

Zeitschrift: Kunst + Architektur in der Schweiz = Art + architecture en Suisse = Arte + architettura in Svizzera

Herausgeber: Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte

Band: 51 (2000)

Heft: 4: Fotografie = Photographie = Fotografia

Artikel: Übungen im "neuen Sehen" : ein Kunsthistoriker als Architekturfotograf

Autor: Georgiadis, Sokratis

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-394160>

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: 16.02.2025

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

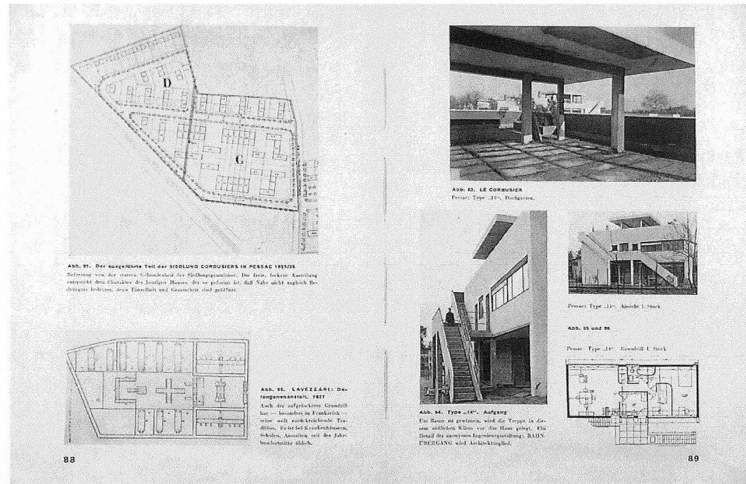
Übungen im «neuen Sehen»

Ein Kunsthistoriker als Architekturfotograf

Selten setzen Kunsthistoriker in ihren Publikationen Bilder aus eigener Produktion ein. Als Sigfried Giedion (1888–1968) dies 1928 in einem Buch zuerst tat, stellte er eine absolute Ausnahme dar. Ähnlich wie der andere Schüler Heinrich Wölfflins, Joseph Gantner, warf Giedion der akademischen Kunstgeschichte Blindheit gegenüber den Erscheinungen der Gegenwartskunst vor.¹ Das Unbehagen Giedions jedoch dehnte sich auch auf die konventionelle Art der medialen Vermittlung der Kunst-, zumal der Architekturgeschichte aus. Dieses bezog sich zunächst auf das Architekturbuch, besonders auf die Machart der Bilder und auf das Verhältnis zwischen Text und Bild.

Knapp ein Viertel der 139 Abbildungen der Schrift *Bauen in Frankreich* aus dem Jahre 1928 besteht aus Fotos, die Giedion selbst machte, durchwegs Aufnahmen von Werken der Architektur und Ingenieurkunst aus der zweiten Hälfte des neunzehnten und aus dem zwanzigsten Jahrhundert: Gegenwartsarchitektur. Häufungen von eigenen Bildern gibt es bei Bauten Le Corbusiers (12 Abb.), bei Arnodins Pont Transbordeur in Marseille (5 Abb.), beim Eiffelturm (3 Abb.). Was Giedion mit seiner Kamera entdeckte und in den konventionellen fotografischen Architekturdarstellungen nicht fand, war die Fähigkeit des Mediums, die Bedingungen des Sehens zu verändern, auch des Sehens von Architektur. Vorerst lief diese Veränderung auf die Zerrümpfung der fotografischen Guckkastenperspektive hinaus.

Die Fotografie galt der Architekturgeschichte bis dahin nur als Illustration des Wortes und war diesem eindeutig untergeordnet. Und genauso wie das Wort auf strenge Objektivität ausgerichtet war, ging es beim Bild primär um die visuelle Dokumentation objektiver verbaler Aussagen. Es versteht sich, dass der subjektive Blick des Fotografen auf den abzubildenden Gegenstand in der Fotografie dieser Art nichts zu suchen hatte, denn der Wahrheitsgehalt der Bilder musste demjenigen der Worte entsprechen und ihm angepasst sein. Und genauso wie die Wahrheit der Worte musste die

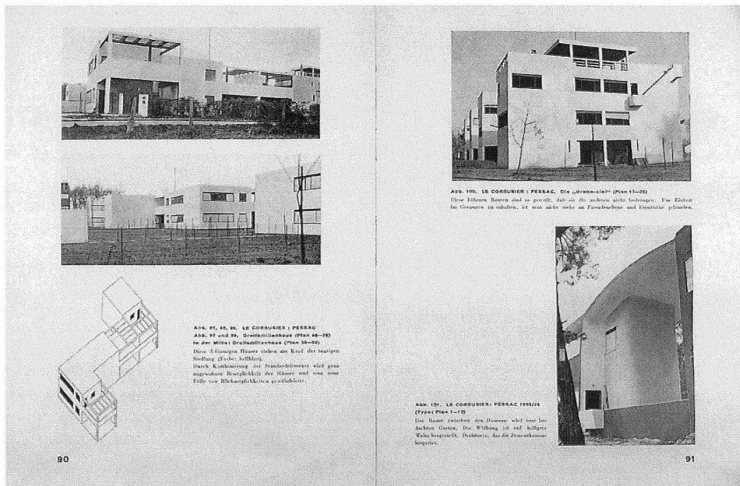


Wahrheit der Bilder nach objektiven Kriterien überprüfbar sein. Um dies zu erreichen, gab es einen einfachen Weg: Die (vermeintlich) authentische Wiedergabe der Realität gründete sich auf dem Prinzip der Mimesis. Die Anwendung dieses Prinzips wiederum bedeutete primär die Übertragung perspektivischer Darstellungsmodi der Malerei auf die Fotografie. So konnte auch in der Fotografie – so meinte man jedenfalls – «der ausschliessliche Weg zur sichtbaren Wahrheit»² fortgesetzt und Bilder geliefert werden, «die annähernd so aussehen, wie wir die Welt, also die Dinge im Raum, sehen».³

