Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 27 (1940)
Heft: 7

Artikel: Diskussion über Monumentalität
Autor: Meyer, Peter
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-22262

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: 15.07.2025

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

Louvre-Colonnade, Paris
Claude Perrault, 1667—74

Diskussion über Monumentalität

Die schwedische Zeitschrift «Byggmästaren» widmet ihre Nummer 22 des Jahrgangs 1939 einem Aufsatz «Monumentalität» von Architekt Gunnar Sundbärg in Götebourg, worin der Verfasser Ausführungen des «Werk»-Redaktors P. M. zum Ausgangspunkt nimmt, um sich eingehend mit dem Problem der Monumentalität auseinanderzusetzen. Die Gelegenheiten für sachliche Diskussionen sind so selten, und es geht hier um eine so wichtige Grundfrage der Architektur, die von jeder Architektengeneration von neuem überprüft werden muss, dass wir trotz der seit dem Erscheinen des Aufsatzes von G. S. verstrichenen Zeit den Anlass benützen, das Thema aufzugreifen. Für die Uebersetzung des schwedischen Artikels ist der Verfasser Fräulein Lisbeth Sachs, dipl. Arch., Baden, und Herrn Emil Jauch, dipl. Arch., Luzern, zu Dank verpflichtet.

I. «Staatspathos»

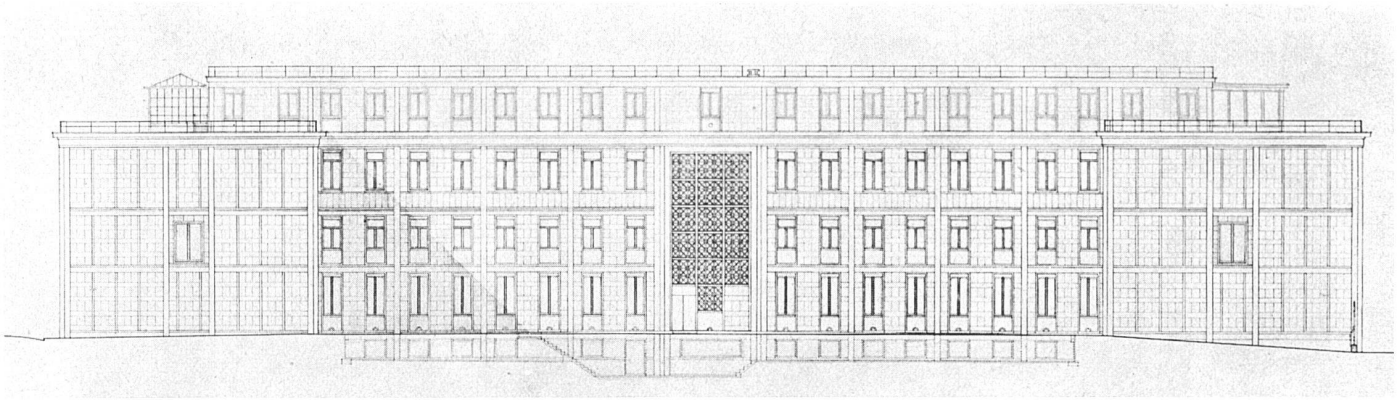
Die Frage nach der Möglichkeit einer modernen Monumentalarchitektur ist zur Zeit wohl das wichtigste Anliegen geistiger Ordnung, mit dem sich die Architektur der Gegenwart zu befassen hat. Hierüber, und über die Notwendigkeit einer möglichst sauberen Grenzziehung zwischen monumentaler und profaner Architektur ist G. S. mit P. M. einig. Dagegen vermisst G. S. eine nähere Definition dessen, was P. M. unter «Staatspathos» versteht, wenn er sagt, ausser dem eigentlich Sakralen sei auch das Pathos des Staates zu monumentalem Auftreten in seinen Bauten berechtigt. Die Frage nach dem Inhalt dieses Begriffes bleibt bei P. M. in der Tat offen — und zwar mit Absicht.

Denn diese Frage, von der die weitere abhängt, ob der heutige Staat überhaupt berechtigt sei, von seinen Bauten monumentale Haltung zu fordern, ist nicht von der Ebene der Architektur her zu beantworten — sie liegt oberhalb aller fachlichen Spezialisierung im Metaphysischen. Selbstverständlich wird sich jeder Architekt mit diesen Grundfragen abgeben, aber er tut dies dann im umfassenden Sinn als Mensch und Staatsbürger, und nicht in seiner speziellen Eigenschaft als Fachmann. Und darum habe ich diese übergeordneten Fragen in allen Aufsätzen und Vorträgen absichtlich zurückgestellt; sie überschreiten den Rahmen einer fachlichen Diskussion und führen unmittelbar ins Politische und Weltanschauliche, wo Ueberzeugung gegen Ueberzeugung steht. Es scheint mir nun aber aus praktischen, sozusagen pädagogischen Gründen nötig, weltanschauliche Ueberzeugung und fachliches Können so sauber als möglich auseinanderzuhalten — denn jedenfalls in unserem Lande ist es so, dass die weltanschaulichen Ideologien der Zwanzigerjahre gerade auf diejenigen Architekten lähmend gewirkt haben, die es mit ihrem Beruf am ernstesten nahmen.

