Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 47 (1960)
Heft: 8: Synthese der Künste

Artikel: Rundfrage zur Integration der Künste
Autor: [s.n.]
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-36784

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

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

Rundfrage zur Integration der Künste

Die Redaktion des WERK hat an eine Reihe von schweizerischen Architekten, Malern, Bildhauern und Kunstwissenschaftern eine Rundfrage über die Probleme der Synthese der Künste in der Architektur gerichtet. Sie dankt den Verfassern für ihre Antworten, die im Folgenden wiedergegeben werden.

Die Rundfrage:

Im heutigen Kunstgespräch spielt die Integration und Synthese der Künste eine bedeutende Rolle. Ihren Problemen werden Publikationen und Tagungen gewidmet; es wurden Künstlervereinigungen («Groupe Espace», «Liga Nieuw Beelden») zu ihrer Förderung gegründet. Auch die innere Entwicklung der modernen Architektur, Malerei und Plastik scheint sich in der Richtung auf ihre gegenseitige Annäherung, ja im Einzelfall auf ihre Verschmelzung zu bewegen.
Trotzdem ist es immer noch schwer, eine größere Zahl überzeugender Resultate dieser Integration zu finden. Malerei und Skulptur am und im Bau gehören auch heute noch fast überall der unbefriedigenden Kategorie des «künstlerischen Schmucks» an. Jene Einheit der Künste in der Architektur, wie sie zum Beispiel die Romanik, die Gotik und der Barock besaßen, scheint sich heute noch immer nicht zu realisieren.
Daraus ergeben sich folgende Fragen:
Stimmt dieser Eindruck, oder ist er der Effekt einer verschobenen historischen Perspektive?
Welche in die Architektur eingefügten Kunstwerke sind heute als Beispiele einer gelungenen Synthese zu betrachten?
Ist zu erwarten, daß die Fähigkeit zur echten Integration wieder Allgemeinbesitz unserer künstlerischen Kultur wird?
Wenn nicht:
Welches sind die Gründe des Versagens? Gehört die Isolierung der Künste vielleicht zum Wesen des modernen Schaffens?
Mit welchen Mitteln kann die Begegnung der Künste allgemein oder in Einzelfall gefördert werden?

Die Antworten:

Hans Fischli, Architekt, Maler und Bildhauer, Direktor der Kunstgewerbeschule und des Kunstgewerbemuseums Zürich

Der Eindruck ist sicher richtig, daß wir heute von einer Integration der Künste kaum sprechen können. Wir können eine große Zahl von guten Architekturbeispielen aufzählen, in welchen Werke der gestaltenden Kunst Aufnahme gefunden haben, doch wird von einer Synthese kaum die Rede sein. Wenn in der Nähe eines Haupteinganges, im Treppenhaus oder in der Aula eines Gebäudes ein Kunstwerk Aufnahme findet, ist das noch lange nicht zu vergleichen mit den Kult- oder Repräsentationsbauten vergangener Kulturen.
Mehr und mehr scheint es, daß sich die Architektur selber genügen will; die bildende Kunst wird zum Schmuck degradiert. Für mich ist Ronchamp ein positives Beispiel aus unserer Zeit. Le Corbusier ist es gelungen, als Architekt, Plastiker und Maler eine Einheit zu gestalten.
Obschon das Thema im heutigen Kunstgespräch eine große Rolle spielt und Gruppen zu ihrer Förderung gegründet werden, glaube ich kaum, daß die Verschmelzung bald wieder Allgemeinbesitz unserer künstlerischen Kultur werden wird. Ich glaube, daß die Architekten von heute zu wenig Beziehung zur Kunst haben (die Ausbildung hat eine große Lücke geschaffen).
An den Vernissagen und in den Ausstellungen sind die Architekten selten zu treffen. Die Sammler rekrutieren sich eher aus den Reihen der Ärzte und der Industriemagnaten als aus den Architektenkreisen.
Welcher heutige Architekt zeichnet, malt oder modelliert?
Sicher ist das Ziel des jungen Malers oder Bildhauers das Wandbild oder die Plastik als Beitrag und Bestandteil eines Bauwerkes. Der Kunstbetrieb fördert aber den Ehrgeiz des Malens und Bildhauerns an sich, des Ausstellens und den Verkauf.
Die Integration kann nicht um ihrer selbst willen geschehen. Dies lernen wir am Beispiel der Kathedrale. Jenes Bauwerk hatte einer übergeordneten Idee, der Religion, dem Glauben, zu dienen. Ausführende und Benützer fügten sich in diese Aufgabe, und darum erfolgte die Synthese. Auch heute erhält der Architekt Aufgaben zugeteilt; als vielbeschäftigter technisch gebildeter Geschäfts- oder Berufsmann führt er sie durch. Ich glaube, wenige der heutigen Kirchenbauer sind Gläubige. Die einstigen Dombaumeister haben nicht nur dem Papst oder Bischof, sondern ihrem Glauben gedient.
Der Künstler von heute beauftragt sich selber. Er schildert uns seine Situation, er bekennt sich zu einer Methode, er zeigt uns seine Auffassung über Harmonie oder Schönheit, er rechtfertigt seine Leistung damit, den künstlerischen Ausdruck unserer Zeit zu formulieren. Je nach der Qualität und je nach Urteil der Kritik, der Kunstwissenschaft und des Kunsthandels werden seine Erzeugnisse beachtet, nach Entwicklungsstufen gegliedert, materiell gewertet, und so gelangen sie aus der privaten Sphäre in die Öffentlichkeit. Ab und zu hat dann ein Einzelner aus der Zahl der Kunstbeflissenen das Glück, aufgefordert zu werden, ein Prunkstück zu liefern, um den obligatorischen Anteil abzuverdienen oder um die Aufgeschlossenheit des Auftraggebers zu dokumentieren.
Mondrian hat sein Atelier zu einer Synthese gestaltet. Wer hat diese Integration zur Kenntnis genommen? Ausgewertet wurde sie nicht, solange er lebte. Oder ist dies vielleicht doch eine Integration, wenn wir heute feststellen, daß die gute Architektur vom Wesen und Geist seiner Bilder zehrt und sich nährt?
Oskar Schlemmer hat während seines ganzen Wirkens für die Integration gearbeitet; er beweist uns dies mit seinem malerischen Werk. Die Wandbilder im Folkwang-Museum und im Bauhaus Weimar sind die einzigen Realisationen geblieben. Matisse und Léger wurden Greise, bevor sie die Möglichkeit erhielten, den Innenraum von Kirchen zu gestalten. Brancusis Werk, ganz für die Architektur geschaffen, steht in Westeuropa auf keinem öffentlichen Platz.
Solange die heutige Gesellschaft, der Staat, nicht eine Idee zum Ausgangspunkt der Aufträge an die Künstler stellen kann, werden sie nie in die Lage kommen, ihre Werke zu einer Synthese zu vereinigen.
Solange die Kirche nicht fordert, die fromme Arbeit des Bildhauers und Malers sei der gläubigen Arbeit des Architekten zu vereinen, wird uns auch dieser Impuls nie zur Synthese führen.
Solange der Industrielle nicht einsieht, daß er an die Stelle des Patriziers getreten ist, dem es neben den materiellen Zielen um die kulturelle Führung ging, werden wir auch von dieser heutigen Seite keinen Auftrieb erhalten.
Solange der Künstler Produzent des Kunsthandels bleibt, wird auch vom wichtigsten Glied in der Kette nichts zu erwarten sein.