Dies war die Konvention seit 1850, seitdem nämlich die Commission des monuments historiques in Frankreich beschlossen hatte, ein fotografisches Archiv von Bauwerken und Denkmälern historischer Bedeutung anzulegen und Bayard, Le Secq, Menstral, Le Gray und Baldus diese Aufgabe in Auftrag gab. Das Paradigma der Malerei dominierte in der fotografischen Architekturdarstellung selbst in Bilderbüchern der Architektur, d. h. auch abseits der streng wissenschaftlichen architekturhistorischen Publikationen.

Giedion bricht aus eben dieser Konvention aus. Nicht etwa um die Notwendigkeit einer Analogie zwischen Wort und Bild zu leugnen, sondern gerade um diese unter den Bedingun-

1 Doppelseite aus Sigfried Giedions *«Bauen in Frankreich – Bauen in Eisen – Bauen in Eisenbeton»* (S. 88/89) zur Siedlung Le Corbusiers in Pessac bei Bordeaux (1925) mit Fotos von Giedion.



2 Doppelseite aus Sigfried Giedions «Bauen in Frankreich – Bauen in Eisen – Bauen in Eisenbeton» (S. 90/91) zur Siedlung Le Corbusiers in Pessac bei Bordeaux (1925) mit Fotos von Giedion.

gen einer neuen Architektur aufrecht erhalten zu können. In *Bauen in Frankreich* spricht er von einem «neuen Sehen», andernorts von einer «neuen Optik» und einem «erweiterten Sehen», welches beispielsweise ein Le Corbusier mittels seiner Architektur Gestalt werden liess.⁴ «Die Häuserreihe», so schreibt er zur Siedlung Pessac Le Corbusiers, «greift als Ganzes wieder zum Daneben und Dahinter. Starre Aufnahmen bringen da keine Klarheit. Man müsste den Wandel des Blicks begleiten: Nur der Film kann neue Architektur fassbar machen!»⁵ Die fotografische Umsetzung des kinematografischen Blicks war die Herausforderung, der sich die Architektur fotografie im Zeitalter des neuen Sehens, nach Meinung Giedions, gegenüber stand. Die Unbewegtheit des Gegenstandes und die Starrheit der fotografischen Aufnahme gleichzeitig zu überwinden und den Eindruck der Bewegung mittels der Fotografie zu erzeugen: das war die Aufgabe, der er sich stellte.

Eine der spärlichen Äusserungen Giedions zur Fotografie findet sich in einer Rezension zu Werner Gräffs (1901–1978) Buchpublikation *Es kommt der neue Fotograf*.⁶ Giedion absolviert zunächst auch in diesem Text die unentbehrliche antiakademische Pflichtübung: «Das Buch ist offensichtlich für Laien bestimmt, aber ebenso sehr wünschte man es in der Hand der Berufsphotographen. Genau wie in der Architektur kommt auch auf diesem Gebiet die eigentliche Weiterentwicklung keineswegs von den Fachleuten mit dem geordneten Lehrgang, sondern von Aussenseitern, sei es von Leuten, die sich autodidaktisch entwickelten, sei es von Malern, die photographisch sehen können, ja selbst von Dilettanten.»⁷

Und er zitiert den Autor: «Dieses Buch hat das Ziel Schranken zu sprengen – nicht Schranken zu errichten. Gewisse Regeln, die aus vergangenen Epochen der Malerei stam-

men, werden als eherne Gesetze hingestellt. Ihre Unhaltbarkeit lässt sich leicht erweisen.» Welche Regeln Giedion und Gräff meinten, geht aus dem zitierten Buch selbst hervor: «Ach, die Renaissancemaler», ruft Gräff aus, «sie haben die seltsamste Verwirrung unter den Fotografen von heute angerichtet. Ihre Perspektivlehre!»⁸ Und mit Bezug auf die Architektur: «Wirklich böse werden die von den «Gesetzen» Geblendeten, wenn man ihnen Architekturbilder liefert, in denen die Senkrechten einmal nicht senkrecht sind.»⁹ Und schliesslich: «Die Regeln, die aus der Malerei stammen, durften nicht ohne weiteres auf die Fotografie übertragen werden – abgesehen davon, dass sie in der Malerei selbst seit langem überholt sind.»¹⁰

