

Die Synthese der Künste bei Le Corbusier

Autor(en): **Hoesli, Bernhard**

Objektyp: **Article**

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

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

Heft 8: **Synthese der Künste**

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-36787>

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.

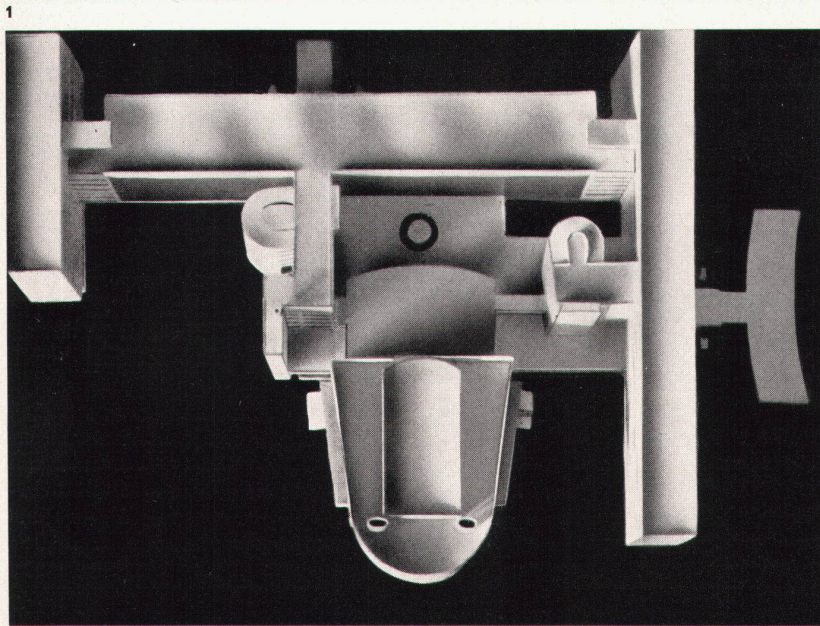
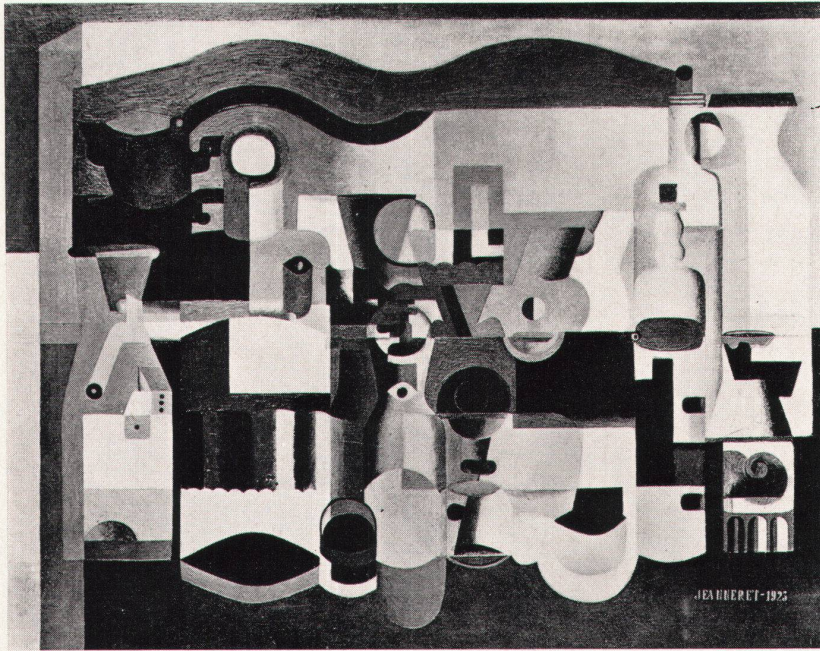
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen 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.

