

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 34 (1947)
Heft: 4

Artikel: Der Bildhauer Henry Moore
Autor: Ramsden, E.H.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-26994>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

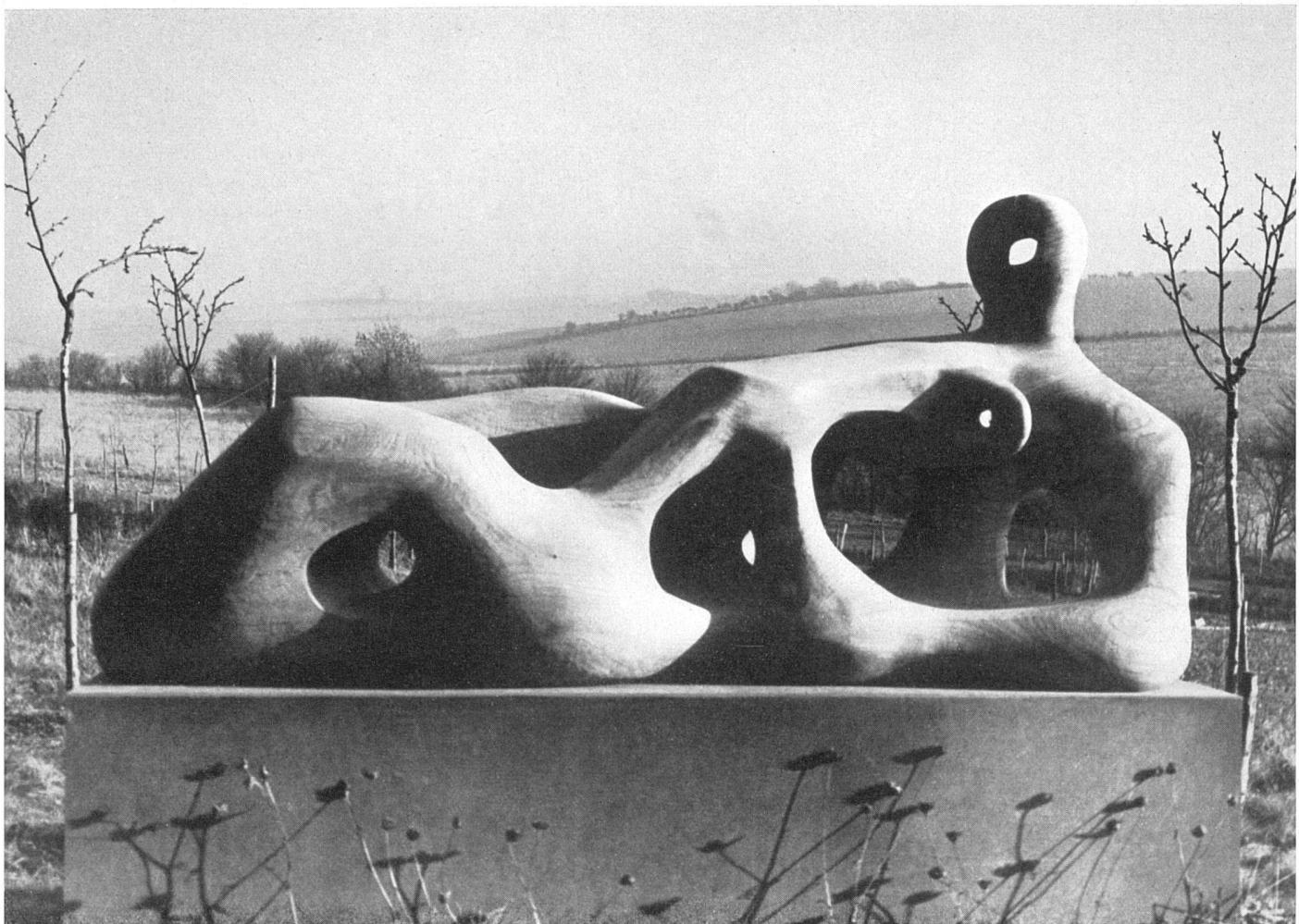
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées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

Terms of use

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

Download PDF: 14.01.2026

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



Henry Moore. Zurücklehrende Figur, 1939–40. Ulmenholz / Femme couchée. Orme / Reclining Figure. Elm wood. Collection Miss Elizabeth Onslow Ford

