



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Marino Marini – Die Pferd- und Reiterdarstellungen der
Dreißigerjahre und der Schweizer Zeit“

Verfasserin

Maren Ramsauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im September 2008

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Kunstgeschichte

Betreuerin:

Ao. Prof. Dr. Martina Pippal

Danksagung

Zuallererst möchte ich an dieser Stelle meiner Familie danken, die mir dieses Studium überhaupt erst ermöglicht hat und die mir immer die bestmögliche Unterstützung zukommen ließ. In diesem Sinne soll die Diplomarbeit meinen Eltern gewidmet sein, die mir in jeder Lebenslage zur Seite stehen.

Bedanken möchte ich mich auch im speziellen bei meinem Freund Alexander Debene, der sehr viel Geduld mit mir hatte und mir neue Anregungen und Motivation für diese Arbeit gab und mir in allen meinen guten und schlechten Phasen weitergeholfen und unterstützt hat.

Zu guter Letzt möchte ich ein großes Dankeschön an meine Freunde aussprechen, die zu jeder Zeit ein offenes Ohr für mich hatten und eine wichtige Stütze in dieser Zeit für mich waren.

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort

1	EINLEITUNG	6
1.1	FORSCHUNGS-LAGE	6
1.2	PROBLEMSTELLUNG UND HERANGEHENSWEISE	8
2	DIE ENTWICKLUNG DER SKULPTUR IM EUROPA DER ZWISCHENKRIEGSZEIT UND DIE STRÖMUNGEN	11
3	DIE KUNSTLANDSCHAFT DER ZWANZIGER- UND DREISSIGERJAHRE DES 20. JAHRHUNDERTS IN ITALIEN	15
3.1	DIE KULTURPOLITIK DES FASCHISTISCHEN REGIMES UND DIE KUNSTTENDENZEN ...	15
3.1.1	<i>Der Neoklassizismus und die Erben des Novecento.....</i>	<i>20</i>
3.1.2	<i>Arturo Martini und die Strömung des Neoarchaismus.....</i>	<i>22</i>
3.2	DIE DARSTELLUNG VON PFERD UND REITER IN DEN DREIßIGERJAHREN.....	28
4	BIOGRAFIE UND WERKÜBERBLICK.....	34
4.1	BIOGRAFIE	34
4.2	DAS WERK MARINO MARINIS	35
5	DIE FRÜHEN PFERD- UND REITERDARSTELLUNGEN UND IHRE VORBILDER.....	40
5.1	DIE WERKE „REITER“, „HERR ZU PFERDE“ UND „PILGER“	40
5.2	DIE KLASSISCHEN REITERSTANDBILDER ALS VORBILDER	45
5.3	DIE RÜCKBESINNUNG AUF ARCHAISCHE WERKE IN DER KUNST MARINO MARINIS .	49
5.3.1	<i>Die Kunst der Etrusker</i>	<i>50</i>
5.3.2	<i>Marino Marini und Arturo Martini</i>	<i>52</i>
5.4	ZUSAMMENFASSUNG	53
6	DAS SCHWEIZER EXIL VON 1942 BIS 1946.....	55
6.1	DIE RAHMENBEDINGUNGEN FÜR EXIL-KÜNSTLER IN DER SCHWEIZ.....	56
6.2	DIE WERKGRUPPE DER KLEINEN REITER.....	58
6.2.1	<i>Beschreibung der Werke.....</i>	<i>59</i>

6.2.2	<i>Die Stellung der Werkgruppe im Oeuvre Marino Marinis.....</i>	63
6.3	GERMAINE RICHER UND ALBERTO GIACOMETTI ALS EINFLUSSQUELLEN.....	65
7	DIE PFERD- UND REITERDARSTELLUNGEN DER NACHKRIEGSZEIT.....	68
7.1	DIE WERKE.....	68
7.2	DIE AUSWIRKUNGEN DER SCHWEIZER ZEIT	74
8	DER SYMBOLISMUS IM WERK MARINO MARINIS	76
8.1	DIE BEGRIFFE MYTHOS, ARCHETYPUS UND SYMBOL UND DIE BEDEUTUNG DER NACKTHEIT DES REITERS	77
8.2	DAS PFERD UND SEINE SYMBOLE	80
8.2.1	<i>Die Symbiose von Reiter und Pferd und das Motiv des Kentauren in den Werken der Schweizer Zeit.....</i>	<i>81</i>
8.2.2	<i>Die Pferd- und Reiterdarstellungen der Nachkriegszeit und die Bedeutung des Pferdes als animalisch-phallisches Symbol</i>	<i>83</i>
9	ZUSAMMENFASSUNG	85
10	BIBLIOGRAFIE.....	87
11	ABBILDUNGSNACHWEIS.....	91
12	ABBILDUNGEN.....	97

Abstract

Lebenslauf

Vorwort

Eine Exkursion nach Florenz brachte mich dem Werk Marino Marinis näher. Seine Arbeiten in der säkularisierten Kirche San Pancrazio faszinierten mich derart, dass ich beschloss ihn und sein Werk zum Gegenstand meiner Diplomarbeit zu machen.

Meine ursprüngliche Betreuerin war Frau Prof. Krieger, die mich mit ihren Anregungen und ihrer speziellen Herangehensweise unterstützte und weiterhalf. An dieser Stelle möchte ich meine Trauer über das plötzliche Ableben von Frau Prof. Krieger zum Ausdruck bringen.

Frau Prof. Dr. Pippal übernahm daraufhin meine weitere Betreuung. Ihrer professionellen und kompetenten Unterstützung ist es zu verdanken, dass ich diese Diplomarbeit schlussendlich beenden konnte.

1 EINLEITUNG

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Bildhauer Marino Marini und der Entwicklung einer seiner vier Hauptmotive, den Pferd- und Reiterdarstellungen.

Marino Marini begann seine künstlerische Laufbahn als Maler und Grafiker. Erst nach und nach rückte die Bildhauerei in das Zentrum seines Schaffens. Sowohl als Maler und Grafiker als auch als Bildhauer beschränkte sich Marini stets auf nur vier Motive, wobei er für jedes Motiv eine eigene plastische Sprache und immer wieder neue stilistische Ausformungen im Rahmen der traditionellen figürlichen Skulptur entwickelte. Dies ist umso bemerkenswerter, da ein solches Festhalten an wenigen Themen die Anforderung an den Künstler stellt, sich in seinem Oeuvre nicht in Manieriertheit und Routiniertheit zu verlieren.

In der Zeit zwischen 1923 und 1930 entstanden anspruchslose, klassische Werke, welche noch nicht auf die spätere Entwicklung des Künstlers hinwiesen. Erst in den Dreißigerjahren folgten Werke, die den Grundstein für die weitere Entwicklung Marinis bildeten und durch die er auch im nationalen und internationalen Ausstellungsleben immer mehr an Bedeutung gewann. 1943 emigrierte Marini in die Schweiz. Dies stellte einen großen Einschnitt dar und bewirkte eine stilistische Neuorientierung im Oeuvre Marinis. Nach seiner Rückkehr nach Mailand erlangte er schließlich in den Fünfzigerjahren einen hohen Bekanntheitsgrad insbesondere durch die Darstellungen und Variationen seines zentralen Themas, den Pferd- und Reitergruppen.

1.1 Forschungslage

Es gibt zum Thema Marino Marini eine Vielzahl allgemeiner Werke und Monografien, in denen sich verschiedene Autoren mit der Grafik, der Malerei und dem plastischen Werk des Künstlers auseinandersetzen.

Dabei zählen die Arbeiten von Oskar Bätschmann, Abraham Maria Hammacher, Sam Hunter, Herbert Read und Antonia König zu den wichtigsten Abhandlungen über den Künstler.

Bätschmann¹ beschäftigte sich in seinem 1971 erschienenen Buch mit dem Menschen Marino Marini und dessen Werken. Er setzte darin sein Hauptaugenmerk auf die plastischen Arbeiten, deren mögliche Vorbilder und skizzierte weiters die Entwicklung der Werke innerhalb der jeweiligen Themengebiete. Im Essay arbeitete Bätschmann die Bedeutung der Archetypen heraus und versuchte, die in den Verwandlungen der Motive sich zeigenden Bedeutungsveränderungen nachzuweisen.

Read² beschäftigte sich ebenfalls ausführlich mit dem Werk des italienischen Bildhauers. Der Autor versuchte die spezifischen Eigenschaften der Plastik Marino Marinis im Vergleich mit den Werken seiner Vorgänger und seiner Zeitgenossen zu bestimmen.

Hammacher³ arbeitete für das 1972 erschienene Buch eng mit dem Künstler zusammen. Es entstand sozusagen eine von Marini autorisierte umfassende Darstellung des künstlerischen Werkes. Zusätzlich zu den Themen, mit denen sich auch schon Bätschmann und Read auseinandergesetzt hatten, beschäftigte sich Hammacher mit Linie, Farbe und Form im Werk Marino Marinis, da seiner Ansicht nach die Farbe ein wichtiges gestalterisches Mittel des Künstlers war.

Weiters setzten sich Hunter⁴ und König⁵ in ihrer Dissertation mit dem Leben und dem plastischen Gesamtwerk des Bildhauers auseinander. Hunter schrieb eine sehr detaillierte und ausführliche Biografie über Marino Marini und ging dabei im Besonderen auf seine Vorbilder ein. Außerdem analysierte er die einzelnen Pferd- und Reiterdarstellungen und beschäftigte sich zusätzlich mit der künstlerischen Entwicklung Marinis als Bildhauer.

König analysierte die einzelnen Themen, mit denen sich der Künstler beschäftigt hatte und zeigte deren ikonografische und formale Entwicklung auf.

¹ Bätschmann 1971, S. 9.

² Read 1971.

³ Hammacher 1972.

⁴ Hunter 1993.

⁵ König 1998.

Ein Hauptaugenmerk legte die Literatur auf die Einteilung der Pferd- und Reiterdarstellungen sowie auf die Entwicklung innerhalb dieses Motivs und auf die Vorbilder. Bättschmann, Hammacher, Read und Hunter teilten das Werk Marinis in die „Frühen Reiter“, die „Reiter der Vierzigerjahre“ und die „Reiter der Fünfzigerjahre“. König hingegen teilte das Oeuvre Marinis in insgesamt sechs Phasen: der „Frühphase“ des Künstlers, welche die Autorin zwischen 1926 und 1935 ansetzte, seiner „Reifephase“ von 1936 bis 1942, dem „Schweizer Exil“ von 1942 bis 1946, der „Phase seines internationalen Erfolges“ von 1946 bis 1955, der „Krise“ von 1956 bis 1965 und dem „Spätwerk“ von 1966 bis 1972.

Ein weiterer Schwerpunkt in der Marini-Literatur stellte die Suche nach Vorbildern für sein Werk dar. Die Mehrheit der Autoren teilte die Vorbilder Marinis in die archaischen Einflüsse, insbesondere die Kunst der Etrusker und die klassischen Reiterstandbilder der Renaissance. Besonders die Kunst der Etrusker und die archaische Kunst der Griechen spielten für die Autoren⁶ eine wesentliche Rolle im Werk Marino Marinis. Weiters waren sie sich einig, dass die Pferd- und Reiterdarstellungen Marinis der Dreißigerjahre genauso in der italienischen Tradition statischer Monumentalität stehen wie die römische Figur des Mark Aurel auf dem Kapitol oder das Reiterstandbild des Gattamelata von Donatello in Padua, wobei für den Künstler diese Standbilder keine Leitbilder darstellten.

Neben den zwei bisher genannten Einflussquellen stellte für Hammacher und König der italienische Bildhauer Arturo Martini eine wichtiges Vorbild für Marini dar.⁷

1.2 Problemstellung und Herangehensweise

Charakteristisch für die Marini-Literatur sind die bloße Aufzählung der Vorbilder und Einflussquellen, ohne dass näher auf diese eingegangen wurde, und die pathetischen Ausführungen über das Werk des Bildhauers - im Besonderen sind hier Read, Hunter und König zu nennen. Zusätzlich flossen oft eigene Äußerungen und Überlegungen, welche der Künstler über sein Werk tätigte, in die Analysen der Autoren ein, wodurch eine sachliche und objektive Untersuchung des Oeuvres

⁶ Bättschmann 1971; Read 1971; Hammacher 1972; Hunter 1993; König 1998.

⁷ Hammacher 1972; König 1998.

Marino Marinis erschwert worden war. Eine Ausnahme bildete Oskar Bätschmann, der sich, zumindest ansatzweise, kritisch mit einigen Äußerungen des Künstlers auseinandersetzte.

Weiters fällt bei der Literaturübersicht auf, dass die Periode des Schweizer Exils nur kurz umrissen und eine intensivere Auseinandersetzung mit den Werken und der Entwicklung Marinis in dieser Zeit vernachlässigt wurde. Eine Ausnahme stellten Hammacher und König dar. Allerdings sah Hammacher lediglich wesentliche Veränderungen den weiblichen Akt betreffend. Für König wiederum stellten die Schweizer Jahre nur einen kurzen Einschnitt in der kontinuierlichen Entwicklung des Reiterstandbildes dar. Die Autorin berichtete von einer Krise Marinis in dieser Zeit, welche mit der Rückkehr nach Mailand 1946 endete.

Der Schwerpunkt dieser Arbeit stellt aus diesem Grund eine Werkanalyse der Pferd- und Reiterdarstellungen der Dreißiger- bis Fünfzigerjahre dar, um deren Entwicklung unter besonderer Berücksichtigung der Schweizer Zeit zu beleuchten.

Nach einer kurzen Zusammenfassung der künstlerischen, politischen und soziologischen Rahmenbedingungen wird auf Marino Marini und sein Werk eingegangen. Anschließend erfolgt die Werkanalyse, die in drei Kapitel untergliedert ist. Zunächst wird auf die frühen Pferd- und Reitergruppen der Dreißigerjahre näher eingegangen, um den Einfluss bestimmter Vorbilder auf seine frühen Werke darzulegen. Dazu zählen die klassischen Reiterstandbilder und die etruskischen Werke. Im Besonderen wird auf den italienischen Künstler Arturo Martini eingegangen, welcher eine Rückbesinnung auf archaische Werte in der italienischen Plastik einleitete und damit eine ganze Generation junger Künstler beeinflusste, darunter auch Marino Marini.

Bildeten die Pferd- und Reiterdarstellungen der Dreißigerjahre den Auftakt für die Gestaltung dieses Themas, so stellte die Zeit im Exil in der Schweiz von 1942 bis 1946 meiner Meinung nach einen radikalen Einschnitt in der Entwicklung des Künstlers dar. Der zweite Teil der Werkanalyse wird diese künstlerische Phase behandeln.

Der dritte Teil umfasst die Analyse der Pferd- und Reitergruppen der Zeit nach dem Krieg. Dabei beschränkt sich die Untersuchung auf die Werke, welche in dem Zeitraum zwischen 1946 und 1955 entstanden sind, und es wird auf die stilistischen

Auswirkungen, welche die Schweizer Zeit auf diese Werke gehabt hatte, eingegangen.

Der vierte und letzte Teil der Arbeit befasst sich mit dem Symbolismus im Werk Marino Marinis, da besonders in den Darstellungen der Schweizer Zeit und der Nachkriegszeit verschiedene symbolische Bedeutungsebenen erkennbar sind.

2 DIE ENTWICKLUNG DER SKULPTUR IM EUROPA DER ZWISCHENKRIEGSZEIT UND DIE STRÖMUNGEN

Zu den großen, bis heute wichtigsten Darstellungen über die Entwicklung der Modernen Plastik, zählen die Fallstudie von Carola Giedion-Welcker⁸ und die Werke von Michel Seuphor⁹, Eduard Trier¹⁰ und Ulrich Gertz¹¹. Weitere bedeutende Arbeiten zu diesem Thema legten Herbert Read¹², Heinz Fuchs¹³, Rosalind Krauss¹⁴, Abraham Maria Hammacher¹⁵ und Edward Lucie-Smith¹⁶ vor. Im großen Nachschlagewerk „Skulptur, von der Antike bis zur Gegenwart“¹⁷ wurde ebenfalls ausführlich die Geschichte der dreidimensionalen Kunst besprochen.

Die traditionalistische Skulptur stand nach dem ersten Weltkrieg avantgardistischen Strömungen gegenüber. Deren Kunstzentren befanden sich zu dieser Zeit in Deutschland.¹⁸ Die bildende Kunst entwickelte sich mehr und mehr zu einem Bereich, in dem verschiedene Strömungen, wie Abstraktion, Figuration, Surrealismus und Konstruktivismus sich in einer Art Wettbewerb miteinander befanden. Kennzeichnend für diese Strömungen war die besondere Aufmerksamkeit, die dem Zusammenspiel von Kunst und Gesellschaft zuteil wurde. Die Kunst wurde als Instrument für soziale Veränderungen begriffen.¹⁹

⁸ Giedion-Welcker 1955.

⁹ Seuphor 1957.

¹⁰ Trier 1960.

¹¹ Gertz 1964.

¹² Read 1966.

¹³ Fuchs 1970.

¹⁴ Krauss 1985.

¹⁵ Hammacher 1988.

¹⁶ Lucie-Smith 1999.

¹⁷ Duby/Daval 2002.

¹⁸ Held 1990, S. 30.

¹⁹ Lucie-Smith 1999, S. 151.

Zu Beginn der Zwischenkriegszeit wurden die fortschrittlichsten Experimente im Bereich der modernen dreidimensionalen Kunst im Kreis der Konstruktivisten unternommen. Diese forderten, dass die Künstler durch ihre Arbeit am Aufbau einer besseren, gerechteren und auch dem industriellen Fortschritt positiv gegenüberstehenden Welt teilnehmen müssten. Es handelte sich um eine der frühen Strömungen Moderner Kunst, mit der sich eine große Anzahl bildender Künstler auseinandergesetzt hatten. Naum Gabo, Johannes Itten, Laszlo Moholy-Nagy, Max Bill, Richard Paul und Barnett Newman vertraten das konstruktive Prinzip und auch Oskar Schlemmer wurde für seinen figuralen Konstruktivismus bekannt. Die plastischen Experimente kamen der Grundlagenforschung mit neuen Materialien, Raum, Bewegung, Schrift und Licht gleich. Die Schauplätze dafür waren Holland und Deutschland, hier vor allem die Städte Weimar, Dessau und Berlin.²⁰

Eine weitere Strömung in den Zwanzigerjahren war der Dadaismus (auch Dada genannt). Hier handelte es sich um eine künstlerische und literarische Bewegung, die 1919 unter anderem von Hans Arp in Zürich gegründet wurde und sich durch die Ablehnung „konventioneller“ Kunst, beziehungsweise Kunstformen und bürgerlicher Ideale auszeichnete. Vom Dadaismus gingen erhebliche Impulse auf die Kunst der Moderne aus. Im Wesentlichen war es eine Auflehnung gegen alle traditionellen Klischees der Kunst von Seiten der Künstler selbst, welche die Gesellschaft ihrer Zeit und deren Wertesystem ablehnten. Die ersten Dada-Plastiken, die von Marcel Duchamps und Man Ray in New York, von Hans Arp, Max Ernst in Köln, von Raoul Hausmann in Berlin und von Kurt Schwitters in Hannover Anfang der Zwanzigerjahre ausgestellt wurden, bedeuteten nicht nur einen Bürgerschreck, sondern sie waren ein Hinweis auf die gesamte, unbeachtete plastische Realität der Umwelt, auf die innere Wahrhaftigkeit des sogenannten „Hässlichen“. Es kam lediglich auf die Erfindung an, Material bedeutete nichts, Erfindung und Geist alles. Es war eine vollkommene Anti-Kunst, die unklassifizierbar sein sollte.²¹

Die künstlerische Strömung des Surrealismus ging aus der dadaistischen Bewegung in Paris hervor und war eine Bewegung, welche sich in den Dreißigerjahren zu einer internationalen Strömung etablierte.²² Im Gegensatz zum negativ-destruktivistischen Dadaismus propagierten die Surrealisten jedoch eine konstruktivere Sicht der Dinge.

²⁰ Duby/Daval 2002, S. 949.

²¹ Giedion-Welcker 1955, S. XIII.

²² Lucie-Smith 1999, S. 166.

Als der Vater der surrealistischen Bewegung gilt der französische Schriftsteller und Kritiker André Breton (1896 – 1966). Er forderte, als er 1924 seine „Surrealistischen Manifeste“ in Paris publizierte, nicht nur die Abkehr von traditionellen ästhetischen Vorstellungen, sondern auch von überlieferten moralischen Werten. Politische Streitigkeiten trugen zur Auflösung der Gruppe der Surrealisten nach 1929 bei.²³

Nicht alle Künstler gingen auf die Herausforderungen dieser modernen Bewegungen ein, es gab neben diesen Bruchlinien einen breiten Strom einer moderaten, konservativen Moderne. Hier stand das Festhalten am intakten menschlichen Körper im Vordergrund, so vereinfacht, stilisiert und abstrahiert seine Erscheinung auch ausfiel. Zu den sogenannten „Bewahrern des Menschenbildes“ gehörten unter anderem die Deutschen Bildhauer Georg Kolbe, Gerhard Marcks, Wilhelm Lehmbruck, Käthe Kollwitz und Ernst Barlach, sowie der Italiener Medardo Rosso und sein Landsmann Arturo Martini. Jene Künstler trugen aber dennoch gerade durch ihren Eklektizismus zum Wiederaufleben der figurativen Bildhauerei bei. Es gab aber auch eine Art beschönigenden Neoklassizismus mit hedonistischem Charakter in Frankreich und mit einer symbolischen Note in Deutschland, welcher geradewegs in die totalitäre Staatskunst führte.²⁴ Dieser Neoklassizismus in Frankreich hatte ebenso durchaus nationalistische Implikationen, da er sowohl die Vorherrschaft der römischen Zivilisation im Ganzen als auch der stark entwickelten klassizistischen Tradition innerhalb der französischen Kunst betonte. Noch stärker war der nationalistische Aspekt innerhalb der neoklassizistischen Kunst ausgeprägt, die inzwischen in Italien entstanden war. Obwohl die Tendenz mit dem Siegeszug des Faschismus einherging, wurde diese Entwicklung auf eine andere Weise gefördert, wie in Deutschland oder der Sowjetunion.²⁵

In den Dreißigerjahren wurde Paris das unbestrittene Zentrum der westlichen Avantgarde. Aufgrund der Entwicklungen in den Zwanzigerjahren waren die Rahmenbedingungen für eine progressiv orientierte Skulptur in Europa allgemein allerdings nicht sonderlich gut. Die „freien Künste“ spiegelten nicht nur die politischen Konflikte dieser Jahre wider. Die Werke französischer, spanischer, italienischer, sowjetischer und deutscher Künstler zeigten auch, dass die Kunst selbst in einem

²³ Ebenda, S. 113.

²⁴ Duby/Daval 2002, S. 999.

²⁵ Lucie Smith 1999, S. 123, 124.

Spannungsfeld zwischen Traditionsorientierung und Modernität stand. Das Projekt der Moderne schien im Schatten eines internationalen Konservatismus zu stehen. Die Toleranzschwelle gegenüber den Künstlern war von Land zu Land äußerst unterschiedlich. Im nationalsozialistischen Deutschland war die Situation besonders dramatisch. Die Kunst der Avantgarde wurde Ende der Dreißigerjahre durch einen politischen Feldzug vernichtet. Max Beckmann, Emil Nolde, Paul Klee, Barlach und Kollwitz wurden als entartet abgestempelt. An ihrer Stelle setzten die Nationalsozialisten eine propagandistische Kunst, die dem Führerkult, der Ideologie der sogenannten Rassenreinheit, den verordneten Mythen von Blut und Boden und der Vorbereitung auf den Krieg zu dienen hatte. Maler und Bildhauer wie Bruno Ziegler, Arno Breker, Josef Thorak und Georg Kolbe wurden von den Nationalsozialisten gefördert und erhielten große Aufträge.²⁶ In den diktatorisch geführten Staaten bestand eine große Nachfrage nach öffentlichen Denkmälern. Breker lieferte heroische Krieger und Athleten für die Neue Reichskanzlei in Berlin (Abb. 1). Vera Muchina schuf 1937 ein gigantisches Monument für die ökonomische Leistungsschau der Sowjetunion, bestehend aus einem Arbeiter, der einen Hammer hochhält, und einer Bäuerin, die eine Sichel in den Himmel reckt (Abb. 2).²⁷ Der Bildhauer Giorio Gori stellte anlässlich der Weltausstellung 1937 in Paris einen nackten monumentalen Reiter mit Pferd auf den italienischen Pavillon und nannte ihn „*Genius des Faschismus*“ (Abb. 3).²⁸ Die Formensprache entsprach dem faschistischen Realismus. Gigantismus und auch die Nacktheit der Figuren waren Ausdrucksmittel totalitärer Staatsmacht, welche die Individualität des Menschen unterdrückte.

In der Sowjetunion begann ab 1934 die Auslöschung der Avantgarde. Kunst sollte ab nun ausschließlich der Verherrlichung der kommunistischen Revolution dienen. Dagegen befanden sich unter den italienischen Künstlern, die in der Gunst von Mussolinis Faschisten standen, große Vertreter der Kunst der Dreißigerjahre, wie der Bildhauer Arturo Martini und der Maler Mario Sironi. Im Vordergrund standen aber auch hier die Propaganda des totalitären Regimes und die Inszenierung von Mussolini als Duce und Kriegsherr.²⁹

²⁶ Kat. Ausst., Düsseldorf 1987, S. 145.

²⁷ Lucie Smith 1999, S. 168.

²⁸ Kat. Ausst., Düsseldorf 1987, S. 198.

²⁹ Werkner 2007, S. 9, 10.

3 DIE KUNSTLANDSCHAFT DER ZWANZIGER- UND DREISSIGERJAHRE DES 20. JAHRHUNDERTS IN ITALIEN

Die zwanzig Jahre des italienischen Faschismus bewirkten beträchtliche Veränderungen innerhalb der Kunstlandschaft. Im Folgenden wird auf die Kulturpolitik des Regimes in Italien und auf die jeweiligen wichtigen Kunstströmungen eingegangen. Im Weiteren wird analysiert, inwieweit Marino Marini in das Kunstleben involviert war und welche Stellung er in dieser Zeit gehabt hatte. Abschließend werden die Pferd- und Reiterdarstellungen der Dreißigerjahre in der italienischen Skulptur beleuchtet und wie die Arbeiten Marinis in diesem Zusammenhang zu verstehen sind.

3.1 Die Kulturpolitik des faschistischen Regimes und die Kunsttendenzen

Mit der Machtergreifung Benito Mussolinis Anfang der Zwanzigerjahre erhielt das Bedürfnis des Staates nach einem signifikanten Abbild für ein glorioches Italien eine neue Dimension.³⁰ Das Hauptanliegen der faschistischen Kulturpolitik war die Wiederherstellung des Rufes Italiens als das führende Kulturland Europas. Im Vergleich zu Künstlern der Sowjetunion oder Deutschland waren die Künstler in Italien in der Wahl ihres Stiles vielleicht freier, aber sie standen sehr wohl unter Beobachtung. Hierzu kam, dass die Indienströmung der Strömung des späten Futurismus für die Kriegsverherrlichung eine gewisse Toleranz gegenüber den Formensprachen der Moderne zur Folge hatte.

Der „imperialistische“ Faschismus fand das italienische Bild in der „mediterranen“ Skulptur Arturo Martinis. Der „moderne“ und technokratische Faschismus ließ sich hingegen im Stil der späten Futuristen wiederkennen. Das Regime duldete die

³⁰ Ausst. Kat., Leeds 2003, S. 12.

Abstraktion nur deswegen, weil sie ausschließlich einer elitären Kultur angehörte und der breiten Öffentlichkeit nicht zugänglich war.³¹

Die den italienischen Machthaber am nächsten stehende Bewegung war der Novecento, welcher Anfang der Zwanzigerjahre gegründet worden war. Der Novecento war gleichsam ein Behälter, kein Inhalt, und erfüllte daher die Rolle einer Organisation, die sich um Ausstellungsmöglichkeiten und um die allgemeine Anerkennung kümmerte. Diese Künstler hatten keine einheitlichen ästhetischen Ziele. Darin unterschieden sie sich von der Avantgarde in Paris, die mehr Wert auf die Gruppenpoetik als auf die einzelnen Persönlichkeiten gelegt hatten.³² Die Künstler kamen zwar aus verschiedenen Stilrichtungen, es verband sie aber die Abwendung von der Moderne und die Überzeugung, in ihren Arbeiten den wahren Geist des 20. Jahrhunderts („Novecento“) zu verkörpern. Ihre Werke sollten als „ritorno all'ordine“ („Rückkehr zur Ordnung“) verstanden werden und orientierten sich an den Sujets des Spätmittelalters und der Renaissance. Als Koordinatorin dieser Gruppe wirkte die jüdische Kunstkritikerin Margherita Sarfatti. Sie hatte im Kunstbetrieb der Zwanzigerjahre im faschistischen Italien die Machtstellung einer „Kulturpäpstin“ inne und war der Literatur zufolge die Geliebte von Mussolini.³³ 1926 wurde eine große Ausstellung in Mailand veranstaltet, die Gruppe hieß nun Novecento Italiano. Es waren Vertreter fast aller in den Zwanzigerjahren in Italien vorhandenen Kunsttendenzen eingeladen. Der Novecento war demnach mehr ein Versuchsmodell, bei dem Künstler unterschiedlicher Ausdrucksweisen - ohne Parteibuch - an den Ausstellungen teilnehmen konnten. Mussolini hielt bei den jeweiligen Ausstellungseröffnungen Reden und äußerte sich am 5. Oktober 1926 folgendermaßen: „Wir müssen ein neues Kulturgut schaffen, um es dem Antiken zur Seite stellen zu können, wir müssen eine neue Kunst schaffen, eine Kunst unserer Zeit, eine faschistische Kunst.“³⁴ Die Worte des Duce verliehen zwei Prinzipien Ausdruck, die zu den Eckpfeilern der Kulturpolitik des Regimes werden sollten. Die Aufgaben der Kunst waren, das Prestige der Nation zu stärken und die nationale Identität der italienischen Kunst hervorzuheben.³⁵

³¹ Ausst. Kat., Frankfurt 1996, S. 34.

³² Ebenda, S. 691.

³³ Ausst. Kat., Wien 1994, S. 686.

³⁴ Ebenda, S. 613.

³⁵ Ebenda, S. 687.

Die Neuinterpretation der Kunst der Vergangenheit war ein großer Teil der faschistischen Kulturprogramme. Es war dies ein Symptom für die in ganz Europa verbreiteten konservativen Strömungen, die speziell in Italien als Rückbesinnung auf die Vergangenheit auftraten, unter dem Verweis auf die historische Vorherrschaft der italienischen Kultur.³⁶ 1929 löste sich das Novecento Italiano auf. Was sich 1926 als Novecento-Gruppe angekündigt hatte, war unter dem Einfluss nationaler Politik sehr bald in reaktionäres Fahrwasser gekommen.³⁷

Anfang der Dreißigerjahre führte das Regime im Bereich der bildenden Künste ein System ein, das stärkere Eingriffe als die Vereinnahmungspolitik, welche die Künstler in den Zwanzigerjahre mit Initiativen wie etwa dem Novecento betrieben hatten, vorsah. Die Regierung war nun verstärkt an einer neuen Kunstform interessiert und es kam zu einer dynamischen Phase in der Kunstwelt. Die Künstler wurden mehr unter Druck gesetzt, sich an die faschistische Kulturpolitik anzupassen. Mit der XVI. Biennale in Venedig (1930) setzte eine Wende im Verhältnis zwischen Kunst und Diktatur ein. Ziel des Regimes war es, einen direkten Bezug zwischen Kunst und faschistischer Gesellschaft, also zwischen Kunst und Diktatur, herzustellen. Die Künstler sollten sich vom Kosmopolitismus der Pariser Kreise abwenden, um eine neue, „auf dem gesunden und instinktiven Geschmack basierende“ Inspirationsquelle zu finden. Von 1931 bis 1943 übernahmen die Mostre Quadriennali d'Arte die Aufgabe, welche vorher von 1926 bis 1929 der Novecento Italiano erfüllt hatte. In jenen großen Ausstellungen wurden alle Tendenzen der italienischen Kunstszene der Dreißigerjahre vereinigt. Dazu zählten die breite konservative, klassizistische Strömung, die Bewegung eines Art Neo-Archaismus, der späte Futurismus, bis hin zu den piemontesischen und lombardischen Abstrakten.

Verschiedene neoklassizistische Richtungen, wie etwa die Valori Plastici oder die Novecento-Gruppe, auch die „Erben des Novecentos“ bezeichnet, wurden offiziell gefördert. Jene Kunst umfasste historisierende Tendenzen im ideellen, formalen oder thematischen Rückbezug auf die Antike.³⁸ Die Bildhauer Eugenio Baroni, Francesco Messina und Romano Romanelli gehörten dieser Strömung an. Dies waren Künstler, die an Werken mit einem sogenannten „modernen“ Rückblick auf die Vergangenheit

³⁶ Ebenda, S. 690.

³⁷ Hammacher 1972, S. 26.

³⁸ Ausst. Kat., Wien 1994, S. 694ff.

arbeiteten. Bildhauer wie Arturo Martini, Libero Andreotti, Marino Marini, Giacomo Manzù, Emilio Greco und Mascherini Marcello vertraten eine Art Neo-Archaismus.³⁹

Die zweite Phase des italienischen Futurismus, mit Marinetti als Begründer, war eine weitere wichtige Strömung in der italienischen Kunst der Dreißiger- und Vierzigerjahre. Die erste Phase des Futurismus war die erste radikale avantgardistische Bewegung in Italien am Anfang des 20. Jahrhunderts gewesen, die sich intensiv mit der industriellen Dynamik zu verbünden suchte. Damals begann die Revolte der Künstler gegen das bürgerliche Ordnungssystem. Das aktionistische, gegen die erstarrten Verhältnisse in Europa vor dem Ausbruch des ersten Weltkrieges gewendete Programm, markierte den Anfang einer künstlerischen Bewegung, die sich offen als eine politische verstand. Der Künstler Umberto Boccioni gehörte dieser Strömung an und war bis zu seinem Tod 1916 der führende Bildhauer in Italien. Boccioni revolutionierte mit seinem „Manifest der futuristischen Skulptur“ (1912) die Plastik. Das heroische Kunst- und Lebensprogramm des Futurismus setzte mit der Aufforderung der Zerstörung jeglicher tradierter Kunst und ihren ungenügenden ästhetischen Formen ein und mündete in dem totalitären Gesellschaftsmodell einer elektrisch-dynamischen Lebenswelt, das nach 1922 ein kulturpolitisches Element des italienischen Faschismus werden sollte.⁴⁰

Die piemontesischen und lombardischen Abstrakten traten ab Mitte der Dreißigerjahre, am Rande der großen Ausstellungen, an die Öffentlichkeit. Sie hatten aber, international gesehen, niemals das Gewicht der Russen, Niederländer, Belgier und Schweizer.⁴¹ Zu den Vertretern zählten unter anderem die Maler Mauro Reggiani, Osvaldo Licini und Atanasio Soldati. Die Bildhauer Lucio Fontana und Fausto Melotti schufen in jenen Jahren Werke, welche man als eine Art lyrische, geometrische Abstraktion beschreiben könnte.⁴²

Eines der wesentlichsten Merkmale der italienischen Kulturpolitik während der Dreißigerjahre war die großangelegte Organisation eines mehr oder weniger auffallenden, engmaschigen Instrumentariums. Das Regime führte eine Einteilung in

³⁹ König 1998, S. 12.

⁴⁰ Kat. Ausst., Wien 2003, S. 13, 14.

⁴¹ Kat. Ausst., Wien 1994, S. 698.

⁴² Kat. Ausst., Stuttgart 1995, S. 133.

Syndikatsausstellungen, nationale und internationale Ausstellungen ein.⁴³ Es wurde eine relativ strenge, hierarchisch pyramidenförmig aufgebaute Einteilung der italienischen Kunst geschaffen, und Mussolini und sein Regime förderten die mehr oder weniger auferlegten oder gewollt akzeptierten Gemeinschaftsausstellungen sehr verschiedener Künstler. Der Faschismus war um eine Durchdringung der Kunst mit den Prinzipien der Ordnung, der Rückkehr zur Tradition und einer äußerst zaghaften, in spezielle und sehr beschränkte Bereiche verbannten Moderne bemüht. Diese Prinzipien verkörperten die Künstler des Novecento Italiano sicher am Ehesten.⁴⁴ Die Politik der aufgezwungenen Vereinigung zwischen verschiedenen oder entgegengesetzten Richtungen stellte die subtilste und gewaltsamste Form des faschistischen Eingreifens in das italienische Kulturleben dar.⁴⁵ Die in den Zwanzigerjahren erarbeitete Thematik der Schaffung einer Nationalkunst und die schon in der Definition der Beziehung zwischen Modernität und Tradition zutage getretenen Widersprüche prägten auch die Kunst der Dreißigerjahre. Zwischen 1930 und 1940 veranstaltete das Regime vermehrt Wettbewerbe mit betont faschistischen Themen. Die vorgegebenen Inhalte waren die Kraft der Rasse, die Mutterschaft, die Arbeit und die verwirklichten Vorhaben im öffentlichen und sozialen Bereich des Regimes. Es war der Beginn einer echten Propagandakunst im faschistischen Italien.⁴⁶ Die Beziehung zwischen Regime und Kunstwelt verfestigte sich nun mit den unzähligen Arbeitsmöglichkeiten, in denen der Staat als Auftraggeber auftrat und mittels eigener, die Künstler finanziell unterstützender Maßnahmen.⁴⁷ Wenn die Diktatur auch auf theoretischer Ebene, in den Katalogtexten oder den Artikeln in diversen Zeitschriften Bereiche mit unscharfen Grenzen zuließ, in denen sich auch entgegengesetzte Meinungen einen Weg bahnen konnten, trat sie im Ausstellungsbereich, in dem der Kontakt zwischen Kunst und Publikum direkter war und die Künstler an die institutionellen Strukturen angepasst werden mussten, entschiedener auf.⁴⁸

⁴³ Kat. Ausst., Wien 1994, S. 695.

⁴⁴ Kat. Ausst., Stuttgart 1995, S. 131.

⁴⁵ Kat. Ausst., Wien 1994, S. 699.

⁴⁶ Ebenda, S. 693.

⁴⁷ Ebenda, S. 614.

⁴⁸ Ebenda, S. 695.

3.1.1 Der Neoklassizismus und die Erben des Novecento

Der Siegeszug Mussolinis führte, wie bereits erwähnt, zu einer selbstbewussten Rückbesinnung auf die klassische Bildsprache, Sujets und vermeintlich klassischen Werte.⁴⁹ Es gab einen offiziell geförderten konservativen Neoklassizismus und reaktionäre Bewegungen, wie den Novecento, welche von der faschistischen Kunstpropaganda vereinnahmt wurden. Hier war der nationalistische Aspekt stark ausgeprägt. Die Skulptur war inspiriert von einer Mischung aus Vergangenen, Modernem und Monumentalität. Der Mensch wurde sportlich, wohlgeformt und gesund dargestellt. Der Geist bewies sich in den aktiven Körpern von Läufern, Fischern und Boxern, aber auch mythologische Bildthemen waren häufig. Zu dieser konservativen, klassizistischen Strömung können vor allem die Bildhauer Eugenio Baroni, Francesco Messina und Romano Romanelli gezählt werden.⁵⁰

Eugenio Baroni hatte sich im ersten Weltkrieg freiwillig als Leutnant verpflichtet, und die ihm dort widerfahrenen Erlebnisse spielten eine entscheidende Rolle in seinem Werk. Er eignete sich eine sehr drastische, ernste und doch auch dramatische stilistische Sprache an, welche Gemeinsamkeiten zu den Arbeiten von Barlach und Wildt erkennen lassen. 1920 nahm der Bildhauer an dem Wettbewerb für das Denkmal der Soldaten teil, welches für den Monte San Michele, ein geschichtsträchtiger Ort im ersten Weltkrieg, bestimmt war. Die Bildhauer sollten die verschiedenen Etappen, welche die Soldaten durchgestanden hatten, darstellen, und besonders sollte deren Aufopferung thematisiert werden. Baronis Arbeiten erregten mit ihrem prägnanten und ausdrucksstarken Realismus sogar auf Seiten der regimetreuen Kritiker, wie zum Beispiel Margherita Sarfatti, negative Reaktionen. Trotz Rückhalt durch das Wettbewerbskomitee und verschiedener Gruppierungen von „Ex-Soldaten“, entschied sich Mussolini dagegen, das Denkmal ausführen zu lassen. Baroni arbeitete trotzdem unbeirrt an seinen Skulpturen weiter und einige Studien und Skizzen wurden 1926 auf der Biennale in Venedig ausgestellt. Eugenio Baronis Stil passte nun in das faschistische Konzept und er erhielt unter anderem den Auftrag für das Monument des Herzogs von Aosta (Abb. 4, Abb. 5), welches ihn die letzten Jahre seines Lebens beschäftigte. Der Bildhauer gestaltete Anfang der Dreißigerjahre ebenfalls zahllose Figuren von Athleten für das

⁴⁹ Lucie-Smith 1999, S. 113.

⁵⁰ Kat. Ausst., Leeds 2003, S. 12ff.

Forum Mussolini in Rom (Abb. 6, Abb. 7). Für seinen Stil sind ein starker Realismus, die Überzeichnung der einzelnen Muskelpartien und sehr ausdrucksstarke Gesichter charakteristisch (Abb. 8).⁵¹

Francesco Messina wuchs in ärmlichen Verhältnissen auf. Ab 1934 hatte er den Lehrstuhl für Bildhauerkunst an der Accademia di Brera in Mailand inne. Die Werke „Boxer“ (Abb. 9) aus dem Jahr 1934 und „Kind des Meeres“ (Abb. 10) von 1935, waren auf die stilistischen Formeln der offiziellen faschistischen, neoklassizistischen Kunst zugeschnitten. Messinas Skulpturen sind realistisch durchmodelliert, der Künstler weicht nur von der naturalistischen Form ab, um eine leichte Stilisierung zu erlangen. Für seine Gestaltung ist eine kompakte und dichte Modellierung charakteristisch und die Figuren haben eine klare und feste Kontur.⁵²

Publio Morbiducci hatte eine Begabung für große monumentale Plastiken (Abb. 11). Das bildhauerische Talent des Künstlers offenbarte sich dem Regime Anfang der Zwanzigerjahre. Morbiducci fokussierte in diesen Jahren eine Annäherung zur klassischen Tradition und arbeitete mit klassischem Formengut. Charakteristisch für seinen Stil sind kräftige und mächtige Formen, aus denen er das Volumen herauszuschälen vermochte. Der Künstler kombinierte Realismus mit Tradition und Monumentalität und seine Plastiken haben einen kompakten Aufbau.⁵³

Romano Romanelli hatte sich von Anfang an auf die Seite des faschistischen Regimes gestellt, und wurde 1930 Mitglied der italienischen Akademie. Sein überlebensgroßer muskelbepackter „Boxer“ (Abb. 12) aus dem Jahr 1930 sitzt als gedankenverlorener Sieger am Boden. Der Künstler tendierte zu nüchternen, einfachen Formen und legte großen Wert auf das Herausarbeiten naturalistischer Details. Nach einem kurzen Aufenthalt in Paris war Romanelli von dem Werk Antoine Bourdelles beeindruckt. Bourdelle beeinflusste den Bildhauer besonders in seiner Art, wie er die klassischen Formen neu interpretierte.⁵⁴

Unter der Tendenz des Neoklassizismus lassen sich zahlreiche Künstler einordnen, deren Stile und Interpretationen jedoch vielfältig ausfallen. Besonders charakteristisch für diese Zeit war die oft ambivalente Beziehung der Künstler zu den

⁵¹ Ebenda, S. 136.

⁵² Ebenda, S. 150.

⁵³ Ebenda, S. 153.

⁵⁴ Ebenda, S. 159.

faschistischen Ideologien. Viele Künstler hatten zwischen 1920 und 1930 eine neoklassizistische Schaffensphase, von der sich die meisten später wieder lösten.

