

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 43 (1956)  
**Heft:** 6: Verwaltungsbauten

**Artikel:** Constantin Brancusi in Amerika  
**Autor:** Oeri, Georgine  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-33298>

### **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**

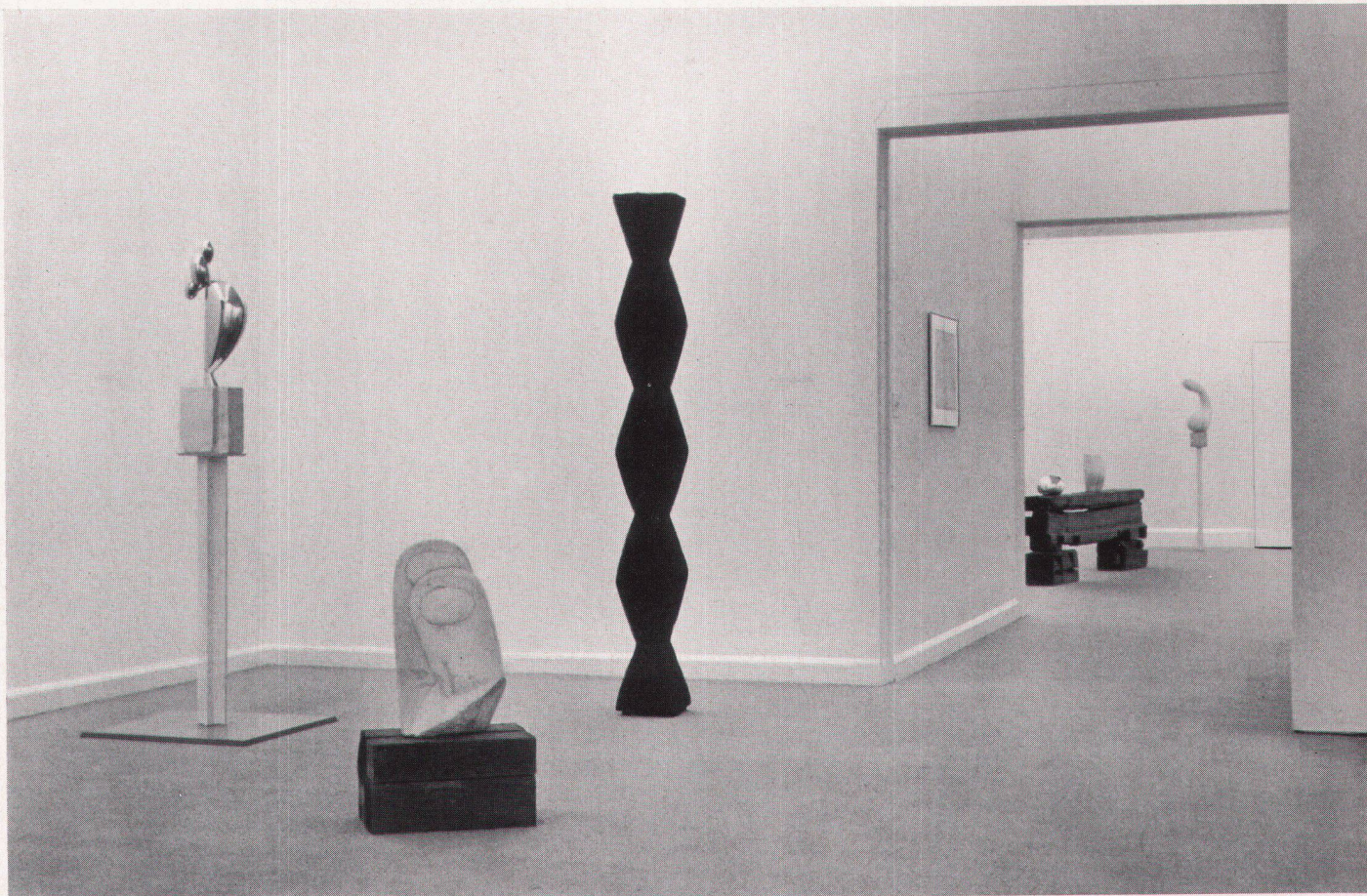
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media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

**Download PDF:** 15.01.2026

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



## Constantin Brancusi in Amerika



1

Was geschieht, wenn Kunstwerke reisen? Sie begegnen anderem Licht, anderer Umgebung, anderen Augen. So konstant sie in sich selber sein mögen, sie verändern sich je nach der Perzeption, die sie aufnimmt.

