

Constantin Brancusi Weg

Autor(en): **Giedion-Welcker, C.**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **35 (1948)**

Heft 10

PDF erstellt am: **25.09.2024**

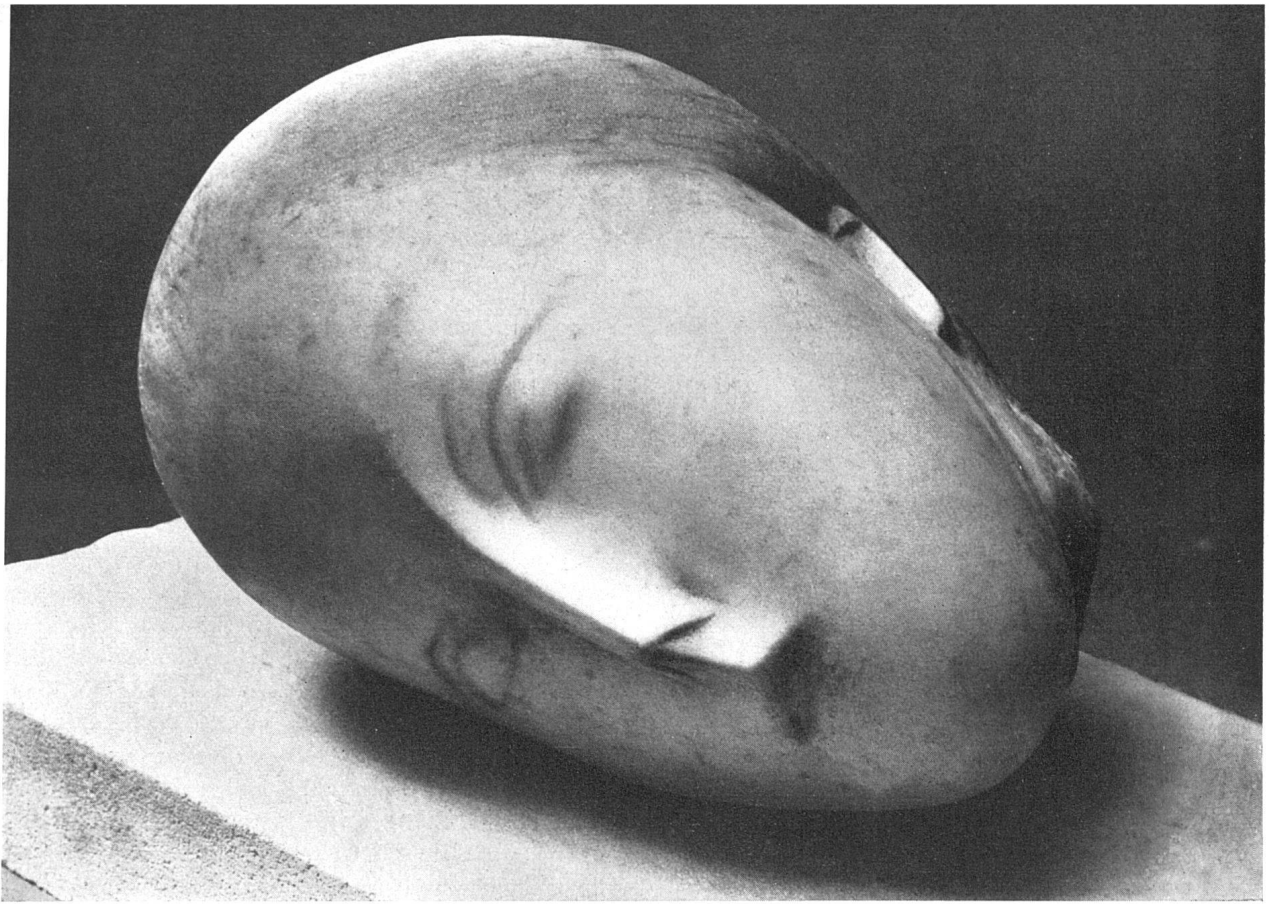
Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-27718>

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.



Constantin Brancusi, La muse endormie, 1908–1910. Marble / Marmor / Marble

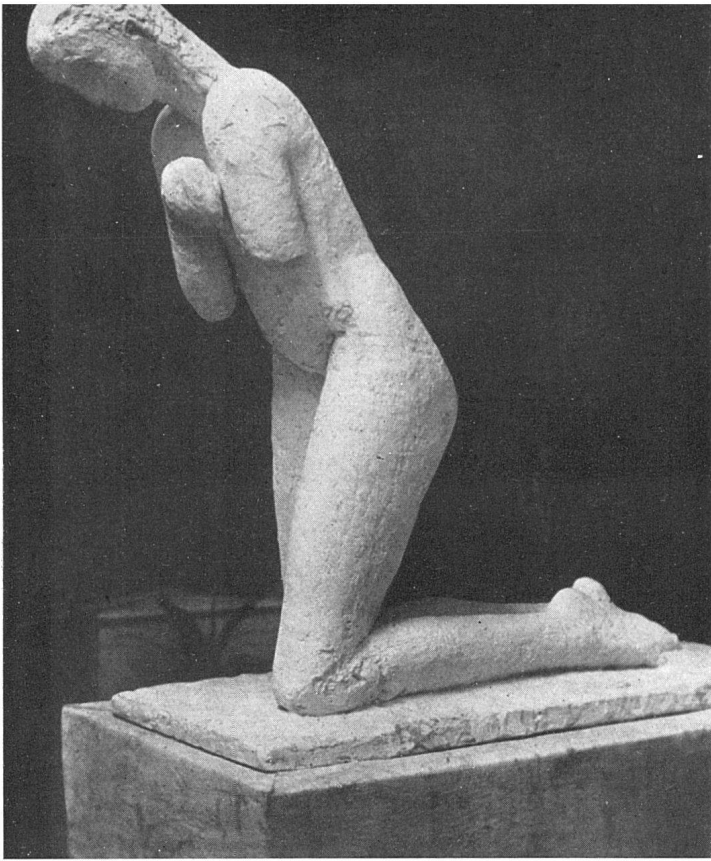
Constantin Brancusis Weg

Von C. Giedion-Welcker

Um das Werk und die Persönlichkeit Constantin Brancusis, unseres größten lebenden Bildhauers, einigermaßen zu umreißen, müßte man zunächst einmal die spezifische Kunstbetrachtung beiseite lassen, um in weitere Sphären zu gelangen, dorthin, wo die psychische Ausstrahlungskraft der Person und des Werkes akut wird. Der direkten Fragestellung: Wer ist dieser Künstler, und was bedeutet sein Werk als plastische Leistung in unserer Zeit? möchte man also zunächst ausweichen, um ein Allgemeines und Wesentliches über das auszusagen, was die Totalität, die große Humanität von Mensch und Werk ausmacht. Es wäre vielleicht eindringlicher, um den Uneingeweihten das Klima dieser brancusischen Welt ahnen zu lassen, aus dem Leben Ramakrischnas (des indischen Religionsphilosophen) das Geschehnis wach zu rufen, das seine Verwandlung bedingte, und ihn zum Kündler jenes Reinen und Absoluten machte, womit er fortan die