II. Weltanschauliche Hemmungen

Die materialistische Ideologie jener Zeit hatte zur Folge, dass sich die verantwortungsbewussten Architekten so einseitig den Problemen der Industrialisierung, der Standardisierung, der Wohnung für das Existenzminimum, des Fabrikbaus usw. widmeten, dass daneben das Gebiet des Monumentalen und Festlichen, überhaupt die irrationale und die ästhetische Seite der Architektur vernachlässigt wurde, wie wenn sie etwas Unseriöses wäre, dessen man sich schämen müsste. Man hatte das Gefühl, das alles läge nicht im Sinn der Zeit, und so schob man es ins Negative ab, ins «Nichtexistenzberechtigte».

Aber Monumentalaufgaben wurden nach wie vor gestellt, wie alle Aufgaben eines Faches nicht von diesem her, sondern von aussen her gestellt werden, und das Ergebnis der weltanschaulichen Hemmungen war, dass die Monumentalaufgaben auf eine uneigentliche, gezwungene Art gelöst wurden, indem man auch sie auf fabrikmässige



Marine-Bauamt, Paris
Auguste und G. Perret, Paris 1930

«Zweckarchitektur» hin zu stilisieren suchte, oder dass nun die in Verruf geratenen Monumentalaufgaben in die Hände solcher Architekten fielen, deren Gewissen weniger von Weltanschauungsskrupeln belastet war, so dass nun das ganze Gebiet erst recht suspekt wurde.

Nichts liegt mir ferner, als Charakterlosigkeit zu predigen, was mir aber nötig scheint, ist eine objektivere, ausgesprochener professionelle Einstellung des Architekten seinem Beruf gegenüber. Es wäre zu wünschen, dass der Architekt sein Können nicht nur auf die unmittelbare Aeusserung seiner privaten Ueberzeugungen und Stimmungen anwenden würde, sondern als eine hohe Kunstfertigkeit, die man mit gutem Gewissen auch in den Dienst von Aufgaben stellen kann, mit denen man sich gefühlsmässig nicht weiter verbunden fühlt. Banale Beispiele sind immer am deutlichsten: man sagt, es gebe Zuckerbäcker, denen durch den ständigen Umgang mit Süssigkeiten alles Süsse verleidet sei. Trotzdem sie also für ihre Person vielleicht das Gesalzene vorziehen, ja sogar von der schädlichen Wirkung von zuviel Süssigkeiten überzeugt sind, wird sie das nicht hindern, ihren ganzen beruflichen Ehrgeiz an die Herstellung ihrer Süssigkeiten zu wenden, ohne dass sie dabei ein schlechtes Gewissen haben müssten. Oder wird ein Meister der Haute couture, der ein Familienglied verloren hat, sich nun verpflichtet fühlen, für seine Kunden ausschliesslich Trauerkleider zu entwerfen? Er wird die Aufträge vielmehr als objektive Aufgaben betrachten und als Künstler lösen, auch wenn es Festkleider und Masken wären, die seiner augenblicklichen Stimmung fernstehen, und diese Objektivität gegenüber dem eigenen Beruf hätte nichts mit Charakterlosigkeit zu tun. Man möchte unseren Architekten etwas von dieser professionellen Objektivität wünschen: man müsste zur inneren Freiheit kommen, jede einzelne Aufgabe als solche ernst nehmen zu können, ohne von Anfang an ihre Berechtigung durch weltanschauliche Bedenken grundsätzlich in Zweifel zu ziehen. Aus diesem Grund scheint es mir wichtig, den Begriff des Monumentalen zunächst in bewusster Einseitigkeit von seiner rein artistischen, professionellen Seite her klarzustellen hinsichtlich der ästhetischen Massnahmen, die zur Erzielung des Monumentaleffekts oder zu seiner Vermeidung nötig sind. Wenn wir so die genaue Grenze zwischen weltanschaulicher Berechtigung zur Monumentalität und der Pflicht zur profanen Haltung unentschieden lassen, so wäre doch schon viel gewonnen, wenn wir uns über die unverwechselbaren Kerngebiete der beiden architektonischen Gattungen des Monumentalen und des Profanen im klaren wären, denn die Architektur-Misère des XX. Jahrhunderts kommt daher, dass im XIX. Jahrhundert das Unterscheidungsvermögen für den grundsätzlichen Unterschied selbst verloren gegangen ist — und dieser Abklärung wollen meine Ausführungen dienen, bei aller bewussten Beschränkung auf das Nächstliegende.

