Von der Universalität der Architektur

Autor(en): **Read, Herbert**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **47 (1960)**

Heft 8: **Synthese der Künste**

PDF erstellt am: **30.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-36779

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Vorbemerkung

Das Thema des vorliegenden Heftes ist nicht neu. Die Synthese der Künste ist ein Programmpunkt, der seit den Anfängen der modernen Architektur immer wieder aufgestellt wurde, der an Ausstellungen propagiert und in Vorträgen über Architektur jeweils als fernes und höchstes Ziel erwähnt wurde.
Es lag der Redaktion fern, mit diesem Heft ein neues Manifest für die Synthese aufzustellen – Manifeste werden heute nur selten noch ernst genommen. Sie wollte vielmehr versuchen, die «Synthese der Künste» als Begriff und Programm von verschiedenen Seiten her kritisch zu durchleuchten, ihre Aufgaben, ihre Möglichkeiten und vor allem ihre Grenzen darzulegen. Es lag darin auch die Absicht, dem oft verwendeten Begriff seinen unbestimmten Nimbus zu nehmen und ihn in die Realität der heutigen Zeit hineinzustellen.
Die Beiträge des Heftes umfassen Rückblicke auf frühere Epochen, Analysen einzelner Künstlerpersönlichkeiten aus früherer und heutiger Zeit und vor allem eine Anzahl von Stellungnahmen zum Thema von verschiedensten Seiten her, von Künstlern, Architekten, Kritikern und Soziologen.
Das WERK, als Zeitschrift für Architektur, Kunst und künstlerisches Gewerbe, steht durch seine Programmstellung an sich immer wieder vor dem Problem der Synthese der Künste; insofern bilden die meisten seiner Hefte eine Illustration zu diesem Problem. Wir haben es deshalb für einmal gewagt, das Thema speziell und mehr theoretisch zu behandeln. *Die Redaktion*