Der Bildhauer Henry Moore

Von E. H. Ramsden

Wenn bei der Betrachtung des Werks eines Künstlers sich dessen fundamentaler Charakter als konsequent einheitlich erweist, so bedeutet dies allein schon eine Feststellung seines Genies und einen Beweis für die Bedeutung seines künstlerischen Beitrages. Es gibt auf dem Gebiete der Bildhauerei wohl kein überzeugenderes Kriterium als die Erkenntnis, daß von allen Künsten die Skulptur die instinktivste und vielleicht auch die tiefgründigste ist. Dies beruht teils darauf, daß sie dreidimensional ist, teils darauf, daß ihre Werke zugleich aus der Substanz der Erde und der Inspiration des Menschen geschaffen werden, so daß sie in sich die elementare Natur des Gegebenen und die geistige Natur des Göttlichen vereinigen.

Aber nur im Werke eines Künstlers, in welchem dieses Gefühl für das Organische in der Natur und für das

Plastische in der Kunst derart einheitlich entwickelt ist wie bei Henry Moore, können die inneren Möglichkeiten der Bildhauerei so intuitiv wahrgenommen werden.

In «The Sorrow of Unicume» von Herbert Read, einem der wenigen großen englischen Dichter unserer Zeit und einem Manne, der, ähnlich wie Henry Moore, durch Geburt und Erziehung stark mit der Heide von Yorkshire verbunden ist (einer der rauhesten und gegliedertsten der englischen Grafschaften), finden wir ein paar Verse, in welchen Geist, Form und Rhythmus von Moores Bildhauerei zum Ausdruck kommen:

«Man moulded with Earth –
like clay uprisen:
his whistling mingles
with the throstles this even.»

Mit andern Worten: In seiner Plastik prägt sich eine starke Verbundenheit mit dem Boden aus (die vielleicht dem Umstand zuzuschreiben ist, daß er aus einem Menschenenschlag stammt, der seit Generationen auf oder unter dem Boden sein Leben der Erde abgetrotzt hat). Sie stattet ihn mit einer ursprünglichen Vitalität aus, die Wahrzeichen jedes wirklichen Bildhauers und Bürge für die Aufrichtigkeit seiner Ziele ist. Genau wie bei den scheinbar subjektiveren Künsten der Malerei und Dichtung sind auch in der Bildhauerei der Künstler und sein Werk ein wesentliches Ganzes, und seine Persönlichkeit, seine Umgebung und seine Kunst sind nicht weniger miteinander verwachsen als bei jenen.

Jedem, der mit dem West Riding von Yorkshire vertraut ist, springt es in die Augen, daß diese Landschaft in hohem Maße die Phantasie eines Bildhauers anspricht und seinen Naturtrieb bestimmen muß und daß sie auch Moore tief und nachhaltig beeinflußt hat: mit ihren schwelenden Umrissen, mit den langen, niedrigen Grenzmauern ihrer Felder und den seltsam geformten Steinen, die, durchlöchert vom Regen und abgescheuert von den Winden, für diese Landschaft so charakteristisch sind. In ähnlicher Weise verdankt Moore der langen Vertrautheit mit den durch das Wetter bewirkten Naturvorgängen die Achtung vor den individuellen Eigenschaften des Materials, die sein Schaffen als Bildhauer stets und überall gekennzeichnet hat. Denn, hat er nicht recht, wenn er sagt, Stein sei hart und konzentriert; er solle daher nicht verfälscht werden und wie weiches Fleisch aussehen; man solle ihn nicht gewaltsam über seine konstruktive Art hinaus zu einem Zustand der Weichheit zwingen? – Jemand sagte einmal von einem seiner Werke: «Es sieht aus, wie wenn das Meer es ausgespült hätte.» Dieses Urteil zeigt (wenn auch unbeabsichtigt) ein Verständnis für Moores Skulpturen, wie es sicher von niemand mehr gewürdigt würde als von ihm selbst. Wie er selber bemerkt, röhrt seine Auffassung von Form und Rhythmus, von denen die bildhauerische Interpretation der Idee abhängt, von seinem Studium der Kieselsteine, Felsen und Bäume her.