Trotz unseren Bedenken wollen wir für einen Augenblick auf das eingehen, was G. S. mit «Staatspathos» bezeichnet, obschon diese Frage auf politischem Gebiet liegt:

«Der Staat ist, objektiv gesehen, nichts Mystisches. Der Staat ist ein Machtapparat, dessen Funktion es ist, den Bestand der herrschenden Gesellschaftsordnung sicherzustellen. Wo dies ohne Schwierigkeiten möglich ist, hat es der Staat nicht nötig, sich stark mit Mystik zu umgeben; wo die Schwierigkeiten grösser sind, ist eine stärkere Staatsmystik nötig, und dementsprechend entsteht dort ein gesteigertes Staatspathos.»

Und am Schluss seines Artikels meint Sundbärg zusammenfassend:

«Zur Zeit ist Monumentalität eine der mystischen Ausdrucksformen, die die Welt in ihren heutigen Widersprüchen nicht entbehren kann. Aber wenn es den Staaten einmal gelingt, eine Form zu finden, in der sich die Produktionsverhältnisse im gemeinsamen Interesse aller Menschen harmonisch entwickeln können, dann hat der Staat aufgehört mystisch zu sein. Jedes Ding, jedes Bauwerk ist dann im Grund gleich bedeutungsvoll, ob es einem öffentlichen oder privaten Zweck dient, und der Unterschied zwischen monumental und nichtmonumental wird allmählich verschwinden. Die Gemeinschaftsbauten, die das Volk sich selbst errichtet, sind die eigentlichen, echten Monumentalaufgaben der Gegenwart, Sinnbilder des gemeinsamen Strebens der Volksmassen, also Volkshäuser, Volksparke, Volksbibliotheken, Sportanlagen, Monumente des Willens des Volkes, sich selbst höher zu bringen durch eigene Kraft.»

Wir wollen nicht fragen, wieviel Mythisches auch noch in diesem Zukunftsbild enthalten ist, und ob man in den nordischen Staaten auch heute noch den Staat als blosses Wohlfahrtsinstitut gelten lassen will, sondern nur mit Bezug auf die zur Zeit existierenden Staaten feststellen, dass G. S. den Begriff des Staates entschieden zu eng fasst,

Marine-Bauamt, Paris Bvd. Victor Auguste und G. Perret, Paris 1930. Südseite

Ansichten sind erschienen im «Werk» 1937, S. 85—89

wenn er darin lediglich ein Machtinstrument sieht. Das ist er auch, aber er hat daneben noch sehr viele andere Seiten, wie es denn überhaupt leicht zu schiefen Schlüssen führt, wenn man so komplizierte historische Erscheinungen auf eine einfache Formel bringen will, statt ihre ganze Kompliziertheit als das Wesentliche daran anzuerkennen. Und so wird man nicht leugnen können, dass der Staat de facto von den meisten seiner Angehörigen eben doch als ein Metaphysicum empfunden wird — selbst wenn er das «eigentlich» nicht sein sollte, als ein Symbol, in dem sich das Zusammengehörigkeitsbewusstsein seiner Angehörigen in einer spontanen und unreflektierten Art bewusst wird. Dieses Staatsbewusstsein braucht gar nicht primär machtbetont zu sein, es kann sich auf jede Art von Andersartigkeit gegenüber den Nachbarn aufbauen, auf Gemeinsamkeit der Sprache, des Herkommens, der geographischen Lage, der Religion usw. Für eine blosse «Organisationsform der Macht» hätten sich die Finnen schwerlich so heldenhaft geschlagen.