Was die vielen Besucher in der Brancusi-Ausstellung des Solomon R. Guggenheim Museum in New York (Oktober 1955 bis Januar 1956) und anschließend im Philadelphia Museum of Art (Januar bis Februar 1956) gesehen haben, begeistert und andächtig, ist schwer in Worte zu fassen. Daß es Tausende von Besuchern waren, ist leichter als Tatsache festgestellt, denn als Phänomen erklärt. Es war keineswegs nur der Umstand, daß das Werk des nunmehr achtzigjährigen Bildhauers zum erstenmal überhaupt in so umfassender Weise zusammenkam und insofern als eine «Sensation» im Kunstleben gelten konnte. Es traf eine dafür bereite Empfänglichkeit.

Sicher ist es in diesem Zusammenhang nicht ohne Bedeutung, daß dreißig Jahre früher eine der umfangreichsten und bedeutendsten Brancusi-Ausstellungen ebenfalls in New York (Brummer Galleries, 1926) stattfand und daß noch früher, im Jahre 1913, Brancusi mit fünf Werken in der «Armory Show» in New York vertreten war, die mit zu der Aufregung beitrugen, welche diese berühmt gewordene Ausstellung europäischer und amerikanischer Zeitgenossen verursachte. Privatsammler wie John Quinn, Albert E. Gallatin, Katherine S. Dreier, Walter und Louise Arenberg begannen unmittelbar nach dem ersten Weltkrieg Brancusi in ihre Sammlungen aufzunehmen. In der Sammlertätigkeit der Arenberg und Katherine Dreiers hat zwar Marcel Duchamp (und nicht nur was Brancusi betrifft) eine schöpferisch beratende Rolle ersten Ranges gespielt; gleichwohl wäre sie ihm nicht möglich gewesen, hätte

seine Anregung keine Beantwortung gefunden. Die Arenberg Collection ist heute ein Bestandteil der modernen Sammlung des Philadelphia Museum of Art und schließt neunzehn von Brancusis Werken ein. Und seit den heroischen Tagen des hauptsächlich in New York konzentrierten Pioniertums haben die privaten Sammler von Brancusi in den Vereinigten Staaten nicht nur an Zahl zugenommen, sie finden sich bis an die pazifische Küste.

All dies hat mehr zu sagen, als sich mit der großzügigen amerikanischen Kaufkraft allein erklären ließe. Es kann sich auch nicht nur um die oft angeführte «Einfachheit» der Brancusischen Formenwelt handeln, die angeblich so leicht aufzunehmen oder zu verstehen sein soll. Sosehr mitspielen mag, was man in Brancusis Werk für «primitiv» halten könnte und was in diesem jungen Kontinent selbstentdeckerisch sich ans Licht würgt – der Prozeß, erstmalig sich selber schöpferisch zu formulieren, ist als solcher komplex genug, daß er Einfühlung in die unglaublich raffinierte sophistication von Brancusis Einfachheit zum mindesten als Möglichkeit in sich schließt. Gerade in diesem Kontinent kann die Empfangsbereitschaft groß sein für eine Kunst, die Simplizität als Endresultat sucht und erreicht.