Aber nicht nur in seinen Steinarbeiten hat sich Moore als ein Meister des Handwerks erwiesen. Auch in seiner Verwendung von Zement, Terrakotta und Metall zeigt er dieselben Fähigkeiten, und seine Fertigkeit in der Behandlung von Holz ist so, daß ein alter Handwerker aus Yorkshire vor einer großen Ulmenholzfigur mit neidvoller Bewunderung ausgerufen hat: «Ich habe mein ganzes Leben lang geschnitten und hätte doch nicht so etwas vollbringen können!»

Wenn man sieht, daß es Moore versteht, ohne Verletzung der besonderen Eigenschaften des Materials die plastische Verwirklichung jener Ideen zu erreichen, in welchen die abstrakten Prinzipien des Formens und die menschlich-psychologischen Elemente vereinigt sind, ist es um so aufschlußreicher zu beobachten, wie der Ausdruck dieser Ideen vom Material bedingt ist, in welchem sie zur Ausführung gelangen, und umgekehrt, wie

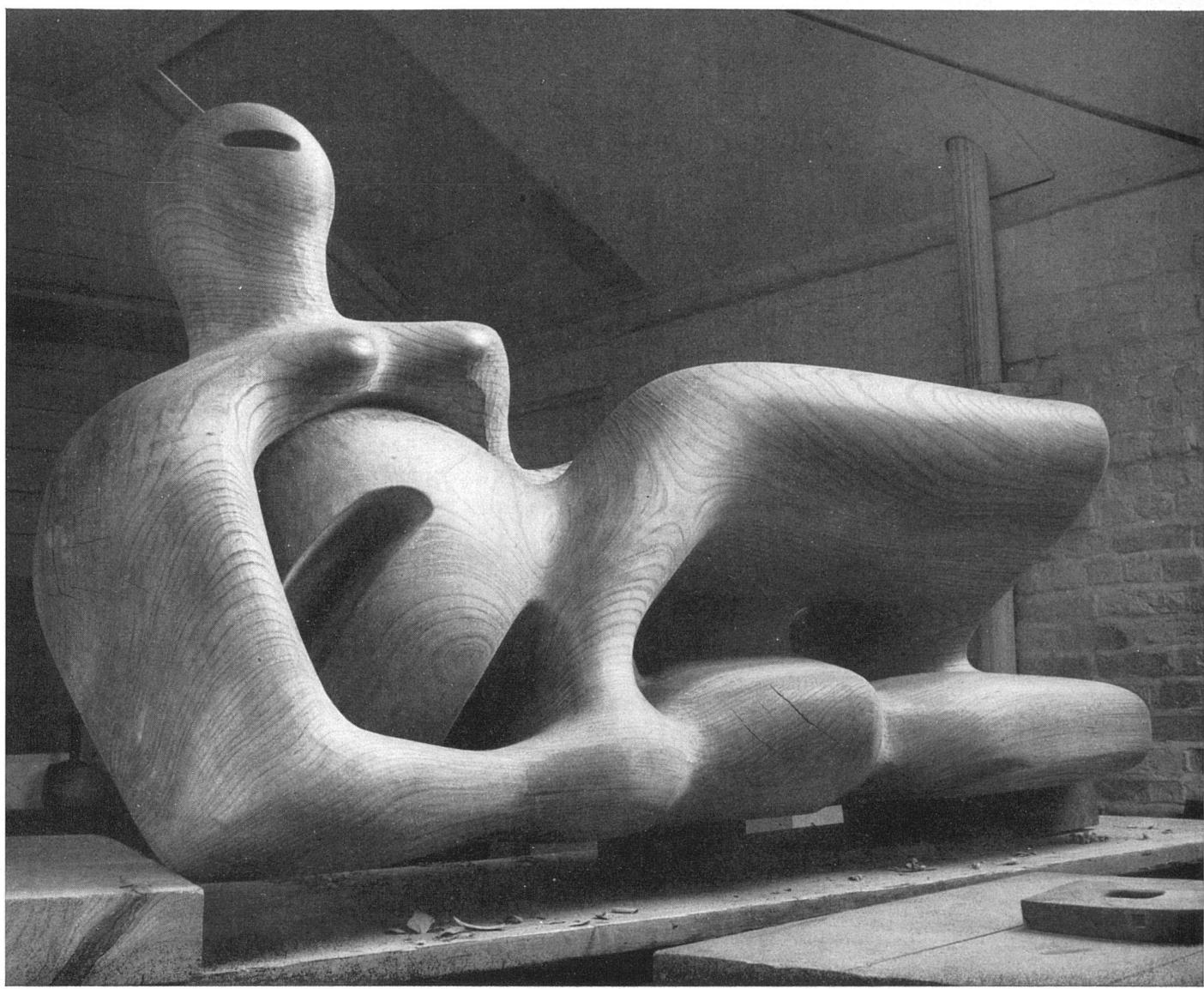
die Wahl des Materials von den auszuführenden Ideen bestimmt wird. So liegt beispielsweise bei einer Skulptur aus Stein die Betonung auf der Masse oder dem «Block-Rhythmus» mit verhältnismäßig wenig Abstraktion; bei einer Skulptur aus Holz kommt ein mehr fließendes Moment mit einem tieferen Eindringen in das Material hinzu; bei einer solchen aus Zement oder Metall liegt die Betonung im Strukturellen und Architektonischen, während bei den «string figures» mit ihrer Saitenbespannung die Einheit der Oberfläche einer neuen Form von innerer Verbundenheit und einem entsprechenden Anwachsen der Spannung Platz macht.

