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

Band: 25 (1938)

Heft: 4

Artikel: Ueberlegungen zum Problem der Monumentalität als Antwort an Hans Schmidt

Autor: Meyer, Peter

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-86706

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: 11.07.2025

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

dass mit ihr verglichen diese Pariser Architektur mit ihrer «Spannung zwischen diesen typisch modern-abstrakt empfundenen, prismatischen Baukörpern und dem plastischen Motiv der Säule und dem ihr verwandten der Figuralskulptur» eine leere Theaterkulisse ist. Nicht anders ist es mit der Plastik: «Sehr schön sind die grossen flachen Reliefszenen zu seiten des Säulenhofes: hier ist der plastische Schmuck wirklich einmal so in die Architektur eingebunden, dass man ihn nicht wegdenken könnte». Wir sehen davon ab, dass wir ihn uns sehr wohl wegdenken könnten — entscheidend ist die Frage: Wo in der ganzen Architektur gab es eine Zeit, in der sich die Plastik damit begnügte, schön und in die Architektur eingebunden zu sein? Nicht einmal im Barock, der doch die Arabeske über alles liebte. Für jeden normalen Beschauer müssen diese Reliefs ein unverständliches Formenspiel bleiben, ein leerer Aufwand, der nicht einmal den Sinn einer Verzierung auf einer Geburtstagstorte besitzt.

Ist unsere Beurteilung zu hart? Wir halten den Bau unserer Pariser Kollegen weder für ein Unglück, noch sind wir der Meinung, er hätte im «Werk» nicht publiziert werden sollen. Wovor wir einzig warnen wollten, das ist, dass man bei dieser Gelegenheit eine Lebensfrage unserer architektonischen Arbeit auf ein falsches Geleise, mehr als das, auf ein totes Geleise schiebt.

Hans Schmidt BSA, Basel

Ueberlegungen zum Problem der Monumentalität als Antwort an Hans Schmidt

Ich bin Herrn Hans Schmidt dankbar, dass er das Thema des Monumentalen in der Architektur aufgreift, das heute in aller Schroffheit und Unausweichlichkeit zur Diskussion gestellt ist, ohne Rücksicht darauf, ob man es gern noch für eine Weile hätte ruhen und reifen lassen. Dass das Thema in der Januar-Nummer gerade anlässlich des Pariser Museums angeschnitten wurde, war vergleichsweise zufällig, weshalb wir auch auf die einzelnen Vorzüge und Nachteile dieses Beispiels nicht weiter eingehen wollen. Ich bin mit H. S. einig, dass dieses Museum schwere Mängel hat: die neuen grossen Bauten von A. Perret («Werk», Heft 3, März 1937, S. 85) wären der bessere Ausgangspunkt für eine Erörterung gewesen, denn auch sie suchen einen monumentalen Eindruck mit modernen technischen Mitteln zu erzielen — bei einfacherer Programmstellung und mit besserem Gelingen.

Was ist Monumentalität?

Worauf es bei der ganzen Diskussion vor allem ankäme, wenn man nicht aneinander vorbeireden will, wäre eine Definition des Begriffs «Monumentalität». Ob Le Corbusier wirklich irgendwo die Pyramide, den Parthenon, die Omarmoschee mit Silos, Riesenstadion und der Hudsonbrücke unter den gemeinsamen Oberbegriff des Monumentalen zusammenfasst, kann ich im Augenblick nicht verifizieren. Jedenfalls würde ich mit einem solchen Begriff von Monumentalität nichts anfangen können, denn in diesem Fall wäre er wirklich nichts weiter als eine Umschreibung für äussere Grösse der Dimension. In diesem Sinn wird das Wort «monumental» aber doch wohl nur von solchen gebraucht, die Trambahnunfälle «tragisch» und Krawatten «stilvoll» nennen, ohne dass man das gerade zur Definition des Tragischen oder des Begriffs des Stils verwenden möchte. Es ist darum auch gar nicht nötig, wie H. S. unter Zitierung von Doesburg meint, dass erst die neue Architektur den Begriff «monumental» unabhängig von gross und klein gemacht habe — denn davon ist er von jeher grundsätzlich unabhängig gewesen. Der Unterschied von monumental und nicht-monumental ist vielmehr mit allgemeinerer Geltung ganz der gleiche, wie der speziellere zwischen sakral und profan. Es ist ein Unterschied der Tonart, des Anspruchs, der sich in der Komposition ausdrückt, also im rein Aesthetischen, und der mit dem äusseren materiellen Aufwand an sich nichts zu tun hat und der auch nicht von der Menge des Formenaufwandes abhängt. Silo und Fabrikgebäude mögen so gross sein wie sie wollen: sie sind vielleicht staunenerregend, überwältigend, kolossal, aber deswegen keineswegs monumental, wogegen der Briefbeschwerer aus schwarzem Serpentin auf dem Tisch des Generaldirektors monumental sein kann, ohne gross zu sein. Und Riesenstadion und Hudsonbrücke werden erst dann monumental, wenn sie über ihre technische Leistung hinaus auch äusserlich als Manifest einer Staatsideologie in Erscheinung treten, wenn sie also über ihren blossen Nützlichkeitscharakter hinaus noch durch besondere Massnahmen pathetisiert, in eine quasi-sakrale Tonart versetzt sind.