In seinen eigenen Architekturbildern zieht Giedion alle Register der modernen experimentellen Fotografie¹¹, um eine anti-perspektivische «vision in motion» verwirklichen zu können. Wichtige Einflussquelle ist dabei sicherlich die Bauhausfotografie, ganz besonders die Arbeiten seines persönlichen Freundes Laszlo Moholy-Nagy (1895–1946). Das Einzelbild allein reicht aber Giedion zur fotografischen Vermittlung des neuen Sehens nicht aus. Der kinematografische Blick, zumal wenn er durch die Starrheit des Printmediums Buch eingeschränkt wird, kann nur erreicht werden, wenn Serien von Bildern eines einzigen Bauwerks neben- und nacheinander erscheinen. Dies ist der Fall in der Darstellung der Siedlung Pessac in *Bauen in Frankreich*. Giedion ist natürlich nicht der erste, der hinsichtlich der Häufung von Bildern eines einzigen Bauwerks oder Baukomplexes so verfährt. Zur Publikation eines einzigen Wohnhauses verwendete etwa Bruno Taut ein Jahr früher 104 Fotos, 72 Zeichnungen und «eine Farbenzusammenstellung» auf 120 Seiten. Trotz der modernistischen Grafik ist Tauts Einsatz des Bildes jedoch in unverkennbarer Weise dokumentarisch.¹² Bei Giedion hingegen kommt es vor allem auf die ästhetische Wirkung des Bildes an: Das Bild ist Manifestation des neuen Sehens, es ist zudem geschickt mit dem Text koordiniert und diesem keineswegs untergeordnet; das Medium, das Buch, zielt auf Überzeugung und, wenn nötig, auf die Überwältigung des Lesers ab; nicht zuletzt tragen die Bildvergleiche dazu bei, die durch Bildgegenüberstellungen erzeugt werden. Hier kann der Vergleich mit dem konventionellen Architekturgeschichtsbuch genauso wenig greifen wie mit den Bilddokumentationen selbst moderner Architektur, wie es sie in der Umgebung von *Bauen in Frankreich* allenthalben damals schon gab. Eine andere Parallele drängt sich – bei allen Unterschieden – auf, nämlich die mit Le Corbusiers *Vers une Architecture*, zu-

mindest was die mutigen Bildvergleiche, die gewagte Bild/Text-Regie angeht, bei denen ein ähnlicher avantgardistischer Impetus wirksam zu sein scheint. Die Qualität der Bilder ist bei Giedion hingegen weit besser als bei Le Corbusier.

In *Bauen in Frankreich* bewegte sich der Fotograf und Historiker Giedion noch im Rahmen der Gegenwartsarchitektur. Die Analogie zwischen Bild und Text war mithin von der Natur der Sache her gewährleistet, insofern als beide vom neuen Sehen imprägniert waren. Kritisch wurde die Sache erst, als Giedion sich der historischen Architektur zuwandte. Dies passierte in der Tat im zweiten Teil seines Buches, *Space, Time and Architecture*.¹³ Welcher Sprache bedienen sich nun Giedions Bilder, oder, allgemeiner gesprochen, wie stellte sich des Autors Bildverhalten gegenüber der Historie dar?

Die erste Häufung von Bildern historischer Architektur, die Giedion selbst aufnahm, tritt in einem dem Spätbarock gewidmeten Abschnitt des genannten Kapitels auf, und in eben diesem Abschnitt erweist sich Giedions Bildumgang als in doppelter Hinsicht skandalös. Francesco Borrominis (1599–1667) S. Carlo alle Quattro Fontane, auch S. Carlino genannt, und S. Ivo della Sapienza in Rom sind die beiden Experimentierfelder, auf denen Giedion nach denselben Prinzipien fotografisch operiert, welche seinen Aufnahmen des Eiffelturmes oder Le Corbusiers Villa in Garches zugrunde lagen. Die frontale Stellung der Kamera wird vermieden, die Gegenstände werden fragmentiert, das tektonische Prinzip ihres Aufbaus verfremdet und ihr Massstab verzerrt, Verkürzungen und Tonwertverfälschungen verstärken die anti-statische Wirkung des Abgebildeten.

Hinzu kommen erneut die Bildvergleiche. Giedion beginnt mit Brunelleschis Pazzi Kapelle in Florenz, der er die Fassade von Borrominis S. Carlino gegenüberstellt. Noch folgt er hier seinem Lehrer Heinrich Wölfflin. Der Bildvergleich dient dem Aufzeigen der Differenz; im vorliegenden Fall treten zwei unterschiedliche Stufen der Stilentwicklung aufeinander – Renaissance und Barock. Dann aber weicht Giedion von diesem Paradigma ganz plötzlich ab. Auf einer Doppelseite seines Buches figuriert etwa die Kuppel von S. Ivo zusammen mit einer Kopfplastik Picassos (um 1910), auf der nächsten die Kuppellaterne von S. Ivo zusammen mit Wladimir Tatlins Turm für die Dritte Internationale (1920), dann kommt eine weitere Seite mit der Fassade von S. Carlino und John Woods Lansdowne Crescent in Bath (1794), gefolgt von Le Corbusiers Plan Obus für Algier (1931). Der Akzent wird

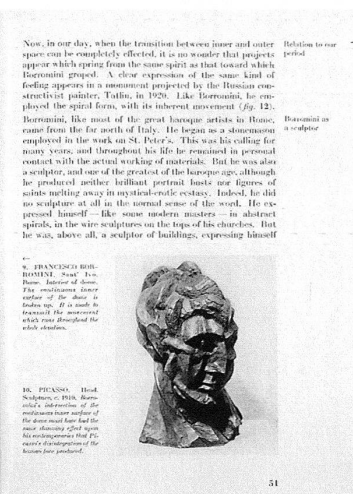
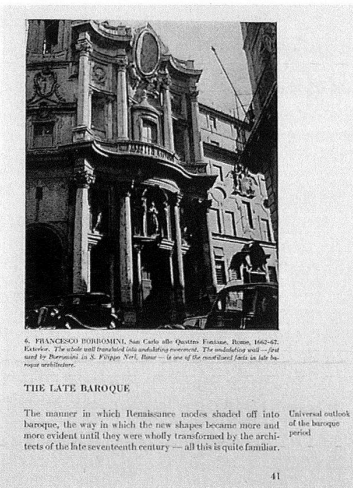
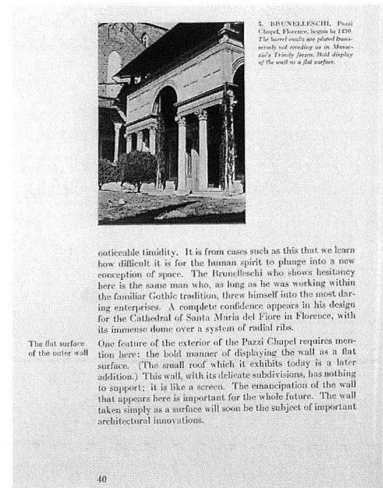
hier auf Ähnlichkeiten zwischen einzelnen Objekten gelegt, welche in unterschiedlichen Zeiten, unter unterschiedlichen Bedingungen und für unterschiedliche Zwecke entstanden sind.

