

Zeitschrift: Outlines
Band: 6 (2011)

Artikel: Neues Denken - Neues Sehen? : Das Ewig-Ideale im Werk der Kunsthistorikerin Carola Giedion-Welcker
Autor: Imesch, Kornelia
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-872190>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 07.10.2024

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

KORNELIA IMESCH

Neues Denken – Neues Sehen?

Das Ewig-Ideale im Werk der Kunsthistorikerin Carola Giedion-Welcker

In seinen «autobiographischen Notizen» der 1970er Jahre vermerkte der Kunsthistoriker und Kunstkritiker Peter Meyer: «Das Ehepaar Giedion-Welcker war nun einmal fest überzeugt, die Erde würde sich falsch herumdrehen, wenn es nicht andauernd schieben würde, dass sie sich richtig dreht. Frau Carola war die wohl intelligentere, jedenfalls ausgeglichene, kultiviertere, sie hat gute Bücher und Zeitungsaufsätze über abstrakte Plastik geschrieben.»¹ Carola Giedion-Welcker ihrerseits hatte den Zürcher Kollegen im Zusammenhang mit dem Giacometti-Streit durch die Unterstellung eines Diktums Kaiser Wilhelms II., «mir passt die ganze Richtung nicht», zur Zielscheibe der Kritik gemacht und ihn als Menschen charakterisiert, der «durch seine eigene künstlerische Gegenwart» stolziere.² Die Reverenz von Peter Meyer – einem erklärten Antipoden der Giedions – vor «Frau Carola» hingegen bezieht sich weder auf ein «Neues Denken» noch auf ein «Neues Sehen», wohl aber mit der ironischen Metapher des «Erd-Anschiebens» auf eine geradezu kosmologische Dimension. Dezidiert und engagiert war jedenfalls Carola Giedion-Welckers Einsatz für die Anerkennung der internationalen künstlerischen Avantgarde und deren Durchbruch in der Schweiz und in Europa von der Zwischen- bis weit in die Nachkriegszeit³, er gleicht insofern dem von Meyer beschworenen Schieben tatsächlich. Welchem Denken und Sehen verdankt sich dieser Impetus? Worum ging es der Grande Dame der schweizerischen Kunstkritik, deren Markenzeichen es geworden war, immer mit Hut unterwegs zu sein?

Aspekte von Carola Giedion-Welckers Kunstauffassung

Erste Hinweise erhalten wir in Giedion-Welckers 1922 veröffentlichter Doktorarbeit über den spätbarocken bayrischen Plastiker Johann Baptist Straub, mit der sie an der Bonner Universität bei Paul Clemen promovierte: Ihr Engagement zielte einerseits auf die Anerkennung einer bislang verkannten Kunstperiode und einer vernachlässigten Gattung, andererseits beabsichtigte sie eine gültige Analyse nicht zuletzt durch die zeit- und kunstgeschichtliche Situierung eines Künstlers. Es ging ihr darum, «zu fassen und zu umgrenzen, [was] die Gesamterscheinung des Künstlers [ausmacht]: Das, was aus der Fülle des Jahrhunderts genommen wurde, und das, was über alle Zeitschranken hinweg

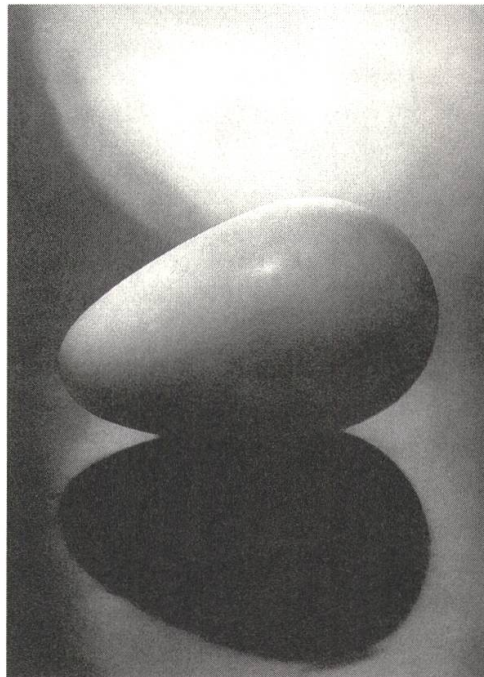
ihm allein gehört». Sie will die Entwicklung eines Künstlers nachvollziehbar machen, «dessen Sein die Umwelt bestimmend formte».⁴