Wo ist Monumentalität sinnvoll?

Hier erheben sich nun zwei Kapitalfragen. Die erste ist weltanschaulicher Natur, wobei das Wort die Sphäre des Religiösen, wie auch die der politischen Ideologie mit enthalten soll. Sie lautet: Wo ist Monumentalität erlaubt und berechtigt, wo liegt die Grenze zwischen profanen und monumentalen Aufgaben? Zwischen dem Alltäglichen und dem Ausserordentlichen? Die zweite Frage ist architektonisch-technischer Natur: Welches

sind die Mittel, mit denen Monumentalität ausgesprochen werden kann? Sie enthält die Unterfrage: Ist Monumentalität ein für allemal an die klassische Formensprache gebunden, oder gibt es auch andere Ausdrucksmittel des Monumentalen?

Um diese Fragen zu beantworten, müsste man sehr weit ausholen. Diese Fragen müssten den Kernpunkt der architektonisch-ästhetischen Erziehung des angehenden Architekten bilden, denn es sind die Fragen, die allein das Verständnis für die architektonischen Leistungen der Vergangenheit erschliessen und das Verhältnis der Gegenwart zur Vergangenheit abklären können. Was die erste Frage betrifft, so hat die Generation, der H. S. gleichermassen wie P. M. angehört, zunächst mit ihren Reformbestrebungen da eingesetzt, wo die Diskrepanz zwischen der profanen architektonischen Aufgabe und ihrem monumentalen Auftreten am allerdeutlichsten war: beim Fabrikbau und beim Wohnbau. Dass hier die monumentale — also in letzter Instanz stets sakrale — Tonart ein Unsinn ist, ist so offensichtlich, dass man davon jeden einigermassen formempfindlichen und intelligenten Zeitgenossen überzeugen konnte. Sie ist ein doppelter Unsinn: einerseits wird die profane Bauaufgabe auf einen falschen Ton gestimmt (ich sagte in den Zwanzigerjahren einmal, ein monumentaler Bahnhof sei, auch wenn er architektonisch noch so gut sei, genau so verfehlt, wie es verfehlt wäre, wenn der Weichenwärter statt auf dem Signalhörnchen sein Zeichen zu geben, Posaune blasen wollte — auch dies unabhängig davon, ob er noch so schön blasen würde). Zugleich verlor man mit der in der Architektur der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts üblich gewordenen hemmungslosen Verschwendung von Monumentalformen an alle erdenklichen noch so harmlosen Aufgaben die Möglichkeit, wirklich aussergewöhnliche und bedeutungsvolle Bauaufgaben auszuzeichnen. Wenn man schon jedes Spekulantenmiethaus, jede «Villa», jedes Postdienstgebäude mit sozusagen grossem Orchester vorträgt, so bleibt für wirkliche Monumentalaufgaben schlechterdings nichts anderes übrig, als die Formmittel ins Barbarische zu häufen, wie es denn auch geschehen ist.