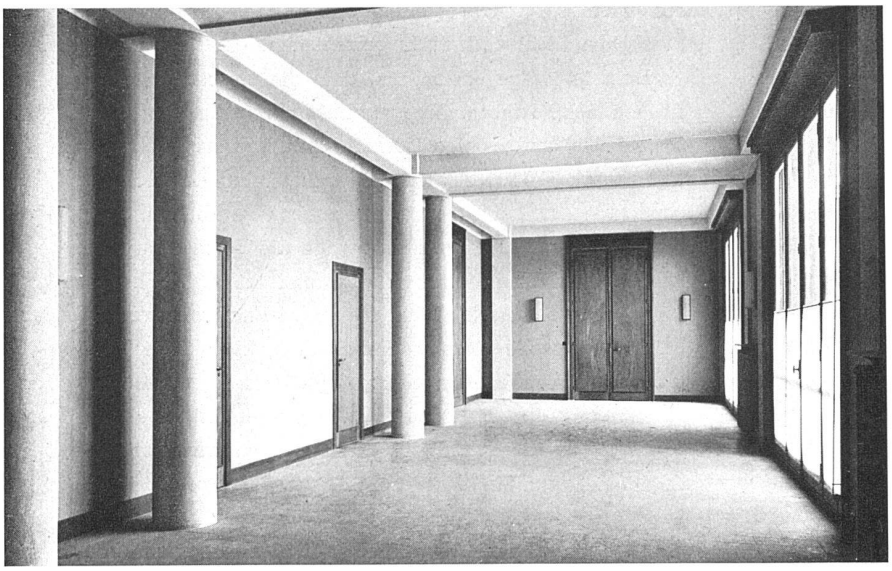
«Staatspathos», das sich in Monumentalbauten äussert, braucht deshalb gar nicht immer, wie G. S. auf Grund seiner zu einseitigen Definition des Staates annimmt, auf Zerknirschung, Einschüchterung, kurz auf stilisierte Brutalität hinauszulaufen — obschon es das oft genug tut — sondern es enthält auch die Möglichkeiten des Erhebenden, Festlichen, der Vergeistigung und Formung des Kollektivgefühls. Eine Unterscheidung zwischen Staatspathos und Volkspathos, wie sie Sundbärg vorschlägt, scheint mir von Fall zu Fall vielleicht möglich, nicht aber grundsätzlich nötig zu sein.

III. Die klassischen Formen unabhängig von ihren technischen und sozialen Voraussetzungen

Sundbärg wundert sich, «wieso gerade die Formen der griechischen Antike das merkwürdige Privileg haben sollen, als allgemeingültige Symbole fortzubestehen, darum, weil der antike Staat und seine Kultur im wesentlichen von gleichartiger Struktur gewesen sein soll, wie der heutige Staat und seine Kultur, nur in idealisierter Form», und er findet, die Antike mit ihrer auf Sklavenarbeit beruhenden Wirtschaftsordnung sei vom heutigen demokratischen Ideal doch recht verschieden.

Dem ist entgegenzuhalten, dass die klassischen Bauformen als Formbegriffe grundsätzlich unabhängig sind sowohl von den sozialen Verhältnissen, wie auch von den technischen Voraussetzungen ihrer Entstehungszeit. Es ist ganz interessant, diese Voraussetzungen zu kennen, aber es ist nicht nötig, sie zu kennen, um die Formen zu verstehen und sinnvoll anzuwenden, und tatsächlich haben sich die grossen Architekten, die sie im Lauf von zweieinhalb Jahrtausenden gehandhabt haben, über diese Voraussetzungen nie Gedanken gemacht. Dass die griechische Gesellschaft das Institut der Sklaverei kannte, beweist nichts gegen die griechische Säule, zudem wird die Bedeutung dieser Sklaverei nur schon auf ihrem eigenen wirtschaftlichen Feld überschätzt. Man weiss heute, dass die wirtschaftlichen Verhältnisse der archaischen und frühklassischen Zeit in Griechenland — also in der entscheidenden Entstehungszeit der klassischen Formen — viel primitiver waren, als man eine Zeitlang annahm; in dieser Zeit vorherrschender Agrarwirtschaft geht die Sklaverei in Griechenland nirgends über ein bescheidenes landwirtschaftliches Dienstbotenwesen hinaus; es gibt keinen Grossgrundbesitz (am wenigsten in Athen), und die Stellung des Sklaven entwickelt sich keineswegs, wie theoretisch zu erwarten wäre, in der Richtung fortschreitender Proletarisierung, sie nähert sich im Gegenteil in hellenistischer Zeit derjenigen des unteren Mittelstandes der freien Bürger; der Sklave hat eigenen Besitz, eigene Familie, oft eigenes Gewerbe. Ganz anders liegen die Verhältnisse in Unteritalien: dort unterhalten Plantagenbesitzer wie Cato ausgesprochene Sklaven-Stutereien, nur dort gibt es Sklavenmassen mit Kollektivbewusstsein und Sklavenrevolten, aber das alles betrifft erst die Zeit der ausgehenden römischen Republik und hat auf die Ausbildung der klassischen Formenwelt keinen Einfluss. Und weder im frühen Mittelalter, als die Nordvölker die antiken Formen halb unbewusst aufnahmen, um sie auf ihre

Krankenpflegerinnenschule Montrouge, Paris
Architekten Vetter und Imbert



Strassenseite, Eisenbeton-Skelettbau
Inneres: Diskrete Monumentalwirkung unter Verwendung der konstruktiven Glieder im Sinne der Gebrüder Perret

Weise zu verwenden, noch in der Renaissance, als man sie bewusster ergriff, sah irgend jemand darin den Ausdruck bestimmter sozialer Zustände.