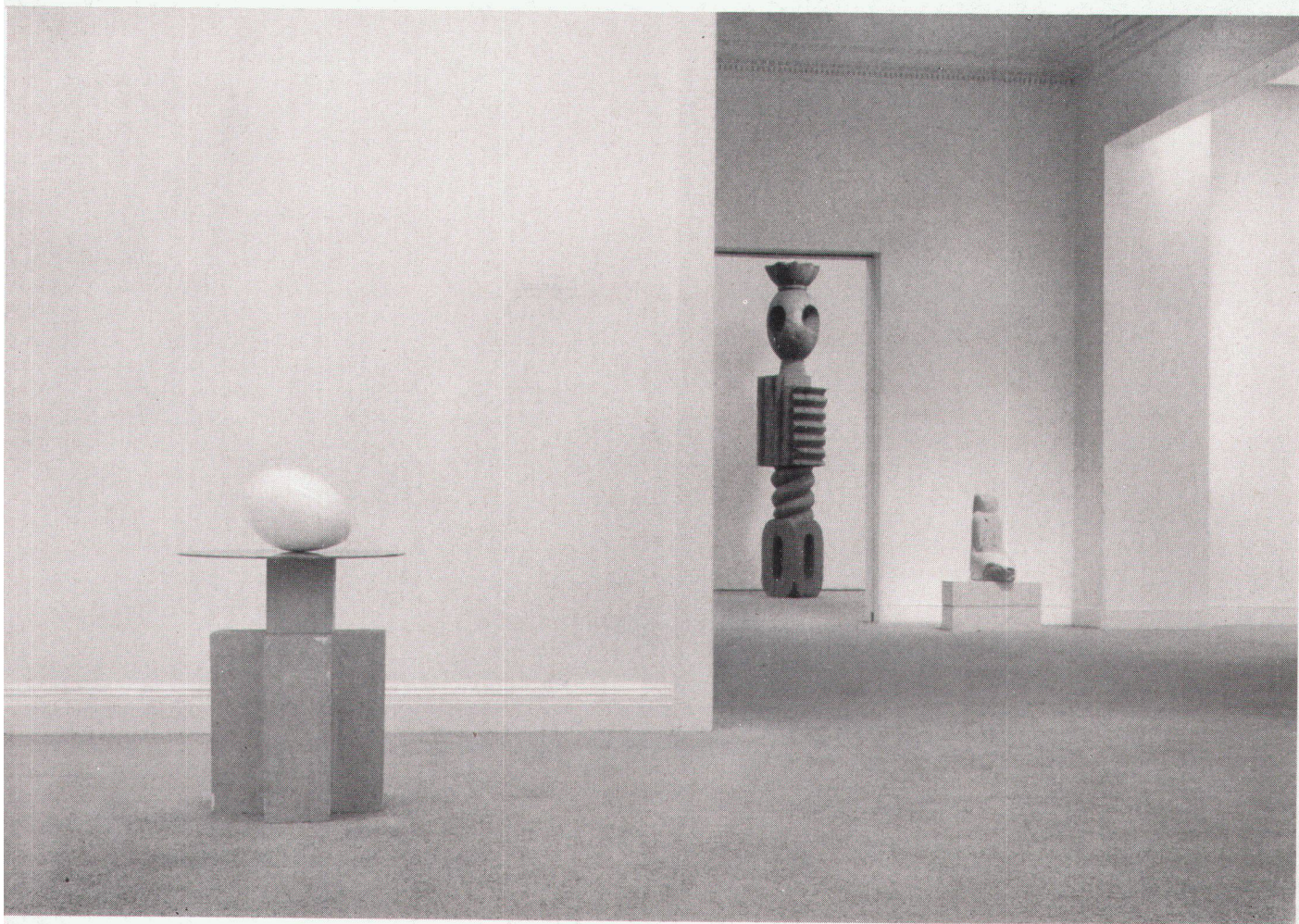
1

Ausstellung Constantin Brancusi im Solomon R. Guggenheim Museum in New York. Von links nach rechts: Intellektuelles junges Mädchen, 1928, Bronze (Sammlung Frederick Stafford New York). Zwei Pinguine, 1914, Weißer Marmor (Sammlung Henri Pierre Roché, Paris). Endlose Säule, 1918, Eichenholz (Sammlung Henri Pierre Roché, Paris). Exposition Constantin Brancusi au Solomon R. Guggenheim Museum, New-York. De gauche à droite: Jeune fille sophistiquée bronze; Deux Pingouins, marbre blanc; Colonne sans fin, chêne Constantin Brancusi Exhibition in the Solomon R. Guggenheim Museum, New York. From left to right: Sophisticated Young Lady, bronze; Two Penguins, white marble; Endless Column, oak