Giedion-Welckers Interesse für die Plastik mündete 1937 in die bahnbrechende Publikation über zeitgenössische Werke dieser Gattung. Das Interesse der Kunstkritikerin lässt sich als ein «intellektuell anpackendes» umschreiben. Dieses Zu- und Anpackende will *be-greifen*, sehen, neu sehen und sichtbar machen. «Plastik, sichtbar und abtastbar», schreibt Giedion-Welcker im genannten Buch, gehe «von der Gestaltung realer Körper aus». Die Plastik sei zugleich «Trägerin und Teil der gesamten Kultursubstanz», ihre Funktion und Bedeutung sei «eine überpersönliche, geistige».⁵ Giedion-Welcker sucht deshalb nach der «plastischen Erneuerung» und deren Akteuren im frühen 20. Jahrhundert, die in individuellen Schöpfungen eines geistigen Seins diesem Anspruch an das Werk Genüge tun – Artefakten, die in sich das «Ewig-Ideale» europäischer Kultur- und Ideengeschichte tragen, die ebenso über einen formalen wie geistigen Prozess zu letztmöglichster verinnerlichter Vereinfachung kommen oder, anders formuliert, die über das Wesen der Dinge zur Einfachheit gelangen. «[...] on arrive à la simplicité [...] en s'approchant du sens réel des choses» lautet denn auch ein Zitat von Constantin Brancusi, das Giedion-Welcker in ihrem Buch «Moderne Plastik» anführt.⁶

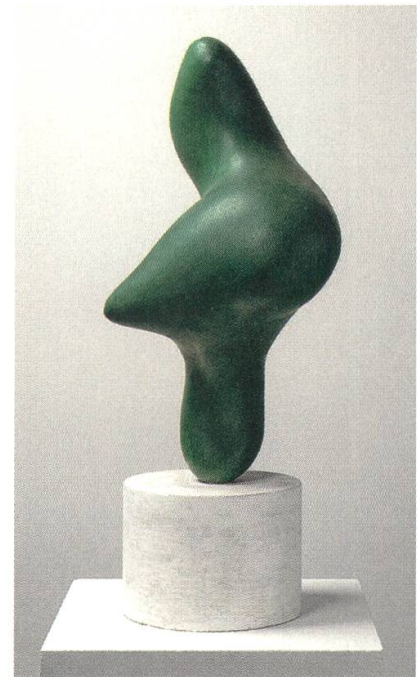
Kunst hat im neuplatonischen oder plotinischen Sinn auf die Wahrhaftigkeit des Seins, auf das Wahrhaftige abzielen und in sich kosmisches wie psychisches Geschehen zur Synthese zu bringen. Insofern ist das Wesen der Kunst nicht mimetischer, sondern philosophischer und metaphysischer Art, denn «Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder, sondern macht sichtbar», nach einer Formulierung von Paul Klee, die Giedion-Welcker in ihrer Biografie des Künstlers von 1961 zitierte.⁷ Das individuelle Kunstwerk wird für die Kritikerin damit zum «Erkenntnisorgan unserer Welt». Es prägt den «Mythos des modernen Menschen bildhaft», wobei Giedion-Welcker den «Mythos» als «wahre Erzählung», als «vera narratio» gemäss Giambattista Vico versteht.⁸ Mit dessen Gedankenwelt beschäftigte sie sich auf Anregung von James Joyce, den sie persönlich kannte und dessen Werk sie schon früh in verschiedenen Aufsätzen diskutierte, intensiv.

«Neues Denken» und «Neues Sehen» erweisen sich als «Weltverhältnis», als eine von psychisch aufgeladener Energie geleitete «Denksinnlichkeit» im Sinne von Wilhelm Worringer, einem der Lehrer Carola Giedion-Welckers an der Bonner Universität.⁹ Solche Denksinnlichkeit führte sie in neue «Sehregionen».¹⁰ Das Ewig-Ideale entfalte sich jedoch in Raum und Zeit der Gegenwart, denn Kunst habe, so Giedion-Welcker, «heutig» zu sein. Kunst will «von der geistigen und realen Situation unserer Zeit aus die sichtbare Welt anpacken und erobern. Sie nimmt Stellung, sucht, experimentiert.»¹¹ Sie hat somit Zeitgenossenschaft zu beweisen, wie sie sich besonders in der Lektüre von

