

"Die Seele im technischen Zeitalter" : zur Kunstkonzeption von Carola Giedion-Welcker im Verhältnis zu Arnold Gehlens soziologischer Ästhetik

Autor(en): **Prange, Regine**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

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

PDF erstellt am: **25.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872188>

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.

REGINE PRANGE

«Die Seele im technischen Zeitalter»

Zur Kunstkonzeption von Carola Giedion-Welcker im Verhältnis zu Arnold Gehlens soziologischer Ästhetik

Vorbemerkung

Es geht in diesem Beitrag nicht darum, eine direkte Abhängigkeit Carola Giedion-Welckers von der philosophischen Position Arnold Gehlens herauszustellen oder vorzusetzen. Vielmehr ist bekannt, dass ihr kunstliterarisches Œuvre wie das ihres Mannes Sigfried Giedion wesentlich durch Heinrich Wölfflins Kunstgeschichte des Sehens und Wilhelm Worringers Abstraktionstheorie geprägt wurde.¹ In dieser Verankerung stimmt sie allerdings, wie wir sehen werden, mit zentralen Ansätzen der Ästhetik Gehlens überein, die als eine der Leittheorien künstlerischer Moderne Geltung erlangt hat. Als gemeinsamer ideengeschichtlicher Wurzelgrund wird zudem Konrad Fiedlers symbolistische Theorie des künstlerischen Schaffens aufzuweisen und zu problematisieren sein.

Gehlen wurde durch sein Buch «Die Seele im technischen Zeitalter» (1957) zu einem geradezu populären Kulturtheoretiker der Moderne.² Sein kunsttheoretisches Hauptwerk «Zeit-Bilder», im Untertitel definiert als «Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei» (1960), sicherte ihm eine andauernde, wenn auch wenig systematisch erforschte Aktualität im Kunstdiskurs, zumal er als einer der ersten Autoren die Kategorie des Posthistoire einführte.³ Diese steht in enger Beziehung zu Gehlens soziobiologischer Kunstauffassung: Unter Verzicht auf die Kategorie der Kunstautonomie wird das Ästhetische als Element der spezifischen menschlichen Triebnatur und ihrer gesellschaftlichen Modellierung begriffen.⁴ Der Mensch als Mängelwesen ist gemäss Gehlens Anthropologie einer Fülle von Reizen ausgesetzt, die nicht in Instinkthandlungen umgesetzt, sondern in der inneren Vorstellung reflexiv bewältigt werden können und müssen. Das ästhetische Vermögen hat in diesem generellen Funktionsrahmen seinen Platz. Insofern kommt auch der modernen Kunst eine besondere Rolle zu. In dem Masse, wie die Industriegesellschaft den psychischen Druck auf die Individuen erhöht, liefert die Kunst ein entlastendes Reflexionsangebot.

Diese erste Annäherung an Gehlens Thesen macht bereits eine grundsätzliche Analogie zu der anthropologischen Bestimmung des ästhetischen Verhaltens in der für Carola Giedion-Welcker massgeblichen kunsttheoretischen und kunsthistoriografischen Tradition kenntlich. Der Rekurs auf eine archaisch-ursprüngliche Erfahrungsschicht, die

dem Menschen des 20. Jahrhunderts wieder zugänglich sei, und zwar mittels moderner amimetischer Kunst, scheint nicht nur auf der Grundlage von Alois Riegls bzw. Wilhelm Worringers These einer primitiven «Raumscheu» möglich, die man zur Erklärung des Flächig- und Abstraktwerdens der modernen Malerei herangezogen hat.⁵ Die Vorstellung von einem erneut zur Befriedigung anstehenden «Urbedürfnis des Menschen»⁶ ist offensichtlich grundlegend für ein sehr breites, nicht nur populärphilosophisches Feld der Modernedeutung. In diesem Sinne wird zu zeigen sein, dass Gehlen jene ideengeschichtliche Tradition beerbt, der auch Giedion-Welckers Kunsthistoriografie entstammt. In einer vergleichenden Analyse, die abschliessend am Beispiel der Kommentierung eines Werkes von Paul Klee fokussiert wird, ist ein immer noch brisanter Problemerkern der Interpretation moderner Kunst aufzuweisen.

Das Neue Sehen. Von Konrad Fiedler zu Carola Giedion-Welcker

Die Bedeutung der Kunsttheorie Fiedlers für die kunsthistoriografischen Modelle Riegls und Wölfflins sowie ihrer Nachfolger, aber auch für die Künstlertheorien der Moderne, ist vielfach gewürdigt worden.⁷ Ihren weitreichenden Einfluss verdankt sie der Funktion als konzeptueller Gelenkstelle zwischen nachahmender und gegenstandsloser Kunst, zwischen Impressionismus und symbolistischer Abstraktion.⁸ Diese Vermittlungsmöglichkeit zwischen Empirie und Metaphysik schafft Fiedler durch die Kombination eines extremen Idealismus, der dem heutigen Konstruktivismus in der radikalen Verneinung einer materiellen Aussenwelt vorarbeitet, mit der auf Wilhelm Wundt zurückgehenden Psychophysik. Letztere fasst in der Theorie der «Ausdrucksbewegung» die Spiegelung der von äusseren Objekten angeregten Gemütsbewegungen in Formhandlungen, seien dies stumme Gebärden oder auch «Lautgebärden». Auf dieser Basis gelingt es Fiedler, die Abkehr von der Naturnachahmung zu empfehlen und gleichzeitig die Aufgabe der Kunst weiterhin an die sichtbare Seite der Wirklichkeit zu binden. Seine Kernidee ist die einer absolut gesetzten Wahrnehmung, die als solche Wirklichkeit schafft und nicht reproduziert, einer Wahrnehmung also, in der die Differenz zwischen Ich und Aussenwelt verschwindet, um im Kunstschaffen eine Sprachgestalt freizusetzen, deren Referenz auf Realität vorausgesetzt bleibt, sich jedoch der Überprüfbarkeit entzieht. Die sogenannte Ausdrucksbewegung oder Formhandlung wird von Fiedler bestimmt als ein ursprüngliches menschliches Vermögen, das Wirklichkeit zugleich erkennt und «macht».⁹ Somit bot Fiedler den folgenden Kritiker-, Kunsthistoriker- und Künstlergenerationen eine schöpfungsmythologische Erklärung für die neue Eigenständigkeit von Form und Farbe an, die schon deshalb dankbar aufgegriffen wurde, weil sie mit den althergebrachten Konzepten einer privilegierten künstlerischen Naturerfahrung im Einklang zu stehen schien.

Gegen die bedrohlich sinnferne Kunst der Impressionisten aktivierte Fiedler das Konzept einer «reinen» Sichtbarkeit, das zwar auch von der Basis der subjektiven sinnlichen Wahrnehmung ausgeht, zugleich aber die Normen der akademischen Kunsttheorie in einem zeitgemäss psychologischen Gewand wiedererstehen lässt. Denn was in früheren Zeiten das Kunstwerk leisten sollte, die organische Vereinbarung von Natur und Ideal, wird nun der autonom gesetzten Anschauung übertragen. Fiedler nobilitiert diese zum spontanen kreativen Vermögen, das Weltsetzung und Welterfahrung in eins setzt und die Scheidewand zwischen dem subjektiven Konstrukt und dem objektiven Bild der Realität abschafft. Durch die rigorose Verinnerlichung des künstlerischen Weltbezugs wird indirekt das alte klassizistische Dogma von der künstlerischen Überwindung der Natur wieder eingesetzt, wie der folgende Satz Fiedlers belegen kann: «Wenn von alters her zwei grosse Prinzipien, das der Nachahmung und das der Umwandlung von Wirklichkeit, um das Recht gestritten haben, der wahre Ausdruck des Wesens der künstlerischen Tätigkeit zu sein, so scheint eine Schlichtung des Streites nur dadurch möglich, dass an die Stelle dieser beiden Prinzipien ein drittes gesetzt wird, das Prinzip der Produktion von Wirklichkeit.»¹⁰ In Wahrheit formuliert Fiedler hier nicht ein neues drittes Prinzip (zwischen Naturalismus und Manierismus), sondern er modifiziert die exemplarisch durch Giovanni Pietro Bellori vorgetragene klassizistische Formel, wonach die Kunst, in der Natur wurzelnd, diese gleichwohl überschreite und dadurch erst das Ideal hervorbringe.¹¹

Die solcherart verwandelte klassizistische Orthodoxie passt zur technologischen Utopie des Modernismus. Fiedlers Leitgedanken haben Schlüsselfunktion für jenes «Neue Sehen», das das Ehepaar Giedion-Welcker im Rahmen der Ausstellungsprojekte abstrakter und surrealistischer Kunst im Zürich der 1920er und 1930er Jahre propagierte.¹² Die mit jenem Konzept verbundene Option auf einen erweiterten Kunstbegriff trägt auch die Emphase beider für das Bauhaus und durchzieht das Schrifttum Carola Giedion-Welckers, das im erweiterten Kunstbegriff stets die Schaffung eines neuen, dynamischen Weltbilds aufruft und darin den quasi prophetischen Auftrag des Avantgarde-Künstlers ausmacht.

