

# Auf der Suche nach der verlorenen Humanität : Carola Giedion-Welcker und die Kunst nach 1945

Autor(en): **Lüdeking, Karlheinz**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

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

PDF erstellt am: **13.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-872194>

## **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.

KARLHEINZ LÜDEKING

## Auf der Suche nach der verlorenen Humanität Carola Giedion-Welcker und die Kunst nach 1945

Hans Arp, Constantin Brancusi, Max Ernst, Alberto Giacometti, Wassily Kandinsky und Piet Mondrian: Das sind einige der Künstler, die Carola Giedion-Welcker in den Zwanziger- und Dreissigerjahren kennenlernte und mit denen sie zum Teil bis zu deren Lebensende befreundet war. Sie alle – wie auch die Schriftsteller James Joyce, Guillaume Apollinaire und Paul Eluard, für deren Werk sich Giedion-Welcker ebenfalls begeisterte – lebten und arbeiteten damals in Paris. Bis zum Zweiten Weltkrieg war Paris bekanntlich nicht nur die Hochburg der künstlerischen Avantgarde, sondern auch das weltweit unangefochtene Zentrum verfeinerter Lebensart. «Viele Briefstellen», so schreibt Iris Bruderer-Oswald in ihrer äusserst verdienstvollen Biografie, «widerspiegeln Carola Giedion-Welckers grosse Affinität zur französischen Kultur, die Besuche in Paris sind ein Lebenselixier, das immer wieder wichtige Impulse vermittelt.»<sup>1</sup> Im Juli 1938 notierte sie zum Beispiel: «Es gibt doch nur *ein Paris*»,<sup>2</sup> und man darf wohl annehmen, dass sich ihr diese Einsicht in jenem Sommer vor allem deshalb aufdrängte, weil ihr Mann Sigfried Giedion sich gerade anschickte, zum ersten Mal für längere Zeit in die USA zu gehen, um dort eine Gastprofessur anzutreten. Nach seiner Abreise verbringt Giedion-Welcker wieder einmal ein paar Tage in der französischen Hauptstadt und schwärmt: «Oh, dieses Frankreich. Es ist ja doch das süsseste Land des Erdballs. *Coûte que coûte*.»<sup>3</sup> Süss und zart, geschmackvoll und teuer: Das ist für sie die französische Kultur.

Für Amerika konnte sich die Kunsthistorikerin hingegen nie besonders begeistern. Das ist insofern erstaunlich, als ihre Mutter aus Hoboken, New Jersey, stammte und sie selbst sogar noch in fortgeschrittenem Alter von ihrem «rheinischen Hudson-Gemüt» spricht.<sup>4</sup> Zwar hatte sie mit siebzehn schon einmal das Heimatland ihrer Mutter besucht,<sup>5</sup> doch zu einer zweiten Reise in die USA brach sie erst wieder in ihrem sechsundvierzigsten Lebensjahr auf: im März 1939. Zuerst besuchte sie ihren Mann in Harvard, fuhr anschliessend nach New York, wo sie Brancusi traf, dann weiter nach Chicago, wo Moholy-Nagy ihr das «New Bauhaus» zeigte, und schliesslich quer durch das ganze Land bis nach Kalifornien.<sup>6</sup> «Die Strecke Chicago-Denver», so erinnert sie sich, «wird mir ewig bleiben mit der roten Sonne über der Steppe. Der Held der Landschaft ist ein

Büffel oder allenfalls Buffalo Bill, nicht der Geist und die Arbeit von Jahrhunderten wie von Cherbourg nach Paris [...]»<sup>7</sup> Amerika: Das ist für sie die endlose Weite eines nahezu unkultivierten Landes mit halbwilden Tieren und fast ebenso wilden Menschen, ohne die Spuren unserer abendländischen Zivilisation, wie man sie zum Beispiel – auch von Proust so eindringlich beschrieben – auf einer Fahrt von der Normandie in die französische Hauptstadt allenthalben findet. Aus der Sicht von Giedion-Welcker sind also nicht die Wolkenkratzer von Manhattan und Chicago oder Henry Fords Fabrikanlagen typisch für Amerika. Es ist der wilde Westen. Dort muss sich der «grosse amerikanische Traum» von der Eroberung grenzenlos ausgedehnter Räume verwirklichen, ein Traum, der ihr, wie sie gesteht, «von jeher Schrecken» eingeflösst hat.<sup>8</sup> Welch wohlthuender Kontrast bot sich da, als sie im August 1939 nach Europa zurückkehrte: «Seit einigen Tagen daheim. Die Schweiz in schönster Schönheit – Obstbäume, grüne Wiesen. Ich empfinde zum ersten Mal: Europa ein *durchmodelliertes* Land. – Auf amerikanische grosse Wildnis kam mir das [aufgrund der Kriegsgefahr; der Verf.] traurige gestörte Frankreich doch wie ein geschliffener Edelstein vor.»<sup>9</sup>

Wie der Zufall es fügte, überquerte in eben jenem letzten Sommer vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges, den Giedion-Welcker in den USA verbringt, ein dreissigjähriger, damals noch völlig unbekannter Amerikaner zum ersten Mal den Atlantik,