Ernst Gisel, Architekt BSA/SIA, Zürich

Ich sehe nur einen einzigen wirklich schwerwiegenden Grund für das Scheitern der meisten in Zusammenarbeit verschiedener Künstler entstandenen Werke: den Mangel an höchster künstlerischer Qualität. Von diesem Gesichtspunkt her ist es nicht unverständlich, daß wir nur wenige Beispiele kennen, die uns überzeugen. Es hat noch zu keiner Zeit wirkliche Kunstwerke in so großer Zahl gegeben wie bei uns öffentliche Bauten. Der Zusammenarbeit an und für sich steht meines Erachtens nichts im Wege, wenn alle Beteiligten von einer wirklich künstlerischen Ebene ausgehen und die Wahl der Partner völlig frei und subjektiv erfolgen kann. Leider ist das nicht selbstverständlich. Unsere Architektur verirrt sich oft in die kunstfremden Bezirke von Technik und Materialismus, und der Architekt kennt die Probleme der Maler und Bildhauer höchstens aus der Ferne. Wir sind entfremdet. Auf einer Seite der Kluft steht die Kunst, auf der anderen eine sogenannte Architektur, deren Ungenügen mit einem letzten Rest von gesundem Instinkt empfunden wird und die nun mit Hilfe der Kunst geschmückt oder dekoriert werden soll. Aber selbst im Zusammenhang mit ernsthafter Architektur sprechen wir immer wieder gedankenlos von künstlerischem Schmuck, obschon wir genau wissen, daß Kunst, die nur Schmuck sein darf, überhaupt keine Kunst und somit auch kein geistiger Beitrag sein kann. Und so zeugt denn auch das meiste, was wir an sogenanntem künstlerischem Schmuck kennen, für eine erschreckende Verbreitung der Angst vor wirklicher Kunst. Dafür können wir natürlich nicht die Bauherren verantwortlich machen, eher noch die betreffenden Architekten, Maler und Bildhauer und vor allem den Umstand, daß Kunst in unserer Zeit keine tief verwurzelte Notwendigkeit ist wie in manchen früheren Zeiten.
Natürlich kamen in den wichtigsten Epochen einer Integration der Künste nicht ausschließlich große Kunstwerke zustande. Aber damals hatten auch die mannigfaltigen Äußerungen der mehr auf das Dekorative und Ornamentale gerichteten Randgebiete der Kunst ihren sicheren Platz. Indem sie vom selben allgemein gültigen Geist getragen wurden wie die große Kunst, waren sie sinnvoll in ein Ganzes eingebaut. Sie übernahmen gleichsam die Vermittlung zwischen den verschiedenen Künsten und den einzelnen Kunstwerken, hatten also eine integrierende Funktion. Jene gültigen Werte, denen sich die Menschen bis zur Barockzeit untergeordnet haben und die wir als Voraussetzung für die damalige Integration der Künste verstehen müssen, bestehen für uns nicht. Das Gemeinsame der heutigen Künstler liegt höchstens darin, daß jeder einzelne den Versuch macht, für seine eigenen Fragen und Anschauungen eine womöglich über seine Person hinaus gültige Form zu finden. Zusammenarbeit ist nur denkbar, wo man sich mit äußerster Toleranz begegnet und nötigenfalls sogar das Verständnis für die Arbeit des andern durch ein blindes Vertrauen in den Ernst seiner Bemühungen ersetzt. So entsteht ein Nebeneinander einzelner Werke, von denen jedes auf seine eigene Art ein Beitrag sein kann. Die Zusammenarbeit wird entsprechend der künstlerischen Qualität dieser einzelnen Werke mehr oder weniger notwendig erscheinen. Das deutet natürlich nicht auf eine Integration der Künste. Echte Integration ist immer zwingend und notwendig. Sie besteht unabhängig von der Qualität der einzelnen Werke. Die uns gemäße Zusammenarbeit hat vielmehr den Charakter einer in voller Freiheit zu erstrebenden Koordination der Künste.
Es ist denkbar, daß die Entwicklung auf eine neue Integration hinführt. Aber das wissen wir nicht genau. Erzwingen können wir höchstens eine Schein-Integration, die nur ästhetisch und ohne Substanz oder historisierend im Sinne des 19. Jahrhunderts ist und die zu einer Komplizierung unserer bestehenden Situation führen müßte, statt sie zu klären.
Eine Ausnahmestellung hat ein großer Geist wie Le Corbusier, der zugleich Maler, Bildhauer und Architekt ist. Das ist zweifellos eine neue Art echter Integration, die sich vielleicht über die Person Corbusiers hinaus als von Bedeutung für die allgemeine Entwicklung erweisen wird.
Als wichtige Voraussetzung für eine sinnvolle Zusammenarbeit möchte ich zum Schluß noch die absolute Gleichberechtigung von Malerei, Bildhauerei und Architektur nennen. Daß der Architekt innerhalb einer Arbeitsgemeinschaft gleichsam die Direktion übernimmt, darf lediglich eine administrative Bedeutung haben. Er wird davon ausgehen, seine eigene räumliche Konzeption nicht zu verwischen, wenn er den verschiedenen Arbeiten ihren gemäßen Lebensraum zuweist. Die Auffassung scheint mir irrig, daß der Architekt für Malerei und Bildhauerei den Rahmen schaffe. Sein Werk muß in sich geschlossen sein und für sich allein Gültigkeit haben, wenn neben ihm das Werk eines Malers oder Bildhauers bestehen soll, ohne daß sich Fehlbeziehungen zwischen ihnen ergeben.
Überhaupt nehmen wir da oft zuviel Rücksicht am falschen Ort. Wenn wir schon einmal zu einem Kunstwerk eine lebendige Beziehung haben, sollen wir nicht noch lange ratschlagen, ob es sich auch einfüge. Man findet fast immer einen Platz, wenn es sich um ein starkes Anliegen handelt. Entscheidend ist die Bereicherung, welche ein solches Werk mit sich bringt; ein wenig mehr rechts oder links ist dabei nicht so wichtig. Hoffnungslos wird es erst, wo ein Raum das Hängen von Bildern und das Aufstellen von Plastiken überhaupt verbietet, indem er mit architektur- und kunstfremden Elementen, etwa aus dem Gebiet der modernistischen Innendekoration, durchsetzt ist. Aber wo es sich um wirkliche Architektur handelt, wird sich der Architekt mit Malern und Bildhauern großzügig im Sinne einer freien Zusammenarbeit auf eine Ordnung einigen, innerhalb deren jede einzelne Persönlichkeit ihre eigensten Wege gehen kann.