Was das Verhältnis der klassischen Kunstformen zur Bautechnik ihrer Entstehungszeit betrifft, so werden konstruktive Notwendigkeiten und Möglichkeiten sicher vieles zum Entstehen dieser Formen beigetragen haben. Aber schon im VI. Jahrhundert — also in archaischer Zeit — lösen sich die Bauformen von diesen Grundlagen los, wofür nur schon ein Beispiel ist, dass man die Triglyphen auf den Steinbau übertrug, wo sie den technischen Sinn eines Balkenkopfes oder seiner Verkleidung radikal verloren, den sie in einer prähistorischen Holzarchitektur gehabt haben mochten. Hätte man den technisch-materiellen Sinn der Form als ihren semantischen Kern empfunden, so hätte man sie ganz gewiss nicht in den Steinbau übertragen, wo sie gerade diesen Sinn nicht mehr hat.

Auch kann man die klassischen Bauformen nicht einfach als Repräsentanten für das Prestige des Staates ansprechen: diesen Zug mögen sie eine Zeitlang in der römischen Kaiserzeit gegenüber den Barbaren gehabt haben, aber beim entscheidenden Uebergang der griechischen Formen auf die Diadochen-Reiche und auf die Römer hat dies die geringste Rolle gespielt, denn als Machtfaktor war Griechenland erledigt — und gerade das dürfte die Uebernahme der griechischen Formen durch politisch weit mächtigere Staaten erleichtert haben: sie waren gerade n i c h t der Ausdruck politischer Macht — sondern einer bestimmten Bewusstseinslage und kulturellen Höhe.

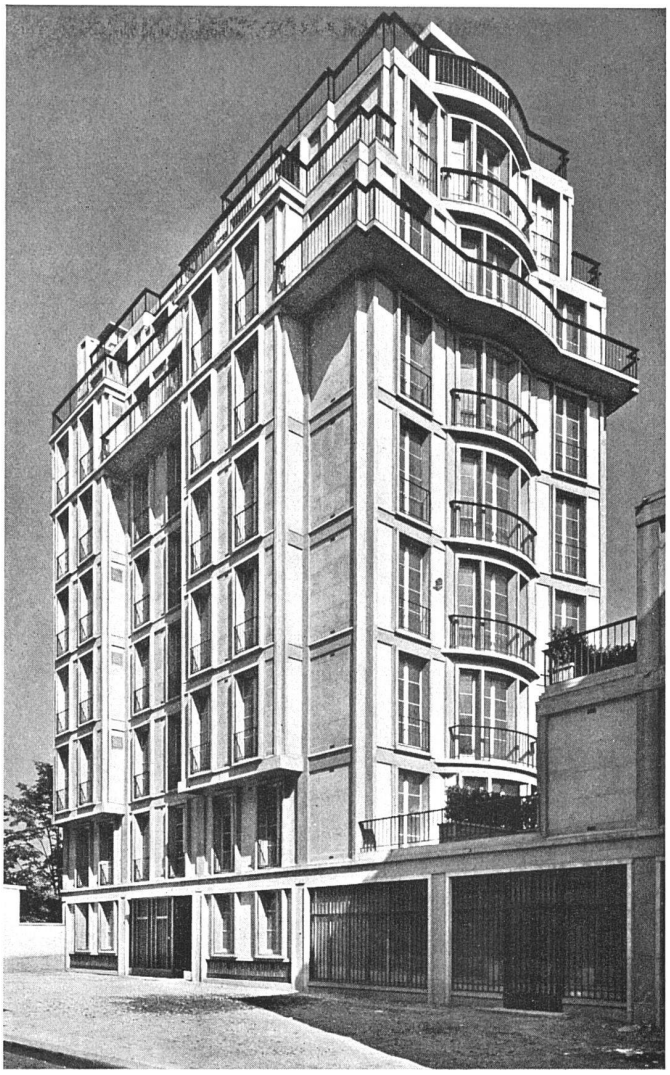
Seit dem fünften vorchristlichen Jahrhundert haben sich die klassischen Kunstformen von den materiellen Voraussetzungen ihrer Entstehung abgelöst, von da an werden sie als freischwebende, abstrakte ästhetische Begriffe gehandhabt, und eben das gibt die Möglichkeit ihrer unbegrenzten Verwendung und Variabilität im Dienst der allerverschiedensten Absichten. Die Formen als solche liegen gar nicht mehr in der Ebene der technischen und sozialen Bedingtheiten — davon werden nur jeweils ihre einzelnen Realisierungen affiziert — und deshalb sind sie auch von dieser Ebene aus nicht zu erschüttern.