3.1.2 Arturo Martini und die Strömung des Neoarchaismus

Die Hinwendung zu archaischen Kunstformen begründete eine neue Kunst in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Europa, die nicht mehr an eine bestimmte Epoche oder einen bestimmten Stil gebunden war, sondern durch die Vielfalt geschichtlicher und stilistischer Lösungen charakterisiert wurde.⁵⁵ Der Beginn des 20. Jahrhunderts wurde durch eine deutliche Ablehnung der griechischen und römischen Klassik sowie der Kunst der Renaissance gekennzeichnet.⁵⁶ Dank Antoine Bourdelle erfuhr der Begriff Archaismus eine für die moderne Bildhauerei entscheidende Wandlung. Die Rückbesinnung auf archaische Kulturen fand in Ablehnung an die akademische Hellenismusverehrung im Werk des Bildhauers Eingang. Jedoch nicht als etwas Vergangenes und zu Tode Analysiertes, sondern als eine Neuinterpretation, als etwas Lebendiges und neu Erlebtes. Während die Strömung der späten Futuristen neuen Raumformen die Wege ebneten, erlebte eine Art Neo-Archaismus in den Zwanziger- und Dreißigerjahren in Italien eine bedeutsame Fortsetzung.⁵⁷ Einerseits beschäftigten sich die italienischen Künstler mit klassischem Formengut und Sujets, andererseits besannen sie sich auf archaische Werke. Dies war in erster Linie dem Bildhauer Arturo Martini zu verdanken, der in jenen Jahren an einer nüchternen, schlichten, in eine mythisch-archaische Dimension gestellte Plastik arbeitete.⁵⁸ Arturo Martini vertrat eine völlig neue Konzeption und leitete eine Auferweckung der etruskischen Kunst in Italien ein. Martini gilt, nach Boccionis Tod 1916, trotz seiner eher konventionellen Formsprache, als einer der bedeutendsten Vertreter der italienischen Bildhauerei zwischen den beiden Weltkriegen.⁵⁹ Nach anfänglichen Kontakten zu den Futuristen wandte sich Martini in den Zwanzigerjahren dem Geschehen um die Zeitschrift *Valori Plastici* zu und erkannte

⁵⁵ Hammacher 1988, S. 80.

⁵⁶ Bättschmann 1971, S. 12.

⁵⁷ König 1998, S. 12.

⁵⁸ Kat. Ausst., Wien 1994, S. 687.

⁵⁹ Hammacher 1988, S. 193.

dadurch die Bedeutung der Tradition.⁶⁰ Von 1925 bis 1930 nahm er an den Ausstellungen des Novecento teil. Seine Werke basierten auf Studien von römisch-antiken und etruskischen Formen und waren thematisch der Darstellung des Menschen gewidmet. Arturo Martinis Arbeiten tragen Spuren des Kampfes zwischen den drei großen Strömungen der Zwanziger- und Dreißigerjahre in Italien. Es waren sehr unterschiedliche künstlerische Welten, die wegen ihrer Gegensätze die Skulptur mit Spannung, Kraft und Unruhe erfüllten. Der Wille, sich von der Natur frei zu machen und rein räumliche Formen zu finden, war für Arturo Martini nicht vereinbar mit einer dramatisch expressiven Plastik, welche die menschliche Gestalt, wenn auch verformt und zerrissen, erhalten wollte.⁶¹ Martini erkannte als einer der ersten italienischen Bildhauer die Faszination der einfachen Materialien für die moderne Bildhauerei und beeinflusste nicht nur die stilistische Entwicklung Marino Marinis, sondern auch die vieler anderer junger italienischer Künstler. In den Jahren 1920 bis 1930 änderte sich die Einstellung zur jüngsten Vergangenheit in Italien. Die Bildhauerkunst bekam neue persönliche Inhalte und durch Arturo Martini befassten sich die Bildhauer mit Themen wie Traum, Mysterium, Drama und Erzählung. Die meisten Werke des Künstlers haben demnach einen genrehaften, erzählerischen Charakter und sind sakrale oder mythologische Motive. Martini verlangte es nach Rückkehr zu einer primitiven und „jungfräulichen“ Kunst, worunter er den Archaismus verstand. Der Künstler empfand, wie Hammacher 1988 festhielt, dass die Zeit, in der er lebte, „[...] zum Erbrechen modern war“.⁶² Martini schuf einerseits Werke, welche sich durch formale Vereinfachungen und freiere Material- und Formbearbeitungen auszeichneten, und der modernen Bildhauerei neue Wege eröffneten (Abb. 13, Abb. 14). Daneben entwickelte er aber auch monumentale mythologische Heldengestalten (Abb. 15), die letztlich sein Unglück wurden. Mit dem Aufkommen des Faschismus erhielt er zahlreiche große Aufträge und dadurch eine wirtschaftliche Basis, die ihm bis dahin gefehlt hatte. In den Dreißigerjahren arbeitete er vor allem an monumentalen, feierlichen Skulpturen. Sein Stil, der eine stark archaisierende Plastizität mit römisch-gotischen Formen annahm, tendierte vor allem bei den Denkmalaufträgen stark zu narrativen Effekten.⁶³ Martini konnte sich demnach nicht

⁶⁰ Kat. Ausst., Berlin 1985, S. 62.

⁶¹ Hammacher 1988, S. 193.

⁶² Ebenda, S. 194.

⁶³ Ebenda, S. 194.

zwischen Klassizismus, Archaik und Abstraktion entscheiden und 1945 diagnostizierte er in seinem Aufsatz: „Die Skulptur – eine tote Sprache“ die in seinen Augen aussichtslose Lage der Bildhauerei und wandte sich der Malerei zu.⁶⁴

Dem Titel dieses Aufsatzes Martinis entsprechend veranstaltete 2003 das Henry Moore Institute in Leeds eine Ausstellung zu diesem Thema. In dieser Ausstellung waren die wichtigsten italienischen Bildhauer der Dreißiger- und Vierzigerjahre vertreten. Dazu zählten unter anderem Libero Andreotti, Eugenio Baroni, Mirko Basaldella, Venanzo Crocetti, Lucio Fontana, Giacomo Manzù, Marcello Mascherini, Marino Marini, Arturo Martini, Fausto Melotti, Francesco Messina, Publio Morbiducci und Romano Romanelli. Penelope Curtis war die Kuratorin dieser Ausstellung und zeichnete auch für den Ausstellungskatalog verantwortlich.⁶⁵ Andreotti, Basaldella, Crocetti, Marini und Mascherini gehörten jener jungen Generation italienischer Künstler an, welche von Arturo Martini fasziniert waren und beeinflusst wurden.⁶⁶ Diese Bildhauer nahmen sehr wohl an den faschistischen Wettbewerben und Projekten teil und führten für das Regime Aufträge aus. Jedoch mieden sie die überzeichnete Ausdrucksweise der konservativen, klassizistischen Bildhauer und entschieden sich bewusst für eine altertümliche, archaische und ruhigere Formensprache.

Libero Andreotti war 1875 in Pescia geboren worden und starb 1933 in Florenz. Der Bildhauer zählte zu den bedeutendsten Künstlern seines Fachs im 20. Jahrhundert in Italien. Andreotti hatte ein ähnliches Schicksal wie Arturo Martini. Er wurde in den Zwanzigerjahren vom faschistischen Regime gefördert und verstärkt für die Umsetzung monumentaler öffentlicher Projekte herangezogen. Im Jahre 1922 erhielt er den ersten Großauftrag für das Denkmal „*Die Gefallenen von Roncade*“ (Abb. 16). Es folgten weitere Aufträge, wie 1924 das Denkmal in Saronno in Florenz (Abb. 17) und 1929 das Siegesdenkmal in Mailand. Das Vorhaben in Mailand wurde jedoch aufgegeben und diese Absage beendete Andreottis Karriere als Erschaffer faschistischer Denkmäler.⁶⁷ Bei Andreottis Skulpturen handelt es sich um nach einem tradierten Schönheitsideal geschaffene Formen, die trotz leicht akademischen Prägungen eine große Natürlichkeit ausdrücken (Abb. 18). Der Bildhauer war ein

⁶⁴ Ebenda, S. 198.

⁶⁵ Leeds 2003.

⁶⁶ König 1998, S. 22.

⁶⁷ Kat. Ausst., Leeds 2003, S. 48–56.

stärkerer Klassizist als Arturo Martini, zugleich sind die Formen seiner Figuren länglich angelegt, die naturalistischen Details sorgfältig herausgearbeitet, und die Details wirken leicht verspielt.

Mirko Basaldella war Schüler von Domenico Trentacoste und Arturo Martini, mit welchem er auch in Mailand von 1932 bis 1934 zusammenarbeitete. Das Interesse Basaldellas an archaischen Mythen zeigen den Einfluss Martinis. Die Gestaltung seiner Bronzen, wie zum Beispiel die Plastik „David“ (Abb. 19), offenbaren aber ein anderes Gespür für die Wirklichkeit als das von Martini. Basaldella interpretierte das Archaische mittels einer expressionistischen Modellierungsweise. Für den Künstler stellte die Skulptur ein Mittel dar, „visuelle Kommunikation“ auszudrücken. Für ihn war die Bildhauerei genauso ausdrucksstark wie das gesprochene und geschriebene Wort.⁶⁸

Venanzo Crocetti erlangte seine Kenntnisse über seine Leidenschaft der klassischen Kunst als Restaurator im Vatikan in Rom. 1938 stellte Crocetti auf der Biennale in Venedig aus, wo er den ersten Preis für Skulptur gewann. Crocettis Arbeiten kamen sehr nah an den Stil Arturo Martinis heran. Seine schmalen, nachdenklichen Akte (Abb. 20) waren in ihrer groben und rauen Bearbeitung der Oberfläche etruskischen Figuren sehr ähnlich. In seinen Arbeiten kombinierte er den abstrakten archaischen Stil etruskischer Werke mit naturalistischen Details. Besonders auffallend an seinen Figuren ist ihre Schlichtheit und auch die „beabsichtigte“ Weiterentwicklung des Stils Arturo Martinis.⁶⁹

Giacomo Manzù⁷⁰ (1908 - 1991) stammte aus sehr ärmlichen Verhältnissen und gehörte einer jüngeren Generation italienischer Künstler an als Martini. Manzù wurde gleichzeitig mit Marino Marini 1939 als Professor für Skulptur an die Accademia di Brera in Mailand berufen. In immer neuen Varianten eines bewusst eng begrenzt gehaltenen Themenkreises, suchte er seine eigenen Lösungen zu verbessern. Martini beeinflusste ihn, jedoch suchte Manzù nach einem individuellen Stil, ohne aber mit der klassischen Tradition zu brechen. Für seine frühen Werke war eine bewußt naive Auffassung typisch (Abb. 21). Der Künstler bediente sich der Natur, die er reduzierte und abwandelte. Manzù schuf Werke, in welchen er seine antifaschistische Einstellung offen zum Ausdruck brachte und gegen den

⁶⁸ Ebenda, S. 138.

⁶⁹ Ebenda, S. 142.

⁷⁰ Kat. Ausst., Salzburg 1947.

kommenden Krieg Stellung nahm. Der Bildhauer nahm dadurch eine Sonderstellung in der damaligen Kunstwelt ein.

Marcello Mascherini war ein norditalienischer Künstler. Seine Skulpturen sind teilweise überlebensgroß und er hielt sich eng an die naturgegebene Wirklichkeit, wie die Plastik „*Sitzende Frau*“ (Abb. 22) aus dem Jahr 1934 erkennen lässt. Mascherini arbeitete aber auch an Figuren, bei denen eine Art lebensvoller Archaismus zum Ausdruck kommt (Abb. 23). Die Formen seiner Werke sind kompakt und geschlossen und die Kontur ist klar definiert. Die Figuren weisen eine plastische, massige Modellierung auf, und die Formen werden zusammengezogen.

Obwohl Fausto Melotti und Lucio Fontana der Gruppe der Abstrakten angehörten, schufen sie ebenfalls Werke, in welchen sie die stilistischen Formeln der verschiedenen neoklassizistischen und archaischen Bewegungen der Zwanziger- und Dreißigerjahre einfließen ließen.

1901 in Rovereto bei Trient geboren, studierte Fausto Melotti an der Accademia di Brera in Mailand bei Adolfo Wildt. Seit 1930 hatte der italienische Bildhauer mit seinem umfassenden Gesamtwerk alle zentralen Entwicklungen der italienischen Moderne mitgestaltet. Melotti befasste sich mit zwei unterschiedlichen stilistischen künstlerischen Ausdrucksformen in dieser Zeit. Lebenslang mit Lucio Fontana befreundet, vereinte sein Frühwerk Aspekte der Pittura Metafisica und der rationalen Abstraktion. Mitte der Dreißigerjahre war der Künstler ein engagierter Vertreter der abstrakten Künstlergruppe in Mailand, wo er Werke wie „*Die sieben Weisen*“ (Abb. 24) schuf. Auf der anderen Seite arbeitete der Bildhauer an Skulpturen für verschiedene große öffentliche Projekte des faschistischen Regimes. Melotti kombinierte hier Klassizismen, Monumentalität und Mythos. Charakteristisch für Melottis Werke in jenen Jahren sind widersprüchliche bildhauerische Lösungen. Der Künstler schuf unter anderem Pferd- und Reiterdarstellungen und porträtierte zwei Ansprachen Mussolinis: „*Sie befreien sich die Felder*“ (Abb. 25) und „*Sie gründeten die Städte*“ (Abb. 26).⁷¹ Die Skulpturengruppen Melottis zeigen eine Figuration welche nicht nur eine klassische Tradition beschwört, sondern sogar jeden individuellen, stilistischen Gedanken zu vermeiden scheint. Zwischen den Reiterstandbildern und den Skulpturen für den Duce entstanden vier mythologische Modelle, welche wiederum eine neue stilistische Ausdrucksweise Melottis darstellten (Abb. 27). Betrachtet man diese unterschiedlichen Ausformungen wird ersichtlich,

⁷¹ Kat. Ausst., Düsseldorf 1987, S. 206.

dass die Künstler, welche Staatsaufträge ausführten, immer stärker überwacht wurden. Sie wurden von dem Regime gedrängt, gleichartige, einheitliche Plastiken zu gestalten, für welche ein distanzierter und unpersönlicher Stil charakteristisch war.⁷²

Lucio Fontana (1899 - 1968) war einer der bedeutendsten und sicher auch einer der vielseitigsten der italienischen Künstler. Der Bildhauer verbrachte seine Jugendjahre in Argentinien und Mailand, wo er sich im Jahre 1923 auch niederließ. Anfangs beteiligte sich Fontana noch an den Ausstellungen des Novecento. Bis 1930 studierte er bei Adolfo Wildt an der Accademia di Belle Arti di Brera in Mailand. Der Künstler ließ die stilistischen Formeln der verschiedenen neoklassizistischen und neoarchaischen Richtungen der Zwanziger- und Dreißigerjahre, wie etwa die Valori Plastici oder die Novecento-Gruppe, in sein Schaffen einfließen.⁷³ Das Werk und das Denken Arturo Martinis spielten ebenso eine wichtige Rolle für Fontana wie auch der Einfluss von Adolfo Wildt. Die bildhauerischen Arbeiten Fontanas zeugen von dem Ausdruck des langen Bemühens, den Weg zu verlassen, auf den Arturo Martini die italienische Bildhauerei geführt hatte. Während Fontana im faschistischen Italien ausstellte, knüpfte er in Paris Kontakte zu der Künstlervereinigung "Abstraction-Création" und wurde 1934 ihr Mitglied.⁷⁴ Die großdimensionierte Skulpturengruppe (Abb. 28), bestehend aus der von zwei Pferden gefolgten Vittoria, schuf Fontana 1936 für den „Salon des Sieges“ auf der VI. Triennale von Mailand.⁷⁵ Dieser Gruppe liegt eine Art fließende Modellierung zugrunde. Die Darstellungen seiner Figuren schwebten in jenen Jahren zwischen verschiedenen Formensprachen, zwischen einer Gewichtung auf barocke Tendenzen und Rückgriffe auf klassizistische Formen (Abb. 29, Abb. 30).

Marino Marini beschäftigte sich in dieser Zeit ebenso wie alle diese besprochenen Künstler mit archaischen Kunstformen und Werten und mit klassizistischen Themen und Vokabular. Seine Werke sind kompakt modelliert und haben eine geschlossene Gesamtkomposition. Besonders charakteristisch für den Künstler sind das Zusammenziehen der Formen und eine leichte Stilisierung der Figuren. In der Auseinandersetzung mit nationalen, reaktionären und isolierenden Tendenzen im faschistischen Italien und den weitherziger eingestellten Richtungen sah Hammacher

⁷² Kat. Ausst., Leeds 2003, S. 80–86.

⁷³ Kat. Ausst., Frankfurt 1996, S. 12.

⁷⁴ Ebenda, S. 17.

⁷⁵ Kat. Ausst., Leeds 2003, S. 97.

Marini als einen Einzelgänger.⁷⁶ Meines Erachtens sind die Werke der Dreißigerjahre, wie zum Beispiel die eher schwächtigen Figuren der beiden „Boxer“ aus den Jahren 1933 und 1935 (Abb. 31, Abb. 32), stilistisch und formal in die allgemeinen klassizistischen und archaisierenden Strömungen, welche in Italien vorherrschten, einzuordnen. Seine Interpretationen waren aber nicht dem offiziellen Klima oder der politischen Propaganda unterworfen. Einen besonderen Einfluss stellte Arturo Martini dar, worauf weiter unten eingegangen wird.

3.2 Die Darstellung von Pferd und Reiter in den Dreißigerjahren

Mussolini hatte seine Macht durch die Errichtung eines autoritären Staates und durch die Bereinigung des Verhältnisses zur Kirche in den Lateranverträgen 1929 gefestigt. Diese Verträge bestärkten neuerlich die Beziehung zwischen der italienischen Kirche und dem Staat. Infolgedessen fand ein bedeutsamer Anstieg der Bautätigkeiten in Italien statt, wo viele Bildhauer wie Fontana, Melotti, Manzù und Wildt involviert waren. Es kam zu einer Serie von Aufträgen für neue öffentliche Gebäude, wie Postämter und Bahnhöfe. Die Bildhauerei wurde in diesen Jahren in Italien zu einer besonders geschätzten Kunstsparte.

Einer der vielleicht bedeutsamsten Aufträge dieser Zeit wurde durch den Tod des Herzogs von Aosta 1931 eingeleitet. Der Herzog hatte die italienischen Truppen im ersten Weltkrieg angeführt und war eine wichtige Stütze Mussolinis gewesen, um an die Macht zu gelangen. Die Abbildungen (Abb. 33) zeigen Darstellungen, welche während des Wettbewerbes für sein Denkmal entstanden waren. Der Bildhauer Publico Morbiducci vervollständigte nach 1935 das Denkmal des Herzogs, da Eugenio Baroni vor der Vollendung gestorben war.⁷⁷ Das Reiterstandbild (Abb. 34) ist aus Stein, und das Tier wirkt kräftig und steht ruhig vor dem Betrachter. Der Reiter oder Soldat fasst die Zügel des Pferdes eng an sich heran und sitzt, mit einem langem Mantel und Helm bekleidet, fest im Sattel. Die Plastik hat einen kompakten Aufbau und naturalistische Details sind aus dem Körper des Tieres ausgearbeitet.

⁷⁶ Hammacher 1972, S. 26.

⁷⁷ Kat. Ausst., Leeds 2003, S. 13ff.

Der Soldat sitzt stramm auf seinem starken muskulösen Pferd, bereit in den Krieg zu ziehen.

Ein weiteres gewaltiges Projekt für das Regime stellte Rom dar. Die Stadt sollte das neue monumentale Zentrum des faschistischen Italiens werden. Im Zuge dieses Planes wurden offizielle Wettbewerbe mit betont faschistischen Themen veranstaltet, an denen sich sehr unterschiedlich arbeitende Bildhauer beteiligten. Dazu gehörten Arturo Martini, Lucio Fontana, Fausto Melotti, Marino Marini, Eugenio Baroni, Romano Romanelli, Francesco Messina und Publico Morbiducci. Es entstanden monumentale Plastiken, welche immer im Einklang mit der Architektur konzipiert waren.⁷⁸ Die vorgegebenen Themen dieser Wettbewerbe waren sehr eng mit klassischen traditionellen Inhalten verknüpft. Die Künstler beschäftigten sich mit der Kraft der Rasse, Pferd und Reiter, der Mutterschaft, der Arbeit und mit mythologischen Themen. Die klassischen Themen waren für das Regime wichtig, um seine Ideologien und Weltanschauungen transportieren zu können und um ein kollektives Gedächtnis der Gesellschaft zu schaffen. Das Reiterstandbild ist in der italienischen Kunst fest verankert und natürlich bediente sich auch das faschistische Regime seiner Macht- und Herrschaftssymbolik. 1942, fünf Jahre nach der Internationalen Ausstellung in Paris, sollte die Weltausstellung, als nächste in der Reihe dieser Großveranstaltungen, in Rom stattfinden. Die E'42 (EUR – Esposizione Universale di Roma) war als neuer Stadtteil eines „Dritten Rom“ geplant, das sich später bis zum Meer erstrecken sollte. Namhafte Architekten und Künstler wirkten an diesem bedeutenden urbanen Projekt der späten Dreißigerjahre mit.⁷⁹ Melotti gehörte zu jenen Künstlern, welche an diesen Wettbewerben für die E'42 teilnahmen. Er schuf unter anderem figurative Entwürfe für die Weltausstellung, die aber nie zustande kam. Zu seinen Entwürfen zählten auch Pferd- und Reiterdarstellungen. Pferd und Pferdeführer aus dem Jahr 1938 (Abb. 35) bestehen aus glatten, zusammengefassten Formen und ihnen ist meines Erachtens eine Art „Entpersonalisierung“ eigen. Schweif und Mähne der Tiere sind jeweils in eine Form zusammengefasst. Ihre Schweife führen bis zum Boden und stützen damit die ganze Plastik. Die Figuration dieser Werke entsprach den faschistischen Vorstellungen. Penelope Curtis schrieb, dass die faschistischen Pferd- und Reiterfiguren nicht einfach mit der klassischen Repräsentation des militärischen Helden, wie man es

⁷⁸ Ebenda, S. 15.

⁷⁹ Kat. Ausst., Düsseldorf 1987, S. 150.

überall in der westlichen Welt sehen kann, zu vergleichen sind. Für die Autorin standen sie vielmehr in einer Beziehung zu den aus römischer Zeit stammenden monumentalen Plastiken der Dioskuren-Gruppen (Abb. 36) auf dem Quirinal, dem Monte Cavallo in Rom. Das war für Curtis die Sprache Roms und der Reichshauptstadt. Unter den „Dios kuroi“ versteht man in der griechischen Mythologie die „Söhne des Zeus“. Die Zwillingsbrüder Kastor und Polydeukes, in der lateinischen Form Castor und Pollux genannt, waren die Zwillingssöhne von Zeus und Leda.⁸⁰ Sie werden auch mit der Gründung Roms in Verbindung gebracht.⁸¹ Das untrennbare Zwillingspaar, welches immer mit zwei treuen Pferden an der Seite dargestellt wird, findet sich an vielen Plätzen Roms. Pferdeführer oder Pferdehändler gehörten seit der Antike zu den ambitioniertesten Themen der Bildhauerei. Curtis sah in den Pferden die Bedeutung des Sieges und in Verbindung mit dem Triumphwagen stellten sie für die Autorin das Bindeglied zwischen dem vergangenen und dem modernen römischen Reich dar. Als Beispiel verwies Curtis unter anderem auf die Gruppe der Dioskuren von Publico Morbiducci (Abb. 37), welche für das neue Kolosseum entstanden waren.

Folglich war die Gestaltung von Figurengruppen mit mythologischen Themen eine wichtige künstlerische Aufgabe in jenen Jahren. Das faschistische Regime nutzte unter anderem auch die mythologische Figur des Sieges zu Propagandazwecken. Die häufig geflügelt dargestellte Personifizierung des Sieges geht den Reitern voran und steht für Aufopferung und Verlust, für Auferstehung und Tod. Im Besonderen wurde hier der Heldenmut und die Tapferkeit des italienischen Mannes hervorgehoben. Andreotti gestaltete 1928 die Plastik *„Rückkehr des Sieges“* (Abb. 38) und Arturo Martini führte unter anderem die Skulptur *„Die Stärke der Helden“* (Abb. 15) für das Regime aus.⁸² Die Bildhauer bedienten sich hier eines speziellen Figurentypus. Ihre Skulpturen sind länglich und es wirkt, als ob die Künstler unbekümmert naturalistische Details verwendeten.

1937 bildete Francesco Messina das 1796 zerstörte antike Reiterstandbild des sogenannten *„Regiole“* nach (Abb. 39).⁸³ Messina schuf sein Monument aus einem Konglomerat stilistischer Elemente, bekannt von den berühmten Reiterstandbildern

⁸⁰ Kerényi 1958, S. 118ff.

⁸¹ Rose 1955, S. 227ff.

⁸² Kat. Ausst., Leeds 2003, S. 27ff.

⁸³ Roques de Maumont 1958, S. 63.

der Renaissance. Messina hatte meiner Meinung nach einen anderen Zugang zu diesem Thema als Martini, Andreotti oder Morbiducci. Der Bildhauer modellierte sein Standbild mithilfe einer Formensprache, welche unzählige Künstler vor ihm ebenso gewählt hatten um ein Reiterstandbild zu gestalten. Er stellte sein Werk dadurch gänzlich in die Tradition des klassischen, italienischen Reiterstandbildes.

Ein weiteres monumentales Reiterstandbild schuf, wie weiter oben bereits erwähnt, der Bildhauer Giorio Gori anlässlich der Weltausstellung 1937 in Paris mit dem Titel „*Der Genius des Faschismus*“ (Abb. 3).⁸⁴ Die monumentale Plastik stand auf dem italienischen Pavillon, welcher dem russischen und dem deutschen Pavillon gegenübergestellt war. Der Künstler schuf seinen Reiter, welcher wie Marc Aurelius, die rechte Hand erhoben hat, nackt. Den kurzen Mantel wirft er locker über seine linke Schulter, dieser weht im Wind und suggeriert ein energisches Voranschreiten. Mähne und Schweif des Tieres sind stilisiert und zu einer Form zusammengefasst, das Tier wirkt mächtig und stark, die Oberfläche ist glatt und kompakt. Gori stellte seinen Reiter ohne Zaumzeug dar, glättete die Oberfläche, stilisierte die Formen und seine Plastik hat eine einfache, fest umrissene Kontur. Die Pferd- und Reiterdarstellung tätigt meines Erachtens eine klare Aussage: „*Hier bin ich, der Genius des Faschismus*“, die rechte Hand erhoben, wie Marc Aurelius, steht er für ein neues Römisches Reich.

Die aggressive Geisteshaltung welche in der faschistischen Periode in Italien aufkam, wird meiner Ansicht nach im Reiterstandbild des Scanderbeg (Abb. 40) aus dem Jahr 1940 von Romano Romanelli zusammengefasst. Der albanische Nationalheld Scanderbeg⁸⁵ wurde von Mussolini verehrt. Er hatte die albanischen Stämme im 15. Jahrhundert mit Hilfe des mächtigen Venedig und des päpstlichen Rom vereint, um gegen die immer weiter vorrückenden Türken zu kämpfen. Hatten Francesco Messina die klassischen Reiterstandbilder, bei dem der Kaiser in einer friedlichen Haltung dargestellt wird, als Vorbild gedient, so gestaltete Romanelli sein Monument aggressiv, kämpferisch und bedrohlich. Das Tier ist kolossal, selbstbewusst, stark bewegt und streitbar dargestellt. Die stattliche Figur des Scanderbeg hat das Schwert furchtlos erhoben und reitet kämpferisch mit erhobenen Haupt dem Feind entgegen.

⁸⁴ Kat. Ausst., Düsseldorf 1987, S. 198.

⁸⁵ Hodgkinson 1999.

Resümee

Die Darstellung von Reiter und Pferd spielte in Italien eine bedeutende Rolle. Bereits mit dem Beginn des 1. Jahrhunderts v. Chr. entstanden berittene Standbilder in rascher Folge. Der stark entwickelte Ahnensinn der Römer und der schnelle Aufstieg des Staates zum Imperium im eigentlichen Sinne, ließen es als eine der vornehmsten Aufgaben erscheinen, bedeutenden Männern den Dank für hervorragende Taten in Form eines Standbildes zu Pferde abzustatten.⁸⁶ Im kaiserlichen Rom hatten nur der Kaiser und sein Haus das alleinige Vorrecht durch die Errichtung einer Reiterstatue geehrt zu werden. In den übrigen Städten des Imperiums wurde diese Darstellungsform die Standesauszeichnung des Geldadels, der sich aus den Rittern zusammensetzte.⁸⁷ Erst ab dem 15. Jahrhundert änderte sich diese Einstellung und es konnten sich auch berühmte Bürger in Form eines Reiterstandbildes darstellen lassen.⁸⁸ Das faschistische Regime nutzte diese lange Tradition von Reiter und Pferd und setzte das Reiterstandbild für seine Zwecke ein. Jedoch gab es der Analyse zufolge keine Formvorgaben für die Künstler vonseiten der Regierung. Die Darstellungen der monumentalen Pferd- und Reitergruppen sind daher stilistisch und thematisch sehr unterschiedlich. Die Künstler setzten sich einerseits mit klassischem Formengut und andererseits mit den Motiven der Renaissance auseinander. Sie gestalteten die Skulpturen naturalistisch, mit einer Tendenz zur Vereinfachung und Stilisierung der Formen. Die Werke der Künstler Publico Morbiducci, Romano Romanelli, Giorio Gori und Francesco Messina wirken meiner Meinung nach wie Kopien der klassischen Vorbilder. Es hat den Anschein, als ob die Künstler einfach Zitate aneinander fügten, und ihre Werke wirken kühl und emotionslos. Martini, Andreotti und Fontana widmeten sich andererseits mythologischen Themen und stellten Pferd und Reiter in diesen Kontext. Ihre Skulpturen bestehen aus länglichen Formen und wirken spielerisch. Nach Curtis handelte es sich bei all diesen Werken um Sieger, welche auf oder neben ihren Pferden paradieren und voranstreben, um das neu erstehende italienische Reich zu feiern. Für die Autorin traf dies ebenso für Marino Marinis Reiterdarstellungen zu. Seine Plastik aus dem Jahr 1937 (Abb. 41) aus Bronze ist für die Autorin, trotz der vereinfachenden Stilisierung, ebenso ein Herrschaftssymbol wie die stolzen Rosse von Publico Morbiducci. Die Pferd- und

⁸⁶ Roques de Maumont 1958, S. 41.

⁸⁷ Ebenda, S. 79.

⁸⁸ Duby/Daval 2002, S. 596.

Reiterdarstellungen Marinis der Dreißigerjahre sind meines Erachtens jedoch anders zu verstehen als die oben besprochenen Werke. Obwohl Giorio Gori wie auch Marini seine Figur nackt und ohne Reiterutensilien darstellte, vermitteln beide Reiter eine völlig gegensätzliche Aussage. Die Nacktheit des Reiters von Marini steht meiner Meinung nach für Verletzbarkeit, Machtlosigkeit und Angst. Auf die Bedeutung der Nacktheit im Werk Marinis wird weiter unten eingegangen werden. Dieser Eindruck wird außerdem noch durch den Gesichtsausdruck und die Körperhaltung der Figur unterstrichen. Der Reiter des Bildhauers Gori dagegen steht meines Erachtens für ein neues Römisches Reich. Sein athletischer, muskulöser Körper verweist auf seine Stärke und sein Heldentum, und vor allem auf seinen Siegeswillen und seinen Kriegsgeist. Ähnlich verhält es sich bei den Darstellungen Messinas und Morbiduccis. Die Werke Andreottis, Martinis und Fontanas stehen in einem anderen mythologischen Kontext und ein Vergleich mit Marinis Pferd- und Reiterdarstellungen wäre nicht sinnvoll. Interessant ist aber, dass alle diese Künstler für das Regime arbeiteten und offensichtlich ein eher ambivalentes Verhältnis zu ihren Auftraggebern pflegten.

In Anbetracht der Tatsache, dass Marino Marini sehr wohl stilistisch und formal den klassizistischen und archaisierenden Strömungen zuzuordnen ist, waren seine Interpretationen von Pferd und Reiter meiner Meinung nach aber eher außergewöhnlich in der italienischen Kunst jener Jahre. Der Künstler vermied jede auffällige repräsentative Ausdrucksform und jeden imperialistischen Pathos der offiziellen faschistischen Kunst. Seine Werke stellten möglicherweise eine Antwort auf die Pferd- und Reiterdarstellungen der Dreißigerjahre in Italien dar. Marini reagierte auf die gesellschaftlichen Veränderungen dieser Zeit, die allgemeine Unterdrückung und auf den Versuch des Regimes, die Künstler in eine bestimmte Richtung zu lenken. Er übte somit bewusst oder unbewusst auf subtile Weise Kritik an diesen Zuständen und Entwicklungen in Italien.

4 BIOGRAFIE UND WERKÜBERBLICK

4.1 Biografie

Marino Marini⁸⁹ wurde am 27. Februar 1901 in Pistoia in der Toskana geboren. 1917 trat er in die Accademia di Belle Arti in Florenz ein, wo er vorerst Malerei und Grafik bei dem Maler Galileo Chini, der damals stark unter dem Einfluss Gustav Klimts stand, studierte. Im Jahr 1922 begann Marini in der Bildhauerklasse von Domenico Trentacoste mit plastischen Arbeiten, während er gleichzeitig malte und radierte. Der Künstler begann 1923 als Maler zu arbeiten und erst gegen Ende der Zwanzigerjahre rückte die Bildhauerei, ohne sein lebenslanges Interesse für die Malerei zu verdrängen, in den Vordergrund seines Schaffens. Marini verzichtete nie auf Farbe und dies wurde sogar ein wichtiges Element in seinen Werken. In dieser Zeit begann Marini regelmäßig nach Paris zu reisen. Galt sein anfängliches Interesse der modernen Plastik in Paris, wie zum Beispiel den Werken von Medardo Rosso, Auguste Rodin, Umberto Boccioni und Maillol, so traf er später Künstler wie Pablo Picasso, Georges Braque, Wassily Kandinsky, Charles Despiau, Antoine Bourdelle, Marc Chagall, Henri Laurens, Julio Gonzales, Filippo de Pisis, Giorgio de Chirico und Francesco Messina, die ihm neue Dimensionen der Kunst eröffneten.

1927 lernte Marino Marini anlässlich der dritten „Mostra Internazionale delle Arti Decorative“ Arturo Martini kennen und erweckte dessen Aufmerksamkeit durch seine zweite Teilnahme an der Ausstellung der Künstlergruppe Novecento Italiano in der Galleria Milano im Jahr 1929. Marini übersiedelte 1930 von Florenz nach Mailand und wurde der Nachfolger von Arturo Martini auf dem Lehrstuhl der Scuola d'arte in Monza, den er bis 1940 innehatte. Anschließend nahm er die Professur für Plastik an der Accademia di Belle Arti di Brera in Mailand an. In diesen Jahren erhielt Marini erste große Auszeichnungen für seine Skulpturen.

Im Jahre 1938 heiratet Marini die aus dem Schweizer Tessin stammende Mercedes Pedrazzini, welche er Marina nannte. Der Künstler arbeitete in dieser Zeit in Mailand und Monza, bis sein Atelier durch Bomben zerstört wurde. Daraufhin übersiedelte das Ehepaar 1942 in die Schweiz und lebte dort bis nach dem Kriegsende. In der ruhigen Lage seines Ateliers in der Nähe von Locarno blieb Marino Marini den

⁸⁹ Bättschmann 1971; Waldberg/ Read/ Lazzaro 1971; Hammacher 1972; Hunter 1993; König 1998.

Kriegsereignissen fern. In dieser Zeit fertigte der Bildhauer meistens kleine Skulpturen an. Hier lernte er Alberto Giacometti, Fritz Wotruba, Germaine Richier, Hermann Haller und Charles Otto Bänninger kennen. Er beteiligte sich an Ausstellungen mit Richier und Giacometti. Nach dem Krieg kehrte Marini nach Italien zurück und nahm seine Lehrtätigkeit in Mailand wieder auf.

In den Fünfzigerjahren begann Marino Marinis Ruhm zu wachsen. Er erhielt 1952 an der Biennale den Preis für Plastik der Stadt Venedig und 1954 folgte der Große Preis der Accademia dei Lincei in Rom. Unter den zahlreichen Ausstellungen Marinis sind die beiden Übersichten über sein Werk 1962 im Kunsthaus Zürich und 1966 im Palazzo Venezia in Rom die bedeutendsten. Marino Marini starb am 26. August 1980 in Viareggio im Alter von 79 Jahren. 1989 wurde das Museo Marino Marini in der als großen Ausstellungsraum gestalteten säkularisierten Kirche San Pancrazio in Florenz eröffnet und der Künstler wurde postum zum Ehrenbürger von Florenz ernannt.

4.2 Das Werk Marino Marinis

Wie bereits eingangs erwähnt befasste sich Marino Marini sein Leben lang mit nur wenigen Motiven, und in den meisten Fällen handelte es sich um Themen mit einer langen ikonografischen Tradition. Hammacher schrieb 1972, dass Marino Marini zwischen den Jahren 1930 und 1940 alle Archetypen entwickelte, die von da an nach Inhalt und Form die Basis seiner Arbeiten waren. Für Marini ist charakteristisch, dass er seine bildhauerische Form unter Urmotive stellte, die seiner Lebenshaltung entsprachen. Es ging ihm darum, ein Formsymbol für seine Zeit zu schaffen.⁹⁰

Bätschmann und König teilten seine zentralen Themen in die Pferd- und Reitermotive, die Gestalt der Frau, die Darstellungen der Gaukler und in die Porträt-Ausführungen. Hammacher fasste die Themen des Künstlers stärker zusammen und teilte sie in drei Grundmotive. Der Autor zählte als Grundmotive Pferde, Männer und Frauen auf. Marini erweiterte ab den Fünfzigerjahren die Bezeichnungen seiner Plastiken mit „*Krieger*“ und „*Wunder*“. Hunter fügte infolgedessen zu den von Bätschmann und König genannten Themenkreisen diese Darstellungen hinzu.

⁹⁰ Hammacher 1972, S. 231.

Grundsätzlich ist festzuhalten, dass die Hauptthemen des Künstlers der weibliche Akt, die Pferd- und Reiterdarstellungen, das Porträt und die Gruppe der Artisten, Gaukler und Tänzer waren. In den Fünfziger- und Sechzigerjahren begann Marini seine Pferd- und Reiterdarstellungen als „*Krieger*“, „*Wunder*“ oder „*Schrei*“ zu bezeichnen, allerdings stellen diese Skulpturen meiner Meinung nach eine weitere Entwicklung des Grundmotivs dar und sind zum übergeordneten Sujet des Reiterstandbildes zu zählen. In jedem dieser Bereiche entwickelte der Künstler eine ihm eigene plastische Sprache und fand zu immer neuen stilistischen Ausformungen.

Die Pferd- und Reiterdarstellungen

Der Künstler griff in den Dreißigerjahren die Gattung des Reiterstandbildes auf und schuf zwischen 1936 bis in die frühen Siebzigerjahre eine fast unüberblickbare Anzahl von Werken dieses Themas. Das Thema der Reiterstandbilder wird nicht nur von der Last einer uralten ikonografischen Tradition beinahe erdrückt, sondern es ist auch ideologisch vorbelastet, weil es von jeder imperialistischen Ideologie in ihre Dienste gestellt worden war. Marini zeigte sich gerade von jenen Reiterdenkmälern unbeeinflusst, die Monumente imperialer Kraft oder des heldenhaften Menschen sind. Der Künstler brach folglich mit seinen Interpretationen mit der langen Tradition des triumphierend-verherrlichenden Reiterstandbild als Symbol der Macht.

Marini fand sein zentrales Thema auf zufällige Weise: „Als Anfänger hatte ich das Glück, in Monza, nahe bei Mailand, ein Atelier zu finden, das neben einem großen Mietstall lag. Ich benutzte die gute Gelegenheit, die sich mir bot, und machte fast jeden Tag Zeichnungen und Modelle von Pferden“.⁹¹ Das Studium der Körperanatomie führte in den frühen Interpretationen, wie zum Beispiel in der Plastik „*Pilger*“ (Abb. 42) zu einer eher klassischen, realistischen Formensprache. Ausgehend von diesen Werken, über die grotesk wirkende Werkgruppe der Schweizer Zeit (Abb. 43), zu den Darstellungen der Nachkriegszeit (Abb. 44), wo Marini wieder zu einer voluminösen, prallen Modellierung fand, entwickelte er, wie bereits erwähnt, eine große Vielfältigkeit und fand zu einer eigenen bildhauerischen Sprache. In den Pferd- und Reiterdarstellungen der Fünfziger- und Sechzigerjahre (Abb. 45, Abb. 46) thematisierte Marini die Darstellung des Sturzes von Pferd und Reiter. Die Spätphase Marino Marinis stellte eine Fortsetzung der plastischen

⁹¹ Bättschmann 1971, S 8.

Konzeptionen und Themen der Sechzigerjahre dar, die ab 1966 zum Großteil als monumentale Steinskulpturen realisiert wurden.

Der weibliche Akt

In der Literatur wird die Serie von weiblichen Akten, die Marini als Judith, Venus oder Pomona bezeichnete, als konträrer Pol zu den tragischen Reiterbildern gedeutet.⁹²

Die Gestalt der Pomona ist die römische Göttin der Fruchtbarkeit und die Schutzgöttin des Obstes, der kultivierten Bäume, des Herbstes und der Reife.⁹³

Marinis Wahl, unter allen verfügbaren Gottheiten gerade eine der unbekanntesten und unscheinbarsten hervorzuheben führte König auf die Kenntnis der Werke Maillols und Trentacostes zurück. Marino Marinis füllige Akte basieren auf formalen Annäherungen an die griechische Skulptur und entsprechen seinem Bemühen, die einzelnen Formen, Massen und Linien in einem einzigen Kunstwerk zu vereinen.⁹⁴

Generell zeichnet alle Darstellungen des weiblichen Aktes eine große formale Geschlossenheit, ein einfacher, streng geometrischer Aufbau, ein stämmiges Körpervolumen und eine kompakte Modellierung aus. Die ersten Mädchenakte aus den Dreißigerjahren (Abb. 47) zeigten bereits eine Tendenz von der Individualisierung zur verallgemeinernden Typisierung. Liegen diesen ersten Darstellungen noch eine geometrisch dichte Formbildung, eine klassische Statuarik und eine architektonisch-geschlossene Konzeption zugrunde, wird diese bereits in den Vierzigerjahren durch eine einheitlich schwellende Formmodellierung ersetzt (Abb. 48). In der Schweiz entwickelte Marini einen neuen Frauentypus. Er verzichtete bei allen Figuren jener Jahre auf einen Detailnaturalismus, sie wirken gedrunen und sind stark verkleinert (Abb. 49, Abb. 50). In der Nachkriegszeit nahm der Künstler ein neues, unklassisches, unbeholfen wirkendes Standmotiv auf (Abb. 51). Die Darstellung des weiblichen Aktes, von den Dreißigerjahren bis zu den Ausformungen der Fünfzigerjahre, entwickelte sich von sinnlichen und fülligen Formen, zu einer starken Reduzierung der figürlichen Gestalt.

⁹² Bättschmann 1971; Hammacher 1972; König 1998; Hunter 1993.

⁹³ Bättschmann 1971, S. 14.

⁹⁴ König 1998, S. 32.

