

**Zeitschrift:** Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art  
**Band:** 45 (1958)  
**Heft:** 8  
  
**Artikel:** Neuere Werke Henry Moores  
**Autor:** Hodin, J.P.  
**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-35069>

### **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>**





1

Man könnte Henry Moores Wirken in den letzten fünf Jahren als Expansion bezeichnen, Expansion der Reife eines Meisters, der Vitalität, womit nicht nur sein nie ermüdender Schaffensdrang, die Männlichkeit seiner Ideen und der Mut zu Neuem und Großem gemeint sind, sondern das gesamte geistige Verhalten zu Werk, Leben und Tradition. Standen die Jahre 1954 und 1955 im Zeichen zweier großer Aufträge, des Ziegelsteinreliefs für das Bouwcentrum in Rotterdam und der drei aufrechten Motive für den Innenhof des Olivetti-Gebäudes in Mailand, so waren die Jahre 1956 und 1957 mit der Arbeit an drei weiteren monumentalen Werken ausgefüllt: der großen zurücklehrenden Figur\* für den Vorhof des neuen Unesco-Gebäudes in Paris, einer emporklimmenden Figur, die Moore aus einem riesenhaften Ulmenstamm soeben heraus schnitzt, und der lebensgroßen Gestalt einer Schwangeren.

Deutlich kommt der Geist der Expansion auch in Henry Moores wachsendem Besitztum zum Ausdruck, in dem neuerbauten geräumigen Atelier und den Grundstücken, die Moore vor kurzem jenem Land hinzugefügt hat, auf dem sein Wohnhaus, die dahinterliegenden Blumengärten und die zwei glasbedeckten Werkstätten gelegen sind, in denen bis 1956 alle seine Arbeiten mit Ausnahme der Bronzen entstanden. Dieser materielle Wohlstand spricht nicht nur von der Anerkennung, die Moores Werk seit der Biennale von 1948 in Venedig in allen Ländern geerntet hat, sondern vor allem auch von seinem Willen, den Verdienst in seine Arbeit zurückfließen zu lassen. Auf dem weiten, mit kurzem Gras bewachsenen Feld, das sich zwischen dem Wohnhaus und dem neuen Atelier erstreckt – einem auf einer Terrasse errichteten Bau aus Glas und Zement, wo Moore auch im Freien arbeiten kann –, sind da und dort Skulpturen aufgestellt, die dem Künstler ermöglichen, das für sein Werk so wesentliche Problem der Figur in der freien Landschaft gründlich zu studieren. Er ändert oft die Stellungen dieser Figuren und beobachtet die Wirkung von Hintergrund, Gewölk und wechselndem Licht auf sie.

In seinem neuen Atelier ist er seit Monaten mit der zurücklehrenden weiblichen Gestalt für das Unesco-Gebäude be-

schäftigt, während seine zwei Assistenten in den kleineren Studioß an anderen Figuren arbeiten. Mag dieses Hauptthema – nicht nur in der Formgebung, sondern auch im Material – bereits in früheren Werken Moores vielfach variiert worden sein, hier hat er etwas Neues angestrebt und erreicht. Noch nie waren die einzelnen Teile der Figur so frei behandelt; mächtig wie Brückenbogen sind die Gliedmaßen, und das komplizierte Spiel von Innen- und Außenraum erzeugt überraschende Labyrinth- und Tunnelwirkungen in Augenhöhe des Beschauers. Mit Beil und Spitzhacke, mit Messern, Meißeln und Feilen wirkt der Künstler viele Stunden täglich an dem mit grauer Farbe dunkel getönten überlebensgroßen Gipsmodell (die Bemalung dämpft die allzu scharfe Helligkeit des weißen Gipses in der Sonne, die das Arbeiten erschwert). Ein Tischler arbeitet an dem Sockel für das Modell. In Carrara will Moore das Original aus dem matten, honiggelben Travertin, jenem Stein, aus dem Rom erbaut wurde, selbst hauen. Ursprünglich für Bronze gedacht, ist diese Figurkonzeption durch viele Metamorphosen hindurchgegangen. Unter ihnen ist die vor einer Wand sitzende Gestalt ein besonders ansprechender und entwicklungsfähiger Ideenentwurf, erfüllt von den psychologischen Qualitäten, die die poetische Stärke von Moores Werk ausmachen. Moore arbeitet gleichzeitig an der Emporklimmenden Figur (Holz), die sich aus einer Zurücklehrenden Figur (Gips) entwickelt hat. Durch die veränderte Aufstellung, wobei sie den Ausdruck wesentlich wechselte, hat sie Moore zur Entwicklung einer neuen skulpturalen Idee angeregt. Dieses Werk, das James Johnson Sweeney für das Guggenheim-Museum in New York beansprucht, ist auch deshalb von Wichtigkeit, weil es Henry Moore wieder zum direkten Schnitzen veranlaßt hat.