- 1 Constantin Brancusi
(1876–1957),
*Commencement du
monde*, 1920, Marmor,
Länge: 29 cm,
Fotografie:
Constantin Brancusi



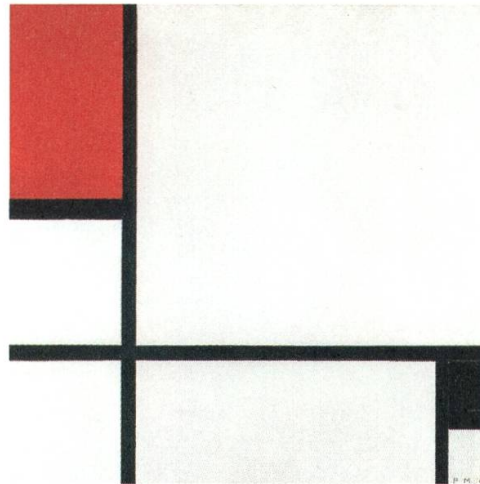
- 2 Hans Arp (1886–1966),
Réveil, 1938, Gips, bemalt,
47,4 x 24 x 23 cm,
Aargauer Kunsthhaus,
Aarau



Joyces «Ulysses» herausstellt. Dabei wird sie von Giedion-Welcker in modernster Wendung in kinematografische Metaphern gefasst und in ihrer quasi prä-dekonstruktivistischen Qualität begriffen.¹² Doch sammelt dieses Heutige sich zugleich brennpunktartig in einem «ewigen Jetzt» als einem «vitalen geistigen Mittelpunkt».¹³ Da fluchten die «ewige[n] Konstanten», deren eine dienstleisterische Kunst ermangelt, die mit ihrer «raumzeitlichen Dynamik» blosser Resonanzkörper des «rationalen Fortschrittsdenkens» sei.¹⁴

Giambattista Vicos «Scienza Nuova» als Referenz

Diese heutige, ewige Konstante macht laut Giedion-Welcker das Sakrale der Kunst aus.¹⁵ Der Weg dorthin ist ein Gang durchs danteske Purgatorium – ein harter, «passionsreicher Aufstieg zur Reinheit», den die Kunsthistorikerin mit der religiös-meditativen Arbeit von mittelalterlichen Mystikern wie Eckehart vergleicht. Das Schöne, das Erhabene und die Wahrheit sind wieder – oder vielmehr: sind noch – eins. Sie verbürgen die «Beseelung der Form im doppelten Sinne», was wiederum die «spirituelle Kraft»¹⁶ von Kunst verkörpert – bei Constantin Brancusi ebenso wie bei Hans Arp (Abb. 1 und 2). Es ist eine Kunst, die «zyklisches Wachstum und immerwährende Erneuerung» in sich begreift, die «ewige Wiederkehr» ist.¹⁷ Diese Anzeichen einer «aufsteigenden geistigen Kultur und Gesinnung» mit ihrer «grosse[n] erzieherische[n] Wirkung»¹⁸ sieht sie ähnlich verdichtet im Werk Piet Mondrians, mit dem sie sich wiederholt befasste. Auch hier



3 Piet Mondrian in seinem Atelier in der Rue du Départ 26, Paris, Juni 1934, Fotografie: A. E. Gallatin

4 Piet Mondrian (1872–1944), *Composition No. 1, mit Rot und Schwarz*, 1929, Öl auf Leinwand, 52,5 x 52,5 cm, Kunstmuseum Basel

sei es die «purifizierte» Sublimation oder Synthese von gegensätzlichen Positionen wie Natur und Geist in einem «état universel» zwecks «Läuterung der Kunst von allem [...] Nebensächlichen». Solche Kunst sei «geistiges Bekenntnis», sie stelle eine «schlackenlose Wahrhaftigkeit [unter Beweis], die die Malerei zur Besinnung auf ihre moralische Berufung und zur Realisierung ihrer ureigensten, elementaren Ausdrucksmittel» hinführe.¹⁹ Die – zumindest damalige – Unverkäuflichkeit der Mondrian'schen «Rechtecke» verbürgt für Giedion-Welcker die hohe Ethik dieser Ästhetik und ist ihr Beweis für die Unkorruptierbarkeit ihres Schöpfers, der als weltabgewandter Eremit – so der in die Moderne überführte romantische Topos – in seiner «stille[n], helle[n] Arbeitszelle» an der lärmigen Rue du Départ 26 in Paris (Abb. 3) seine «Meditationsbilder» auf den Weg brachte – in einem Atelier von «beinahe klösterliche[r] Atmosphäre».²⁰

