

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 24 (1937)
Heft: 3

Artikel: Monumentale Architektur?
Autor: [s.n.]
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-87159>

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

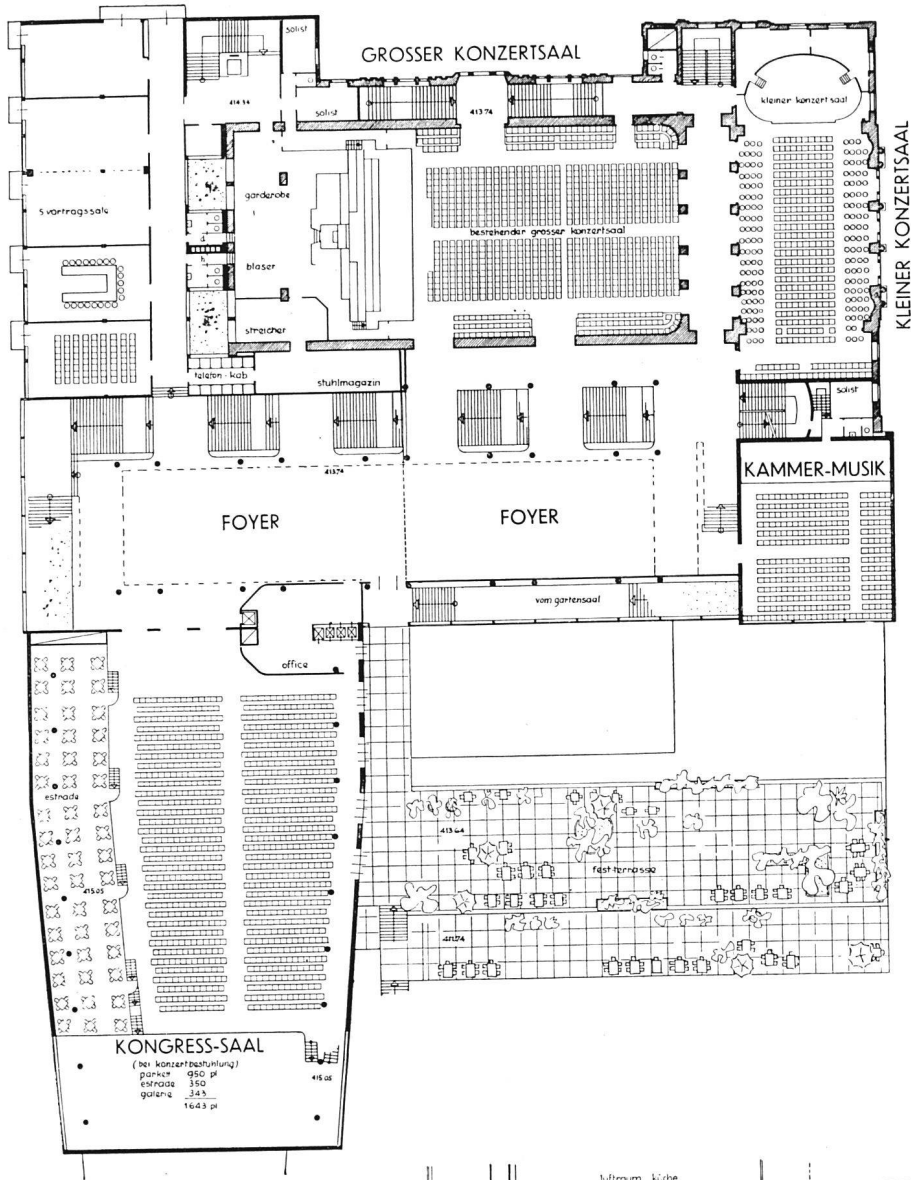
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