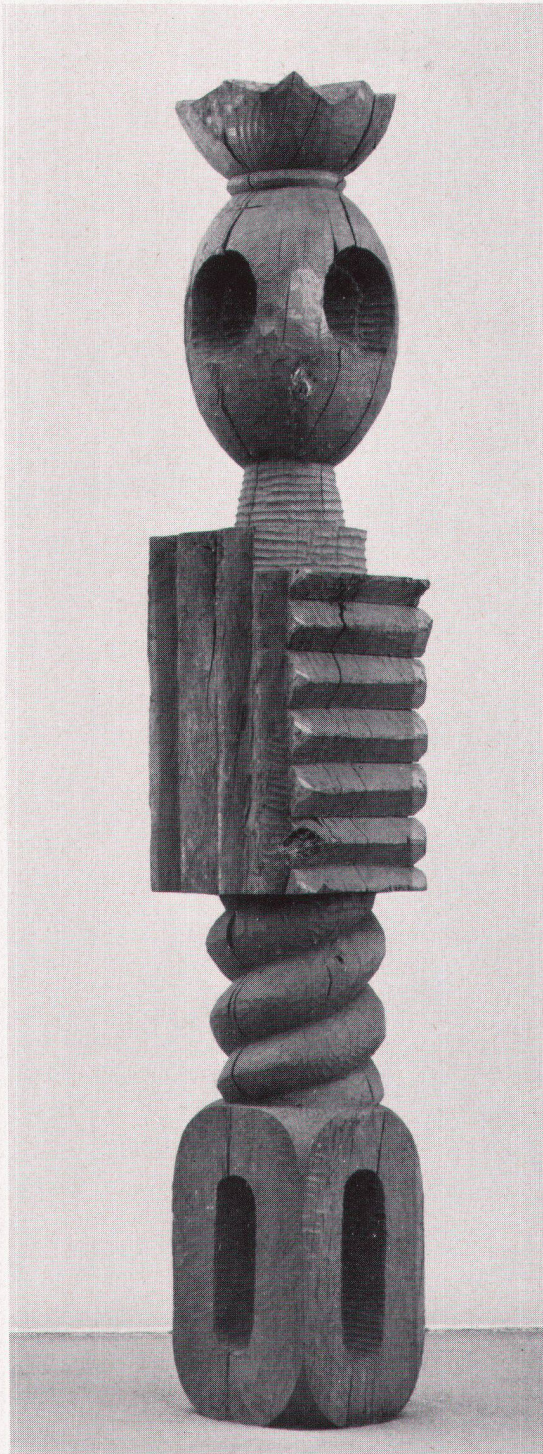




2







4

2

Von links nach rechts: Pinguine, 1914, Weißer Marmor (Sammlung Arensberg, Museum of Art, Philadelphia). Mademoiselle Pogany, 1925, Bronze (Norton Gallery and School of Art, West Palm Beach, Fla.). Kinderkopf, Marmor (Sammlung Y. P. Matarazzo, Sao Paulo). Gelber Vogel, Marmor (Yale University Art Gallery, New Haven, Conn.)

De gauche à droite: Pingouins, marbre blanc; Mademoiselle Pogany, bronze; Tête d'enfant, marbre; Oiseau jaune, marbre  
From left to right: Penguins, white marble; Mademoiselle Pogany, bronze; Head of a Child, marble; Yellow Bird, marble

3

Von links nach rechts: Der Anfang der Welt, 1924, Marmor (Sammlung Henri Pierre Roché, Paris). Der König der Könige, Holz (Besitz des Künstlers). Alte Figur, 1906-08, Stein (Art Institute, Chicago)

De gauche à droite: Le commencement du monde, marbre; Roi des rois, bois; Figure ancienne, pierre  
From left to right: The Beginning of the World, marble; King of Kings, wood; Ancient Figure, stone

Ein Künstler, dessen Genie unter anderem darin besteht, daß er den Vorgang des Werdens in eine endgültige Kontur der Vollkommenheit bannt, findet Erwidern, wo Werden nach solcher Beglaubigung des Gestaltannehmens ringt.

Ein Element in Brancusis Werk, das für dessen Aufnahme beim hiesigen Publikum entscheidend war, offenbarte sich der Schreibenden vor und während der Installation der New-Yorker Ausstellung.

Skulpturen, anscheinend ohne Zahl, tauchten auf aus ebenso unzähligen Kisten aus Paris und Philadelphia. Säulen, Karyatiden, Giganten aus Stein, Holz und Metall stapelten sich an zwischen Türmen von Packmaterial, Holzwolle und Papierpolstern. Der Kistenempfangsraum im Guggenheim-Museum verwandelte sich in Urwald und Ur-Steinbruch zugleich mit enormen Eichenstämmen und schweren Marmor- und Kalksteinblöcken. Es schien, als befände man sich in der Gegenwart unberührter Natur zeitlosen Alters, und gleichzeitig war es eine mythisch überhöhte Natur, ebenso zeitlos. Beide, Naturnähe und mythische Qualität, sind Erfahrungen, die dem amerikanischen Publikum emotionell nahe sind. Es handelt sich in dieser Begegnung zwischen einem künstlerischen Œuvre und seinen Betrachtern nicht einmal mehr um die «absolute» Qualität dieses Werks, sondern darum, daß es «heimzündete». Ein künstlerisches Erlebnis blieb nicht ein künstlerisches Erlebnis (der Unterhaltung, Neugier, Belehrung), sondern war ein zentrales Erlebnis an der eigenen Substanz, des Sich-Erkennens, des Sich-Zurück-Empfangens, war auch ein künstlerisches.