Sigfried Giedion setzt den oben zitierten Satz Fiedlers, ergänzt um dessen Erklärung, Kunst sei «eines der Mittel, durch die der Mensch allererst die Wirklichkeit gewinnt», als Motto seinem Einführungstext zur Zürcher Ausstellung «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik» (1936) voran.¹³ Carola Giedion-Welcker ihrerseits zitiert zwar Fiedler nicht, doch ist ihre Verteidigung der abstrakten Kunst als einer Art antizipativem Realismus ganz und gar abhängig von dessen synthetischer Bestimmung des Sehakts. «Sie [die junge Kunst] führt – um es kurz zu fassen – in neue Sehregionen. Hier will die Malerei nicht mehr die letzte feinste Nuance einer durch Jahrhunderte

kultivierten <peinture> sein, sondern sie will von einer prinzipiell anderen Front her, von der geistigen und realen Situation *unserer Zeit* aus, die sichtbare Welt anpacken und erobern.»¹⁴

Carola Giedion-Welcker und ihr Ehemann verteidigen die vom Zürcher Publikum angefeindete Avantgardekunst als notwendige Abkehr von einem retrospektiven, Ideen repräsentierenden und Natur reproduzierenden Verfahren und als Hinwendung zu einem unmittelbar produktiven. Der vom Publikum vermisste Sinn wird dem abstrakten und surrealistischen Kunstwerk zurückerstattet, indem es als Produkt einer psychophysischen Ausdrucksbewegung interpretiert wird, die sich durchaus der sichtbaren Welt bemächtigt, dabei jedoch eigenständige Formen hervorbringt, die als weltstiftend verstanden werden. Sigfried Giedion deutet diese Aufgabe der modernen Kunst überdies explizit als Rückkehr zu einer «Urfunktion» der Kunst, die durch ihre neuzeitliche Ästhetisierung verwischt worden sei, ein bis heute in der Kunstgeschichtsschreibung gängiger Topos.¹⁵ Allgemein lässt sich ausserdem sagen, dass die Kunst gemäss dem Fiedler'schen Ansatz, der insofern auch mit pragmatistischen Theorien übereinstimmt, weniger als materielles Objekt denn als Verdichtungsort von Handlung und Erfahrung gesehen wird, als Element eines Prozesses, an dem Künstler und Betrachter gleichermaßen teilhaben. Die Wirklichkeit produzierende Kraft der Kunst bedingt ihre Entmaterialisierung;¹⁶ sie gestattet den Werken nur den Status des Vorläufigen, des Entwurfs oder Modells.

Aus diesem Zusammenhang erschliessen sich zwei Topoi von Carola Giedion-Welckers Modernedeutung. Durch die Relativierung des Werkstatus im Sinne der zum Erkenntnisprozess schlechthin erweiterten künstlerischen Tätigkeit drängt sich deren Vergleich mit Wissenschaft auf. Die Metapher der modernen Kunst als «Experimentierzelle» oder «Zeitseismograph»¹⁷ hat in Fiedlers extremer Aufwertung und Weitung des künstlerischen Sehens ihren Grund, auch wenn eine technologische Dimension von ihm selbst noch nicht berührt wird. Diese Ebene, auf der sich der Künstler als Ingenieur einer neuen Gesellschaft sah, dürfte nach dem russischen Produktivismus und Konstruktivismus massgeblich durch die funktionalistische Bauhaus-Ästhetik in die Kunstliteratur eingeführt worden sein. Sowohl Paul Klee als auch Wassily Kandinsky veranschaulichen in ihren Bauhausbüchern das künstlerische Schaffen bzw. die Elemente der Malerei u. a. durch mathematisch-physikalische Operationen respektive durch eine technologisch gefilterte Naturwahrnehmung.¹⁸ Moholy-Nagy, dessen Bauhauspublikation «Vom Material zur Architektur» (1930) Carola Giedion-Welcker rezensierte, wollte das manuelle Bild durch die Technik der farbigen Lichtprojektion ersetzen.¹⁹

Im selben Jahr, 1930, setzt Giedion-Welcker in ihrer Eröffnungsrede zur Ausstellung «Produktion Paris» im Zürcher Kunstsalon Wolfsberg die durch das Neue Sehen reali-

sierte Öffnung in den Raum deutlich auch in Bezug zur Welt der Technik: «Die grossen Maler und die grossen Plastiker sind – wie übrigens die produktiven Kräfte auf allen Gebieten – Seismographen kommender Entwicklung [...]. Unser Blickfeld hat sich erweitert. Es genügt nicht mehr, in der Landschaft den Widerhall einer Stimmung zu empfinden. Wir sehen weiter, in grösseren Zusammenhängen: Flugzeugblick. Wir sehen andererseits schärfer. Das Mikroskop, der Röntgenapparat haben uns eine neue Sichtbarkeit geschaffen. Die ungeheure Welt der anonymen und abstrakten Dinge wird in den Kreis unseres Erlebens mit einbezogen [...].»²⁰

Carola Giedion-Welcker argumentiert hier ganz im Sinne der erwähnten Bauhauslehren. Der distanzierte Blick aus dem Flugzeug, der schon von Kandinsky entsprechend zitierte eindringende Blick durch das Mikroskop und der auf noch tiefere Schichten zielende Blick des Röntgenapparats legitimieren das abstrakte Kunstwerk als ein naturwahres. Die technischen Instrumente verhelfen gleichsam als Verlängerungen des menschlichen Sehorgans zu einer intensivierten Wahrnehmung, die auch das bislang Unsichtbare sichtbar macht. Der klassische Status der Kunst als zweiter Natur findet somit in der modernen Technologie seine aktuelle Begründung. Allerdings ist an die Stelle eines klar umrissenen Ideals die numinose, in die Zukunft projizierte Essenz der Epoche gerückt, der sich die Kunst nur versuchsweise und partiell annähern kann. Es sei die neue Rolle der Kunst, «konzentrierte Experimentierzelle, feiner, frühzeitiger seismographischer Apparat für unterirdische Regung und Bewegung eines Zeitalters zu sein.»²¹ Sie fasst vorerst «fragmentische Zipfel der heutigen Welt. Geschlossene, zusammenfassende Synthese ist hier ebenso wenig zu erwarten wie von dem 20. Jahrhundert heute schon definitive Gesichtszüge. Gewollte Labilität mit charakterlosem Schwanken zu identifizieren hiesse jedoch einem entspannten, aufnahmebereiten Körper Mangel an korrekter Haltung vorwerfen.»²²

Trotz ihrer Vielgestaltigkeit – scharfe Publikumskritik erfuhr immer wieder die gemeinsame Ausstellung und Kommentierung von abstrakten und surrealistischen Malern – wird die Avantgardkunst von Carola Giedion-Welcker als organischer Körper aufgefasst, der im Sinne von Fiedlers Konzept der Ausdrucksbewegung sensibel agiert. In diesem Verständnis der Kunst als «Zeitseismograph» zeichnet sich nun auch deutlich die Tradition der Wölfflin'schen Stilanalyse ab, die ihrerseits Fiedler vieles verdankt. Wölfflins Ausführungen über den «Zeitstil» in seinem Hauptwerk «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe» sind zweifellos Vorbild für Giedion-Welckers Argument, ermöglicht das Konzept des Zeitstils es doch, den gemeinsamen Ausdruck heterogener Gestaltungsweisen zu benennen. Die Affinität zu Wölfflins Modell zeigt sich auch in der jeweiligen Betonung der anonymen Mechanik, mit der sich der Zeitstil als generelle Sehform einer Epoche ebenso wie die «zeitseismographische» Avantgardkunst

realisiert. Konkreter noch mag die Rede vom neuen, dynamischen Zeitalter auf Wölfflins Deutung des Stilwandels von der Renaissance zum Barock verweisen, das «Schulbeispiel, wie ein neuer Zeitgeist sich eine neue Form erzwingt.»²³ In Wölfflins Barock wird implizit bereits ein Bild der Moderne entworfen. Das im Grundbegriff des Malerischen bzw. der ihm entsprechenden «offenen» Form antizipierte dynamische Moment der neuen Zeit erhält gleichsam in Carola Giedion-Welckers Metapher des Experiments eine modifizierte Fassung. Da die Beziehung des Stils zum Zeitgeist angesichts der Pluralität modernistischer Gestaltungsweisen nicht eindeutig und vor allem nicht aus der Anschauung heraus, also rein visuell, definiert werden kann, wird der Ausstellungsraum als Durchgangspassage zu einem noch unbestimmten Neuen erklärt. Zur Auffassung der Kunst als «offenem» Experimentierfeld für eine zukünftige Form gehört auch der schon erwähnte metaphorische Vergleich des Neuen Sehens mit technologischen Apparaturen, die das über die gewöhnliche Wahrnehmung hinausreichende künstlerische Sehen begründen. Auf derselben Ebene argumentiert im Übrigen Sigfried Giedion in seinem Buch «Die Herrschaft der Mechanisierung», wenn er die abstrakt-lineare Bewegungsdarstellung bei Paul Klee und Joan Miró mit den chronozyklografischen Bewegungsaufnahmen Frank B. Gilbreths vergleicht.²⁴

