

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 45 (1958)
Heft: 2: Zur Situation von Architektur und Kunst

Artikel: Über die Raumausstrahlung moderner Plastik
Autor: Giedion, S.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-35006>

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: 13.01.2026

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

Über die Raumausstrahlung moderner Plastik

S. Giedion

den Gegenstand interpretiert, sind auch nur die Bilder schön zu nennen, bei denen der Gesamtzusammenhang des Figürlichen die Ausdehnung der Leinwand trifft (Poussin, Cézanne, Seurat usw.). Das ist Strenge («L'art vit de contrainte et meurt de liberté»), die uns von der Natur vorgeschrieben bleibt. Das Verständnis ihrer Knappheit oder – was hier das Gleiche bedeutet will –, der luxuriöse Platz, den jedes Ding in ihr einnimmt, ist auch für die Kunst unumgänglich. Ein junger Maler erklärt mir: «Als Maler will man heute Teil der Natur selbst sein und im gleichen Sinne teilnehmen an ihr wie alle Dinge in ihr», und er lehnt es ab, nur aus der Distanz des Zuschauers zu fühlen. Diese Distanz wurde als unumstößliche Schranke zwischen Bild und Betrachter immer wieder angenommen. Bilder waren eine Bühne, auf der gespielt wird, wie in einer andern Welt. Heute sollen wir aufgenommen sein vom Bild. Wen es nicht hineinzieht, der gehört auch nicht hin. Und wer etwa von der perspektivischen Sehgewohnheit aus zu begreifen versucht, der wird bald merken, wie ihm alles unverständlich bleibt. Es ist undenkbar, sich in ein Jagd- oder Schlachtenbild des Paolo Uccello hineinzusehen und gleichzeitig sich staunend angezogen zu fühlen von einem schönen, einfachen Blau. Und doch war Paolo Uccello in seiner Zeit von etwas Ähnlichem erfüllt wie wir, nämlich von der revolutionierenden Möglichkeit eines neuen Raumes und damit eines neuen Gesichts der Kunst. Heute ist es wieder des Malers Problem, einen eigenen, überzeugenden Raum zu gewinnen. Für ihn liegt er in den reinen Farben. Sie sind er selber und erlauben keine Scheidewand zwischen Bild und Betrachter. In ihnen schöpft der junge Maler seine Phantasie; er liebt seinen Farbraum, der noch nicht ausgearbeitet ist und noch keine Routine zuläßt. Man könnte sagen: der Maler von heute malt ein Blau nicht, weil der Himmel blau ist, sondern weil er sich in diesem Blau findet. Es ist sein Blau, und er will, daß man in es hineinschaut, wie man in den Himmel schaut.

Seit etwa siebzig Jahren hat sich die Malerei Schritt für Schritt nach der Richtung der ungegenständlichen Inhalte orientiert. Immer schöner und wünschenswerter schien dem Künstler das Eingeweihtsein in diese Welt, die er als eine ihm eigene erkannte. Bei Cézanne wurde ihm zum ersten Male klar, daß auch im gegenständlichen Bild der größte Teil aus ungegenständlichen Dingen besteht. Das Abstandnehmen vom Gegenstand führte zuerst nur zum «Abstrahieren», das heißt zu weniger Gegenstand, aber mehr Malerei. Das genügte nicht. Es rief nach Konsequenz, und erst der totale Verzicht auf alles Gegenständliche gab den Einblick frei in reine Form und Formzusammenhänge und deren Farben. Diese waren ebenso neu wie unverbraucht. Fehlte dabei der Inhalt? Das kann heute wohl niemand mehr behaupten. Hier aber bleibt der Drang des gegenwärtigen Malers nach den Abenteuern nicht stehen. Er sehnt sich nach dem «ewig neuen Wie» (Jacob Burckhardt). Daß in der einzelnen Farbe eine Reinheit und Verborgenheit liegt, die unvorstellbar schön ist und die durch jede Einbeziehung anderer Elemente Gefahr läuft, zu erlahmen oder zu erlöschen – auch daran kann kein Zweifel sein.

