Zeitschrift: Outlines

Herausgeber: Schweizerisches Institut für Kunstwissenschaft

Band: 6 (2011)

Artikel: Die Logik des Kommentars : Carola Giedion-Welckers "Moderne Plastik" (1937)

Autor: Bracht, Christian

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-872189

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 10.08.2025

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

CHRISTIAN BRACHT

Die Logik des Kommentars

Carola Giedion-Welckers «Moderne Plastik» (1937)

Das Buch «Moderne Plastik» von Carola Giedion-Welcker, 1937 in Zürich im Verlag Hans Girsberger erschienen, ist ein aufschlussreiches Beispiel für die Souveränität der Abbildung gegenüber dem Text.[1] Über 130 Seiten erstreckt sich die Reihe überwiegend ganzseitig gedruckter Fotografien von Werken zeitgenössischer Bildhauer der internationalen Avantgarde. Währenddessen umfasst der als wissenschaftlicher Essay gestaltete, mit Fussnoten gespickte Fliesstext 13 Druckseiten, also lediglich 10 Prozent des Abbildungsteils, und wirkt damit als Auftakt und Einleitung zum eigentlichen Hauptteil in Gestalt der fotografischen Bildstrecke. Lassen wir zunächst weiter die Statistik sprechen, um bewerten zu können, was es mit diesem üppigen Abbildungsteil auf sich hat: Insgesamt versammelt die Autorin 34 zeitgenössische Künstler, kanonisch aufgeladen durch das französische Dreigestirn Honoré Daumier, Edgar Degas und Auguste Rodin, die die Fotostrecke präludieren. Ihre Protagonisten sind: Constantin Brancusi, der, wie die Autorin an ihren Grafiker Herbert Bayer schrieb, ähnlich wie zuvor Picasso in die Zeit mit einer neuen Erfindung «hineindonnert»,[2] landet mit 9 abgebildeten Werken auf dem ersten Platz. Die Gewichtung Picassos sorgt nicht gerade für eine Überraschung, er belegt den zweiten Platz. Hans Arp, der bei der Realisierung des Buches auch durch seine vielen Kontakte wesentlich mithalf, ist mit 5 Werken vertreten. Den vierten Platz teilen sich mit jeweils 4 Nennungen Raymond Duchamp-Villon, Naum Gabo, Alberto Giacometti und Jacques Lipchitz. Mit jeweils einer Abbildung ist die übrige Prominenz vertreten, etwa Max Bill, Alexander Calder, Lucio Fontana, Juan Gris oder Alexander Rodtschenko.[3]

In einem Überblickswerk zur aktuellen und weitgehend abstrakten Plastik, die den Zeitgenossen freilich kommentarbedürftig erschien, mag diese Kapitulation des Textes vor der Bildermasse dem ganzen Unternehmen, der Apologie einer notorisch prekären Moderne, nachgerade abträglich gewesen sein.[4] Ein Bilderbuch taugte kaum, so will es scheinen, zur überzeugenden Verteidigung der modernen Kunst vor ihren Verächtern, die im Publikationsjahr 1937 schon längst ihre Verfolger waren. Indessen hatten die beteiligten Avantgarden im Erscheinungsjahr von «Moderne Plastik» 1937 die Nobilitierung so nötig wie nie zuvor, denn nördlich der Schweiz formierte sich im selben Jahr

deutlich die antimoderne Gegnerschaft, mit bedrohlichen Folgen für die verfemten Künstler. In München eröffnete am 18. Juli die erste von acht Folgen in der Reihe «Grosse Deutsche Kunstausstellung», einen Tag später in den Münchner Hofgartenarkaden als Gegenstück die Ausstellung «Entartete Kunst». Der Ausstellungsführer zeigt auf dem Einband die aus dem Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg beschlagnahmte, 1912 gefertigte abstrahierende Plastik *Der neue Mensch* von Otto Freundlich, von dem am Ende der Laufzeit 14 Werke zerstört wurden.[5] Die von einem Millionenpublikum besuchte Ausstellung «Entartete Kunst» war keine oberflächliche Inszenierung, sondern «ein suggestiver und raffinierter Versuch, die moderne Kunst auf der Höhe ihrer Mittel und Probleme zu diskreditieren».[6] Spätestens mit dem Verbot der modernen Kunst durch die Reichskulturkammer von 1936 war im nationalsozialistischen Deutschland die Diskreditierung der Moderne bereits wirkungsvoll am Werk, und das hatte unmittelbare Folgen für das Buch der Schweizer Kunsthistorikerin. Gleichzeitig mit der deutschen Ausgabe erschien 1937 eine englische Fassung von «Moderne Plastik»,[7] die wohl um einiges intensiver rezipiert wurde als das deutschsprachige Buch, das sich seit Erscheinen nicht nur denkbar schlecht verkaufte, sondern vielmehr im nationalsozialistischen Deutschland, also auf dem grössten Buchmarkt, der Zensur zum Opfer fiel.

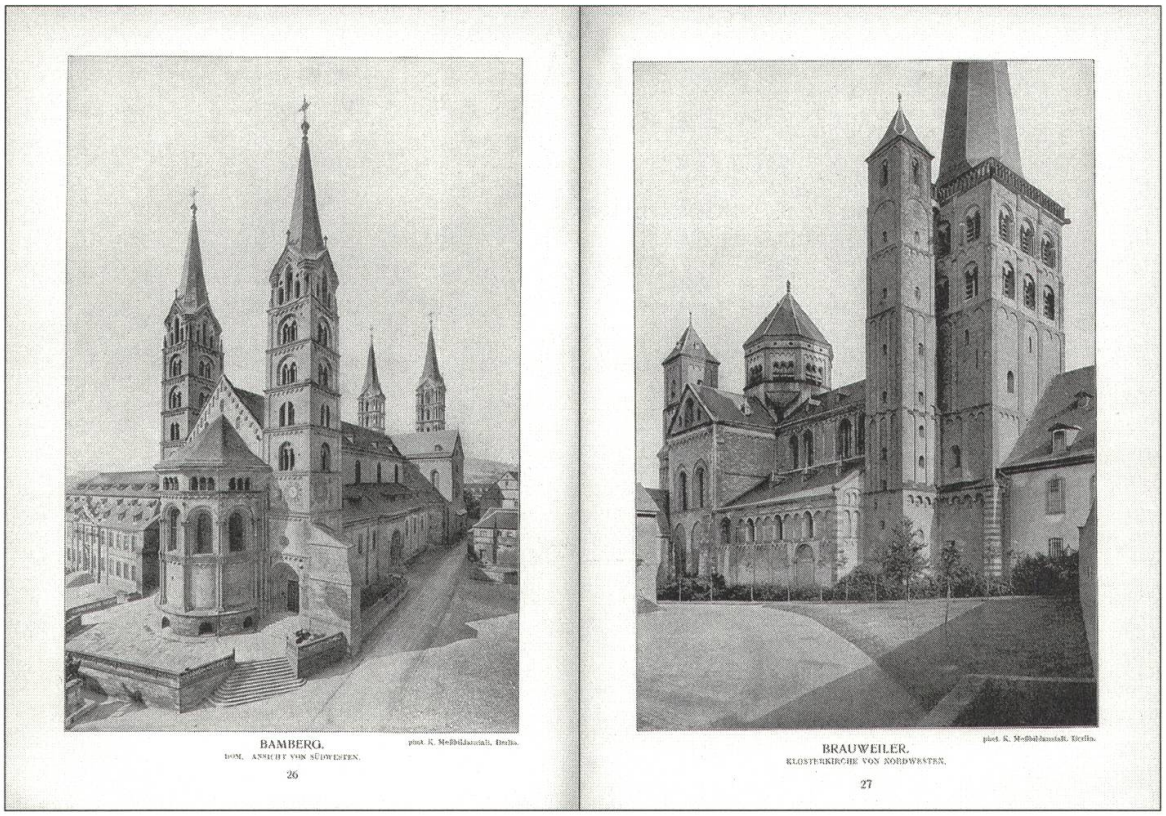
Sollte Carola Giedion-Welcker also die Kanonisierung und Nobilitierung der Avantgarde-Künstler beim grösseren Publikum bezweckt haben, so war dieser Sinn mit dem Erscheinen ihres Werks auf dem Büchermarkt bereits verwirkt. Eine alternative Funktionszuschreibung wäre diese: Das Buch «Moderne Plastik» diente mit seiner optischen Grosszügigkeit, so der nächstliegende Verdacht, der Selbstverständigung jenes Netzwerks von Künstlern, Händlern, Kritikern und Museumsleuten, das Carola und ihr Mann Sigfried Giedion von Zürich aus um sich herum in den Vorjahren mit grossem Geschick und noch grösserer Freude zu verdichten verstanden. Bei genauerem Hinsehen jedoch ist der Vermittlungsanspruch dieses Werks zu weiträumig für ein blosses Resonanzmedium der Insider, die gewiss in dem üppig bebilderten Band eine Prachtausgabe ihres in halböffentlichen Galerieausstellungen, intimen Atelierbesuchen, privaten Briefen oder auch in Zeitschriftenartikeln verabredeten Kanons sahen, über dessen namentliche Zusammensetzung in der weiteren Zukunft weitgehend Einigkeit bestehen sollte – insbesondere seit den 1950er Jahren. Nach dem Krieg und zu Beginn der Rehabilitierung der Abstraktion wurde der unter wesentlicher Beteiligung von Giedion-Welcker geformte Kanon in zahlreichen Ausstellungen und Publikationen bestätigt und erweitert, zumal auf der ersten «documenta» 1955.[8]

Druckwerke, die sich in nobilitierender Absicht der zeitgenössischen Kunst widmen, zu diesem Zweck einen hochgelehrten Diskurs veranstalten und mit dominierenden

Tafelstrecken prachtvoll ausgestattet sind, durchziehen die Verlagsgeschichte seit Mitte des 17. Jahrhunderts. Francis Haskell hat für diese im Hinblick auf das frühneuzeitliche Kunstsystem konstitutive Gattung die Bezeichnung «illustriertes Kunstbuch» eingeführt, wobei es ihm vor allem auf die Rolle der Bildreproduktion ankam. Den Ausdruck «illustriert» (illustrated) entnahm er dabei absichtlich dem bibliothekarischen Sprachgebrauch, nicht um das Bild zu marginalisieren, sondern um vielmehr darauf hinzuweisen, dass Bilder innerhalb von Büchern anders funktionieren als ausserhalb: Sie stehen nämlich in einem meist komplizierten editorischen Zusammenhang, sind eng an den textualen Diskurs gebunden und folgen anderen Distributions- und Marktgesetzen, wie Haskell eindrucksvoll gezeigt hat.[9] Im illustrierten Kunstbuch verbinden sich indes herstellungstechnische Gegebenheiten mit der Eigenständigkeit und dem hohen Stellenwert reproduzierender Stiche. Dabei ist zu beachten, dass das reproduzierende Bild in der frühen Neuzeit von weitaus höherem Rang und Wert gewesen ist als nach der schrittweisen Ablösung des Kupferstichs und der Radierung durch Stahlstich, Lithografie und schliesslich Fotografie im 19. Jahrhundert.