Tänzer, Gaukler und Boxer

Die Vertreter des fahrenden Volkes, Tänzer, Tänzerinnen, Gaukler und Boxer galten für Marini als Symbolfigur der menschlichen Labilität und Bodenlosigkeit.⁹⁵ Bättschmann hielt 1971 fest, dass die Gaukler und Tänzer keine unbekümmerte Lebensphilosophie darstellen, sondern sie sind im wörtlichen Sinne dem Betrachter ausgesetzt - Fahrende am Rand der menschlichen Gesellschaft. Der Autor schrieb, dass Picasso ihre Melancholie sentimental erfasst hatte und die Gaukler wären dem Voyeurismus der Gesellschaft ausgeliefert und dadurch gezeichnet.⁹⁶

Die geschlossenen, üppigen und ausladenden Massen der Skulptur „*Tänzerin*“ (Abb. 52) von 1949 strahlen eine Schwere aus. Sie hat kräftige Gelenke und der Bezug zur Kunst der Etrusker und der griechischen Kultur zeigt sich besonders in der Modellierung der Gesichtszüge.⁹⁷ Die Figur der Tänzerin entwickelte sich aus dem Körper der Pomona. Marini betonte weniger den Bewegungsablauf einer Figur, sondern mehr die Spannung, in der sie sich befand. Seine Tänzer, Tänzerinnen und Gaukler präsentieren sich dem Betrachter in einer zeitlosen Ruhestellung, die es zum Beispiel im Tanz nicht geben würde, in einem Zustand der inneren Konzentration und Anspannung (Abb. 53). Im Vergleich zu der entspannten Ruhe und schwerfälligen Passivität der Figuren der Pomona (Abb. 54) stellen die Darstellungen der Tänzer, Tänzerinnen und Gaukler eine Art äußere Anspannung dar. Marini vermied eine Dramatisierung seiner Figuren und präsentierte sie in einem Augenblick der Ruhe. Der Gaukler wurde für den Künstler zu einem Sinnbild für einen Schiffbrüchigen der Menschen.⁹⁸

Das Porträt

Das Porträt nimmt im Gesamtwerk Marino Marinis einen bedeutenden Platz ein. Der Künstler widmete sich auch hier nicht etwas Neuem, sondern einer der ältesten Aufgaben der Kunst. Ein acht Jahre vor seinem Tod aufgenommenes Gesamtverzeichnis seiner Plastiken umfasste 397 seiner Arbeiten, von denen etwa ein Viertel Bildnisbüsten waren.⁹⁹ Marini schuf zahlreiche Porträts von Freunden,

⁹⁵ Ebenda, S. 33.

⁹⁶ Bättschmann 1971, S. 23.

⁹⁷ Kat. Ausst., Berlin 1985, S. 80.

⁹⁸ König 1998, S. 34.

⁹⁹ Kat. Ausst., Wien 1995, S. 11.

Förderern und Künstlern und durch seine intensive Auseinandersetzung mit dem Sujet entstanden außergewöhnliche, ausdrucksstarke Bildnisse. Die glatte Oberflächenbehandlung und die robuste Plastizität der frühen Werke (Abb. 55) weisen auf das Verständnis der Antike hin.¹⁰⁰ Diese ruhige Oberflächengestaltung wurde in späteren Jahren „expressionistisch“ aufgebrochen (Abb. 56, Abb. 57). Marini versuchte in seinen Bildnissen eine ganz bestimmte Realität festzuhalten, die sich jedes Mal in der Person des Modells anbot.

Das Bildnis „*Igor Strawinsky*“ (Abb. 58) stellt ein bedeutendes Porträt Marinis Anfang der Fünfzigerjahre dar. Die Persönlichkeit des Modells wird durch klare formale Vereinfachungen erlangt. Die raue, vibrierende Behandlung der Oberfläche beleben die Skulptur. Marini verbindet hier den robusten Realismus der römischen Porträtbildhauerei mit Formen aus der modernen Kunst.¹⁰¹

¹⁰⁰ König 1998, S. 83.

¹⁰¹ Kat. Ausst., Mailand 1985, S. 83.

5 DIE FRÜHEN PFERD- UND REITERDARSTELLUNGEN UND IHRE VORBILDER

Zu den frühen Werken Marino Marinis gehören drei große Pferd- und Reiterdarstellungen, welche innerhalb von vier Jahren entstanden sind. Es handelt sich um die Werke „Reiter“ (Abb. 59) von 1936, „Herr zu Pferde“ (Abb. 60) aus dem Jahr 1937 und „Pilger“ (Abb. 61) von 1939. Im Folgenden werden diese Skulpturen kurz beschrieben und es wird darauf eingegangen, welche Vorbilder beeinflussend auf Marini gewirkt hatten. Der Bildhauer kam aus der klassischen Kunst und steht in der Tradition monumentaler Reiterstandbilder. Allerdings schuf er Werke mit anderen Inhalten und mit neuen stilistischen Mitteln. Marini gehörte der „Neoarchaischen“ Strömung an, welche, wie bereits erwähnt, besonders in Italien in den Dreißigerjahren einen starken Auftrieb erhielt. Jene Künstler vermieden die übertriebene Ausdrucksweise der konservativen, klassizistischen Bildhauer und setzten sich mit archaischer Kunst, im Besonderen mit der Plastik der Etrusker, auseinander. In diesem Zusammenhang wird auf den Bildhauer Arturo Martini eingegangen.

5.1 Die Werke „Reiter“, „Herr zu Pferde“ und „Pilger“

„Reiter“, 1936 (Abb. 59)

Auf einem kleinen, eselhaften Pferd sitzt die aufrechte Gestalt eines nackten, großen Reiters, der seine Unterschenkel vom Pferdeleib wegstreckt. Das Tier steht völlig unbewegt auf dünnen Beinstützen und es werden weder Zaumzeug, Sattel, Steigbügel oder andere Reitutensilien dargestellt. Sowohl der Blick des Reiters, als auch der des Pferdes sind starr in die Ferne gerichtet und wirken dadurch ausdruckslos und abwesend.

Die Haltung des Reiters ist gespannt und sein Körper unterliegt einer starken Formzusammenfassung. Sein Gesicht wird in wesentliche, einzelne Details zusammengefasst, wodurch der Eindruck entsteht, dass eher flächige Partien dominieren. Augen, Nase, Mund und Ohren sind stark stilisiert und aus dem

rundlichen, haarlosen Kopf herausgearbeitet. Die rechtwinkelig abgebogenen Arme des Reiters werden leicht vom Körper abgespreizt und die Finger sind zu Fäusten geballt. Diese Haltung vermittelt dem Betrachter das Gefühl, der Reiter würde das Pferd mittels imaginärer Zügel führen. Es kommt jedoch zu keiner Bewegung.

Wie der Reiter ist auch das Pferd auf eckige, einfache plastische Formen reduziert und die Fläche dominiert. Das Tier ist konsequent durchmodelliert und naturalistische Details sind stilisiert. Die hervorstehenden Rippen, der hervorschwellende Bauch und die stark ausgeprägte Brust sind akzentuiert. Hals und Brust verschmelzen zu einer festen, breiten Form. Der kleine Pferdekopf ist ebenfalls formal zusammengefasst. Die Ohren sind schmal und spitz, die Augen, Nüstern und das Maul wurden deutlich herausgearbeitet. Der Schweif des Tieres ist völlig zusammengestutzt. Dem schwer wirkenden Pferdeleib werden die streng vertikal ausgerichteten Beine entgegengestellt, die durchaus detailliert herausgearbeitet sind. Das Pferd steht auf einer rechteckigen schmalen Platte, welche durch die Stellung seiner Beine in Breite und Länge definiert wird.

Die Plastik hat einen hölzernen, starren Charakter. Dem Betrachter erscheint es, als ob Pferd und Reiter in ihrer Bewegung verharren würden. Der im Verhältnis zum Pferd zu groß proportionierte Reiter wirkt in seiner glatten Formbehandlung wie aufgesetzt und das Pferd erscheint im Gegensatz zur auf ihm sitzenden Figur zart und schmal.

„Reiter zu Pferde“, 1937 (Abb. 60)

Wie bei dem Reiter aus dem Jahr 1936 findet keine Bewegung in dem Ensemble statt und die Haltung des Pferdes der Skulptur von 1936 wurde von Marino Marini für diese Reiterstatue übernommen. Der nackte Reiter sitzt locker auf dem massiven Körper des Pferdes, die Körperspannung des Reiters von 1936 wird hier durch eine gelassene, entspannte und spielerisch wirkende Haltung ersetzt. Der Reiter blickt nach links und lehnt seinen Oberkörper leicht zurück und in der runden Form des Schädels hält Marini wenige Details fest. Die Oberarme liegen eng am Körper an und die Arme sind vor dem Bauch gekreuzt, wodurch der Eindruck einer geschlossenen Komposition entsteht. Die Extremitäten wirken mager und sind grob ausgearbeitet und diesmal wird kein Halten von Zügel suggeriert. Der Reiter hält seine Beine weit vom Pferdekörper ausgestreckt und wirkt dadurch eher wie eine aufgesetzte, steife Puppe. Sein Oberkörper besteht aus stark zusammengefassten Formen und die

Oberfläche ist aufgeraut und wirkt unruhig. Die linearen Einkerbungen und kreisförmigen Vertiefungen gliedern nicht nur die Gestalt des Reiters, sondern auch den gesamten Pferdekörper.

Das Pferd steht völlig unbewegt auf einer schmalen Bodenplatte und umschreibt, aufgrund der Aufstellung seiner Hufe, mit den Beinen die Form eines Quaders. Der Körper des Tieres ist voluminös und wirkt rund. Die Beine bilden keinen verlaufenden Übergang zu dem Leib des Tieres. Die Grundform von Brust, Bauch und der Kuppe des Pferdes ist ein Kreis, der jeweils durch den schwingenden Verlauf der Kontur unterstrichen wird. Diese geometrische Form wiederholt sich in der Schnauze des Pferdes, der Vertiefung der Nüstern und Augen, sowie in der grotesken Reduzierung der Ohren. Die säulenartigen Beine wirken, im Vergleich zu dem massigen Pferdekörper, eher dünn und stark entmaterialisiert, welches noch durch ihre zusätzlich keilförmige Verjüngung nach unten unterstrichen wird. Die Formen der Fesseln und Hufe, die unmittelbar mit der unregelmäßig geformten Sockelplatte verschmelzen, treten kaum hervor. Die schmale Sockelplatte ist unregelmäßig geformt und wird von der Stellung der Pferdebeine bestimmt. Auffallend bei dem Tier ist der Gegensatz zwischen dem massiven Körper und dem sehr kleinen Kopf. Der Pferdekopf hat mit seinem Grinsen, das eine Front breiter Zähne sichtbar macht, den Kontakt zur Realität verloren und ist ein Produkt der künstlerischen Phantasie Marinis. Die runde Formbehandlung stellt eine ironische Beschreibung von Mensch und Tier dar.

„Pilger“, 1939 (Abb. 61)

Im Aufbau der Skulptur des „Pilgers“ versuchte sich Marini in einer gewissen Weise der langen ikonographischen Tradition des Reiterstandbildes anzunähern, dessen Reiter hat die karikaturhaften Züge des Reiters aus dem Jahr 1937 verloren. Diesmal sind Reiter und Pferd in Bewegung gesetzt. Es ist eines der wenig bewegten Tiere in Marinis Oeuvre. Beide, Tier und Reiter, neigen ihre Köpfe nach links und ihre Proportionen wirken, im Vergleich zu den vorangegangenen stärker stilisierten Beispielen, realistischer.

Der nackte Reiter wird genau in die Mitte des Pferdeleibes platziert. Aufrecht sitzend führt er seine beinahe ausgestreckten Arme zur Mähne des Tieres. Er hält seine Oberschenkel eng an den Pferdekörper. Im Gegensatz zu der lebhaften Erscheinung des Pferdes, die durch volle, voluminöse Formen und eine feste Kontur suggeriert

wird, erscheint der Reiter eher kraftlos. Dies wird noch durch seinen Gesichtsausdruck verstärkt. Der Kopf des Reiters wirkt ausgezerrt, die Schädeldecke tritt hervor, die Augen starren fast müde in die Ferne. Sein Körper besteht aus Knochen und Sehnen und wirkt ausgemergelt, welches durch die Gestaltung der fleischlosen Arme und der Sichtbarmachung der Rippen betont wird.

Das Pferd hingegen ist mächtig und aus prallen, satten Volumina geschaffen. Die Oberflächengestaltung ist glatt und große Flächen dominieren. Der Körper des Tieres, dessen Rückgrat einer geraden Linie entspricht, bildet einen massiven, horizontalen Block. Die Brust ist geschwellt, rund und auf dem stämmigen, kurzen Hals sitzt ein zu kleiner Kopf, welcher einer runden Formbildung unterliegt. Augen und Nüstern wurden durch runde Einkerbungen als solche gekennzeichnet und die Ohren sind sehr klein wiedergegeben. Die Knie, Fesseln und Hufe der Pferdebeine sind in ihrer Modellierung detailreich und eher realistisch gestaltet, das männliche Geschlecht des Tieres ist sichtbar und der Schweif ist gestutzt.

Resümee

Der Künstler stellt seine Pferd- und Reitergruppen in einer Art zeitlosen Ruhestellung dar, in einem Zustand der inneren Konzentration und Anspannung. Bättschmann schrieb 1971: „Die Figuren stehen still, die Möglichkeit zur Bewegung und damit zur Lebendigkeit kann anschaulich gegeben sein, doch sind die Figuren gerade nicht in Veränderung begriffen, sondern sie befinden sich in einem „stabilen“ Moment, der zur Dauer ausgedehnt wird.“¹⁰² Die Reiterstandbilder der Dreißigerjahre wirken meiner Meinung nach auf eine unbestimmte Weise teilnahmslos und es hat den Anschein, als ob sie auf ein kommendes Ereignis warten würden. Die Reiter blicken müde und passiv von ihren Pferden herab. Marinis frühe Arbeiten sind in ihrem Stil klassisch, aber eher zurückhaltend und noch realistisch, aber eine allgemeine Stilisierung der Plastiken ist bereits erkennbar.

Wie bereits erwähnt, hatte der junge Künstler die Möglichkeit, eine Zeit lang täglich Zeichnungen und Modelle von Pferden anzufertigen. Diese intensiven zeichnerischen Studien an Pferden haben in den frühen Werken ihre Auswirkungen. Einerseits führen sie in den ersten Plastiken wie dem „Reiter“ von 1936 und auch noch dem „Pilger“ zu kleinen Unstimmigkeiten, indem neben groß gesehenen Zusammenfassungen plastischer Formen eher „naturalistisch“ durchgebildete

¹⁰² Bättschmann 1971, S. 33.

Detailformen wie Hufe und Gelenke des Pferdes stehen. Andererseits legen sie die notwendige Basis, die für das Gestalten dieses abgegriffenen Themas „Pferd und Reiter“ für den Künstler notwendig war.¹⁰³

Die Literatur sah in den Pferden eine Verkörperung des Animalisch-Männlichen und darin eine der Bedeutungen des Tieres in Marinis Darstellungen.¹⁰⁴ Bättschmann schrieb: „Das Marini Hengste bildete, ist keineswegs zufällig, dadurch wird die Animalität des Pferdes bestimmt als männliche Animalität. Es ist bedeutungsvoll, dass im „*Pilger*“ ein Mensch erscheint, der in seiner „Humanität“ eng und begrenzt ist, während das Pferd frei ist.“¹⁰⁵

Die im Verhältnis zum Pferd zu groß proportionierten Reiter wirken in ihrer glatten Formbehandlung wie aufgesetzt und haben einen starren Charakter. Die Figur des Reiters stellt in seiner Anonymität einen Vertreter der Allgemeinheit dar. Besonders auffallend ist, dass Marino Marini alle seine Reiter nackt darstellt. Diese Kleidungslosigkeit des Menschen steht auch im völligen Kontrast zu den Darstellungen der bekannten klassischen Reiterstandbilder.

Der Künstler verzichtet auf die Darstellung von Zaumzeug, Sattel oder andere Reitutensilien und das Tier erscheint völlig frei. Es entsteht meines Erachtens der Eindruck, als ob die Reiter keinen Einfluss mehr auf die Steuerung des Pferdes hätten. Es wird nicht geritten oder zum Reiten angesetzt, sondern gestanden - weder Pferd noch Reiter zeigen die geringste Bewegung und verharren passiv auf ihrem Standort. Es hat dadurch den Anschein, dass der Reiter das Tier nicht mehr beherrscht und genauso wenig beherrscht das Pferd den Menschen. Die fehlenden Zügel könnten meiner Ansicht nach auch auf die gesellschaftlichen Veränderungen in Italien hinweisen. Stellten die faschistischen Reiterstandbilder einen starken Reiter dar, welcher sein Tier, wie die klassischen Reiter, lenkt und leitet, so sind Marinis Reiter unfähig ihre Pferde zu führen und demnach in ihrem Wirken nutzlos. Diese Bildwerke stellen daher einen Kontrast zu dem straff geführten Staat dar. Der Künstler nahm sich eines Themas an, welches von dem faschistische Regime benutzt wurde, um es für seine Propagandazwecke zu missbrauchen. Selbst wenn Marini über sich und seine frühen Werke meinte, dass er jedweden Pathos und jedes Symbol für Macht negierte und vermied, um sich völlig aus den gesellschaftlichen

¹⁰³ Bättschmann 1971, S. 10.

¹⁰⁴ Bättschmann 1971; Hammacher 1972; König 1998.

¹⁰⁵ Bättschmann 1971, S. 14.

und politischen Geschehnissen auszuklammern, tätigte Marini sehr wohl mit seinen Darstellungen eine Aussage. Für den Künstler stellte das Pferd weder ein Mittel zur repräsentativen Erhöhung dar, noch war es für ihn ein Fortbewegungsmittel. Die Reiter Marini stehen für Existentialismus und Symbolismus, für Erstarrtheit und innerer Angespanntheit. Demgegenüber verkörpern die klassischen Reiterstandbilder Heroismus und Heldentum, Siegeswille und Leidensfähigkeit und vor allem Kriegsgeist.

Ein weiterer interessanter Aspekt stellt die gleichartige Behandlung der Formen und der Oberflächen von Mensch und Tier dar. Marino Marini verzichtete in der Ausarbeitung der Körper auf einen Detailnaturalismus und fasste die Formen groß zusammen. Pferd und Reiter haben die gleiche Formbehandlung und unterliegen dadurch einer Art des „Zusammenwachsens“. Es entsteht der Eindruck einer starken seelischen Verbundenheit zwischen Mensch und Tier, wobei ein fast physisches Gefühl zwischen Tier und Mensch suggeriert wird.

Der Künstler veränderte die Proportionen der Pferde. Die Tiere besitzen zwar einen kräftigen Leib, jedoch sind ihre Köpfe im Vergleich zu ihrem Körper winzig. Marino Marini simplifiziert die Formen und erwirkt dadurch eine starke Infantilisierung seiner Figuren, welche durch die Nacktheit der Reiter und der Gestaltung der Gesichter und Gliedmaßen noch zusätzlich verstärkt wird. Der Künstler thematisierte meiner Ansicht nach die soziale oder auch emotionale Unreife seiner Figuren. In Anbetracht der Zeit, in der die Werke entstanden, während Mussolini und sein Regime erstarkten und soziale und gesellschaftliche Veränderung in Italien die Folge davon waren, übte Marini meines Erachtens mit seinen Reiterstandbildern latente Kritik an der Instrumentalisierung der Gesellschaft.

5.2 Die klassischen Reiterstandbilder als Vorbilder

Das Reiterstandbild war, wie bereits erwähnt, bis zum 15. Jahrhundert der Darstellung des Ruhmes von Herrschern vorbehalten, erst dann wurde es auch üblich die Taten berühmter Bürger zu heroisieren und darzustellen. Im Trecento und Quattrocento gehörten Reiterstatuen zu einem Grabmal (Abb. 62) und daher waren sie in dessen architektonisches Rahmenwerk eingebunden und nur von beschränkter

Größe.¹⁰⁶ Zu den bekanntesten Beispielen der Klassik zählt die Reiterstatue Marc Aurels (Abb. 63) auf dem Kapitol in Rom, welche vermutlich 173 n. Chr. entstand. Heute ist dort eine Kopie aufgestellt. Seinen Ruhm verdankt das Original unter anderem dem Material, vergoldeter Bronze, aus dem es geschaffen wurde, und seiner Größe. Es vermittelt das Bild eines friedlichen Kaisers. Paolo Uccello definierte in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Normen für die bildhauerische Darstellung des Helden (Abb. 64). In klarer, geometrischer Formensprache schuf er das Idealbild von unerschütterlicher Befehlsgewalt, dessen sich Donatello erinnerte, als er in Padua mit der Herstellung des Denkmals für Erasmo da Narni, genannt Gattamelata, beauftragt wurde (Abb. 65). Donatellos Reiterstandbild ist auf der Piazza del Santo vor der Fassade der Basilika des Hl. Antonius aufgestellt. Der Gattamelata war das erste öffentliche Denkmal dieser Zeit und es gibt nur noch ein einziges weiteres Beispiel für eine im 15. Jh. unter freiem Himmel errichtete Reiterstatue, nämlich die des Condottiere Bartolomeo Colleoni in Venedig (Abb. 66). Die Plastik Donatellos vermittelt aus der großen Höhe ihres Sockels nicht nur jene Monumentalität, der seither die meisten Reiterstandbilder verpflichtet blieben. Mit dem Kommandostab eines römischen Offiziers in den Raum weisend, entfaltet der Reiter zudem eine die ganze Piazza umspannende Befehlsgeste. Donatello wandte sich völlig von den Gestaltungsformen florentinischer Malerei ab. Das Reiterstandbild wurde zu dieser Zeit als unverzichtbares öffentliches Denkmal zu Würdigung derer, die große Taten vollbracht haben, und zur Befreiung des Menschen „von seiner Sterblichkeit“ gesehen.¹⁰⁷

„Marc Aurelius“, 173 n. Chr. (Abb. 63)

Marc Aurel sitzt locker, einfach gekleidet, mit erhobenen Haupt auf seinem stattlichen Pferd. Die Reiter von Marino Marini sind hingegen nackt, wirken im Vergleich zu ihrem Pferd zu groß, besonders der Reiter der Plastik aus dem Jahr 1936 (Abb. 59) und sitzen wie Marc Aurelius aufrecht auf ihrem Ross. Die Gestaltung der Armhaltung der Figur der Gruppe von 1936 und 1939 (Abb. 61) ist vergleichbar mit der Haltung des linken Armes von Marc Aurelius. Die leicht nach oben gedrehten Hände scheinen nicht vorhandene Zügel zu halten. Ähnlich verhält es sich mit dem Reiter der Skulpturengruppe aus dem Jahr 1939. Auch hier hat es den Anschein, als

¹⁰⁶ Duby/Daval 2002, S. 420.

¹⁰⁷ Duby/Daval 2002, S. 597.

ob der Reiter mit seiner linken Hand die nicht vorhandenen Zügel in seinen Händen hält. Marino Marini übernimmt die Arm- und Handhaltung von Marc Aurelius' linker Seite und legt seinen Reitern imaginäre Zügel in ihre Hände. Der Reiter der Gruppe von 1937 (Abb. 60) hat eine andere Haltung, als Marc Aurel. Er hält zwar seine Oberarme ebenfalls eng am Oberkörper, jedoch verschränkt er seine Hände in seinem Schoß und es wird nicht das Halten von Zügeln suggeriert.

Die Pferde von 1936 und 1937 stehen aufrecht auf dünnen Beinen, starr vor dem Betrachter, ihre Schweife werden zu Stümpfen, und ihre kleinen Ohren sind gespitzt. Die Tiere wirken, im Gegensatz zur der auf ihnen sitzenden Figur, zart und schmal. Vergleicht man die Pferdköpfe des klassischen Beispiels mit den Darstellungen Marinis, sind aber große Unterschiede erkennbar. Die Köpfe von Marinis Pferden sind stilisiert und unterliegen einer starken Formzusammenfassung. Sie wirken im Vergleich zu ihrem Körper zu klein. Die Ohren sind schmal und spitz, die Augen, Nüstern und das Maul wurden teilweise nur eingeritzt. Das Pferd des Marc Aurel hat hingegen einen mächtigen Kopf und ist realistisch ausgearbeitet, sein Maul ist aufgerissen, die Adern sind authentisch dargestellt und die Augen des Tieres treten aus ihren Höhlen heraus.

„Gattamelata“, Donatello, 1444-53 (Abb. 65)

Das Hauptaugenmerk des Bildhauers lag auf der inneren Konzentration und den geistigen Fähigkeiten des Feldherren. Dieser sitzt ruhig und nachdenklich auf seinem großen Ross. Die Figur des Reiters ist stattlich gekleidet, jedoch trägt dieser keine Schuhe. Ein Vergleich mit Marino Marinis Reiterstandbildern zeigt, dass seine Reiter auf den ersten Blick zwar erstarrt wirken, jedoch ein „in sich Ruhen“ und eine innere Konzentration von ihnen ausgeht. Dies wird aber mit ganz anderen stilistischen Mitteln umgesetzt, als bei der Figur des Gattamelata. Donatellos Reiter besitzt eine eher kleine Statur und sitzt mit seinem langen Schwert, dem Kommandostab und den mächtigen Sporen ein wenig hölzern auf dem Pferd. Dies ist vergleichbar mit Marino Marinis Reitern. Sie haben ebenfalls einen steifen, starren Charakter. Besonders der Reiter der Gruppe aus dem Jahr 1939 (Abb. 61) hat in seiner Arm- und Beinhaltung Ähnlichkeiten mit Donatellos Gattamelata. Beide strecken ihren linken Arm nach vorne, um die Zügel des Tieres zu halten. Der Reiter von Donatello hat seinen rechten Arm erhoben und hält einen Kommandostab in der Hand. Marinis Reiter hält zwar nichts in seiner rechten Hand, er hat sie aber ebenfalls leicht angehoben.

Vergleicht man die Stellung des Tieres von Donatellos Standbild mit dem Tier der Gruppe von 1399, sind Ähnlichkeiten erkennbar. Donatellos Tier scheint durch die eigene Beinstellung - es setzt seinen linken Vorderlauf auf einer Kugel ab - im Schritt erstarren. Marinis Pferd setzt seine rechte Spitze des Hufes auf dem Boden auf und es ist der Stellung von Donatellos Pferd sehr ähnlich. Genauso verhält es sich mit den Hinterläufen der Tiere.

“Bartolommeo Colleoni”, Andrea del Verrocchio, 1480-1488 (Abb. 66)

Das Reiterstandbild Verrocchios steht in der Tradition Donatellos. Verrocchio studierte genau die Anatomie des Pferdekörpers und man kann gut erkennen, wie klar und deutlich er die Muskeln und Sehnen in Colleonis Gesicht darstellt. Ganz im Gegensatz dazu stehen Marino Marinis Reiterstandbilder. Die Haltung des Reiters von Verrocchio ist kühn, herausfordernd und energiegeladener. Das Reiterstandbild beherrscht eine klare Silhouette und vermittelt den Eindruck von Würde und Macht. Der Gegensatz zwischen Marinis Pferd- und Reiterdarstellungen und dem heroischen Helden wirkt fast bedrückend. Reiter und Pferd sind bei Verrocchio stark bewegt wiedergegeben und der Reiter strotzt vor Selbstvertrauen und Autorität, welches durch seinen Gesichtsausdruck und seine Körperhaltung unterstrichen wird. Marino Marinis Gruppen sind hingegen in einer Art zeitlosen Ruhestellung wiedergegeben und in ihrer Bewegung erstarren. Ihre Nacktheit hebt ihre Verletzlichkeit und Verwundbarkeit, vor allem aber ihre Hilflosigkeit hervor.

Resümee

Die Skulpturen Marinis der Dreißigerjahre stehen einerseits in der italienischen Tradition statischer Monumentalität, aber diese Male imperialer Macht, die Standbild und Repräsentation sein sollten, waren für den Künstler keine Leitbilder. Mit seinen ersten Reiterfiguren bricht Marino Marini mit der langen Tradition des triumphierend-verherrlichenden Reiterstandbild als Symbol der Herrschaft. Es handelt sich bei Marini auch nicht um hervorgehobene Persönlichkeiten, die der Erinnerung überliefert werden sollen, sondern seine Reitergestalten sind anonym.

Die Tiere der klassischen Reiterstandbilder wirken energisch, mächtig, vor Kraft strotzend und gesund, aber auch aufgeregter tänzelnd und aggressiv. Die Reiterstandbilder sind bewegt wiedergegeben, besonders das Monument Marc Aurels und das des Colleoni von Verrocchio.

Die Pferde von Marino Marini haben zwar stämmige Leiber und eine breite Brust, jedoch vermitteln sie eine völlig andere Aussage als die klassischen plastischen Bildwerke. Die Interpretationen Marinis wirken regungslos und es geht von ihnen eine innere Konzentration und Anspannung aus. Durch dieses Erstarren erscheinen Pferd und Reiter in ihrem Wirken nutzlos und ungefährlich. Die Pferde haben im Vergleich zu den klassischen Reiterstandbildern zu kleine Köpfe. Der Gegensatz zwischen dem umfangreichen Pferdekörper und dem Kopf des Tieres ist groß. Ganz im Unterschied zu den klassischen Tieren. Ihre Hälse sind breit und stämmig und ihre Köpfe mächtig. Die Reiter Marinis scheinen keine Zügel zu benötigen, um ihre Tiere reiten zu können, und es besteht meiner Meinung nach nicht die Gefahr, dass die Pferde ihre Reiter abwerfen würden. Das Pferd dient nicht dazu, ein erhöhtes Selbstbewusstsein zu demonstrieren, sondern es wirkt völlig frei. Dadurch besteht eine Zusammengehörigkeit zwischen Mensch und Tier, welche durch dieselbe Formbehandlung noch unterstrichen wird. Marc Aurel oder Colleonis suggerieren hingegen einen überlegenen, siegreichen Herrscher, der auf seinem ansehnlichen, mächtigen Ross reitet, welches er beherrscht und leitet. Den Reitern von Marino Marini hingegen liegt eine Hilflosigkeit zugrunde, welche vor allem, aber nicht nur, durch ihre Nacktheit suggeriert wird.

Im Gegensatz zu den repräsentativen, klassischen und naturalistisch ausgearbeiteten Reiterstandbildern, fasst Marini die Formen zusammen und stilisiert sie. Die klassischen Reiterstandbilder stehen für Heroismus, für einen starken Kriegs- und vor allem Siegeswillen. Marino Marini stellte meiner Ansicht nach seine Pferd- und Reitergruppen in einen neuen Kontext und eröffnete dem Betrachter neue Deutungsmöglichkeiten. Besonders in Anbetracht der politischen Situation, in welcher sich Italien in jenen Jahren befand, stellten seine Werke eine Antwort, folglich eine Reaktion auf einer künstlerischen und psychischen Ebene auf die damaligen Geschehnisse dar.

5.3 Die Rückbesinnung auf archaische Werke in der Kunst

Marino Marinis

Bätschmann sah Marino Marini hauptsächlich von vorklassischen und archaischen Epochen berührt. Der Rückgriff auf das Archaische stellte sich als eine Wahl des

Künstlers dar. Ob sie völlig bewusst geschehen sei, lässt Bättschmann offen. Der Autor schrieb: „Solch eine Wahl setzte das Ignorieren nicht nur vergangener, fremder Kunstformen, sondern auch zeitgenössischer voraus.“¹⁰⁸ Bättschmann bezog sich hier auf von Marini mehrmals getätigte Äußerungen, der die auf der ganzen Welt verstreuten Vorbilder nie verleugnet hatte. Marini: „Mich interessieren alle Probleme des Ursprünglichen. Die Etrusker beispielsweise gehen mich zutiefst an. Denn das Etruskische ist eine ganz ursprüngliche Kultur. Eine wirklich ursprüngliche Kultur hat so viel Lebenswärme in sich, dass sie aus sich selbst weiterlebt und sich durch die Jahrhunderte fortentwickelt.“¹⁰⁹

Marino Marini stellte mit seinem Interesse an archaischen Kulturen keine Ausnahme in der Kunstgeschichte dar. Es entsprach vielmehr einer künstlerischen Haltung, die in jenen Jahren eingesetzt hatte und vor allem durch Antoine Bourdelle in Frankreich am Anfang des 20. Jahrhunderts ausgelöst worden war.¹¹⁰ In Italien war es, wie bereits mehrfach ausgeführt, der Bildhauer Arturo Martini, welcher in den Zwanzigerjahren die archaischen Werte und Formen ins Bewusstsein der Künstler brachte. Marino Marini gehörte zu den jungen italienischen Bildhauern, die sich von Martinis Einstellung zur Kunst, mit seinem Rückblick auf archaische Kulturen, beeinflussen ließen.

5.3.1 Die Kunst der Etrusker

Das steigende Interesse in Italien für die Wiederaufnahme etruskischer Studien am Anfang des 20. Jahrhunderts lag unter anderem an der Entdeckung des Apoll von Veij (Abb. 67), 1916.¹¹¹ Die etruskischen Funde, wie Urnen, Sarkophage und viele kleine Bronzen, waren in Marinis Studienzeit im Archäologischen Museum von Florenz präsent. Somit erlebte Marini eine prärömische Epoche und eine späte mediterrane Kultur und es ging ihm demnach in jungen Jahren eine Welt auf, die politisch-kulturell durchaus nicht in Übereinstimmung war mit Mussolinis Heldenverehrung.¹¹² Der Künstler strebte weder eine kunstgeschichtliche

¹⁰⁸ Bättschmann 1971, S. 8.

¹⁰⁹ Marini 1961, S. 31.

¹¹⁰ Hammacher 1988, S. 62.

¹¹¹ König 1998, S. 13.

¹¹² Hammacher 1972, S. 13.

Auseinandersetzung mit der Vergangenheit noch eine Wiedererweckung eines alten Stils an, sondern sah in den Kunstwerken untergegangener Kulturen ein schöpferisches Potenzial menschlicher Ausdrucksformen. In der etruskischen Kunst entdeckte Marini, ganz im Zeichen der „ritorno-all’ordine“ - Gesinnung (Rückkehr zur Ordnung) jener Jahre, ein neues, ursprüngliches Lebensgefühl, das die griechische Kunst in ihrem Streben nach absoluter Schönheit längst verloren hatte.¹¹³

Die modernen Bildhauer fühlten sich besonders vom Wahrheits- und Ausdrucksgehalt etruskischer Kunstwerke angezogen und waren von ihrer Ursprünglichkeit fasziniert. Archaische Figuren zeichnen sich durch eine voluminöse Blockhaftigkeit und Geschlossenheit aus: Sie haben eine starre Haltung und werden oft streng frontal präsentiert (Abb. 68). Die etruskische Figur eines Reiters (Abb. 69) ist mit den Darstellungen der Dreißigerjahre Marinis vergleichbar. Marini stellte seine Reiter ohne Sattel oder Zaumzeug dar, dadurch wirken die Pferde frei und seine Skulpturen suggerieren eine Zusammengehörigkeit von Mensch und Tier. Die Armhaltung der etruskischen Figur ist mit der Haltung der Reiter aus den Jahren 1936 (Abb. 59) und 1939 (Abb. 61) vergleichbar. Der etruskische Reiter hält seine Arme eng an seinen Oberkörper, die Unterarme sind angewinkelt und in den Händen hielt der Reiter die Zügel des Tieres. Die Zügel sind verloren gegangen. Die Plastik stellt demnach eine unbeabsichtigte Realität dar, welche auf den Künstler beeinflussend wirkte. Marini übernahm die Haltung der Arme und Hände und stellte bewusst keine Zügel dar. Die formalen Anlehnungen an diese Bildwerke sind für Marinis Werk charakteristisch, wie der Vergleich verdeutlicht. Die Modellierung der Gesichtszüge der Reiter Marinis und der in die Ferne geführte Blick zeigen ebenfalls einen Bezug zu etruskischen Kunstwerken (Abb. 70).

Für Marinis Pferd- und Reiterdarstellungen ist charakteristisch, dass sie in ihren Bewegungen verharren. Mensch und Tier sind durch gleichartige Bewegungsabläufe gekennzeichnet und werden stillstehend dargestellt. Diese zeitlos wirkende Ruhestellung und der nach innen gekehrte Blick der Figuren Marinis ist, neben den formalen Ähnlichkeiten, mit den etruskischen Werken vergleichbar.

¹¹³ König 1998, S. 13.

5.3.2 Marino Marini und Arturo Martini

Arturo Martini verkörperte für Marini eine ideale, jedoch kühne Synthese aus vergangenen und modernen Kunstströmungen, die Parallelen zu seiner eigenen plastischen Sprache aufwies und maßgebend auf sein Frühwerk einwirkte.¹¹⁴ Martinis beste Schaffenszeit fiel mit den ersten künstlerischen Erfolgen Marino Marinis zusammen. Die Schöpfungen Martinis zwischen 1926 und 1931, wie die Werke „*Trinkender Knabe*“ (Abb. 71) und „*Der verlorene Sohn*“ (Abb. 72) sah Marini in der Zeit seines eigenen künstlerischen Wachstums entstehen. Unter dem Verzicht einer gesetzmäßigen Perspektive und der klassischen Symmetrie versuchte Arturo Martini die Gestaltung seiner ersten reifen Werke Ende der Zwanzigerjahre erstmals auf ursprüngliche, in ihrer Kontur geschlossene Formelemente zurückzuführen, die er in der etruskischen und frühromischen Kunst verwirklicht sah.¹¹⁵ Die Skulpturen des Künstlers haben kompakte, muskulöse Körper und die Formen wirken voluminös. Arturo Martini arbeitete naturalistische Details genau aus den Körpern seiner Skulpturen heraus, die starke Plastizität wird durch eine geschlossenen Gesamtkonstruktion hervorgehoben und die Oberflächen haben einen malerischen Charakter.

Marino Marinis Reiterfiguren der Dreißigerjahre und die Werke „*Jongleur*“ (Abb. 73) von 1933 und „*Boxer*“ (Abb. 32) von 1935 sind mit Martinis Skulpturen „*Sitzender*“ (Abb. 74) von 1930, „*Schwimmer*“ (Abb. 75) von 1931 und „*Fischer*“ (Abb. 76) von 1934 vergleichbar. Marinis Reiter der Plastiken aus den Jahren 1936 (Abb. 59) und 1937 (Abb. 60) sind die auf das Pferd gesetzten Gaukler und Boxer von 1933 und 1935. Die Plastiken beider Künstler haben kompakte, muskulöse Körper, die Formen sind vereinfacht und wirken voluminös. Davon abgesehen, dass Martinis Figur „*Sitzender*“ gekräuselte Haare hat, ist dieser mit Marinis Köpfen vergleichbar. Die Modellierung von Nase, Mund und der runden Kopfform weisen Ähnlichkeiten auf. Die Skulptur „*Schwimmer*“ von Arturo Martini hat ähnliche stilistische Eigenschaften wie die Plastiken „*Jongleur*“ und „*Boxer*“ von Marini. Es ist die Gestaltung der Bauchfalten kurz über dem Nabel oder die Art wie der Brustmuskel in die Schulter überläuft, vergleichbar. Marino Marinis Skulpturen wirken aber kräftiger und kompakter. Martinis Werke sind, trotz formvereinfachender Tendenzen, weitgehend

¹¹⁴ Ebenda, S. 2.

¹¹⁵ Ebenda, S. 21.

realistisch durchmodelliert, welches bei Marini nicht der Fall ist. In den Skulpturen „Fischer“ und „Schwimmer“ arbeitete Martini die naturalistische Details, wie Bauch-, Hals- und Armmuskulatur exakt aus den Körpern heraus. Die Sehnen der Arme und Beine der Figur, sind bis ins kleinste Detail ausgearbeitet. Die Kniescheiben und die einzelnen Zehen und Finger werden genau ausmodelliert. Diese Freude am naturalistischen Detail fehlt in den Werken Marino Marinis gänzlich. Marini hebt zwar Details wie die Rundung der Schultern, die Brustwarzen, die Rippen, die leichte Schwellung des Bauches und das männliche Geschlecht hervor, jedoch liegt der Formensprache Marinis eine Stilisierung zugrunde.

5.4 Zusammenfassung

Die Skulpturen der Dreißigerjahre von Marini stehen in der italienischen Tradition statischer Monumentalität. Es handelt sich bei Marini aber nicht um hervorgehobene Persönlichkeiten, die der Erinnerung überliefert werden sollen, sondern seine Reitergestalten sind anonym. Er setzte zwar nicht die Tradition des Herrscherdenkmals fort, jedoch gibt es einige formale Details, welche Marino Marini in seine frühen Werken einfließen ließ und weiter entwickelte. Er schuf aber mit seinen Interpretationen des Pferd- und Reiterthemas eine völlig neue Darstellungsweise und entwickelte nach und nach eine ihm ganz eigene Formensprache. Der Künstler begann mit seinen Darstellungen von Pferd und Reiter in einer Zeit, in welcher Mussolini politisch an Stärke gewann, und das Regime bediente sich der Symbolik des Reiterstandbildes, um seinen Machtanspruch zu bekräftigen. Mit seinen ersten Reiterfiguren brach Marino Marini mit der langen Tradition des triumphierend-verherrlichenden Reiterstandbild als Symbol der Herrschaft. Er fürchtete in den Sog der offiziellen Kunst der Dreißigerjahre mit ihrem hohlen Pathos zu geraten.¹¹⁶ Der Künstler stellte seine Pferd- und Reitergruppen in einer Art zeitlosen Ruhestellung dar, in einem Zustand der inneren Konzentration und Anspannung, jedes Indiz für Autorität und Imperialismus wurde vermieden. Vergleicht man sie mit den klassischen Reiterstandbildern wird diese Wirkung noch verstärkt. Die Reiter von Marino Marini vermitteln demnach nichts Heroisches und nichts von militantem Auftreten, Ross und Reiter verschmelzen nicht zu einem

¹¹⁶ Fuchs 1970, S. 216.

Sinnbild der Machtrepräsentation, welches für die klassischen Reiterstandbilder charakteristisch ist. Marinis Reiterstandbilder stellen demnach einen Antitypus des heroischen Reiterdenkmals dar. Der Künstler stellte meiner Meinung nach das Thema des Pferdes und Reiters in einen neuen Kontext und konzipierte seine Werke als Gegenstück zu den Monumenten der Renaissance und den faschistischen Reiterstandbildern.

Die etruskischen Plastiken beeinflussten Marino Marini meines Erachtens besonders durch ihren speziellen Wahrheits- und Ausdrucksgehalt und die Einfachheit ihrer Formen. Die archaische Kunst verhalf dem jungen Künstler zur Besinnung auf eine ferne Vergangenheit, die ihm das Gefühl von Vertrautheit und Sicherheit gab. Marino Marini bediente sich archaischer Ausdrucksformen, wie die geschlossene und kompakte Modellierung seiner Plastiken erkennen lässt, und interpretierte die Inhalte und Symbolik der etruskischen Werke neu. In diesem Zusammenhang stellte der italienische Bildhauer Arturo Martini einen wichtigen Einflussfaktor dar. Zwischen der Formsprache von Arturo Martini und Marino Marini gibt es meiner Meinung nach besonders in der kompakten Modellierung und der geschlossenen Gesamtkomposition der Werke Ähnlichkeiten. Marini bleibt sehr wohl klassisch, aber zurückhaltender als Martini, und fasst die Formen noch stärker zusammen. Der jüngere Bildhauer geht meiner Ansicht nach in seinem Formenvokabular einen Schritt weiter als Martini und beginnt seine Formen zu stilisieren. Marinis Plastiken vermitteln eine größere Einfachheit der Formen. Für Marino Marini hatte Arturo Martini in den Dreißigerjahren eine Vorbildfunktion, welche er aber schon Anfang der Vierzigerjahre überwunden hatte und zu eigene Ausdrucksformen fand.

6 DAS SCHWEIZER EXIL VON 1942 BIS 1946

Die Literatur ging auf die Pferd- und Reiterdarstellungen im Schweizer Exil nur am Rande ein. Allerdings bewirkte laut Hammacher der Schweizer Aufenthalt Marinis in aller Stille wesentliche Veränderungen im Werk Marinis.¹¹⁷ Der Autor sah jedoch lediglich Veränderungen hinsichtlich der Darstellung des weiblichen Aktes und König schloss sich hier Hammacher an.¹¹⁸ Hinsichtlich des „Reiter und Pferd“-Themas stellten die Autoren jedoch keine gravierende Stilentwicklung fest. Hammacher meinte, dass die Erlebnisse im zweiten Weltkrieg zu einer inneren Spannung und geistigen Vertiefung des Künstlers geführt hätte, die seine Plastiken in verhüllter Form wiedergaben. Er schrieb, dass alle Werke, die Marini in dieser Zeit gestaltete, einen Akzent zum Tragischen hatten. Für Hammacher ermöglichte es die in der Schweiz erworbene Beherrschung der Form, dem Künstler in den Fünfzigerjahren bis an die Grenzen der schematischen, symbolischen Ausdruckskraft zu gehen.¹¹⁹

König schrieb, wie bereits erwähnt, dass die Schweizer Jahre nur einen kurzen Einschnitt in der kontinuierlichen Entwicklung des Reiterstandbildes darstellte. Die Autorin berichtete ebenfalls von einer Krise Marinis in dieser Zeit, deren Höhepunkt mit der Plastik *„Kleiner Reiter“* (Abb. 77) aus dem Jahr 1946 erreicht war und mit der Rückkehr nach Mailand beendet wurde. Marini selbst äußerte sich über seine Zeit im Exil und meinte: „Ich möchte sagen, dass es eigentlich meine Schweizer Zeit war, in der ich begonnen habe, mich wahrlich als Künstler zu fühlen, den Norden in mich aufzunehmen und das Nordische gleichsam ein- und auszuatmen.“¹²⁰

Ich bin der Meinung, dass die Schweizer Zeit eine wichtige Stellung im Werk Marino Marinis einnahm. In Anbetracht der Tatsache, dass die in dieser Zeit entstandene Werkgruppe der *„Kleinen Reiter“* sehr große Unterschiede zu den frühen Pferd- und Reiterdarstellungen aufweisen, bin ich der Ansicht, dass die Schweizer Zeit einen wesentlichen Faktor in der weiteren Entwicklung des Künstlers darstellte und er einen neuen Figurentypus hinsichtlich des Reiters entwickelte.

