

Organik und Architektur in Mirkos Werk

Autor(en): **Giedion-Welcker, Carola**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **52 (1965)**

Heft 10: **Einfamilienhäuser**

PDF erstellt am: **24.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-40526>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Organik und Architektur in Mirkos Werk

Aus der Vielfalt heutiger plastischer Gestaltungsmethoden klingt Mirkos Sprache – im Gesamten mitschwingend – mit individueller Eindringlichkeit hervor. 1910 in Udine geboren und auch in den östlichen Regionen Italiens aufgewachsen, geht er, wie viele seiner italienischen Zeitgenossen, von der mediterranen Einstellung primär menschlicher Figuration aus – nicht vom «objet» wie zum Beispiel Hans Arp. In Arturo Martinis Atelier, wo er – nach ersten Studienzeiten in Venedig und Florenz – in Mailand und Monza 1931 bis 1934 arbeitet, empfängt er wirksame künstlerische und allgemein geistige Schulung. Ab 1935 entstehen die ersten selbständigen Arbeiten in Rom (ausgestellt in der Galerie «Cometa»). Exzentrische körperliche Verlagerungen wie im «Narziss» und «David» 1936 bis 1938, die noch unter dem Einfluß Martinis stehen, werden immer häufiger von feingliedrigen Tänzergestalten übertönt. Man erlebt bei Mirko sukzessiv, wie er seine «Figuration» von einer neuen Sicht her formal zu entwickeln sucht und ihr auch in diesem Sinne inhaltliche Akzente verleiht, wobei eine mehr auf das Fabulöse und Rätselhafte gerichtete Welt sich kundtut, im Gegensatz zum technisch-dynamischen Optimismus der vorangehenden Futuristengeneration, wie er sich in Boccionis «Muscoli in Velocità» (1912) äußert. Bezeichnend ist, daß

Mirko weder in dem theatralischen Postexpressionismus Marino Marinis noch in dem oft süßlich-milden Genre Manzùs – beides Künstler, die auch aus der Schule Martinis hervorgingen – landet, sondern – wie Viani oder Minguzzi – zu einer eigenen neuen Ausdrucksweise des Humanen gelangt, die hier aus der tektonischen Straffung des Organischen und der dialektischen Spannung zwischen Masse und Hohlraum ihren speziellen Entfaltungsmodus entwickelt.

Eine Reise nach Syrien und Jordanien (1952/53) wird für ihn von entscheidender Bedeutung. Die orientalischen Eindrücke werden inhaltlich und formal weitgehend transformiert. Das Tänzermotiv, ursprünglich auf spätantiker Basis als Exaltation körperlicher Sinnenfreude, empfängt nun ausgesprochen kultischen Charakter. Die einst nackte Gestalt aus jenem spätantiken Erbe tritt meist in sakralem Gewand oder kriegerischer Panzer-Umschalung auf (1953–1956). Feinstrukturierte Schuppenrüstungen oder Stolen verhüllen häufig Körper und Köpfe in maskenhafter Vermummung, oder die Haut selbst wird zur Unterlage ornamentaler Exerzitien und kultischer Tätowierungen. Die Idee der Anonymisierung und Unterordnung des Menschen in höhere kosmische und religiöse Bindungen scheint hierdurch ihren formalen Ausdruck zu finden, so daß



