

## Vom Bildproduzenten zum Bildredakteur

### *Marginalien zur unterschiedlichen Bildnutzung in zwei Büchern von Sigfried Giedion*

1928 publizierte Sigfried Giedion sein Buch *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (BFBEBE), 1941 mit *Space, Time, Architecture* (SpT&A) sein nächstes.<sup>1</sup>

Dazwischen lagen eine sehr erfolgreiche Zeit als Architekturkritiker, insbesondere für die *Cahiers d'Art* von Christian Zervos<sup>2</sup>, und eine Reihe von Entwürfen für weitere Bücher sowie der vorerst vergebliche Versuch, Hochschullehrer zu werden.<sup>3</sup> Es ist auch nicht schwer, die dreizehn Jahre zwischen diesen beiden Büchern Giedions als jene Periode zu definieren, in der die experimentelle Phase der Moderne prinzipiell zu Ende war – aus welchen Gründen auch immer –, und in der sich jene Konventionen etablierten, die Giedion im Untertitel von SpT&A als Tradition definierte.<sup>4</sup>

Die folgenden Zeilen verstehen sich als Randnotizen zu dieser doppelten Entwicklung, sowohl der des Autors und Photographen Sigfried Giedion als der der Moderne in Architektur und Design; der Fokus auf diese Entwicklung ist medial fixiert, eben auf den Umgang Giedions mit dem medialen Bildermachen. These ist, dass sich der Autor vom Bildproduzenten, der er in BFBEBE war, zum Bildredakteur in SpT&A wandelt, und dass diese Entwicklung in etwa mit jener parallel läuft, die den vehementen Verfechter des Ruhms moderner Architekten zum nachdenklichen Betrachter anonym sich selbst reproduzierender Designprozesse werden lässt.<sup>5</sup> Ein solcher Versuch architektonischer Medien- und Designgeschichte verdankt sicher wichtige Impulse einem in der beschriebenen Zeit entstandenen Aufsatz von Walter Benjamin mit einem geradezu legendär gewordenen Titel: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*<sup>6</sup>; da Giedion im Gegensatz zum eher ikonoklastischen

---

<sup>1</sup> Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*, Leipzig Berlin : Klinkhardt & Biermann 1928. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, [Raum, Zeit, Architektur. Die Geburt einer neuen Tradition], Cambridge MA : Harvard University Press [Ravensburg : Ravensburger] 1941 [1965]. Für diesen Text wurden von BFBEBE die unveränderte Zweitaufgabe aus dem Jahr 1928 und von SpT&A die us-amerikanische Ausgabe von 1954 verwendet; die in letzterer zur Erstauflage von 1941 hinzugefügten Abbildungen spielen für das hier geführte Argument keine entscheidende Rolle.

<sup>2</sup> Christian Derouet, *Sigfried Giedion : la page d'architecture des Cahiers d'art, 1928-1934*, in: *Les cahiers du Musée National d'Art Moderne* 2002, Heft 82, S.42-65.

<sup>3</sup> Dorothee Huber (Hg.), *Sigfried Giedion. Wege in die Öffentlichkeit, Aufsätze und unveröffentlichte Schriften aus den Jahren 1926-1956*, Zürich : gta / Amann 1987, S.22-25. Allgemein vgl. Sokratis Georgiadis, *Sigfried Giedion, Eine intellektuelle Biographie*, Zürich : gta / Ammann 1989.

<sup>4</sup> Gerd Kuhn, *Aufbruch und Ernüchterung. Architektur und Städtebau um 1929*, in: Werner Müller, Elke Mittmann (Hg.), *Die Welt spielt Roulette. Zur Kultur der Moderne in der Krise 1927 bis 1932*, Edition Bauhaus 9, Frankfurt am Main : Campus Verlag 2002, S.110-121.

<sup>5</sup> Huber a.a.O. (Anm.2), S.122.

<sup>6</sup> Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders., dto. Edition suhrkamp 28, Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag 1963, S.7-64. Vgl. dazu Rolf Sachsse, *Bild → Kunst ↔ Künste → Bilder*, Zur Bedeutung der photographischen Kunstreproduktion in Walter Benjamins epochalem Essay 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', in: Susanne

Benjamin jedoch ein großer Bildverwerter war, ist er in diesem Kontext eher als reagierender Rezipient denn als Agent einer visuellen Kommunikation anzusehen.<sup>7</sup> In der Entwicklung vom einen Buch zum anderen vollzieht Sigfried Giedion modellhaft die Verbildlichung der Moderne, die gleichzeitig das Ende ihrer heroischen Periode herbeiführt.<sup>8</sup>

### **Die photographische Befreiung der Konstruktion vom „dekorativen Schleim“**

„Wenn man den dekorativen Schleim bei diesen Bauten wegkratzt und sich gewöhnt, sie unbefangen und eindringlich nach ihrem wahren Wesen zu befragen, so sieht man, dass ihr Körper bereits wesentliche Elemente des Bauens enthält, das man heute als neu bezeichnet.“ (BFBEBE, S.50) Der häufig zitierte Satz ist ein Muster an Rhetorik, nicht nur in Bezug auf die sinnliche Qualität der beschriebenen Architektur und als Juxtaposition des letzten Satzes zum 19. Jahrhundert: „Mit diesem Rohstoff müssen wir uns abgeben: Mit grauen Bauten, Markthallen, Warenhäusern, Ausstellungen. So wenig bedeutend sie auch für den ästhetischen Kitzel erscheinen: In ihnen liegt der Kern!“ (BFBEBE, S.15) Der Satz vom wegzukratzenden Schleim legt im zentralen Verb endgültig fest, worum es Sigfried Giedion geht: um das Sehen, eben auch das – noch nicht allgemein so genannte – Neue Sehen.<sup>9</sup> Und um dieses Sehen zu schulen, greift der Autor zum rhetorischen Mittel der Ellipse und wendet sie auf die begleitenden Bilder an: Er gibt keinen Hinweis.

Der gesamte Text von BFBEBE ist mit einer Marginalspalte versehen, die einzig und allein dem Zweck dient, in fetter Type auf Abbildungen zu verweisen, die nicht immer auf derselben Seite stehen wie die passende Textnotiz. Ein einziges Mal wird gegen diese Regel verstossen – beim Satz vom dekorativen Schleim. Das zugehörige Photo ist eine Aufnahme Lucia Moholys der hinteren Fassade des Werkstattflügels vom Dessauer Bauhaus-Gebäude, ein Bild, das völlig aus dem Rahmen aller anderen Bilder des Buchs fällt, gerade weil es durch grosse schwarze Flächen gerahmt erscheint. Nur zweimal im ganzen Buch findet sich dazu über dem Bauhausbild jener schwarze Balkenpfeil – das andere Mal genau eine Doppelseite vorher –, den László Moholy-Nagy seit der Ausstattung der bauhaus-Bücher ab 1925 zum Markenzeichen seiner Buchgraphik gemacht hatte.<sup>10</sup> Das darauffolgende Bild, ordnungsgemäß zum zweiten Teil des nächsten Satzes mit Marginalziffer versehen, ist die Aufnahme einer Amsterdamer Ladenstrasse von Sigfried Giedion aus dem Jahr 1926, der im übrigen eine kräftige Maschinenretusche zur Druckvorbereitung anzusehen ist. Auf das Bauhaus wird zwar im ersten Satzteil verwiesen, aber eben nicht durch die Marginalspalte.