In diesem Jahrhundert hat sich eine tiefgehende Wandlung im Wesen des Monumentalen vollzogen. Die menschliche Gestalt, soweit sie reines Abbild ist, hat ihre zentrale Stellung eingebüßt. Es verlangt heute die Schöpferischen unter den Plastikern, den Zusammenhang mit den ungreifbaren kosmischen Kräften, mit dem Organischen, mit der Unergründbarkeit des Wachstums zu versinnbildlichen. Die ganze moderne Plastik enthüllt uns das Wiedererinnern an den ewigen Ursprung.

Aus dieser Einstellung ist es zu verstehen, daß ihr Wesen im Raumformenden, im Raumgestaltenden zu suchen ist. Ganz gleichgültig, ob es sich um die sublimierte Reinheit der Plastiken Constantin Brancusis, um das organische Leben Arp'scher Konfigurationen, um die raumausströmende Kraft der Gestalten Alberto Giacometti oder die Raumschalen Antoine Pevsners handelt.

Um diese Konzeption dem Leser etwas näher zu bringen, soll hier ein Zwiegespräch Platz finden, in dem Antoine Pevsner seine Auffassung erläutert. Dies geschah anlässlich einer Ausstellung der Werke des Künstlers im Zürcher Kunsthause am Schweizer Radio (25. Oktober 1949).

S. G.: Es darf uns nicht wundern, daß das Publikum Ihre Plastiken oder «Konstruktionen», wie Sie sie selbst nennen, noch als befremdlich empfindet. Seit eineinhalb Jahrhunderten kommt das Publikum täglich mit Plastiken in Berührung, die, wie jeder heute weiß, den Geschmack sowie das natürliche plastische Empfinden verdorben haben.

Es ist also nicht zu verwundern, wenn das Publikum nun Ihre Werke, die auf ganz andere Art das heutige Erleben erfassen, mehr als mathematische Gebilde empfindet, denn als künstlerische Emotion.

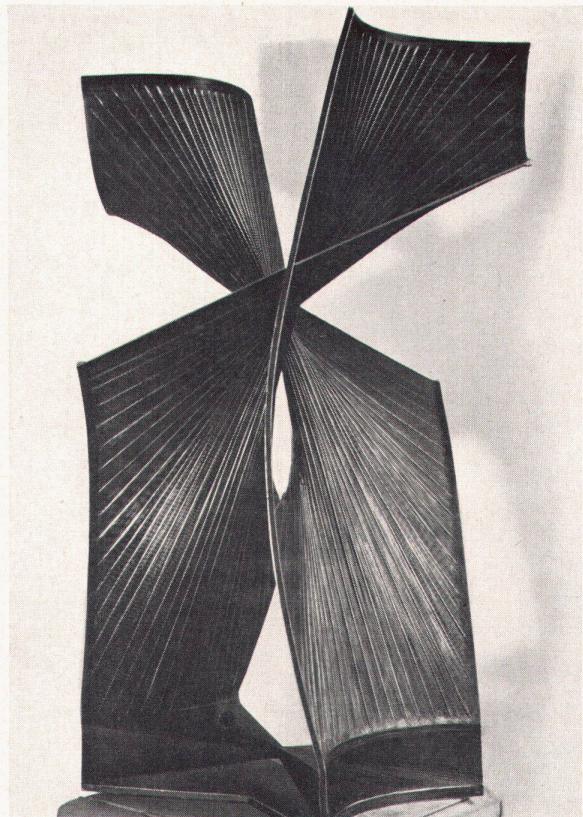
Vor mir liegen ausgebreitet die schönen Veröffentlichungen, die das Museum of Modern Art in New York und die Galerie Drouin in Paris über Ihre letzten Ausstellungen herausbrachten. Darin findet sich auch das Manifest, das Sie vor drei Jahrzehnten gemeinsam mit Ihrem Bruder Naum Gabò verfaßten. In jenem Manifest sprechen Sie beide in wunderbar knapper Form aus, was Sie seither unablässig entwickelt haben. Naum Gabò in Amerika. Sie in Paris. So verschieden Gabòs Kunst von der Ihren ist, schon infolge der angewandten Mittel und Materialien, – die Probleme, die jeder auf seine Art löst, sind doch die gleichen.