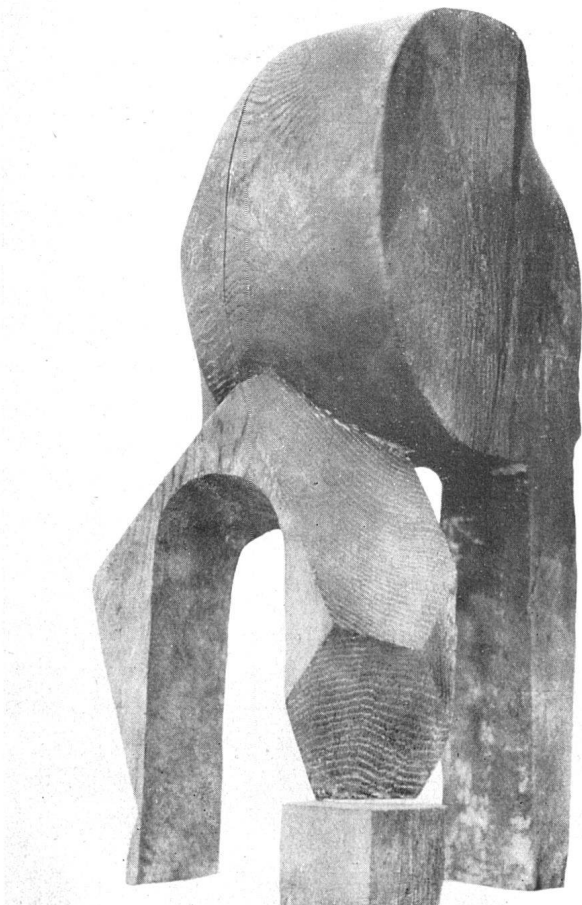
Menschen erhellen sollte. «...Er ging über Land, zwischen Feldern hin, ein Knabe von 16 Jahren, und hob den Blick gegen den Himmel und sah einen Zug weißer Reiher in großer Höhe quer über den Himmel gehen: und nichts als dies, nichts als das Weiß der lebendigen Flügelschlagenden unter dem blauen Himmel, nichts als diese zwei Farben gegeneinander, dies ewige Unnennbare drang in diesem Augenblick in seine Seele und löste, was verbunden war, und verband, was gelöst war, daß er zusammenfiel wie tot. Und als er wieder aufstand, war es nicht mehr derselbe, der hingestürzt war...»

Viele, die zum erstenmal die Werkstatt Brancusis, jenes ländliche Atelier des Impasse Ronsin betreten und die flexible Gestalt des schnigen und zugleich zarten Bildhauers inmitten seiner marmornen und hölzernen Geschöpfe erleben, verlassen betroffen, beschwingt und



Constantin Brancusi, *La prière*, 1907. Plâtre d'après le bronze / Gips nach Bronze / Plaster cast of the bronze

Constantin Brancusi, *L'enfant prodigue*, 1914 Bois / Holz / Wood



verwandelt diese Stätte. Sie stehen, in die laute Rue de Vaugirard zurückgekehrt, mit einer Empfindung da, als seien sie in der großen Natur gewesen, weit ab von allem städtischen Getriebe, in einer Atmosphäre des Anfänglichen und zugleich Endgültigen. Wie das Rauschen des Meeres noch lange im Ohre nachklingt, so geht es einem mit der außergewöhnlich eindringlichen Formenwelt Brancusis. Wen ihre Bestrahlung getroffen, den verläßt sie nicht mehr. Es arbeitet weiter in ihm.

Brancusis Weg ist ein harter und schwerer gewesen¹: Durch die Armut, durch das Dornengehege der Mißverständnisse des Publikums und der Angriffe von Presse und Behörde. Ein Prozeß mit USA, den er 1926 führen mußte, erinnert an den 10 Jahre späteren Kampf, den James Joyce, der irländische Dichter, im gleichen Lande wegen seines «Ulysses», das heißt *seiner* Kunst, auszufechten hatte. Es ist bezeichnend, daß die offiziellen Denkmalplastiker Amerikas im Falle Brancusis auf Seiten der Behörden standen, die behaupteten, diese marmornen und bronzenen Formen seien «überhaupt keine Kunst», und daß einige wenige Sammler, Künstler und Kritiker neue ästhetische Begriffe in dem Prozeß vor aller Welt entwickeln mußten, indem sie die lediglich als «Material zu verzollenden Massen», als durchgeformte und außerordentlich harmonische Kunstwerke anerkannten. Es ist für den Kampf der modernen Kunst interessant, diesen Prozeß in allen seinen Phasen durchzuarbeiten, da er ein Präzedenzfall par excellence ist für behördliche Engstirnigkeit, für die Nachwirkung verbrauchter Schönheitsklischees und für den Geist reaktionärsten «Kollegentums». An Hand seines kühnsten und reinsten Werkes – er hat es später noch in vielen weiteren Variationen wieder aufgegriffen und bis zur Vollendung durchgearbeitet: «L'oiseau» – sollte bewiesen werden, daß dies ein «Kunstwerk» sei. Die Gegenpartei, das Zollamt negierte es, weil das imitative Prinzip nicht erfüllt sei und der Vogel weder Kopf, Krallen noch Flügel vorzuweisen habe, kurz, weil er zu «abstrakt» sei. Die Künstler und Sammler auf Seiten Brancusis beanstandeten hingegen die geforderten Flügel nicht, da der Eindruck des großen Fluges erreicht sei und alle Zeichen der Grazie, der Erhebung und der Schnellkraft vorhanden. Ein wahres Kunstwerk für sie durch Proportion, Form, Gleichgewicht, Linienschwung und nicht zuletzt durch ein vollendetes Handwerk. Ein ägyptischer Vogel aus dem Jahre 3000 v. Ch. wurde als wahlverwandter Vogelbruder vor das Tribunal aufgestellt. Brancusi gewann – wie zehn Jahre später auch der Dichter Joyce – diesen phantastischen Prozeß. Daß in Indien gerade für jenes Streitobjekt, beziehungsweise seine spätere Variation, von einem Maharadscha

