

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 49 (1962)
Heft: 9: Bauen mit der Landschaft

Artikel: Neuerwerbungen des Kunsthause Zürich aus den letzten zehn Jahren
Autor: Hüttinger, Eduard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-38474>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 19.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Neuerwerbungen des Kunsthause Zürich aus den letzten zehn Jahren



1

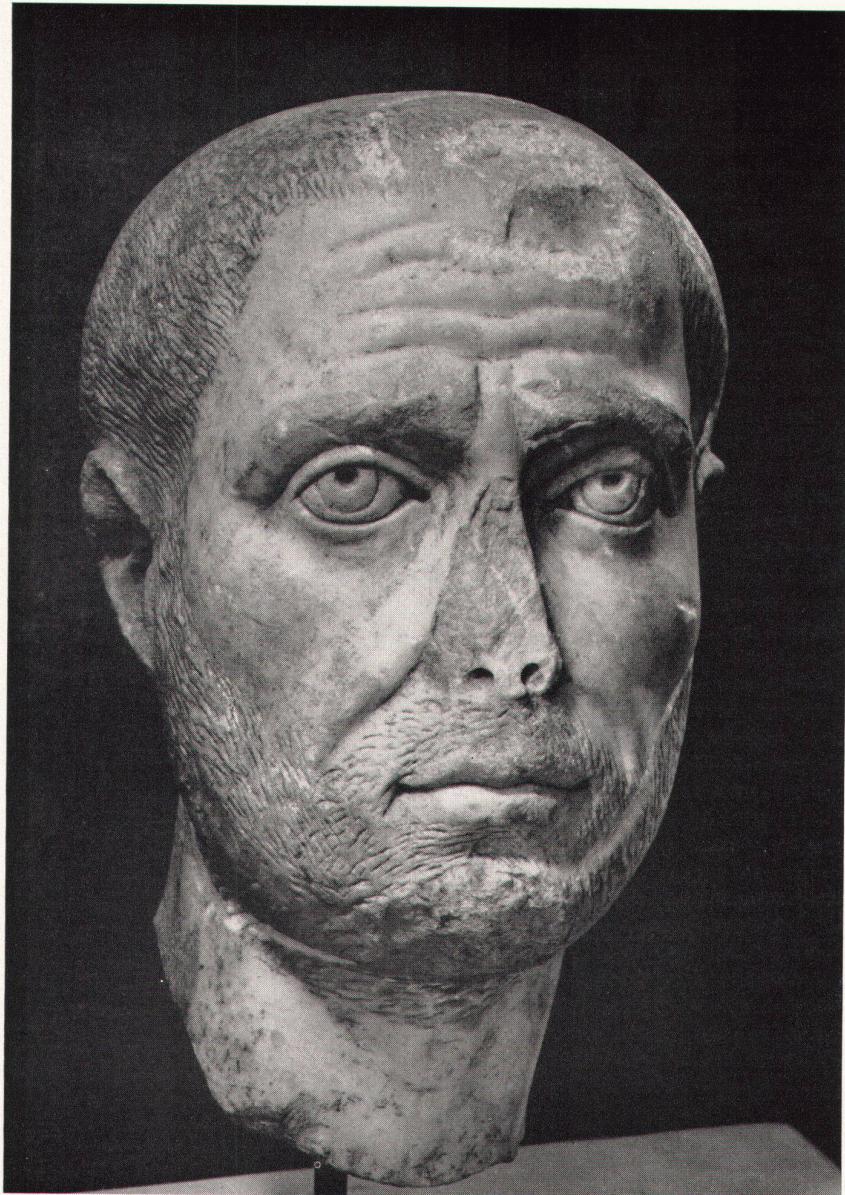
1
Diener in medischer Tracht. Stein. Relief aus Persepolis, achämenidisch, 6./5. Jahrhundert v. Chr.
Serviteur en costume mède. Pierre. Persépolis, période achéménide, VI^e/V^e siècle av. J.-C.
Servant in Median costume. Stone. Relief from Persepolis, Achaemenidean, 6/5th century B.C.

Museen, zu denen nichts hinzugefügt wird – hat Goethe im «Winckelmann» gemahnt –, eigne «etwas Grab- und Gespensterartiges; man beschränkt seinen Sinn in einem so beschränkten Kunstkreis, man gewöhnt sich, solche Sammlungen als ein Ganzes anzusehen, anstatt daß man durch immer neuen Zuwachs erinnert werden sollte, daß in der Kunst wie im Leben kein Abgeschlossenes beharre, sondern ein Unendliches in Bewegung sei». Diese Aussage umreißt in prägnanter Kürze den Sinn und die Bedeutung von jeglicher Sammertätigkeit öffentlicher Museen. Allein aus der Perspektive solcher Sicht kann am Ende eine mindestens relative Widerlegung jenes bekannten, auch längst schon historisch gewordenen Topos vom «Kunstmuseum als einem notwendigen Übel» resultieren, der in seiner radikalsten Form beispielsweise in der Ideologie des Futurismus den Ruf nach der Verbrennung der Museen aufkommen oder der, in wesentlich milderer Art, einen Ortega y Gasset die Museen als «die einbalsamierten Leichen einer Evolution» apostrophieren ließ.

Hier öffnet sich ein weites Feld – indessen, die Aufgabe dieses Hinweises besteht lediglich darin, eine Auswahl der wichtigsten Neuerwerbungen des Kunsthause Zürich aus den letzten zehn Jahren knapp zu kommentieren. Die größte Zahl der Neuerwerbungen betrifft zwar, gemäß der Struktur der Kunsthause-Sammlung, den Bereich des 19. und 20. Jahrhunderts, doch reicht der zeitliche Bogen von der frühen Antike bis in die jüngste Gegenwart. Zumal die der Antike im weitesten Wortverstand entstammenden Arbeiten fügen sich ein in die immer nur annähernd zu realisierende Idee eines «Musée imaginaire», das dem Betrachter Kunstwerke aller Epochen abendländischer Kunst wenigstens in ausgewählten Beispielen vor Augen führt, aus der Überlegung heraus, die Kunst, wenn immer sie Kunst ist, sei zu allen Zeiten eine «ars una». Wozu zu sagen wäre: vergangene Kunst kommt zum Leben einzig und allein in der Vorstellung gegenwärtiger Menschen; anders vermag sie keine Aussagekraft mehr auszuüben.