Man begann endlich wieder zu verstehen, dass profanen Bauaufgaben nur eine profane Tonart angemessen ist; es erwachte der Sinn für die Schönheit des Einfachen und damit zugleich das Verständnis für die einfachen Bautypen der Vergangenheit, während man sich vorher ausschliesslich für das kunstgeschichtlich Aussergewöhnliche, Gesteigerte interessiert hatte. Diese gesunde Reaktion, die zu den wichtigsten Grundlagen der modernen Architektur gehört, führte aber dahin, dass den jüngeren Architekten der Sinn für das Monumentale überhaupt verlorenging. Mit der Bekämpfung ihres Missbrauchs drohte die Sache selbst abzusterben, und dies ist die Situation, in der wir heute stehen. Staat und Gesellschaft haben aber keine Ursache, Hungerkuren in Sachen Monumentalität durchzumachen, weil sich die Architekten daran den Magen verdorben haben. Monumentale Aufgaben werden gestellt und fordern eine Lösung, und vor dieser Aufgabe stehen die modernen Architekten mit leeren Händen. Wir sehen, wie jeder Staat, ob demokratischer, faschistischer oder kommunistischer Färbung, für Bauten, an denen das Staatspathos haftet, jene höhere Tonart fordert, die ihren Ausdruck im Monumentalen findet — worüber H. S. in Russland hätte lehrreiche Beobachtungen sammeln können. Der Versuch, dieser Forderung nach Monumentalität aus irgendwelchen architektonischen Ueberlegungen heraus die «Existenzberechtigung» abzusprechen, wäre Unsinn, denn diese Forderung liegt gar nicht auf der architektonischen Fachebene. Die Frage, ob monumental oder nicht monumental, ist also stets eine spezielle, nicht eine generelle Frage, sie stellt sich von Fall zu Fall: ist die gerade vorliegende Aufgabe würdig, auf monumentale Art gelöst zu werden oder nicht?

Es ist der Architektur nicht damit gedient, dass man den Ausdruck des Fabrikmässigen, der bei der Fabrik vollkommen richtig ist, nun auch auf das Wohnhaus und auf Staatsgebäude ausdehnt, dass man somit alles über den gleichen Leisten einer formalistischen Modernität schlägt, der für eine Bauaufgabe passt und eben deshalb für alle andern falsch wird; hierin bin ich, wie ich glaube, mit H. S. einig. Es scheint mir vielmehr darauf anzukommen, die einzelnen Bauaufgaben möglichst deutlich voneinander abzugrenzen und spezifisch durchzubilden, und dann wird sich auch ein sehr begrenztes Feld ergeben, für das Monumentalität mit Recht gefordert werden darf. Je mehr man das Monumentale da lokalisiert, wo es Sinn hat, desto besser kann man es von jenen Aufgaben fernhalten, wo es Unsinn ist. Sucht man es aber überhaupt zu unterdrücken, so wird es wieder den ganzen Körper der Architektur infizieren.

Monumentalität und klassische Formen

Nun die zweite Frage: die nach den Mitteln der Monumentalität und ihrem Verhältnis zu den antiken Bauformen. H. S. scheint die Phobie der Zwanzigerjahre vor «Formensprache» noch nicht ganz überwunden zu haben. Eine architektonische Formensprache ist aber so wenig von vornherein «Formalismus», wie die menschliche Sprache von vornherein leerlaufende Rhetorik ist, weil sie geprägte akustische Wortbilder und Denkbegriffe verwendet. Das Entscheidende ist allemal, was damit gesagt wird. Ich kann hier unmöglich die Rolle der antiken Bauformen in der Architekturgeschichte entwickeln, aber die Entwicklung der letzten Jahrzehnte sollten je-

dem aufmerksamen Beobachter klar gemacht haben, dass die Sache sehr viel komplizierter liegt, als man das im ersten Revolutionseifer der Nachkriegsjahre wahrhaben wollte.

