

Der Bildhauer Emilio Stanzani

Autor(en): **Gasser, Hans Ulrich**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **41 (1954)**

Heft 10

PDF erstellt am: **08.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-31780>

Nutzungsbedingungen

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

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

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

Haftungsausschluss

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



Emilio Stanzani, *Pietà (Detail)*, 1947/50. Cristallina-Marmor. Friedhof Höngg / *Pietà (détail)*; marbre / *Pietà (détail)*, marble

Photo: René Groebli, Zürich

Der Bildhauer Emilio Stanzani

Von Hans Ulrich Gasser

Stanzani ist gebürtiger Italiener und als solcher zum Modellieren, Kneten und Hauen von Haus aus veranlagt. Er lebte aber immer in Zürich. Dort hat er sich seit 1928 an Wettbewerben für öffentliche Bildwerke beteiligt, was er, der eine Lehre als bauhandwerklicher Bildhauer absolviert hat, stets von dieser, eben *handwerklichen*, Seite her auffaßte. Der entsprechende Erfolg blieb nicht aus. So erinnern diese meist in Zürich und Umgebung aufgestellten Bildwerke stilistisch an die Art, die sich in der Schweiz in der Zwischenkriegszeit aus Vermischung von deutscher und französischer

Schule gebildet hat. Daß Stanzani ihr angehört, mutet den, der ihn besser kennt, wie eine Täuschung an, doch bringt er sie so vortrefflich zustande, daß er ihr zuweilen selbst verfällt. Dies ist bei einem Bildhauer, der als Steinmetz begonnen hat und zudem Italiener ist, nicht weiter befremdlich.

Unterzieht man den Künstler jedoch einer eingehenderen Kritik und verlegt dabei das Augenmerk auf seine der Öffentlichkeit weniger bekannten Werke, so tritt bei denen, die bis dahin seinen Ruf ausgemacht haben, die



Emilio Stanzani, *Arlecchino in attesa*, 1949/50. Stuck, bemalt. Depositum der Stadt Zürich im Kunsthhaus Zürich | *Arlequin; stuc peint* / *Harlequin waiting, painted stucco* Photo: Walter Dräyer, Zürich

Maskerade einer oder mehrerer Schulen zutage. Mit Beeinflussung von hier und dort hat dies wenig zu tun. Gegen diese sind Künstler, die in erster Linie nicht gehirnmäßig arbeiten, weitgehend gefeit.

Besteht man darauf, auch bei ihm die Frage zu stellen, woher er denn komme, so lautet die Antwort seit Kriegsende: Von daher, von wo fast die gesamte jüngere Bildhauergeneration herkommt, von Alberto Giacometti in erster, von Marino Marini und Giacomo Manzù in zweiter Linie. Doch, ist es tatsächlich ein Einfluß, oder ist die erstaunliche Vorherrschaft der beiden Italiener im besonderen nicht eher als Reaktion des Publikums-geschmacks, der jahrzehntelang vom französischen Formalismus bestimmt worden ist, zu werten? Mit dieser Antwort würde man den beiden Italienern gerecht, die heute vielerorts mit dem Vorwurf ungehöriger Überschätztheit abgetan werden. Mit ihr wird man aber auch Stanzani gerecht. Es herrscht heute eine Strömung vom Formalen zum Bildhaften hin, zur «Imagerie» in der Skulptur, gegen die man nicht blind sein kann, und Künstler wie Stanzani werden eben mitgerissen. Jedoch bedeutet dieser Prozeß für ihn, verglichen mit dem früheren Einzwängen in gewisse Schulregeln, einen Fortschritt. Bei dieser Entwicklung steht er übrigens nicht allein. Germaine Richier bog, von Despiau und Bourdelle kommend, ins Reich einer surrealistischen Romantik ab. Reg Butler sprang in jüngster Zeit von der geschweißten Eisenkonstruktion seiner Plastiken ab, auf den Boden eines vagen Hellenismus hinüber, desgleichen Henry Moore, der sich vom Drehen und Wenden seiner Monolithe löste und heute einen manchen noch unverständlichen Weg zum Bildhaften einschlug.