IV. Die historische Komponente in der Monumentalität

Wenn die europäische Monumentalarchitektur immer von neuem auf die klassischen Formen zurückgegriffen hat — und sogar das Mittelalter hat dies getan, wennschon dabei etwas ganz anderes herauskam als ein Klassizismus — nämlich der romanische und der gotische Stil — so müssen wir die Gründe dafür auf der geistigen Ebene, im Wesen des Monumentalen selbst suchen.

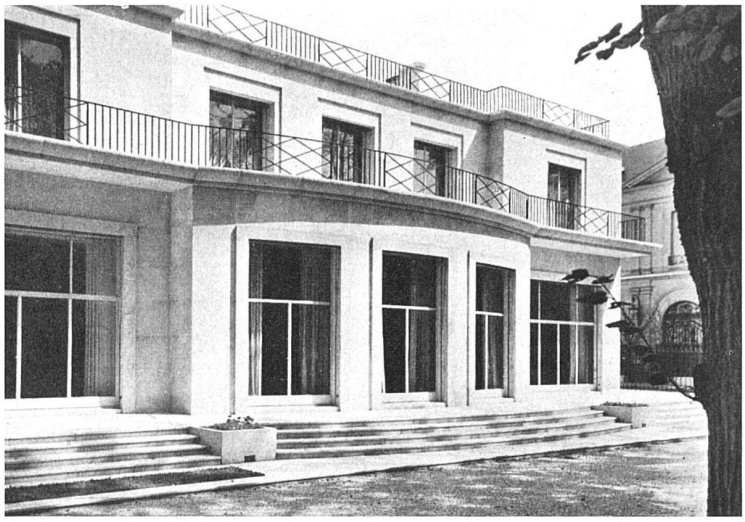
Dass diese Formen jahrhundertelang als Träger des Monumentalen gedient haben, wäre, wie G. S. meint, wirklich kein Grund, dass sie dies auch weiterhin tun müssten — wenn nicht im Wesen des Monumentalen selbst ein Bedürfnis nach historischer Legitimität enthalten wäre. «Monumentum» kommt von monere, mahnen, erinnern, es enthält also eine Beziehung zur Dimension der Zeit schon im Namen. Das Monumentum soll aus dem vergänglichen Strom der Zeit herausragen, es soll sich vereinzeln, in Gegensatz stellen zum profanen Alltag, Monumentalität hat ihrem ganzen Wesen nach stets den Zug ins Ewige, Absolute, es charakterisiert die Idee, der es dient, als erhaben, als zeitlos-gültig, als gleichgeordnet den Werten der (stets mehr oder weniger heroisierten) Vorzeit — und eben deshalb nimmt es in seinen Formen auf die Formen dieser Vergangenheit Bezug. Es wird als so wesentlich empfunden, dass das Neue als Rechtsnachfolger oder Ueberwinder des Früheren erscheint, dass man die offensichtlichste architektonische Unlogik in Kauf nimmt, um es auszusprechen. Wenn wir heute die Architektur des XIX. Jahrhunderts im grossen überblicken, so kommt die ganze Fehlentwicklung daher, dass die Monumentalbauformen des Absolutismus gleichsam im Triumph auf alle Aufgaben der bürgerlichen Baukunst übertragen wurden als die äusseren Zeichen der Macht, die in Politik, Wirtschaft und Kultur auf das Bürgertum übergegangen war. In diesem Punkt dürfte das soziologische Raisonnement seine Gültigkeit haben, nur darf man den Teil nicht fürs Ganze setzen, und neben der Bindung der Formen an die Staatsverfassung, die hier deutlich ist, die auf die Dauer wichtigere an die kulturelle Tradition schlechthin vergessen. Vom architektonischen Gesichtspunkt aus war die wahllose Monumentalisierung aller Bauaufgaben ein Unglück und Unsinn — kulturgeschichtlich betrachtet hatte sie ihre guten Gründe — und wenn wir heute die Reinigung der Profanarchitektur von unberechtigten Monumentalansprüchen als eine der Hauptaufgaben der modernen Architektur betrachten, so wird sich diese Reinigung nur dann durchführen lassen, wenn man gleichzeitig den berechtigten Monumentalansprüchen ein Feld zur legitimen Betätigung zuweisen kann.