Herbert Read

Von der Universalität der Architektur

In Düsseldorf steht eine von Georg Kolbe realistisch modellierte männliche Figur unpassenderweise vor einem Bürohaus, das von Helmut Hentrich und Hans Heuser entworfen wurde. Der Bau ist nicht besonders streng – die Fassade ist durch Balkone maskiert, die dekorativ wirken, obwohl sie funktionell zweifellos gerechtfertigt sind.
Es gibt noch viele Beispiele aus anderen Ländern für die neuesten Zugeständnisse der Architektur an die bildenden Künste – die Henry-Moore-Gruppen vor den Schulen in Hertfordshire sind typische Beispiele unseres eigenen Landes. Zuweilen wird eine Figur an eine nackte Wand geklammert, wie die Bronze von Lipchitz neben dem Ministerium für Erziehung und Gesundheit in Rio de Janeiro; aber eine so willkürliche Nebeneinanderstellung von Plastik und Architektur dient nur dazu, die völlige Verschiedenheit der plastischen Vorstellungen hervorzuheben, die die beiden Künste heute repräsentieren. Selbst Moores skulpturale Wand am Time-Life-Gebäude in London wirkt noch wie eine Konzession, wenn sie auch eine vom Architekten und Bildhauer gemeinsam gefundene Lösung zeigt und wenn auch die Skulpturen dabei «denaturalisiert» sind, um besser zu einem funktionellen Gebäude zu passen: die Architektur läßt die Plastik zu, sie verschlingt sie, ohne sie zu verdauen. Am Charakter des Gebäudes würde sich nichts ändern, wenn die Skulptur durch eine nackte Wand ersetzt würde.
Die Architektur war die Mutter der Skulptur – ja die früheste Architektur ist Skulptur, und selbst die primitive afrikanische Hütte der Gegenwart ist noch ein Kunstwerk zum Wohnen. Vielleicht war die Architektur die Mutter aller plastischen Künste; gewiß war sie ihr Schutzpatron. Die Höhle aus dem Paläolithikum war eine ausgemalte Krypta, und vielleicht geht die Kunst des Schreibens auf eine Inschrift an einem Monument zurück. Wir müssen uns den archaischen Tempel als einen gewaltigen Weihnachtsbaum vorstellen, der dann allmählich von allen Votivkunstwerken, die an ihm aufgehängt waren, geplündert wurde. Aber wir müssen uns auch den Architekten als einen Weihnachtsmann vorstellen, der die Möglichkeit hat, diese Geschenke zu verteilen.
Die Spezialisierung der Künste ist wie die Arbeitsteilung ein Prozeß, der uns bei einem Rückblick auf die Geschichte der Zivilisation unumgänglich erscheint. Nie wäre eine Kunst wie die Malerei so mannigfaltig und so ausdrucksstark geworden, wäre sie nur eine Beigabe zur Architektur geblieben. Immerhin ist es nützlich, sich zu vergegenwärtigen, vor wie verhältnismäßig kurzer Zeit erst diese Selbständigkeit erreicht worden ist. Vor dem fünfzehnten Jahrhundert gab es keine «freie» Malerei und vor Donatello keine «freie» Plastik. Tatsächlich war eine einheitliche Auffassung der Kunst die Norm bis zum Beginn des industriellen Zeitalters, und wie sich die industriellen Arbeitsvorgänge in Richtung auf die Massenproduktion entwickelt haben, so hat sich das künstlerische Schaffen in der Richtung auf Isolierung und Individualismus entwickelt. Der Künstler bedeutete einst so viel wie ein Mann von einer umfassenden plastischen Sensibilität, genau so wie der Handwerker ein Mann von umfassender praktischer Fähigkeit war. Musik und Dichtung waren nicht Künste in diesem Sinne, sondern mehr eine Sache gesellschaftlicher Bildung und ein Kommunikationsmittel. Plato unterschied die auf manueller Fähigkeit beruhenden Künste von den Künsten der Rhetorik, die geistiger Natur sind.
Wie unheilvoll diese Trennung für die Künste ist, zeigt sich in mancherlei Weise. Zunächst: Es gibt in unserer zeitgenössischen Kunst keine «monumentale» Leistung, und manche unserer individualistischen Maler haben, vielleicht bis zu einem gewissen Grade, in der Erkenntnis, daß ihnen eine Funktion in diesem umfassenden Sinne versagt ist, nach einer Periode ruhelosen Experimentierens ihr Scheitern in Kunstformen zum Ausdruck gebracht, die wesentlich privat sind. Auf diese Weise scheinen die bildenden Künste die Lage der Musik und der Dichtung anzustreben – das heißt Stimme und Ausdrucksweise einer subjektiven Kommunikation von Individuum zu Individuum zu werden oder vom einzelnen zur Clique. Das Monument andrerseits ist immer ein autonomes Objekt – eine Transfusion von Persönlichkeit in eine zeitlose und unpersönliche Konstruktion. Eine ägyptische Pyramide oder der Tempel von Somnathpur oder der Parthenon oder ein gotischer Dom drücken keine Persönlichkeit aus oder vermitteln gar eine «Botschaft». Zwar können wir «Serenität» aus der griechischen oder «Transzendenz» aus der gotischen Architektur herauslesen, doch solche Übungen haben nichts mit der objektiven Realität des Gebäudes als solchen zu tun: und in jedem Fall sind Serenität und Transzendenz eher Allgemeinbegriffe als Sinnesreaktionen.
Im Augenblick interessiert mich jedoch eine Eigenschaft dieser Monumente – ihre Komplexheit oder ihre esemplastische Kraft, wie Coleridge sie zu nennen pflegte –, die Rückführung einer Vielfalt von Absichten zu einer Einheit der Wirkung. Zuweilen mag diese Eigenschaft einer Art von kollektiver Intuition zu danken sein – der Arbeit verschiedener Geister nach einer gemeinsamen Konzeption; dem spontanen Ausbruch eines Gruppenbewußtseins. Es ist schwer, sich die gotischen Dome unter anderen Voraussetzungen zu erklären. Aber häufiger rührt die Einheit der Wirkung daher, daß ein einzelner die Arbeit leitete, der Baumeister, ein Mann, fähig, das Bauwerk zu konzipieren, nicht als ein Gerüst, das zu schmücken – oder als Weihnachtsbaum, der auszuputzen war, sondern als einen Organismus, dessen einzelne Zellen alle morphologisch und funktionell in Beziehung zum Ganzen standen.
Dieser letztgenannte Vergleich wäre irreführend, wenn er die Meinung aufkommen ließe, daß (in der Biologie oder der Architektur) jede Funktion auf dem Nützlichkeitsprinzip beruhte. Der Materialismus des neunzehnten Jahrhunderts hinterließ uns