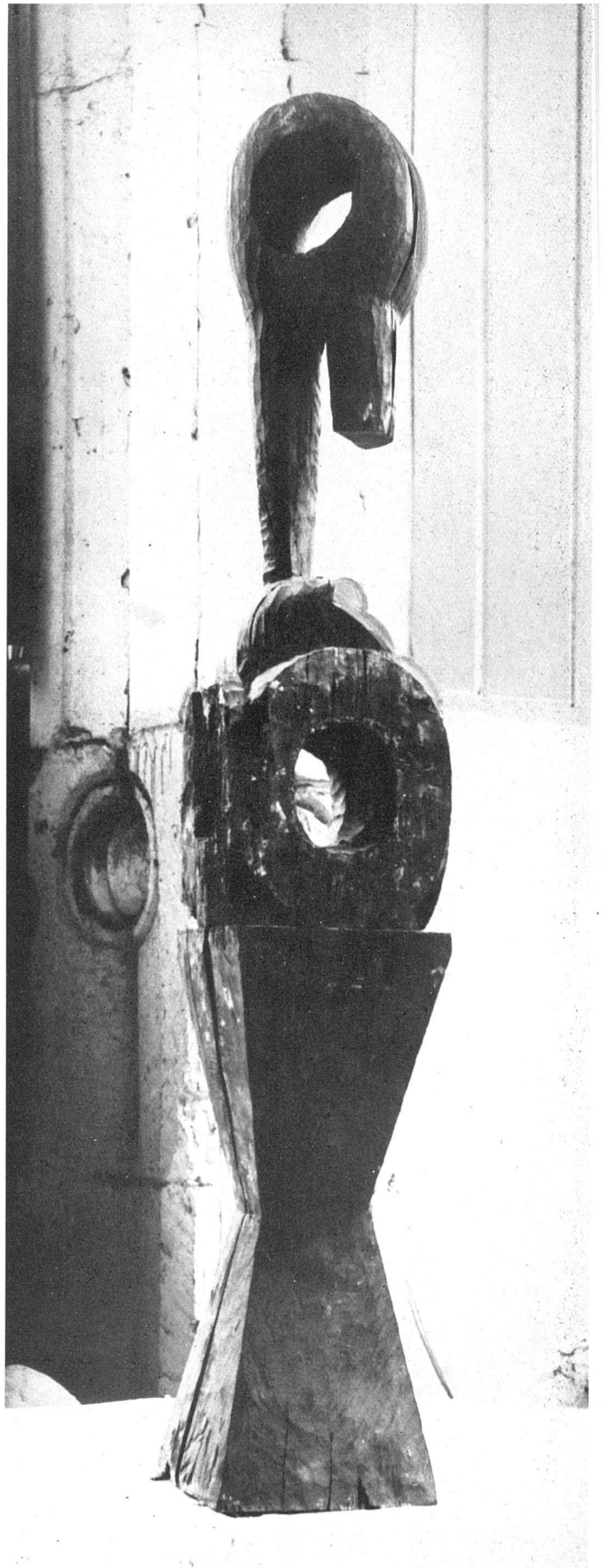
¹ Geboren am 22. Februar 1876 in Craiova (Rumänien). Besuchte die dortige Kunstgewerbeschule, wo er sich auch in der Möbelschreinerei ausbildete. Ein Lehrer, der sein Talent entdeckte, verschaffte ihm ein Stipendium an der Kunstakademie in Bukarest, wo er vier Jahre lang, bis 1904, arbeitete.

ein Tempel nach Angaben des Künstlers wenige Jahre später gebaut werden sollte, zeigt die Divergenz der Wertungen dem gleichen künstlerischen Objekt gegenüber.

Constantin Brancusi hat sich nie irgendeinem «Ismus» angeschlossen, obwohl von verschiedenen Richtungen um ihn geworben wurde. Seine klassische Formenklarheit wurde von der «konkreten Kunst» anerkannt; das in allen seinen Werken schlummernde Lebensgeheimnis wurde von den Surrealisten in ihre Welt des passiven, unterbewußten Ausströmens wiederum als innere Verwandtschaft hineinprojiziert. Während aber die Surrealisten gegenüber der äußeren Welt der Erscheinungen die Realität der Träume und Triebe hinstellten – dabei der Dämonie des Ich und der Welt auf den Grund gingen –, erblühen Brancusis milde, unaggressive und gläubige Formen aus der Hellsicht des Meditativen und Weisen, aus einem höchsten Stadium der inneren Sammlung und geistigen Disziplin. Seine Kreationen weisen dorthin, wo auch das Zufällige des Persönlichen zwar – wie bei den Surrealisten – sich auflöst, aber bei ihm nur, um in einer umfassenderen Synthese des Universalen neu zu erstehen. Bei ihm soll gerade ein «höheres Bewußtsein» plastische Inkarnation werden, um auch dem Beschauer jene «*Délivrance*» zu vermitteln, die in der östlichen Religionsphilosophie so entscheidend ist. Daß die Bekenntnisse, Träume, Leiden und Visionen des tibetischen Philosophen und Dichtermönches Milarepa (11. Jahrhundert) für Brancusi das Buch der Bücher wurde, war kein Zufall, sondern von innen heraus bedingte, erweiterte Bestätigung seines eigenen Weges: Jenes Strebens nach dem Absoluten (der Form), jener letzten geistigen Durchdringung und Erleuchtung der Materie. Hier wurden keine Rezepte gefunden, sondern hier verband ein gemeinsames, spirituelles Klima über die Jahrhunderte hinweg.

Der finnische Architekt Alvar Aalto hat den Wesenskern der brancusischen Kunst erfaßt, wenn er sie im Schnittpunkt westlicher und östlicher Kultur erblickt. Gleich verständlich für beide Welten. (So wie es auch mit der Malerei Kandinskys und Paul Klees der Fall ist.) Denn Brancusis Plastik verbindet jene strahlende mediterrane Formenschönheit mit einer geradezu östlichen Formenweisheit und Symbolik. Eine Intensität in dem sinnlichen Erfassen alles Kreatürlichen und gleichzeitig ein seelisches Durchglühen aller Gestaltung.

Brancusi ist immer in dem regen Kunst- und Künstlerbetrieb von Paris der zurückgezogene «Individualist» geblieben. Doch kannte er die entscheidenden geistigen Geschehnisse seiner Zeit ebenso wie die Pioniere der modernen Bewegung: Henri Rousseau, Amadeo Modigliani, Marcel Duchamp, Eric Satie, James Joyce u. a. Inmitten von Paris lebend, besucht von offiziellen und inoffiziellen Vertretern aller Länder, ist seine Lebensweise im Grunde die eines rumänischen Bauern geblieben. Die Gerichte und Getränke, die er sich und seinen Freunden bereitet – er pflegt eine geradezu homerische Gastfreundschaft –, sind zugleich die primitiv-



Constantin Brancusi, *La Chimère*, 1918. Bois | Holz | Wood



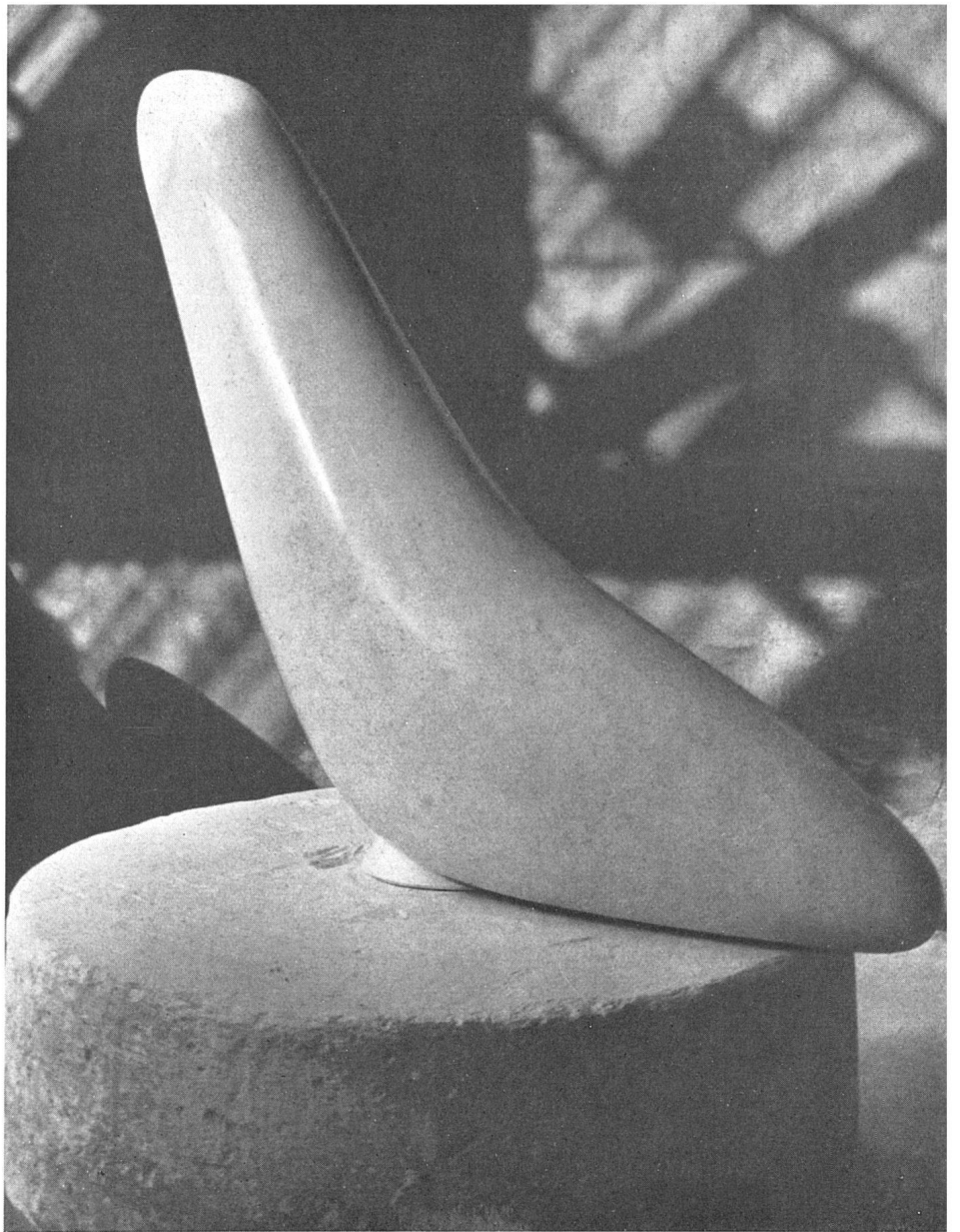
Constantin Brancusi, *Torse*, 1909.
Marbre | Marmor | Marble