Die Synthese der Künste bei Le Corbusier



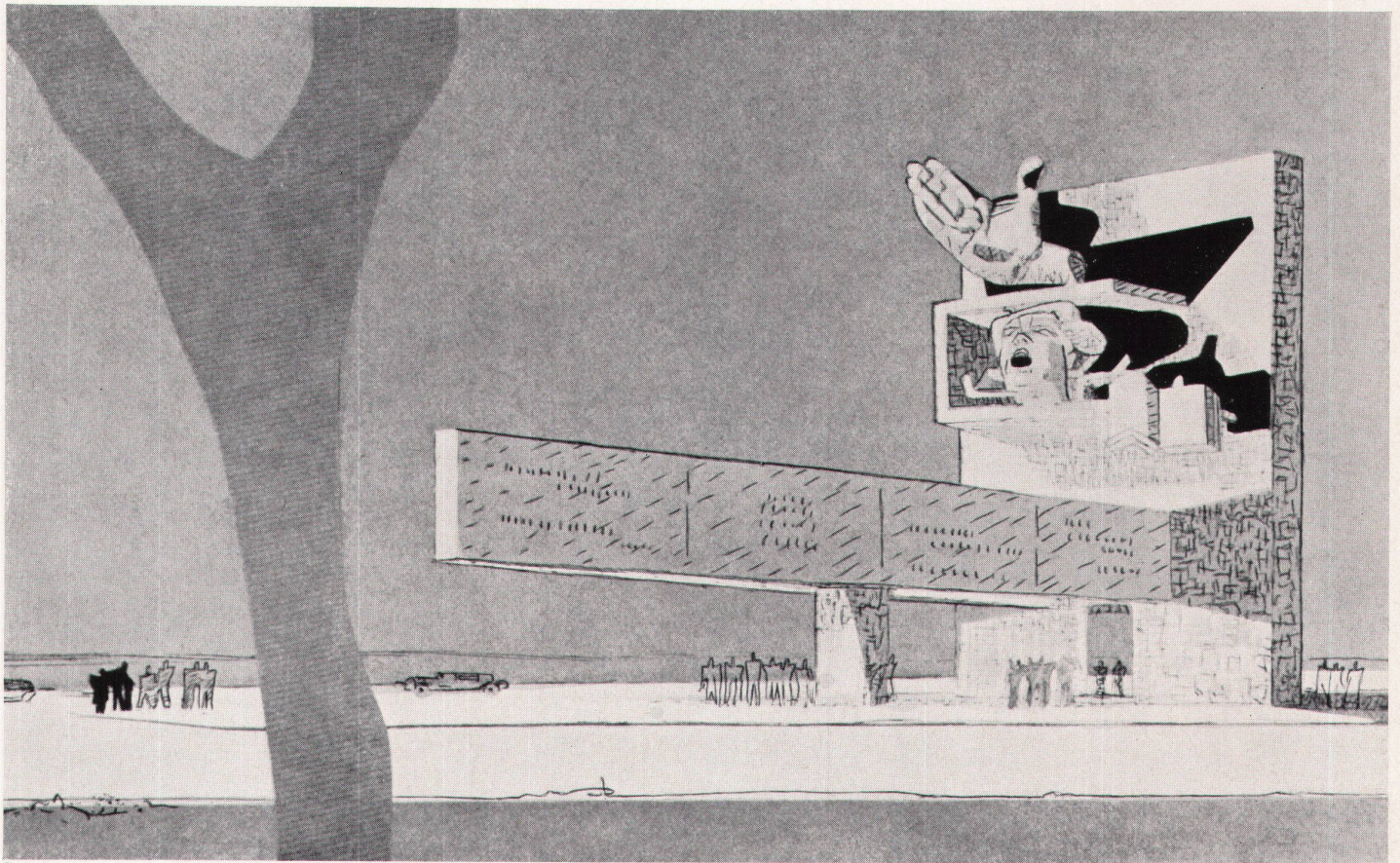
1
Ölbild, 1923
Huile, 1923
Painting, 1923

2
Modell des Centrosoyus-Gebäudes, 1929
Maquette de l'immeuble Centrosoyus, 1929
Model of Centrosoyus building, 1929

In den «Zehn Büchern über die Architektur» unserer Zeit – den ersten drei Bänden des «Gesamtwerkes» von Le Corbusier – wird man zunächst keine Anzeichen einer Integration von Malerei, Bildhauerei und Architektur im landläufigen Sinne finden. Gewiß, vor dem «Pavillon de l'Esprit Nouveau» von 1925 steht eine Figur von Lipchitz, und im Livingroom hängen Bilder von Léger und Jeanneret. Aber sie sind ein Teil des Mobiliars; sie sind da als ein Zeichen der Camaraderie und nicht, um ein revolutionäres Programm zu demonstrieren. Die Versuche des Malers und die Erfahrungen des Architekten waren zwar voneinander abhängig, doch in den Resultaten getrennt. Erst nach dem Krieg wurden dem Maler Le Corbusier im vierten Band des Sammelwerkes ein paar Seiten überlassen. In der großen Ausstellung von 1938 im Kunsthaus Zürich war inzwischen die Arbeit zweier Jahrzehnte offenbar geworden; das gemalte Werk durfte nun gleichberechtigt neben dem architektonischen bekannt werden. 1948 erschien sodann in New York das wenig bekannte Buch «New World of Space», in dem zum erstenmal die innere Einheit aller Arbeiten in Städtebau, Malerei und Architektur von Le Corbusier selber dokumentiert wurde.