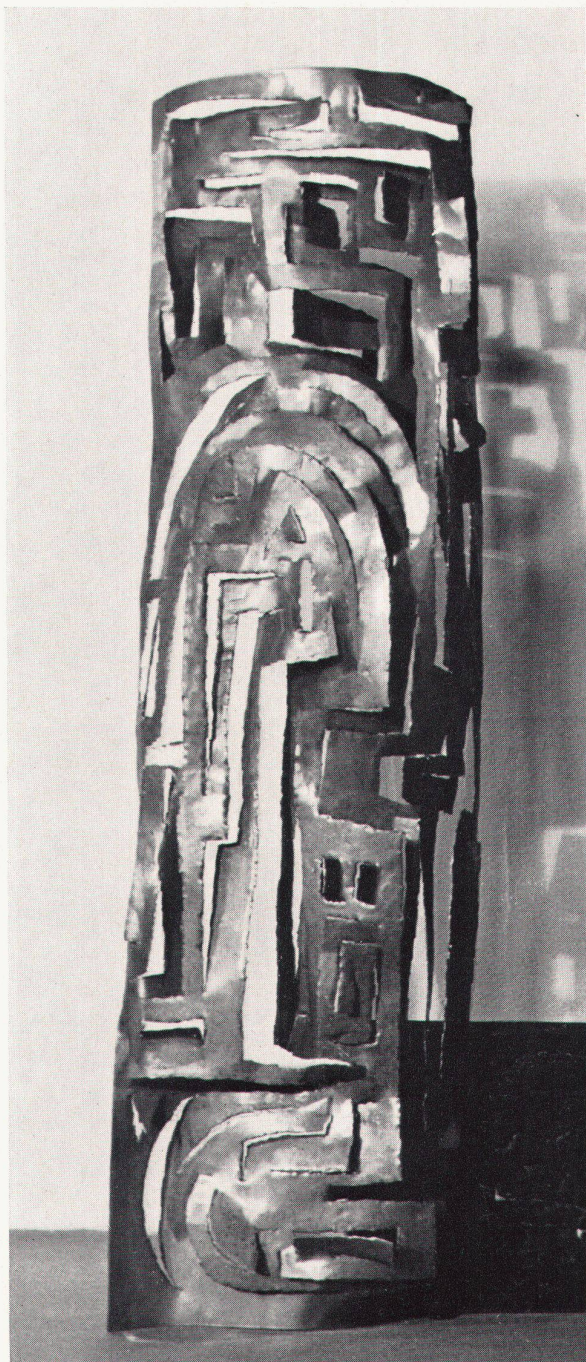
1
Mirko, Danzatore, 1937. Bronze
Danseur. Bronze
Dancer. Bronze



2
Mirko, Maschera Mimo, 1956. Bronze
Masque-mime. Bronze
Mask-mime. Bronze



3
Mirko, Danzatore pesante, 1964. Messing
Danseur lourd. Cuivre jaune
Heavy dancer. Brass



4

die irdische Daseinsvehemenz der Spätantike und des Barocks, die zunächst bestimmend auf ihn wirkten, von dem neuen, geheimnisvolleren orientalischen Aspekt abgelöst werden und formal zu materieller Sublimierung, zu kultischer Prägung und «Abstraktion» der Figur führen.

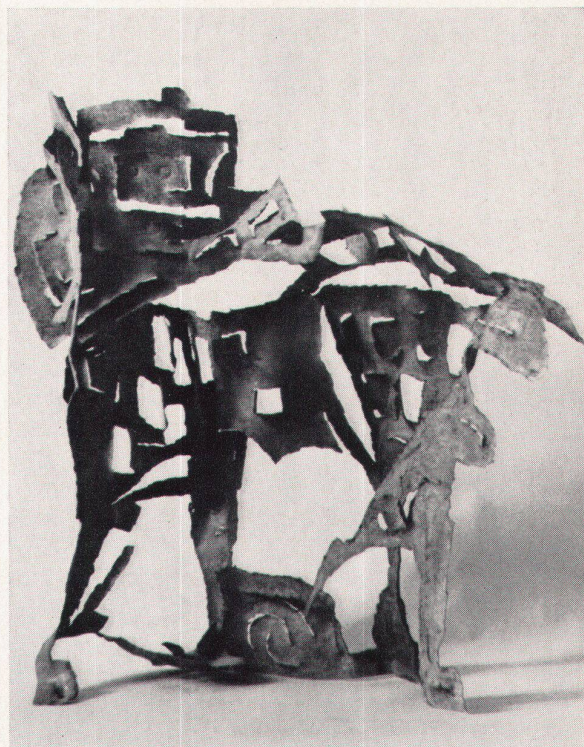
In den zahlreichen Statuetten der Magier, Zauberer, Mimen, Tänzer und Krieger aus der Mitte der fünfziger Jahre spürt man ernste und burleske Elemente, eine Bezugnahme zum Ritualen und gleichzeitig eine groteske und ironische Note, wie wir sie in der heutigen Dichtung in dieser paradoxen Mischung immer wieder finden. Dabei verbindet Mirko die geistige Einbeziehung der tieferen Fundamente unserer Kultur mit einer Gegenwartssprache der Form, welche nun immer mehr ihre spezielle skulpturale Artikulation empfängt. Neben dem massiven Volumen, das meist strukturell belebt wird und reliefhafte Inkrustierungen im Sinne des Idolhaften empfängt, setzt sich

