

Die Welt als Skulptur : zur Aktualität der "Synthese der Künste"

Autor(en): **Moos, Stanislaus von**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **6 (2011)**

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872187>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

STANISLAUS VON MOOS

Die Welt als Skulptur

Zur Aktualität der «Synthese der Künste»

Die von der Kunstgeschichte überlieferten Gattungsgrenzen zwischen Architektur, Plastik und Malerei scheinen heute – wenn man von versprengten Überresten traditionalistischer Kunstpraxis und deren Samplings in der Malerei der Postmoderne absieht – fast nur noch als eine dürre theoretische Konstruktion zu überleben. Während die alten Bezeichnungen noch immer dazu dienen, den Andrang zu den entsprechenden Ausbildungsstätten zu kanalisieren, bemüht sich vieles von dem, was innerhalb dieser Institutionen passiert, um die Sprengung der ausgelatschten Kategorien. Plastik wirft sich den Mantel der Architektur um und erfindet sich neu als «architektonische Skulptur»; manche Architektur hinwiederum gibt sich skulptural bis zur Selbstverleugnung. Doch selbst da, wo sie es nicht tut, besetzen ihre Modelle und Renderings ungeniert die Räume, die ehemals für bildende Kunst reserviert waren. Das Publikum ist fasziniert. Allein im Sommer und Herbst 2004 wurden zwischen Venedig, Genua, Basel und Berlin vier Grossausstellungen gezeigt, die alle in der einen oder anderen Form den Tatbestand dieser Promiskuität der Gattungen dokumentierten. Das Zepter führte dabei die Baukunst. Die Plastik grüsste freundlich zurück – etwa in Gestalt von *Architect's Handkerchief* (*Il fazzoletto dell'architetto*), einer Plastik in glaswolleverstärktem, lackiertem Polymer von Claes Oldenburg und Coosje van Bruggen, die anlässlich der Ausstellung «Arti e architettura» im Cinquecento-Cortile des Palazzo Ducale von Genua aufgestellt war, der umfangreichsten unter den erwähnten vier Veranstaltungen jenes Jahres (Abb. 1).¹

Das Werk hat ein ebenso beiläufiges wie typisches Accessoire maskuliner Etikette zum Gegenstand und ist von einem fotografischen Porträt Ludwig Mies van der Rohes angeregt. Nichts lag in diesem Kontext näher, als den

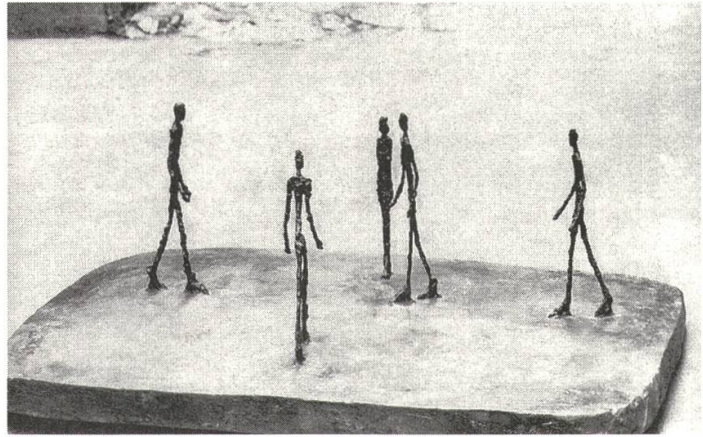


1 Claes Oldenburg (* 1929) / Coosje van Bruggen (1942–2009), *Architect's Handkerchief / Il fazzoletto dell'architetto*, 1999, glaswolleverstärktes, lackiertes Polymer, 380 x 370 x 230 cm, 2004 ausgestellt im Palazzo Ducale, Genua

berminiesken Faltenwurf des keck aus der Brusttasche herausquellenden Textils mit den anarchischen Neigungen des architektonischen Expressionismus der Zeit um 1918–1920 in Verbindung zu bringen, zumal diese auch in der Arbeit von Mies van der Rohe ihre Spuren hinterliessen – oder, noch naheliegender, mit den Faltungen gewisser Bauten Frank O. Gehrys (mit dem Oldenburg wiederholt zusammenarbeitete). Die Genuesser Ausstellung tat dann das ihre, um beim Betrachter das Bewusstsein zu schaffen, dass architektonische Projekte heutzutage genauso gut die Anmutung eines im Winde flatternden Taschentuchs haben können wie diejenige eines Fisches, eines Tempels, eines Palazzo oder einer ausrangierten Fabrik.

In Bereichen des Bauens, die seit einigen Jahrzehnten in der Gunst der Öffentlichkeit stehen – etwa Opernhäuser und Konzertsäle, Museen, Flughafenterminals – ist der Hang zu metamorphotischen Übergängen von der Architektur zur Skulptur und umgekehrt ein Kernmotiv. Wie ist das Phänomen historisch zu deuten? Eine einfache Herleitung gibt es anscheinend nicht. Man sucht also nach Erklärungen. Eine der einprägsamsten hat Sigfried Giedion in der 4. Auflage seines Buches «Space, Time and Architecture» (1962)² gegeben. Der Dialog der Künste war in seiner Konzeption von künstlerischer Moderne schon immer zentral gewesen. In den ersten drei Auflagen des Buches hatte er die moderne Architektur noch primär auf die Revolution des Kubismus und des Orphismus zurückgeführt und auf die ausserordentlich fotogenen Eisenkonstruktionen des 19. Jahrhunderts. Während der Vergleich von Picassos *Arlésienne* mit dem Werkstattflügel des Bauhauses Dessau später zu einem heiss diskutierten und fleissig rezyklierten «Kasus» in der Theorie der modernen Bewegung wurde (vor allem dank Colin Rowe und Robert Slutzky³), schickte sich Giedion selbst in der 4. Auflage seines Buches an, diese Genealogie – oder besser diesen kulturgeschichtlichen Kontextualisierungsversuch – wieder zu relativieren.⁴ Offensichtlich unter dem Eindruck von Bauten wie Le Corbusiers Kapelle in Ronchamp und Jørn Utzons Opernhaus von Sydney, rückte er jetzt die skulpturale Tendenz als das zentrale Charakteristikum des «gegenwärtigen Zustands der Architektur» in den Mittelpunkt. Und auf die Frage, was diese Symptome zu bedeuten hätten, antwortete er mit einer ebenso visionären wie, in der Sache, abenteuerlichen historiografischen Konstruktion, zu deren Untermauerung er in der Folge zwei Bücher schrieb (eines über die Architektur der alten Hochkulturen von Mesopotamien und Ägypten, ein anderes über das Rom der Kaiserzeit): Die Architektur sei heute im Begriff, sich von einer auf den Innenraum fixierten Vorstellung von architektonischer Räumlichkeit zu verabschieden zugunsten einer Raumkonzeption, die «Volumen im Raum» konzipiere und so, statt wie die bisherige Architektur des Abendlands an Rom und den Barock, an die Baukunst der frühen Hochkulturen – Sumer und Ägypten – anknüpfe. Vermittelnd in diesem Brückenschlag

zwischen den Zeitaltern sei einerseits die nur scheinbar unregelmäßige Gruppierung der Tempel auf der Akropolis von Athen, und andererseits, was vielleicht nicht überraschen sollte, eine Bronzeplastik Alberto Giacomettis, die eine Gruppe von Passanten auf einem Platz zeigt (1948). «The bodies of these passers-by are dematerialized to the utmost, yet they are so formed and placed that they fill the space between and beyond them.»⁵ Das Werk wird nicht abgebildet, aber Insider kennen es aus der wenige Jahre zuvor erschienenen 2. Auflage von Carola Giedion-Welckers Buch über moderne Plastik, «Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space» (Abb. 2).⁶ Frühere Werke Giacomettis bringen das Thema «Platz» sogar ausdrücklich in den Zusammenhang von Architektur – etwa *Projet pour une place* von 1930/1931.⁷