---

Anna, Wilfried Dörstel, Regina Schultz-Möller (Hg.), Ausst.Kat. WertWechsel, Zum Wert des Kunstwerks, Köln : Verlag der Buchhandlung Walther König, 2001, S.67-83.

<sup>7</sup> Zur Rezeption von Giedions BFBEBE durch Walter Benjamin vgl. Heinz Brüggemann, Walter Benjamin und Sigfried Giedion oder die Wege der Modernität, in: arch+, Zeitschrift für Architektur und Städtebau, Aachen : arch plus Verlag 31.Jg. 1999, Heft 144-145, S.112-119.

<sup>8</sup> Heroische Periode nach Alison & Peter Smithson, Die heroische Periode der modernen Architektur, Tübingen : Wasmuth Verlag 1981. Der Verfasser ist den Herausgeber/inne/n des Buchs für die Anregung zu diesem Text ebenso dankbar wie für den Mut, sich auf einen medien- und designhistorischen Ansatz einzulassen.

<sup>9</sup> Manfred Schmalriede, Das Neue Sehen und die Bauhaus-Fotografie, in: Rainer K. Wick (Hg.), Das Neue Sehen. Von der Fotografie am Bauhaus zur Subjektiven Fotografie, München : Klinkhardt & Biermann 1991, S.33-50.

<sup>10</sup> Gerd Fleischmann (Hg.), bauhaus drucksachen typografie reklame, Düsseldorf : Edition Marzona 1984, S.296-306.

Das mag ein Versehen gewesen sein oder blosser Zufall, aber es passt zur Rhetorik – und zur Problematik der eigenen Photographie des Autors.

Der Satz vom dekorativen Schleim leitet das photographisch interessanteste Kapitel des Buches ein, die Seiten mit den Giedion'schen Photographien vom *Eiffelturm* in Paris und vom *Pont Transbordeur* in Marseille. Auch diese sind in einen Bogen visueller Rhetorik eingebunden: Die beiden ersten Bilder des Buchs sind Aufnahmen Giedions dieser beiden Bauwerke, danach folgen zwei Bilder des Autors aus Marseille, deren neuerliche Lektüre in den letzten Jahren eher dem Impuls einer Sehschulung nach Art von Hilla und Bernd Becher zu folgen scheint.<sup>11</sup> Die nächsten drei Abbildungen von Sigfried Giedion zeigen die Pariser Hallen, den Gare du Nord derselben Stadt und die erwähnte Amsterdamer Ladenstrasse; alle sind nichts als *Notations in Passing* eines vorbeiwandernden Kunstwissenschaftlers, der nicht einmal die Regeln seines verehrten Lehrers Heinrich Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, befolgt.<sup>12</sup> Doch Sigfried Giedion wäre nicht der brillante Bildrhetoriker, als der er sich in BFBEBE präsentiert, wenn er die besten Photographien seines Buchs – die im übrigen auch die exakte Mitte des Werks einnehmen – nicht auch noch durch eine eigene, historische Bildstrecke vorbereitet hätte.

In ihr wird der Eiffelturm durch ein Raummodell derselben Weltausstellung vorweggenommen, in Henri de Dions grosser *Galerie des machines*, für deren Beschreibung Giedion kein anderer Vergleich einfällt als die Kathedrale von Amiens (BFBEBE 51-56). Präsentiert wird sie, nach einer typologischer Einordnung dienenden Perspektivzeichnung der Vorläuferhalle de Dions von 1878, mit einer Reihe von Aufnahmen aus dem Pariser Atelier Delmaet & Durandelle, die der Autor vom Nachfolger Chevojon bezog.<sup>13</sup> Hier wählt Sigfried Giedion bewusst eine spannungsvolle Reihenfolge der Bilder aus: Nach einer Bauzustandsaufnahme der Hallenmontage mit der eher kurzen Raumtiefe von drei Jochen folgt – eine Schnittzeichnung der Londoner St.Pancras Station als Überleitung – ein Photo der oberen Galerie in der Halle, dieses bereits in der für Delmaet & Durandelle üblichen Diagonalsicht von ca. 30° mit starkem Weitwinkel, vollständig leergeräumt mit wenigen Staffagefiguren als Grössenmassstab. Das nächste Bild markiert den Höhepunkt der kleinen Serie; es ist der hochformatige Blick auf die Träger des Hallendachs mit ihren kleinen Bolzenlagern. Die starke Tiefenstaffelung wird durch die Verlagerung des Perspektivfluchtpunkts auf das untere Bilddrittel, durch die Untersicht auf die obere Galerie inklusive der oberen Rahmung der Aufnahme durch einen leicht diagonal verlaufenden Querträger und durch diverse Staffagefiguren dramatisiert. Dieses Bild ist nach seiner Verwendung sowohl in BFBEBE als auch in SpT&A für die Geschichte der architektonischen Moderne und ihrer Geburt aus der Eisenkonstruktion geradezu kanonisiert worden. Die Serie endet eher unspektakulär mit einer weiteren Gesamtansicht des Innenraums und einem kleineren Blick auf die Fassade des Haupteingangs.

---

<sup>11</sup> Heinrich Jennes, Topographie bauen – Teil 2, sonnTAG #027, 16.5.2004, [www.gat.st/pages/de/nachrichten/658.html](http://www.gat.st/pages/de/nachrichten/658.html) [19.5.2008] Zur Sehschulung bei Hilla und Bernd Becher vgl. Rolf Sachsse, Hilla und Bernhard Becher. Silo für Kokskohle, Zeche Hannibal, Bochum-Hofstede, 1967. Das Anonyme und das Plastische der Industriephotographie, Frankfurt am Main : Fischer taschenbuch kunststück 1999.

<sup>12</sup> Nathan Lyons, *Notations In Passing*, Cambridge MA : MIT Press 1974. Heinrich Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, in: Zeitschrift für Bildende Kunst, Leipzig : Tübingen NF 7.Jg. 1896, S.224-228; NF 8.Jg. 1897, S.294-297; NF 26.Jg. 1915, S.237-244.

<sup>13</sup> Elvire Perego, *Delmaet & Durandelle ou „La rectitude des lignes“*, in: *Photographies, Recherches Historiques et Critiques*, Paris : Revue Photographies 2.Jg. 1984, Heft 5, S.54-75.