Giedions Bildvergleiche haben die kritische Aufmerksamkeit der Nachwelt mehr auf sich gelenkt als seine Fotopraxis. Und während überzeugte Modernisten mit Begeisterung die suggestive Kraft solcher Bildgegenüberstellungen kommentieren, warten andere, «seriösere» Akademiker, die mit assoziativem Denken wenig am Hut haben und den Nachdruck eher auf die wissenschaftliche Akribie kunstgeschichtlicher Darstellung legen, bestenfalls mit einem ironischen Schmunzeln auf, angesichts der Kuriosität nämlich, die das Zusammenbringen des eigentlich Inkommensurablen für sie bedeutet.

Seitdem Manfredo Tafuri den Vorwurf der «operativen Kritik» gegen Giedion aussprach¹⁴, ist es üblich geworden, Giedions Darstellungen historischer Architektur als Projektionen der eigenen Gegenwart, d. h. aktueller Architekturvorstellungen der Moderne auf die Ver-

3 Doppelseite aus Sigfried Giedion, *«Space, Time and Architecture»* (S. 40/41). Die Bildgegenüberstellung der Pazzi Kapelle Brunelleschis und Borrominis S. Carlo alle Quattro Fontane erfolgt mit zwei Aufnahmen Giedions.

4 Doppelseite aus Sigfried Giedion, *«Space, Time and Architecture»* (S. 50/51). Zum Bildvergleich zwischen der Kuppel von S. Ivo und einer Kopfplastik von Picasso benutzt Giedion wieder eine eigene Aufnahme von Borrominis Bauwerk.



gangenheit abzutun. Neuestes Beispiel solcher Kritik ist ein jüngst publizierter Aufsatz Christof Thoenes' zur Architektur Borrominis.¹⁵ Im Mittelpunkt der Kritik steht die Anwendung des Bewegungsbegriffs auf die Architektur Borrominis in der Architekturhistoriografie von Jacob Burckhardt bis Sigfried Giedion. Letzterem wird allerdings bescheinigt und zugute geschrieben, diesen Begriff vom wahrnehmungspsychologischen Ausgangspunkt früherer Interpretation abgekoppelt und zum Gegenstand kategorialer Analysen gemacht zu haben. «Bewegung war für ihn nicht subjektives Erleben, sondern eine physikalische Grösse, ausgedrückt als Quotient von Raum und Zeit.» Abgesehen davon, dass diese Aussage mit Giedions modernem Raum-Zeit-Begriff nichts zu tun hat, führt eine aufmerksame Lektüre des auf Borromini bezogenen Textabschnitts in *Space, Time and Architecture* zudem vor Augen, dass sich Giedions Darstellung – anders als Thoenes zu erkennen glaubt – von früheren Kommentaren zum Barockarchitekten wenig unterscheidet. Was die Beschreibung der beiden von ihm ausgewählten Bau-