Seit den 1910er Jahren lässt sich tendenziell der Rückzug des Textes vor dem Bild beobachten, bei gesteigerter Präsenz und Verführungskraft der Reproduktionsfotografie, die sich im modernen illustrierten Kunstbuch zunehmend ihre eigenen Wege bahnt. Die ästhetische Unmittelbarkeit der optischen Information sorgt, so sicherlich das verlegerische Kalkül, für ein primäres Rezeptionserlebnis, das die diskursive Qualität des Buches insgesamt nicht schmälern muss, ganz im Gegenteil: Sofern die Bildstrecke für sich genommen rhetorisch überzeugt und in ihren Kernaussagen so sorgfältig arrangiert ist wie ein gelehrter Text, gehen optische Opulenz und diskursive Stringenz in eins. Diese Fusion von arrangiertem Bild und visuellem Argument kann neuartige rhetorische Energien freisetzen, wie man an vielen modernen Reihentiteln beobachten kann – gerade und keineswegs zufällig an den populärsten.

Der Verlag Langewiesche hat dieses ausgesprochen moderne Prinzip des elaboriert illustrierten Kunstbuchs für eine ganze Buchreihe fruchtbar gemacht, die bis weit in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein wirksam geblieben ist. Die Einzeltitel der populären Reihe «Die blauen Bücher» enthalten jeweils einen eigenen Tafelteil, der als lineare Bildstrecke das Thema unabhängig vom Text überzeugend zu entfalten vermag. In Wilhelm Pinders Buch «Deutsche Dome des Mittelalters», 1910 in der Reihe erschienen und mit 450 000 Exemplaren eines der auflagenstärksten Kunstbücher noch bis in die 1960er Jahre, folgen auf zwölf Seiten Text 97 fotografische Abbildungen auf Kunstdruckpapier.[10] Bis auf zwei Ausnahmen werden die Fotografien als ganzseitige Tafeln präsentiert, in denen sich eine Entwicklungsgeschichte mittelalterlicher Architektur in Deutschland vom 9. bis zum 15. Jahrhundert vollzieht. Aus der paarweisen



1 **Gegenüberstellung des Bamberger Doms und der Stiftskirche von Brauweiler in Fotografien der Berliner Messbildanstalt, in: Wilhelm Pinder, «Deutsche Dome des Mittelalters» (Die blauen Bücher), Düsseldorf / Leipzig: Langewiesche, 1910, Tafeln 26 und 27**

Kombination der chronologisch aufeinanderfolgenden Bauwerke ergibt sich zudem eine vergleichende Perspektive, die Ähnlichkeiten und Differenzen in den Baulösungen unmittelbar evident werden lässt, zugleich aber beide zu einem Kontinuum verschmilzt, das auch ohne jeden begleitenden Text mehr besagt als die Summe der Bilder. Fotostrecken liefern immer einen Überschuss an Aussagequalität, indem sie sich als «Bildsumme»[11] ikonografisch neu formatieren. Ein Beispiel ist die Gegenüberstellung des Bamberger Doms und der Stiftskirche in Brauweiler in Fotografien der Berliner Messbildanstalt (Abb. 1). Beide Baukörper sind im Bild übereck gestellt, die senkrechten Gebäudelinien stehen vollkommen parallel zueinander. Der Bamberger Kirchenbau wurde von einem Kamerastandpunkt in Höhe der Zwerggalerie aufgenommen, die Klosterkirche von Brauweiler in Untersicht mit starkem Weitwinkel.[12] Die monumentalisierende Wirkung dieser Perspektiven konnte dem Darmstädter Ordinarius Wilhelm Pinder nur willkommen gewesen sein, bewerkstelligte er doch eine nationalsymbolische Indienstnahme sakraler Bauwerke, indem er die Aufnahmen – eben in der Bildsumme – zu Belegen einer, wie Pinder es in der Einleitung nennt, «Formkraft der Nation» erklärte.[13]

Die Verselbständigung des wohlinszenierten fotografischen Bildes innerhalb des modernen illustrierten Kunstbuchs kann also zur absichtsvollen Geste werden, für deren Deutung die Frage nach dem kulturellen und pekuniären Wert der fotografischen Reproduktion kaum eine Rolle spielt. Die Aspekte zum Verständnis der langen Fotostrecke in Giedion-Welckers «Moderne Kunst» sind gänzlich andere; sie haben, wie angedeutet, einiges mit der Geschichte der präsentativen Kunstgeschichte zu tun, müssen jedoch im Prinzip aus der ganzen Medienvielfalt bezogen werden. Dabei spielt insbesondere die moderne Kunstausstellung eine wesentliche Rolle, denn nicht nur waren sämtliche Protagonisten von «Moderne Plastik» veritable «Ausstellungskünstler»[14], vielmehr waren sie und ihre Künstlerkollegen unmittelbar beteiligt an der Dokumentation und Popularisierung ihrer Werke durch das Medium Fotografie, und schliesslich wiederum durch künstlerisch gestaltete Bücher.

«Moderne Plastik» ist zweifellos ein genuines Erzeugnis des modernen Produktdesigns auf der Höhe der Zeit. Indem das Layout vom Bauhauskünstler Herbert Bayer entworfen wurde, erweist sich das Buch bereits auf der Ebene der Gestaltung und Ausstattung als Agent jener Kunstströmungen, die es in Text und Fotografie kritisch zu würdigen unternimmt. Ehemals am Bauhaus Dessau als Leiter der Werkstatt für Druck und Reklame tätig, arbeitete Bayer nach der Schliessung des Bauhauses in Berlin beim Studio Dorland, das eine der erfolgreichsten deutschen Werbeagenturen nach 1933 war.[15] Auch Carola Giedion-Welcker kümmerte sich um Ausstattung und Gestaltung des Buches. Sie besorgte die Fotovorlagen für die Abbildungen, wobei die halbe Kunstwelt beteiligt gewesen zu sein scheint, besonders die Akteure in Frankreich, England und in der Schweiz, von Galeristen über Museen bis hin zu den vielen Künstlern. Ein Grossteil der Fotografien stammte direkt von den im Buch vertretenen Bildhauern selbst, wie man der sichtbaren Tatsache, dass es sich vielfach um Atelieraufnahmen handelt, sowie vor allem dem Bildnachweis im Anhang entnehmen kann.[16] Einige Fotografien stammten sogar von nicht im Buch vertretenen Künstlerkollegen, etwa von Hans Finsler, Man Ray oder Marcel Breuer. Die Autorin überliess bei der Ausgestaltung des Bildmaterials nichts dem Zufall. So etwa gab sie selbst Vergrösserungen oder Verkleinerungen der Bildvorlagen in Auftrag. Einzelne Abbildungsformate justierte sie im Dialog mit Bayer, der sie offenbar stets über Fragen von Grösse und Platzierung der Fotografien auf dem Laufenden hielt.[17]