Wenn ich H. S. recht verstehe, so sieht er in jeder durch konventionelle Formen vermittelten Bezugnahme auf die Vergangenheit eine Verunreinigung der Architektur, jedenfalls eine Beeinträchtigung ihrer funktionellen Eindeutigkeit. Hier kommt es also darauf an, was man unter «funktionell» versteht. H. S. betont, dass er den Begriff nicht nur technisch-materialistisch verstanden wissen will, sondern dass er auch die Erfüllung ästhetischer Aufgaben mit einbezieht, nur glaubt er — wenn ich ihn recht verstehe — auch diesen ästhetischen Faktor aus der Augenblickssituation allein ableiten zu können. Hier aber liegt ein Irrtum vor, der um so schwerer ins Gewicht fällt, je näher die betreffende Bauaufgabe dem Bereich des Monumentalen steht. «Monumentum» kommt von monere = erinnern. Monumentalität schliesst immer einen «relativen Ewigkeitsanspruch» ein, den Anspruch auf Dauer, auf Unabhängigkeit vom vergänglichen Augenblick. Darum sucht jede monumentale Architektur aus ihrer Bestimmung heraus, und nicht aus Gedankenträgheit der Architekten, den Anschluss an die Vergangenheit, der nicht anders zum Ausdruck kommen kann, als in der Verwendung bekannter, also «konventioneller» Formen. Man sollte vor dem Wort «konventionell» keine so übertriebene Angst haben: wenn nicht unser ganzes Denk- und Sprachsystem sich in konventionellen Formen bewegen würde, wäre überhaupt keine Verständigung möglich und wäre es auch nicht möglich, einen neuen, modernen Gedanken auszusprechen und von den früheren abzuheben. Gerade weil man gebräuchliche, an sich unproblematische Formen bekannter Bedeutung immer wieder neu verwenden, neu gruppieren, neu nuancieren kann — gerade darum wird «Modernität» überhaupt erst möglich. Unter Tieren, die ihre Aeusserungen jeweils spontan auf Grund der technischen Voraussetzungen ihres Kehlkopfes neu formen, ist weder Begriffsbildung, noch geschichtliches Bewusstsein, noch die daran gebundene Möglichkeit einer Modernität vorhanden. Und darum glaube ich allerdings, dass der Anspruch auf Monumentalität nur mit Hilfe der klassischen Formensprache befriedigt werden kann, die durch ihre Differenziertheit zur Bildung immer neuer Nuancen sich als fähig erwiesen hat. Die Befürchtung von H. S., es werde damit lediglich einer neuen Aufwärmung des Klassizismus das Wort geredet, ist prinzipiell unbegründet, aber praktisch liegt diese Gefahr natürlich nahe, das ist nicht zu leugnen, und wir sehen an den deutschen Regierungsbauten und an russischen Staatsbauten, wie Architekten, die es sich in dieser Hinsicht bequem machen, dieser Gefahr erliegen. Aber schliesslich wird man mit keinen Mitteln und keiner Ideologie jemals verhindern können, dass unbegabte oder gewissenlose Architekten schlechte Bauten errichten.

Ausdrucksgehalt und Funktionsgehalt des Klassischen

Man muss sich klar machen, dass entgegen den landläufigen Interpretationen diese klassischen Bauformen mit irgendwelchen traditionellen Materialien und Konstruktionsweisen radikal nichts zu tun haben. Es ist nicht wahr, dass die Säule dazu erfunden wurde, die «Last» des Gebälkes zu tragen. Sondern sowohl die dorische wie die ionische Säule wurde frei und einzeln als Denkmal auf Gräbern oder neben Portalen oder als Votivsäule in der Nähe von Altären usw. aufgestellt, und erst nachträglich wurde dieses Säulenmotiv in die Architektur einbezogen. Die Säulen und alles was damit zusammenhängt, sind abstrakte Denkformen, Formbegriffe, die zwar zum Teil aus technischen Voraussetzungen eines prähistorischen Holzbaus hervorgegangen sein mögen, die aber eben deshalb universell werden konnten, weil sie sich von diesen subalternen Voraussetzungen abgelöst haben, weil sie eine neue, rein ästhetische Raison d'être in der Formdialektik ihrer Gliederungen gefunden haben. Schon mit der Uebersetzung ursprünglicher Holzbauformen in Stein wurden die praktisch-technischen Voraussetzungen ausgelöscht, die Bindungen an einen speziellen Baustoff zerschnitten. Es hat eine Transponierung ins Geistige stattgefunden, die diese Formen zu Trägern des historischen Bewusstseins, also der europäischen Kultur schlechthin gemacht hat.

Es wäre die weitaus wichtigste Aufgabe eines modernen Kunstgeschichtsunterrichts für Architekten, gerade diese Unabhängigkeit der klassischen Formen und ihre Rolle als Träger des europäischen Bewusstseins im Teilgebiet der Architektur deutlich zu machen. Denn noch heute werden die an sich richtigen Beobachtungen über den Zusammenhang der antiken Bauformen mit konstruktiven Notwendigkeiten des Holzbaus seit den Zeiten der Aufklärung und des technischen Materialismus mit dem Anspruch einer «Erklärung» weiter erzählt, als ob damit irgend etwas «erklärt» wäre und das eigentliche Problem nicht erst gerade hier anfinge!

Die klassischen Architekturformen waren im Bereich der bildenden Künste das Substrat des in Griechenland erwachten rationalen Bewusstseins, wie es die griechisch-lateinischen Denkformen in ihrem Bereich waren und noch heute sind. Als Träger und Zeichen dieses Kulturbewusstseins setzten sie sich gegenüber den Formenwelten der anderen Völker durch und keineswegs auf Grund besonderer konstruktiver Vorteile. Und wenn nach dem komplizierten Assimilierungsprozess des Mittelalters die (wie immer veränderten) griechischen For-

men in einem neuen Elan aufs Neue in der Renaissance als modern empfunden werden, so ist es auch diesmal ihr ästhetischer Formgehalt, der sie trägt und nicht ihr technischer Nutzen. Denn bautechnisch und statisch sind die Konstruktionen der Renaissance bei weitem primitiver als die der Gotik. Die klassischen Formen waren aber die sichtbaren Zeichen der Zugehörigkeit zum europäischen Humanismus und zugleich der kulturellen wie der materiellen Macht.