1 Carola Giedion-Welcker,  
1939

um Europa kennenzulernen. Sein Name ist Clement Greenberg. Von Ende April bis Anfang Juni 1939 besuchte er London, Paris, Avignon, Rom, Florenz und sogar Zürich, wo er ein Interview mit Ignazio Silone führte. Zuvor traf er in Paris durch die Vermittlung einer Bekannten bereits eine ganze Reihe von namhaften Künstlern, unter ihnen Hans Arp und Sophie Taeuber-Arp, mit denen Giedion-Welcker damals schon gut befreundet war. Den Begegnungen mit diesen berühmten Persönlichkeiten konnte er allerdings nicht viel abgewinnen, und so berichtet er in einem Brief an seine Familie: «Among the people I have met have been Éluard, Sartre, Hugnet, Man Ray, Virgil Thompson [sic], Hans Arp and several others. They're all crackpots, every one of them.»<sup>10</sup> Während die bereits etablierte deutsche

Kunsthistorikerin mit ihren engen Bindungen an die Pariser Avantgarde in Amerika nichts als unkultivierte Leere sieht, trifft der amerikanische Nachwuchs-Literat, der schon wenig später, nämlich im Herbst des Jahres 1939, seinen ersten kunstkritischen Essay mit dem Titel «Avantgarde and Kitsch» veröffentlichen wird, in Paris nur Leute, die

er für völlig überkandidelte Spinner hält. Schon im Sommer 1940 marschierten dann deutsche Soldaten über die Champs-Élysées, und viele Künstler, darunter auch einige von denen, die einen so närrischen Eindruck auf Greenberg gemacht hatten, gingen nach New York ins Exil. Vier Jahre später, im August 1944, kamen amerikanische Panzerdivisionen, um Paris wieder zu befreien, doch ihren Status als Zentrum der internationalen Kunstwelt hatte die Stadt nun für immer verloren, und so konnte Greenberg, der mittlerweile zu einem der führenden Kunstkritiker Amerikas aufgestiegen war, abermals vier Jahre später, im März 1948, verkünden: «The main premises of Western art have at last migrated to the United States, along with the center of gravity of industrial production and political power.»<sup>11</sup>

Wie Greenberg hier selbst betont, steht die neu errungene Hegemonie der amerikanischen Kunst in einem unauflöselichen Zusammenhang mit der ökonomischen und politischen Vormachtstellung der USA nach dem Zweiten Weltkrieg. Was das konkret bedeutet, ist in den letzten Jahrzehnten immer detaillierter erforscht worden. Welche Anstrengungen zum Beispiel seitens des State Department und sogar der CIA unternommen wurden, um die Malerei des Abstrakten Expressionismus als weltweit führende Kunst zu etablieren, wissen wir heute – unter anderem aufgrund der Recherchen von Serge Guilbaut – sehr viel genauer als diejenigen, die seinerzeit zum ersten Mal mit dieser Malerei konfrontiert wurden. Dass man die amerikanische Kunst nicht unabhängig von den tiefgreifenden Rivalitäten des Kalten Krieges betrachten kann, dürfte allerdings wohl auch damals niemand übersehen haben, doch die Antwort auf die Frage, welche Rolle der Kunst dabei zukommt, hängt natürlich zunächst einmal davon ab, welche besonderen Qualitäten man dieser Kunst überhaupt zuschreiben darf.

1949 charakterisierte Greenberg das Besondere der amerikanischen Nachkriegskunst wie folgt: «I would define it as the continuation in abstract painting and sculpture of the line laid down by cubism and broadened subsequently by Klee, Arp, Miró, Giacometti and the example of the early Kandinsky.»<sup>12</sup> Demnach wäre das spezifisch Amerikanische zunächst einmal gar nicht als Abwendung von der europäischen Tradition zu verstehen, sondern als deren produktive Weiterentwicklung. Ganz ähnlich sah es anscheinend auch Giedion-Welcker, denn ein Jahr später schrieb sie über Künstler wie Baziotes, Motherwell, Pollock, Rothko und David Smith, dass die europäischen Maler der Vorkriegszeit, «vor allem Miró, Klee,



2 Clement Greenberg, 1939

Kandinsky und Masson positiv von dieser jüngeren Generation verarbeitet wurden.»<sup>13</sup> Wenn das so ist, dann – so sollte man doch wohl annehmen – hätte es Giedion-Welcker eigentlich nicht schwer fallen dürfen, einen Zugang zur amerikanischen Kunst der Nachkriegszeit zu finden. Umso erstaunlicher ist es, dass sie diese, zumindest in ihren Publikationen, fast vollständig ignoriert. In dem kurzen Text, aus dem soeben zitiert wurde – einer Rezension der ersten und einzigen Ausgabe der Zeitschrift «Possibilities» mit dem Thema «Problems of Contemporary Art» – geht sie zum Beispiel mit keinem Wort auf den darin abgedruckten Beitrag von Jackson Pollock ein, in dem dieser seine neuartige Malweise erläutert.<sup>14</sup>