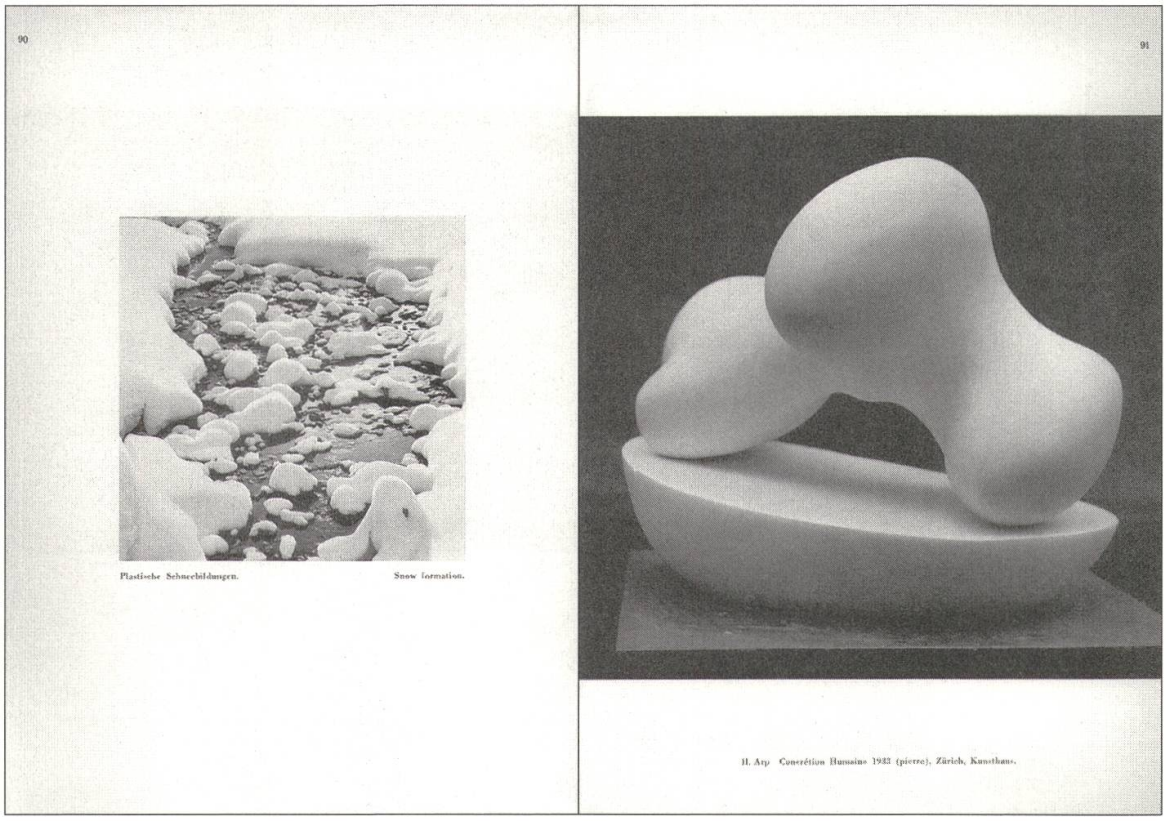
In «Moderne Plastik» sind die Werkbetrachtungen aus dem Haupttext ausgelagert und finden sich im Tafelteil wieder. 52 Fotografien, also mehr als einem Drittel der Gesamtzahl, ist ein knapper Fliesstext beigegeben, meist in Form einer Art Kurzkritik des abgebildeten Werks, die nicht viel umfangreicher ist als eine erweiterte Bildunterschrift. Diese differenzierte Verteilung von Text und Bild aus einer betont bildkünstleri-

schen Perspektive, die den grossformatigen Abbildungen kurze Kommentare zur Seite stellt, konnte Carola Giedion-Welcker sozusagen daheim lernen. Es war ihr Mann Sigfried Giedion, der diese Gestaltungsweise zuvor bereits nicht nur praktisch umgesetzt, sondern auch explizit formuliert hatte. Für sein 1928 erschienenes Buch «Bauen in Frankreich» legte Sigfried Giedion das Verfahren dar: «Das Buch wurde nach Möglichkeit so abgefasst und angeordnet, dass der eilige Leser den Gang der Entwicklung aus den beschrifteten Abbildungen ersehen kann, der Text soll die nähere Begründung liefern, die Bemerkungen geben die weiteren Hinweise.»[18] Carola brauchte sich dieser Rezeptur also nur zu bedienen und bediente dabei ihrerseits einen Zeitstil.

Der mit Fussnoten gespickte und damit der Form nach wissenschaftliche Essay enthält keinerlei Verweise auf die Bilder im Tafelteil; der Bezug zwischen Essay und Abbildungen ist nur ein indirekter. Darin folgt die Autorin der von der Reihe der «Blauen Bücher» mit Pinders Architekturbuch 1910 begründeten Konvention. Nur lose schwingt die Argumentation in den Randglossen auf den Bildtafeln zurück in den einleitenden Haupttext; ihre Referenzrichtung führt eher aus dem Buch heraus. Etliche Kurztexte sind durch Künstler- oder Literatenzitate ergänzt. In einigen wenigen Fällen steht auch nur ein Künstlerzitat anstelle des auktorialen Kommentars der Autorin. Nur selten sind den Kurztexten Fussnoten mit weiterführenden Erläuterungen beigegeben, wobei bloss ein einziges Mal eine wissenschaftliche Publikation angegeben wird: «Du Cubisme» von Albert Gleizes und Jean Metzinger aus dem Jahr 1912 (S. 44). Einige Male werden den Bildtafeln in typografisch abgesetzten Textzeilen Verweise auf Werke weiterer Künstler hinzugefügt, die im Kurztext erwähnt, aber wiederum nicht abgebildet sind. Dieses Geflecht unterschiedlicher Textsorten fungiert als Beiwerk des einzelnen Bildes und zugleich als Beiwerk des Buches; im Mittelpunkt aber steht die Fotografie, die ihren eigenen Diskurs führt.

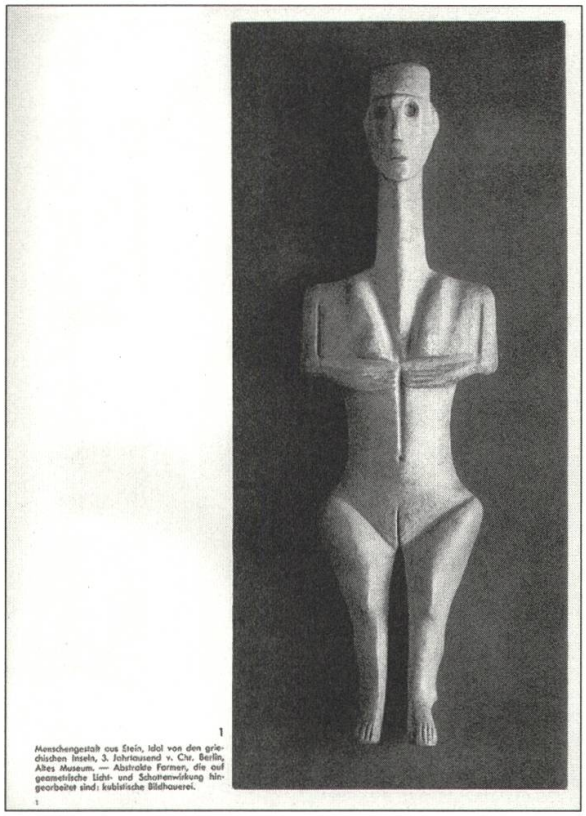
In weiteren 16 Fotografien entfaltet Carola Giedion-Welcker das optische Vergleichsmaterial: aussereuropäische und prähistorische Artefakte, Werke der griechischen Antike, eine Skulptur des französischen Barockmeisters Pierre Puget (1622–1694), schliesslich sogar eine springende Tänzerin, Ansichten des Gletschergartens in Luzern sowie von Schneeformationen in einem seichten Bachbett (Abb. 2). Bereits diese Zusammenstellung des Bildmaterials ist ein Beleg dafür, dass die Fotografien keinen sekundären Status besitzen; sie illustrieren nicht die im Text versammelten Argumente, sondern liefern die Primärinformation zu den Kunstwerken und entfalten in ihrer Inszenierung, Zusammenstellung und Abfolge das wissenschaftliche Argument in Form eines visuellen Diskurses.[19]

Repräsentativ für den Typus der fast textlosen Zusammenstellung von ähnlichem optischem Material, wie es in «Moderne Plastik» verwendet wird, ist der vom Kunst-



2 **Doppelseite 90–91, in: Carola Giedion-Welcker, «Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung», Zürich: Girsberger, 1937**

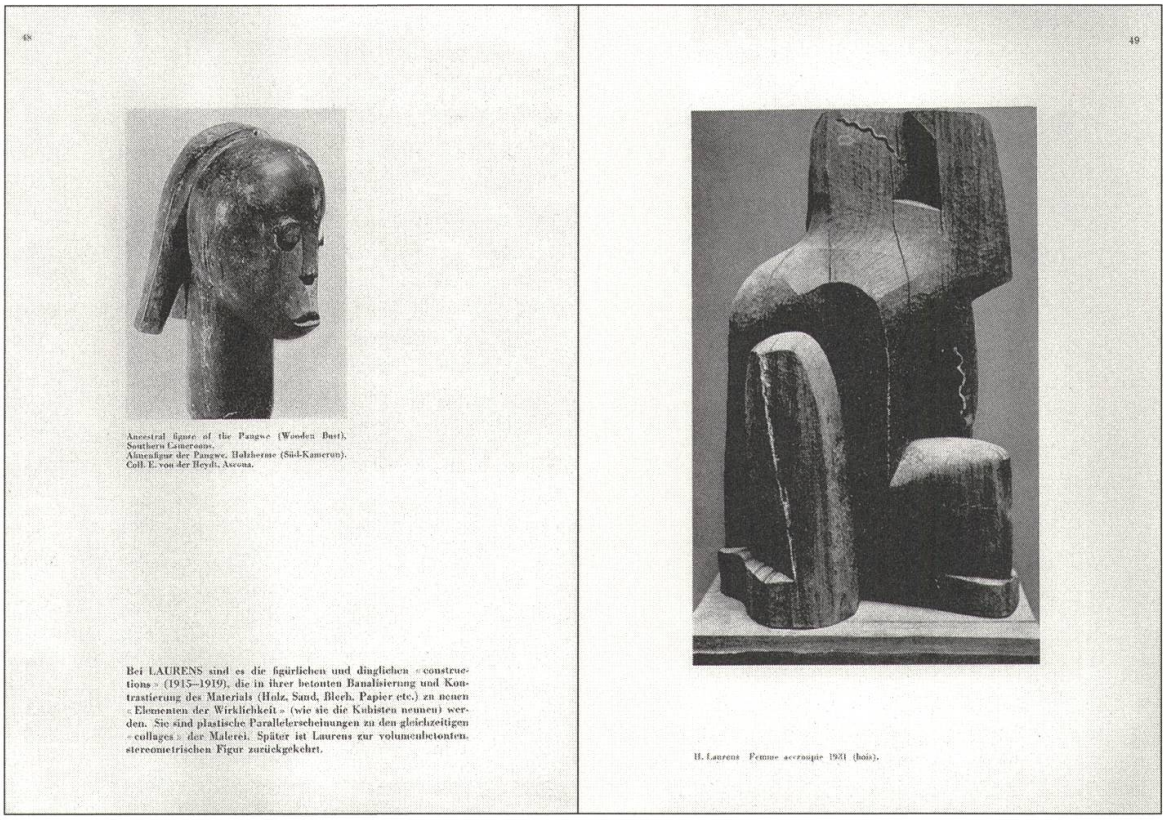
historiker und Verleger Ludwig Goldscheider verantwortete Band «Zeitlose Kunst», dessen erste Ausgabe 1934 bei Phaidon in Wien erschien. Goldscheider arbeitete bei Phaidon in leitender Stellung und hatte insofern viel Einfluss auf die Gestaltung seines Buches. In der Umstellung des Verhältnisses von Text und Bild zugunsten langer Bildstrecken witterte er einen Geschäftserfolg, der sich spätestens 1937 mit der zweiten Auflage einstellen sollte. Auch hier sind die Bildlegenden um knappe Kommentare ergänzt, typografisch verschmolzen mit kurzen Objektinformationen. Über eine Bildstrecke von 112 Fotografien werden plastische Werke ferner Zeiten und Länder vor dem Auge des betrachtenden Lesers ausgebreitet. In der Vorbemerkung betont der Autor, es handele sich um einen «anthologischen Bildband» und keineswegs um ein «wissenschaftliches Buch». Die in grosszügigen Abbildungen gezeigten Objekte werden dennoch in ihrer ästhetischen Erscheinung bewertet und zuweilen mit zeitgenössischen Künstlern und Kunstströmungen in Beziehung gesetzt, etwa mit Henri Matisse oder Ernst Barlach. So wird in Tafel 1 die Fotografie eines, wie es in der Legende heisst, «Idols von den griechischen Inseln» aus dem 3. vorchristlichen Jahrtausend (Abb. 3, S. 62) mit einer Notiz versehen, die das prähistorische Objekt mit den formalen Merkmalen