Architektur niemals «autonom»

Ein klares, nur auf die fachlichen Rücksichten der einzelnen Aufgabe gegründetes Programm, wie es H. S. vorschwebt, wäre für den Architekten freilich einfach und wünschenswert, aber in Wirklichkeit ist die Architektur jederzeit viel zu eng mit allen anderen Kulturgebieten verflochten gewesen, als dass nicht Rücksichten ausserarchitektonischer Art die Form der Bauten mitbestimmt hätten. Das bedeutet vom reinen Fachstandpunkt betrachtet jeweils eine Trübung, im ganzen gesehen aber einen grossen Vorteil, weil nur so die Architektur zum Kulturfaktor werden konnte. Die Uebersetzung der antiken Holzbauformen in Marmor war bautechnisch betrachtet ein Unsinn, kulturell betrachtet ein Faktum ersten Ranges, und ähnliches wiederholt sich noch mehrmals.

Man darf die Architektur nie als ein in sich abgeschlossenes, auf ihre internen Ueberlegungen beschränktes Gebiet betrachten, sondern man muss sie als Teil eines kulturellen Ganzen sehen, als Organ, das sich diesem Ganzen unterzuordnen hat und im Interesse des Ganzen sogar Opfer bringen muss, also mit Einschluss derjenigen Komponenten, die das rein Architektonische von aussen her beeinflussen und unter Umständen durchkreuzen. Aus diesem Grund kann ich auch mit dem Begriff einer «autonomen Architektur» durchaus nichts anfangen, wie er von E. Kaufmann in seiner Schrift über Ledoux formuliert wird (vergleiche den Aufsatz von Professor H. Hildebrandt im Märzheft des «Werk», S. 84). Es hat meines Erachtens keinen Sinn, die Rücksichten auf das gesellschaftliche Leben, auf den ästhetischen Eindruck usw. als von aussen an die Architektur herangetragene «heteronome» Faktoren zu bezeichnen, sie also vom Ganzen abzuspalten und zum verbleibenden Rest in Gegensatz zu stellen, denn was bleibt schliesslich von der Architekur übrig, wenn wir sie in ihre Bestandteile zerlegen und diese Bestandteile als architekturfremd bezeichnen, weil selbstverständlich keiner für sich allein betrachtet «Architektur» ist? Architektur ist nun einmal eine sehr komplexe Angelegenheit, die essentiell im Ineinanderwirken der allerverschiedensten Faktoren besteht, ihr Wesen ist gerade dieses Ineinanderwirken, so dass man mit dem Aufspalten in «autonome» und «heteronome» Komponenten nur in sophistische Begriffsspaltereien gerät. So gesehen, wäre Architektur, die sich im Gebiet des Abstrakt-Stereometrischen verliert, wie die von Ledoux, nicht weniger «heteronom» als eine, die sich an menschliche Formen anlehnt.

Die Architektur steht nun einmal in einer kulturellen Tradition, die an ihren Formen haftet. Je nachdem ein Bauherr Wert darauf legt, seine Verbundenheit oder seinen Gegensatz zu dieser kulturellen Tradition zu manifestieren, wird er dies gerade in seinen Bauten aussprechen wollen. Damit bekommt jede architektonische Form — gleichgültig, ob sie aus einer traditionellen Formensprache oder aus technischen Voraussetzungen stammt — ausser ihrer rein architektonischen Funktion auch noch diesen kulturellen Akzent, sie wird unausweichlich zu einem sozialen Manifest, auch dann, wenn das vom Architekten gar nicht beabsichtigt ist. Auf einfacherem Gebiet: wenn einer im Schillerkragen umherläuft, so ist das nicht nur eine hygienische Massnahme, sondern zugleich ein Manifest, mit dem der Betreffende seine oppositionelle Stellung zu seiner normalgekleideten Umgebung ausspricht. Seine Kleidung ist — absolut betrachtet — einfacher, bescheidener als die der andern; solange aber Kragen und Krawatte das Uebliche sind, wirkt sie trotzdem als das Auffällige, Besondere, so dass jeder, der auf Diskretion Wert legt, in diesem Fall das effektiv Kompliziertere dem Einfachen vorziehen wird, weil es akzentlos und damit «einfacher» wirkt.