Albert Schilling, Bildhauer, Arlesheim

Eine Integration (= ein Ineinander-Aufgehen, eine Verschmelzung) der Künste im Sinn der Gotik, oder noch deutlicher des Barocks, ist heute gänzlich unvorstellbar. Sie würde ein einheitliches Lebensgefühl oder gar eine einheitliche «Weltanschauung» voraussetzen. Dagegen ist eine Synthese (= ein In-gegenseitiges-Beziehung-Setzen) der Künste, wie sie in der Romanik realisiert war, denkmöglich.
Eine Integration der Künste ist auch gar nicht wünschenswert, weil sie ohne ein teilweises Abgleiten ins Dekorative nicht realisierbar wäre. Auch in den großen historischen Stilen sind die bedeutendsten Werke jene, welche ihre Eigenständigkeit bewahrt und sich nur teilweise «integriert» haben.
Dagegen scheint die Synthese oder, deutlicher gesagt, die Antithese (die sich gegenseitig steigernde Spannung) die Stilform unserer Zeit zu sein. Damit ist nicht der Willkür das Wort geredet. Im Gegenteil setzt die zum Erlebnis gewordene Spannung größte Einfühlung in die gegebene Situation wie überlegene Beherrschung der Mittel voraus. Sie gewährt aber zugleich die größtmögliche persönliche Freiheit. Eine saubere, klare, starke Herausarbeitung der Spannung zwischen dem rein Architektonischen, dem rein Plastischen und dem rein Malerischen trüge die Möglichkeit in sich, einen Stil zu formen, wie er erregender und beglückender in der Kunstgeschichte kaum dagewesen ist.