Drei der fünf Bilder hätten in einer Aufnahme desselben Ateliers zusammengefasst werden können, das Sigfried Giedion ganz offensichtlich kannte, denn es ziert das Titelbild der Abhandlung von Alfred Gotthold Meyer zu den Eisenbauten von 1907.<sup>14</sup> Hier wird der Bauzustand kurz nach der Hallenmontage vorgeführt, im Blickwinkel zum späteren Eingang hin – der noch zur Stadt offen ist – und mit der vollen Raumentiefe samt den präzise und in gleicher Flucht angegebenen Trägern und Lagern. In ähnlicher Weise unspektakulär waren beispielsweise die beiden Aufnahmen von großen Hallen, die 1924 in der dritten Nummer der Zeitschrift *G* von Ludwig Mies van der Rohe, gestaltet von Hans Richter, erschienen waren.<sup>15</sup> Doch das Arpeggio der historischen Detailphotographien macht syntaktisch Sinn, wenn es auf die nächsten Seiten mit den eigenen Photographien des Verfassers bezogen wird. Drei Gebäude führt Sigfried Giedion unter dem Titel „Weiterentwicklung“ vor: den *Eiffelturm*, den *Pont Transbordeur* und das *Velodrom d’hiver* in Paris (BFBEBE, S.59-64). Mit Ausnahme der Kranfähre wird kein Gebäude als Ganzes gezeigt, beim Eiffelturm wird die äußere Form des Gebäudes – in großen Bildserien von Delmaet & Durandelle überliefert<sup>16</sup> – einfach als bekannt vorausgesetzt.

Die kleine Serie beginnt mit dem Blick an einem Pfeiler des Turms hinauf. So bekannt und in jeder Form konventionalisiert diese Sicht heute erscheint: 1928 war sie relativ neu. Albert Renger-Patzsch hat sie im selben Jahr für Darstellungen gotischer Kreuzgratgewölbe und moderner Deckenbeleuchtungen verwendet sowie für einen Fassadenblick aus Dresden<sup>17</sup>, davor für die Ansicht eines Schornsteins, die auch in László Moholy-Nagys Typoskript *Dynamik der Groszstadt* aufgenommen wurde.<sup>18</sup> Von Alexander Rodchenko sind ähnliche Ansichten von Bäumen und Elektromasten aus dem Jahr 1927 überliefert, aber ob Sigfried Giedion diese gekannt haben kann, scheint fraglich.<sup>19</sup> Zwei andere Einflüsse, die Giedion zu diesen Ansichten inspiriert haben mögen, können jedoch als gesichert gelten. Zum einen sind dies die Photographien Erich Mendelsohns – und des Architekten Knud Lönberg-Holm, die er unter seinem Namen publizierte – aus den USA.<sup>20</sup> Da gibt es Schrägsichten nach oben, nicht

<sup>14</sup> Jos Bosman, Der Ingenieur, der "Stütze und Last" bekämpft, in: gta (Hg.), Ausst.kat. Sigfried Giedion 1888-1968, Der Entwurf einer modernen Tradition, Zürich : gta / Museum für Gestaltung 1989, S.55-69.

<sup>15</sup> Ludwig Mies van der Rohe, Industrielles Bauen, in: G. Materialien zur elementaren Gestaltung, Berlin : Selbstverlag 1.Jg. 1924, Heft 3 (Juli), unpag. , auch in: Ulrich Conrads (Hg.), Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts, Bauwelt Fundamente Bd.1, Berlin Frankfurt Wien : Ullstein 1964, S.76-77. Die Abbildungen übernahm Mies ohne Quellenangaben aus: Wilhelm Franz, Fabrikbauten, Entwerfen, Anlage und Einrichtung der Gebäude. Des Handbuchs der Architektur Vierter Teil, 2. Halbband: Gebäude für Zwecke des Wohnens, des Handels und Verkehrs, 5. Heft: Fabrikbauten, Leipzig : J.M. Gebhardt's Verlag 1923. Ob Giedion Franz' Buch rezipiert hat, entzieht sich der Kenntnis des Autors, es ist allerdings sehr wahrscheinlich.

<sup>16</sup> Bertrand Lemoine (Hg.), La Tour des 300 mètres, Reprint der von Eiffel besorgten Ausgabe 1900 mit 11 Photographien von Delmaet & Durandelle, Köln : Taschen 2008.

<sup>17</sup> Carl Georg Heise (Hg.), Albert Renger-Patzsch, Die Welt ist schön, Einhundert photographische Aufnahmen, München : Kurt Wolff Verlag, Tafeln 94, 96 und 63.

<sup>18</sup> László Moholy-Nagy, Malerei Fotografie Film, München : Albert Langen, 1927<sup>2</sup>, S.131, No.12.

<sup>19</sup> Hubertus Gassner, Rodchenko Fotografien. Mit einem Vorwort von Aleksandr Lavrentjev, München : Schirmer/Mosel 1982, Tafeln 92-100.

<sup>20</sup> Erich Mendelsohn, Amerika. Bilderbuch eines Architekten, Berlin : Ullstein Verlag 1926. Zum Einfluss der Mendelsohn'schen Bildnerie Vgl. Herbert Molderings, "Amerikanismus" in der deutschen Fotografie der zwanziger Jahre, in: Camera Austria International, Symposion über Fotografie VII, Graz : Forum Stadtpark, 7.Jg. 1986, Heft 22, S.25-38. Zum Verhältnis Mendelsohn – Giedion vgl. Georgiadis a.a.O. (Anm.3), S.13-14.

von Wolkenkratzern in New York und Chicago, sondern auch von Getreidesilos und anderen technischen Bauten, die bis dato nur in den Werbebildern städtischer Gewerbe-Ansiedlungsmakler bekannt waren, die auch schon Walter Gropius und LeCorbusier gesammelt hatten.<sup>21</sup> Der andere Einfluss, direkt an den Eiffelturm-Bildern Giedions ablesbar, ist die Bildmappe *Metal* der Photographin Germaine Krull aus dem Jahr 1927, eine zwar noch im Duktus der Münchner Schule der Kunstphotographie gehaltene Sammlung von matt gedruckten, oft überstrahlten Blicken auf holländische Hafenkranen und eben auch den Eiffelturm, die aber exakt diesen Blickwinkel in mehreren Varianten propagiert.<sup>22</sup> Das Ehepaar Delaunay setzte sich seinerzeit sehr für die junge Photographin und ihr Werk ein, sodass Sigfried Giedion kaum umhin gekommen sein wird, diese Bilder anzusehen.<sup>23</sup> In diesem ersten Blick auf einen der vier Pfeiler ist er längst nicht so radikal beim Hinaufschauen wie Germaine Krull oder Albert Renger-Patzsch, aber immerhin bleibt er bei der exakten Schilderung jeden Details im milden Licht eines Vorfrühlingstags.