sten und raffiniertesten Genüsse. Sein Interieur, seine Gebrauchsgegenstände, seine Werkzeuge, vom Backofen bis zur Ölpresse und zum selbstgezimmerten Grammophonkasten mit besonderer Akustik, sind alle aus derselben *wesentlichen Einfachheit* heraus erfunden, von der auch seine Kunst erfüllt ist.

Wenn wir das Werk durchmessen, von dem in seinem Atelier aus allen Jahrzehnten charakteristische Proben versammelt sind¹, von 1906 bis 1943 (die letzten fünf

¹ Vieles befindet sich in Amerika, in den öffentlichen Museen und Privatsammlungen, sowie seit jüngster Zeit im Musée National d'Art Moderne (Paris), wo ein geschlossener Raum den «Phoque» (1943) umschließt und wo auch andere Hauptwerke Brancusis Aufstellung gefunden haben.

Jahre hat er nichts Neues mehr begonnen), so kann man als große Entwicklungslinie ein immer entschiedeneres Abstoßen aller Detailform feststellen, einen immer stärkeren Drang nach Massenzusammenziehung und Simplifizierung erkennen. «Einfachheit ist kein Ziel», wie er sagt, «sondern eine Annäherung an das Wesen, an den wahren Sinn der Dinge.» Hinter allem Komplexen ruht bei ihm ein großer, einfacher Kern. Wenn man den früheren Kopf der «Muse endormie» (1908–1910), mit ihren dämmernden Augenformen und ihrem entspannten Zurücksinken in die Stille erlebt oder das schwebende Gleichgewicht all dieser immer wiederkehrenden Eiformen und Urformen seiner Wasser-, Erd- und Lufttiere oder die vielen Varianten seiner Frauenporträts, der «Prinzessin X» oder «Mademoiselle Pogany» mit dem ewigen Refrain demütiger, besinnlicher Nacken-



Constantin Brancusi, *Le miracle*, 1936.
Marbre / Marmor / Marble

biegung, so kann man jeweils den Entwicklungsweg Brancusis innerhalb eines bestimmten Themas durchwandern. Überall wird immer entschiedener und freier der plastische Ausdruck eines komplexen organischen Gebildes bis in seine einfachste und universalste mythische Urschicht hinab erstrebt. Eine plastische Zeichensprache wird immer intensiver spürbar, dieselbe, die von der fernen Frühzeit her, aus den menschlichen Mandolinenkörpern und Ovalköpfen der griechischen Zykladenkultur zu uns spricht und die hier, erhellt von dem Geist unserer Zeit, geschliffen mit ihrem letzten verfeinerten Handwerk, zu neuem Leben erweckt wird. Und damit kommen wir zu der fernen und nahen Zeitsunde, in der Brancusi steht, zu seinem tiefen und selbstverständlichen Vergangenheitsbewußtsein und gleichzeitig zu seinem prophetischen und kühnen Vor-

stoß in die Zukunft. Seine Plastik bewegt sich auf der schmalen Zone, wo organisches Wachstum und architektonischer Bau ineinander fließen.

Rodin und seine Generation hatten die Skulptur aus einem sterilen Klassizismus und einer süßlichen Sentimentalität herausgeführt und in entscheidenden Werken mit neuer geistiger Expression gefüllt. Nicht immer unliterarisch; aber kühne dramatische Körperverflechtung, Durchbrechung und Durchlichtung der plastischen Grundmasse waren seine große historische Tat.

Als Brancusi 1904, etwas später als Apollinaire, Joyce und Picasso, in Paris zum ersten Male auftauchte, nach einer mühseligen Etappenwanderschaft von Rumänien westwärts (die ihn auch durch Zürich führte, wo er von