Hansjörg Gisiger, Bildhauer, Epalinges

Im allgemeinen sind sich Architekten und Künstler heute darüber einig, daß im Laufe des letzten Jahrhunderts der Sinn für die Synthese zwischen der Architektur und den anderen bildenden Künsten weitgehend abhanden gekommen ist und daß eine unbedingte Notwendigkeit besteht, diese Synthese, oder doch vorerst die Zusammenarbeit, aus der die Synthese hervorgehen könnte, wieder ins Leben zu rufen.
Aber schon über die Art dieser Zusammenarbeit wie auch über die Frage, wer wen beeinflussen, vielleicht sogar dominieren soll, gehen die Meinungen weit auseinander. Zwischen der Ansicht der allzu vielen Feld-, Wald- und Wiesenarchitekten, die mit etwas Gemaltem oder Modelliertem die leeren Flächen ihrer inexistenten Architektur beleben möchten, und den Prinzipien von Männern wie F. L. Wright, der seine Bauten als eigentliche Plastiken betrachtet wissen will – die als solche keiner weiteren plastischen Zutat mehr bedürfen –, gibt es alle möglichen Varianten von Meinungen über die Art, wie die Synthese in Angriff genommen werden könnte.
Es kann die Rolle eines Künstlers nicht sein, über die historischen Gründe des Abhandenkommens der Synthese zu dissertieren, noch, die geistigen Grundlagen zu beschreiben, welche vorhanden sein müssen, damit die Synthese wieder möglich wird. Es seien darum hier lediglich ein paar Gedanken notiert über die praktischen Voraussetzungen zu einer Begegnung der Künste.
Es darf sich bei der «Einführung von Elementen der Malerei oder Plastik in die Architektur» nicht darum handeln, leere Stellen am Bau auszufüllen, Fehler oder Unfähigkeit des Architekten zu überdecken. Wenn die Architektur – über jede zweckbedingte Funktion hinaus – Kunst ist, so können in ihrem Rahmen Malerei und Bildhauerei zwar eine von ihr abhängige, keineswegs aber eine lückenfüllende Rolle spielen.
Bild und Plastik haben innerhalb des Baues eine Aufgabe, die nur sie allein übernehmen können:
1. entweder an einer ganz bestimmten Stelle – dort nämlich, wo sich die abstrakte Idee des Architekten bis fast zur Unerträglichkeit konzentriert – die Architektur zu humanisieren oder zu poetisieren, in der Art etwa, wie große Epiker oder Dramatiker die Handlung an einer besonders gesteigerten Stelle plötzlich unterbrechen mit dem Bericht über ein anscheinend nebensächliches Geschehen, der es dem Leser und Hörer erlaubt, wieder zu Atem zu kommen,
oder aber
2. wiederum an einer ganz bestimmten Stelle – die sich aus der architektonischen Gesamtkonzeption ergibt – die Idee des Architekten durch ein von einem einzigen Standorte aus zu überblickendes plastisches Element zu «erklären», wobei die Notwendigkeit dieses «Erklärens» keineswegs gleichzusetzen ist mit einer Unfähigkeit des Architekten, seine Idee vollgültig zum Ausdruck zu bringen.
Daraus ergeben sich logischerweise folgende Forderungen:
1. Die Zusammenarbeit von Architekt und Künstler kann – für den Architekten, den Künstler und den Klienten – nur zufriedenstellend sein, wenn beide ihre Gedanken mittels einer verwandten plastischen Sprache auszudrücken gewohnt sind. Eine «Zusammenarbeit», die aus dem zufallsgeschwängerten Nebel des Wettbewerbsunwesens hervorgehen soll, trägt von allem Anfang an den Keim für ein späteres Fiasko in sich.
2. Auch wenn Architekt und Künstler von verwandten Konzeptionen ausgehen, kann die Zusammenarbeit nicht früh genug beginnen. Dabei ist sicher der ἀρχιτέκτων der primus inter pares in hierarchischer und zeitlicher Hinsicht. Er drückt ja in dem zukünftigen Bau seine Idee aus, und logischerweise kann der Künstler seine Mitarbeit erst beginnen, wenn der Architekt zumindest eine die große formale Anlage und die Proportionen klar umreißende Skizze angefertigt hat.
Dann, aber dann unbedingt, soll die Zusammenarbeit mit den *vom Architekten ausgewählten Künstlern* einsetzen.
Zusammenarbeit, das heißt hier gegenseitiges Sich-Aussprechen über Idee und Ziel und Zweck, wechselseitiger Gedankenaustausch und reziprokes Anspornen, vertieftes Studium dessen, was der Partner – der Partner! – bringt; das heißt Fallenlassen eines Gedankens, wenn dieser nicht in die Gesamtkonzeption paßt, aber Festhalten an denjenigen Vorschlägen, von denen man aufrichtigerweise überzeugt ist, daß sie am rechten Platz den richtigen Gedanken zum Ausdruck bringen.
Nicht Dominieren des allgewaltigen und mit Arbeit und Ehren überhäuften Architekten über den Künstler, der sich mühsam Aufträge verschaffen muß, sondern Austausch zweier gleichwertiger künstlerischer Phantasien; nicht stures Sterbenwollen für den zufälligsten Strich, den man gerade so und nicht anders hingesetzt hat, sondern der Versuch, aus einer Vielfalt von Gegebenheiten des Temperamentes, der Phantasie und der Sensibilität eine Einheit zu schaffen: das Werk.
Dazu braucht es
einerseits Architekten, die nicht nur gültige Architektur schaffen, sondern auch über die Arbeit der Künstler und über die zur Verfügung stehenden Künstler orientiert sind. Architekten, welche sich bereit erklären, in engem Kontakt und auf gleicher Ebene ausgefochtenem Gedankenaustausch mit einem Künstler bis zur gültigen Lösung vorzudringen,
andrerseits Künstler, die bescheiden genug sind, sich in die Welt des Architekten einzuordnen, die aber ihrer selbst und ihres Berufes so sicher sind, daß sie genau abzuschätzen vermögen, was an ihrem Beitrag grundlegend wichtig ist und was sekundär und dementsprechend einer Revision unterworfen werden kann.
Solche Architekten und solche Künstler sind heute nur in ganz geringer Zahl vorhanden und kommen nur in äußerst seltenen Fällen miteinander in Kontakt. Der 1954 unternommene Versuch, sie in einer «Espace» genannten Gruppe in der Schweiz zusammenzubringen, scheiterte jämmerlich.
War es wohl früher anders? – Ja und nein. Unsere Zeit liebt es, Probleme vorerst dadurch zu lösen, daß man sie mit neuen, beschwörenden, fast magischen Wörtern zu umschreiben und – leider auch – zu lösen versucht. «Integration» und «Synthese der Künste» sind solche magische Wörter, die immer öfter angewendet werden, auch wenn sich an der Sache selbst rein gar nichts verändert hat.
Doch hat sich wohl auch vor drei- oder fünf- oder achthundert Jahren die Synthese nicht immer zur Zufriedenheit der Betrachter realisieren lassen, und was wir heute bestaunen, diese Einheit in der Konzeption und im Geiste, ist oft ebensosehr das Werk einer alles überziehenden Patina.
Daneben aber– und das sei nicht vergessen – konnten jene Architekten und Künstler ihre Werke aus einer allgemein gültigen, von allen anerkannten geistigen und philosophischen Konzeption heraus schaffen. Wo ist heute das allgemein gültige, allgemein anerkannte geistige oder philosophische Konzept?
Das ist hier die Frage.

Emanuel Jacob, Maler, Zürich

Die anspruchsvolle Bezeichnung «Synthese der bildenden Künste» findet bei uns selten Anwendung. Das Resultat der Zusammenarbeit von Architekt und Maler, beziehungsweise Architekt und Bildhauer, nennt man gewöhnlich «künstlerischen Schmuck» und versteht darunter die «Verschönerung» oder «Bereicherung» unserer öffentlichen Bauten, ein schmückendes Beiwerk, dessen Anbringung oft von der einzigen Notwendigkeit diktiert scheint, eine an sich schmucklose Archi-

tektur künstlerisch etwas aufzuwerten. Diese oberflächliche Meinung mag insofern auch ihre Richtigkeit haben, als die Wohn- und Verwaltungsmaschinen unserer Zeit auf Sachlichkeit und Nüchternheit gerichtet sind und der Architekt – als Ingenieur dieser Maschinen – wenig auf Schmuck und Zier Bedacht nimmt. Aber ist das Problem der Baukunst damit gelöst, daß Architekt und Künstler sich solcherart in die praktischen und ästhetischen Funktionen teilen und die eigentliche Frage zur bloßen behördlichen und kunstgewerkschaftlichen Verfahrensfrage wird? Heute stehen sich Architektur und Bildkunst wie These und Antithese gegenüber; von einer Übereinstimmung kann keine Rede sein, und es ist weitgehend Sache außenstehender Kommissionen, eine Synthese zu finden. Diese «Synthese» besteht dann etwa in einem Wandbildauftrag, dessen Resultat die Mitte hält zwischen Wand und Bild und somit weder Architektur ist noch eigentliche Bildkunst.