3 Bildtafel 1, in: Ludwig Goldscheider, «Zeitlose Kunst. Gegenwartsnahe Werke aus fernen Epochen», Wien: Phaidon, 1934

moderner Plastik zu verbinden sucht: «Abstrakte Formen, die auf geometrische Licht- und Schattenwirkung hingearbeitet sind: kubistische Bildhauerei.»[20]

Sozusagen umgekehrt proportional bietet Giedion-Welcker in ihrem Übersichtswerk zur zeitgenössischen Plastik einige prähistorische Objekte in suggestiv montierten fotografischen Abbildungen zum Vergleich an, wobei die Ähnlichkeit nur in der Form gesucht wird. So etwa hat die Autorin, wie bereits Goldscheider in seiner Bildanthologie, ebenfalls ein steinernes Idol aus der griechischen Frühzeit gewählt, ein Objekt von der Kykladen-Insel Amorgos.[21] Die archaische Plastik steht, ähnlich wie das bildnerische Gestalten von Kindern oder wahlweise von Mitgliedern tribaler Kulturen, spätestens seit dem Almanach «Der Blaue Reiter» von Wassily Kandinsky und Franz Marc aus dem Jahr 1912 für den Ursprung der modernen Kunst.[22] Überhaupt gehört der legitimierende Verweis auf Ursprung und Ursprünglichkeit der Kunst zu den beliebtesten Denkfiguren der klassischen Moderne, und bereits «Der Blaue Reiter» war mit entsprechend suggestiven Bildpaaren ausgestattet. Carola Giedion-Welcker war mit dieser Denkfigur zudem durch ihre Bekanntschaft mit Wilhelm Worringer, der ein Lehrer und ein Freund des Hauses war, lange schon vertraut. In seiner 1907 vorgelegten Berner Dissertation «Abstraktion und Einfühlung»[23] tritt die Verknüpfung von Ursprünglichkeit, menschheitsgeschichtlicher Frühzeit und künstlerischer Avantgarde der Gegenwart als ein Spannungsbogen hervor, der – in der Nachfolge von Alois Riegl – die Kunst in den Rang einer anthropologischen Zweckveranstaltung zur Bewältigung lebensweltlicher Zumutungen erhebt. Worringers These von der Geburt der Kunst aus dem Geist der Abstraktion, den er zuerst im prähistorischen Ornament verwirklicht sieht, betont die frühkulturelle Entlastungsfunktion der «abstrakten gesetzmässigen Formen», sind diese doch «die einzigen und die höchsten, in denen der Mensch angesichts der ungeheuren Verworrenheit des Weltbildes ausruhen kann».[24] Diese Koppelung künstlerischer Formprozesse mit dem kulturanthropologischen Ent-



4 Doppelseite 48–49, in: Carola Giedion-Welcker, «Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung», Zürich: Girsberger, 1937.

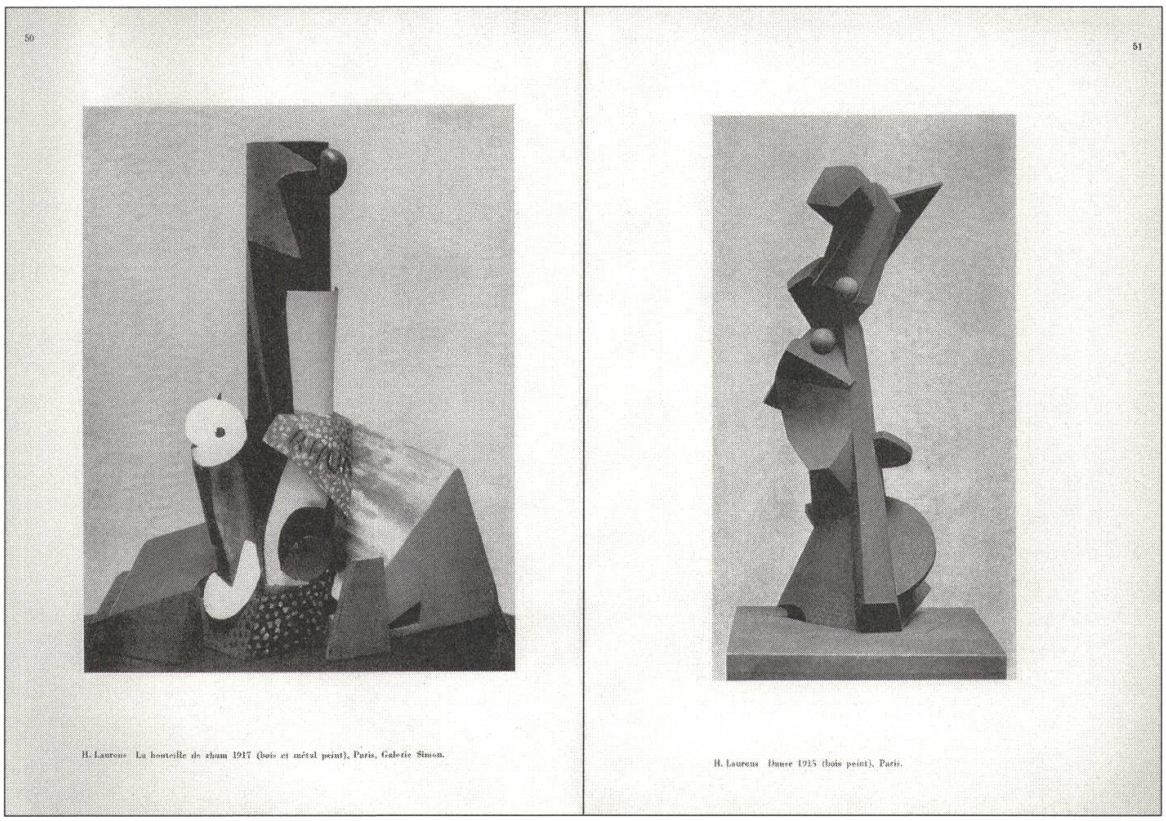
lastungsargument schwingt in Giedion-Welckers Begriff der Abstraktion deutlich mit, indem sie das religiös gefestigte Weltbild des frühneuzeitlichen Menschen der modernen Gegenwart entgegenstellt. «Plastik, sichtbar und abtastbar, geht von der Gestaltung realer Körper aus», so beginnt ihr einleitender Essay, um fortzufahren: «In allen Ländern und Zeiten mit grossen religiösen und plastischen Energien war sie Trägerin des Kultes, der Erinnerung, das Unterpfand des Unsterblichkeitsgedankens.» Hieraus leitet die Autorin die «überpersönliche, geistige» Funktion der Plastik ab, die «bis in die Frühzeit hinein» intakt gewesen sei.[25] Erst in der abstrakten Plastik der Avantgardekunst komme dem Kunstwerk wieder die Funktion zu, Träger geistiger Energien zu sein.

Mitte der 1930er Jahre wusste Carola Giedion-Welcker sehr genau um die Trendabhängigkeit dieser Vergleiche zwischen Bildwerken tribaler Gesellschaften und zeitgenössischen Plastiken. Die Erwartung der Leserschaft bediente sie auch im klaren Bewusstsein um die Halbwertszeit modischer Denkfiguren. Dies belegt ein Brief an ihren Buchgestalter Herbert Bayer von 1936: «Wegen der Negerplastik haben wir uns leider nicht genügend unterhalten. Die grosse Negermode die vor ungefähr 10 Jahren in Büchern so akut war habe ich immer angegriffen. Daher muss ich leider die an sich

wunderbar gelungenen grossen Negerfotos hier kleiner noch einmal machen lassen. Diese Sachen waren nur zum Vergleich herangezogen und dürfen inhaltlich – gerade durch ihre herrliche Ausführung (fotografisch) nicht einen derarten [sic] Akzent erhalten.»[26] Im fertigen Buch sieht man ein hölzernes, hermenartiges Bildwerk aus Süd-Kamerun im visuellen Gegenüber mit einer Holzplastik von Henri Laurens aus dem Jahr 1931 (Abb. 4, S. 63), wobei die Ähnlichkeitsbeziehung ebenso im Optischen wie im Tektonischen liegt.