Das nächste Bild der Serie ist eine filmische Juxtaposition zum ersten, der Blick durch den Aufzugsschacht nach unten in exakter Symmetrie, die durch die Wendeltreppe im Zentrum der Aufnahme noch verstärkt wird. Für diese Sicht hatte Sigfried Giedion direkte Vorbilder in seinem nächsten Umfeld: Gleiche Sichten gibt es aus dem Jahr 1925 von Herbert Bayer und László Moholy-Nagy, allerdings nicht vom selben Motiv.<sup>24</sup> Ein wenig kleiner wieder ein Blick nach oben, diesmal in einer wesentlich komplexeren Komposition von diagonalen Linien, die sich exakt in der Mitte des Bildes kreuzen und damit genau den konstruktivistischen Regeln der Malerei Theo van Doesburgs folgen. Rechts von dieser mittleren Kreuzung stehen einige Menschen auf einem Treppenabsatz und wirken tatsächlich ein wenig verloren. In der Verlängerung ihrer Position zur linken unteren Bildecke hat László Moholy-Nagy als Graphiker erneut einen Pfeil eingeführt, der auf eine Zeichnung von Mart Stam und dessen Planung für eine Strassenüberführung in Amsterdam hinweist.

Die nächste Doppelseite des Buchs ist mit drei Photographien dem Pont Transbordeur gewidmet, zunächst links eine vergleichsweise konventionelle Ansicht der Schwebefähre vom Niveau der Nutzer/innen aus. Das wichtigste kompositorische Merkmal dieser Aufnahme ist die Zusammenführung der Kranaufbauten zu einem Spitzbogen mit abgeflachter Spitze, durchaus noch in Verpflichtung einer Sicht auf die Ingenieursarchitektur als neuer Gotik. Um die Dynamik dieses Bildes besser darstellen zu können, hat László Moholy-Nagy bei der Umschlaggestaltung die Aufnahme als Negativ verwendet. Dieses Negativ findet sich ohne jeden weiteren Kommentar als Tafel 176 in SpT&A wieder und markiert dort eine eigenwillige Irritation.

Die nächsten Aufnahmen in BFBEBE sind zwei Durchblicke durch die Konstruktion auf die Fähre selbst, einmal horizontal und ein anderes Mal von oben nach unten. Beide Blicke gehören zu den häufigsten, die überhaupt von diesem vielphotographierten Bauwerk gemacht

---

<sup>21</sup> William J. Brown, Walter Gropius and Grain Elevators, *Misreading Photographs*, in: *History of Photography*, London Washington DC : Taylor & Francis, 17.Jg. 1993, Heft 3, S.304-308. Leider enthält diese Quelle zahlreiche Detailfehler.

<sup>22</sup> Germaine Krull, *Metal*, Paris : 1927, Reprint Köln : Ann & Jürgen Wilde 2004; zur Datierung der Bilder vgl. die Rezension des Reprints durch Herbert Molderings [www.sehepunkte.de/2006/02/10378.html](http://www.sehepunkte.de/2006/02/10378.html) [1.6.2008].

<sup>23</sup> Germaine Krull, *Lebenserinnerungen*, in: Christoph B. Rüger (Hg.), *Ausst.Kat. Germaine Krull, Fotografien 1922-1966*, Köln : Rheinland-Verlag 1977, S.117-190, hier S.118-125.

<sup>24</sup> Andreas Haus, *László Moholy-Nagy Fotos und Fotogramme*, München : Schirmer/Mosel 1978, S.41-49.

wurden.<sup>25</sup> Auch Germaine Krull hat diesen Blick fotografiert, allerdings drei Jahre nach Sigfried Giedion. Diese Blicke von oben herab repräsentieren neben der omnipräsenten Begeisterung für das Fliegen und damit für die Luftaufnahme – vor allem in der gut lesbaren Luftbildschrägaufnahme, die die präzise Senkrechtaufnahme des Ersten Weltkriegs als Blickbasis abgelöst hatte<sup>26</sup> – auch eine neue Kamerabewegung, die nur mit kleinen Geräten machbar war und von den Protagonisten der 35mm-Aufnahmegeräte wie Leica und Contax gern genutzt wurde: die Haltung der Kamera von Auge und Körper weg, zum ausgestreckten Arm mit quasi blindem Vertrauen in die Perfektion der automatischen Abbildung.<sup>27</sup>

Die letzte Aufnahme vom Pont Transbordeur ist als solche kaum noch zu erkennen: Es ist der Blick vom Kran herab auf eine gekrümmte Häuserzeile, offensichtlich im späten Nachmittagslicht – es herrscht schon bei der vorherigen Aufnahme mit der Sicht auf die Fähre von oben und den Spiegelungen im Wasser – und mit dem Schatten des Krans als einzigem Hinweis auf seine Form. Für diese Aufnahme gibt es direkte bildnerische Vorbilder bei Herbert Bayer und László Moholy-Nagy, etwa vom gemeinsamen Sommerurlaub der Giedions mit den Bayers und Moholys im Jahr 1925. Derartige Bilder fanden im Umkreis des Bauhauses und des Neuen Sehens zahlreiche Nachfolger; vor allem die Kombination des Blicks von oben mit tiefstehendem Sonnenlicht und langen Schatten wurde um 1930 geradezu ein Topos konstruktivistischer Komposition in der Photographie.<sup>28</sup> Mit zwei kleinen Abbildungen der Winter-Radrenn-Halle beendet Sigfried Giedion diese Bildserie inmitten seines Buchs. Die eine Sicht ist ein eher ephemerer Blick auf eine der beiden Kurven vor oder nach einem Rennen, die andere ein Blick auf die Tribünen der oberen Galerie. Letztere besticht durch die stringente Verwendung der V-Form von Licht und Schatten sowie der Treppenauf- und – abgänge.

Bildnerisch durchwegs enttäuschend ist dagegen die umfassende Serie des Kunsthistoriker-Photographen von Le Corbusiers Siedlung Pessac und anderen Wohnbauten, selbst unter der üblichen Maßgabe ungünstiger Wetter-, Licht- und Bepflanzungsverhältnisse. Seine Kamera war offensichtlich dem Unternehmen nicht gewachsen: Weder ein richtiges Weitwinkel-Objektiv noch eine Höhenverstellung der vorderen Objektivstandarte fand sich; zudem verwendete Giedion noch orthochromatische Filme von feiner Detailzeichnung, die aber den blauen Sonnenhimmel sehr aufgehellt wiedergeben; das Filtern der Aufnahmen, gar das spätere Einkopieren von Wolkennegativen war dem an reproduktive Aufgaben gewöhnten Kunsthistoriker ebenfalls nicht geläufig. Werden diese Bilder mit den Aufnahmen von Otto Lossen aus Stuttgart verglichen, die jener 1927 in der Weißenhof-Siedlung aufnahm, kann nur noch die Konzentration auf das Französische am Eisenbetonbau für die Nutzung dieser Bilder erhalten: Modernere waren die Stuttgarter Aufnahmen in jedem Fall.<sup>29</sup> Das allerletzte Bild von

---

<sup>25</sup> Bernard Millet, Nathalie Abou-Isaac (Hg.), Ausst.Kat. Le Pont Transbordeur et la Vision Moderniste, Marseille : Réunion des Musées Nationaux 1991.

<sup>26</sup> Als zeitgenössische Quelle dazu vgl. Joseph Gantner, Grundformen der europäischen Stadt, Wien 1928, S.17-20.