2 Alberto Giacometti (1901–1966), *La Place*, 1947–1949, Bronze, 21,6 x 64,5 x 43,8 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venedig

Von der «statuomanie» des 19. Jahrhunderts zur «Archi-Skulptur» des 20. Jahrhunderts

Gemessen an Giedions grossartigem Vorhaben, die von ihm beschworene skulpturale Tendenz der Architektur von heute über Giacometti hinaus mit Sumer und Ägypten in Verbindung zu bringen, erscheint James Halls Rede von der kopernikanischen Rolle der «statuomania» des 19. Jahrhunderts in seinem Buch «The World as Sculpture»⁸ wie ein erlösender Zwischenruf, geeignet, die Dinge wieder auf den Boden der Neueren Kunstgeschichte zurückzuführen. Mit dem Argumentarium Albertis nicht weniger vertraut als mit jenem Cellinis oder Berninis, zeichnet Hall ein Bild der «modernen Plastik», in dem die Vorstellung von einem historischen Bruch, der sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts ereignet hätte, von Überlegungen verdrängt wird, die das Phänomen im breiteren und breit verästelten Strom der visuellen Kultur der beginnenden Modernisierung verankern. Die Idee einer Wasserscheide zwischen einem 19. Jahrhundert, in dem noch die «sklavische Nachahmung» der äusseren Realität tonangebend war, und einem 20., das demgegenüber der «freien Schöpfung» im Dienste der «psychischen Vitalität» zum Durchbruch verhalf (so einige der von Carola Giedion häufig verwendeten Begriffe), scheint sich aufzulösen wie ein Frühnebel; nachdem das Konstrukt «Moderne Plastik» seinen Zweck, beim Publikum ein Bewusstsein für die Korrespondenz der neuen künstlerischen Ausdrucksformen mit den Schwingungen des Zeitgeistes zu



3 Piazzale Michelangelo, Florenz, Fotografie von 1875

schaffen, erfüllt hat, weitet sich der Blick auf die «longue durée» einer Kunst- und Mediengeschichte der Neuzeit.

Was die Plastik (bzw. die Skulptur) anbelangt, so sei sie in der Neuzeit vor allem als Teil der städtebaulichen Inszenierung von Bauten und Plätzen und insofern als der Architektur zugeordnet verstanden worden, eine These, die von Berninis zu Füßen des Obeliskens auf der Piazza Navona gruppiertem Vierströmebrunnen oder von Madernos aus einer Palastfront herausquellendem «faux terrain» der Fontana di Trevi zumindest nicht widerlegt wird. Erst im 19. Jahrhundert setze der Triumph freistehender Monumentalplastik wirklich ein, ein Prozess, der nach 1850 zu einer eigentli-

chen «statuemanie» geführt habe, nach Auguste Barbiers 1851 publizierter Satire «Statuomanie». Diese Statuenmanie – wohl besser Denkmalmanie – habe gegen Ende des 19. Jahrhunderts zu einer bisher nie dagewesenen Sichtbarkeit der Skulptur im städtischen Raum geführt, und dies nicht zuletzt dank dem neuen Massenmedium Fotografie, das die Skulptur in die Popularität geküsst habe (oder doch «in die Popularität fotografiert»), wie das «Art Journal» 1862 berichtete⁹; vgl. Abb. 3). Zusammenfassend, in den Worten von James Hall: «Statuemanie was not the last gasp of outmoded academic values, as art historians tend to claim; it was a vital and often shocking manifestation of modernity.»¹⁰

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts sei diese «modernity» vor ihrem definitiven Aussterben im Rahmen von Weltausstellungen noch einmal prahlerisch aus der Versenkung geklopft worden (man denke an die bramarbasierende Gegenüberstellung von Sowjet-Sozialismus und Nazi-Faschismus an der Pariser Weltausstellung von 1937), bevor sie nach dem 2. Weltkrieg im Zeichen der «Neuen Monumentalität» als «Statuemanie im Gewand des Welfare State», wie Hall bemerkt, ein weltweites Comeback unter nunmehr «modernen» Vorzeichen erlebte. Für den Engländer Hall ist Henry Moore – bzw. seine ideologische Überhöhung durch Herbert Read – die zentrale Erscheinung dieses Phänomens. Dann aber, in den 1960er und 1970er Jahren, habe – immer nach Hall – ein Prozess eingesetzt, der bis heute anhält, und den einige als die «Kannibalisierung» der Skulptur durch die Architektur bezeichnet haben. Das ehemalige Handicap des «niedereren», da «handwerklichen» Tuns des Bildhauers habe sich unter den Bedingungen des 20. Jahrhunderts als Grundlage für seine rasche Katapultierung an die Spitze des Kunstsystems erwiesen, und diese Dynamik habe am Ende auch die Architektur erfasst. Die Skulptur überlebe heute vornehmlich in der Gestalt von Architektur.¹¹ Und von da zu der Feststellung, dass beide Sparten, Skulptur und Architektur, ihr ehemaliges

utopisches Potenzial inzwischen der globalen Kultur des Marketings bzw. des globalen Marketings von Kultur überantwortet haben, ist es dann nicht mehr weit.

Doch wie steht es um die Plausibilität dieser frechen Rede von der «statuomania»? Ist die Denkmalmanie des 19. Jahrhunderts tatsächlich mehr und vielleicht sogar etwas ganz anderes als der historistische Kokon, aus dem sich die Moderne in einem revolutionären Impuls mutig befreit hat? Ein Blick auf Le Corbusier würde Halls Behauptung problemlos bestätigen und ein zusätzlicher Blick auf Carola Giedion-Welcker würde sie zumindest nicht völlig entkräften. Zuerst Le Corbusier: Er kommt bei Hall nur am Rande vor, aber im Grunde ist er ein Kronzeuge für das Denkmodell, demzufolge die Architektur im 20. Jahrhundert von der «statuomanie» ereilt und von innen her neu aufgeladen worden sei. Tatsächlich nahm Le Corbusier Giedions Appell an eine skulpturale «longue durée» um Jahrzehnte vorweg. In seiner Programmschrift «Vers une architecture»¹² ging es ihm nicht nur darum, sein eigenes Projekt einer neuen Architektur mit dem Parthenon in Verbindung zu bringen (nicht weniger als 29 von den insgesamt 150 Abbildungen des Buches gelten dem Parthenon), sondern darum, dieses darüber hinaus noch mit der Vorstellung zu verknüpfen, dass der Bau nicht von einem Architekten, sondern von einem Bildhauer realisiert worden sei (gemeint ist natürlich Phidias, Abb. 4). Das erlaubt ihm, den Bogen zu einem anderen Bildhauer-Architekten zu schlagen, nämlich Michelangelo, und dem Leser so einzuhämmern, dass es in der Neuzeit nur drei Zentralfiguren der «Archi-Skulptur» gegeben habe – der Dritte ist nicht schwer zu erraten ... Im Weiteren ist das Instrument, das die Botschaft überhaupt erst kommunizierbar macht, einmal mehr die Fotografie, jenes Medium, das im 19. Jahrhundert die Denkmalmanie zum Leben erweckt hatte. Ihre Leistung war es ja auch gewesen, die Autonomie der Parthenonskulptur gegenüber der Architektur als Erfahrung in die Reichweite des breiten Publikums zu bringen – und in Le Corbusiers «Vers une architecture» spielt diese aktualisierte Wahrnehmung des Parthenons als Träger für auch selbständig zu beurteilende «Skulptur» eine auffallend wichtige Rolle.

