

ERICH NEUMANN  
Die archetypische Welt  
Henry Moores



opus magnum 2005

Herausgegeben von Lutz Müller und Gerhard M. Walch  
Alle Rechte bei Prof. M. Neumann und R. Loewenthal-Neumann

## DATEN ZUM VERFASSER

Dr. Dr. Erich Neumann, geb. 1905 Berlin, gest. 1960 in Tel Aviv  
Studium der Philosophie und Psychologie in Erlangen  
Studium der Medizin in Berlin  
Verheiratet mit Julie Neumann, 2 Kinder  
1934 Auswanderung nach Tel Aviv

Erich Neumann gilt als bedeutendster Schüler C. G. Jungs und hat zentrale Ansätze der Analytischen Psychologie systematisiert, wesentlich differenziert und erweitert.

Seine Arbeitsschwerpunkte waren insbesondere die Tiefenpsychologie des Weiblichen, die Entwicklungsgeschichte des Bewusstseins und das Wesen des Schöpferischen und des Transpersonalen.

Weitere Daten unter [www.opus-magnum.de/neumann](http://www.opus-magnum.de/neumann)

Opus magnum 2005

[www.opus-magnum.de](http://www.opus-magnum.de)

Die Veröffentlichung der Werke Erich Neumanns im Internet wird gefördert durch die Deutsche Gesellschaft für Analytische Psychologie DGAP

Titelbild: Moore, Memorial-Figur, Hornton-Stein. 1945/46. L. 142,5 cm

# Inhalt

DATEN ZUM VERFASSER 2

DIE ARCHETYPISCHE WELT HENRY MOORES 4

I 5

II 13

IV 39

V 55

VI 66

VII 80

VIII 96

IX 105

ANMERKUNGEN 125

BIBLIOGRAFIE 128

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN 129

# **DIE ARCHETYPISCHE WELT HENRY MOORES**

# I

{1} Gegen die psychologische Betrachtung eines Kunstwerkes oder eines Künstlers wird immer wieder der Einwand erhoben, sie sei, wenn man von der Reduzierung auf die personale Psychologie des Künstlers absieht, höchstens dazu im Stande, Inhaltliches zu erfassen, aber prinzipiell unfähig, sich mit dem Prinzip der Form auseinanderzusetzen, welches das eigentliche Wesen der Kunst und des Kunstwerkes ausmache. Für unseren Versuch einer tiefenpsychologischen Betrachtung der Kunst Henry Moores steht neben anderem aber das Problem der Zusammengehörigkeit von Inhalt und Form im Mittelpunkt, und es stellt sich, so scheint uns, heraus, dass eine Betrachtung, welche Form und Inhalt als zwei gesonderte «Gegenstände» ansieht, vom Standpunkt der Tiefenpsychologie aus unhaltbar ist.

{2} Die analytische Psychologie erfasst den Einzelnen ebenso wie sein Werk nicht nur als ein durch sein Milieu und seine Kindheit geprägtes Individuum, sondern auch als Teil einer psychischen Kollektivsituation. Die transpersonalen Faktoren, seien es solche des kollektiven Bewusstseins oder des kollektiven Unbewussten, bestimmen als überpersönliche Faktoren das Leben jedes Einzelnen, besonders aber des «Großen Einzelnen», des schöpferischen Menschen.

{3} Der «Zeitgeist» ist die Summe aller der seelischen, geistigen und sozialen Prägungen, durch die ein Mensch der Antike, dem christlichen Mittelalter, der Romantik oder z. B. der Moderne zugehört und sich von den Menschen aller anderen Epochen unterscheidet. Der Kulturkanon der höchsten Werte, von dem die Kultur der Zeit bestimmt ist, in welcher der schöpferische Mensch lebt, ist teilweise bewusst, er gehört zum kollektiven Bewusstsein der Zeit und drückt sich in den für diese Zeit gültigen religiösen, ethischen, künstlerischen, wissenschaftlichen und sozialen Überzeugungen aus. Immer aber fußen diese höchsten Werte auf unbewussten, meist archetypischen Voraussetzungen, die in der Psyche der Zeitgenossen lebendig und wirksam sind. Überzeugungen und Handlungen, seien es solche des Glaubens, des angeblichen Wissens oder der gesamten weltanschaulichen Orientierung, sind in hohem Maße für den Menschen, der diese Überzeugung hat, «selbstverständlich». Das heißt aber, sie beruhen auf unbewussten Voraussetzungen, die ihn zwar bestimmen, von deren Vorhandensein der Mensch selber aber nichts weiß.

{4} Die höchsten Werte jeder Kultur sind immer auch symbolische Werte, die ihrer Natur nach nicht ganz ins Bewusstsein, sicher aber nicht ins rationale Denken überführbar sind. So finden wir ohne Ausnahme in jeder Kultur und in jeder Zeit unbewusste Bilder, Symbole und Archetypen als den Kulturkanon bestimmende Größen. Dabei ist es unwichtig, ob diese Wirkungen als Götter, als Ideale und Prinzipien, als Mächte oder als gläubige oder abergläubische «sichere» Überzeugungen sich ausdrücken.



1. STEHENDE FIGUR MIT FELSHINTERGRUND

Kreide, Feder und Wasserfarbe 1946. 38 x 56 cm

{5} Aber auch die Inhalte, welche dem kollektiven Bewusstsein fehlen, oft sogar im Gegensatz zu ihm stehen und zu seiner Kompensation notwendig sind, sind im kollektiven Unbewussten der Gruppe belebt. Das dialektische Gesetz Heraklits von der Enantiodromie, nach dem immer eine Position durch eine ihr entgegengesetzte abgelöst wird, fußt auf der psychologischen Tatsache, dass die Einseitigkeit einer Bewusstseinshaltung, die hauptsächlich durch Verdrängung und Unterdrückung der entgegengesetzten Inhalte «gesichert» wird, zu einer Stauung des Verdrängt-Unterdrückten im Unbewussten führt. Diese verdrängt-unterdrückten Inhalte fehlen dem Bewusstsein, dessen Einseitigkeit notwendigerweise zu einer Anpassungs- und Leistungs-Störung führt. In diesem Sinne sind die verdrängt-unterdrückten Inhalte des Unbewussten nicht nur vom

Bewusstsein her gesehen «verbotene», ausgeschlossene und tabuierte Inhalte, sondern sie sind kompensatorisch im Hinblick auf die Ganzheit und Vollständigkeit der Persönlichkeit und der Kultur.

{6} Die Funktion des schöpferischen Menschen ist es nun nicht nur, die höchsten transpersonalen Werte seiner Kultur darzustellen, wodurch er zum gefeierten Repräsentanten seiner Zeit wird, sondern auch, die kompensatorisch für seine Zeit bedeutsamen, aber ihr unbewussten Werte und Inhalte zu gestalten (Anm. 1). Dadurch, dass er die Werte vertritt, die kompensatorisch zum Kulturkanon seiner Zeit sind, d. h. aber in Opposition zu ihr stehen, wird er zum Außenseiter, der deswegen oft genug das Schicksal des Sündenbocks zu erleiden hat (Anm. 2). Für den die Ganzheit des Geschehens rückblickend erfassenden Historiker aber gehört der Revolutionär und Ketzer, sei es ein jüdischer Prophet oder Sokrates, Jeanne d'Arc oder Galilei, ebenso zu seiner Kultur, wie die Repräsentanten des Kulturkanons, die ihn verurteilt haben.

{7} Wenn wir nun die Rolle des schöpferischen Menschen als Künstler in seiner Beziehung zum Kulturkanon zu erfassen versuchen, müssen wir feststellen, dass, abgesehen von der Verschiedenheit der Künstlerindividualität, der Wandel des Zeitgeistes sich wesentlich auch in einem Wandel der Inhalte der Kunst manifestiert. Man denke z. B. an die sakralen Inhalte der mittelalterlichen Kunst und im Gegensatz dazu an die weltlich betonte Kunst der letzten 150 Jahre, in denen Landschaft, Einzelmensch und Ding so stark in den Vordergrund getreten sind.

{8} Der Wandel des Zeitgeistes kann sich aber auch bei gleich bleibender Inhaltlichkeit in einer veränderten «Formauffassung» äußern, wie z. B. bei der Darstellung religiöser Inhalte im Mittelalter und in der Renaissance. Durch eine tiefere psychologische Analyse lässt sich nachweisen, dass ein neues Formprinzip in Wirklichkeit auch Ausdruck einer neuen Inhaltlichkeit ist. Die neue Inhaltlichkeit kann sich dabei zunächst sogar noch innerhalb des alten Kulturkanons getarnt entwickeln und sich seiner bedienen. Aber sie löst ihn allmählich kraft ihres neuen Formprinzips auf und wird dann auch als eine neue Inhaltlichkeit fassbar und bewusst.

{9} So verändert im Beginn der Renaissance ein neues Wirklichkeitserleben fortschreitend die alten religiösen Inhalte. Die künstlerische Gestaltung entfernt sich von der mittelalterlichen Welt sakraler,

überpersonaler Geformtheit und entdeckt, im Zeichen der Erdwirklichkeit, welche den aufsteigenden neuen Kulturkanon bestimmt (Anm. 3), die individuelle Einmaligkeit nicht nur der Dinge und der Landschaften, sondern auch der nun sichtbar werdenden nationalen Verschiedenheiten und der Einzel-Persönlichkeiten. Erst jetzt gibt es niederländische und italienische, französische und deutsche Kunst, erst jetzt aber entsteht auch das Porträt als Gestaltung einer menschlichen Einmaligkeit, die nicht nur – wie im Mittelalter – von einer allgemein menschlichen Kollektivsituation, z. B. der Erbsünde, oder einer Kollektivhaltung, z. B. des Gebetes, geprägt wird.

{10} Die archetypische Inhaltlichkeit und die Form, in der sie sich darstellt, gehören aber wesensmäßig zueinander. Die Himmelsstrebigkeit der Gotik ist ebenso als formales Element durch den Archetyp des dominierenden Himmels mitbestimmt, wie z. B. die Formgeschlossenheit der ägyptischen Plastik durch die des archetypisch bedingten geschlossenen Weltbildes der Ägypter (Anm. 4).

{11} Ein Archetyp, ein Urbild, ist immer eine polyvalente, viele Ausdrucks- und Anschauungsmöglichkeiten einschließende Größe. Er besitzt stets eine Vielheit von Aspekten – man denke an die unendliche Mannigfaltigkeit, in der sich das Urbild des Gott-Vaters in den Religionen der Menschheit spiegelt. Außerdem aber ist jeder Archetyp «doppelseitig», ambivalent, hat eine «gute» und eine «böse» Seite, je nach der Haltung, die das Bewusstsein ihm gegenüber einnimmt. Wenn wir von einer Zuordnung der künstlerischen Form zum archetypischen Inhalt sprechen, dann stellt eine derartige Zuordnung immer ein kompliziertes tiefenpsychologisches Problem dar. Der Aspekt des Archetyps – Gott oder Teufel, Dämon oder Engel – ist immer nur im Zusammenhang mit dem jeweiligen «Zeitgeist», der Haltung des Kulturkanons ihm gegenüber und der Beziehung des schöpferisch gestaltenden Individuums zu ihm zu erfassen.

{12} Obgleich also keineswegs zu einem bestimmten Archetyp eine ein für alle Mal ihm zugehörige Form, in der er sich darstellt, existiert, lässt sich doch eine Übereinstimmung der archetypischen Form mit ihrem Inhalt in der Kunst der Künstler ebenso wie in der Kunst der Primitiven, Geisteskranken, Kinder, der dilettierenden Erwachsenen und in den Ausdrucksformen, die in analytischen Prozessen produziert werden, nachweisen. Ohne eine solche Zuordnung wäre weder ein Verständnis noch

eine psychologische Deutung dieser Werke möglich. Das heißt ein «Erd»-Wesen wird sich nicht «luftig», ein «Feuerwesen» nicht «wässrig» in Form und Farbe darstellen. Nicht zufällig verwenden wir bei diesem Beispiel «Symbole», deren qualitative Erfassung für alle Menschen «selbstverständlich» ist. Eine «tote» Sonne im Bild eines Geisteskranken ist ebenso wie eine chaotisch-emotional aufgewühlte Erde – z. B. bei van Gogh – direkt erfahrbar.

{13} Ihr Erlebnis prägt den künstlerischen Eindruck, den das Werk macht, die Stimmung, die es auslöst ebenso wie die Assoziationen, die sich mit dieser Stimmung verbinden. Eine Deutung dieser Symbolik aber, d. h. eine Überführung ihres Sinngehaltes in das Bewusstsein, ist nur mithilfe einer vergleichenden Symbolforschung möglich, welche die Menschheitssymbole aller Kulturen und Zeiten innerhalb ihrer individuellen Kulturzusammenhänge und als Teile einer transpersonal-archetypischen Struktur versteht.

{14} Eine das archetypische Moment in der Kunst verfolgende Betrachtung stößt dabei u. a. auf eine sehr charakteristische Verschiedenheit der Künstler. Der eine kreist innerhalb seines Werkes um eine und die selbe archetypische Mitte und ist so bei einer möglicherweise trotzdem nachweisbaren Wandlung des Ausdrucks «einheitlich» – wie z. B. ein Madonnenmaler, ein Landschaftsmaler, oder wie Henry Moore. Ein anderer Typ des Künstlers aber, wie z. B. Picasso, wird im Laufe seiner Entwicklung von immer neuen Inhalten ergriffen und zu immer neuen Ausdrucksformen gezwungen.

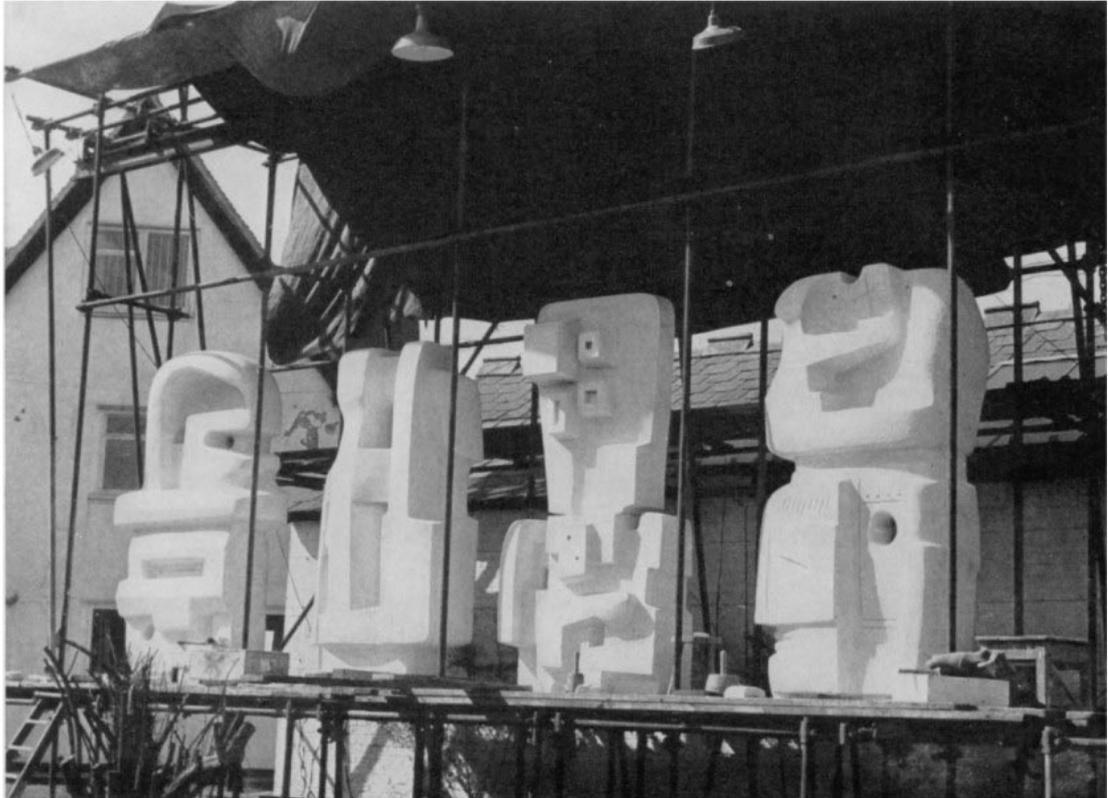
{15} Dabei kann, wie wir es gerade bei Henry Moore darzustellen versuchen werden, auch in der Faszination durch einen Archetyp und in der Konzentration auf diesen die Ganzheit des Lebens in seiner Wandlung erfasst werden – denn jeder Archetyp ist ein Aspekt der ganzen Welt und nicht nur eines Teiles von ihr. Im Gegensatz dazu kann in dem Werke eines Künstlers eine Fülle archetypischer Inhalte berührt werden, ohne dass das Erfasstwerden der Psyche des Künstlers vom Archetyp tiefreichend und ganzheitlich ist. Dann kommt es – wie z. B. bei Böcklin oder Klinger – zu einer Kunst, die zwar eine Fülle archetypischer Inhalte aufweist, deren Formqualität diesen Inhalten aber nicht adäquat ist.

{16} Gerade die Inkongruenz von Inhalt und Form wird so zu einem wesentlichen Kriterium für eine tiefenpsychologische Betrachtung der

Kunst, da hier die Intensität des Ergriffenseins sich immer auch in der Intensität und Qualität einer neuen Formgebung manifestieren muss. Eine «verkitschte» Madonna unterscheidet sich von einer archetypisch adäquat gestalteten nicht durch die Andersartigkeit des Inhaltes, sondern nur durch die Form, die «billig» ist als Ausdruck eines nicht vom Archetyp ergriffenen Künstlers. Das heißt die Qualität des Künstlers und die Tiefe seiner Ergriffenheit hängt nicht mit der Inhaltlichkeit zusammen, die er darstellt. Man denke an die Präraffaeliten im Gegensatz z. B. zu Rembrandt. Bei den Präraffaeliten haben wir «große Inhalte», die sich aber nur in dem großen Ausmaß der Bilder manifestieren, während die Gestaltung in Form und Farbe kleinstes Format ist. Bei Rembrandt dagegen ist der dargestellte Gegenstand völlig unwichtig, aber auch in der kleinsten Skizze eines Bettlers z. B. ist die Problematik und Erlösungsbedürftigkeit der ganzen Welt zugleich mit dem Eingebettetsein dieser Welt in das Geheimnis des alles umspielenden erlösenden Lichtes Gestalt geworden.



2. TIME LIFE SCREEN IN SITU. Portland-Stein. 1952/53. 808 x 305 cm



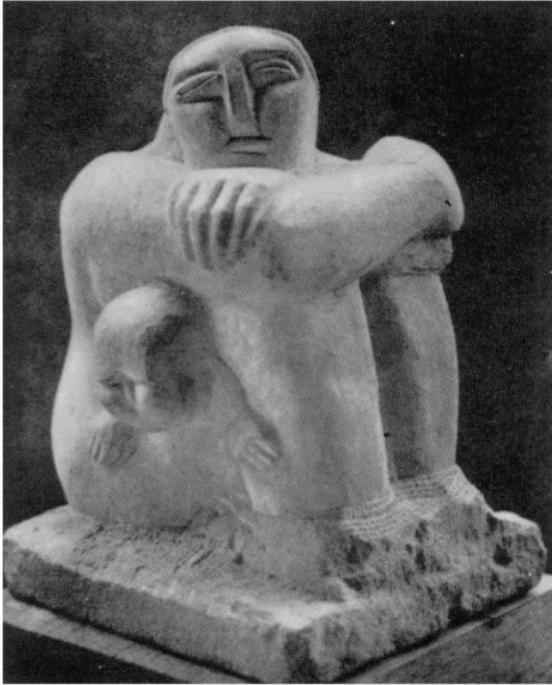
3. TIME LIFE SCREEN in Arbeit

{17} Dabei kann die Adäquatheit der Form zum Inhalt jenseits der technischen Vollkommenheit geglückt sein, wie eine Fülle von Kinderzeichnungen und unter den modernen Künstlern z. B. van Gogh beweist, aber bei der höchsten Form der Kunst geht die Echtheit und Tiefe der Ergriffenheit und die absolute Beherrschung der Technik Hand in Hand. Dabei ist die Adäquatheit von Inhalt und Form nicht vom unterscheidenden und verstehenden Bewusstsein des gestaltenden Künstlers abhängig, der nichts von dem Inhalt zu «wissen» braucht, dem sein Werk gewidmet ist. Die Verwirklichung des Archetyps und seiner die Persönlichkeit wandelnden Wirkung im Guten und im Bösen ist gerade beim künstlerisch schaffenden Menschen nicht an ein Inhalte erkennendes Bewusstsein gebunden. Das besagt aber auch, dass die bewusste Motivation des Künstlers nicht identisch zu sein braucht mit dem wirklichen, ihn treibenden unbewussten Motiv und Inhalt; sie können miteinander übereinstimmen, aber auch durchaus divergieren. Die malerische Darstellung von Höllenqualen z. B. im Werk Boschs entspricht einer frommen, mit dem mittelalterlichen Kulturkanon übereinstimmenden Gesinnung. Kein Tiefenpsychologe, ja kein Psychologe überhaupt wird aber heute verkennen, dass die Motiv-Wahl ebenso wie die entsprechen-

den faktischen Marterungen der Inquisition einem unbewussten Sadismus entspringen, dessen Wirklichkeit jenseits jeder frommen oder unfrommen Haltung des Bewusstseins sich durchsetzt.

{18} Ebenso finden wir auf anderer Ebene in der Entwicklung der modernen Kunst eine deutliche und bewusste Tendenz zur Abstraktion, deren Motivierung mannigfach ist. Dass aber faktisch ein großer Teil dieses Willens zur Abstraktion unbewusst im Dienst der Tendenz steht, das Urbild im Gegensatz zum phänomenalen Scheinbild aufzusuchen und zu gestalten, entspricht einer Zeitrichtung im kollektiven Unbewussten, die nur einzelnen Künstlern, keineswegs allen, bewusst ist.

## II



4. MUTTER UND KIND. Portland-Stein. 1922. H. 30 cm

{19} Wenn wir das Werk H. Moores unter den Gesichtspunkten betrachten, die wir für die Erfassung des Zusammenhanges von künstlerischem Schaffen und archetypischer Wirklichkeit anzudeuten versucht haben, dann gehört Moore deutlich zu der Gruppe der schöpferischen Menschen, deren Werk um die Zentralität einer bestimmten Inhaltlichkeit kreist. Dass aber bei ihm das «Große Weibliche» in solch ausschließlicher Betonung im Mittelpunkt seines Werkes steht, obgleich wir noch weitgehend in einer patriarchal durch den männlichen Geist bestimmten Kultur leben, bedarf einer besonderen Interpretation.

{20} «Zwei besondere Motive oder Gegenstände habe ich ständig in meinen Skulpturen der letzten 20 Jahre benutzt: die ‚Liegende Figur‘ (‚Reclining Figure‘ idea) und ‚Mutter und Kind‘ (‚Mother and Child‘ idea). Vielleicht ist von beiden die ‚Mutter-und-Kind‘-Idee die fundamentalere Besessenheit gewesen (Anm. 1).» Mit diesem Satz hat Henry Moore nicht nur die inhaltliche Mitte seines Werkes angegeben, sondern damit, dass er von den beiden Motiven als von «Ideen» spricht und von sich als von einem «Besessenen», ist wie in einem Blitz die ganze innere Landschaft dieses Künstlers erhellt. Man würde aber völlig fehl gehen, wenn man von dieser Aussage her annähme, es handle sich bei seinem Werk um die vi-

sionäre Gestaltung eines archetypischen inneren Bildes in der Weise, wie z. B. die Surrealisten innere Bilder zur äußeren Anschauung bringen. Zwar ist Moore wirklich der Visionär einer inneren archetypischen Figur, die wir vereinfachend als «Das Große Weibliche» oder die «Große Mutter» bezeichnen, aber bei ihm wie vielleicht nirgends sonst in der Geschichte der Kunst wird es deutlich, dass ein archetypisches Bild, das, was er «Idee» nennt, in einem Jenseits von Innen und Außen seinen eigentlichen «Ort» hat.



5. MUTTERSCHAFT.  
Hopton-Wood-Stein. 1924 H. 23 cm

{21} Die Entwicklung von Moores Kunst mit ihrem radikalen Fortschreiten vom Naturalistisch-Repräsentativen in das, was man als «abstrakte» Kunst zu bezeichnen pflegt, ist nicht etwa als ein formaler Prozess zu verstehen, der seine Analogie in der allgemeinen Entwicklung der modernen Kunst hat. Die einzigartige Wandlung von Moores Kunst liegt gerade darin, dass mit diesem anscheinend formalen Prozess gleichzeitig eine Wandlung der Selbstoffenbarung des archetypischen Inhalts Hand in Hand geht, in der dieser immer mehr zu seiner Eigentlichkeit und Deutlichkeit kommt. Dass aber nun diese Entfaltung der archetypischen Mitte des Weiblichen, die auch seine geistige Symbolik mit einschließt, trotz des so genannten Abstrakten und «Ideenhaften» sich in der konkreten Wirklichkeit des plastisch-skulpturellen Materials darstellt und diese Konkretheit niemals aufgibt, gehört zu der erstaunlichen Paradoxie von Moores Kunst.

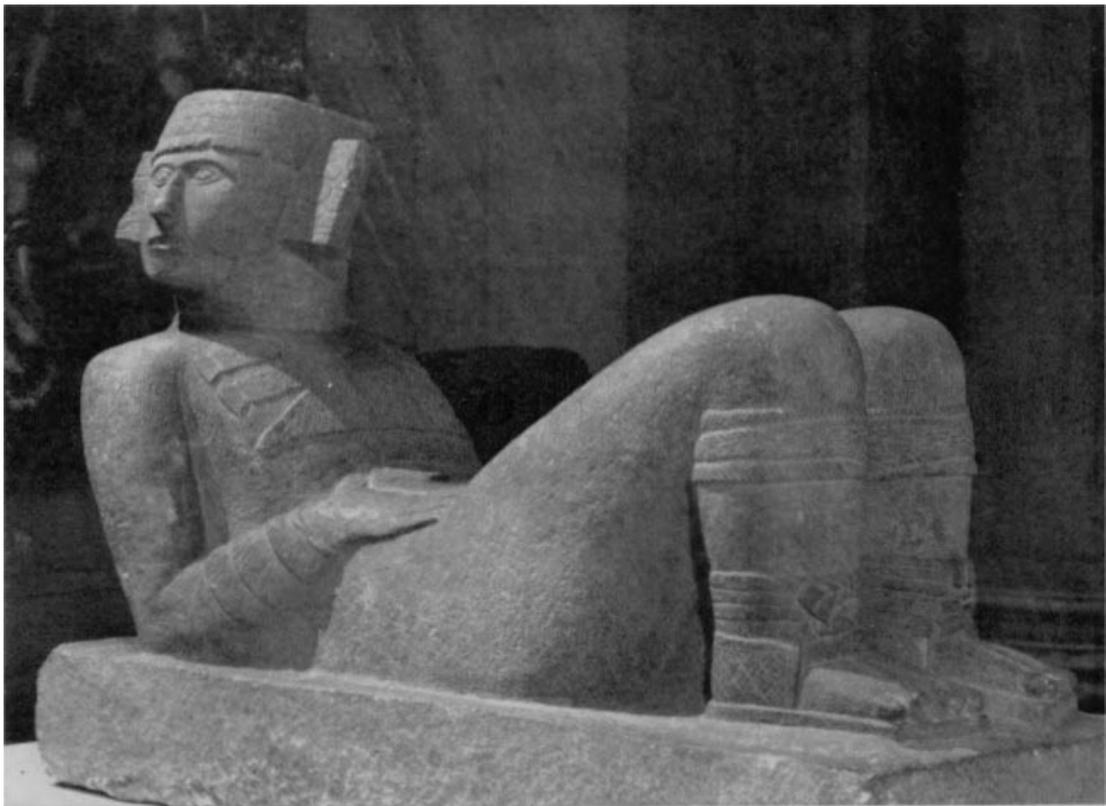


6. MUTTER UND KIND. Hornton-Stein. 1924/25. H. 57 cm

{22} Zwei wesentliche Züge charakterisieren das Werk Moores. Das eine ist die «Besessenheit» durch das Weibliche – es gibt in Moores ausgedehntem Werk wenig Plastiken, deren Gegenstand nicht das Weibliche ist -, das andere ist die Entwicklung des formalen Prinzips der Plastik von gegenstandsnaher repräsentativer zu einer abstrakten und jedenfalls unnaturalistischen Kunst. Beides scheint voneinander unabhängig zu sein. Wir meinen aber, dass es sich in Wirklichkeit bei der formalen Wandlung um eine innere Entfaltung dessen handelt, was das «Weibliche an sich», das archetypische Weibliche, die Idee des Weiblichen, bedeutet. Dieser Prozess der Selbstentfaltung des «eigentlichen» Gegenstandes von Moores Kunst ist diesem selber nur sporadisch zu Bewusstsein gekommen, soweit dies seinen Äußerungen über die plastische Kunst zu entnehmen ist. Moore bemüht sich – soweit er theoretisiert – um eine neue Konzeption der Skulptur, die in vielem mit der allgemeinen Entwicklung innerhalb der ganzen modernen Kunst parallel zu laufen scheint, ohne dass es ihm bewusst wird, inwiefern der spezifische Inhalt seines Werkes, das Weibliche selber, die Art seiner Konzeption von der Skulptur bestimmt.

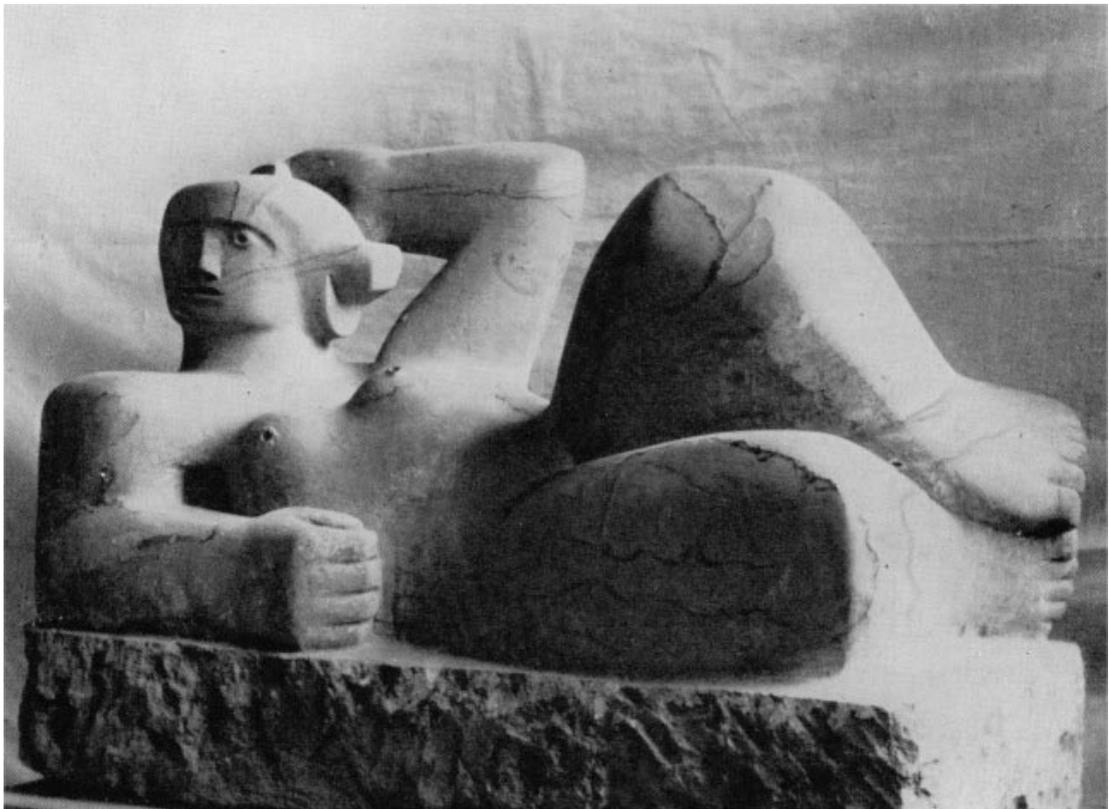
{23} Die Schwierigkeit unserer Darstellung liegt nun darin, dass wir nicht an den Anfang eine Definition dessen stellen können, was das «archetypisch Weibliche» sei, um dann seine Bedeutung in Moores Werk zu exemplifizieren. Ein derartiger Ansatz ist unmöglich, weil Archetypisches immer nur in seinen transpersonalen Manifestationen, im Mythos, im Märchen, im Traum, im Werk usw. nachweisbar ist, aber niemals mithilfe einer nur abstrakten Begrifflichkeit erfasst werden kann. Deswegen müssen wir versuchen, die wesenhafte Entwicklung von Moores bewussten und unbewussten Intentionen und die Bedeutung dessen, was der Archetyp des Weiblichen ist, gleichzeitig aufzuweisen, ohne die zusammengehörenden Prinzipien von Form und Inhalt voneinander zu lösen.

{24} Wie Moore selber gesagt hat, hat sich seine Kunst an zwei Gegenständen entfaltet, an den Figuren von Mutter und Kind und an der Liegenden Figur. Alle anderen Objekte sind nur peripher, sie bereiten vor, illustrieren und verdeutlichen das, was in diesem Zentralbezirk, der vom Weiblichen besetzt ist, vorgeht.



7. CHAC MOOL, DER REGENGOTT  
Maya (Neues Reich), aus Chichen Itza. 948-1697. Kalkstein. L. 148 cm

{25} Schon die frühesten Skulpturen Moores, die Gruppen aus den Jahren 1922-1925, sind Gestaltungen des Mutter-Kind-Problems. In ihnen überwiegen noch die Elemente dessen, was man vereinfachend «Naturalismus» nennen könnte, aber formal und inhaltlich ist bereits das Grundmotiv der Mooreschen Kunst angeschlagen, die Erfassung des weiblichen Archetypus. Die übliche künstlerische Betrachtung unserer Zeit sieht in den Plastiken dieser Epoche – und mit Recht – den Einfluss der «Primitiven Kunst», sei es die Kunst Sumers, Präkolumbiens oder Afrikas. Wenn wir die mexikanische Plastik der «Liegenden Figur», das anregende «Vorbild» aller ähnlichen Figuren Moores, mit der großen «Liegenden Figur» aus dem Jahr 1929 vergleichen und die Gruppe dieser Plastiken als eine erste Einheit in der Entwicklung Moores ansehen, scheint der «Primitiv-Einfluss» nicht nur evident, sondern auch als «Erklärung» ausreichend (Anm. 2).



8. LIEGENDE. Brauner Hornton-Stein. 1929 L. 84 cm

{26} Für eine tiefenpsychologische Analyse aber beginnt mit dieser Feststellung erst das eigentliche Problem. Moore selbst hat sich über die mexikanische Kunst folgendermaßen geäußert: «In dem Moment, als ich die mexikanische Kunst entdeckte, erschien sie mir wahr und richtig; vielleicht weil mir sofort eine Ähnlichkeit mit Figuren aus dem 11.

Jahrhundert auffiel, die ich als Junge in Kirchen in Yorkshire gesehen hatte. Denn ihre ‚Steinheit‘, d. h. ihre Wahrhaftigkeit dem Material gegenüber, ihre ungeheure Kraft ohne Verlust an Sensibilität, ihre überraschende Fülle und Fruchtbarkeit an Formfindung und ihr Zugang zu einer vollen, dreidimensionalen Auffassung der Form macht sie meiner Meinung nach unübertroffen von jeder anderen Periode der Stein-Skulptur (Anm. 3).»

{27} Zwei wesentliche Aspekte dieses Zitats werden uns zu beschäftigen haben. Das eine ist das, was Moore – ganz im Sinne der kunsttheoretischen Betrachtungen unserer Zeit – über die Form äußert, das zweite ist die seltsame «personale» Verbindung der mexikanischen Kunst mit den Kindheitserinnerungen Moores, ein anscheinend psychoanalytischer Gedankengang. Die Bedeutung des «formalen» Prinzips ist zunächst insofern zu ergänzen, dass die vorbildliche mexikanische Plastik der «Liegenden Figur» einen männlichen Gott darstellt, Moores Figuren dagegen ausschließlich solche der weiblichen Göttin sind, die namenlos im Zentrum seiner Kunst steht. Schon in dieser ersten Gruppe von Kunstwerken Moores verläuft die Richtung vom Personalen zum Transpersonalen, von einer nur personhaften abbildungsmäßigen Darstellung zur Gestaltung eines überpersönlichen und ewigen Inhaltes oder Zusammenhangs.

{28} Ob das Kind wie bei der Geburt aus der steinernen Unbeweglichkeit der Mutter unten auszubrechen, ob es an ihr trinkend mit diesem gewaltigen Berg eine Einheit zu bilden scheint, oder ob es triumphierend, in fast düsterer Geschlossenheit, dieses Weibliche übergipfelt, das Motiv Mutter und Kind ist hier als etwas Archetypisches konzipiert, das ewig menschlich und dem Leben als Grundmotiv inhärent ist. Und alle formalen Betrachtungen werden mit einem Male durchsichtig als etwas, das in der innersten, ihm möglicherweise selber fast unbewussten Intention Moores völlig eingeschmolzen ist. Es geht Moore darum, eine archetypische, d. h. aber ihrem Wesen nach sakrale Kunst zu schaffen in einer säkularisierten Zeit, deren oberster Wertkanon die Gottheit des Großen Weiblichen nicht enthält, deren Inkarnation in der Welt das eigentliche Anliegen seiner Kunst ist.

{29} Dieses Prinzip der Inkarnation ist das Zentrum aller der «formalen» Betrachtungen Moores, die er in seinen Bemerkungen über das Wesen seines skulpturellen Schaffens geäußert hat. Im Mutter- und Kind-Motiv ist immer der Zusammenhang des Menschen zur Welt, zur Natur, zum Leben an sich mitgemeint, und die weibliche «Liegende Figur» wird im Laufe

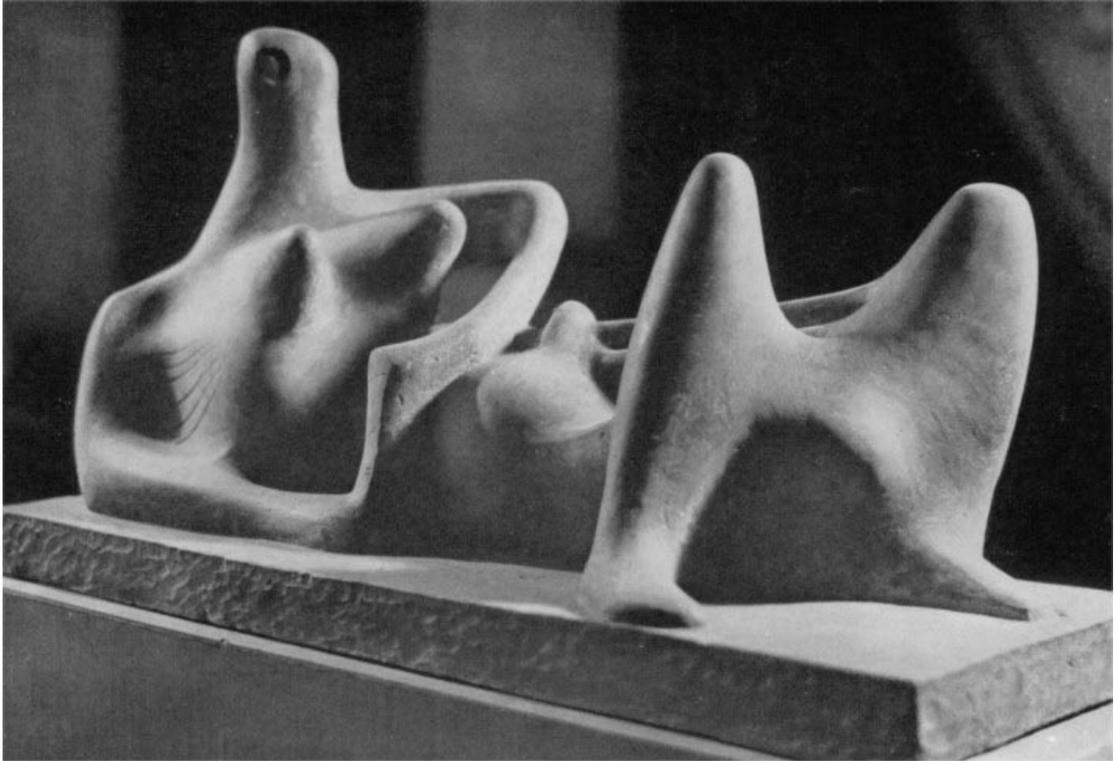
von Moores Entwicklung fortschreitend als Archetyp der weiblichen Erd-, Natur- und Lebensgöttin durchsichtig. Damit soll nicht gesagt sein, Moore «wisse» um Derartiges oder er schaffe im gewöhnlichen Sinne «symbolische Gestalten». Erst wenn innerhalb seines Gesamtwerkes die unermüdliche Umkreisung der weiblichen Mitte deutlich wird und man erkennt, wie in den Stadien der Entwicklung dieser Kunst dieses weibliche Zentrum zu seiner Entfaltung kommt, begreift man den seinem Wesen nach symbolisch-archetypischen Gehalt des Überpersönlichen, dessen Inkarnation das Werk Moores gewidmet, ja man könnte sagen geweiht ist.