In denselben Bedingungsrahmen der modernen «offenen» Form gehört die überragende Bedeutung des Künstlerkommentars, der inhaltlich stets Fiedlers Option auf Hervorbringung einer neuen Wirklichkeit entspricht. Sigfried Giedion leitet in diesem Sinne das moderne, an die Stelle der statischen Perspektive tretende Mittel der «Bewegungsform» aus Klees «Pädagogischem Skizzenbuch» ab. Carola Giedion-Welcker referiert immer wieder den prophetisch-visionären Anspruch der abstrakten Moderne, widmet sich etwa den Schriften Kandinskys, die sie als Programm einer «ars spiritualis» bejaht.²⁵ In ihrer Klee-Biografie von 1954 stellt sie die Rolle des Künstlers als Theoretiker und Bauhaus-Pädagogen ins Zentrum. Seine publizierten Schriften sind Grundlage für die Kommentierung der Werke, auch im zweiten Teil des Buches, der «Klees Beitrag zur Erweiterung des künstlerischen Ausdrucks» würdigt. Ganz im Sinne der Künstlertheorie und ihrer Inthronisierung der Bewegungsform, die gemäss Klees maskulinem Schöpfungsmythos auch «Genesis» genannt wird,²⁶ führt Giedion-Welcker aus, dass Klee in Nachfolge der deutschen Romantik und parallel zu dem auf die Spitze getriebenen Spiel mit der Vieldeutigkeit von Vokabeln in der modernen Dichtung (Joyce) eine neue, komplexe Symbolsprache erfunden habe, in der sich Wirklichkeitsbeobachtung mit Vision verbinde, sich das Werden einer neuen Kultur manifestiere. Voraussetzung dafür sei eine professionell betriebene Primitivität, die Rückbesinnung auf die Urform der Zeichnung, durch die das Bild sich auf den psychischen Bereich des Fantastischen öffne und seine Begrenzung auf den perspektivischen Raum aufgebrochen werde in



I Paul Klee (1879–1940),
Hauptweg und Nebenwege,
 1929, 90 (R 10), Ölfarbe auf
 Leinwand auf Keilrahmen,
 83,7 x 67,5 cm, Museum
 Ludwig, Köln

eine raumzeitliche Bewegung. Auf diese Weise soll, wie Giedion-Welcker mit Hugo Ball formuliert, nicht unbedingt Kunst im ästhetischen Sinne, sondern das «inkorrupte Bild» hervorgebracht werden.²⁷ Klees Deutung der Kinderzeichnung signalisiert modellhaft die Abkehr von einer Gegenstandsbeschreibung und die Hinwendung zu einer Art kreativer Erforschung der Welt: «Ein Kind zeichnet und malt, wie es denkt. Seine Bilder – wenn sie rein und unverdorben bleiben – sind Bilder einer inneren Auseinandersetzung, eines inneren Fortschreitens im Durchdringen der Welt. Sie haben in ihrer Natürlichkeit ein eigenes Gesetz. Sie weisen auf ferne Zustände, innige, längst verlorene, die nur mühsam einzuholen sind.»²⁸

Der Orient bietet wie die Kinderzeichnung ein Bild jenes verlorenen, wiederzuerlangenden Ursprungs, das Klee durch seine Reisen nach Tunesien (1914) und Ägypten (1929) selbst evoziert hat. Zwei zentrale Kompositionsstrukturen in Klees Werk – zunächst das kubistische Raster, dann die horizontale Schichtung – werden mit diesen Reisen in Verbindung gebracht, obwohl sie jeweils zuvor schon entwickelt worden waren. In Tunis hat Klee nach eigener Aussage zu einer «Synthese Städtebauarchitektur –

Bildarchitektur» gefunden, nicht zuletzt durch den Eindruck der «zarteste[n] Bestimmtheit der Farben», der ihn endlich zum Maler reifen liess.²⁹ Die von ihm seit 1913 bereits am Vorbild von Delaunays Fensterbildern erprobte Rasterstruktur wird demnach erst durch das Erlebnis einer ursprünglichen Natur und Kultur schöpferisch entfaltet. Desgleichen wird, auch ohne dazu vorliegende Künstleraussagen, die horizontale Streifenstruktur, exemplarisch die des 1929 entstandenen Gemäldes *Hauptweg und Nebenwege* (Abb. 1, S. 41), als Niederschlag der Reiseeindrücke in Ägypten gedeutet. Klee fand dort, so Carola Giedion-Welcker, «fundamentale Offenbarungen und Bestätigungen aus Natur und Kunst, die seine Gestaltungsmethode unterstützen und bereichern konnten.» Die «streng horizontal gebänderten Mauern, Mumiensärge und Fassaden, die farbigen Strukturen grosser feierlicher Flächen und die enormen Proportionsstufungen der Monumente, aus unendlichen Horizontalen geschichtet, scheinen aus der Erinnerung in einer verdichteten Gleichzeitigkeit zu erstehen [...]. Aber auch jene religiöse Grundhaltung in der alten ägyptischen Kultur, die alles Denken und Leben durchdrang, jene ständige Inbeziehungsetzung des Menschen zum Universum, des irdischen Lebens zu den himmlischen Göttern und Gestirnen» habe Klees Suche nach einer universalen Symbolsprache angeregt.³⁰

Später hat Carola Giedion-Welcker den Stellenwert dieser «Offenbarungen und Bestätigungen» der eigenen Kunst durch das Ägypten-Erlebnis zu unterstreichen versucht, indem sie den Künstler selbst zu Wort kommen liess. In die Neubearbeitung des Klee-Buchs für Rowohlts «Monographien»-Reihe fügt sie einen Passus aus dem von Jürg Spiller 1956 herausgegebenen Fundus der Bauhaus-Manuskripte ein, der belegen soll, dass «Klees Sehen [...] innerlich für Ägypten vorbereitet» war.³¹ In diesem kurzen Textfragment geht es um das dynamische Gleichgewicht beim horizontal strukturierten Bildaufbau: «Es tritt eine beträchtliche Entspannung ein, ein episches Tempo gegenüber der Dramatik des Vertikalcharakters, was natürlich ein Abwägen nach Hüben und Drüben nicht ausschaltet. Die Vertikale ist immer noch da!»³² Das Beispiel reiht sich ein in die Vielzahl der Exempel, die einen prinzipiell als Handlung bzw. Bewegung verstandenen Kompositionsbegriff begründen sollen und dazu stets ein Spannungsverhältnis definieren.³³ Der hier betonten planimetrischen Antithese von Horizontale und Vertikale entspricht der Gegensatz zwischen dem sogenannten Dividuellen und dem Individuellen und schliesslich die übergreifende, von Giedion-Welcker zu Recht für *Hauptweg und Nebenwege* reklamierte Ambivalenz zwischen planimetrischen und perspektivischen Leseweisen.³⁴ Wie Klee selbst betont sie jedoch nicht den in der künstlerischen Form bewahrten Widerspruch, sondern postuliert eine gemäss kosmischen Lebensgesetzen erreichte symbolische Einheit. In Ägypten habe Klee gleichsam die umfassende kulturelle und landschaftliche Realität seines synthetischen Bildgesetzes erfahren.

Giedion-Welcker intendierte nicht, wie die kunsthistorische Forschung der Gegenwart, eine Verifizierung der einzelnen biografischen und ideengeschichtlichen Inhalte.³⁵ Die «vorkritische» Klee-Forschung, der sie angehört, pflegte noch einen völlig anderen Umgang mit dem Künstlerkommentar. Sie schmiegte sich dessen Gestus und Metaphorik an, ohne die Künstlertheorie mit dem philologischen Ernst einer sozialgeschichtlichen Ikonografie zu konfrontieren und sie dadurch zu objektivieren. Wenn auch nur beiläufig schimmert in Carola Giedion-Welckers Kommentar die Einsicht in den Subjektivismus der modernen Kunst und die Relativität der referierten Sinnaussagen durch. Am Schluss ihres Buchs, also mit einer gewissen Akzentuierung, bezeichnet sie mit Klee die Kunst als Refugium, das «ablenkend nur Annehmlichkeiten bietet» und aus dem der Mensch «neugestärkt zum Alltag zurückkehren kann.»³⁶ Diese Aussage mutet überraschend nüchtern an, scheint sie doch mit dem Bild der Avantgarde als Zeitseismograph im Allgemeinen und mit der Kommentierung von Klees Malerei auf dem Hintergrund einer naturphilosophischen Kunstmetaphysik im Besonderen kaum vereinbar zu sein.