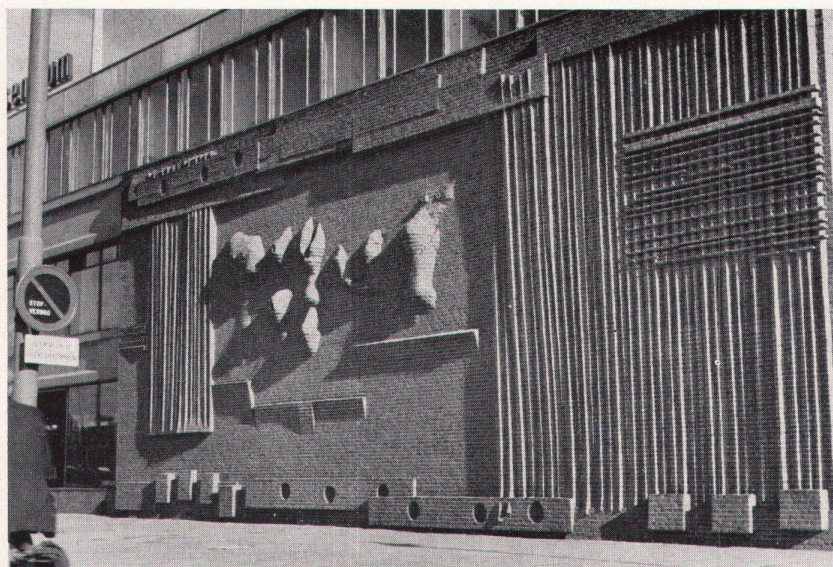
Des weiteren arbeitet Moore an der lebensgroßen Figur einer sitzenden schwangeren Frau, von der er mehrere Gipsmaquetten verfertigt hat, die alle die Ursprünglichkeit und Kühnheit ägäischer Skulpturen aufweisen. Die vor einer Wand sitzende Gestalt und der Torso der Schwangeren Frau finden in den verschiedenen Versionen der auf einer Treppe sitzenden Frauenfigur eine stilistische Parallele, die nicht nur anzeigt, wie konsequent der Künstler ein angegriffenes Thema weiterentwickelt und ausbaut, sondern auch, wie er seiner Art gemäß, Natur zu erleben, ans Werk geht.

\* Das Wort «liegend», das in der Literatur über Moore verwendet wird, ist ungenau und passiv. Alle seine «Reclining Figures» sind halb aufgerichtet und aktiv in der Bewegung, weshalb «Zurücklehrende Figur» die entsprechende Bezeichnung ist.





2



3

1  
Henry Moore, Relief am Time/Life-Gebäude in London, 1952/53. Portlandstein  
Relief du Time/Life Building, Londres. Grès de Portland  
Screen on Time/Life Building, London. Portland stone

2 + 3  
Henry Moore, Backsteinrelief am Bouwcentrum in Rotterdam, 1955  
Relief en brique du Bouwcentrum, Rotterdam  
Brick relief on the Bouwcentrum in Rotterdam





4



5

So finden wir es nur stilgerecht, daß er sich neben den großen Arbeiten auch auf die weitere Erforschung von traditionellen Themen, wie Mutter und Kind oder der Tierformen, konzentriert, wobei so bemerkenswerte Arbeiten entstehen wie «Objekt», 1955, oder «Upright Motives» (Aufrechte Motive) aus demselben Jahre, in denen die Mutter-und-Kind-Gruppe oder die Olivetti-Figuren variiert und gleichzeitig der Charakter des organischen (nicht surrealistischen) *Objet trouvé* gewahrt und betont wird. Das organische *Objet trouvé* ist für Moore ein Objekt, auf das die Naturkräfte – Meer, Regen, Atmosphäre – eingewirkt haben, so wie der Bildhauer auf sein eigenes Material einwirkt.