Man kann nun vermuten, sie habe damals vielleicht noch keine Gemälde von Pollock im Original gesehen gehabt und sich deshalb mit einem Kommentar zurückgehalten. Doch das kann nicht der wahre Grund sein, denn sie schreibt auch dann nicht über die neueste amerikanische Kunst, wenn diese direkt vor ihrer Haustür, im Kunsthaus Zürich, gezeigt wird. 1947 rezensierte sie noch eine Ausstellung mit dem Titel «Zeitgenössische Kunst und Kunstpflege in U.S.A.», die nach ihrem «allgemeinen Eindruck» ein «allzu grelles, beinahe plakathafte Rumoren in Formen und Farben» darbot,<sup>15</sup> doch darin waren die Werke der Abstrakten Expressionisten noch gar nicht vertreten. Zu späteren Ausstellungen, in denen solche Werke dann erstmals zu sehen waren, publizierte Giedion-Welcker aber seltsamerweise überhaupt nichts mehr. Peggy Guggenheim, mit der sie ja immerhin eine persönliche Korrespondenz unterhielt,<sup>16</sup> zeigte 1951 im Kunsthaus Zürich eine Auswahl von Werken aus ihrer Sammlung, die neben Arbeiten von Giedion-Welckers alten Favoriten wie Arp, Brancusi, Ernst und Klee auch solche von Pollock enthielt. 1953 gab es dort «12 amerikanische Maler und Bildhauer der Gegenwart» zu sehen und 1955 «Moderne Kunst aus USA». Kein Wort schrieb Giedion-Welcker auch zu der grossen Wanderausstellung «Die Neue Amerikanische Malerei», die deren endgültigen Triumph in Europa besiegelte.<sup>17</sup> Letztere machte 1958 Station in der Kunsthalle Basel, und bei dieser Gelegenheit erwarb Arnold Rüdlinger, mit dem sie ja bestens bekannt war,<sup>18</sup> je ein Gemälde von Franz Kline, Barnett Newman, Mark Rothko und Clyfford Still, da die Bilder von Pollock und de Kooning inzwischen schon zu teuer geworden waren.

Dass Giedion-Welcker zur Malerei des Abstrakten Expressionismus so hartnäckig geschwiegen hat, könnte man eventuell damit erklären, dass sie sich ja schon immer stärker für die Bildhauerei interessierte. Aber auch hier sind kaum Sympathien für die Kunst der Amerikaner zu erkennen. Sie erwähnt zwar David Smith, begeistert sich aber eher für Eduardo Chillida und andere europäische Künstler wie Etienne Hajdú, Zoltan Kémeny, Norbert Kricke, Mirko Basaldella und François Stahly, die heute nicht mehr jeder kennt. Diese Künstler werden noch in der dritten, erweiterten Auflage ihres

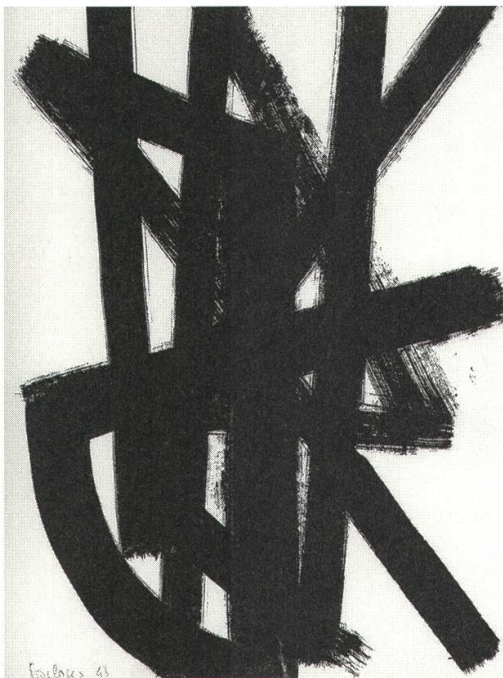
Buches «Contemporary Sculpture» erwähnt, das 1960 bei Wittenborn in New York erschien, wohingegen sie darin erklärtermaßen nur «so viele Amerikaner wie tragbar» berücksichtigte.<sup>19</sup>

Zur Vorbereitung der Neuauflage dieses Standardwerkes kam sie im Herbst 1959 auf der Rückreise von Brasilien und Peru übrigens noch ein drittes und letztes Mal in die USA.<sup>20</sup> Dabei besuchte sie in New York unter anderem das neueröffnete, von Frank Lloyd Wright entworfene Guggenheim Museum, über das sie 1960 einen Artikel veröffentlichte, ohne auch nur ein einziges der ausgestellten Werke zu erwähnen.<sup>21</sup> Die Eröffnungspräsentation war von dem damaligen Direktor James Johnson Sweeney zusammengestellt worden, der eine besondere Zuneigung zur europäischen Kunst hatte.<sup>22</sup> Deshalb sieht man auf einem der Fotos, die den Bericht von Giedion-Welcker illustrieren, auch ein Gemälde von Pierre Soulages, über den Sweeney später eine umfangreiche Monografie veröffentlichte. In New York wurde die Malerei von Soulages schon früh gezeigt, unter anderem 1950 bei Sidney Janis in der Ausstellung «Young Painters in the U.S. and France», und zwar in einer Gegenüberstellung mit einem Gemälde von Franz Kline, und in der Folge ist dann der Vergleich zwischen Werken dieser beiden Künstler immer wieder herangezogen worden, um die Unterschiede zwischen der französischen und der amerikanischen Malerei der Nachkriegszeit zu verdeutlichen.<sup>23</sup>

So betont zum Beispiel John McCoubrey in seinem Buch «American Tradition in Painting», in der Malerei von Pollock und Kline sei immer noch ein Nachhall jener endlosen Weite der amerikanischen Landschaft zu spüren, die auch auf Giedion-Welcker einen so starken Eindruck gemacht hatte. Demgegenüber arbeiteten die Europäer von vornherein in begrenzten, fast schon häuslichen Bildräumen, die sie dann bestenfalls, mit dem Wort von Giedion-Welcker, nur noch weiter «durchmodellierten». Bei Pollock und Kline werde das Bild hingegen stets einem Raum abgerungen, der weit über den Rahmen hinausreiche. Um ein solches Bild hervorzubringen, bedürfe es naturgemäss eines höheren Energieaufwandes, als er in den immer schon domestizierten Räumen der europäischen Malerei erforderlich sei. Hier, so fasst McCoubrey seine Analyse zusammen, liege der tiefere Grund, weshalb sich die Malerei der Abstrakten Expressionisten so sehr von der verfeinerten Peinture aus Paris unterscheide (Abb. 3 und 4, S. 144 und 145): «If these American pictures appear raw and violent in contrast to contemporary European ones, if Kline's picture is all that Soulages' is not, it is because the Americans have consciously preserved some of the unconscious forcefulness of the primitive.»<sup>24</sup>