Die Autorin wird auch über die Wahl des Buchtitels entschieden haben. Hier handelt es sich um einen dreigeteilten Titel, in dem sich bereits die motivischen Hauptstränge der Text- und Bilderzählung ankündigen. Der Haupttitel, «Moderne Plastik», bezeichnet wie ein Eigenname das Buch selbst und benennt zugleich auch dessen Thema. Jedoch war die Bezeichnung längst nicht mehr originell genug, denn bis 1937 begegnen im deutschsprachigen Raum bereits fünf gleichnamige Titel, darunter ein Essay über die deutsche Plastik von Max Osborn von 1905[27] und Wilhelm Radenbergs in der Reihe «Die blauen Bücher» 1912 erschienene Übersicht zur Entwicklung der überwiegend deutschen Skulptur vor 1900 mit immerhin 150 Abbildungen.[28] Auch eine Synthese der internationalen Entwicklung war bereits verfügbar. Der belgische Kunsthistoriker Paul Fierens lieferte mit «Sculpteurs d'aujourd'hui», 1933 in Paris und London erschienen, die erste internationale Gesamtschau der zeitgenössischen Moderne in Europa und den USA, wenn auch nur im Umfang von 22 Seiten.[29] Dennoch bewarb der Zürcher Verleger Girsberger das Buch von Giedion-Welcker als erste quellenbasierte Gesamtschau der Plastik der letzten 25 Jahre. Andere Publikationen waren eher nationalkünstlerisch fixierte Untersuchungen, etwa «Deutsche Bildhauer der Gegenwart» von Alfred Hentzen, 1934 in Berlin publiziert,[30] oder «La Sculpture moderne en France», von Adolphe Basler, Paris 1928.[31] Taugte der Haupttitel «Moderne Plastik» also nicht mehr zur Individualisierung der Neuerscheinung von 1937, so adressierte er doch ein in etlichen früheren Publikationen entfaltetes Thema. Es ist indes kein programmatischer Titel. «Sculpteurs d'aujourd'hui» von Fierens, von Giedion-Welcker immerhin aufgeführt, proklamiert ebenfalls kein Programm, verspricht dafür aber ein veritables Kunstadressbuch der zeitgenössischen Plastik. Der bei Fierens ausgebreitete Kanon muss bereits verlässlich gewesen sein, denn alle genannten Bildhauer waren gut im Geschäft, nimmt man ihre Präsenz im Ausstellungsbetrieb als Indiz. Die aufgeführten Künstler Constantin Brancusi und Henri Laurens, Jacques Lipchitz, Aristide Maillol und Henry Moore sind auch die Protagonisten bei Giedion-Welcker.

Das von Linguisten so genannte Rhema, in diesem Kontext also die eigentliche Aussage eines Buchtitels, überlässt die Konvention gern dem Untertitel. In den Benennungen anderer Monografien zur zeitgenössischen Plastik, und auch in den Namen von



5 Doppelseite 50–51, in: Carola Giedion-Welcker, «Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung», Zürich: Girsberger, 1937

Gruppenausstellungen, geht es in den Titelzusätzen meist um topografische Angaben oder gleich um die Nennung einzelner Künstlernamen im Sinne eines Meisterdiskurses. Giedion-Welcker durchbricht diese Konvention und wählt einen rhematischen Untertitel, der weder Orte noch Namen, sondern eine zweigeteilte programmatische Aussage enthält. Der erste Teil, «Elemente der Wirklichkeit», ist eine Phrase für die Insider unter dem Kunstpublikum. Man muss schon bis auf Seite 48 blättern, um zu erfahren, dass diese Wortfolge dem Vokabular der Kubisten entnommen ist. Als «plastische Parallelerscheinungen zu den gleichzeitigen *collages*» verbinden die Kubisten, so die Autorin, banalisierte und einander kontrastierende Materialien zu «neuen ‹Elementen der Wirklichkeit›». Giedion-Welcker zieht dazu zwei Objekte aus der Werkreihe *Constructions* von Laurens heran, an dem sie dieses kubistische Prinzip der Collage abzulesen behauptet (Abb. 5).

Aufschlussreich auch ist der zweite Titelzusatz: «Masse und Auflockerung». Die deskriptive Aussage bleibt hermetisch, dennoch verfehlt die Wortkette mit ihrem Wohlklang keineswegs ihre verführerische Wirkung. «Masse und Auflockerung» behauptet zunächst einen Gegensatz, eine polare Gegenüberstellung zweier Antagonisten, die

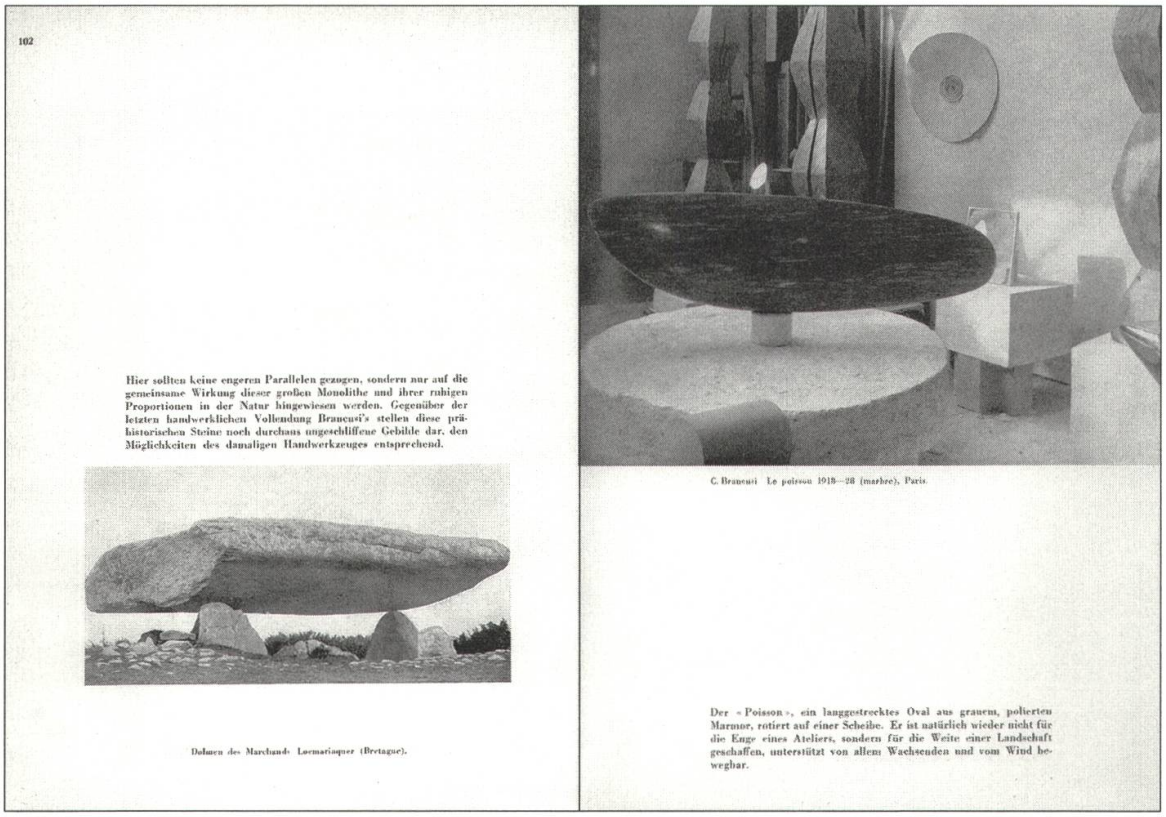
zwar keine dramatischen Verwicklungen im Sinne von «Rot und Schwarz» oder «Krieg und Frieden» nahelegen, doch zumindest einen formalästhetischen Zielkonflikt bezeichnen, der im Werkprozess seiner artistischen Lösung harrt. Festzuhalten bleibt hier, dass der Polaritätsgedanke zu den Topoi der Moderne gehört, wie Beat Wyss festgestellt hat: «Das Kunstwerk entfaltet sich im Streit eines Gegensatzes», und moderne ästhetische Erfahrung, so das dialektische Argument, bestehe im Aushalten dieses Gegensatzes.[32] Im vorliegenden Fall handelt es sich sogar um eine Verschmelzung des epochenspezifischen Topos mit einer rhetorischen Figur, die innerhalb des genuin wissenschaftlichen Diskurses ihre eigene Funktion erfüllt. Es sind Luhmanns «Leitunterscheidungen», die den Wissenschaften ihre disziplinäre Färbung verleihen und auch in der Kunst systembildend wirken.[33] So erinnert Giedion-Welckers Begriffspaar «Masse und Auflockerung» an einen Klassiker der modernen Kunstgeschichte, der am Beginn ihrer Entwicklung als Universitätsfach seine Analysen von stilistischen Formverhältnissen in die Polarität von inzwischen berühmt gewordenen Begriffspaaren einspannte. «Fläche und Tiefe», «Vielheit und Einheit», «Klarheit und Unklarheit» heissen die Leitunterscheidungen in Heinrich Wölfflins Buch «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe», das sich laut Untertitel mit dem «Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst» befasst, in dem Fall in den Epochen der Renaissance und des Barock. Zu Wölfflins Schülern in München zählten sowohl Carola Welcker als auch ihr künftiger Mann Sigfried Giedion. Während Letzterer bei Wölfflin promovierte, gehörte Carola seit 1915 ebenfalls zum engeren Kreis seiner Eleven. Mit ihrer in Bonn bei Paul Clemen eingereichten Dissertation über bayrische Rokokoplastik lieferte sie einen Beleg dafür, dass sie die Lektionen ihres Münchner Lehrers gelernt hatte.[34] Diese 1922 veröffentlichte Qualifikationsschrift breitet stilanalytische und psychologisierende Werkbeschreibungen in einer schieren Endlosigkeit aus, die bei der Lektüre nur durch das Blättern zum Stakkato der Abbildungsverweise auf die im hinteren Buchteil beigebundenen 129 ganzseitigen Fotografien der Skulpturen unterbrochen wird.