Das größte Gewicht unter den antiken Erwerbungen muß einem Relieffragment, einen medischen Diener darstellend, vom Treppenhaus des Palastes Darius' I. in Persepolis zugesprochen werden; es veranschaulicht die achämenidische Reichskunst des frühen 5. Jahrhunderts vor Christus. Das Stück, das gegenwärtig als ein Hauptwerk in der Ausstellung «Kunstschatze aus Iran» figuriert, zählt unter die seltenen Beispiele von Skulpturen aus der Blütezeit des Perserreiches in europäischen Museen. Die feierlich-monumentale Verhaltenheit dieses Reliefstils will nicht erzählen, sondern Pracht und Zeremoniell des Höfischen beschwören, die Allmacht «des großen Königs, Königs der Könige, Königs der Länder, Königs des Erdkreises», wie Darius I. sich in einer Bauinschrift nennt.

Römische Kunst erfüllt sich im Bildnis. Der spätromische Porträtkopf ist in die Mitte des 3. Jahrhunderts nach Christus zu datieren; darauf weisen die allem Modischen abgeneigte Schlichtheit des Gehabens und ein neuer Realismus, der an altrepublikanischen Geist gemahnt, und in eins damit ein Zug schmerzlicher Innerlichkeit und Vergeistigung im Physiognomischen, der so vielen spätantiken Bildnissen wie von einem unausweichlichen Apriori her anhaftet: die organische Form des Naturvorbildes schickt sich an, Ausdrucksträger transzenter Werte zu werden. Die frühchristliche Kunst brachte diese säkulare Wandlung zu reinster Evidenz; ein charakteristischer Teilespekt von ihr versichtbart sich in der koptischen Kunst, das heißt der Kunst des christianisierten Ägypten. Zwei Steinreliefs mit biblischen Szenen voll expressiver, derber Sprachgewalt belegen die eigenwillige Abwandlung provinziell antiker Gestaltung. Die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung der koptischen Kunst beruht nicht zuletzt in folgendem Sachverhalt: sie ist ein Strahlungszentrum hinüber in das abendländische Mittelalter.



2

Das Kunsthau verfügt über eine in zahlenmäßiger Hinsicht zwar kleine, qualitativ aber bedeutende Abteilung mittelalterlicher Tafelmalerei und zumal Plastik. Das Relief einer «Thronenden Madonna mit Kind» – das Kind ist fast schon als Erwachsener gegeben, wodurch dem Werk die alles intim Familiäre negierende Macht und Hoheit des Monumentalen zuwächst – vertritt die Frühzeit der italienischen Plastik; es handelt sich vermutlich um ein Werk eines der drei von Wiligelmo ausgehenden Steinmetzen des Portals der Abteikirche zu Nonantola bei Modena, das mit der Jahreszahl 1121 versehen ist. Die Arbeit zeigt eine großartige Autonomie und körperliche Geschlossenheit des Statuarischen – Eigenschaften somit, die fortan als unverlierbare Wesenszüge der italienischen Skulptur innewohnen.

Die deutsche spätgotische Plastik erfuhr vor allem durch die schwäbische, aus dem Kreis von Gregor Erhart stammende überlebensgroße «Madonna mit Kind» eine Bereicherung. Sie bietet sich dar im festlichen Farbenglanz der ursprünglichen alten Fassung. Das spätgotisch ornamentale Spiel ineinanderflutender Bewegungen und Gebärden ist durch eine andächtige Stille und maßvolle Strenge der statuarischen Haltung abgelöst, die mild und anmutig in einem erscheint, wie es schwä-



3

bischem Wesen, wenn immer es sich künstlerisch äußert, gemäß ist. Die Tafelmalerei des 15. Jahrhunderts erhielt Zuwachs durch ein Bild, das um 1430, am Übergang des weichen Stils zum «Realismus» der Folgezeit, entstanden ist: «Bewahrung eines Kindes durch den heiligen Stephan» – eine Art Verkehrsunfall ist das Thema, der dank dem wundertätigen Eingreifen des Heiligen ohne schwere Folgen bleibt. Über die Autorschaft der in derb rustikaler, aber ungemein frischer Manier gemalten Tafel herrscht keine Sicherheit; die Stilmärkte deuten indessen weniger auf südtirolische oder steiermärkische als auf spanische, aragoneseische Herkunft.

1955 konnte, mit Manets «Evasión de Rochefort», einem Spätwerk des Meisters von 1881, eine der empfindlichsten Lücken im Sammlungsbestand an französischer Malerei des 19. Jahrhunderts geschlossen werden. Es liegt eines der seltenen Historienbilder Manets vor: dargestellt ist die Flucht des Journalisten Rochefort aus der Verbannung auf Neukaledonien in der Südsee. Ikonographisch reiht sich das Bild ein in eine Thematik, die vor allem die Künstler der französischen Romantik häufig gestaltet haben, und zwar unter der Perspektive des dramatisch Emotionellen, Schicksalhaften; es genügt, an Géricaults «Floß der Medusa» oder an Delacroix' «Dante-Barke»,



4

an die «Barke des Don Juan» und die verschiedenen Fassungen des «Sturms auf dem See Genezareth» zu erinnern. Manet aber tilgt jeden dramatischen Aspekt; anstelle eines tragischen Lebensgefühls triumphiert der Wille, die Schilderung auf das bar Erscheinungshafte des Malerischen, auf vordergründige Haut zu verständlichen. Das ist ein Grundprinzip impressionistischer Malerei überhaupt. In den Seerosenbildern Claude Monets erreicht es seine extremste Übersteigerung, und zwar im Medium von Serienbildern: ein und dasselbe Motiv kommt bei sich wandelnder atmosphärischer Stimmung und Belichtung zur Wiedergabe. Die ästhetische Entwickelung der Natur macht das Landschaftsbild zur reinen Farbharmonie, in der die Realität der Dinge und deren Spiegelbilder eins werden. Monets Seerosengemälde, von denen das Kunsthause mehrere besitzt – was einen besonderen Anreiz seiner Sammlung bildet –, haben heute, mit der Bewegung des Tachismus, eine neue, ungeahnte Aktualität zurückgewonnen, so verschieden die Prämissen auch immer sind.