Die moderne Bildrationalität. Arnold Gehlen

Auch wenn Carola Giedion-Welckers Werk hier nur sehr ausschnitthaft rezipiert wurde, lässt sich doch sagen, dass zentrale Denkfiguren, die bei ihr eher literarisch evokiert als konzeptionell entwickelt und miteinander verbunden werden, starke Affinität zu Gehlens anthropologisch-soziologischer Kunstdeutung besitzen. Die Berührungspunkte betreffen erstens die Herleitung des künstlerisch Neuen aus der modernen Technologie einerseits und aus der Regression auf eine elementare Formhandlung andererseits, zweitens den hohen Rang des Künstlerkommentars und drittens die These der Entlastungsfunktion der modernen Kunst, die in der oben zitierten Äußerung Klees anklingt. Gehlens Kunst- und Kulturtheorie der Moderne verknüpft diese scheinbar disparaten Denkfiguren auf der Grundlage seiner philosophischen Anthropologie.

Für Gehlens Ästhetik maßgeblich ist nämlich sein 1940 erschienenes Hauptwerk «Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt». Wie einleitend schon bemerkt, vertritt Gehlen die Theorie des Menschen als Mängelwesen, aus welcher er u. a. die zentrale Rolle der Technik als Organersatz ableitet. Denn anders als alle anderen Lebewesen, so Gehlen, wird der Mensch nicht in eine artspezifische natürliche Umwelt hineingeboren, ist seine Handlungsweise nicht durch Instinkte und spezialisierte Organe festgeschrieben. Im Gegensatz zu Freud nimmt Gehlen darüber hinaus an, dass die menschlichen Triebe keine bestimmte Geschichte und Struktur besitzen, sondern «weltoffen», das heißt beliebig formbar sind.³⁷ Insofern verfügt das Mängelwesen Mensch auch über eine Art Triebüberschuss, der im Dienste der Existenzsicherung

gebunden werden muss. Diese notwendige Entlastungsaufgabe obliegt den Institutionen, die der Mensch im Laufe seiner Geschichte aufgebaut hat und durch die er die individuellen Handlungsoptionen reduziert und strukturiert. Auf einer ersten Stufe ist es aber z. B. bereits die Art der Wahrnehmung, die vor der Reizüberflutung schützt. Schon die Konzentration auf die Optizität des Augensinns, der die Erfahrungen des Tastsinns in sich aufnimmt, bedeutet Entlastung, eine Denkfigur, die übrigens schon Adolf von Hildebrand in seine Theorie des taktil gestützten Fernbilds aufgenommen hatte.³⁸ Darüber hinaus sind Gehlens Überlegungen zum Urphänomen der Bewegungsfantasie aufschlussreich in ihrer Affinität zu Fiedlers und Klees Deutung des Werks als Genesis.

Wahrnehmung wird von Gehlen explizit als kommunikativer Akt aufgefasst, als Interaktion von Aussenreiz und eigener Antwortbewegung. Sie ist somit nicht passive Projektion des Sehfelds, sondern immer schon ein Medium zur Steuerung der Handlung. Mit Schopenhauer will Gehlen den menschlichen Körper als «Subjekt-Objekt» verstanden wissen, «als ein gleich ursprünglich von innen wie von aussen gegebenes Etwas, das sich einmal als handelnd in Bezug auf die Aussenwelt und wieder als Teilinhalt dieser Aussenwelt auffassen kann, auf sich selbst wie auf Aussendinge reagierend.»³⁹ Sogenannte Zielbilder und Phantasmen organisieren das Antriebsleben des Menschen im Gegensatz zum Tier, das blind, d. h. instinktiv an bestimmte äussere Reize gebunden bleibt. Sprache ist in ihrem Kern für Gehlen daher ein motorisches Phänomen, eine – vornehmlich beim Kind noch beobachtbare – Ausdrucksbewegung. Die klare Unterscheidung von Innen und Aussen, für Freuds Psychoanalyse etwa die entscheidende Leistung des Kindes bei der Ausbildung einer Ich-Grösse, ist für Gehlen fragwürdig. Er arbeitet mit der (von Novalis stammenden) Metapher einer «inneren Aussenwelt».⁴⁰ Zwischen Antrieb und Handlung bestehe beim Menschen ein Hiatus, der «weltoffen, also bildbesetzt» sei.⁴¹ Im Ausbau der Seherfahrungen und ihrer praktischen Verwertung macht Gehlen «das elementar *schöpferische* Verhalten des Menschen» aus.⁴² An die Stelle der traditionellen Beziehung zwischen Sehen und Erkenntnis tritt die Handlungsorientiertheit aller Bewusstseinsphänomene im Sinne einer psychophysischen Simultaneität, die, so wieder nach Schopenhauer, den «Willensakt und die Aktion des Leibes als Ein und Dasselbe» begreift.⁴³

Es ist angesichts dieser bereits implizit ästhetischen Theoreme nicht erstaunlich, dass Gehlen seine philosophische Anthropologie auch auf die Kunst übertragen hat, zunächst in seinem oben zitierten Buch «Die Seele im technischen Zeitalter» (1957), das in einer vorläufigen Fassung schon 1948 erschienen ist. Die Relation von technischer Rationalität und Komplexität einerseits und Primitivisierung andererseits wird hier in einen Deutungsrahmen eingestellt, der die Evolution des modernen Subjekts

zum Thema hat. Die Industrialisierung, nach Gehlen eine absolute Kulturschwelle, deren Radikalität als historischer Zäsur nur der Übergang von der prähistorischen Jagdkultur zum Ackerbau gleichkommt, lässt die Institutionen zerfallen und nimmt dem Menschen so die traditionellen Mittel zur Steuerung seiner übergrossen Antriebe. Aus der Technisierung allein habe sich nicht der nötige normative Druck ableiten lassen, obwohl Gehlen ihr als sogenanntem Resonanzphänomen eine geradezu euphorisch kommentierte Wichtigkeit zumisst. In dem Masse wie die Technik, etwa in Gestalt der Fließbandproduktion, so mächtig geworden ist, dass sie das Organische nicht nur ergänzt, sondern ganz ersetzt, entspricht sie seiner Auffassung zufolge endlich völlig dem Automatismus, der die Natur des Menschen ausmacht: Sein Herzschlag, seine Atmung, seine Bewegungen des Gehens und des Hantierens stellen in sich geschlossene, sich wiederholende Handlungskreise dar.

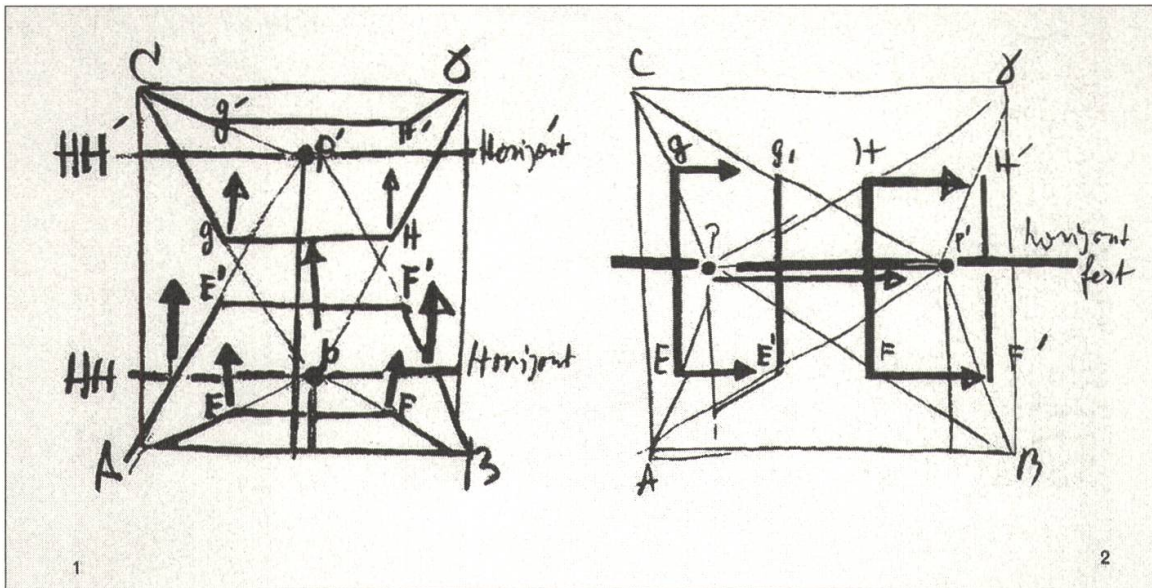
Der Automatisierung, so beobachtet Gehlen, folge jedoch eine schädigende Entregulierung der Lebenswelt. Die technische und ökonomische Rationalität der Industrie-epoche entwickle eine Eigenlogik, die zu einer pluralen, ethisch neutralen und hoch komplizierten, für den Einzelnen unüberschaubaren Struktur führe. Da der einst stabile Schatz an Gewohnheiten, Einrichtungen, Symbolen usw. verloren ist, sieht sich das Individuum zum ersten Mal auf sein Inneres zurückgeworfen und genötigt, «in einer Art chronischen Alarmzustandes die Umwelt und [das eigene] Handeln immerfort sachdiagnostisch und ethisch zu kontrollieren [...]»⁴⁴ An die Stelle des institutionell geregelten, in bedeutungshaften Formen geronnenen menschlichen Miteinanders, das auch, jenseits der Konformitätszwänge, dem unmittelbaren Gefühlsausdruck Raum liess, rückt die Reizwahrnehmung des psychisierten Subjekts. Aus seinem Reflexionszwang leitet Gehlen zum einen die Notwendigkeit der sogenannten Erfahrung aus zweiter Hand ab, die Produktion von Hülsen oder Schablonen für das Gefühlsleben, die Schutz bieten vor der Flut realer Reize. Ein Beispiel für die Schematisierung des emotionalen Lebens wäre etwa das Pin-up-Girl als quasi mechanische Erzeugung erotischer Gefühle.