Damit sind wir einer Ästhetik auf der Spur, die der klassischen Ästhetik entgegenwirkt, jener Ästhetik, in der Kunst und Natur zwar nicht unabhängig voneinander, aber gesondert erscheinen (Kunst als idealisierte Natur, Schönheit als das einzig erstrebenswerte Ziel), während gemäß der wirkenden, nicht theoretisierenden Ästhetik Moores Kunst und Natur mit denselben primären Kräften manipulieren. Die Knochenformen zum Beispiel, die Moore zu den vielfältigen neuen aufrechten Motiven und auch zu dem Ziegelrelief in Rotterdam inspirierten, führten zu totemartigen, symbolischen Formen, die eine suggestive Kraft ausstrahlen, den Betrachter magisch, ja mystisch und metaphysisch ansprechend.

Die Dreiergruppe am Ende jenes Feldes, das sich hinter dem neuen Studio Moores erstreckt, strahlt diese unerklärliche, geheimnisdichte Kraft aus. Das mittlere Motiv – ein Kreuz – ist in Bronze selbständig als «Glenkin Cross» hoch im Norden, in der wilden Natur Schottlands, aufgestellt worden\*. Alle

\* Der Olivetti-Auftrag, für den die drei Motive ausgearbeitet wurden, scheiterte an den Schwierigkeiten des von Gebäuden eingegengten Hofes, leitete aber für Moore eine sehr fruchtbare Epoche schöpferischer Neugestaltung ein.





6



drei Motive zusammen muten wie ein Golgatha an, doch ist auch ein mehr heidnischer Geist in ihnen wirksam. Erst beim Näherkommen – wobei sonderbarerweise die Figuren an Monumentalität abnehmen, als wollten sie unsere eigene Größe annehmen, um zu uns sprechen zu können – entdecken wir symbolische Formen: die Andeutung einer menschlichen Figur mit ausgestreckten Armen (ähnlich der des Christus auf den alten keltischen Kreuzen, die in einen Zirkel einkomponiert sind, Kreis und Kreuz zu einer Einheit verbindend, Natur und Gesetz, obere und niedere Regionen, wie ein Mandala), eine Mondsichel, dann Konkaves und Konkaves, wie das Yen und Yin der Chinesen, die Ganzheit von Weiblichem und Männlichem, ein dorisches Säulenfragment, die Harfe eines fahrenden Sängers des Mittelalters.

Und wandern wir von diesen drei anthropomorphen Motiven in der schlichten englischen Landschaft von Wiesen und Feldern weiter, so gelangen wir im Schatten von jungen, dichtstehenden Bäumen über einen breiten Graspfad, auf dessen Grunde,

4  
Henry Moore, Das Glenkin-Kreuz, 1955/56. Bronze. Sammlung W. B. Kesawick, Glenkin, Dumsties, Schottland  
La croix de Glenkin. Bronze  
The Glenkin Cross. Bronze