Entsprechend erweist sich die Analyse, mit der Giedion-Welcker Jahre später in ihr illustriertes Kunstbuch «Moderne Plastik» einführt, als ein konziser Nachvollzug der Stilentwicklung der modernen Plastik, die vom Kubismus bis zum Konstruktivismus reicht. Resümierend beobachtet die Autorin in der modernen Plastik «eine *Vereinfachung* und Zusammenziehung, ebenso wie eine *Auflockerung* und Sublimierung der Masse, jedes von verschiedenen Polen aus.»[35] Methodisch folgt die Autorin damit der in Wien und München vorherrschenden formalanalytischen Kompetenz des Fachs Kunstgeschichte. Formprinzipien wie Regelmässigkeit und Symmetrie, Proportion und Harmonie waren bereits die leitenden Kategorien, die Wölfflin in seiner Münchner Dissertation «Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur»[36] von 1886 ins Spiel

gebracht hatte. In diesen «Momenten» der Wahrnehmung erkennt Wölfflin die «hauptsächlichen Formgesetze», deren Gültigkeit er für alle Kunst in Anspruch nimmt. Diese Formgesetze seien wiederum in zeitgebundenen und gattungsspezifischen Ausdrucksfunktionen wirksam. Hieran knüpft sich ein ästhetisches Telos: Das höchste Ziel der Kunst sei erst erlangt, wenn sie den allgemeinen «Ausdruck» erreicht habe und die geistigen Prinzipien einer Epoche auch dem nachgeborenen Betrachter zur Erfahrung bringe.[37] Zu den Begriffspaaren, die diese Ausdrucksfunktionen in Wölfflins Studie näher bestimmen, gehört das Gegensatzpaar «Gegliedertheit und Massigkeit», das sich, dreht man die Reihenfolge um, in Giedion-Welckers Antagonismus von «Masse» und «Auflockerung» mehr als nur ahnungsweise wiederfindet, wie die Fotostrecke in dem ihr eigenen Argumentationsgang belegt: «Moderne Plastik» enthält als verzeitlichter Bilderatlas eine stilanalytische Bilderzählung, die mit den figürlichen und blockhaften Skulpturen eines Rodin, Matisse oder Picasso beginnt, mit abstrakten, grösstenteils tektonisch aufgebrochenen Bildwerken eines Moore, Pevsner oder Rodtschenko ihren Mittelteil besetzt und schliesslich mit den filigranen und kinetischen Plastiken eines Brancusi oder Naum Gabo endet: Das im Untertitel angekündigte Gegensatzpaar «Masse und Auflockerung» liefert demnach die beiden Pole, zwischen die diese in der Fotostrecke entfaltete formanalytische Erzählung fest eingespannt ist.

Das bildliche Nebeneinander von optisch ähnlichen Bildern ist ein visuelles Argument, um historisch und kulturell weit voneinander entfernte Artefakte in ein zeitliches und geschichtliches Kontinuum zu zwingen, das seinerseits zur Behauptung von kulturinvarianten Merkmalen über Zeiten und Länder hinweg dienen kann. Diese Form des Bilderatlas war nicht nur ein zeitgemässer Typus des illustrierten Kunstbuchs, sondern ein mediales Dispositiv der modernen Kunstgeschichte. Ebendiesen Argumentationstyp verwendete etwa Aby Warburg am Anfang des 20. Jahrhunderts in seinem Mnemosyne-Atlas als Beleg dafür, dass gleiche Wirk- und Ausdruckskräfte gestalterischen Schaffens am Werk seien.[38] Waren es bei Warburg noch die Pathosformeln, gemeint als «Ausdrucksformen maximalen inneren Ergriffenseins»[39] im Sinne von seelischen Energien, die die Bilder aus Antike, Renaissance und Barock miteinander verbanden, so sind es bei Giedion-Welcker ästhetische Wirkprinzipien, die sogar Naturformen in die Nähe von zeitgenössischen Plastiken bringen. Dies demonstriert etwa die Doppelseite mit einem Dolmen aus der Bretagne und Brancusis Plastik *Le poisson,* wie die Autorin in der Beischrift erläutert: «Hier sollten keine engeren Parallelen gezogen, sondern nur auf die gemeinsame Wirkung dieser grossen Monolithe und ihrer ruhigen Proportionen in der Natur hingewiesen werden.» (Abb. 6, S. 68).

«Moderne Plastik» antwortet auf jene interdisziplinäre Diskurslage der Zeit, die sich in spezifischen Denkfiguren eines Kunstkommentars niederschlägt, der wiederum als


102

Hier sollten keine engeren Parallelen gezogen, sondern nur auf die gemeinsame Wirkung dieser großen Monolithe und ihrer ruhigen Proportionen in der Natur hingewiesen werden. Gegenüber der letzten handwerklichen Vollendung Brancusi's stellen diese prähistorischen Steine noch durchaus ungeschliffene Gebilde dar, den Möglichkeiten des damaligen Handwerkzeuges entsprechend.

Dolmen des Marchands Locmariaquer (Bretagne).

C. Brancusi Le poisson 1918—28 (marbre), Paris.

Der «Poisson», ein langgestrecktes Oval aus grauem, polierten Marmor, rotiert auf einer Scheibe. Er ist natürlich wieder nicht für die Enge eines Ateliers, sondern für die Weite einer Landschaft geschaffen, unterstützt von allem Wachsenden und vom Wind bewegbar.

6 Doppelseite 102–103, in: Carola Giedion-Welcker, «Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung», Zürich: Girsberger, 1937

konstitutiver Teil der historischen Avantgarden wirksam ist, indem er ihr jede Arbitrarität abspricht und durch das Merkmal «Objektivität» eine zeitlose Gültigkeit verschafft. Objektivität, so der als Mediziner und auch als Wissenschaftstheoretiker berühmt gewordene Ludwik Fleck, ist niemals voraussetzungslos, sondern als ein Stilphänomen zu betrachten. In seiner 1935 auf Deutsch erschienenen Studie «Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache» rekonstruiert der polnische Arzt und Mikrobiologe die Geschichtlichkeit von Objektivität.[40] Die «wissenschaftliche Tatsache» war eine bis dahin unproblematische Grösse, vor allem bei den logischen Empiristen des Wiener Kreises um Moritz Schlick. Auffällig ist, dass Fleck in seiner Kritik wissenschaftlicher Erkenntnisbildung und der Genese der Objektivität auf einen kunsthistorisch geformten Stilbegriff zurückgreift.[41] Der lässt ihn nicht nur vom «Denkstil» reden, sondern macht auf die spezifische Aussagefunktion von Illustrationen in Schriften zur Anatomie aufmerksam. Solche Bilder, so das in der Analyse anatomischer Darstellungen ermittelte Ergebnis, sind keineswegs «objektiv», sondern entspringen ihrerseits einem zeitgebundenen kollektiven Denkstil.

Derartige von heute aus gesehen höchst aktuellen bildwissenschaftlichen Beobachtungen können auch für Analysen von illustrierten Kunstbüchern fruchtbar gemacht werden. Carola Giedion-Welcker hat mit dem illustrierten Kunstbuch «Moderne Plastik» ein Werk vorgelegt, dessen Wissenschaftscharakter in seinem Denkstil, seinen Leitunterscheidungen und seiner Narration deutlich erkennbar ist. Daher könnte es nützlich sein, die Bezeichnung «Kunstkritik» zunächst zurückzustellen und den Typus dieses 1937, also zeitgleich mit Ludwik Flecks Erkenntniskritik erschienenen Buches zur modernen Plastik unabhängig von den üblichen Gattungsbegriffen der Kunstliteratur zu betrachten. Denn aus der von Fleck eingeführten Kategorie des Denkstils lässt sich durchaus heuristisches Kapital schlagen, das in Überlegungen zu den Denkfiguren des modernen Kunstkommentars umgemünzt werden kann. «Denkstil» definiert Ludwik Fleck als «Bereitschaft für gerichtetes Wahrnehmen und entsprechendes Verarbeiten des Wahrgenommenen». Als Beispiel für den «modernen wissenschaftlichen Denkstil» greift der Mikrobiologe erwartungsgemäss das naturwissenschaftliche Denken heraus. Dessen «spezifisch intellektuelle Stimmung» bestehe etwa in der «Verehrung» des «Ideals objektiver Wahrheit, Klarheit und Genauigkeit».[42] Indem die Person des Forschers im Dienst dieses Ideals zurücktrete, beginne die gestufte Arbeit an der Objektivierung. Betrachten wir also versuchshalber das Buch einer Kunstkritikerin im Lichte eines erkenntniskritischen Stufenmodells, um die These zu entfalten, dass die Kunstliteratur der historischen Avantgarden von Konzepten wissenschaftlicher Objektivität durchdrungen ist, sowohl in ihrer literarischen Form als auch in ihrem Inhalt.

Am Anfang der Entstehung einer wissenschaftlichen Tatsache, so Fleck, steht der geschichtliche Verlauf eines Problems, mit dem Ziel, «es zu entpersönlichen».[43] Carola Giedion-Welcker beginnt ihr Buch mit einem historischen Prozess: Der Text setzt ein mit kursorischen Hinweisen auf die Funktion von Bildwerken in vor- und frühgeschichtlichen Epochen, in denen sich die Plastik als Unterpfand kosmischer Ordnung in die allgemeinen Lebensprozesse eingefügt habe. Schnell ist in der Erzählung die Epoche der Renaissance erreicht, angeführt als der Beginn der Verabschiedung metaphysischer Behausungen, bevor dann für das späte 19. Jahrhundert die komplette Isolierung der Kunst von der geistigen Sphäre festgestellt wird, die Loslösung aus «religiösen, naturhaften und gesellschaftlichen Bindungen». Noch dazu sei hier die Zerstörung der Plastik durch wesensfremde Assoziationen am Werk, ob nun literarische, psychologische oder andere Akzidenzien der Kunst.