Die rohe und «primitive» Vehemenz der Amerikaner findet sich allerdings nicht nur in der Malerei, sondern auch in manchen Texten ihres grossen Propagandisten Clement Greenberg – und sogar in seinem Verhalten. Die «geschliffenen» Formen der Pariser

Kunstwelt, die Giedion-Welcker so selbstverständlich waren, hielt er nur für affektiertes Getue. Als Max Ernst ihm zum Beispiel 1947 anlässlich einer Party bei Peggy Guggenheim einen Aschenbecher auf den Kopf setzte, um ihn zum «König der Kritiker» zu krönen, reagierte er nicht mit einem geistreichen Bonmot, sondern schlug dem feinsinnigen Künstler mit der Faust ins Gesicht. Hierzu hat William Rubin, der langjährige Direktor der Abteilung für Malerei und Skulptur am Museum of Modern Art, einen aufschlussreichen Kommentar abgegeben: «Ernst was probably shocked beyond belief when, instead of a witty response, he got a sock in the jaw. It was the difference between French and American painting in the late forties and fifties, between the very



3 Pierre Soulages (\* 1919), 1948–/I, 1948, Nussbeize auf Papier, 60 x 50 cm, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris

elegant work of painters like Mathieu and that done by Jackson Pollock, between Soulages and Franz Kline. It's the difference between *haute cuisine* and meat and potatoes. Clem always overemphasizes the meat-and-potatoes thing because that's his posture.»<sup>25</sup>

Es muss wohl nicht eigens betont werden, dass Giedion-Welcker Greenbergs Verhalten eher «dégoûtant» gefunden hätte. So ist es auch kein Wunder, dass sie ihn in ihren Texten nirgendwo erwähnt, obwohl sie, schon aufgrund ihrer Teilnahme an den Konferenzen des Internationalen Kunstkritikerverbandes, zweifellos wusste, wer er war. Greenbergs Schriften werden zwar gelegentlich in den Bibliografien ihrer ins Englische übersetzten Bücher aufgeführt, aber das liegt einfach daran, dass diese gar nicht von ihr selbst, sondern von anderen kompiliert wurden.<sup>26</sup>

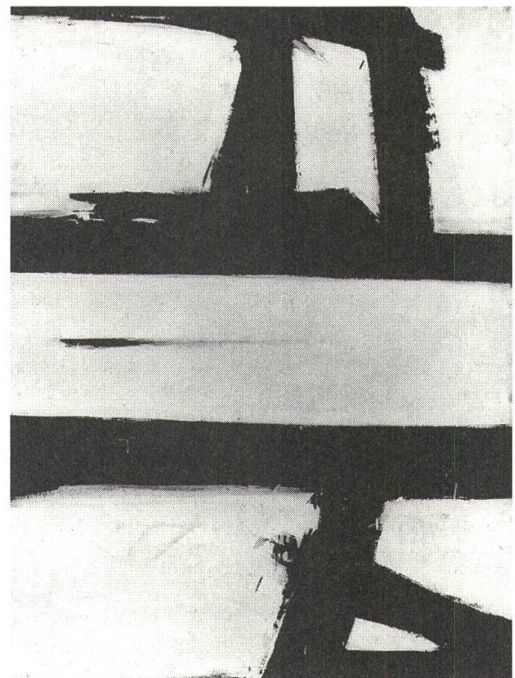
Obwohl sich Giedion-Welcker also offenkundig weder für die nach 1945 in den USA entstandene Kunst begeistern konnte noch auch für die Kunsttheorien, die zur Legitimation dieser Kunst ersonnen wurden, hat sie,

anders als etwa Serge Guilbaut, auch nicht versucht, die Ebenbürtigkeit oder gar Überlegenheit jener Kunst zu behaupten, die zur selben Zeit in Paris entstand. Guilbaut bemüht sich zum Beispiel immer wieder, nachzuweisen, dass die Malerei von Soulages gegenüber derjenigen von Kline wesentlich reflektierter und selbstkritischer sei. «Soulages», so schreibt er, «was not an expressionist or gestural painter, but an artist highly suspicious of the traditional language of art.»<sup>27</sup> Nach dem Krieg habe er, wie auch viele andere Künstler in Europa, nach einem Neuanfang ohne die alten Exzentrizitäten und Überheblichkeiten gesucht und deshalb zum Beispiel Beize aus Walnussöl und ein-

fachstes Anstreicherwerkzeug benutzt. Auf diese Weise habe er eine «demütige» und «humane» Kunst realisiert, die sich auf die ursprüngliche Ehrlichkeit des Handwerklichen berufen könne.<sup>28</sup> Später wird Soulages sogar zu einem «analytischen» Maler stilisiert, der sein Metier in einer «fast schon strukturalistischen Weise» erkunde.<sup>29</sup> Vergleichend fasst Guilbaut zusammen: «Kline comments on the vitality of the city, while Soulages comments on the profound significance of basic elements of painting through pre-historical models.»<sup>30</sup>