Der einzige Hinweis darauf, wie die Wandbilder in die Architektur eingefügt worden sind, ist bemerkenswert: «Elles ne sont pas faites sur les beaux murs de la villa, au contraire. Elles éclatent sur les murs indifférents, mornes, où il ne se passait rien»... Das Wandbild scheint also als ein besonderer Akzent aufgefaßt; es wirkt als Bereicherung. Es ist ein Hinzugefügtes, oft nachträglich angebracht wie dasjenige im Aufenthaltsraum des Pavillon Suisse. Das ist recht unergiebig, wenn wir lernen wollen, wie die Verbindung der Künste nun erreicht werden soll, und das Vorhandensein von kolossalen Skulpturen vor dem Erziehungsministerium in Rio, am «Musée de la Ville et de l'Etat» oder im Hof des «Musée à croissance illimitée» erinnert vorläufig auch nur an die Gewohnheit, kunststeinerne Löwen vor Verwaltungsgebäuden aufzustellen.

Was ist denn mit der Forderung der «Synthèse des arts majeurs» gemeint? Wir wollen absehen vom Verdacht, daß nun mit schlechtem Gewissen künstlich wieder vereinigt werden soll, was vor fünfundsiebzig Jahren unerbittlich getrennt worden war. Nein, das bekannte Postulat mag zunächst nichts anderes heißen, als daß es wünschbar ist, daß bei geeigneten Bauaufgaben wenn möglich auch Maler und Bildhauer zur Mitarbeit herangezogen werden. «...viele moderne Architekten fühlen die Notwendigkeit einer engen Zusammenarbeit mit Malern und Plastikern, wie sie in allen vergangenen Epochen architektonischer Größe existierte», meint J.-L. Sert 1952 in «Heart of the City». Wenn die Teilnehmer einer solchen Gruppenarbeit gleichgestimmt sind und wenn sie von den ersten Stadien des Entwurfes an zusammenarbeiten, kann man auch ein Zusammenwirken der individuellen Beiträge zum Gesamtwerk erwarten. Aber dieses Zusammenwirken verschiedener Teile ist etwas ganz anderes als die Wirkung einer Verschmelzung von Architektur, Malerei und Plastik, die einem vorschwebt und bei der man, um sie sich vorzustellen, an ein gotisches Portal denken muß oder an die Mittel, die im Barock das Gesimse mit der Wölbung der Kuppel verbinden mögen. Eine Vermählung der Künste in diesem Sinne hat bisher im Rahmen dessen, was man gewohnheitshalber «moderne» Architektur nennt, nur einer angestrebt: Frank Lloyd Wright,