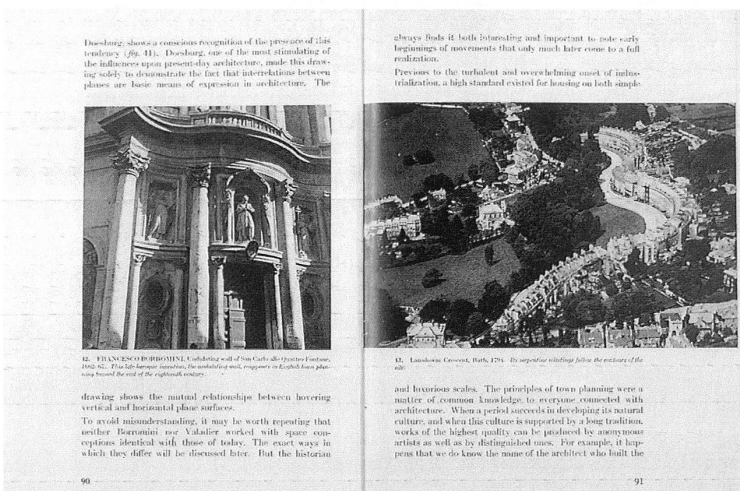
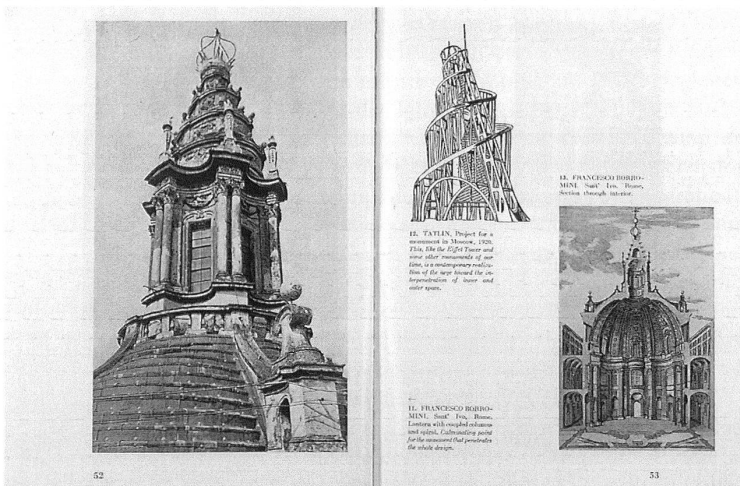
werke – S. Carlo alle Quattro Fontane und S. Ivo in Rom – angeht, führt er kaum Erkenntnisse an, die über die damalige Forschung hinausgehen.¹⁶ Bei S. Carlino ist die Beschreibung äusserst bruchstückhaft, elliptisch, und es scheint, dass es Giedion hier im wesentlichen um die wellenförmige Fassade an der Strada Pia ging. Bei S. Ivo ist er hingegen ausführlicher, geht auf das Grundrisschema und die sich daraus entwickelnde Raumkomposition ein. Auch er erkennt hier einen Sechszackstern¹⁷ als zugrunde liegendes Motiv, ohne jedoch auf ikonografische Aspekte desselben einzugehen, welche die spätere Historiografie beschäftigt.¹⁸ Im Aussenbau wiederum richtet er sein Augenmerk ausschliesslich auf den spiralförmigen oberen Abschluss der Kuppellaterne. Immer wieder wird in der Darstellung die Sparsamkeit betont, die Borrominis Verwendung ornamentaler Formen auszeichnete, der Einsatz seitens der Architekten von primär architektonischen Mitteln zur Erzeugung räumlich-plastischer Effekte. In dieser Beziehung setzt Giedion Borromini von Gianlorenzo Bernini ab, ohne jedoch Letzteren namentlich zu erwähnen.

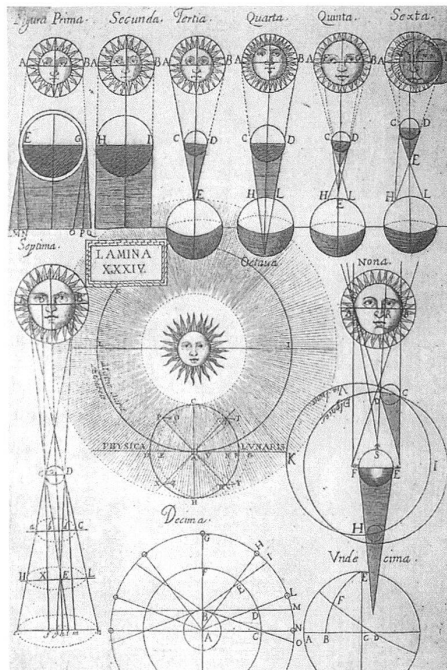
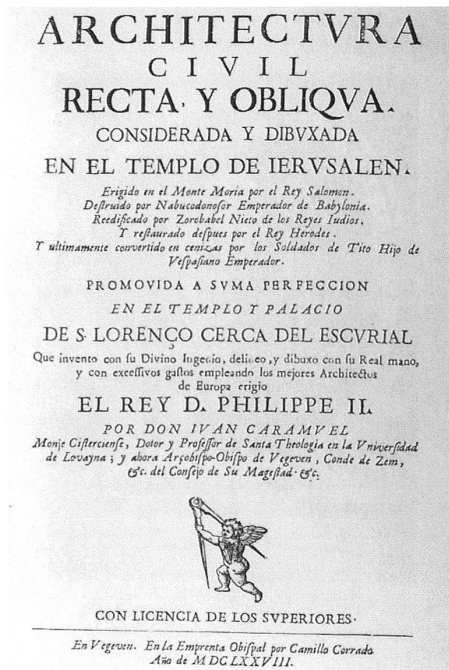
Man erfährt nicht viel in baugeschichtlicher Hinsicht, aber das, was man erfährt, ist – zumindest nach dem damaligen Forschungsstand – akkurat.

Die interpretative Leistung Giedions ist ebenfalls nicht sonderlich originell. Die Wellenform der Fassade von S. Carlo, die Flexibilisierung des Grundrisses bei S. Ivo stehen für ihn, wie Thoenes korrekt bemerkt, in der Tat im Zeichen der Bewegung, die, nach Giedion, den starren Körper der Architektur belebt, der architektonischen Entfaltung den Charakter organischen Wachstums verleiht, das Ineinanderrfliessen der Flächen und Raumteile ermöglicht und die Durchdringung von Innen- und Aussenraum beinahe verwirklicht. «Massigkeit und Bewegung sind die Principien des Barockstils», erklärte Giedions Lehrer, Heinrich Wölfflin, bereits 1888,¹⁹ während er in der Einleitung seiner «Grundbegriffe» ausführte: «Der Barock bedient sich desselben [klassischen] Formsystems, aber er gibt nicht mehr das Vollkommene und Vollendete, sondern das Bewegte und Werdende, nicht das Begrenzte und Fassbare, sondern das Unbegrenzte und Kolossale. Das Ideal der schönen Proportion verschwindet, das Interesse hängt sich nicht an das Sein, sondern an das Geschehen. Die Massen kommen in Bewegung, schwere, dumpf gegliederte Massen. Die Architektur hört auf – was sie in der Renaissance in höchstem Grade gewesen ist –, eine Gelenkkunst zu sein, und die einst zum Eindruck höchster Freiheit getriebene Durchgliederung des Baukörpers weicht einer Zusammenballung von

5 Doppelseite aus Sigfried Giedion, «Space, Time and Architecture» (S. 52/53). Bildvergleich zwischen der Kuppellaterne von S. Ivo (Foto: Giedion) und dem Turm für die Dritte Internationale von Tatlin.