Die hier behauptete Affinität der Avantgarde zur Kunst der Vorgeschichte hat bekanntlich auch Giedion-Welcker schon früh gesehen.<sup>31</sup> Und allein schon unter diesem Aspekt hätte ihr das Werk von Soulages, der seit seiner Kindheit in Rodez mit den dort aufgefundenen Menhiren aus der Steinzeit vertraut war und der überdies, wie er selbst sagt, nicht irgendwo, sondern in der romanischen Abtei von Sainte-Foy de Conques beschlossen hatte, Maler zu werden,<sup>32</sup> eigentlich sympathisch sein müssen, zumal auch der Kritiker Charles Estienne, der sich, wie sie findet, «unter den jungen französischen Kunstkritikern durch Präzision und Überblick auszeichnet»,<sup>33</sup> schon 1949 über Soulages geschrieben hatte.<sup>34</sup> 1952 sind sechs seiner Gemälde auch in der Übersichtsschau «Malerei in Paris – heute» im Kunsthaus Zürich vertreten und eines davon wird sogar angekauft, aber über diese Ausstellung schreibt Giedion-Welcker ebenso wenig wie über die zuvor bereits erwähnten, die sich der amerikanischen Kunst widmeten.

Um zu verstehen, warum sich Giedion-Welcker in ihren Publikationen niemals abfällig über die amerikanische, aber auch niemals lobend über die französische Malerei nach 1945 geäußert hat, sondern stets an ihrer vornehmen Zurückhaltung und ihrer strengen – vielleicht auch ein wenig schweizerischen – Neutralität festgehalten hat,<sup>35</sup> ist es ratsam, ihre Stellungnahme zu einer kulturpolitischen Proklamation zu berücksichtigen, die im März 1950 vom Museum of Contemporary Art in Boston sowie vom Museum of Modern Art und vom Whitney Museum in New York unter dem Titel «A Statement on Modern Art» veröffentlicht wurde. Nach Auffassung von Guilbaut handelt es sich bei dem Text, der von Alfred H. Barr, Jr., verfasst und von Nelson Rockefeller überarbeitet wurde, um ein typisches Beispiel für die fortwährenden Bemühungen, die Kunst des Abstrakten Expressionismus für



4 Franz Kline (1910–1962), *Painting*, 1952, Öl auf Leinwand, 165 x 106 cm, Wadsworth Atheneum, Hartford, CT



die Zwecke des Kalten Krieges zu vereinnahmen, indem man sie als eine Verkörperung von fundamentalen Werten der westlichen Welt wie jenen der persönlichen Freiheit, der Risikobereitschaft und des Strebens nach ungehinderter Selbstverwirklichung anpries. Dementsprechend läge die wesentliche Funktion der Erklärung, Guilbaut zufolge, vor allem in der Intention, «proposing modern American abstraction as a liberal symbol.»<sup>36</sup>

Giedion-Welcker sieht das nicht so. Sie kann dem Inhalt der Erklärung ohne Einschränkung und ohne Argwohn zustimmen, und so übernimmt sie es gern, den Text in der «Chronik» zum Juni-Heft der Monatszeitschrift «Das Werk» auch einem deutschsprachigen Publikum bekannt zu machen. Sie sieht darin keine einseitige Propaganda, welche die Kunst als blosses Mittel zum Zweck benutzen möchte, sondern versteht ihn, wie sie in ihrer Einleitung schreibt, als «ein mutiges und kluges Dokument modernen Kulturbewusstseins.»<sup>37</sup> Mutig ist dabei zunächst einmal, dass jeder Angriff auf die Moderne – sowohl von rechts als auch von links – energisch zurückgewiesen wird. Klug hingegen werden Giedion-Welcker vor allem jene Sätze vorgekommen sein, die den «humanistischen Gehalt der modernen Kunst» hervorheben.<sup>38</sup> Einer dieser Sätze lautet in der Übersetzung, die in der Schweizer Zeitschrift abgedruckt wurde, folgendermassen: «Wir anerkennen den humanistischen Wert der abstrakten Kunst als Ausdruck von Denken und Fühlen und dem fundamentalen menschlichen Streben nach Freiheit und Klarheit.» Im Original sind die drei letzten Worte allerdings «freedom and order», und das hört sich tatsächlich ein wenig nach der aggressiven Ideologie der USA aus den Zeiten des Kalten Krieges an, die Guilbaut überall am Werk sieht. Unabhängig davon, ob die Übersetzung des Textes von Giedion-Welcker selbst stammt oder nicht, ist also auffällig, dass derartige Konnotationen darin vermieden wurden, so dass sich die Rede vom «Humanismus» der Kunst nicht so ohne Weiteres auf eine Parteinahme für den «freien Westen» reduzieren lässt. Das wird noch deutlicher, wenn man auch den vorhergehenden Satz liest: «Kunst, die in neu entdeckte Tiefen des Bewusstseins vordringt, aus neuen Begriffsbildungen der Wissenschaft und neuen technischen Methoden erwächst, fördert einen Humanismus im tieferen Sinne des Wortes, denn sie hilft der Menschheit, sich mit der modernen Welt auseinanderzusetzen, nicht indem sie sich von derselben abschliesst, sondern indem sie ihr offen entgegentritt und sie meistert.»