Ursache der Monumentalität an Profanbauten

Sogar den Monumentalanspruch des Wohnhauses, Geschäftshauses, Bahnhofs, den wir heute bekämpfen, müssen wir zuerst in seinen historischen Voraussetzungen verstehen lernen, um ihn zu überwinden, so wie der Arzt sich über die Entstehungsursache einer Krankheit im klaren sein muss, um sie zu heilen.

In der II. Hälfte des XVIII. Jahrhunderts beschleunigte sich jene Umschichtung, die das Bürgertum zum Träger der effektiven materiellen und kulturellen Vorherrschaft machte, und, als die ausgehöhlte Monarchie in der Französischen Revolution zusammenbrach, übernahm das Bürgertum zugleich mit der Staatsführung auch die äusseren Zeichen der Macht: es übertrug die Formen der fürstlichen Architektur auf seine eigenen Bauten.

Architektonisch war das ein Unsinn, kulturgeschichtlich hatte es aber seine guten Ursachen, und der Unsinn wurde so lange nicht sichtbar, als noch ein Rest des alten ständischen Taktgefühls lebendig war. Mit dem Absterben der noch in vorrevolutionären Zeiten wurzelnden Generationen um die Mitte des XIX. Jahrhunderts setzt dann jenes hemmungslose Wuchern des Monumentalanspruchs ein, gegen das wir noch heute kämpfen müs-

sen, mächtig gefördert durch die Industrialisierung mit ihrem grenzenlosen materiellen Fortschrittsoptimismus.

Monumentalität als Aufgabe

Es steht nicht im Ermessen des Architekten, den Anspruch auf Monumentalität auszurotten, wohl aber ist es eine seiner Aufgaben, ihn auf jene Gelegenheiten zu verweisen, wo er Sinn hat. P. M. ist mit H. S. wahrscheinlich darin einig, dass es zu den in jeder Hinsicht wichtigsten Aufgaben der Gegenwart gehört, Wohnhäuser, Fabrikbauten usw. wieder auf die Ebene des Profanen zurückzubringen, auf die sie gehören. Diese Aufgabe scheint dem Schreibenden so wesentlich, dass es ihm vollkommen nebensächlich ist, ob ein akzentlos, also ohne Monumentalanspruch auftretendes Wohnhaus dann im einzelnen mehr traditionalistisch oder modernistisch durchgebildet ist. Erst wenn wieder die einzelnen Häuser auf den Monumentalanspruch verzichten, sind wieder organische Siedlungen möglich, denn dieser Anspruch wirkt seinem ganzen Wesen nach vereinzelnd. Er hebt seinen Träger aus der Umgebung heraus — wie es für wichtige Ausnahmebauten berechtigt, für Durchschnittsbauten, die von vornherein in der Vielzahl auftreten und auf Vergesellschaftung angewiesen sind, ein Unsinn ist. Erst wenn wieder alltägliche Aufgaben auf eine alltägliche Art erledigt werden, können ausserordentliche Aufgaben auf der Folie des Neutralen zur Geltung kommen.

Bei den seltenen, aber hervorragenden Gelegenheiten jedoch, wo der Anspruch auf Monumentalität Sinn hat, darf sich der Architekt nicht länger der Aufgabe entziehen, dafür einen Ausdruck zu suchen. Und wenn sich unsere verantwortungsbewussten Architekten nicht getrauen, das Problem der Monumentalität bei den Hörnern zu nehmen — ungeachtet der damit verbundenen Gefahren — dann wird dieser ganze grosse Aufgabenkomplex eben in die Hände der weniger ideologisch gehemmten Architekten fallen. Was dann herauskommt, liegt schon heute vor aller Augen: ein schaler Aufguss des Klassizismus, wie in den Staatsbauten Deutschlands, oder eine sensationell pathetisierte Modernität, wie in Italien. Und das sind beileibe keine Zufallsergebnisse einer politischen Konjunktur, sondern die konsequenten Früchte der heutigen Situation. Unsere Modernitätsideologen pflegen sich an solchen Bauten zu rächen, indem sie sie literarisch schlecht behandeln, aber das ist ein mageres Vergnügen, denn die spätere Kunstgeschichte wird auch unsere Zeit unweigerlich nach den Bauten beurteilen, die effektiv gebaut worden sind, und nicht nach den Papier gebliebenen Wünschen unserer Idealisten. Und das mit Recht, denn diese Bauten beweisen eben durch ihre Existenz, dass sie der wirklichen Situation entsprechen.