Eine Nation, der die indianische Vorgeschichte im Blut sitzt und die weiß, was Totempfähle sind, ist empfänglich für die Sprache, die aus der Säule des «Königs der Könige» spricht. Die Empfindung für das Baumhafte, für den Baumstamm, in dem noch die Säfte steigen, überträgt sich, aber sie mündet ein in das Gewahrwerden für das Brancusische Mirakel der energetischen Übersetzung. Das Strömen der Säfte wird von diesem Künstler gewissermaßen evoziert und schöpferisch benutzt, um in die andere Kategorie der Kraftströme umgesetzt zu werden. Das naturgemachte und – scheinbar naturbelassene Ding wird menschengemachtes Kunstwerk.

Es kommt dann nahezu einer körperlichen Anteilnahme gleich, das Kräftespiel zu empfinden, das in die vier Ovale am Fuße des «Königs der Könige» gebannt ist, die vier Höhlungen als das innere Offene zu spüren, durch das die vier Ströme fließen. Die Kräfte steigen wirklich auf in die Spirale, winden sich durch den Panzertorso und kulminieren in dem einen Eirundkopf mit den Augenhöhlen, in die die Bilder der Welt einziehen, blühen in die Lotoskrone.

Die Imagination ist leicht geweckt, um dem Rhythmus in der «Säule ohne Ende» zu folgen, der Bewegung des Ein- und Ausatmens dieser Atemsäule nachzueifern und mit ihr zu steigen in den offenen Himmel, weit über das physikalische Ende der Säule hinaus.

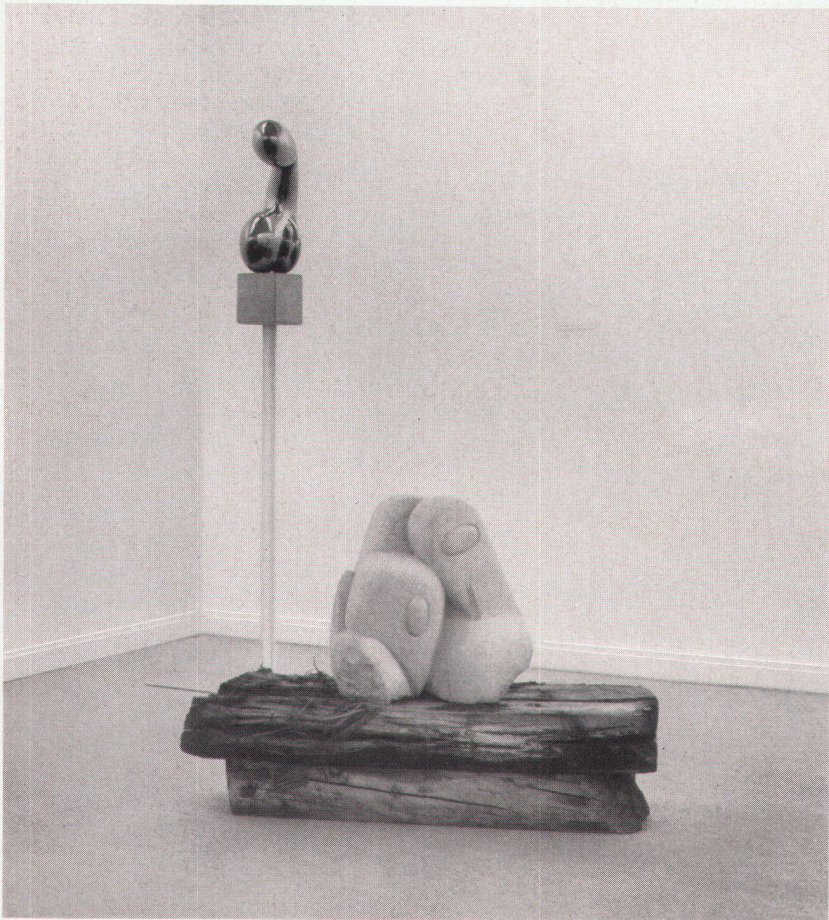
4

König der Könige, Holz (Besitz des Künstlers)  
Roi des Rois, bois  
King of Kings, wood





5



6

Vielleicht ist es König Arthurs Tafelrunde im angelsächsischen Hintergrund, die den Zugang erleichterte zum großen «Tor», zur «Bank» und den rund geschwungenen «Sitzen», diesen Fragmenten einer großangelegten Konzeption des menschlichen Weges im Freien des Parks von Targu-Jiu.