9. LIEGENDE FRAU. Grüner Hornston-Stein. 1930 L. 94 cm

{30} Während die liegende weibliche Figur aus dem Jahre 1929 in dem gleichen Sinne noch die Skulptur der Gestalt einer Erdgöttin sein könnte, wie die mexikanische Gestalt die eines Gottes ist, beginnt mit der Figur des Jahres 1930 (oben) ein neues Prinzip der Darstellung sich durchzusetzen. Es beginnt die Verwandlung der weiblichen Figur der Erdgöttin in die Erde selber. Zu dieser Figur wurde völlig berechtigterweise gesagt: «Sie stellt eine Analogie zwischen einer liegenden Frau und einer Bergkette her – die Behandlung des weiblichen Körpers als Landschaft charakterisiert den größten Teil der späten ‚Liegenden Figuren‘ Moores (Anm. 4).» Wenn wir – vorausnehmend – die Liegenden Figuren des Jahres 1933 damit vergleichen, wird diese Verwandlung in das Transpersonale der Erde überaus deutlich. Diese Skulpturen «sagen nicht aus», «bezeichnen nicht» und

allegorisieren und symbolisieren nicht Erdhaftes wie z. B. eine römische Darstellung der Abundantia oder eine Figur Maillols, sondern sie «sind» Erde, sie sind eine direkte Inkarnation dessen, was der Archetyp der Erde ist.



10. LIEGENDE. Eisenbeton. 1933. L. 78 cm

{31} Dieses die-Sache-selber-Sein, um das es hier geht, drückt sich bei Moore ganz allgemein in seinen Forderungen aus, was eine Skulptur zu sein habe: «Die Skulptur, die mich am stärksten anspricht, ist durchblutet und eigenständig, ganz im Runden; ... sie ist statisch, stark und vital und strömt etwas von der Energie und Stärke großer Berge aus. Sie hat ihr eigenes Leben, unabhängig von dem Objekt, das sie darstellt (Anm. 5).»

{32} Im schöpferischen Akt identifiziert sich der produzierende Künstler mit dem Geschaffenen, als ob er in das Werk ein Stück von sich selbst herausgibt, wie die Mutter in das Kind. «Es ist, als ob er die feste Form innen in seinem Kopf empfängt (Anm. 6). Er überdenkt sie, unabhängig von ihrer Größe, als ob er sie völlig im Hohlen seiner Hand umschlossen hält. Er betrachtet eine komplexe Form ringsum von allen Seiten; während er eine Seite betrachtet, weiß er, wie die andere aussieht. Er identifiziert sich mit dem Zentrum ihrer Schwerkraft, ihrer Masse und ihrem Gewicht. Er erfasst ihr Volumen wie der Raum, den die Form in der Luft verdrängt

(Anm. 7).» Das «Umfassende» des geistig-schöpferischen Prozesses wird hier charakteristischerweise als ein im Wesentlichen umschließender Akt konzipiert, wobei «Kopf», «Hand» und «Raum» als mütterlich enthaltende Symbole auftreten, welche das Geschaffene enthalten. Gleichzeitig wird das Geschaffene aber in seiner vieldimensionalen Selbstständigkeit und In-sich-Zentriertheit freigelassen

{33} Diese Selbstdarstellung des schöpferischen Aktes ist vom schöpferischen Prinzip des «Weiblich-Mütterlichen» her erfasst, ein überaus plastischer Ausdruck dessen, was wir an anderer Stelle als «matriarchales Bewusstsein» zu charakterisieren versucht haben (Anm. 8). Das Wesen dieses schöpferischen Prozesses besteht darin, dass er vom Unbewussten ausgeht und weitgehend in ihm stattfindet. Es ist ein Schwangerschafts- und innerer Ausreifungsprozess, an dem das Ich-Bewusstsein nur in assistierender, geburtshelferischer Weise beteiligt ist. Es ist hier wesentlich, was Moore als Vorgegebenheit dessen beschreibt, das in der zu gestaltenden Materie selber lebt, welcher der Künstler wahrnehmend und ausführend folgt. Wenn er sagt: «Die Skulptur ... ist durchblutet und eigenständig, ganz im Runden ... Sie hat ihr eigenes Leben, unabhängig von dem Objekt, das sie darstellt» (Anm. 9), dann bedeutet das, dass – vom Künstler aus gesehen – die Wirklichkeit des skulpturellen Objektes in gewissem Sinne «an sich» vorhanden und vom schaffenden Künstler entdeckt und herausgestellt wird. Der Prozess, der eine derartige Gestaltung aber ermöglicht, wird von Moore als ein – wie wir zitierten – im wesentlichen «umfassender» Prozess beschrieben. Im Gegensatz dazu muss man sich die andere «aktivere» Art der Skulptur vergegenwärtigen, in der aus dem «passiven» und anonym gestaltlosen Stein etwas herausgeschlagen wird, was dem inneren Bild des schaffenden Künstlers entspricht. In diesem Falle geht es nur um die Übersetzung und Übertragung, um das willentliche Gestalten eines Inneren in einem Äußeren. Die Beziehung des schaffenden Geistes zu der zu gestaltenden Materie entspricht hier vielmehr dem bewussten Gegenüberstehen von Subjekt und Objekt, ja letztlich einem zeugergestaltenden Vorgang in einer passiven Materie.

{34} Der Zusammenhang des schöpferischen Prozesses mit der geschaffenen Gestalt bei Moore ist dagegen ein anderer. In der dauernden Identitätsbeziehung zwischen dem zu Gestaltenden und dem Gestalter kommt es zu einer Geburt des Werkes, in der zumindest nicht ein Teil den anderen vergewaltigt, sondern das Ungestaltete den Gestalter ebenso be-

fruchtet, wie der Gestalter das zu Gestaltende austrägt, formt und gebiert. In diesem Prozess wird die schöpferische Natur selber im schöpferischen Menschen kreatorisch, sie äußert sich in ihm und durch ihn so wie sie überhaupt als natürlicher Skulptor die Kreatur schafft.

{35} Dieses Mütterlich-Naturhafte, das die Welt gestaltend aus sich herausstellt, ist der Gegenstand von Moores Werk. Ihre Überlegenheit, das Grundphänomen, dass das Lebendige auf dieses Große Weibliche als Lebengebendes und Lebennährendes immer angewiesen ist und bleibt, wird am deutlichsten in der ewigen Abhängigkeit des Kindes von der Mutter. Und gerade weil der schöpferische Mensch sich in seinem Angewiesensein auf die spendende Kraft des Mütterlich-Schöpferischen immer wieder als «Kind» erfährt, steht für Moore die Mutter-Kind-Beziehung im Mittelpunkt seines Werkes.



11. MUTTER UND KIND  
Verde di Prato. 1929. H. 10 cm

{36} Diesem Mütterlich-Naturhaften gegenüber ist das Kind ein Enthaltenes und Anhängendes, dessen Selbstständigkeit von dem Großen Runden der mütterlichen Natur überwölbt bleibt. Ob dieses Kind so in den Bogen der Mutter eingeschmiegt ist, wie in einer Plastik des Jahres 1929 (oben), oder ihm embryonal eingefügt ist wie in der des Jahres davor (Anm. 10), das Übergewicht des Mütterlichen wird hier mit der gleichen Intensität erfahren, wie dies bei den Primitiven, z. B. bei den Gefäßplastiken Perus, deutlich wird.

{37} In der Entfaltung des Weiblichen als dem großen Gegenüber, dessen natürliche Entsprechung das kindlich Kleine ist, gerät Moore über den Bezirk des Umfassens und Enthaltens, Schützens und Bergens auch an den, in welchem das Weibliche als das fruchthafte Runde und Gewölbte erscheint, dessen Inbegriff die weiblichen Brüste sind. Am deutlichsten wird dieses Motiv im «saugenden Kind» vom Jahre 1930, bei dem das Weibliche überhaupt auf die Fruchtkugeln von Brüsten reduziert ist. In der Mutter-und-Kind-Plastik des gleichen Jahres wird das Runde zum formalen Prinzip an sich, welches nicht nur durch die Brüste der Mutter, sondern ebenso durch ihren Kopf, die Knie des Kindes und dessen Kopfrundung vertreten wird. Schon hier zeigt sich das Weibliche mit seinem Kind – noch im Anschaulich-Repräsentativen festgehalten – als ein Fruchtbüschel des Lebendigen, in dem die schöpferische Natur sich als mütterlich Weibliches manifestiert. Zu diesen lebendigen Formen zieht es Moore, weil er mit Recht sagt: «Die Asymmetrie verbindet sich außerdem enger mit der Sehnsucht nach Organischem, die ich habe, als mit der nach Geometrischem (Anm. 11)». Aber Moores Selbstverständnis geht tiefer, und er formuliert in einem Abschnitt «Notes on Sculpture» bereits die wesentlichen

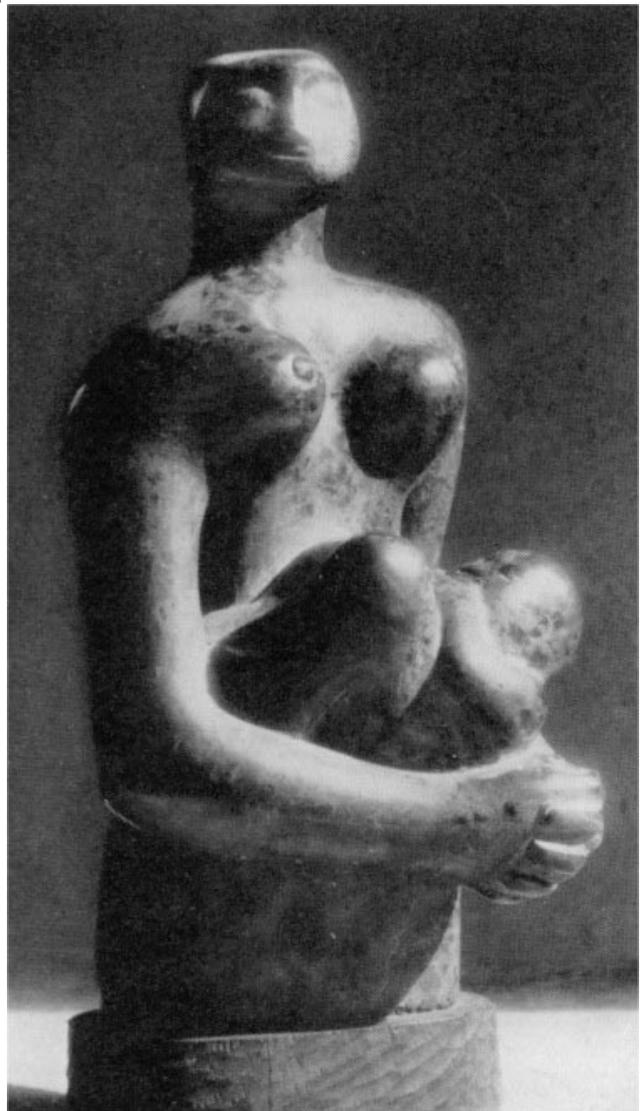


12. MUTTER UND KIND  
Kultgefäß. Peru. (Chimu Kultur)  
vorkolumbisch

formalen und inhaltlichen Momente des weiblich Archetypischen, und zwar durchaus in dem Sinne, in welchem die Tiefenpsychologie und insbesondere die analytische Psychologie diese erfasst. Moore sagt dort: «Ich bin mir ganz darüber klar, dass assoziative psychologische Faktoren eine große Rolle in der Skulptur spielen. Das Wesen und die Bedeutung der Form selbst hängen wahrscheinlich von den zahllosen Assoziationen der Menschheitsgeschichte ab. Zum Beispiel vermitteln runde Formen eine Idee von Fruchtbarkeit und Reife, wahrscheinlich weil die Erde, die Brüste der Frau und die meisten Früchte rund sind. Und diese Formen sind wichtig, weil sie diesen Hintergrund in unserer gewohnheitsmäßigen Wahrnehmung haben. Ich glaube, das humanistisch organische Element wird immer von fundamentaler Bedeutung für die Skulptur sein, da es der Skulptur ihre Vitalität gibt (Anm. 12).»



13. SAUGENDES KIND  
Alabaster. 1930. H. 20 cm



14. MUTTER UND KIND. Verde di Prato. 1931. H. 20  
cm

### III

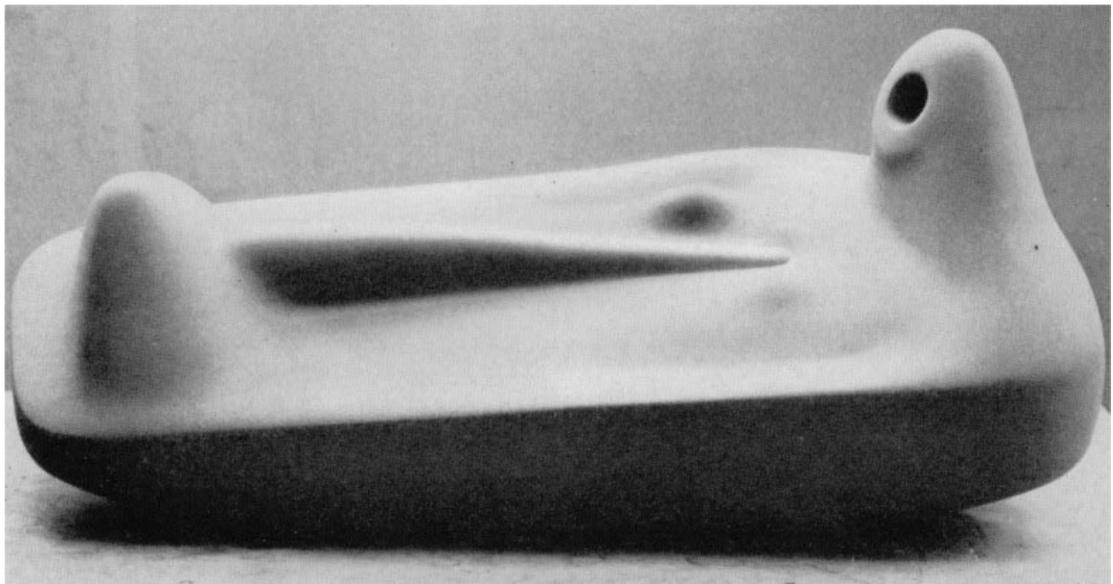
{38} Gerade wenn man die Reifung und Entwicklung dieser skulpturellen Form bei Moore von seinen naturalistischen Anfängen bis zu den fruchthaftern Mutter-Kind-Plastiken verfolgt, scheint es zunächst unverständlich zu sein, wie Moore in den folgenden Jahren unter den Einfluss Picassos und der zur Abstraktion tendierenden Plastik z. B. Brancusis, Archipenkos und Arps geraten konnte. Steht diese Richtung nicht in einem grundsätzlichen Widerspruch gerade zur Selbstinkarnation des Archetypisch-Weiblichen in der skulpturellen Materialisierung?



15. LIEGENDE. KOMPOSITION AUS VIER STÜCKEN  
Cumberland Alabaster. 1934 L. 51 cm

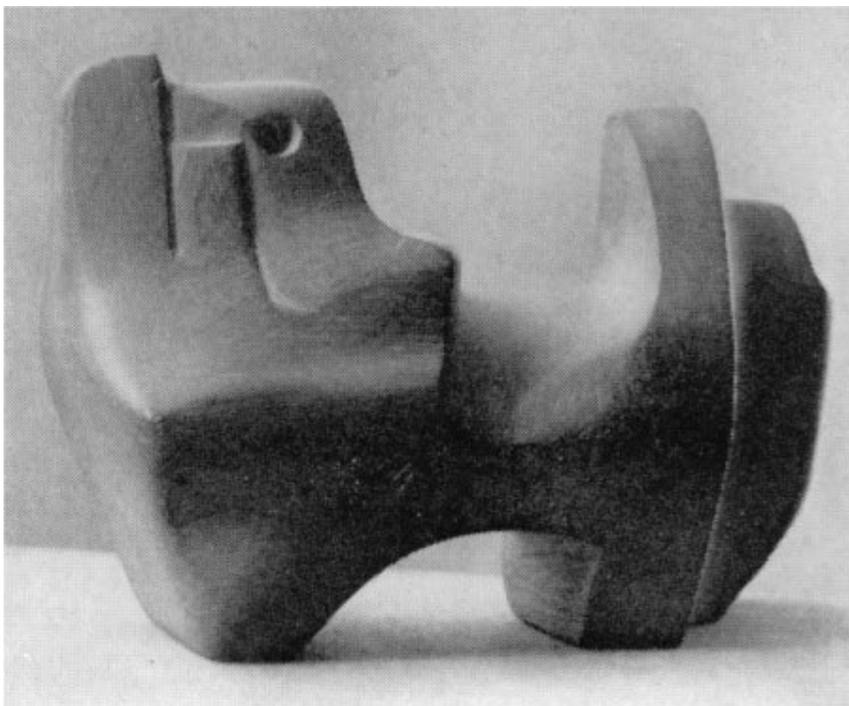
{39} Betrachten wir die drei Liegenden Figuren aus den Jahren 1934 und 1935, charakteristische Werke dieser «abstrakten» Epoche Moores. Nur in der einen, der «Vierteligen Komposition (Liegende Figur)» 1934, überwiegt in der Abstraktion das Analytische derart, dass die Ganzheit völlig zerfällt. In der steinernen Anatomie dieser Gestalt haben sich die Beine als isolierte Formelemente selbstständig gemacht, Kopf und Brust-Teil bilden ein besonderes doppelpoliges Gebilde, und der Rest der Figur ist auf ein Ei, die Keimform alles Lebendigen, reduziert. Die Teilstücke dieser Gestalt sind Ausdruck eines Abstraktionsprinzips, das nicht nur den Wirklichkeitsschein der empirischen Welt ablehnt, nicht nur das Zufällig-Akzidenzielle auf das Wesentliche reduziert, sondern darüber hinaus hat

die «Anatomie der Wirklichkeit» zu ihrer Auflösung in Stücke geführt, in denen nur noch die Lage der Teile und die Erinnerung an das vollständige Körperbild übrig bleibt. Die Denaturierung und Enthumanisierung der Skulptur ist in diesem Werk Moores zu ihrem Extrem gekommen, niemals wieder begegnet uns ein ähnliches Zerbrechen der Form. Der innere, d. h. nicht im Material dargestellte, sondern zwischen den Gestaltteilen wirkende Zusammenhang dieser Skulptur ist nicht stark genug, um ein Auseinanderfallen zu verhindern. Charakteristischerweise ist in der «abstrakten Periode» Moores das Mutter-und-Kind-Motiv sehr zurückgetreten, die mit ihm aufs natürlichste verbundene Qualität des Emotionalen widersteht der Abstraktion. Da das Prinzip der Vereinfachung im Werk Moores eine so bedeutsame Rolle spielt, müssen wir versuchen, diesen Begriff von dem allgemeinen Begriff der Abstraktion abzuheben. Bei der Abstraktion der «Vier Stücke» handelt es sich nicht um die «Vereinfachung» einer Form, sondern um eine vom abstrahierenden Bewusstsein gewollte und in gewissem Sinne willkürlich ausgedachte Entformung, in der sich der Künstler so weit von allem Bildhaften entfernt, dass die Formzusammenhänge, auf welchen der Aspekt der Ganzheit beruht, fast völlig verschwinden. Die Richtung dieser Abstraktion, welche dann – wie z. B. bei Arp in den Skulpturen und bei Mondrian in der Malerei – zum reinen Formschema führt, ist aber der inneren Intention Moores fremd, ja entgegengesetzt. Moores Form-Vereinfachung geht – weil seine Objekte im Wesentlichen die Natur des Weiblichen und des Mutter-Kind-Zusammenhanges sind – niemals ins rein Geometrisch-Schematische.



16. LIEGENDE. Corsehill-Stein. 1935. L. 62 cm

Selbst bei der abstrakten Liegenden Figur aus dem Jahre 1935 (oben), die fast ganz auf vereinfachte Formelemente reduziert ist, sind die symbolischen Akzente so seltsam deutlich, dass in einer für den Verstand fast unbegreiflichen Weise doch der Charakter der «Figur» erhalten ist. Es handelt sich fast nur um reine «Formen», und doch ist der Kopfcharakter des Stein-Auswuchses mit dem Loch unverkennbar, der kleine Steinhügel ist als Andeutung der einen Brust, damit aber des Rumpfes genügend, und der merkwürdig aufsteigende Mittelgrat, der in einem Erdhügel endet, welcher den Widerpart zum Kopf bildet, ist zwar naturalistisch völlig unerklärbar, bildet aber doch eine vereinfacht abstrahierende Körperform, die, und das ist der wesentliche Unterschied zu dem Anatomie-Werk der «Komposition aus vier Stücken», als Ganzheitsgestalt durchschlagend ist.



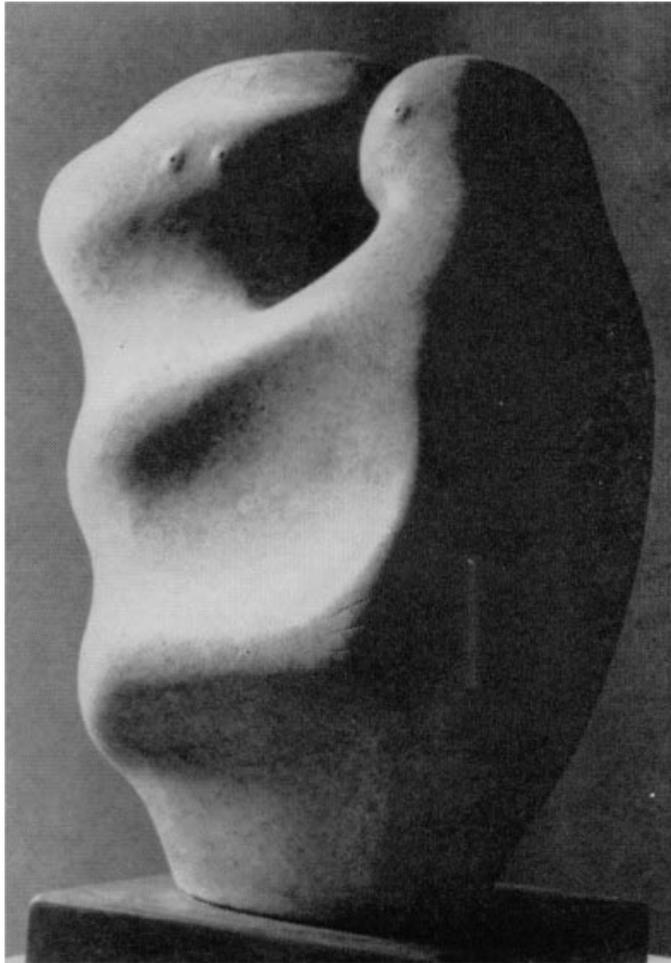
17. Liegende. Afrikanischer Wunderstein. 1934. L. 15 cm

{40} Im Gegensatz zu diesen beiden Skulpturen ist die dritte, eine Liegende Figur aus dem Jahre 1934, geradezu naturnahe. In ihr hat sich die Art der Abstraktion durchgesetzt, die wir als Vereinfachung bezeichnet haben, ein Abgehen von aller naturalistischen Wirklichkeit, die aber doch den Gestaltcharakter des Dargestellten in seinem Wesenhaften erfasst. Wesenhaft bedeutet hier kein abstrahierendes Anschauungsschema der Vernunft, sondern ein Doppeltes, dass nämlich sowohl das Wesen des ruhenden weiblichen Körpers wie das Wesen des Gestalt gewordenen Steins

anschaulbare und tastbare Wirklichkeit geworden ist. Diese Figur ist bei aller Vereinfachung ein wesentlich Weibliches (während in den «Vier Stücken» ein anonym kaum mehr Körperhaftes übrig geblieben war, wie in einem skulpturellen Anatomiesaal). Das Steinhafte des Steins ist in der Schwere der liegenden Figur nicht nur erhalten, sondern betont, die Ganzheit der Gestalt aber ist in ihrer Vereinfachung so eindrucksstark, dass sie alle nur angedeuteten Details integriert. Diese vereinfachende Gestaltung bleibt von nun an für die Kunst Moores charakteristisch. Jenseits alles Kubismus und alles Konstruktivismus setzt sich das Archetypisch-Weibliche nun wieder stärker durch. Das Prinzip der Vereinfachung tritt jetzt immer deutlicher in den Dienst eines Ausdruckswillens, der vom Personalen zum Transpersonalen zielt, wobei dieses Transpersonale sich in einer jedes naturalistische Detail, d. h. aber auch jedes zufällig Personale überwindenden Formgebung äußert.

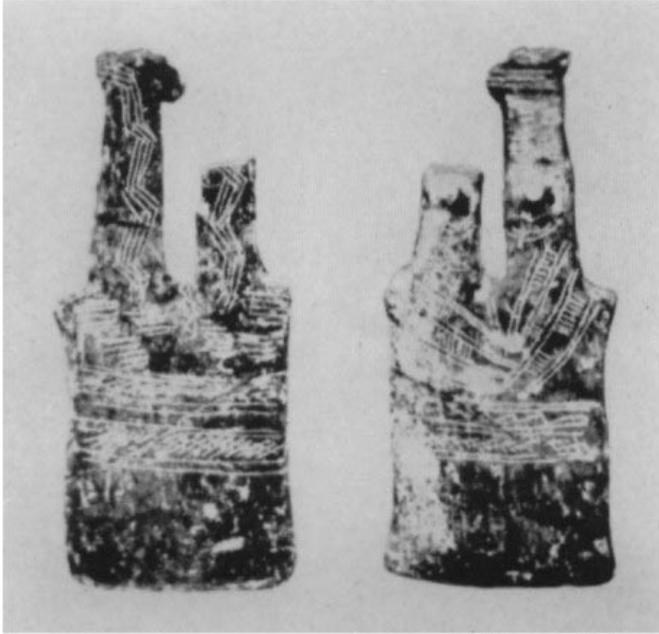
{41} Das «Abstrakte» und Transpersonale ist bei Moore der eigentliche und tiefste Ausdruck des Mächtelhaften und Numinosen, das – wie so oft bei den Primitiven – gerade nicht im Repräsentativen, sondern im Abstrakt-Geisthaften sich manifestiert. «Meine Skulptur wird immer weniger darstellend, immer weniger eine äußere visuelle Kopie und damit das, was manche Menschen mehr als abstrakt bezeichnen würden; aber nur weil ich glaube, dass ich so den menschlich psychologischen Inhalt meines Werkes mit der größten Direktheit und Stärke darstellen kann (Anm. 1).»

{42} Betrachten wir die beiden «abstrakten» Mutter-und-Kind-Skulpturen aus dem Jahre 1936, in denen alles materialistische Detail weggeschmolzen und nur die «reine Form» übrig gelassen ist. Aber lässt sich das Gefühl der Einheit, Verbundenheit und Teil-Identität zwischen Mutter und Kind stärker und einfacher gestalten als in dem Doppelblock, in dem die Horizontalen des gegenseitigen Haltens in ihrer Rundheit und gleichzeitig Entschiedenheit das ganze Gefüge bestimmen? Ähnliches finden wir nur in Doppelbildern aus Cypern, die möglicherweise ebenfalls die Göttin und die Tochter darstellen, und bei denen formal ganz analog die Verbundenheit sowohl durch die Einheit der Grundsubstanz – hier des Blockes, dort der Tonfläche – wie durch die doppelte Querverbindung – hier durch plastische Armzüge, dort durch Ornamentbänder – angedeutet wird.



18. MUTTER UND KIND  
Ancaster Stein. 1936. H.51 cm

{43} In dem ersten Bild der Göttin mit dem Kind (1936) – denn bei der monumental und wie eine Statue der Osterinsel in die Landschaft eingebetteten Figur wird jeder von dem Überpersönlichen dieser Figur erfasst werden – wirkt das Kind fast wie ein Ornament. Es ist Stein von ihrem Stein – und doch, wie fest und sicher steht es auf dem unerschütterbaren Fundament des Armes. Wie seltsam menschlich wirkt die Verbundenheit der beiden Wesen, und wie ewig und unabänderlich ist ihr Zusammengehören und wie naturhaft. Darf man das aber als «abstrakt» bezeichnen, was wie ein Naturding selber in der Natur aufragt und zu ihr zu gehören scheint, wie ein Fels oder ein Baum? Moore sagt: «Die Skulptur ist eine Kunst für das Freie. Sie braucht Tageslicht und Sonnenschein. Ich würde lieber eine Figur von mir in einer Landschaft, ganz gleich was für einer, sehen, als in oder an dem schönsten Gebäude, das ich kenne (Anm. 2).» So gilt für diese Skulptur, die zum Teil schon Natur geworden ist, das, was Moore von dieser Natur selber gesagt hat: «Ein großes Stück Stein oder Holz, irgendwo zufällig in einem Feld oder Garten, sieht unmittelbar



19. DOPPELTE FIGUR  
Ton. Cypern um 2500-2000 V. CHR.  
H. 26 cm

richtig und inspirierend aus (Anm. 3).» Diese Werke Moores sind Kunst und Natur, abstrakt und wirklichkeitsnah in einem Sinne, den man in einer neuen Bedeutung als «primitiv» bezeichnen könnte, wenn man unter primitiv die intensive Verbundenheit mit dem Natürlich-Mächtigeften begreift, als das Moore selber das Primitive erkennt.



20. MUTTER UND KIND  
Grüner Hornton-Stein. 1936  
H. 114 cm

{44} Erst wenn man Moores Satz: «Jede Kunst wurzelt im Primitiven (Anm. 4)» richtig versteht, versteht man auch das Wesen seiner eigenen künstlerischen Intention. Er sagt von der primitiven Kunst: «Sie ist von Menschen mit einer direkten und spontanen Reaktion auf das Leben gemacht» und «ein Kanal, um mächtige Glaubenshaltungen, Hoffnungen und Ängste (Anm. 5)» auszudrücken. Seine eigenen Skulpturen entsprechen in hohem Maße dieser Charakterisierung. Deswegen Moores Bemühung um eine Reduktion der Skulptur auf das Wesentliche, das als «abstrakt» nur dann bezeichnet werden darf, wenn man mit diesem Begriff nichts begrifflich oder intellektuell Abstrahierendes versteht. Ein Teil seiner Werke in dieser Epoche ist «abstrakt», wie ein Werk von Giotto «abstrakter» ist als eines z. B. von Botticelli. Es ist auf die Urform reduziert und in dem Sinne archaisch, wie das Archetypische allen Erscheinungsformen, in denen es sich manifestiert, als ihre «Arche», ihr Ursprung, als ein Einfacheres und Eigentliches zu Grunde liegt.

{45} Dieses Archaisch-Urhafte, das jenseits der Differenziertheit des modernen Bewusstseins das menschliche Leben in seiner Wirklichkeit bestimmt, wieder zu erreichen, entspricht einer wesentlichen Bemühung in der gesamten Kunst der Moderne. Moores «Rückkehr» zum Archaischen versteht sich aber zugleich als eine Rückkehr zum Wesen der Skulptur selber, in dem die Erde in dem ihr eigentümlichen Material von Stein, Holz und Metall kreatorisch wird.

{46} Durch diese Nähe der Skulptur zum kreatorisch Skulpturellen der Natur wird für Moore seine eigene Kunst zu etwas Numinosem. Auch von dieser Nähe her wird seine Kunst der Kunst der Primitiven verwandt. Das in sich selber seinen Schwerpunkt Habende, Allseits-Runde und mit Vitalität Geladene, welches das Merkmal alles Lebendigen ist, erscheint Moore nicht nur im Organischen von Tier und Mensch, sondern ebenso, ja fast noch stärker, in der numinosen Lebendigkeit von Erde, Stein, Holz und Knochen. Wenn in einer bestimmten Epoche seines Lebens und Werkes diese Eigenlebendigkeit von Steinen, Felsen, Kiesel, Knochen und Holzstücken ihn fasziniert hat, dann genügt es nicht, vom Einfluss «von Gegenständen der Natur auf die Sprache Moores» zu sprechen (Anm. 6). Wenn A.D.B. Sylvester von Moore sagt, «denn der Künstler hat seine Studien an Steinen dazu benutzt, um seinen Skulpturen den Anschein zu verleihen, sie seien Wind und See geformte Felsen (Anm. 7)», dann ist der Begriff der «Anschein» ebenso wie der von «benützen» völlig irre-

führend. Es handelt sich gerade bei Moore nicht um die bewusst-raffinierte Verwendung von Primitivismen – ein Vorgang, der z. B. für Picasso durchaus charakteristisch ist -, sondern um die – geglückte – Bemühung, in ebendem Sinne, wie in der primitiven Kultur Steine als sakrale Objekte verehrt werden, durch eine entsprechende Annäherung an das Wesen des Naturhaften den Stein oder das Holz gewissermaßen «von innen her», von seiner eigenen Mitte aus, zu erfassen und zur Gestaltung zu bringen.

{47} Wir werden später noch im Einzelnen sehen, zu welchen durchaus neuartigen Formgebungen diese Intention Moores geführt hat. Dem «Von außen her» des Plastikers, dem Begriff der «Bearbeitung», des «Gebrauchs», der «Verwendung», ja fast sogar auch der «Gestaltung», in welcher die Materie von Stein und Holz usw. zum Material degradiert wird, steht hier eine andersartige Haltung des Künstlers gegenüber. Für ihn ist in der Materie ihre Herkunft von der kreaturischen Materie noch so lebendig, dass er fast nur wie Hebammendienste leistend ihr hilft, die in der Materie angelegte Intention zu verwirklichen. Natürlich ist diese Formulierung übertrieben, aber ihre Zuspitzung soll den Gegensatz zwischen Moores Rückkehr zum Archaischen und jedem sonstigen Primitivismus verdeutlichen.

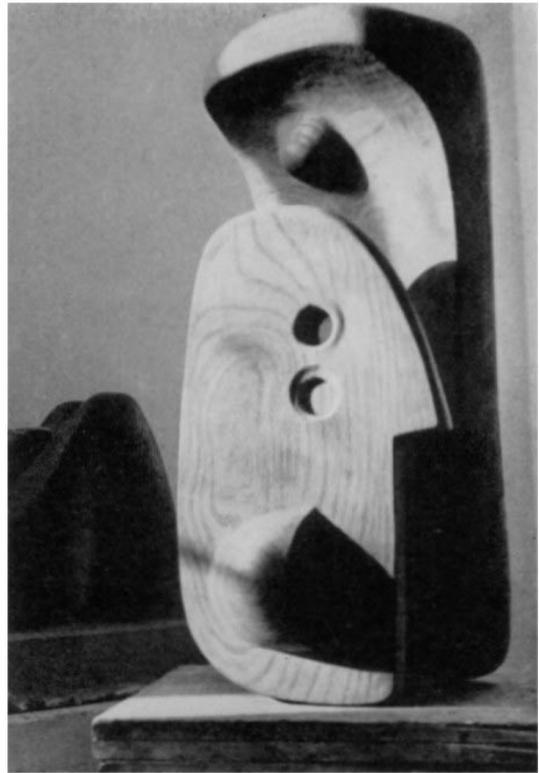
{48} Die Annäherung an das Archetypische der numinosen Mächte ermöglicht Moore eine Formgebung, welche ihrer Qualität, nicht ihrer Entwicklungsstufe nach hoffen darf, der Gestaltungskraft der primitiven Kunst ebenbürtig zu sein. Wenn Moore von der Afrikanischen Kunst sagt: «Für den Neger wie für andere primitive Völker sind Geschlecht und Religion die beiden wichtigsten und miteinander verbundenen Hauptquellen des Lebens (Anm. 8)», dann muss man Geschlecht hier in dem weitesten Sinne verstehen, den die Psychoanalyse diesem Begriff verliehen hat, und muss sich andererseits darauf besinnen, dass in Moores Kunst «Das Weibliche» die zentrale Stelle besetzt hält. Dass dieses Weibliche, welches für das Männliche immer mit «Geschlecht» verbunden bleibt, bei Moore immer wieder und immer stärker als ein Archetypisch-Transpersonales auftritt, führt dazu, dass auch für ihn selber gilt, was er bei der Kunst der Primitiven als ihr Wesentliches erfasst hat, dass nämlich auch in seiner eigenen Kunst «Geschlecht und Religion die beiden miteinander verbundenen Hauptquellen des Lebens» darstellen. Auch für sein Werk gilt, was er über die Negerplastik gesagt hat: «Viele geschnitzte Negerfiguren haben Pathos, eine statische Geduld und Ergebung in unbe-

kannte mysteriöse Kräfte. Sie sind religiös und in der Bewegung aufwärts und vertikal wie der Baum, aus dem sie geschnitzt sind, aber mit ihren schweren gekrümmten Beinen wurzeln sie in der Erde (Anm. 9).»

{49} Dass Moores Kunst ihrer Qualität, aber nicht ihrer Entwicklungsstufe nach, Ähnlichkeit mit der Kunst der Primitiven hat, besagt, dass das Bewusstsein bei ihm eine entscheidende Rolle spielt. Dies wird durch seine Äußerungen über die Kunst allgemein wie auch über seine eigene Kunst bestätigt. Selbst in der Epoche, in der er sich wie die Surrealisten verstärkt dem Automatismus des Unbewussten hingab und besonders in seiner Zeichnung den Intentionen des Unbewussten folgte, hat er doch nie die Rolle des gestaltenden und führenden Bewusstseins unterschätzt. Gerade für eine derartige dem Selbstbewusstsein des modernen Menschen adäquate Haltung ist die innere Forderung, die künstlerische Gestaltung von der archetypischen Tiefe her lebendig zu halten, besonders schwierig.

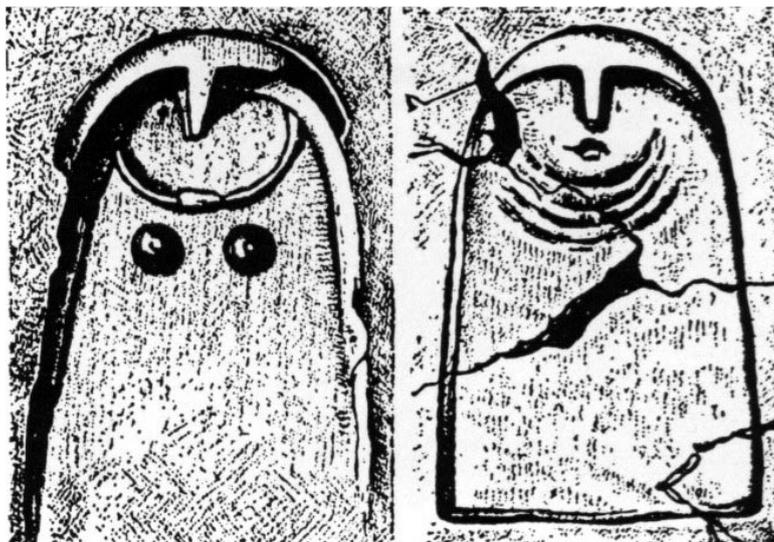
{50} Es ist faszinierend zu sehen, wie die großen Künstler der Moderne jeder auf seine Art sich mit diesem zentralen Problem, die Echtheit der archetypischen Urwelt neben der Schärfe eines diskriminierenden modernen Bewusstseins lebendig zu halten, auseinandergesetzt haben. Was bei Picasso zum dauernden Wechsel des Erfassten und der Art der Erfassung geführt, bei Klee umgekehrt in einer Art spezifischer, aber festgehaltener Technik seinen Ausdruck gefunden hat, wobei aber jedes Blatt und jedes Bild einen neuen Aspekt dieser Geisteswelt gestaltet, hat Moore im Gegensatz dazu gezwungen, in einer gewissen faszinierenden Monomanie innerhalb der allmählichen Entfaltung seines Werkes, immer und immer wieder das Eine zu gestalten, das Urbild des Weiblichen, das Weibliche in seiner Verbindung und Identität mit der Großen Mutter Erde als «Liegende Figur» oder aber das Weibliche als die «Mutter mit dem Kind». Erst wenn wir Moores Verbindung mit dem Primitiv-Archaischen erfasst haben, können wir auch seine «abstrakten» und zugleich «primitiven» Skulpturen richtig verstehen.