Die Frage, wie das Bedürfnis nach Monumentalität befriedigt werden kann, ist also eine sehr dringende Frage, die man nicht immer wieder umgehen, sondern die man sich endlich ganz direkt stellen sollte. Denn was ist uns schon mit allen den Monumentalitätssurrogaten geholfen, die sich heute auf «modern» breit machen? Mit den aus äusseren Effektgründen überdimensionierten Fensterflächen — dieser billigen Flucht in den Superlativ, in eine extreme Formel, die von genaueren Ueberlegungen dispensiert — genau so, wie die klassizistische Formel davon dispensierte — oder mit den kolossalen Treppenhandläufen, den Beleuchtungskuriositäten und dem Aufwand möglichst auffälliger Materialien, die in aller «Schlichtheit» und «Ornamentlosigkeit» bei weitem mehr optischen Lärm machen als jedes Ornament? Oder mit dem wichtigtuerischen, geheimnisvoll-pathetischen Pseudosakraleffekt der indirekten Beleuchtung bei allen und jeden Gelegenheiten, bloss weil sie «modern» — aber dabei wirkungsloser, unangenehmer und teurer ist als die direkte Beleuchtung? Sind das nicht alles Versuche, ein real vorhandenes, zugegebenermassen sehr oft an falscher Stelle vorhandenes, aber gelegentlich durchaus echtes Monumentalitätsbedürfnis auf Schleichwegen zu befriedigen, während die Verwendung von Ornament und klassischen Monumentalformen dieses Bedürfnis auf eine viel direktere, auf bestimmte Punkte lokalisierte und damit zugleich bescheidenere und wirksamere Art befriedigen würde?

Diese Frage mag bei gewissen Leuten Entsetzen erregen, die die klassischen Formen nicht anders als durch die Brille des Klassizismus sehen können. Aber wer sich etwas ernstlicher damit befasst, der weiss heute, dass sie ein ganz anderes, sehr viel «moderneres» Gesicht haben — dass sie nämlich das Intensivste, Potenzierteste sind, was sich an «ungegenständlicher Kunst» denken lässt. Ich könnte mir gut denken, dass ein kühner Architekt oder Bildhauer einmal versuchen würde, an einem Gebäude, das durch seine Wichtigkeit mit Recht einen Anspruch auf Monumentalität erhebt, diesen Anspruch durch eine offen ausgesprochene, aber örtlich beschränkte Monumentalveranstaltung zu erfüllen, unter Verwendung der in ihrem Ausdruck unbeschränkt modulationsfähigen klassischen Bauformen. So etwas schiene mir der weitaus direktere, sauberere und bescheidenere Weg zu sein als die diffuse Pathetisierung eines ganzen, scheinbar «sachlichen» Baukörpers durch Ueberdehnung seiner Proportionen und Uebersteigerung seiner Materialakzente.

Nur müsste man sich dabei bewusst sein, dass eine solche partielle Monumentalisierung die Ausbildung des übrigen in keiner Weise präjudiziert (wie man das von der Renaissance bis zum Klassizismus annahm) — ganz im Gegenteil: der grosse Rest des Gebäudes würde vom Monumentalanspruch entlastet.

Einer solchen Entwicklung steht vorläufig noch die falsche Interpretation der klassischen Formen im Wege, wie wir sie oben skizziert haben. Die Säule und alles was damit zusammenhängt, wird als Ausdruck der technischen Struktur des Gebäudes gedeutet und womöglich als Sublimierung statisch-struktiver Ueberlegungen hingestellt. Das ist Unsinn, von Haus aus ist die Säule, wie gesagt, nicht einmal ein Bauglied gewesen, sondern ein kunstgewerblicher Einzelgegenstand, und erst nachträglich hat man das Motiv auf die «Stütze» übertragen. Es ist Zeit, es wieder aus dieser Verquickung mit technischen Aufgaben zu lösen, und die Säule wieder als die rein geistige, abstrakte Form zu sehen, als die sie von den Griechen gemeint war — und dann kann sie von neuem in unserer Architektur zum Ausdruck des Monumentalen dienen — ohne sich in die moderne technische Struktur des Baukörpers störend einzumischen.

In diesem Zusammenhang hat mich das Museum am Quai de Tokio interessiert, ungeachtet seiner Mängel — das Problem ist dort auch noch nicht rein gestellt, aber mir scheint, man ist doch auf dem Weg dazu. Und in diesem Zusammenhang bin ich überzeugt, dass die Zukunft mehr von Auguste Perret lernen wird als von Le Corbusier.