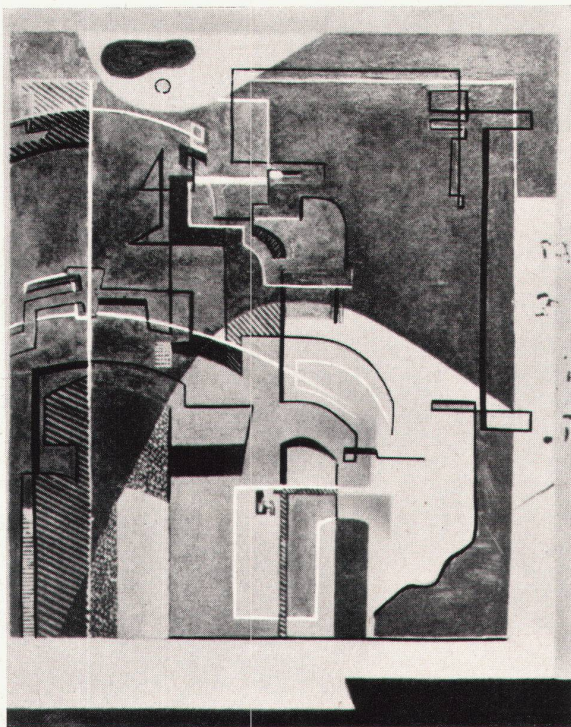
3

3
Denkmal für Vaillant-Couturier, 1937/38
Monument à Vaillant-Couturier 1937/38
Monument for Vaillant-Couturier, 1937/38

in den klassischen Prähäusern, im «Midway Gardens», im «Imperial Hotel». Dort wurden Malerei und Bildhauerei zum nicht herauslösbaren Teil eines Ganzen, zum integralen Ornament und Bauteil, zu Verglasung, Kandelaber oder Mauerwerk. Le Corbusier jedoch hat eine solche Verschmelzung nie gesucht. Er will kein Gesamtkunstwerk Wagnerscher Art. Er sucht keine derartige Einheit. Die Synthese der Künste stellt sich in seinen Bauten dadurch ein, daß der These des Bauwerkes die Antithese des Mobiliars, des Beweglichen, des Zufälligen gegenübergestellt wird. So sind die Tapisserien im Justizpalast von Chandigarh, so das projizierte Licht und die Schallwellen im Philips-Pavillon der Weltausstellung 1958 zur Architektur hinzugekommen. Sie sind auf den Sichtbeton bezogen, nicht ihm verbunden. Le Corbusier will nicht, daß ein Werk der Malerei oder Skulptur seine Selbständigkeit verliert und in der Architektur aufgeht; es ist dazugedacht und soll an besonderer Stelle hervorragen. Die Werke der bildenden Kunst sollen durchaus Addition sein. Sie sind dialektisch gemeint, nicht organisch. Sie sind der Architektur zugeordnet, nicht untergeordnet. Sie haben ihre eigene, gesonderte Funktion; sie sind nicht Architekturteil.

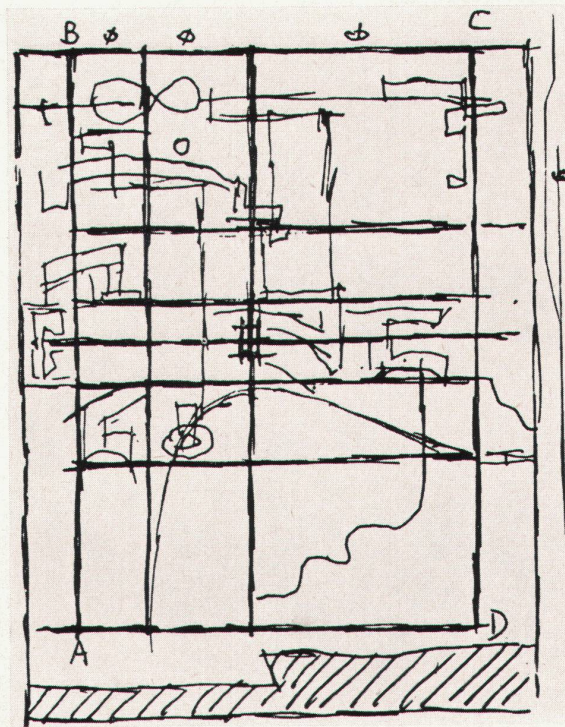
Daß eine einheitliche Gesamtwirkung entstehen soll, ist dabei vorauszusetzen und nicht weiter erwähnenswert – sonst könnte man ebensogut etwa die «Synthese» von «Architektur» und beliebiger anderer ihr zugeordneter Elemente zum Gegenstand eines avantgardistischen Postulates machen.

Das alles bleibt aber an der Oberfläche. Das Vorbildliche in den Werken Le Corbusiers ist vielleicht zugleich unauffälliger und wesentlicher. Es zeigt die Möglichkeit einer wirksameren Einheit von Architektur, Malerei und Plastik in der Tiefe des Unbewußten. Wo die architektonische Idee entsteht, wo beim Entwerfen die bewußten und unbewußten Kräfte zusammenkommen, sind im Status nascendi der Form Malerei, Plastik



4

und Architektur noch völlig eins. Die gleiche Raumvorstellung bestimmt sie alle. Darum wird eine Betonwand mit eingetieften Figuren zum Bild; darum ist eine Schnitzerei von Savina eine in ein anderes Medium übersetzte Malerei; darum auch sind die Kirche von Ronchamp, das Denkmal für Vaillant-Couturier und die Villa bei Poissy verwandt. Diese Einheit von Architektur, Skulptur und Malerei ist kostbarer als alles andere, denn sie ist allen gegeben. Sie verpflichtet den ganzen Menschen; S. Giedion erinnert uns daran: «Es kann heute keinen schöpferischen Architekten geben, der nicht durch das Nadelöhr der modernen Kunst gegangen ist.»