4

Mirko, *Motivi architettonici*, 1953. Kupferblech
Motifs architectoniques. Tôle de cuivre
Architectural theme. Sheet copper

5

Mirko, *Chimera*, 1953. Kupferblech
Chimère. Tôle de cuivre
Chimaera. Sheet copper



5

auch bei den Tiergestaltungen das Gerüsthafte des Aufbaus und die Sublimierung der Masse mehr und mehr durch.

Wie Mirko es einmal dem ihm befreundeten Dichter Giuseppe Ungaretti erklärt*, leiten ihn stets zwei Grundsätze bei der Arbeit: «Alles beruht auf Horizontalität und Vertikalität sowie auf Dehnung und Windung. Alles steigt inhaltlich aus jenen tiefen Schichten, aus denen – dank der Erinnerung – unsere Bildsymbole wachsen, dazu bestimmt, in unserem Geiste Gestalt anzunehmen.»

Gleichzeitig mit der Arbeit an kleinen, transparenten Bronze-Statuetten setzt bei Mirko immer stärker der Zug zum Architektonischen ein, zum räumlichen Aufbau winklig gebogener oder gekrümmter Flächen. Demonstrierend erklärt er einmal an

* Vergleiche «L'Anabasi di Mirko» von Giuseppe Ungaretti im Katalog der Galerie «La Nuova Pesa», Rom, 24. 6. 1963