6 Doppelseite aus Sigfried Giedion, «Space, Time and Architecture» (S. 90/91). Bildvergleich zwischen der unteren Partie der Fassade von S. Carlo alle Quattro Fontane (Foto: Giedion) und dem Lansdowne Crescent in Bath.





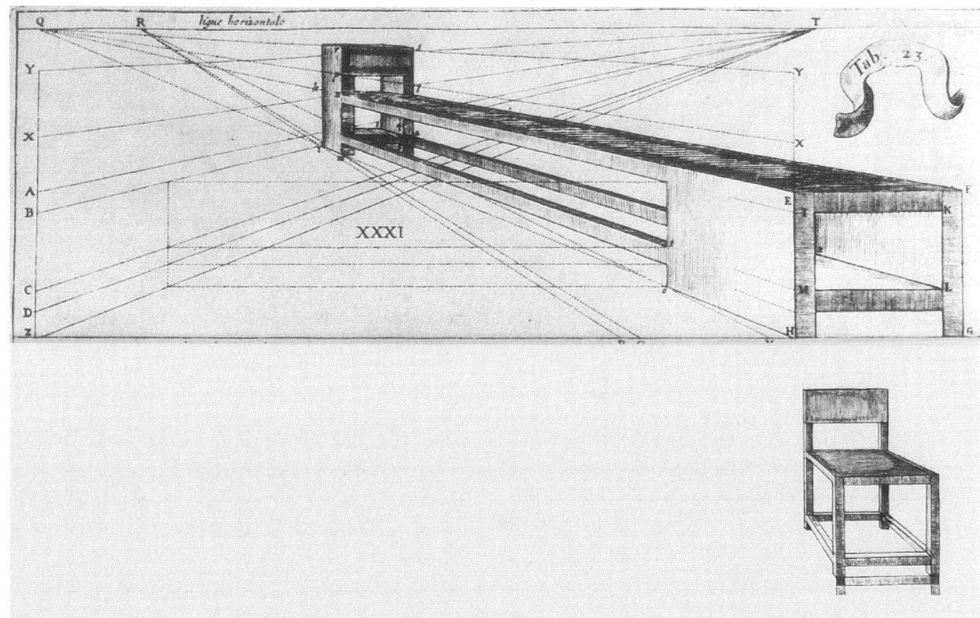
7 Titelblatt des Buches von Juan Caramuel de Lobkowitz, «Arquitectura civil recta y obliqua» (1678).

8 Für Caramuel war die Sonne nicht nur Zentrum der Planetenbewegungen, sondern auch Ausgangspunkt nicht verzerrter Wahrnehmung. Blatt aus: Caramuel (1678).

Teilen ohne eigentliche Selbständigkeit.»²⁰ Zur Frage der Durchdringung wiederum schrieb A. E. Brinckmann bereits 1915: «Von der Raumverklammerung kommt man zur Raumverstrückung und Raumdurchdringung. Borromino macht den Anfang mit S. Carlo alle Quattro Fontane in Rom [...]» Und fügte hinzu: «Vielleicht wird man dem Verfasser ein fruchtloses Spintisieren vorwerfen. Nur so scheint ihm aber ein so komplizierter Raum wie der von S. Carlo Vorstellung werden zu können [...]»²¹

Von kategorialer Bestimmung, die sich sogar vom wahrnehmungspsychologischen Paradigma absetzen soll, ist in Giedions Ausführungen keine Spur vorhanden. Stattdessen ist auf der ganzen Linie eine Übernahme bewährter Begrifflichkeiten der vorherigen Borromini/Barock-Interpretation zu konstatieren. Was aber bei Giedion im Vergleich zu früheren Darstellungen wesentlich anders geworden ist, sind die Bilder und die Bildregie. Erst hier wäre also die Frage von Thoenes angebracht, ob die Ästhetik des kinematografischen Blicks, der «vision in motion» oder der «neuen Optik» bei der Darstellung borrominischer Architektur zulässig sei. Thoenes wäre sicherlich geneigt, die Frage negativ zu beantworten. Denn, so würde er sagen, der bei solcher Praxis implizierte und von solcher Metaphorik suggerierte Bewegungsbegriff sei weder in Borrominis eigenen noch in Aussagen seines Umfeldes zu finden. Das mag beim Bewegungsbegriff so sein, doch wie verhält es sich mit anderen, etwa mit demjenigen der «neuen Optik»?²² Borromini war kaum geboren als Juan Bautista Villalpando (1552–1608) diesen Begriff zum