<sup>27</sup> Rolf Sachsse, Instrument Leica, Zur Definition eines mehr als funktionalen Produkts, in: Volker Albus, Achim Heine (Hg.), Positionen der Markenkultur: Leica, Berlin 2004, S.128-144. Es sei hier nur darauf hingewiesen, dass damit u.a. die Körperhaltung des Photographierens mit Digitalkameras vorformuliert worden ist.

<sup>28</sup> Vgl. Klaus Honnef, Rolf Sachsse, Karin Thomas (Hg.), Ausst.Kat. Deutsche Photographie, Macht eines Mediums 1870-1970, Köln : DuMont Buchverlag 1997, S.234-235, Tafeln 24-25, sowie Nos. 51, 71, 74, 88, 129.

<sup>29</sup> Kirsten Baumann, Rolf Sachsse (Hg.), moderne grüße, modern greetings, Fotografierte Architektur auf Ansichtskarten 1919-1939, gesammelt, konzipiert und ausgewählt von Bernd Dicke, Stuttgart : Arnoldsche Art Publishers 2004, Tafeln 17-34.

BFBEBE behielt sich Giedion ebenfalls vor, als Zitat eines wahrhaft unsichtbaren Gebäudes: Wo er lediglich das Dach der Garage an der Rue Marbœuf zeigt, folgt er Lucia Moholy, die das Dach des Werkstattflügels am Dessauer Bauhaus aufgenommen hat.<sup>30</sup> Beide haben in diesem Bildtypus die ihnen gemäße Form gefunden, ein Gebäude zu kritisieren: Sie zeigen mit einem nutzbaren Flachdach das Moderne an ihm, verweigern aber den klassischen Blick auf die Fassade.

### Zwischen zwei Büchern: Aufstieg und Fall des Photographen

Mit BFBEBE und den zwei Auflagen, die es bereits im Jahr seines Erscheinens erlebte, reihte sich Sigfried Giedion ganz selbstbewusst unter jenen jungen Bildproduktions-Dilettanten ein, die mit ihrem ersten Photobuch enorme Rezensionserfolge erzielen konnten: Albert Renger-Patzsch kam mit die *Die Welt ist schön*, aber auch mit *Wegweisung der Technik* zu den Texten von Rudolf Schwarz heraus, László Moholy-Nagy produzierte die zweite, erweiterte Auflage von *Malerei Fotografie Film*, August Sander bereitete *Das Antlitz der Zeit* mit Alfred Döblins Vorwort vor, Martin Hürlimann startete seine überaus erfolgreiche Serie der *Atlantis-Bildbände*, und last but not least stifteten in Berlin der Verleger Kurt Wolff an der *Berliner Illustrierten Zeitung* und in München der Bildredakteur Stefan Lorant von der *Münchener Illustrierten Presse* eine Reihe junger Berufswechsler und akademische Studienabbrecher dazu an, Bildjournalist zu werden: die Brüder Gidal, Felix H. Man, Harald Lechenperg, Umbo, oder sie holten solche Leute aus dem Ausland, aus Ungarn etwa Martin Munkácsi und Ernő Friedman (Robert Capa).<sup>31</sup> Der Kunstwissenschaftler Sigfried Giedion hatte also gar keinen Anlass anzunehmen, dass er in irgendeiner Weise die Grenzen seines Berufs überschreite, wenn er sich als Mitglied des Schweizerischen Werkbunds in das Vorbereitungskomitee der Ausstellung *Film und Foto* in Stuttgart wählen ließ, wo er dann auch vier eigene Bilder ausstellen konnte, typischerweise alles Abbildungen von Architektur des 19. Jahrhunderts, kein Bild von den Bauten LeCorbusiers.<sup>32</sup> Dem früheren Pressechef der Stuttgarter Werkbundsiedlung am Weißenhof, Werner Graeff, stellte Giedion zwei Aufnahmen für dessen Photolehrbuch *Es kommt der Neue Fotograf!*, das parallel zur *Film und Foto* erschien, zur Verfügung.<sup>33</sup> Auch die Interpreten und Imitatoren ließen nicht allzu lange auf sich warten, „malerische Industriebilder“ nach Art des Sigfried Giedion werden sogar in der Amateurphoto-Publizistik zur gefälligen Nachahmung empfohlen.<sup>34</sup>

Doch in einem guten Freund fand der Kritiker auch seinen Meister, und der wird ihn wohl mittelfristig dazu gebracht haben, das Geschäft des Photographierens anderen zu überlassen: Hans Finsler. Wie Giedion hatte dieser bei Heinrich Wölfflin studiert, war dann jedoch ohne Abschluss ab 1922 als Bibliothekar an der Kunstgewerbeschule Burg Giebichenstein in Halle

---

<sup>30</sup> Rolf Sachsse, Lucia Moholy Bauhaus Fotografin, Berlin : Museumspädagogischer Dienst / Bauhaus Archiv 1995, S.130, Abb.152.

<sup>31</sup> Ute Eskildsen (Hg.), Ausst.Kat. Fotografie in deutschen Zeitschriften 1924-1933, Stuttgart : Institut für Auslandsbeziehungen 1982. Herbert Molderings (Hg.), Fotografie in der Weimarer Republik, Stuttgart : Institut für Auslandsbeziehungen 1979.

<sup>32</sup> Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbunds Film und Foto Stuttgart 1929, Berlin : Verlag Hermann Reckendorf 1929, nach S.80, Nachtrag II, Nos. 965-968.

<sup>33</sup> Werner Graeff, Es kommt der neue Fotograf!, Berlin : Verlag Hermann Reckendorf 1929, Reprint Köln : Buchhandlung Walther König 1978.

<sup>34</sup> Willy Warstat, Bilderkritik. Malerische Industriebilder, in: Photofreund, Halbmonatsschrift für Freunde der Photographie, Offizielles Organ zahlreicher photographischer Vereine, Berlin : Photokino-Verlag 14.Jg. 1934, S.324-325.

an der Saale tätig geworden und begann dort auf Wunsch der Studierenden, einen Photokurs einzurichten, den er bis um 1929 im Lehrplan verankern konnte.<sup>35</sup> Gleichzeitig entwickelte er sich – durchaus von Debatten rund ums Bauhaus und die Bücher von Walter Müller-Wulckow inspiriert<sup>36</sup> – zu einem exzellenten Interpreten modernen Bauens, dessen Bilder ebenfalls am Ende der 1920er Jahre allerorten zu sehen waren. Giedion hatte ihn schon 1926 als Leiter der Photoklasse an die neue Zürcher Kunstgewerbeschule empfohlen; als Finsler dies 1931 wurde, waren seine Verdienstmöglichkeiten dort so gering, dass er einen Teil seines Unterhalts mit Werbe- und Sachphotographie verdienen musste.<sup>37</sup> Zu diesem Zeitpunkt hatte Finsler bereits die Darstellung stofflicher Qualitäten in der Sachphotographie derart verfeinert, dass er – neben Walter Peterhans und dessen Schülerinnen vom Studio *ringl + pit* (Ellen Auerbach und Grete Stern)<sup>38</sup> – in Deutschland ohne Konkurrenz war. Spätestens nach der Zusammenarbeit mit Hans Finsler an den Wohnbedarf-Büchern und –Drucksachen dürfte Sigfried Giedion für sich selbst definiert haben, dass seine eigene Zukunft kaum in der Architekturphotographie zu suchen sein werde.