{51} Betrachten wir die seltsame Holzplastik von Mutter und Kind aus dem Jahre 1938 (unten). Auch hier ist das Kind nur angedeutet, aber es steht schon, es hat bereits seine Selbstständigkeit. Und doch, es bleibt überdacht von der mütterlichen Wölbung, die in ihrer Vereinfachung an die neolithischen Steinbildwerke der Großen Mutter in Frankreich erinnert.



21. MUTTER UND KIND  
Ulmenholz. 1938. H. 92 cm

{52} Der Archetyp der Großen Mutter, um den Moores Werk kreist, ist – wie jedes Urbild – nicht nur ein Gegenstand der religiösen Verehrung überall in der Welt und zu allen Zeiten, sondern deswegen auch immer wieder ein Gegenstand der künstlerischen Gestaltung. So ist es nicht zufällig, dass die frühesten skulpturellen Bildwerke der Kunst überhaupt, die Plastiken der Eiszeitmenschen, Gestaltungen der Großen Mutter sind.



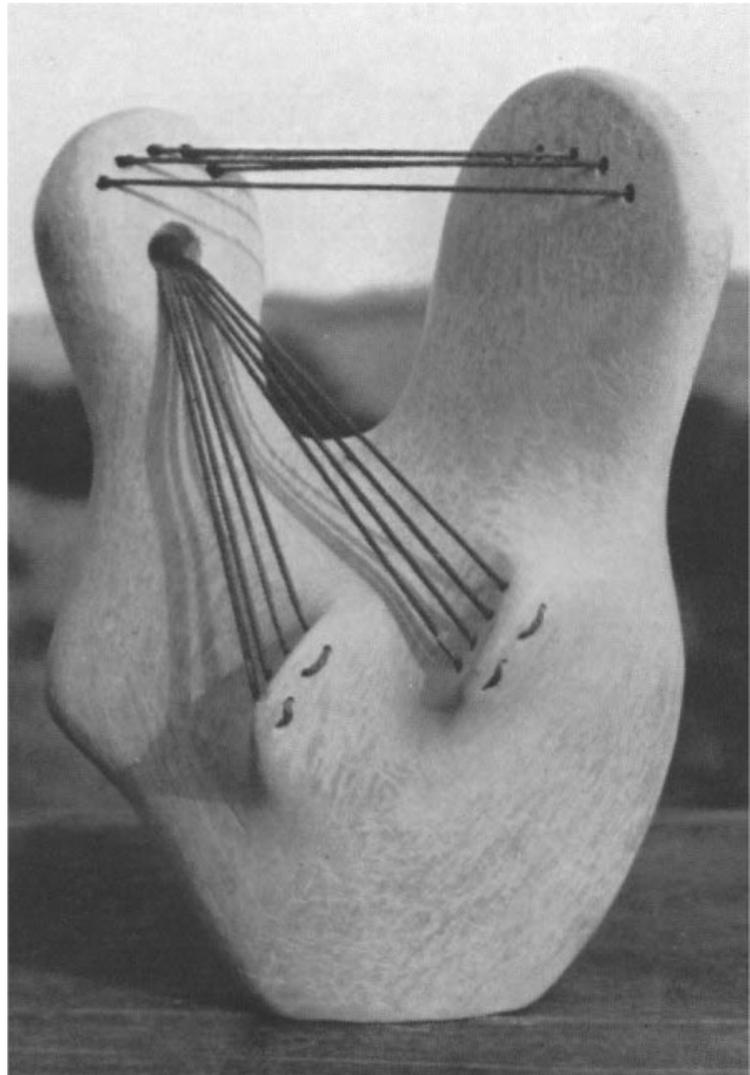
22. DIE GROSSE MUTTER. Relief in Kalkstein-Grotten, Frankreich. Neolithikum

{53} Es ist heute allgemein anerkannt, dass diese Skulpturen, deren Verbreitung von Spanien bis nach Sibirien reicht, religiös-kultischen Charakter haben. Das heißt, diese Figuren der weiblichen Gottheit stehen in gewissem Sinne im Zentrum der frühesten Menschheitskultur überhaupt. Dass diese Gestalt der Großen Göttin die der Nahrung, Schutz und Sicherheit gebenden Großen Mutter ist, macht sie nicht nur zur Herrin des Lebens und der Fruchtbarkeit, sondern ihre kultische Gestaltung – von ihrem Kult wissen wir nichts – ist der früheste Ausdruck davon, dass im Bewusstsein der Menschheit die Erfahrung von der schicksals- und lebensbestimmenden Macht des Muttertums aufgetaucht ist. Religiös-künstlerische Gestaltung und kultischer Umgang im Ritual sind ja in der Menschheit immer die frühesten symbolischen Vorformen einer späteren Bewusstseinsentwicklung (Anm. 10). Die entscheidende Macht des Muttertums bestimmt die früheste Phase der menschlichen Entwicklung, erst später wird sie in der Bewusstseinsentwicklung von der Bedeutung des Vaters und den mit dem Vaterarchetyp verbundenen patriarchalen Werten abgelöst und überlagert. In unserer Zeit beginnt eine neue Umschichtung der Werte, und es kommt in der abendländischen Moderne mit dem langsamen Zerfall des patriarchalen Kulturkanons zu einem neuen Auftauchen der matriarchalen Welt.

{54} Der archetypische Charakter großer Kunst erscheint aber oft auch darin, dass die gleiche Inhaltlichkeit, hier die des Mutterarchetyps, mit einer Formgebung zusammengeht, deren Gleichheit über Jahrtausende hinweg das urbildhaft Gleichartige der menschlichen Psyche verdeutlicht. Während die Ähnlichkeit der großen Mutterfigur mit den neolithischen Mutterfiguren aus Frankreich frappant ist, geht Moores Werk über das alte archetypische Schema hinaus, indem er diese überragende und überdachende Muttergestalt mit einem Kind verbindet. Trotz seiner Selbstständigkeit bleibt dieses Kind mit der Mutter aufs engste verknüpft. Der Querbalken, der die Mutter mit dem Kinde – formal und inhaltlich – verklammert, ist der Ausdruck der unauflösbaren Einheit, die Moore nicht nur immer wieder beschäftigt, sondern die er mit immer neuen Mitteln und in immer neuen Formen darzustellen und zu verherrlichen nicht nachlässt.

{55} Die Verbindung der Mutter mit dem Kinde, die eine unbewusste Identität darstellt, bezeichnet man in der analytischen Psychologie nach dem Vorbild des französischen Forschers Levy-Bruhl als partici-

pation mystique. Es ist die gleiche Konstellation, welche die moderne amerikanische Psychologie «empathy» nennt. Diese ursprüngliche und in jeder Kindheit aufs neue verwirklichte Urbeziehung des Kindes zur Mutter stellt, wie uns scheint, das Vorbild und Urbild aller menschlichen Beziehungen überhaupt dar. Wir nennen diese Früh-Phase der menschlichen und kindlichen Entwicklung, in welcher der Mutterarchetyp dominiert, «matriarchal» und erkennen in dem matriarchalen, d. h. im Sinne der Psychoanalyse «prä-ödipalen» Stadium der kindlichen Entwicklung die Grundlage für alles weitere psychische gesunde oder abartige Wachstum. Matriarchal und prä-ödipal bedeutet hier, dass der Vaterfigur in diesem Stadium noch keinerlei entscheidende Bedeutung zukommt. Auch die Mutter-Kind-Gestaltungen Moores sind – ebenso wie die der Madonna mit dem Kind – vaterlos, erst in einer späteren Entwicklung in Moores Werk treten die «Familiengruppen» auf, in denen der Vater ebenfalls in Erscheinung tritt.



23 .  
MUTTER UND KIND  
Modell in Gips und Schnur  
für Guss in Blei mit Draht  
1938. H. 13 cm

{56} Obgleich wir die «Faden-Figuren» erst später berücksichtigen wollen, müssen die Mutter-und-Kind-Skulpturen dieser Kategorie schon jetzt in unsere Betrachtung miteinbezogen werden. Sowohl die Skulptur aus dem Jahre 1938 wie die entsprechende Zeichnung aus dem Jahre 1940 ist eine gültige Verwirklichung dessen, was psychologisch als participation mystique zwischen Mutter und Kind bezeichnet wird. Dass hier in plastischem Material durch in Beziehung setzende Schnüre gestaltete Massen miteinander so verbunden werden, dass – von allem damit formal Gewonnenen abgesehen – der lebendige Beziehungsstrom sichtbare Wirklichkeit und Seelisch-Psychologisches direkte Anschauung geworden ist, das ist das Einmalige und Großartige dieser seltsamen, aber psychologisch ebenso wie plastisch überzeugenden Gebilde. Die Ströme, welche die Augen des Kindes mit denen der Mutter verbinden, bilden die Brücke, welche geist-geisterhaft, unkörperlich, aber sichtbar, raumfassend, aber in ihrem Offensein den Raum freigebend, die obere Horizontale des Bildwerkes bildet. Gleichzeitig strömt ein Begehrensstrom von Kraftlinien aus dem Munde des Kindes zu den Brüsten der Mutter, deren unkörperliches, aber dynamisch wirkendes Vorhandensein die diagonale Verbindung ermöglicht, welche die miteinander verbundenen Massen von Mutter und Kind belebt. Gänzlich unkonkret, aber in ihrer Verteilung von Massen, Kurven und Kraftströmen überzeugend und in ihrer Art vollkommen, gehört diese Gruppe zu den großen Mutter-und-Kind-Konzeptionen unserer Zeit (Anm. 11).



24. MUTTER UND KIND

Entwurf für eine Skulptur in Holz und Fäden. Kreide, Feder und Wasserfarbe. 1940. 28 x 38 cm

{57} Die Zeichnung mit der Mutter-und-Kind-Gruppe aus dem Jahre 1940, in der die sitzende Mutter das Kind auf dem Schoße hält, zeigt die gleichen Wirkungs- und Beziehungsströme. Das Kind wird in dieser Skizze nicht mehr durch die Arme der Mutter gehalten und hält sich auch nicht mit seinen eigenen Armen fest, sondern seine participation mystique mit der Mutter beruht ganz auf den Strömungsbahnen, die durch Schnüre charakterisiert, die Kraftfelder Mutter und Kind zusammenschließen. Die zentrale Verbindung beider Figuren strömt von der Mitte der einen zur Mitte der anderen Figur. Es gehört zu den archetypischen Vorstellungen, dass die unbewusste Identität zwischen den Menschen, auf welche der Begriff der participation mystique hinweist, ihren Sitz im «Sonnengeflecht» hat, das in der Mitte des Körpers, genau in der in der Zeichnung dargestellten Körperregion, lokalisiert wird. Dieses Sonnengeflecht ist ein Zentrum des als «Sympathikus» bezeichneten Nervensystems, das die «Sympathien», die participation der Lebewesen miteinander, vermittelt und ermöglicht. Auch hier kann man nur die tiefe Intuition des Künstlers bewundern, der in seiner visionären Erfassung archetypischer Zusammenhänge Unsichtbares sichtbar zu machen versteht.

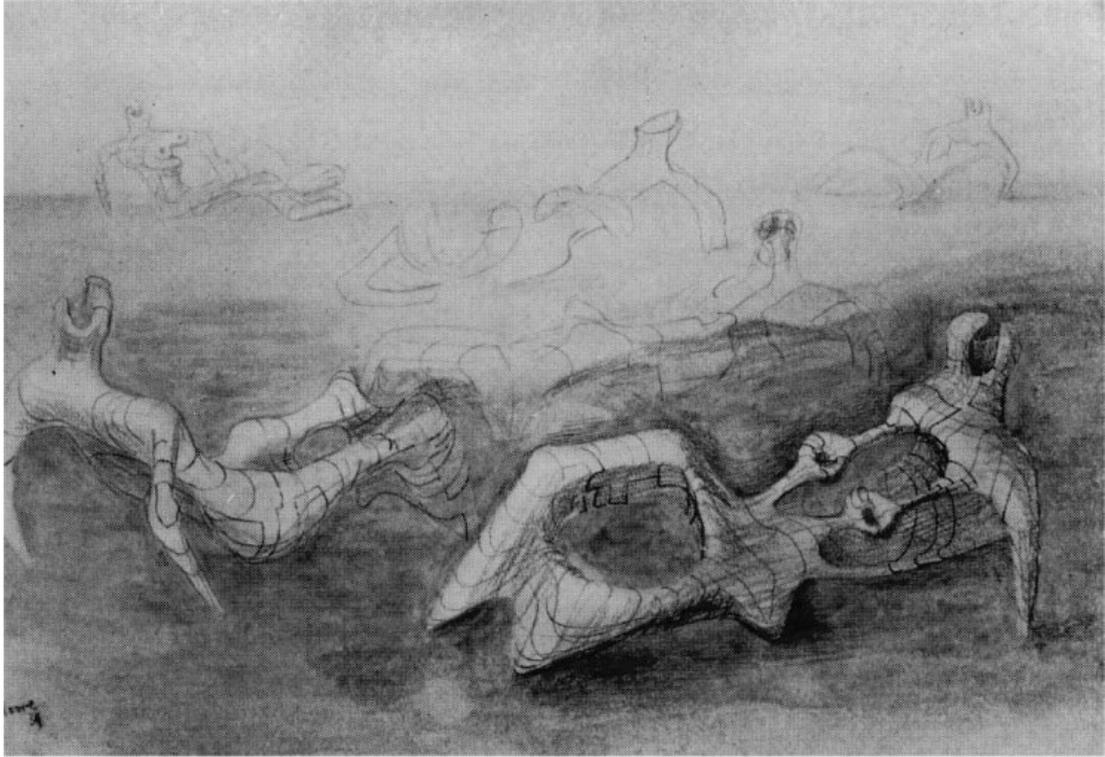
## IV

{58} Von den beiden großen Themen Moores ist das Mutter-Kind-Motiv Ausdruck des Anhängens nicht nur des Kindes an der Mutter, sondern auch des Menschen an der Natur und des Einzelnen am Leben überhaupt, wenn man das Gestaltete in ein – unzulänglich – Begriffliches übersetzen will. Die Liegende Figur dagegen ist die Gestaltung dieses Großen und Anderen, des Weiblichen, in seinem mit-sich-allein-Sein, seinem auf sich selber beruhenden Dasein. Die Umgestaltung vom Personalen einer liegenden Frau zum Transpersonalen des Erdweiblichen war darin zum Ausdruck gekommen, dass der liegende weibliche Körper vom Organischen eines individuellen Leibes zum Anorganischen erdhafter Landschaftlichkeit sich wandelte. So bilden die Spitzberge zweier Brüste die Entsprechung zu den Steilformen der Knie, und die Reduktion des Menschlichen spricht sich darüber hinaus deutlich in der Einschmelzung des Kopfes aus, der, das Signum der Individualität, zu einem knopfförmigen Gebilde wird, das nur noch als reine Formgröße wirkt.

{59} Das Motiv des Kopfes, seine Einschmelzung ebenso wie seine Ausweitung über das an sich «Normale», welches der Kopf bedeutet, spielt in Moores Werk eine wichtige Rolle. Es ist so, als ob die emotionale Akzentuierung diesen Teil des Körpers mehr als jeden anderen verändert. Wenn in den jetzt besprochenen Werken das Gewicht auf dem Körper, seiner Gestaltung und Umgestaltung liegt, dann verkleinert sich der Kopf, ja er schmilzt geradezu ein wie ein Anhängsel, ein Ausläufer des Rumpfes, der formal in der Gestaltung nur angedeutet zu werden braucht. Wenn umgekehrt der emotionale Akzent sich, aus welchen Gründen auch immer, dem Kopf zuwendet, dann verwandelt sich dieses Gebilde, wie wir sehen werden, in eine Welt, die nun geradezu unabhängig vom Rumpf wird und ein seltsames Eigendasein zu führen beginnt (Anm. 1).

{60} Während das Mutter-Kind-Motiv in der für die Tendenz zur Abstraktion typischen Art «vergeistigt» wurde, wandelt sich die Gestaltung der «Liegenden Figur» bei Moore in den gleichen Jahren in anderer Weise. Auch bei den «Liegenden Figuren» ist das konstruktiv-mathematische Formelement betont, das in Skizzen zu unausgeführten Arbeiten aus dieser Zeit besonders deutlich wird. Aber es ist auffällig, dass in den Jahren, in denen Moore auf dem Feld der modernen abstrakten Kunst experimentierte (1933-1937), das Motiv des Weiblichen mehr als in irgendei-

ner anderen Schaffensepoche zurückgetreten ist. Das liegt daran, dass das Weibliche seiner archetypischen Natur nach zur Welt des Organischen gehört. «Asymmetrie verbindet sich außerdem enger mit der Sehnsucht nach Organischem, die ich habe, als mit der nach Geometrischem», das Geometrische der Natur ist dem Organischen nur als ein Partialaspekt eingeordnet.



25. ENTWÜRFE FÜR SKULPTUREN IN METALL. Feder und Tusche. 1938. 38 x 56 cm

{61} Man könnte annehmen, dass das Wesen des Steines dem Geometrisch-Konstruktiven seiner Natur nach besonders nahe sei. Moores Werk beweist eher das Umgekehrte. Am deutlichsten wird das, wenn Moore mit der Entdeckung des Loches, des Durchbruchs und der Höhle eine spezifische skulpturelle Welt des Steines sichtbar macht, die in ebendem Sinne naturhaft-organisch und nicht geometrisch ist, den er in unserem Zitat betont. Auch das gewachsene Steinernerne ist Teil der weiblichen Natur-Welt mit der Asymmetrie und Unvorahnbarkeit ihrer Rundungen, Täler und gewölbten Flächen. Auch dieses Organisch-Naturhafte des Steines und seiner unkontrollierbaren Gesetzen folgenden Formung ist in unserem Sinne «matriarchal». Die Selbstbeschreibung der schöpferischen Gestaltung des Skulptors, die wir mit der matriarchalen Art des beobachtend-gebärenden Bewusstseins in Zusammenhang gebracht hatten, äußert sich auch in der organisch-gewachsenen Formgebung des Steines

und in dem bewussten Sich-führen-lassen des schöpferischen Aktes durch die Gegebenheit des Materials, die eher einem «passiv-empfangenden» Nachfolgen entspricht als einem bewusst zielenden und formgebenden männlich-patriarchalen Bewusstseinsakt.

{62} Der Gegensatz zu dem Rundhaft-Organischen des Naturhaft-Weiblichen ist das Konstruktiv-Geometrische des männlichen Geistes, das mit seinem setzenden und messenden Bewusstsein die mütterliche Materie des Stoffes gestaltend überwältigt und seinem eigenen Gesetz unterwirft. Nicht zufällig ist deswegen die frühe Figur von 1934, die in Moores Werk fast einzigartig dastehende Gestaltwerdung eines Geometrisch-Kubischen, in ihrer betonten Kantigkeit eher eine männliche als eine weibliche Götterfigur.



26. CARVING. Afrikan. Wunderstein. 1934. H. 10 cm

{63} Da aber, wo es Moore in den großen Werken dieser Zeit doch zur Gestaltung seiner beiden Grundmotive gedrängt hat, inkorporiert der Archetyp des Weiblichen gewissermaßen die Abstraktion, und es beginnt die depersonalisierte und transpersonale Gestaltung des Archetypischen in der Skulptur, in der auch die naturalistischen Restbestände zu Form- und Inhaltswelten eigener Art verwandelt werden.

{64} Die Ent-Humanisierung des Objektes, die mit der Verwandlung der weiblichen Figur in die Hügel und Täler erdhafter Formen beginnt, wird dadurch verstärkt, dass die gebundene Form der Masseneinheit, welche bisher die Skulptur zusammengeschlossen hatte, sich auflöst. «Ein Stück Stein kann ein Loch haben, ohne dadurch an Stärke zu verlieren – wenn das Loch von einer bestimmten Gestalt, Größe und Richtung ist. Nach dem Prinzip des Bogens kann der Stein genau so stark bleiben. Das erste Loch, das man durch einen Stein haut, ist eine Offenbarung. Es verbindet die eine Seite mit der anderen und macht den Stein sofort mehr dreidimensional. Das Mysterium des Loches, die geheimnisvolle Faszination von Höhlen in Bergen und Klippen (Anm. 2).»

{65} Dazu sagt Mr. Sylvester, in der heute geläufigen psychologischen Manier: «... aber seine tiefere Bedeutung liegt natürlich in seiner sexuellen Symbolik.» Und er fährt fort: «Es ist bemerkenswert, dass Moore, wenn er von dem formalen Wert des Loches spricht, es als eine Öffnung ansieht, die eine Form durchbohrt, aber sofort das Loch mit einer Höhle identifiziert, wenn er auf seinen poetischen Wert hinweist (Anm. 3).»

{66} Das «Natürlich» des Autors ebenso wie die angebliche «Sexualsymbolik» Moores und der «poetische Wert» der Höhle müssen uns deswegen beschäftigen, weil gerade an diesen Missverständnissen möglicherweise deutlich wird, was die archetypische Kunst Moores ausmacht, und weshalb die Terminologie und das Verständnis Sylvesters, der Moore so durchaus voll gerecht zu werden sich bemüht, gerade an diesen entscheidenden Punkten versagt.

{67} Nach allem, was wir bisher zu der Bedeutung des archetypischen Bildes des Weiblichen bei Moore bemerkt haben, wird niemand vermuten, dass wir die sexuelle Bedeutung, welche die Höhle immer hat und haben kann, übersehen. Wie uns scheint, fängt aber das eigentliche Problem überhaupt erst da an, wo die Banalität dieser Feststellung aufhört. Denn es handelt sich bei Moore nicht um eine sexual-pathologische

Persönlichkeit, die vom weiblichen Geschlecht besessen ist und überall Höhlen sieht und bildet, auch wo in Wirklichkeit keine sind, und dies zu einem Wesensmerkmal seiner Kunst macht. Auch von einem «unbewussten» Zwang wird man bei einem so wachen – und wie seine Aufsätze über die Skulptur beweisen keineswegs somnambul schaffenden – Künstler nicht sprechen können; überdies ist Moore gewiss die banale psychoanalytische Feststellung, dass das Loch ein Sexuelsymbol ist, keineswegs unbekannt geblieben. Wenn also Moore «Loch» mit der Höhle identifiziert, handelt es sich um keinen «poetischen Wert», sondern um eine inhaltliche Symbolik, in der – wie Moore selber unmissverständlich aussagt – das Weibliche zum Erdarchetyp sich wandelt. Wenn er von der «geheimnisvollen Faszination von Höhlen in Bergen und Klippen» spricht, dann ist das die echte – und keineswegs unbewusste – Beschreibung einer inneren Konstellation, wobei die Faszination, d. h. die vom Unbewussten her dirigierte Hinwendung des Interesses, dem ihm teilweise unbewussten Archetyp des Großen Weiblichen gilt. Auch hier kann man nur von einem teilweise unbewussten Prozess sprechen, denn während die Moores Werk bestimmende Einheit dieses Archetyps, die wir verfolgen, dem Künstler unbewusst geblieben sein mag, ist ihm die Tatsache dieser Zentrierung seines Werkes ebenso wenig unbewusst wie einem Madonnenmaler die Tatsache, dass sein Werk der Madonna geweiht ist. Nur dass die Madonna einen herrschenden Wert des Kulturkanons darstellt, während Moores Werk einem Archetyp geweiht ist, welcher erst «auftaucht», d. h. am Bewusstseinshorizont der Zeit zu erscheinen beginnt.

{68} Die Beziehung des Künstlers zum Mutterarchetyp allgemein, besonders aber in unserer Zeit, in welcher dieser Archetyp im kollektiven Unbewussten stark betont ist, hat uns in anderen Arbeiten schon mehrfach beschäftigt (Anm. 4). Darüber hinaus aber bedarf die Beziehung des schöpferischen Menschen zu seiner Kindheit, der Zeit, in der jeder Mensch archetypische Erfahrung macht, einer besonderen psychologischen Bearbeitung und eines Verständnisses, das über die übliche psychoanalytische Reduktion hinausgeht (Anm. 5).

{69} Die psychoanalytische Schablone wird auch Moores Werk auf einen Wiederholungszwang reduzieren, d. h. sein ganzes Werk als ein «Nichts als» auffassen und die pathologischerweise nicht überwundene frühinfantile Sexualforschung zur treibenden Kraft seines Daseins erklären. Auch wenn man von Sublimierung spricht, bleibt diese Interpretation letztlich

dabei stehen, den Künstler als eine unreife Persönlichkeit zu deuten, deren eigentliches Interesse an Inhalte verhaftet ist, die normalerweise in der Bewusstseins- und Persönlichkeitsentwicklung hätten überwunden werden sollen.

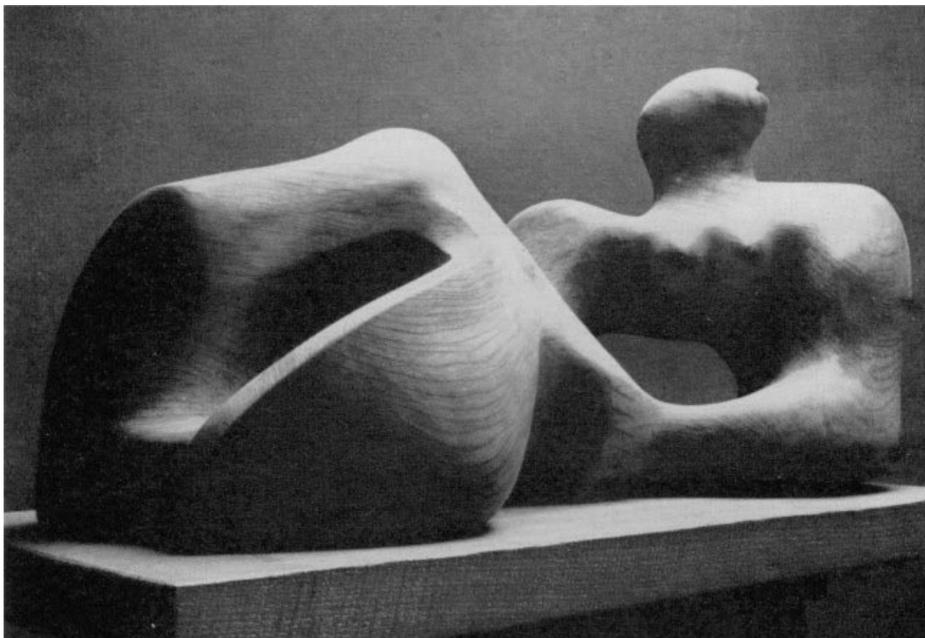
{70} Die Faszination des Künstlers durch den Mutterarchetyp ist aber keineswegs nur ein personales Phänomen seiner individuellen Geschichte, sondern darüber hinaus ein Vorstoß in einen seelischen Bereich, der nicht nur für ihn selber, sondern auch für seine ganze Zeit, wenn nicht für die Menschheit überhaupt, von schicksalsmächtiger Bedeutung ist. Wir betonten schon wiederholt, dass im Mutterarchetyp die Beziehung des Menschen zur Natur, zum Organisch-Schöpferischen und zum Leben selbst sich abbildet. Gerade in einer Zeit, in der die abendländische Menschheit durch die Überbetonung des patriarchalen Geistes und der aus ihm letztlich entstandenen Technik in die Gefahr geraten ist, die Beziehung zum natürlichen Wurzelboden des Daseins zu verlieren, hat im Unbewussten, einem allgemeinen psychischen Gesetz folgend, eine innere Kompensationstendenz eingesetzt, welche diese allzu sehr verdrängte und unterdrückte weibliche und mütterliche Erd-Natur-Seite wieder verstärkt belebt.

{71} Moores Werk – aber keineswegs sein Werk allein – ist der deutliche Ausdruck dieser Gegenbewegung, in welcher eine bis dahin unbewusst gebliebene Macht, die des Mutterarchetyps in der Mannigfaltigkeit all seiner Bedeutungen, sich durchzusetzen und so ins Allgemein-Bewusstsein einzudringen beginnt. Gerade in dieser für seine Zeit kompensatorischen Funktion erweist Moore seine Bedeutung und die Bedeutung des großen Künstlers überhaupt, dessen Wirkung unter anderem darin besteht, dass er der Kultur die ihr fehlenden, aber nötigen Werte ergänzend bereitstellt, die er aus seinem schöpferischen Unbewussten heraus produziert (Anm. 6).

{72} In der Frühzeit der Menschheit sind archetypische Gestaltungen durch den Wertkanon der jeweiligen Kultur mehr oder weniger festgelegt und erlauben nur relativ geringfügige Variationen durch den gestaltenden Künstler. Je mehr wir uns aber der Neuzeit nähern, desto stärker ist nicht nur die Individualisierung der Menschheit fortgeschritten, sondern eine umso größere Rolle spielt auch die Individualität des schöpferischen Menschen. In seiner individuellen Entwicklung, den schicksalsmäßigen Stadien seiner Individuation, kommt auch das zu gestaltende Unbewusste, der sich durchsetzende Archetyp, zu immer neuen Formen, sodass – wie bei Moore

– nicht ein festgelegter Aspekt des großen weiblichen Archetyps durch ihn Gestalt annimmt, sondern die archetypische Polyvalenz, d. h. die an sich immer vorhandene Potentialität und Vielgestaltigkeit des Archetyps, zu immer neuen Verwirklichungen führt (Anm. 7).

{73} Wenn wir die Holzplastiken aus dem Jahre 1936 und die aus dem Jahre 1939 betrachten, die für die Epoche des «Eröffnens» («opening out») charakteristisch sind, «die Durchbrechung der Räume des weiblichen Körpers durch Löcher, Höhlen und Bögen (Anm. 8)», dann müssen wir weit zurückgehen, um die innere Bedeutung der genialen Neuentdeckungen zu verstehen, mit denen Moore die Skulptur bereichert hat.



27. LIEGENDE. Ulmenholz. 1935/36. L. 89 cm

{74} Bei der Holzfigur aus dem Jahre 1936 steht die optische Einheitlichkeit großer Massen im Vordergrund. Auch hier ist bereits die Gestaltung des Un- und Überpersönlichen der Figur so betont, dass das Haupt nur als unindividuelle Formgröße wirkt, das Körperliche ist ins Großartig-Gebirgshafte verändert. Es gehört zu den Besonderheiten von Moores Kunst, dass der Eindruck des Übermenschlichen, ja zum Teil Riesenhaften ganz unabhängig von der faktischen Größe des Kunstwerkes erreicht wird. Es ist nicht zufällig, dass man sich das kleine Format dieser Holzplastiken ins Überdimensionale vergrößert vorstellen könnte, was ganz Moores eigener Intention entspricht. «Wenn praktische Erwägungen, Materialkosten, Transport usw., es mir erlauben würden, würde ich öfter

an größeren Figuren arbeiten, als ich es tue. Die durchschnittlichen, mittleren Ausmaße setzen die Idee nicht genügend vom prosaischen Alltag ab. Das ganz Große oder ganz Kleine nimmt durch seine Größe einen zusätzlichen Gefühlswert an (Anm. 9).»

{75} Gerade dieses Überschreiten des Alltäglichen in jeder Richtung, das mit dem Mittel der Konzentrierung der Formelemente ebenso wie mit dem der abstrahierenden Vereinfachung erreicht wird, verdeutlicht die Richtung zum Archetypisch-Transpersonalen, in der sich Moores Kunst entfaltet. Den Gegensatz zum «prosaischen Alltagsleben» bildet die archaisch archetypische Welt, die als ursprüngliche «Einheitswirklichkeit» eine für unser unterscheidendes Bewusstsein nur als Grenzerfahrung wirkliche Welt darstellt (Anm. 10). Wir können hier nur andeutungsweise diesen für die analytische Psychologie bedeutsamen Begriff der «Einheitswirklichkeit» zu umschreiben versuchen, und zwar nur insoweit er für die schöpferische Gestaltung überhaupt und speziell für die Moores von Belang ist.

{76} Das Normal- und Alltagsleben wird durch unser ich-zentriertes Bewusstsein bestimmt, das nur eine in Außen- und Innenwelt polarisierte Wirklichkeit kennt, eine Wirklichkeit der Objekte, welcher das Ich – soweit es bewusst ist – als ein distanziertes Subjekt gegenübersteht. Der Primitivmensch ebenso wie das Kind, der ergriffene ebenso wie der schöpferische Mensch aber erfahren eine durchaus andersartige Wirklichkeit, und immer ist es das Anliegen der großen Kunst gewesen, diese einheitliche und der polarisierten Welt zu Grunde liegende Wirklichkeit heraufzubeschwören und zu gestalten.

{77} Dabei gibt es unendlich viele Zugänge zu dieser Einheitswirklichkeit. Nicht nur die Kunst, auch die Religion jedes Zeitalters versucht, in den Grenzen ihrer Zeitgegebenheit diesen Zugang zu erlangen. Aber erst in dem jeweiligen Überschreiten der gegebenen Grenzen der Zeit und der Persönlichkeit wird das Bild der «anderen» und totaleren Wirklichkeit sichtbar. In diesem Sinne ist die Einheitswirklichkeit immer «relativ» zur Wirklichkeit des Bewusstseins, dem gegenüber sie als die «andere Seite» und das «ganz Andere» erscheint.

{78} Wenn das Menschheitsbewusstsein einer spirituell mittelalterlichen Geistwelt verfallen ist, wird die wieder zu entdeckende und neu entdeckte Einheitswelt mit den Farben der Erdwirklichkeit wie in der Renaissance

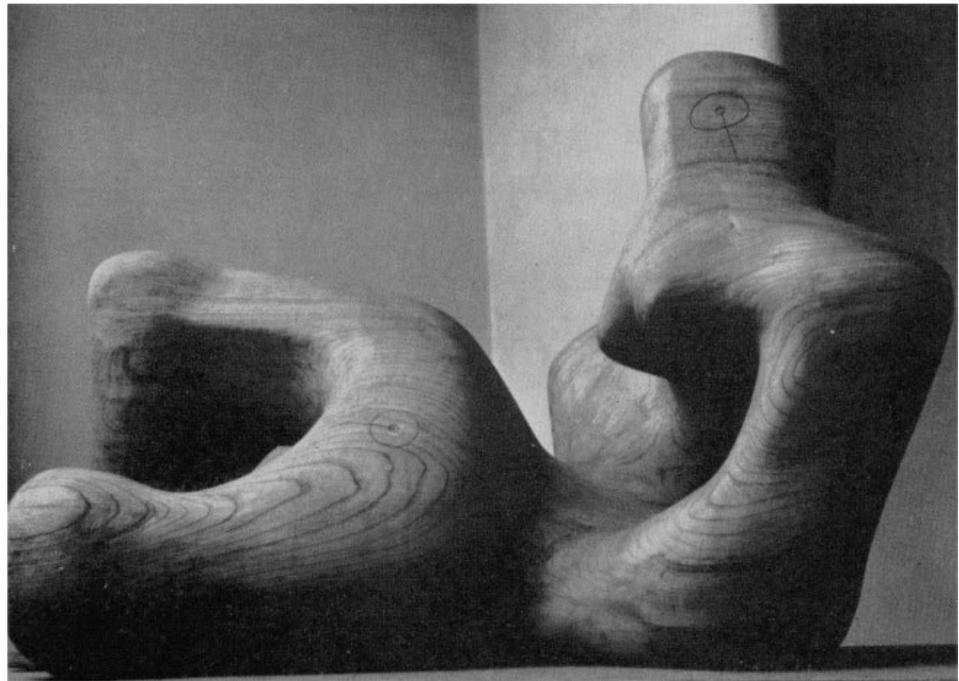
von Giotto bis zu Leonardo aufleuchten, wenn dagegen umgekehrt gerade die Verhaftung an die Vielheit der konkreten Dingwelt wie in den Niederlanden zur Zeit Rembrandts das Bild der ganzen Welt fast verstellt hat, dann bricht die Einheitswelt ein als ein Jenseitsglanz des Lichtes, das die Dinge dieser Welt völlig zu verwandeln scheint. Aber einer von allen seelischen und naturhaften Ursprüngen abgeschnittenen technischen Welt wie der unseren zeigt die Einheitswelt ein seltsam dämonisch-archaisches Antlitz und erweist sich voll von Mächten, Göttern und Dämonen, von denen unsere entgötterte Bewusstseinswelt nichts mehr weiß.

{79} Die relative Unerschöpflichkeit der Einheitswirklichkeit ist nur als eine archetypisch-mythologische Welt zu beschreiben. Nur in der Polyvalenz des Archetyps ist, wenn überhaupt, die Vielseitigkeit dieser Welt fassbar. Dabei ist sie von einem Strom durchgängiger Emotionalität belebt, sie ergreift nicht nur, sondern ist bewegt und bewegend zugleich. Das was wir als *participation mystique* zwischen Mutter und Kind zu verdeutlichen gesucht haben, ist hier durchgängiges Gesetz. Alles ist mit allem verbunden, alles wirkt auf alles, es gibt kein Inneres, das nicht welthaft erscheint und die Welt bewegt, kein Welthaftes, das nicht seelisch erfüllt und mit Seelischem verbunden ist. Diese Welt, wie sie vom Kind erfahren wird, ist eine mythologische Welt, weil in ihr die großen transpersonalen Gestalten zu Hause sind, die als ein Hund und ein Baum, ein Stein und ein Mensch erscheinen können, immer aber in sich das ganze Wunder der Einheitswirklichkeit enthalten, das in der Ergriffenheit der kindlichen Psyche Erfahrung wird.

{80} Wenn der Künstler, wenn Moore seine Gestalten in die Wirklichkeit hineinstellt, dann ist diese niemals die unseres Bewusstseins und unseres Alltags. Immer gehört zu diesen Figuren eine andere Welt als die «normale», und immer wirken diese Figuren in unserer Alltagswelt wie ein Einbruch und Durchbruch aus einer anderen Daseinsschicht. Das Archaisch-Primitive, das Abstrakt-Vereinfachte ebenso wie das im naturalistisch-repräsentativen Sinne «Unwirkliche» von Moores Figuren ist Hinweis auf diese andere Welt der Einheitswirklichkeit, in der unsere Bewusstseins-Differenzierungen und -Unterscheidungen, die von groß und klein ebenso wie die von außen und innen, nicht mehr gültig sind.

{81} Die Besonderheit von Moores «matriarchaler» Gestaltungsart ist, dass er nicht die Materialien als Gegebenheiten seiner Vision verwendet und zwangsmächtig gestaltet – so wie z. B. Michelangelo die mythische

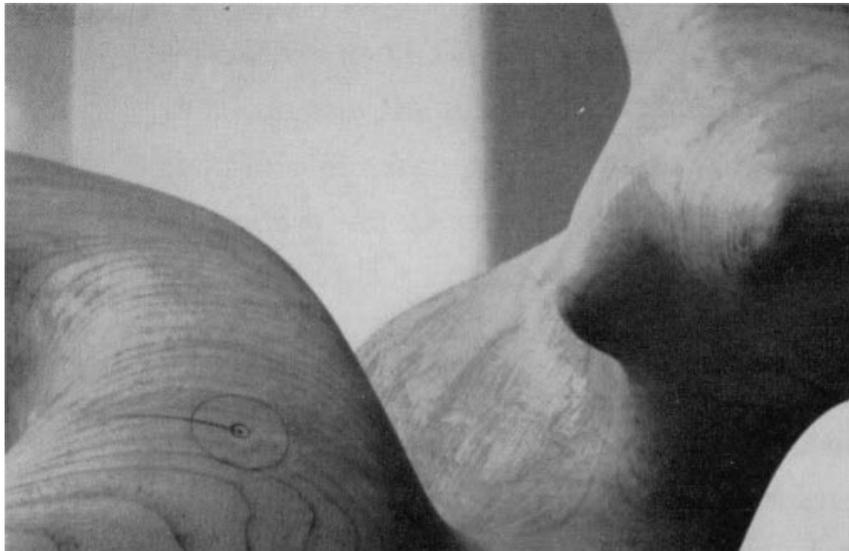
Welt seiner Vision dem Abendland für immer eingepägt hat, das nach ihm Gott-Vater in seinem, Michelangelos Bilde, erlebt. In dem Nachgeben Moores, welcher der Intention des Stoffes, des Holzes, des Steins, des Knochens nachgeht, verwandelt sich unter seiner gestaltenden Hand die Welt, er verlässt die Welt des Kopfbewusstseins und gerät in die tiefere, der Einheitswirklichkeit nähere, Inneres und Äußeres zusammenschließende Schicht. Am deutlichsten vielleicht wird dies in seinen Holzskulpturen.