5  
Henry Moore, Aufrechte Motive, 1955/56. Gips  
Motifs verticaux. Plâtre  
Upright Motives. Plaster

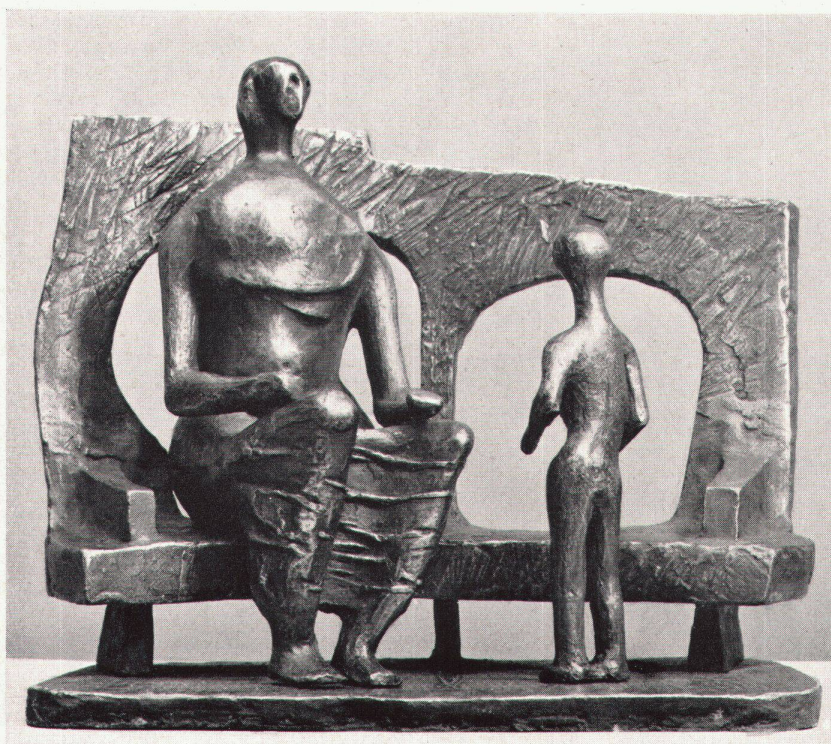
6 + 7  
Henry Moore, Zurücklehnende Figur, 1957. Gips, Modell für die Steinplastik im Unesco-Gebäude in Paris  
Femme accoudée. Plâtre. Maquette pour la sculpture de pierre du palais de l'Unesco, Paris  
Reclining Figure. Plaster. Working model for the stone figure in the Unesco Building in Paris

7





8



9

wie in einer Laubnische stehend, zu einer weiteren Figur, der letzten auf Henry Moores Grundstück und gleichsam dem Grenzpfahl zwischen seinem Reich der Kunst und dem Bauernland. Näher kommend, erkennen wir ein Mutter-und-Kind-Motiv. Es ist der obere Teil eines zerbröckelnden Gipsmodells. Vielleicht haben es die schweren Winterregen Englands seither schon ganz aufgelöst. Moore hat es hier aufgestellt, um zu beobachten, welche Art von Skulptur sich in einer solchen Umgebung gut ausnehmen würde. Das Licht sintert durch die Blätter. In einem lyrischen Halbdunkel steht dieser zerfallene Torso, dessen Schicksal besiegelt ist, um mit seiner einzigen und letzten Funktion den Künstler zu belehren, daß eine intime Umgebung von der Skulptur einen besonderen Charakter erfordert. In einem künftigen Werk Henry Moores werden wir vielleicht die Ergebnisse dieser Beobachtungen bewundern können.

8

Henry Moore, Sitzende Figur vor gekrümmter Mauer, 1956/57. Bronze  
Figure assise devant un mur courbe. Bronze  
Sitting Figure against curving wall. Bronze

9

Henry Moore, Mutter und Kind vor durchbrochener Mauer, 1956/57. Bronze  
Mère et enfant devant un mur percé. Bronze  
Mother and child against open wall. Bronze

10

Henry Moore, Fallender Krieger, 1956/57. Bronze  
Guerrier mourant. Bronze  
Falling Warrior. Bronze