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: 02.04.2025

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

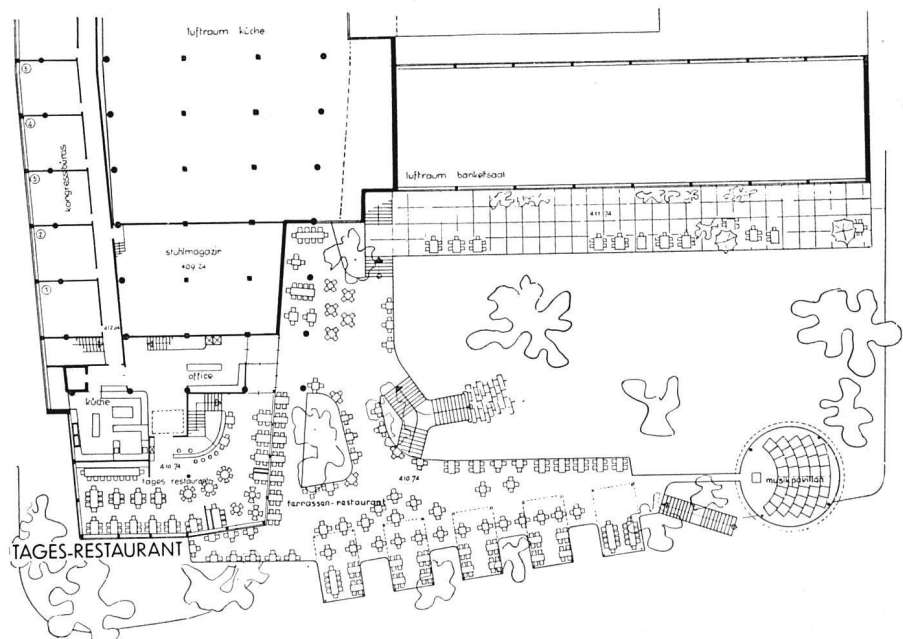


Wettbewerb Tonhalle- und
Kongressgebäude Zürich

I. Preis (Fr. 6000)
M. E. Haefeli BSA,
W. M. Moser BSA und
R. Steiger BSA

Saalgeschoss 1:700
vorn rechts Festterrasse über dem
Bankettsaal im Niveau des
Kongresssaals, und zugänglich auch von
den Terrassen des Zwischengeschosses

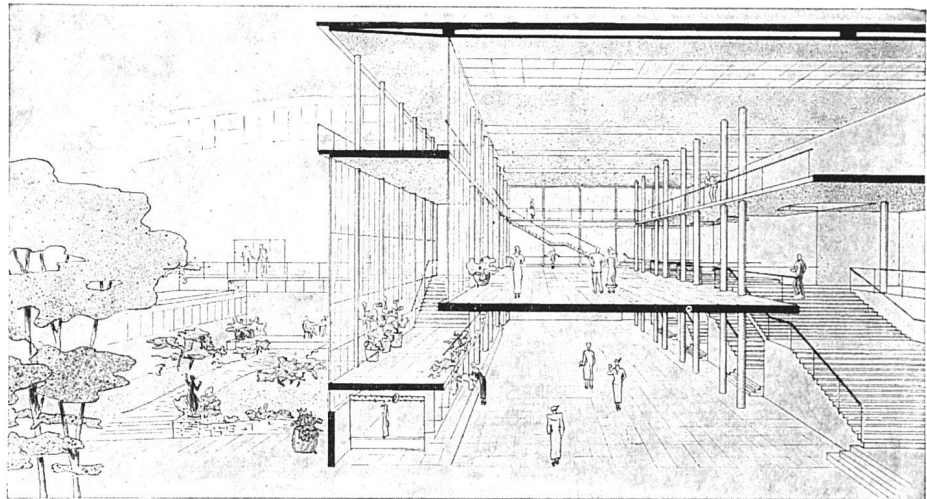
Zwischengeschoss
Terrassenrestaurant gegen den
Quai. Tagesrestaurant, Terrasse
vor dem Bankettsaal



I. Preis
 M. E. Haefeli BSA,
 W. M. Moser BSA und
 R. Steiger BSA

Schnitt durch Vestibule und Foyer,
 links Gartenhof

Eine sehr schöne Treppenanlage, nicht
 nur praktischer, sondern auch wirkungsvoller
 als eine frontale Treppe
 (vergl. die Treppe im Foyer der Covent
 Garden Opera, London)



babylonische Steigerungen der Formenpathetik wie an der Pariser Oper, an den Justizpalästen von Brüssel oder Rom, am Reichstagsgebäude Berlin oder am Berner Bundespalast nicht mehr gegen ebenso protzige Hotels, Bahnhöfe, Postgebäude, Geschäftshäuser, Mietpaläste und Parvenuvillen aufkamen.

Demgegenüber bedeutete schon die vom englischen Wohnhaus ausgehende, zunächst noch in romantisch-gotisierendem Gewand auftretende Modernität der neunziger Jahre einen grossen Schritt zur Gesundung, weil sie die Würde des Nichtmonumentalen zuerst wieder herstellte, und nach dem Krieg hat sich die moderne Architektur mit ihren präziseren theoretischen Fragestellungen um die Abgrenzung des Monumentalitätsbereiches die allergrössten Verdienste erworben. Es wurde endlich nach vielen Fehllösungen klar, dass weder Fabriken, noch bürgerliche Wohnhäuser der rechte Ort sind für monumentalen Formenaufwand, dass beide Bauaufgaben vielmehr nur dann zu reinen Lösungen gebracht werden können, wenn man sie innerhalb ihres eigenen, unmonumentalen Typus zur grösstmöglichen Vollkommenheit verarbeitet, statt sie durch eine Uebersetzung in die ihnen fremde monumentale Tonart zu vergewaltigen.