eine sehr enge Auffassung vom Nützlichen – nützlich war alles, was der Gesundheit, der Wohlfahrt oder dem Komfort der Menschheit diente – kurz gesagt, was glücklich machte. Die Nationen, die dieser Segnungen bereits teilhaftig geworden sind (wie die Amerikaner und Schweizer), haben die Entdekkung gemacht, daß dabei etwas fehlt – ein ungreifbares Ethos, ein Wunder, ein Kult, ein Glanz oder einfach die Schönheit. Wir beginnen zu vermuten, daß dieses ungreifbare Etwas geradeso lebensnotwendig – im strikt biologischen Sinne lebensnotwendig – wie Komfort oder Wohlstand und eine Voraussetzung für vollständige Gesundheit ist. Allmählich haben wir erkannt, daß es im Leben wie im menschlichen Körper ein psychosomatisches Gleichgewicht gibt. Die Schönheit ist am Ende doch keine elegante Zugabe zum guten Leben: sie ist die Tonart oder Beschaffenheit all der Dinge, die das Leben wirklich «gut» machen. Sie ist der Stil des Lebens, wenn das Leben positiv, umfassend, bejahend ist.

Von der Architektur, die in so inniger Beziehung zu den grundlegenden Fakten des menschlichen Lebens steht (indem sie das notwendige Obdach schafft – die biologische Schale für einen empfindlichen Organismus), wird stets gefordert, in diesem Sinne bejahend zu sein – stilistisch vital. Aber die Lösung eines praktischen Problems ist in diesem Sinne nicht stilistisch vital. Was uns bewegt, uns inspiriert und anspornt, ist nicht Zufriedenheit, sondern die Neugier, das Staunen und das unendliche Streben nach idealer Vollendung. Solch ideale Vollkommenheit kann nicht durch Notwendigkeit oder Zufälligkeiten (funktionelle Bedürfnisse) beengt werden; sie muß vom Praktischen absehen und es transzendieren.

Fiedler und wahrscheinlich Semper und Hegel vor ihm wiesen darauf hin, daß die griechische Architektur (in der sie den Gipfelpunkt des architektonischen Genius sahen) es nie mit praktischen Bedürfnissen oder technischen Lösungen zu tun hatte. «Die Griechen haben nichts in ihrer Architektur erfunden, sondern nur das entwickelt, was sie übernommen hatten, und zwar mit solch klarer Bewußtheit, daß sie zwangsläufig ein Ergebnis erreichten, in dem alles, was unmittelbar an die Forderungen von Notwendigkeiten und Bedürfnissen, an die Beschaffenheit des verwendeten Materials und an die Baubedingungen erinnerte, bis auf einen schwachen Widerhall getilgt war» (Conrad Fiedler in «Natur und Geschichte der Architektur»). Der griechische Tempel ist reine Form, ein Monument, der idealen Schönheit und nichts anderem geweiht. In diesem Sinne, meinte Fiedler, wäre er dem gotischen Dom überlegen, der auf praktische Bedürfnisse zurückging – «der Spitzbogen war nur eine technische Entwicklung; künstlerisch war er ein Ausweichen. Im Kampf mit praktischen Erfordernissen versuchte der Mensch nicht, einen höheren formalen Ausdruck zu finden, und zögerte nicht, die Form zu verstümmeln, um ein praktisches Problem zu lösen und dadurch von vornherein auf jeden künstlerischen Fortschritt zu verzichten.» Man könnte dagegen einwenden, daß auf Grund dieser technischen Entwicklung dennoch auch eine höhere formale Stufe erreicht wurde: daß in Amiens und in Lincoln der Intellekt eine praktische Erfindung zu einer freien Form ausgearbeitet habe. Aber Fiedler hatte sich seine Meinung gebildet – und es ist eine gute: die Architektur ist eine formale und nicht eine technische Entwicklung; eine Entwicklung vom vergleichsweise Chaotischen und Pragmatischen zur idealen Form, zur idealen Ordnung: eine Entwicklung, die im ästhetischen Bewußtsein des Menschen und nicht als die Lösung eines praktischen Problems stattfindet.