¹¹⁷ Hammacher 1972, S. 27.

¹¹⁸ König 1998, S. 93.

¹¹⁹ Hammacher 1972, S. 27.

¹²⁰ Marini 1961, S. 84.

In diesem Abschnitt der Arbeit wird auf die durch Einschränkungen gekennzeichnete Situation der Künstler im Exilland eingegangen und die Werkgruppe der „*Kleinen Reiter*“ analysiert, welche in jenen Jahren entstanden waren und auf ihre Stellung im Werk Marino Marinis eingegangen. Abschließend wird der Einfluss, welchen Germaine Richier, eine französische Bildhauerin, und der Schweizer Alberto Giacometti auf Marini gehabt hatten, behandelt. Die Literatur ist nicht der Meinung, dass es Ähnlichkeiten oder Bezüge zwischen den Werken dieser Künstler und Marinis Plastiken gibt. Hammacher schrieb: „Die Germaine Richier der Schweizer Zeit stand noch ganz im Bann der akademischen Form [...].¹²¹ Ich bin aber der Ansicht, dass Richier und Giacometti, mit welchen Marino Marini auch hin und wieder gemeinsam ausstellte, sehrwohl den Künstler beeinflusst hatten.

6.1 Die Rahmenbedingungen für Exil-Künstler in der Schweiz

Die Bombardierung Mailands im September 1942 zerstörte das Atelier Marino Marinis, und er sah sich gezwungen, Italien zu verlassen und in die Schweiz zu gehen. Er suchte dort zuerst mit seiner Frau Zuflucht bei ihrer Familie, bis er in Ternero-Locarno ein Atelier beziehen konnte. Die großen Beschränkungen, welche die Schweiz den ausländischen Bildhauern aufzwang, brachten Marini dazu viel zu zeichnen.¹²² Nur ganz wenige Migranten erhielten unter ganz bestimmten Voraussetzungen die Aufenthaltserlaubnis und nur für wenige sollte die Schweiz ein dauerhaftes Exilland werden.¹²³ Die Schweiz wollte nur als Transitland für die Flüchtlinge in Betracht gezogen werden und eine Verordnung aus dem Jahre 1918 untermauerte das Verbot jeder Erwerbstätigkeit für Flüchtlinge.¹²⁴ Zusätzlich wurde den Flüchtlingen jede politische Betätigung untersagt, um die Neutralität der Schweiz nicht zu gefährden. Durch diverse Grenz- und Visabestimmungen wurden viele Menschen bereits an der Grenze zur Schweiz weitgehend abgeblockt. Dieses System der Abwehr, das in erster Linie an den Grenzen vollzogen wurde, wurde in

¹²¹ Hammacher 1972, S. 17.

¹²² Ebenda, S. 17.

¹²³ Oedl 2002, S. 10.

¹²⁴ Hoerschelmann 1995, S. 6.

den Jahren 1938 bis 1945 fortgeführt.¹²⁵ Maßnahmen wie Arbeitsverbot, das Verbot der politischen Betätigung, das Gebot des Transits und die Internierung in Arbeitslagern verhinderten die Integration der Flüchtlinge und die Möglichkeit, sich eine neue Existenz aufzubauen. Für die Flüchtlinge bedeutete dies ein Leben auf Abruf und auf unbestimmte Zeit, welches sich auf die Psyche der Betroffenen zusätzlich negativ auswirkte.¹²⁶ Das Asylrecht war in der Regel politischen Flüchtlingen vorbehalten. Über ihre Anerkennung entschied die Bundesanwaltschaft. Sozialdemokraten, bürgerliche Demokraten, Pazifisten und parteilose Intellektuelle fanden Aufnahme, Kommunisten wurden als nicht „asylwürdig“ eingestuft. Ihnen allen war politische Betätigung streng untersagt. „Rassische Verfolgung“ galt nicht als Asylgrund, womit jüdischen Flüchtlingen die Anerkennung als politische Flüchtlinge und ein längerer Aufenthalt fast immer verwehrt blieb. Auch die äußerst restriktiven Aufenthaltsbestimmungen und ein rigoroses Arbeitsverbot hielt die Zahl der Flüchtlinge relativ niedrig. Die Behörden handelten nach der Doktrin vom „Transitland“ Schweiz und das bedeutete, dass den Flüchtlingen in der Regel nur so lange Aufenthalt gewährt werden sollte, wie sie zur Organisation ihrer Weiterreise in ein anderes Exilland benötigten. Dauernder Aufenthalt war - so der übereinstimmende Tenor der Politik - nicht vorgesehen.¹²⁷ Die Behörden akzeptierten vor allem die großen Namen, mit denen sich die offizielle Schweiz zu gegebenem Anlass gerne schmückte. Es gab eine kleine bevorzugte Schicht anerkannter politischer Flüchtlinge.¹²⁸

Marini durfte demnach als Ausländer keine Aufträge annehmen und auch keine Bronzegüsse ausführen lassen, so dass er gezwungen war, hauptsächlich in Gips zu arbeiten. Seine Schweizer Zeit wurde daher eine Periode der Einschränkung auf wenige Werkstoffe, wie Ton und Gips.¹²⁹ Aufgrund der Materialbeschränkung widmete sich Marino Marini in erster Linie der Darstellung von Porträts und begann einen neuen Frauentyp zu entwickeln. Das Thema des Reiters mit Pferd griff der Künstler hauptsächlich in der Kleinplastik auf. Nur ein Pferd (Abb. 78) und eine Pferd-

¹²⁵ Ebenda, S. 27.

¹²⁶ Ebenda, S. 7.

¹²⁷ Oedl 2002, S. 1.

¹²⁸ Mittenzwei 1979, S. 17.

¹²⁹ Hammacher 1972, S. 17.

und Reitergruppe (Abb. 79) wiesen dieselbe Größe auf, wie die Werke der Dreißigerjahre.

Marino Marini verkehrte in der Schweiz unter anderem mit Fritz Wotruba aus Österreich, welcher bereits in den Dreißigerjahren erste Kontakte in die Schweiz geknüpft hatte. Politisch links stehend beschloss der Bildhauer schon 1934, nach den Februarunruhen, mit seiner Frau Marian, Österreich in Richtung Schweiz zu verlassen. Durch die Intervention einiger namhafter und einflussreicher Kunstfreunde erhielten die Wotrubas die Aufenthaltsgenehmigung für den Kanton Zug mit dem seltenen Privileg einer Arbeits- und Verkaufsgenehmigung für Fritz Wotruba. Doch die finanzielle Situation blieb für das Ehepaar in der gesamten Emigrationszeit angespannt.¹³⁰ Sie ließen sich in Zürich nieder und das Atelier Wotrubas wurde zu einer Art Zufluchtsstätte vieler Emigranten, wo diese sich treffen und austauschen konnten. Wotruba schuf so für einige Künstler eine wichtige gesellschaftliche und künstlerische Plattform. Marino Marini lernte hier Alberto Giacometti, den Österreicher Hermann Haller und Germaine Richier aus Südfrankreich, von welcher der Künstler sogar ein Porträt gestaltete (Abb. 80), kennen. Mit diesen Künstlern stellte Marini auch hin und wieder gemeinschaftlich aus. In Basel war es Georg Schmid, der 1944 den ausländischen Künstlern im Kunstmuseum Gelegenheit zur Ausstellung gab.¹³¹

6.2 Die Werkgruppe der Kleinen Reiter

Die Werkgruppe der Kleinen Reiter entstand in dem Zeitraum zwischen 1943 und 1946 und die Werke haben große Ähnlichkeiten miteinander. Die Tiere sind klein, werden eselhaft-kariert und wirken wie Spielzeugpferdchen. Sie besitzen stämmige Beine, kurze breite Hälse und kleine Köpfe. Die Reiter sind teilweise übergroß und surreal dargestellt, und ihre Gesichter besitzen keine menschlichen Formen mehr. Ihre Körper und Gliedmassen sind stark zusammengefasst und durch wenige Details definiert. In dieser Zeit wird erstmals eine neue Auffassung der Wirklichkeit im Werk Marinis sichtbar.

¹³⁰ Hoerschelmann 1995, S. 365.

¹³¹ Hammacher 1972, S. 17.

6.2.1 Beschreibung der Werke

„Kleine Reiter“, 1943 (Abb. 81, Abb. 82)

Auf dem plumpen Pferd sitzt der ungelenke und schwerfällig wirkende nackte Mensch, welcher seinen runden, kompakt modellierten Rücken gerade hält. Die Plastik steht auf einer schmalen und dünnen Platte. Eine Säule oder Block unter dem Pferdeleib ist hinter die Vorderbeine des Tieres gesetzt. Diese Säule formte Marini nur bei den Terrakotta Bildwerken. Sie ist höchstwahrscheinlich notwendig um die Statuarik der Plastik zu gewährleisten. Tier und Reiter erscheinen in einem ruhigen Moment und Marino Marini stellt, wie auch bei seinen früheren Werken, keine Reiterutensilien dar. Der Kopf des Menschen ist abgeflacht und besteht aus einem kugeligen, deformierten Gesicht, welches von einer länglichen, trapezförmigen Nase dominiert wird. Der kraterförmige Mund ist leicht geöffnet und es hat den Anschein, als ob der Reiter schreien würde. Marino verzichtete auf naturalistische Details und gestaltete Pferd und Reiter grotesk und surreal. Der Reiter hält seine stark reduzierten dünnen Arme eng am Körper und seine undefinierbaren schmalen Hände liegen locker auf dem Pferderücken auf. Die Stellung der Arme bildet eine parallele Linie zum Verlauf seiner Beine. Diese liegen eng am Pferdekörper an und könnten als Fortsetzung der Vorderbeine des Pferdes gelesen werden. Dadurch entsteht der Eindruck einer einheitlichen Mensch-Tier-Symbiose.

Aus dem kleinen kegelförmigen Pferdekopf sind die Mähne, die Nüstern und die sehr kleinen Ohren herausgearbeitet. Die Kontur des Pferderückens ist geschwungen. Der Oberkörper des Tieres ist massig und wirkt von der Seite wie ein längliches Oval. Das Tier besitzt weder Pferdebeine noch Hufe. Die Beine haben plastische Formen, welche an Ober- und Unterschenkel eines Menschen erinnern, besonders der Schwung der Wade lässt diese Assoziation zu. Die ursprüngliche Form der Hufe verwandelt sich in flache Füße, welche zäsurlos in die Bodenplatte übergehen. Die durchgedrückten Knie sind rund modelliert. Die kräftigen Pferdefüße schließen an die kantig ausgeführte Brust an. Beide Vorderbeine des Tieres stehen gerade, die Hinterbeine haben jeweils eine andere Stellung. Der rechte Hinterlauf ist leicht schräg gestellt und der linke Hinterlauf macht eine Art Ausfallschritt nach vorne, vergleichbar mit der Stellung des Kontrapostes.

Die ganze Skulptur setzt sich aus groß zusammengefassten deformierten Formen zusammen. Die Oberfläche ist differenziert modelliert und erweckt teilweise den

Eindruck von während des Fließens erstarrter Lava, deren Glätte nur an wenigen Stellen aufgeraut wird. Die Formen, vor allem bei dem Tier, wirken aber trotz Aufgerissenheit prall.

„Kleiner Reiter“, 1944 (Abb. 83)

König datierte in ihrer Dissertation dieses Werk auf 1941 und sah in ihm eine neue stilistische Auffassung.¹³² Im Gesamtkatalog des Jahres 1998 wurde diese Pferd- und Reiterdarstellung allerdings im Zusammenhang mit einer Werkgruppe aus dem Jahre 1944 (Abb. 84) erwähnt.¹³³ Ich schließe mich der Datierung auf 1944 an, denn ein Vergleich legt den Schluss nahe, dass das Werk „Kleiner Reiter“ im Zuge der Werkgruppe 1944 entstanden ist und eine Variation der Pferd- und Reitergruppe aus dem Jahr 1943 darstellt.

Wie auch in der Plastik von 1943 setzte der Künstler einen statischen Pfeiler unter den Pferdeleib. Die übergroß proportionierte Gestalt des Reiters sitzt gerade auf dem kleinen Pferd, er blickt über seine linke Schulter zurück und hat eine eigenwillige Körperhaltung. Tier und Mensch blicken in entgegengesetzte Richtungen. Die Formen von Reiter und Pferd sind stark vereinfacht und auf die wesentlichen Details reduziert. Das Gesicht des Reiters ist in den fast schon rechteckigen Kopf nur eingeritzt und besteht aus geraden und runden Linien. Arme und Beine des Reiters sind überlang und schmal und formal stark zusammengefasst. Der Reiter greift mit der rechten Hand auf die linke Seite des Pferderückens, während die linke Hand den Hals des Tieres berührt. Die Hände werden nur mittels Einritzungen angedeutet. Das linke Bein des Reiters ist gerade ausgestreckt, liegt eng am Pferdekörper an. Das rechte Bein hat der Reiter angewinkelt und seinen Fuß hält er auf der Höhe des Pferdehalses.

Das grotesk wirkende Pferd lehnt sich mit seinen schräg gestellten Beinen nach hinten und wirft sein Haupt zurück. Der Bauch und die massigen Oberschenkel der Hinterläufe schwellen plastisch hervor. Die Pferdebeine sind stämmig und Details wie Hufe oder Knie wurden nicht modelliert. Es hat den Anschein, als ob sich das Tier dem Reiter störrisch widersetzen würde. Dadurch entsteht eine Dynamik, welche die ganze Skulptur erfasst. Dazu tragen auch die Stellung der Pferdebeine und die langen Arme und Beine des Reiters bei. Das Tier besitzt einen langen, diagonal

¹³² König 1998, S. 75.

¹³³ Kat. Ausst., Mailand 1998, S. 177.

verlaufenden Schweif und der vordere Bereich seines Bauches liegt auf einer stützenden Säule. Die plastischen Formen sind zusammengefasst und Einzelheiten werden kaum ausgearbeitet.

Marinis Auseinandersetzung mit dem weichen Material bleibt an der Oberfläche deutlich sichtbar und verleiht dieser Terrakottaplastik einen flüchtigen, expressiven Ausdruck.

„Kleiner Reiter“, 1946 (Abb. 77)

Der missgebildete nackte Reiter sitzt in leichter Rückenlage auf einem ebenso deformierten Pferd und wendet seinen runden Kopf nach links. Dieser sitzt auf einem sehr breiten aufgerauten Hals, welcher zäsurlos in den Oberkörper übergeht. In die runde Masse des Kopfes ist mittels Einkerbungen und Ritzungen das verzerrte Gesicht gestaltet. Sein Oberkörper wirkt, trotz der unruhig fließenden Oberfläche, kompakt und teilt sich in Brust und Bauch. Die Figur hält ihre Arme eng an den Körper und die Hände liegen zwischen den Oberschenkel. Es hat den Anschein, als würde der Reiter die nicht vorhandenen Zügel des Tieres halten. Die Arme sind dürr und kantig. Die Beine liegen fest am Pferdeleib an und unterhalb der stärker ausgebildeten Oberschenkel werden Knie, Unterschenkel und Füße auf ihre Knochen reduziert.

Marini stellte in diesem Werk das Zaumzeug mittels Einritzungen an Pferdekopf und Pferdehals dar. Der Körper des Tieres wirkt, trotz starker Deformierungen, massig und voluminös und sein Bauch schwellt haptisch hervor. Das Tier wendet seinen ovalen Kopf leicht, aber nicht so stark wie der auf ihm sitzende Reiter, nach links. Seine Beine wirken wie dürre Äste. Die Vorderbeine stehen gerade und gehen von den Oberschenkeln konisch nach unten zusammen. Die Hinterbeine sind schräggestellt und diese Stellung spiegelt sich in der Körperhaltung des Reiters wider. Der Hals des Tieres ist sehr breit und der Kopf wird, wie auch bei dem Reiter, hauptsächlich durch Ritzungen definiert, die Nüstern sind durch Vertiefungen hervorgehoben und daran schließt das wulstige Kinn an. Der Pferdekopf geht in einen massigen, breiten Hals über, die Mähne des Tieres wird durch eine längliche wulstige Erhöhung am Pferdenacken angedeutet.

Auffallend bei dieser Pferd- und Reiterdarstellung sind die flache Modellierung, das Zusammenfassen der Körper in große Gesamtformen und besonders die extreme Oberflächenbehandlung. Die spezielle Gestaltung zieht sich über das ganze

plastische Bildwerk. Pferd und Reiter sind mit sehr starken und willkürlich scheinenden Ritzungen überzogen. Diese Gestaltung wirkt durch die geraden, schrägen und senkrechten Linien wie ein Muster. Einzelne dieser Ritzungen deuten Details, wie zum Beispiel das Zaumzeug des Tieres oder den Mund des Reiters, an. Diese Oberflächenbehandlung verleiht der Plastik, trotz der flachen Modellierung eine Lebendigkeit und es entsteht eine Einheit von Reiter und Pferd.

Da die Skulptur aus Gips ist, konnte der Künstler sie nachträglich bemalen. Der Künstler benutzte in diesem Fall rote und schwarze Farbe. Die Ritzungen in den Gips treten hell hervor. Den Bildwerken, welche in Bronze gegossen wurden, fehlt diese ungewöhnliche Oberflächengestaltung.

Resümee

Meiner Meinung nach trug die künstlerische Phase im Exil enorm zur weiteren Entwicklung Marinis bei. Der Künstler fand nicht nur zu einer neuen bildhauerischen Ausdrucksweise, er entwickelte darüber hinaus einen neuen Typus des Reiters. Die Skulpturen setzten sich aus groß zusammengefassten, stilisierten Formen zusammen. Jedes naturalistische Detail wird vermieden und die Oberfläche ist differenziert modelliert. Marini begann meines Erachtens seine Formvorstellungen und Möglichkeiten auszuloten. Er experimentierte mit den Formen, zerkratzte die Oberfläche, deformierte und stilisierte die Figuren und ließ Stellen offen, ohne aber die vorangegangenen plastischen Bildwerke aus den Augen zu verlieren. Marini nahm sehrwohl Details der frühen Reiter auf, entwickelte diese aber weiter und schuf bewegende Werke, welche den Betrachter irritieren. Die Pferd- und Reitergruppen entwickelten sich in dieser Phase zu einer surrealistischen und grotesken Darstellung und es ist ihnen meiner Meinung nach eine große Unmittelbarkeit und eine starke Ausdruckskraft eigen. Die in der Schweizer Zeit erworbene Beherrschung der Form ermöglichten es Marini in der Nachkriegszeit eine neue Ausdruckskraft in seine Reiterstandbilder zu transkribieren. Marino Marini experimentierte meiner Ansicht nach in dieser künstlerischen Phase ebenfalls mit der Schrittstellung des Pferdes. Das Tier aus dem Jahr 1943 steht mit seinen Hinterläufen in einer Art Kontrapost vor dem Betrachter. Das Pferd von 1944 stemmt dagegen seine Hinterläufe regelrecht in den Boden. Das Tier von 1943 hat wiederum Anzeichen von menschlichen Waden und das Pferd von 1946 besitzt weder Hufe noch menschliche Füße, sondern nur verdorrte Gliedmaßen. Die Werke haben durch die Deformationen, die entstellten

Körper und fratzenhaften Gesichter der Reiter ein sehr expressives Erscheinungsbild. Einerseits fühlt sich der Betrachter von ihnen abgestoßen, andererseits aber auch auf eine unbestimmte Weise angezogen. Die ernsten und ebenso traurig wirkenden Blicke der Reiter erwecken Mitleid und Mitgefühl. Die Werke suggerieren ein Gefühl von Machtlosigkeit und Angst. Es entsteht der Eindruck, als würde die Oberfläche durch äußere Einwirkungen nach und nach aufgerissen und zerstört werden. Die Kleinen Reiter der Schweizer Zeit scheinen demnach von der Außenwelt angegriffen zu werden. Die Reiter wirken hilflos, verstört und desillusioniert. Die Stilveränderungen des Künstlers in dieser Zeit sind, seelisch-geistig gesehen, eine Wendung zum Tragischen. Er versuchte seine Enttäuschung, das Gefühl der Entfremdung und der Distanz zu den konkreten politischen Konflikten auf diese Weise zu artikulieren. Der Künstler reagierte demzufolge auf die sozialen Veränderungen, die ihrerseits Ursache des Faschismus waren, und seine Werke stehen meiner Meinung nach für die psychische und physische Verwundung der Menschen durch den Krieg.

Die Literatur sah in diesen Darstellungen das Motiv der kentaurischen Verschmelzung von Mensch und Tier verwirklicht und stellte die Skulpturen in diesen Kontext. Auf diese Bedeutung im Werk Marinis wird weiter unten eingegangen werden.

6.2.2 Die Stellung der Werkgruppe im Oeuvre Marino Marinis

Die Werkgruppe der kleinen Pferd- und Reiterdarstellungen der Schweizer Zeit stellt eine neue Phase des Künstlers dar, aber es kam meines Erachtens nicht nur zu einem stillen Wandel, wie Hammacher es formulierte. In dieser Periode machte Marini eine überaus wichtige künstlerische Entwicklung durch. An den Werken der Dreißigerjahren war ursprünglich eine unbewegte Standfestigkeit und angespannte Ruhe zu beobachten. Hatte der Künstler die Größenverhältnisse der Plastik „*Pilger*“ (Abb. 61) noch eher klassischen Proportionsgesetzen untergeordnet, so gab er diese mit den Darstellungen in der Schweizer Zeit völlig auf. Die grotesk wirkenden Reiter scheinen das kleine Pferd zu erdrücken. Der geometrisch-vertikale Aufbau der früheren Werke geriet nun ins Wanken und die ursprünglich naturalistische Beschreibungsweise wurde durch einen expressiven Formschematismus ersetzt. Damit bildeten diese Werke wiederum ein Verbindungsglied zu den nach dem

zweiten Weltkrieg entstandenen Pferd- Reiterdarstellungen. Auf diese weitere Entwicklung wird im nächsten Kapitel näher eingegangen werden. Die Körper und Gliedmaßen der Reiter der Dreißigerjahre wirken zwar ausgemergelt, wie es aus der Gestaltung der Beine, der fleischlosen Arme und der Sichtbarmachung der Rippen hervorgeht, jedoch ist noch eine Assoziation zu einer menschlichen Gestalt möglich. Die Reiter der Schweizer Zeit sind indessen entstellt, deformiert und der Betrachter benötigt viel Phantasie, um den Menschen in der Kreatur zu erkennen.

Die Körper- und Kopfhaltung des Reiters der Gruppe die 1937 entstanden war (Abb. 60), und die Drehung der Köpfe nach links von Pferd und Reiter der Plastik von 1939 (Abb. 61) sind mit den Reitern aus den Jahren von 1943 (Abb. 82) und 1946 (Abb. 77) vergleichbar. In den plastischen Bildwerken der Schweizer Zeit stellte der Künstler ebenfalls weder Sattel noch Zaumzeug dar und die Reiter sind nackt. Marino Marini nahm die bereits in den Dreißigerjahren gestalteten Ausdrucksarten in der Schweizer Phase wieder auf und übertrug sie, mittels einer neuen stilistischen Sprache, auf seine Werke.

Die Reiter der Dreißigerjahre wirken, als würden sie in ihrer Bewegung erstarren. Dieselbe Darstellung der Erstarrtheit ist bei den Kleinen Reitern von 1943 bis 1946 feststellbar. Jedoch sitzen die Reiter der Dreißigerjahre wie hölzerne Puppen auf ihren Pferden und hier ist ein großer Unterschied zu den Kleinen Reitern der Schweizer Zeit erkennbar. Reiter und Pferd beginnen mit ihren Pferden zu verschmelzen oder zumindest bilden sie eine Einheit, welche durch eine gleiche Oberflächengestaltung und gleichartige Bewegung von Mensch und Tier unterstrichen wird. In der Plastik „*Kleinen Reiter*“ aus dem Jahr 1946 entwickelte Marino Marini die gestalterischen Möglichkeiten weiter und ritzte das Zaumzeug in die Oberfläche des Pferdes ein.

In den Dreißigerjahren legte Marini die nüchterne Basis, welche für das Gestalten des abgegriffenen Themas „Pferd und Reiter“ für ihn notwendig war. Grundsätzlich ist festzuhalten, dass die Reiter der Dreißigerjahre mit den Reitern der Schweizer Zeit in Relation zueinander stehen. Obwohl die Skulpturen der Werkgruppe aus der Zeit im Exilland eine aufgerissene Oberfläche aufweisen und massige, zerstörte Köpfe und deformierte Gliedmaßen haben, gibt es Ähnlichkeiten zu den Reitern der Dreißigerjahre. Vergleichbar sind die klare und feste Kontur, die runde, kompakte Modellierung der Körper und die groß zusammengezogenen Formen. Ebenso weisen Arm- und Beinstellung der Reiter Gemeinsamkeiten auf. In der Schweizer

Werkgruppe werden aber die Formen noch stärker zusammengefasst, der Künstler verzichtete auf das Ausarbeiten naturalistischer Details.

6.3 Germaine Richier und Alberto Giacometti als Einflussquellen

Marino Marini verkehrte in seiner Zeit im Exil mit Alberto Giacometti und Germaine Richier und stellte hin und wieder mit ihnen aus. Diese beiden bedeutenden Bildhauer hatten in verschiedener Hinsicht Einfluss auf den Künstler. Germaine Richier¹³⁴ entschied 1939 während einer Urlaubsreise, mit ihrem Mann, dem Deutsch-Schweizer Otto Charles Bänninger, in Zürich zu bleiben. Zahlreiche Sammler interessierten sich für das Werk der Künstlerin, und sie erlangte in der Schweiz einen großen Bekanntheitsgrad. Dies war sicher auch der Grund, weshalb es der Bildhauerin erlaubt war, Kurse anzubieten. Die Periode von 1940 bis 1945 bildete künstlerisch eine Zäsur. War die bildhauerische Auffassung der Künstlerin bis dahin der Tradition verpflichtet geblieben, entwickelte Richier in dieser Zeit das Bedürfnis nach einem Aufbruch in eine neue Formensprache. Zwischen 1944 und 1946 entstanden in rascher Folge Hauptwerke wie „*Kleine Heuschrecke*“ (Abb. 85), „*Große Gottesanbeterin*“ (Abb. 86) und „*Spinne I*“ (Abb. 87). Alle diese Figuren sind eng mit der weiblichen Gestalt verbunden. Richier erreichte in ihren Werken eine große Unmittelbarkeit des Ausdrucks. Die Plastik „*Kleine Heuschrecke*“ stellt eine weibliche Figur dar, welche mit steif nach vorne gerichtetem Oberkörper auf einem niedrigen und schmalen sockelartigen Stumpf hockt. Das Gesicht ist stark verfremdet. Die Oberfläche ist unregelmäßig und unruhig vibrierend. Die weiblichen Proportionen und Formen sind eindeutig die Basis der Figur, die sich mit denen des Insekts mischen. Dies kommt mehrfach zum Ausdruck: in der Sprunghaltung, in den gestreckten Proportionen der Gliedmaßen, der Reduktion der Füße auf zwei Zehen und nicht zuletzt in den wie zum Beutefang nach vorne gestreckten Händen. Wie Marini hat auch Germaine Richier die eigenen Befindlichkeiten in ihre Bildwerke einbezogen. Obwohl sie revolutionärer zu sein scheint, hat sie, anders als Marini, die

¹³⁴ Spieß 1998; Kat. Ausst., Berlin 1997.

Basis der Tradition nie verlassen, aber auf ein von der Plastik wenig erforschtes Gebiet übertragen. Das Schreckensbild des Menschen erscheint in Germaine Richiers Arbeiten unmittelbarer als bei Marini, aber ohne dessen spürbares Gefühl für Distanz und ohne die Feinheit seiner Formen. Richier benutzte den Moment des Unfertigen, um Eindrücke eines verwüsteten, zerrissenen Lebens hervorzurufen.¹³⁵

Die Oberfläche der „*Kleinen Heuschrecke*“ ist ähnlich wie bei der Plastik „*Kleiner Reiter*“ (Abb. 77) von 1946 aus der Schweizer Zeit, unregelmäßig und unruhig vibrierend. Die Gliedmaßen wirken ebenso wie dürre Äste und sind ausgezehrt. Die Proportionen der Plastik „*Große Gottesanbeterin*“ von Richier sind gestreckt, die Formen wurden zusammengefasst, die Gliedmaßen reduziert. Besonders der Reiter von 1946 hat Ähnlichkeiten mit den Figuren von Germaine Richier. Die Gestaltung des Oberkörpers der Plastik „*Sitzende Frau*“ (Abb. 88) von 1944, die volle plastische Ausformung des Körpers sind ebenso mit Marino Marinis Reitern der Schweizer Zeit vergleichbar wie ihr fratzenhaftes Gesicht.

Giacometti besuchte 1941 seine Mutter in der Schweiz und konnte daraufhin aufgrund von Einreiseschwierigkeiten nicht mehr nach Paris zurückkehren. Der Künstler blieb bis 1946 in der Schweiz. Die schon seit 1939 entstandenen Figuren und besonders seine in der Schweiz fortgesetzten plastischen Experimente führten zu einer Krise des Künstlers. Seine modellierten Figuren wurden immer kleiner (Abb. 89a, Abb. 89b). Die winzigen Figuren standen auf riesigen Sockeln und lassen unweigerlich den Eindruck von Distanz entstehen. Giacometti meinte, das geschehe, weil er die Totalität einer Person wiedergeben wolle, die sich nur aus der Distanz erfassen ließe. Giacometti: „[...] die kleine Figur, die weniger Einzelheiten als die große zeigt, weil sie aus der Entfernung gesehen wird, hat weitaus größere Chancen, in ihren deutlicher bestimmten Umrissen und in ihrer von Materie befreiten Ansicht die Einheit aufscheinen zu lassen.“¹³⁶ Demnach besaß für Giacometti die kleine Figur mehr Realität. Dies stellt einen interessanten Aspekt in Bezug auf die Schweizer Werke Marino Marinis dar. Aus der Literatur geht hervor, dass Marini aufgrund der Materialbeschränkung seine plastischen Bildwerke, im Besonderen die Pferd- und Reiterstandbilder, schrumpfen ließ. Das kann natürlich ein Grund gewesen sein, jedoch war Gips oder Ton auch damals nicht allzu teuer. Giacometti war schon zu dieser Zeit eine bekannte künstlerische Persönlichkeit. Zuvor hatte er seine

¹³⁵ Hammacher 1988, S. 235.

¹³⁶ Bonnefoy 1992, S. 276.

surrealistische Periode durchgemacht und befand sich nun, wie auch Germaine Richier und Marino Marini, in einer neuen Phase seiner Entwicklung. Es könnte sehrwohl möglich sein, dass Marini Giacomettis Idee der starken Verkleinerung aufnahm und auf seine Darstellungen projizierte.

Die Plastik „*Frau auf dem Wagen*“ (Abb. 90) von 1942–1943 von Giacometti ist mit den Darstellungen Marinis vergleichbar. Die Ähnlichkeiten beziehen sich meines Erachtens auf die Oberflächengestaltung und die formale Gestaltung der Figuren. Giacometti stellte eine kleine, stehende Frau dar, welche auf einem hohen Sockel steht. Ihre dünnen, stark zusammengefassten Arme hat sie eng am Körper anliegen. Die Arme des Reiters aus dem Jahr 1946 weisen eine vergleichbare Gestaltung auf. Die Figur von Giacometti suggeriert eine unklare Anatomie, aber sie hat trotzdem genaue Proportionen. Das Gesicht ist nur in den runden Kopf eingeritzt. Die Figur der Plastik „*Kleine Reiter*“ (Abb. 83) aus dem Jahr 1944 hat ähnliche Einritzungen. Der Kopf ist hingegen nicht rund, sondern eckig. Man hat bei Giacomettis Plastik den Eindruck einer unscharfen Modellierung der Oberfläche. Diese zerklüftete Oberfläche ist ansatzweise mit den Werken aus den Jahren 1944 und 1946 (Abb. 77) vergleichbar. Trotz der aufgewühlten Oberfläche der Skulptur von Giacometti, wirken die Formen plastisch und massig und dies ist meiner Meinung nach wiederum vergleichbar mit den Reiterstandbildern von Marino Marini.

Der Krieg und seine damit verbundenen soziologischen und psychischen Veränderungen im Leben Marino Marinis, die neuen gesellschaftlichen Strukturen in der Schweiz, die Auferlegung materieller Eingeschränktheit und die Beeinflussung durch Richier und Giacometti trugen meines Erachtens dazu bei, dass sich das Werk des Künstlers in eine spezielle Richtung entwickelte. Marini ließ seine persönlichen existenziellen Befindungen in die plastischen Bildwerke einfließen. Die Werke aus der Schweizer Zeit stehen vor allem für Resignation. Marini drückte meiner Ansicht nach seine Trauer über den Krieg und die damit verbundenen dramatischen Geschehnissen auf diese Weise aus. Das Bild des Pferdes wurde demnach in den Darstellungen der Schweizer Zeit ein Sinnbild für die Unterwürfigkeit des italienischen Volkes, in dem sich das Leiden der Menschheit manifestierte.

7 DIE PFERD- UND REITERDARSTELLUNGEN DER NACHKRIEGSZEIT

Nach dem zweiten Weltkrieg gab Marino Marini sein Exil in der Schweiz auf und bezog 1946 sein zweites Atelier auf der Piazza Mirabello in Mailand. Er nahm seine Professur an der Accademia di Belle Arti di Brera wieder auf und es begann eine neue Phase in der Entwicklung des Reitermotivs. Die ursprüngliche Mensch-Tier-Symbiose der Reiterdarstellungen der Schweizer Periode scheint nun langsam auseinanderzudriften und Pferd und Reiter sind oft in gegensätzlichen Aktionen begriffen. Nach den Publikationen, sowie den Monografien, Einleitungen zu Katalogen, den kunsthistorischen Betrachtungen in der Tagespresse und in den Zeitschriften zu urteilen, ist Marinis Ansehen nach 1948 international geworden.¹³⁷

Im Folgenden werden die Pferd- und Reiterdarstellungen von 1947 bis 1955 besprochen, eine Phase seines Erfolges. Nach dieser Zeit folgte nach Angaben Königs und Hammachers eine Krise des Künstlers. Im Weiteren werden die Auswirkungen der Schweizer Periode auf die Entwicklung des Themas analysiert. Die Skulpturen, welche im Exil und in der Nachkriegszeit entstanden waren, haben eine symbolische Bedeutung. Abschließend wird auf diese Eigenschaft im Werk Marino Marinis eingegangen werden.

7.1 Die Werke

„Reiter“, 1947 (Abb. 91)

Marino Marini stellte Pferd- und Reiter in einer entgegengesetzten Aktion dar. Das Tier wendet einerseits seinen stark vereinfachten Kopf, in einer extremen Bewegung zu seinem linken vorderen Bein. Der massive Hals ersetzt dadurch den Oberschenkel des Fußes. Der massige Reiter sitzt aufrecht auf dem Tier und dreht sein Gesicht in Richtung Himmel und dadurch entsteht ein bewegter Eindruck der

¹³⁷ Hammacher 1972, S. 28.

Plastik. Der Kopf des Reiters besteht aus einer runden aufgerauten Masse und sein Gesicht ist wenig differenziert. Der Reiter presst Schultern und Arme vor seinem Körper zusammen und ballt seine Hände zu Fäusten. Durch diese Bewegungen wirkt der Oberkörper angespannt und die Vertikalität der Skulptur wird betont. Die Unterschenkel des Reiters hingegen berühren den Körper des Tieres nicht und die Spannung des Oberkörpers klingt in der lockeren Haltung der Beine aus. Der Reiter setzt sich in seiner Kontur deutlich vom Pferdekörper ab.

Der massige Oberkörper des Pferdes sitzt auf dünnen, stelzenartigen Beinen. Alle Details, wie Ohren, Nüstern, Schweif oder Hufe des Tieres vernachlässigt der Bildhauer und reduziert und stilisiert die Formen. Von dem Pferdekopf zum Reiterkopf steigt eine plastisch-räumliche S-Kurve nach oben, welche die beiden Gestalten zu einer formalen Einheit verbindet. Die Oberfläche ist durchgehend regelmäßig aufgeraut gestaltet, aber nicht aufgerissen.

„Reiter“, 1947 (Abb. 92)

Im Gegensatz zu dem vorangegangenen Beispiel sind Reiter und Pferd nun in gleichartigen Bewegungsabläufen dargestellt. Beide wenden ihre Köpfe zurück und dadurch entsteht eine Einheit von Mensch und Tier. Der Darstellung liegt eine starke Stilisierung und Formzusammenfassung zugrunde.

Der Reiter streckt sein Gesicht schräg in Richtung Himmel. Sein stark vereinfachtes Antlitz lässt etruskische Gestaltungsweisen erkennen. Es besteht aus einer flachen länglichen Nase und mehr oder weniger eingeritzten Augen und Mund. Die Ohren sind nur angedeutet. Er hebt die rechte Hand an seine Brust, den rechten Arm stützt er hinter sich am Pferderücken ab. Die linke Brustwarze, der Bauch mit dem Nabel und sein männliches Geschlecht sind ausgearbeitet, die Oberfläche ist an wenigen Stellen glatt und ansonsten leicht aufgeraut. Der Reiter streckt seine Beine fast schon elegant nach vorne. Seine Füße wirken wie Flossen und sind stark stilisiert und zusammengefasst.

Das Tier steht auf geraden Vorderbeinen und schräg gestellten Hinterläufen, wodurch es den Anschein hat, als ob es sein Hinterteil nach rückwärts strecken würde. Die Hinterläufe stehen auf zu groß dimensionierten Hufen und das Tier wirkt linkisch. Das Pferd hat ein fast schon karikiertes Gesicht und streckt, wie schon erwähnt, seinen Kopf in Richtung des Reiters zurück. Es hat keine Ohren, seine Nüstern sind stilisiert wie die ganze Figur und das Maul ist geöffnet. Es werden

Zähne sichtbar, dies verleiht dem Tier ein fast komisches, grinsendes Aussehen. Der stämmige Hals sitzt auf einem massigen, rundlichen Körper. Die Brust, der Bauch und die Oberschenkel der Hinterbeine sind plastisch modelliert und es entsteht der Eindruck eines gesunden, gut genährten Tieres.

Die Werkgruppe von 1947–1948 (Abb. 93, Abb. 94)

Das Übergreifen der Animalität auf den Menschen und die Zusammengehörigkeit von Mensch und Tier erfahren in diesen Bildwerken eine erneute Betonung. Das Pferd steht fest und ruhig mit waagrecht langgestreckten Hals vor dem Betrachter. Die Nase ist witternd vorgeschoben, während sich der Reiter senkrecht in den Raum aufrichtet. Einmal hat er sein Gesicht aufwärts geneigt, ein andermal wendet er seinen Kopf nach links. Einmal hält der Reiter seine Arme um den Oberkörper, welches die Geste des Wohlbefindens suggeriert, ein andermal hängen seine Arme schlaff vor dem Oberkörper herunter. Die Starre der Pferdebeine und des Pferdehalses erfährt eine Analogie in den steif vom Pferdekörper ausgestreckten Beinen des Reiters, deren Anspannung bis in die Zehenspitzen spürbar bleibt. Die Kompositionen beherrscht eine durchgehende angespannte Bewegung.

„Kleiner Reiter“, 1949 (Abb. 95)

In dieser Plastik nahm Marini das Formenvokabular der Schweizer Zeit wieder auf. Der Reiter sitzt gerade auf seinem Pferd. Die kurzen Armstümpfe hat er waagrecht ausgestreckt und der Kopf ist zurückgekippt. Die Beine sind ebenfalls stark gestutzt, und er streckt sie ebenso wie die Arme vom Körper des Tieres weg. Das Pferd steht gerade auf dünnen Beinen, seinen Kopf und Hals hat es waagrecht ausgestreckt. Die ganze Skulptur besteht aus aufgerissenen Formen, die Gliedmaßen sind verstümmelt und die gesamte Oberfläche ist aufgerissen. An einigen Stellen der Oberfläche sind Rauten, Quadrate und Rechtecke in die Körper von Mensch und Tier eingeritzt und „zeichnerisch“ ausgefüllt. Jedoch unterliegt dieser Musterung eine Willkürlichkeit und keine geometrische Konzeption wie im nächsten Beispiel.

„Engel der Stadt“, 1949-50 (Abb. 96)

Der Reiter breitet die Arme waagrecht aus und streckt den Oberkörper senkrecht. Der Kopf wendet sich gegen den Himmel. Die Spitzen von Füßen und Händen bilden die Form eines aufrecht stehenden Quaders. Der langgestreckte Pferderumpf mit

dem horizontal in den Raum vorgestreckten Kopf bildet dazu eine Gegenbewegung. Die Figurengruppe unterliegt nun einer geometrisch klaren Konzeption.

Der massive Pferdekörper beschreibt in seiner kantigen Modellierung die Form eines horizontal gelagerten Quaders und steht auf vier säulenartigen Füßen. In der Verlängerung des Rückgrates stößt der Kopf des Tieres in einer Waagrechten in den Raum vor. Diese Bewegung erfährt in der vertikalen Ausrichtung des Reiters einen Ausgleich. Die Grätsche der ausgestreckten Beine des Reiters ist als geometrische Dreiecksform dem Tonnenbau des Pferdekörpers aufgesetzt und umschließt diesen. Die Oberfläche wird durch unregelmäßige Rauten in weißer, brauner und schwarzer Farbe rhythmisiert. Diese Musterungen unterstützen in ihrem Verlauf den streng horizontalen und vertikalen Aufbau der Plastik. Die Farbflächen sind keine homogenen, in sich geschlossenen Flächen, sondern zeugen von einem System von Schnittflächen, die sich gegenseitig durch schmale Grate abgrenzen. Die aufgetragene weiße und schwarze Farbe ist nicht an diese vorgegebenen Schnittflächen gebunden und folgt ihren eigenen Grenzen. Bei genauer Betrachtung erkennt man, dass die einzelnen Farbflächen selbst wieder von frischen Schnitten unterbrochen werden.

„Reiter“, 1952–1953 (Abb. 97)

Reiter und Pferd sind in starker Bewegung wiedergegeben. Das Pferd steht breitbeinig vor dem Betrachter. Die stämmigen Beine des Tieres bilden die Konturen einer vierseitigen Pyramide, die im kantigen Verlauf des Halses fortgesetzt werden. Der Kopf des Tieres bildet in seiner energischen Aufwärtsbewegung den Scheitelpunkt der geometrischen Grundform. Der Pferdehals wendet sich zurück und bildet fast eine Senkrechte, dadurch schiebt sich die Brust des Tieres stark hervor.

Der Reiter bildet zur Wendung des Pferdehalses wiederum eine Gegenbewegung. Er hat die kurzen Arme erhoben und dazwischen sitzt ein kugeliger Kopf, der durch einen kurzen stämmigen Hals mit dem Körper verbunden ist. Es scheint, als ob er jeden Moment vom Pferd fallen könnte, bleibt jedoch dem architektonischen Grundsystem verhaftet, indem die Linie seines Oberkörpers und linken Beines mit der linken Hinterhand des Pferdes verschmilzt.

Pferd und Reiter reflektieren in ihrem Aufbau die geometrische Grundkonzeption der Plastik. Die einfachen, klaren Formen dominieren und die Gruppe setzt sich aus der Verbindung rechteckiger, dreieckiger und runder Formen zusammen, deren innere

Struktur in der polychromen Oberflächenbehandlung ersichtlich wird. Die Oberfläche wird mittels breiter, schwarzer Striche betont und ist in ein grobes System sich kreuzender Linien zerfurcht.