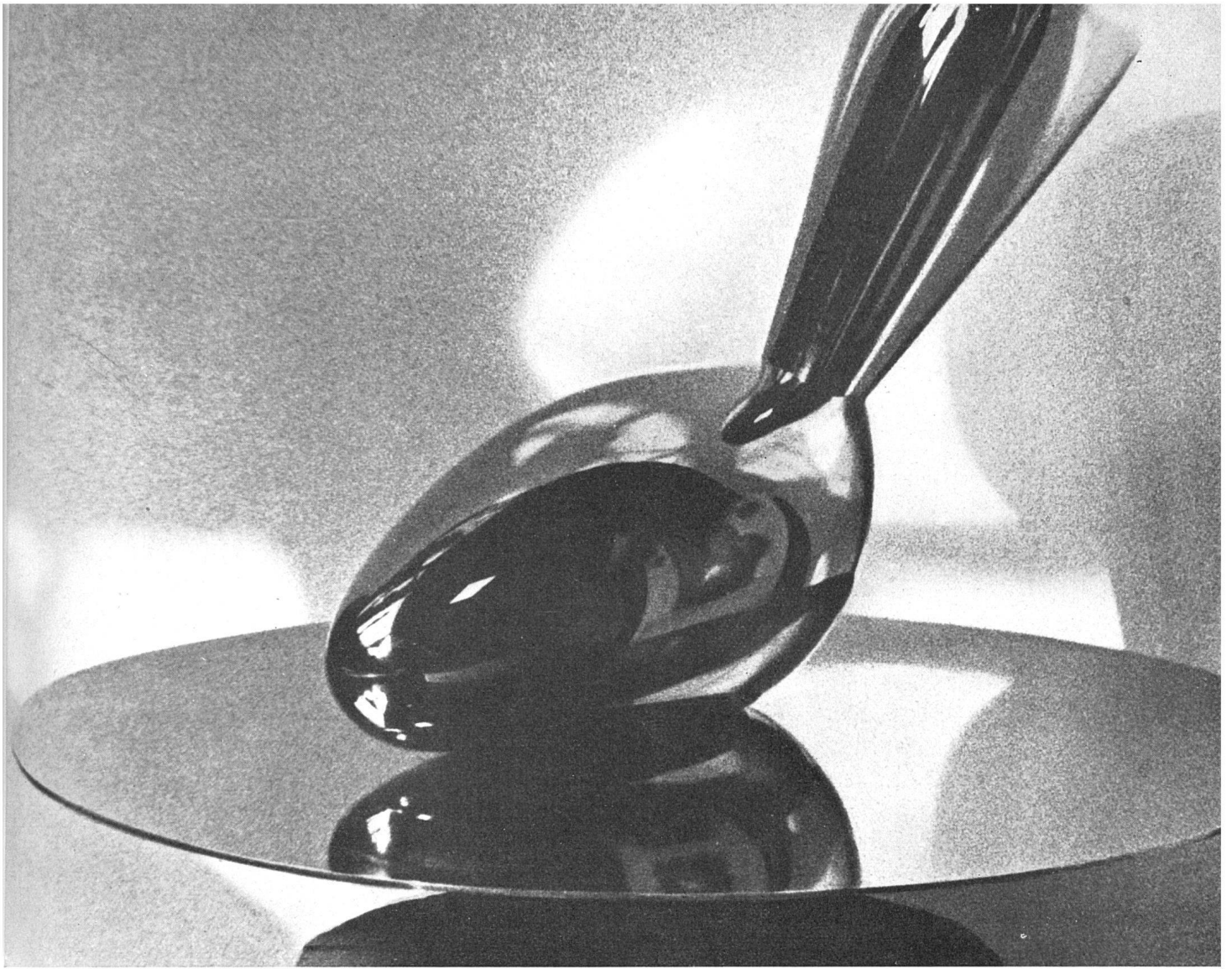


Constantin Brancusi, *La colonne sans fin*, 1916–1918. Bois | Holz | Wood

einem Gesellenhaus aus vergeblich nach Bau- und Bildhauerarbeit suchte), war Rodin schon ein anerkannter Meister, während Maillol sich, schon vierzigjährig, von der Malerei zur Bildhauerei gewandt hatte. Maillol stand in bewußter Opposition zur impressionistischen Formaflösung Rodins. Er erstrebte den festen architektonischen Zusammenhang einer großzügigen Massengliederung. Körperklarheit und vegetative Schönheit wurden zum Charakteristikum seiner weiblichen Gestalten. Es ist bezeichnend, daß Brancusi heute, rein von seiner geistigen Einstellung her, sich viel näher zum emotionalen Impetus Rodins hingezogen fühlt als zu dem antikischen Körperglück Maillols. Zu Rodin, der schon früher den genialen Zug in ihm entdeckt hatte, und den jungen Bildhauer in seine Werkstatt hineinziehen wollte. Daß Brancusi jedoch auf diese günstige Stelle verzichtete, weil es es vorzog, sich in Armut frei und selbständig zu entwickeln, war ein sicherer Instinkt. «Sous les grandes arbres rien ne peut plus pousser», war sein Argument. Trotz seines entschiedenen

Abrückens von der erdverbundenen Körperlichkeit Maillolscher Kunst setzt auch Brancusi auf der Basis einer bewußten Formklärung mit seinen ersten Werken ein. Seine frühen Arbeiten: «La prière» (1907)¹, als Grabplastik für Rumänien bestimmt, und «La sagesse» (1908) sind Beispiele in dieser Richtung. Allerdings hier schon spürbar die Intensität der *inneren Geste*, der *spirituellen* Erfassung des plastischen Ausdrucks, mit seiner innig bewegten, milden Schräge. Daß diese Grab-

¹ Eine gewisse Zeitverwandtschaft von der geistigen Seite her zu W. Lehmbrucks «Knieender» (1911), von der formalen zu Archipenkos «Salome» (1909), wobei Brancusis Synthese von großer Formenklarheit und intensiver Innerlichkeit schon in diesem Frühwerke auffällt. Brancusis Entscheidung im Hervorheben der großen Proportionen auch im Vergleich mit den frühen Skulpturen und Aktzeichnungen A. Modiglianis, mit dem er befreundet war. Bei beiden die Betonung der gestreckten Halsbewegung.



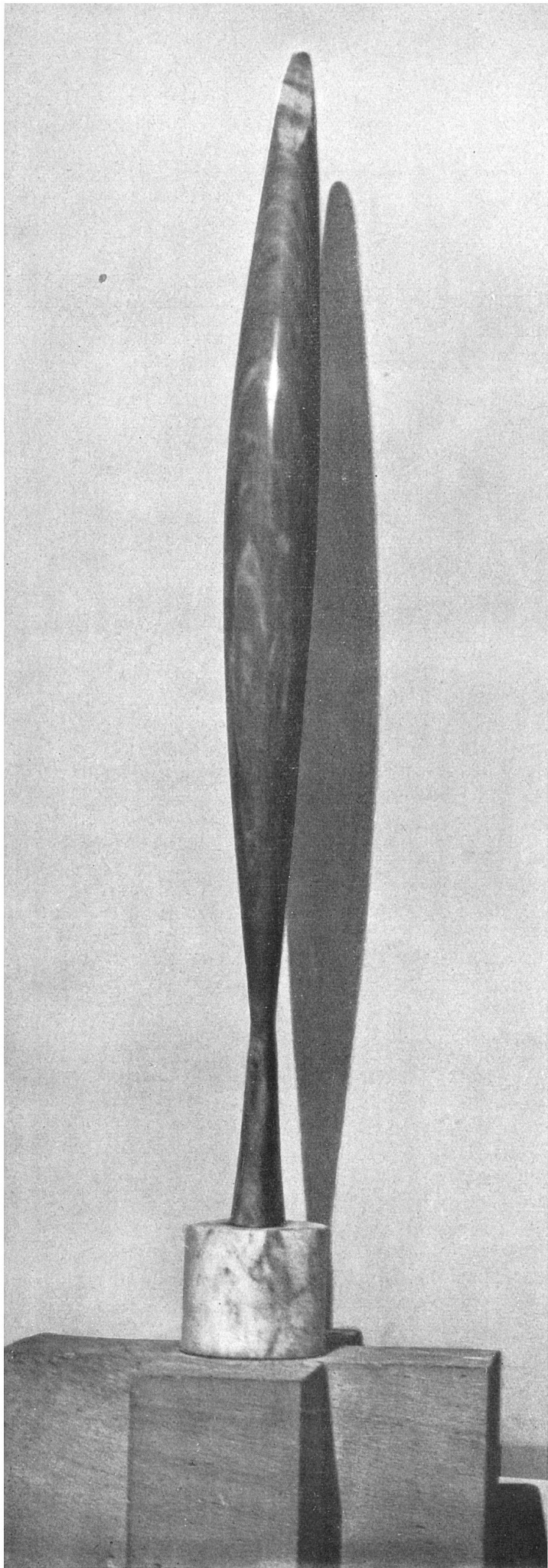
Constantin Brancusi, *Léda*, 1922–1924. Bronze poli | Polierte Bronze | Polished bron

skulptur, als nackte Frauenfigur, Schwierigkeiten hatte, an ihren Bestimmungsort zu gelangen (man wollte natürlich Genien oder Engel), gehört wiederum in das interessante Kapitel der offiziellen Fehlurteile unserer Zeit.