28. LIEGENDE. Ulmenholz. 1936. L. 107 cm

{82} Selbst auf den Abbildungen dieser Skulpturen ist erkennbar, wie das Holz als bewegte Materie im Stromfluss seiner Maserung wesentlich die Gestaltwirkung der Skulpturen erhöht, ja in gewissem Maße ermöglicht. Durch die Anpassung der Bewegungsführung an den natürlichen Maserungsstrom kommt es zu dem Eindruck, als ob die Skulptur von Natur her, von sich her, vom Holz her, so gedacht wäre. Man sehe die ausladende Schulter-Arm-Partie, deren Breite durch die Maserung des Holzes, welcher der Künstler nur folgt, bedingt ist, ebenso die Ergießung der Stromlinien von der Unterbrustpartie in das linke Bein. Gerade dieses dem Holz Folgen, das auch für die Gestaltung des rechten Knies und Unterschenkels charakteristisch ist, verstärkt umgekehrt die Abruptheit einer Schnittführung, welche die Innenseite des linken Beines in geradezu gewalttätiger Weise in die Schlucht des Zwischen-Bein-Raumes abstürzen lässt.

{83} Das Symbol der Schlucht ist von uns nicht zufällig genannt, denn auch in dieser Skulptur ist die «Verwandlung des weiblichen Körpers in eine Landschaft» Wirklichkeit geworden. Am deutlichsten wird das vielleicht bei dem «Durchbruch» der Figur, der unter den Brüsten hindurch den Raum dahinter freigibt. Hier wird sichtbar, was Moore vom Durchschlagen des Steines sagt, und was für die Holzfiguren in gleicher Weise gilt: «Nach dem Prinzip des Bogens kann ein Stück Stein genau so stark bleiben.» Sehen wir ein Detail von einer anderen Figur. Gerade unter der zarten Vierer-Wölbung von Schultern und Brüsten führen die Stromlinien der Maserung zu einem Durchgang, der mit der majestätischen Ruhe eines Bergtores ins Freie führt und die Gestaltung oberhalb des Durchbruchs wie gewaltige Formgebungen der Natur in sich ruhen lässt.



29. DETAIL  
AUS TAFEL 28

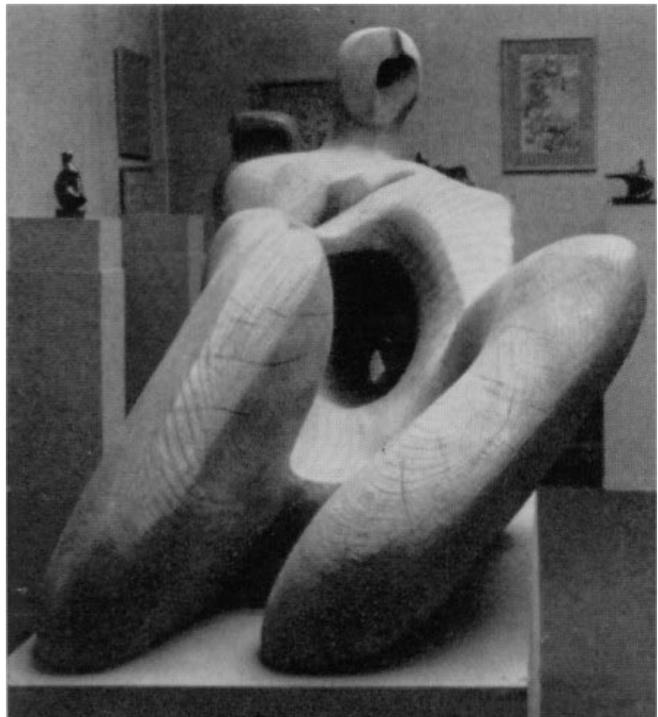
{84} Damit kommen wir zu einem neuen Formprinzip der Mooreschen Kunst, das von ihm besonders an seinen Holzfiguren entwickelt worden ist, aber keineswegs nur für sie gilt. Für die Erfahrung der Mooreschen Skulpturen ist nicht nur die obere und im Anschauungsbild zusammenfassende optische Wahrnehmung wirksam, sondern darüber hinaus oder besser darunter hinab führt er uns in eine onto- und phylogenetisch frühere Schicht, in welcher die Tasterfahrung des Körperlichen eine führende Rolle spielt. Indem er die Maserung des Holzes zu optischen Führungslinien macht, vermittelt er eine bei ihm mehr als bei jedem anderen Skulptor betonte Erfahrung der Tastfläche der Skulptur. Die optische Bewegung wird gewissermaßen zu einer Streichelbewegung, in der wir das Massengebilde der Skulptur mit dem Tastsinn, d. h. als echtes Raumgebilde erfahren.

Dadurch kommen wir zu einem Moores Intention adäquaten Erlebnis von der Skulptur als einem zu tastenden Raumobjekt – während im Gegensatz dazu zum Beispiel die alte plastische Methode der Skulptur auf ein optisches Ganzheitserlebnis hinzielt, das nur von dem Auge, dem Symbol des Bewusstseins, geleistet wird und ein Gegenüberstehen in Distanz voraussetzt und verlangt. In diesem Gegenüberstehen des Optischen ist aber die Subjekt-Objekt-Trennung des Bewusstseins, welche Moore wissend oder unbewusst gerade vermeiden will, voll durchgeführt. Dadurch, dass er zur Tasterfahrung zwingt, wird die archaische – und infantile Früherfahrung des Menschen provoziert, der nun die gewaltige Masse des Weiblichen tastend umspielt.

{85} Die Tiefenerfahrung, die damit gegeben ist, führt aber noch weiter. Die Tasterfahrung ist im Gegensatz zur optischen Erfahrung blind und auf die eigentlichen skulpturellen Werte der Körperwelt eingestellt, auf rund und eckig, gewölbt und hohl, weich und hart usw. In der Verbindung der optischen Erfahrung mit der Führung durch die Tastlinien kommt es zu einer seltsamen Veränderung des erfahrenden Subjekts. Der diese Skulpturen Erlebende wird – wie in Gulliver oder im Märchen – zu einem winzigen Wesen, das sich auf der Oberfläche dieses Körpers wie ein Lebewesen auf der Erde bewegt, und der einfühlende Betrachter wird gezwungen, z. B. die große Durchgangswölbung der liegenden Figur, wenn er den Tastlinien des Holzes folgt, von unten her wie eine Bergwölbung zu erfahren. Mit dieser Wandlung des Erfahrend-Betrachtenden in ein Kleines, das auf dem Körper der Figur spazieren geht und seine Höhlungen, Wölbungen, Biegungen und Durchgänge, Schluchten und Berge als Landschaft erlebt, werden die Figuren überlebensgroß. Man vergleiche die Plastik vom Jahre 1936 oder die entsprechenden von 1939. Durch die Detailaufnahmen wird dieses Erlebnis nicht etwa erzeugt, sondern nur verdeutlicht. Sowohl die Maserungsströme als taktile Führungslinien, wie die dadurch veranlasste Subjekt-Verkleinerung wird an ihnen deutlich. Aber auch die durch beides erzielte Transpersonalisierung des skulpturellen Details ins Übergroß-Landschaftliche ist evident.

{86} «Das Mysterium des Loches, die geheimnisvolle Faszination von Höhlen in Bergen und Klippen.» An anderer Stelle und in anderem Zusammenhang (Anm. 11) wurde von der gleichen Faszination gesprochen, welche den Eiszeitmenschen in die gefährlichen Abgründe der Berghöhlen, in denen er seine Malereien angebracht hat, hineinlockte.

Es ist das Geheimnis des Mysterienweges, der überall die Menschheit ins Dunkel führt und ihr in dieser Dunkelerfahrung, d. h. der Erfahrung des Unbewussten, die Entdeckung eines verborgenen Schatzes, eines zu enthüllenden Geheimnisses verspricht. Nicht zufällig sind deswegen die frühesten Kultorte und die spätesten Mysterienorte Höhlen, und die Nachtmeerfahrt als der Weg des Bewusstseins-Sonnenprinzips ins Dunkel der Nacht und zur Wiedergeburt aus ihm heraus ist eine der ältesten archetypischen Grundformen aller Mysterien (Anm. 12). Die Faszination durch die Berghöhle hängt bei der Gruppe und beim Einzelmenschen, beim Primitiven und bei uns selber mit dem Archetyp der Großen Mutter zusammen, die von jeher Erd- und Berg- und Höhlenmutter zugleich ist. «Ins Innere der Natur» zu dringen und ihre tiefsten Geheimnisse zu erfahren und zu enträtseln in einem Erleben, das wir heute als ein «inneres», ein psychisches Wandlungserlebnis beschreiben, das ist der eigentliche geheime Sinn aller Mysterienwege in den «Schoß» des Geheimnisses. Es ist absurd, diese tiefste, den Menschen auszeichnende Tendenz, das Geheimnis der Großen Mutter entdecken und begreifen zu wollen, dieses innerste Streben aller Mysterien und aller Wissenschaft, auf die infantile Sexualneugierde des Kleinkindes zu reduzieren (Anm. 13). Das Umgekehrte ist die Wahrheit. Diese infantile Neugierde besteht, aber in ihr lebt verknospt die ganze Tendenz des homo sapiens, das Geheime ergründen zu wollen, das in dieser Frühzeit – archetypisch und individuell – mit dem geheimnis-umwitterten Dasein des Mütterlichen verbunden ist.



30. LIEGENDE  
Ulmenholz. 1939. L. 206 cm

{87} In diesem Sinne ist das Hohle und die Höhle früher als die Mutter, die Leere des zu Erforschenden ein Urtümlicheres als das weibliche Genitale – das übrigens in den frühen und primitiven Kulturen, in denen die Höhle und der Mysterienweg zu den zentralen Geheimnissen gehören, keinerlei Geheimnis darstellt. Darum ist der «Mysterienweg» mit all seiner faszinierenden numinosen Symbolik etwas anderes als der Weg des Mannes mit der Frau. Wie sehr auch die numinose Erfahrung der Sexualität und des geschlechtlichen Umganges mit der Frau dem Archetyp des geheimen Weges (Anm. 14) sich annähern mag, immer und überall wird er als normales und in gewissem Sinne «alltägliches» Geschehen von dem übernormalen und sakralen Mysterienweg unterschieden, obgleich dieser fast immer mit dem archetypischen «Schoß», dem Eindringen in ihn und der Wiedergeburt durch ihn verbunden ist.

{88} Hier wird die archetypische Symbolik mit ihrer das Personale übergreifenden Bedeutung deutlich. Das Enthaltensein in einem Überlegen-Mütterlichen und das Erneuertwerden durch dieses entspricht durchaus der echten seelischen Ergriffenheit des Menschen, der ein ihm und seiner Ich-Bewusstseinswelt Überlegenes erfährt und durch diese Mysterienerfahrung gewandelt wird. Er erfährt sich gegenüber dem Überlegen-Enthaltenden, das ihn umfängt, als ein Kindlich-Kleines, und immer lässt diese Erfahrung auch den Urklang seiner eigenen kindlichen Erlebniswelt mitschwingen.



31. ANDERE SICHT VON 30

{89} Aber auch diese kindliche Erlebniswelt ist, wie wir wissen, durch «große» der Ganzheit zugeordnete Erfahrungen und noch nicht durch die persönliche Erfahrung des Bewusstseins-Ich geprägt. Die mythologische Erfahrung des Kindes, seine magisch-mythischen Zuordnungen von Welt und Körper, Innen und Außen, und die emotional überwältigende Erfahrung einer Einheitswirklichkeit, die noch keine Trennung in ein Innen und ein Außen kennt – das ist einerseits die Grundlage, andererseits der mitschwingende Untergrund der Mystikererlebnisse auch des Erwachsenen. Nur und gerade in diesem Sinne gilt das Evangelienwort: «Es sei denn, dass ihr umkehret und werdet wie die Kinder, so werdet ihr nicht ins Himmelreich kommen.» In frühen Zeiten wurden diese «großen» Inhalte in Kult und Ritual von der Gemeinschaft gefeiert, und in jahrhundert- und jahrtausendelanger Prägung wurde die Gestalt des Kultbildes festgelegt, überliefert und verehrt. Im Gegensatz dazu nähert sich der moderne Künstler als Einzelner und mit all den Beschränktheiten seines Vereinzeltseins dieser Welt des Numinosen, und seine tastenden Versuche sind ungeleitet und ungeformt durch die Tradition der Zeiten. Der moderne Künstler muss an sich und in sich all das neu und wieder entdecken, was seiner und unserer Welt verloren gegangen ist, und oft genug muss er mit dem Einsatz seines Lebens und seiner Gesundheit für das Wagnis zahlen, als Einzelner von keinem Wissenden eingeweiht und tastend in den dunklen Schoß des Unbewussten einzutreten.



32. ANDERE SICHT VON 30

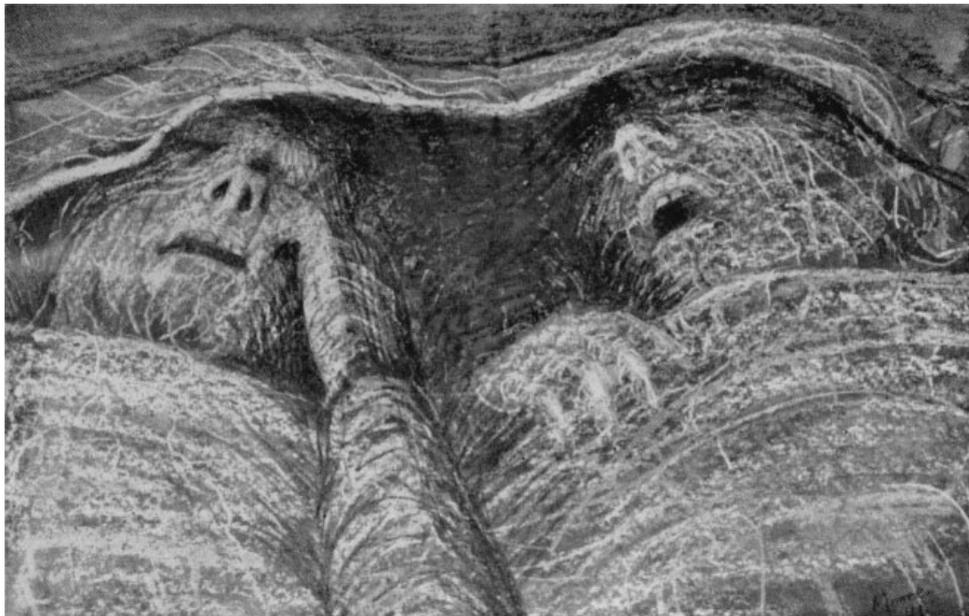
{90} Das Tasten ist, wie wir gesehen haben, in der Mooreschen Skulptur höchst konkret geworden, denn in den Tastlinien seiner Gestalten hat sich der Betrachtende in ein tastend erfahrendes Kleines, das getastete Weibliche in ein Riesen- und Naturhaftes Großes gewandelt. An diesem inneren Tast-Aspekt der Mooreschen Plastik kann man ihre ins Dunkle führende Faszination, die Verwandlung des Leibes in die Höhle und die der ganzen Figur in die Erdmutter in einzigartiger Weise erfahren. Es ist die großartige und völlig neue Darstellung eines Archetypischen, in der das Weibliche Frau und Erde zugleich ist.

{91} Jedem unbefangenen und erlebnisfähigen Betrachter wird jetzt gerade an dem Höhlenaspekt dieser Mooreschen Skulpturen die Feststellung «aber seine tiefere Bedeutung liegt natürlich in seiner sexuellen Symbolik» in ihrer Inadäquatheit durchsichtig werden. Die «weibliche Genitalpartie» ist hier ausdrücklich ihres sexuellen Charakters völlig entkleidet, sie ist nicht nur zum Uterus erweitert, sondern der ganze Leib ist als Leibes-«Höhle» zu einer einheitlichen Höhlenerfahrung umgestaltet und zum echten Symbol des «Enthaltenden» geworden, «in dem» man als Kleines umherwandeln kann, wenn nicht der Unheimlichkeits- und Dunkelcharakter der Höhle überwiegt. Gerade das aber ist bei Moore nicht der Fall. Denn bei allen «Liegenden Figuren», die ja auch nach Moores Absicht ins Freie und ins Licht gehören, ist das Spiel von Licht und Schatten in den Höhlen, Durchgängen, Bergen und Hügeln nichts Düsteres, sondern sie alle sind auch im seelischen Sinne «offen».

{92} Die haptische, d. h. die Tast-Erfahrung des weiblichen Körpers ist fraglos ein Zurückgehen auf die Früherfahrung des Kindes am mütterlichen Körper, und auch von diesem Gesichtspunkt aus erweisen sich die Liegenden Figuren als «Mutter-Figuren». Immerhin ist es wichtig zu erwähnen, dass kein Lebewesen außer dem Menschen auch als Erwachsener eine derartige Fülle haptischer Betontheit im Liebespiel der erotisch-sexuellen Beziehung entwickelt. Deswegen ist das haptische Element der Früherfahrung des Körpers keineswegs als regressiv-infantil anzusehen. Das Entscheidende aber in der haptischen Früherfahrung des Kindes, auf die Moores Kunst zurückgreift, ist die besondere Art der Größenverhältnisse, in denen das kindliche Subjekt als klein, abhängig und anhängend, der mütterlich-weibliche Körper aber als groß, Leben und Wärme spendend und als überlegene Welt erfahren wird.

## V

{93} Es ist Moore in einzigartiger Weise geglückt, das Archtypisch-Transpersonale Gestalt werden zu lassen, das in der frühkindlichen Erfahrung blind, aber wirksam enthalten ist. Um die adäquaten Symbole zu finden, welche diese allgemeine Menschheitserfahrung aussprechen, müsste man in historisch-weite Fernen zurückgreifen. Zur Verdeutlichung beziehen wir uns – als Beispiel unter vielen – auf Moores Zeichnung «Zwei Schlafende» 1941. In diesem Bild finden wir die völlige «Vererdung» der schlafenden Körper, die gewissermaßen in den Lehm zurücksinken, aus dem sie ursprünglich gebildet worden sind. Die das Haupt der Schläfer verhüllende Decke muss nur weiter herabgezogen werden, und sie werden als Tote von der Decke der Todesmutter gänzlich eingehüllt. Die offen stehenden Münder dieser Schläfer aber rufen ein archetypisches Bild herauf, das wie ergänzend zu dem Erlebnis des Körpers als einer großen Höhle gehört. Es ist das überall in der Menschheit wirksame Bild von der «Seele», welche von außen in den Körper «hinein»-kommt und in ihm wie in einer Höhle oder Hülle, auch – negativ erfahren – wie in einem Gefängnis oder einem Sarg «haust». Diese Seele wird im Mythos, Märchen usw. oft auch als ein Tier dargestellt, das z. B. nächtlich aus dem Körpergehäuse entschlüpft und auf Wanderung geht. Die gleiche Vorstellung finden wir, wenn die Seele nach dem Tode als Seelentier ein vom Leibe unabhängiges Leben führt.



33. ZWEI SCHLAFENDE. Kreide und Wasserfarbe. 1941 38 x 56 cm

{94} Frazer hat in dem Kapitel des Golden Bough über die «Perils of the soul (Anm. 1), ein großes ethnologisches Material über diese vom Körper unabhängige Seele zusammengestellt. Die wandernde, sich verirrende, von Zauberern und bösen Geistern gefangene Seele ist immer ein Anderes, das «in» den Körper hinein und «aus» dem Körper heraus gehen kann, weil es seiner Eigenart nach nicht zu diesem gehört. Sowohl die Begriffe der Inkarnation, des einen Körper Annehmens der Seele, wie der Ekstase, des «außer sich» Geratens oder der Besessenheit, des Ergriffenwerdens von einer «fremden» Seele, sind Ausdruck dieser Polarisierung des Körpers als eines Gefäßes, «in» welches eine Seele «beseelend» hineingerät. Das, was die Psychoanalyse personalistisch als «embryonale Uterusfantasie» bezeichnet, beruht auf dieser archetypischen Vorstellung, in der das Ganze des Körpers, beim Manne ebenso wie bei der Frau, als die das Seelentier enthaltende Höhle erfahren wird.

{95} Das Ein- und Ausschlüpfen dieses Seelenhaften hängt zutiefst mit einem anderen Problem zusammen, dessen Bedeutung in der Skulptur Moores immer stärker in den Vordergrund kommt, nämlich die Problematik von «außen» und «innen», ihre Vertauschung und Relativierung. Die haptische Erfahrung führt, wie wir gesehen hatten, zu einem Erlebnis der weiblichen Skulptur mit ihren Höhlen, Gängen, Schluchten und Durchbrüchen, in denen der Körper sich zur Erde weitet und das Tastende die Körpererhebungen der weiblichen Gestalt als Hügel und Berge, ihre Einsenkungen als Täler und Schluchten von Bergmassiven wahrnimmt. Diese Innen- und Außen-Wanderung an dem Großen Weiblichen der Skulptur führt aber zu einer Grenzverwischung, einem Aufheben der für unser Kopfbewusstsein charakteristischen klaren Trennung von Innen und Außen.

{96} Das Tasterleben an der weiblichen Skulptur entspricht frühen mythischen Urerfahrungen der Menschheit, in denen der Mensch die Erde als ein weibliches Lebewesen erlebt, auf dem er sich bewegt, dessen Brust-Hügel-Berge er besteigt, dessen Körperhöhlen Schluchten und Berg-Höhlen sind, in die er eindringt, und in deren Körper er schließlich, in ihm begraben, im Tode wieder zurückkehrt. Auch heute noch, nicht nur in Mythen, Märchen und Sagen, sind diese Urerfahrungen in uns lebendig und werden im Traum wieder wachgerufen (Anm. 2).

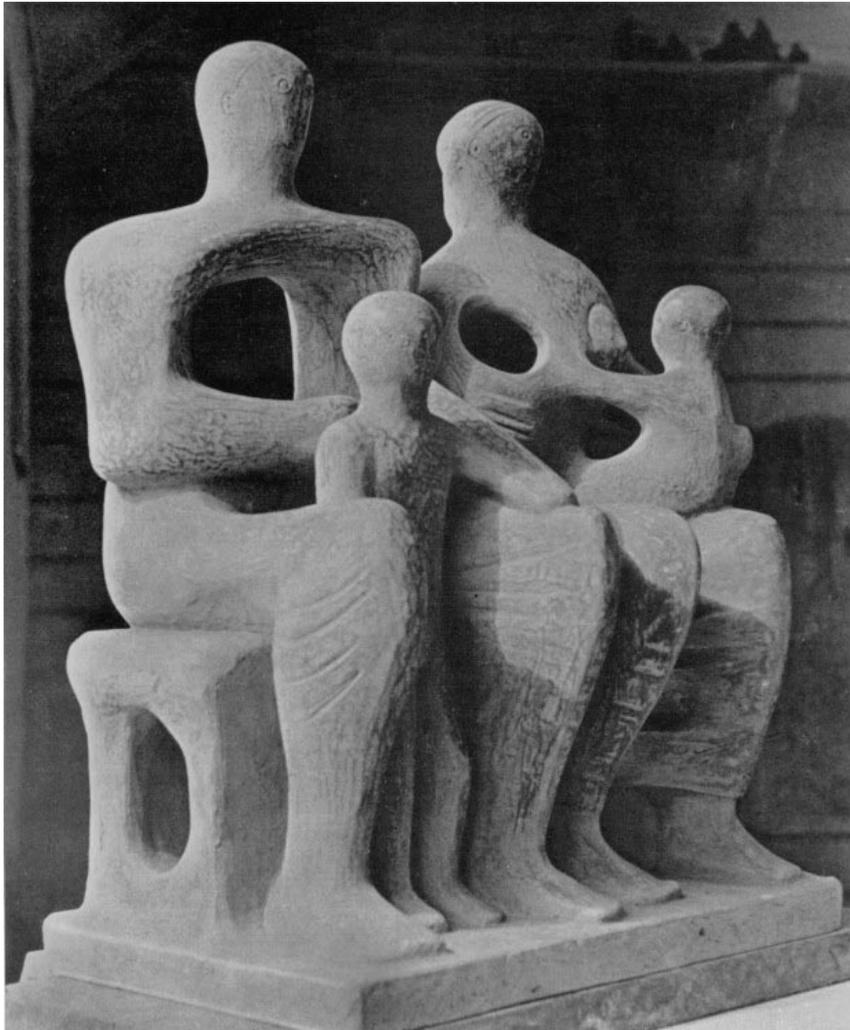
{97} Diese Verwischung der Grenzen von Innen und Außen, oder besser ihr Ineinanderübergehen und Sichvertauschen gehört zu der

Einheitswirklichkeit der participation mystique, in der Analogien nicht nur Entsprechungen sind, sondern als echte Identität erfahren werden. Hier sind die Erde und das Weibliche miteinander identisch, nicht, dass zwischen ihnen ein Kausalverhältnis statthat, sondern weil z. B. Geschlechtsverkehr und Pflügung des Feldes dasselbe sind, steht im Ritus das eine für den Inbegriff des anderen. Die «magische Allmacht» des Menschen besteht eben darin, dass er die Mitte der Welt und alles auf ihn bezogen ist, und dass von seinem rituellen Tun das Geschehen der Welt abhängt. Auch hier ist innermenschliches Geschehen und außenweltliches Ereignis das gleiche, kein reflektierendes Bewusstsein stellt hier gültige oder ungültige Kausalverhältnisse fest.

{98} In diesem Sinne «sind» die Skulpturen Moores für ein durch die haptische Erfahrung mit der Früherfahrung der Einheitswelt verbundenes Ich wirklich «die Erde» und nicht nur Abbilder oder Symbole von ihr. Und erst von diesen tiefenpsychologischen Zusammenhängen aus kann man verstehen, was Moore in einem Gespräch geäußert hat: «Alle Raum- und Welterfahrung geht aus vom Körpergefühl. Von daher erklären sich auch die Deformationen meiner Figuren. Sie sind gar nicht so sehr Verzerrungen der gegebenen Körpergestalt. Ich glaube vielmehr, man kann im Bilde der menschlichen Figur zugleich auch Außermenschliches ausdrücken, etwa Landschaft: ganz entsprechend dem, wie wir Berge und Schluchten im Körpergefühl nacherleben. Oder denken Sie an das poetische Grundelement der Metapher: auch da drücken wir doch ein Ding im Bild eines anderen aus. Mir scheint, ich kann in solchen poetischen Durchdringungen mehr vom Weltganzen aussagen als mit der menschlichen Figur allein ... (Anm. 3).»

{99} Bei dieser Vertauschung von Innen und Außen wird die «Innenwand» des Körpers als ein Außen erfahren, und umgekehrt überwiegt in der Brustkugel der Mutter der hohle Gefäßcharakter oder schwingt zum mindesten mit. So, und wie uns scheint nur so, wird das seltsame Phänomen verständlich, dass z. B. in mittleren wie in späten Skulpturen Moores die Brust gleichzeitig auch als Loch auftritt, das in den Körper führt. Während in der späten Familiengruppen-Terracotta vom Jahre 1946 das Fehlen der Brust bei der männlichen Figur nur die Breitbogigkeit der Schulter betont, würde das Gleiche bei der weiblichen Figur – das wir bei einer Anzahl von Liegenden Figuren finden – ihren mütterlich nährenden Charakter unmöglich machen. Die Fixierung des Kindes an die mütterliche Brust

scheint aber für die Ausdrucksstärke dieses Weiblichen nicht genug zu sein. Indem die andere Brust als Öffnung die ganze Körperhöhle des Körpers aufschließt, setzt sie alle die Assoziationen in Bewegung, auf die es Moore ankommt, und der Hintergrund des Weiblichen als Gefäß, als Höhle, als Schlucht, als Bergendes, Enthaltendes und Gebärendes ist mit diesem Motiv der Brust als Loch «eröffnet». An dieser Stelle mag auf das hingewiesen sein, was wir anfangs über den für Moores Werk nicht gültigen Gegensatz von Form und Inhalt gesagt haben. Formmotive und Inhalte sind hier wesentlich miteinander verbunden, und eine Anschauung, welche rein vom ästhetischen Gesichtspunkt ausgeht und die Formgebung Moores betont, ohne ihre Verbundenheit mit dem, was er gestaltet, zu verstehen, ist ebenso unzureichend wie eine inhaltlich betonte Würdigung, die verkennt, dass ihn sein archetypischer Gegenstand zu immer neuen Formschöpfungen inspiriert hat, die in der Skulptur der Welt einzigartig sind.



34. FAMILIENGRUPPE. Terracotta. 1946. H. 44 cm

{100} Das was wir über die Bedeutung der Transpersonalität der weiblichen Erd-Göttin ausgeführt hatten, kommt im Werk Moores zu einer Bestätigung seltsamer Art, die, gerade weil sie unerwartet ist, umso überzeugender wirkt. Veranlasst durch den Krieg, musste Moore eine ganze Zeit auf die skulpturelle Arbeit verzichten und sich vorwiegend der Zeichnung widmen. «Gegen meine Erwartungen war ich durch die gebombten Gebäude auf seltsame Art erregt, aber noch mehr durch die unglaublichen Szenen und das Leben in den Luftschutzkellern unter der Erde (Anm. 4)», sagt Moore, und dieser Satz steht als Überschrift über dem großen zeichnerischen Werk, das aus den Jahren vom Sommer 1940 bis Ende des Jahres 1942 stammt.



35. AUFGERISSENE STRASSE. Kreide, Feder und Wasserfarbe. 1940. 38 x 28 cm



36. U-BAHN-LUFTSCHUTZKELLER. Kreide, Feder und Wasserfarbe. 1941. 48 x 43 cm



37. DUNKLER LUFTSCHUTZKELLER. Kreide, Feder und Wasserfarbe. 1940. 26 x 44 cm

{101} In diesen Luftschutzkeller-Zeichnungen hat sich Moore in einmaliger Weise die Gelegenheit geboten, sein inneres Bild vom Archetypisch-Weiblichen als der enthaltenden Erdhöhle außen realisiert zu sehen. Mit einemmal bricht im Einsturz der modernen zivilisierten Welt und mitten in ihr die alte archaische Urwelt des Höhlenlebens hervor, und die längst vergessene Ursituation des die Menschenwürmer in sich enthaltenden Erdleibes mit seinen schluckenden Abgründen und Höhlen wird aktuelle Wirklichkeit. Wie der Mensch mit seinem Spazierstock einen Ameisenhaufen auflockert und einen Einblick in das unterirdische Gewimmel bekommt, so entblößt der «Spalt in Straße» das termitenhaft unterirdische Dasein der Erdbewohner, die angstgejagt in das bergende Höhlenreich der Großen Mutter zurückkriechen. Da liegen sie nebeneinander in unendlicher Reihe, anonym gewordene Larven, über denen die Erd-Uterus-Höhle sich wölbt. Erde aus Erde gemacht, an Erde angelehnt, auf ihr ausgestreckt und von ihr überwältigt, sind die Menschen fast wieder zu Erde geworden. Sind es lebende Schlafende oder Tote – es ist bei diesen «Schlafenden im Luftschutzkeller» ebenso wie bei den grauen «Schlafenden», den erwähnten «Zwei Schlafenden» und den vielen anderen Schlaf-Untergrundbildern schwer zu erkennen. In der Zeichnung «Schattenhafter Luftschutzkeller» leuchten die weißen Linien der Umhüllungsfalten so geisterhaft im Dunkel, dass man meint, einen Haufen von Skeletten zu erkennen, während in einer anderen Zeichnung die «Gruppe im Luftschutzkeller» (Anm. 5) Lehmhaufen gleicht, die ihre eigene Form fast völlig verloren haben.

{102} Die Luftschutzkeller-Bilder sind voll von «Liegenden Figuren» und von Mutter-und-Kind-Szenen. Fast scheint es, als ob in der Erdunterwelt dieser Zeichnungen nur diese beiden Motive sich hätten durchsetzen können. Der einhüllende Erdcharakter der Unterwelt wird hier – auf natürlichste und selbstverständlichste Weise – durch das Motiv der einhüllenden Decke oder des umhüllenden Gewandes betont, das in verschiedenster Weise wiederkehrt.

{103} Wenn in den Luftschutzkeller-Zeichnungen das Gewand, in welches das Kind sich einkuschelt, den Höhlen- und Hüllencharakter des Mütterlichen verstärkt, dann übernimmt es hier ebenso wie das weiche Tuch die gleiche formale Rolle der Vereinigung von Mutter und Kind, die früher der Stein gehabt hatte. Das einhüllende Tuch führt die Schlafenden tiefer an die Erde heran, es bildet eine Mutterhöhle, in die der Schlafende

sich einschmiegt wie in den «Rosa und Grünen Schlafenden» vom Jahre 1941, wo die grüne Wellenhülle der Decke wie ein Flügel der weiblichen Figur die Höhle bildet, unter welcher der rosafarbene Schläfer ruht.



38. LUFTSCHUTZKELLER-SZENE: ZWEI VERHÜLLTE FIGUREN  
Kreide, Feder und Wasserfarbe 1941. 28 x 38 cm



39. ROSAFARBENE UND GRÜNE SCHLÄFER  
Kreide, Feder und Wasserfarbe 1941. 38 x 56 cm

{104} Dass diese Dominanz des Archetypisch-Weiblichen in den Luftschutzkeller-Zeichnungen nicht zufällig ist, wird durch ein seltsames «Gegenphänomen» bestätigt. Moore wurde beauftragt, Zeichnungen von Bergwerksarbeitern zu machen – und man hätte meinen können, auch hier würde das Archetypische des Berg-Inneren seine Fantasie fruchtbar in Bewegung setzen. Aber diese Zeichnungen sind im Vergleich mit den Luftschutzkeller-Zeichnungen relativ kalt und unbelebt. Diese zunächst seltsam erscheinende Tatsache wird verständlich, wenn man sich dessen erinnert, dass Moore, dessen Vater ein Bergarbeiter war, niemals freiwillig «Männer» gezeichnet hat, und dass die Bergarbeiter die unbewusste archetypische Verbindung von Unterwelt und Weiblichem nicht bele-

ben konnten. Das Aktiv-Männliche, auch wenn es im Erdinneren arbeitet, steht außerhalb der großen Motiv-Welt, welche das Werk Moores fast einheitlich bestimmt.

{105} Das ist gerade im Gegensatz zu H. Read zu betonen, der Moores Werk allzu personalistisch im Sinne der Psychoanalyse von den Kindheitserinnerungen an das Bergwerk ableiten will. Das entscheidende Phänomen ist, dass sich gegen die von außen her väterlich bestimmte Welt des Bergwerks gerade die archetypische Höhlenwelt des Mütterlichen in ihrer Wirkung durchgesetzt hat.

{106} Mit dem Einbruch der Luftschutzkeller-Welt kam es zu einer neuen Belebung des weiblichen Archetyps der Erde und Unterwelt. Aber gerade die Passivität der Menschen in ihrer Beziehung zur Erdhöhle, das Motiv der Flucht in sie, des Geborgenseins und des Schlafes in ihr gehört zur echten Erfahrung dieser großen Erdmutter. Die im Bergwerk hackenden und wirkenden Arbeiter ebenso wie jedes bewegende Tun, das sich in den Luftschutzkellern abspielt, ist allzu sehr mit der männlich betonten Bewusstseinsaktivität verbunden. Deswegen sind die Bergwerksbilder Moores schwach. Sie sind «soziale» Bilder unserer alltäglichen Welt, nicht archetypische Visionen des menschlichen Seins in seinem Verhältnis zur Erde, deswegen aber taucht auch eine aktive Bewegung in den Bergwerks-Zeichnungen nirgends auf.

{107} Es werden nun, wenn man die Psychogenese des schöpferischen Menschen am Beispiel Moores betrachtet, zwei Probleme augenfällig. Das eine ist die Frage, ist dem Außen-Eindruck der Bergwerks-Höhlenwelt auf die kindliche Fantasie ein oder der entscheidende Rang zuzusprechen, das zweite ist die nahe liegende psychoanalytische «Lösung» des Problems, es handle sich eben um den Ödipuskomplex, die Angstbelebung durch das Väterliche und die Regression ins prä-ödipal Mütterliche, um eine Flucht in den mütterlichen Uterus.

{108} Wir wissen, dass bei einer ganzen Gruppe schöpferischer Menschen der Mutterarchetyp dominant bleibt und die Normalentwicklung des abendländischen Menschen, in der die Herrschaft des Mutterarchetyps durch den Vaterarchetyp abgelöst wird, bei ihnen nicht oder nicht vollkommen stattfindet. Es gibt nun gute Gründe anzunehmen, dass dieser Überbetonung des Mutterarchetyps eine konstitutionelle Belebtheit des kollektiven Unbewussten entspricht, die sich u. a. in einer starken inner-

psychischen Spannung zwischen dem Unbewussten und dem Bewusstsein des schöpferischen Menschen äußert. Außerdem aber führt diese Belebtheit des kollektiven Unbewussten zu einer Präponderanz der vom Kinde erlebten Einheitswirklichkeit und damit zu einer besonderen Lebendigkeit der Symbolwelt des Unbewussten und der von ihr gespeisten Fantasie.

{109} Nach der personalistisch psychoanalytischen Theorie würde der schöpferische Mensch durch prägende Außenerlebnisse der Infanzzeit «entstehen», müsste daher auch durch die Konstellierung derartiger Erlebnisse «gezüchtet» werden können. Alle psychologische Wahrscheinlichkeit und Erfahrung aber spricht gegen eine derartige Annahme, was nicht ausschließt, dass solche Erfahrungen angelegte Entwicklungen hindern oder fördern können (Anm. 6). Aber ebenso wie entsprechende «Bergwerkserlebnisse» bei unzähligen Kindern keinen Mutterarchetyp beleben und zu keinem schöpferischen Werk führen, können wir bei einer großen Anzahl schöpferischer Menschen derartige entscheidend einwirkende Außenfaktoren der Erlebnisse nicht entdecken. Das Nichtübereinstimmen der personalen Wirklichkeit der Eltern mit ihrer psychischen Apperzeption durch das Kind ist augenfällig und gehört zu den zentralen Problemen der Psychologie der Kindheit. Es besteht eine innere archetypische Steuerung der psychischen Entwicklung, und wenn z. B. für ein Kind entwicklungsgeschichtlich die Zeit gekommen ist, sich von der Mutter und der Mutterwelt zu lösen, wird diese zur «Hexe», völlig unabhängig von ihrem «wirklichen» Verhalten. Für die Entwicklung des Kindes werden nun – notwendiger- und sinnvollerweise – alle Gegebenheiten in die «Hexenrichtung» verarbeitet. Ist die Mutter faktisch «böse», ist sie gewiss eine Hexe, ist sie aber faktisch gut – so ist sie auch eine Hexe, deren Güte eben zum Kindlichbleiben verführt.

{110} Aus diesem Grunde hat das «Bergwerkserlebnis» Moores vielleicht auslösenden und bestärkenden, keineswegs aber konstituierenden Einfluss gehabt. Auch ohne dieses Außenerlebnis würde Moore sein spezifisches Werk geleistet haben, wie auch ohne faktische Höhlenerfahrung heute Menschen von Höhlen und Mysterienwegen in die Unterwelt träumen und fantasieren.

{111} Das zweite Problem, das des Ödipuskomplexes, hängt wesentlich mit unserer Beantwortung der ersten Frage zusammen. Das Zurücktreteten des Väterlich-Männlichen in der Welt Moores ist unzweifelhaft, es ist aber überall da naturgemäß vorhanden, wo der schöpferische

Mensch zu der Gruppe gehört, in welcher die Dominanz der matriarchalen Welt erhalten bleibt. Was die personalistische Situation angeht, finden wir auch hier alle möglichen Konstellationen, deren jede sich für eine entsprechende Konstruktion des Ödipus-Axioms eignet. Ist kein Vater vorhanden, so ist natürlich die Mutter überbetont, ist keine Mutter vorhanden, so ist natürlich die Sehnsucht nach der verlorenen Mutter überbetont; ein schwacher Vater bedingt die Übermacht der mütterlichen Figur, ein starker Vater bedingt die Angst vor ihm und das Zurückgreifen auf die Mutter.