In der nächsten Stufe der Arbeit an der Objektivierung, so Fleck, werden besondere Begriffe oder besondere Zeichen eingeführt, «technische Ausdrücke», die als lebensferne Sprache die fixe Bedeutung der Begriffe verbürgen, sie aus der geschichtlichen Entwicklung loslösen und absolut setzen. Diese Objektivierungsstufe ist aber noch nicht

mit jener eingeblendeten Nomenklatur der Kunstkritik erreicht, die Giedion-Welcker als Richtschnur ihrer kurzen Entwicklungsgeschichte entlang der neueren Kunstrichtungen wählt: Die Reihe reicht vom Kubismus und Dadaismus über den Surrealismus und Neoplastizismus bis hin zum Konstruktivismus. Jedoch verwahrt sie sich gegen eine bürokratische Bestandsaufnahme, vielmehr beabsichtigt die Autorin, auf die «geistigen Quellen einer neuen Formensprache einzugehen», um «die gemeinsame Sprache, die gemeinsamen Richtlinien herauszuschälen». Hier kommen die von Fleck so genannten «technischen Ausdrücke» ins Spiel: eben jene merkwürdigen Vokabulare moderner Kunstkritik, mit deren unmittelbarem Verständnis wir uns heute, im Abstand von nur wenigen Jahrzehnten, oft schwer tun. Ob nun im Rückgang auf «das Lebendige», «die Natur» oder die «wahre Wesenheit», immer geht es der Autorin zufolge in der Plastik der vorangegangenen dreissig Jahre um die «Herausstellung eines *Objektiven, eines geistigen Prinzips* auf erweiterter menschlicher Basis».[44] Begriffe wie «Natur», «das Lebendige», «wahre Wesenheit» oder auch «Geist» sind, wie Hans Blumenberg solche opaken Ausdrücke nannte, «absolute Metaphern». Es sind «Denkfiguren» von besonderer Art, deren metaphorische Funktion gerade darin besteht, nicht weiter begrifflich aufgeschlüsselt werden zu können und die dennoch eine zentrale Orientierungsfunktion besitzen, bis hin zu veritablen «Daseinsmetaphern».[45] Allesamt verweisen sie auf ausgesprochen intelligible Dinge, deren Bedeutung sich jeder semantisch zupackenden Anschauung entziehen. Logisch gesehen ist eine absolute Metapher eine Contradictio in Adjecto, also ein Widerspruch in sich, denn ein sprachliches Bild, das für etwas anderes steht, das aber nicht in Begriffliches aufzulösen ist, kann nicht wirklich funktionieren. Interessanterweise gebraucht Giedion-Welcker, neben den zahlreichen Nennungen eines «geistigen Prinzips» am häufigsten das Wort «Objektivität» zur Kennzeichnung des archimedischen Punktes, an dem sie das künstlerische Ideal der modernen Plastik zu befestigen sucht. Mit «Objektivität» meint sie die Reinigung einer künstlerischen Substanz von allem Überflüssigen, das Absehen von subjektiven, psychologischen, literarischen oder anderen zeitgebundenen Aspekten. Vom Denkstil der modernen Naturwissenschaften – Giedion-Welcker selbst erwähnt ohne einsichtigen Zusammenhang Einsteins Relativitätstheorie von 1915 – ist dieses Ideal der Objektivität nicht weit entfernt. Insofern fallen Kunstideal und Wissenschaftsideal in eins. Ja, indem die Autorin den wissenschaftlichen Denkstil nicht nur dem Gegenstand nach, sondern auch in seiner literarischen Form umsetzt und ihre Ansichten über Kunst und Künstler in der nüchternen – *objektivierenden* – Art einer wissenschaftlichen Tatsache vorträgt, schreibt sie das Ideal gleich zweifach in den eigenen Diskurs ein. Der Begriff der Objektivität erfährt noch eine weitere Aufladung, indem ihn Giedion-Welcker mit den religiösen Funktionen prähistorischer Bildwerke und deren Leistung als anthropologischer Befestigung in

einer geistigen Sphäre verknüpft und insofern einmal mehr zur «absoluten Metapher» im Sinne Blumenbergs geraten lässt: «Der Mensch» – gemeint ist der in der modernen Plastik repräsentierte Mensch der Gegenwart – «ist nunmehr in die Gesamtheit des Kosmischen und Geistigen eingegliedert, nicht rational allem übergeordnet, wodurch seiner pluralistischen Substanz viel grössere Gerechtigkeit geschieht. Hier hat ein fixiertes Schönheitsideal, ein betontes Detail, ein passiver Materialluxus keinen Platz mehr. Eine neue, totalere Sicht hat eingesetzt.»[46]

Eine weitere Stufung der Objektivierung besteht – um wieder Fleck zu bemühen – in einer «Verehrung» der Form, dann im «Streben nach Anschaulichkeit und geschlossenem System.» Verlangt werde ein «Maximum der Kenntnisse, ein Maximum gegenseitiger Beziehungen einzelner Elemente in dem Glauben, dem Ideal objektiver Wahrheit umso näher zu kommen, je mehr Beziehungen erkannt werden.»[47] Tatsächlich verwendet Giedion-Welcker ein ganzes Arsenal deskriptiver und polarer Begriffe zur Beschreibung der künstlerischen Form, wie etwa «Bewegung» und «Gleichgewicht», «Masse» und «Proportion». Mit diesem Vokabular entfaltet sie ein feinmaschiges Relationensystem, in das sie das jeweilige Œuvre oder das Einzelwerk sorgfältig einordnet. Es ist das bekannte System polarer Relationen der Wiener Schule und kunsthistorischer Stilkritik von Münchner Provenienz, das seit ihrem Studium in der bayerischen Metropole bei Heinrich Wölfflin, mit dem das pseudo-hegelianische Denken in polaren Begriffen als geschichtlich wirksame ästhetische «Grundbegriffe» salonfähig geworden war, zum Handwerkszeug der Kunsthistorikerin gehörte.

Sind alle diese von Ludwik Fleck aufgezählten Bedingungen erfüllt, ist also die Verwirklichung des Denkstils konsequent und der Tradition gemäss erfolgt, wird das Dargestellte zur «wissenschaftlichen Tatsache».[48] Die Kunstkritikerin Giedion-Welcker hat diesen ihren Denkstil gegenüber dem von Fleck so genannten «Denkkollektiv» – heute würde man sagen der Scientific Community – als einen wissenschaftlichen zu erkennen gegeben. Vor allem aber gibt «Moderne Plastik» eines zu erkennen: Der ästhetische Schein der «Objektivität», mithin die zeitlose Gültigkeit ästhetischer Formprinzipien, ist einmal mehr zu einem Kunstlob der Moderne geworden, besonders der abstrakten Kunst.

An dieser wissenschaftlichen Apologetik der Moderne waren die Künstler selbst beteiligt. «Moderne Plastik» ist eine Gemeinschaftsarbeit der Kunsthistorikerin Giedion-Welcker, der Künstler Hans Arp, László Moholy-Nagy und Naum Gabo, des Grafikers und früheren Bauhauslehrers Herbert Bayer (Berlin) sowie des Verlegers Hans Girsberger in Zürich. Alle haben teilgehabt an der Entstehung und Entwicklung einer «wissenschaftlichen Tatsache», die einem kollektiven Denkstil folgt. An den Topoi der Reinigung und der Objektivität als modernes Kunstlob sollten sich noch ganze Kritiker- und

Künstlergenerationen abarbeiten, zu nennen sind etwa Clement Greenberg, Ad Reinhardt und Werner Haftmann, neben den vielen anderen Exponenten des modernen Kunstkommentars, die sich allesamt als Diskurswächter der abstrakten Kunst verstanden und zugleich dazu aufgeschwungen haben. Die reinigende Objektivierung, die Entlassung der modernen Kunst aus der Geschichte, lieferte innerhalb der internationalen Kunstkritik die fundamentale Basis für die «Weltsprache Abstraktion», zumal nach 1945.[49] Pünktlich zum Jahr der ersten «documenta», 1955, wurde eine zweite, erweiterte Auflage von «Moderne Plastik» veröffentlicht, die gut in die Zeit passte, denn sowohl im Ausstellungswesen als auch auf dem Buchmarkt herrschte eine rege Nachfrage nach Kompetenzhilfen für das Verständnis der abstrakten Kunst, zumal der ungegenständlichen Plastik. Das nunmehr unter dem Namen «Plastik des 20. Jahrhunderts» in Stuttgart und Zürich erschienene Buch hatte den Titelzusatz gewechselt und gab sich somit erneut zeit- und trendgemäss:[50] Ohne die jüngste Geschichte der verfemten Moderne auch nur zu berühren, behandelt das Werk die Plastik weiterhin als eine zeitlos gültige Gegenwartskunst. Als wäre in den Jahren zuvor nichts geschehen, geht es, wie der Titelzusatz verspricht, um «Volumen- und Raumgestaltung», um die neutrale Beobachtung formalästhetischer Gefüge also. Vor allem aber geht es auch 1955 noch immer um «Objektivität» als einen gültigen Lobtopos sowohl der Kunst wie auch der Wissenschaft der Moderne.[51]

1 Carola Giedion-Welcker, *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung*, Zürich: Girsberger, 1937. Im Dezember 1935 war das Buch wohl weitgehend fertiggestellt; Mitte Juni wurde es dem Verleger in Zürich übergeben, vgl. Iris Bruderer-Oswald, *Das Neue Sehen. Carola Giedion-Welcker und die Sprache der Moderne*, Bern / Sulgen: Benteli, 2007, S. 109–110.