Zwei Bildserien hat er dennoch, quasi als grandiosen Abschluss seiner photographischen Tätigkeit, geschaffen, eine der *Garage Citroën* in Paris von André Laprade und Louis Emile Bazin im Jahr 1929 und eine Reihe von Aufnahmen der Brücken Robert Maillarts aus dem Jahr 1933. Die Garage in der Rue Marbœuf war, als er ihr Dach für BFEBE aufnahm, innen noch nicht fertiggestellt, und die neuerlichen Aufnahmen sind dann ganz offensichtlich schon unter dem Einfluss Finslers entstanden: Ein Weitwinkel-Objektiv sorgt für große Breiten in der Raumentiefe, der tief angelegte Fluchtpunkt der Perspektive macht die Höhe monumental und führt gleichzeitig die Automobile als surreale Körperanagramme vor<sup>39</sup>; beides wird mit den dunklen Raumentiefen wie in einer Filmdekoration von Robert Mallet-Stevens vorgeführt.<sup>40</sup> Die Brückenaufnahmen sind schlicht perfekt – und klare Paraphrasen über die legendäre Serie von Bildern, die Hans Finsler 1928 zur Cröllwitzer Brücke über die Saale nach Entwürfen von Clemens Vaccano, Paul Thiersch und Gerhard Marcks gemacht hatte.<sup>41</sup> Gerade die Brückenbilder jedoch dürften dem Kritiker und Photographen schmerzlich deutlich gemacht haben, wo die Grenzen der einäugigen Optik des Standbilds liegen: Jene im Text wunderbar zu beschreibenden Bewegungen über die Brücke hinweg oder unter ihr hindurch entziehen sich

---

<sup>35</sup> Werner Piechocki, Hans Finsler und die Stadt Halle, in: Klaus E. Göltz et al. (Hg.), Ausst.Kat. Hans Finsler, Neue Wege der Photographie, Leipzig : Edition Leipzig 1991, S.14-20, hier S.15.

<sup>36</sup> Timm Starl, „Die neue Art zu sehen bestimmt das Gesicht der Zeit“ – Zur Architekturfotografie in den Blauen Büchern von Walter Müller-Wulckow, in: Gerd Kuhn (Hg.), konTEXTe, Walter Müller-Wulckow und die deutsche Architektur von 1900-1930, Die Blauen Bücher, Königstein : Langewiesche 1999, S.47-62.

<sup>37</sup> Thilo Koenig, Hans Finsler in der Schweiz, in: Thilo Koenig, Martin Gasser (Hg.), Ausst.Kat. Hans Finsler und die Schweizer Fotokultur, Werk, Fotoklasse, moderne Gestaltung 1932-1960, Zürich : gta Verlag 2006, S.16-41, hier S.22.

<sup>38</sup> Jeannine Fiedler, Walter Peterhans: Eine „tabula-rische“ Annäherung, in: dies. (Hg.), Ausst.Kat. Fotografie am Bauhaus, Berlin : Verlag Dirk Nishen 1990, S.84-95. Maud Lavin, Maskeraden weiblicher Bildlichkeit. "Ringl + Pit" und die Werbefotografie der Weimarer Republik 1929-33, in: Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Theorie der Fotografie, Frankfurt : Verlag Timm Starl 8.Jg. 1988, Heft 29, S.39-48.

<sup>39</sup> Peter Weibel, Der anagrammatische Körper, in: Gerhard Johann Lischka (Hg.), Kunstkörper - Werbekörper, Köln : Wienand Verlag 2000, S.33-39.

<sup>40</sup> [www.malletstevens.com](http://www.malletstevens.com) [4.6.2008].

<sup>41</sup> Bruno Thüning, Werkübersicht 1926-1932, in: Göltz et al. A.a.O. (Anm.26), S.184-263, hier S.203-204.

der einfachen Aufnahme wie der simplen Zentralperspektive, die ja schon manchen Bauhäuslern als überholt galt.<sup>42</sup>

In diesen Kontext sind die weitergehenden Experimente von Sigfried Giedion mit der Photomontage und/oder Photoplastik zu stellen, die bei ihm kurz nach BFBEBE einsetzen, sicher auch durch die Zusammenarbeit mit László Moholy-Nagy angeregt waren.<sup>43</sup> Um 1929 tauchen die ersten Montagen auf, fast durchwegs als flächige Graphiken aus Bildstücken und Textzeilen angelegt, bei denen sich die einzelnen Teile kaum überschneiden.<sup>44</sup> Aber wie auch der montierte Zeitschriftenbeitrag zum „Bad von heute und gestern“ demonstriert<sup>45</sup>, hat Giedion wenig Interesse an einer dreidimensionalen oder gar multiperspektivischen Wirkung seiner Photomontagen, wie sie die Arbeit von László Moholy-Nagy oder John Heartfield auszeichnet. Auch die allerletzte gedruckte Photomontage Giedions, die Bilder des Rockefeller Centers in Manhattan (SpT&A, S754, Abb.457), zeigen nur minimale Überschneidungen der Bildteile untereinander – da waren die Protagonisten des Neuen Sehens, was die Gestaltung einer einzelnen Fläche anging, schon weiter. Darauf kam es Sigfried Giedion aber schon nicht mehr an: Er plante die Durchgestaltung eines ganzen Buchs mit der Montage von Text und Bild.

### **Der Redaktor: Rastergraphik, Bildsynchronität und das repräsentierende Abbild von Gebäuden**

„Der Werkstoff der Photographie ist die Gelatine, ein schleimiges Etwas...“<sup>46</sup> Auch wenn Hermann Beenkens Bemerkung zur Materialität der Photographie reichlich abwegig erscheint, so ist die Metapher des Schleimigen, die Giedion zuvor für das Ornament des 19. Jahrhunderts bemühen musste, in den 1930er Jahren für den bereits sichtbar politisch propagandistischen Gebrauch der Photographie nicht ohne Sinn. Als Beweismittel taugt das einzelne Photo, schon gar das schwarzweißgrau gedruckte, meist stark verkleinerte Abbild der Welt wenig. Wenn zudem mit photographischen Bildern im journalistischen Gebrauch beliebig gefälscht werden kann – bei Stalin durch Weglassen einzelner Personen mittels Retusche, bei Hitler durch Fälschen der ganzen Wirklichkeit direkt vor der Kamera –, dann wird eine neuerliche Konstruktion fällig, mittels derer die Essenz des Gezeigten verfügbar gemacht, der die Sicht verklärende Schleim abgekratzt wird. Dies ist aber nicht, wie man bei einem ehemaligen Verfasser expressionistischer Dramen vermuten könnte, die Narration, sondern die Anordnung von Text und Bildern auf dem Papier, eine frühe Version dessen, was gut ein Jahrzehnt später als *Rastersystem* zum Markenzeichen schweizerischer Druckwerke werden sollte.<sup>47</sup>

---

<sup>42</sup> Albert Flocon, André Barre, Die Kurvenlineare Perspektive vom gesehen Raum zum konstruierten Bild, Berlin Wien : Medusa Verlag 1983.