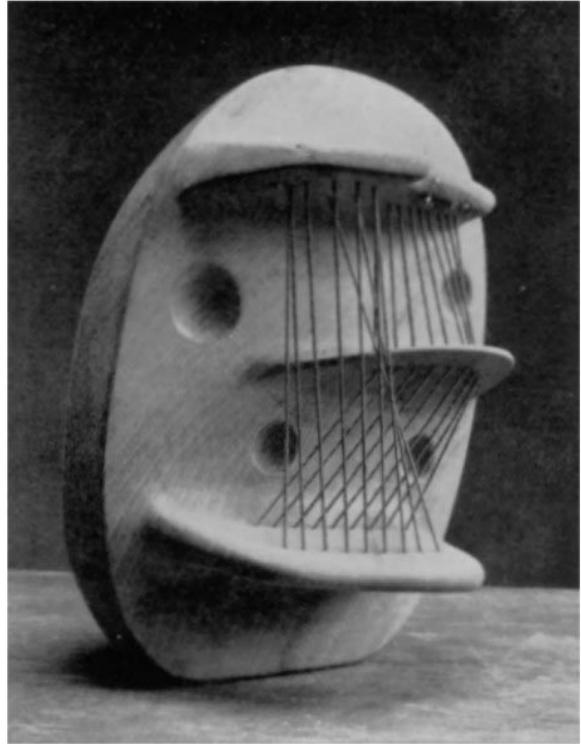
{112} Erst wenn erkannt worden ist, dass die psychische Entwicklung des Menschen nur in ganz bestimmten Übergangs- und Prägungsmomenten vom Einfluss der Umwelt abhängt, im allgemeinen aber, ebenso wie die körperliche Entwicklung, von überpersönlichen Faktoren dirigiert wird, welche die analytische Psychologie als Archetypen bezeichnet, wird die falsche personalistische Kausalisierungs-Theorie der Psychoanalyse überwunden sein. Erst dann aber auch wird die lächerliche Suche nach personalistisch-biografischen Fakten aufhören, die alles erklären sollen und in Wirklichkeit oft nur wenig bedeuten.

## VI

{113} Während in den Luftschutzkeller-Zeichnungen das Motiv des Weiblichen zwar neue Dimensionen gewinnt, aber sich anscheinend zunächst noch innerhalb der irdischen Formenwelt verwirklicht, begann schon vorher, nämlich im Jahre 1938, mit den «Faden-Figuren» eine andere Gestaltungsrichtung deutlich zu werden. Mit ihr erreicht das Werk Moores – im Rückgriff auf die erste Epoche der Abstraktion – allmählich sowohl inhaltlich wie formal eine neue Ebene.

{114} Wir hatten an der skulpturellen und zeichnerischen Gestaltung der *participation mystique* zwischen Mutter und Kind aufgezeigt, wie in den Faden-Figuren dynamische Kraftströme der Beziehung tast- und sichtbar werden und als Schnüre und Drähte die strukturellen Massen inhaltlich miteinander in Verbindung setzen. Es ist verständlich, dass im allgemeinen mehr auf den formalen Charakter dieser «Erfindung» Moores hingewiesen wird als auf die mit den verschiedenen Draht-Strömen verbundene Tiefenerfahrung, in der Masse und Raum in neuen Perspektiven zueinander bezogen werden. «Die Funktion des Fadens oder Drahtes ist dreifach. Sie bilden in ihrer Gespanntheit einen Gegensatz zu den gebogenen Konturen der Masse. Sie bilden eine Barriere zwischen dem Raum, der von der Masse der Skulpturen umschlossen wird, und dem, der sie umgibt. Aber da diese Barriere einen Käfig und nicht eine Mauer bildet, kann sie den Raum, wo sie offen ist, enthalten und gleichzeitig erlauben, dass er gesehen werden kann. Vor allem aber regt der Faden beim Betrachtenden die Bewegung des Auges an, die an ihm entlang läuft, und verstärkt dadurch das Gewährwerden des Raumes im Zusammenhang mit der Skulptur – besonders wenn... ein Satz von Fäden durch einen zweiten hindurch sichtbar wird und dadurch einen Kontrapunkt an Bewegung schafft, welche den Raum lebendig macht, um den und in dem die Fäden wirken (Anm. 1).»

{115} In vielen seiner Figuren ist ihm mit dieser neuen Technik eine neue und eigenartige Raumerfahrung geglückt, besonders da, wo es sich um ein reines Spiel abstrakter -d.h. nicht mehr naturalistisch gebundener – Massen und Formen handelt. Mit den Faden-Figuren beginnt der Raum in seiner Beziehung zur Masse eine neue aktive und unheimliche Rolle zu spielen.



40. KOPF: FADEN-FIGUR NR. 2 Ulmenholz und Faden. 1938 H. 20 cm

{116} Wenn wir den merkwürdigen «Kopf», Faden-Figur Nr. 2, betrachten, dann handelt es sich hier nicht, wie bei der Mutter-Kind-Figur, die wir schon besprochen haben, um dynamische Kraftströme der Bezogenheit. Die verschiedenen Ebenen und Richtungen der Faden-Flächen, die «vor» der eigentlichen Skulptur verlaufen, zu der sie gehören, vermitteln nicht nur eine seltsam geschichtete und betonte Tiefendimension, sondern erzeugen zusammen mit dem Haupt, das hinter ihnen auftaucht, eine sonderbare Welt uns fremder Zuordnungen. Auf diese plastisch außerordentlich einfache Weise bekommt diese Skulptur etwas Geisterhaft-Lebendiges von höchster Eindringlichkeit. Sie und die ihr ähnlichen Skulpturen sind Wesen mit eigenen Tiefendimensionen, und die für sie spezifische innere Dynamik, die von der unseren durchaus abweicht, ist in ihrer körperlichen und wirkungsmäßigen Andersartigkeit die von Dämonen.

{117} Wenn wir auf der Zeichnung unsere Figur neben drei anderen in einer angedeuteten Landschaft stehen sehen, wird dieser Charakter des Fremdartig-Dämonischen deutlich erkennbar. Das Unmaterielle, aber Belebte und in sich Selbstständige ist auch bei den drei anderen Gestalten eindrucksstark, aber während bei ihnen die Fremdartigkeit – als Wesen einer anderen Welt – überwiegt, ist in dem «Haupt» das Menschenähnliche durchaus erhalten, aber eben völlig ins Geisterhafte verändert.

{118} Auch hier stoßen wir wieder, sogar in der Formgebung, auf Archetypisches, denn schon in der Primitiv-Plastik und -Malerei wird das Geisterhaft-Dämonische häufig mithilfe der geometrisierenden Abstraktion dargestellt (Anm. 2). Die diesem Formprinzip zu Grunde liegenden Motive sind nach allem, was wir aufzuzeigen versucht haben, nicht unverständlich. Wegen der Polarisierung von Geist und Körper müssen der «Geist», und ebenso die «Geister», im Gegensatz zum Körper als ein relativ Körperloses und Körperfremdes gestaltet werden. Das, was wir «abstrakt» nennen, ist aber nichts anderes als ein dieserart Geistiges, in dem das individuell Körperhafte aufgelöst worden ist.

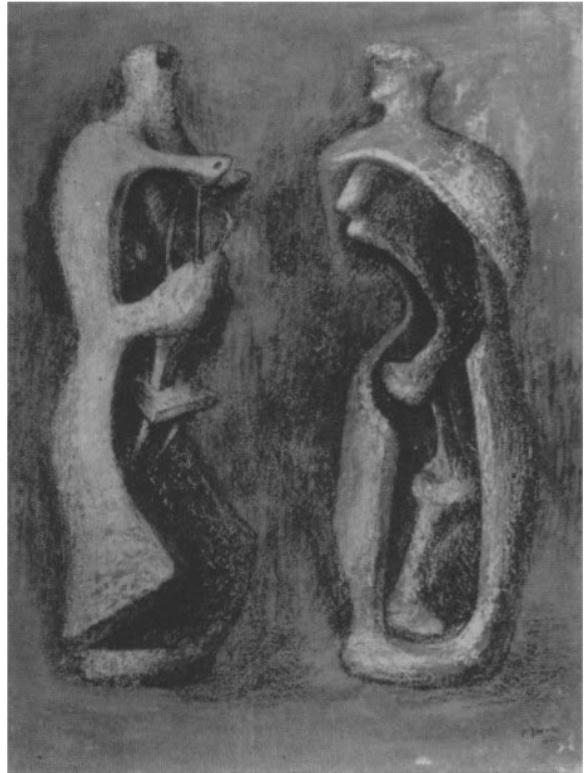


41. VIER FORMEN. Kreide. 1938. 28 x 38 cm

{119} Neben dieser Qualität des Abstrakten und in seiner Andersartigkeit Selbstständigen verbindet eine weitere Qualität die Faden-Figuren mit einem wesentlichen und ganz andersartigen Teil von Moores Werk, nämlich das Prinzip des «Mechanischen». Auch die Faden-Figuren gehören schon zu dieser Welt der quasi-mechanischen Gestaltungen, in denen das Dynamisch-Innere als ein Physikalisch-Mechanisches sichtbar wird.

{120} Deutlich wird dieses Prinzip in Zeichnungen, in denen die Körper-Innerlichkeit als eine unheimliche innere Maschinenwelt erscheint. Charakteristischerweise aber sind diese Bilder immer solche des weiblichen Körpers, der geheimen und geheimnisvollen «Werkstätte der Natur», in welcher das Leben zusammengebraut wird.

42. ZWEI STEHENDE FIGUREN ZEICH-  
NUNG FÜR SKULPTUR  
HOLZ KOMBINIERT MIT METALL  
Kreide und Wasserfarbe. 1940 55 x 38 cm



{121} Auch dieses Motiv gehört zum archetypischen Kernbezirk des «Großen Weiblichen», um den Moores Werk kreist. Das Wunder, dass das Weibliche in seinem Leibe das Leben «machen» kann, ist das zentrale Wunder nicht nur der matriarchalen Welt, die ja immer auch in uns selber lebendig ist, sondern des Lebens überhaupt. Dieses Wunder aber wird analog zu «mechanischem Geschehen» aufgefasst. Auch folkloristisch wird ein Kind «gebacken» oder «gekocht», und der verwandelnde Kochkessel ist eines der typischen Symbole des Uterus, in dem das Wandlungswunder geschieht, das – wie die Zubereitung und Wandlung der Nahrung – zur Entstehung des Kindes führt.

{122} Diese geheimnisvolle «Retorte» ist in der Alchemie das zentrale Geheimnis, um die Wandlungsvorgänge in den Retorten und Kesseln, dem *vas hermeticum*, das deutlich seine Herkunft vom geheimnisvollen Leibe des Weiblichen verrät, enden in der «Geburt» des Steines, des *filii*, der *filia*, des Königs, oder wie die Symbole der Frucht dieses natürlich-unnatürlichen Wandlungsprozesses auch lauten. Die Geister und Gespenster Moores gehören einem Zwischenreich an, das immer noch ein Teil Natur ist und dessen abstrakt-mechanische Formen eher in den Bezirk des «Hexenkessels» und seiner «Nachahmung» der Naturwandlung gehören als in das Reich der Technik, z. B. der Eisenbahn und des Flugzeugs.

{123} Der Zusammenhang mit der Natur ist deutlicher noch als bei dieser dämonischen Schicht bei den «großen Figuren» Moores, besonders den «Liegenden Figuren», aber auch bei einer Fülle anderer Skulpturen. Dass, wie Moore selber es sagt, seine Werke «ins Freie» gehören, hat wenig mit ihrer künstlerischen Wirkung, mit Beleuchtung oder ähnlichem zu tun. Die eigentliche und heimliche Zugehörigkeit von Moores Figuren zur Landschaft besteht darin, dass sie für Moore echte Lebewesen sind. Zwar Lebewesen anderer Art als Menschen, Tiere und Pflanzen, aber doch Lebewesen. Seine Bemerkungen über ihren «eigenen Schwerpunkt», ihre eigene Rundheit und Vollständigkeit verbergen nur unvollkommen, dass Moore – auch dies möglicherweise unbewusst – wie ein Werkmeister der Großen Mutter Lebewesen gebiert und als ihr männlicher Konterpart sie sich gestalten lässt oder gestaltet.



43. LIEGENDE. Kreide, Feder und Tusche. 1938 38 x 55 cm

{124} So sind die «Liegenden Figuren» zunächst die Erdgöttin selber, Verwirklichungen ihrer göttlichen Anwesenheit. Deswegen finden wir auf Moores Zeichnungen ihre seltsamen Inkarnationen fast immer in der Landschaft liegend. Die Zeichnungen erwecken den Eindruck, dass hier Bewohner anderer Welten in unserer Welt erscheinen, oder vielleicht besser noch, dass Wesen, die sonst unsichtbar, aber ohne dass wir davon wissen, in Wirklichkeit immer vorhanden sind, «auftauchen» und von Moore abgebildet werden. Unser Wissen, dass Moore diese Gestalten «gemacht» habe, ändert nicht das geringste an dieser Wirkung. Das Neuartige und Einzigartige an ihnen ist, dass diese «Materialisationen der Innenseite» durchaus organisch mit dem Leben dieser Erde verbunden sind – im

Gegensatz z. B. zu den grässlichen Fotografien von okkultistischen «Materialisationsphänomenen». Der «Geisterseher» Moore sieht seine transpersonalen Figuren zwar in einer ihnen eigenen Welt, aber diese Welt ist zugleich die unsere.

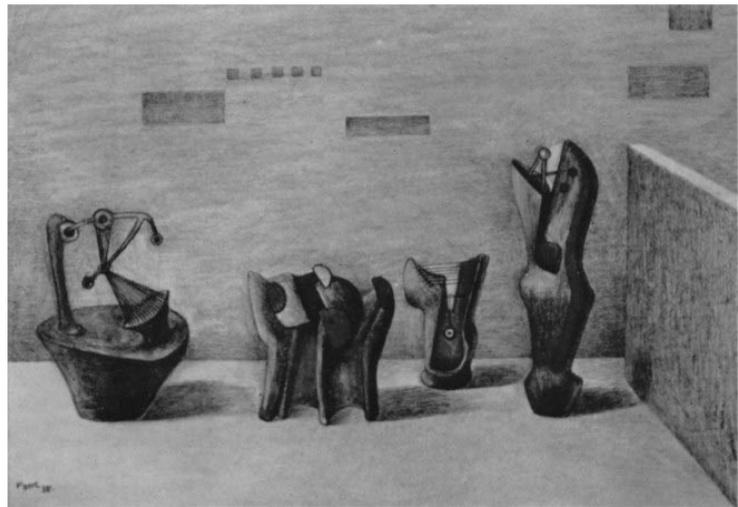
{125} Daher sollte man sogar nicht von «Materialisation der Innenseite» oder von «psychischer Projektion» sprechen. Das Wesentliche dieser Gestaltungen ist gerade ihre Weltzugehörigkeit und Nahrhaftigkeit, es sind nicht «innere psychische Bilder», die als Visionen geschaut und nach außen verpflanzt worden sind, sondern es handelt sich geradezu um Teile der Außenwelt, um Götter, deren Objektivität, d. h. zur Welt Gehören ebenso evident ist, wie für den Griechen die Gestalt Pans zu seiner Landschaft. Das Auffallende ist die Selbstverständlichkeit dieser an sich so seltsamen und in gewissem Sinne «unwahrscheinlichen» Figuren. Ihr Bezug zur Natur ist so unbezweifelbar, die Formgebung so «naturnah» oder besser «naturwahrscheinlich», dass man sie als etwas zur Welt, zur Natur Gehörendes empfindet. Sie sind in ihrer Formgebung nicht unwahrscheinlicher als ein Elefant für einen Menschen, der noch niemals einen solchen gesehen hat, und dass sie abweichend vom menschlichen Körper gestaltet sind, aber doch mit ihm Ähnlichkeit haben, teilen sie mit einer Unzahl anderer faktisch vorhandener Lebewesen. Sie sind naturnäher, jedenfalls aber nicht naturferner, so scheint uns, als Kentauren und Nixen, Satyrn und Elfen. Alle diese Figuren sind nur unzureichend beschrieben, wenn man sie als «Projektion eines Psychischen in die Außenwelt» bezeichnet, denn sie sind in einem tiefen Sinne natur- und wirklichkeitsnah, nicht aber «seelische Gebilde». Auch hier geht es wieder um die Annäherung an die vor der Innen-Außen-Spaltung existierende Einheitswirklichkeit, ganz in dem Sinne, in dem Goethe formuliert hat:

«Natur hat weder Kern noch Schale,  
Alles ist sie mit einemale (Anm. 3).»

{126} Von der «Albtraum-Eigenschaft» von Moores Farben zu sprechen (Anm. 4) ist nur in dem Sinne berechtigt, dass es Farben einer «anderen Welt», nicht aber einer Welt des Schreckens oder Grauens sind. Da wir in diesem Buch keine farbigen Abbildungen bringen können, erübrigt es sich, auf die Farben und Farbqualitäten Moores näher einzugehen. Fraglos gehören sie in das «Traumreich», aber wir verstehen diese Bezeichnung nur dann richtig, wenn wir dieses als ein Land begreifen, das zwar nicht vom normalen Ich-Bewusstsein erfahren werden kann, das aber

auch nicht in einem Unbewusst-Psychischen zu lokalisieren ist, sondern in einer Zwischenwelt, für welche Innen und Außen keine Gegensätze mehr darstellen.

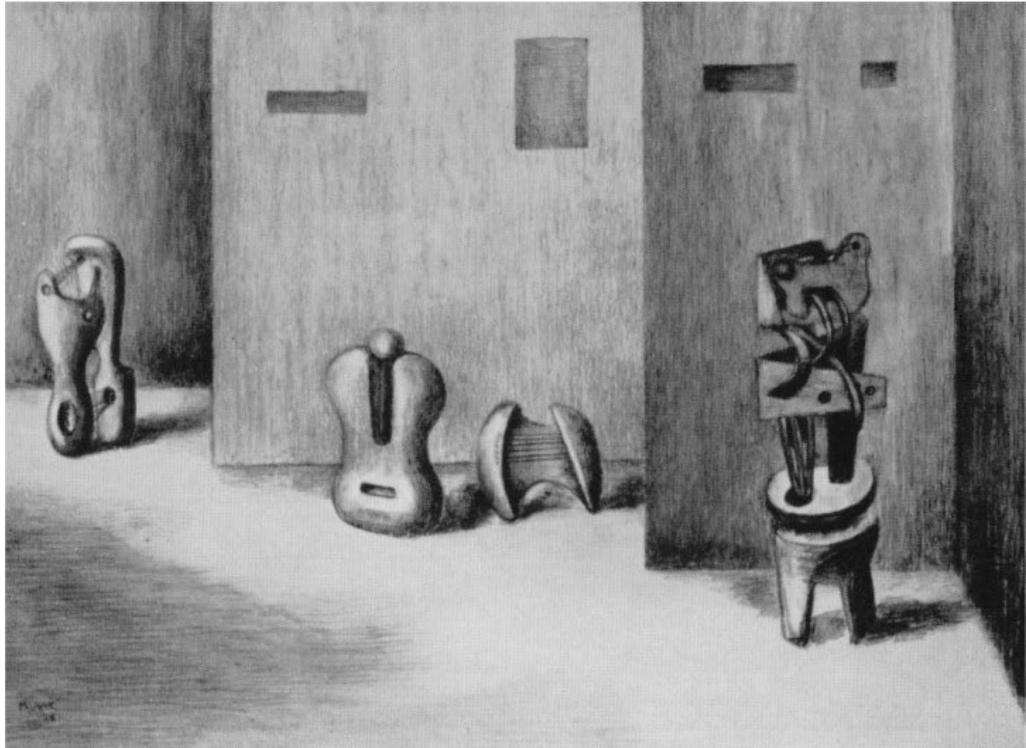
{127} Die Betonung des «Organischen» der Figuren gegenüber dem «Geometrischen», und dass die Landschaften und Steine, Felsen und Farbhintergründe trotz ihrer Zugehörigkeit zu einer inneren Welt doch zugleich als Bestandteile unserer «äußeren» Wirklichkeit erscheinen, lässt den Charakter des Gespenstischen zurücktreten und betont wenigstens bei den großen Figuren den des «Gotthaften».



44. ENTWÜRFE FÜR SKULPTUREN  
Kreide und Tusche. 1938 38 x 55 cm

{128} Anders ist es mit dem Teil der «Faden-Figuren», die in dem für Moores Zeichnungen charakteristischen «setting» von kahlen Mauern stehen, in denen streng geometrisch verschieden große rechteckige und quadratische Fensteröffnungen in großer Höhe und in seltsamem Rhythmus angebracht sind. Gerade die Übernahme in ein «setting» verlebendigt und verunheimlicht diese geheimnisvollen Wesen außerordentlich. Das «setting» dieser Faden-Figuren, das ganz ähnlich auf vielen anderen Zeichnungen Moores von Frauen belebt ist, ist gerade – im Gegensatz zur Natur, in welcher die großen Figuren zu Hause sind – das Symbol unserer Zivilisation, der Städte und Mauern ebenso wie der Eingengtheit unseres Bewusstseins, das den Kontakt zum Lebendig-Natürlichen verloren hat. Es ist ein Gefängnisdasein, das in diesen «settings» sichtbar wird, und die Naturentfremdung ebenso wie das Gefangensein in einer Welt von Mauern wird in der unheimlichen Einsamkeit deutlich, die jede Gestalt innerhalb dieses angsterregenden Milieus umgibt.

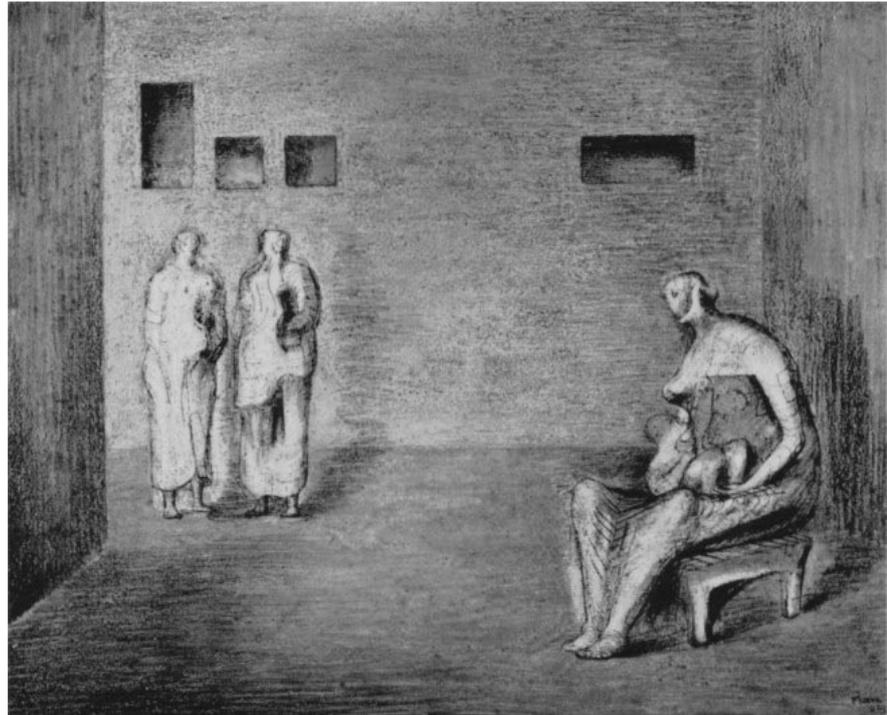
{129} Diese Einsamkeit des Einzelnen, die eines der wesentlichen Leidensmerkmale des modernen Menschen ist, hat bei anderen Künstlern – man denke z. B. an Giacometti – zur skulpturellen Gestaltung der Einsamkeit des Menschen geführt, der selber nur noch als ein Geistfaden der Energie im leeren Weltall steht und geht. Bei Moore ist der Einzelne und der Mensch als Einzelner niemals Gegenstand seiner Gestaltung geworden. Er formt nur Symbole von Göttern und Dämonen, von Kollektivsituationen und Zuständen der ganzen Welt.



45. ENTWÜRFE FÜR SKULPTUREN  
Kreide und Tusche. 1938 38 x 55 cm

{130} Die geheimniserfüllte Kahlheit der gefängnishaften Räume bei Moore ist zweifellos nicht weniger «enigmatisch» als die Straßen und Plätze Chiricos (Anm. 5). Ihre hoch gesetzten Fensteröffnungen führen nirgendwohin, sie verstärken den Charakter des Eingeschlossenseins in eine Zelle, wenn sie in einem Innenraum auftreten, die des verschlossenen Geheimnisses, wenn sie an Straßenmauern erscheinen. Dabei ordnen sich ihre Rechtecke und Quadrate immer nach einer eigenartig rhythmischen, aber stummen Musik. Oft scheint ein geheimnisvoller Zusammenhang zwischen ihnen und den im Raum stehenden Figuren zu bestehen, aber er ist verwischt und nicht enträtselbar, wie die Buchstaben einer unentzifferbaren Traumsprache.

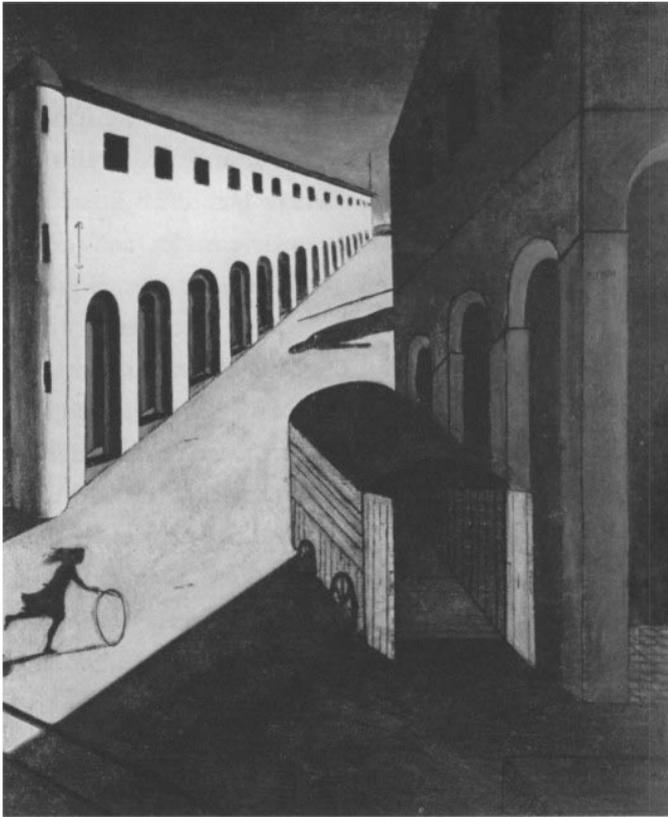
{131} Die «settings» sind Fassaden, bühnenhafte und in einem gewissen Sinne unwirkliche Raumgebilde, gleichzeitig aber haben sie die Endgültigkeit eines Zuchthauses auf Lebensdauer. Dagegen sind die Schlitz-, Quadrate und Rechtecke der Fensteröffnungen – wie im Werk Kafkas – Hinweise auf eine hintergründige und wirksame, aber ihrem Wesen nach unerfassbare Wirklichkeit, die jenseits der Bühnenwirklichkeit dieser Gefängniswelt ihre eigenen Horizonte und ihre eigene, dem menschlichen Bewusstsein fremde Daseinsfülle besitzt.



46. FIGUREN IM RAUM. Gouache und Wasserfarbe. 1942 45 x 55 cm

{132} Wir wiesen schon darauf hin, dass wir auf Zeichnungen Moores auch die seltsamen und dämonischen Faden-Figuren innerhalb derartiger «settings» finden. Während die Mutter-Kind-Figuren unter ihnen die menschlichsten sind, deuten bei fast allen anderen die Fäden und Drähte Kräfte und Wirkungen ungeahnter Art an. Man spürt, hier geht etwas vor, es geschieht etwas, das zum Wesen dieser Figuren gehört, aber sie bleiben in der Welt des sich versponnenen Rätsels. Die Berührung mit Chirico – in dessen frühen Bildern die «Liegende Figur» in der Mitte des Platzes ebenfalls eine große Rolle spielt – ist deutlich, aber unausgesprochen. Es ist, als berichte Moore ebenso wie Chirico von seltsamen Reisen in verschiedene Gegenden des gleichen Landes. Aber während bei Chirico die über offener Gegend kahl hochragenden Arkaden und Häuser, Straßen und Plätze direkt in die Unendlichkeit führen, stehen bei Moore die Faden-

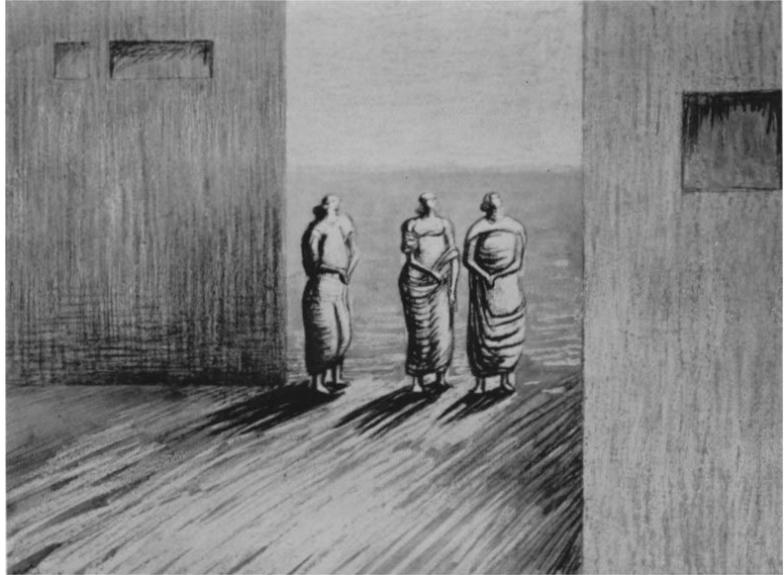
Figuren – ebenso wie andere Figuren und Gruppen – in der Kahlheit von Zellen oder in geschlossenen Höfen, die unendlich fern von der Weite sind, welche die Landschaft Chiricos ausmacht. Bei Chirico liegt das Unheimliche gerade in der Unendlichkeit des Offenen, die in alles hineinreicht und allem Daseienden seine Eigenständigkeit raubt, da sie, wie ein kalter Wind aus dem Weltraum, die nötige Eigenwärme des Lebendigen gefährdet.



47. Giorgio di Chirico  
MELANCHOLIE UND  
MYSTERIUM EINER STRASSE  
Oel. 1914.86 x 71 cm

{133} Die Verengung der «settings» bei Moore ist Ausdruck des Umgekehrten, sie ist Ausdruck eines gefesselten und von den Naturgewalten abgeschnittenen Daseinsraumes, der fast nur noch künstlich, gewissermaßen mithilfe von Sauerstoffmasken, atmen kann. Erst die Sprengung dieser Verpanzerung durch den Krieg – so grausig sie auch gewesen ist – hat der abendländischen Kultur ebenso wie dem Werk Moores die Möglichkeit eines neuen Daseinsraumes – den alten sprengend – eröffnet. Erst nach Wandlungen und Entwicklungen, die uns noch beschäftigen werden, rücken diese zwanghaften und drohend kahlen Gefängnisräume auseinander und geben die Welt mit ihren großen Horizonten frei (Anm. 6). In der Entwicklung der künstlerischen Arbeit Moores hat zwar die Vereinfachung schon früh eine Rolle gespielt, aber es darf darüber nicht übersehen werden, dass das Prinzip des «Eröffnens» eine außerordent-

liche Bereicherung und Komplizierung der skulpturellen Formwelt mit sich gebracht hatte. Um das Jahr 1940 herum, d. h. mit dem Einbruch des Zweiten Weltkrieges, wird eine entscheidende Änderung in der Gestaltung auch dieser «eröffneten» Werke Moores sichtbar.



48. FIGUREN IM RAUM. Kreide und Wasserfarbe. 1948 48 x 62 cm

{134} Bis dahin hatten zwar die Löcher und Höhlungen der Liegenden Figuren fortschreitend an der Masse des Bildwerkes gezehrt, aber immer noch war, trotz steigender Betonung ihrer Transpersonalität, ihr Erd- und Naturcharakter, das Übergewicht des Organischen und Fruchthafter, erhalten geblieben. Mit den Faden-Figuren – also schon vor dem Kriege – hatte der Raum angefangen, gewissermaßen selbstständig zu werden. Die Masse und ihre skulpturelle Dichtigkeit gibt von nun an einem «Geist-Sturm» nach, der von der naturverbundenen Kernhaftigkeit der Skulpturen immer mehr und mehr fortfrisst. Die Richtung zur Abstraktion wird «geisterhaft» und unheimlich. Dass, wie die «Faden-Figuren» beweisen, die Erde auch von Dämonen bewohnt wird, macht das alltäglich Bekannte zum Vordergrund eines unbekanntes Geheimnisses. Die Unheimlichkeit des Gespenstischen, welche – neben ihrem naturalistischen Gegensatz – die Epoche von Moores Werk bestimmt, hängt, so scheint uns, wesentlich mit Moores Erfahrung des Krieges und damit des Todes zusammen. Es ist, als ob die Dominanz der archetypisch weiblichen Gestalt in und nach der Kriegszeit in einer neuen Art erscheint, die nun aber nicht nur in den Geisterfiguren steigender «Abstraktion» sich durchsetzt.



49. SITZENDE FRAU IN DER U-BAHN  
Feder und Wasserfarbe. 1941 55 x 38 cm

{135} Wir hatten bei den Luftschutzkeller-Zeichnungen darauf hingewiesen, wie die Liegenden und Schlafenden fast auch schon Tote sind und wie die einhüllende Decke der Bergung sich oft der endgültigen und tödlichen Geborgenheit bis auf eine kaum noch spürbare Differenz annähert. Teilweise sind die Luftschutzkeller-Zeichnungen nicht nur Bilder von Erdhöhlen, sondern solche der Unterwelt, und die Fahlheit und Dürsterkeit um diese menschlichen Gestalten ist die eines echten Inferno. Das Gespenstische des Großen Weiblichen, das es überall innerhalb der Menschenwelt auch zur Unholdin, weißen Frau und zur fressenden Mutter macht, erscheint bei Moore – wie fast alles bei ihm – in einer für unsere Zeit durchaus neuen Gestalt. Während bisher in der europäischen Welt der «Tod», wenn er z. B. als Skelett dargestellt wurde, wie etwa in den Totentänzen, immer männlichen Charakter hatte als Krieger, Mörder oder Mann mit der Sense, ist die Todesfigur Moores weiblich, sie ist die Große Göttin als Herrin des Todes.

{136} In der großartigen «Liegenden Figur» vom Jahre 1940, auf deren Verbindung mit der aus der ersten abstrakten Epoche stammenden Zeichnung von 1933 bereits hingewiesen wurde, ist alles Fruchthafte des Weiblichen aufgezehrt und der gespenstische Maschinen- und Todescharakter in den Vordergrund getreten. Das Überwiegen der reinen Linienführung, die Verflüchtigung der Masse durch den Raum der Leere ist in der Plastik noch weit über das in den früheren Zeichnungen Angedeutete fortgeführt worden.



30. LIEGENDE. Blei. Ende 1939 L. 33 cm

{137} Zwei Manifestationen der «Großen Göttin» beginnen jetzt deutlich neben- und gegeneinander sichtbar zu werden. Die Große Göttin als Bergende, Schützende und Enthaltende ist die Herrin der Luftschutzkeller, die Zuflucht und Sicherheit bietet. Sie ist die Göttin der Erde und der Erdhöhle, des überpersönlichen Uterus, der Geborgenheit und des Schlafes, in die hinein alles Lebendige und Bewusste sich flüchten kann. Und ebenso wenig wie die Rückkehr des Tages in die Nacht und des Bewusstseins in den Schlaf ein krankhaftes Regressionsphänomen ist, sondern zu den natürlichen Gegebenheiten des menschlichen Daseins gehört, ebenso wenig ist die Flucht in die Geborgenheit des Mütterlichen etwas Negatives und Infantiles.

{138} Neben dieser «guten» Großen Göttin, der Guten Mutter, der positiven Seite des Archetyps, steht die andere, und die naturgegebene Doppelgesichtigkeit und Zweideutigkeit jedes Archetyps weitet sich bei Moore zu der – fast gefährlichen -Spannung, die sein Werk in dieser Epoche charakterisiert. Schon in den Luftschutzkeller-Zeichnungen und der einhüllenden Bedeutung des Tuches und des Schlafes war das unheimliche Zwischenreich deutlich geworden, in dem Geborgenheit und Tod ineinander übergehen. Fast schienen die Schlafenden auch Tote, fast die Geborgenen Begrabene und geisterhaft Ungeborene im Schoße der Nachtmutter. So ist die bergende Mutter der Nacht auch die Todesmutter der Gräber und der Unterwelt, des Krieges und der «Gebombten Gebäude».

{139} Während der bergend-positive Charakter mit dem Symbol der Hülle des Gewandes und der Decke verbunden ist, ist der Ausdruck seines tödlich-zerstörenden Gegensatzes die Kahlheit und Nacktheit, die Reduktion auf das Mechanisch-Geisterhafte des aller organischen Fülle entkleideten Skelettes. Das hervorragendste Beispiel dieser Gestaltung der Todesgöttin ist die von uns schon besprochene Liegende Figur des Jahres 1939.

## VII

{140} Weil wir der irrationalen unterirdischen Gesetzmäßigkeit des schöpferischen Prozesses in Moore nachgehen wollen, dürfen wir nicht das sich gerade in dieser Zeit in seinem Reichtum entfaltende Werk Moores durch die Überbetonung gerader Entwicklungslinien vereinfachen. Es ist nicht nur reizvoll, die verschlungene Art des schöpferischen Weges bei einem großen Künstler zu verfolgen, sondern dieses Nachgehen ist auch von Bedeutung für eine tiefere Einsicht in den für Moore charakteristischen schöpferischen Prozess, den wir als «matriarchal» bezeichnet haben.

{141} Die anscheinend unerklärliche Willkür des schöpferischen Weges, mit der Motive neu auftauchen, liegen gelassen und in einer späteren Phase wieder aufgenommen und weiter entwickelt werden, erweist sich im Laufe des Lebens eines schöpferischen Menschen als innere Notwendigkeit, und das Gegeneinander dialektischer Spannungen führt zu einem Dritten, das zum Ausgangspunkt neuer Spannungen, Entwicklungen und künstlerischen Lösungen wird. Im Gegensatz zur Geradlinigkeit des bewussten und zielhaften wissenschaftlichen Denkens folgt der schöpferische Prozess naturhaft unbewussten Wachstumsgesetzen, denen das gestaltende Bewusstsein gehorchend nachfolgt. Indem wir dieses Wachstum zu verstehen suchen, erfahren wir, wie eine keimhaft einheitliche Anlage sich in eine Mannigfaltigkeit schöpferischer Differenzierungen auseinander faltet; sie breitet sich wie die Krone eines Baumes in das Neben- und Ineinander von Ästen auseinander, von denen jeder seine eigene Wachstumslinie verfolgt, und die doch alle zusammen die Einheit des schöpferischen Daseins offenbaren.

{142} Gerade in den Jahren nach dem Weltkrieg beginnt das bis dahin fast nur um die «zwei großen Motive» kreisende Werk Moores sich immer weiter zu entwickeln. Und obgleich diese Motive zentral bleiben, werden nun allmählich neue skulpturale Inhalte und Formgebungen sichtbar, welche das Mooresche Werk komplizieren und bereichern. Die Polarisierung der Großen Göttin in das positiv Bergende und das geisterhaft Verzehrende kommt im Werk Moores später zu immer neuen Ausformungen, aber es bleibt nun nicht mehr bei diesen Gegensätzen und der durch sie ausgelösten inneren Spannung.

{143} Schon in den Luftschutzkeller-Zeichnungen des Krieges, deutlicher noch in den ersten Nachkriegsjahren, kommt es zu Produktionen, die ein Drittes und Neues bringen, das jenseits dieser Gegensatzspannung aus dem schöpferischen Unbewussten aufsteigt, ganz in dem Sinne, wie Jung es als Erscheinen der transzendenten Funktion, des erlösenden Dritten, beschrieben hat (Anm. 1). In der fahlen Todes-, Gespenster- und Unterwelt der Luftschutzkeller entwickelt sich, anfangs kaum spürbar, aber allmählich immer stärker eine neue und positive Manifestation des Weiblichen. Diese tritt aber nicht mehr als eine große Figur auf, sondern erscheint in einer Mehrheit und schließlich in der archetypischen Dreierfigur, in der von der Frühgeschichte der Menschheit an sich die weibliche Gottheit immer in ihrer besonderen Form als weibliche Schicksalsgöttin, als Nornen, Moiren, Parzen usw. offenbart hat.



51. DREI PARZEN. Kreide und Wasserfarbe. 1941 38 x 55cm

{144} Der Todes- und Unterweltsaspekt dieser Luftschutzkeller-Szenen gipfelt darin, dass auch die anscheinend alltäglichen und harmlosen Frauen in ihrem hintergründigen Aspekt deutlich werden. Oft sind die Frauengestalten dieser Zeichnungen unheimlich, auf manchen aber sind sie geradezu ins Außermenschliche gewachsen. Sie sind nicht mehr Bewohner Londons, sondern Vertreter überpersönlicher Mächte. Dass dieses nicht nur ein subjektiver Eindruck ist, sondern dem inneren Bild Moores selbst entspricht, geht aus der Luftschutzkeller-Zeichnung des

Jahres 1941 mit drei Frauen und einem Kind hervor, die unterschrieben ist: «Drei Parzen». Diese Schicksalsfrauen werden später im Werk Moores zu ihrer entscheidenden Ausformung kommen. Die Vorform der endgültigen Gestaltung in der Luftschutzkeller-Zeichnung ist zunächst noch von dem Eindruck fahler Unheimlichkeit beherrscht.