Im scheinbar undurchdringlichen Dschungel der heutigen Kunstproduktion, im Wirrwarr und angesichts der Ratlosigkeit dieser Generation, wo keine Schule im althergebrachten Sinne mehr möglich ist, sondern höchstens Strömungen erkennbar sind, behilft sich der Beobachter mit Erfolg der generellen Betrachtung. Der Schaffende befindet sich heute in einer Epoche des Manierismus. Große Figuren der Malerei und Plastik sind zu Manieristen ihrer eigenen, einst revolutionären Produktion geworden. Die Werke der heutigen Ecole de Paris sind manieristische Widerspiegelungen der heroischen Zeit vor zwanzig, dreißig Jahren. Das Erscheinen der italienischen Manieristi des 17. Jahrhunderts auf dem internationalen Markt, die Maler, die sich um die Galleria dell'Obelisco in Rom gruppieren und so fort, deuten darauf hin. Zudem ist die Entwicklung organisch. Eine Zeit des Manieristischen folgte immer auf eine revolutionäre, umbrechende.

Man kann daher behaupten, daß auch Stanzani sich zu dem durchgearbeitet hat, was man einen instinktiven Manieristen nennen muß, und daß damit er zu sich selbst gelangt ist. Von jeher schwankte er zwischen Malerei und Plastik, versuchte er sich in Polychromie; immer war er der Arbeit vor dem Modell abgeneigt.

Immer waren die Wurzeln seiner Plastikvorwände in den tieferliegenden Regionen des Irrealen, des Traumhaften, am Kreuzweg zwischen Erinnerung und Entzücken zu suchen. All dies sind typisch manieristische Eigenschaften des italienischen Barocks. Gern ist er im Widerspruch mit der Materie: Gips wird geschnitzt, Bronze bemalt – er geht oft zu weit darin. Die Deformation entspricht seinem Drang nach Auflösung der Form, nicht einer formalen Problematik; sie ist gefühlsmäßig, nicht gehirnmäßig, sozusagen volkscharakterlich, typisch für Italien, wo das Barock nicht kunsthistorischer Begriff, sondern folkloristischer Ausdruckswille geworden ist.

Diesen Gedanken entlockt einem die Pietà vom Friedhof von Höngg, bei der er die Maske des schulmäßig Konformen zwar trägt: welch solide südliche Steinmetzbravour und zugleich welch traditioneller Manierismus, welches Pathos südländischer Friedhöfe, das doch nichts anderes als die letzten Ausläufer des Barocks bedeutet. Da zeigt sich der naive Manierist und der Steinhauer. Und daraus muß sich eben der Romantiker ergeben oder das, was sich in dieser wackeren neuen Welt, in der wir leben, als Romantiker auswirkt.

Der Konflikte bei einem Romantiker dieses Berufs sind viele; die Entwicklung ist gehindert, zweifellos, und so mußte es geschehen, daß er erst spät in einen Arbeitsabschnitt geriet, der den Betrachter entzückt, weil diese Werke heute zugleich die Adoleszenz des künstlerisch eben zum Durchbruch Gelangten und die Reife des erfahrenen Handwerkers aufweisen.

Vor etwa sechs Jahren erschienen die ersten Gipsplastiken, die einen alternden Harlekin zum Thema haben. Sie bildeten den Abschluß einer Reihe von Pseudobildnissen, die einer inneren Auseinandersetzung entsprechen haben müssen – ein romantischer Vorgang, um zu einer eigenen Vision zu gelangen. Und wieder romantisch der andere Vorgang, der ihm die künstlerische Evolution brachte: die Inspiration, die nicht vom Realen herkam, sondern vom Theater. Nicht von einem Schauspieler, sondern von einem Mimen, ausgerechnet von jenem, der in sich unzählige Personen vereinigt – Marcel Marceau.

Porträtbüsten entstehen, direkte Skizzen im Atelier, vom Parkett aus. Besessen von dieser Erscheinung, versucht er sich in den verschiedensten Materialien. Die Gehilfen und Jünger des Mimen treten als Themata auf, und so beginnt Stanzani eine Welt um sich zu bilden, die kein Schemen ist, sondern der Ausdruck seiner selbst.