A. P.: In jenem Manifest von 1920 stellten wir dem bisherigen Begriff der Plastik einen neuen entgegen. Bisher galt als Plastik nur die ausgehauene Masse. Auf diesem Weg kann man das Erlebnis des Raumes und der Zeit nicht darstellen. An Stelle einer fest umschlossenen Masse forme ich frei erfundene, dynamische Elemente. Die Luft umhüllt sie nicht nur. Sie dringt raumschaffend in sie ein. So werden Licht und Schatten zu bildnerischen Medien, zu «éléments intégrants» meiner Werke.

S. G.: Ich sehe durchaus, wie sich zwischen Ihren Flächen Räume entwickeln. Sie saugen den Raum ein. «Ils appellent l'espace», wie Le Corbusier sagt.

Aber wie steht es mit der Darstellung der Zeit? Was für bildnerische Mittel verwenden Sie, um das Erlebnis der Zeit plastisch zu gestalten?

A. P.: Dies geschieht durch Flächen, die in fortwährender Entwicklung begriffen sind. Ich nenne sie «surfaces développables». In meinen Plastiken gibt es keine massiven Zusammenballungen. Die ewige Bewegung, die Veränderung, die Kinetik erreiche ich, indem ich die «surfaces développables» aus geraden Linien zusammensetze, die in stets sich änderndem Winkel in den Raum stoßen. Diese «Linien» bestehen aus zarten, geraden Metallstäbchen, die sorgfältig aneinander gelötet werden. In Ihrer Gesamtheit konstituieren sie die räumlichen Kurven, die meine Phantasie Ihnen vorschreibt.



Antoine Pevsner, Säule des Sieges, 1946. Messing
La colonne développable de la victoire. Laiton
The Developable Pillar of Victory. Brass

S. G.: Wer führt Ihre Plastiken aus?

A. P.: Ich lasse keinen Handwerker an meine Plastiken. Jedes Stäbchen habe ich selbst in langwieriger Arbeit an das andere gelötet.

S. G.: Dieses Verfahren, das in seiner handwerklichen Sorgfalt an mittelalterliche Traditionen erinnert, scheint mir zugleich ein künstlerisches Ausdrucksmittel zu sein. Vielleicht liegt darin auch das Geheimnis Ihrer Gebilde. Überall streifen sie das Organische und geben dem Zufall des Lichtes eine ungewöhnliche Chance. Jedenfalls kenne ich keine Plastiken, die das natürliche Licht in solcher Intensität aufsaugen und formen.

A. P.: Die «surfaces développables» geben die Möglichkeit, zugleich Licht wie Schatten zu akkumulieren und, neben dem Licht, die Form. Wir alle wissen, daß im Licht und Schatten farbige Elemente enthalten sind. Durch Interferenzwirkungen erhalten die «surfaces développables» auch die stets sich ändernde Lichtintensität: Farbe ohne Verwendung von Farbe! Ein ähnliches Phänomen wie jenes, durch das der Regenbogen entsteht.

S. G.: Sie wenden also für die Lösung des Farbproblems die prinzipiell gleiche Methode an wie bei der plastischen Gestaltung. Ihre frei in den Raum ausstrahlenden Flächen entstehen also nicht durch gewaltsames Verbiegen von ebenen Elementen, sondern durch Sattelflächen, die sich durch die verschiedenen angeordneten Metallstrahlen ergeben. Ebenso zwingen Sie nicht eine bestimmte Farbe für immer auf einen bestimmten Ort, sondern beleben Ihr Werk mit den ständig sich ändernden Interferenzfarben, die Ihnen das Licht freiwillig spendet.

Schließlich noch eine Frage, Mr. Pevsner: Gewiß, Ihre Werke sind von einem sakralen Ernst und münden ins Kosmische. Sind sie jedoch nicht auch mit persönlichen Erlebnissen verbunden?

A. P.: Fast alle meine Werke beruhen auf menschlichen Erlebnissen. Nehmen Sie die «Säule des Sieges», «La colonne développable de la victoire», wie ich sie nenne.

Wie ist sie entstanden?