6

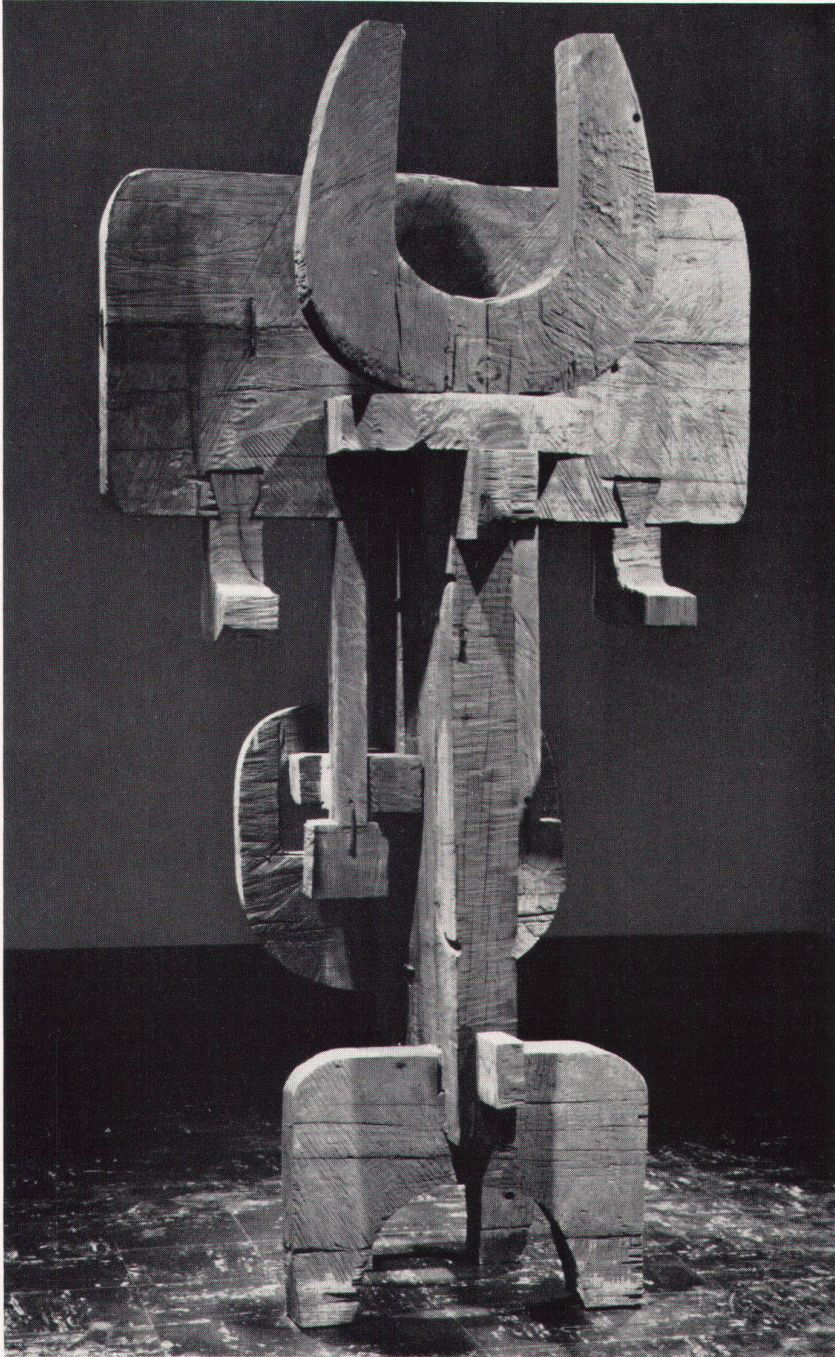
6
Mirko, Stele Personaggio, 1956. Bronze
Stèle-personnage. Bronze
Stele figure. Bronze



7

7
Mirko, Il grande Iniziato, 1957. Bronze
Le grand initié. Bronze
The adept. Bronze

8
Mirko, Il grande Sacerdote, 1964. Holz
Le Grand Prêtre. Bois
The high priest. Wood



8

einem Gummibaumblatt, in das er Schlitze einschneidet, wie das hier künstlich Eingeleitete von der Natur durch den kontrahierenden und wölbenden Ausdörrungsprozeß vollendet würde, eine organische Entwicklung, die er in einem anderen Material durch seinen künstlerischen Eingriff ebenso intensiv aktiviert, im Sinne der Biegung und Wölbung aufgeschnittener Flächenteile zu räumlicher Spannung. Es entstehen damit Flächen, die sich segelartig dehnen, Wände, die von Luft durchflutet werden und die als bewegtes Bandgeflecht ausgreifen. Eine Reihe von Werken aus Kupfer und Messing illustrieren diese Methode. Sein eigentliches Problem, immer neue Spannungsbeziehungen zwischen positivem und negativem Volumen – eine heute weitverbreitete Ausdrucksmethode – und ein kontrastreiches Spiel zwischen Licht und Schatten herzustellen, bedeutet auch für ihn eine Orientierung, die er ständig weiter ausbaut.