Es ist eine sakral konnotierte, geradezu vor- oder antihegelianische Kunstauffassung, nach der die Kunst ihre eigenständige Bestimmung noch vor der Religion und der Philosophie hat, ja sogar beide in sich vereint, und die der Kunst und mit ihr dem Künstler eine hohepriesterliche Funktion zuerteilt, da er im Dienste einer «grossen geistigen Disziplin» stehe, die er in einem Leben, das selbst Kunst geworden sei, zu vermitteln habe. Der Künstler ist der «Vermittler zu den Sphären reiner Schönheit und Klarheit». Kunst ist nun wiederum da, wo «ehemals die Religion gestanden hatte».²¹ Dieses Geistige in der Kunst, dem sich namentlich Kandinsky programmatisch verschrieben hatte, bestimmt natürlich auch die Rolle der Vermittlerin zwischen Künstler und Publikum, die hier zur Hohepriesterin, zur Garantin einer Epiphanie wird, die sich im ikonischen modernen Bild oder Artefakt materialisiert (Abb. 4), das seinerseits die Quintessenz einer utopischen Moderne darstellt, die dem holistischen Ansatz einer «Scienza Nuova» im Sinne Vicos verpflichtet ist. Denn Giedion-Welckers Moderne ist jene Vicos, auf

den die Kritikerin sich schon 1929 in einem Aufsatz zu Joyce bezieht, jene «ewige, ideale Geschichte [...], nach der die Geschichte aller Völker verläuft».²²

In solcher Auslegung ist die Moderne bei Giedion-Welcker als ein in sich ruhendes Projekt bereits vollendet. Diese Sichtweise mag dazu beigetragen haben, dass Giedion-Welcker ihr Moderneverständnis und ihre Kunstauffassung anscheinend nie in Frage gestellt hat. Die Verunsicherung überkommener Gewissheiten durch die Ereignisse der 1930er und 1940er Jahre, die wir bei den politisch sensiblen und demokratisch gesinnten Giedion-Welckers annehmen dürfen, haben jedenfalls keine

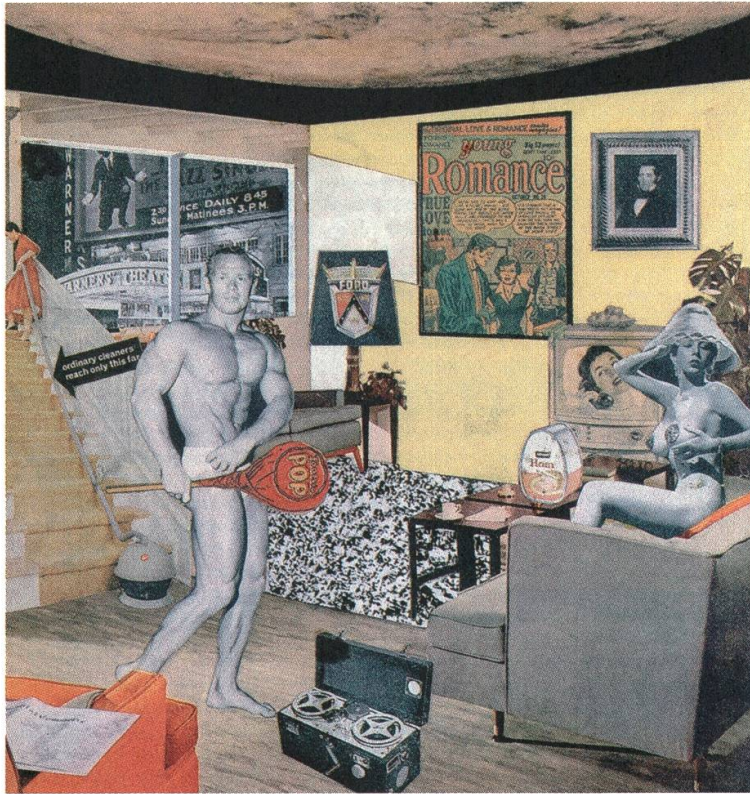
merkbare Revision dieses Kunst- und Gesellschaftsverständnisses bewirkt: In ihren zahlreichen Schriften kommt nirgends eine Ahnung vom Scheitern der Moderne zum Ausdruck, es wird kein Unbehagen laut. Der Erfolg dieses Projekts und mit ihm der Durchbruch der abstrakten Kunst wird nach dem Krieg vielmehr als mehrheitsfähig gewordene Tatsache dargestellt, wenn Giedion-Welcker in einem Artikel zur «Zukunft der nicht-gegenständlichen Kunst» von 1955 diese als Ausdrucksform bezeichnet, die sich nunmehr «zur breiten künstlerischen Arbeitsbasis durchgesetzt hat [...] und die selbstverständlich in das Bewusstsein einer breiten Künstler- ebenso wie Publikumschicht» getreten ist.²³ Es ist die «ars spiritualis»²⁴ eines «geistigen Universalismus»,²⁵ die das organische Entwicklungs- und Fortschrittsmodell des europäischen Geistes- und Kulturlebens, angefangen bei den «artes mechanicae», abschliessend krönt.²⁶ Einer der wichtigsten Exponenten dieser Entwicklung ist nach Giedion-Welcker Wassily Kandinsky, dessen Buch «Über das Geistige in der Kunst» von 1912 einen wesentlichen Impuls für sie darstellte.²⁷ Noch 1951 bemüht sie heilsgeschichtliche Denkfiguren, wenn sie in Bezug auf Kandinsky von einem «Verkünder eines neuen künstlerischen Evangeliums» spricht, das hinsichtlich seiner Erleuchtungskraft der Offenbarung des Johannes in nichts nachsteht.²⁸