5

4
Ölbild 1929-31
Huile, 1929-31
Painting, 1929-31

5
Das regulierende Liniennetz des Gemäldes
Esquisse linéaire régulatrice du tableau
Regulative screen of painting

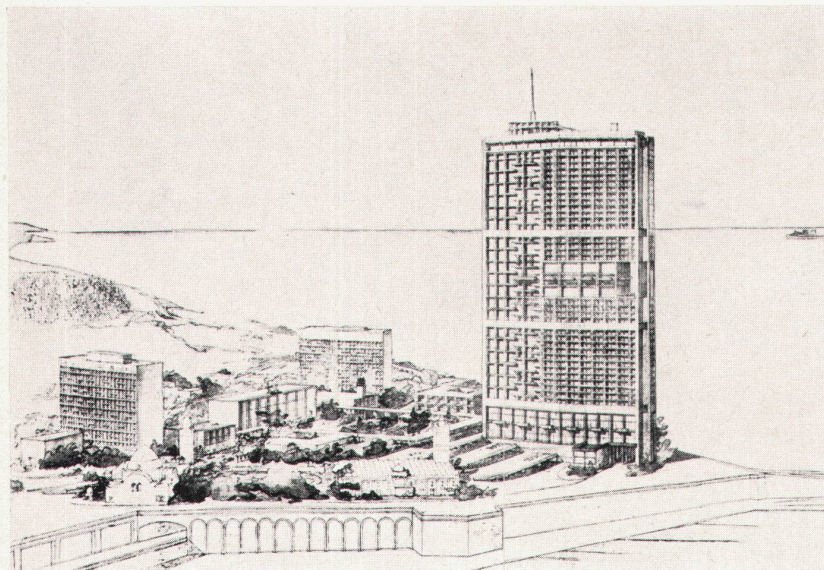
6
Vom Gemälde zum Wolkenkratzer.
«1938. Ich komme von Algier zurück. Meine Gedanken kreisen um den zukünftigen Wolkenkratzer im Geschäftsviertel. Als ich die Türe zu meinem Malatelier öffne, wird meine Aufmerksamkeit von einem regulierenden Liniennetz angezogen, das auf die nackte Leinwandrückseite eines Bildes aus dem Jahre 1931 gemalt ist. In meinem Kopf gibt es eine plötzliche Schaltung: Hier ist das Proportionsgerüst, das in die Landschaft Algiers den Wolkenkratzer stellen wird, der mich seit 1930... beschäftigt. ... Auf einen Schlag entfaltet sich heute die Knospe: Proportionseinheit, Verschiedenheit, Rhythmus. Auf der einen Seite (der Bergseite) werden sich die vertikalen Leitlinien eng zusammendrängen; auf der andern, mit dem Gesicht zum Meer, verbreitern und vergrößern sich die Abstände der Bauglieder, gewinnen Weite...» Aus Modulor I, S. 216

D'un tableau à un gratte-ciel.

«1938. Je rentre d'Algier où j'ai rompu une nouvelle lance pour l'urbanisation moderne de la ville et de sa région. Le futur gratte-ciel de la cité d'affaires occupe mon esprit. Ouvrant la porte de mon atelier de peinture, mon attention est attirée par un tracé régulateur peint à même la toile au dos d'un tableau de 1931. Un déclic se produit dans mon esprit: voici l'armature des proportions qui vont situer dans le paysage d'Algier le gratte-ciel auquel je pense depuis 1930... Aujourd'hui, d'un coup, l'épanouissement se produit: la proportion-unité, variété, rythme. D'un côté (côté falaise), les directrices verticales seront resserrées; de l'autre, face à la mer, les espaces architecturaux s'élargissent, s'amplifient, prennent du large...» Modulor I, p. 216

From painting to sky-scraper.

"1938. I had just come back from Algiers, where I had been fighting yet another battle on behalf of the modern urbanization of the town and its environs. The projected sky-scraper of the 'business centre' was very much on my mind. As I opened the door into the studio where I did my painting, my eye was caught by a set of regulating lines painted on the canvas on the back of a 1931 painting. Suddenly I saw the whole thing clearly in my mind: here was the framework of proportions which would fit into the landscape of Algiers the sky-scraper of which I had been thinking since 1930... On that day, suddenly, the idea became reality: the proportion-unity, variety, rhythm. On one side (the cliff side), the vertical guide girders would be erected close together; on the other, facing the sea, the architectural spaces would widen out, become more ample, more majestic..." Modulor I, p. 216



6