Die Differenziertheit der Ausdrucksmöglichkeiten wird durch die Verschiedenheit des Materials, von Mirko einführend und überlegen beherrscht, bedingt. Wir erleben durchgehende Probleme auf einer weiten Skala der Nuancen: Lineare Skeletengerüste, bandartig gebogene Wände, welche die Figuration in ein architektonisches Geflecht einbeziehen, zeigen prinzipiell gleiche Prägungsmethoden, wobei bald eine thematisch bestimmte Figuration, bald ein allgemeines Gestaltungsproblem abstrakt behandelt wird, wie im «Motivo in torsione» oder im «Motivo architettonico» (1953).

Innerhalb der heute stark spürbaren Tendenz zu monumentalen Vertikalen, die als Stelen, Totems oder turmartige Figurationen mythischen Charakters auftreten – mit und ohne burleske Untertöne –, hat Mirko einen besonderen Beitrag geleistet. Die Verschmelzung von Figur und Architektur, die hierbei akut wird, kann man gerade in seinen anzeustralen Verkörperungen erleben, in seinem «Grande Iniziato» (1957), seiner «Stele Personaggio» (1957) oder im «Motivo a Rocchi animato», wo man schon aus den Titeln die Tendenz zu anthropomorpher Architektur spürt (die der französische Bildhauer Etienne Martin in einem anderen Vokabular auch plastisch realisiert hat). Es handelt sich dabei jeweils um die mystisch und mythisch erfaßte menschliche Gestalt, die aus der Vergangenheit in die aktuelle Gegenwart einbezogen wird. Hiermit bekennt sich Mirko zu einer Permanenz des magischen Ausdrucksbildes, das nicht nur in ferner Vergangenheit beschlossen ruht, sondern vital für unsere Zeit Gültigkeit hat – eine Einstellung, die Read auch gegenüber Picassos früher Eisenplastik einnimmt*. Wir haben es hier also mit einer tiefgehenden inhaltlichen Unterbauung formaler Gegenwartsprobleme zu tun, mit einer Präsenz der «Erinnerung» bei Mirko, von der der Dichter G. Ungaretti spricht. Wie bei Etienne Hajdu, Etienne Martin, François Stahly und anderen Künstlern dieser Generationsschicht ist hier wieder ein lebendiges Sensorium wach geworden für die Simultaneität der Zeiten, gegenüber einer fortschrittsgläubigen Überwertung des Aktuellen in abrupter Loslösung von den humanen und künstlerischen Verwurzelungen. Mirko will von einer tieferen geistigen Schau ausgehen oder, wie er es selbst ausgedrückt hat, «eine neue Dimension entdecken» («découvrir une nouvelle dimension à toutes les choses»). Wenn sogar die Wissenschaft den Begriff der Realität über die greifbare Wirklichkeit hinaus in ein «Jenseits» verlegt, so erscheint es ihm als vornehmste Aufgabe der Kunst, erst recht auf dieses «Jenseits» mit den Kräften der Imagination hinzuzielen, um Neues zu gestalten.

Auch wenn Mirko, wie in seinen letzten Arbeiten, in Metall und Holz die strenge, architektonisch-geometrische Form zu bevorzugen scheint, entsteht bei ihm als Ganzes ein symbolhaft vitales Gebilde und kein maschinell perfektioniertes Produkt («Il Rostro», «Il Grande Sacerdote», «Il Suonatore», 1962–1964).

Konträr zu diesen Werken stehen die eher spontan entstandenen Arbeiten vom Ende der fünfziger Jahre aus dem flexiblen Material des synthetischen Styrofoam, die, vor den grafitireichen Mauern Roms photographiert, wie plastische Realisationen in dem gleichen Geist wirksam werden («La Gran Madre», 1959). Es liegt hier eine gewisse vorübergehende Beziehung zu dem «Art brut» vor.