Die Bedeutung dieser neuen und feineren Methode der Vereinheitlichung, die an Wichtigkeit immer mehr zunimmt, mag zuerst nicht so offensichtlich scheinen; bei näherer Betrachtung wird es aber klar, daß sie uns ein weiteres Beispiel für die auf allen Gebieten des zeitgenössischen Schaffens festzustellende Tendenz liefert, welche die Aufmerksamkeit viel mehr auf die stets fortschreitende Entwicklung des *Entstehenden* als auf den festen Zustand des *Entstandenen* richten will. Auf dem Gebiete der Kunst findet sie ihren Ausdruck mehr in einer Betonung der äußeren und inneren *Verbundenheit* der Formen unter sich als in der Substanz und den Eigenschaften der Formen selbst. Dieselbe Absicht wird auch im bildhauerischen Gebrauch des Hohlraumes offenbar, der, wie Moore versichert, «soviel Formbedeutung wie eine feste Masse haben kann»; genauer ausgedrückt findet er seine eigentliche Verwendung als Verbindung einer Seite mit der andern und als ein «Durchbrechen» und veranschaulicht so das leidenschaftliche Streben unserer Zeit, ins innerste Wesen der Dinge einzudringen und ihre Bedeutung zu erforschen. Dem Bildhauer, der in seiner Arbeit allein seiner Intuition folgt, mag die geistige Folgerung, die sich daraus ergibt, nicht offenbar sein; aber man muß nur seine Reaktion auf gewisse Erscheinungen beobachten, wo diese Tendenzen in analoger Weise auftreten (z. B. bombengeschädigte Häuser, in welchen unerwartete «Entspannungs»-Effekte sich aussprechen), um seine Wachsamkeit zu würdigen oder ihm zu glauben, wenn er sagt: «Die erste in ein Stück Stein geschlagene Höhlung ist eine Offenbarung.»

Es ist immer eine von Moores Behauptungen gewesen – und eine, die charakteristisch für seine Aufrichtigkeit ist –, daß die Bildhauerei auf Grund ihres Materials und ihrer Formen im wesentlichen statisch sei und sich konsequenterweise nicht mit nachahmenden Mitteln um die täuschenden Effekte der Bewegung bemühen dürfe. In dem sich Moore jede Gestalt und Form als eine vollständige dreidimensionale Einheit vorstellt, die man von allen Seiten her betrachten kann und die ihren Schwerpunkt «innerhalb ihrer Basis» hat, strebt er immer darnach, in der statischen Form, wie sie äußerlich erscheint, die «dynamische Spannung», wie sie innerlich besteht, zu verkörpern und so jedem Werk eine eigene, unabhängige und kraftvolle Vitalität zu verleihen.