ersten Mal einführte.²³ Villalpandos Terminus war mit demjenigen, den Giedion mehr als drei Jahrhunderte später verwendete, sicherlich nicht identisch. Mit seiner «neuen Optik» meinte Villalpando ein Sehen, bei dem die Sehstrahlen nicht in einem Punkt konvergieren, sondern parallel zueinander verlaufen, bei dem also der Sehkegel beziehungsweise die Sehpyramide der Perspektive wegfällt und von einem Zylinder beziehungsweise einem Parallelepiped ersetzt wird. Diese Art des Sehens, bei welcher der Blickpunkt sich ins Unendliche verschiebt, war für Villalpando genauso wie für seinen Nachfolger und Zeitgenossen Borrominis, Juan Caramuel de Lobkowitz (1606–1682)²⁴, Gott vorbehalten. Für Caramuel war die Sonne, «el Sol Cabalístico», das Zentrum der Projektion und zugleich das Zentrum des unverzerrten Blicks auf die Dinge.²⁵ Nun, die «neue Optik» Villalpandos war zwar kein kinematografischer Blick, aber doch sehr wohl dazu geeignet, die perspektivische Monokultur der Renaissance ernsthaft in Frage zu stellen. Dass die Zeit Borrominis für die Perspektive eine Zeit der Prüfung war, beweist die Vielzahl der geometrisch-optischen Experimente, die allenthalben in Europa aus dem Boden sprossen. Schon in ihrer einfachsten Form, bei welcher der Sehkegel von der Projektionsfläche nicht senkrecht, sondern schräg geschnitten wird, vermochte beispielsweise die (übrigens seit dem frühen 16. Jahrhundert bekannte) Anamorphose, die perspektivischen Sicherheiten ins Wanken zu bringen. In ihren entwickelteren Formen im 17. Jahrhundert erzeugte sie jene «magie artificielle», wie Jean-François Nicéron sie bereits im Titel seiner



einschlägigen Publikation bezeichnete,²⁶ jenes von der Vernunft vollständig kontrollierte und präzise kalkulierte Wunder, das Giedion (mit Bezug auf Blaise Pascal [1623–1662] und Borromini) als die «Einheit der Methoden des Denkens und des Fühlens» im Barock bezeichnete. «Wie Borromini fotografieren?» war und bleibt, wie zahllose einschlägige Versuche seit Giedion zeigen, eine brisante Frage. Giedions fotografische Option für eine Absage an den perspektivischen Blick entsprach natürlich seinen modernistischen ästhetischen Vorgaben. Dennoch ist die Frage legitim, ob diese Sehweise sich auch in einem gewissen Verhältnis zu einem «barockem Sehen» befand. Dass Giedion dies vermutete, führen die von ihm angestellten Bildvergleiche vor Augen.

Zusammenfassung

Als Kunsthistoriker neuen Typs versuchte Sigfried Giedion (1888–1968) auch das Geschichtsbuch zu reformieren. Dies betraf die Bildauswahl, die Bildzusammenstellung, die Bild/Text-Regie. Er benutzte dazu oft – und hier war er eine Ausnahme – eigene Aufnahmen. Das Ganze sollte in das «neue Sehen» einführen, in die neue Art, die Gegenstandswelt wahrzunehmen, welche von den modernen Künstlern, Malern, Bildhauern, Architekten zuerst erschlossen wurde. In seinen Darstellungen historischer Gegenstände verfuhr Giedion auf ähnliche Weise wie bei der Präsentation zeitgenössischer Kunst und Architektur. Manche Kritiker meinen, daß er aktuelle Kunstauffassungen auf das historische Material projizierte. Ein näherer Blick auf diese Frage läßt jedoch Zweifel über die Stichhaltigkeit solcher Kritik aufkommen.

Résumé

Historien de l'art d'un genre nouveau, Sigfried Giedion (1888–1968) tenta également de réformer le livre d'histoire en agissant sur le choix et la composition des images et leur rapport au texte. Il recourait souvent pour cela à ses propres photographies, ce en quoi il constituait une exception. L'ensemble devait introduire à cette « vision nouvelle », à cette nouvelle voie dans la perception du monde des objets qu'avaient d'abord explorée les artistes modernes, peintres, sculpteurs et architectes. Giedion procédait de la même façon pour l'illustration d'objets historiques que pour la présentation d'art ou d'architecture contemporains. Plusieurs critiques lui ont reproché d'avoir projeté des conceptions artistiques actuelles sur le matériau historique, mais un examen attentif de la question permet de mettre en doute la validité de ces assertions.

Riassunto

Storico dell'arte di nuovo genere, Sigfried Giedion (1888–1968) tentò di riformare il libro storico-artistico, introducendo un'inedita regia fra testo e immagine, innovando la scelta e la disposizione del materiale iconografico. Si distinse inoltre per l'uso di fotografie scattate perlopiù in prima persona. Con le sue scelte, Giedion intese promuovere la visione «nuova», il nuovo modo di percepire il mondo degli oggetti, sviluppato dagli artisti e dagli architetti moderni. In seguito all'applicazione del medesimo metodo operativo sia negli studi dedicati a soggetti storici sia nelle presentazioni dell'architettura e dell'arte moderna, molti critici gli rimproverarono di proiettare indistintamente

sulla storia le sue concezioni contemporanee. Una considerazione più attenta dell'argomento solleva però qualche dubbio sulla plausibilità di simili critiche.