Die Frage nach einer Synthese der bildenden Künste ist vom «Bauhaus» aufgegriffen worden und steht seither wieder im Vordergrund baukünstlerischer Erörterungen. Die konstruktivistisch-abstrakte Kunst hat in der Folge die Frage nicht nur theoretisch und publizistisch, sondern auch praktisch zu beantworten versucht. Sie könnte *das* integrierende Mittel der modernen Architektur sein, beruht sie doch auf formalen und ästhetischen Gesetzlichkeiten, die wesentlich architektonischer Natur sind. «Rhythmus ist die erste formale ästhetische Beziehung zwischen den verschiedenen Teilen eines ästhetischen Ganzen oder zwischen einem ästhetischen Ganzen und einem Teil oder seinen Teilen, oder zwischen einem beliebigen Teil und dem ästhetischen Ganzen, zu dem er gehört.» Könnte dies nicht die Formulierung eines «konkreten» Malers sein, und bezeichnet sie nicht treffend den Anspruch auf Einheit, welchen die These von der Integration der bildenden Künste stellt? Indessen, es ist die Formulierung weder eines Architekten noch überhaupt eines bildenden Künstlers; sie stammt von James Joyce. – Und die Einheit, welche die konkrete oder konstruktivistische Kunst anstrebt? Es ist die Einheitlichkeit der künstlerischen Mittel. Ihre konsequente Anwendung muß logischerweise dazu führen, daß schließlich der Architekt in sich selber den geeignetsten künstlerischen Mitarbeiter findet. Wir kennen dafür ein beweiskräftiges Beispiel auch in Zürich, wo der Rhythmus der Schönheit allein mit architektonischen Mitteln und ohne jeden «künstlerischen Schmuck» gesucht und erreicht wird. Im übrigen: Gibt es heute auch nur ein einziges modernes Bauwerk, das seine Bedeutung und Geltung als Kunstwerk der Zusammenarbeit von Architekt und Künstler dankt?

In letzter Konsequenz bedeutet also Integration oder Synthese der bildenden Künste eine Verschmelzung von Architektur, Malerei und Bildhauerei; eine Verschmelzung, die uns nicht etwa einem Bauhüttenstil in der Art des frühen Mittelalters näherbringen würde, sondern im Gegenteil zu einer radikalen Aufspaltung der bildenden Künste in «öffentliche» Baukunst und «private» Bildkunst führte. Eine solche Entwicklung ist heute möglicherweise auch im Gange.

Neben der konstruktivistischen Kunst ist heute eine Richtung zum Zuge gelangt, die ihrer ganzen Anlage nach antiarchitektonisch ist. Ihr wesentliches Anliegen ist gerade die Befreiung des Bildes von jeder formalen Beschränkung. Die statischen, funktionellen und formalen Gegebenheiten der Architektur nehmen einer solchen Kunst – die von der Dynamik der spontanen Eingebung inspiriert und letztlich bestimmt ist – allen Wind aus den Segeln. Damit ist aber nicht etwa nur der sogenannte Tachismus gemeint: Individualität ist das eigentliche Kriterium heutiger Kunst überhaupt. Je eindeutiger, das heißt je individueller und unverwechselbarer die künstlerischen Mittel sind, um so eindeutiger scheint uns die Persönlichkeit des Künstlers. Was sind künstlerische Mittel? Sie sind das handwerklich-technische und formale Wie der Umsetzung der Idee, der Vision oder Vorstellung, kurz: des Anliegens des Künstlers, ins Werk. Hier sind die Mittel von denjenigen des Architekten natürlich völlig verschieden. Eine Synthese von Architektur und Malerei beziehungsweise Architektur und Bildhauerei im Sinne einer Zusammenarbeit ist schlechthin undenkbar.

Was ist zu tun?

Ziehen wir endlich einen Trennungsstrich zwischen Architektur und «künstlerischem Schmuck» und befreien wir uns von der (längst überholten) Vorstellung, dieser hätte irgendeine architektonische Funktion zu erfüllen. Bekennen wir uns zum Nebeneinander von Architektur und Bildkunst, auch wenn wir damit Sedlmayr und seinen «Verlust der Mitte» in Kauf nehmen müßten. Die Synthese der bildenden Künste ist ja keine simple Rechenaufgabe etwa in dem Sinne: Architektur plus Malerei plus Bildhauerei geteilt durch drei. Die Gegensätze von Architektur und Bildkunst sind nicht aufgehoben damit, daß Maler und Bildhauer sich der Architektur anpassen oder unterordnen und damit ihr Eigentlichstes preisgeben; die Einheit, die aus einer solchen Zusammenarbeit resultiert, ist ein Durchschnittsprodukt, aber keine Synthese. Einheit der Baukunst indessen – sofern sie nicht mit architektonischen Mitteln allein verwirklicht werden soll – ist Einheit der Gegensätze. In einer solchen Synthese werden die Widersprüche von Architektur und Bildkunst nicht zum Verschwinden, sondern erst recht zum Vorschein gebracht, indem sie als solche aufgehoben, und das heißt nun: bewahrt und zur Schau gestellt sind.