Indes weist Le Corbusiers Selbststilisierung als «Plasticien» neben Phidias und Michelangelo – schon das 1911 gebaute Haus der Eltern in La Chaux-de-Fonds lässt sich als eine Hommage an Michelangelo verstehen – noch über die Architektur hinaus. Sie erfasst selbst die Malerei. Dabei ist es wiederum Michelangelo, der den Masstab

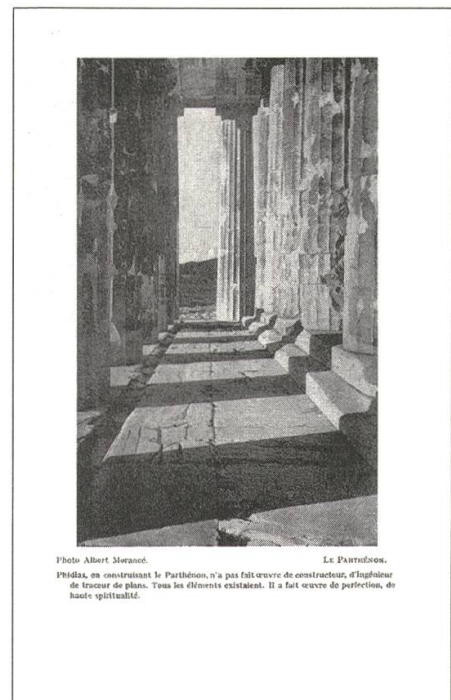
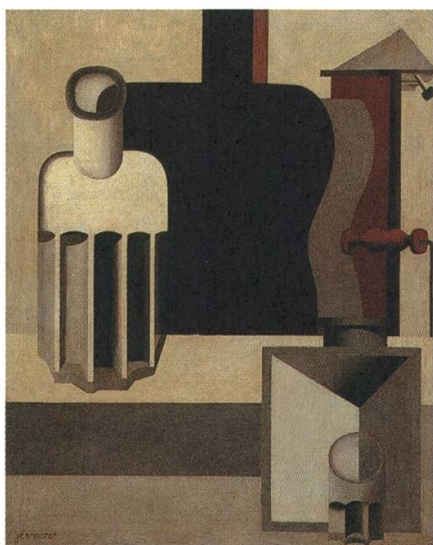


Photo Albert Morand. Le Parthenon.
Phidias, en construisant le Parthenon, n'a pas fait œuvre de constructeur, d'ingénieur de tracés de plans. Tous les éléments existaient. Il a fait œuvre de perfection, de haute spiritualité.

- 4 Le Corbusier, «Vers une architecture», Paris: Crès, 1927, Neuaufl.: Paris: Arthaud, 1977, S. 117



5 Le Corbusier (1887–1965),
Guitare verticale (2^e version), 1920,
Öl auf Leinwand, 100 x 81 cm,
Fondation Le Corbusier, Paris

liefert – diesmal mit dem Deckengemälde der Sixtina, dem Le Corbusier 1921, im Anschluss an eine kurze Romreise, einen langen Essay widmete, nicht zuletzt, um an der Sixtina das merkwürdige Konzept des «tableau sculpture» zu entwickeln.¹³ Vermutlich würde man Le Corbusiers Stillleben jener Zeit nicht ohne Weiteres als «michelangelesk» bezeichnen. Doch kommt es dem Maler offensichtlich gerade hier auf das «Skulpturale» oder, in Wölfflins Begriffen, das «Lineare» an – schon insofern, als er sich in polemischer Abgrenzung gegen den Impressionismus präzise definierter Umrisse bedient, um die Körperlichkeit der wiedergegebenen Gläser, Flaschen, Musikinstrumente und Pfeifen herauszustellen (Abb. 5).

«Wir schaffen heute nur das Vokabular, aus dem später die Symphonie sich bilden kann»

Was hat das alles mit Carola Giedion-Welcker zu tun? Avantgarde heisst Aufbegehren gegen die Trampelpfade des Kunstbetriebs, gegen Routine und routinemässige Orientierung an der Tradition. Kunstgeschichte hinwiederum ist wohl gar nicht denkbar ohne ein Bewusstsein der «durée», die gerade radikalen Innovationen ihren Sinn gibt. Dass die Wölfflin-Schülerin Giedion immer wieder die Verankerung der aktuellen Kunst in der Tradition ins Visier nimmt, ist nicht überraschend. Zwar stand Le Corbusier, dessen Buch «Vers une architecture» sie zusammen mit ihrem Mann 1923 in der Zürcher «Librairie française» erstmals sah, lange Zeit nicht im Mittelpunkt ihrer Interessen, und so fehlt der Name in der ersten Ausgabe ihres Plastikbuchs.¹⁴ Andererseits galt immerhin einer der allerersten ihrer Essays zur Gegenwartskunst Le Corbusier: Sie publizierte 1926 eine ausführliche Rezension des 1925 erschienenen, von Ozenfant zusammen mit Jeanneret alias Le Corbusier verfassten Malereitratats des Purismus, «La Peinture moderne».¹⁵ Die junge Kunsthistorikerin präsentiert das Buch als autoritativen Traktat zur neueren Kunst, lässt es sich aber nicht nehmen, ausdrücklich zwei blinde Stellen anzumahnen: erstens die Verabsolutierung des Kubismus ungeachtet anderer, für die Moderne nicht weniger entscheidender Bewegungen (sie denkt u. a. an Kandinsky) und zweitens die Fokussierung der beiden Autoren auf das «Formale», auf das «lyrische Bedürfnis», auf Kosten des Inhalts, ohne den man sich grosse Kunst (sie erwähnt Tinto-