Mochte es zunächst verwirrend sein, daß die paar alten Balken, aus denen sich das «Tor» zusammensetzt, «Kunst» sein sollten – der Basisbalken wurde doch zur Schwelle, die beiden vertikalen Balken wurden zu Säulen, die den Schutz (und die Last des Beschütztseins, die Trennung und Abschließung vom offenen Raum) des Torbogens tragen, in dessen Form sich die Wölbung des Firmaments wiederholt. Es wurde das Anfangs- und Endtor in die Welt und aus der Welt.

Einer der aufregendsten Aspekte dieses skulpturalen Universums zeigt sich, wo der Eindruck scheinbarer Naturbelassenheit des verwendeten Materials erweckt, während in Wahrheit immer höchstes Wissen um Materialbehandlung angewendet wird. Das Material – sei es Eiche, Ahorn, Marmor, Kalkstein oder Bronze – wird belauscht, sozusagen um seine innigste Meinung befragt, was es ist und was es werden kann. Maserung, Astlöcher, Spalten im Holz, Äderung im Marmor, Farbschattierungen, Tönungen der Bronze – alles Vor-Gefundene wird Teil der Er-Findung und wächst mit in die Dimension der Sinnbildwelt.

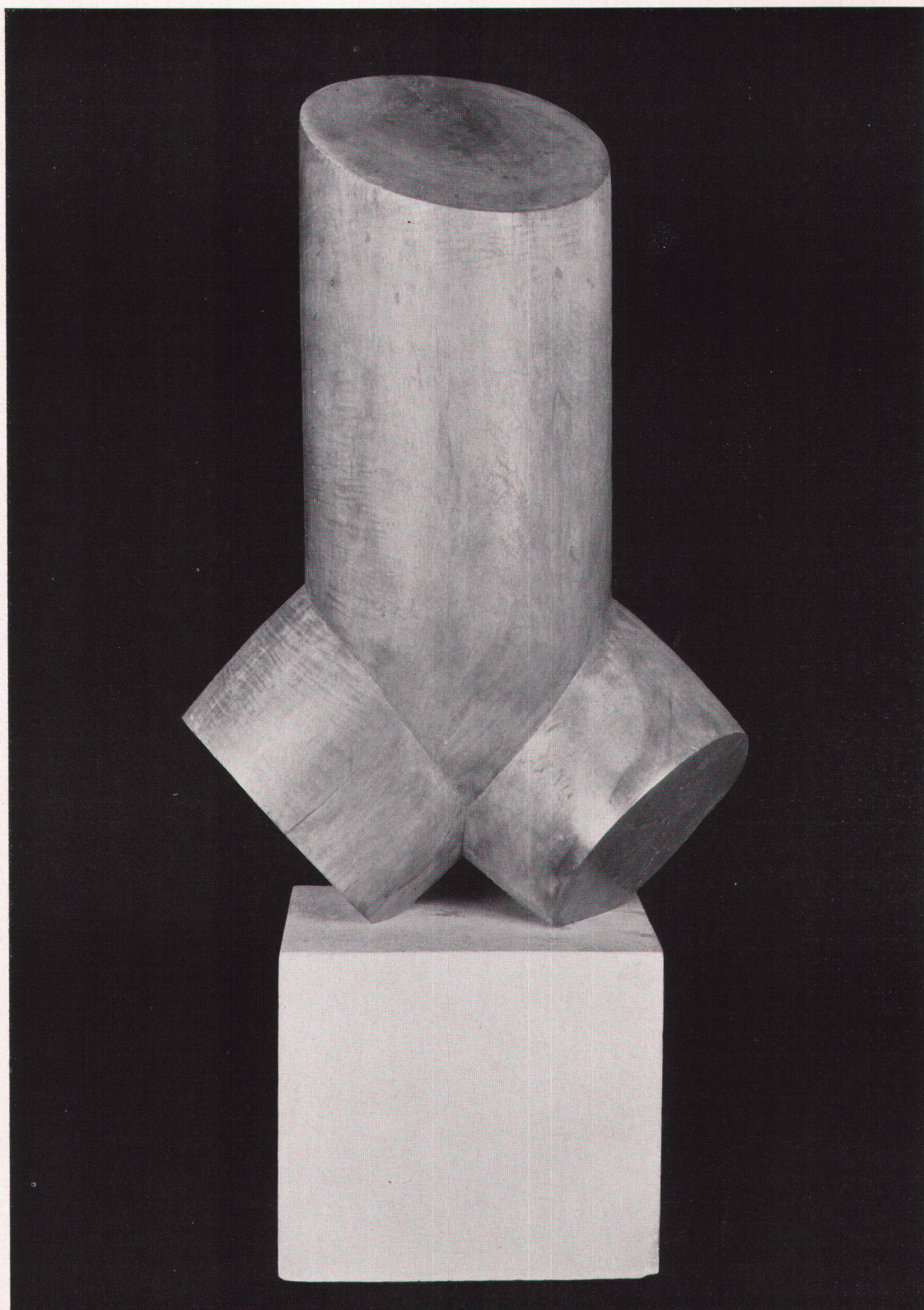
Es ist auf den ersten Blick schwer zu begreifen, warum eine der Eiformen Brancusi wie das «Neugeborene» oder der «Anfang der Welt», mehr sein soll als ein vom Meer schön geformter Kiesel. Es scheint unglaublich, daß ein Mensch die Fähigkeit und den unverfrorenen Mut aufbringt, in einem Marmor-Ei – auch wenn seine Form zur äußersten reinen Vollendung gerundet ist – die Essenz der menschlichen Bedingung einzuschließen und sie dabei gleichzeitig in die totale Welt der Kräfte einzuordnen. Die zarten und bestimmten Konturen von Braue, Nase und Mund am Kopf des «Neugeborenen» kennzeichnen es ebensowohl als *den* Keimling. Sie kennzeichnen die potentielle Gegenwart und Zukunft polarer Energien, die in einer geschlossenen, ovalen, horizontalen Form schlafend und wachend liegen. Das Drama der Gegensätze ist noch (oder wieder) zeitlos und schicksallos in sich selber beschlossen. Die gegensätzlichen Kräfte laufen in sich selber zurück, befinden sich in stillem Keimen.

