Anmerkungen über Architektur

Autor(en): **Honegger, Denis**

Objekttyp: **Article**

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

Band (Jahr): **29 (1942)**

Heft 2-3

PDF erstellt am: **28.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-86913

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.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

Anmerkungen über Architektur von Denis Honegger

Das Folgende ist keine wörtliche Uebersetzung, sondern eine stark gekürzte Zusammenfassung des französisch geschriebenen Artikels, der seinerseits auf dem Manuskript eines von Architekt D. Honegger in Zürich gehaltenen Vortrages beruht. Red.

Angesichts der heute herrschenden Verwirrung der Geister scheint es nicht unangebracht, einiges Grundsätzliche über Architektur auszusprechen.

Jedes Bauwerk enthält in sich das Element der Technik, denn es hat jeweils bestimmten praktischen Anforderungen zu genügen. Es enthält ferner ein wissenschaftliches Element, das die Verwirklichung des praktisch und ästhetisch Erwünschten ermöglicht, und es enthält drittens das Element der Kunst, denn es will nicht nur nützlich sein, sondern auch schön. Auch diese Schönheit hat ihre genauen Gesetze, sie appelliert nicht nur an ein vages Gefühl, sondern zugleich an den Verstand. Vielleicht erfordert die Architektur mehr Vorstellungskraft als alle anderen Künste, denn sie allein muss alle Wirkungsmittel aus sich selbst entwickeln, während der Dichter, der Maler und Bildhauer mit fertigen Vorstellungselementen aus der Natur arbeiten kann.

Jedes Bauwerk muss nach den genannten drei Richtungen beurteilt werden, und für alle drei gibt es exakte Maßstäbe, auch für die Seite der Schönheit — wofür uns heute der Blick durch die Pedanterie der Akademien getrübt ist, die solche Gesetze der Kunst von aussen auferlegen wollten, statt sie aus dem Wesen der Kunst heraus zu entwickeln. Und doch weiss jeder Künstler, dass ohne solche Gesetzmässigkeit seine Kunst nichts als eine Ansammlung zufälliger sinnlicher Reize wäre (D. H. zitiert hier die Schrift «Art et Scolastique» des führenden neu-thomistischen Denkers des modernen französischen Katholizismus, Jacques Maritain).

Nach klassischer Tradition sind es fünf Prinzipien, die der Baukunst zum Fundament dienen. Das erste und wichtigste ist das der Dauerhaftigkeit, ohne welche alles übrige hinfällig würde — also die Forderung nach bester Konstruktion und besten Materialien — die übrigens schon Palladio und Philibert de l'Orme mit Nachdruck gegenüber der Dekorationsfreude ihrer eigenen Zeit unterstrichen haben. Doch genügt es nicht, solid zu bauen, es muss vielmehr für die verwendeten Materialien auch die beste Form gefunden werden, sowohl die für den Gebrauch geeignetste, wie die schönste Form, die wahrste, verständlichste, angenehmste; man erreicht sie durch Profilierung und Ornamentierung — beides im umfassendsten Sinn und nicht als die willkürliche Anwendung bestimmter traditioneller Formen gemeint, wie sie zu Ende des letzten Jahrhunderts üblich war und dann als Reaktion die ornament- und profillose Architektur der zwanziger Jahre hervorrief. Es kommt vielmehr darauf an, die praktisch notwendigen Teile zugleich als ästhetische Notwendigkeiten in Erscheinung treten zu lassen. Das dritte Prinzip ist das der Symmetrie. Auch dieses Wort ist nicht im banalen Sinn der spiegelgleichen Wiederholung rechts und links von einer Mittelachse zu verstehen, sondern als Gleichgewicht, oder schlechthin als Ponderation, als proportionelle Beziehung und Bindung der Massen unter sich und ans Ganze. Auguste Perret hat diese Forderung in das schöne Wort gefasst: «Vor allem muss ein Bauwerk in den rechten Winkel zum Himmel gebracht werden.» Das vierte Prinzip ist das der Harmonie oder Eurhythmie. Dem vorigen verwandt, betrifft es die ästhetische Einheit aller Teile — es fordert nicht eine schematische Gleichheit, sondern die innere Verwandtschaft, die die reich und verschieden gegliederten Einzelteile doch wieder zu einem Ganzen zusammenschliesst, sei es durch Aehnlichkeit der Einzelformen, oder auch nur durch proportionale Bindungen und Bindungen des Gebäudemaßstabs an den Maßstab des menschlichen Körpers. Das fünfte Prinzip endlich ist das der Angemessenheit. Es beherrscht die vier anderen, denn es umfasst alle, sowohl die technischen wie die ästhetischen Anforderungen, die Notwendigkeiten der örtlichen und der historischen Situation, es bezieht sich auf die Stellung des Gebäudes und des Zweckes, dem es dient, auf der Skala der Werte, und es ist damit das eigentlich stilschöpferische Prinzip.