Die Werkgruppe der „Wunder“ von 1952 bis 1954 (Abb. 98, Abb. 99)

Wie eingangs bereits erwähnt, bezeichnete Marini ab den frühen Fünfzigerjahren einige Darstellungen von Reiter und Pferd als „Wunder“ oder „Krieger“. Diese Werke sind meines Erachtens dem Themenkreis der Reiterstandbilder einzuordnen. In dieser Werkgruppe vollzieht sich ein weiterer Entwicklungsschritt. Es kommt zum absoluten Verlust des Stehens, der sowohl Reiter als auch das Pferd erfasst. Das Pferd richtet sich fast vertikal im Raum auf, es ist aber kein Aufbäumen des Pferdes, sondern es sitzt vielmehr auf seinen Hinterbacken und die Hinterläufe sind ausgestreckt. Die Vorderbeine des Tieres hängen herab, der Hals ist schräg in den Himmel gestreckt, darauf sitzt ein sehr kleiner Kopf. Der Reiter wiederholt die Bewegung des Pferdeleibes und sitzt oder liegt angespannt auf dem Tier, mit dem Kopf nach unten. Dadurch bildet er ein Gegengewicht zur Bewegung des Pferdekörpers. Die gesamte Komposition wird in einem unstabilen Moment wiedergegeben. Pferd und Reiter führen durch ihre angespannte Bewegung einen Balanceakt aus.

„Wunder“, 1954 (Abb. 60)

Das Pferd steht auf seinen Hinterbeinen, die Vorderbeine sind zusammengeknickt, der Hals des Tieres liegt am Boden. Dadurch entsteht von der Seite gesehen ein diagonaler Aufbau, dessen Kontur von den Hüften des Tieres langsam am flachen Pferdekopf ausschwingt. In der runden Krümmung seines Körpers umschreibt er mit den geknickten Vorderläufen die Form eines unregelmäßigen Kreises, der die Dynamik der Figur bestimmt und einen Kontrast zur diagonalen Bewegung des flachen Pferdehalses bildet. Der armlose Reiter liegt mit dem Rücken fast auf dem Pferdeleib auf, seine Beine sind gestreckt und bilden ein leichtes Oval in Richtung Pferdehals. Er wird von einer starken Spannung erfasst. Pferd und Reiter bleiben in ihren auf kantige Formen reduzierten Körpern noch erkennbar. In dieser Figurengruppe verzichtete Marino Marini auf die geschlechtliche Kennzeichnung von Mensch und Tier.

Resümee

Marino Marini stellte seine Reiter wieder nackt dar und verzichtete auf Zaumzeug und Reiterutensilien. Besonders charakteristisch für die Pferd- und Reiterdarstellungen von 1947 bis 1948 ist meines Erachtens ein starkes Stilisieren der Formen. Trotz einiger ausgearbeiteter naturalistischer Details ist eine Art „A-Naturalismus“ an diesen Werken zu beobachten. Der Künstler begann demnach Mensch und Tier zu infantilisieren, fasste die plastischen Formen noch stärker zusammen als bisher und karikierte förmlich die Darstellung von Pferd und Reiter. Betrachtet man zum Beispiel die Füße, insbesondere die Zehen der Reiter, so ist jene „a-naturalistische“ Sprache des Künstlers nachvollziehbar.

Die Reiter umarmen sich selbst oder lassen ihre Arme vor ihren Körpern lose hängen. Marini nahm hier meiner Meinung nach eine kindische, einfältige Komponente in seine Darstellung mit hinein, welches auch besonders in ihren einfachen Gesichtern erkennbar ist. Die Reiter scheinen sich selbst zu lieben und wirken zufrieden und arglos. Dies scheint ebenso auf das Tier überzugehen, welches besonders bei dem Tier aus dem Jahr 1947, mit seinem Grinsen, erkennbar ist. Einige Reiter wenden ihre Gesichter gegen den Himmel und andere blicken in dieselbe Richtung wie das Tier. Pferd und Reiter sind durch gleiche oder ungleiche Aktionen in Bewegung gesetzt. Dieselbe Behandlung der Formen und Oberflächen von Mensch und Tier weisen, wie schon bei den Werken der Schweizer Zeit zu beobachten war, auf eine Zusammengehörigkeit oder Wesensgleichheit hin. Marini verwendete nun aber andere stilistische Mittel, um die Einheit von Mensch und Tier darzustellen. In der Werkphase Anfang der Fünfzigerjahre werden Pferd und Reiter immer stärker bewegt dargestellt. Der Mann reitet mit weit geöffneten Armen, den Körper leicht nach hinten geneigt, die Beine ausgestreckt, auf dem Tier. Die Pferde verstemmen ihre Beine nach allen vier Himmelsrichtungen, ihre Hälse sind senkrecht hochgereckt. Marini thematisierte hier das animalisch-phallische. Diese plastischen Bildwerke stehen meiner Meinung nach für einen geistigen und künstlerischen Neuanfang des Künstlers nach dem Krieg. Diesen Werken ist allen ein infantiler, triebhaft-primitiver, archaischer Charakter eigen und sie vermitteln verschiedene symbolische Bedeutungen. Mit dem Symbolismus der Werke der Schweizer- und der Nachkriegszeit wird sich der nächste Abschnitt beschäftigen.

Die Skulpturen, welche der Künstler mit Wunder titulierte, sind in einem unstabilen Moment wiedergegeben. Mensch und Tier führen durch ihre angespannte Bewegung

eine Art Balanceakt aus. Es erscheint dem Betrachter, als wären Pferd und Reiter in einem völlig unmöglichen Bewegungsmoment fixiert und der logische weitere Schritt wäre der Sturz. Aniela Jaffée sah in dieser Werkgruppe Marinis eine Beeinflussung von den durch Panik gezeichneten Leichen, die in Pompej gefunden wurden (Abb. 101).

7.2 Die Auswirkungen der Schweizer Zeit

Anhand der beschriebenen Plastiken ist erkenntlich, wie das Thema Pferd und Reiter sich im Werk Marino Marinis veränderte und entwickelte. Vom Ausdruck der Ruhe in den Werken der Dreißigerjahre zu den Angst und Verzweiflung suggerierenden Kompositionen in der Schweiz, bis zu den „Wundern“ in den frühen Fünfzigerjahre, während die Figuren immer abstrakter wurden. Die Schweizer Phase nimmt, wie bereits erwähnt im Verlauf der künstlerischen Entwicklung Marinis einen hohen Stellenwert ein. Die dort erworbene bildhauerische Auffassung ermöglichte dem Künstler, in den Werken der Nachkriegszeit ein neues Formenvokabular zu entwickeln. Die Pferd- und Reiterdarstellungen Ende der Vierzigerjahre weisen, im Gegensatz zu den Reitern der Schweizer Zeit, eine gespannte, plastische Oberfläche auf und die Formen sind ruhiger. Marini nahm aber die formale Gestaltung von Pferd und Reiter aus der Schweizer Phase in den Werken wieder auf und gestaltete sie, besonders hinsichtlich des Reiters, weiter. Die Verbundenheit von Pferd und Reiter gestaltete der Künstler in den Reitern der unmittelbaren Nachkriegsjahre dagegen anders. Reiter und Pferd stehen nun in einem harmonischen, gegenseitig vertrauensvollen Verhältnis. Marino Marini hatte die Oberfläche der Schweizer Bildwerke zerkratzt und geritzt und dadurch eine Gleichsetzung von Reiter und Pferd erreicht. Diese Formensprache gab der Bildhauer mit seinen Werken der Nachkriegszeit wieder auf und die Oberfläche trat nun in den Hintergrund. Marini suggerierte nun mit gleichartigen Ausdrucksweisen und Bewegungsabläufen von Pferd und Reiter eine Wesensgleichheit der beiden.

In der Plastik *„Kleiner Reiter“* (Abb. 95) aus dem Jahr 1949 nahm der Künstler formale Gestaltungsweisen der Schweizer Phase wieder auf und entwickelte diese weiter. Vergleichbarkeiten beziehen sich auf das Pferd und die Gestaltung der Oberfläche der Plastik. Marino Marini nahm die Idee der Pferdefüße der Skulptur

„Kleiner Reiter“ (Abb. 77) von 1946 wieder auf und entwickelte diese Gestaltungsweise weiter. Die Oberflächengestaltung der Skulptur von 1949 weist ein System von Schnittflächen auf, die sich gegenseitig durch schmale Grate abgrenzen. Der Kleine Reiter von 1946 besitzt ebenfalls eine wild eingeschnittene Oberfläche, jedoch erscheinen die Einritzungen willkürlicher und nicht systematisiert, wie bei dem Reiter von 1949.

Anfang der Fünfzigerjahre entstanden Werke, welche eine neue bildhauerische Auffassung zeigten. Es sind keine Ähnlichkeiten mehr zu den Pferd- und Reiterdarstellungen der Schweizer Phase feststellbar. Diese plastischen Bildwerke unterliegen nun einem architektonischen Grundsystem, in welches Tier und Reiter eingeschrieben sind. Jede Einzelform ist der großen Gesamtform des Körpers unter- und eingeordnet und es werden keine Details betont oder hervorgehoben.

Mit Ende des Krieges begann eine neue Phase des Künstlers und er schuf Werke, welche auf den ersten Blick wenig mit den Darstellungen aus der Schweizer Zeit gemeinsam zu haben scheinen. Aus der Analyse geht aber hervor, dass Marini im Exilland einen neuen Figurentypus entwickelt hatte und diese neue Erscheinungsform entfaltete sich in den Werken der Nachkriegszeit zu voluminösen, plastischen und vitalen Figuren. Waren die Schweizer Werke noch tragisch, surreal und expressiv, so wirken die Werke von 1947 bis 1949 heiter, kindlich und auch ungeschickt. Demnach tätigen Pferd und Reiter nun eine andere, völlig neue Aussage als die Darstellungen der Dreißigerjahre und die Werke der Schweizer Phase.

8 DER SYMBOLISMUS IM WERK MARINO MARINIS

Carl Gustav Jung¹³⁸ befasste sich mit den Archetypen und dem kollektiven Bewusstsein. Der Autor leitete seine Begrifflichkeit aus seelischen Entwicklungsprozessen ab und sah in den Mythen die Anfänge der Bewusstwerdung des Menschen. Nach Jung gehören die archetypischen Ideen zu den unzerstörbaren Grundlagen des menschlichen Geistes. Jedes Symbol war für Jung Ausdruck eines Archetypus und erfasst stets die ganze Psyche, das heißt, die bewussten als auch ihre unbewussten Funktionen. Jung recherchierte hierzu sehr viel Material, welches aus unterschiedlichen Zeiten und aus vielen Kulturen stammte. Der Autor stellte in den Darstellungen fest, dass bestimmte Bilder, Motive und Symbole sich immer wiederholen, ohne dass die Kulturen voneinander beeinflusst worden waren. Jung übernahm zwar aus der Psychoanalyse die Begriffe Bewusstsein und Unbewusstes, differenzierte aber Letzteres in ein persönliches Unbewusstes und das kollektive Unbewusste. Das kollektive Unbewusste postulierte Jung als Lagerstätte des psychischen Erbes der Menschheitsgeschichte, welches sich, ähnlich wie der biologische Körper, durch die Evolution hindurch entwickelt habe und von verschiedenen Erfahrungen geprägt worden sei. Jung schrieb, dass alles, was irgendwann einmal von der individuellen Psyche eines Menschen ausgedrückt wurde, zu einem Bestandteil der psychischen Grundkonstitution eines Menschen werde und ebenso zu einem Bestandteil der ganzen Gattung und damit zu einem Bestandteil des kollektiven Unbewussten.¹³⁹ Die fundamentale Bedeutung des Pferdes für den Menschen sah Jung darin, dass es ein archetypisches Symbol ist, und mit dem Menschen in einzigartiger Weise in Kommunikation treten kann.¹⁴⁰

Marlene Baum¹⁴¹ beschäftigte sich 1991 mit dem Pferd und seiner Symbolik. Für die Autorin ist das Pferd ein Symbolträger, auf den der Mensch eigene Verhaltensweisen und Eigenschaften überträgt. Dies schien für die Autorin nur möglich, weil zwischen Mensch und Pferd eine Vielzahl physischer und psychischer Analogien bestehen.

¹³⁸ Jung 1976.

¹³⁹ Jacobi 1987, S. 100.

¹⁴⁰ Baum 1991, S. 14.

¹⁴¹ Baum 1991.

Dieser Abschnitt der Arbeit beginnt mit der Erläuterung der Begrifflichkeiten Jungs, wie Mythos, Archetypus und Symbol und die Bedeutung der Nacktheit im Werk Marinis. Im Weiteren wird auf die Symbiose von Pferd und Reiter in der Schweizer Zeit eingegangen werden und auf das Motiv des Kentauren. Die Literatur erwähnte ausnahmslos im Zusammenhang mit Marinis Darstellungen die Verbindung mit dem kentauren Moment und es wird auf diese Interpretationsmöglichkeit eingegangen. Der letzte Punkt beschäftigt sich mit den Pferd- und Reiterdarstellungen der Nachkriegszeit und die Bedeutung des Pferdes als erotisches Symbol.

8.1 Die Begriffe Mythos, Archetypus und Symbol und die Bedeutung der Nacktheit des Reiters

Die Begriffe Mythos, Archetypus und Symbol sind nach Baum untrennbar miteinander verbunden. In den Mythen erscheinen die Archetypen in Gestalt von Symbolen. Alle drei Begriffe sind vieldeutig und wandelbar, sie haben polaren Charakter, bedingen einander und sind von der Ratio weder eindeutig noch vollständig zu erfassen. Dennoch sind alle drei Ursprung der bilderschaffenden Kraft der menschlichen Psyche und als solche in ihren Grundmustern ewig und überall ähnlich und beständigem Wandel und Werden unterworfen.¹⁴²

Mythen sind spezifische Formen der Weltsicht und des Weltverständnisses, die das Denken und Handeln des Menschen besonders in vorgeschichtlicher Zeit weitgehend bestimmt haben. Deshalb sind Mythen Ausdruck kollektiver Symbole, in denen bei allen Völkern gemeinsame Grundmotive oder Archetypen verarbeitet werden.¹⁴³ Sie sind bildgewordene Zeugnisse der allmählich sich selbst und der Welt gegenüber zum Bewusstsein erwachenden Seele. Mythische Phasen stellen einerseits eine Entwicklungsstufe der Stammesgeschichte dar, andererseits sind sie bis heute in jedem Mensch jederzeit lebendig.¹⁴⁴

¹⁴² Ebenda, S. 16.

¹⁴³ Jolande 1960, S. 124.

¹⁴⁴ Baum 1991, S. 16.

Archetypen sind nach Jung in allen Menschen gleichermaßen vorhandene Urbilder, die energiegeladene psychische Potenziale darstellen. Da die Archetypen selbst niemals ins Bewusstsein gelangen, können sie weder definiert werden, noch weiß man ihre Anzahl. Sobald die Archetypen bewusst werden, nehmen sie die bildhafte Gestalt von Symbolen an, die gleichfalls „Wesen und Abbild psychischer Energie sind“. Jeder Archetypus ist, ebenso wie das Symbol, charakterisiert durch seine Polarität und Vieldeutigkeit. Besonders häufige, immer wiederkehrende psychische Muster formen sich nach Jung zu Grundmotiven beziehungsweise Archetypen, die strukturierend auf die kollektive und individuelle Psyche wirken. Dem Bewusstsein erscheinen die Archetypen als typische, häufig zu beobachtende Verhaltensmotive, die sich objektiv als kulturelle Gegenstände oder Rituale manifestieren. Die Motive verschiedener Märchen, Mythen und ihr Auftreten in der Kunst und im Traum über verschiedene Epochen, Sprachen und Kulturen hindurch werden von Jung als Beweis für die Existenz dieser Archetypen herangeführt.¹⁴⁵

Christoph Wilhelmi war 1980 der Meinung, dass es für die Definition des Begriffes Symbol noch keine allgemeine übereinstimmende Auffassung und exakte Bestimmung gibt.¹⁴⁶ Der Autor erwähnte in diesem Zusammenhang Rainer Volp, welcher sich 1966 in seinem Werk „Das Kunstwerk als Symbol“ ausführlich mit dieser Problematik beschäftigte. Darin räumte Volp radikal mit dem Bemühen auf, einen klaren Symbolbegriff entwickeln zu können.¹⁴⁷ Für Wilhelmi hatte es sich gezeigt, dass die begriffliche Abgrenzung des Wortes „Symbol“ schwierig ist und dass dieser Begriff die verschiedensten Bedeutungen erfährt. Der Autor schlug vor, die divergierenden Aussagen nebeneinander stehen zulassen und der Urteilsfähigkeit des Einzelnen zu überlassen, welcher Interpretation er als Entschlüsselung eines Symbols den Vorrang gibt.¹⁴⁸ Für Baum sind Symbole ihrer wesentlichen Bedeutung nach an sinnlich wahrnehmbare Gestalten fixiert. Im Symbol ist die vollkommene Durchdringung von Sinn und Bild gegeben. Als „Sinnbild“ weist es über sich hinaus und hat anzeigenden Charakter. Das Symbol ist aus vielem zusammengesetzt und daher vieldeutig und rätselhaft. Symbole werden nicht bewusst erdacht, sondern sie entstehen als unbewusste Seelentätigkeit. Sie sind Ausdruck der bilderschaffenden

¹⁴⁵ Jacobi 1987, S. 81ff.

¹⁴⁶ Wilhelmi 1980, S 14.

¹⁴⁷ Volp 1966, S. 15.

¹⁴⁸ Ebenda, S. 21.

Aktivität der menschlichen Psyche. Symbole sind nicht nur Darstellungsformen, sondern ebenso Ausdrucksformen des Psychischen. Im Hinblick auf die symbolische Bedeutung des Pferdes sind besonders zwei Eigenschaften der Symbole hervorzuheben: Zum einen sind alle Symbole als Mittler anzusehen und zum anderen sind alle Symbole einem zeitlichen Wandel unterworfen.¹⁴⁹ Jedes Symbol ist nach Jung Ausdruck eines unbewussten Archetypus. Es erfasst stets die ganze Psyche, das heißt sowohl ihre unbewussten als auch ihre bewussten Funktionen.¹⁵⁰ Solche psychologischen Überlegungen haben mit dem künstlerisch-ästhetischen Wert der Werke nichts zu tun, sondern sind lediglich ein Versuch, die moderne Kunst als Symbol der Zeit zu deuten.¹⁵¹ Kunstwerk und Wesen des Künstlers hängen eng zusammen. Wie die Psychoanalyse kann die Kunstinterpretation bis zu einem gewissen Grad auch „Aufarbeitung der Lebensgeschichte“ sein. Kenntnisse bezüglich psychoanalytischer Symbolforschung sind zum Verständnis der künstlerischen Absicht für Wilhelmi unerlässlich.¹⁵²

Korff beschäftigte sich 1988 in seinem Aufsatz „Bildlichkeit, Nacktheit und Scham“ mit diesem Thema.¹⁵³ Für den Autor war die Darstellung der Nacktheit eingebunden in ein moralisches Programm, das Helfen, Caritas und Fürsorge als ethische Eckwerte benennt. Das Nacktsein, so formulieren es jüdische und christliche Vorstellungen, ist eine Schande, die den Betrachtenden beschämt. So wird die bildliche Darstellung des Nackten Aufforderung zur Vermeidung des Zustands der Bedürftigkeit und der Minderwertigkeit. Sie ist, wie es Korff formulierte, auch Aufforderung zur Hilfeleistung. Scham wird zur emotionalen Last. Für die Gestaltung der Beschämung ist es demzufolge gleichgültig, ob die Nacktheit naiv oder sentimentalisch auftritt. Die Inszenierung der Nacktheit folgt dem gleichen Bildschema, mit dem Nacktheit, eingesetzt als Hilferuf oder auch als Aufforderung zum sozialen Handeln, in der religiösen Tradition dargestellt worden ist. Im sentimentalischen Fall wird die überlieferte Ikonografie zur Gebrauchsanweisung für das eigene Verhalten. Dazu Korff: „Aus Untersuchungen geht hervor, dass spontane

¹⁴⁹ Baum 1991, S. 16, 17.

¹⁵⁰ Jacobi 1987, S. 100.

¹⁵¹ Jaffé 1964, S. 267.

¹⁵² Wilhelmi 1980, S. 27, 28.

¹⁵³ Korff, 1988, S. 4.

Akte des Helfens von Bildimpulsen hervorgerufen werden, dass sie expressive Gestalt in einer inszenierten Gestik und Gebärdensprache gewinnen und solcherart als suggestive Reizimpulse wirken können.“¹⁵⁴

Marino Marini thematisierte, wie bereits erwähnt, in seinen Pferd- und Reiterdarstellungen die Nacktheit und berief sich, meines Erachtens, bewusst oder unbewusst, auf ein ikonografisches Schema, das im europäisch geformten Bildgedächtnis enthalten ist und in seiner affekt- und verhaltenssteuernden Wirkung nach wie vor virulent ist. Die Nacktheit der Reiter Marinis, vor allem in den Werken der Dreißigerjahre und der Schweizer Zeit, steht meiner Meinung nach für Machtlosigkeit, Sensibilität und Schwäche. Die Figuren aus dem Schweizer Exil vermitteln vornehmlich das Gefühl von Angst und Zerstörung. Im übertragenen Sinne kann Nacktheit auch eine Metapher für Schutzlosigkeit und Armut oder für die Reduzierung auf das Wesentliche sein. Marinis Reiter suggerieren meines Erachtens aber zu keiner Zeit die Empfindung von Scham oder Erniedrigung. Vielmehr repräsentieren jene nackten Gestalten auf ihren Pferden die psychischen Befindlichkeiten des Künstlers in dieser Zeit. Sie können ebenso als eine Art Hilferuf oder auch als Aufforderung zum sozialen Handeln gesehen werden wie auch als Verkörperung von Unvollkommenheit und Minderwertigkeit.

8.2 Das Pferd und seine Symbole

Tiere eignen sich aus verschiedenen Gründen besonders gut zur Übernahme symbolischer Funktionen. Eine der wichtigsten Ursachen liegt in der geheimnisvollen Aura, die jedes Tier besitzt, weil viele seiner Verhaltensweisen für den Menschen unerklärbar bleiben.¹⁵⁵ Nach Baum symbolisierte das Pferd, als das tragende Tier, die Triebphäre des Menschen und wird damit zum Sinnbild für die Auseinandersetzung mit der Natur.¹⁵⁶ Pferde waren spätestens seit der Bronzezeit nicht nur Zug- und Reittiere, sondern zugleich Statusobjekt und religiöses Symbol. Als Verkörperung des Sieges und des Herrschertums besaßen Pferde große Bedeutung und hohes

¹⁵⁴ Korff 1988, S. 5.

¹⁵⁵ Langer 1984, S. 156.

¹⁵⁶ Baum 1991, S. 11.

Ansehen und verschafften dem Besitzer enormes Sozialprestige. Das Pferd stellte ein signifikantes Attribut der Reichen dar und hatte eine vielschichtige Bedeutung in Mythos, Religion und in der Kunst verschiedener Kulturen. Im Mythos steht das Pferd als Symbol in der Verbindung mit dem Wind, der Sonne und dem Wasser und gilt gleichzeitig als Licht- und Seelensymbol.¹⁵⁷ Eine der zahlreichen symbolischen Rollen des Pferdes war, nach Jung, dessen Rolle als Symbol des Archetypus Mutter. Mit der Muttersymbolik des Pferdes steht auch seine enge symbolische Verbindung zum Wasser im Zusammenhang.¹⁵⁸ Für Diekmann enthielt das Pferd mehr als die Personifikation eines einzelnen Triebes. Der Autor war der Meinung, dass das Reittier des Menschen sehr häufig als Ausdruck der gesamten Trieb- und Instinktwelt diene, die das tragende Fundament des Ganzen abgibt.¹⁵⁹ Als ständiger Begleiter des Menschen war das Pferd dem Schicksal des Menschen stets nahe und daher besonders geeignet, menschliches Leid widerzuspiegeln. Das Motiv des drohenden Sturzes steht für König für eine sich ankündigende Umbruchssituation im Leben Marinis. Einerseits liegt diese für die Autorin in der menschlichen Schwäche, und andererseits in kulturpolitischen Veränderungen begründet. Aufgrund des humanen Versagens ist der Sturz vom Pferd ein Symbol für die mangelnde Integration der menschlichen Instinkts- und Triebssphäre, die in der Animalität des Tieres noch gewahrt ist und die schließlich nach König zur Trennung der kentaurenischen Einheit führen wird.¹⁶⁰

8.2.1 Die Symbiose von Reiter und Pferd und das Motiv des Kentauren in den Werken der Schweizer Zeit

Der Kentaure versinnbildlicht unter anderem die ungebrochene, kreatürliche, den Trieben verhaftete und in die Natur eingebundene Mensch-Tier-Symbiose.¹⁶¹ Ursprünglich verkörperten die Kentauren Wildbäche und Gewitterfluten. Ihre

¹⁵⁷ Ranke-Graves 1986, S. 154.

¹⁵⁸ Jung 1977, S. 124.

¹⁵⁹ Diekmann 1981, S. 146.

¹⁶⁰ König 1998, S. 124, 125.

¹⁶¹ Baum 1991, S. 128.

Naturverbundenheit kommt dadurch zum Ausdruck, dass sie als Wesen, die halb Mensch und halb Pferd sind, dargestellt wurden und mit vier Füßen auf der Erde stehen.¹⁶² Kentaurische Darstellungen können auch die Mensch-Tier-Einheit als paradiesischen Zustand thematisieren.¹⁶³ Mensch und Tier werden in innerer und äußerer Harmonie dargestellt. Baum sah dies besonders im Werk Marinis aufscheinen. Nach der Autorin greift Marini das Thema des Kentauren fast wörtlich auf.¹⁶⁴ In der Plastik aus dem Jahr 1946 analysierte König einen Höhepunkt der Krise Marino Marinis und sah in ihr ein kentaurenhaftes Motiv aufscheinen. Für die Autorin scheint der Mythos der kentaurischen Einheit von Mensch und Tier in allen der wenigen Reiterplastiken auf, die im Schweizer Exil entstanden sind.¹⁶⁵ Des Weiteren sah Bättschmann durch die Pferd- und Reiterdarstellungen der Schweizer Zeit den antiken Mythos des Kentauren, in dem Zusammengehörigkeit und Verwechselbarkeit von Mensch und Pferd zum Ausdruck kommen, erneuert. Nach Bättschmann zeigte sich in diesen Werken das Übergreifen der Animalität auf den Menschen oder die Zusammengehörigkeit von Mensch und Tier, welche für den Autor immer männlich bestimmt war.¹⁶⁶ In der griechischen Mythologie stellen Kentauren ein Mischwesen aus Mensch und Pferd dar. Sie haben Kopf, Oberkörper und Hände wie ein Mensch, Rumpf, Schweif und Beine wie ein Hengst (Abb. 102). Manchmal sind die Vorderfüße menschlich, manchmal sind alle Füße die eines Pferdes. Die Pferde und Reiter der Schweizer Zeit stellen meiner Meinung nach hinsichtlich der formalen Gestaltung keineswegs Mischwesen dar. Mensch und Tier sind nicht miteinander verwachsen sondern „nur“ durch gleiche Bewegungsabläufe und Form- und Oberflächenbehandlung miteinander verbunden. Der Bildhauer erreichte meines Erachtens durch eine einheitliche Oberflächengestaltung von Mensch und Tier eine Gleichstellung. Diese Einheit betont zwar die Symbiose der beiden, jedoch nicht in derselben Weise, wie es bei den Kentaurendarstellungen der Fall ist. Meiner Meinung nach bildet aber in diesem Zusammenhang die Pferd- und Reitergruppe „*Kleiner Reiter*“ (Abb. 81) aus dem Jahr 1943 eine Ausnahme. Die hinteren Pferdebeine „verwandeln“ sich offensichtlich in menschliche Gliedmaßen, die

¹⁶² Bauer/ Dümotz 1991, S. 185.

¹⁶³ Baum 1991, S. 134.

¹⁶⁴ Ebenda, S. 69.

¹⁶⁵ König 1998, S. 106.

¹⁶⁶ Bättschmann 1971, S. 29.

Unterschenkel sind plastisch hervorgehoben und die Füße sind eindeutig menschlich. Kentauren gelten in erster Linie als Symbol einer Symbiose und es ist infolgedessen sehrwohl vorstellbar, dass Marini jene Verschmelzung oder Einheit von Reiter und Pferd in Bezugnahme auf die kentaurische Deutungsmöglichkeit gestaltete.

8.2.2 Die Pferd- und Reiterdarstellungen der Nachkriegszeit und die Bedeutung des Pferdes als animalisch-phallisches Symbol

In vielen Mythen und Kunstwerken erscheint das Pferd als Libidosymbol besonders im Zusammenhang mit dem Mann. Das Tier geht mit dem Helden, der gleichfalls ein Libidosymbol ist, eine Symbiose ein.¹⁶⁷ Das Hauptmotiv Marino Marinis war die Gestalt eines nackten Reiters auf einem Pferd. In den Skulpturen nach dem Krieg reitet der Mann mit weit geöffneten Armen, den Körper leicht nach hinten geneigt, auf dem Tier. Nach Jung symbolisierte das Pferd die triebhafte und unbewusste Sphäre des Menschen, wenn es sich als Reittier unter dem Menschen befindet. Dazu gehörten für den Autor auch die Libido als das vitale Prinzip und die erotische Seite der Mensch-Pferd-Beziehung.¹⁶⁸ In diesem Sinne versinnbildlicht das Pferd meines Erachtens das bezwungene Unbewusste und steigert zugleich die Libido des Helden. Besonders in den Werken „Reiter“ aus den Jahren 1947 (Abb. 93) und 1948 (Abb. 94), den Plastiken „Kleiner Reiter“ von 1949 (Abb. 95), „Engel der Stadt“ (Abb. 96) in den Jahren 1949 bis 1950 entstanden und der Gruppe „Reiter“ von 1952 bis 1953 (Abb. 97) können die beiden betonten Glieder des Pferdes, Hals und Kopf, als Verlängerung eines männlichen Glieds gedeutet werden. Der Phallus gilt seit Jahrtausenden als Symbol für Kraft und Fruchtbarkeit. In ihrem Aufrichten und Anschwellen symbolisieren die Darstellungen Marinis meiner Meinung nach das Wiederaufrichten des Lebens, das während des Krieges beinahe untergegangen wäre. Es ist kein opferbereiter, heldenmütiger Mensch, welcher sich auf dem Pferd in den Raum streckt. Die Quelle seiner Kraft liegt offensichtlich in seiner Zeugungsfähigkeit. Die Animalität des Tieres wird laut König zur tragenden und

¹⁶⁷ Jung 1988, S. 216ff.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 173.

stützenden Basis, die das Aufrichten des Reiters ermöglicht.¹⁶⁹ Phallussymbole wurden bei vielen alten Völkern als Fruchtbarkeitssymbol gesehen. Als Akt der Zeugung entsteht das neue Leben und gleichzeitig geht die alte Lebensform in ihm unter. Leben und Tod sind unmittelbar in ein und demselben Akt in eine Form zusammengefloßen.¹⁷⁰ Die phallische Bedeutung der Reiter aus den späten Vierzigerjahren verdeutlicht demnach den neuen Lebenswillen des Künstlers, der im großen Holzreiter „*Engel der Stadt*“ seinen Höhepunkt erreichte. Ein Bronzeabguss dieser Plastik steht vor dem Peggy Guggenheim Museum in Venedig (Abb. 103). Peggy schrieb in ihrem Buch „Ich habe alles gelebt“: „Als Marini die Skulptur für mich in Bronze gießen ließ, wurde der Penis des Reiters separat angefertigt, damit man ihn nach Belieben an- und abschrauben konnte, um Passanten nicht unnötig in Erregung zu versetzen. Wenn an bestimmten Feiertagen Nonnen in einem Motorboot an meinem Palazzo vorbeifuhren, um sich vom Patriarchen segnen zu lassen, schraubte ich den Penis des Reiters einfach ab und versteckte ihn in der Schublade. Das tat ich auch, wenn ich spießige Leute erwartete. Aber hin und wieder vergaß ich`s und sah mich zu meiner tiefsten Verlegenheit mit dem Phallus konfrontiert.“¹⁷¹ Nach ihrem Tod seien aber, so der Mythos, so viele dieser Phalli im Laufe der Zeit gestohlen worden, dass man sich dazu entschlossen habe, den Skandal einfach dauerhaft anzuschweißen. Die Plastik „*Engel der Stadt*“ zeigt einen völlig losgelösten Reiter, ekstatisch, der nackt, hoch aufgerichtet, mit weit ausgebreiteten Armen und zurückgeworfenem Kopf auf einem Pferd sitzt. Meines Erachtens wirkt diese Symbiose von Pferd und Reiter wie ein Symbol für Freiheit, Lebensfreude und Erdverbundenheit. Die fruchtbare Kraft des Reiters spiegelt demnach den wiedergewonnenen Optimismus des Künstlers wider.

¹⁶⁹ König 1991, S. 121.

¹⁷⁰ Bauer/ Dümotz 1991, S. 161.

¹⁷¹ Guggenheim 1998, S. 499.

9 ZUSAMMENFASSUNG

Die Werke der Dreißigerjahre bildeten den Auftakt für die Gestaltung des Themas „Pferd und Reiter“ im Werk Marino Marinis. Die frühen Plastiken vermitteln mit ihrer noch eher klassischen, leicht stilisierenden, formalen Behandlung, das Gefühl von Ruhe, Anspannung und Machtlosigkeit. Insbesondere stellt meiner Meinung nach die „ungewohnte“ Nacktheit des Reiters einen Bruch zu den traditionellen Darstellungen der klassischen Reiterstandbilder dar. Der Künstler beschäftigte sich, vornehmlich in seiner frühen Schaffensphase, mit archaischen Kunstformen und Werten. Der italienische Bildhauer Arturo Martini trug mit seiner künstlerischen Haltung in den Zwanzigerjahren in Italien stark dazu bei, dass sich viele Künstler mit der Rückbeziehung auf archaische Kulturen beschäftigten. Die Werke der Dreißigerjahre Marinis sind stilistisch und formal den klassizistischen und archaisierenden Strömungen in Italien zuzuordnen. Diese Skulpturen sind, wie die vieler italienischer Bildhauer, kompakt modelliert und haben eine geschlossene Gesamtkomposition. Besonders charakteristisch für den Stil dieser Künstler waren das Zusammenziehen der Formen und eine leichte Stilisierung der Figuren.

Pferd und Reiter waren Marinis Hauptthema. Diese Wahl stellte im faschistischen Italien nichts Außergewöhnliches dar. Das Regime verstand die starke Symbolik des Reiterstandbildes für Herrschaft und Macht zu nutzen, um seine Stellung zu repräsentieren und zu verteidigen. Marini setzte seine Interpretationen von Pferd und Reiter jedoch in einen anderen Kontext und demnach sind seine Werke meines Erachtens eine Ausnahmeerscheinung in der italienischen Kunst dieser Zeit. Der Künstler vermied repräsentative Ausdrucksformen und jeden denkbaren Pathos. Seine Werke sind eine Antwort auf die gesellschaftlichen Veränderungen im faschistischen Italien. Die Bevölkerung wurde unterdrückt, das Regime beobachtete und lenkte die Menschen. Marini übte meiner Ansicht nach mit seinen Darstellungen Kritik an diesen Zuständen und Entwicklungen. Seine nackten Reiter symbolisieren Schutzlosigkeit, Verletzlichkeit, Angst und Erstarrtheit. Demgegenüber stehen die klassischen und faschistischen Reiterstandbilder. Sie repräsentieren Macht, Heroismus und Heldentum und sie verkörpern einen großen Siegeswillen, Leidensfähigkeit und vor allem Kriegsgeist.

Die Zeit im Exil in der Schweiz, von 1942 bis 1946, stellte einen großen Einschnitt in der Entwicklung des Künstlers dar. Die in dieser Zeit entstandene Werkgruppe „*Kleine Reiter*“ weist stilistisch und inhaltlich sehr große Unterschiede zu den frühen Pferd- und Reiterdarstellungen auf. Der Künstler fand meiner Meinung nach in jenen Jahren zu einer neuen bildhauerischen Auffassung und stellte seine Figuren in einen neuen Kontext.

Im Schweizer Exil begann Marini seine Formvorstellungen und Möglichkeiten auszuloten und zu verändern. Der Künstler vermied in der Werkgruppe „*Kleine Reiter*“ naturalistische Details, riss die Oberfläche seiner Plastiken auf, entwickelte neue Formen und deformierte Tier und Mensch. Die Pferd- und Reitergruppen entwickelten sich in dieser Phase zu einer surrealistischen und grotesken Darstellung. Es entsteht der Eindruck, als würde die Oberfläche durch äußere Einwirkungen nach und nach aufgerissen und zerstört werden. Die Werke suggerieren ein starkes Gefühl von Zerrissenheit und Angst. Die Reiter wirken verzweifelt und desillusioniert.

Die in der Schweizer Zeit entwickelte neue bildhauerische Sprache ermöglichte es Marini, in der Nachkriegszeit eine neue Ausdruckskraft in seine Reiterstandbilder zu transkribieren. Besonders charakteristisch für diese Darstellungen ist ein starkes Stilisieren der Formen. Der Künstler karikierte Mensch und Tier. Pferd und Reiter sind durch gleiche oder ungleiche Aktionen in Bewegung gesetzt. Marini verwendete andere stilistische Mittel wie in der Schweiz, um die Einheit von Mensch und Tier zu thematisieren. Diesen Werken ist allen ein infantiler, triebhaft-primitiver, archaischer Charakter eigen und sie vermitteln verschiedene symbolische Bedeutungen.

Kunstwerk und Wesen des Künstlers hängen eng zusammen. Jedoch dürfen solche Zusammenhänge nicht überbewertet werden. Die Stilveränderungen Marinis in der Schweiz beruhen meiner Meinung nach, einerseits auf einer seelischen und geistigen Veränderungen des Künstlers, andererseits trugen die soziologischen und kulturellen Veränderungen genauso zu der Entwicklung in seinem Werk bei wie auch die Beeinflussungen durch die Bildhauer Richier und Giacometti. Marino Marini befand sich in einem fremden Land mit anderem kulturellen Hintergrund und Landschaft. Er versuchte seine Enttäuschung über die politischen Konflikte, das Gefühl der Entfremdung und der Distanz auf eine bestimmte Weise zu artikulieren. Pferd und Reiter werden in dieser Zeit zum Symbol für eine leidende, heimatlose Menschheit.

10 BIBLIOGRAFIE

Amman 1987

Armand Henry Amman, Die figurative Skulptur 1937, in: Jürgen Harten/ Hans-Werner Schmiedt/ Marie Luise Syring (Hg.), „Die Axt hat geblüht ...“. Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde (Kat. Ausst., Städtische Kunsthalle Düsseldorf) Düsseldorf 1987.

Bauer/Dümotz 1991

Wolfgang Bauer/Irmtraud Dümotz (Hg.), Lexikon der Symbole, Wiesbaden 1991.

Baum 1991

Marlene Baum, Das Pferd als Symbol. Zur kulturellen Bedeutung einer Symbiose, Frankfurt am Main 1991.

Bätschmann 1971

Oskar Bätschmann, Marini. Gestalter unserer Zeit, Wien 1971.

Bonnefoy 1992

Yves Bonnefoy, Alberto Giacometti. Eine Biographie seines Werkes, Wabern-Bern 1992.

Duby/Daval 2002

Georges Duby/Jean-Luc Daval (Hg.), Skulptur. Von der Antike bis zur Gegenwart, Köln 2002.

Dieckmann 1981

Hans Dieckmann, Archetypische Symbolik in der modernen Kunst, Hildesheim 1981.

Fuchs 1970

Heinz Fuchs, Plastik der Gegenwart, Baden-Baden 1970.

Gertz 1964

Ulrich Gertz, Plastik der Gegenwart II, Berlin 1964.

Giedion-Welcker 1955

Carola Giedion-Welcker, Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung, Stuttgart 1955.

Guggenheim 1998

Peggy Guggenheim, Ich habe alles gelebt, Bergisch-Gladbach 1998.

Hammacher 1988

Abraham Maria Hammacher, Die Plastik der Moderne. Von Rodin bis zur Gegenwart, Japan 1988.

Hammacher 1972

Abraham Maria Hammacher, Marini, Marino. Skulptur, Malerei, Zeichnung, Amsterdam 1972.

Held 1990

Jutta Held, Die Avantgarde in Frankreich in den dreißiger Jahren, in: Maria Rüger (Hg.), Kunst und Kunstkritik der dreißiger Jahre, Dresden 1990.

Hodgkinson 1999

Harry Hodgkinson, Scanderbeg, Dublin 1999.

Hoerschelmann 1995

Claudia Hoerschelmann, Exilland Schweiz: österreichische Emigranten und Flüchtlinge in der Schweiz von 1938 bis 1945, Wien 1995.

Hegyí 1996

Lorand Hegyi, Lucio Fontana – Kunst als Metapher des Ganzen, in: Kat. Ausst., Frankfurt 1996.

Jacobi 1960

Jolande Jacobi, Komplex, Archetypus, Symbol, Zürich 1960.

Jacobi 1987

Jolande Jacobi, Die Philosophie von C. G. Jung, Frankfurt am Main, 1987.

Jung/Jung-Merker 1976

Carl Gustav Jung/Lilly Jung-Merker (Hg.), Die Archetypen und das kollektive Bewusstsein, Gesammelte Werke, Bd. IX, Olten 1976.

Jung 1988

Carl Gustav Jung, Symbole der Wandlung, München 1988.

Jaffé 1964

Aniela Jaffé, Bildende Kunst als Symbol - Die Auflösung des Stofflichen, in: C. G. Jung/Marie-Louise von Franz/John Freeman (Hg.), Der Mensch und seine Symbole, London 1964.

Kerényi 1958

Karl Kerényi, Die Heroen der Griechen, Zürich 1958.

König 1995

Antonia König, Das plastische Schaffen Marino Marinis, phil. Diss. (ms.), Graz 1995.

Krauss 1985

Krauss Rosalind, The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths, London 1985.

Langer 1984

Susanne K. Langer, Philosophie auf neuem Weg, Frankfurt am Main, 1984.

Lucie-Smith 1999

Edward Lucie-Smith, Bildende Kunst im 20. Jh. Edward Lucie-Smith, Köln 1999.

Marini 1962

Marini Egle, Ein Lebensbild, Frankfurt am Main 1961.

Mittenzwei 1979

Werner Mittenzwei, Exil in der Schweiz, in: Kunst und Literatur im antifaschistischen Exil 1933 – 1945, Band 2, Frankfurt am Main 1979.

Oedl 2002

Ulrike Oedl, Österreichische Literatur im Exil, Salzburg 2002.

Read 1966

Read Herbert, Geschichte der Modernen Plastik, Zürich 1966.

Roques de Maumont 1958

Harald von Roques de Maumont, Antike Reiterstandbilder, Berlin 1958.

Rose 1955

Rose Herbert Jennings Rose, Griechische Mythologie, München 1955.

Seuphor 1957

Michel Seuphor, Die Plastik unseres Jahrhunderts, Köln 1957.

Spieß 1998

Claudia Spieß, Germaine Richier (1902-1959), Die lebendig gewordene Figur, Formanalyse, Werkprozess und Deutungsversuch, Georg Ulms Verlag 1998.

Trier 1960

Eduard Trier, Figur und Raum, Berlin 1960.

Volp 1966

Rainer Volp, Das Kunstwerk als Symbol, Gütersloh 1966.

Werkner/ Höpfel 2007

Patrick Werkner/ Huter Höpfel (Hg.), Kunst und Staat: Beiträge zu einem problematischen Verhältnis, Wien 2007.

Waldberg/ Read/ Lazzaro 1971

Patrick Waldberg/Herbert Read/G. di San Lazzaro, Marino Marini. Leben und Werk, Berlin 1971.

Wilhelmi 1980

Christoph Wilhelmi, Handbuch der Symbole in der bildenden Kunst des 20. Jahrhunderts, Berlin 1980.

Ausstellungskataloge:**Kat. Ausst., Salzburg 1947**

Giacomo Manzù. Skulpturen-Graphik-Goldschmiedearbeiten (Kat. Ausst., Galerie Welz Salzburg, Salzburger Museum C. A., Salzburg) Salzburg 1947.

Kat. Ausst., Berlin 1985

Italienische Kunst 1900-1980 (Kat. Ausst., Frankfurt am Main) Berlin 1985.