52. LUFTSCHUTZKELLER-SZENE ZWEI SITZENDE FIGUREN  
Kreide, Feder und Tusche. 1940 43 x 50 cm

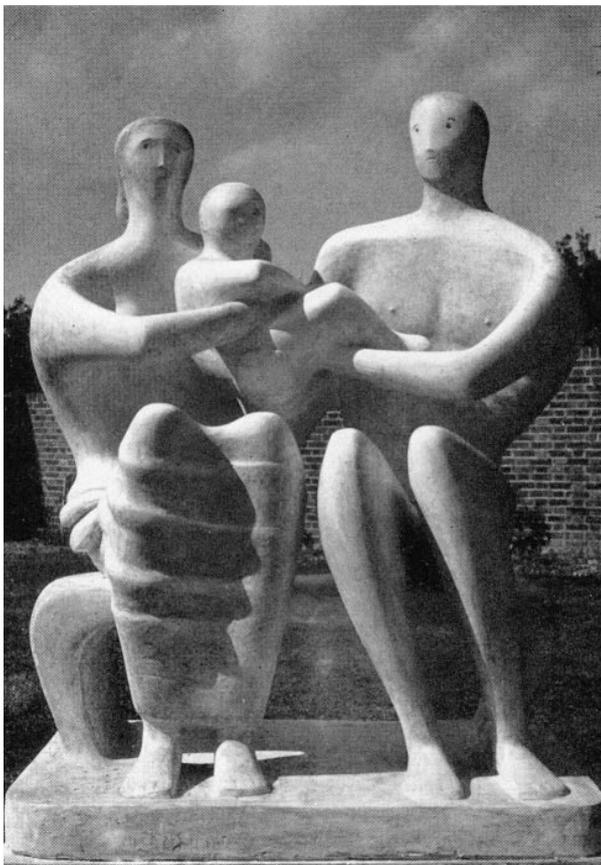
{145} Im Gegensatz dazu erscheint das Große Weibliche auch schon in den Luftschutzkeller-Zeichnungen allmählich in einer transpersonalen Überwirklichkeit, die in einer neuartigen Gestalten- und Formenwelt sich ausdrückt. Diese Welt manifestiert sich im Gegensatz zu den der Materie fast schon entkleideten Menschenwesen in einer zum Majestätischen drängenden Form- und Farbgebung, die mit ihrer feierlichen Stimmung zu einer Erhöhung des Menschlichen führt. Diese Wesen sitzen nicht mehr in Untergrundbahnhöfen von London, sondern sie thronen in der archaisch-antiken Gewandung ihrer Tücher und Decken mit seltsamer Endgültigkeit. Das Gewand oder Tuch, die Hülle, wird hier nicht – wie in den Bildern der Schlafenden – fast zur Hülle des Todes, sondern zu einer Art Königsmantel. Manchmal erscheint es, als ob das Gewand eine selbstständige Wesenheit darstelle, gewissermaßen die bergende Gottheit selber sei, welche den in sie einschlüpfenden Menschen nicht nur schützende Sicherheit, sondern auch Würde und Selbstbewusstsein verleiht.

{146} Diese Betonung des Menschlichen, die sich als Mitte aus der Spannung zwischen den oberen und unteren Mächten in der Entwicklung Moores aus dieser Zeit ergibt, ist ein durchaus Neues. Sie äußert sich in zwei Formen, einmal im Auftreten eines innerhalb der Formwelt Moores herausgehobenen «Naturalismus», außerdem aber in der Durchführung eines neuen Motivs, nämlich der «Familiengruppe», in der nun neben Mutter und Kind erstmalig auch der Mann und Vater als dritte Gestalt erscheint.

{147} Zwar hatte Moore schon früher, im Jahre 1934, geschrieben: «Für den Wert eines Werkes sind die abstrakten Elemente des Entwurfs zwar wesentlich, aber die psychologischen menschlichen Elemente haben für mich eine gleich große Bedeutung (Anm. 2).» Aber erst vom Jahre 1944 an beginnt die Gestaltung dieses Menschlichen ein zentrales Motiv seines Werkes zu werden. In den zahlreichen Zeichnungen und Skulpturen der «Familiengruppe» tritt die Familie als Kernzelle alles Humanen in der Dreiheit von Frau, Kind und Mann in den Mittelpunkt. Erstmals erscheint auch der Mann in Moores plastischem Werk an entscheidender Stelle. Es ist, als ob die transpersonale matriachale Welt der Großen Mutter erst jetzt durch die Voll-Familie, in der auch der Mann seinen Platz hat, abgelöst werde. Die Maquetten, die Statuen und die Fülle der Zeichnungen aus den Jahren 1944-1948 zeigen verschiedenartigste Gestaltungen des Familienmotivs. Ob wir die schon erwähnte Terracotta betrachten, bei der die Mutter dem Säugling die Brust reicht, während die andere Brusthälfte als Höhle gestaltet ist, und der Vater, den Sohn zwischen den Knien, in der baumhaften Horizontale seines Schulterbogens die Kraft und Festigkeit des Männlichen repräsentiert – ob wie in der wunderbaren Familiengruppe von 1947 die Eltern, sich gegenüber, jeder in seiner individuellen Art, den Töchtern, die als miteinander vereinigte Bögen auf ihren Knien sitzen, Schutz und Geborgenheit bieten, oder ob schließlich in der Statue vom Jahre 1945-1949 das von den Eltern gehaltene Kind der strahlende Mittelpunkt einer menschlichen Verbundenheit ist, in der die nebeneinander Sitzenden eine stolze Front menschlichen Glückes bilden – in allen diesen Gruppen ist eine Einheit des Personal-Individuellen mit dem Transpersonal-Allgemeinen erreicht und verwirklicht, die den Bestand eines ewig Menschlichen aussagt, das inmitten allen Auf- und Untergangs der Geschicke sich als ein Dauerndes erweist.



53. FAMILIENGRUPPE  
Bronze. 1947. H. 40 cm



54. FAMILIENGRUPPE  
Gipsmodell für Bronzeguss 1945 und  
1949. H. 151 cm

{148} Fraglos hat die «personale» Tatsache, dass Moore im Jahre 1946 nach 17-jähriger Ehe eine Tochter geboren wurde, ihren Eindruck auf Moore gemacht, und eine personalistische Kunstbetrachtung würde von diesem Geschehen des personalen Lebens den in der «Familiengruppe» sichtbar werdenden Umschlag ableiten wollen. Aber in diesem Falle lässt sich die Falschheit dieser These nachweisen. Schon im Jahre 1944 entstehen die ersten Familiengruppen Moores, ihnen folgen weitere im Jahre 1945, und die Geburt der Tochter ist in «passender» Weise die Krönung und Bestätigung von Moores neuem Motiv, das nach dem Jahre 1946 dann zurücktritt.

{149} Die Bestätigung des humanen Akzentes, der in der Familiengruppe vielleicht am deutlichsten wird, finden wir in der Äußerung Moores: «Ich glaube, dass in Zukunft die ‚lebendigste‘ Malerei und Skulptur humaner werden wird, obgleich es im Moment mehr ‚abstrakte‘ Künstler als je gibt. Das Werk der Mehrheit der Künstler bleibt naturgemäß immer in einem zeitlichen Abstand hinter dem der experimentierenden Künstler zurück, denen sie folgen.» Auch hier weiß sich Moore im Vortrupp, er weiß, dass die Großen Einzelnen, zu denen er selber gehört, immer der Gemeinschaft, auch der der durchschnittlichen Künstler, um ein Wesentliches voraus sind.

{150} Neben dem Motiv der Familiengruppe als dem Kern des menschlichen Daseins und der Bestärkung des Humanen als des Gegenwärtigen, das die Mitte aller Mähtekonstellationen transpersonaler Art bildet, entsteht in dieser Zeit auch ein «klassischer Naturalismus», der ebenfalls eine Verstärkung des menschlichen Elements in Moores Werk darstellt. Das Mutter-Kind-Motiv kommt in Moores Werk zu einer seiner großartigsten Ausprägungen in der Madonna mit dem Kind vom Jahre 1943/44 für die Matthäus-Kirche in Northhampton. Diese Madonna ebenso wie die rührende Memorial-Figur vom Jahre 1945/46 sind Hauptwerke der naturnahen und repräsentierenden Art, die für eine neue Richtung in Moores Schaffen charakteristisch wird. Die großartige Einfachheit dieses für die Ewigkeit Dasitzens entspricht nicht nur der Intention Moores: «Ich habe versucht, ein Gefühl völliger Ruhe und Entspannung zu geben, so als ob die Madonna in dieser Lage für immer bleiben kann (was sie, da sie aus Stein ist, auch müssen wird) (Anm. 3)», sondern sie ist auch wirklich erreicht, und die Madonna hat die klassische «stille Einfalt und erhabene Größe», die man fälschlicherweise der Antike zusprechen wollte.



55. MADONNA UND KIND.  
Hornton-Stein. 1943/44. H. 148 cm



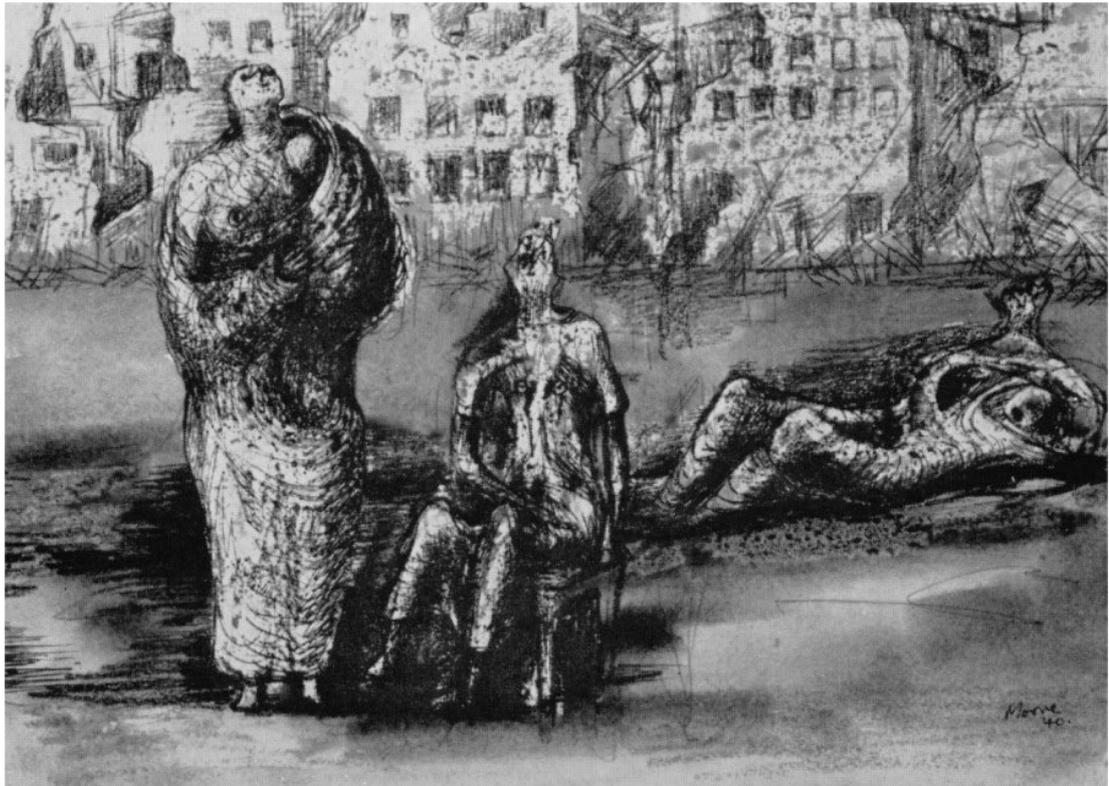
56. DETAIL AUS TAFEL 55

{151} Auch der Ausdruck des in die Welt schauenden Kindes – dessen Haupt dem Moores so verblüffend ähnlich ist – ist ergreifend. Die Maquette einer Madonna, in der das Kind «in» der Mutter wie in einem Thronsessel sitzt, der es umgibt, ist eine Belebung des archetypischen Bildes der großen Mutter-Göttin Ägyptens, deren Name Isis eigentlich «Thron» bedeutete (Anm. 4). Trotzdem scheint es, als ob dieser ebenso wie den anderen skizzierten Madonnenfiguren das entscheidende Gegenwartselement fehlt, das ihre Ewigkeit zu einer heutigen Ewigkeit macht. Das ist kein Einwand gegen die Schönheit dieser Skulpturen, sondern gegen die Art ihrer Lebendigkeit, die sonst gerade das Revolutionäre und Neue in Moores Skulptur ist. Der «klassische Naturalismus» Moores greift dabei auf Motive zurück, auf deren Entstehung in den Luftschutzkeller-Bildern wir schon hingewiesen haben, nämlich auf die «Bekleideten Figuren».



57. MAQUETTE  
FÜR MADONNA UND KIND  
1943 H. 18 cm

{152} Mit dem Jahre 1944, also gewissermaßen mit dem Ende des Zweiten Weltkrieges und der beginnenden Notwendigkeit, eine neue Lebenssynthese zu finden, beginnt ein Strom neuer Gestaltungen in Moores Werk, mit dem die Zweipoligkeit der Motive «Mutter und Kind» und «Liegende Figur» überwunden wird. Am großartigsten manifestiert sich diese Welt des Weiblichen in einer Zeichnung vom Jahre 1946 «Stehende Figuren mit Felshintergrund», die in einer neuen naturalistisch-klassischen Eindringlichkeit geformt ist. (Dabei bedeutet «Naturalismus» nur Ähnlichkeit mit der Natur, die in diesen Zeichnungen z. B. erhaben-ideal, keineswegs real erscheint.)



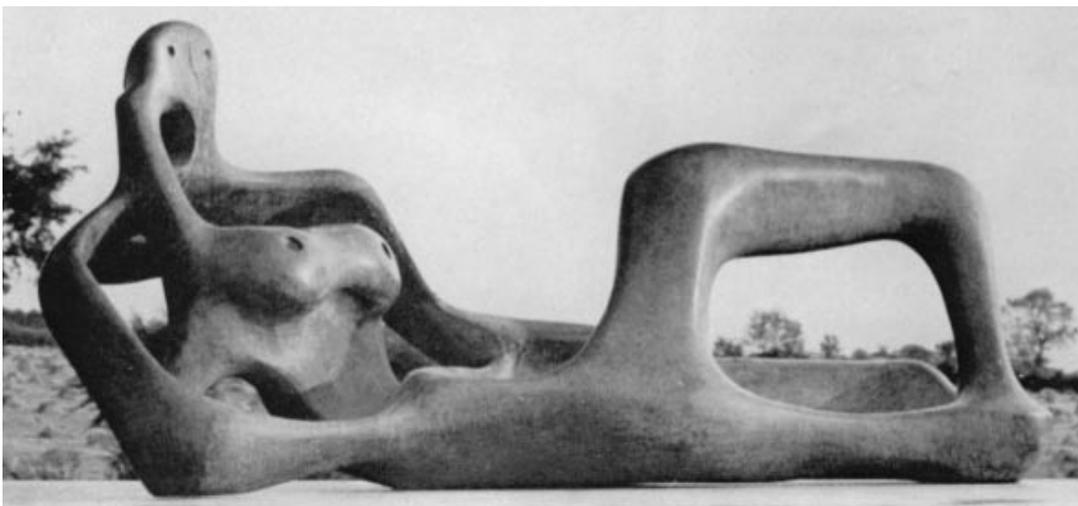
58. STEHENDE, SITZENDE UND LIEGENDE FIGUREN VOR AUSGEBOMBTEN GEBÄUDEN. Feder und Wasserfarbe. 1940 28 x 38 cm

{153} Charakteristischerweise ist diese göttlich-menschliche Welt keine Welt des himmlischen Olymp, sondern eine der Erde und des Erdinnern. Die Entwicklung von den «Bekleideten Figuren» der früheren Jahre zu dieser überpersönlichen Gestaltwelt ist für die schöpferische Arbeitsweise Moores typisch, der niemals bei einem formalen Motiv stehen bleibt. Er ruht nicht, bis er zu dem transpersonalen Kern vorgestoßen ist, der ihn – ihm selber unbewusst – von Anfang an bewegt hatte, als seine erste Sichtbarwerdung in neuen «formalen Motiven» der Gewandung aufgetaucht war. In der Formung der Schicksalsgöttin kristallisiert sich dieses

neue Grundmotiv endgültig aus. Aber diese «positive» schöpferische Linie der Entwicklung ist nur innerhalb einer Spannung möglich, in der auch das «Negative» sich weiter entwickelt hat und in seiner Eigentlichkeit deutlicher geworden ist.

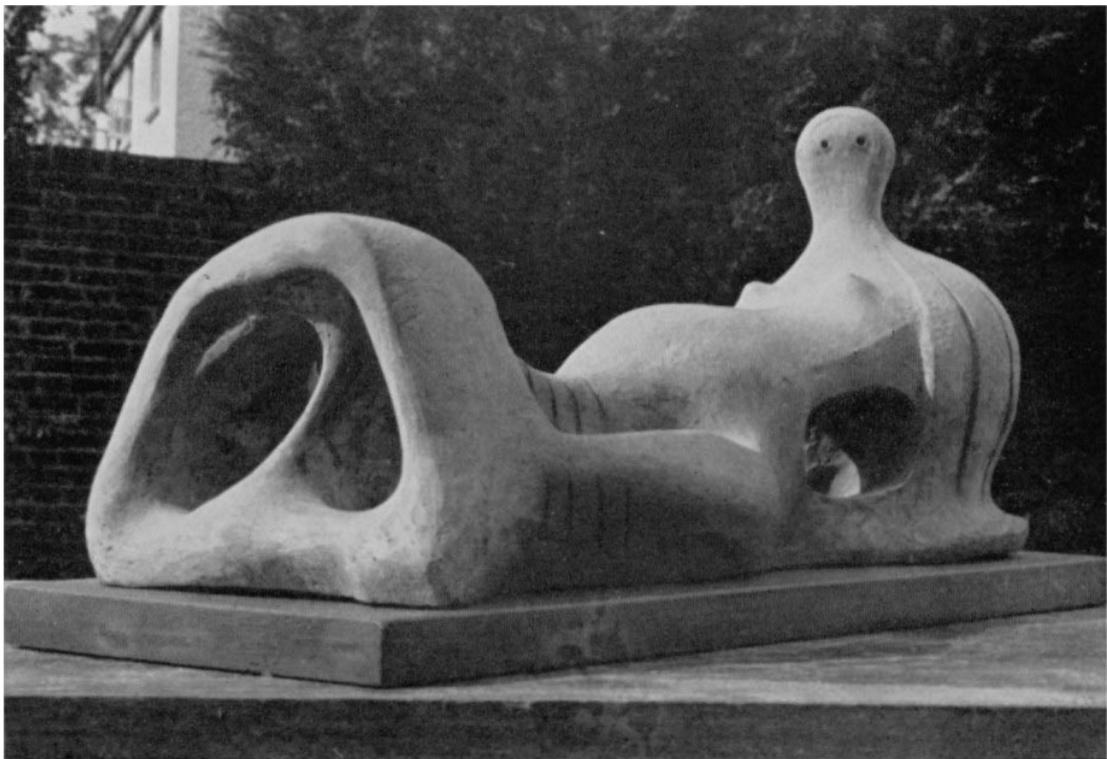
{154} An dieser Stelle wird die komplizierte und notwendige innere Dialektik des schöpferischen Prozesses mit ihrer das ganze Unbewusste bestimmenden «Enantiodromie» augenfällig. Das bedeutet, dass die «dritte» Linie der Entwicklung mit ihrer Richtung zur Gestaltung der Schicksalsgöttin und zur Betonung des «Menschlichen» sich nicht direkt und geradlinig durchsetzen kann. Bevor dieses «Vereinigende» und «Mittlere» zu seinem höchsten Ausdruck kommt, erscheint der negative Aspekt des weiblichen Archetyps noch einmal in einer Krassheit und Wildheit, die alles bisher im Werk Moores Gestaltete um ein Vielfaches übertrifft. Erst nachdem dieses Schrecklichste ausgehalten, überstanden und geformt worden ist, kommt es zur Erlösung durch die Gestaltung des vereinigenden Symbols in den Schicksalsgöttinnen.

{155} Zweifellos hat die Erfahrung des Krieges und Todes Moores schöpferische Existenz zutiefst ergriffen. Wir hatten gesehen, wie die Welt des Dämonischen, der Unterwelt und der die Materie verzehrenden «bösen» Leere zu dem bis dahin allein sichtbaren Bild der «Erdmutter» hinzugetreten war. Die «Große Mutter» war auch als Todesmutter, als Herrin der Unterwelt, des Krieges und aller «Gebombten Gebäude» sichtbar geworden, ihre Gestaltwerdung und die Erfahrung der mit ihr verbundenen Welt der Vernichtung ist aber bei Moore nicht mit der Beendigung des Krieges stehen geblieben.



59. LIEGENDE. Bronze. 1945. L. 40 cm

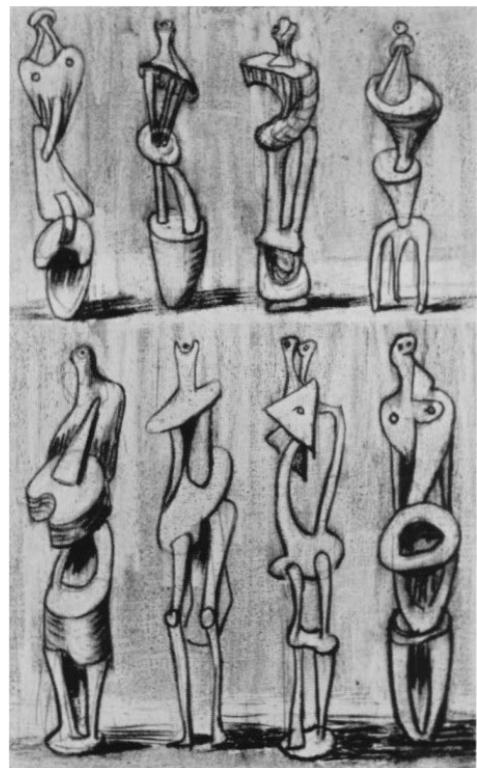
{156} Bei der ebenso großartigen wie grauenhaften Liegenden Figur vom Jahre 1945 mit ihren Bögen, Kurven und Flächen ist der bergende und gebärende Höhlencharakter des Leibes völlig verschwunden. Zwar ist es ein Weibliches, dessen dominierende Augen mit den Höhlen der Brustwarzen verbunden sind, aber die majestätische Ruhe dieses Liegens hat in ihrer Negativität etwas Überpersönliches, Unkörperhaftes und Endgültiges zugleich. Diese Figur ist mit den an- und abschwellenden Kurven der Linienführung ihrer Weiblichkeit immer noch «organisch» und nicht «geometrisch», aber hier ist nichts mehr von Erde und Landschaft. Leere und Luft bestimmen ihre Wirkung, und die Formen wirken wie Fassaden, hinter denen das Nichts haust. In dieser Figur ist zur höchsten und letzten Zusammenfassung gelangt, was in der Zeichnung vom Jahre 1940: «Stehende, sitzende und liegende Figuren vor einem Hintergrund von gebombten Gebäuden» angedeutet war. Die Herrscherin aller «gebombten Gebäude» ruht hier vor uns, selbstverständlich und unheimlich zugleich. Während sie – in Metall – dem Gesetz ihres Materials getreu diese eherne Form angenommen hat, drückt sie sich in dem weiche- ren und daher runderen Material des Lehmigen anders, aber nicht weniger eindeutig aus.



60. LIEGENDE Terracotta. 1946. L. 43 cm

{157} Die Terracotta-Figur von 1946 mit den dunkel starrenden Augen des mundlosen Hauptes ist eine Göttin der Gräber. Auch sie ist Höhle, aber es wäre ihr und ihrem Ausdruck gemäß, dass man Särge und Leichen in den unheimlichen Ofen ihres leeren, aber beherrschenden Daseins hineinschöbe, damit sie vergingen oder aber zu neuem Leben umgebacken würden. Auch hier ist deutlich eine archetypische Form der enthaltenden und umfassenden Großen Mutter gestaltet worden, diesmal aber als die Todesmutter der Grabeshöhle, des Sarges, Sarkophages und der Graburne, deren Mysterium darin besteht, dass ihr Todesschoß gleichzeitig der des Lebens und der Wiedergeburt ist und dass der in der Umarmung der Todesmutter Sterbende immer auch von ihr zu neuer Geburt, Wiedergeburt und höherer Geburt erweckt werden kann.

{158} Während in diesen Figuren das Wesen der Großen Göttin als Todesgöttin betont ist, erscheint in den späteren Zeichnungen Moores aus den Jahren 1948-1950 auch ihr Hexenhaft-Gespensisches. In diesen Skizzen reckt sich eine Erd- und Todesgöttin, zu welcher die Atombombe gehört, die entsetzliche Destruktionskraft der Materie, die zugleich die gespenstische Destruktionskraft in der menschlichen Psyche ist, in welcher alles Synthetisch-Wachsende und Organische, Entwicklung und Leben Zeugende in einer grotesk und fast irrsinnig anmutenden Weise verhöhnt und dementiert wird.

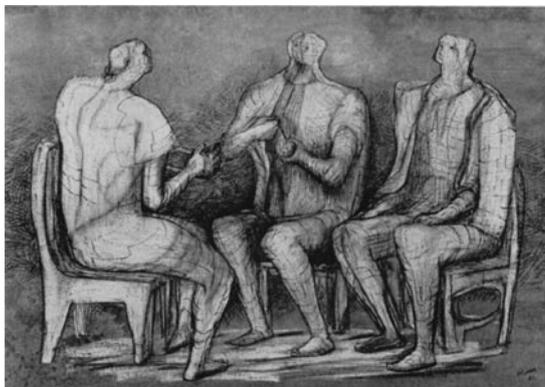


61. STEHENDE FIGUREN:  
ENTWÜRFE FÜR METALLSKULPTUR  
Detail. Kreide und Wasserfarbe. 1948. 29 x 24 cm.

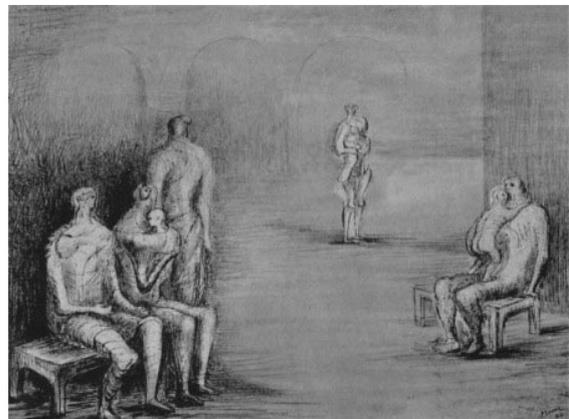
{159} Diese äußerste und grässlichste Erscheinung der Großen Göttin ist möglicherweise schon im Zusammenhang mit der Verzweiflung entstanden, welche die abendländische Menschheit erfasst hat, als sie realisierte, dass der Zweite Weltkrieg und die opferreiche Niederringung des Nazismus keinen Frieden gebracht hat, sondern dass der Zerstörungsdrang zum tiefsten Ausdruck der Menschheit unserer dunklen Epoche gehört.

{160} Während das Hexenhaft-Gespentische dieser Skizze erst in späteren Werken verwirklicht wird, kommt es, in den Jahren 1947/48, zu der großartigsten Synthese, welche die Gestalt des positiven Großen Weiblichen bisher im Werke Moores erreicht hat.

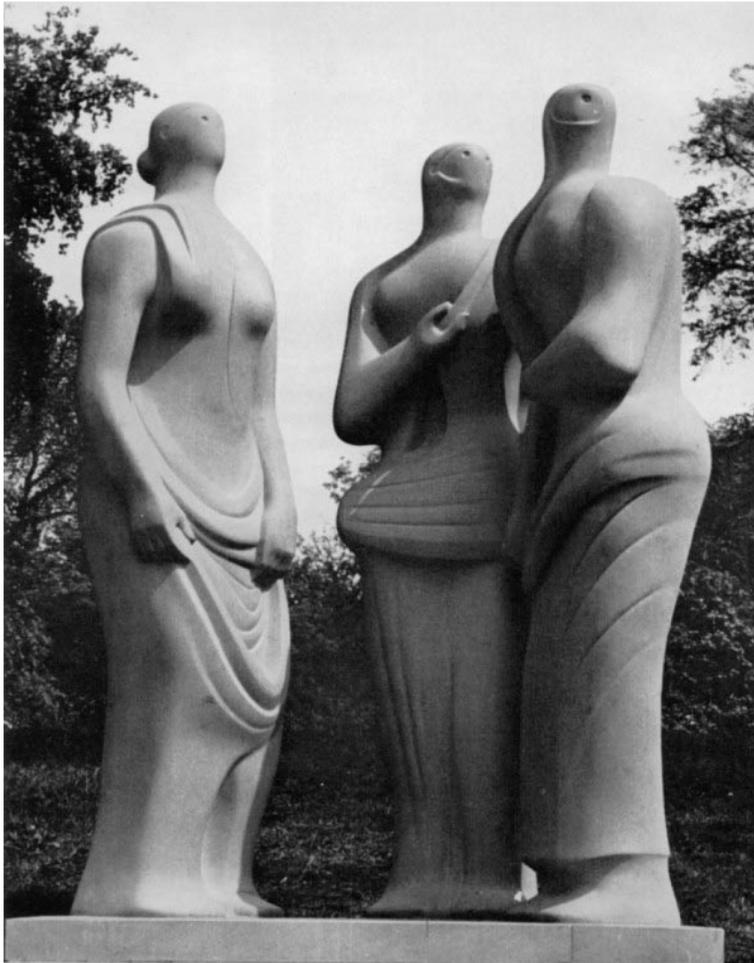
{161} Mit dem Auftauchen großer, meist stehender, oft aber auch sitzender weiblicher Figuren begann das Motiv der «Schicksalsgöttinnen» in Moores Kunst in Erscheinung zu treten. Es entfaltete sich aus ersten Anfängen in den Luftschutzkeller-Zeichnungen und entwickelte sich in den Zeichnungen von Frauen in «a setting», bei denen meist auch das Kind eine Rolle spielt. Oft sind es schon «drei Frauen», die wie die drei Moiren oder die drei Feen der Märchen das Schicksal des Kindes bestimmen. Die «Bekleideten Figuren» schon des Jahres 1942 sind deutliche Vorformen der endgültigen Gestaltung.



62. FRAUEN, WOLLE WICKELND  
Kreide und Feder. 1942.40 x 50 cm



63. FIGUREN IM RAUM  
Feder und Wasserfarbe  
1942 40 x 53 cm



64. DREI STEHENDE  
FIGUREN  
Darley-Dale-Stein. 1947/48.  
H. 211 cm

{162} Die Entfaltung des archetypischen Motivs der Schicksalsfrauen gipfelt in den «Drei Stehenden Figuren» vom Jahre 1947/48. In ihrer einfachen und unheimlichen Monumentalität sind sie die großartigsten Darstellungen der Schicksalsgöttin, welche die Skulptur kennt. Die Vereinfachungen der «Abstraktion» bilden zusammen mit dem humanen «Naturalismus» eine faszinierende Synthese. Das Große Weibliche ist nicht mehr nur gebärende und schützende Mutter und Erdgöttin, aber es ist auch nicht mehr nur die grauenhafte Göttin des Todes und der Gräber. Hier ist die Geist-Ebene des archetypischen Weiblichen erreicht und gestaltet, eine Mitte des Numinosen, das in aller Greifbarkeit auf der Erde und zwischen ihren Bäumen unerschütterlich steht, zugleich aber in seiner unangreifbaren Fremdheit die sichtbare Gesetzlichkeit dieser Welt um ein Unendliches übersteigt. Bei aller Erdverbundenheit und Menschengestalt sind sie völlig auf ein «Jenseits» bezogen, ihr Blick ist in die Ferne gerichtet, Auguren eines himmlischen Raumes, dessen Beobachtung ihnen wie aufgetragen scheint. Sie haben das Steinern-Zuverlässige der

Großen Frau, der die Sorge für das Lebendige anvertraut ist, aber ihre Unerschütterlichkeit schließt den Tod und das Verhängnis ebenso ein wie das Leben und seine Dauer. Die Gemeinsamkeit dieser aufmerksam die Zukunft erforschenden Dreierheit ist so stark, dass sie, bei aller Verschiedenheit im Einzelnen, doch völlig wie eine Einheit wirken. Leben und Tod ist in ihnen überwunden, sie gestalten – und das ist ja das Kennzeichnende für alle Schicksalsgöttinnen – aus dem Gegensatzpaar von Leben und Tod ein Drittes, das, was man als Schicksal oder auch als Sinn bezeichnet, der aus dem Wechselspiel von Schwarz und Weiß, Leben und Tod, Vergangenheit und Zukunft als erfüllte Gegenwart und als höhere Daseinswirklichkeit aufsteigt.



65. DETAIL AUS TAFEL 64

{163} Moore hat aber, und das gehört zum Wesentlichen dieses Künstlers, die großen archetypischen Figuren nicht nur gestaltet, sondern er hat auch ihre psychologische und menschliche Bedeutung bewusst erfasst. Zu Moores Formulierung: «Es gibt universelle Formen, für die jeder Mensch unbewusst empfänglich ist, und auf die er reagiert, wenn sie nicht durch seine bewusste Kontrolle abgeschnitten werden (Anm. 5)», fügt H. Read hinzu: «Genauer gesagt, es gibt universelle Ideen oder archetypische Bilder, für welche der Künstler die entsprechende plastische Repräsentation findet.» Beide Formulierungen sagen das gleiche aus, und wir würden nicht wagen zu sagen, dass «universelle Form» weniger exakt sei als «archetypisches Bild». Das Entscheidende bleibt, dass Moore in einzigartiger Weise die Realität dieser Bilder gestaltet, darüber hinaus aber ihre allgemein-menschliche und tiefste Bedeutung für die gesamte Kunst der Menschheit erkannt hat. Er hat im Krieg die Menschheit als Kollektiv

erfahren und gesehen, wie sie vom Grauen des Nichts erfasst, sich in den Tiefen der Erdmutter zu bergen sucht, und er hat die Kollektivmächte der Vernichtung, welche das Lebendige bedrohen, als göttliche Gewalten erfahren und sichtbar gemacht. Aber Moore hat auch durchschaut, dass in der Kunst – und nicht nur in ihr – ein Einheitlich-Menschliches bemerkbar wird und sich durchsetzt, dessen Erfahrung die Grundlage für die Bewusstwerdung einer einheitlichen allgemein menschlichen Kultur – jenseits der Rassen, Völker und Zeiten – darstellt. Er hat die Einheit der gestaltenden transpersonalen Kräfte in der Menschheit erfasst, wenn er formuliert: «Aber unterhalb dieser individuellen Verschiedenheiten ... wird in ihnen allen eine gemeinsame Welt-Sprache von Formen sichtbar. An ganz verschiedenen Orten und in ganz verschiedenen Geschichtsperioden werden von der instinktiven skulpturellen Sensibilität die selben Formbeziehungen benutzt, um ähnliche Ideen auszudrücken. So können wir die selben Formvisionen in der Skulptur eines Negers und eines Wikingers finden, und in einer cycladischen Steinfigur ebenso wie in einer hölzernen Nukuoro-Statuette (Anm. 6).»

{164} Mit diesem Durchstoßen zu einem Standpunkt, welcher die gesamte Menschheitskultur und die in ihr wirkenden transpersonalen Kräfte umfasst, ist es Moore gelungen, das zivilisations- und kulturbedingte Gefühl des Eingekerkertseins und der Isolierung, das sich in seinen gespenstisch belebten «settings» gezeigt hatte, aufzulösen. Der deutliche und überraschende Ausdruck dieser Sprengung ist die Zeichnung, in der nun eine neue Konstellation sichtbar wird. Die Verslossenheit hat sich gelöst, der Kerker geöffnet, und da, wo die Mauern auseinander getreten sind, stehen jetzt die drei Schicksalsfrauen. Die Unendlichkeit aber, der sie hier zugewandt sind, ist der grenzenlose Horizont des Meeres, das in schärfstem Gegensatz zur Kulturenge der Vermauerung immer und überall das Symbol des unbewusst Schöpferischen ist, aus dem alles Lebendige stammt.

## VIII

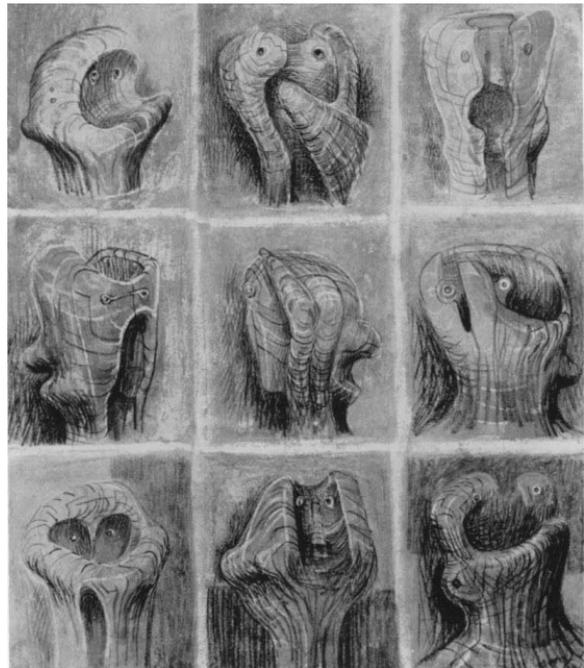
{165} Auch wenn neue Inhalte in Moores Werk sich durchsetzen, hört der Strom der Gestaltung älterer Motive deswegen nicht auf; so erscheinen gleichzeitig mit den Schicksalsfrauen und den Familiengruppen neue Skulpturen der Liegenden Figur oder der Mutter-Kind-Idee. Aber nach der endgültigen Gestaltung der «drei stehenden Figuren» tauchen verschiedene ganz neue Motive auf, von denen dasjenige, das jetzt besonders in den Vordergrund tritt, entscheidend mit dem Zentralbezirk der Mooreschen Problematik zusammenhängt.

{166} Der große neue Motivkreis, der in vielfachen und überraschenden Formvariationen um das Jahr 1948 sich durchzusetzen beginnt, ist die Gestaltung des Kopfes als eines selbstständigen Gebildes, nicht als eines Teils des Gesamtkörpers. Der Kopf als Teil der Gesamtfigur wurde im Verlauf des Vereinfachungs- und Entnaturalisierungsprozesses des ganzen weiblichen Körpers zunächst auf eine nur noch plastisch bedeutsame Knopf- und Kugelform reduziert. Als Symbol der Individualität hatte er bei Skulpturen, deren Gewicht immer stärker gerade auf ihrer Un- und Überpersönlichkeit lag, keine Bedeutung mehr.

{167} Schon im Jahre 1931 finden wir die Reduktion des Kopfes auf einen Auswuchs mit einem Kreissymbol, das Auge, Mund und Rundheit in einem bedeutet. In der Zeit der abstrakten Betonung tritt dieses Rundsymbols des Kopfes auch als Loch auf, als erstes Symptom des Eindringens in den Kopf, dessen Volumen wie die Brust ebenso als Kugel wie als Höhle erfasst werden kann. Punkt, Knopf, Kreis, Loch, Auge, Mundhöhle als Restsymbole für den ganzen Kopf oder Punktverdoppelung führen schließlich zu den seltsamen Gebilden des gespaltenen Kopfes oder später des Kopfsattels mit einer auf ihm ruhenden Kugel (Anm. 1). Überall bilden diese Kopfformen nur eine «Begleitung» zu der Gesamtformung des Körpers, und die Formmotive der Entsprechungen z. B. von Knien und Brüsten spiegeln sich häufig in der Formung des Kopfes wieder. So wiederholt sich z. B. in einer Gestalt die Doppelform der Knie und Brüste in der Doppelkugel des Kopfes, und in Skizzen von Liegenden Figuren vom Jahre 1939 kann das Haupt sogar eine Drei-Kugelform annehmen.

{168} Diese reduzierten Kopfformen geben den Gestalten etwas Unheimlich-Gespensterhaftes, da Kopf und Gesicht gerade deutlichster Ausdruck des Menschlichen, ihr Fehlen der des Un-Menschlichen sind.