Diese fünf Prinzipien beherrschen die ganze Architektur und nicht nur einzelne Bauaufgaben; sie sind unabhängig von Ort und Zeit und bilden deshalb auch die einzigen Maßstäbe zur Beurteilung historischer und ausländischer Bauten, und gerade weil alle Bauten auf dieser Basis verglichen werden können, treten dann die zeitlichen und nationalen Verschiedenheiten der Lösung bestimmter Aufgaben um so deutlicher in Erscheinung, so dass die Kunst zum untrüglichen Spiegel des moralischen und kulturellen Zustandes eines Volkes wird.

Einzelne Rezepte lassen sich aus diesen Prinzipien nicht ableiten, sie sind nichts, wenn sie nicht von innen her als moralische und intellektuelle Forderung erlebt werden, und dann verlieren sie auch den Charakter leerer Formeln; sie sind Wege, Wirkungsrichtungen des künstlerischen Impulses, nicht äußerliche Schranken. Auf diesen geistigen Impuls kommt es aber letztlich an, ohne ihn kommt kein Kunstwerk zustande — weder durch Überlegung, noch durch Energie, noch durch blosses formales Talent. Damit sind wir bei der Persönlichkeit des Architekten angelangt. Vitruv for-

dert vom vollkommenen Architekten nicht nur die Kenntnis des Zeichnens, der Geometrie, der Optik, Arithmetik, Physik, sondern auch noch der Astronomie (wegen des Einflusses der Sterne, der Sonne, der Jahreszeiten, des Wetters auf die Bauten), der Medizin, der Geschichte, der Musik, der Rechtswissenschaft, der Literatur, der Philosophie.

Aber vor allem muss er doch Architekt sein, er muss die Gabe haben, alle Einzelkenntnisse konzentrisch auf sein Ziel zu lenken, auf das Bauwerk. Diese Gabe ist der Anlage nach angeboren, aber sie muss, wie alle geistigen Anlagen, gepflegt, entwickelt werden, sonst verkümmert sie. Sie kann aber durch eine verfehlte Erziehung mit rezeptmässigen Vorschriften auch in blosse Geschicklichkeit abgedrängt oder ins einseitig Theoretische entwickelt werden, wobei der praktisch-schöpferische Elan verlorengeht. Aus diesem Grunde ist es zu bedauern, dass der akademische, schulmässige Unterricht die alte Berufslehre verdrängt hat, die eigentlich dem Architektenberuf als einem, bei dem alles auf die Realisierung hindrängt und von ihr aus seinen Sinn bekommt, allein angemessen wäre. «Kunstschulen» und «Architektenschulen» mit ihrem wissenschaftlichen Fachlehrersystem sind in sich selbst Widersprüche, weshalb denn auch begabte Künstler, wie Cézanne oder Perret, sich immer wieder dagegen aufgelehnt haben, denn es kommt nicht in erster Linie auf diese Einzelkenntnisse an, sondern auf die geistige Haltung, aus der heraus sie angewendet werden, und diese ist unserer Überzeugung nach nur durch die direkte Lehre bei einem Meister zu erwerben, und wir wollen mit allen unseren Kräften versuchen, diese gesunde Tradition wieder herzustellen. Schon gibt es im Tessin, in Genf, in Fribourg, selbst in Zürich Kollegen, die, vom gleichen Ideal beseelt, an der Wiederaufrichtung des Architektenberufes arbeiten, und das ist um so nötiger, als auch in unserem Lande Titelschutz und Standesordnung zur Diskussion stehen. Berufsordnungen dieser Art sind in zahlreichen Ländern bereits Gesetz geworden: aber es sind äusserliche Reglemente mit den gleichen Fehlern, wie sie der schulmässigen Erziehung anhaften, die auch sie zur Erwerbung des Architektentitels voraussetzen. Sie tragen der besonderen Struktur des Architektenberufes zu wenig Rechnung, der nur die Werkgemeinschaft von Meister und Lehrling angemessen ist, die Erziehung im Atelier an Hand konkreter Aufgaben.