Kat. Ausst., Düsseldorf 1987

Jürgen Harten/ Hans-Werner Schmiedt/ Marie Luise Syring (Hg.), „Die Axt hat geblüht ...“. Europäische Konflikte der 30er Jahre in Erinnerung an die frühe Avantgarde (Kat. Ausst., Städtische Kunsthalle Düsseldorf) Düsseldorf 1987.

Kat. Ausst., Wien 1994

Jan Tabor (Hg.), Kunst und Diktatur, Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956 (Kat. Ausst., Künstlerhaus Wien, Wien) Wien 1994.

Kat. Ausst., Wien 1995

Erich Steingraber (Hg.), Marino Marini. Aus der Sammlung Marina Marini - Gemälde. Skulpturen. Zeichnungen (Kat. Ausst., KunstHausWien) Wien 1995.

Kat. Ausst., Stuttgart 1995

Dawn Ades (Hg.), Art and Power. Europe under the dictators 1930–1945 (Kat. Ausst., London/Barcelona/Berlin) Stuttgart 1995.

Kat. Ausst., Frankfurt 1996

Schirn Kunsthalle Frankfurt (Hg.), Lucio Fontana Retrospektive (Kat. Ausst., Frankfurt) Frankfurt 1996.

Kat. Ausst., Berlin 1997

Akademie der Künste (Hg.), Germaine Richier (Kat. Ausst., Akademie der Künste, Berlin) Berlin 1997.

Kat. Ausst., Mailand 1998

Marina Beretta (Hg.), Marino Marini. Catalogue Raisonné of the Sculpture (Kat. Ausst., Mailand) Mailand 1998.

Kat. Ausst., Leeds 2003

Penelope Curtis (Hg.), Sculpture from Fascist Italy (Kat. Ausst., Henry Moore Foundation, Leeds) Leeds 2003.

Kat. Ausst. Wien 2003

Evelyn Benesch/ Ingrid Brugger (Hg.), Futurismus Radikale Avantgarde (Kat. Ausst. Kunstforum Wien) Wien 2003.

Informationen aus dem Internet:**Korff 1988**

Gottfried Korff, Bildlichkeit, Nacktheit und Scham, (Band 7), Frankfurt/Main 1988, in:
URL: <http://w210.ub.uni-tuebingen.de/dbt/volltexte/2002/527/pdf/korfftext.pdf>.

11 ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1: Lucie-Smith 1999, S. 168, Abb. 5.23.

Abb. 2: Lucie-Smith 1999, S. 169, Abb. 5.25.

Abb. 3: David Britt (Hg.), Art and Power. Europe under the dictators 1930 – 1945 (Ausst. Kat., London/ Barcelona/ Berlin 1996/1996/1996) Stuttgart 1996, Abb.S. 2.

Abb. 4: Flavio Fergonzi/Maria Teresa Roberto, La Scultura Monumentale negli anni del Fascismo – Arturo Martini e il Monumento al Duca d'Aosta, Torino 1996, S. 126.

Abb. 5: Flavio Fergonzi/Maria Teresa Roberto, La Scultura Monumentale negli anni del Fascismo– Arturo Martini e il Monumento al Duca d'Aosta, Torino 1996, S. 90, Abb. 76.

Abb. 6: Penelope Curtis (Hg.), Sculpture from Fascist Italy (Ausst. Kat., Henry Moore Foundation, Leeds) Leeds 2003, Abb. 12.

Abb. 7: Flavio Fergonzi/Maria Teresa Roberto, La Scultura Monumentale negli anni del Fascismo– Arturo Martini e il Monumento al Duca d'Aosta, Torino 1996, Abb. 120.

Abb. 8: Flavio Fergonzi/Maria Teresa Roberto (Hg.), La Scultura Monumentale negli anni del Fascismo, Torino 1996, S. 129.

Abb. 9: Jean Cocteau, Francesco Messina, Milan 1959, Tav. II.

Abb. 10: Jean Cocteau, Francesco Messina, Milan 1959, Tav. VI.

Abb. 11: Penelope Curtis (Hg.), Sculpture from Fascist Italy (Ausst. Kat., Henry Moore Foundation, Leeds) Leeds 2003, Abb. 42.

Abb. 12: Penelope Curtis (Hg.), Sculpture from Fascist Italy (Ausst. Kat., Henry Moore Foundation, Leeds) Leeds 2003, Abb. 45.

Abb. 13: Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, S. 11.

Abb. 14: Guido Perocco, Arturo Martini, Rom 1962, Abb. 21.

Abb. 15: Flavio Fergonzi/Maria Teresa Roberto, La Scultura Monumentale negli anni del Fascismo– Arturo Martini e il Monumento al Duca d'Aosta, Torino 1996, Abb.XI.

Abb. 16: Penelope Curtis (Hg.), Sculpture from Fascist Italy (Ausst. Kat., Henry Moore Foundation, Leeds) Leeds 2003, S. 51, Fig. 4.

Abb. 17: Penelope Curtis (Hg.), Sculpture from Fascist Italy (Ausst. Kat., Henry Moore Foundation, Leeds) Leeds 2003, S. 51, Fig. 5.

Abb. 18: Penelope Curtis (Hg.), Sculpture from Fascist Italy (Ausst. Kat., Henry Moore Foundation, Leeds) Leeds 2003, Abb. 8.

Abb. 19: Penelope Curtis (Hg.), Sculpture from Fascist Italy (Ausst. Kat., Henry Moore Foundation, Leeds) Leeds 2003, Abb. 16.

Abb. 20: Penelope Curtis (Hg.), Sculpture from Fascist Italy (Ausst. Kat., Henry Moore Foundation, Leeds) Leeds 2003, Abb. 18.

Abb. 21: Penelope Curtis (Hg.), Sculpture from Fascist Italy (Ausst. Kat., Henry Moore Foundation, Leeds) Leeds 2003, Abb. 22.

Abb. 22: Agnoldomenico Pica, Marcello Mascherini, Milano 1945, Abb. IV.

Abb. 23: Agnoldomenico Pica, Marcello Mascherini, Milano 1945, Abb. VI.
Mascherini, Perseo, 1934, Bronze.

Abb. 24: <http://deutsch.mart.trento.it/gallery.jsp>.

Abb. 25: Penelope Curtis (Hg.), Sculpture from Fascist Italy (Ausst. Kat., Henry Moore Foundation, Leeds) Leeds 2003, S. 81, Fig. 8.

Abb. 26: Penelope Curtis (Hg.), Sculpture from Fascist Italy (Ausst. Kat., Henry Moore Foundation, Leeds) Leeds 2003, S. 83, Fig. 13.

Abb. 27: Penelope Curtis (Hg.), Sculpture from Fascist Italy (Ausst. Kat., Henry Moore Foundation, Leeds) Leeds 2003, S. 82, Fig. 10.

Abb. 28: Penelope Curtis (Hg.), Sculpture from Fascist Italy (Ausst. Kat., Henry Moore Foundation, Leeds) Leeds 2003, S. 98, Fig. 3.

Abb. 29: <http://www.fondazioneeluciofontana.it/galleria.html>.

Abb. 30: <http://www.fondazioneeluciofontana.it/galleria.html>.

Abb. 31: Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 85.

Abb. 32: Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 103.

Abb. 33: Flavio Fergonzi/Maria Teresa Roberto, La Scultura Monumentale negli anni del Fascismo– Arturo Martini e il Monumento al Duca d'Aosta, Torino 1996, S. 89.

Abb. 34: Flavio Fergonzi/Maria Teresa Roberto, La Scultura Monumentale negli anni del Fascismo– Arturo Martini e il Monumento al Duca d'Aosta, Torino 1996, S. 96.

Abb. 35: Penelope Curtis (Hg.), Sculpture from Fascist Italy (Ausst. Kat., Henry Moore Foundation, Leeds) Leeds 2003, S. 81, Fig. 6.

Abb. 36: <http://unidam.univie.ac.at/>

Abb. 37: Penelope Curtis (Hg.), *Sculpture from Fascist Italy* (Ausst. Kat., Henry Moore Foundation, Leeds) Leeds 2003, S. 20, Fig. 16.

Abb. 38: Flavio Fergonzi/Maria Teresa Roberto, *La Scultura Monumentale negli anni del Fascismo– Arturo Martini e il Monumento al Duca d’Aosta*, Torino 1996, Abb. XI.

Abb. 39: <http://www.paviatricolore.org/immagini/Regisole03p.jpg>.

Abb. 40: <http://www.duesecolidiscultura.it/monumento-a-giorgio-castriota-scanderbeg>.

Abb. 41: Marina Beretta (Hg.), *Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini* (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 122b.

Abb. 42: Marina Beretta (Hg.), *Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini* (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 158.

Abb. 43: Marina Beretta (Hg.), *Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini* (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia), Milan 1998, Abb. 211.

Abb. 44: Marina Beretta (Hg.), *Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini* (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia), Milan 1998, Abb. 307b.

Abb. 45: Marina Beretta (Hg.), *Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini* (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia), Milan 1998, Abb. 375b.

Abb. 46: Marina Beretta (Hg.), *Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini* (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 450.

Abb. 47: Marina Beretta (Hg.), *Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini* (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 78a.

Abb. 48: Marina Beretta (Hg.), *Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini* (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 172a.

Abb. 49: Marina Beretta (Hg.), *Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini* (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 244a.

Abb. 50: Marina Beretta (Hg.), *Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini* (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 240.

Abb. 51: Marina Beretta (Hg.), *Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini* (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 322.

Abb. 52: Marina Beretta (Hg.), *Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini* (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 320.

Abb. 53: Marina Beretta (Hg.), *Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini* (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 374b.

- Abb. 54:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 293.
- Abb. 55:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini, (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 124a.
- Abb. 56:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 170a.
- Abb. 57:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 229a.
- Abb. 58:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 342b.
- Abb. 59:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 115.
- Abb. 60:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 122b.
- Abb. 61:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia), Milan 1998, Abb. 158.
- Abb. 62:** Georges Duby und Jean-Luc Daval (Hg.), Skulptur. Von der Antike bis zur Gegenwart, Köln 2002, S. 420.
- Abb. 63:** Georges Duby/ Jean-Luc Daval (Hg.), Skulptur. Von der Antike bis zur Gegenwart, Köln 2002, S. 8.
- Abb. 64:** Georges Duby/ Jean-Luc Daval (Hg.), Skulptur. Von der Antike bis zur Gegenwart, Köln 2002, S. 596.
- Abb. 65:** Georges Duby/ Jean-Luc Daval (Hg.), Skulptur. Von der Antike bis zur Gegenwart, Köln 2002, S. 596.
- Abb. 66:** Georges Duby/ Jean-Luc Daval (Hg.), Skulptur. Von der Antike bis zur Gegenwart, Köln 2002, S. 597.
- Abb. 67:** <http://unidam.univie.ac.at/>
- Abb. 68:** Huberta Heres/ Max Kunze, Die Welt der Etrusker, Berlin 1988, Tafel 41,
- Abb. 69:** Georges Duby/ Jean-Luc Daval (Hg.), Skulptur. Von der Antike bis zur Gegenwart, Köln 2002, S. 128.
- Abb. 70:** Huberta Heres/ Max Kunze, Die Welt der Etrusker, Berlin 1988, Tafel 50.
- Abb. 71:** Guido Perocco, Arturo Martini, Rom 1962, Abb. 15.
- Abb. 72:** Guido Perocco, Arturo Martini, Rom 1962, Abb. 16.

- Abb. 73:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 86.
- Abb. 74:** Guido Perocco, Arturo Martini, Rom 1962, Abb. 26.
- Abb. 75:** Guido Perocco, Arturo Martini, Rom 1962, Abb. 31.
- Abb. 76:** Guido Perocco, Arturo Martini, Rom 1962, Abb. 44.
- Abb. 77:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 295b.
- Abb. 78:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 281b.
- Abb. 79:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 285.
- Abb. 80:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 280.
- Abb. 81:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 211.
- Abb. 82:** Kat. Ausst., Wien 1995, Abb. 73.
- Abb. 83:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 251.
- Abb. 84:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 253, 254.
- Abb. 85:** Akademie der Künste (Hg.), Germaine Richier (Kat. Ausst., Akademie der Künste, Berlin) Berlin 1997, Abb. 15.
- Abb. 86:** Akademie der Künste (Hg.), Germaine Richier (Kat. Ausst., Akademie der Künste, Berlin) Berlin 1997, Abb. 27.
- Abb. 87:** Akademie der Künste (Hg.), Germaine Richier (Kat. Ausst., Akademie der Künste, Berlin) Berlin 1997, Abb. 25.
- Abb. 88:** Akademie der Künste (Hg.), Germaine Richier (Kat. Ausst., Akademie der Künste, Berlin) Berlin 1997, Abb. 18.
- Abb. 89a:** Bonnefoy 1992, Abb. 248.
- Abb. 89b:** Bonnefoy 1992, Abb. 249.
- Abb. 90:** Bonnefoy 1992, Abb. 257.
- Abb. 91:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 302b.

- Abb. 92:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 304a.
- Abb. 93:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini, (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 307b.
- Abb. 94:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 313.
- Abb. 95:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 328.
- Abb. 96:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 333.
- Abb. 97:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 376c.
- Abb. 98:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 367.
- Abb. 99:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 391.
- Abb. 100:** Marina Beretta (Hg.), Catalogue Raisonné of the Sculptures. Marino Marini (Kat. Ausst., Fondazione Marino Marini, Pistoia) Milan 1998, Abb. 394.
- Abb. 101:** C. G. Jung/Marie-Louise von Franz/John Freeman (Hg.), Der Mensch und seine Symbole, London 1964, S. 266.
- Abb. 102:** Georges Duby/ Jean-Luc Daval (Hg.), Skulptur. Von der Antike bis zur Gegenwart, Köln 2002, S. 77.
- Abb. 103:** <http://peggy-guggenheim.ilmito.org/>

12 ABBILDUNGEN



Abb. 1: Arno Breker, Mann mit Schwert, 1938, Bronze, Monumentalfigur für Hitlers Neue Reichskanzlei in Berlin, wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört.

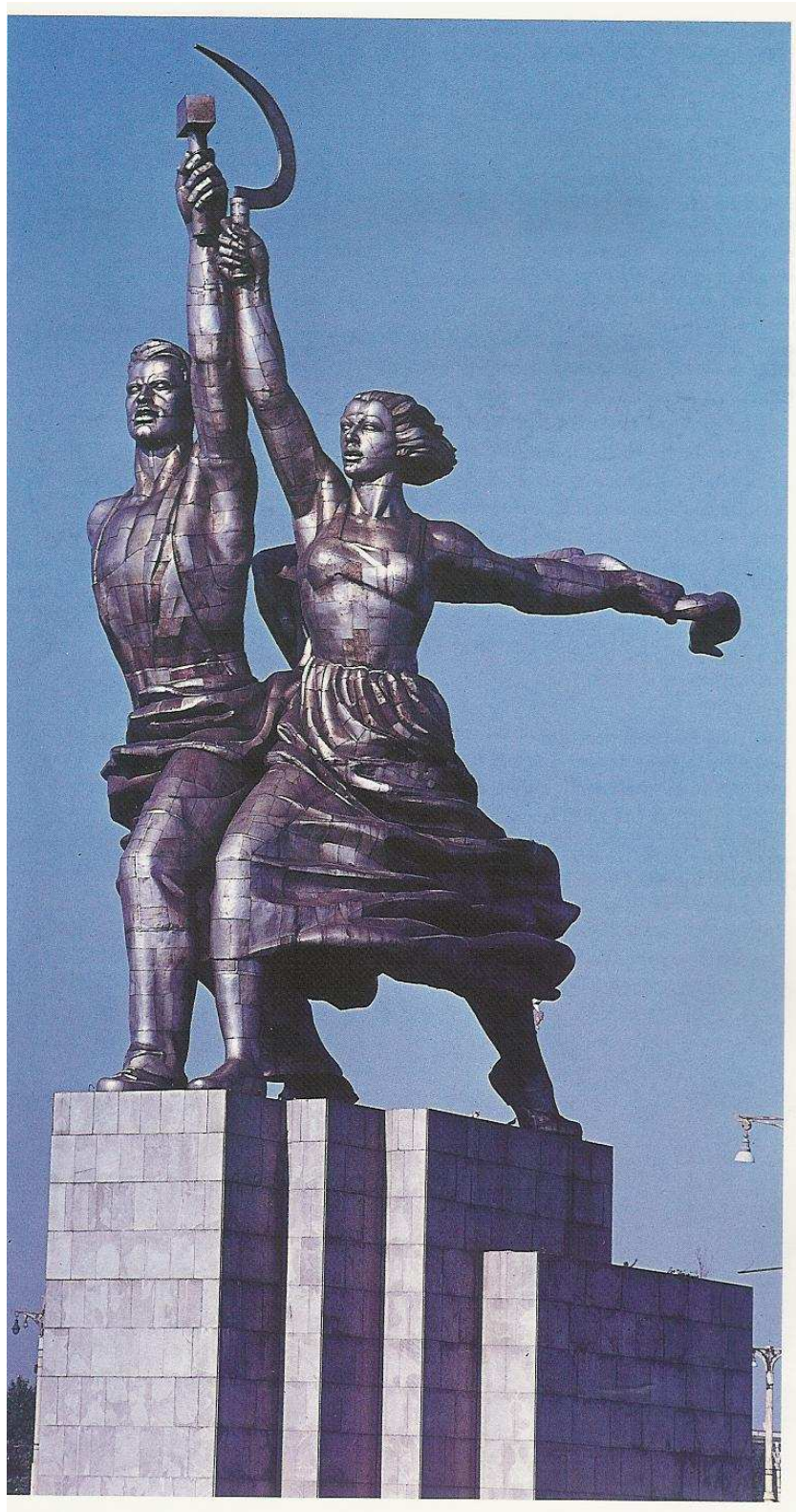


Abb. 2: Vera Muchina, Monumentalfiguren: Fabrikarbeiter und Kolchosbäuerin, 1937, Rostfreier Stahl, Höhe 24 m, Moskau.



Abb.3: Gino Gori, Genio del Fascismo, 1937, Bronzo.



Abb. 4: Eugenio Baroni, Das Denkmal des Herzog von Aosta, Piazza Castello, Turin.

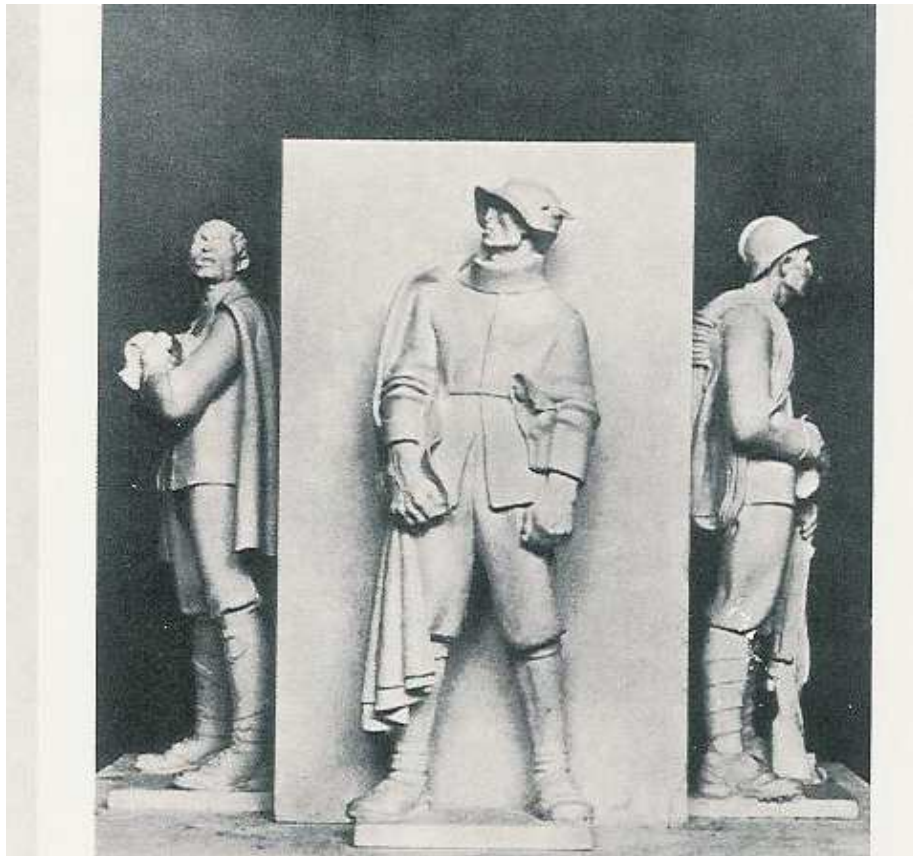


Abb. 5: Eugenio Baroni, Entwurf für das Denkmal der Soldaten, 1935, Bronze.

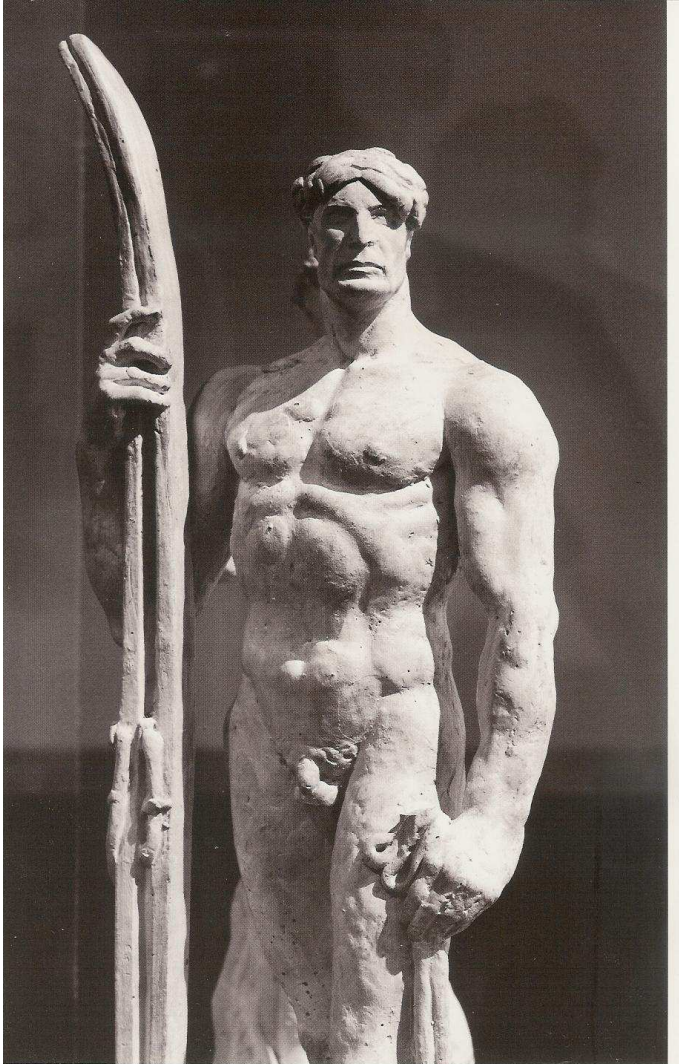


Abb.6: Eugenio Baroni, Schifahrer, 1927, Gips, Entwurf für das Forum Mussolini.

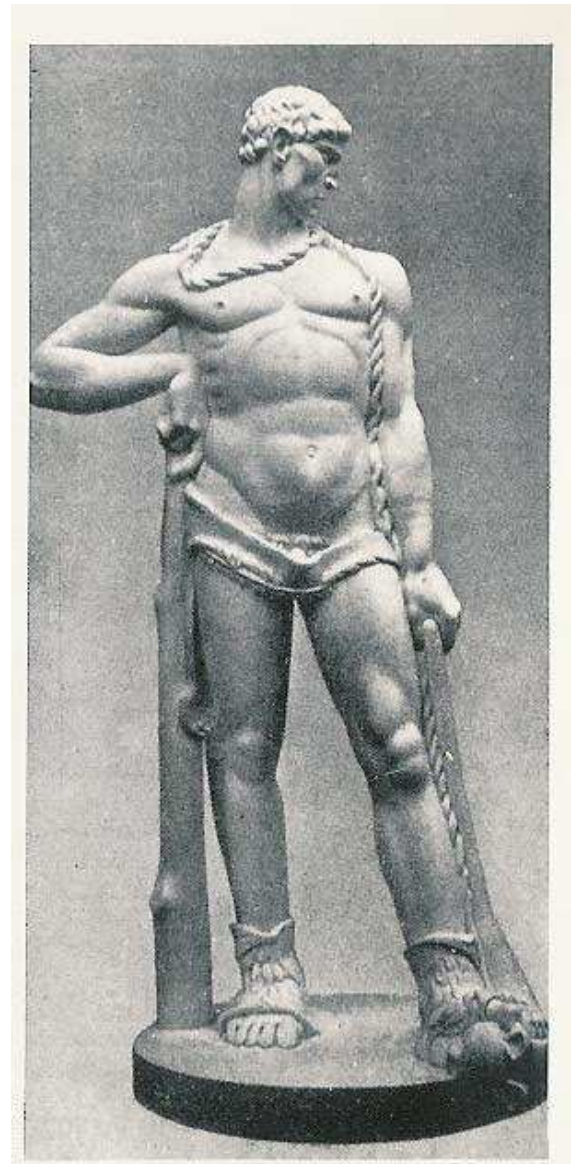


Abb. 7: Eugenio Baroni, Die Jagd, 1933.



Abb. 8: Eugenio Baroni, Denkmal der Soldaten, 1935, 26,6 x 71,4 x 20,9, Bronze patiniert.

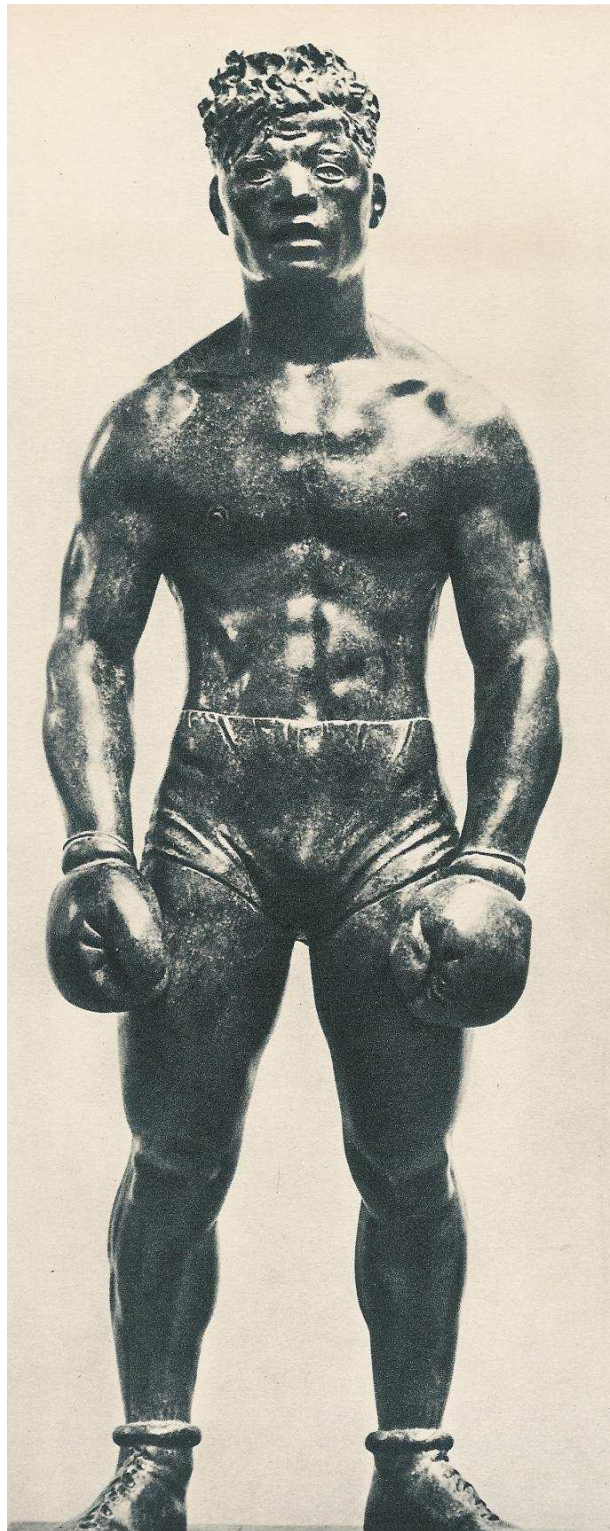


Abb. 9: Francesco Messina, Der Boxer, 1930, Bronze, 111 x 63, 5 x 40, 5 cm, Museo Civico, Turin; Museum of Art, Philadelphia.

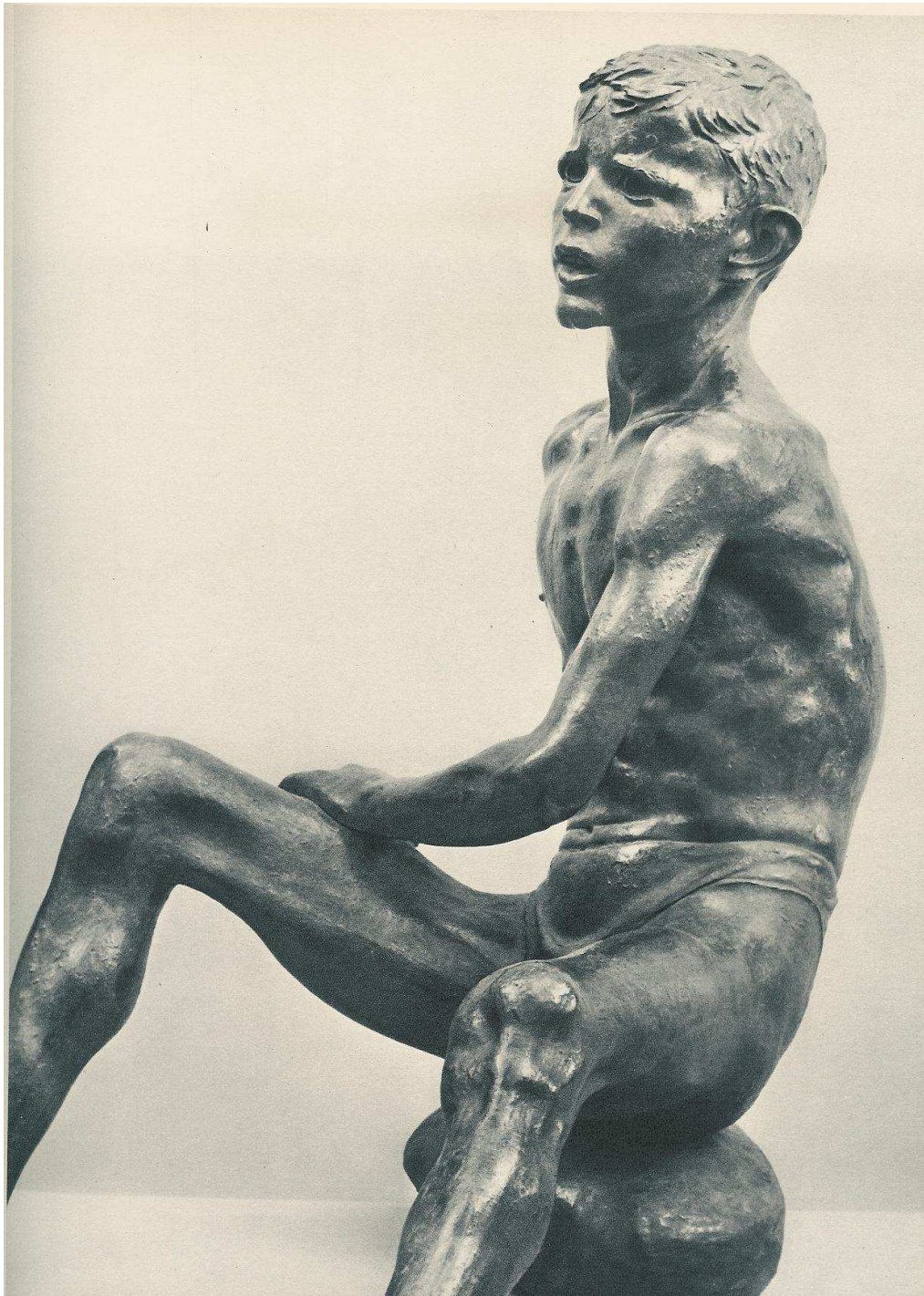


Abb. 10: Francesco Messina, *Kind des Meeres*, 1935, Bronze, Galleria Nazionale d'Arte Moderna; Museo Nacional, Madrid.

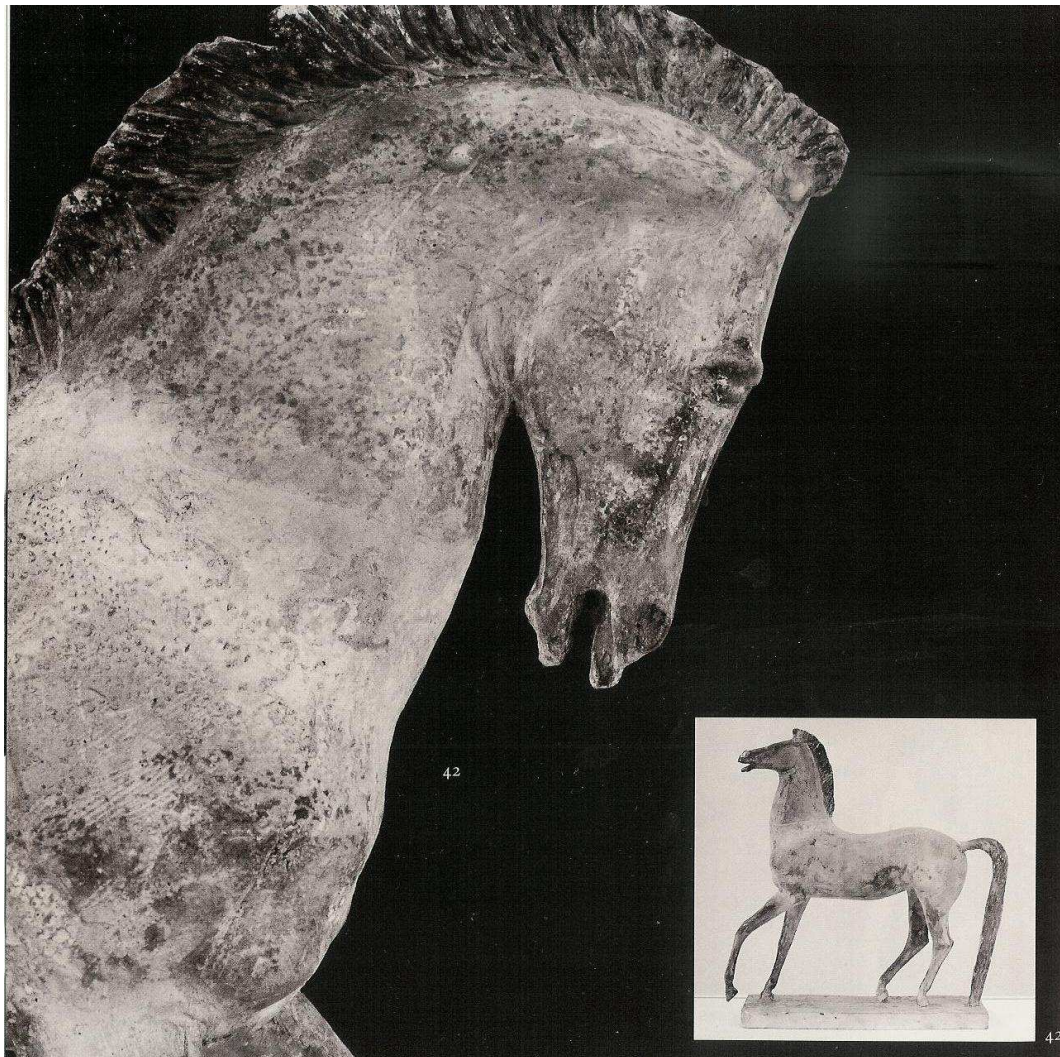


Abb. 11: Publio Morbiducci, Pferd, Palazzo dei Congressi für die EUR, 1941, Gips, 50 x 56 x 15 cm, Privatsammlung.

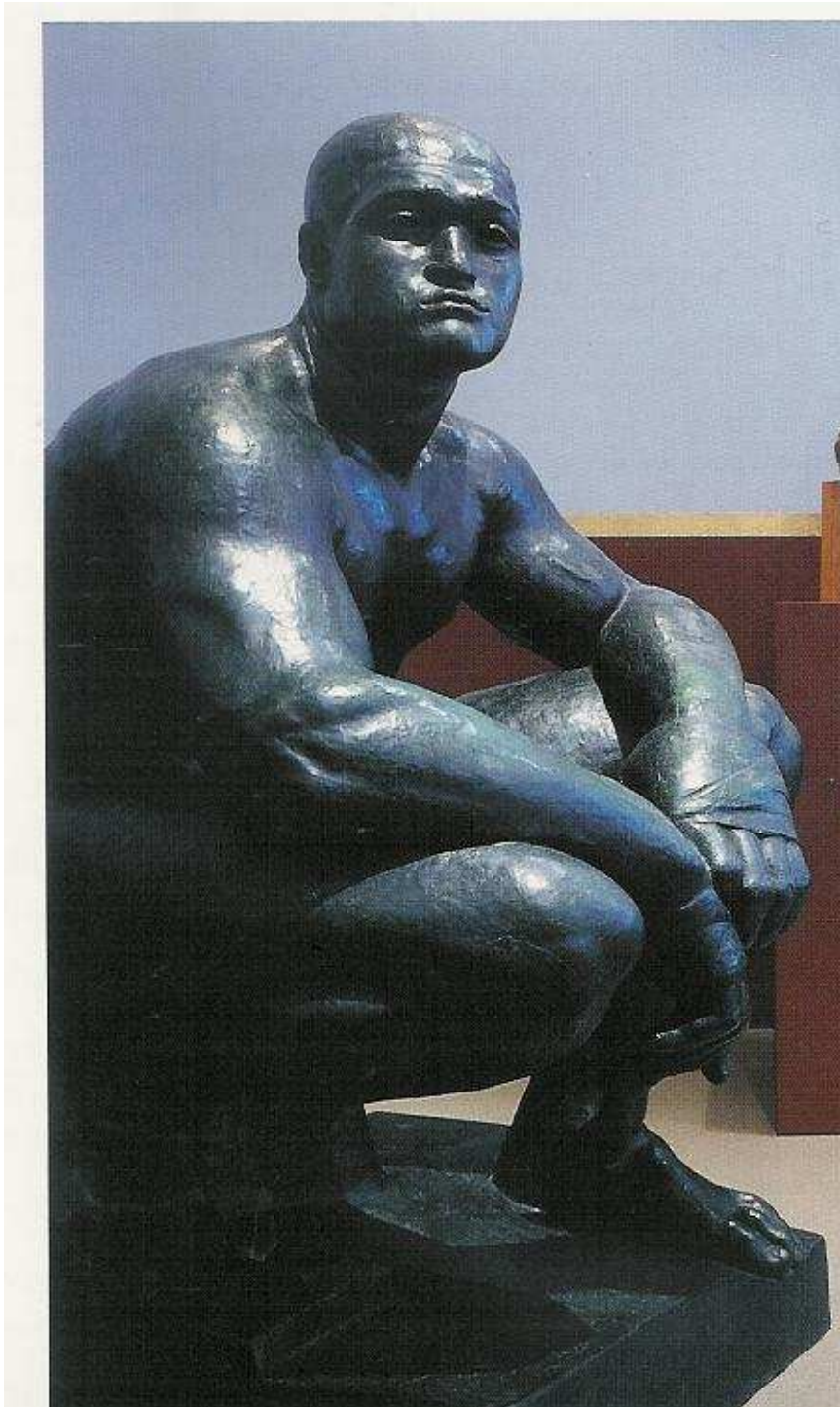


Abb. 12: Romano Romanelli, Boxer, 1930, Bronze, Sezione Polizia Giudiziaria dei Carabinieri, Rom.

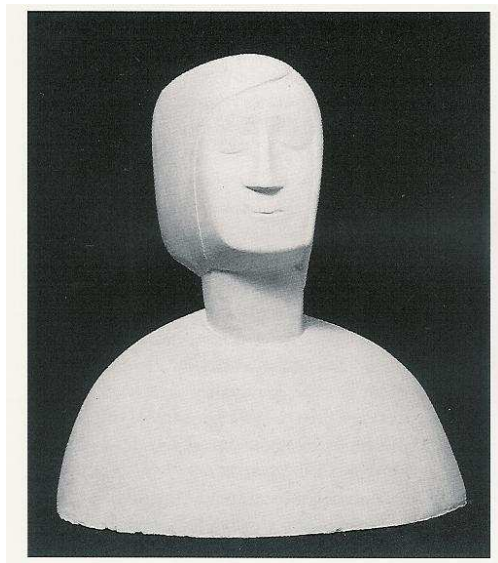


Abb. 13: Arturo Marini, Junges Mädchen am Abend, 1919, Gips, Ca' Pesaro, Venedig.

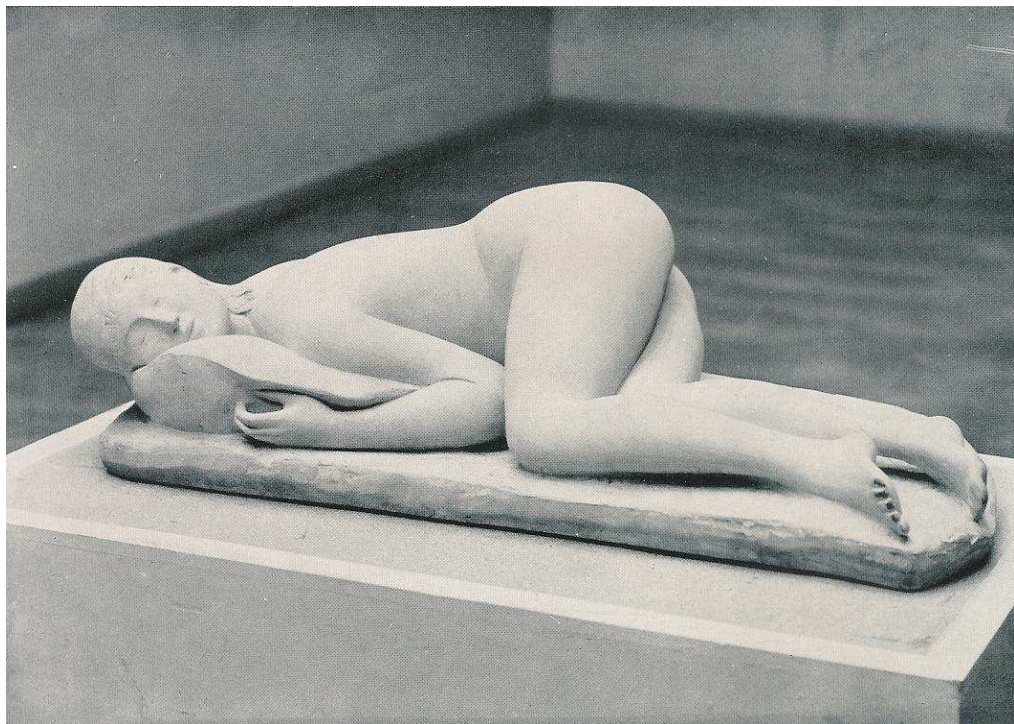


Abb. 14: Arturo Martini, Pisana, 1930, Pietra di Vicenza Acqui, Collezione Ottolenghi.



Abb. 15: Arturo Martini, Die Stärke der Helden, 1934, Bronze, 45,5 x 70,5 x 68,5, Acquisito presso la casa d'aste Christie's, Mailand.



Abb. 16: Libero Andreotti, Entwurf für das Kriegsdenkmal in Roncade, 1922, Gips.



Abb. 17: Libero Andreotti, Entwurf für das Kriegsdenkmal in Saronno, 1924, Gips.



Abb. 18: Libero Andreotti, Das Schicksal, 1927, Bronze, 84 x 31 x 17,5 cm, Privatsammlung.



Abb. 19: Mirko Basaldella, David, 1937-38, Bronze, Höhe 132 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom.



Abb. 20: Venanzo Crocetti, David, 1936, Bronze, 105 cm, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti, Florenz.