Was bei Mirko durchweg entscheidend bleibt, ist die Überleitung und Ausdehnung seiner plastischen Gestaltung – sei sie figurativ oder abstrakt – in neue Zusammenhänge. Die inhaltliche Ausstrahlungskraft und die räumliche Emanation seiner Skulpturen befähigen diese, innerhalb eines größeren architektonischen Ganzen wirksam zu werden. Gerade hierbei bewahrt Mirkos Werk einen durchaus originellen Charakter,

* Herbert Read, A Concise History of Modern Sculpture. Thames & Hudson, London 1964



9



11



10

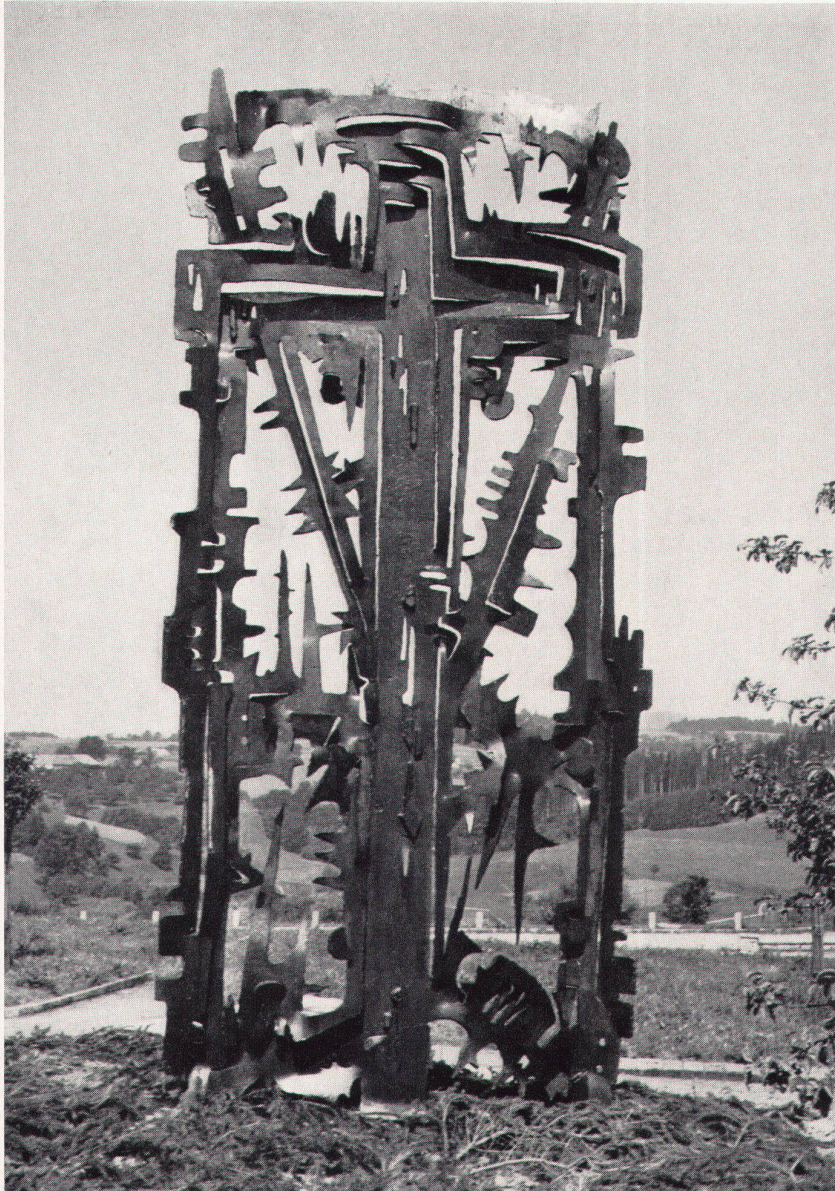
9
Mirko, *Il Rostro*, 1964. Holz
La proue. Bois
The prow. Wood