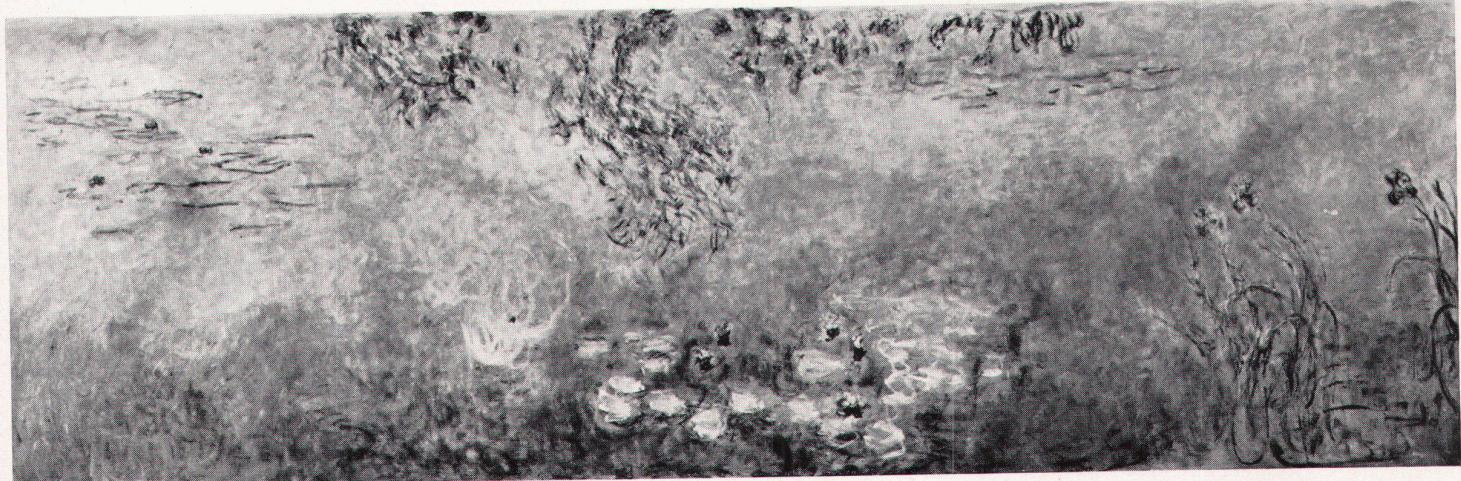
Die deutsche Malerei des 20. Jahrhunderts hat in einer ihrer wesentlichsten Erscheinungsformen Eingang in die Sammlung gefunden, nämlich mit zwei Bildern aus der Zeit des Blauen Reiters, von Franz Marc («Wald mit Eichhörnchen», 1913/14) und August Macke («Landschaft mit Kühen und Kamel», 1914). Der Ankauf einer späten Arbeit von Max Beckmann, die «Schauspielerinnen» (1946), ergänzte aufs glücklichste die beiden frühen Werke, das Porträt Max Reger und den «Strand von Scheveningen». Das Gemälde führt mitten hinein in die zentralste Motivwelt Beckmanns, die vom symbolisch gemeinten Sittenbild einer modernen menschlichen Komödie der

2
Spätömischer Bildniskopf. Marmor. 3. Jahrhundert n. Chr.
Tête romaine. Marbre. III^e siècle apr. J.-C.
Portrait. Marble. Late Roman, 3rd century A.D.

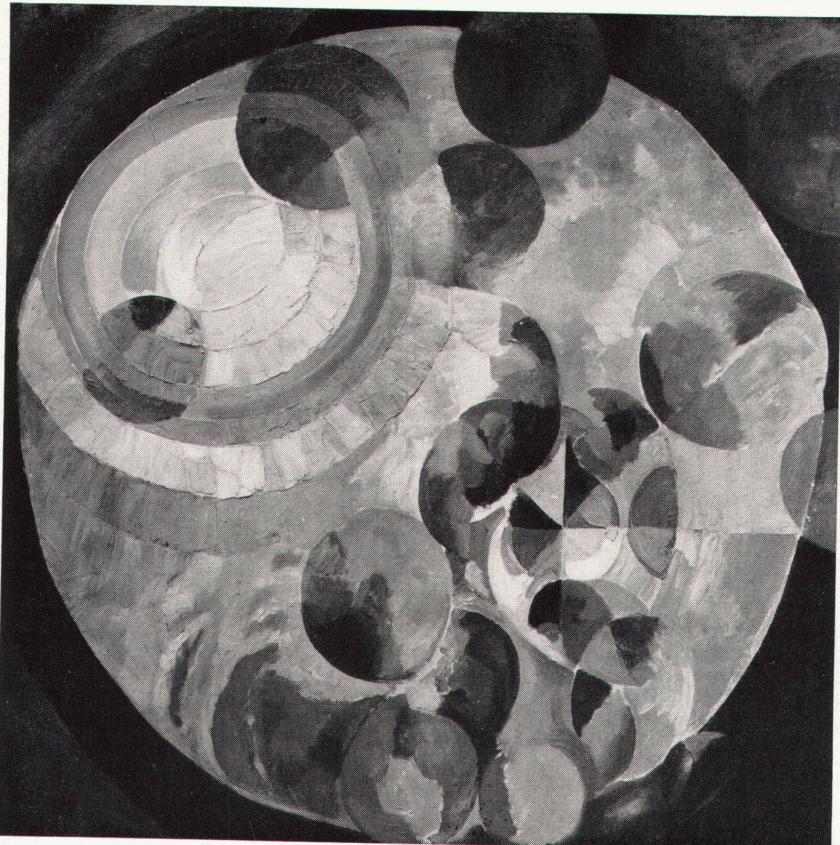
3
Madonna mit Kind. Stein. Oberitalien, erste Hälfte 12. Jahrhundert
Madone et Enfant. Haute-Italie, première moitié du XII^e siècle
Madonna with Child. Northern Italy, first half 12th century