Ich habe bereits einen Unterschied herauszustellen versucht, und zwar den Unterschied zwischen dem ästhetischen Bewußtsein, das vom Zeitgeist determiniert ist (Musik und Dichtung), und jenem ästhetischen Bewußtsein, das eine Determinante des Raumempfindens ist (bildende Künste). Es mag da eine wechselseitige Verbindung geben, aber was mich hier mehr interessiert, ist die Einheit der plastischen Ästhetik. Ich meine, daß a priori die Sensibilität des plastisch arbeitenden Künstlers in jeder der bildenden Künste ausdrückbar sein müßte: Die Trennung in Architektur, Bildhauerei, Malerei und Handwerk (Holz- und Silberverarbeitung, Weberei und so weiter) ist nur eine Spaltung des Bewußtseins und hat durchaus beklagenswerte Wirkungen auf die Entwicklung der Künste, der Architektur an erster Stelle, gehabt.

Wir wissen, daß die besten der großen Monumente der Griechen und der Renaissance als Ganzes von einem einzigen klaren Intellekt konzipiert worden sind, und wir stehen staunend vor den Fähigkeiten eines einzelnen, wie Phidias oder Brunelleschi, Bramante, Michelangelo oder Wren. Aber was uns noch mehr erstaunen sollte, ist die Komplexheit eines architektonischen Unternehmens, das das Bauwerk Ingenieuren oder Baumeistern überläßt, die nach einem Plan und nicht nach einer visuellen Intuition arbeiten; und dabei erwartet man dann vom Bildhauer oder vom Maler, daß sie ihre persönliche Vision (oder wenigstens Bruchstücke einer solchen) einer technischen Formel unterordnen; und obendrein erwartet man dann noch, daß Talente, die man zu solchen Kompromissen gezwungen hat, Kunstwerke hervorbringen.

Von diesem Standpunkt aus gesehen, gelangt man zu einer neuen Einschätzung der modernen Architektur. Das bedeutet nicht unbedingt eine allgemeine Verdammung der funktionalistischen Architektur. Im Gegenteil, wir können unter den streng sachlichen Bauten der Gegenwart einige wenige finden, die die technischen Mittel zu einer neuen Klarheit der Form geführt haben – die die Leistungen der Griechen durch die Vergeistigung aller materiellen Elemente wiederholen – das Material ist sozusagen entmaterialisiert, und was bleibt, ist eine Form, so rein wie die der Pyramiden. Gewisse Gebäude und Projekte von Mies van der Rohe kommen dem nahe. Freilich ist dieser Architekt früher stets mit einer antiformalen Auffassung von Architektur in Verbindung gebracht worden. «Wir weigern uns, Formprobleme anzuerkennen, es gibt nur Probleme des Bauens ... Form an sich existiert nicht – Form als Ziel ist Formalismus, und den lehnen wir ab» (1923). Aber es finden sich neuere Äußerungen, die nicht so eindeutig sind – zum Beispiel: «Mein Angriff richtet sich nicht gegen die Form, sondern gegen die Form als *Selbstzweck* ... Nur was die Intensität des Lebens hat, kann die Intensität der Form haben ... Wir sollten nicht so sehr nach den Resultaten als nach dem schöpferischen Vorgang urteilen ... Das Leben ist das Entscheidende für uns. In all seiner Fülle und in seinen geistigen und materiellen Beziehungen» (Brief an Dr. Riezler, 1927). «Wir wollen nicht ungebührliches Gewicht auf die Mechanisierung und Standardisierung legen ... Denn was für jedes Zeitalter – die neue Zeit nicht ausgenommen – richtig und bedeutsam ist, ist dies: dem Geist eine Lebensmöglichkeit zu geben» (1930). Zwar fährt Mies van der Rohe fort, das «idealistische Ordnungsprinzip» dem «organischen Ordnungsprinzip» entgegenzusetzen (Einweihungsrede 1938), aber der Unterschied liegt fast nur im Wort, denn das organische Prinzip wird definiert als «ein Mittel, die geglückte Beziehung der einzelnen Teile zueinander und zum Ganzen zu erreichen», was das griechische Formideal war. Er kann wiederholen: «... die tiefen Worte des heiligen Augustin: Die Schönheit ist das Leuchten der Wahrheit.»