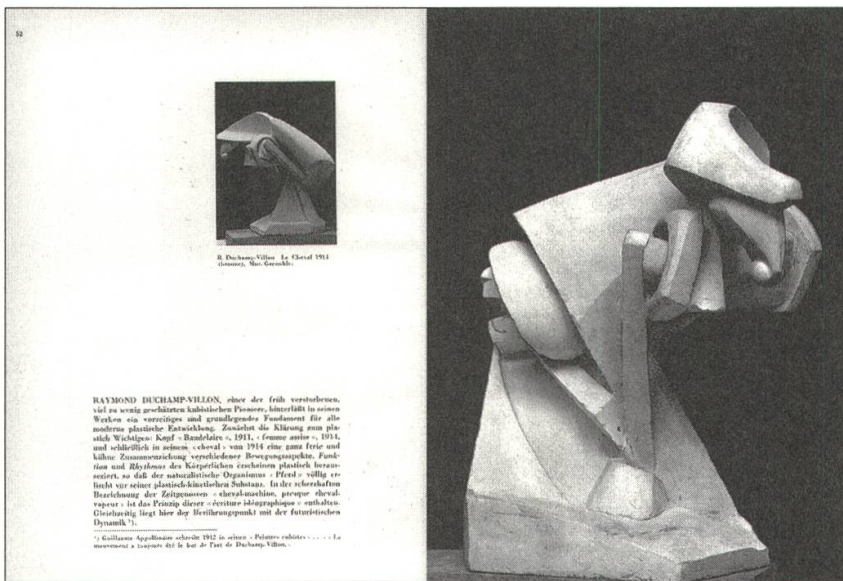
retto oder Rubens) gar nicht vorstellen könne: «Wir schaffen heute nur das Vokabular, aus dem später die Symphonie sich bilden kann, gleichgültig, ob es sich um Malerei, Musik, Architektur und Dichtung handelt»,¹⁶ betont sie. Das Stichwort «Symphonie» greift beinahe jener post-avantgardistischen «Synthese» vor, die sie zum Schluss ihres ersten Joyce-Aufsatzes von 1928 evoziert, wo sie von der «tragischen Diskrepanz einer Übergangszeit» spricht, die – von Vergangenheit und Zukunft beansprucht – unter dem Druck historischer Belastung einer neuen Synthese entgegenreife.¹⁷ Einige Jahre später werden Hans Erni und Konrad Farner ihre Luzerner Ausstellung auf das Fernziel einer solchen «Synthese» ausrichten.

Auch in anderen frühen Arbeiten und insbesondere in «Moderne Plastik» bleiben sowohl der Barock als auch das 19. Jahrhundert selbstverständlich im Visier, und keineswegs nur als Inbegriff der «überzuckerten Schönheits- und Moralklischees des 19. Jahrhunderts», die sie dann vor allem nach 1945 erbarmungslos geisseln wird. Wenn sie 1937 im Zusammenhang mit Boccioni betont, «eine solche pathetische Kraftdemonstration» – die Rede ist von *Forme uniche nella continuità dello spazio* – hänge «nicht nur mit der barocken Tradition zusammen», sondern «noch direkter mit der <heroischen> Denkmalplastik des 19. Jahrhunderts», so ist allerdings auch kritische Distanz gegenüber ebendieser Denkmalplastik im Spiel, und tatsächlich illustriert sie den Zusammenhang dann auch mit einem Beispiel von Puget, in dem Bemühen, das geschmähte 19. Jahrhundert nicht auch optisch zum Zeugen aufrufen zu müssen ...¹⁸

Andererseits weiss natürlich auch Carola Giedion um das Überleben der «statuomanie» im Imaginarium des Surrealismus, etwa bei Louis Aragon, 1926 in «Le paysan de Paris», unter der Kapitelüberschrift «Discours de la statue»: «Alors se constitue au fond des parcs et des avenues une grande nostalgie où nous avons part, qui unit l'inanimé au plus subtil de la vie, alors se lève le vent des plaisirs sublimes où l'idée enfin se libère et trouve en soi-même un aliment. L'idée de l'homme! Au-dessus des champs dévastés par les pas croisés qui les marquent, l'idée de l'homme apparaît, plus grande que nature, dans le geste exemplaire d'un coureur ou d'un roi.» Oder bei André Breton, in dem Prosastück «Nadja» (1928), in dem der Verfasser ein Bild von Paris evoziert, das auf einer scheinbar endlosen Kettenreaktion aus gemachten oder seit Jahrzehnten



6 Giorgio de Chirico (1888–1978), *L'enigma di un giorno*, 1914, Öl auf Leinwand, 185,5 x 139,7 cm, The Museum of Modern Art, New York, James Thrall Soby Bequest



7 Kinematografischer Modus: Doppelseite 52–53 (Raymond Duchamp-Villon), in: Carola Giedion-Welcker, «Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung», Zürich: Girsberger, 1937

massen, dass Bretons Denkmal-Faszination mit seinem Interesse für die *Pittura metafisica* zusammenhängt (vgl. Abb. 6, S. 23; Ähnliches gilt vermutlich erst recht für Aragon). Kein Zufall, dass Carola Giedion de Chirico einen ihrer besonders explorativ angelegten Texte gewidmet hat: «Die ganze Welt scheint in ein stillgelegtes Theater aus historischen und persönlichen Erinnerungskulissen aufgebaut, um jene geheime psychische Substanz, die in der Realität verborgen lauert, «die Seele der Dinge» wieder aufzudecken [...].» Sie schildert auch, wie die «skulpturalen Versteinerungen» innerhalb dieser Kulissenwelt zu magischen «Stimmungsträgern» erhoben werden, «die auf einsamen Plätzen ihren Dornröschenschlaf durch die Jahrhunderte ungestraft weiterführen oder in einer bestimmten Gestik ewig verharren.»¹⁹

Schliesslich die Fotografie. Über das Medium Fotografie musste Carola Giedion selbst umso weniger Protokoll führen, als sie es selbst souverän praktizierte, vor allem als Sammlerin, und tatsächlich war das Plastikbuch von 1937 mit der wunderbaren Aufnahme von Brancusis *Commencement du monde* auf dem Schutzumschlag ja in hervorragendem Mass ein Fotobuch.²⁰ Inwieweit die Aufnahmen nach Werken von Johann Baptist Straub, Ignaz Günther, Johann Michael Feichtmayr und anderen, die sie von ihren langen Radfahrten durch Bayern nach Hause gebracht und ihrer Dissertation über Straub zugrundegelegt hatte, Wölfflins Diktat von der Nicht-Beliebigkeit von Fotografen-Standorten im Zusammenhang mit Plastik entsprochen haben mögen, bleibe dahingestellt. Was das spätere Plastikbuch anbelangt, so wird sie jedenfalls bei Rodin ausgerechnet

angestauten oder auch nur vorgestellten Erinnerungen und Erwartungen gründet, Erinnerungen, aus denen sich eine städtische Topografie ergibt, die sich aus nichts so sehr wie aus ephemeren Ladenschildern, Vitrinen, riesigen Plakaten und immer wieder – eben – Denkmälern, «statues», längst verstorbener Dichter und Denker zusammensetzt. Da es vor allem die Kunst de Chiricos gewesen war, die das Gedächtnis der «statuomanie» des 19. Jahrhunderts in die Moderne transportierte, darf man mut-

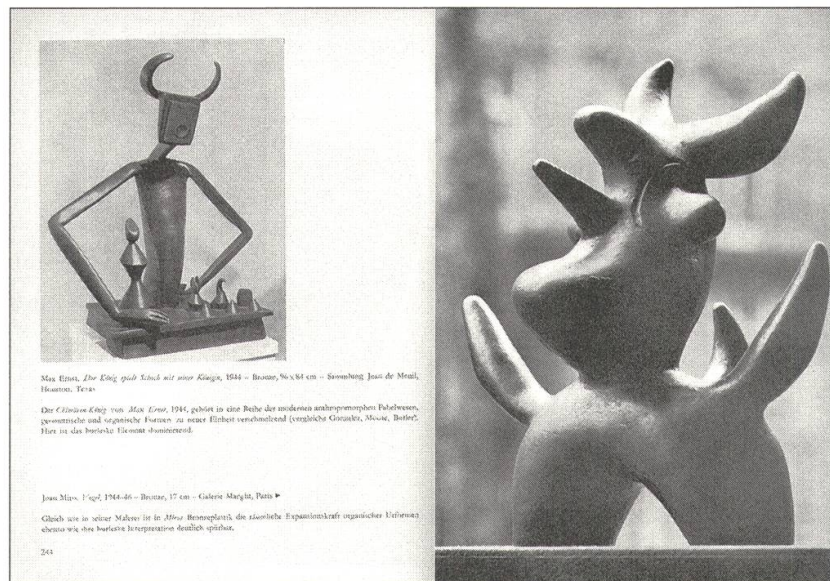
jene «vielseitige plastische Umkreisbarkeit» hervorheben, die bei ihm «an Stelle des reliefhaften Sehens» trete – was immerhin eine klare Abgrenzung gegenüber Wölfflins direkt konträrem Standpunkt – etwa in seinem berühmten Aufsatz von 1896 – bedeutet.²¹