4
Edouard Manet, L'évasion d'Henri Rochefort, 1881
Henri Rochefort's Flight

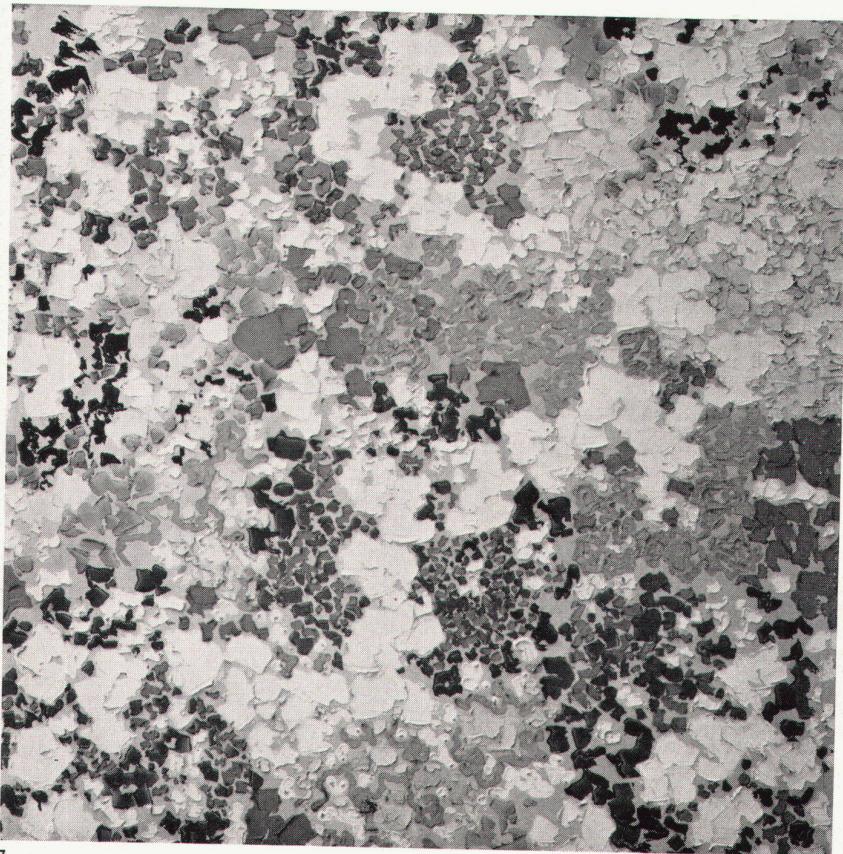
5
Claude Monet, Nénuphars
Waterlilies



5



6



7

Spielart des Zirkus- und Theaterbildes in den Bereich des rätselvoll Mythischen reicht.

Die Malerei des Blauen Reiters besitzt ihr französisches Geigenstück im Orphismus Robert Delaunays. «Formes circulaires, soleil et lune» (1912/31) gehört in eine Reihe ähnlicher Kompositionen, mit denen Delaunay nach 1910 zur «peinture pure» gelangte als reiner Orchestrion von Farbe und Licht. Kreisflächen halten sich in freier, rhythmisch gelöster Folge wie Gestirne gegenseitig in der Schweben, um, nach den Intentionen des Malers, ein kosmisches Geschehen zu veranschaulichen. – Fast gleichzeitig wie Delaunay ist auch ein Schweizer Maler zur «peinture pure» durchgestoßen: Augusto Giacometti. Davon zeugt ein Meisterwerk wie das «Eine Besteigung des Piz Duan» betitelte Werk von 1912. Jede im Motiv als solchem enthaltene anekdotische Erzählung ist ausgemerzt; die Bildfläche ist in reiner, heller Koloristik durchartikuliert: Musik in Farben. Die italienische Malerei des 20. Jahrhunderts hat mit Giorgio de Chiricos «Turm» aus der Epoche der Pittura Metafisica (1913) den bedeutendsten Zuwachs erfahren. Zu den wichtigsten Ankäufen des Dezeniums zählen je ein Gemälde von Léger, Picasso und Braque. Im Falle von Léger und Picasso traten sie zu bereits vorhandenen hinzu; Braque jedoch hielt überhaupt zum erstenmal Einzug in die Sammlung. Légers Bild «Elément mécanique» (1924) gehört jener Werkgruppe der zwanziger Jahre zu, in der die Kompositionen großformig und ruhig werden. Das rhythmisch Dynamische der kubistischen Zeit verschwindet; eine einfache Architektur ordnet das Bild in gesammelter Statik – monumentale Zeichen für eine Wirklichkeit, die aus der modernen Arbeitswelt der Maschinen und Fabriken gewonnen ist als ein «nouveau réalisme», wie Léger selber es nannte. Picassos Stilleben «Guitare, verre et compotier» (1924) wirkt, obgleich es aus seiner klassizistischen Epoche stammt, in seiner wuchtig zusammengeschichteten Formensprache und seiner heftigen Farbgewalt als von pathetischer Unruhe erfüllt, vergleicht man es mit Braques «Cheminée-Stilleben» von 1923. Alle Dinge sind auf zwanglose Weise in das Kompositionsgefüge hineingenommen: gegenständliche und abstrakte Form kommen zu bündiger Übereinstimmung in einem System rhythmisch gemeisterter, namentlich bildflächenparallel entwickelter Pläne, wodurch die Bildebene höchste Wertigkeit erhält. Raffiniertes sinnliches Metier und souveräner Kunstverständ sind gleichermaßen an dem Bild beteiligt, dessen Farbenskala bei aller blühenden Sinnlichkeit und sonoren Klangfülle noble Zurückhaltung wahrt. Der Ausdrucksgehalt des Werkes versammelt sich in den Qualitäten des Dekorativen, Noblen, Gemessenen und Vornehmen; es handelt sich um eine reine «nature morte», im Sinne der großen, bis auf Chardin zurückgehenden Tradition der französischen Stilllebenmalerei.

6

Robert Delaunay, *Formes circulaires, soleil et lune*
Circular Shapes, Sun and Moon