Die Bindung an die Lebensformen der Vergangenheit wurzelt gar nicht ausschliesslich im Staatlichen und Gesellschaftlichen, wie G. S. in seiner grundsätzlich ahistorischen Einstellung wahrhaben will. Nach ihm wäre die Architektur wie jede andere kulturelle Form von Rechts wegen nicht mehr als der sozusagen mimische Ausdruck der jeweiligen Gesellschafts- und Wirtschaftsstruktur — nur ist diese einfache Beziehung de facto getrübt durch den Ballast historischer Traditionen, die teils aus Gedankenträgheit, vor allem aber darum weitergeschleppt werden, weil sich mit ihnen ebenso überalterte Standes- und Wirtschaftsprivilegien bestimmter Klassen ideologisch stützen lassen. Diese begriffliche Konstruktion wird aber durch die historische Entwicklung selbst widerlegt: Wie sollten sich Formen haben halten können, wenn sie nichts weiter als Oberflächen-Erscheinungen sozialer Strukturen wären, nachdem sich diese Strukturen im Lauf von mehr als 2000 Jahren mehrere Male radikal verändert haben?



Miethaus rue Raynouard
51-55, Paris, 16e
A. und G. Perret, Paris 1931

Zu den Abbildungen Seiten 190—195:
Relative Feingliedrigkeit trotz grosser Volumen durch bewusste ästhetische Verwendung der Skelettkonstruktion und absichtliche Zerteilung der kubischen Masse; «klassische» Gesamthaltung ohne Verwendung historisierender Einzelformen



Haus B. R., Paris
J. Ch. Moreux, Paris

Wo für ein Gebäude repräsentative Haltung gefordert wird, wird diese Forderung durch klassische Haltung auf direkterem Weg befriedigt, als durch Uebersteigerung oder Häufung «ländlicher» oder technischer Effekte

Wenn Sundbärg feststellt, dass die antiken Formen in eine durchindustrialisierte Bauproduktion, wie er sie für die Zukunft voraussieht, äusserst schlecht passen, so hat er recht — aber sie sollen ja auch gar nicht dazu passen. Denn als Monumentalformen werden sie ausschliesslich an Monumentalbauten angewendet werden, und dies sind par définition die seltenen Ausnahmebauten, und diese sollen gerade als Gegensatz zum profan-Industriellen wirken. Es ist ein Irrtum, zu glauben, das Zeitalter der Industrialisierung müsse sich ästhetisch darin äussern, dass sämtliche Bauaufgaben auf den Typus des Fabrikmässigen gleichgeschaltet werden. Es war die naive Freude an der neuen, zum erstenmal bewusst als ästhetischer Wert erlebten industriellen Massenproduktion, die in den Zwanzigerjahren zu den übertechnisierten Wohnungseinrichtungen geführt hat; weil sich der Architekt (mit Recht) an der Klarheit des Technischen begeisterte, glaubte er, die Menschheit des Industriezeitalters müsste sich glücklich schätzen, zu Hause auch nochmal ungefähr im gleichen Milieu zu leben wie in der wohlgeordneten Fabrik. Man vergass, dass die Spezialisierung nach der technischen Seite logischer- und organischerweise ihre Kompensation nach der Seite des Privaten und Geistigen nach sich ziehen muss. Man kann nicht genug vor dem Missverständnis warnen, in dem heutigen Bedürfnis nach Geborgenheit, Gemütlichkeit, nach Anlehnung an das Historische und Volkstümliche in der Wohnungsausstattung nichts als «Reaktion» zu sehen: dieser Zug ist im Gegenteil das natürliche Komplement der Technisierung und also durchaus zeitgemäss. Solange die handwerkliche Produktion im Maßstab der Heimarbeit vor sich ging, bestand kein Bedürfnis nach ausdrücklicher architektonischer Differenzierung zwischen Wohnung und Werkstatt, je stärker sich das Milieu der Berufsarbeit von dem der privaten Wohnung unterscheidet, desto weiter treten auch die Bautypen Fabrik und Wohnung auseinander. Und ganz im gleichen Sinn kommt es nicht auf die Angleichung des Monumentalen an das Technische an, sondern an die spezifische Unterscheidung beider Bautenfamilien.