2 Carola Giedion-Welcker an Herbert Bayer, nicht datiert (1936), zit. nach Bruderer-Oswald 2007 (wie Anm. 1), S. 123.

3 Der Zusammenstellung vorangegangen sind zwei Ausstellungen, die Sigfried Giedion und seine Frau als Kunsthistoriker in wechselnden Teams veranstalteten, vor allem die unter dem Titel «Neue Optik» zusammen mit Hans Arp vorbereitete und unter dem Namen «Abstrakte und Surrealistische Malerei und Plastik» am 6. Oktober 1929 im Kunsthaus Zürich eröffnete Schau der Zeitgenossen. Zu dieser und weiteren Ausstellungen im Vor- und Umfeld des Buches *Moderne Plastik* vgl. Bruderer-Oswald 2007 (wie Anm. 1), S. 58–77.

4 Zum Rückzug des Autors als Schriftsteller in den 1920er Jahren vgl. Klaus Niehr, «Ideal oder Porträt? Das Bild vom Kunstwerk», in: *Bilderlust und Lesefrüchte. Das illustrierte Kunstbuch von 1750 bis 1920*, hrsg. von Katharina Krause, Klaus Niehr und Eva-Maria Hanebutt-Benz, Ausst.-Kat. Gutenberg-Museum, Mainz, 4.3.–29.5.2005, S. 9–26, hier S. 18.

5 *Entartete «Kunst». Ausstellungsführer* (Ausstellung zus.gestellt von der Reichspropagandaleitung, Amtsleitung Kultur, verantw. für den Inhalt: Fritz Kaiser), Berlin: Verlag für Kultur und Wirtschaftswerbung, 1937.

6 Walter Grasskamp, «‹Entartete Kunst› und ‹documenta I›. Verfemung und Entschärfung der Moderne», in: ders., *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, München: Beck, 1989, S. 76–119, hier S. 76.

7 Carola Giedion-Welcker, *Modern Plastic Art. Elements of Reality, Volume and Disintegration*, Zürich: Girsberger, 1937.
8 Vgl. Eduard Trier, *Moderne Plastik. Von Auguste Rodin bis Marino Marini*, Berlin: Mann, 1954. Giedion-Welckers Standardwerk von 1937 gelangte dort unter die 16 Titel der Übersichtswerke. Eine Rezeption erfolgte auch durch Werner Hofmann, *Die Plastik des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M.: Fischer, 1958, dort aufgeführt im Literaturverzeichnis. In beiden Fällen ist der wesentliche Teil der in *Moderne Plastik* genannten Künstler vertreten. Giedion-Welcker besorgte in dieser Zeit eine erweiterte Ausgabe ihres Buches von 1937: Carola Giedion-Welcker, *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung*, Stuttgart: Hatje / Zürich: Girsberger, 1955.
9 Francis Haskell, *Die schwere Geburt des Kunstbuchs*, Berlin: Wagenbach, 1993.
10 Wilhelm Pinder, *Deutsche Dome des Mittelalters* (Die blauen Bücher), Düsseldorf / Leipzig: Langewiesche, 1910.
11 Wolfgang Kemp hat diesen auch für das Verständnis fotografischer Arrangements durchaus nützlichen Begriff eingeführt und anhand mittelalterlicher Bildstrecken entfaltet, vgl. ders., *Christliche Kunst. Ihre Anfänge, ihre Strukturen*, München: Schirmer / Mosel, 1994, S. 21–48.
12 Mainz 2005 (wie Anm. 4), Kat.-Nr. 26.
13 Pinder 1910 (wie Anm. 10), S. V. Siehe Magdalena Bushart, «‹Form› und ‹Gestalt›. Zur Psychologisierung der Kunstgeschichte um 1900», in: *Krise des Historismus, Krise der Wirklichkeit. Wissenschaft, Kunst und Literatur 1880–1932*, hrsg. von Otto Gerhard Oexle, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007, S. 147–179, hier S. 170.
14 Oskar Bätschmann, *Ausstellungskünstler. Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*, Köln: DuMont, 1997.
15 Andrea Gleiniger, «Marcel Breuer», in: *Bauhaus*, hrsg. von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Königswinter: Tandem / Ullmann, 2006, S. 320–327.
16 Explizit im Bildnachweis aufgeführt sind allerdings nur Constantin Brancusi und Naum Gabo; es folgt der pauschale Hinweis: «Die übrigen Fotos wurden meist freundlicherweise von den Künstlern selbst zur Verfügung gestellt.» Giedion-Welcker 1937 (wie Anm. 1), S. 166.
17 Bruderer-Oswald 2007 (wie Anm. 1), S. 123.
18 Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich. Eisen, Eisenbeton*, Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928, «Vorbemerkung», zit. nach Mainz 2005 (wie Anm. 4), S. 18.
19 Vgl. im frühneuzeitlichen Zusammenhang Hubert Locher, «‹Musée imaginaire› und kunstgeschichtliche Narration. Zur Differenzierung visueller und verbaler Darstellung von Geschichte», in: *Kunstwerk – Abbild – Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730 bis 1930*, hrsg. von Katharina Krause und Klaus Niehr, München / Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2007, S. 53–75, hier S. 61.
20 Ludwig Goldscheider, *Zeitlose Kunst. Gegenwartsnahe Werke aus fernen Epochen*, Wien: Phaidon, 1934, Abb. 1. Vgl. Ernst Fischer, «Zwischen Popularisierung und Wissenschaftlichkeit. Das illustrierte Kunstbuch des Wiener Phaidon Verlags in den 1930er Jahren», in: Krause / Niehr (Hrsg.) 2007 (wie Anm. 19), S. 239–265, hier S. 252.
21 Giedion-Welcker 1937 (wie Anm. 1), S. 85.
22 Wassily Kandinsky / Franz Marc (Hrsg.), *Der Blaue Reiter*, München: Piper, 1912.
23 Im Folgejahr in Buchform publiziert, Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, München: Piper, 1908.
24 Ebd., S. 21.
25 Giedion-Welcker 1937 (wie Anm. 1), S. 5.
26 Carola Giedion-Welcker an Herbert Bayer, undatiert (1936), zit. nach Bruderer-Oswald 2007 (wie Anm. 1), S. 122–123.
27 Max Osborn, *Moderne Plastik* (Moderne Essays, 45), Berlin: Gose & Tetzlaff, 1905.
28 Wilhelm Radenberger, *Moderne Plastik. Einige deutsche und ausländische Bildhauer und Medailleure unserer Zeit* (Die blauen Bücher), Düsseldorf / Leipzig: Langewiesche, 1912.
29 Paul Fierens, *Sculpteurs d'aujourd'hui*, Paris: Editions des Chroniques du jour / London: Zwemmer, 1933.
30 Alfred Hentzen, *Deutsche Bildhauer der Gegenwart*, Berlin: Rembrandt-Verlag, 1934.
31 Adolphe Basler, *La sculpture moderne en France* (Peintres et sculpteurs), Paris: Crès, 1928.

32 Beat Wyss, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln: DuMont, 1996, S. 94–96.
33 Niklas Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.
34 Carola Giedion-Welcker, *Bayrische Rokokoplastik. J. B. Straub und seine Stellung in Landschaft und Zeit*, München: Recht, 1922.
35 Giedion-Welcker 1937 (wie Anm. 1), S. 15.
36 Heinrich Wölfflin, *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*, München: Wolf & Sohn, 1886.
37 Der Versuch, Ästhetik auf psychologischer Grundlage als reine Wissenschaft der Form zu etablieren, machte aus der philosophischen eine psychologische Ästhetik, die Theodor Lipps und Johannes Volkelt in die Einfühlungsästhetik verwandelten, mit der sich noch Wilhelm Worringer beschäftigte; siehe Worringer 1908 (wie Anm. 23).
38 Aby Warburg, *Der Bilderatlas Mnemosyne*, hrsg. von Martin Warnke unter Mitarbeit von Claudia Brink (Gesammelte Schriften, Abt. 2, Bd. 2, Teilbd. 1), Berlin: Akademie Verlag, 2000, Tafeln 42, 45, 57. Vgl. Marianne Streisand, «Pathosformeln. Das Leiden im Rücken des Darstellers», in: *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien* (Trajekte), hrsg. von Sabine Flach, Inge Münz-Koenen und Marianne Streisand, München: Fink 2005, S. 153–179.
39 Aby Warburg, «Mnemosyne. Einleitung», in: Warburg 2000 (wie Anm. 38), S. 3–6, hier S. 3.
40 Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980 (Erstauflage Basel: Schwabe, 1935).
41 Vgl. Anja Zimmermann, *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen Stils im 19. Jahrhundert* (Studien zur visuellen Kultur, 10), Bielefeld: Transcript, 2009, S. 39.
42 Fleck 1980 (wie Anm. 40), S. 187.
43 Ebd., S. 188.
44 Giedion-Welcker 1937 (wie Anm. 1), S. 14–15.
45 Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, Bonn: Bouvier, 1960.
46 Giedion-Welcker 1937 (wie Anm. 1), S. 15.
47 Fleck 1980 (wie Anm. 40), S. 189.
48 Ebd., S. 189–190.
49 Zu den Denkfiguren des modernen Kunstkommentars vgl. Christian Bracht, *Kunstkommentare der sechziger Jahre. Funktionen und Fundierungsprogramme*, Weimar: VDG, 2002.
50 Giedion-Welcker 1955 (wie Anm. 8).
51 Dass es sich bei jeder Form einer behaupteten Objektivität stets um eine kulturelle Konstruktion einer überschaubaren Gemeinschaft handelt, diese These hatte sich in der späten Rezeption von Ludwik Fleck, durch die Veröffentlichung von Thomas S. Kuhns weitaus berühmterem Buch *The Structure of Scientific Revolutions* (1962), schnell herumgesprochen. Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago: University of Chicago Press, 1962. Zur Geschichtlichkeit von wissenschaftlicher Objektivität vgl. zuletzt Lorraine Daston / Peter Galison, *Objektivität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007; siehe auch Zimmermann 2009 (wie Anm. 41).