<sup>43</sup> Zum Begriff Photoplastik bei László Moholy-Nagy vgl. Irene-Charlotte Lusk, László Moholy-Nagy. Fotomontagen und –collagen 1922-1943, Gießen : anabas Verlag 1980, S.16-19.

<sup>44</sup> Claude Lichtenstein, Giedion und Zürich, in: Ausst.Kat. Sigfried Giedion a.a.O. (Anm.14), S.156, No.446.

<sup>45</sup> Huber a.a.O. (Anm.3), S.131-136.

<sup>46</sup> Hermann Beenken, Die Hybris der Fotografie (1930), in: Wolfgang Kemp (Hg.), Theorie der Fotografie, Band 2 1912 – 1945, München : Schirmer / Mosel Verlag 1979, S.152-158, hier S.156.

<sup>47</sup> Josef Müller-Brockmann, Rastersysteme für die visuelle Gestaltung ; ein Handbuch für Grafiker, Typografen und Ausstellungsgestalter, Sulgen/Zürich : Arthur Niggli 1981, S.7. MB datiert hier den Beginn der Rastergraphik in der Schweiz auf die späten 1940er Jahre, dennoch lässt sich die retrospektive Anwendung des Begriffs für die schweizerische Graphik der 1930er Jahre mindestens partiell legitimieren.

SpT&A ist, wie im Vorwort auch vermerkt, eine Zusammenstellung von Vorlesungen, die Sigfried Giedion 1938/39 auf Einladung von Walter Gropius an der Harvard University gehalten hatte. Neu an diesem Buch ist zunächst, dass es die visuelle Illustration der Vorlesung durch Abbildungen ähnlich wichtig nimmt wie den Ablauf des verbalen, gesprochenen und geschriebenen Arguments; damit geht er über entsprechende Diskussionen unter Kunstwissenschaftlern seiner Zeit hinaus.<sup>48</sup> Als überaus aktiver Architekturkritiker hat er während der 1930er Jahre auch die zunehmende Illustration aller Zeitschriften mit Photographien beobachtet, die den Rezensenten zunehmend zum Autor von Bildunterschriften machte; auch diese Entwicklung dürfte Giedion nicht beunruhigt haben, denn schon in BFEBE hat er den Bildunterschriften eine eigene Ebene der Argumentation zugestanden, die sich den Leser/inne/n nötigenfalls fast ohne Kenntnisnahme des Haupttextes erschließt. In SpT&A wird das Verfahren noch weiter vorangetrieben und vor allem über ein wesentlich längeres Gedankenspiel hin ausgedehnt, als es die drei Kapitel in BFEBE darstellten. Nicht weniger als eine universale Architekturgeschichte seit der Renaissance nimmt sich Giedion hier vor, und dies in doppelter Beweisführung durch Bild und Text – wobei noch unentschieden bleibt, wem in diesem Verfahren das Primat zukommt.

458 Abbildungen sind im vorangestellten Verzeichnis vermerkt, davon 53 Photographien des Autors – und warum er die Photomontage des Rockefeller Centers nicht für sich creditiert, wird wohl sein Geheimnis bleiben. 18 Abbildungen sind direkt aus BFEBE übernommen worden, davon nur sechs eigene Photographien; bei den Bildern vom Eiffelturm hat Sigfried Giedion nur eines in beiden Büchern verwendet, alle anderen differieren mehr oder weniger erheblich in Sicht und Komposition voneinander. Zwei Aufnahmen des Pont Transbordeur aus Marseille sind in beiden Büchern gleich, davon wird eine Ansicht im Negativdruck der Umschlaggestaltung in das spätere Werk übernommen – eine Hommage an László Moholy-Nagy als Gestalter des ersten Buchs? Denn das zweite ist *prima vista* wesentlich weniger aufregend, trotz der ungleich höheren Anzahl an Bildern. Doch die ersten 115 Seiten von SpT&A sind – mit Ausnahme der Doppelseiten zu Filarete und Michelangelo (46/47, 66/67) kaum mehr als die stark textlastige Übernahme der kunstwissenschaftlichen Vorlesung an einer konservativen Universität der USA: „The next slide, please!“

Doch dann ist Sigfried Giedion im späten Barock und im 19. Jahrhundert gelandet, und plötzlich tritt die Textfülle zurück zugunsten zahlreicher Bilder. Diese fallen nun aus dem Satzspiegel heraus, formen gelegentliche Bildfriese an der oberen und unteren Seitenkante, werden auf eigenen Bildseiten präzise nach Hoch- und Querformat ausgerichtet und können manchmal sogar, an drei von vier Seiten angeschnitten, ein Blatt vollständig ausfüllen – eine in Büchern damals weitgehend unübliche Anordnung, und schon gar bei wissenschaftlichen Werken. Jetzt weitet sich auch der Horizont der Bildvorlagen, und sie scheinen der eigentliche Grund für den Weg des Theoretikers weg vom eigenen Photo hin zur Anordnung gefundener Bilder: Er hat sein Medium gefunden – die technischen Zeichnungen, die Stahl- und Holzstiche aus den Werbeprospekten vor dem Ersten Weltkrieg, die anonymen Illustrationen der Weltausstellungs-Kataloge. Im nächsten Buch, „Mechanization Takes Command“, wird er sich nahezu ausschließlich auf diese Medien konzentrieren, doch SpT&A tendiert bereits im mittleren Teil des Buchs dorthin. Der endet mit einem visuellen Selbstzitat: Der Übergang von Eiffelturm zum Pont Transbordeur wird in ähnlicher Weise celebriert wie in BFEBE. Begonnen

---

<sup>48</sup> Heinrich Dilly, Die Bildwerfer. 121 Jahre kunstwissenschaftliche Dia-Projektion, in: Kai-Uwe Hemken, Kunsthistorisches Institut der Ruhr-Universität Bochum (Hg.), Im Bann der Medien : Texte zur virtuellen Ästhetik in Kunst und Kultur, Weimar : VDG 1997, S.134-164.

wird mit einer Doppelseite aus Bildern zum Eiffelturm in eher konventioneller Anordnung (280/281), kurz darauf erfolgt die Gegenüberstellung eines kubistischen Gemäldes von Robert Delaunay mit dem Eiffelturm-Motiv und zwei weiteren Photographien von Sigfried Giedion, die diesmal am oberen und unteren Seitenrand abgeschnitten werden (284/285), und unmittelbar darauf folgt die Doppelseite zum Pont Transbordeur, bei der die rechte Seite vom Negativdruck des Krans nach Moholy-Nagys Vorbild geformt wird (286/287). Die Botschaft ist eindeutig: Das Giedion'sche Bild aus Marseille folgt selbstbewusst dem reproduzierten Gemälde von Delaunay – und wo Delaunays Bild mit weißem Rand gezeigt wird, ist der eigene Negativdruck an zwei Kanten angeschnitten, verweist also über das Buch hinaus.