10
Mirko, *Suonatore*, 1962. Bronze
Musicien. Bronze
Musician. Bronze

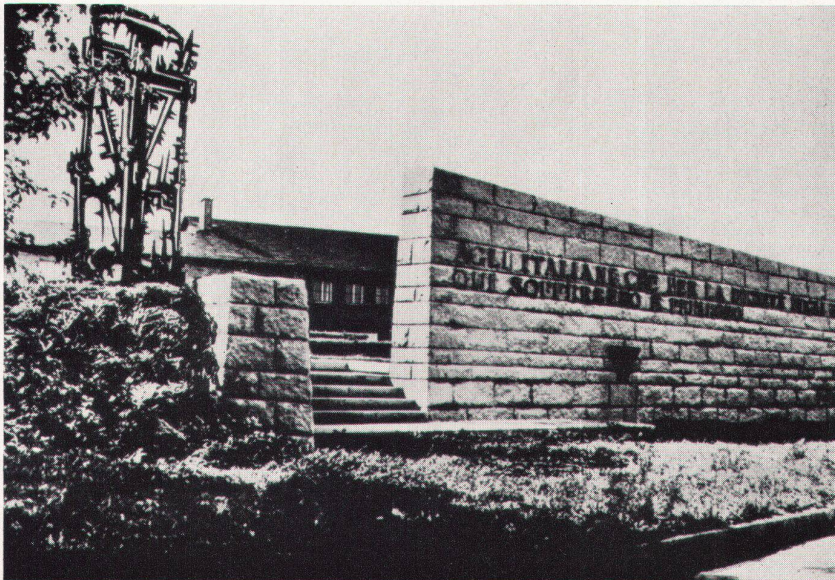
11
Mirko, *Detail des großen Bronzegitters der Fosse Ardeatine bei Rom*, 1950
Détail de la grande grille de bronze des Fosse Ardeatine à Rome
Detail of the large bronze screen of the Fosse Ardeatine in Rome

12
Mirko, *La Croce*, 1954. Eisen. Mauthausen
La croix. Fer. Mauthausen
The cross. Iron. Mauthausen

13
Denkmal für die italienischen Opfer in Mauthausen.
Architekt: Mario Labò, Genua
Monument érigé à la mémoire des victimes italiennes à Mauthausen
Monument for the Italian victims at Mauthausen



12



13

wie es seine Bronzegitter der «Fosse Ardeatine» bei Rom (1950) und das mit dem Genueser Architekten Labò ausgeführte Monument für die Opfer von Mauthausen von 1954 erweisen. Bindung und Spannung entstehen durch jene plastischen Strukturen Mirkos, die das Architektonische im Sinne einer freieren emotionalen und symbolischen Wirksamkeit in dieser Richtung hin ergänzen und auf ihre Art den Dialog mit dem Raum in phantasievoller Weise artikulieren.

In dem bewegten und erregten Gitterwerk, das die Grabstätte der dreihundert römischen Geiseln des Zweiten Weltkrieges umschließt, erreicht Mirko durch seine transparenten Bronzereliefs eine Akzentuierung und Steigerung der gesamten Anlage. Das monumentale bronzene Eingangstor bringt ein lebendiges Fluten zwischen Außen- und Innenraum, rhythmisiert durch Transparenz und Elastizität der Formen. Die als durchbrochene Reliefwände auch im Inneren erstellten Gitter, welche die Höhlen, in denen die römischen Opfer erschossen wurden, von der Außenwelt abtrennen, sind räumlich weniger ausgreifend und dramatisch, sondern flächig ausgespannt und mit abstrahierenden Figurationen eher episch behandelt. Seit Antonio Gaudís belebtem Gitterwerk in Schmiedeeisen an den Häusern und Kirchen Barcelonas hat man eine derart spatial aufsprühende Kraft durchlöcherter Wände nicht mehr erlebt. In Mauthausen (1954) stellt die Bildhauerarbeit – im Gegensatz zur massiven Mauer des Architekten, die zum Symbol gefängnishafter Absperrung und zur Wand der Erschießung wird – einen durchbrochenen Kubus dar, mit den Passionsinsignien von Kreuz und Dornen, nun als raumdurchflutetes, himmelwärts gerichtetes skulpturales Gebäude. Die zarte Silhouettierung und schwebende Existenz dieser Luftplastik besitzt eine spürbare Einheitlichkeit in der formalen Ausführung und symbolischen Bedeutung.