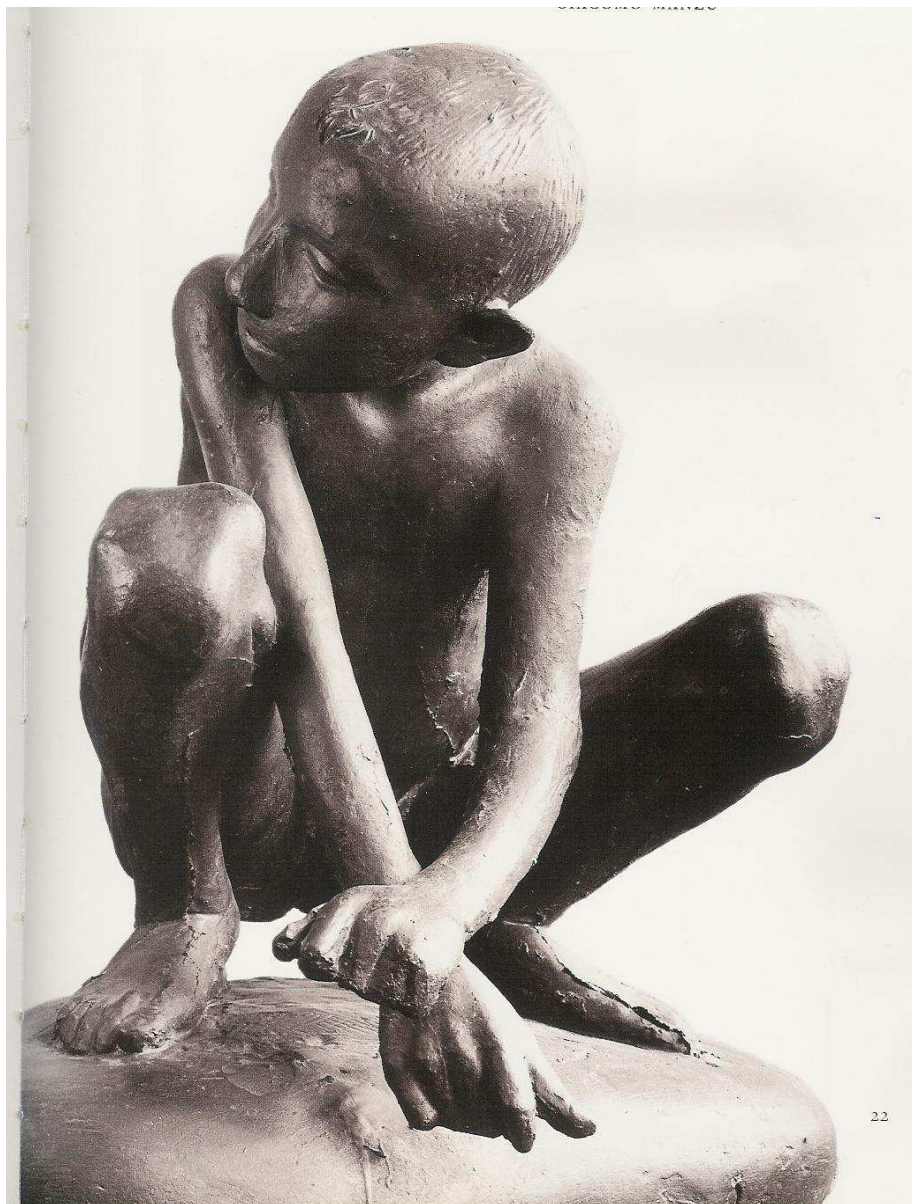


Abb. 21: Giacomo Manzù, David, 1939-40, Bronze, 58 x 53 x 48 cm, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Rom.



Abb. 22: Marcello Mascherini, Sitzende Frau, 1934, Bronze, Museo Revoltella, Triest.

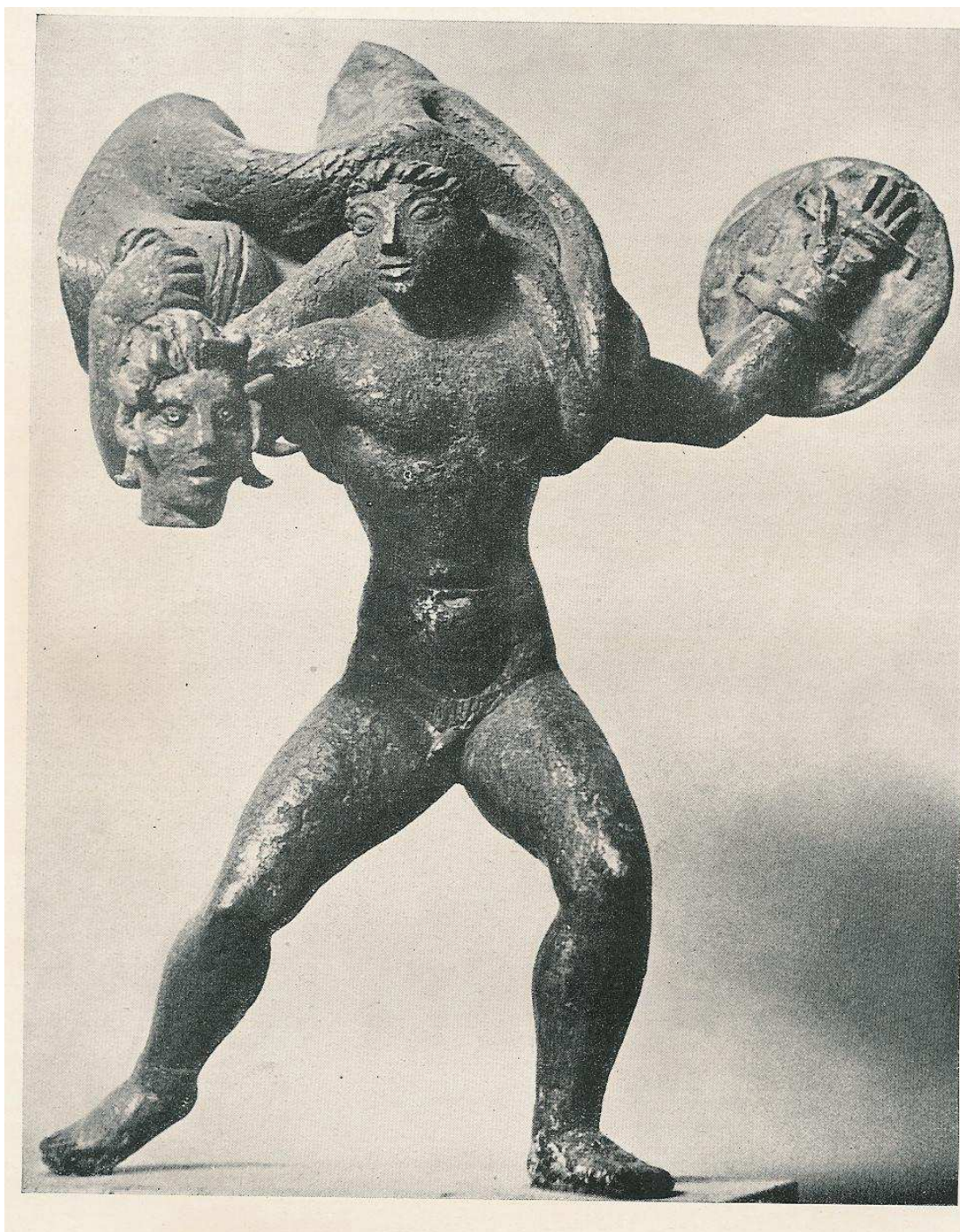


Abb. 23: Marcello Mascherini, *Pérseo*, 1934, Bronze, Privatsammlung, Rom.



Abb. 24: Fausto Melotti, Die sieben Weisen, 1936, Kalkstein, cm 232 x 55 x 31, Museo di arte moderna e contemporanea, Trento, Rovereto.

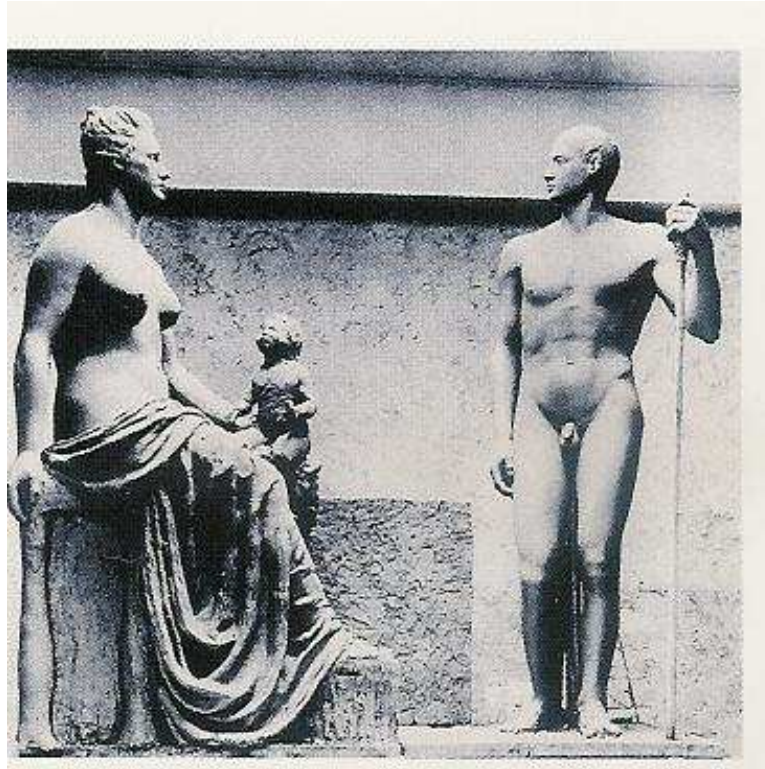


Abb. 25: Fausto Melotti, Ansprache Mussolini: Sie befreien sich die Felder, 1942 Tonmodell.

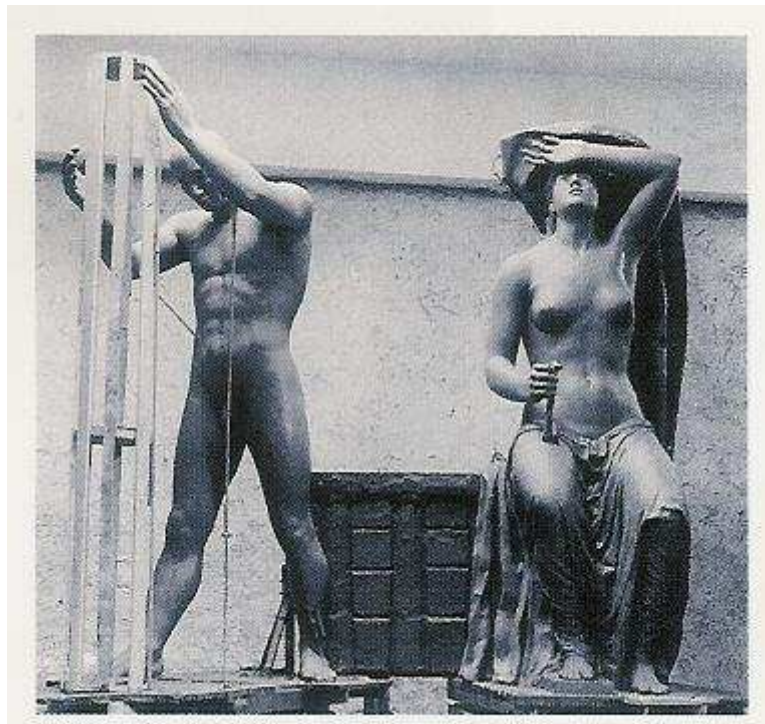


Abb. 26: Fausto Melotti, Ansprache Mussolini, Sie gründeten die Städte, 1942, Tonmodell.

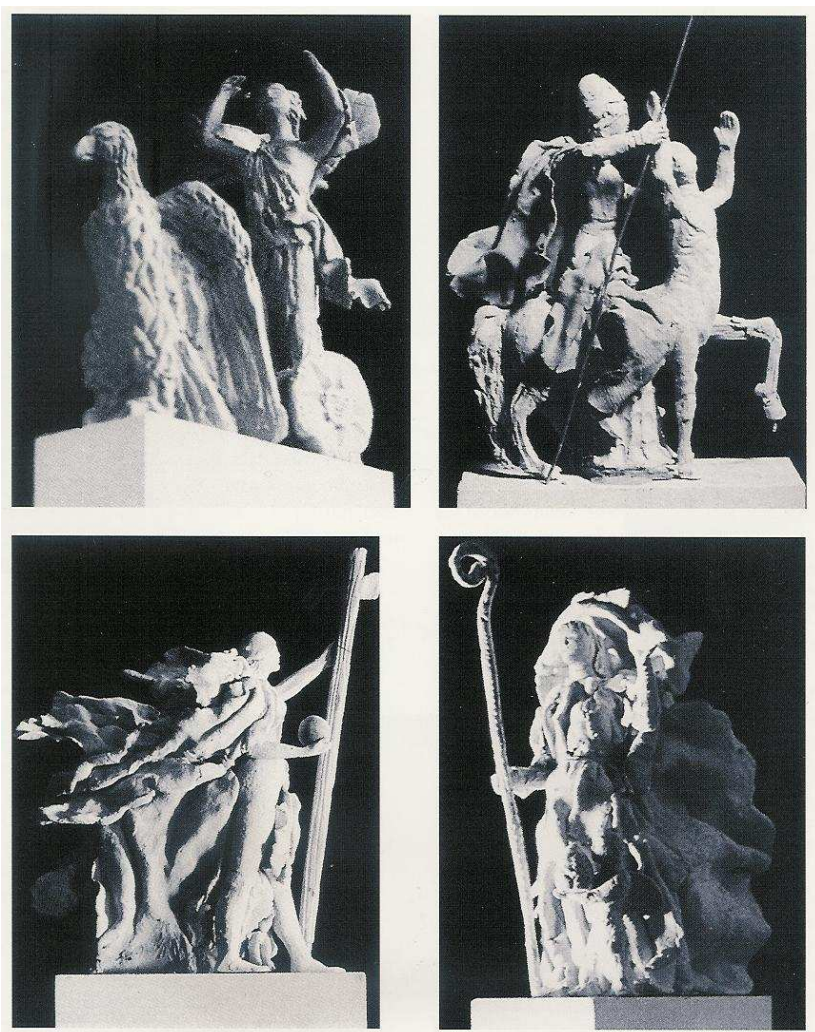


Abb. 27: Fausto Melotti, Entwürfe für das ProjektProgetto für die E42, Terrakotta.



Abb. 28: Fontana, Victory of the Air, 1936, Gips, zerstört.

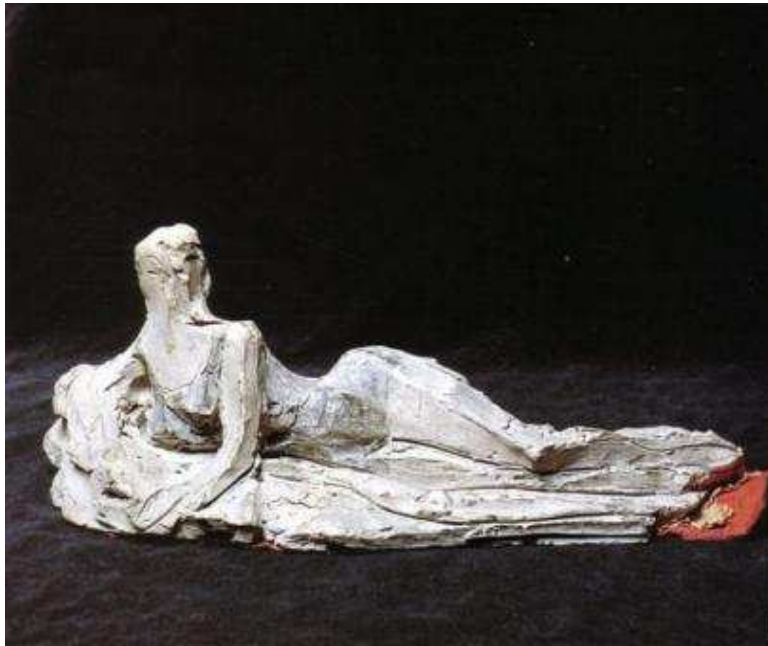


Abb. 29: Lucio Fontana, *Liegende junge Frau*, 1934. Bronzo colorato 84 x 103 x 83 cm, Fondazione Lucio Fontana, Mailand.



Abb. 30: Lucio Fontana, *Sitzende junge Frau*, 1934,. Bronze gefärbt, 84 x 103 x 83 cm, Fondazione Lucio Fontana, Mailand.



Abb. 31: Marino Marini, Boxer, 1933, Bronze, 82 x 50 x 64 cm, Einzelstück, Museo di Arte Moderna e Contemporanea, Trento.



Abb. 32: Marino Marini, Boxer, 1935, Bronze, 63,6 x 20,5 x 33 cm, Fondazione Marino Marini, San Pancrazio, Florenz.

IL CONCORSO PER IL MONUMENTO AL DUCA D'AOSTA



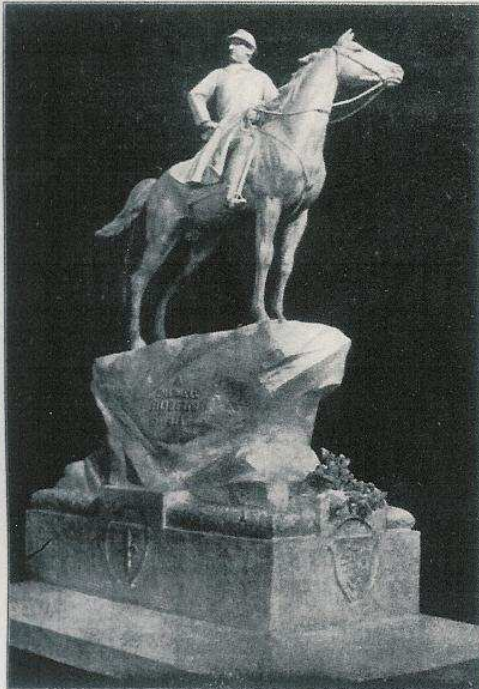
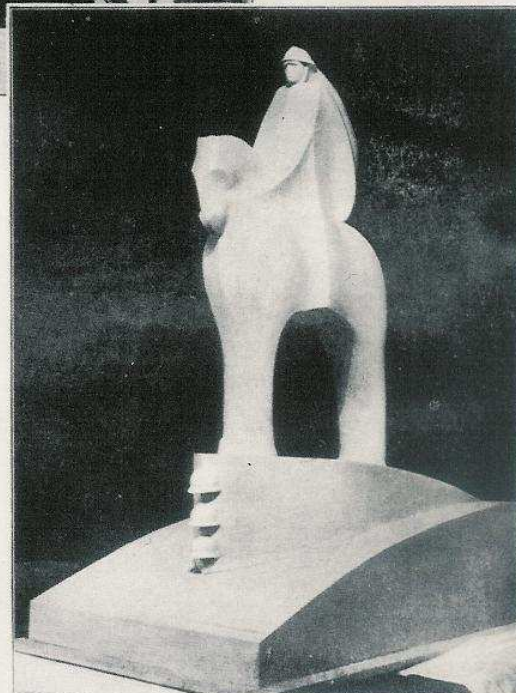
In base al bando pubblicato nella "Gazzetta" ufficiale, del 2 agosto u. s., si è svolto regolarmente il concorso per un monumento equestre al Duca d'Aosta che dovrà sorgere in Torino. Al concorso hanno partecipato 116 concorrenti con 127 bozzetti. Le buste contenenti i nomi degli artisti, contrassegnate esternamente con moti corrispondenti a quelli dei bozzetti, non sono state ancora aperte. A comporre la commissione giudicatrice il Ministro



Motto: *Princeps tribuna conditor.*

Una delle sale dell'Esposizione.

Motto: *Asturata.*



Motto: *Non avaris morieris.*

della Guerra ed il Podestà di Torino hanno, di comune accordo, chiamato il senatore Corrado Ricci presidente, S. E. Marcello Piacentini, Accademico d'Italia, architetto, il prof. Angelo Zanelli, scultore, il prof. ing. Silvestri, vicepodestà di Torino ed il colonnello del Genio Dall'Ora. La commissione ha preso il 19 gennaio le sue conclusioni che ha presentate al Ministro della Guerra il quale si è riservato di riferire. S. E. il Capo del Governo. I bozzetti infatti sono stati esposti nei locali a pianterreno del Ministero della Guerra in via XX Settembre. Durata della mostra: dal 27 gennaio al 5 febbraio. L'affluenza dei visitatori è stata grandissima, animate le discussioni e non soltanto nel mondo artistico e militare, svariate le previsioni. Annullamento del concorso, gara fra i migliori concorrenti o nuovo appello con un nuovo bando che lasci liberi gli artisti nella raffigurazione del Condottiero della Terza Armata?

La decisione sarà presa entro il 15 FEBBRAIO.

Abb. 33: Entwürfe für den Wettbewerb für das Denkmal des Herzogs von Aosta.



Abb. 34: Eugenio Baroni/Publio Morbiducci, Reiterstandbild, Herzog von Aosta.

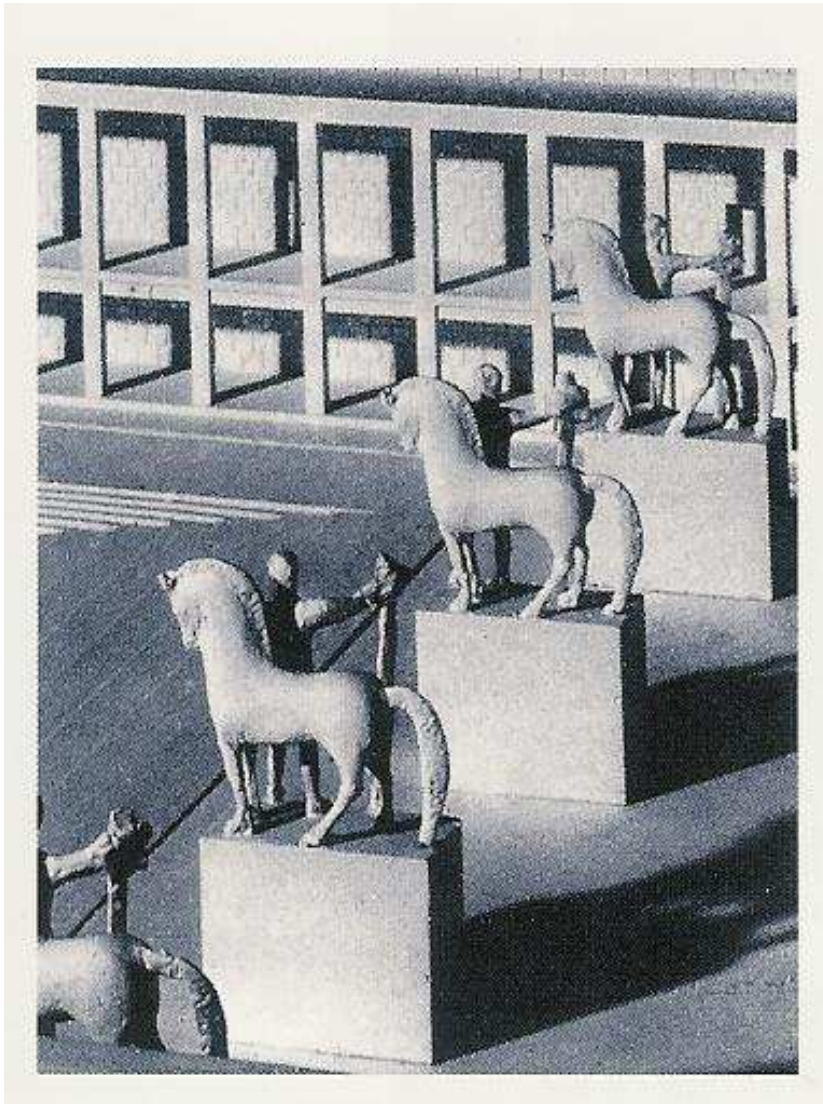


Abb. 35: Fausto Melotti, Pferd und Pferdeführer, 1938, Gips, Entwurf für die E42.



Abb. 36: Dioskurengruppe, Piazza del Campidoglio, Quirinale, Rom.



Abb. 37: Publio Morbiducci, Dioskuren-Gruppe, Palazzo della cività italiana, Esposizione Universale di Roma (EUR), Heute auf einem Hauptplatz im Süden von Rom.



Abb. 38: Libero Andreotti, Rückkehr des Sieges, 1928.



Abb. 39: Francesco Messina, sog. Regisole, Piazza del Duomo, Pavia.



Abb. 40: Romano Romanelli, 1940, Bronze, Giorgio Castriota Scanderbeg, Piazza Albania, Rom.



Abb. 41: Marino Marini, Herr zu Pferde, 1937, Bronze, 154,5 x 132 x 84,3 cm, The National Gallery of Canada, Ottawa.



Abb. 42: Marino Marini, Pilger, 1939, Bronze, 173 x 123, 8 x 41,9 cm, Museum of Fine Arts, Houston.



Abb. 43: Marino Marini, Kleiner Reiter, 1943, glasierte Terrakotta, 39 x 35 x 14 cm, Museo Marino Marini, San Pancrazio, Florenz.



Abb. 44: Marino Marini, Reiter, 1947, Holz, 162 x 163 x 59 cm, Privatsammlung.

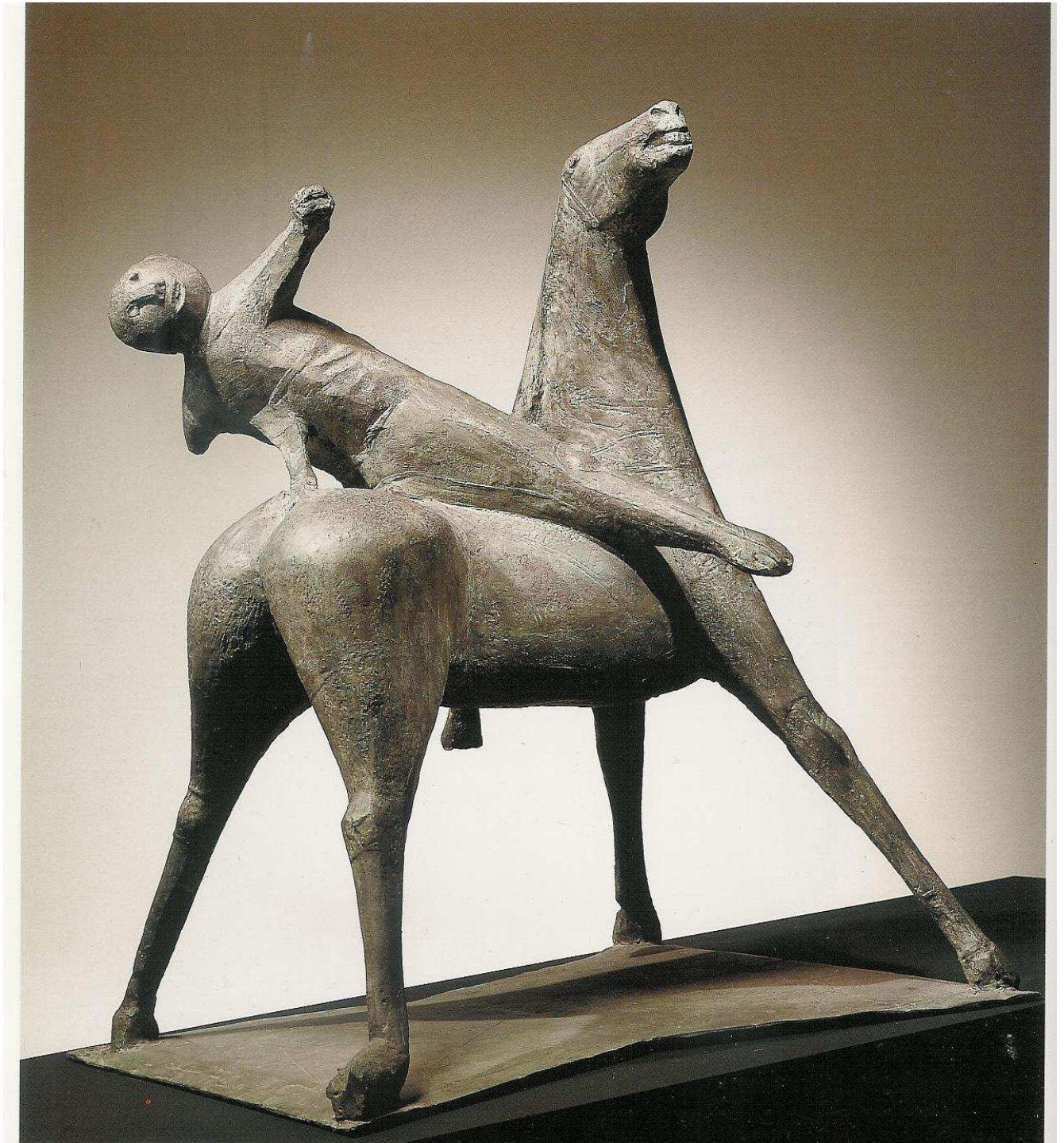


Abb. 45: Marino Marini, Reiter, 1952, Bronze, 110 x 90 x 90 cm, Fukuoka Art Musum, Fukuoka; The Donald M. Kendall Sculpture Gardens, New York.



Abb. 46: Marino Marini, Der Schrei, 1962, Bronze, 76,8 x 125,3 x 66, cm, Fondazione Marino Marini, Palazzo del Tau, Pistoia.



Abb. 47: Marino Marini, Mädchenakt, 1932, Gips, 162 x 55 x 52 cm, Fondazione Marino Marini, Palazzo del Tau, Pistoia.



Abb. 48: Marino Marini, Venus, 1942, Gips, 117,8 x 28,6 x 26,3 cm, Fondazione Marino Marini, Palazzo del Tau, Pistoia.



Abb. 49: Marino Marini, Kleine Pomona, 1944, Gips polychromiert, 59,5 x 24 x 13,5, Museo Marino Marini, San Pancrazio, Florenz.

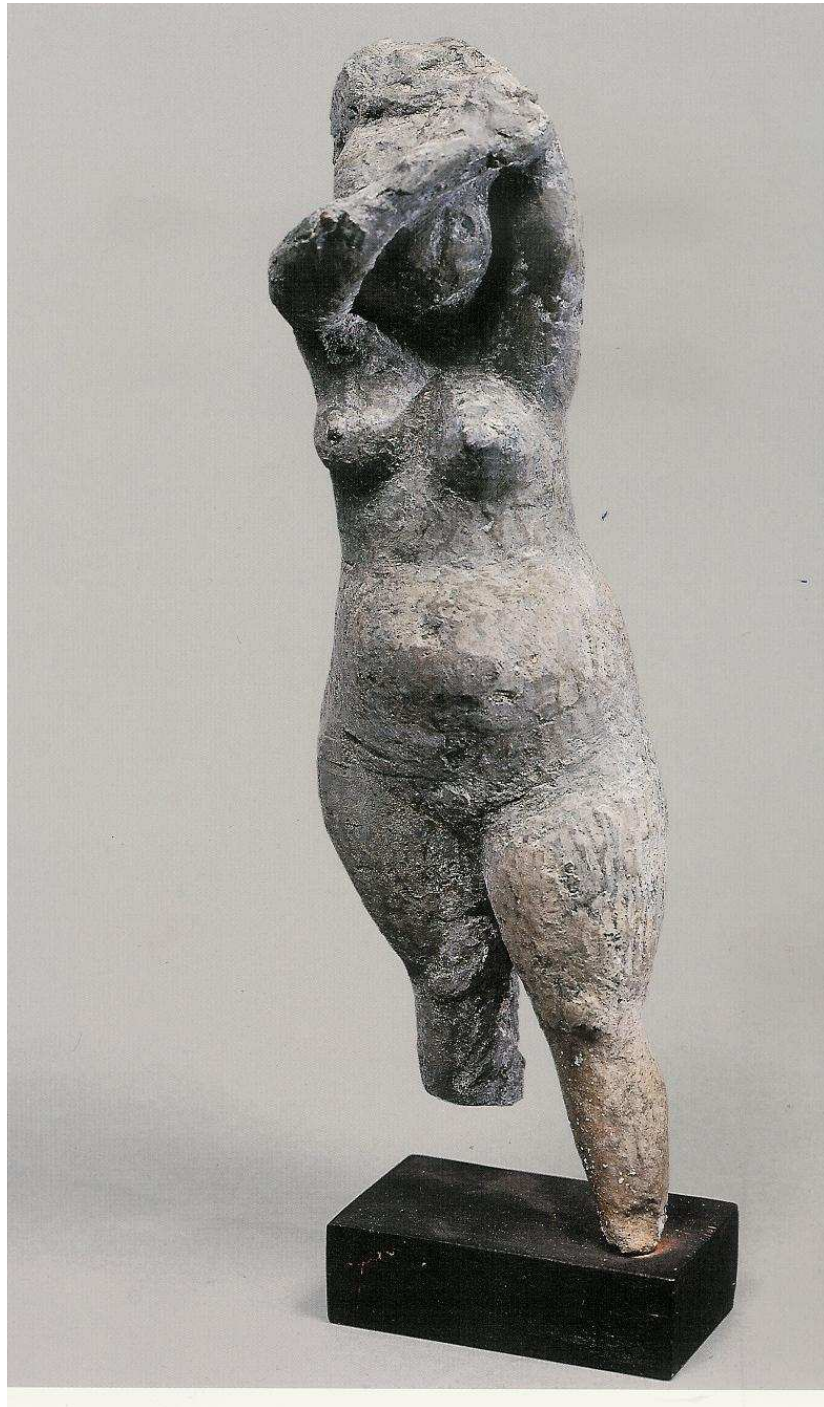


Abb. 50: Marino Marini, *Kleine Pomona*, 1944, Gips, 44,7 x 14,3 x 13 cm, Fondazione Marino Marini, Palazzo del Tau, Pistoia.



Abb. 51: Marino Marini, Pomona, 1949, Bronze, 170 x 80,5 x 58 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen.



Abb. 52: Marino Marini, Tänzerin, 1949, Bronze, 120 x 50 x 40 cm, Museo Marino Marini, Galleria d'Arte Moderna, Mailand.

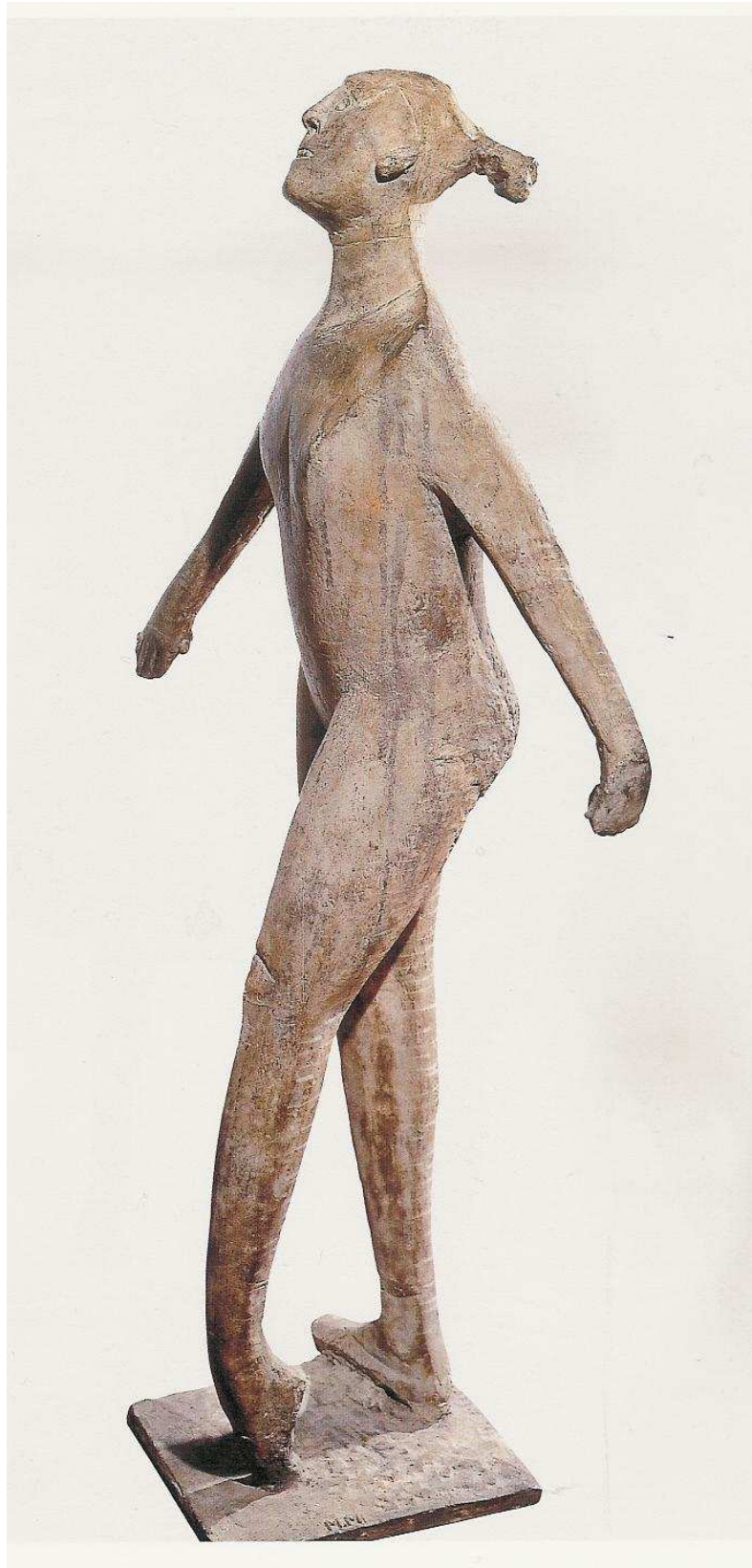


Abb. 53: Marino Marini, Tänzer, 1953, Bronze, 148,2 x 64,8 x 39,3, Albright Knox Art Gallery, Buffalo; Fondazione Marino Marini, Palazzo del Tau, Pistoia.



Abb. 54: Marino Marini, Kleine sitzende Pomona, 1946, Bronze, 44,5 x 28,8 x 51 cm, Museo Marino Marini, San Pancrazio, Florenz.



Abb. 55: Marino Marini, Porträt von Lamberto Vitali, 1937, Wachs polychromiert, 26,5 x 14,5 x 22 cm, Alberto Della Ragione Collection, Raccolta d'Arte Contemporanea, Florenz.

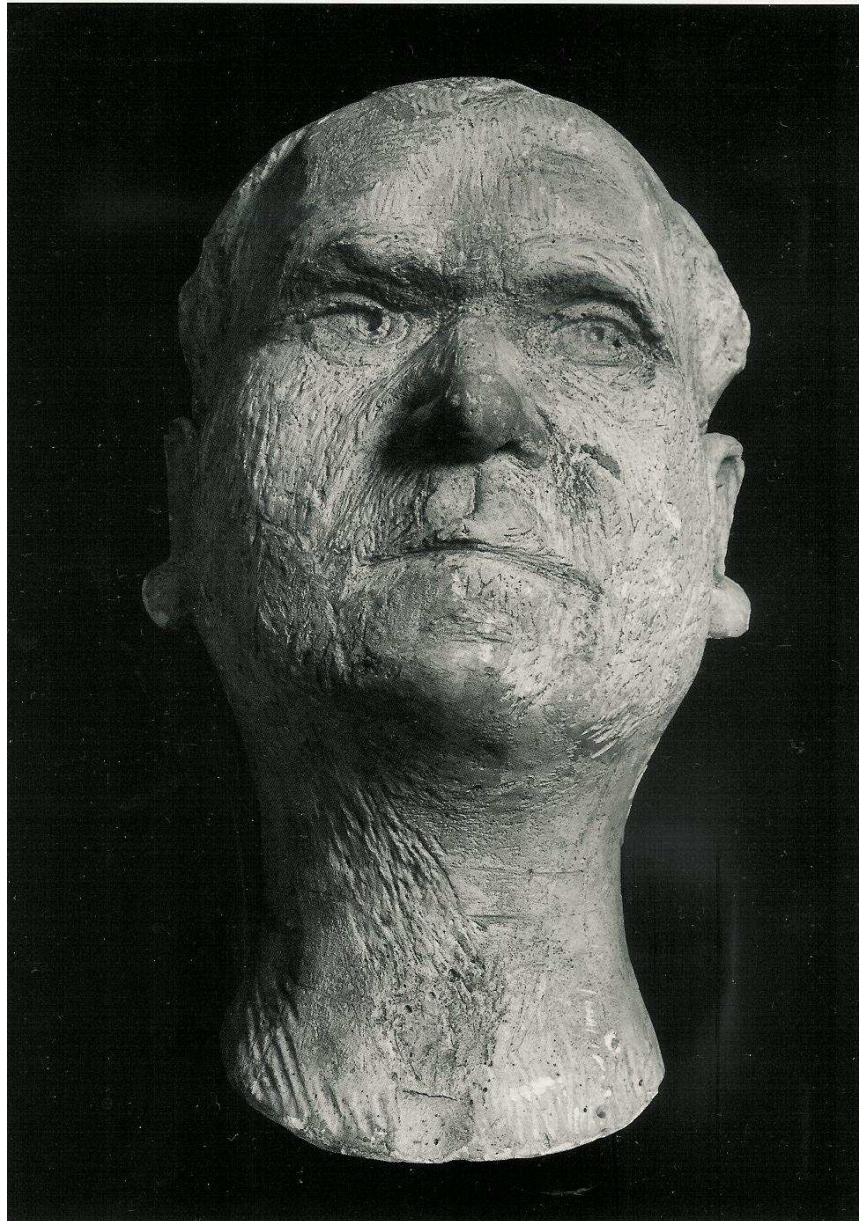


Abb. 56: Marino Marini, Porträt von Filippo De Pisis, 1941, Gips polychromiert, 35,3 x 19 x 22,5, Fondazione Marino Marini, Palazzo del Tau, Pistoia.



Abb. 57: Marino Marini, Porträt von Maria Pedrazzini, 1943, Gips polychromiert, 37,8 x 20,4 x 21,2 cm, Fondazione Marino Marini, Palazzo del Tau, Pistoia.

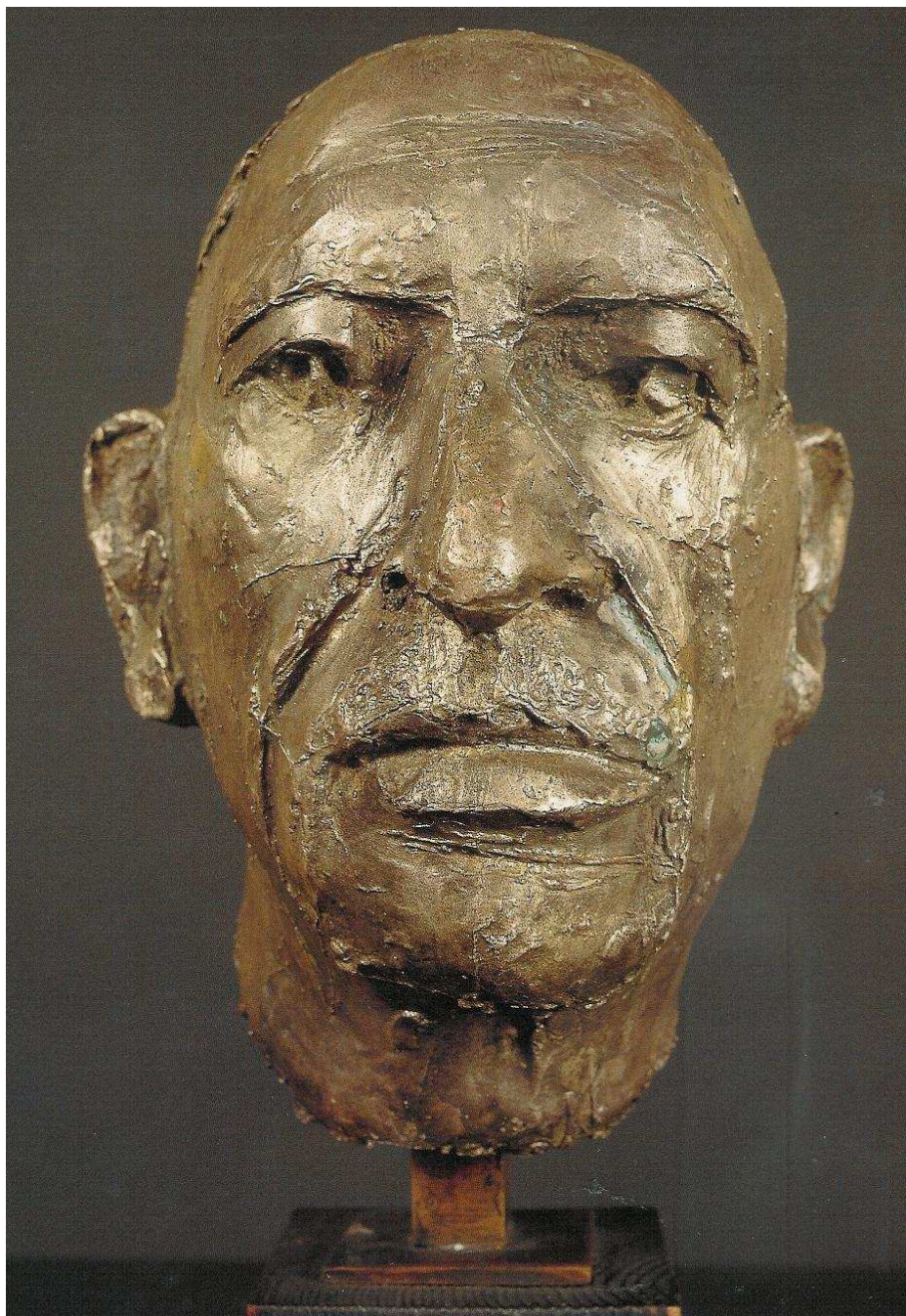


Abb. 58: Marino Marini, Porträt von Igor Strawinsky, 1950, Silber, 23 x 17 x 20 cm, Fondazione Marino Marini, Palazzo del Tau, Pistoia.