### Gespräch mit Henry Moore

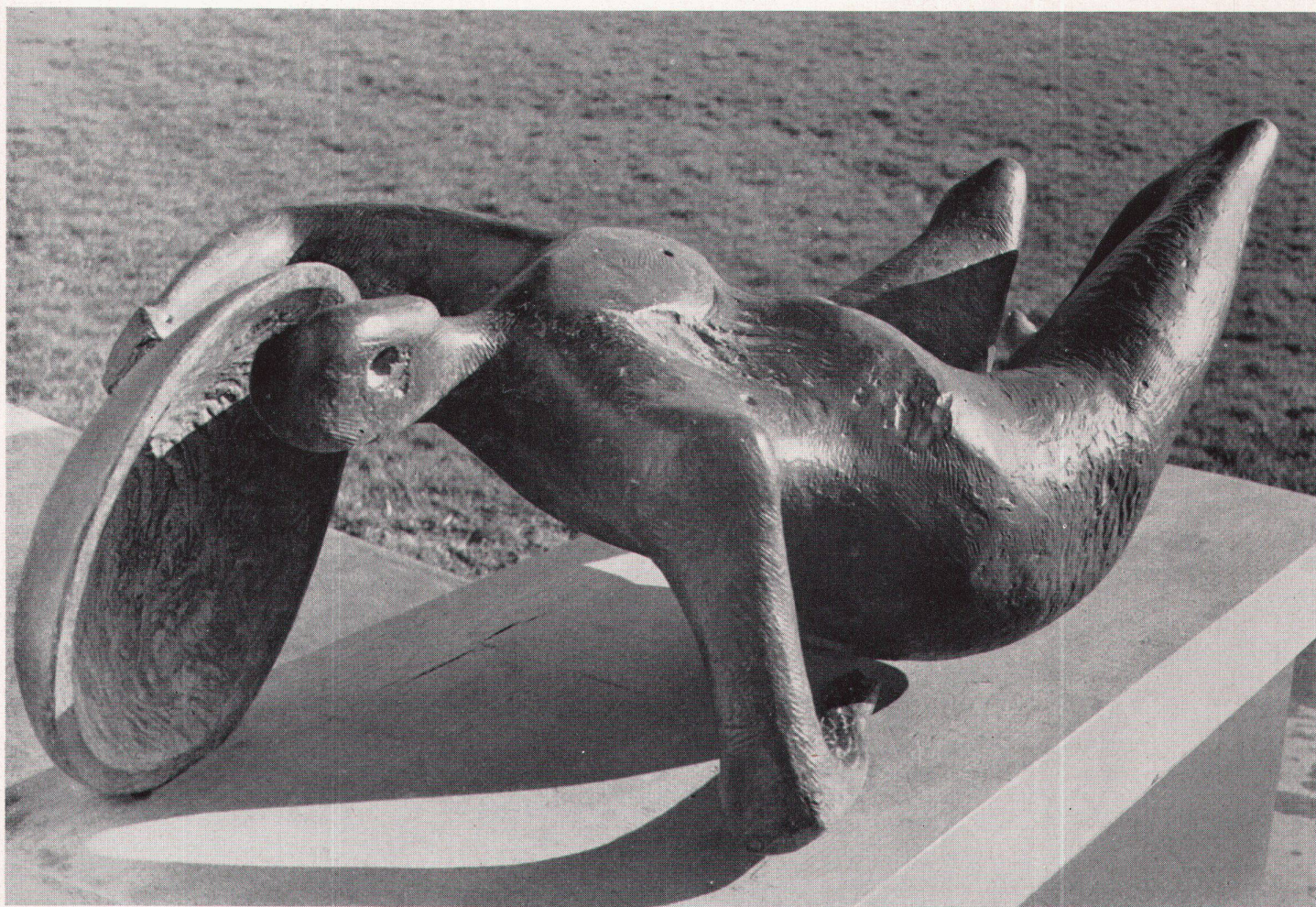
Henry Moore sagt: «Obschon sich mein Werk in vielerlei Richtungen entfaltet, haben doch zwei Erwägungen besondere Bedeutung für mich. Die eine betrifft die räumlich-monumentale Formqualität einer Skulptur, die andere das Menschliche, Organische, das Psychologische, die alle ohne die architektonischen, monumentalen und kompositionellen Elemente ausgedrückt werden können.

In einem frühen Kopf Rembrandts finden wir den ganzen Reichtum des menschlichen Charakters, eine Eigenschaft, die psychologisch sehr zufriedenstellend ist, uns jedoch das Erlebnis der Form nicht vermittelt. In seinen späteren Porträts, zum Beispiel in dem Bildnis, das die Londoner National Gallery besitzt, kommt auch die Realität der Form zur Geltung. Man fühlt, daß man die Stirn berühren, sie geradezu beklopfen kann. Sie ist wie ein Laib Brot. Trotzdem hat das Porträt auch seine psychologischen Eigenschaften beibehalten. Die Kombination dieser beiden Qualitäten ist sehr schwierig. Vielleicht ist sie sogar in der monumentalen Skulptur unmöglich zu erreichen.