Das gleiche Doppelspiel von kompositioneller Einfühlung und Kontrastierung erreicht Mirko in der vertikal aufsteigenden Brunnenplastik von Spezia (1955) mit seinem belebenden Hell-Dunkel-Rhythmus der vertikal emporstrebenden Schalen, in reicher farbiger Mosaizierung. Als organischer Teil eines Platzes wird diese Skulptur individuell lebendig, gleichzeitig mit den historischen Sakral- und Profanbauten zusammenschwingend, ohne daß dabei Altes und Neues sich verfeindeten, sondern eher eine neue Einheit entsteht. Es ist ein ähnliches Phänomen, wie man es bei der Aufstellung von Arps Plastik «Der Wolkenhirt» in Yverdon 1953 erlebte, wo die mittelalterliche und barocke Architektur mit der modernen Skulptur in einem harmonischen Einklang stand.

Innerhalb der komplexen Aufgaben, die unserer Zeit gerade im Sinne eines synthetischen Zusammengehens der Künste gestellt werden, weisen Mirkos Werke sowohl formal wie durch die geistige Einstellung ihres Schöpfers auf eine umfassende, die Zeiten vereinigende Orientierung hin. Für ihn bedeutet die Zusammenarbeit zwischen Architekt und Bildhauer nicht nur einen formalen, sondern ebenso einen geistig erweiternden Dialog. Die freieren Experimentierungsmöglichkeiten des Bildhauers – wenn sie auch oft einen anarchischen Charakter zu haben scheinen (wie er meint) – bringen nach seiner Auffassung gerade Humanisierung, Phantastik, formale Lockerung und damit auch gesteigerte Ausstrahlungsmöglichkeiten für die Architektur, die primär auf bestimmte zweckhafte und soziale Aufgaben ausgerichtet und an technisch-industrielle Herstellungsmethoden gebunden ist.



14

Biographische Daten

Mirko Basaldella, Bildhauer und Maler. Geboren am 26. September 1910 in Udine. Studiert zunächst in Venedig und Florenz, dann in Monza und Mailand bei Arturo Martini. Lebt seit 1934 in Rom. Erste Ausstellung 1935 in der Galleria della Cometa, Rom. 1947 zeigt er Malereien in der Galleria dell'Obelisco. Erste Ausstellungen in den USA in der Knoedler Gallery 1947 und 1949. 1950 plastische Gestaltung der Fosse Ardeatine. 1951 Reliefs und mosaizierende Malereien für das FAO-Gebäude in Rom (Hauptsaal). 1954 Monument für Mauthausen. 1956 Brunnenanlage und Plastik für Spezia. Empfängt 1953 den zweiten Preis im Wettbewerb für das «Denkmal des unbekanntenen politischen Gefangenen», 1955 den ersten Preis der Biennale von

14, 15

Mirko, Brunnen in La Spezia, 1955. Venezianisches Glasmosaik
Fontaine à La Spezia. Mosaïque de verre vénitien
Fountain in La Spezia. Venetian glass mosaic

Photos: 3, 10 Oscar Savio, Rom; 9 George Daffin Cope



15

São Paulo. 1962 entsteht seine monumentale Bronzeskulptur für die Front des Krannert Art Museum in Urbana (Illinois). Seit Ende 1957 ist er Direktor des «Design Workshop» in der Harvard University, Cambridge, Mass., wo er junge Architekten unterrichtet. 1962 wird er in die «American Academy of Arts and Science» gewählt. Erhält 1964 in Rom die Goldmedaille von Italien.