Ich trage diese Zitate nicht zusammen, um solchen Äußerungen eine besondere Betonung zu geben, die auf eine mystische Weltanschauung bei Mies van der Rohe schließen lassen könnte: Seine Bauten sind eine hinreichende Widerlegung jeglicher Vorstellung, daß die Architektur als Ausdruck von Gemüts- oder Gefühlszuständen aufgefaßt werden dürfte. Die Architektur wird stets als «die Kristallisation ihrer inneren Struktur, die langsame Entfaltung ihrer Form» begriffen. Aber sie ist etwas anderes als die Technik, wenn sie auch auf sie angewiesen ist. «Unsere wahre Hoffnung ist, daß sie (Archi-

tektur und Technik) zusammenwachsen, daß eines Tages die eine der Ausdruck der anderen ist.» Das ist es, was in der griechischen Architektur geschah: die Technik war übernommen worden, nichts war erfunden worden, aber Schritt um Schritt wurden die Proportionen verbessert, wurden Formen definiert, bis die Verschmelzung vollkommen war: die ideale Form war eine Läuterung, eine Vereinfachung der organischen Struktur.

Soviel ich weiß, übt Mies van der Rohe keine andere Kunst aus als die Architektur, obwohl er ein Liebhaber der Malerei ist und eine schöne Sammlung von Werken seines Freundes Paul Klee besitzt. Le Corbusier, um einen anderen bedeutenden Architekten unserer Zeit zu nennen, ist Maler von beachtlichem Talent, Plastiker in Holz und Beton, und er entwirft Wandteppiche, Möbel und Mosaiken. Er ist ein universaler Künstler vom Renaissancetyp wie Leonardo da Vinci oder Alberti. Er zögert nicht, seine mannigfachen Talente in einer architektonischen Konzeption miteinander zu verbinden, doch im allgemeinen hält er seine Vielseitigkeit zurück, vielleicht weil er begriffen hat, daß ein Widerspruch besteht zwischen der personalistischen Tendenz der Malerei und Plastik und den unpersönlichen Gehalten der Architektur. Wenn es ein Bild oder Mosaik in einem Gemälde von Le Corbusier gibt, ist es von einem anderen Künstler – und zwar von Charles-Edouard Jeanneret-Gris. Nichtsdestoweniger, wenn wir Le Corbusiers Leistung in ihrem größeren Zusammenhang sehen – als Städteplanung, La Ville Radieuse, eine Lebensform –, erkennen wir, daß der Dekor am Rande steht oder Zutat ist. Er kann als etwas Spielerisches aufgenommen werden – etwas, das *innerhalb* der Architektur Platz findet –, aber er verschmilzt nicht mit der Architektur und ist keine formale Läuterung der zugrunde liegenden Technik. Die Architektur ist eine Konzeption für sich und eine vollständige Einheit ohne den Dekor. Die Architektur bringt eine Unduldsamkeit gegenüber dem losgelösten Kunstwerk zum Ausdruck, die sich bis auf die eigenen personalistischen Schöpfungen des Architekten erstreckt. Nur in der Kirche von Ronchamp hat Le Corbusier als universaler Künstler ein Monument geschaffen, das alle Aspekte seines Genies in integraler Einheit offenbart.

Diese beiden Beispiele dürften das Problem zur Genüge aufzeigen. Mit weiteren Beispielen – Frank Lloyd Wright, Gropius, Oscar Niemeyer, Pier Luigi Nervi, Aalto oder Breuer – würde das Problem nicht gelöst werden, das im Grunde die Revolte gegen die personalistische Kunst ist und der Versuch, in der Architektur eine neue universale Kunst zu finden: eine Kunst, wie sie prototypisch durch die griechische und später die byzantinische Architektur repräsentiert wird. Der Parthenon und die Hagia Sophia sind der paradigmatische Typ, die Vereinigung der Künste im Monument, und diese Vereinigung ist nicht das Werk des Zufalls oder auch nur einer bewußten Koordination: sie beruht auf der allumfassenden Konzeption des überlegenen Geistes eines Baumeisters. Wir wissen nicht, welche Zukunft jenseits der Bedrohung durch die nuklearen Waffen liegt – keine, wenn die Drohung Wirklichkeit wird und radioaktive Strahlung wie ein tödlicher Regen auf die gesamte Menschheit fällt. Doch wenn es eine schöpferische Zukunft geben sollte, dürfen wir gewiß sein, daß der Übergang von unserer gegenwärtigen kulturellen Zersplitterung allein durch eine neue Auffassung vom Architekten erreicht werden kann: der Architekt als ein Mann umfassender Intelligenz, als eine Quelle der Einheit und Universalität. Von solcher neuen Konzentration der Formwerte könnten die Künste noch einmal einen gemeinsamen Stil und eine organische Vitalität herleiten.