5 Carola Giedion-Welcker im Gespräch mit Hans Bolliger

Das Engagement für die Avantgarde in geschlechterspezifischer Perspektive

Die Idee der vollendeten Moderne und die Aufgabe von deren Vermittlung können auch geschlechterspezifisch gelesen werden. Die hohepriesterliche Funktion, die Giedion-Welcker in Analogie zum hohepriesterlichen Künstler beansprucht (vgl. Abb. 5) und die



6 Richard Hamilton (* 1922), *Just What Is It that Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*, 1956, Collage, 26 x 25 cm, Kunsthalle Tübingen, Sammlung Zundel

auf einem sakral konnotierten Ein- und Ausschlussverfahren basiert, entspricht im Gestus des Auswählens Jean Baudrillards maskulinem Habitus, dem Modell «de l'exigence et du choix», wie er es für die westliche Nachkriegsmoderne beschrieben hat.²⁹ Maskulin ist auch der Kosmos der klassischen Moderne, die Giedion-Welcker vermittelt und verteidigt und deren «grosse Erzählung» damals noch weitgehend andersgeschlechtlichen Infragestellungen standhielt. Dem legitimatorischen Anspruch dieser Erzählung entspricht der Gestus des machtvollen Tuns, wobei der Mann «in der Welt das Machtprinzip [vertritt]».³⁰ Und diese Handlung des Auswählens wird an einer Moderne vollzogen, die gerade durch ihre maskuline Verfasstheit ihr sakral aufgeladenes und teleologisches Potenzial entfaltet.

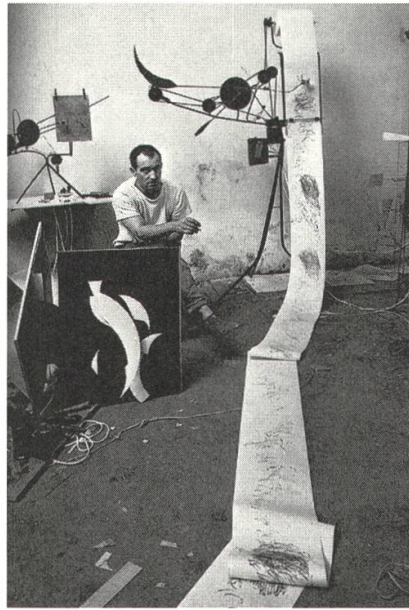
Gegen die Profanierung und Kontaminierung dieser Moderne, nicht zuletzt durch das Element des Weiblichen, trat Giedion-Welcker mit avantgardistischem Kämpfergeist an. Die Kunst um 1970 ist für sie – wie sie in ihrem Verdikt über die Venedig-Biennale von 1970 ausführt – «leergelaufene «Antikunst» mit betontem Warencharakter, Retina-reizungen und Trommelfellattacken».³¹ Und einige Jahre zuvor, 1966, entwirft sie in einem bekenntnishaft anmutenden Vortrag über die «Rolle des Museums in unserem visuell erregten Zeitalter» am Jahresempfang der Arbeitsgemeinschaft kultureller Orga-