Diese Umkreisbarkeit wird dann auch die Leitidee für die Anordnung der Bilder in ihren Plastikbüchern sein. Die «kinematographische Aufnahme» sei die «einzig adäquate» Form der «Vergegenwärtigung von Skulptur», so Brancusi.²² Die in

der Tat «filmische» Anordnung von Aufnahmen gleicher oder ähnlicher Werke aus jeweils verschobenem Blickwinkel bei Carola Giedion (Abb. 7) mutet denn auch wie der Versuch an, Brancusis fotografische Überblendungstechnik in eine einfachere, allerdings auch platzintensivere Form von Serialität zurückzuübersetzen. Die ersten Doppelseiten zeigen nur jeweils ein Bild (Daumier, Rodin), dann beginnt mit Matisse der kinematografische Modus. In der Ausgabe von 1955 erfolgt kein Verzicht auf Bildstrecken, ganz im Gegenteil: Es wird mit der seriellen Anordnung sogar noch deutlicher die Idee einer Evolution unterstrichen (Ernst/Miró, Abb. 8).²³ Es wäre eine Sache für sich, den sachte ihren Gegenstand erschliessenden, elegischen Bilderfluss in den Büchern von Carola Giedion mit den häufig vergleichsweise aggressiven, nicht genaues Hinsehen provozierenden, sondern Denkprozesse stimulierenden, letztlich am Dadaismus und Konstruktivismus Schwitters' oder Lissitzkys geschulten Kontrastmontagen in den Büchern Sigfried Giedions zu vergleichen.

Sigfried und Carola Giedion: Konvergenz von Interessen und Themen

Sigfried und Carola Giedion haben gemeinsam Ausstellungsprojekte betreut. Sie haben gemeinsam Künstler gefördert, gelegentlich Kunst gekauft und Künstlerfreundschaften aufgebaut. Hingegen gibt es meines Wissens keine gemeinsam verantworteten Texte von ihnen. In Sachen Arbeits- und Denkstil gingen sie in der Tat völlig eigene Wege. Giedion hat, auf das Worringer'sche Begriffspaar anspielend, gern betont, dass



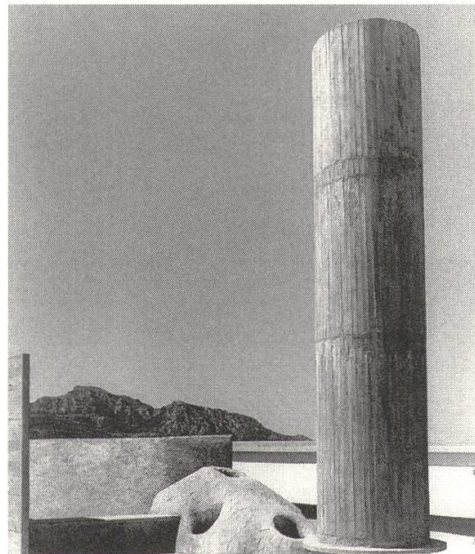
8 Doppelseite 244–245 (Ernst / Miró), in: Carola Giedion-Welcker, «Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung», Stuttgart: Hatje / Zürich: Girsberger, 1955

«Einführung» nicht seine Stärke sei. Mitgemeint war zweierlei: dass er sich im Kapitel «Abstraktion» sattelfest fühlte, das Feld der «Einführung» hingegen grosszügig der Gattin überlasse. Diese vergalt es gelegentlich mit scharfzüngigen Bonmots, etwa wenn sie in einem Brief von den Alpbacher Hochschulwochen, 1949, schrieb, «Giedion schmetterte seine Space-Time-Trompete durch den österreichischen Raum [...]» Sicher, sie selbst liess es sich auch nicht nehmen, den am Seminar beteiligten «jungen Köpfen» ein Bewusstsein der modernen Religiosität Brancusis, Kandinskys und Arps «einzuhämmern», um Hans Sedlmayr und seinem «verlogenen Buch mit seiner fiktiven Menschheitszersetzung» gewissermassen mit der Rute Paroli zu bieten, gemeint war natürlich «Der Verlust der Mitte», 1947.²⁴

Vergleicht man das kunstkritische und kunsthistorische Œuvre der beiden, ist die Konvergenz der Interessen und Themen freilich nicht zu übersehen. Bald war es Giedion, der die Stichworte lieferte, bald war es C.W. (wie sie selbst genannt werden wollte). Nicht selten haben die Interessen und Arbeitsschwerpunkte der Letzteren den Charakter der Kompensation in Anbetracht offensichtlicher Lücken und Auslassungen in der Arbeit des Ersteren. Giedion findet bis in die letzten Auflagen von «Space, Time and Architecture» keinen Platz für Gaudí – C.W. bringt 1966 die Wiedergutmachung in Form eines scharfsinnigen Essays zum katalanischen Architekten.²⁵ Carola räumt der russischen Avantgarde in ihrem Plastikbuch schon 1937 erstaunlich breiten Raum ein – Giedion hinwiederum glaubt, vielleicht in einer Vorahnung der Sensibilitäten des Kalten Krieges, seinem amerikanischen Publikum 1941 Russisches nur in kleinsten Dosen zumuten zu können, und dergleichen mehr.

Unverkennbar ist Carolas Interesse daran, an der Plastik Züge des Architektonischen aufzuzeigen: Schon in der ersten Ausgabe von «Moderne Plastik», 1937, wird anhand von Brancusi, Arp oder Pevsner eine sich abzeichnende Tendenz der modernen Plastik zum Architektonischen herausgeschält. Bei Picasso wird die «rhythmische Wechselbewegung» und der «architektonische Aufbau» hervorgehoben, der sich im Spiel von Masse und Aushöhlung und im Rhythmus von kontrastierender Oberflächenbehandlung manifestiert; bei Moore das «Mithineinbeziehen des urbanen, architektonischen Elementes».²⁶ In der zweiten Ausgabe von 1955 wird die Tendenz schliesslich dadurch unterstrichen, dass jetzt an zentraler Stelle das Dach von Le Corbusiers Unité d'habitation von Marseille herausgehoben wird als ein Schlüsselmoment im Zusammengehen von Architektur und Skulptur nach 1945: Hier werden elementare Volumen jenseits ihrer funktionalen Bedeutung in ihrem kontrastreichen Beziehungsspiel zueinander wirksam (Abb. 9). Sie gleiten damit aus ihrer plastischen Rolle heraus in eine poetische Sphäre hinüber, um so innerhalb einer «völlig neuen Wertung und Wirkung» ihre Bedeutung zu entfalten.²⁷

- 9 Le Corbusier (1887–1965),
Unité d'Habitation, Marseille,
1945–1952, Fotografie der
Dachterrasse von Lucien Hervé