Wie Brancusi von diesen Gesamtkörperdarstellungen weiterschreitet zum großen, expressiven *Form-Torso*, zum scheinbaren Formfragment, das sich aber immer mehr als wesentliches und selbständiges Formsymbol herausstellt, kann man von dieser frühen knienden Gestalt aus über den «Torse en marbre» (1909) oder «Torse de jeune homme» (1925) aus polierter Bronze, der in der Zürcher Ausstellung (1929) war und von «Kollegen» als ineinandergesteckte Ofenrohre charakterisiert wurde, verfolgen.

Was es heißt, nach einem unermüdlichen, minutiösen Eindringen in das Reich des Organischen zu solchen

letzten plastischen Konzentrationen zu kommen – Brancusi bekam in Bukarest auf der Akademie den ersten Preis für die exakte plastische Darstellung einer «anatomischen Studie» (1900–1902), eines Muskelmenschen, der heute noch in einem dortigen medizinischen Institut zu sehen ist –, kann man nur ermessen, wenn man das Detailwissen und das geradezu mikroskopische Eingehen dieses Künstlers auf Formen und Phänomene der Natur miterlebt. Dabei ist es offenkundig, daß innerhalb einer losgelösten und freien Gestaltung die Einzelform immer weniger eigenwillig sprechen soll und gerade der Geist des Universalen und Unanimistischen seiner Philosophie immer entschiedener spürbar wird. Für ihn schrumpft die Rolle des Menschen im großen Kreislauf des Natur- und Geistesgeschehens immer mehr zusammen, und ein immer weites Abrücken von allem Eitlen und «Persönlichen» findet statt. In einer so erarbeiteten und geistig bestrahlten plastischen Formenwelt eine

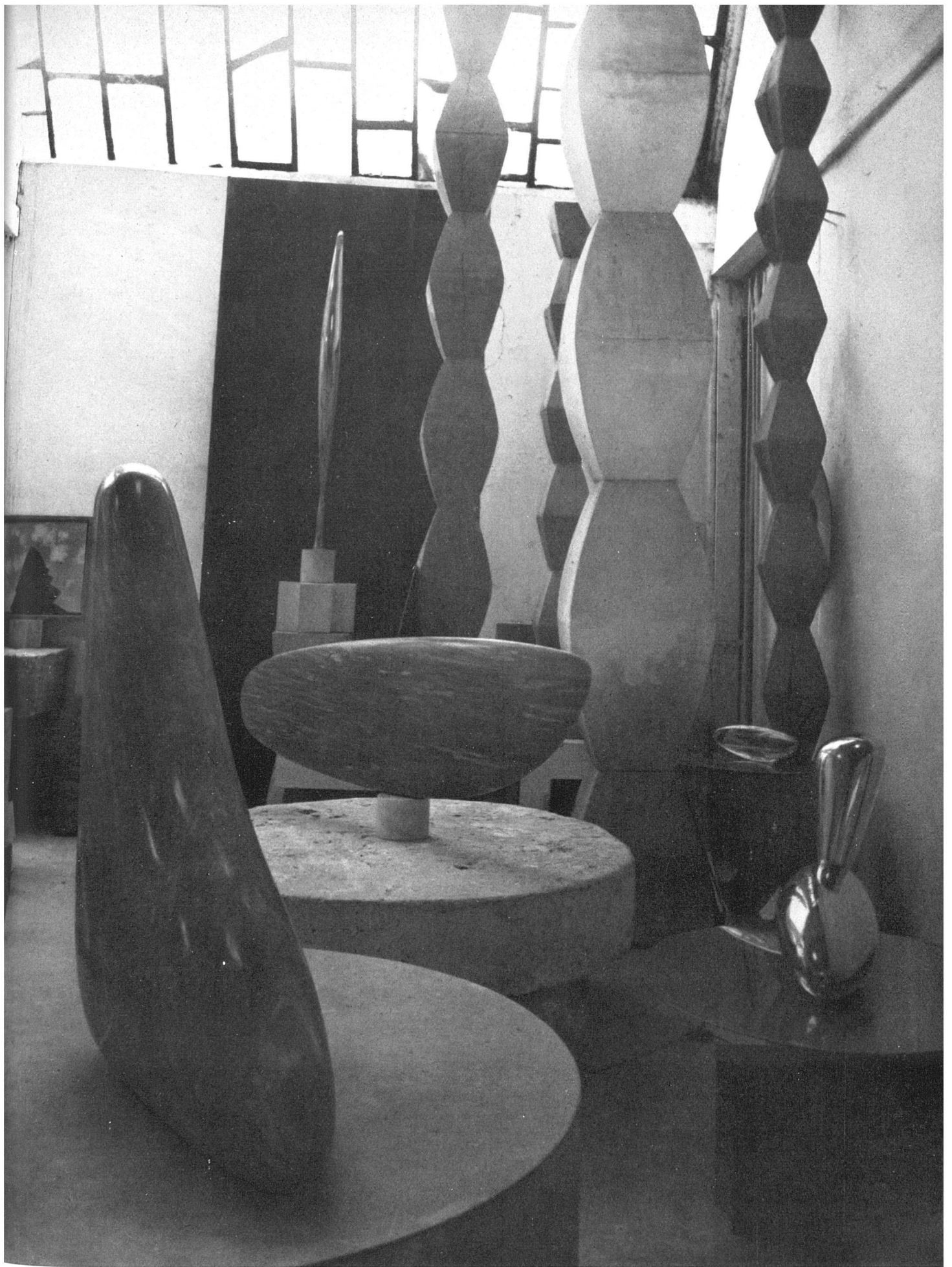


Constantin Brancusi, *L'oiseau*, 1925. *Marbre* / *Marmor* / *Marble*

dekorative Eleganz zu erblicken – wie es bisweilen geschieht –, hieße aus der Aufnahmeträgheit des Beschauers heraus die grundlegende Leistung und Gesinnung des Künstlers mißdeuten.

Brancusi hat meist die stumme Kreatur – stumm nur im Sinne des rational Intellektualistischen – beseelt und zum Träger seiner Botschaft von Schönheit, Entspannung und Befreiung auserlesen. Seine plastischen Gestaltungen erscheinen wie große Wunderwesen der Natur. Niemals ein imitativer Anklang an die Wirklichkeit, sondern immer nur Herausarbeitung einer großen Form oder Bewegung, wesentlicher Rhythmus des Ganzen.