In meinem Werk findet man manchmal die eine Eigenschaft, dann wieder die andere betont. «Der Krieger», «König und Königin», die «Schwangere Frau», die «Sitzende Figur vor der Mauer», das sind Arbeiten, die ich der psychologischen, menschlichen Gruppe zurechnen würde. Andere dagegen, wie die Zurücklehrende Figur für das Unesco-Gebäude, «Innere und Äußere Formen» oder die vier Figuren am Time/Life-Gebäude in London sind Beispiele für die Betonung der Form.

Ein Werk wie die Figur für das Unesco-Gebäude repräsentiert die Essenz meiner Kunst. Es ist eine zurücklehrende Figur, die direkt in den Stein gemeißelt ist; sie ist monumental und in einen offenen Raum gestellt, der sie nicht nur umgibt, sondern auch durchdringt. Wenn ich versuchen sollte, das Skulpturideal zu beschreiben, das meinem Geiste vorschwebt – mit diesen Worten soll durchaus nicht gesagt sein, daß ich bewußt an der Realisierung eines bestimmten Ideals arbeite, wobei wiederum ‚Ideal‘ nur bedeuten kann, was im Rahmen einer besonderen Kunst als ideal gilt, so hat zum Beispiel ein Maler sein Ideal, wie ein Bild aussehen müsse –, wenn ich also mein Ideal angeben sollte, dann wäre es die monumentale Form im Raume. Wiederum nicht bloß die alleinstehende Form, wie etwa die Eiform von Brancusi, sondern eine monumentale Kombination von Form und Raum, die zusammen ein Ganzes, eine organische Einheit bilden. Was ich meine, ist eine monumental-räumliche Anordnung, die eine komplizierte Vielheit von Beziehungen aufweist. Die Beziehung von Figur zum Raum, von Raum und Panorama, von Licht und Figur und so weiter, dies alles zu einem Ganzen verschmelzen, zu einer organischen Einheit zusammengewachsen.

Doch kann man nicht immer zum Ideal hinstreben. Wenn sich ein Künstler etwa sagen wollte: Meine Richtung ist die und die, und er würde dieses als Arbeitsprogramm akzeptieren und demgemäß die darauf folgenden Jahre produzieren, er würde nie zu einer schöpferischen Lösung gelangen. Im Arbeitsprozeß selbst vermengen sich die einzelnen Elemente; sie streben, ohne daß man selbst etwas dazu tut, dem Ideal zu, das einem im Geiste vorschwebt.







11

11 + 12

Henry Moore, Sitzende Frau 1957. Bronze  
Femme assise. Bronze  
Seated Woman. Bronze

Photos: 6, 9, 12 Lidbrooke

Wenn ich meine ‚Sitzende Gestalt vor einer Wand‘ ansehe, so vermittelt sie mir etwas Menschliches, ein psychologisches, ein gefühlsbetontes Element. Sie hat etwas Besonderes, etwas, das der Entwicklung fähig ist. Da ist ein Element, das etwas zu der monumentalen, architektonischen Qualität der Unesco-Figur hinzufügen könnte. Doch wäre es falsch, sich zu fragen, ob diese Figur stolz oder etwa nur übermütig dreinzuschauen habe, weil es sich hier nicht um eine Figur handelt, die einen solchen Ausdruck verlangt.

Giacometti schätzt unter meinen Arbeiten besonders die geometrisch betonte Gestalt mit den zwei Köpfen und die Doppelfigur von König und Königin, die letztere wohl, weil sie bis zu einem gewissen Grade an die alte ägyptische Formsprache und ihren hieratischen Charakter erinnert, an dem Giacometti sehr gelegen ist. Ich fand es interessant, daß ein Bildhauer gerade diese Arbeiten wählt. Ich selbst bin nicht unempfindlich für diese Seite meines Schaffens, und in meinen Zeichnungen und Aquarellen ist sie oft vertreten. Mich jedoch ausschließlich auf sie festzulegen würde bedeuten, die mächtige monumentale Qualität aus dem Auge zu verlieren, die ein Steinbildwerk besitzen muß und die letzten Endes sein wahres Motiv ist.»



12