{169} Der seltsame Vorgang aber, der im Gegensatz zur Reduktion des Kopfes im Werke Moores gerade zum Umgekehrten, nämlich zu einer unheimlichen Über-Selbständigkeit des Kopfes führt, erfolgt dagegen im Zusammenhang mit der Entwicklung des Prinzipes des «Eröffnens», nämlich in Anlehnung an die Verwandlung des Körpers zur enthaltenden Körperhöhle.



66. KÖPFE: ENTWÜRFE FÜR  
METALLSKULPTUREN  
Kreide, Feder und Wasserfarbe  
1944. 47 x 40 cm

{170} Die Auffassung des Körpers als eines zauberhaften Gefäßes, einer Retorte der Verwandlung, die daneben aber auch geheimnisvolle Schlucht und Landschaft ist, führt im Laufe der Entwicklung bei Moore zu einer seltsamen Umwandlung des Kopfes, der vom Symbol der Leibeshöhle mitergriffen wird. Der Kopf wird nun selber zur bergenden Uterus-Höhle. Schon in den «Köpfen» aus dem Jahre 1944 ist das künftige Motiv deutlich. Die Tafel dieser neun Köpfe ist aber noch ein erster tastender Versuch. Das Gespenstisch-Unheimliche überwiegt, die Formen tasteten sich zu einer endgültigen Lösung vor, alle Möglichkeiten – besonders der Augenpaare – werden durchprobiert, die Kopfhöhle als solche spielt noch nicht die entscheidende Rolle. Dabei ist die endgültige Form, die des «Helms», schon im Jahre 1939 gefunden, aber dann zehn Jahre lang nicht weiterentwickelt worden.

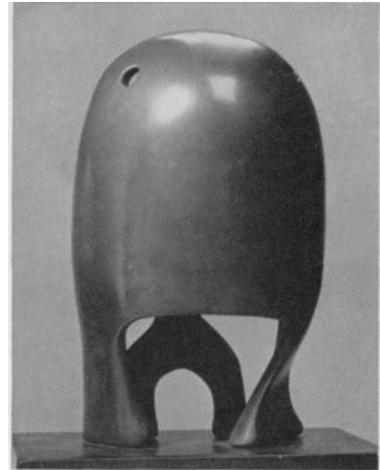
{171} Dieser erste «Helm» aus dem Jahre 1940 steht noch ganz im Zeichen der Mutter-Kind-Symbolik. Er bildet die Uterus-Hülle, innerhalb deren ein Kind-Bewohner lebt. Obgleich die Helm-Schale eine Durchseh-Öffnung besitzt, ist in ihr, außer durch die Bezeichnung – das Motiv des Hauptes noch keineswegs durchgeführt.

67. DER HELM  
Blei. 1939/40. H. 29 cm

{172} In entscheidend anderer Weise führt Moore, zehn Jahre später, im Jahre 1950, das Problem des Hauptes zu einer künstlerischen Lösung, die völlig innerhalb der Gesamtproblematik bleibt, von der sein Werk bisher erfüllt war. Das heißt, sie schließt sich inhaltlich konsequent an das an, was wir in Moores Werk zu erhellen versuchten, kommt aber dabei wieder zu gänzlich neuen skulpturell-künstlerischen Lösungen. In dem «Blatt aus dem Skizzenbuch» aus dem Jahre 1948 ist das umfassende «Innen-Außen»-Problem bereits deutlich, das mit den «Kopf-Skulpturen» eine neue Ausformung erreicht.



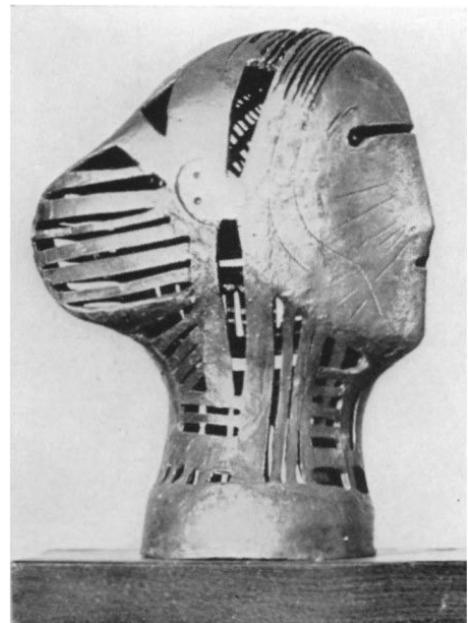
68. SEITE AUS EINEM SKIZZENBUCH  
Kreide, Feder und Wasserfarbe 1948. 29 x 24 cm



{173} «Openwork-Kopf» und «Kopf», wieder aus dem überaus fruchtbaren Jahr 1950, sind zwei Beispiele für die eine Lösung des Problems, in welcher der Kopf nur als eine Maske, als eine von der äußersten Schicht der Haut, der Muskeln, des Umrisses abgeleitete Hohl-Schale aufgefasst wird. Diese Köpfe sind in gewissem Sinne entschädelt, der Knochen, die undurchsichtige Festigkeit des Kopfgefüges ist aufgelöst, und stehen geblieben ist nur der Form-Umriss, in dem die Leere wohnt, und durch dessen offenes Gefüge die Luft streicht. Obgleich diese beiden Skulpturen aus Bronze sind, haben sie die Leichtigkeit von Skizzen, was besonders dadurch unterstrichen wird, dass bis auf die Gesichtsmaske fast alle anderen Teile des Hauptes von Metallstreifen gebildet werden, die so weit voneinander stehen, dass sie nirgends zusammenhängende Flächen, geschweige denn gar einen massiven Kopf bilden. Im Gegensatz dazu ist der Kopf als Gefäß ein einheitliches Gebilde. Das Filigranwerk der «Offenen Köpfe» steht fast völlig im Leeren. Das formale Experiment dieser Köpfe hat zu einer Darstellung der vom Nichts durchwehten Menschheit unserer Zeit geführt.



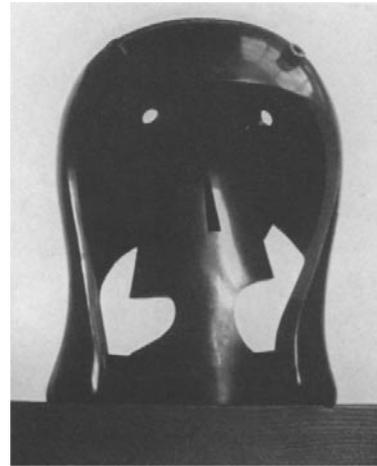
69. OPENWORK KOPF  
Bronze. 1950. H. 18 cm



70. KOPF  
Bronze. 1950. H. 39 cm

{174} Fraglos ist die «Hohlheit» und «Außenform» dieser Köpfe, soweit es das Bewusstsein Moores betrifft, Produkt eines formalen Experimentes. Nichts liegt uns ferner, als anzunehmen, Moore habe an die von uns dargestellte «Bedeutung» dieser Köpfe gedacht. Es gehört aber zum Wesentlichen des schöpferischen Menschen, dass er, unabhängig von der Rationalisierung seines Bewusstseins, die jeweils mit der Zeitepoche wechselt, etwas schafft, das intentionalen Spannungen seines und des kollektiven Unbewussten Ausdruck gibt, wobei diese tiefere, Ausdruck suchende psychische Schicht sich der rationalisierenden Motivation des Bewusstseins bedient. (Entsprechendes kennen wir bei der Entwicklung jedes Symptoms im kranken Menschen.)

{175} Die «Offenen Köpfe» stellen eine Vorform der Entwicklung dar, die über «Helm Nr. 1» zu der Skulptur «Helm Nr. 2» des gleichen Jahres führt. Wie bei Helm Nr. 2 handelt es sich im Helm Nr. 1, was auf unserer Abbildung zunächst schwer zu erkennen ist, um eine Innenfigur, welche zusammen mit der Helmschale den Gesamteindruck ergibt. Die uns technisch bekannten Motive des Taucherhelms, der Sturzkappe des Motorradfahrers und der Gasmasken, alle diese das menschliche Antlitz in ein Fremdes verwandelnden Gebilde, sind hier zu einer unheimlichen neuen Form des Todes-Anlitzes zusammengetreten. Was in früheren Zeiten der Totenschädel war, als Symbol des fremd-ähnlichen Menschenantlitzes, der, alles Organischen und Individuellen entkleidet, zugleich das Bleibende ist und auf das Vergängliche hinweist, dieses natürliche Symbol des Todes wird jetzt durch das zeitgemäße Unnatürliche des technischen Todes ersetzt. Das Unmenschlich-Uerbittliche und total Fremde der Technik und des mit ihr fast identischen Todes sieht uns aus diesem Helm mit der metallenen Ewigkeit völliger Gleichgültigkeit an. Krieg und Unfall



71. HELM-KOPF NR. 1  
Blei. 1950. H. 34 cm



72. HELM-KOPF NR. 2  
Blei. 1950. H. 39 cm

als Ausdrucksform des technischen Todes sind mit der Angst des modernen Menschen viel enger verbunden als die Gefahr des «natürlichen Todes». Fast gehört es ja zu den Wunschträumen des bemitleidenswerten modernen Menschen, friedlich in einem Bett sterben zu dürfen und nicht von Metallsplintern zerfetzt, in einstürzenden Häusern begraben, von Atombomben verbrannt oder von radioaktiven Strahlen langsam zu Tode gefoltert zu werden.

{176} Wie die «Kopf» genannten Skulpturen ist auch dieser Helm ein Haupt, auch in ihm ist das schöngeschwungene Uterus-Gefäß der Schale von einem Einwohnenden belebt, aber die Gefäßschale ist hier wie ein hochgeschlagenes Visier, der Anschein eines Antlitzes wird durch die Innenfigur und die Augenlöcher des Helmschädels erzeugt. Die Unheimlichkeit dieses Todesantlitzes stammt daher, dass, viel entfernter noch als im Totenschädel, die menschliche Form des Antlitzes gewahrt ist. Das Fremd-Andere aber, dessen Mächtigkeit uns hier entgegentritt, erweist gerade an dieser entferntesten Ähnlichkeit seine völlig am Menschlichen uninteressierte Eigengesetzlichkeit. Das Grausen vor Lebewesen aus irgendwelchen uns unbekanntem Weltsphären, die nichts mit dem für unsere Erde typischen organischen Leben zu tun haben, wirkt in diesem Todeshaupt mit. Das uns Erdwesen gemeinsame organische Dasein ist gemeinsame Herkunft und gemeinsame Kindschaft in Beziehung zur Großen Mutter alles Lebendigen. In diesem Haupt stößt das Technisch-Fremdweltliche als Anorganisches, das in nichts mit uns mehr verwandt ist, tödlich gegen uns vor.

{177} Anders ist es mit dem «Helm Nr. 2» aus dem Jahre 1950. Dieser ist, bei aller Seltsamkeit, ein «Kopf». Die Gegensatzspannung ebenso wie die Einheitlichkeit dieses Gebildes entstammen dem Mit- und Gegen-Einander, in dem die äußere Form als Enthaltendes zu der inneren Form steht, die in der äußeren enthalten ist. Wie im ersten Helm des Jahres 1940 ist die enthaltende Kopfschale ein Mütterlich-Uterushaftes, dessen geheimnisvoll Inneres ein seltsames Kind-Wesen in sich birgt. Damit ist die das menschliche Leben bestimmende und in Moores Werk immer deutlicher werdende Spannung der Verbindung eines «Innen mit einem Außen» skulpturelle Wirklichkeit geworden. Das was wir früher als archetypische Konstellation der «Seele» im Körper dargestellt haben, konkretisiert sich hier andersartig aufs neue. Das allgemein menschliche Erlebnis, dass im Gesicht ein Inneres, Seelenhaftes durch die Augen des Körpers ge-

wissermaßen «herausschaut», ist plastische Wirklichkeit geworden (Anm. 2). Ein inneres Wesen, das seiner Natur nach in einer seltsamen Weise selbstständig ist, schaut hier durch die Fenster der Körperhülle nach außen. Die helmhafte Kopfschale entspricht in vereinfachter Form dem, was in den offenen Köpfen Gestalt geworden war. Aber diese Schale ist nicht leer, sondern seltsame Seelen-Innen-Kind-Wesen bewohnen die mütterliche Außenschale.



73. FÜNF FIGUREN. INNENTEIL FÜR BLEIHELME. Blei. 1950. H. 13 cm

{178} Diese Innenwesen erweisen sich, wenn man die Entwicklung Moores in ihrer Gesamtheit überschaubar, als kleine Ganzheiten, als volle Seelengestalten. Das wird besonders deutlich, wenn man sich erinnert, dass in den Skulpturen Moores der Kopf seit langen Jahren schon eine Doppelform angenommen hat. Die oberen Doppelpole der Innenfiguren, die hier wie Augen aus dem Innern des Helms herausschauen, sind bei Moore typische Symbole für den ganzen Kopf (Anm. 3). Das heißt aber, die kleinen Innenfiguren des Hauptes, die aus dem Helmkopf als Seelen herausschauen, sind «kleine Menschen», eine archaische Vorstellung, die das Wort «Pupille», kleine Puppen, bis heute noch in der Sprache bewahrt. Diese lebendige, aber eigentlich unsichtbare Innengestalt wird hier als Innen-Leben der Hülle sichtbar. Aber das Schreckhafte und Gespenstische dieses Kopfes liegt nicht in der neuartigen Formlösung, sondern in der starrenden Angst der hinausschauenden Seele und der ängstlichen Starrheit der unbeweglichen Außenschale. Das Angsterregende und Geängstigte dieses Kopfes wird fraglos dadurch verstärkt, dass hier das Motiv der «Gefangenschaft», das uns schon früher in anderer Form begegnet war,

wiederkehrt. Die Formgebung der Innenfiguren in der Helmhöhle vermittelt nicht nur den Ausdruck des Herausschauens aus einem Fenster, sondern zugleich auch den eines Heraussehens aus den Fenstern eines Gefängnisses. Dass diese Kind-Innen-Gestalten wirklich ein Geistig-Seelisches bedeuten, wenn sie mit dem Körper verbunden sind, aber zum Geist-Gespens werden, wenn sie aus dem Körper heraustreten, wird deutlich, wenn wir die Weiterentwicklung von Moores Skulpturen verfolgen. Es kommt hier, so scheint uns, zu einer auffälligen inhaltlichen und formalen Überschneidung zweier Inhaltsbezirke der Mooreschen Gestaltung, die gerade wieder durch ihre überraschende Evidenz überzeugen. Wir hatten bei der Entwicklung der weiblichen Figuren gesehen, wie der fortlaufende Prozess der Abstraktion im Sinne der Entkörperlichung schließlich in geisterhafte Hexengestalten mündete. Den umgekehrten Prozess verfolgen wir hier, wo das «Innere», vom Körper gesehen, als «Kindhaftes in ihm Enthaltene» sich verselbstständigt. Beide Prozesse führen zu sehr ähnlichen, ja teilweise fast übereinstimmenden Formen, beide aber «bedeuten», wenn man diese Formen inhaltlich interpretiert, auch etwas fast Übereinstimmendes, nämlich ein «geist»-haft Entkörperlichtes. Dieses kann einmal, negativ, geisterhaft als Hexe und furchtbares Gespenst erscheinen, das andere Mal aber, erhöht und positiv, geisthaft sich bis zur Gestalt eines Engelhaften erheben.

{179} In den «Zwei stehenden Figuren» vom Jahre 1950 sind die Innen-Helm-Figuren nach außen getreten und überlebensgroß geworden. Die Ähnlichkeit mit der menschlichen Gestalt ist nur sehr entfernt noch vorhanden. Was da vor uns steht, sind «Wesen», die uns doppelköpfig auch dann zu sein scheinen, wenn wir um die Entwicklung des Kopfes zur Doppelform bei Moore wissen. Fraglos ist das Formmotiv der Doppelheit und Entsprechung für den Aufbau dieser Wesen, die ein Mittelding zwischen Organisch-Naturhaftem und Geisterhaftem darstellen, charakteristisch. Aber besagt dies das Geringste? Besagt überhaupt eine nur formale Betrachtung dieser Wesen irgendetwas, wenn doch der



75. ZWEI STEHENDE FIGUREN. Bronze. 1950. H. 221 cm

Haupteindruck, den sie auslösen, ein ganz anderer, einheitlicher und neuartiger ist? Wenn wir das wunderbare Bild der einzelnen Figur, die in der Landschaft Schottlands steht, vor uns sehen, dann wird uns das Einmalige und Einzigartige dieser seltsamen Plastik evident. Bei aller Bizarrheit der Formgebung wird niemand dieser Gestalt Grazie und zugleich Monumentalität absprechen können. Wie eine Vergrößerung der ihr entsprechenden kleinen Seelenfigur im Körper des Menschen – hält dies Übernatürliche wie ein Wächter über die Landschaft Ausschau. Obgleich sie in die Natur hineingehört, ist sie in ihrer geistig-seelischen Andersartigkeit doch verschieden von allem uns Bekannten. Menschähnlich und doch wieder nichtmenschlich und übermenschlich scheint sie uns eine der vollkommensten und seltsamsten Verwirklichungen einer Engelsgestalt, die einem modernen Menschen und Künstler geglückt ist. Diese Figur, die uns auch deswegen ein Engel scheint, weil sie geisthaft und nicht geisterhaft, großartig und mehr als dämonisch ist, gehört – ebenso wie die großen drei Schicksalsfrauen – nicht zum Himmel, sondern zur Erde (Anm. 4). Dieser Erde sind sie als Geistwesen zugeordnet, ja fast scheint es, als ob sie bestimmt sind, die Erde vor Gefahren und Katastrophen zu schützen, die von außen, von oben, aus dem kosmischen Raum sich nähern.



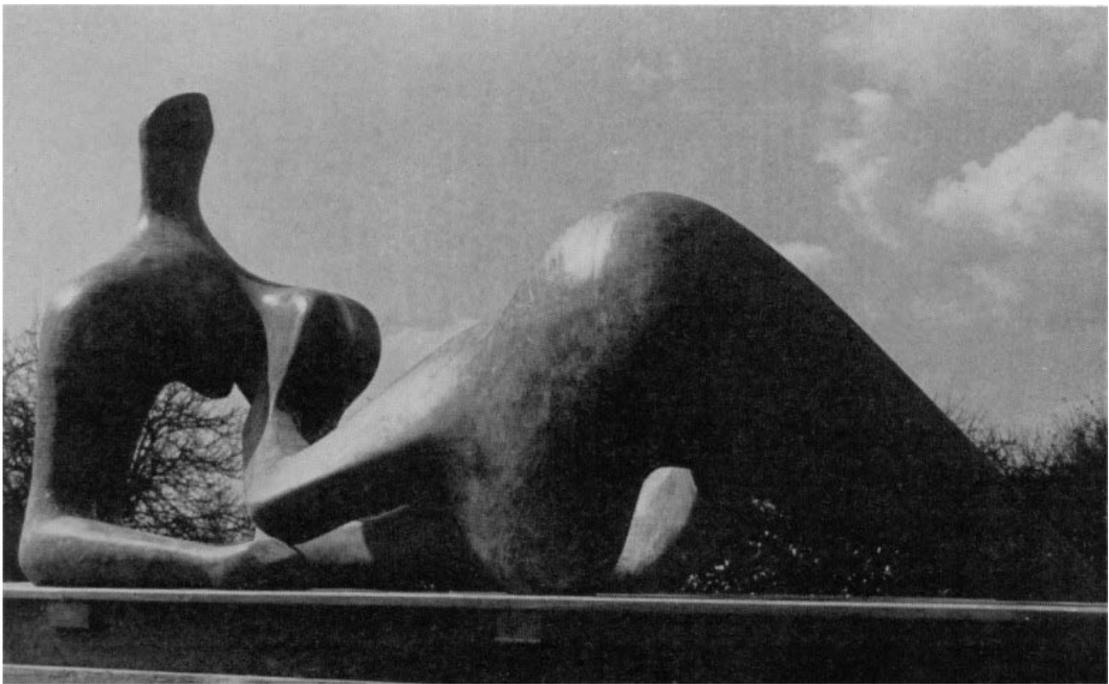
74. STEHENDE FIGUR  
Bronze. 1950. H. 221 cm

{180} Die große Engelsfigur in der Landschaft scheint die Ausführung einer Skizze zu sein, die wir in anderem Zusammenhang als negativ (Anm. 5) charakterisiert haben. In der Skizze erscheint sie schwarz-weiß vor einem grauen Hintergrund innerhalb einer Gruppe gleichartiger Gestalten, und durch die Betonung des Grotesk-Abstrakt-Unheimlichen wird ihre Form in der Richtung auf das Gespensthaft-Tödliche negativ und gefährlich verstärkt. Als ausgeführte Plastik aber und eingefügt in die Weite der Landschaft erweist sich der von uns so oft betonte Zusammenhang zur Natur, der Moores Skulpturen überhaupt eigen ist. Sie erscheint «geerdet» und nicht nur in der Absonderlichkeit ihrer Form gemildert, sondern durch den neuen Gestaltzusammenhang mit Himmel und Erde erhöht und vergeistigt.

## IX

{181} Mit den seltsamen Gestalten des Jahres 1950 ist die visionäre Skulptur Moores zunächst zu ihrem Ende gekommen. Wenn wir die Mooreschen Werke der letzten Jahre zu verstehen suchen, dann wird eine Schwierigkeit augenfällig, auf die wir schon früher hingewiesen haben. Das in seinen Motiven und Stilformen gerade im letzten Jahrzehnt reicher und ausgreifender werdende Werk Moores befindet sich in fortlaufender Bewegung und Entwicklung. Aber es gehört zum Wesen des für seine Produktivität charakteristischen Schaffensprozesses, dass sich diese Motiv-Entfaltung erst im Laufe von Jahren durchsetzt und deswegen immer nur im Überblick von Jahrzehnten ihre Einheitlichkeit und Zusammengehörigkeit durchschaubar wird.

{182} Die Vielfalt neuer Ansätze in den letzten Jahren verwirrt zunächst vielleicht den Betrachter, welcher diese Stil-Verschiedenheiten nicht als Äste eines Wipfels erfassen kann. Aber obgleich diese Divergenzen erst später ihre Einheitlichkeit bezeugen werden, sind heute schon die Verbindungen deutlich, welche das gegenwärtig Letzte mit dem Früheren verbinden.



76. LIEGENDE. Bronze. 1951. L. 228 cm

{183} Die «Köpfe» hatten mit dem Heraustreten ihrer «Innenfiguren» zur Gestaltung seltsamer Geistwesen geführt. Die «Liegende Figur» vom Jahre 1951 bildet einen Übergang zwischen diesen spiritualisierten Gestalten, deren plastische Kraft nicht in der Verwendung großer Massen liegt, und dem Wiederauftauchen des weiblichen Erdprinzips, das eine Reihe der Plastiken Moores in den nächsten Jahren bestimmt. Auch hier wieder vermitteln verschiedene Aspekte des gleichen Werkes formal und inhaltlich fast entgegengesetzte Konzeptionen. Die eine Ansicht betont in ihrer klaren Umrissform und der eindeutigen Schwergewichtigkeit der Masse das Geschlossene der organischen Form, und der große Zug der Linienführung umreißt das Bild eines Weiblichen, das, unbeschadet einer gewissen eleganten Schönheit, ruhig und stetig mit der Erde verbunden ist. Im Gegensatz dazu enthüllt ein Blick auf die andere Seite der gleichen Plastik etwas völlig Anderes. Zackig, wild, energiegeladen und unheimlich ähnelt diese Liegende eher der Zerstörenden aus dem Jahre 1939. Aber die Verbindung der beiden Aspekte in der einen Figur hebt die künstlerische Vollendung dieser späteren Plastik weit über die des früheren Werkes hinaus.



77. ANDERE SICHT VON 76

{184} Die Doppel- und Vieldeutigkeit der Mooreschen Plastik macht es oft ganz unmöglich, von einer einzigen Fotografie allein die Ganzheit des Werkes zu erfassen. Diese Zusammenfassung vielschichtiger Aspekte und Inhalte in der Gestalt eines und desselben Werkes, wel-

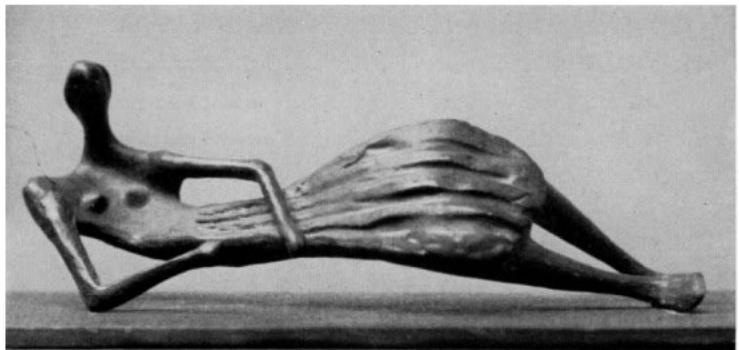
che sich nur durch den «Umgang» mit ihm, d. h. das der Skulptur gemä-  
 ße räumliche um sie Herumgehen, offenbart, ist eine der bedeutendsten  
 Errungenschaften der modernen Plastik. Die anscheinende Eindeutigkeit  
 der früheren Zeiten manifestierte sich in der Einheitlichkeit des Eindrucks,  
 den das Kunstwerk beabsichtigte und auslöste. Die Vieldeutigkeit, aber  
 auch Vielschichtigkeit unseres Zeitalters gewinnt in der Synthese man-  
 nigfaltiger Form- und Inhaltsaspekte in einer und derselben Skulptur bei  
 Moore eine neue und durchaus adäquate Gestalt.



78. STEHENDE FIGUR NR. 3  
 Bronze. 1952. H. 21 cm

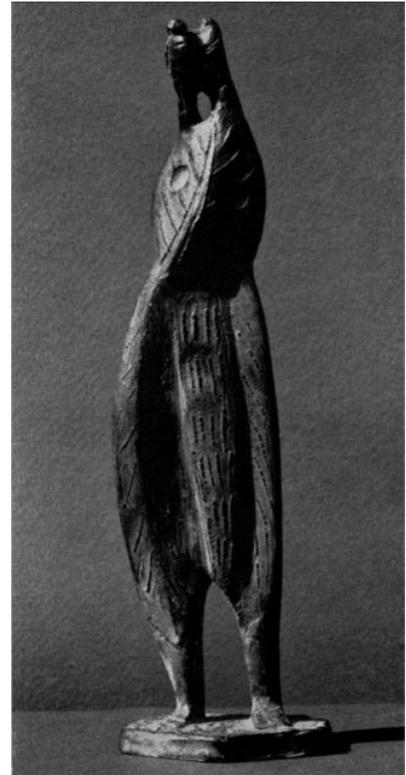


79. STEHENDE FIGUR NR. 1  
 Bronze. 1952. H. 24 cm

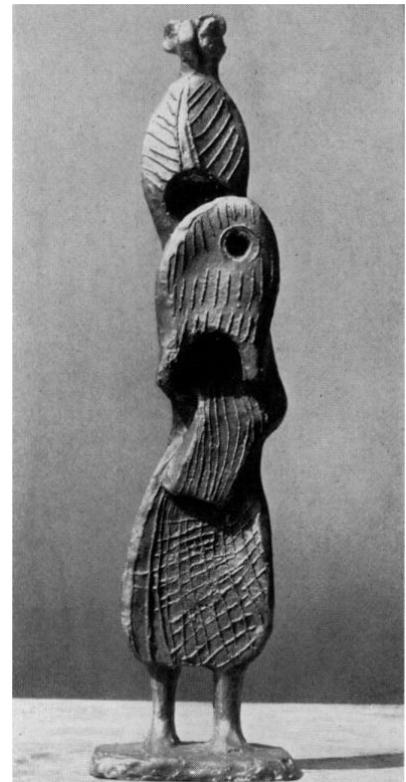


80. LIEGENDE  
 Bronze. 1953. L. 15 cm

{185} Diese Vereinigung verschiedener Richtungen in einer Figur ist aber im Schaffen Moores keineswegs die Regel. Die Gegensätzlichkeit kann sich auch in der gleichzeitigen Durchführung fast entgegengesetzter Form-Gruppen äußern. So beginnt mit dem Jahre 1952 eine Reihe von Plastiken, in denen ein neues Formelement in den Vordergrund tritt, nämlich die Fläche oder Platte. Es ist als ob das – in dieser Zeit sonst zurücktretende – Zeichnerische sich durchsetzt und im Gegensatz zu dem Runden, Vollen und Hohlen der für Moore sonst typischen Skulpturen eine zarte und fast schattenhafte Form Gestalt gewinnt. Diese Figuren haben bei aller Schönheit etwas Überzartes, es ist, als ob ihnen ein Stück Natur verloren gegangen wäre. In den seltsamen «Blatt-Figuren» aus dem Jahre 1952 wird dies am deutlichsten. Ebenso wie die charakteristischerweise als «dünn» bezeichnete Liegende Figur vom Jahre 1953 und die Sitzende Figur haben sie nicht nur der Form nach etwas bei Moore ganz ungewohnt «Dünnes». Das Weibliche ist in ihnen nicht mütterlich, sondern auf etwas ärmliche Weise jungmädchenhaft. Die Verbindung zum Boden und zum Erdarchetyp fehlt ihnen, ohne dass dieser Mangel durch die Kraft einer echten Seelen- oder Geisthaftigkeit ersetzt wäre.



81. BLATTFIGUR NR. 1  
Bronze. 1952. H. 25 cm



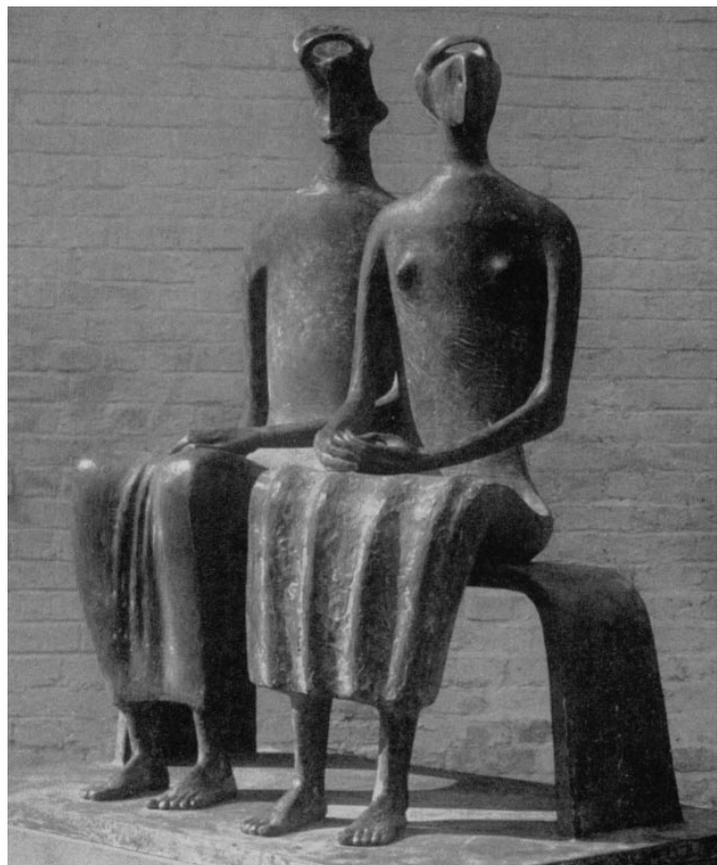
82. BLATTFIGUR NR. 2  
Bronze. 1952. H. 25 cm



83. MÄNNLICHE  
UND WEIBLICHE  
FIGUREN  
Dogon-Stamm  
Sudan  
Holz  
H. ca. 38 cm



84. KOLOSSAL-GRUPPE: KÖNIG AMAM-HOPTE III. UND  
KÖNIGIN TEYE MIT TÖCHTERCHEN  
Kalkstein. Aegypten XVIII. Dynastie. H. 700 cm

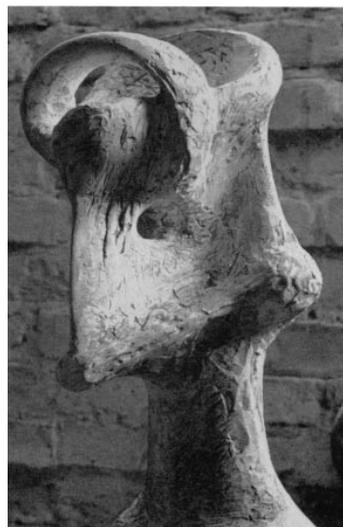


85. ZWEI SITZENDE FIGUREN  
(KÖNIG UND KÖNIGIN)  
Bronze. 1952/53. H. 164 cm

{186} Die Reihe dieser Figuren gipfelt in der bedeutenden Doppelgruppe zweier sitzender Figuren von König und Königin. Dieses aus den Jahren 1952/53 stammende Werk ist eine Fortsetzung der «Familiengruppen», aber mehr noch der Reihe von Plastiken, die uns eben beschäftigt hat. Es ist das erste Mal, dass Moore ein Paar geformt hat. Ihr Dasitzen ähnelt, wenn man überhaupt eine Ähnlichkeit mit einem anderen Bildwerk finden will, den Statuen der ägyptischen Königspaare. Nicht nur das Motiv, auch die feierlich exponierte Haltung ist hier wie dort die gleiche. Dass im England Moores die Königin, in Ägypten dagegen der König mehr betont ist, ist nicht so bedeutsam wie die andersartige innere Haltung des Paares. In den ägyptischen Skulpturen verwirklicht sich die zentrale Rolle des Königtums. Der König bildet die göttliche Mitte eines festen Kosmos, welcher Menschheit, Natur und Götterwelt einschließt (Anm. 1). Das königliche Paar Moores wirkt dagegen allzu menschlich, allzu ohnmächtig in seiner einsamen Bereitschaft. Die Ergebenheit dieser Gestalten ist ergreifend, das Gesicht des «Königs» in seinem tierhaften Leiden entmenschlicht. Während in Ägypten die Könige Götter sind, sind diese modernen Könige überzarte Menschen. Die wunderbaren Hände der Königin, die nicht weniger schön sind als das Paar der Hände, welches die Vorstudie zu ihnen bildete, drücken ein vollständiges und passives Annehmen des Schicksals aus, das in seiner Würde ebenso rührend wie in seiner Einsamkeit trostlos ist. Charakteristischerweise wird das Weibliche überall da, wo es seine unbewusste Beziehung zum Boden und zum Mütterlichen verliert, in seiner Person-Werdung überzart und fast lebensunfähig.



86. SITZENDE FIGUR  
Terracotta. 1952/53. H. 104 cm



87. KOPF DES  
KÖNIGS AUS TAFEL 85  
Detail eines Gipsmodells



88. HÄNDE DER KÖNIGIN AUS TAFEL 85



89. HÄNDE  
(STUDIE FÜR DIE HÄNDE DER KÖNIGIN)  
Bronze. 1952. H. 13 cm



90. ZWEI SITZENDE FIGUREN (TAFEL 85)



91. MUTTER UND KIND  
Bronze. 1953. H. 51 cm

{187} Das Matte und von der schöpferischen Schicht Entfernte dieser ganzen Reihe gipfelt in der wieder archetypischen «Mutter-und-Kind»-Skulptur des Jahres 1953, welche die vielleicht negativste Gestaltung der Mutter-und-Kind-Idee in Moores ganzem Werk ist. Das Schnappen des vogelhaften Kindes nach der Brust ist ein Formmotiv, dessen Tragik darin besteht, dass der aufgesperrte Schnabel des Kindes das Ersehnte niemals erreicht. Die im Verbindungsarm gestaltete Mutter-Kind-Beziehung ist in ihrer Griffigkeit eine negative Abwandlung des alten Motivs. Was als Verbindung früher zum Symbol der participation mystique geworden war, wird hier zum Weg- und Festhaltenden. Es ist die grausige Tantalus-Situation, in welcher ein gierig Kindliches das Ersehnte immer vor sich hat, ohne es je erreichen zu können. Der spitzig-hackige Kopf der Frau verstärkt noch das Negative ihrer Haltung. Es

ist ein Bild der furchtbaren Mutter, ein Bild der negativen Urbeziehung, die auf ewig fixiert bleibt. Auch hier hat die Intuition des Künstlers eine archetypische Situation gestaltet, die ewige und unstillbare Sehnsucht des an eine negative Mutter gebundenen Wesens. Und wie Moore mit der positiven Urbeziehung zur Mutter die echte Verwurzelung des Kindes in der Mutter und in der Welt dargestellt hat, so zeigt er hier in der negativen Urbeziehung des von der Mutter Ferngehaltenen auch sein fast wurzelloses In-der-Luft-Schweben.



92. KOPF DES PROMETHEUS  
Kreide, Wasserfarbe und  
Bleistift 1951. 35 x 27 cm



93. KRIEGER MIT SCHILD  
Bronze. 1953/54. H. 153 cm

{188} Während das Weibliche bei Moore im Guten wie im Bösen die einzig bestimmende Schicksalsmacht ist, bleibt das Männliche bei ihm immer im «Jünglingshaften» stecken und kommt niemals über die Phase der Verbundenheit mit der Großen Mutter hinaus. Wir denken hierbei nicht nur an die überzarte Gestalt des Königs, sondern ebenso an den Jünglingskopf des «Prometheus», dem man weder die Formung des Menschen noch den Raub des Feuers zutrauen möchte. Diese «negativ» männliche Gruppe wird vervollständigt und bestätigt durch die Figur von Moores «Krieger». Diesem wohl seltsamsten und grauenhaft tragischsten Krieger, den jemals ein Künstler geschaffen hat, fehlt der linke Arm, der rechte Fuß und die Hälfte des linken Beins. Er ist das Symbol des in jedem Sinne Verstümmelten. Sein rechter erhaltener Arm hält nicht etwa das Schwert, sondern – in ratloser und trostloser Verteidigung – den Schild. Abwehr ist das Einzige, was ihm – dem Widerstrebenden (Anm. 2), der sich vergeblich gegen das Negative zu verteidigen sucht, geblieben ist. Das wie gespaltene Haupt, der von Schnitten durchkreuzte Mund – das Bild der Angst und Wehrlosigkeit ist am deutlichsten, wenn ihm auch der Schild noch geraubt wird. Dieser Krieger ist das ergreifendste Bild eines überpersönlichen «Kastrationskomplexes», das die Kunst kennt, es ist die Darstellung der völligen Kapitulation vor der Übermacht der verschlingenden Mächte (Anm. 3).

94. MAQUETTE ZU  
KRIEGER MIT SCHILD  
Bronze. 1952/53. H. 20 cm



95. DETAIL AUS TAFEL 93

{189} Es wäre aber völlig falsch anzunehmen, die Reihe «erdloser» und negativer Gestaltungen dieser Zeit habe irgendetwas mit einer negativen persönlichen Konstellation Moores zu tun. Das Gegenteil ist der Fall. Schon im Jahre 1951, d. h. gleichzeitig mit der doppelaspektigen liegenden Figur (s. o.) und mit den «dünnen» Skulpturen, entwickelt sich eine starke Gegenreihe von Skulpturen, in denen inhaltlich und formal ganz andere Elemente im Vordergrund stehen.

{190} Obgleich der «Tierkopf» vom Jahre 1951 eine Bronze ist, ist sie ein Stein, ein Naturding. So wie im Mythos aus Stein Menschen werden und in der Alchemie der Stein das Symbol des lebensenthaltenden Geheimnisses ist, ist hier aus Steinernem ein Organisches, ein Tierschädel, entstanden, der in seiner Vielfalt nicht etwa das Abbild einer bestimmten, sondern das Urbild einer ganzen Gruppe von Tier-Arten in sich zu enthalten scheint. Wir wissen, dass überall in Moores Atelier Steine liegen, die er auf Wanderungen gefunden hat, deren Formen er nachgeht, und an deren Mannigfaltigkeit seine eigene Gestaltung sich fortlaufend bereichert. Nicht nur das Naturhafte des Steines wirkt sich im Naturhaften seiner Skulpturen aus. Auch die Schönheit der Natur-Form, ihr emotional Lebendiges, das mithilfe des Zufalls, der glättet und höhlt, in scharfe Rissformen spaltet und bröckelnd die Umrisslinien auflockert, erweist sich für Moore als unendlicher Lehrmeister, dessen Anweisungen er in der schöpferisch halb unbewussten Emotionalität und halb rational wissenden Klarheit



96. TIERKOPF  
Bronze. 1951. L. 30 cm. H. 22 cm

folgt, welche ihn auszeichnet. An diesem Tierschädel wird ganz besonders die verwandelnde und gestaltende Kraft des Künstlers deutlich, dessen schöpferisches Ein- und Durchgreifen aus einem Stück Stein ganze Welten lebendigen Tierseins hervorzurufen im Stande ist.