Dieser Stereotypisierung des Bewusstseins steht andererseits aber die unendliche Ausdifferenzierung des subjektiven Lebens in der Kunst und seine wissenschaftliche Erschliessung durch die Psychologie gegenüber. Wenngleich die Differenz zu den massenmedialen Handlungsmodellen nicht explizit betont wird, scheint die besondere Kompetenz der Hochkunst für Gehlen in ihrer wissenschaftsartigen Qualität zu liegen, in ihrem Bekenntnis zum experimentellen Durchspielen von Verfahren, ihrer Ergebnisoffenheit sozusagen. Die «Herabsetzung des Realkontakts» in der industriellen Gesellschaft führt zur «Selbstverarbeitung und Raffinierung der vereinsamten Seele» in der Wissenschaft der Psychologie, in der sentimentalischen Literatur und schliesslich in der modernen Kunst. Deren Anerkennung führt Gehlen im Übrigen auf eine seit der Mitte

des 18. Jahrhunderts zu beobachtende Tendenz zurück, «dass nämlich die <führenden Geister> die Toreöffner, Inhalte und Weltbestände ansprechen und sogar Formen des Erlebens vorführen, die allesamt in späteren Zeiten als <natürlich> im Sinne des gar nicht anders Möglichen gelten.»⁴⁵ Carola Giedion-Welckers Metaphern des «Zeitseismographen» und der Avantgarde als «Experimentierzelle» haben in diesem Ideengebäude ihre Entsprechung.

Paul Klee, gesehen aus der Perspektive Hausensteins, ist für Gehlen der exemplarische moderne Künstler; in dessen Werken die Subjektivität als letztmögliche Gesetzesinstanz angesichts des Verlustes eines objektiven Bezugspunkts thematisch wird. Unbestimmtheit ist nach Gehlen die Zeitsignatur, die Klee in multivalenten Mischtechniken und -formen gestalterisch realisiert. Als Titelbild für das Buch «Die Seele im technischen Zeitalter» wählt Gehlen daher ein Werk Klees – *Revolution des Viaductes* (1937, 153 [R 13], Kunsthalle Hamburg) – das durch die anthropomorphe Belebung der technischen Konstruktion diese auch von Carola Giedion-Welcker vielfach betonte synthetische Mischgestalt programmatisch vorstellt.

Klees semiabstrakten, hochreflektierten und bisweilen traumartig verdichteten Bildern stellt Gehlen den sogenannten Neoprimitivismus eines Ernst Ludwig Kirchner gegenüber, dem er die zu starke Dosierung emotionaler Effekte vorwirft. Aus dieser Antithese entspringt ein durchaus normativer Gestus seines historischen Entwurfs der «Zeitbilder». Wo der Expressionismus als lediglich anarchischer Durchbruch zu einem unmittelbaren subjektiven Ausdruck das Zerbrechen der alten Institutionen bestätigt, bieten der synthetische Kubismus und die folgenden Kunstströmungen, exemplarisch der «pictor doctus» Klee, in ihren Arbeiten eine zugleich optische und begriffliche Rationalität an, welche die Reflexionswünsche des modernen Subjekts zu fixieren weiss und damit, so lässt sich ergänzen, den Verlust der psychischen Steuerung durch Institutionen kompensiert. Massstab dieser Wertung ist die Fiedler'sche Kunsttheorie und ihr wissenschaftliches Pendant der Gestaltpsychologie, deren Konzeption Gehlen in Klees Theorie und Werk antizipiert findet. Es geht um sogenannte «Ganzqualitäten», die Gehlen am Modell des von Klee selbst unermüdlich beschriebenen formalen Kosmos in seinen Bildern wiedererkennen will, als Ergebnis einer unendlichen Analyse und Synthese. Fiedler ist freilich der ideale Referenzautor dieser in ihrem Klassizismus eingang schon beschriebenen Norm, weil er die Theorie einer «nichtbegrifflichen Intellektualität des Auges» bereitstellte und somit wie die Gestaltpsychologie mit ihrem ganzheitlichen Konzept einer nicht-diskursiven, imaginativen Vernunft die unmittelbare Bindung der Form an einen Wesensgehalt postulierte.⁴⁶ Dies gelingt allein durch die Einbeziehung des Künstlerkommentars, welcher an die Stelle der aus der Kunst ausgegrenzten narrativen oder gegenständlichen Inhalte tritt.



2 Paul Klee (1879–1940), *Mechanik der subjektiven Höhengrade* [1] und *Mechanik der Breitengrade* [2], in: Paul Klee, «Das bildnerische Denken» (Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, I), hrsg. und bearb. von Jürg Spiller, 5. Aufl., Basel: Schwabe, 1990, S. 165

Die «Kommentarbedürftigkeit» der modernen Kunst, diese zum Schlagwort geronnene Sentenz aus Gehlens Buch,⁴⁷ hat allerdings zwei Systemstellen in dessen Theoriegebäude. So wie es eine angeblich dumpfe expressionistische und eine angeblich reflektierte kubistische und postkubistische Kunst gibt, ist der Kommentar zum einen Propagandamedium, das Teil der notwendigen Primitivisierung und Schematisierung des kulturellen Lebens ist. Die Ausdifferenzierung und Spezialisierung der modernen Kunst, insbesondere die Abstraktion, bringt es mit sich, dass sie mit metaphysischen Parolen Aufmerksamkeit erheischen muss, an deren Anachronismus Gehlen jedoch keinen Zweifel lässt. Im Rahmen dieser Einsicht in die Legitimationsfunktion des Künstlerkommentars leistet Gehlen insofern einen ersten systematischen Erklärungs- und Distanzierungsversuch von dem, was er die «grosse dramatische Existenzial-Sprache» der Kunstkritik nennt.⁴⁸ Vermutlich hätte er Carola Giedion-Welcker unter die «kosmisch und metaphysisch gesonnen[en]» Kommentatoren eingereiht,⁴⁹ denn sie teilt mit jenen eine ungebrochene und als solche nicht reflektierte Metaphernsprache, wengleich, wie oben ausgeführt, diese relativiert wird durch die Feststellung einer lediglich der psychischen Entlastung dienenden Funktion der Kunst. Dieses Stichwort jedoch – Entlastung – ist in Gehlens Kunsttheorie der konzeptuelle Nukleus, von dem aus die Rolle der theoretischen Zugänge begriffen und ihre Qualität beurteilt wird. Die gesamte Kommentarliteratur seit dem Impressionismus gilt ihm insofern als substantieller Bestandteil der Kunst. Klees Theorie wird als eine adäquate und komplexe Konzeption

seines Werks anerkannt, die offenbar im Gegensatz steht zu den metaphorischen Hüllen des kosmischen Jargons der Kunstkritik, wenn diese Differenzierung auch nicht explizit verdeutlicht wird.

Ein Beispieltext kann den hohen Rang des gelehrten Künstlerkommentars in Gehlens Theoriegebäude verdeutlichen. Wie Carola Giedion-Welcker entlehnt auch er der von Spiller edierten Bauhauslehre Klees eine Passage, um zu einer Deutung der «Ganzqualität» von *Hauptweg und Nebenwege* zu gelangen. Nur ist es ein anderer Textabschnitt, der nicht primär auf die Horizontalstruktur abhebt, sondern vielmehr auf die «Mechanik der subjektiven Höhengrade» in ihrem Verhältnis zur «Mechanik der Breitengrade» (Abb. 2, S. 47).⁵⁰ Angesprochen wird hier die Veränderung des seelischen Erlebens bei optischer Erweiterung des Horizonts. Wachsende Höhe, also ein Steigen des Horizonts, ermöglicht demnach mit der gewonnenen Aufsicht eine Beruhigung, bei Abnehmen der Höhe entsteht das Gefühl der Bedrückung. Diesen Kontrast sieht Gehlen in dem Gemälde des Museums Ludwig zum Thema gemacht, und zwar zugunsten des Aufstiegs, der mit dem klar begrenzten Hauptweg identifiziert wird. Ein motivgeschichtlicher Hinweis soll die Eindeutigkeit der Bildaussage noch bestärken. Der Topos des geraden Wegs, so Gehlen, welcher stets in die Verdammnis führe, werde von Klee umgekehrt, denn sein gerader Hauptweg führe zum Heil. Nach Gehlen besitzt das Bild somit einen jenseits literarischer oder religiöser Motive wirksamen psychischen «Wesensgehalt», der als «beglückendes Gefühl lichtdurchströmten Aufstiegs» beschrieben wird und Verdichtung findet in der wiederum Klees eigenem, jedoch keineswegs auf *Hauptweg und Nebenwege* ausgerichteten Text entlehnten Formel: «Gesteigertes Wohlbefinden.»⁵¹