Die Gefahr des Karikaturistischen war dabei groß. Er verfiel ihr, als ein im Grunde melancholischer Romantiker, nicht. Man darf behaupten, daß hier wie bei Toulouse-Lautrec eine schöpferische Figur des Rampenlichts durch das Medium der bildenden Kunst registriert und zum Werk erstarrt ist.



Emilio Stanzani, Filippo, 1953. Stuck, bemalt / Filippo; stucco peint / Filippo, painted stucco

Photo: Hans Ulrich Gasser



*Emilio Stanzani, Pan, 1953/54. Holz,
bemalt / Pan; bois peint / Pan, painted
wood*

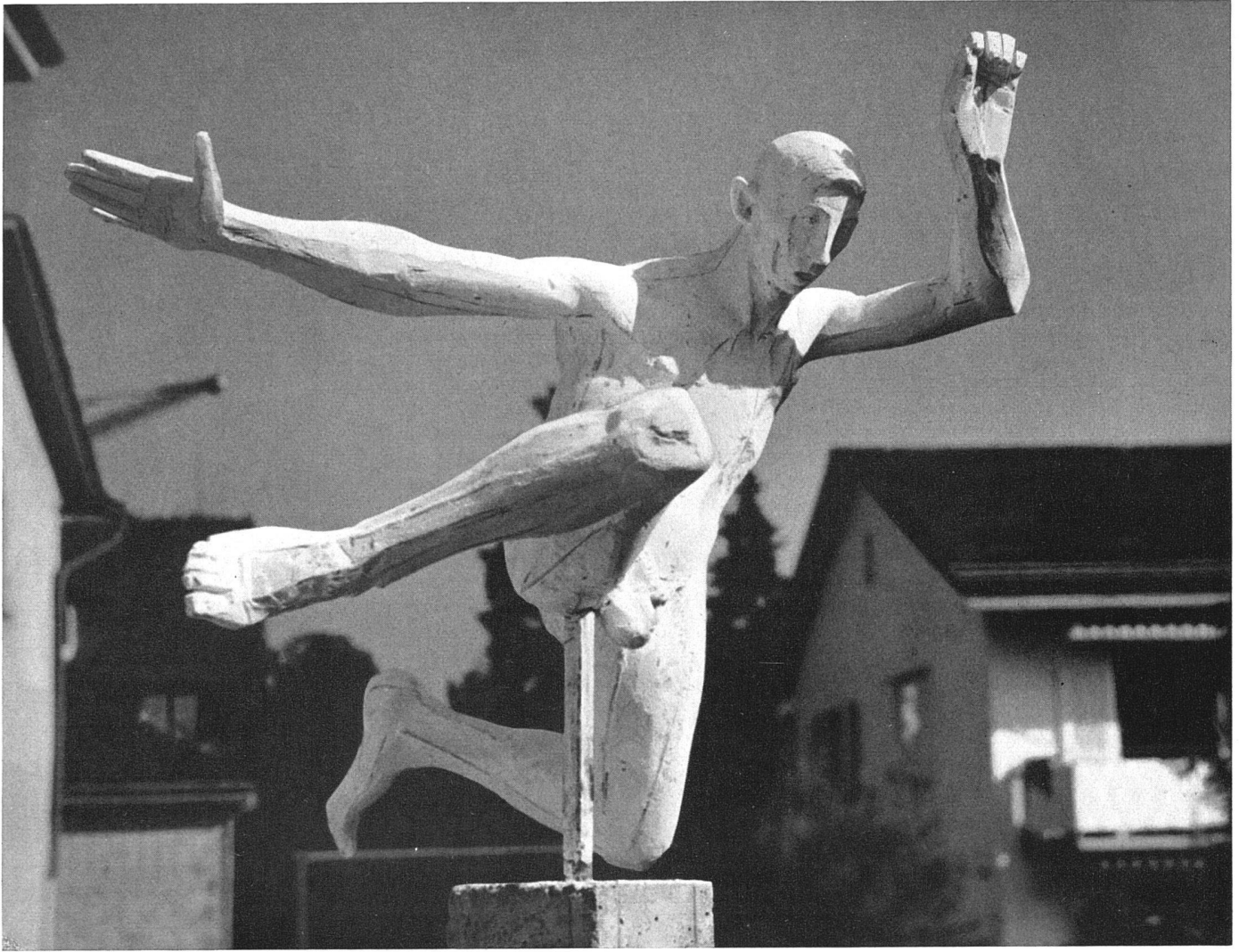
Photo: René Groebli, Zürich

Damit hatte er sich den Boden bereitet, der ihn zur weiteren Phase führte, zur Gruppe der Holzplastiken, zum großartig ur-lächelnden Pan, zum Christus, zur «Giovane paesana». Wenn man diese sich stufenweise aufbauende Laufbahn überblickt und sich mit dem merkwürdigen Symptom abfindet, dem, daß er sich beim Erreichen und Beherrschen einer seiner Etappen, bei der Pietà, dem «Filippo», dem «Pan», also beim Meisterwerk, immer gleich wieder dem Erklimmen einer nächsten Stufe zuwendet, anstatt geruhsam zu verharren und den Erfolg auszukosten, so sieht man sich gezwungen, sein Werk stets als ein progressives zu beurteilen. Stanzani läßt einem keine Zeit zur abschließenden Kritik.

So überrascht er einen denn in letzter Zeit mit dem in Arbeit befindlichen Springer, der für das Eidgenössische Turnfest von 1955 bestimmt ist. Das ist, trotz der Konformität eines öffentlichen Auftrags, ein Kunst-

stück – Überblendung von Irreellem, Pathos –, ausgeführt mit erstaunlich handwerklicher Brillanz. Hier ist scheinbar eine weitgehende Auflösung der Form erstrebt. Es könnte daran kritisiert werden, daß, vom streng Bildhauerischen aus gesehen, das Unmögliche gewollt wurde, daß ein Bewegungsbruchteil