nisationen in Düsseldorf das Bild einer Antimoderne, die man als Giedion-Welcker'sche Variante einer von Adorno und Horkheimer angeprangerten «Aufklärung als Massenbetrug» bezeichnen könnte: Die «optische Tyrannis des rationalistischen Werbeeifers», der in «unsere geistigen Sphären»³² eindringt und sich als «Bedrohung der künstlerischen Qualität durch das Eindringen des kommerziellen Elementes» entpuppt (Abb. 6).³³ An diesem Punkt verstehen wir, dass Carola Giedion-Welcker und Peter Meyer im Innersten weniger Antipoden als vielmehr Gleichgesinnte und durchaus Wesensverwandte waren.³⁴ Beide diagnostizierten die Gefahr einer Antikunst, die Giedion-Welcker in jenen «merkantil orientierten Aktivitäten» wie der Pop-Art ortet, die Zugang zu den künstlerischen Sphären erheischt³⁵ und deren Wahrhaftigkeit nach Baudrillards Lesart in ihrer Eigenschaft als Abdruck, als Marke sich erschöpft.³⁶

Wenn die Moderne als Projekt gescheitert ist oder vielmehr zu scheitern droht, dann hier und jetzt, in dieser Endphase Baudrillard'scher «recyclage culturel», die man nicht nur jenseits des Atlantiks, sondern auch im beschaulicheren Europa oder in der Schweiz kennt, und die jeglicher Transzendenz ihr «Jenseitiges» nimmt (Abb. 7, S. 82).³⁷ So proklamiert Giedion-Welcker in ihrem erwähnten Vortrag von 1966: «Warum nicht einfach Pop = Knall, Pop = Popularität, Pop als gesellschaftskritisches Manifest? Warum partout Kunst? Es handelt sich bei dieser Kritik also nicht um eine künstlerische Verkennung, sondern um eine richtige Benennung und Trennung.»³⁸ Damit schliesst Giedion-Welcker die Pop-Art aus dem Feld einer Kunst aus, die uns, wie sie festhält, «das Gefühl der Geborgenheit innerhalb einer kontinuierlichen Tradition [gibt], «einer Tradition, welche die Grundlage der nervösen Gesundheit ist», wie der Anthropologe Arnold Gehlen es so treffend ausdrückt.»³⁹ Aus dem Feld einer Kunst auch, die in der direkten Konfrontation mit dem Original eine ««Santa-Conversazione» zwischen Kunstwerk und Betrachter» zu gewährleisten vermag,⁴⁰ eine Art «heiliges Zwiegespräch», das übrigens gerade das Museum garantiert, das Museum als «Versammlungsstätte geheimnisvoller Medien, welche durch ihre sinnliche und geistige Energetik uns eine ewig gültige und ständig neue Humanitas zu vermitteln mögen».⁴¹

«Neue Sehregionen» – «flache Gegenwartsfanatik»

Dass Peter Meyer ebenso wie Carola Giedion-Welcker alles «Betriebliche» im Allgemeinen und alles «Kunstabetriebliche» im Besonderen als Minenfeld erachtete, das auszulassen oder vielmehr tatkräftig auszuhebeln sei, dürfte aus dem Bisherigen deutlich geworden sein und lässt sich gewiss nicht nur generationsspezifisch erklären. Was Pop-Art und Nouveau Réalisme mit ihrer spezifischen «Verklärung des Gewöhnlichen» oder die neuen Harald Szeemanns mit ihren «individuellen Mythologien» anrissen, war ihr zutiefst suspekt und unverständlich. Dass die «Artworld» Arthur Dantos mit



7 Gerard Malanga und Andy Warhol bei der Einrichtung der Ausstellung in der Stable Gallery, New York, 1964

8 Jean Tinguely in seinem Atelier im Sommer 1959 mit den Werken *Scorpion* und *Le Grand Charles*, Fotografie: Robert Doisneau