V. Poesie und Prosa

Monumentalität ist darum keineswegs lediglich der Ausdruck der Macht, wo sie sich auf den Staat oder eine andere Persönlichkeit höherer Ordnung bezieht, sondern ein Ausdruck der höheren Ordnung, des Metaphysischen schlechthin. Pointiert gesagt: Monumentalgebäude sind immer nur nebenbei und ausserdem auch noch für diesen oder jenen Zweck brauchbar, Monumentalität ist stets in

Villa in Garches
Arch. A. und G. Perret, Paris

Klassisch-monumentale Haltung ohne historisierendes Detail

letzter Instanz sakral, und sie umfasst neben den Gefühlsnuancen des Imposanten, Ehrfurchterweckenden, Einschüchternden, die G. S. allein darin sehen will, auch die des Geistigen, Ideellen jeder Art. Monumentalität ist in keiner Weise lediglich eine Steigerung des Gewöhnlichen, Nichtmonumentalen, die etwa überall da von selbst eintreten würde, wo die verfügbaren Mittel erlauben, über ein Minimum an Aufwand hinauszugehen. Die monumentale Architektur verhält sich zur profanen vielmehr so, wie im Bereich des Wortes Poesie zur Prosa. Es handelt sich beidemal um zwei grundsätzlich verschiedene Gattungen, die von Anfang an nebeneinander existieren, von denen jede ihre eigene Würde, ihre eigenen Maßstäbe und eigenen Vervollkommnungsmöglichkeiten besitzt. Die Poesie hat sich niemals aus der Prosa «entwickelt» (sie ist sogar die ältere literarische Form), ganz analog beginnt die «Architektur» mit Monumentalbauten, und erst am Ende langer Entwicklungen gibt es Grenzverwischungen und beginnt man das Profane auch artistisch zu würdigen. Die Poesie ist die Ausdrucksform des Aussergewöhnlichen, Gesteigerten, Erlesenen. Rhythmus und Reim, die die Wörter in einer anderen als der inhaltlich logischen Ordnung binden, in der sie sonst gebraucht werden, sind in ihrer betonten Irrationalität Mittel der Abstraktion, der Idealisierung. Demgegenüber ist die Prosa die Form der alltäglichen, sachlichen Mitteilung ohne Affektbetonung. Ihrem Anspruch nach ist die Poesie die «höhere» Gattung, aber eben deshalb ist sie für die Bedürfnisse des täglichen Verkehrs ungeeignet. Selbst die wichtigsten Staatsproklamationen, Rechnungsablagen, Todesurteile werden in Prosa abgefasst; es würde komisch wirken, wollte man sie poetisch formulieren. Sogar an künstlerischer Qualität steht ein vollkommen durchgearbeitetes Stück Prosa um nichts zurück hinter einem guten Gedicht: es ist nur der Gattung nach, nicht aber als Einzelleistung geringer. Der Tonart nach bleibt aber Prosa Prosa bei noch so hoher Vollendung, und Poesie bleibt Posie, selbst wo sie im Einzelfall schlecht ist.

Genau so liegt der Unterschied zwischen Monumentalarchitektur und Profanarchitektur. Monumentalität ist die Tonart des Erhabenen, Feierlichen, Festlichen, sie entspricht der Poesie. Sie kommt darum nur den Ausnahmebauten zu, die eine Idee vertreten; die Profanbaukunst ist die Prosa, die Tonart der alltäglichen Aufgaben. Mit den äusseren Dimensionen hat die Unterscheidung grundsätzlich nichts zu tun; ein Grabstein, ein Tafelaufsatz, ja ein Briefbeschwerer — also auch kleine Objekte — können monumental wirken, während technische Zweckbauten selbst bei gewaltigen Dimensionen noch nicht monumental wirken, sofern sie diese Wirkung nicht ausdrücklich suchen. Allerdings besteht bei grossen Dimensionen die Gefahr, dass der Architekt der Versuchung erliegt, das ohnehin schon Imposante auch gleich noch in die Tonart des Monumentalen zu transponieren, was sehr leicht möglich ist, aber dieses aus der Tonart-Fallen ist genau so verfehlt, wie wenn man einen noch so wichtigen Friedensvertrag oder Jahresbericht in Versen abfassen wollte. Ich halte es darum für einen grundsätzlichen Irrtum, wenn Sundbärg glaubt, aus modernen Brücken, Stadien usw. liesse sich eine neue Monumentalität entwickeln — gewiss hat er recht, wenn er in ihnen «unerhörte Entwicklungsmöglichkeiten» sieht — aber es sind Entwicklungsmöglichkeiten für eine moderne Profanarchitektur, und es wäre meiner Ueberzeugung nach das grösste Unglück, wenn man hier wieder versuchen wollte, was man schon oft versucht hat, profane Aufgaben ins Monumentale zu steigern, während sie ihre eigene Schönheit und Würde gerade darin haben, dass sie ihre profane Tonart zur Vollkommenheit ausbilden.

Peter Meyer