Schluss: Entlastung versus Entfremdung

Die Tatsache, dass Carola Giedion-Welcker und Gehlen trotz der grundsätzlich verwandten Anschauungen zu unterschiedlichen Interpretationsansätzen gelangen, spricht nicht unbedingt für einen Gegensatz, denn um Deutungen im Sinne traditioneller Hermeneutik handelt es sich nicht. Die Wahl der Erklärungsinstanzen, auf der einen Seite primär die altägyptische Kultur als Beglaubigung der dynamischen Kompositionslehre Klees, auf der andern Seite die Beglaubigung der Gestalttheorie durch Klees Bauhauslehre, erscheint alles andere als zwingend. Der jeweils vorgeschlagene Wesensgehalt ist wohl eher durch die Voraussetzungen der entsprechenden Publikationen gesetzt. Die Gattung der Biografie legt es nahe, die Ägyptenreise Klees für den Kommentar zu *Hauptweg und Nebenwege* auszuwerten und der referierten Künstlertheorie zuzuordnen. Die konzeptionelle Begründung der Ästhetik Gehlens hingegen erfordert es, Klees Formlehre im Kontext der Gestaltlehre als Bestätigung der Fiedler'schen Ausdrucks-

bewegung und diese als Beleg einer kunstphysiologischen Handlungslehre zur Anwendung zu bringen. Nur in diesem Gesamtzusammenhang lässt sich die zentrale These der Kunst als Entlastung plausibel machen.

Die Gemeinsamkeit der beiden Klee-Kommentare besteht darin, dass sie sich vornehmlich auf die persönliche Erfahrung und Eigendeutung des Künstlers berufen und nicht auf eine Bildanalyse vor dem Hintergrund der Geschichte des Mediums Malerei. Aber auch die Lektüre der Künstlertheorie, die jeweils das Verhältnis von Horizontale und Vertikale erörtert, wird auf signifikante Weise verengt. Carola Giedion-Welcker betont den episch-transpersonalen Aspekt der Horizontalstruktur, da es ihr um die allumfassende Symbolsprache des Alten Ägypten geht, was allerdings mit ihrer Aussage, dass «sich der ‹Hauptweg› [...] eindrücklich und unbeirrt behauptet» nicht recht in Einklang zu bringen ist.⁵² Gehlen hingegen klammert umgekehrt die Horizontale gänzlich aus, da er das Bild als Beweismittel einer eindeutig lesbaren Ausdrucksbewegung einsetzen will. Das positive Sinnganze steht weder für Carola Giedion-Welcker noch für Gehlen zur Debatte, auch wenn es von der Höhe metaphysischer Gewissheit zu einem Spiel der entlastenden Reflexion abgesunken ist und den assoziierten Inhalten mithin ein bloss formartiger Charakter zukommt. Das Bild Ägyptens und die triumphierende Aufwärtsbewegung treffen sich in der Anmutung transzendenter Wahrheit. Dass die klar hierarchische Aussage des Bildtitels «Hauptweg und Nebenwege» vom Bild jedoch keineswegs eingelöst, sondern durch das Umbrechen der Fluchtlinien in die hochgelegte Horizontlinie unterlaufen wird, bleibt ausser Acht, ebenso die der transparenten Heiterkeit des Kolorits widersprechende opak verfestigte Materialität des Bildes. Den Nachweis also, inwiefern ein uneingeschränkter Ganzheitscharakter dem Werk selbst eigen, und nicht etwa nur eine Option der zitierten biografischen und theoretischen Kontexte ist, bleiben uns beide Autoren schuldig. Sie müssen oder können diesen schuldig bleiben, weil sie in der Nachfolge Fiedlers auf die werkbezogene, malereigeschichtliche Perspektive zugunsten einer rein wahrnehmungsbezogenen Orientierung verzichten. Die Einheit von Idee und Natur, Ich und Welt ist in der von Fiedler und Wölfflin vorgegebenen physiognomischen Prämisse ihrer Kunstauffassung gesichert, so widersprüchlich die Qualitäten, Strukturen und Inhalte des Gemäldes auch sein mögen.

Aufgefangen zwar, dann sogleich jedoch abgewiesen wird in der technologisch-primitivistischen Mythologie der Entlastung ein offenkundiger, auch der Klee'schen Theorie durchaus ablesbarer Inhalt, dass nämlich die Bilder ihr eigenes Bildsein zum obersten Thema machen und alle gegenständlichen und emotionalen Gehalte dieser Aufgabe zuführen, die man schon als Institutionskritik lesen kann. Zwar ist in Carola Giedion-Welckers Metapher der «Experimentierzelle» und in Gehlens Idee des modernen Bildes als Reflexionsangebot etwas von der selbstbezüglichen theoretischen

Disposition moderner Kunst erfasst. Der metapicturale Kern von Klees Kunst – die permanente Oszillationsbewegung zwischen Fläche und Raum, Gestalt und Form – wird von beiden Autoren beschrieben, jedoch nicht als Selbstkritik des Mediums, sondern als synthetische Schöpfung bzw. als Spiegelung der chronischen «Zuständlichkeit der Reflexion» in der chaotischen modernen Kultur.⁵³ Anerkennung findet darin der gesellschaftliche Tatbestand der Entfremdung als psychosozialer Bedingungsgrund moderner künstlerischer Reflexivität. Im Unterschied zu materialistischen Ansätzen jedoch, die der Kunst die kritische Erörterung und Aufhebung von Entfremdung überantworten, wird in den hier verhandelten Schriften Entfremdung als einzig mögliche Existenzweise verstanden. Fiedlers Konzept einer künstlerischen Ausdrucksbewegung lieferte das Modell einer sich selbst entfremdeten und solcherart entlasteten Subjektivität, deren Ziel die «Einregelung» in die gesellschaftlichen Verhältnisse ist.⁵⁴

- 1 Siehe die Ausführungen zur Studienzeit Carola Giedion-Welckers bei Iris Bruderer-Oswald, *Das Neue Sehen. Carola Giedion-Welcker und die Sprache der Moderne*, Bern/Sulgen: Benteli, 2007, S. 30–44, bes. die spätere Selbstdarstellung Carola Giedion-Welckers, zit. ebd., S. 39. Zu Wölfflins Einfluss insbesondere auf die Plastik-Deutung Carola Giedion-Welckers siehe ebd., S. 131–141.
- 2 Arnold Gehlen, *Die Seele im technischen Zeitalter. Sozialpsychologische Probleme in der industriellen Gesellschaft*, Frankfurt a. M.: Klostermann, 2007.
- 3 Ders., *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*, Frankfurt a. M./Bonn: Athenäum, 1960, S. 165. Der Begriff «Posthistoire» findet auch schon Verwendung in: ders., «Über die Geburt der Freiheit aus der Entfremdung», in: *Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie* 40 (1952), S. 338–353, hier S. 352. Vgl. Kommentar unten, Anm. 54. Die gängig gewordene Definition des Posthistoire als «Synkretismus des Durcheinanders aller Stile und Möglichkeiten» wird erst in der 2. Aufl. von *Zeit-Bilder* (1965, S. 206) eingeführt. Schon in den 1920er Jahren wird diese Dimension wirksam, etwa in der Irritiertheit des Publikums angesichts der Zusammenschau von Surrealismus und Abstraktion in der Zürcher Ausstellung «Neue Optik». Siehe dazu Bruderer-Oswald 2007 (wie Anm. 1), S. 60–68, bes. S. 67.
- 4 Dazu Karlheinz Messelken, «Der Reiz des Schönen. Zu Gehlens ästhetischer Theorie», in: *Zur geisteswissenschaftlichen Bedeutung Arnold Gehlens* (Schriftenreihe der Hochschule Speyer, 113), hrsg. von Helmut Klage und Helmut Queritsch, Berlin: Duncker & Humblot, 1989, S. 633–707.
- 5 Für Worringer steht der «Abstraktionsdrang [...] am Anfange jeder Kunst [...]». Er ist «die Folge einer grossen inneren Beunruhigung des Menschen durch die Erscheinungen der Aussenwelt und korrespondiert in religiöser Beziehung mit einer stark transzendentalen Färbung aller Vorstellungen. Diesen Zustand möchten wir eine ungeheure geistige Raumscheu nennen.» Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* [1908], München: Piper,¹⁴ 1987, S. 49. Zu Worringers Adaption von Riegls kristallinhaptischem Kunstwollen siehe Regine Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol – Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne* (Studien zur Kunstgeschichte, 63), Hildesheim/Zürich/New York: Olms, 1991, S. 29–32. Zu Gehlens analoger Kristallmetaphorik in seiner Bestimmung des Posthistoire siehe unten, Anm. 54. Zur Denkfigur der geistigen Raumscheu im