Die Eiformen haben ihre komplementäre Gestaltung in den «Vögeln im Raum» gefunden, in dieser unglaublichen Synthese von Vogel und dessen Flug zugleich, in der alles Richtung ist, vertikale Richtung und schnell schießende Bewegung, triumphierend über die Schwerkraft.

Diese bis zum Ärgernis einfachste aller Formenwelten ist in mythischer Region beheimatet. In der «Leda», wo sich Eiform und Vogelform vereinigen, verrät es sogar der Titel. Werke solcher Art ereignen sich nicht in der Zeit, die historisch gemessen wird. Ein Umstand, der jeden zur Verzweiflung treiben wird, der versucht, Brancusis Werk nach einer Entwicklung zu datieren.

Es gelingt, wenn es gut geht, lückenhaft. Die mehreren «Fische», die verschiedenen Versionen des «Vogels im Raum», die zahlreichen «Mademoiselle Pogany» sind gewissermaßen in historischer Zeit nicht unterzubringen. Die Werke selber entmutigen eine solche Absicht





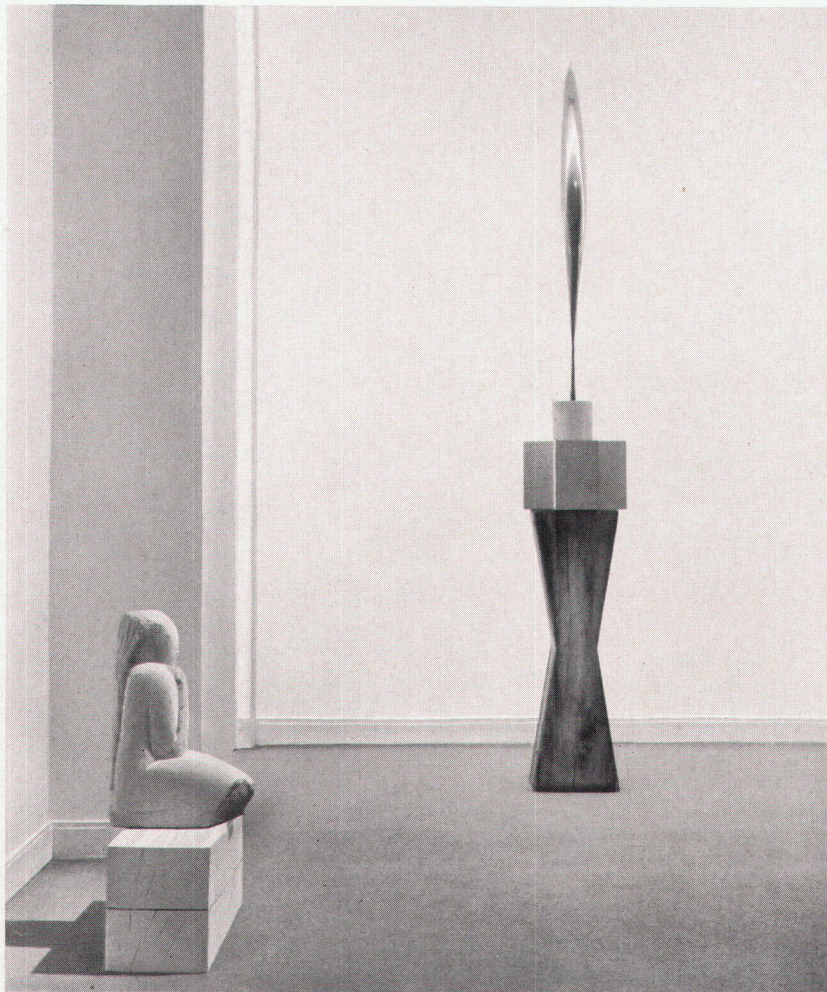
7

5  
Tor, 1917, Holz (Sammlung Arensberg, Museum of Art, Philadelphia)  
Arc, bois  
Arch, wood

6  
Von links nach rechts: Die Prinzessin, 1916, Bronze (Sammlung Arensberg, Museum of Art, Philadelphia). Pinguine, 1914, Weißer Marmor (Sammlung Arensberg, Museum of Art, Philadelphia)  
De gauche à droite: La princesse, bronze; Pingouins, marbre blanc  
From left to right: The Princess, bronze; Penguins, white marble

7  
Jünglingstorso, 1922, Ahorn (Sammlung Arensberg, Museum of Art, Philadelphia)  
Torso de jeune homme, érable  
Torso of a Young Man, maple