{191} Die Meisterschaft Moores, der es gelingt, je nach der inneren oder äußeren Aufgabe, die sich ihm stellt, die entsprechenden und einander entgegengesetzten Formungen nebeneinander zu gestalten, äußert sich vielleicht am deutlichsten in den beiden Werken, die er für das Time and Life Building in London geschaffen hat. Bei dem einen Werk handelt es sich um eine fast naturalistische weibliche Liegende, bei dem anderen um eine der Architektur des Gebäudes zugeordnete durchbrochene Wand, die plastische Abschirmung einer Terrasse, welche Moore in der Gestalt einer «abstrakten» Skulpturenreihe gelöst hat.



97. LIEGENDE  
GEWANDFIGUR  
Bronze. 1952/53. L. 158 cm7

{192} Die Profilaufnahmen der «Bekleideten Liegenden Figuren» vom Jahre 1952/53 zeigen eine Massengestaltung, die in Moores Werk einzigartig ist. Durch die Drapierung, das Formmotiv der vereinfachenden Hülle, ist eine ruhige Linie und Gesamtformung erreicht, welche die erdverbundene Ruhe der Liegenden in klassischer Weise Gestalt werden lässt. Das Überraschende und Neue dieser Figur ist aber ihre Mädchenhaftigkeit. Nicht die Erdmutter, sondern eine junge Frau, deren Formen bei aller Betonung der Raumeinheiten zart wirken, liegt hier vor uns.

{193} Moore hat zu dem hier erstmalig nach seiner Griechenlandreise angewandten Formprinzip der «Draperie» interessante Anmerkungen gemacht. In unserem Zusammenhang am wichtigsten ist dabei folgende

Bemerkung: «Es war auch meine Absicht, den Größenkontrast der Falten, hier klein, dünn und zart, dort groß und schwer, mit den Formen von Bergen – der runzligen Haut der Erde – in Verbindung zu bringen. (Ich glaube, dass diese Analogie in den Nahaufnahmen vom Stoff gut herauskommt.) (Anm. 4)»



98. DETAIL AUS TAFEL 97



99. ANDERE SICHT VON 97



100. ANDERE SICHT VON 97

{194} Wenn wir diese Figur mit der ihr am meisten entsprechenden Memorialfigur von 1945/46 vergleichen, fällt die verschiedene Art der Vereinfachung auf, die hier und dort mit den «gleichen Mitteln» des Gewandes erreicht worden ist. Bei aller Ruhe der oberen Hälfte der Memorialfigur, einer Ruhe, die noch durch den Kreisbogen des die Brust freilassenden Gewandes und den liegenden Arm betont wird, wirkt im Gegensatz dazu die durch die Beinstellung hervorgerufene Schlucht in ihrer Tiefenwirkung ebenso dramatisch wie die große Längsfalte des Gewandes, die den linken ruhenden Arm mit dem rechten aufgestellten Bein in großem Schwung verbindet.



101. MEMORIAL-FIGUR. Hornton-Stein. 1945/46. L. 142 cm

{195} In der Profilfigur der Liegenden vom Jahre 1952/53 aber ist alles Dramatische fortgefallen. Jede Linie ebenso wie die Gesamtrichtung der Massen ist bis zum letzten vereinfacht. Gerade diese Vereinfachung aber verstärkt den Charakter des «Mädchenhaften» der Figur, ja ruft ihn vielleicht hervor.

{196} Schlagartig aber verändert sich der Eindruck, wenn wir einen Blick auf die andere Aufnahme der gleichen Figur werfen. Hier liegt ein Erdweib, dessen gewaltige Massen und Formen bei aller Ruhe der Ausdruck geballter Energie sind. Zwar ist die Gelöstheit dieses Körpers und Daliegens unzweifelhaft, aber die mächtig aufgestützten und leicht gespreizten Beine und die schweren Bogen des hängenden Rockes betonen eine wenn man so sagen darf, gebärfähige und gebärbereite rei-

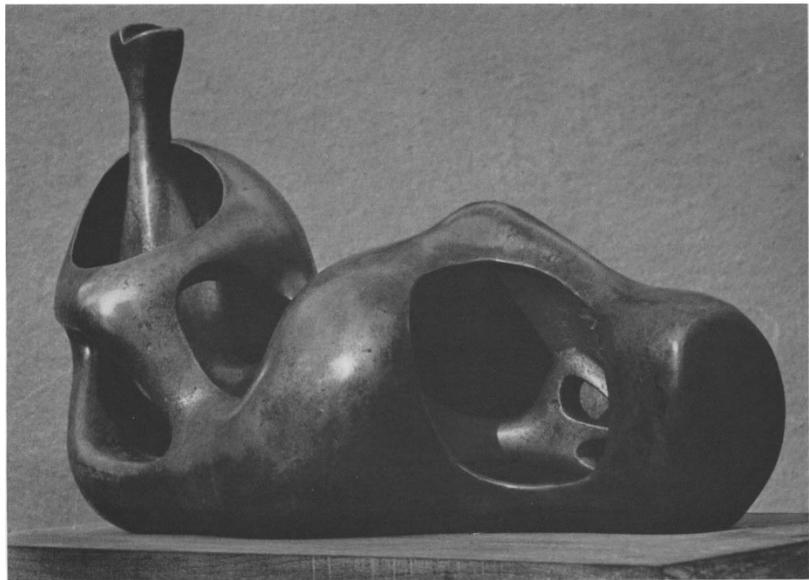
fe Weiblichkeit, in der nichts Mädchenhaftes ist, sondern in der das Mütterlich-Erdhafte betont ist. Dass in zwei optischen Aspekten einer und derselben Skulptur die Einheit von Mutter und Mädchen, die zu den wesentlichen Problemen der weiblichen Psychologie gehört (Anm. 5), ausgedrückt werden konnte, macht auch dieses Werk zu einem Meisterwerk der modernen Skulptur.

{197} Gleichzeitig aber schuf Moore die «Time and Life» Wand, die Seitenwand einer großen Terrasse, deren Formen der abstrakten Ordnung der Fensterwand des Gebäudes zugeordnet sind. Die monumentale Kraft dieser abstrakten Gestalten, die eigentlich hätten drehbar angebracht werden sollen, wird noch deutlicher, wenn man sie in ihrer wirklichen Größe und herausgelöst aus dem Zusammenhang der Nische sieht, in die sie eingepasst sind. Sie wirken, obgleich sie als reine Formen gestaltet sind, wie archaische Gottheiten. Die Nähe zu den Figuren der frühen abstrakten Zeit ist deutlich, aber die gebundene Vierheit dieser Gebilde wirkt in ihrer fremdartigen Schönheit noch stärker und numinoser. Während die früheren Gestalten in die Natur gehörten, stehen diese in der Landschaft der Großstadt, steinern wie diese, formstrenge und abstrakt wie sie – und trotzdem spricht aus ihnen die rätselhafte Überlegenheit einer geschlechtslosen und doppelgeschlechtlichen Natur, welche dämonisch und gotthaft zugleich ist.

{198} Und wieder müssen wir zu dem an Gestaltkeimen so reichen Jahr 1951 zurückgehen, um die letzte Reihe der Skulpturen zu verfolgen, mit denen Moore an die ältesten Formprobleme seines Werkes anknüpft. In dem «Arbeitsentwurf für Liegende Figur» aus dem Jahre 1951 beginnt die Reihe der «Inneren und Äußeren Formen».

{199} Mit dem «Eröffnen» besonders der weiblichen Figuren hatte die Durchbrechung der festgefügtten Massengebilde der Skulpturen begonnen; die Oberfläche als geschlossenes und abschließendes Gebilde, die «Haut» als Grenze der Persönlichkeit, hatte aufgehört zu existieren. Es setzte damit, wie wir darzustellen versucht haben, die Gestaltung eines Körper-Innenraumes des Weiblichen ein. Mit der Rückkehr zur «haptischen» Erfahrung wurde Innen und Außen vertauschbar und z. B. die weibliche Brust ebenso zur Gefäß-Kugel wie – als Gefäß – zur Öffnung, welche in die Körperhöhle hineinführte.

{200} Die Mutter-Kind-Beziehung, die als Urbeziehung des Enthaltend-Mütterlichen zum Enthaltend-Kindlichen das Leben der Menschheit bestimmt und für das Sein des Menschen in der Welt prägend ist, äußert sich in der von Moore immer wieder dargestellten *participation mystique* zwischen beiden. Die archetypische Vertiefung dieses Bezuges bildet, wie wir sahen, auch den Hintergrund der mythischen Seele-Körper-Beziehung, in der die Seele als ein den Körper Bewohnendes erscheint. In der Zeit des Zweiten Weltkrieges, in der der weibliche Archetyp der Erde als der bergend Enthaltenden in den Luftschutzkeller-Zeichnungen Moores sich deutlich durchsetzte, war es zur angedeuteten Gestaltung dieser Mythologie von Körper und Seele, Außen und Innen gekommen. Die nächste Stufe erreicht die Gestaltung dieser Problematik, deren Inhaltlichkeit wahrscheinlich Moore völlig unbewusst geblieben ist, während ihr «formaler» Gestaltungsaspekt ihn unermüdlich beschäftigt hat, in den Helm-Haupt-Gestaltungen des Jahres 1940, besonders aber des Jahres 1950, in denen das Haupt zur mütterlich enthaltenden Schale des Seelen-Innen-Kindes wurde.



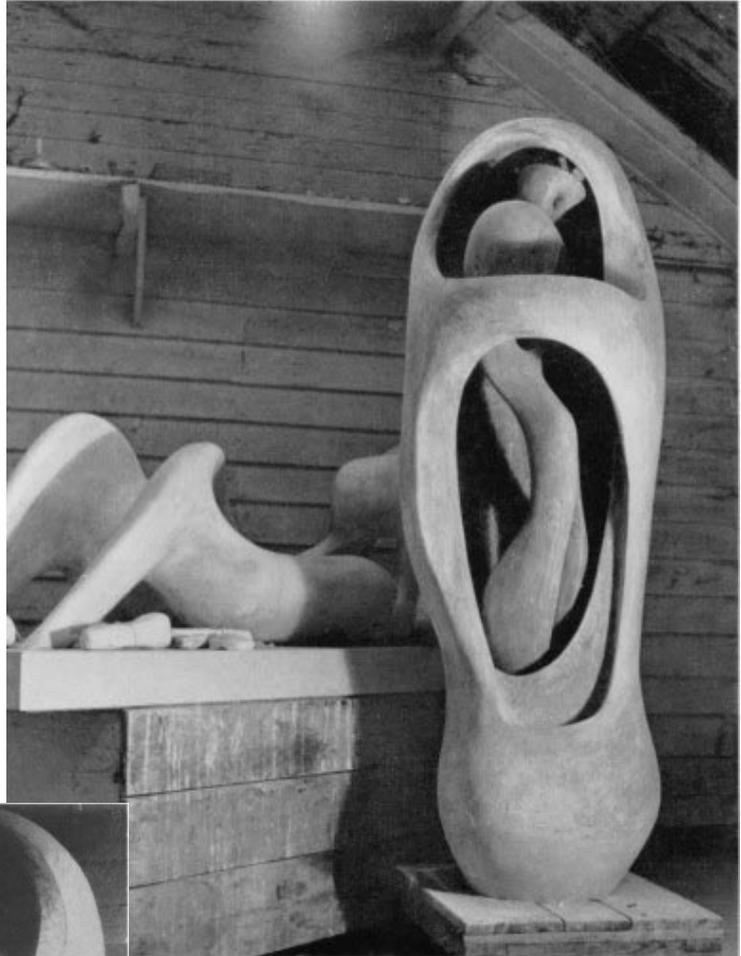
102. ARBEITSMODELL FÜR EINE LIEGENDE  
Bronze. 1951. L. 53 cm

{201} Jetzt wird die Verengung der Problematik der Mutter-und-Kind-Beziehung auf die Gestaltung des Hauptes als eines ein Innenwesen enthaltenden Gefäßes aufgelöst. Die ursprüngliche ganzheitliche Körper-Gestalt des Enthaltenden Mutterleibes tritt wieder in den Vordergrund und wird in dem stehenden «Arbeitsentwurf für Innere und Äußere Form» von 1951 dominant.

{202} Das gleiche Prinzip vom Enthaltend-Mütterlich-Körperlichen und Enthaltend-Kindlich-Seelischen, das die Helm-Skulpturen bestimmt hatte, findet sich jetzt «im Großen» in den «Inneren und Äußeren Formen» 1953, wobei die spätere Großform die «eigentliche» Gestaltung darstellt, ihre frühere Kleinform in Bronze in Wirklichkeit nur eine Skizze ist.



103. ARBEITSMODELL FÜR  
INNERE UND ÄUSSERE  
FORMEN  
Bronze. 1951. H. 62 cm

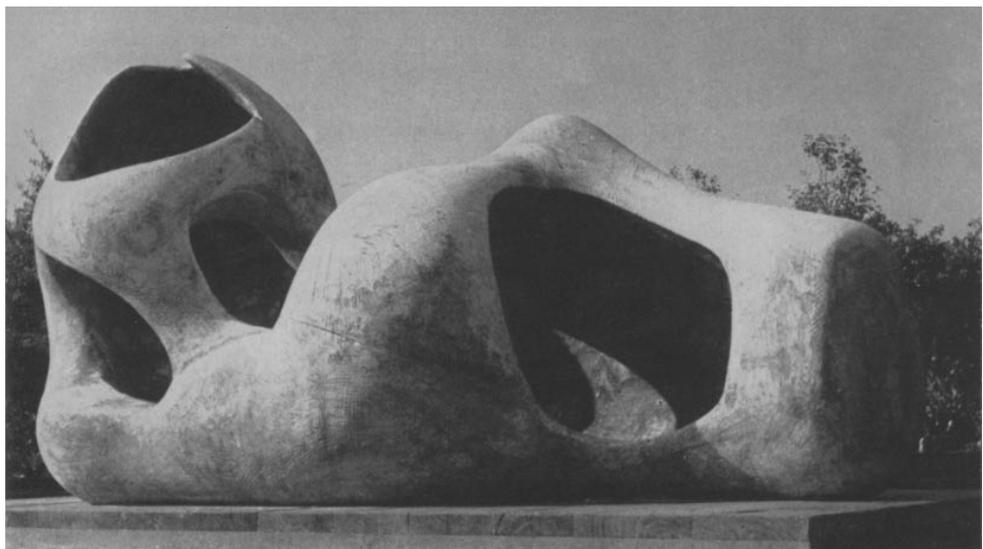


104. INNERE UND ÄUSSERE FORMEN  
Gips. 1952/53. H. 200 cm



105. INNERE UND ÄUSSERE FORMEN  
Ulmenholz. 1953/54. H. 262 cm

{203} Das, was hier vor uns steht, ist sowohl die Mutter, die in ihrer Umarmung das ungeborene Kind als Schwangere noch oder das Geborene immer wieder in sich trägt. Zugleich aber ist dieses Kind das im Höhlen-Leib-Wohnende, die Geist-Seele selber, für welche der Körper – ebenso wie die Welt – nur der umgebend bergende oder verstoßende Raum ist. Nicht zufälligerweise erinnert diese Gestalt an die ägyptischen Mumien-Särge, in denen die Mutter-Göttin das höhlenhaft Bergende ist, welches den Toten als ihr Kind wieder, wie am Anfang, in sich hält und enthält. Lebens-Mutter, Todes-Mutter und das bergende Körper-Selbst (Anm. 6), das für das keimhafte Ich-Bewusstsein als Umhüllendes die archetypische Mutter ist – diese in jenem Sinne große Skulptur ist alles in einem zugleich. Gerade damit aber ist sie eine echte Gestaltung des Archetyps, der zur Einheitswirklichkeit gehört, die vor und jenseits der Trennung in ein Innen und ein Außen existiert, und verwirklicht so auf tiefe und endgültige Weise die Bezeichnung dieser Plastik «Innere und Äußere Formen». Außen und Innen, Mutter und Kind, Körper und Seele, Welt und Mensch – all dies zusammen ist hier «wirklich» in skulpturell greifbarer und zugleich höchst symbolischer Gestalt. In der «Liegenden Figur (Innere und Äußere Formen)» vom Jahre 1953 ist dieses Enthaltende als «Raum an sich» fast ganz in ein organisch Abstraktes aufgelöst. Die Verbindung zur menschlichen Figur, zu einer Skulptur des Weiblichen, ist zwar noch erkennbar, aber das Prinzip der ent-individualisierten Hohlform ist hier so deutlich wie nirgends sonst in Moores Werk. Das Weibliche ist hier pures Gefäß als bergende Welt, die Eingang und Ausgang ist als «Ort», als reine Erdform von Wölbungen und Höhlen.



106. LIEGENDE (INNERE UND ÄUSSERE FORMEN)  
Gips. 1953/54. L. 213 cm

{204} Dass Moore in der Ausbreitung seines großen, durch Jahrzehnte sich entfaltenden Werkes seinem zentralen Thema, dem Archetyp des Weiblichen, treu geblieben ist, hat ihm die skulpturale Gestaltung einer Symbol-Wirklichkeit möglich gemacht, die in ihrer inhaltlichen ebenso wie formalen Vielseitigkeit in der Kunst aller Zeiten einzigartig ist.

{205} Das Auftauchen eines Archetyps, d. h. eines Inhaltes des kollektiven Unbewussten, der in der Psyche unendlich vieler Menschen belebt ist, äußert sich auf vielen Gebieten. Seine Bewusstwerdung erfolgt in psychischen Störungen ebenso wie in schöpferischen Prozessen, in soziologischen Veränderungen ebenso wie in Umwertungen der Weltanschauung. Eines der zentralen Probleme unserer Epoche ist die Belebung des Erdarchetyps (Anm. 7), und darüber hinaus des Archetyps des «Großen Weiblichen (Anm. 8)» überhaupt. Er ist Ausdruck der Kompensation unserer einseitigen und in die Krise geratenen patriarchalen Kultur, denn er ist der Inbegriff der menschlichen Bezogenheit, deren Fundament die von Moore immer wieder neu gestaltete Urbeziehung zur Mutter ist. Mit der unermüdlichen Gestaltung und Umgestaltung dieses zentralen Inhaltes unserer Zeit hat Moore nicht nur ein hervorragend künstlerisches Gesamtwerk geschaffen, sondern hilft auch einer neuen Epoche zu ihrer Verwirklichung. Die Geburt des weiblichen Archetyps in der modernen Menschheit bedeutet für unsere Zeit auch die Entwicklung der menschlichen Bezogenheit, der Fähigkeit zur Gemeinschaft und der Geburt des Bewusstseins von der Einheit des Menschlichen auf unserer Erde. Diese Gefühls-Solidarität des Menschlichen fußt auf der archetypischen Beziehung zur Großen Mutter, der alles Lebendige entstammt, der Urbeziehung, die Moore immer wieder dargestellt hat.

{206} Seine andere große Idee, die der Liegenden Figur, ist dieses «Große Weibliche» selbst in seinem an sich Sein, nicht in seiner Bezogenheit auf das Menschliche. Die schöpferische Gestaltung dieses Archetyps überschreitet die Grenzen dessen, was als «Erdarchetyp» nur die eine Seite des Großen Weiblichen ist. In der Ausweitung zur allumfassenden Natur der Einheitswirklichkeit, in der Innen und Außen überwunden sind, ist Moore zu einer neuen Schicht der Inhaltlichkeit ebenso wie zu einer neuen Form der Skulptur durchgestoßen.

{207} Für dieses Stadium der von ihm gestalteten Erfahrung aber gilt das Wort Goethes (Anm. 9), das auch über jeder schöpferischen Tiefenentwicklung des modernen Menschen steht:

«Ultimatum

Und so sag ich zum letzten Male:

Natur hat weder Kern noch Schale;

Du prüfe dich nur allermeist

Ob du Kern oder Schale seist!»

## ANMERKUNGEN

### I

- 1 Verf. Kunst und Zeit.
- 2 Verf. Tiefenpsychologie und Neue Ethik.
- 3 Verf. Die Bedeutung des Erdarchetyps für die Neuzeit.
- 4 Vergl. Henry Frankfort, Ancient Egyptian Religion.

### II

- 1 Brief des Künstlers in H. Read: Henry Moore, Sculpture and Drawings, Bd. I (4. Ausg., 1957). Auf diesen und den 2. Band: Sculpture and Drawings since 1948 (1955) wird als Moore I und II hingewiesen. Die Zitate von H. Moore stammen, wenn nicht anders angegeben, aus Bd. I.
- 2 Herbert Reads Ausführungen über diese Beziehung in The Art of Sculpture, S. 119-120.
- 3 H. Moore. Primitive Art. S. XXXVII.
- 4 Sylvester, Catalogue S. 10 (herausgegeben für eine Ausstellung in der Tate Gallery im Jahre 1951, vom Arts Council organisiert).
- 5 A View of Sculpture. S. XXX.
- 6 Über die mütterliche Bedeutung des Kopfes s. unten, S. 100-102.
- 7 Moore, Notes on Sculpture, S. XXXIII ff.
- 8 Verf. Über den Mond und das matriarchale Bewusstsein.
- 9 A View of Sculpture, S. XXX.
- 10 Mutter u. Kind, Styrisches Jade, H. 4 in. Sammlung Mrs. Philip Trotter, London (Moore, I, Nr. 51, S. 33).
- 11 Moore, The Sculptor's Aims, S. XXXI.
- 12 Moore, Notes on Sculpture, S. XXXV.

### III

- 1 Notes on Sculpture. S. XXXV.
- 2 Sylvester, Catalogue, S. 4.
- 3 Notes on Sculpture, S. XXXV.
- 4 H. Moore, Primitive Art, S. XXXVI.
- 5 H. Moore, Ibid.
- 6 Sylvester, Catalogue, S. 12.
- 7 Sylvester, Catalogue, S. 13.
- 8 Primitive Art, S. XXXVII.
- 9 Ibid.
- 10 Vergl. Verf. Zur psychologischen Bedeutung des Ritus.
- 11 Die entsprechenden Faden-Plastiken aus dem Jahre 1939 müssen wir hier unbesprochen lassen.

### IV

- 1 Siehe unten, S. 100-108.
- 2 H. Moore, Notes on Sculpture, S. XXIV.
- 3 Sylvester, Catalogue, S. 14.
- 4 Verf. Leonardo da Vinci und der Mutterarchetyp und Die Bedeutung des Erdarchetyps für die Neuzeit.
- 5 Verf. Der schöpferische Mensch und die Wandlung.

6 Verf. Kunst und Zeit.

7 Dem würde entsprechen, dass z. B. ein mittelalterlicher Maler nicht nur Madonnen sondern auch Hexen, Huren, antike Göttinnen usw. malen würde, was aber gerade durch seine Festgelegtheit im kulturellen Kanon seiner Zeit fast unmöglich gemacht war.

8 Sylvester, Catalogue, S. 14.

9 H. Moore, Notes on Sculpture, S. XXXV.

10 Vergl. Verf. Die Erfahrung der Einheitswirklichkeit und die Sympathie der Dinge.

11 Vergl. Verf. Zur psychologischen Bedeutung des Ritus und Die Große Mutter.

12 Vergl. C. G. Jung, Symbole der Wandlung, und Verf. Ursprungsgeschichte des Bewusstseins.

13 Vergl. C. G. Jung, Über psychische Konflikte der kindlichen Seele. Vorwort zur 2. Aufl. (In Psychologie und Erziehung.)

14 Wie in dem Irischen Gedicht von Douglas Hyde (übers. Lady Gregory, Oxford Book of Modern Verse, S. 35):

I am in the little road

That is dark and narrow

The little road that has led

V

Thousands to sleep.

1 Frazer, The Golden Bough, Chapt. XVIII. The Perils of the Soul.

2 Vergl. den Traum in Verf.: Zur psychologischen Bedeutung des Ritus.

3 Gert Schiff, Die Plastik, der Mensch und die Natur. Eindrücke von einem Besuch bei Henry Moore.

4 J. J. Sweeney, Henry Moore.

5 Moore, I (nur 1.-3. Ausg.), Taf. 171 a.

6 Vergl. Verf. Leonardo da Vinci. Der schöpferische Mensch.

VI

1 Sylvester, Catalogue, S. 16.

2 Verf. Die Große Mutter. S. 108-116.

3 Goethe, Gedichte in zeitlicher Folge, II., S. 224.

4 Sweeney, Henry Moore, S. 73.

5 Vergl. auch Soby, The Early Chirico. 1941. Pl. 6-8, 14, 16.

6 Ob im Zeichnungswerk Moores dieses Phänomen auch schon früher vorkommt, können wir nicht entscheiden, da wir auf die Veröffentlichungen in Reproduktionen angewiesen sind.

VII

1 C. G. Jung, Psychologische Typen, vgl. Index.

2 The Sculptor's Aims, S. XXXI.

3 In Reads Einleitung, Moore, I, S. XXV.

4 Die Maquette einer Madonna (Taf. 57), in der das Kind «in» der Mutter wie in einem Thronessel sitzt, der es umgibt, ist eine Belebung des archetypischen Bildes der großen Mutter-Göttin Ägyptens, deren Name «Isis» Thron bedeutet. (Vergl. Die Große Mutter als Thron in Verf. Die Große Mutter.)

5 H. Moore, Notes on Sculpture, S. XXXIV.

6 H. Moore, Primitive Art, S. XXXVII.

## VIII

1 Vergl. zwei Terracotta Maquetten, 1945: Taf. 70 m, o, in Moore, I, 3. Ausg.

2 Vergl. Katha Upanishad, IV, 1: «The self-created pierced the windows of the body outward, man therefore looks outward, not into himself.»

3 Skulpturen: Vergl. unsere Taf. 50 und Moore, I, 3. Ausg., Taf. 101 a, 102 a, 103 a, 106 b.

Zeichnungen: Unsere Taf. 43 und 61 und Moore, I, 3. Ausg. Taf. 151 b, 162 a, 165 a, 223.

4 Vergl. Verf. Die Bedeutung des Erdarchetyps für die Neuzeit.

5 Vergl. unsere Tafel 61 untere Reihe, 2. von rechts. (Worauf mich Mr. Hull dankenswerterweise aufmerksam gemacht hat.)

## IX

1 Frankfort, Ancient Egyptian Religion.

2 Verf. Ursprungsgeschichte des Bewusstseins, vergl. Index: Die Widerstrebenden.

3 Die Linie des Kriegers führt über den weiblichen – und ausgehöhlten – Draped Torso (Moore, II, Taf. 63) zu der Sitzenden Figur von 1954 (Moore, II, Taf. 52).

4 Notes on the Draped Reclining Figure, Moore, II, S. XVI.

5 Verf. Die psychologischen Stadien der weiblichen Entwicklung.

6 Verf. Ursprungsgeschichte des Bewusstseins. Index.

7 Verf. Die Bedeutung des Erdarchetyps für die Neuzeit.

8 Verf. Die Große Mutter.

9 Goethe, Gedichte in zeitlicher Folge, II, S. 261.

## BIBLIOGRAFIE

- Frankfort, Henry, *Ancient Egyptian Religion*. New York, 1948.
- Frazer, James George, *The Golden Bough*. Gekürzte Ausgabe. New York, 1951.
- Goethe, J. W. von. *Gedichte in zeitlicher Folge*. Leipzig (Insel Ausgabe).
- Jung, C. G. *Wirklichkeit der Seele*. Rascher-Verlag, Zürich, 1934. *Psychologische Typen*, Rascher-Verlag, Zürich. *Symbole der Wandlung*. Rascher-Verlag, Zürich, 1952.
- (Moore, Henry) *Henry Moore: Sculpture and Drawings*. Mit einer Einleitung von Herbert Read. 3. Ausgabe, London, 1949. 4. Ausg. (bezeichnet als Band 1, 1921-1948, und herausgegeben von David Sylvester), London, 1957.
- *Henry Moore: Band II, Sculpture and Drawings since 1948*. Mit einer Einleitung von Herbert Read. London, 1955.
- Neumann, Erich. *Tiefenpsychologie und neue Ethik*. Rascher-Verlag, Zürich, 1949.
- *Ursprungsgeschichte des Bewusstseins*. Rascher-Verlag, Zürich, 1949.
  - *Umkreisung der Mitte, Bd. I. Kulturentwicklung und Religion*. Rascher-Verlag, Zürich, 1953.
  - *Umkreisung der Mitte, Bd. II. Zur Psychologie des Weiblichen*. Rascher-Verlag, Zürich, 1953.
  - *Umkreisung der Mitte, Bd. III. Kunst und Schöpferisches Unbewusstes*. Rascher-Verlag, Zürich, 1954.
  - *Zur psychologischen Bedeutung des Ritus in Umkreisung der Mitte, Bd. I.*
  - *Die psychologischen Stadien der weiblichen Entwicklung in Umkreisung der Mitte, Bd. II.*
  - *Über den Mond und das Matriachale Bewusstsein in Umkreisung der Mitte, Bd. II.*
  - *Kunst und Zeit in Umkreisung der Mitte, Bd. III.*
  - *Leonardo da Vinci und der Mutterarchetyp in Umkreisung der Mitte, Bd. III.*
  - *Die Große Mutter*. Rhein-Verlag, Zürich, 1956.
  - *Die Bedeutung des Erdarchetyps für die Neuzeit*, Eranos-Jahrbuch 1953 (Rhein-Verlag, Zürich, 1954).
  - *Der schöpferische Mensch und die Wandlung*. Eranos-Jahrbuch 1954 (Rhein-Verlag, Zürich, 1955).
  - *Die Erfahrung der Einheitswirklichkeit und die Sympathie der Dinge*. Eranos-Jahrbuch 1955 (Rhein-Verlag, Zürich, 1956).
- The Oxford Book of Modern Verse, 1892-1935*. Herausgeber W. B. Yeats, Oxford, 1936.
- Schiff, Gert. *Die Plastik, der Mensch und die Natur. Eindrücke von einem Besuch bei Henry Moore*. Tagesanzeiger für Stadt und Kanton Zürich, Jan. 6., 1954.
- Soby, James Thrall. *The Early Chirico*. New York, 1941.
- Sweeney, James Johnson. *Henry Moore*. New York (Museum of Modern Art), 1947.
- Sylvester, A. D. B. *Sculpture and Drawings by Henry Moore*. Ausstellungskatalog (Tate Gallery). Mit einem Vorwort von Philip James. London (Arts Council), 1951.

## VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

1. STEHENDE FIGUREN MIT FELSHINTERGRUND  
Kreide, Feder und Wasserfarbe. 1946. 38 x 56 cm
2. TIME LIFE SCREEN IN SITU  
Portland-Stein. 1952/53. 808 x 305 cm
3. TIME LIFE SCREEN IN ARBEIT
4. MUTTER UND KIND  
Portland-Stein. 1922. H. 30 cm
5. MUTTERSCHAFT  
Hopton-Wood-Stein. 1924. H. 23 cm
6. MUTTER UND KIND  
Hornton-Stein. 1924/25. H. 57 cm
7. CHAC MOOL, DER REGENGOTT  
Maya (Neues Reich), aus Chichen Itza. 948-1697. Kalkstein. L. 148 cm
8. LIEGENDE  
Brauner Hornton-Stein. 1929. l. 84 cm
9. LIEGENDE FRAU  
Grüner Hornton-Stein. 1930. L. 94 cm
10. LIEGENDE  
Eisenbeton. 1933. l. 78 cm
11. MUTTER UND KIND  
Verde di Prato. 1929. H. 10 cm
12. MUTTER UND KIND  
Kultgefäß. Peru. (Chimu Kultur) vorkolumbisch
13. SAUGENDES KIND  
Alabaster. 1930. H. 20 cm
14. MUTTER UND KIND  
Verde di Prato. 1931. H. 20 cm
15. LIEGENDE. KOMPOSITION AUS VIER STÜCKEN  
Cumberland Alabaster. 1934. L. 51 cm
16. LIEGENDE  
Corsehill-Stein. 1935. L. 62 cm
17. LIEGENDE  
Afrikan. Wunderstein. 1934. L. 15 cm
18. MUTTER UND KIND  
Ancaster Stein. 1936. H. 51 cm
19. DOPPELTE FIGUR  
Ton. Cypern um 2500-2000 v. Chr. H. 26 cm
20. MUTTER UND KIND  
Grüner Hornton-Stein. 1936. H. 114 cm
21. MUTTER UND KIND  
Ulmenholz. 1938. H. 92 cm
22. DIE GROSSE MUTTER  
Relief in Kalkstein-Grotten, Frankreich. Neolithikum

23. MUTTER UND KIND  
Modell in Gips und Schnur für Guss in Blei mit Draht. 1938. H. 13 cm
24. MUTTER UND KIND  
Entwurf für eine Skulptur in Holz und Fäden  
Kreide, Feder und Wasserfarbe. 1940. 28 x 38 cm
25. ENTWÜRFE FÜR SKULPTUREN IN METALL  
Feder und Tusche. 1938. 38 x 56 cm
26. CARVING  
Afrikan. Wunderstein. 1934. H. 10 cm
27. LIEGENDE  
Ulmenholz. 1935/36. L. 89 cm
28. LIEGENDE  
Ulmenholz. 1936. L. 107 cm
29. DETAIL AUS TAFEL 28
30. LIEGENDE  
Ulmenholz. 1939. l. 206 cm
31. ANDERE SICHT VON 30
32. ANDERE SICHT VON 30
33. ZWEI SCHLAFENDE  
Kreide und Wasserfarbe. 1941. 38 x 56 cm
34. FAMILIENGRUPPE  
Terracotta. 1946. H. 44 cm
35. AUFGERISSENE STRASSE  
Kreide, Feder und Wasserfarbe. 1940. 38 x 28 cm
36. U-BAHN-LUFTSCHUTZKELLER  
Kreide, Feder und Wasserfarbe. 1941. 48 x 43 cm
37. DUNKLER LUFTSCHUTZKELLER  
Kreide, Feder und Wasserfarbe. 1940. 26 x 44 cm
38. LUFTSCHUTZKELLER-SZENE: ZWEI VERHÜLLTE FIGUREN  
Kreide, Feder und Wasserfarbe. 1941. 28 x 38 cm
39. ROSAFARBENE UND GRÜNE SCHLÄFER  
Kreide, Feder und Wasserfarbe. 1941. 38 x 56 cm
40. KOPF: FADEN-FIGUR NR. 2  
Ulmenholz und Faden. 1938. H. 20 cm
41. VIER FORMEN  
Kreide. 1938. 28 x 38 cm
42. ZWEI STEHENDE FIGUREN:  
ZEICHNUNG FÜR SKULPTUR. HOLZ KOMBINIERT MIT METALL  
Kreide und Wasserfarbe. 1940. 55 x 38 cm
43. LIEGENDE  
Kreide, Feder und Tusche. 1938. 38 x 55 cm
44. ENTWÜRFE FÜR SKULPTUREN  
Kreide und Tusche. 1938. 38 x 55 cm
45. ENTWÜRFE FÜR SKULPTUREN  
Kreide und Tusche. 1938. 38 x 55 cm

46. FIGUREN IM RAUM Gouache und Wasserfarbe. 1942. 45 x 55 cm
47. Giorgio di Chirico:  
MELANCHOLIE UND MYSTERIUM EINER STRASSE  
Oel. 1914. 86 x 71 cm
48. FIGUREN IM RAUM  
Kreide und Wasserfarbe. 1948. 48 x 62 cm
49. SITZENDE FRAU IN DER U-BAHN  
Feder und Wasserfarbe. 1941. 55 x 38 cm
50. LIEGENDE  
Blei. Ende 1939. L. 33 cm
51. DREI PARZEN  
Kreide und Wasserfarbe. 1941. 38 x 55 cm
52. LUFTSCHUTZKELLER-SZENE. ZWEI SITZENDE FIGUREN  
Kreide, Feder und Tusche. 1940. 43 x 50 cm
53. FAMILIENGRUPPE  
Bronze. 1947. H. 40 cm
54. FAMILIENGRUPPE  
Gipsmodell für Bronzeguss. 1945 und 1949. H. 151 cm
55. MADONNA UND KIND  
Hornton-Stein. 1943/44. H. 148 cm
56. DETAIL AUS TAFEL 55
57. MAQUETTE FÜR MADONNA UND KIND  
1943. H. 18 cm
58. STEHENDE, SITZENDE UND LIEGENDE FIGUREN VOR  
AUSGEBOMBTE GEBÄUDEN  
Feder und Wasserfarbe. 1940. 28 x 38 cm
59. LIEGENDE  
Bronze. 1945. L. 40 cm
60. LIEGENDE  
Terracotta. 1946. L. 43 cm
61. STEHENDE FIGUREN: ENTWÜRFE FÜR METALLSKULPTUR DETAIL  
Kreide und Wasserfarbe. 1948. 29 x 24 cm
62. FRAUEN, WOLLE WICKELND  
Kreide und Feder. 1942. 40 x 50 cm
63. FIGUREN IM RAUM  
Feder und Wasserfarbe. 1942. 40 x 53 cm
64. DREI STEHENDE FIGUREN  
Darley-Dale-Stein. 1947/48. H. 211 cm
65. DETAIL AUS TAFEL 64
66. KÖPFE: ENTWÜRFE FÜR METALLSKULPTUREN  
Kreide, Feder und Wasserfarbe. 1944. 47 x 40 cm
67. DER HELM  
Blei. 1939/40. H. 29 cm
68. SEITE AUS EINEM SKIZZENBUCH  
Kreide, Feder und Wasserfarbe. 1948. 29 x 24 cm

69. OPENWORK KOPF  
Bronze. 1950. H. 18 cm
70. KOPF  
Bronze. 1950. H. 39 cm
71. HELM-KOPF NR. 1  
Blei. 1950. H. 34 cm
72. HELM-KOPF NR. 2  
Blei. 1950. H. 39 cm
73. FÜNF FIGUREN: INNENTEIL FÜR BLEIHELME  
Blei. 1950. H. 13 cm
74. STEHENDE FIGUR  
Bronze. 1950. H. 221 cm
75. ZWEI STEHENDE FIGUREN  
Bronze. 1950. H. 221 cm
76. LIEGENDE  
Bronze. 1951. L. 228 cm
77. ANDERE SICHT VON 76
78. STEHENDE FIGUR NR. 3  
Bronze. 1952. H. 21 cm
79. STEHENDE FIGUR NR. 1  
Bronze. 1952. H. 24 cm
80. LIEGENDE  
Bronze. 1953. L. 15 cm
81. BLATTFIGUR NR. 1  
Bronze. 1952. H. 25 cm
82. BLATTFIGUR NR. 2  
Bronze. 1952. H. 25 cm
83. MÄNNLICHE UND WEIBLICHE FIGUREN  
Dogon-Stamm. Sudan. Holz. H. ca. 38 cm
84. KOLOSSAL-GRUPPE:  
KÖNIG AMAM-HOPTE III. UND KÖNIGIN TEYE MIT TÖCHTERN  
Kalkstein, Ägypten. XVIII. Dynastie. H. 700 cm
85. ZWEI SITZENDE FIGUREN (KÖNIG UND KÖNIGIN)  
Bronze. 1952/53. H. 164 cm
86. SITZENDE FIGUR  
Terracotta. 1952/53. H. 104 cm
87. KOPF DES KÖNIGS AUS TAFEL 85  
Detail eines Gipsmodells
88. HÄNDE DER KÖNIGIN AUS TAFEL 85
89. HÄNDE (STUDIE FÜR DIE HÄNDE DER KÖNIGIN)  
Bronze. 1952. H. 13 cm
90. ZWEI SITZENDE FIGUREN (TAFEL 85)
91. MUTTER UND KIND  
Bronze. 1953. H. 51 cm
92. KOPF DES PROMETHEUS  
Kreide, Wasserfarbe und Bleistift. 1951. 35 x 27 cm

93. KRIEGER MIT SCHILD  
Bronze. 1953/54. H. 153 cm
94. MAQUETTE ZU KRIEGER MIT SCHILD  
Bronze. 1952/53. H. 20 cm
95. DETAIL AUS TAFEL 93
96. TIERKOPF  
Bronze. 1951. L. 30 cm. H. 22 cm
97. LIEGENDE GEWANDFIGUR  
Bronze. 1952/53. L. 158 cm.
98. DETAIL AUS TAFEL 97
99. ANDERE SICHT VON 97
100. ANDERE SICHT VON 97
101. MEMORIAL-FIGUR  
Hornton-Stein. 1945/46. l. 142 cm
102. ARBEITSMODELL FÜR EINE LIEGENDE  
Bronze. 1951. L. 53 cm
103. ARBEITSMODELL FÜR INNERE UND ÄUSSERE FORMEN  
Bronze. 1951. H. 62 cm
104. INNERE UND ÄUSSERE FORMEN  
Gips. 1952/53. H. 200 cm
105. INNERE UND ÄUSSERE FORMEN  
Ulmenholz. 1953/54. H. 262 cm
106. LIEGENDE (INNERE UND ÄUSSERE FORMEN)  
Gips. 1953/54. L. 213 cm