7

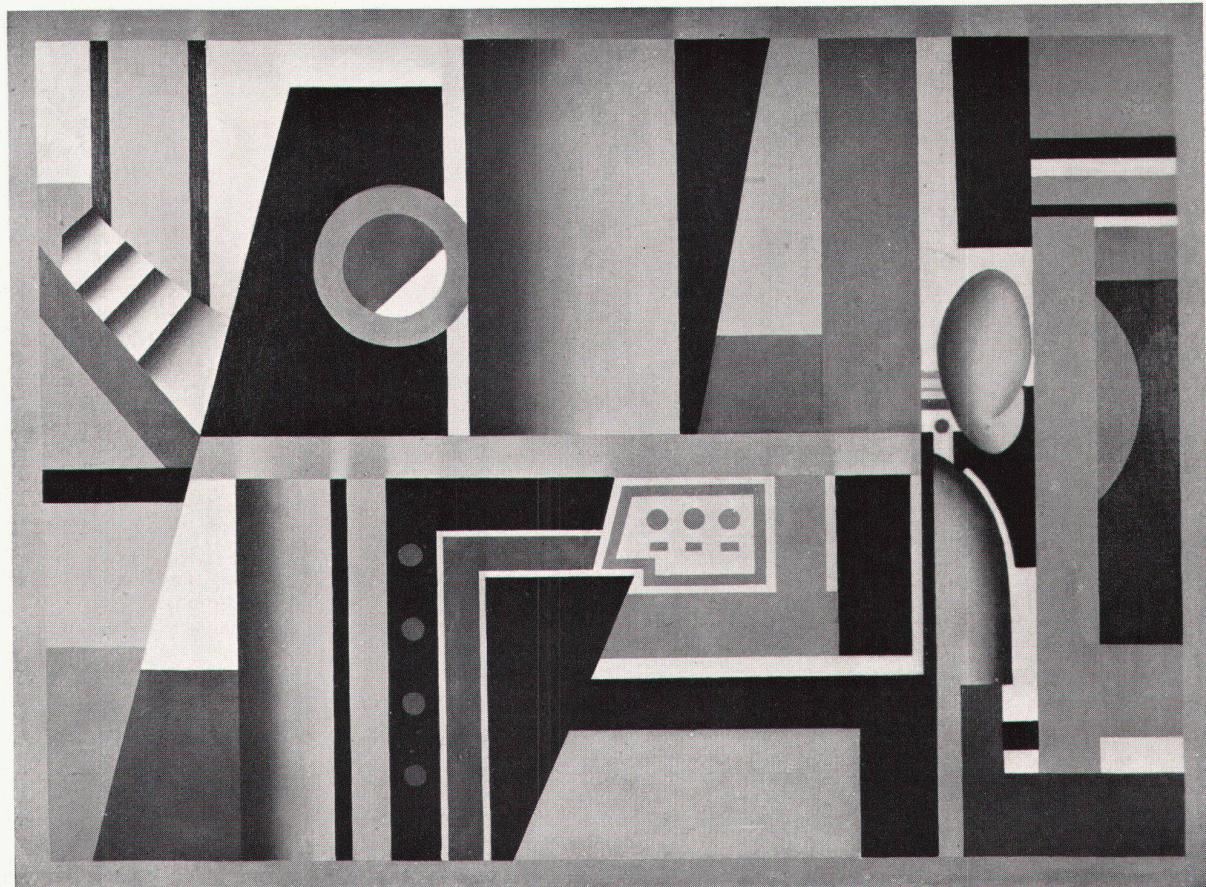
Augusto Giacometti, *Eine Besteigung des Piz Duan*, 1912
Une ascension du Piz Duan
An Ascent of Piz Duan

8

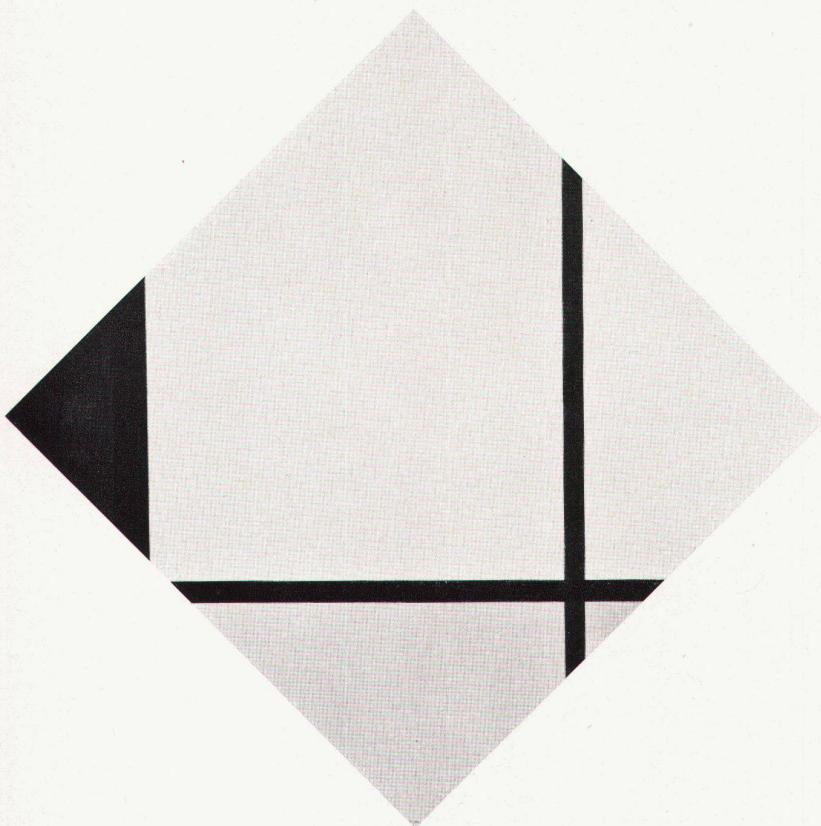
Fernand Léger, *Elément mécanique*, 1924
Mechanical Element

9

Piet Mondrian, *Komposition I*, 1925
Composition I



8



9

Auch Mondrian ist, wie Braque, in den letzten zehn Jahren mit einem ersten und einzigen Bild in die Sammlung gelangt: mit der «Komposition I» aus dem Jahre 1925, einem der sogenannten «spitzen», über Eck gestellten Gemälde, in denen der Horizontal-Vertikal-Rhythmus, den Mondrian allen seinen Bildern seit 1917 zugrunde legte, eine ungemeine Bereicherung und Komplizierung erfährt. Um so reiner, paradigmatischer sprechen die harmonikalen Beziehungen der fünf Flächen und der fünf Farben in ihrer konkreten Realität.

Im Zusammenhang mit der durch Mondrian am entschiedensten repräsentierten konkreten Kunst muß auf den Zuwachs hingewiesen werden, den die Sammlung durch die großzügige Schenkung von Hans Arp erfahren hat; Gegenstand dieser Schenkung ist eine Gruppe von acht Werken Sophie Taeuber-Arps, deren Œuvre in diejenige epochale Stilströmung des 20. Jahrhunderts hineingehört, welche sich zumal durch die Stijl-Gruppe von Mondrian, van Doesburg und Vantongerloo bestimmt.

Gegenpol zur konkreten Kunst bildet der abstrakte Expressionismus, wie er seit 1946 weltweit sich entfaltet hat, um im Tachismus seine kräftigste Ausprägung zu finden. Immer deutlicher wird es, wie sehr Miró als ein Ahnvater dieser Bewegung verstanden werden muß, mindestens in gewissen Aspekten seines Schaffens. Das «Portrait» von 1938 ist schwereloses, geistreich witziges Impromptu, in Arabesken zarter, dünner Linien, in blendend hellen Farben: Zitronengelb, Weiß, Moosgrün, durchmustert von blauen und roten Akzenten. Der traditionelle Begriff «Portrait» hat auf seine Gültigkeit zugunsten einer ornamentalen Gegebenheit verzichtet. Unmittelbar nach dem Krieg hat Wols als einer der ersten sich in bisher ungekanntem Ausmaß der von gegenständlichen, abbildenden Bezügen und Funktionen freien Farbe anvertraut. «Le bateau ivre», inspiriert zweifellos von Rimbauds berühmtem