auch, je länger, je gründlicher, weil sie als Konfigurationen in ihrer eigenen Beziehungswelt so viel faszinierender und in ihrer zeitlosen Präsenz so viel wirklicher sind.

Ihre Gesamtheit widersetzte sich der ausstellungsmäßigen Präsentation auch mit dementsprechender Hartnäckigkeit, abgesehen von den beträchtlichen technischen Schwierigkeiten. Es war einer der ingeniosen Gewaltstreiche von James Johnson Sweeney, des Direktors des Guggenheim-Museums, daß es gelang. Seine leidenschaftliche Beziehung zur zeitgenössischen Kunst, seine Unermüdlichkeit haben es ermöglicht, daß Brancusis Werk, so widerspenstig es sich gegen Museumsräume verhalten mag, für das hiesige Publikum unmittelbar wirksam werden konnte.

8

Von links nach rechts: Alte Figur, 1906-08, Stein (Art Institute of Chicago). Vogel im Raum, 1941, Bronze (Sammlung Edward Steichen, Ridgefield, Conn.)

De gauche à droite: Figure ancienne, pierre; Oiseau dans l'espace, bronze

From left to right: Ancient Figure, stone; Bird in Space, bronze

9

Von links nach rechts: Jünglingstorso, 1925, Bronze (Sammlung Henri Pierre Roché, Paris). Kopf, 1925, weißer Marmor (Sammlung Isadore Levin, Detroit, Mich). Karyatide, Holz (Besitz des Künstlers). Weißer Seehund, 1936?, Marmor (Besitz des Künstlers)

De gauche à droite: Torse de jeune homme, bronze; Tête, marbre blanc; Caryatide, bois; Phoëque, marbre

From left to right: Torso of a Young Man, bronze; Head, white marble; Caryatid, wood

Sämtliche Photos sind Aufnahmen des Museums aus der Brancusi-Ausstellung des Solomon R. Guggenheim Museum, New York