- weiteren Kontext zeitgenössischer Kulturkritik siehe Claudia Öhlschläger, *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, München: Fink, 2005, bes. S. 17–19.
- 6 Worringer 1987 (wie Anm. 5), S. 57.
- 7 Genannt sei hier nur der grundlegende Kommentar von Gottfried Boehm, «Einleitung», in: Konrad Fiedler, *Schriften zur Kunst*, hrsg. von dems., 2 Bde., München: ²1991, Bd. I, S. XLV–XCVII.
- 8 Siehe insbesondere die Schrift «Moderner Naturalismus und künstlerische Wahrheit» [1881], ebd., S. 81–110.
- 9 Siehe insbesondere die Schrift «Über den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit» [1887], ebd., S. 111–220. Zu den theoretischen Grundlinien der Fiedler'schen Denkansätze und ihrer Differenzierung siehe Klaus-Peter Lange, «Konrad Fiedler», in: Helmut Koopmann / J. Adolf Schmoll gen. Eisenwerth (Hrsg.), *Beiträge zur Theorie der Künste im 19. Jahrhundert*, Bd. 2, Frankfurt a. M.: Klostermann, 1972. Fiedlers Anspruch auf eine Kunsttheorie als Erkenntnistheorie hinterfragt Annegret Kirchhoff, «Die machbare Wahrheit. Zu Conrad Fiedlers Kunsttheorie», in: Joachim Gaus (Hrsg.), *Kunstgeschichtliche Aufsätze. Festschrift Heinz Ladendorf*, Köln: Kunsthistorisches Institut der Universität, 1969, S. 260–275.
- 10 Fiedler-Zitat ohne Quellenangabe bei Sigfried Giedion, «Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik», im Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunsthaus Zürich, 13.6.–22.7.1936, S. 3–8, hier S. 3. Vgl. Bruderer-Oswald 2007 (wie Anm. 1), S. 71.
- 11 Siehe hierzu Erwin Panofsky, *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin: Wissenschaftsverlag Volker Spiess, ⁷1993, S. 57–63, bes. S. 62.
- 12 Bruderer-Oswald verweist auf Fiedlers Schlüsselrolle im Kontext von Carola Giedion-Welckers kunsthistorischer Arbeit, ohne diese näher zu analysieren, siehe Bruderer-Oswald 2007 (wie Anm. 1), S. 58.
- 13 Zürich 1936 (wie Anm. 10).
- 14 Carola Giedion-Welcker, «Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Experimentierzelle, Zeitseismograph» [1930], in: dies., *Schriften 1926–1971. Stationen zu einem Zeitbild*, hrsg. von Reinhold Hohl, Köln: DuMont Schauberg, 1973, S. 101–104, hier S. 101.
- 15 «Die psychologische Wiedergabe der Welt interessiert sie [die Malerei] im Grunde nicht, denn sie schafft sich eine neue Realität [...] durch das Zurückgreifen auf die Urelemente der Malerei selbst. Es handelt sich nicht etwa darum, sich in primitive Epochen (Negerkunst) einzufühlen. Die Malerei will wieder zu ihrer Urfunktion zurück. Sie hatte sie, ehe sie reine «Kunst» wurde und ihre abstrakten Symbole, Runen und Zeichen jedermann verständlich waren [...]. Darum bildet heute der Maler die Welt nicht ab, sondern ist gezwungen, [...] selbständige Elemente zu formen, die wir [...] als graphische Niederschläge unseres Wesens anerkennen.» Sigfried Giedion in: *Produktion Paris 1930. Werke der Malerei und Plastik*, Ausst.-Kat. Kunstsalon Wolfsberg, Zürich, 8.10.–15.11.1930, zit. nach Bruderer-Oswald 2007 (wie Anm. 1), S. 69. Vgl. z. B. Werner Hofmann, *Grundlagen der modernen Kunst. Eine Einführung in ihre symbolischen Formen*, Stuttgart: Kröner, 1978, S. 105, zur «Einschränkung der künstlerischen Handlungsfreiheit» durch den Realismus der Renaissance. Auf der Grundlage der Fiedler'schen Ursprungsmythologie wird diese transempirische Handlungsfreiheit in der modernen Kunst wieder wirksam gesehen. Ähnlich, wiederum mit Rekurs auf Konrad Fiedler, Gottfried Boehm, «Die Wiederkehr der Bilder», in: ders. (Hrsg.), *Was ist ein Bild?*, München: Fink, 1994, S. 11–38, bes. S. 17.
- 16 Lange zählt dies zu den Schwierigkeiten, die sich aus Fiedlers kunsttheoretischem Ansatz von 1876 ergeben: «Es folgt nicht direkt daraus, dass das künstlerische Bewusstsein zur äusseren künstlerischen Tätigkeit übergeht, denn die künstlerische Tätigkeit ist zunächst einmal reiner Erkenntnisprozess, ein inneres Sich-Bilden der sichtbaren Gestalten. Und da das Bewusstsein des Künstlers fortfährt, in sich die anschaulichen Formen anzuhäufen, kann das einzelne Kunstwerk immer nur ein bruchstückartiger Ausdruck des Künstlerbewusstseins sein.» Lange 1972 (wie Anm. 9), S. 71.
- 17 Vgl. Anm. 14.
- 18 Paul Klee, *Pädagogisches Skizzenbuch* [1925] (Neue Bauhausbücher), Mainz / Berlin: Kupfer-

- berg, 1965: Beispiele aus anatomischen Präparaten, S. 16–19; Gesetz der Schwerkraft in Anwendung auf die lineare Bewegungsdarstellung, S. 38–39. Wassily Kandinsky, *Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente* [1926], mit einer Einführung von Max Bill, Bern-Bümpliz: Benteli,⁷ 1973; siehe «Sternhaufen im Herkules» (Teleskop-Aufnahme) und «Nitritbildner» (Mikroskop-Aufnahme) zur Verdeutlichung des Punkts als Urelement in Natur und Kunst. Weitere mikroskopische Darstellungen als Beispiele für Linienbildungen S. 118–119; «Linienbildung eines Blitzes» (Fotografie), S. 121. Carola Giedion-Welcker schrieb mehrfach über beide Künstler und befasste sich 1951 speziell mit «Kandinsky als Theoretiker», abgedruckt in: dies. 1973 (wie Anm. 14), S. 310–318.
- 19 Carola Giedion-Welcker, «Zu Moholy-Nagy» [1930], in: dies. 1973 (wie Anm. 14), S. 142–144. Zum romantizistischen Bild der Technik als Instrument der Vergeistigung bei Paul Klee siehe unten, Anm. 33.
- 20 Carola Giedion-Welcker, *Die Funktion heutiger Malerei. Eröffnungsrede Produktion Paris 1930* (Manuskript), zit. nach Bruderer-Oswald 2007 (wie Anm. 1), S. 69.
- 21 Giedion-Welcker [1930] 1973 (wie Anm. 14), S. 104.
- 22 Ebd., S. 101.
- 23 Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, München: Bruckmann, 1915, S. 10.
- 24 Sigfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte* [engl. 1948], mit einem Nachwort von Stanislaus von Moos, hrsg. von Henning Ritter, Frankfurt a. M.: Athenäum, 1987, S. 133–138.
- 25 Giedion-Welcker [1951] 1973 (wie Anm. 18), S. 310. Vgl. auch ihren Essay «Kandinskys Malerei als Ausdruck eines geistigen Universalismus» [1951], in: dies. 1973 (wie Anm. 14), S. 305–310. Carola Giedion-Welcker konstatiert hier im Übrigen die Nähe von Kandinskys «primär-psychische[r] Interpretation» zu Worringers «rein auf das Geistige gerichtete[r] Kunstanalyse» (ebd., S. 307).
- 26 Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee*, Stuttgart: Gerd Hatje, 1954, u. a. S. 37 und S. 42. Vgl. hierzu Paul Klee, *Tagebücher 1898–1918*, textkritische Neuedition, hrsg. von der Paul-Klee-Stiftung Kunstmuseum Bern, bearb. von Wolfgang Kersten, Stuttgart: Hatje, 1988, S. 363–364, Nr. 943: «Die Genesis als formale Bewegung ist das Wesentliche am Werk. / Im Anfang das Motiv, Einschaltung der Energie, Sperma. [...] Meine Zeichnung gehört ins männliche Gebiet.» Ebd., Nr. 944: «[...] Im Anfang die männliche Spezialität des energischen Anstosses. Dann das fleischliche Wachsen des Eies. Oder: zuerst der leuchtende Blitz, dann die regnende Wolke. / Wo ist der Geist am reinsten? Im Anfang. Hie Werk, das wird (zweiteilig). Hie Werk das ist.»
- 27 Hugo Ball, *Die Flucht aus der Zeit*, München / Leipzig: Duncker & Humblot, 1927, zit. in Giedion-Welcker 1954 (wie Anm. 26), S. 48.
- 28 Ebd. Carola Giedion-Welcker zitiert Klee nach Hans Friedrich Geist, *Paul Klee*, Hamburg: Hauswedell, 1948, S. 24. Hier ist das Zitat ebenfalls nicht nachgewiesen.
- 29 Klee 1988 (wie Anm. 26), S. 340, Nr. 926–927; vgl. auch S. 350, Nr. 926: «Die Farbe hat mich [...]» Auf diese Passagen geht Carola Giedion-Welcker sympathisch ein: Klee sei durch die afrikanische Landschaft, «jene Musik des Morgenlandes [...] zutiefst durchsetzt und für die Zukunft befruchtet.»
- 30 Giedion-Welcker 1954 (wie Anm. 26), S. 43–44. Auf denselben Dreiklang von alter Kultur, Natur und Avantgardekunst verweist auch der visuelle Vergleich moderner mit prähistorischer Plastik oder Stammeskunst sowie Naturphänomenen bei Carola Giedion-Welcker, *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung*, Zürich: Girsberger, 1937, das 1955 in erweiterter Form unter dem Titel *Plastik des XX. Jahrhunderts. Volumen- und Raumgestaltung* erschien.
- 31 Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (rowohlt monographien, 52), Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1961, S. 91.
- 32 Paul Klee, *Das bildnerische Denken* (Schriften zur Form- und Gestaltungslehre, 1), hrsg. von Jürg Spiller, Basel: Schwabe,⁵ 1990, S. 212. Giedion-Welcker 1961 (wie Anm. 31), S. 91–92, zitiert diesen Passus ohne Quellenachweis und mit dem nicht markierten