Danach folgen rund einhundert eher ruhige Seiten mit relativ wenig Illustrationen, bis zum Vergleich der Chicagoer Architektur mit Arbeiten von LeCorbusier: Hier darf der oder das Neue wieder aus dem Satzspiegel ausbrechen, bis zur angeschnittenen Kante (382/383 sowie 390/391). Auffällig ist ganz nebenbei, dass sowohl Gropius als Mies van der Rohe mit eher kleinen und konventionellen Abbildungen abserviert werden, während Sullivan, Wright und LeCorbusier durch den, horizontal Unendlichkeit signalisierenden, Anschnitt als Neuerer gefeiert werden. Die Doppelseite zu Wrights Bürobauten (416/417) ist dann das wahre Bildfest: ein Blick von oben nach unten ins Larkin Building und gegenüber die strikt horizontal ausgerichtete Aufnahme der Johnson-Wax-Pilzkopf-Stützen. Leider ist das Larkin-Bild ein wenig schief; es stammt vom Autor und dürfte wohl ungefähr die jüngste Aufnahme des ganzen Buchs gewesen sein.<sup>49</sup>

Höhepunkt der Argumentation von SpT&A ist das sechste Kapitel über die *Raumzeit*, die als Geschichte der modernen Kunst aus der Minkowski-Mathematik, die Sigfried Giedion spätestens seit der Bekanntschaft mit den Moholys gut bekannt gewesen sein dürfte.<sup>50</sup> Nach der üblichen Einleitung über den Kubismus und andere Kunstströmungen der Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg konzentriert sich Giedion auf den praktischen Aspekt der Raumzeit, die schnelle Bewegung in technischen Verkehrsmitteln. Hier kann er auf einigen Doppelseiten seine sehr schönen Aufnahmen der Brücken von Robert Maillart vorführen, wobei ihm redaktorische Kompositionen besonderer Art gelingen, etwa die Fortführung einer Drehbewegung über zwei Bilder wie im Filmschwenk (452/453 und 454/455), die Kombination von Konstruktionszeichnung, Ständerdurchsicht und griechischer Vasenmalerei (460/461) oder auch das Zusammenführen von Gemälde, Sessel, Lokomotivschuppen und Ausstellungshalle auf einer Seite mit nahezu Collagen-Charakter (462). Noch folgt eine Doppelseite mit Untersichten auf Maillart-Brücken (468/469), und dann wird das Kapitel ganz unspektakulär mit der kleinen Reproduktion eines japanischen Holzschnitts beendet (472).

Damit ist das ganz große Feuerwerk der Bildredaktion abgeschossen. Was folgt, sind eher mühselige Montagen von Doppelseiten zur finnischen Architektur, gemischt aus eigenen und archivalischen Photographien, aber immer noch nicht in der bereits amerikanisch konventionalisierten Art des architektonischen Werbephotos, die die gezeigten Objekte von Gropius, Breuer und anderen Emigranten so attraktiv macht.<sup>51</sup> Danach wird die europäische und amerikanische Stadtplanung im Vergleich verhandelt und über die moderne Luftbild-Schrägaufnahme vermittelt, die sich zudem gut mit den populären Panoramastichen des 19.

---

<sup>49</sup> In der Auflage von 1954.

<sup>50</sup> Rolf Sachsse, Lucia Moholy, Düsseldorf : Marzona 1985, S.8. Vgl. auch Haus a.a.O. (Anm.24), S.55-60.

<sup>51</sup> Rolf Sachsse, Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur, Bauwelt Fundamente 113, Braunschweig Wiesbaden : Vieweg Verlag 1997, S.162-168.

Jahrhunderts mischen ließ. Hier herrscht insgesamt wieder der Duktus einer akademischen Vorlesung vor, hinter den der Bildarrangeur wieder zurücktritt.

## Fazit

Sigfried Giedion stellt sich mit dem Übergang von BFBEBE zu SpT&A in direkte Parallelität zur Mediengeschichte des 20. Jahrhunderts. Mit dem Ende des 19. Jahrhunderts werden sich die Kulturwissenschaften insgesamt über die epistemische Rolle visueller Medien klar und beginnen die Photographie bewusst in ihre Argumentationen einzubeziehen. Mit dem Ersten Weltkrieg wird die Präzision der Luftbildbeobachtung ebenso in die Photographie eingeführt wie die Propaganda in den politischen Kontext. Die präzise Photographie wird dank der entsprechenden Drucktechnik während der 1920er Jahre sowohl zur eigenständigen Kunst (im Sinn der *straight photography*: Photographie als Photographie als Kunst) als auch zur Grundlage der Wirtschaftswerbung und Design-Industrie, gerade auch in der Schweiz.<sup>52</sup> Um 1930, auch aufgrund des großen Erfolgs zahlreicher Ausstellungen zur modernen Architektur, dem neuen Design und der sachlichen Photographie, kippt diese Entwicklung in die Richtung postmoderner Doppelcodierung und ökonomischer Austauschbarkeit um: Modernste Propaganda kann für negativste Ziele verwendet werden, wie die europäischen Faschismen bewiesen haben; modernste Technik kann gegen die Menschheit insgesamt gewendet werden.

Sigfried Giedion hat nach einer euphorischen Phase der Bewusstwerdung eigener Kreativität im photographischen Bildermachen nur zu schnell verstanden – und auf biographische Bedingungen dieser Entwicklung wurde im vorliegenden Argument vollständig verzichtet –, dass die schiere Fülle schnell produzierter Bilder jedes gedachte und sprachlich zu fixierende Argument in die Oberflächlichkeit eines beliebigen Austauschs zurückwirft, eben auf den Marktplatz allzu vieler Ideen. Dem durch geeignete Bildselektion und –arrangement begegnen zu wollen, dürfte er nach SpT&A sowie den sehr unterschiedlichen Reaktionen darauf – zu der die späte Ausgabe in der Ursprungssprache deutsch gehört – ebenfalls aufgegeben haben. Sigfried Giedion vollzieht damit während seiner ganzen Lebenszeit jene Bewegung, die Georg Christoph Tholen als eine zutiefst melancholische Metaphorologie der Medien<sup>53</sup> beschrieben hat.

---

<sup>52</sup> Thomas Seelig, Urs Stahel (hg.), Ausst.Kat. Im Rausch der Dinge, Vom funktionalen Objekt zum Fetisch in Fotografien des 20. Jahrhunderts, Göttingen : Steidl 2004.

<sup>53</sup> Georg Christoph Tholen, Die Zäsur der Medien. Kulturphilosophische Konturen, stw 1552, Frankfurt am Main : suhrkamp 2002, S.50-60.