in der Plastik festgehalten wird, was sonst nur die Mechanik des Kameraverschlusses fertigbringt. Keine von Stanzanis Plastiken ist jedoch statisch, immer sind sie gerade im Begriff, etwas anderes zu tun, als was ihnen ursprünglich vom Künstler zugesprochen wurde.

So ist auch dieser Springer für das unstete, immerfort progressive Werk dieses Bildhauers symbolisch, zugleich aber auch für das höchst begehrenswerte Stadium in der Entwicklung jedes Künstlers. Hier ist den Erfordernissen öffentlicher Kunstpflege Genüge getan, und zugleich bildet die in Arbeit befindliche Figur die Synthese seiner Entwicklung.



Emilio Stanzani, Springer, 1954 (unvollendet), Gips. Auftrag der Stadt Zürich für das Eidgenössische Turnfest 1955 | Sauteur; plâtre / Jumper, plaster

Photos: Walter Dräyer, Zürich





Emilio Stanzani, Der Mime Marcel Marceau, 1953/54. Holz, bemalt / Le mime Marcel Marceau; bois peint / The mimic Marcel Marceau, painted wood

Photo: Hans Ulrich Gasser

Biographische Notiz

Emilio Stanzani wurde am 12. August 1906 als Sohn italienischer Eltern in Zürich geboren. Frühzeitig lernte er italienische Kultur im Tessin kennen. Im Atelier von Otto Münch in Zürich machte er eine Bildhauerlehre durch. Seit 1923 hielt er sich häufig im Auslande, vor allem in Paris, auf. Mit 19 Jahren stellte er erstmals in Zürich aus, später auch in Bern, Genf, Wien und Rom. Heute lebt er abwechselnd in Zürich und in Carona. Werke in öffentlicher Aufstellung befinden sich vor allem in Zürich (zwei Löwen an den kantonalen Verwaltungsbauten, Großplastiken auf den Friedhöfen Höngg und Manegg, Harlekin im Kunsthaus), ferner in Brüttisellen und Langenthal. Ein Relief für Magglingen und das Projekt einer Tellplastik für Küßnacht sind im Entstehen begriffen.