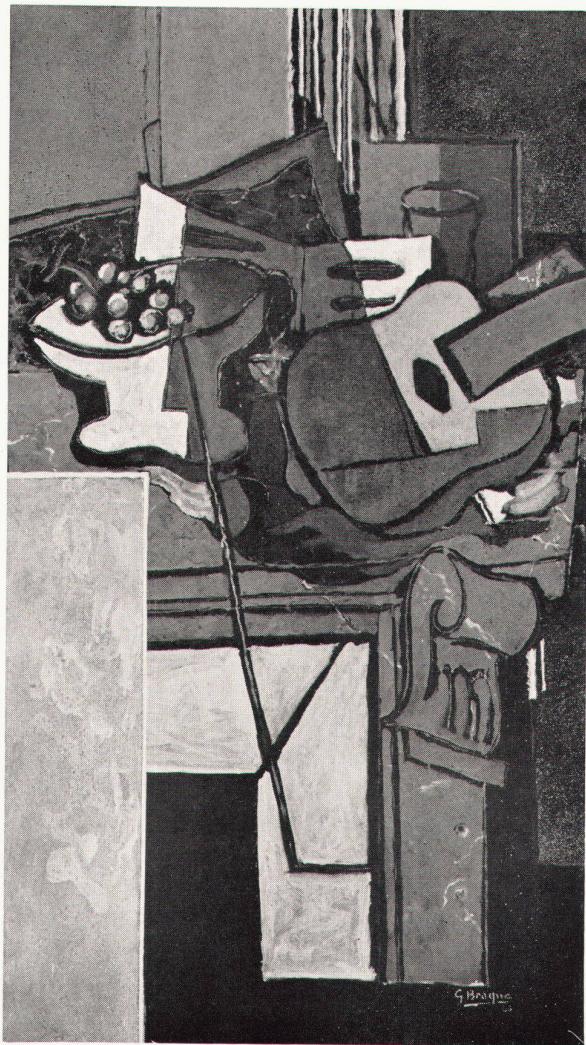
10

Gedicht, zeigt zwar so etwas wie ein im unbestimmten Bildraum torkelndes, schiffsähnliches Ding mit mastenartiger, verwirrender Takelage. Doch das dinglich Greifbare erscheint als Chiffre eines traumhaft irrationalen Geschehnisses. Letztlich bekundet sich die Handschrift selber als die entscheidende Essenz des «Bildinhalts»: im Wechsel der verschiedenen, sozusagen kalligraphischen Techniken, in ihrer spannungsvollen Simultaneität als Niederschlag sensitiver seelischer Schwingungen und Regungen, liegt die Aussage des Bildes beschlossen.

Auch Nicolas de Staël und Pierre Soulages, von denen Schaffenszeugnisse der Sammlung einverlebt werden konnten, stehen in mehr oder weniger engem Bezug zum abstrakten Expressionismus. Der Spanier Tapies hingegen hat mit dessen informellem Prinzip nichts mehr zu tun; er ist einer der führenden Repräsentanten der nachtachistischen Malerei. «Pyramidal», 1959: die Bildfläche besitzt körperlichen Reliefcharakter; eine mit Sand gemischte Farbe erzielt mörtelähnliche Wirkungen. In den stofflichen, materiellen Grund sind Spuren eingelassen, Narben eingeschnitten; man glaubt, eine verlassene Urlandschaft, aus der Vogelschau wahrgenommen, vor sich zu haben. Das Wirken der Zeit selber scheint vergegenwärtigt, das Angenagte, Verwitterte, Mürbe – Reize, die sich gemeinhin in der Natur finden, die von einem natürlichen Verfall künden, beispielsweise an einer alten Mauer, von welcher der Verputz abbröckelt; diese Reize sind einer hochgradig raffinierten, manieristischen Imagination anheimgestellt, die seltsam oszilliert zwischen Naturform und Kunstform, gemäß dem Satz Dubuffets, der zugleich die Problematik dieser Kunst berührt: «Ich habe es gern, wenn die Malerei an der Grenze dessen liegt, was keine Malerei mehr ist.»

Besondere Sorge galt dem Ausbau der Plastiksammlung, ein Bestreben, das übrigens eng verschwistert ist mit der Veranstaltung von temporären Plastikausstellungen. Seit 1954 figuriert Brancusi mit einem Hauptwerk in der Sammlung: «Vogel im Raum», um 1925. Wie selten vor einem sogenannt «abstrakten» Werk tritt hier das im Titel Genannte – Vogel im Raum – als konkret nachführbares Phänomen, als naturhaft Selbstverständliches in Erscheinung, gerade in der Reinigung und Entschlackung des Formleibes auf die elementarste Tastbarkeit. «C'est de la joie pure que je vous donne» – Brancusi durfte diesen Satz verantworten angesichts solcher Vollkommenheit.

Die Anfänge Alberto Giacomettis vergegenwärtigt der «Torso» von 1925 – frühe, entschiedene Bemächtigung eines Grundthemas dieser Kunst: der Formfragmentierung, die sich später dann, wie in der «Stehenden Frau», ins ausdruckshaft Unheimliche wandelt: die Figur schrumpft zum geisterhaften Schemen ein, wird im Extrem zum linear verdünnten, von der Übermacht des Raumes ausgezehrten Zeichen. Seit einer Reihe von Jahren schon beschäftigt Alberto Giacometti die Malerei stärker als die Tätigkeit als Plastiker. Zwei Bildnisse