Abb. 59: Marino Marini, Reiter, 1936, Bronze, 203 x 165 x 94 cm, The Art Gallery of New South Wales, Sydney.



Abb. 60: Marino Marini, Herr zu Pferde, 1937, Bronze, 154,5 x 132 x 84,3 cm, The National Gallery of Canada, Ottawa.



Abb. 61: Marino Marini, Pilger, 1939, Bronze, 173 x 123, 8 x 41,9 cm, Museum of Fine Arts Houston.

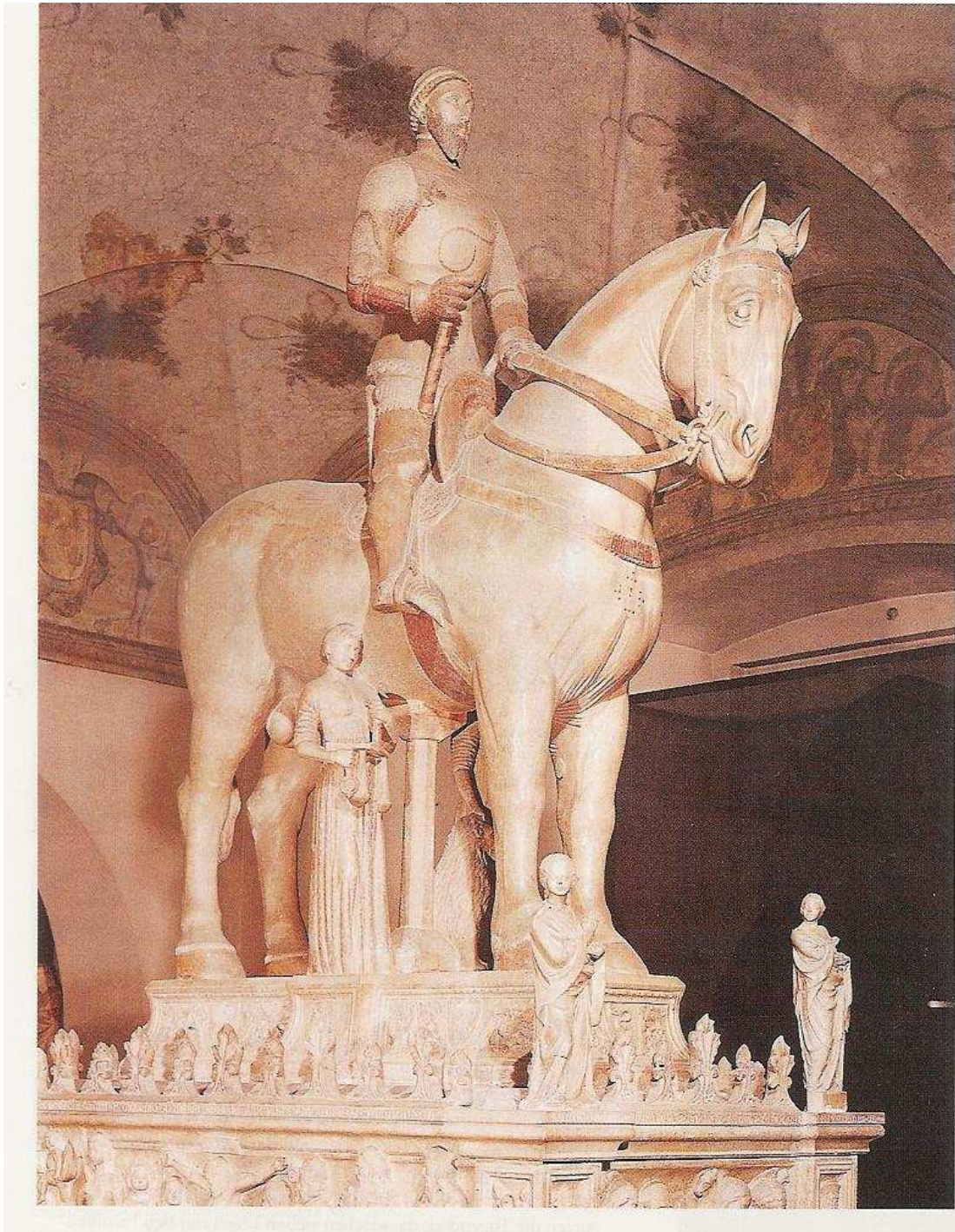


Abb. 62: Bonino da Campione, Reiterdenkmal des Bernabò Visconti, kurz vor 1363, Museum Castello Sforzesco, Mailand.



Abb. 63: Reiterstandbild des Marc Aurel, um 173 n. Chr., Bronze, Kapitol, Rom.



Abb. 64: Paolo Uccello, Reiterbildnis des John Hawkwood, 1436, Fresko, auf Leinwand übertragen, 820 x 515 cm, Santa Maria del Fiore, Florenz.



Abb. 65: Donatello, Reiterstandbild des Condottiere Erasmo da Narni, gen. Gattamelata, Bronze, Höhe 340 cm, Piazza del Santo, Padua.



Abb. 66: Andrea del Verrocchio, Reiterstandbild des Bartolomeo Colleonis, 1480-1488, Bronze, Höhe 396 cm, Campo Santi Giovanni e Paolo, Venedig.



Abb. 67: Apollon vom Dachfirst des Portonaccio-Tempels in Veji, um 510-490 v. Chr., Terrakotta, Museo Nazionale di Villa Giulia, Rom.



Abb. 68: Etruskische Plastik, Tomba die Treptie, sarcofago no 5.

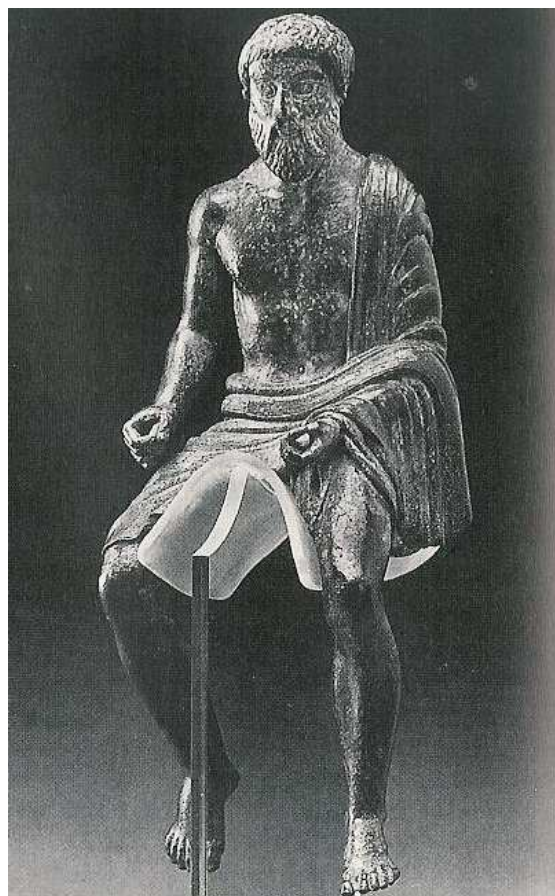


Abb. 69: Statuette eines Reiters, Ende 5. Jh. v. Chr., Bronze, Institute of Art, Detroit.



Abb. 70: Etruskische Plastik, Fragment einer Statue, 6. Jh. v. Chr., Stein, Musée de Louvre, Paris.



Abb. 71: Arturo Martini, Trinkender Knabe, 1926, Terracotta, Collezione Jesi, Mailand.



Abb. 72: Arturo Martini, Der verlorene Sohn, 1926, Bronze, Collezione Ottolenghi, Acqui.



Abb. 73: Marino Marini, Jongleur, 1933, Terracotta, 120 x 52 x 72 cm, Einzelstück, Privatsammlung.



Abb. 74: Arturo Martini, Sitzender, 1930, Terracotta, Galleria d'Arte Moderna, Turin.

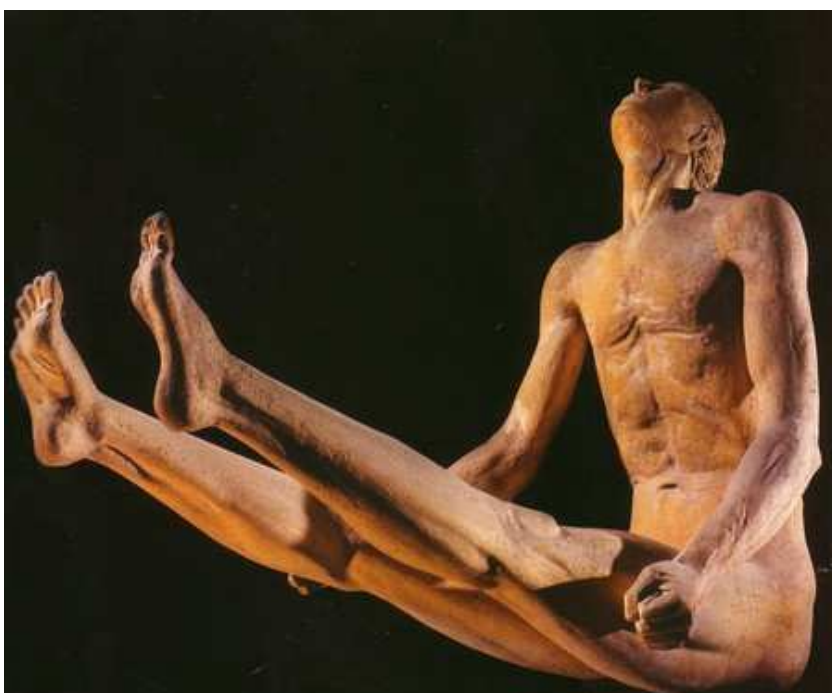


Abb. 75: Arturo Martini, Schwimmer, 1931, Terracotta, Collezione Eredi Martini, Vado Ligure.

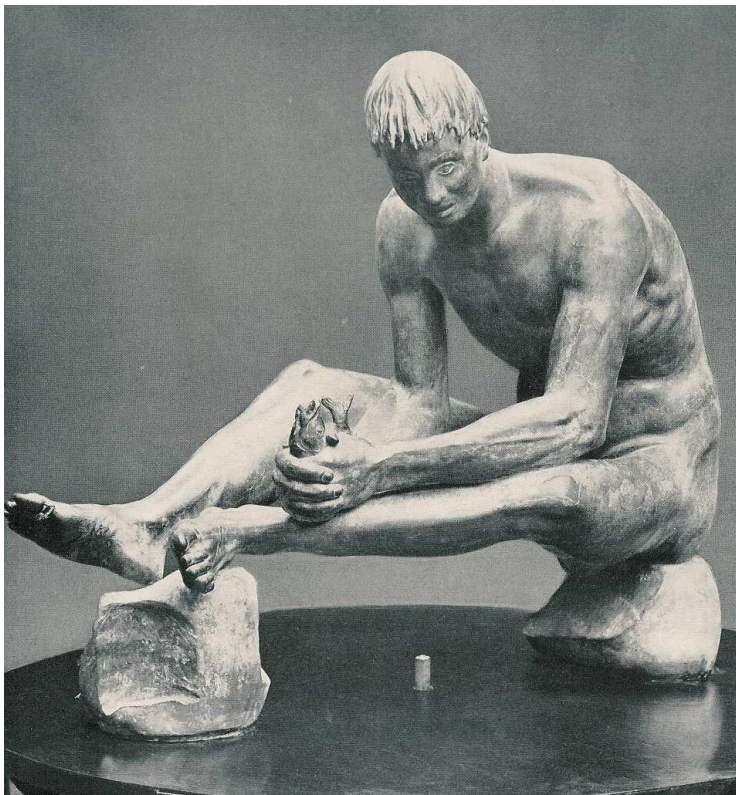


Abb. 76: Arturo Martini, Fischer, 1934, Bronze, Collezione Ottolenghi, Acqui.



Abb. 77: Arturo Martini, Kleiner Reiter, 1946, Bronze, 50,4 x 44,2 x 22,7 cm, Kagoshima City Museum of Art, Kagoshima; Memorial Art Gallery of the University of Rochester, New York; Galleria Nazionale d'Art Moderna, Rom; Marino Marini Museum, San Pancrazio, Florenz.

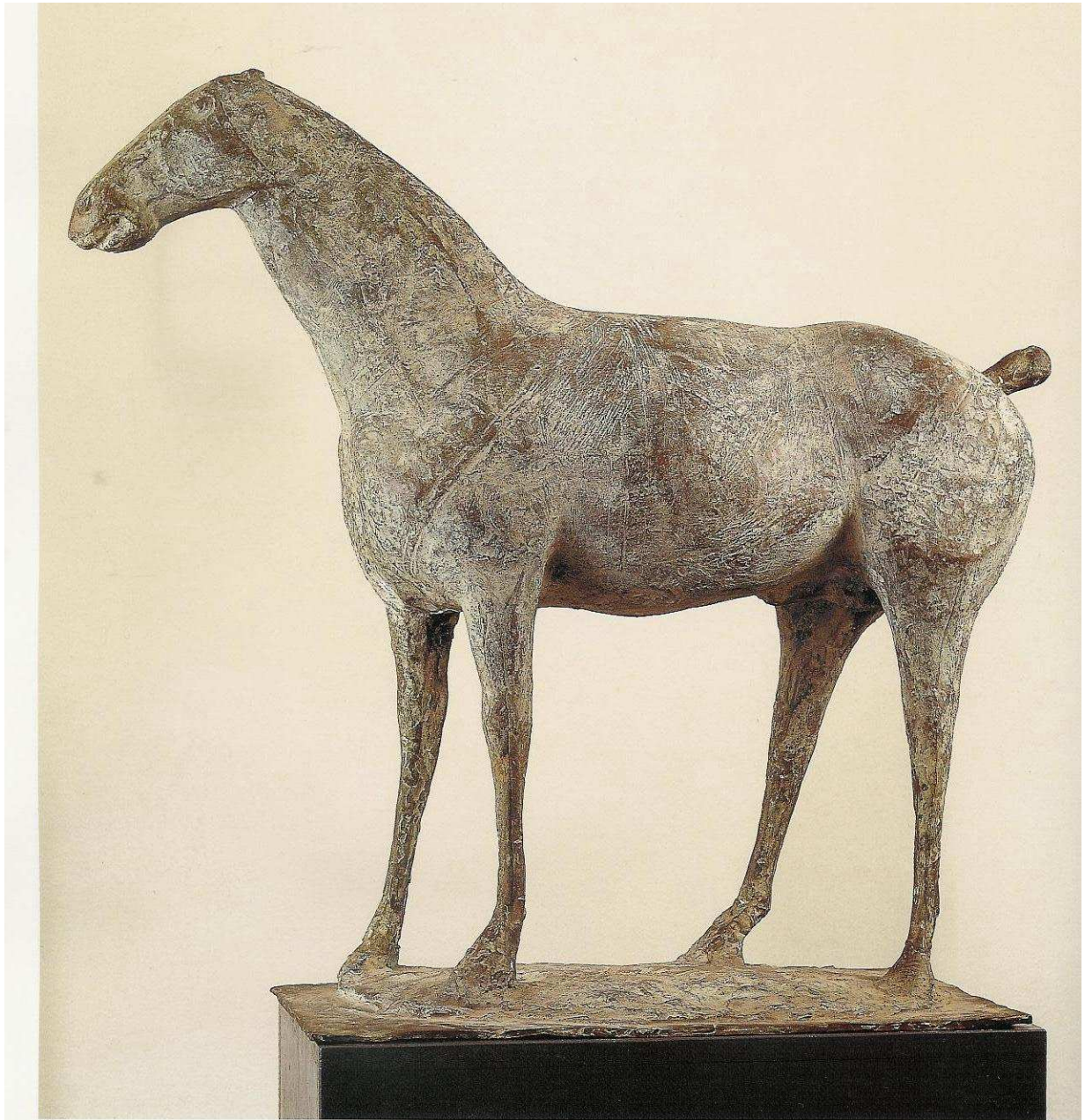


Abb. 78: Marino Marini, Pferd, 1945, Bronze, 80 x 89,5 x 35,3 cm, Musée d'Art Contemporain, Montreal.



Abb. 79: Marino Marini, Reiter, 1945, Bronze, 103 x 56 x 24 cm, Konstmuseet, Goteborg; Privatsammlung.



Abb. 80: Marino Marini, Germaine Richier, Bronze, Privatsammlung.

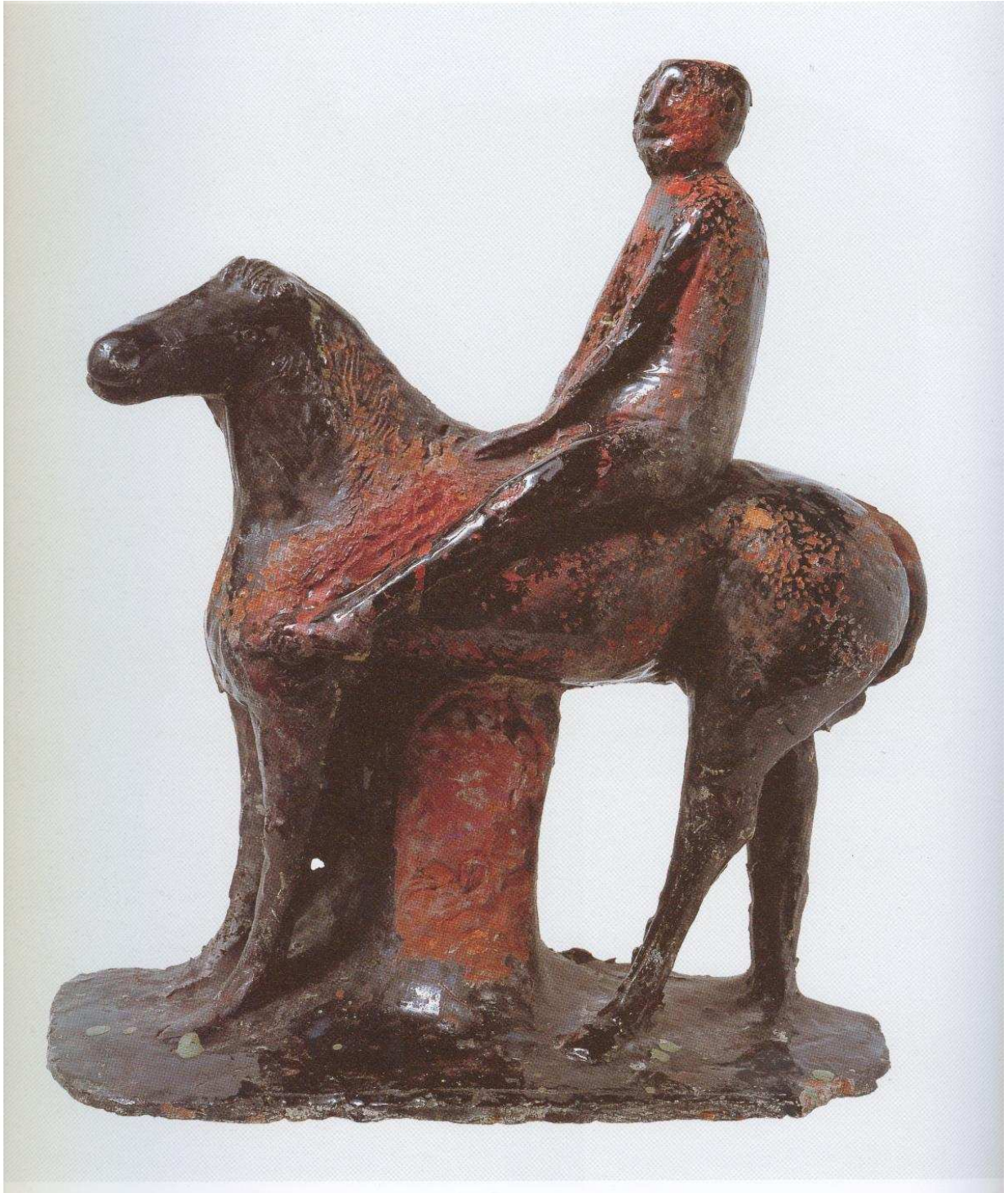


Abb. 81: Marino Marini, Kleiner Reiter, 1943, Terrakotta polychromiert, 85 x 96 x 29, Museo Marino Marini, San Pancrazio, Florenz.



Abb. 82: Marino Marini, Kleiner Reiter, 1943, Bronze, 39 x 35 x 14 cm, Fondazione Marino Marini, Palazzo del Tau, Pistoia.



Abb. 83: Marino Marini, Kleiner Reiter, 1944, Terrakotta polychromiert, 40,5 x 31 x 20 cm, Fondazione Marino Marini im Palazzo del Tau, Pistoia



253



254

Abb. 84: Werkgruppe Kleine Reiter, 1944, Terrakotta polychromiert, 29,6 x 26,2 x 13 cm, Fondazione Marino Marini, Palazzo del Tau, Pistoia.



Abb. 85: Germaine Richier, Kleine Heuschrecke, 1944, Bronze, 26 x 23 x 33 cm, Montreal Museum of Fine Arts, Montreal Ville de Madaison, Frankreich.



Abb. 86: Germaine Richier, Große Gottesanbeterin, 1946, Bronze, 158 x 56 x 78 cm, Museum am Ostwall, Dortmund; Städtische Kunsthalle, Mannheim.

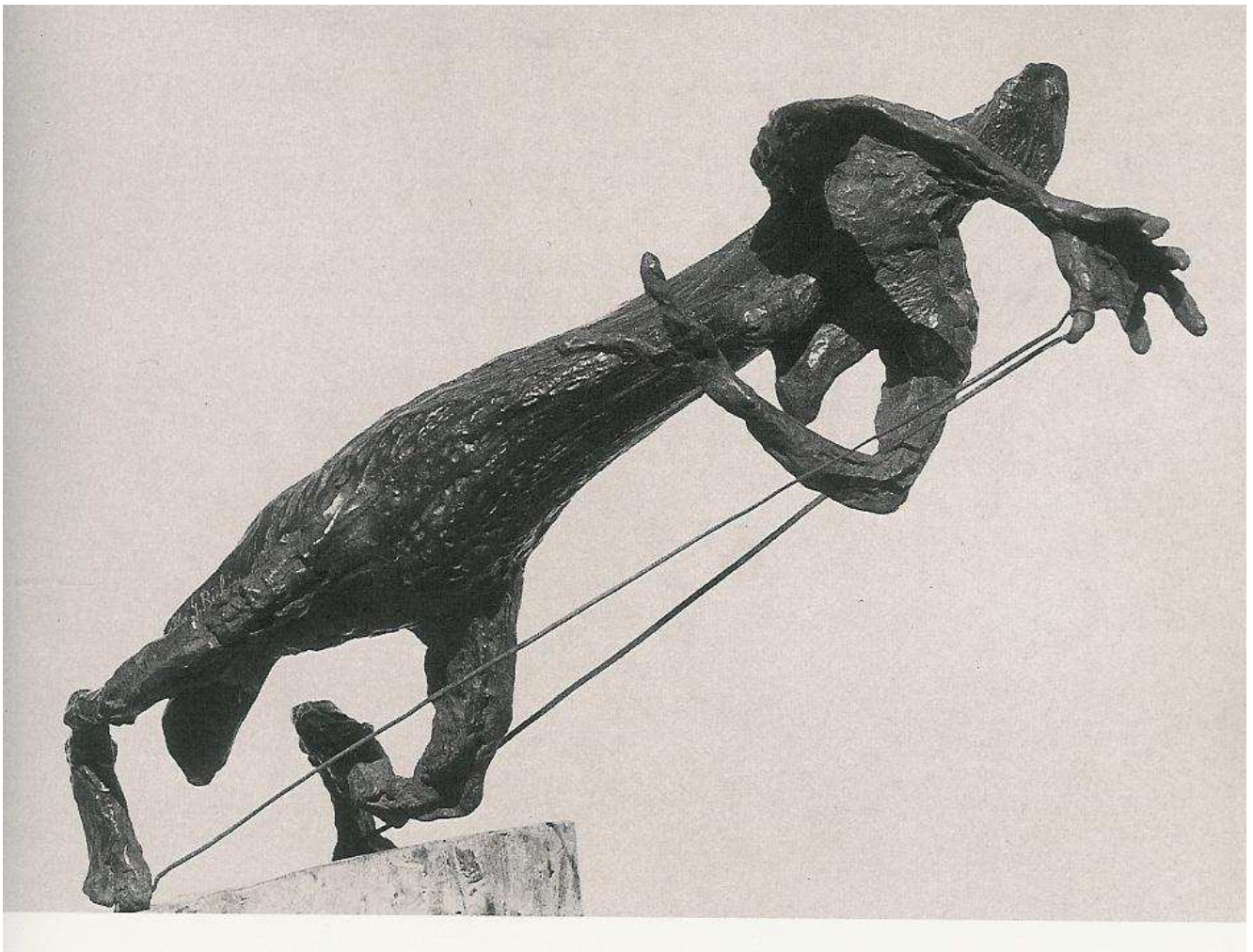


Abb. 87: Germaine Richier, Spinne I, 1946, Bronze, 30 x 46 x 23 cm, Fondation Basil et Elise Goulandris, Andros, Griechenland.

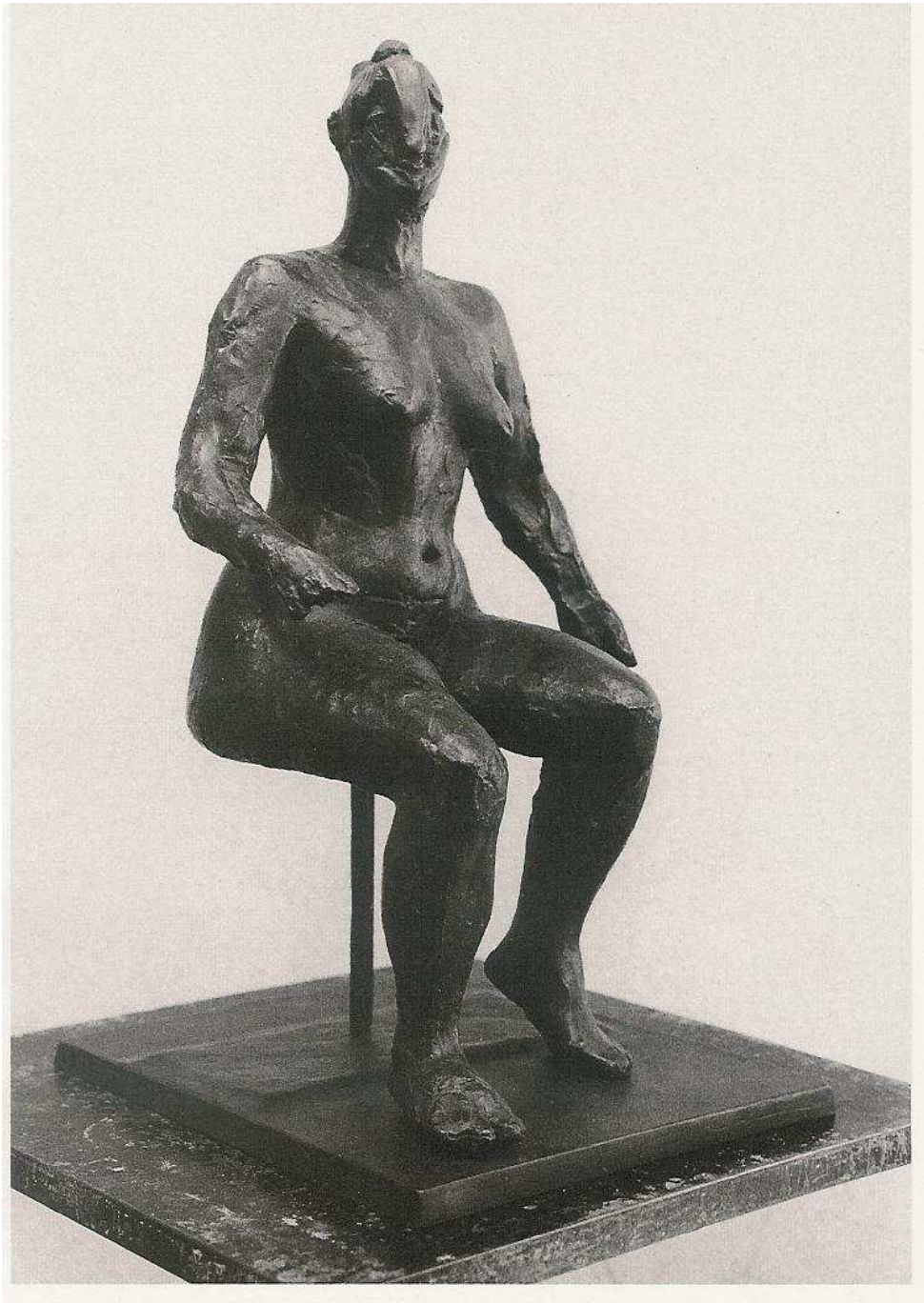


Abb. 88: Germaine Richier, Sitzende Frau, 1944, Bronze, 49 x 25 x 28,5 cm, Sammlung Familie Germaine Richier.



Abb. 89a: Alberto Giacometti,
Kleine Büste auf einem Sockel, 1940-41,
Bronze, 11,6 x 5,5 x 5,9 cm,
Privatsammlung.



Abb. 89b: Alberto Giacometti,
Kleine Männerfigur auf einem Sockel,
1940-1941, Bronze,
8,4 x 6,7 x 4,5 cm, Privatsammlung.



Abb. 90: Alberto Giacometti, Frau auf dem Wagen, 1942-1943, Gips bemalt, Höhe 164, Wilhem-Lehmbruck-Museum, Duisburg.



Abb. 91: Marino Marini, Reiter, 1947, Bronze, 100,5 x 49,67 cm, Blanden Memorial Art Museum, Fort Dodge; Staatsgalerie Moderner Kunst, Monaco.



Abb. 92: Marino Marini, Reiter, 1947, Gips lackiert, 101 x 68 x 41 cm, Museo Marino Marini, San Pancrazio, Florenz.



Abb. 93: Marino Marini, Reiter 1947, Holz, Einzelstück, 161,2 x 156,2 x 68,6 cm, Privatsammlung.



Abb. 94: Marino Marini, Reiter, 1948, Bronze, 114 x 124 x 54, Einzelstück, Privatsammlung.

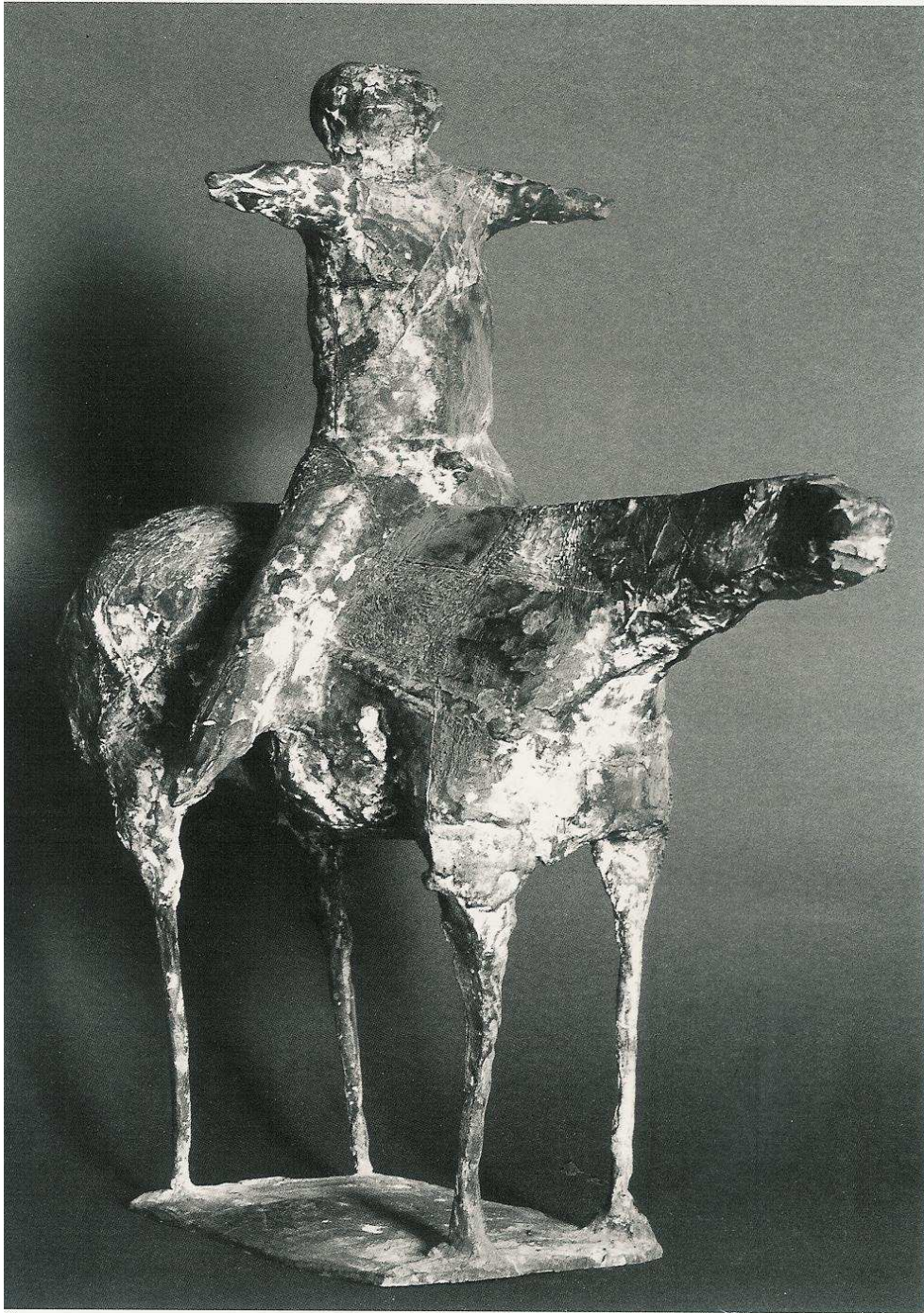


Abb. 95: Marino Marini, Kleiner Reiter, 1949, Bronze polychromiert, 44,1 x 43,1 x 22,2 cm, Museo Marino Marini, Galleria d'Arte Moderna, Mailand.



Abb. 96: Marino Marini, Engel der Stadt, 1949-1950, Holz polychromiert, 180 x 107 x 107 cm, Menard Art Museum, Komaki-City, Aichi.



Abb. 97: Marino Marini, Reiter, 1952-53, Holz polychromiert, 213 x 205 x 120 cm, Kröller-Müller Museum, Otterlo.



Abb. 98: Marino Marini, Wunder, 1952, Bronze, 161 x 102 x 73 cm, Middelheim Museum Open-Air, Antwerp; Museo Marino Marini, San Pancrazio, Florenz.

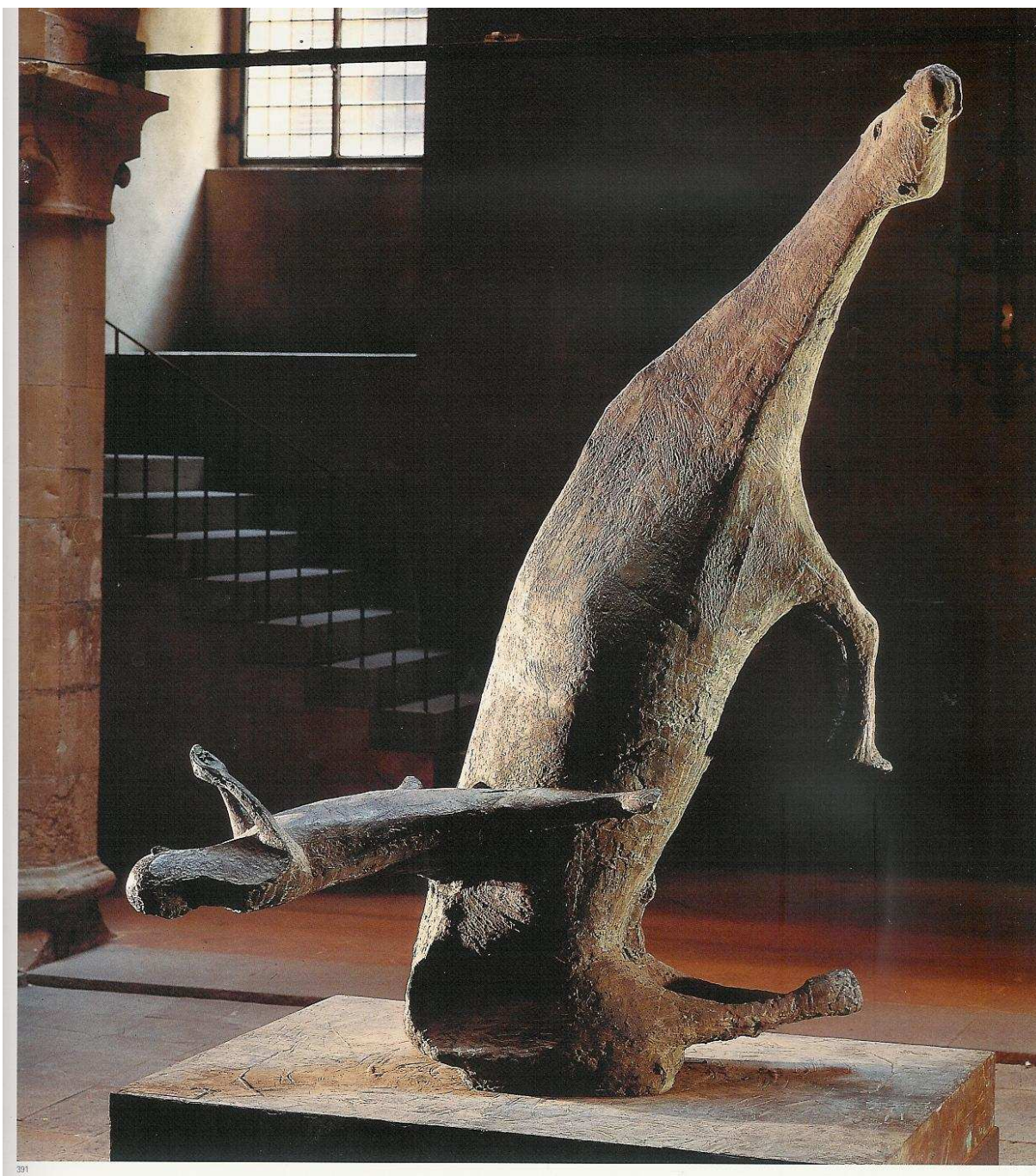


Abb. 99: Marino Marini, Wunder, 1953-1954, Bronze, 270 x 195 x 138 cm, Städtische Kunsthalle Mannheim, Museum of Modern Art, New York.



Abb. 100: Marino Marini, Wunder, 1954, Holz polychromiert, 116 x 165,5 x 77 cm, Öffentliche Kunstsammlung Kunstmuseum, Basel.



Abb. 101: Leichen die in Pompej gefunden wurden.



Abb. 102: Südmetope des Parthenons in Athen, Akropolis, um 447-440 v. Ch., Kentauiromachie, Marmor, Höhe 134, British Museum, London.



Abb. 103: Marino Marini, Engel der Stadt, 1949-1950, Bronze, Peggy Guggenheimmuseum, Venedig.

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit dem Bildhauer Marino Marini und der Entwicklung einer seiner vier Hauptmotive, den Pferd- und Reiterdarstellungen. Der Künstler beschränkte sich in seinem Schaffen auf nur vier Motive, wobei er für jedes Motiv eine eigene plastische Sprache und immer wieder neue stilistische Ausformungen im Rahmen der traditionellen figürlichen Skulptur entwickelte.

Im Zentrum der Arbeit stehen die Pferd- und Reiterdarstellungen der Dreißigerjahre und der Schweizer Zeit. In der Zeit zwischen 1923 und 1930 entstanden klassische Werke, welche noch nicht auf die spätere Entwicklung des Künstlers hinwiesen. Erst in den Dreißigerjahren folgten Werke, die den Grundstein für die weitere Entwicklung Marinis bildeten und durch die er auch im nationalen und internationalen Ausstellungsleben immer mehr an Bedeutung gewann. Diese Werke vermitteln mit ihrer noch eher klassischen, leicht stilisierenden, formalen Behandlung, das Gefühl von Ruhe, Anspannung und Machtlosigkeit. Insbesondere stellt meiner Meinung nach die „ungewohnte“ Nacktheit des Reiters einen Bruch zu den traditionellen Darstellungen der klassischen Reiterstandbilder dar. Der Künstler beschäftigte sich, vornehmlich in seiner frühen Schaffensphase, mit archaischen Kunstformen und Werten. Die Werke der Dreißigerjahre Marinis sind stilistisch und formal den klassizistischen und archaisierenden Strömungen in Italien zuzuordnen. Diese Skulpturen sind, wie die vieler italienischer Bildhauer, kompakt modelliert und haben eine geschlossene Gesamtkomposition. Besonders charakteristisch für den Stil dieser Künstler waren das Zusammenziehen der Formen und eine leichte Stilisierung der Figuren. Marini setzte seine Interpretationen von Pferd und Reiter jedoch in einen anderen Kontext und demnach sind seine Werke meines Erachtens eine Ausnahmeerscheinung in der italienischen Kunst dieser Zeit. Der Künstler vermied repräsentative Ausdrucksformen und jeden denkbaren Pathos.

1943 emigrierte Marini in die Schweiz. Die in dieser Zeit entstandene Werkgruppe „*Kleine Reiter*“ weist stilistisch und inhaltlich sehr große Unterschiede zu den frühen Pferd- und Reiterdarstellungen auf. Der Künstler fand meiner Meinung nach in jenen Jahren zu einer neuen bildhauerischen Auffassung und stellte seine Figuren in einen neuen Kontext. Die in der Schweizer Zeit entwickelte neue bildhauerische Sprache ermöglichte es Marini, in der Nachkriegszeit eine neue Ausdruckskraft in seine Reiterstandbilder zu transkribieren. Der Künstler karikierte nun Mensch und Tier.

Pferd und Reiter sind durch gleiche oder ungleiche Aktionen in Bewegung gesetzt. Marini verwendete andere stilistische Mittel wie in der Schweiz, um die Einheit von Mensch und Tier zu thematisieren. Diesen Werken ist allen ein infantiler, triebhaft-primitiver, archaischer Charakter eigen und sie vermitteln verschiedene symbolische Bedeutungen.

Lebenslauf – Maren Ramsauer

Ausbildung

1985 bis 1989 Volksschule in St. Wolfgang (OÖ)

1989 bis 1993 Gymnasium in Bad Ischl (OÖ)

1993 bis 1998 Höhere Lehranstalt für Tourismus in Bad Ischl

Absolvierung der Matura

1998 bis dato Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien

Seit 2003 Studium der Bildhauerei an der Universität für Angewandte Kunst bei Gerda Fassel, seit 2006 bei Erwin Wurm