philosophischen Antworten auf Warhols *Brillo Boxes* (Abb. 7) den bis anhin kanonischen Kunstbegriff und mit ihm auch die tradierte Rolle sowie den Status der Kunstkritik in Frage stellte,⁴² blieb ihr nicht verschlossen. Doch galt es für sie, die «maskuline» Keuschheit der einsamen, weissen, reinen Zelle Mondrians gegen die weiblich kodierte, knallbunt laute und umtriebige Farbigkeit der Warhol'schen Factory oder vergleichbare Geschäftigkeit in manch anderen Ateliers zu verteidigen (Abb. 8). Denn was dort «neue Sehregion», ist hier «flache Gegenwartsfanatik». Wie Clement Greenberg⁴³ und andere war auch sie von der Weiterführung dieser auf die Autonomie der Kunst angewiesenen «Denksinnlichkeit» und «Wirklichkeitserkenntnis»⁴⁴ nach 1945 vorbehaltlos überzeugt. Die deutschstämmige Kosmopolitin Giedion-Welcker erweist sich insofern im schweizerischen Kontext als Pendant zu Max Bill, der ins selbe Horn blies in Bezug auf die kunstbetrieblichen Amusements der Pop-Art und die aufkommenden Bohème-Zirkel, die fidel nach der postmodernistischen Kampfparole «Cross the Border – Close the Gap» von Leslie A. Fiedler (1968/1969) lebten.⁴⁵

Das Ableben dieser aussergewöhnlichen Persönlichkeit im Jahr 1979 – im selben Jahr, in dem Lyotard den «grands récits» des Abendlandes die Grabrede hielt – bedeutete, um mit Derrida zu sprechen, das «Ende der Welt in ihrer Gesamtheit, [...] als einer einzigartigen, also unersetzlichen und also unendlichen Gesamtheit».⁴⁶ Ihrem heimlichen Gesinnungsgenossen und Wesensverwandten Peter Meyer war es beschieden, noch fünf Jahre länger nach wilhelminischer respektive Giedion-Welcker'scher Devise, «die ganze Richtung passt mir [– nunmehr –] nicht», das Feld durchschreiten zu müssen.

- 1 Peter Meyer, «Autobiographische Notizen», in: Katharina Medici-Mall, *Im Durcheinandertal der Stile. Architektur und Kunst im Urteil von Peter Meyer (1894–1984)*, Basel / Boston / Berlin: Birkhäuser, 1998, S. 413–436, hier S. 430.
- 2 In einem Beitrag mit dem Titel «Prof. Meyers gesammelte Fehlurteile», in: *Zürcher Woche*, Nr. 7, 12.2.1965; wieder abgedruckt in: Willy Rotzler, *Die Geschichte der Alberto Giacometti-Stiftung. Eine Dokumentation*, Bern: Benteli, [1982], S. 192–193.
- 3 Zu Leben und Werk der Kunsthistorikerin und Kunstkritikerin siehe Iris Bruderer-Oswald, *Das Neue Sehen. Carola Giedion-Welcker und die Sprache der Moderne*, Bern/Sulgen: Benteli, 2007.
- 4 Carola Giedion-Welcker, *Bayrische Rokokoplastik. J. B. Straub und seine Stellung in Landschaft und Zeit*, München: Recht, 1922, S. 4.
- 5 Carola Giedion-Welcker, *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung*, Zürich: Girsberger, 1937, S. 5.
- 6 Ebd., S. 11.
- 7 Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (rowohlt monographien, 52), Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 1961, S. 64.
- 8 Ebd., S. 8. Siehe dazu auch Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung* [1908], München: Piper,⁵ 1918, S. 161–179.
- 9 Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München: Piper, 1911. Dazu Beate Söntgen, «Wilhelm Worringer (1881–1965)», in: Ulrich Pfisterer (Hrsg.), *Klassiker der Kunstgeschichte*, Bd. 2, *Von Panofsky bis Greenberg*, München: Beck, 2008, S. 21–30.
- 10 Carola Giedion-Welcker, «Die Kunst des 20. Jahrhunderts. Experimentierzelle, Zeitseismograph» [1930], in: Carola Giedion-Welcker, *Schriften 1926–1971. Stationen zu einem Zeitbild*, hrsg. von Reinhold Hohl, Köln: DuMont Schauberg, 1973, S. 101–104, hier S. 101.
- 11 Ebd.
- 12 Carola Giedion-Welcker, «Der frühe Joyce» [1928], in: Giedion-Welcker 1973 (wie Anm. 10), S. 24–27, hier S. 24; dies., «Zum Ulysses von James Joyce» [1928], ebd., S. 27–39, sowie dies., ««Work in Progress». Ein sprachliches Experiment von James Joyce» [1929], ebd., S. 39–48.
- 13 Giedion-Welcker 1961 (wie Anm. 7), S. 7.
- 14 Giedion-Welcker 1973 (wie Anm. 10), passim; dies. 1961 (wie Anm. 7), passim.
- 15 Carola Giedion-Welcker, «Das Sakrale bei Brancusi» [1964], in: Giedion-Welcker 1973 (wie Anm. 10), S. 98–100, hier S. 98.
- 16 Ebd., S. 99.
- 17 Ebd., S. 100.
- 18 Carola Giedion-Welcker, «Piet Mondrian» [1944], in: Giedion-Welcker 1973 (wie Anm. 10), S. 165–166, hier S. 165.
- 19 Ebd., S. 166.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd.
- 22 Giedion-Welcker [1929] 1973 (wie Anm. 12), S. 40.
- 23 Carola Giedion-Welcker, «Die Zukunft der nicht-gegenständlichen Kunst» [1955], in: Giedion-Welcker 1973 (wie Anm. 10), S. 167–168, hier S. 167.
- 24 Carola Giedion-Welcker, «Kandinsky als Theoretiker» [1951], in: Giedion-Welcker 1973 (wie Anm. 10), S. 310–318, hier S. 310.
- 25 Carola Giedion-Welcker, «Kandinskys Malerei als Ausdruck eines geistigen Universalismus» [1950], in: Giedion-Welcker 1973 (wie Anm. 10), S. 305–310, hier S. 305.
- 26 Giedion-Welcker [1951] 1973 (wie Anm. 24), S. 310.
- 27 Giedion-Welcker [1950] 1973 (wie Anm. 25), S. 307. Wassily Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst* [München 1912], mit einer Einführung von Max Bill, Bern: Benteli,¹⁰ [1973].
- 28 Giedion-Welcker [1951] 1973 (wie Anm. 24).
- 29 Jean Baudrillard, *La société de consommation. Ses mythes, ses structures*, Paris: Denoël, 1970, S. 141.
- 30 In Bezug auf Joyce Giedion-Welcker [1929] 1973 (wie Anm. 12), S. 41.
- 31 Carola Giedion-Welcker, «Wassily Kandinsky» [1970], in: Giedion-Welcker 1973 (wie Anm. 10), S. 326–329, hier S. 326.
- 32 Carola Giedion-Welcker, «Kunstmuseum und Öffentlichkeit» [1966], in: Giedion-Welcker 1973 (wie Anm. 10), S. 477–489, hier S. 479.
- 33 Ebd., S. 480.
- 34 Zum konfliktreichen Verhältnis zwischen Giedion-Welcker und Meyer siehe Medici-Mall 1998 (wie Anm. 1) und Bruderer-Oswald 2007 (wie Anm. 3).