Henry Moore. *Madonna und Kind*, 1943-44. Hornton-Stein / *Madone et enfant Jésus*. Pierre de Hornton / *Madonna and Child*. Hornton stone. Church of S. Matthew, Northampton



Henry Moore. Zurückgelehnte Figur, 1945-46. Ulmenholz / Femme couchée. Orme / Reclining Figure. Elm wood. Buchholz Gallery, New York

Früher bestand eine der Hauptbeschäftigung des Bildhauers darin, sein Werk zu einem gegebenen architektonischen Hintergrund in Beziehung zu setzen. Aber wenn heute auch das Problem der räumlichen Beziehungen zwischen Skulptur und architektonischer Umgebung für Henry Moore weniger wichtig erscheinen mag, so ist es trotzdem verwandt mit dem des Maßstabs oder mit dem, was Moore als «volle Formexistenz» bezeichnet. Denn – implicite oder explicite – eine Plastik wird immer in Beziehung zu einem bestimmten Raum gedacht, sei dieser Raum nun gegeben oder nur vorgestellt. Und daß Moore unmittelbar mit Raumproblemen vertraut ist, beweisen seine Skizzen zu den Skulpturen; in vielen erkennen wir die Auffassung der «Stellung» in ihrer theatralischen Nebenbedeutung als einen wesentlichen Bestandteil der bildhauerischen Idee. Das

heißt, daß die Proportionen und die dramatische Bedeutung seiner Figuren, Formen und Gegenstände (Ideen der Skulptur) weitgehend nicht nur durch ihre Beziehung zu den Hauptvertikalen und -horizontalen, die den umschlossenen Raum gliedern, sondern auch durch die Ebenen und Winkel innerhalb dieses Raumes bestimmt werden. Sie tragen dazu bei, einen Eindruck, den man fast als szenisch bezeichnen möchte, zu bewirken; aber es ist klar, daß sie nicht in der Absicht, eine Illusion der «Realität» hervorzurufen, gebraucht werden, sondern einzig in dieser andern, den formalen Wert der darin enthaltenen Beziehungen zu unterstreichen. Es ist wahr, daß gelegentlich ein surrealistisches Element in seinem Werk erkennbar ist; dies aber nur soweit, daß es ihn weder «auf den formalen Entwurf beschränkt, noch Ideenassoziation und -darstellung ausschließt». In den



Henry Moore. *Die Familie*, 1946 / *La famille* / *The Family*. Bronze

Zeichnungen aus den Luftschutzunterständen, die Moore für das War Artists Advisory Committee ausgeführt hat und in welchen die in den Untergrund-Bahnhöfen vor dem Nachtbombardement Zuflucht suchenden Londoner dargestellt sind, zeigt er mehr naturalistische Tendenzen und ein Interesse für drapierte Gestalten, wie es vorher bei ihm nicht bestanden hatte. Denn wenn dieses Motiv vor allen andern zu jenen gehört, die ihm sowohl formal als auch gefühlsmäßig besonders entgegenzukommen scheinen, so gehen Tragik und Gewalt der Gestalten ebenso sehr von ihrer einfach-herben halbabstrakten Darstellung aus.

Durch das Studium seiner Zeichnungen kann auch seine vorherrschende künstlerische Tendenz am besten verstanden werden. Wenn man auch das Vorhandensein einer starken Neigung zum Erotischen im Werke eines Künstlers erwarten kann, der sich so stark mit schöpferischen Vorgängen beschäftigt wie er, so schließt doch die Einfachheit, mit der er es in sein Werk aufnimmt, jede Zweideutigkeit aus: sogar da, wo das Miteinbegreifen des Geschlechtlichen ganz augenscheinlich ist. Aber nur höchst selten und nie in den Werken, die als abstrakt bezeichnet werden, kommt es vor, daß man die Einführung von Elementen mit erkennbar organischem Charakter für aufdringlich halten könnte.

Während Moore die Notwendigkeit des Maßhaltens in der Abstraktion in jeder Kunst anerkennt, – speziell in der Skulptur, in welcher das Material selbst «einen vom bloßen Darstellen wegzwingt», hat er immer seine eigene Vorliebe für das Organische geäußert. «Ich liebe die Menschen zu sehr», sagte er einmal in diesem Zusammenhang; und wenn man sich an die Gestalt der «Madonna mit Kind», die er für die St. Matthew's Kirche in Northampton ausführte, erinnert, so darf man wohl glauben, daß er damit eine Überzeugung ausgesprochen hat.