Den Essay von Herbert Read entnehmen wir dem im Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh, erschienenen Buch von Herbert Read «Die Kunst der Kunstkritik und andere Essays».

Joseph Gantner

Das Problem des Gesamtkunstwerks

Die «Rundfrage zur Integration der Künste», welche die Redaktion des WERK im Mai 1960 erlassen hat, erwähnt vor allem auch den Umstand, daß dieses für die alte wie für die moderne Kunst kapitale Problem in der letzten Zeit an mehreren Tagungen besprochen worden sei. Im Laufe des Winters 1958/59 haben sowohl an der Universität Mainz wie in der Gesellschaft der «Freunde des Wallraf-Richartz-Museums» in Köln je eine Reihe von Vorträgen über das Thema stattgefunden, in denen zahlreiche Künstler und Gelehrte (unter ihnen auch Prof. S. Giedion aus Zürich) zu einzelnen Objekten und Problemen Stellung nahmen. In beiden Fällen wurde der Unterzeichnete eingeladen, den zusammenfassenden Schlußvortrag zu halten. Auf Einladung der Redaktion des WERK werden hier nun die einleitenden Ausführungen dieses Vortrags gekürzt wiedergegeben. In seinem Bilderteil behandelte der Vortrag sodann einzeln folgende Probleme, deren Erörterung hier weggelassen wird: Die Stadt als Gesamtkunstwerk, Das religiöse Gesamtkunstwerk aus anonymen Einzelteilen (Saint-Savin), Das religiöse Gesamtkunstwerk als große Geschichtsdarstellung (Sixtinische Kapelle), Das religiöse Gesamtkunstwerk als Schöpfung einer «ästhetischen Persönlichkeit» (barocke Kirchen) und Gesamtkunstwerke als persönliche Visionen (Leonardo im Kastell von Mailand und Goya in der «Quinta del Sordo» bei Madrid). Die Besprechung moderner Beispiele war den vorausgehenden Vorträgen vorbehalten. J. G.

I

Unter allen Umständen muß das Gesamtkunstwerk begriffen werden als ein Resultat oder doch als eines der Ziele desjenigen schöpferischen Vorgangs im Menschen, der überhaupt zum Kunstwerk hinführt. Von diesem allgemeinen Vorgang der Entstehung des Kunstwerks also dürfen wir ausgehen, um zu einer Definition zu gelangen.

Ich wiederhole die uralte, Ihnen allen wohlbekannte Erkenntnis: Das Kunstwerk entsteht als Resultat jenes ewigen dialektischen Prozesses, in welchem sich der schöpferische Impuls des Künstlers, das, was Jacob Burckhardt den «gewaltigen inneren Bildtrieb» genannt hat, auseinandersetzt mit dem Gegenstand der Welt, das heißt mit einer Potenz, die schlechterdings alles umfaßt, was äußere Sichtbarkeit und innere Vision dem Künstler vor Augen stellen. Das sei, so meinte noch in unsern Tagen etwas pathetisch Kandinsky, «ein donnernder Zusammenstoß verschiedener Welten», die bestimmt seien, «im Kampfe miteinander eine neue Welt zu schaffen». Etwas ruhiger und umfassender drückte sich vor hundert Jahren Charles Baudelaire aus. Was ist die wirkliche Kunst? fragte er in einem nachgelassenen Aufsatz. Und seine Antwort heißt so: «C'est créer une magie suggestive contenant à la fois l'objet et le sujet, le monde extérieur à l'artiste et l'artiste lui-même.» (L'Art romantique, 117.)

Diese beiden Komponenten, l'artiste lui-même und le monde extérieur à l'artiste, anders gesagt: der Formtrieb und der von ihm gewählte oder ihm aufgetragene Inhalt, sie bilden zusam-