- Zusatz (nach «Entspannung») «in diesen Horizontalstrukturen». Vgl. ihre weitgehend positive Rezension zu Paul Klee, *Das bildnerische Denken*, in: *Werk-Chronik* 44 (1957), S. 77–78. Zum Schluss merkt sie kritisch die fehlende «Transparenz der Quellennachweise» an.
- 33 In Jürg Spillers (nach historisch-kritischen Massstäben nicht zuverlässiger) Gliederung folgt der zitierte Text auf die Symbolisierung des kompositorischen Gleichgewichts als kompositioneller Handlung durch das Bild der Waage. Zum Thema neuerdings Rossella Savelli, «Bildnerische Mechanik (oder Stillehre)», in: *Paul Klee – Die Kunst des Sichtbarmachens. Materialien zu Klees Unterricht am Bauhaus*, hrsg. vom Kunstmuseum Bern / Paul-Klee-Stiftung, Ausst.-Kat. Seedamm Kulturzentrum Pfäffikon (SZ), 14.5.–30.7.2000, Bern: Benteli, 2000, S. 127–139, bes. S. 130–132 (zu «Gleichgewicht und Bewegung»). Die künstlerische Aufgabe, von der statischen zu einer dynamischen Ordnung fortzuschreiten, spiegelt nach Klees Verständnis die existenzielle Aufgabe des Menschen, dem Leib-Seele-Konflikt durch eine Befreiung aus der physischen Beschränktheit zu entkommen. Die moderne Technik, insbesondere das Flugzeug, stellt daher für Klee (wie für Carola Giedion-Welcker) in diesem Sinne eine hochbedeutende Errungenschaft dar; sie steht für den erstrebten dynamischen Stil; siehe ebd., S. 136–137.
- 34 Giedion-Welcker 1961 (wie Anm. 31), S. 89: «Der künstlerische Niederschlag dieser Reiseeindrücke ist nun deutlich spürbar in den Werken der darauffolgenden Epoche, in jenen durch horizontale Streifen gegliederten Bildern, an deren Rändern sich seltsame Vertikalen auftreffen, die oft ebenso in die Höhe hinauf wie in die Tiefe hinein ablesbar sind.»
- 35 Vgl. etwa Christoph Wagner, «Klees «Reise ins Land der besseren Erkenntnis». Die Ägyptenreise und die Arbeiten zur «Cardinalprogression» im kulturhistorischen Kontext», in: *Paul Klee. Reisen in den Süden. «Reisefieber praecisiert»*, hrsg. von Uta Gerlach-Laxner und Ellen Schwinzer, Ausst.-Kat. Gustav-Lübcke-Museum, Hamm, 26.1.–13.4.1997, Museum der Bildenden Künste Leipzig, 8.5.–13.7.1997, Ostfildern-Ruit: Hatje, 1997, S. 72–85. Die Phase der historisch-kritischen Klee-Forschung wurde eingeleitet durch Otto Karl Werckmeister, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt a. M.: Syndikat, 1981.
- 36 Giedion-Welcker 1954 (wie Anm. 26), S. 72 (ohne Quellennachweis).
- 37 Gehlen nimmt zur Psychoanalyse selbst ausführlich Stellung in «Die Seele im technischen Zeitalter» und in Gehlen 1960 (wie Anm. 3), S. 104–115. Vgl. Ingo Blaich, *Kulturfähigkeit vs. Kulturfeindlichkeit? Darstellung und Vergleich der anthropologischen Ansätze von Arnold Gehlen und Sigmund Freud*, Studienarbeit WS 1999/2000 (Dokument Nr. V5866 aus den Wissensarchiven von Grin, Verlag für akademische Texte).
- 38 Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* [1893], Strassburg: Heitz, ³1913, bes. S. 5–28. Zur Reliefauffassung ebd., S. 57–75. Hildebrand geht von zwei entgegengesetzten Modi der Sehtätigkeit aus, die in der künstlerischen «Reliefvorstellung» vereint werden sollen, dem ruhigen Schauen, das ein Flächenbild empfängt, und der Augenbewegung, die das Dreidimensionale gleichsam abtastet. Diese Antithetik des Sehens geht in die Modellierung der Wölfflin'schen Grundbegriffe ein. Die Idee einer Synthese beider Pole prägt Worringers Entwurf eines nordischen Kunstwollens, das auf taktil-abstrakter Grundlage nach stärkstem – organisch vereinheitlichtem – Ausdruck sucht. Siehe Worringer 1987 (wie Anm. 5), S. 148–165.
- 39 Arnold Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, 8. Aufl., unver. Nachdr. der 7., durchges. Aufl., Frankfurt a. M. / Bonn: Athenäum, 1966, S. 166. Ein weiterer Verweis gilt Deweys pragmatistischem Handlungsbegriff.
- 40 Ebd., S. 195.
- 41 Ebd., S. 196.
- 42 Ebd., S. 186.
- 43 Ebd., S. 187.
- 44 Gehlen 2007 (wie Anm. 2), S. 58.
- 45 Ebd., S. 71.
- 46 Gehlen 1960 (wie Anm. 3), S. 62. Fiedlers Kunsttheorie wird ein ganzes Kapitel (II, 2) gewidmet.
- 47 Ebd., S. 162. Titel von Teil IX des Buches.
- 48 Ebd., S. 164.

- 49 Ebd., S. 165, mit Bezug auf Herbert Read.
- 50 Klee 1990 (wie Anm. 32), S. 165. Der Sinn dieser Passage erschliesst sich nur im Kontext. Als Titel dieser Beispielgruppe gibt der Herausgeber Spiller die Aufgabe der «Synthese der räumlich plastischen Darstellung und der Bewegung» an (ebd., S. 151). Als Gestaltungsbeispiel für die Bewegungsform der Horizontalen wird hier u. a. *Hauptweg und Nebenwege* genannt (ebd., S. 162).
- 51 Gehlen 1960 (wie Anm. 3), S. 111; Klee 1990 (wie Anm. 32), S. 165.
- 52 Giedion-Welcker 1961 (wie Anm. 31), S. 90.
- 53 Gehlen 1960 (wie Anm. 3), S. 63.
- 54 Insofern die Kunst uns «die freie, beherrschte Durchformung unserer wirklichen, alltäglichen Bewusstseinsverfassung vermittel[t] [...], gelingt ihr vielleicht die Einregelung in die Verfassung einer Menschheit, die vom Kampf ums Mitkommen abgewetzt ist, die in der tempo-beschleunigten Erledigung den Modus der

Kristallisation findet, in der Benommenheit von der nächsten Zukunft die Form des «post-histoire».» Gehlen 1960 (wie Anm. 3), S. 165. Vgl. ders. 2007 (wie Anm. 2). Gehlen sieht allein die bei Fichte angelegte psychologische Bestimmung von Entfremdung noch wirksam, und zwar in der Psychoanalyse, die der «Seele die Verfügung über die ihr entglittenen Produkte ihrer eigenen Selbsttätigkeit wiederzugeben» versuche (ebd., S. 349). Er selbst beharrt darauf, dass die Selbstentfremdung des Menschen in den Institutionen das einzige Mittel zu einer Freiheit sei, die nicht zum «Schrittmacher der Guillotine» werde, ebd., S. 351. In der Gegenwart des Post-histoire sei die Idee der Freiheit abgelöst worden durch ein zukunftsgerichtetes planerisch-wissenschaftliches Kalkül. Von hier aus erschliesst sich die in *Zeit-Bilder* beschriebene Rolle der modernen Kunst noch einmal deutlicher.