D. H.

Die Neubauten der Universität Fribourg im Rahmen der Architekturentwicklung

Das Werk der Architekten Dumas und Honegger bekennt sich zum Schulzusammenhang mit Auguste Perret. Wenn es auf der einen Seite vielleicht nicht in allen Teilen die abgeklärte Reife der Perretschen Bauten erreicht — und infolge der Kompliziertheit des Bauprogramms wohl auch nicht erreicht hätte, wenn es von Perret selbst gebaut wäre — so versucht es anderseits noch mehr ausgesprochen funktionelle Formelemente in die Komposition einzubauen, wie sie vor allem im anderen Lager der Modernität entwickelt worden sind, das man mit dem Namen Le Corbusier bezeichnen kann, ohne dass dieser damit als der einzige Urheber dieser Formenwelt hingestellt sein soll. Dass der kühne und grosszügige Versuch, die beiden wichtigsten Zweige der Modernität zu einer Synthese zusammenzuspannen, nicht ganz ohne einige Härten ablaufen konnte, versteht sich von selbst und vermindert das Verdienstliche des Unternehmens nicht; doch kommt es hier nicht darauf an, die einzelnen Komponenten auf die Richtung Perret auf der einen, auf Le Corbusier auf der andern Seite zu verteilen.

Entscheidend wichtig und überlegenswert ist vielmehr, dass diese Universitätsbauten im Gegensatz zu allem, was bei uns seit zwanzig Jahren als allein modern gilt, nach einem Ausdruck des Monumentalen suchen, ohne in einen retrospektiven Klassizismus zu verfallen und damit den Anspruch auf spezifische Modernität preiszugeben. In die Nähe des Klassischen freilich führt jedes Streben nach Monumentalität, nur darf man die Idee des Klassischen nicht einfach mit einer ihrer einmaligen, zeitgebundenen Verwirklichungen gleichsetzen, wie dies meistens unbesehen geschieht, wodurch man sich dann das Verständnis der europäischen Kunstentwicklung in der Vergangenheit ebenso radikal verbaut, wie das der heutigen Lage und der zukünftigen Entwicklungsmöglichkeiten.

Monumentalität strebt stets zur abstrakt-vollkommenen Form — also nach regelmässiger Gruppierung der Baukörper, und sie erfordert ein nicht nur faktisch, sondern auch ästhetisch festes Gerüst — eine Gliederung, der jedermann ihre Festigkeit und Ordnung ansieht.

Ein festes, regelmässig-rechtwinkliges Gerüst haben auch die Skelettbauten konstruktivistischer Richtung, und auch bei ihnen bestimmt dieses Gerüst die äussere Erscheinung. Aber dieses Gerüst wird zum völlig immateriellen, abstrakten Ordnungsschema entsinnlicht, zum stereometrischen Achsenkreuz, dessen einzelne