- 10 Giorgio de Chirico (1888–1978),
Il trovatore, 1917, Öl auf Lein-
wand, 91 x 57 cm, Privatbesitz



Le Corbusier und unter seinen Werken die Unité d'habitation waren, wie man weiss, Fixpunkte im Universum Giedions. Er selber hob mit seinem charakteristischen Sinn für feierliche Momente hervor, wie «wunderbar» die «verschieden geformten Volumen, Wände, Niveaus und die Bewegung der Stiegen auf dieser Dachterrasse [...] im Sonnenlicht» zusammenspielen und fügte bei, dass am Ende «erst eine Vollmondnacht» das Geheimnis offenbare. «Jedenfalls erfuhren wir dies, als der CIAM am 26. Juli 1953 auf jener Terrasse sein 25. Jubiläum beging. Ungefähr 400 Menschen bewegten sich ungewollt auf den verschiedenen Flächen. Die Architektur erhielt erst durch die menschliche Belebung ihre volle Kraft.»²⁸ Was den Dachgarten der Unité gemessen an dem Begriff von moderner Architektur, den die CIAM in den dreissiger Jahren vertreten hatten, vor allem auszeichnet, ist eine fast surrealistische Mischung von Zukunftsversprechen, mythologischem Raunen und Archaik – Qualitäten, mit anderen Worten, für die gerade Carola Giedion ein differenziertes Sensorium besass.

Ich habe den «Skulpturengarten» auf dem Dach der Unité d'habitation in einem anderen Zusammenhang ausführlich kommentiert,²⁹ aber erst bei der Vorbereitung dieses Papers ist mir klargeworden, dass diese Interpretation (die ich ihnen vorenthalte), nichts anderes ist als eine dürre Paraphrase zu Wahrnehmungen, die Carola Giedion längst vorweggenommen hatte: Während die Unité d'habitation im Bau war, veröffentlichte sie den bereits früher erwähnten, weit ins Innere der poetischen Intention des Malers ausgreifenden Essay über Giorgio de Chirico, einen Maler, der zu diesem Zeitpunkt zwar noch lebte, aber doch bereits ins Universum der Kunstgeschichte eingegangen war. «Wenn die Futuristen die in den Museen angesammelte Vergangenheit verbrennen wollten, so holte sie die «Pittura Metafisica» aus den Tiefen der historischen

und individuellen Erinnerungsschichten wieder hervor, um sie in vielfältiger Sicht neu erstehen zu lassen», schrieb sie damals. Auf de Chiricos Bildern entstünden «erstorbene und erstarrte Städte, die uns schweigend aus verödeten Architekturen und aus menschenleeren Strassen, in denen alles humane Leben buchstäblich noch ein Schattendasein führt, anblicken [...]. Die ganze Welt scheint in ein stillgelegtes Theater aus historischen und persönlichen Erinnerungskulissen aufgebaut [...] aus einer kritischen Haltung zur Gegenwart entstehen bizarre Verdinglichungen des Humanen [...]. Gleichzeitig Repräsentanten des griechischen Mythos und der mechanisierten Aktualität, thronen Chiricos «manichinos» zwischen technischen Messinstrumenten und architektonischen Schablonen wie groteske Idole auf bühnenhaften Bretterpodesten.»³⁰ (Vgl. Abb. 10, S. 27.)

Es wäre vermutlich ein absurdes Verfahren, Interpretationen, die auf Malerei gemünzt waren, ad libitum auf Architektur zu applizieren und dann zu sehen, was dabei herauskommt. Andererseits – hat Wahrheitssuche, speziell Wahrheitssuche in Kunst- und Architektur, nicht schon immer etwas mit dem präbelen Inbeziehungsetzen von Denkansätzen, an historischem Material gewonnenen Wahrnehmungen und künstlerischen Objekten zu tun gehabt? Über den Erfolg entscheidet am Ende nicht irgendeine historische Wahrheit, sondern die Relevanz der gewonnenen Einsicht. Wer diese Methode praktiziert, tut es auf eigene Gefahr und ist entsprechend auch nicht vor pseudomorphotischen Abstürzen gefeit. Und deren gibt es etliche in der Kunst- und Architekturkritik – auch in jener von S. G. und C. W.

Trotzdem – oder gerade deshalb: In Anbetracht des dumpfen Wiederkäuens, Nachverdauens und mehr oder weniger originellen Wiederaufbereitens längst ausgelatschter architektonischer Lehr- und Leerformeln (eine besonders beliebte ist die Rede so vieler Architekturkritiker davon, dass die Architektur wieder den Mut zum «Skulpturalen» aufbringen solle) mag ein Blick auf die kunsthistorische Durchleuchtung des umfassend und in seinen geistigen Perspektiven verstandenen Phänomens «Plastik», wie sie von Carola Giedion-Welcker geleistet wurde, immerhin Bedeutungshorizonte und damit verbundene kulturelle Ansprüche in Erinnerung rufen, die über den blossen medialen Effekt einer sich im eigenen Glanz sonnenden «skulpturalen» Architektur im Zeitalter des «Fazzoletto» hinausgehen.

«Nourishment for a Lifetime»

Mich hat es immer gewundert, dass es die 1989 erschienene «intellektuelle Biographie» Sigfried Giedions³¹ fertigbringt, den Namen Carola Giedion-Welcker nicht ein Mal zu erwähnen. Mindestens ein Teil meiner Motivation, mich an der Veranstaltung zu ihren Ehren zu beteiligen, hat mit dieser Verwunderung zu tun. Gegen Ende der fünfzi-

ger Jahre, seine Karriere als Steuermann auf dem Schiff der CIAM neigte sich damals ihrem Ende zu, griff Giedion wieder seine zweite Karriere als Archäologe der Moderne auf. 1962 erschien «The Beginnings of Art» als erster von zwei Bänden, die unter dem Obertitel «The Eternal Present»³² so etwas wie die anthropologischen Wurzeln menschlichen Kunstvollens in der Urzeit und in den frühen Hochkulturen Mesopotamiens und Ägyptens dingfest zu machen versuchte. Es genügt, zwei Namen zu nennen, um die Spur anzudeuten, die hier mit einem Effort, der jedermann Respekt abnötigt, weiterverfolgt wird: Aby Warburg und Georges Bataille.

Dass die an den Universitäten gelehrte Paläontologie und Archäologie mit Skepsis reagieren würde, war vorauszusehen. Doch um Paläontologie und um Archäologie ging es gar nicht. Die Sache lag seit Jahrzehnten in der Luft. «L'homme éternel vous attend» hatte Amédée Ozenfant schon 1928 plakativ festgehalten und in seinem Buch «Art»³³ auch dokumentiert. Die vorgeschichtlichen Handabdrucke von Pech Merle, die Venus von Lespugue, Umrisse von Jägern und Büffeln aus steinzeitlichen Höhlen Südfrankreichs, in der Dordogne gefundene Steinritzungen aus dem Magdalénien: In den späten 1950er Jahren sollte Giedion alle diese Materialien aufgreifen, einer geduldigen Gelehrsamkeit unterziehen und mit dem Titel «The Eternal Present» abermals in den Horizont der Gegenwart zurückführen. 1962, als ebendiese prächtige Buchfassung seiner in Washington gehaltenen «Mellon Lectures» erschien, war Giedion 74 – kaum vorstellbar, er habe inzwischen vergessen, dass seine Gattin schon 1934 einen wunderbaren Essay über die frühzeitlichen Stein-Alleen von Carnac verfasst hatte (der Hinweis fehlt in dem Buch).³⁴ Auch dass sie wenig später, 1938, den Geschichtsphilosophen Giambattista Vico (1668–1744) mit dem für die Moderne so fundamentalen Kulturphänomen Musée de l'homme in Paris in Verbindung gebracht hatte, und das «magische Stammeln aus menschlicher Frühzeit», das den Mittelpunkt der Forschungen sowohl Vicos als auch Rivets bildete, mit der Poetik des Dadaismus und des Surrealismus, bleibt unerwähnt.³⁵