Eine solche Kunst, die sich nicht von der modernen Welt «abschliesst», sondern diese «meistert», findet sich nach dem Zweiten Weltkrieg allerdings wohl eher in Amerika als in Europa. Schon 1945 fordert Greenberg in einer Würdigung Mondrians – und mit einer deutlichen Anspielung auf das «Kommunistische Manifest» – eine zeitgemässe Kunst, die sich auszeichnet durch «conviviality and concord of an urban tomorrow stripped off the gothic brambles and rural particularities that retarded the past.»<sup>39</sup> Und

ganz ähnlich beurteilt auch Sigfried Giedion die Lage in seinem Buch «Mechanization Takes Command» von 1948, in dem er die USA als ein Land charakterisiert, wo die moderne Technik bereits alle Bereiche des Lebens durchdrungen und verändert hat. Besonders bemerkenswert findet er dabei die Untersuchungen, die Frank Bunker Gilbreth zu Beginn des Jahrhunderts durchgeführt hat, um aus den Bewegungen, die in Fabriken, beim Sport oder im Haushalt immer wieder ausgeführt werden müssen, alles Unnötige und Wirkungslose auszuschalten. Gilbreth, so schreibt Giedion, «detached human movement from its bearer or subject, and achieved its precise visualization in space and time [...]»<sup>40</sup> Daher weisen die Ergebnisse seiner Forschungen auch gewisse Parallelen mit Werken der abstrakten Kunst auf, die Giedion veranschaulicht, indem er Fotos und Modelle von Gilbreth mit Bildern von Kandinsky, Miró und Klee vergleicht, was insofern naheliegt, als Letzterer ja seinerseits eine Theorie der frei umherwandernden Linie entwickelt hat.<sup>41</sup>

Sigfried Giedion sieht in Amerika, anders als seine Frau, nicht nur den «wilden Westen», sondern ein Land, in dem sich die moderne Technik am weitesten verbreitet und am höchsten entwickelt hat. Und nachdem man gesehen hat, was zum Beispiel eine einzige Atombombe bewirken kann, kommt es wohl auch nicht mehr in erster Linie darauf an, die endlose Weite der Landschaft zu beherrschen, sondern die bedrohlichen Potenzen der modernen Technik, die uns alle gefährden oder gar vernichten können. In einer solchen Situation helfen gutgemeinte, aber im Grunde rückwärtsgewandte künstlerische Exerzitien wie diejenigen von Pierre Soulages nicht weiter, sondern nur die Bereitschaft, sich den neuen historischen Bedingungen auszusetzen, so, wie Jackson Pollock es tut, wenn er sich auf die Zufälligkeit seiner eigenen Bewegungen einlässt, ohne sich ihnen gänzlich auszuliefern, und wie es auch Franz Kline tut, wenn er seine spontanen Pinseleien nachträglich einer rigiden Begutachtung und Auswahl unterwirft, bevor er sie minutiös in grosse Formate überträgt.<sup>42</sup>

Vielleicht hat Giedion-Welcker eben dies gesehen: dass der eigentliche «Humanismus» in der Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg sich nur noch in der Auseinandersetzung mit den Lebensbedingungen einer so hochtechnisierten Welt bewähren kann, wie sie in den USA bereits Wirklichkeit geworden waren. Eine kurze Bemerkung zum Werk von Mark Tobey in einem 1966 gehaltenen, aber erst 1973 publizierten Vortrag deutet darauf hin. Tobey, so meint sie, habe «mit schwebender Allräumlichkeit in seiner Zeichen- und Farbsprache, von der pulsierend-bewegten Grossstadtvision ausgehend» Bilder geschaffen, die letztlich wieder in die Sphäre des Spirituellen und Universalen verweisen würden, die schon von den Pionieren der klassischen Moderne in vielfältiger Form beschworen worden war. So kann sich die Kunst auch nach dem Krieg noch auf «eine ewig gültige und ständig neue Humanitas» hin ausrichten, an der wir nach Giedion-

Welckers Überzeugung unbedingt festhalten sollten – gerade auch angesichts der Nötigung zu «einer rastlosen Unterordnung und Angleichung an den technischen und ökonomischen Prozess, in dem wir zwar stehen, aber dem wir unsere menschliche Sensibilität und Intensität unterzuordnen nicht gewillt sind.»<sup>43</sup>

Tobey hatte 1960 seine amerikanische Heimat verlassen, um die letzten sechzehn Jahre seines Lebens in der Schweiz, in Basel, zu verbringen. Vielleicht ist das einer der Gründe, weshalb seine Malerei von Giedion-Welcker eigens erwähnt wird, denn sie schrieb ja zeitlebens mit Vorliebe über Künstler, die sie auch persönlich kannte. Tobeys Gemälde dürften sie aber vor allem deshalb besonders angesprochen haben, weil sich darin zweierlei verbindet: zum einen die anonymen Strukturen der Amerikaner, zum anderen aber auch die individuelle Handschrift, wie man sie seit unvordenklichen Zeiten im alten Europa kultivierte. Sich nur auf eines von beidem zu konzentrieren, wie es in den konkurrierenden Metropolen der Kunst – in Paris und in New York – nach dem Zweiten Weltkrieg üblich war, konnte Giedion-Welcker offenbar nicht gutheissen. Ob dies der tiefere Grund dafür war, dass sie zu den damaligen künstlerischen Auseinandersetzungen so auffällig geschwiegen hat, wäre nur durch weitere biografische Recherchen zu klären. Doch wenn wir beginnen, uns mit diesem Problem zu beschäftigen, dann werden wir bald erkennen, dass es ohnehin nicht allein darum gehen kann, herauszufinden, wie Carola Giedion-Welcker die Kunst nach 1945 gesehen hat, sondern vor allem auch darum, wie wir selbst diese Kunst sehen und verstehen wollen.

\* Herzlicher Dank gebührt Iris Bruderer-Oswald, die den vorliegenden Text auf sachliche Fehler durchgesehen hat. Die Verantwortung für alle eventuell noch verbliebenen Unrichtigkeiten trägt natürlich allein der Verfasser.