Max von Mühlenen, Maler, Bern

Mir scheint auch, daß ganz allgemein weder Architekten noch Maler, noch Behörden und Private jenen selbstverständlichen Sinn für Integration haben, der unseren modernen Bauten in Stadt und Land ein nur einigermaßen harmonisches Gesicht verleihen würde. Dazu zirkulieren viel zuviel gegensätzliche Ansichten auf diesem Gebiet. Zur wirklichen Integration muß sich Gleiches treffen. Der Glas- und Betonbau unserer Zeit mit seinen übersichtlichen Räumen aus einfachen Wänden und Flächen verlangt eine Malerei der Fläche, das heißt also Farbe (wobei Schwarz und Weiß dazu gehören). Reine Farbe ist Raum und Fläche. Jeder reine Farb-«Fleck» integriert sich auf solchen Wänden und hat schon Sinn. Der gleiche Farb-«Fleck» im Raum eines alten Gebäudes würde unfertig wirken und müßte erst noch zum Gegenstand verwandelt werden, so wie es der Raum von früher in seiner Abgeschlossenheit selber war. Das neue Haus ist transzendental, ist Raum an sich, so wie die reine Farbe. Im Gegensatz zur Farbe ist reine Form Begrenzung, etwa wie die Mauerteile neben dem Glas. Sie entspricht ihnen und ist deshalb brauchbar. Der Gegenstand im Gegensatz zur Form ist Verkleinerung. Er spaltet sich, eben gegenständlich, von der ungegenständlichen neuen Raumidee ab und beansprucht, was auch richtig ist, seine volle Bedeutung. Fehlt diese, so wird er auf der Wand überflüssig. Der Abbau, das heißt seine teilweise Transformierung zu Farbe und Form, ist ein Vorgang, der nur verständlich ist, weil er die Absicht verfolgt, die Integrierung trotz Gegenstand in Räumen, die durch Licht und Ausdehnung existieren, zu erreichen.

Die große Unsicherheit und Unklarheit in der Durchführung konsequenter Integration führt heute oft zum Gegenteil, zur Desintegration, die leichter, spielender zu bewältigen scheint. Helldunkle Bilder alter Meister werden auf helle, renovierte Wände gehängt, moderne Malerei wird in alten Ruinen ausgestellt, Bilder neuester Richtung hängen über antiken Möbeln usw. Das bedeutet reizvollen Gegensatz, aber niemals Integration. Diese ist Stil, das heißt grundsätzliche Einheit auf allen Gebieten. So weit sind wir aber nicht. Die meisten neuen Quar-

tiere in unsern Städten sprechen nicht gerade von Integration in die Gegend, und die meisten Wandmalereien sind ohne grundsätzliche Beziehung zu den Absichten der Architektur. Dazu gehören zum Beispiel auch die Glasfenster von Léger in Audincourt, aber ebenso, in architektonisch guter Umgebung, Miró und Picasso im Unesco-Gebäude. Diese Glasfenster und Wandbilder sind trotz zweifelhafter Verbundenheit mit der Architektur Werke, die man nicht nach dem Grad der Integration bewertet. Es sind dem Gebäude mindestens ebenbürtige oder überlegene moderne künstlerische Leistungen, die einem eher die Desintegration – die Erneuerung und Bewegung bedeutet – sympathisch machen!

Man kann sagen, daß diese Malereien, dort, wo sie stehen, gut aufbewahrt sind und daß sich ein Umweg, sie zu sehen, lohnt. Das kann man nicht von allen wirklich integrierten Malereien behaupten. Die meisten sind nur im dekorativ-ästhetischen Sinn gelungen, durch eine Art bewußter Unterordnung. Leider ist gerade sie das drohende Hindernis vor der vollen Entfaltung der Freiheit des Malers. In großen Zeiten allgemeiner und wahrer Einheit der Künste gab es dieses Hindernis nicht. Gleiche Ausgangsidee erfüllte und interessierte, oft revolutionär, Architekten, Künstler, Handwerker, Gönner, Laien. Der optische, von Beziehung alles Gegenständlichen lebende Raum war den Menschen jener Zeit eingesät, und alle Kritik beschränkte sich auf die Verbesserung oder konsequente Durchführung einer einzigen grundlegenden Idee.

Wo sind für uns die grundlegenden Ideen zu suchen, an die «man» sich halten könnte? Es gibt heute eine große Anzahl schönster, kühnster Architekturen von ganz verschiedenem Ausdruck. Allen, ob ihre Schöpfer so charakterverschieden sind wie die Pioniere Wright, Corbusier oder Van der Rohe, sind innen und außen ähnliche Räume eigen: offene; die Welt tritt in sie ein, aus ihnen geht es ungehindert ins Freie. Die Phantasie des Naturraumes gibt die Idee zur Integration, durch geometrische Teilung und emotionelle Weite.

Die ungegenständliche Kunst, die ebenfalls von diesen malbaren Elementen lebt, hat Grund, sich in dieser Architektur «zu Hause zu fühlen». Ihr ein kurzes Dasein zu prophezeien – wie es schon zu Lebzeiten Mondrians, der doch wie ein herrliches ausgleichendes Gegengewicht zur modernen, guten Architektur steht, immer geschah – kann schon aus dem Grunde als unsinnig bezeichnet werden, weil gerade sie die Annäherung der Künste von heute ermöglicht – es sei denn, daß der Mensch sich wieder in geschlossene Klausen zurückzieht.

Karl Gerstner, Maler und Graphiker, Basel

Die «historische Perspektive» trifft die Sache, auch ohne verschoben zu sein: perspektivisch sehen heißt, den Gegenstand von einem Standpunkt aus fixieren. Der Gegenstand heißt: Integration der Künste. Sie vergleichen die Situation der Gegenwart, 1960, unter anderem mit der des Barocks, nehmen wir an, mit 1710. Die Differenz beträgt 250 Jahre; der Vergleich muß negativ ausfallen – für die Gegenwart. Nun habe ich allerdings Mühe, mir unter «dem Barock» etwas vorzustellen, mehr noch unter «der Gegenwart». Für mich ist Bach Barock, Vierzehnheiligen, Kirchen und Könige. Womit sollte ich heute Vierzehnheiligen vergleichen? Mit wem Louis XIV? Aber nicht wahr, unser Geschichtsbild ist eine Legende. Es ist zusammengesetzt aus einzelnen Fakten, die wiederum willkürlich herausgegriffen sind aus der Totalität des Geschehens, perspektivisch vom jeweils heutigen Blickpunkt aus gesehen und interpretiert. Ich mache einen Vorschlag: geben Sie mir die 250 Jahre, mit welchem Sie die Vergangenheit ausloten; ich möchte sie in die Zukunft richten. Ich etabliere mich als Historiker im Jahr 2210 und beleuchte die Integration der Künste in der Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts.