- 35 Giedion-Welcker [1966] 1973 (wie Anm. 32), S. 482.
- 36 Baudrillard 1970 (wie Anm. 29), S. 177.
- 37 Ebd., S. 149–153. Zur Pop-Art in Europa siehe *Europop*, hrsg. von Tobia Bezzola und Franziska Lentzsch, Ausst.-Kat. Kunsthaus Zürich, 15.2.–12.5.2008, Köln: DuMont, 2008.
- 38 Giedion-Welcker [1966] 1973 (wie Anm. 32), S. 483.
- 39 Ebd., S. 485.
- 40 Ebd., S. 486.
- 41 Ebd., S. 489.
- 42 Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.
- 43 Beat Wyss, *Nach den grossen Erzählungen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2009, S. 65, in Bezug auf Buchlohs Interpretation von Greenberg.
- 44 Carola Giedion-Welcker, «Bildinhalte und Ausdrucks-mittel bei Paul Klee» [1948], in: Giedion-Welcker 1973 (wie Anm. 10), S. 337–347, hier S. 337.
- 45 Siehe Bills Kritik, die er 1953 in einem Vortrag im amerikanischen Aspen äusserte, publiziert in: Max Bill, «a, b, c, d, ...», in: Max Bill, *Funktion und Funktionalismus. Schriften 1945–1988*, hrsg. von Jakob Bill, Bern: Benteli, 2008, S. 35–50. Fiedlers postmodernistischer Schlüsseltext in deutscher Übersetzung: Leslie A. Fiedler, «Überquert die Grenze, schliesst den Graben! Über die Postmoderne», in: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. von Wolfgang Welsch, Weinheim: Acta humaniora, 1988, S. 57–74.
- 46 Jacques Derrida, *Jedes Mal einzigartig, das Ende der Welt*, hrsg. von Peter Engelmann, Wien: Passagen, 2007, S. 11.