1 Iris Bruderer-Oswald, *Das Neue Sehen. Carola Giedion-Welcker und die Sprache der Moderne*, Bern/Sulgen: Benteli, 2007, S. 151.

2 Ebd., S. 149.

3 Ebd., S. 151.

4 Ebd., S. 252.

5 Ebd., S. 388.

6 Ebd., S. 155.

7 Ebd., S. 196–197.

8 Ebd., S. 196.

9 Ebd., S. 155.

10 Der Brief wird ohne Quellenangabe zitiert von Serge Guilbaut, «Brushes, Sticks and Stains: Addressing some Cultural Issues in

New York and Paris after World War II», in: *Be-Bomb. The Transatlantic War of Images and All That Jazz, 1946–1956*, Ausst.-Kat. Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 5.10.2007–7.1.2008, S. 15–63, hier S. 15; siehe Alice Goldfarb Marquis, *Art Czar. The Rise and Fall of Clement Greenberg*, Boston: Museum of Fine Arts Publications, 2006, S. 55.

11 Clement Greenberg, «The Decline of Cubism», in: *The Collected Essays and Criticism*, hrsg. von John O'Brian, Bd. 2, Chicago: University of Chicago Press, 1986, S. 211–215, hier S. 215; vgl. die deutsche Übersetzung «Der Niedergang des Kubismus», in: Clement Greenberg, *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken* (Fundus-Bücher, 133), hrsg. von Karlheinz Lüdeking, Dresden: Verlag der Kunst, 1997, sowie – in seitenidentischer Neuauflage – Hamburg: Philo Fine Arts, 2009, S. 141–148, hier S. 147.

- 12 Clement Greenberg, «A Symposium: The State of American Art», in: Greenberg / O'Brian 1986 (wie Anm. 11), S. 287–289, hier S. 287.
- 13 Carola Giedion-Welcker, «Possibilities. Problems of Contemporary Art», in: *Werk-Chronik* 37 (1950), S. 36.
- 14 Jackson Pollock, «My Painting», in: *Possibilities. Problems of Contemporary Art*, hrsg. von Robert Motherwell et al., New York: Wittenborn, Schultz, 1947, S. 78–83.
- 15 Carola Giedion-Welcker, «Zeitgenössische Kunst in USA», in: *Werk-Chronik* 34 (1947), S. 142.
- 16 Bruderer-Oswald 2007 (wie Anm. 1), S. 404.
- 17 Detaillierte Informationen zu diesen Ausstellungen gibt Sigrid Ruby, «Have We An American Art?» *Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit*, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 1999, S. 276–280, 289–291, 312–323, 330–345 und 372–391. Die Begeisterung des amerikanischen Aussenministeriums über den durchschlagenden Erfolg der Ausstellung «The New American Painting» karikiert John Updike in seinem Roman *Seek My Face*, New York: Knopf, 2002, S. 151–153.
- 18 Siehe Bruderer-Oswald 2007 (wie Anm. 1), S. 347.
- 19 Ebd., S. 324.
- 20 Ebd., S. 326.
- 21 Carola Giedion-Welcker, «Zum neuen Guggenheim-Museum in New York», in: *Das Werk* 47 (1960), S. 178–181.
- 22 Von Brancusi verstand er nach Ansicht von Giedion-Welcker allerdings überhaupt nichts, siehe Bruderer-Oswald 2007 (wie Anm. 1), S. 273.
- 23 Sogar Ernst H. Gombrich benutzt diesen Vergleich in seinem Nachtrag zu *The Story of Art*, der erstmals der elften Auflage hinzugefügt wurde, London: Phaidon, 1966, S. 479–480, wobei er bekennt, das von ihm ausgewählte Bild von Soulages («Peinture, 3 avril 1954» von 1954) schein ihm «interessanter» als dasjenige von Kline («White Forms» von 1955).
- 24 John McCoubrey, *American Tradition in Painting*, New York: Braziller, 1963, S. 117, siehe S. 8–11. McCoubrey veranschaulicht seine Ausführungen anhand von Soulages' «Peinture, 23 mars 1955» aus dem Jahr 1955 und Klines «Cross-town» aus demselben Jahr. Den vorliegenden Aufsatz illustrieren allerdings zwei andere Beispiele aus dem Werk von Kline und Soulages, nämlich ein Gemälde von Kline mit dem merkwürdigen (aber vom Wadsworth Atheneum bestätigten) Titel «Painting» aus dem Jahr 1952 und eine Arbeit von Pierre Soulages auf Papier mit dem Titel «1948–I» aus dem Jahr 1948. Diese Auswahl hat ihren Grund unter anderem darin, dass auch Serge Guilbaut (vgl. unten, Anm. 27) das genannte Bild von Soulages als Beispiel heranzieht und dass Klines Gemälde von 1952 dazu in einem besonders augenfälligen Kontrast steht. Ausserdem sind die hier reproduzierten Werke sicherlich nicht schlechter, sondern eher noch besser als die von McCoubrey selbst gewählten Beispiele geeignet, die von ihm herausgearbeiteten Unterschiede zu verdeutlichen.
- 25 Zit. nach Florence Rubenfeld, *Clement Greenberg. A Life*, New York: Scribner, 1997, S. 84–85. Eine detaillierte Analyse der Revisionen, die Greenberg im Laufe der Zeit bei seiner Beurteilung der Malerei von Kline vorgenommen hat, bietet Daniel A. Siedell, «Art Criticism as Narrative Strategy. Clement Greenberg's Critical Encounter with Franz Kline», in: *Journal of Modern Literature* 26 (2002–2003), Heft 3/4, S. 47–61.
- 26 Vgl. zum Beispiel Carola Giedion-Welcker, *Paul Klee*, London: Faber and Faber, 1952, mit einer Bibliografie von Hannah B. Muller, S. 152 und 153, sowie *Contemporary Sculpture. An Evolution in Volume and Space*, New York: Wittenborn, 1960, mit einer Bibliografie von Bernard Karpel, S. 366 und 368.
- 27 Serge Guilbaut, «Postwar Painting Games. The Rough and the Slick», in: *Reconstructing Modernism. Art in New York, Paris, and Montreal 1945–1964*, hrsg. von Serge Guilbaut, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990, S. 54.
- 28 Ebd. und S. 56.
- 29 Siehe Guilbaut 2007 (wie Anm. 10), S. 31.
- 30 Ebd., S. 33. Vgl. zu Kline und Soulages auch die schonungslosen Kritiken von Donald Judd, *Complete Writings 1956–1975*, Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 1975, S. 44 und 122.