Den Impuls zu dieser Plastik gab mir das aufwühlende Erlebnis des Einzuges der Befreiungsarmee in Paris. Die Straßen waren erfüllt von einer begeisterten Menge. – Frauen warfen sich wie in Ekstase auf das Pflaster. Die Menge weinte vor Glück. Selbst die Soldaten zeigten ihre Freude, indem sie mit ausgestreckten Armen das magische Zeichen «V» – «victoire» – in die Luft zeichneten. In jenem Augenblick war ich wie besessen von dem Gedanken, ein Symbol für dieses magische Zeichen zu finden. Daraus entwickelte sich die sich wandelnde Form der «colonne développable de la victoire».

S. G.: Gerade diese «sich entwickelnde Säule des Sieges» kommt mir im engen Raum einer Kunstaustellung wie ein Gefangener vor. Sehnen Sie sich nicht nach freier Luft und freieren Dimensionen?

A. P.: Immer hat es mir vorgescheut, meine Plastiken mitten in das Leben der großen Städte zu stellen.

S. G.: Wer einen Sinn für das pulsierende Leben Ihrer metallenen Skulpturen hat, der spürt, daß sie nicht überlegte Konstruktionen darstellen, daß sie vielmehr schöpferische Projektionen von Organismen sind, von ewig dynamischen Vorgängen, vom wandelnden Licht bis zum Phänomen der Geburt. Und dies trotz ihrer ehernen, gefestigten Gestalt. Sie brauchen die unendlichen Nuancen des natürlichen Lichtes, die keine künstliche Beleuchtung ersetzen kann.

Ich hoffe, daß wir noch den Flügelschlag Ihrer «Säule des Sieges», dieses Symbol nie ruhender Natur, die sich der Umklammerung des Todes entwindet, in ihrer natürlichen Größe und in vollem Licht sehen werden!

Nachschrift 1953

Im Frühling brachte mich Fernand Léger mit dem venezuelischen Architekten Villanueva in Paris zusammen. Villanueva baute die neue Universität in Caracas, der Hauptstadt Venezuelas. Er fragte mich, was für moderne Bildhauer, denn nur solche kämen in Frage, er heranziehen solle. Ich nannte ihm unter anderen Arp, Calder, Antoine Pevsner. Heute steht eine Bronzeplastik Pevsners von ungewöhnlichem Ausmaß dort, wohin sie gehört: vor dem Gesicht der Menge.

Nachschrift 1956

Unweit von Detroit und umgeben von freier Landschaft hat Eero Saarinen, der finnisch-amerikanische Architekt, den weitläufigen, aber niedrig gehaltenen Komplex der Versuchslabore, der Entwurfssäle, der Verwaltungsbauten der General Motors Corporation errichtet. Es ist eine selten klare und äußerst sorgfältige Planung in großzügig erdachten Flächen aus Glas, Porzellan und Seitenwänden aus starkfarbiger Keramik.

Vor dem Verwaltungsbau und den Versuchsstätten ist ein weites Wasserbassin, das in seiner Ausdehnung eher einem See gleicht. Alexander Calder wird dort die in unserer Zeit so vernachlässigte dynamische Kraft des Wassers wiederbeleben. Vor dem Hauptbau aber, und fast bis zu seiner vollen Höhe wachsend, steht (Mai 1956) jene Plastik Antoine Pevsners, von der unser Dialog handelt, endlich im Licht. Der Bronzeguß, der in Paris von Mai 1955 bis März 1956 durchgeführt wurde, gelang fehlerlos trotz der großen Schwierigkeit, die das ständige Durchdringen von Innen- und Außen-Flächen, die Raumumschließungen, mit sich brachten.

Wirkliche Plastiken sind vieldeutig, wie alle Symbole. Die General Motors haben jener aufschwebenden Säule einen anderen Namen gegeben: *L'envol de l'oiseau*.

Die Titel sind verschieden. Der Sinn ist der gleiche geblieben.

Dieses Radiogespräch wurde mit Erlaubnis des Verfassers seiner Publikation «Architektur und Gemeinschaft. Tagebuch einer Entwicklung», erschienen 1956 in rowohls neuer Enzyklopädie, entnommen. Eine amerikanische Ausgabe wird gegenwärtig durch die Harvard University Press vorbereitet.