Sicher, diese Zusammenhänge gehören inzwischen zum Einmaleins der visuellen Kultur der Moderne und sind entsprechend auch ins ideologiekritische Sperrfeuer geraten. Es war kein Zufall, dass Marcel Griaules berühmte Berichte aus Schwarzafrika in der Hauszeitschrift des Surrealismus erschienen («Minotaure», 1933) und Georges Batailles frühe Auseinandersetzung mit «primitiver Kunst» in den «Documents», wo auch André Breton publizierte (1930).³⁶ Andererseits, wenn es zutrifft, dass Vico als Lehrmeister eines «neuen Glaubens an die Immanenz des Kindhaften im Menschen und in der Menschheit»³⁷ zu einer Art Schlüsselthema in der Architektur seit 1945 geworden ist, gespiegelt in der zentralen Bedeutung der Aufgabe «Schulbau» (nicht zuletzt in unseren Breitengraden), so führen die geistigen Spuren immer wieder zu Carola Giedion-Welcker zurück.



11 Aldo van Eyck (1918–1999), Kinderspielplatz in einem Grünstreifen, Zaanhof, Amsterdam, 1948

Einer, der es wissen musste, war Aldo van Eyck, der «Feuervogel», wie ihn Carola Giedion nannte, ein junger holländischer Architekt, damals Student an der ETH und enger Vertrauter des Hauses Giedion – aber, wie er selber gern betonte, in erster Linie von C. W. Als Entwerfer eines Programms von Kinderspielplätzen in Amsterdam, in den 1940er Jahren (Abb. 11), ist er einer der vielen, die gewissermassen mit Zürich (und dem Dolder) im Rücken an der Erneuerung der Architektur nach dem Krieg engagiert waren – und gleichzeitig einer der wenigen poetischen Visionäre unter ihnen. Sein bekanntestes Werk, das Städtische Waisenhaus von

Amsterdam, 1958, könnte als eine architektonische Umsetzung von Giambattista Vicos (und Carola Giedions, aber auch William Blakes und Philipp Otto Runges) Vision einer Wiedergeburt des «Ewigen Menschen» in der Gestalt des Kindes betrachtet werden – und es überrascht auch nicht, dass für ihn Klee und Brancusi (zu dem er im Auftrag von C. W. Botengänge nach Paris tätigte) als Exponenten der «Great Gang» die Schlüssel zur «neuen Realität» des Menschen und der Kunst waren, wie er sie als Architekt verstand – und als Poet, der er auch war.

In dem mit Sicherheit längsten Brief, den ich je in meinem Leben bekommen habe, nicht ich als Person, sondern als Redaktor einer Zeitschrift, die damals ein Heft über aktuelle Architektur in Holland plante, hat er das auch mit aller Klarheit ausgedrückt. Er wusste um meine Bewunderung und meinen Respekt für C. W. und beschreibt darin die erste Begegnung mit der Frau, die ihm zwei Jahrzehnte vor meiner Begegnung mit ihr das Tor zur «neuen Realität» eröffnet hatte. Schauplatz des Geschehens war die kleine Galerie Hans-Ulrich Gassers im Haus des Café Select am Hechtplatz. In einer Ecke der Galerie habe Hans Fischli gestanden, in dessen Architekturbüro er wenig später arbeiten sollte. «Then a voice said something, though I cannot recollect what, but it made me turn, and there in front of me stood a fantastic lady wearing a huge hat with long feathers sticking out. [...] The lady, you will have guessed, was Carola Giedion-Welcker or C. W., as she liked to be called. Very soon after that it became clear to us that her heart and mind, like her hat, were also huge. She opened my windows – and I haven't closed them since; she tuned my strings – nor did they ever require retuning [...]. Carola Giedion provided nourishment for a lifetime.»³⁸

- * An der Bereinigung der Aufsatzfassung dieses skizzenhaft angelegten Vortrages hat Regula Krähenbühl entscheidenden Anteil. Ich bin ihr überaus dankbar.
- 1 *Arti e architettura. Scultura, pittura, fotografia, design, cinema e architettura. Un secolo di progetti creativi*, 2 Bde., hrsg. von Germano Celant, Ausst.-Kat. Palazzo Ducale, Genua, 2.10.2004–15.2.2005, Mailand: Skira, 2004. Zufällig oder nicht fiel die Ausstellung zeitlich annähernd mit der dem Thema «Metamorph» gewidmeten Architekturbiennale von Venedig sowie mit der Ausstellung «ArchiSkulptur» in der Fondation Beyeler, Riehen, zusammen (siehe *9th International Architecture Exhibition. METAMORPH*, 3 Bde., hrsg. von Kurt W. Forster, Ausst.-Kat. Biennale di Venezia, Mailand: Electa, 2004, sowie *ArchiSkulptur. Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute*, hrsg. von Markus Brüderlin, Ausst.-Kat. Fondation Beyeler, Riehen, 3.10.2004–30.1.2005, Ostfildern: Hatje Cantz, 2004. Im Winter und Frühjahr 2004–2005 folgten in Berlin, Rotterdam und Basel grosse, ähnlich transdisziplinär angelegte monografische Ausstellungen zum Schaffen von Rem Koolhaas (O.M.A.) und von Herzog & de Meuron.
- 2 *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition* beruht auf den Charles Eliot Norton Lectures, die Sigfried Giedion 1938–1939 an der Harvard University hielt und erschien 1941 in erster Auflage in der Harvard University Press in Cambridge. Weitere überarbeitete Auflagen: ²1949, ³1954, ⁴1962, ⁵1967, siehe das vom Verfasser zusammengestellte Schriftenverzeichnis von S. G. in: *Hommage à Giedion. Profile seiner Persönlichkeit* (Schriftenreihe des Instituts für Geschichte und Theorie der Architektur an der ETH Zürich, 13), Basel / Stuttgart: Birkhäuser, 1971, S. 187–198, insbes. S. 188.
- 3 Colin Rowe / Robert Slutzky, «Transparency: Literal and Phenomenal», in: *Perspecta* 8 (1963), S. 45–54.
- 4 In der neu hinzugekommenen Einleitung «Architecture in the 1960's: Hopes and fears», Giedion ⁴1962 (wie Anm. 2), S. XXXI–LVI, insbesondere im Unterkapitel «The present state of architecture», S. XLIV–LV.
- 5 Ebd., S. XLVII.
- 6 Carola Giedion-Welcker, *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung*, Zürich: Girsberger, 1937, erschien in einer 2., überarbeiteten Auflage unter dem Titel *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung*, Stuttgart: Hatje / Zürich: Girsberger, 1955. Im gleichen Jahr erschien die englische Ausgabe *Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space* bei Wittenborn in New York. Giacomettis «Platz» ist abgebildet in der dt. Ausgabe S. 93.
- 7 Giedion-Welcker 1937 (wie Anm. 6), S. 79; Giedion-Welcker 1955 (wie Anm. 6), S. 91.
- 8 James Hall, *The World as Sculpture. The Changing Status of Sculpture from the Renaissance to the Present Day*, London: Chatto & Windus, 1999.
- 9 Zitiert ebd., S. 339. Die Fotografie ist abgebildet auf S. 235.
- 10 Ebd., S. 226.
- 11 Ebd., S. 243–252.
- 12 Le Corbusier veröffentlichte 1923 eine Auswahl seiner Artikel für die gemeinsam mit Amédée Ozenfant herausgegebene Zeitschrift *L'Esprit nouveau* (erschieden 1920–1925) unter dem Titel *Vers une architecture* bei Crès in Paris. Die Textsammlung erschien 1924, 1928 und 1958 in jeweils korrigierten und erweiterten Auflagen.
- 13 Le Corbusier-Saugnier, «Leçon de Rome», in: *L'Esprit nouveau*, Nr. 14, Jan. 1922, 1591–1607; De Fayet (Pseud. für Le Corbusier), «La Sixtine de Michel-Ange», ebd., S. 1609–1622. Zum Konzept des «tableau sculpture» siehe jetzt Jan de Heer, *De architectonische kleur. De polychromie in de puristische architectuur van Le Corbusier*, Rotterdam: Uitgeverij 010, 2008, S. 20–43.
- 14 Siehe Giedion-Welcker 1937 (wie Anm. 6).
- 15 Ursprünglich erschienen in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 119, 24.1.1926, S. 3, wieder abgedruckt in: Carola Giedion-Welcker, *Schriften 1926–1971. Stationen zu einem Zeitbild*, hrsg. von Reinhold Hohl, Köln: DuMont Schauberg, 1973, S. 140–142.
- 16 Ebd., S. 142.
- 17 Ursprünglich erschienen in: *Neue Schweizer Rundschau* 21 (1928), Nr. 1, Januar, wieder abgedruckt in: Giedion-Welcker 1973 (wie Anm. 15), S. 27–39, Zitat S. 38.