Ich würde tausend Sachen finden; vor allem, wie vielschichtig die Begriffe «Integration» und «Synthese» sind; der eine der Mathematik, der andere der Chemie entliehen. Übrigens, bei der Chemie würde ich beginnen. Vielleicht mit der Beschreibung des letzten noch erhaltenen Technikums einer chemischen Fabrik von 1960. Ich käme dabei gar nicht in Versuchung von Künstlern reden zu müssen, einem Wort, das meine Leser mit Sicherheit mißdeuteten. Ich würde von dem Werk der Techniker berichten: von der vielfältigen Einheit der funktionellen und psychologischen Gestaltung. Ich würde die Verwendung der Materialien, die Zusammensetzung der Farben, die Führung des Lichts loben, ferner die vieldimensionale Anordnung der Apparate, Maschinen, Leitungen. Ich würde an dieser Stelle – vielleicht – eine zweckmäßige Definition der farblichen und plastischen Synthese einblenden: nämlich, daß sie der Steigerung der Atmosphäre dient, in Räumen, in denen sich Menschen zu einem bestimmten Zweck aufhalten: zur Sammlung, zur Zerstreuung, um allein zu sein, um andere zu treffen, um sich auszuruhen, um zu arbeiten usw. Ich würde es wahrscheinlich typisch finden, gerade in Arbeitsräumen für die damalige Zeit schon unglaublich viele Kriterien echter integraler Raum- und Umweltsgestaltung verwirklicht zu finden. Übrigens im Gegensatz zu zahlreichen mißlungenen, «rein künstlerischen» Unternehmungen: dem Unesco-Palast in Paris zum Beispiel. Dies mag ein guter Bau gewesen sein, mit im einzelnen schönen Bildern – von Integration hingegen ist an ihm trotz aller Propaganda keine Spur zu finden: das Relief von Arp hat hinter Säulen stattgefunden, für Miró wurde eine Sondermauer errichtet, und Calders Werk war im Freien plaziert, wie eben damals Skulpturen im Freien gestanden haben. Aber der Leser soll nicht denken, ich spielte das Technische gegen das Künstlerische aus und gäbe dem ersten den Vorzug vor dem zweiten. Nein, abgesehen davon, ob ein Werk gelungen ist oder nicht, interessiert mich der Grad der Integration. Hier käme ich nicht darum herum, auf Peter Behrens zurückzugreifen, auf Henry van de Velde und andere, die die Integration im weitesten Sinn verstanden haben: als Einheit von Leben und Form, von Manieren und Geräten, die letzteren wieder als Ganzes begriffen: Haus und Möbel und Gegenstände und Kleider und Bilder usw. Mit größter Begeisterung würde ich Rietveld erwähnen, sein Haus in Utrecht; ich würde vom «Stijl» reden, vor allem vom Café Aubette, und von der Villa Heimendinger von 1927, von Sophie Täuber-Arp. Oder die Cheminée-Rückwand von Albers in Gropius' Harvard Center, die Victory-Skulptur von Pevsner im GM-Tec-Center und so weiter.

Meine Darstellung wäre völlig unvollständig, würde ich nicht noch von andern Arten der Integration sprechen: etwa der von Lichtreklamen in öffentlichen Plätzen, Hausbeschriftungen an amerikanischen Geschäftshäusern, Beschriftungen an Fassaden und Innenräumen überhaupt, räumlichen Orientierungstafeln auf Flughäfen, Bahnhöfen, Spitälern und so weiter. Kurz: ich würde die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts als faszinierende Laborzeit des Experimentierens beschreiben; als den Beginn der Demokratisierung der Kunst, als Beginn der Entwicklung, in deren Verlauf die Kunst endgültig in das Leben integriert wurde. Ich käme dabei nicht darum herum, von der Hilflosigkeit des Professionellen, des Künstlers gegenüber der Kunst zu rapportieren. Wie lange hat es gedauert, bis er das Problematische seiner Arbeit begriff? Bis er einsah, daß sich, was er und andere Kunst nannten, viel grundsätzlicher veränderte als bloß in dem, was er auf seine Leinwand malte? Und trotzdem: heute, 2210, braucht gerade dank dieser Auseinandersetzung die Kunst kein Museum mehr; braucht sie nicht mehr Kunst genannt zu werden, mit der lächerlichen Ehrfurcht unserer Ahnen.

Prof. Dr. Georg Schmidt, Direktor der Öffentlichen Kunstsammlung, Basel

Hinter dem heute häufig als Allheilmittel angepriesenen Postulat der «Synthese der Künste» steht die historisch höchst anfechtbare Auffassung, die Architektur sei «die Mutter der Künste» – und habe infolgedessen sie wieder unter ihre Fittiche zu nehmen. Erst in den sogenannten Hochkulturen des alten Orients (und dann wieder in der Romanik) hat die Architektur Malerei und Plastik in ihren Dienst genommen. Vorher sind Malerei und Plastik «frei», das heißt nicht an die Architektur gebunden, gewesen. Von der Renaissance an hat sich eine schrittweise Befreiung (Wiederbefreiung!) der Malerei und der Plastik von der Architektur und damit jetzt auch vom geistig gebundenen Auftrag vollzogen. Zunehmend sind auf dem Gebiete der daher so genannten «freien» Künste die entscheidenden Dinge außerhalb ihrer Bindung an die Architektur und an deren geistigen Auftraggeber geschehen. Daran hat sich grundsätzlich bis heute nichts geändert, auch wenn immer wieder Versuche der Synthese unternommen worden sind und unternommen werden sollen. Und es wird so lange sich daran nichts ändern, als es neben dem gebundenen Auftrag den frei erfindenden und frei experimentierenden Künstler gibt. Eine «echte Integration» wäre nur um den Preis des Opfers dieser Freiheit möglich.