Grundsätzlichkeiten

Ich weiss, dass ich mit diesen Ausführungen viele Einzelfragen, die H. S. aufgeworfen hat, nicht beantwortet habe, aber ich glaube, eine grundsätzliche Stellungnahme ist wichtiger, als Debatten über Details, bei denen erst noch jeweils festzustellen wäre, wie der einzelne seine verwendeten Begriffe definiert. Doch mögen zur Frage der «Grundsätzlichkeit» noch einige Zeilen erlaubt sein.

H. S. meint, der Schreibende sei auf «Grundsätzlichkeit» in Architekturdingen nicht gerade erpicht. Das ist — wenn auch in sehr freundlicher und beiläufiger Formulierung — ungefähr das Bedenklichste, was man dem Redaktor einer Zeitschrift und Dozenten eines noch so nebensächlichen Kollegs vorwerfen kann, und H. S. zwingt mich mit diesem Vorwurf etwas zu sagen, was ich aus Sympathie mit ihm und seinen Avantgardefreunden gerne auch weiterhin unausgesprochen gelassen hätte. Nämlich dass ich jenen «grundsätzlichen» Auseinandersetzungen allerdings nach Möglichkeit ausweiche — aber nicht weil sie mir zu grundsätzlich, sondern weil sie mir zu wenig grundsätzlich sind. In jenen Kreisen sind höchst ehrenwerte und erstrebenswerte Ziele mit Aufopferung persönlicher Vorteile verfolgt worden, unter Verwendung von oft sehr mangelhaften theoretischen Begründungen. Aus Kulturgeschichte, Wirtschaftsgeschichte, Soziologie raffte man jeweils in der Eile zusammen, was sich gerade als Rechtfertigung der eigenen guten Absichten verwenden liess, Argumente, die sich einzeln ganz munter anhörten und die dem Ganzen ein wissenschaftliches Air gaben, die aber schon durch ihre Vereinzelung aus dem historischen Körper falsch und deformiert wurden, denn das einzige, von dem aus ein Urteil über so komplexe Angelegenheiten Sinn hätte, wäre eben gerade die Totalität der historischen Situation und nicht eine willkürlich herausgepflückte Komponente, mit der sich alles und nichts beweisen lässt. Wenn H. S. in den Zwanzigerjahren in seiner Zeitschrift ABC sagte, oder einen Mitarbeiter sagen liess, «Museen sind ja ganz interessant, aber Jahrmärkte sind viel lebendiger», so ist das eine ganz amüsante Taschenspielerlogik, aber eben eine Argumentierung, über die man nicht debattiert — sondern schweigt. Und weil wir schon am Zitieren sind: es freut mich aufrichtig, dass sich H. S. gegen mein Zitat von den «aussermenschlichen Proportionen» wendet. Dieses Zitat stammt aber von einem von seinen Freunden soeben zu Gastvorlesungen an die Harvard-Universität berufenen prominenten Wortführer der «Avantgarde», und ich habe bisher nirgends gelesen, dass irgendein Mitglied der Avantgarde grundsätzliche Bedenken zu dieser Formulierung geäussert hätte.

Ich kann mir gut vorstellen, dass Freunde radikaler Formulierungen meine Stellungnahmen zu vorsichtig, zu verklausuliert, zu kompliziert finden — aber ich habe auf Grund von Studium und Erfahrung eine zu grosse Meinung vom Wert und von dem effektiven Gegenwartsgewicht des Historischen, um mich mit kessen Schlagwort-Ideologien zu begnügen — und eine zu geringe von «grundsätzlichen» Debatten — die keinem Satz auf den Grund gehen. Es scheint mir der einzige Ausweg aus der heutigen Inflation der Argumente zu sein, dass man die Argumente ernst nimmt und nicht nur hinsichtlich ihrer Schlagkraft verwendet, sondern hinsichtlich ihrer Geltungsgrenzen prüft.

Ich unterstreiche noch einmal, dass obige Bedenken meinen Respekt vor den Leistungen vieler Avantgarde-Architekten und meine Hochachtung vor ihrer Person nicht herabsetzen, und H. S. wird sich in ihrem Namen über mangelnde Aufmerksamkeit von meiner Seite nicht beklagen können. Die theoretische Seite spielt in der Architektur ja nicht die Hauptrolle — von jeher sind von begabten Architekten gute Bauten errichtet worden — begleitet von höchst anfechtbaren Ideologien, und wie könnte es anders sein, da weder die Mittelschule noch die Hochschule noch die Praxis dem Architekten das nötige Rüstzeug mitgibt, seine Tätigkeit im ganzen der kulturhistorischen Situation zu sehen und theoretisch zu erfassen.

Peter Meyer