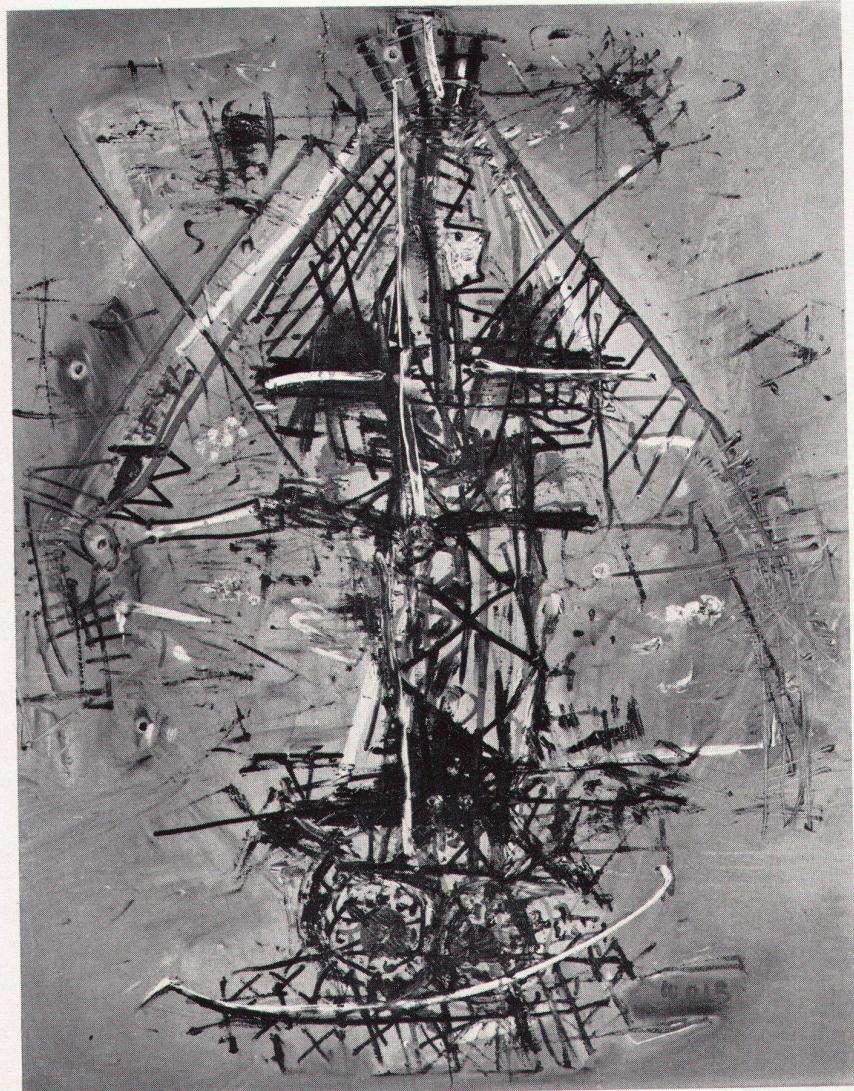
11

10
Pablo Picasso, Guitare, verre et compotier, 1924
Guitar, Glass and Fruit-dish

11
Georges Braque, La cheminée, 1923
The Fireplace

12
Wols, Le Bateau ivre, um 1945
The Drunken Ship

13
Henri Matisse, Vier Rückenakte, Bronze. I 1909, II 1913, III 1916/17, IV 1930
Quatre nus de dos. Bronze
Four Nudes. Bronze



12



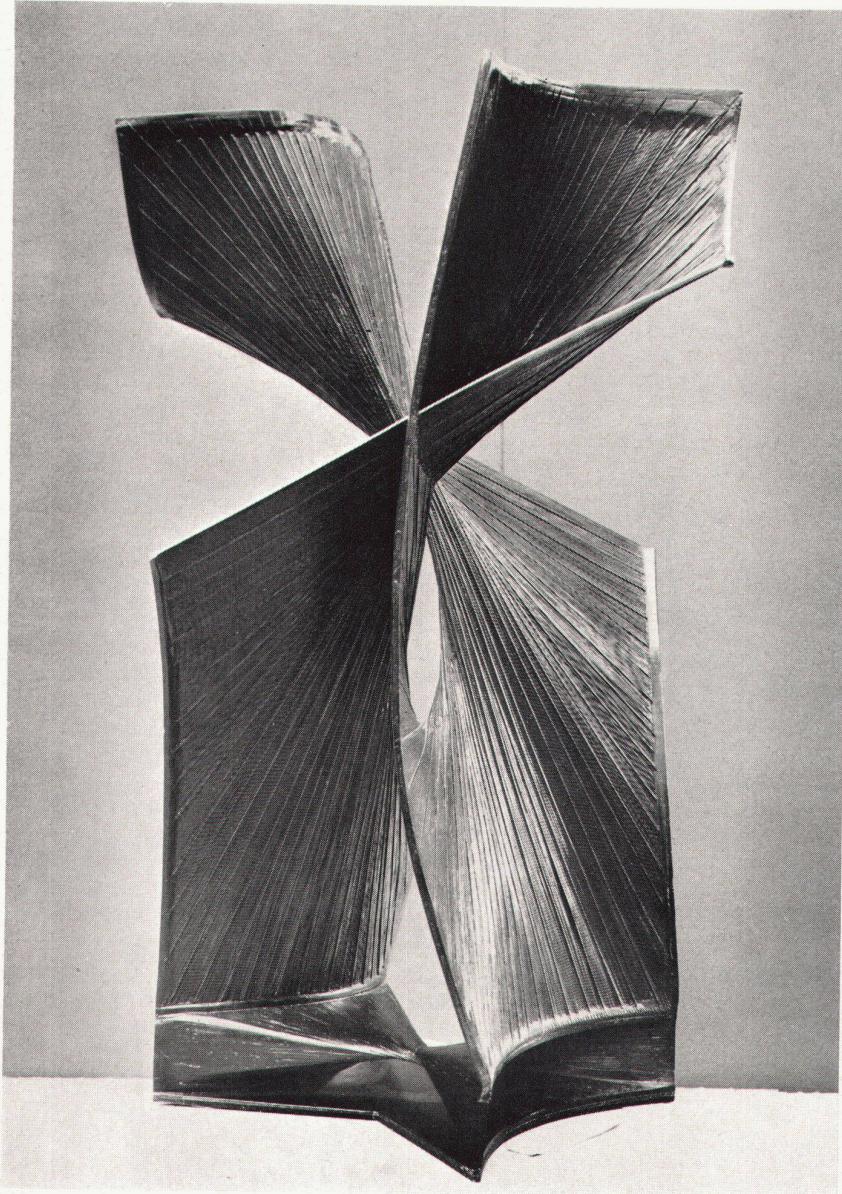
13

belegen diesen Umstand. Ist der «Diego» (1951) insofern der Überlieferung der abendländischen Porträtvorstellung verbunden, als es sich immer noch um das erkennbare physiognomische Abbild einer bestimmten Person handelt, so wird in der «Esquisse» selbst das fragwürdig. Die Halbfigur eines Menschen taucht über dem untern Bildrand auf, überspült von einem dunkelgrauen Schattenschlag, ihm fast bis zum Ausgelöschtwerden preisgegeben.