Was nicht das Geringste gegen die gar nicht so seltenen Versuche besagt, den «freien» Künsten (als Wandbild, Mosaik, Glasbild, Bildteppich, Relief, Freiplastik) in der Architektur ihren formalen Ort und ihre geistige Funktion zu geben. Die Schwierigkeiten dieser Versuche liegen vor allem darin, daß erstens von seiten der Auftraggeber (der Bauherrschaft) zwar eine kompromißlos moderne Architektur bejaht wird, nicht aber eine gleich kompromißlos moderne Malerei und Plastik, und daß zweitens von seiten der Architekten die Zusammenarbeit mit dem «freien» Künstler (Maler und Plastiker) nicht früh genug gesucht wird. Meist wird dem freien Künstler ganz zuletzt erst ein Ort «Vogel friß oder stirb» zugewiesen. Die «Integration» von Architektur und freier Kunst gerät dann am glücklichsten, wenn das Wechselgespräch möglichst frühzeitig beginnt und wenn der freien Kunst formal und geistig ihre klare Polarität zur Architektur gewahrt bleibt.

Solange der Mensch jedoch bestenfalls nur zur einen Hälfte ein architekturgebundenes «öffentliches Wesen», zur anderen Hälfte aber ein nomadisierendes «privates Wesen» ist, darf von einer «Synthese der Künste» höchstens nur die Hälfte erwartet werden.

Dr. Lucius Burckhardt, Soziologe, Basel

Die WERK-Rundfrage zur «Integration der Künste» erreicht mich auf einer Englandreise – was ich erwähne, weil in diesem Lande die Probleme stets auf eine angenehme Weise entschärft erscheinen, so daß man sie zunächst für inexistent halten möchte, merkte man nicht auf den zweiten Blick, daß sie oftmals überhaupt hier entstanden und deshalb schon sehr früh reflektiert und einkalkuliert worden sind, während wir Kontinentale sie dann später und aufgestaut durchexerzieren

Wir hatten uns vorgenommen, in England den Ausläufern des palladianischen Stils nachzugehen, jenen Villen aus der Zeit der Adam, Woods und Wedgwood, in welchen zum letzten Male eine Einheit von Architektur, Dekoration und Möblierung entstand. Es ist etwas Besonderes um dieses heimliche Rokoko, das da im klassischen Gewande einherstolziert und auf Messers Schneide einen zarten, dünnen, aber doch einen Stil bildet: Hintergrund einer adligen Gesellschaft, die sich der finanziellen Rechenhaftigkeit, der Bildungsbeflissenheit und dem Geschmack des aufstrebenden Bürgertums nicht verschließen will.

Wie recht hat doch Novalis, wo er den Vergleich zieht zwischen diesem englischen Klassizismus und dem Werk Goethes und dann gleich ärgerlich hinzufügt, daß es Goethes «Neigung ist, eher etwas Unbedeutendes ganz fertig zu machen, ihm die höchste Politur und Bequemlichkeit zu geben, als eine Welt anzufangen und etwas zu tun, wovon man voraus wissen kann, daß man es nicht vollkommen ausführen wird, daß es gewiß ungeschickt bleibt...[1]» – Wie durchaus einig fühlen wir uns da mit dem Romantiker, und wie ferne steht uns der Klassiker; ist es nicht noch immer das einzige, was uns bleibt: Trümmer hervorzubringen, Torsen, von denen wir wohl wissen, daß sie nie zusammenwachsen, die aber wenigstens auf ein Ganzes, ein Großgewolltes hindeuten, hindeuten eben gerade dadurch, daß sie Teile und Trümmer sind?

Ein Beispiel: Haben wir nicht sogleich ein wenig Angst, wenn wir eine Inneneinrichtung besichtigen sollen, von der gerühmt wird, es passe alles so gut zusammen? Angst doch wohl vor diesem: es könnte zu gut zusammenpassen, so daß unvermutet in einer Villa am Zürichsee die Harmonie über uns hereinbricht und wir plötzlich vor einem Gelingen stehen, das uns übertrieben wie auch sogleich beengend und klein erscheint. Nein, ein Gelingen im alten Sinne ist unerträglich, es steht uns nicht mehr zu. An die Stelle der Integration der Künste treten Montierung, Montage, Kombination; das Spiel mit Anfängen und Bruchstücken, das Zeigen der Bruchstellen, des Provisorischen, des Scheiterns. Nur wo eine Spannung vorhanden ist zwischen Passen und Nicht-Passen, nur wo das Unintegrierbare integriert wird, schwingt in uns Heutigen eine Saite mit. Spüren wir es nicht schon, wenn wir ein Bild aufhängen sollten: erst dann sind wir zufrieden, wenn das Bild ersichtlich nicht an seinem Platze hängt; wo es fremd, verfremdet, von der Wand hinunterschaut, da hängen wir es hin.

Wie lange noch? Ist es nicht eine der großen Hoffnungen unseres 20. Jahrhunderts, wieder des Ganzen fähig zu werden, wieder am 18. Jahrhundert anzuhängen, das wir noch als intakt empfinden, so daß das 19. mit all seinen Zerbrochenheiten, mit Industrialisierung, Klassenkampf, Krise und Krieg, nachträglich als ein bloßes Klimakterium erscheint, als eine vier Generationen dauernde Umstellungszeit? Wonach wir dann bei einer irgendwie gearteten neuen Gesellschaft angelangt sein sollten, bei einer homogenen Hierarchie einer industriegetragenen Urbanität – oder wie man das Erhoffte umschreiben will. Und diese Gesellschaft wäre dann auch wieder der Integration der Künste fähig. Wer den rechten Glauben hat, mag sich den Vorgang in der Weise denken, daß die ungeheure Produktion an unkünstlerischer Form und an Kitsch, die uns bisher das Industriezeitalter bescherte, wieder einmündet in eine allgemein verständliche und durchgestaltete Formenwelt, auf deren Basis sich dann wieder sowohl die gestalterische Fähigkeit wie das Verständnis des Publikums für das Kunstwerk ausbilden[2]. Jedenfalls sind die einheitliche Gesellschaft, die volle Verständlichkeit der Kunst und das Absterben des Kitsches die Voraussetzung für eine neue Klassik und damit für die Integration der Künste.

[1] Novalis, «Fragmente», herausgegeben von Tieck und Schlegel. Über Goethe: Alexander Rüstow, «Die geistesgeschichtlich-soziologischen Ursachen des Verfalls der abendländischen Baukunst im 19. Jahrhundert», S. 189 (Felsefe Arkivi, Istanbul 1947).

[2] Gillo Dorfles, «Le oscillazioni del gusto», S. 33 und 170 (Lerici, editore, 1958).