

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

Vorwort: Vorbemerkung
Autor: [s.n.]

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 25.04.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://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 Henrich 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 all-

mählich 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 andererseits 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 Komplexität 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