Bei aller Intensität bleibt sein Gefühl doch vollständig unter seiner Kontrolle und wird immer im Gleichgewicht gehalten. Trotz seiner sonstigen Verwendung mehr abstrakter Methoden kann auch die Gestaltung eines traditionellen Motivs mit traditionellen Mitteln nicht – wie dies von manchen behauptet wird – als ein Verrat an seinem künstlerischen Glaubensbekenntnis aufgefaßt werden. Im Gegenteil; daß er dazu vollständig berechtigt war, beweisen sowohl der lebendige Ausdruck von Würde, Milde und Ruhe (Eigenschaften, die er selbst für wesentlich hält) als auch die äußerste Sparsamkeit in der Verwendung der technischen Mittel.

Obwohl Moore vor allem mit seiner halbabstrakten Gestaltungsweise unbewußt eine tiefe künstlerische Aspiration seiner Zeit befriedigt hat, so spielt doch der genaue Grad seiner Abstraktion keine entscheidende Rolle, denn nicht nur in seiner «Northampton-Madonna», sondern auch in seiner neuen «Familie», in seinen «Dreiform-Arbeiten» oder in den bekannteren ruhenden Gestalten herrscht der gleiche indifferente, unpersönliche Charakter vor, dem sie ihre *Allgemeingültigkeit* verdanken. Denn es ist nie die individuelle Erscheinung, die ihn interessiert, sondern vielmehr die allgemeine; also nicht diese oder jene Mutter mit Kind, nicht diese oder jene ruhende oder stehende Figur, sondern die Idee der Mutterschaft oder der Menschlichkeit. Wenn von seinen Gestalten eine gewisse Wirkung des Passiven und Unausgesprochenen ausgeht, so beruht das in einem Ausdruckswillen, für welchen die kleineren, individuelleren Eigenschaften der Persönlichkeit bedeutungslos werden. Denn es ist, als habe Moore unbewußt versucht, etwas von jenem Urzustand der Schöpfung auszudrücken, als der Mensch wohl aus Erde geschaffen, aber noch nicht mit dem Geschenk der Sprache begnadet war.

Aber vor allem in der Gestalt der Frau, deren Glieder unmerklich in die Umrisse der Landschaft übergehen, kommt dieser Sinn für die schöpferischen Verwandtschaften des Lebens, dieses Wissen, daß der Mensch irgendwie die Landschaft selber ist und ihr sein Wesen verdankt, kraftvoll und imponierend zum Ausdruck. Wie könnte es anders sein, als daß gewisse Skulpturen unweigerlich zu gewissen Landschaften zu gehören scheinen, nicht so sehr, weil sie ihnen verwandt wären, als weil sie *beitragen* zu den charakteristischen Zügen ihres Standortes, wie es gleicherweise z. B. bei einer naturalistischen Figur ohne «Hohlräume» nicht möglich wäre?

Wenn nun Constable recht hatte, wenn er sagte, daß «wegen unserer physischen Konstitution kein Mensch mit mehr als einer ursprünglichen Sinneskraft geboren wird», – dürfen wir dann nicht – ohne Voreingenommenheit – sagen, daß es Moores wesentliche Menschlichkeit und die Größe seiner Idee von den unter sich verbundenen Vorgängen des organischen Lebens sind, die seinem plastischen Werk soviel Vitalität und Bedeutung geben? Und wenn ihm Instinkt und Gefühlskraft zugrundeliegen, lebt in ihm nicht auch eine plastische Schönheit, in welcher der ewige Wille des Künstlers zur Form gleichnishaft zum Ausdruck gelangt?



Henry Moore. Schutzsuchende in der Untergrundbahn, 1941. Farbige Zeichnung / Réfugiés dans un abri du métro. Dessin en couleurs / Shelterers in the tube. Coloured drawing

Henry Moore

Biographisches

1898 Geboren am 30. Juli 1898 in Castleford, Yorkshire.
1917 Nachdem er zum Lehrer ausgebildet worden war, trat er ins 15. Londoner Regiment ein und leistete Militärdienst in Frankreich, wo er im November 1917 in der Schlacht von Cambrai gasvergiftet wurde.
1919 wurde er demobilisiert. Besuchte die Art School von Leeds und hierauf das Royal College of Art.

1925 gewann er ein Reisestipendium und ging nach Paris, Rom, Florenz und Venedig.
1928 Erste Einzelausstellung in den Leicester Galleries in London.

Seither wurden seine Werke in London, Leeds, Venedig, Berlin, Stockholm, Zürich, Hamburg und New York ausgestellt. Henry Moores Werke sind in den Museen vieler Länder vertreten.