- 31 Hierauf weist Giedion-Welcker schon in der ersten Auflage ihres Buches *Moderne Plastik. Elemente der Wirklichkeit, Masse und Auflockerung*, Zürich: Girsberger, 1937, S. 17, ausdrücklich hin; sie nimmt auch mehrere Aufnahmen von steinzeitlichen Monumenten, zum Beispiel von Carnac und Stonehenge, darin auf, siehe S. 81, 102, 149–151.
- 32 James Johnson Sweeney, *Soulages*, Neuchâtel: Ides et Calendes, 1972, S. 9–10.
- 33 Carola Giedion-Welcker, «2. Internat. Kunst-kritikerkongress», in: *Werk-Chronik* 36 (1949), S. 132.
- 34 Estienne verfasste ein Vorwort für den Katalog einer Gruppenausstellung in der Galerie Colette Allendy und rezensierte eine weitere Ausstellung, an der Soulages beteiligt war, siehe Sweeney 1972 (wie Anm. 32), S. 200–201 und 212.
- 35 Erst Mitte der Sechzigerjahre beginnt sie, ihre Missbilligung der Pop-Art sowohl im privaten wie auch im öffentlichen Rahmen zu äussern, siehe Bruderer-Oswald 2007 (wie Anm. 1), S. 338 und 346, sowie Carola Giedion-Welcker, «Kunstmuseum und Öffentlichkeit» [1966], in: *Schriften 1926–1971. Stationen zu einem Zeitbild*, hrsg. von Reinhold Hohl, Köln: DuMont Schauberg, 1973, S. 477–489, insbesondere S. 480, 482–483.
- 36 Serge Guilbaut, «The Frightening Freedom of the Brush: The Boston Institute of Contemporary Art and Modern Art», in: *Art Apart. Art Institutions and Ideology Across England and North America*, hrsg. von Marcia Pointon, Manchester: Manchester University Press, 1994, S. 231–249, hier S. 245. Siehe Ruby 1999 (wie Anm. 17), S. 147–148.
- 37 Carola Giedion-Welcker, «Ein Manifest zur modernen Kunst», in: *Werk-Chronik* 37 (1950), S. 75.
- 38 Ebd. Der englische Originaltext findet sich unter anderem in Barcelona 2007–2008 (wie Anm. 10), S. 442–444; siehe Bruderer-Oswald 2007 (wie Anm. 1), S. 253–254.
- 39 Clement Greenberg, «Review of Exhibitions of Mondrian, Kandinsky, and Pollock [...]», in: Greenberg / O'Brian 1986 (wie Anm. 11), S. 14–18, hier S. 15.
- 40 Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, New York: Oxford University Press, 1948, S. 25.
- 41 Ebd., S. 29, 108–111, vgl. auch Caroline Jones, *Eyesight Alone. Clement Greenberg's Modernism and the Bureaucratization of the Senses*, Chicago: Chicago University Press, 2005, S. 234–250.
- 42 Siehe Harry F. Gaugh, *The Vital Gesture. Franz Kline*, New York: Abbeville Press, 1985, erschienen anlässlich der Ausstellung «The Vital Gesture. Franz Kline in Retrospect», Cincinnati Art Museum, 27.11.1985–2.3.1986, S. 84–85 und 90. Kline arbeitet im Grunde selbst schon so, wie Roy Lichtenstein es später mit seinen gigantischen «Brushstrokes» ironisch demonstriert hat, vgl. dazu auch Carolyn Christov-Bakargiev, «Considering Franz Kline's Paintings: (Dis)organizing and (De)centering Emotion», in: *Franz Kline 1910–1962*, Ausst.-Kat. Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Turin, 20.10.2004–31.1.2005, S. 73–74. Soulages hat übrigens von seiner im vorliegenden Aufsatz reproduzierten Arbeit «1948–I», die 60 x 50 cm misst, später noch eine zweite, auf «amerikanische» Dimensionen von 193,4 x 129,1 cm vergrösserte Version auf Leinwand angefertigt, die 1984 ins Museum of Modern Art kam, doch in seinem Œuvre ist das eine (schon fast peinlich zu nennende) Ausnahme, die aus seiner Konzeption von Malerei eigentlich gar nicht zu rechtfertigen ist; vgl. Pierre Encrevé, *Soulages – L'œuvre complet. Peintures, I: 1946–1959*, Paris: Seuil, 1994, S. 34 und 72–73. (Auf Encrevés Vorgehensweise, in die Titel der Werke von Soulages immer auch deren Masse aufzunehmen, wurde in diesem Aufsatz verzichtet.)
- 43 Giedion-Welcker [1966] 1973 (wie Anm. 35), S. 487, 489 und 488.