- 18 Giedion-Welcker 1937 (wie Anm. 6), S. 60.
- 19 «Die magische Dingwelt der Pittura Metafisica», 1950 als Vortrag im Kunsthaus Zürich gehalten, in redigierter Form erschienen in: *Neue Zürcher Zeitung*, Nr. 290, 24. I. 1965, S. 5, wieder abgedruckt in Giedion-Welcker 1973 (wie Anm. 15), S. 131–136, Zitate S. 132.
- 20 Siehe dazu auch den Beitrag von Christian Bracht in der vorliegenden Publikation. Die Fotografie von Brancusi ist reproduziert im Beitrag von Kornelia Imesch, Abb. I, S. 77.
- 21 Giedion-Welcker 1937 (wie Anm. 6), S. 24. Heinrich Wölfflin, «Wie man Skulpturen aufnehmen soll», in: *Zeitschrift für bildende Kunst*, N. F. VII, 1896, S. 224–228, und N. F. VIII, 1897, S. 294–297; ders., «Wie man Skulpturen aufnehmen soll? (Probleme der italienischen Renaissance)», ebd., N. F. XXVI, 1914, S. 237–244.
- 22 Siehe dazu *Brancusi als Fotograf. Ein Bildhauer fotografiert sein Werk – Die Schenkung Carola Giedion-Welcker im Kunsthaus Zürich*, hrsg. von Erika Billeter, Ausst.-Kat. Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung Vaduz, 9. I. 1996–2.3.1997; Wilhelm Lehbruck Museum Duisburg, 29.6.–27.7.1997; Städtische Kunsthalle Mannheim, 17.1.–1.3.1998, Bern: Benteli, 1996.
- 23 Giedion-Welcker 1937 (wie Anm. 6), S. 20–21 (Daumier), S. 24–25 (Rodin), S. 28–29 (Matisse); Giedion-Welcker 1955 (wie Anm. 6), S. 244–245 (Ernst / Miró).
- 24 Iris Bruderer-Oswald, *Das Neue Sehen. Carola Giedion-Welcker und die Sprache der Moderne*, Bern / Sulgen: Benteli, 2007, S. 251.
- 25 *Park Güell de A. Gaudí*, Text von Carola Giedion-Welcker (span. S. 11–22, dt. unter dem Titel «Park Güell – ein kleiner Kosmos», S. 25–36, engl. S. 39–50, frz. S. 53–64), Fotografien von Joaquín Gomis, Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1966.
- 26 Giedion-Welcker 1937 (wie Anm. 6), S. 64 (Picasso), S. 110 (Moore).
- 27 Giedion-Welcker 1955 (wie Anm. 6), S. 204.
- 28 Sigfried Giedion, «Soziale Imagination» [1956], in: ders., *Wege in die Öffentlichkeit. Aufsätze und unveröffentlichte Schriften aus den Jahren 1926–1956*, hrsg. und kommentiert von Dorothee Huber, Zürich: gta / Ammann, 1987, S. 210–227, hier S. 218.
- 29 Stanislaus von Moos, «Kunst, Spektakel, Permanenz. Die Synthese der Künste im Rückspiegel», in: *Le Corbusier. The Art of Architecture*, hrsg. von Alexander von Vegesack et al., Katalog der Wanderausstellung in den Niederlanden, Deutschland und Grossbritannien, 2007–2009, Weil am Rhein: Vitra Design Stiftung, 2007, S. 61–99.
- 30 Giedion-Welcker [1965] 1973 (wie Anm. 19), S. 131–133.
- 31 Sokratis Georgiadis, *Sigfried Giedion. Eine intellektuelle Biographie* (Phil. Diss. Uni Stuttgart, 1986, unter dem Titel «Sigfried Giedion. Biographie einer Idee»), Zürich: gta / Ammann, 1989.
- 32 Deutsche Ausgabe Sigfried Giedion, *Ewige Gegenwart*, Bd. 1, *Die Entstehung der Kunst*; Bd. 2, *Der Beginn der Architektur*, Köln: DuMont, 1964.
- 33 Amédée Ozenfant, *Art*, Paris: Budry, 1928, engl. unter dem Titel *Foundations of modern art*, London: Rodker, 1931.
- 34 Carola Giedion-Welcker, «Besuch in Carnac» [1934], in: Giedion-Welcker 1973 (wie Anm. 15), S. 11–13.
- 35 Carola Giedion-Welcker, «Prähistorie, Vico und die Moderne Kunst» [1938], ebd., S. 13–16. Sie gibt Vicos Geburtsjahr in Entsprechung zum fälschlichen Vermerk in dessen «Autobiografia» mit 1670 an.
- 36 Marcel Griaule, «Introduction méthodologique», in: *Minotaure* 1 (1933), Nr. 2 («Mission Dakar – Djibouti 1931–1933»), S. 7–12; Georges Bataille, «L'art primitif», in: *Documents* 2 (1930), Nr. 7, S. 389–397.
- 37 Giedion-Welcker [1938] 1973 (wie Anm. 36), S. 15.
- 38 Siehe Aldo van Eyck, «Ex Turico Aliquid Novum», in *archithese*, 5, 1981, S. 35–38; ferner zu Aldo van Eyck und seiner Beziehung zu Carola Giedion-Welcker Francis Strauven, *Aldo van Eyck. The Shape of Relativity*, Amsterdam: Architectura & Natura, 1998, S. 73–95.