Wie große, beseelte Körperwesen eines neuen goldenen Zeitalters erstrahlen sie im Raum. Zeiterfüllt und zeitgelöst. Man spürt, daß diese knappen skulpturalen Zeichen nicht von außen her geprägt wurden, aus irgendeinem Geschmack heraus, sondern daß durch jahrelanges Durchdringen jeder kleinsten organischen Sonderform diese letzte, allgemeine sich langsam entschält hat. Dem entspricht auch der ganze Arbeitsprozeß, indem der große Marmorblock direkt bearbeitet wird, nicht in gewaltigen Hammerschlägen, wie man meinen könnte, sondern in lockeren, entspannten Hieben. «Direktes Behauen» ist der wahre Weg zur Skulptur, aber auch der gefährlichste für den, der nicht zu gehen weiß» (Brancusi). Diese Methode, durch die er von Anfang bis Ende ohne Gesellenhände und Tonmodelle alles unmittelbar aus der Materie hervorholt, gibt seinen Werken jene Vergeistigung, Ausstrahlungskraft und gleichzeitig jene höchste handwerkliche Sauberkeit. Brancusi hat Zeit in diesem zeitgehetzten Jahrhundert. Jahrelang arbeitete er geduldig an einem Stück, später mit dem Material variierend, um die gleiche Grundform aus dem neuen Medium wieder verändert herauszuholen. Was dann, nach seiner Voll-Endung (in des Wortes wahrster Bedeutung) als beseelte Natur aus diesen Skulpturen strömt, kommt nicht zuletzt von diesem immerwährenden konzentrierten Zusammensein von Meister und Material. Diesem verdankt der Stoff seine letzte geheimnisvolle Schönheit, diesem die Form ihre letzte aussagende Kraft. Wenn Paul Klee die Heimat des Künstlers in der Nähe jenes geheimen Grundes sieht, «wo das Urgesetz die Entwicklung speist, im Schoße der Schöpfung», so mag dies bei Brancusi besonders zutreffen. Und wenn Brancusi sagt, «daß wir tot sind, wenn wir aufhören, Kinder zu sein», so meint er damit jenes ewige Neuerwachen, Erfassen und lebendige Teilhaben an den tausendfältigen Wundern des Lebens. So erscheint jener grau-weiße «Marmorfisch» (1918–1928) – der auch bronzene Variationen hat – mit seinem verästelten und fließenden Steingäde, als die universale Gestalt dieser ganzen Kategorie von Lebewesen. Der Fisch aller Fische. Die emporschnellenden bronzenen und marmornen Vögel (1917–1943), deren überirdische Spannkraft und Raumbezogenheit mit den Jahren immer zunimmt, deren Proportionen sich immer mehr strecken, wirken wie hell aufsteigender skulp-



l'atelier de Brancusi. De gauche à droite: Le phoque, L'oiseau, Le poisson, trois Colonnes sans fin, L'eda | Das Atelier von Brancusi. Von links nach rechts: Le phoque, L'oiseau, Le poisson, drei Colonnes sans fin, L'eda | Brancusi's studio. From left to right: Le phoque, L'oiseau, Le poisson, three Colonnes sans fin, L'eda

turaler Gesang¹. «Oiseau, projet devant être agrandi pour remplir la voûte du ciel»². So nannte ihn Brancusi. Beim «Coq», dem Sonnenbegrüßer, bleibt auch der Humor in der Formgebung nicht aus, wobei die Tonskala des Krähens und die Formskala des Kammes ineinander überzugehen scheinen. Daß es Brancusi immer darauf ankommt, eine *wesentliche Lebensgeste*, eine von innen kommende Bewegung zu fassen, wird in der sich zurückwerfenden «Leda» (1922–1924), deren Kopf sich schon zum Schnabel umgestaltet (Brancusi ändert dabei eigenwillig die Mythologie für seine Verwandlungen), evident, oder in jenem steinernen «Mirakel» (1936) – später als «Phoque» noch einmal umgearbeitet (1943) – wo Hals und Leib einheitlich emporschnellen, wie in Offenbarung eines Wunders.

Die *Holzplastik* Brancusis ist, dem anderen Medium entsprechend, auch von einem andern Geiste beseelt und besessen. Hier nicht mildausgeglichen, glanzvolle Schönheit, sondern eigenwillig, sich verästelnde, sich ballende und öffnende Phantastik der Form, beinahe sagenhafte Verhexung. Jedoch schwingt ein befreiender Humor mit, der alles trägt. Auch hier behaut Brancusi direkt mit der Axt seine Baumstämme. Er formt Gestalten, die an mittelalterliche Kathedralen-Grotesken erinnern. Seine «Chimère» (1918), jene bizarren Schnabelwesen mit den ovalen und runden Öffnungen, die «Sorcière» (1914–1923) mit ihren hölzernen Schwingen und Pflöcken, jener «Socrate» (1918), halb Holzgötze, halb Lautsprecher, und jene Formgruppe, die er «Enfant Prodigue» (1914) nennt und die etwas von der architektonischen Schärfe frühkubistischer Plastik hat³. Schwere Kopfgewichte und gewagtes Gleichgewicht herrschen in diesen Welten, wo Witziges, Märchenhaftes mitschwingt, und nicht zuletzt der Baum selbst, der Wald, das Bauernhaus und der Volksmythus der Heimat.

Das schönste Werk, das Brancusi ursprünglich in Holz in vielen Variationen ausführte, ist jedoch jene «Colonne sans fin» (1916–1918), jener abstrakte Himmelsbaum, dem er eine ewig wiederkehrende Proportion und dadurch ein schwebendes, unwahrscheinliches Gleichgewicht verliehen hat, durch das er nur wenig in die Erde versenkt werden muß, um seine Stabilität zu bewahren gegen alle Berechnungen der Ingenieure, die es besser wissen wollten. Hierzu hat Brancusi auch ein Exemplar aus gegossenem, vergoldetem Stahl für einen Park in Bukarest verfertigen lassen (1936), das

¹ Brancusis Beziehung zur Musik entwickelt sich schon in frühen Jahren zunächst im Erlernen und Beherrschen des gregorianischen Gesangs. Mit 16 Jahren verfertigte er eine Stradivari-Geige, intuitiv das Geheimnis ihrer Konstruktion erfassend.

² Man korrigierte später in dem Katalog für die Luxembourg-Ausstellung (Paris) diesen poetischen Text in: «Oiseau dans l'espace».

³ Vgl. frühe kubistische Plastik z. B. von J. Lipchitz 1915/1916.

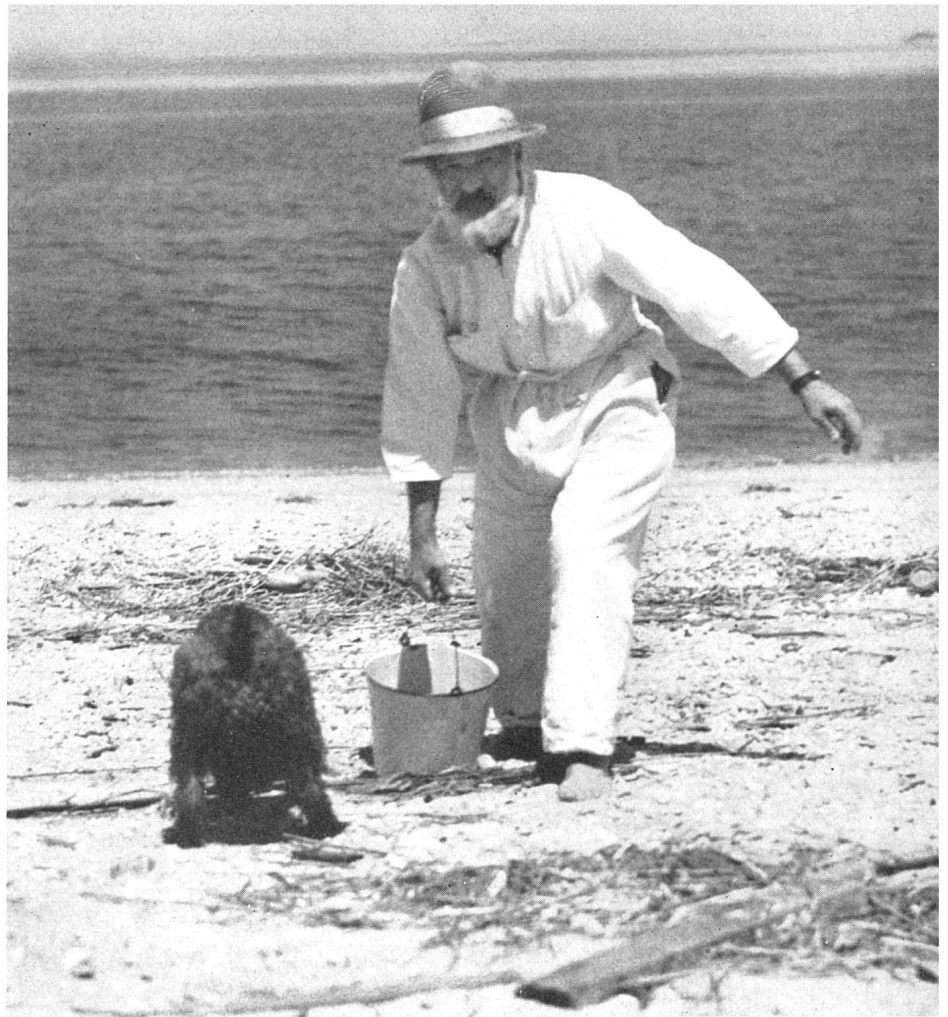
in weiter Landschaft zu den Wolken aufsteigt, wie ein Gebet Milarepas:

«... Son regard tourné vers les hauteurs
Est un adieu au monde des créatures,
Son vol vers l'immensité de l'espace
Est l'arrivée au pays de la délivrance...»

Hier die gleiche große Aufwärtsbewegung wie beim «Oiseau». Und dann als letztes Werk in Holz und Marmor, nach dem himmelanstrebenden wie ein Zurücksinken in die Erde, jene «Tortue» (1943) aus Birnbaumholz. Bewegte Erdwelle, an die haptischen Instinkte appellierend, reines Formwesen und doch Kreatur, deren Ovalekörper und gestreckte Halsröhre aus der Erde sich zu lösen scheint, während das marmorne Gegenstück schärfer und schnittiger sich ausbreitet in beinahe architektonischer Exaktheit.

Obwohl kompakte Körper, sind alle diese auf das Sensibelste proportionierten, aufs Phantastischste equilibrierten Skulpturen nie lastend-massiv, weil von innen bewegt, beschwingt, und zugleich harmonisch in sich ruhend. Es entsteht eine Welt großer erwachender Formen in Stein, Bronze und Holz, monumentale Synthesen aus einfachsten plastischen Grundelementen. Ursprünglich nicht für die Katakomben der Museen bestimmt, ebensowenig wie für die begrenzten, utilitären Räume des Privathauses, sondern für große, freie Plätze in der weiten Natur, begleitet von spiegelnden Wasserflächen, bewegt vom Winde, bestrahlt vom Sonnenlicht. Sie gehören in das große Reich der Elemente, wo freie Kräfte spielen. (Brancusi läßt sie in seinem Atelier auf Scheiben rotieren, wodurch man ihre vollplastische Kraft kinetisch erlebt.) Daneben plante er auch für diese Plastik als geistige Konzentrationspunkte eine ihnen angemessene Architektur. Ein «Temple de la délivrance» auf quadratisch kreuzförmigem Grundriß, von dem er Fragmente ausgeführt hat, sollte Skulptur und Malerei in einem einheitlichen Geiste zusammenfassen. Dabei sollten begleitende Fresken des Vogelfluges, nur weiße, flügel-schlagende Rhythmen auf blauem Grunde, sich in einer zentral angelegten Wasserfläche spiegeln, während die sich aufschwingenden Vertikalen der Vogelplastiken in dreifacher Repetition in den Kreuznischen stehen sollten. Hier ein reines Reich der Meditation, abgeschlossen von der Außenwelt, ganz im Dienste der Sammlung und Erhebung. Diese im weitesten Sinne religiöse Auffassung – auch des Architektonischen – liegt fernab von einer funktionellen, nach allen Seiten geöffneten modernen Architektur und nähert sich eher der Atmosphäre der massiven, in sich geschlossenen Hauszellen südlicher Länder.

Aus dem gleichen Grunde steht Brancusis Skulptur auch in einem gewissen Gegensatz zu aller konstruktivistischen Plastik, wie sie von Pevsner, Gabo und Moholy-Nagy in genialer Weise realisiert wurde, von Künstlern, die von der Konzeption eines spezifisch heu-tigen Weltbildes in plastischer Sprache ausgehen, be-



*Brancusi auf Long Island, 1939
Photo: C. Giedion-Welcker*

wußt mit spezifisch heutigem Material sie ausführend. Als Gemeinsames ist hingegen die Entpersönlichung des künstlerischen Ausdrucks spürbar, der sich völlig lossagt vom nur menschlich Bedingten, um sich in einem größeren geistigen Raum zu entfalten¹. Aber hier dominiert nicht jene beseelte ewige *Natur*, wie bei Brancusi, sondern die Idee einer urbanen Synthese, allerdings in ihrer höchsten poetischen Sublimierung und in vollem Einklang mit dem technischen Fortschrittsgedanken einer Gegenwart. Brancusis Skulptur steht fernab von allem speziellen Zeitgefühl, von aller Aktualitätsspiegelung, ebenso wie sie sich unabhängig macht von allen zeit- oder individuell bedingten Strömungen und Situationen, wie es z. B. in der Kunst Picassos der Fall ist. Er sieht darin Zeitgrünasie, denn er will aus dem zerrissenen Chaos des Gegenwärtigen herausführen zur großen Einfachheit und Erhabenheit des wahren Lebens hin. Aus dieser Auffassung heraus: Wanderung, Wandlung, Läuterung und Wiederkehr von wenigen organischen Grundformen als immanenten Kernzellen des Lebens. Das Neue und «Moderne» ist bei ihm die überlegene Klarheit, mit der er aus dem Vielfältigen und Zwiespältigen heraus zu seiner grandio-

¹ «Il y a un but dans toutes les choses. Pour y arriver, il faut se dégager de soi-même.» (Brancusi).

sen Universalität gelangt und dabei mit letzter technischer Meisterschaft die Leuchtkraft und Sublimierung der Masse erreicht. Ein Blick auf die Wände dieser Werkstatt mit ihren zahllosen, sauber angeordneten Arbeitsinstrumenten und Apparaten, zum größten Teil selbst hergestellt, oder mit industriellen Produktionen kombiniert, mag gerade diese außerordentlich gewissenhafte Seite seiner Arbeitsmethode beleuchten.

Obwohl Brancusi keine Schüler zurücklassen wird, hat er doch viele jüngere Künstler durch sein Beispiel gefördert und geführt. Die Integrität seiner Person und die kompromißlose Hingabe an sein Werk hat dabei viele von einer neuen freien künstlerischen Sprache überzeugen können, die bis dahin auf sie nicht hören wollten. Denn diesem großen plastischen Lebenswerk sind von ihrem Schöpfer besondere Kräfte verliehen worden: Letzte Gerechtigkeit dem Material, freie, entspannte Schönheit seiner Form und universale Geistigkeit seinem Gehalt.

Sämtliche Aufnahmen der Plastiken Constantin Brancusis stammen vom Künstler. Die Abbildungen S. 317, 322, 323, 324 wurden dem Werk Moderne Plastik von C. Giedion-Welcker, Zürich 1937, entnommen.