1960, im Zusammenhang mit der Ausstellung des plastischen Werkes von Henri Matisse, konnte, dank Beiträgen der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde und des Kantons Zürich, das plastische Hauptwerk des Malers Matisse erworben werden, die monumentalen, 1909 bis 1930 geschaffenen «Rückenakte I-IV». Vom Rückenakt I zum Rückenakt IV vollzieht sich eine wachsende Formreinigung; vom modellhaft Naturalistischen im Rückenakt I über klobig kubische Elemente im Rückenakt II erfolgt im Rückenakt III eine Verfestigung im Sinn statuarischer Beruhigung. Am Ende steht die reine Tektonisierung des Rückenaktes IV: der weibliche Akt ist nur noch Vorwand, Substrat zur Gestaltung einer bedeutsamen Form voll stereometrisch vereinfachten Gepräges.

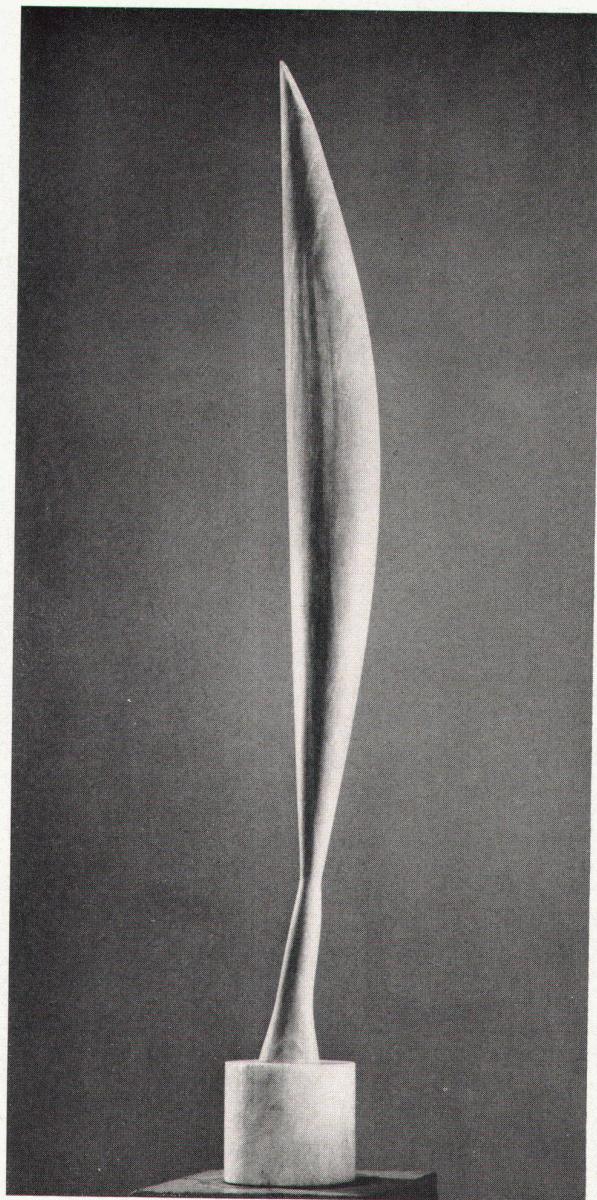
Wenn aus Gründen, die hier nicht dargelegt werden können, dieses Werk von Matisse bei aller Monumentalität das typische Gepräge einer Malerplastik trägt, so wurzelt Antoine Pevsners «Colonne développable de la victoire» von 1946 im Bereich des Konstruktivismus. Zwei sphärische Flächen überkreuzen sich derweile im Raum, daß sie je zweimal das V-Zeichen als modernes Emblem des Sieges beschreiben. Das klassische Prinzip des Statischen ist aufgehoben durch das kinetische Prinzip einer Rhythmisierung der Formen, Richtungen und Bewegungen, voll schwebender Eleganz der Erscheinung.

In schärfstem nur denkbarem Gegensatz zu dieser Kunst befindet sich die Welt Henry Moores. Seine «Liegende» von 1957 ist eine Schenkung der Brüder Walter und Werner Bär. Diese «Liegende» – es ist die Bronzefassung des Arbeitsmodells für die Travertinskulptur des Pariser UNESCO-Gebäudes – ist zwar nur die vorläufig letzte Gestaltung eines von Moore häufig aufgegriffenen Motivs; sie steht am Ende einer langen Reihe ähnlicher Gebilde. Und doch kann von bloß formelhafter Variation keine Rede sein. Die Verfremdung des menschlich Gestaltbaren ins urtümlich Schwere, grob Klotzige, stumm



14

Reglose gewinnt hier die höchste Potenz, in einem modernen Mal voll urtümlicher, idolhafter Gewalt. 1958 schenkten die Herren Hans und Dr. Walter Bechtler der Vereinigung Zürcher Kunstfreunde eine Holzskulptur Marino Marini, die 1931 entstandene Statue des Dienstmädchens Ersilia, die 1949 eine durch äußere Umstände bedingte Neubearbeitung erfuhr, in der die bildnishaftillusionistischen Züge ausgetilgt wurden zugunsten der kahlen Strenge massiver Körpervolumen und ihrer allseitigen Flächenwölbungen. Eine kuglig expressive Stereometrie begründet dergestalt die bewußt gewollte archaische Struktur der Skulptur. Aus Anlaß der großen Marini-Ausstellung des vergangenen Winters erhielt das Kunsthauß vom Zürcher Bankverein als Schenkung den großen «Miracolo» von 1959/60. «Il Miracolo» – das Wort ist von Marini verwendet als Allusion auf das Ereignis der Bekehrung des Apostels Paulus; ein Thema ursprünglich der christlichen Kunst findet seine in existentiellen Erfahrungen der Gegenwart wurzelnde Säkularisierung. Anfänglich gab Marini den Reiter im Zeichen einer grandiosen Staturik. Die Wandlung, die sich dann vollzog und die auch das vorliegende Werk bezeugt, hat er selber kommentiert: «Seltsam, alle Reiter



15

fallen mir jetzt vom Pferd ... Meine in den letzten Jahren entstandenen Werke wollen nicht heroisch, sondern tragisch sein.»

14

Antoine Pevsner, Colonne développable de la victoire, erste Fassung, 1946. Bronzblech, gelötet und oxidiert
Colonne développable de la victoire, premier état. Tôle de bronze soudée et oxydée
Column to victory, first version. Sheet Bronze, soldered and oxidized

15

Constantin Brancusi, Vogel im Raum, um 1925. Marmor
Oiseau dans l'espace, vers 1925. Marbre
Bird in Space. Marble

16

Henry Moore, Große liegende Frauenfigur, 1957. Bronze
Grand nu couché. Bronze
Large Reclining Figure. Bronze

17

Marino Marini, Il Miracolo, 1959/60. Bronze
Le Miracle
The Miracle



16

Photos: Walter Dräyer, Zürich



17