Anmerkungen

- ¹ Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich – Bauen in Eisen – Bauen in Eisenbeton*, Leipzig/Berlin 1928. Besonders die Einleitung. Vgl. dazu: Joseph Gantner, *Revision der Kunstgeschichte. Prolegomena zu einer Kunstgeschichte aus dem Geiste der Gegenwart*, Wien 1932. Die Gegenposition dazu ist von Herbert Von Einem (*Revision der Kunstgeschichte?*, in: Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur, 3/4, 1930/31–1931/32, S. 185–192) auf exemplarische Weise formuliert worden.
- ² Robin Evans, *The Projective Cast. Architecture and its Three Geometries*, Cambridge (Mass.) 1995, S. 129.
- ³ Hans Holländer, *Über Perspektiven*, in: Daidalos, 11, 15. März 1984, S. 71–88, hier S. 77.
- ⁴ Giedion 1928 (wie Anm. 1), S. 100.
- ⁵ Ebenda, S. 92.
- ⁶ Werner Gräff, *Es kommt der neue Fotograf*, Berlin 1929. Gräff hat in seinem Buch auch zwei von Giedion gemachte Fotos aufgenommen, vgl. S. 8 und 98.
- ⁷ Sigfried Giedion, *Es kommt der neue Photograph*, in: Neue Zürcher Zeitung, Nr. 1995, 14. Oktober 1929. Zur Beziehung Fotografie/Malerei in der Moderne vgl. in der neueren Literatur: Udo Liebelt, *Kunst aus Fotografie*, in: Fotovision. Projekt Fotografie nach 150 Jahren, Ausstellungskat., bearbeitet von Bernd Busch, Udo Liebelt und Werner Oeder, Hannover 1988, S. 62–79.
- ⁸ Gräff 1929 (wie Anm. 6), S. 10.
- ⁹ Ebenda, S. 12.
- ¹⁰ Ebenda, S. 34.
- ¹¹ Giedion beteiligte sich mit eigenen Bildern an der Internationalen Ausstellung *Film und Foto*, die vom 18. Mai bis zum 7. Juli 1929 in Stuttgart stattfand. An einer Ausstellung zu *Giedions Fotos* im Januar 1989 an der ETH-Zürich, die der Autor dieses Aufsatzes und Jos Bosman konzipierten, wurde das Material nach den Kategorien: «Antifrontalität», «Fragmentierung», «A-Tektonik», «Verzerrung des Massstabs», «Verschwinden des Horizonts», «Verkürzungen und Tonwertverfälschungen» gegliedert, womit die Prinzipien thematisiert wurden, nach denen Giedion seine Kamera auf Architektur reagieren liess und dadurch seine fotografische Praxis mit der modernistischen Ästhetik in Einklang brachte.
- ¹² Bruno Taut, *Ein Wohnhaus*, Stuttgart 1927.
- ¹³ Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge (Mass.) 1941. Beachte besonders die Bildgegenüberstellungen auf S. 40–41, 50–51, 52–53, 90–91, 92–93.
- ¹⁴ Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*, New York 1979 (1976), hier S. 141–170.
- ¹⁵ Christoph Thoenes, «Die Formen sind in Bewegung geraten». *Zum Verständnis der Architektur Borrominis*, in: Daidalos, 67, März 1998, S. 62–73.
- ¹⁶ Ausser den Gesamtdarstellungen zu Barockarchitektur, wie diejenigen A. E. Brinckmanns (1915) oder D. Freys (1924) und Darstellungen von Einzelaspekten von Borrominis Architektur lagen die Monografien von E. Hempel (1924) und H. Sedlmayr (1930) in deutscher und diejenigen A. Muñoz' (1922) und M. Giudis (1923) in italienischer Sprache vor.
- ¹⁷ Die Auseinandersetzung um das Grundrissmotiv von S. Ivo ist neueren Datums. Vgl. zuletzt die Polemik Joseph Connors (*S. Ivo alla Sapienza. The First Three Minutes*, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 55, Nr. 1, März 1996, S. 38–55) als Reaktion auf Anthony Blunts Übernahme der Theorie vom Sechszackstern.
- ¹⁸ Vgl. dazu etwa Hans Ost, *Borrominis römische Universitätskirche S. Ivo alla Sapienza*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 30, 1967, S. 101–141, oder Pierre De La Ruffinière Du Prey, *Solomonic Symbolism in Borromini's Church of S. Ivo alla Sapienza*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 31, 1968, S. 216–231.
- ¹⁹ Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, 6. Aufl., Basel/Stuttgart 1965, S. 45.
- ²⁰ Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, 13. Aufl., Basel/Stuttgart 1963 (1915), S. 22.
- ²¹ A. E. Brinckmann, *Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts. I. Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern*, 4. Aufl., Berlin-Neubabelsberg 1919 (Handbuch der Kunstwissenschaft), S. 76–77.
- ²² So der von Giedion ursprünglich vorgeschlagene Titel für die Ausstellung *Abstrakte und surrealistische Malerei und Plastik*, die vom 6. Oktober bis zum 9. November 1929 im Kunsthaus Zürich stattfand.
- ²³ Hieronymi Pradi et Joannis Baptistae Villalpandi e societate iesu in Ezechielem Explanaciones et Apparatus Urbis ac Templi Hierosolymitani Commentariis et Imaginibus Illustratus Opus... Rom 1596–1605.
- ²⁴ Juan Caramuel, *Arquitectura civil recta y obliqua*, Madrid 1984 (1678).
- ²⁵ Vgl. Alberto Pérez-Gómez und Louise Pelletier, *Architectural Representation and the Perspective Hinge*, Cambridge (Mass.) 1997, hier besonders Kapitel I: Architectural Representation and the Distorted Image, S. 88–175.
- ²⁶ Jean-François Nicéron, *La perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux...*, Paris 1638.

Abbildungsnachweis

1–2: Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich – Bauen in Eisen – Bauen in Eisenbeton*, 1. Aufl., Leipzig/Berlin 1928. – 3–6: Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, 1. Aufl., Cambridge (Mass.) 1941. – 7–8: Juan Caramuel, *Arquitectura civil recta y obliqua*, Madrid 1984. – 9: Jurgis Baltrušaitis, *Anamorphoses ou magie artificielle des effets merveilleux*, 1969, S. 46.

Adresse des Autors

Prof. Dr. Sokratis Georgiadis, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Am Weissenhof 1, D-70191 Stuttgart