An dieser Erkenntnis muss erst recht festgehalten werden, wenn wir uns heute eingestehen müssen, dass durch sie die Frage der Monumentalität bei Staatsbauten und verwandten Grossbauten nicht gelöst wird. Der Schreibende hat seit Jahren darauf hingewiesen, dass die Theorie der modernen Architektur hier eine Lücke hat, aber man wich einer Erörterung aus, in der Meinung, die Frage der Monumentalität sei damit zu erledigen, dass man sie beschweigt und damit als nichtexistent hinstellt. Es war das die Aeusserung einer gefährlichen Ueberheblichkeit: als ob der Architekt von sich aus befugt und in der Lage wäre, auch über die Problemstellung der architektonischen Aufgaben nach seinem Gutfinden zu entscheiden, während seine soziale Stellung vielmehr die

jenige des Ausübenden ist, des fachmännischen Vollziehers kollektiver Willens- und Geschmacksrichtungen. Das Ergebnis war denn auch, dass man nicht etwa aufhörte, Monumentalbauten zu errichten, sondern dass diese neuen Monumentalbauten einfach ausserhalb der modernen Architektur errichtet wurden: so ist es in Italien, in Deutschland, in Russland, aber auch bei dem unglückseligen Kunstmuseum Basel, das eben deshalb sich durchsetzte, weil kein Projekt moderner Haltung da war, das dem «berechtigten» oder «unberechtigten», jedenfalls aber faktisch vorhandenen Bedürfnis nach würdiger Erscheinung entsprach. Statt eine organische, moderne Monumentalität zu entwickeln, liess man das ganze Gebiet des Monumentalen brachliegen, und heute ist die Verlegenheit offenkundig: es könnte dafür keinen besseren Beleg geben als das Ergebnis des Zürcher Wettbewerbes. Vor dem Kongressgebäude, das als repräsentatives Gebäude der Stadt Zürich zu dienen hat, stellt sich die Frage der monumentalen Architektur mit unausweichlicher Dringlichkeit zur Diskussion; die Bewerber aber stehen ihr unvorbereitet gegenüber.

Es hat in Fachkreisen sensationell gewirkt, dass das Projekt im zweiten Rang entgegen aller derzeitigen Konvention versucht, den klassischen Formenapparat als Ausdruck der monumentalen Tonart von neuem einzuführen. Dieser erste Versuch ist nicht überzeugend geglückt — es wäre ein Wunder, wenn er es wäre, bei dem völligen Mangel an Erfahrung in der Handhabung dieser Formen und dem völligen Fehlen einer Einführung in die Kenntnis und das ästhetische Verständnis dieser Formen bei der heutigen Architektengeneration. Man hat aus der richtigen Erkenntnis von der Unfruchtbarkeit des alten Lehrfachs «Bauformenlehre» die falsche Konsequenz gezogen, dieses Fach ganz abzuschaffen, statt den allerdings schwierigen Versuch zu machen, es zu reformieren. So wie die Dinge heute liegen, sagt man nicht zu viel, wenn man feststellt, dass die jungen Architekten

(Fortsetzung S. 72)

ihre Hochschule mit schlechthin hundertprozentiger Unwissenheit über diese Dinge verlassen, die als das Fundament jeder ästhetischen Erziehung unentbehrlich wären.

Es ist darum ein Verdienst — ganz abgesehen vom mehr oder weniger glücklichen Ergebnis — dass das Projekt im zweiten Rang eine Frage anschnidet, der man nicht länger ausweichen kann, wenn man nicht Vogel Strauss spielen will. Denn jeder Versuch, monumental zu bauen, führt in die Nähe der antiken Bauformen.

—? Stimmt das? Wäre es nicht vielmehr gerade nötig, eine spezifisch moderne Monumentalität zu entwickeln, mit modernen Mitteln, ohne Rückgriff in die Historie — wie das etwa mit grossem künstlerischem Geschick vom Projekt Egender versucht wird? Wir sind hier am schwierigsten, empfindlichsten Punkt unserer Ueberlegung. Ein Rückgriff in die Historie ist selbstverständlich sinnlos: das hat die schmerzliche Architekturgeschichte der letzten hundert Jahre hundertfach bewiesen. Und Monumentalität hat nur dann Sinn, wenn sie als essentiell modern, nach vorwärts und nicht nur nach rückwärts gewandt empfunden werden kann. Freilich auch nach rückwärts — das ist von essentieller Wichtigkeit, denn jede Monumentalität bedeutet Anspruch auf Einreihung in eine Skala der Werte, in eine Vergleichsreihe, die in die Vergangenheit zurückreicht. Monumentalität strebt immer nach Verewigung, Festlegung; nicht umsonst kommt «monumentum» = Denkmal von «monere» = erinnern — an Gewesenes und Gegebenes also.

Ein Bau, der monumentale Ansprüche erhebt, sondert sich ab, er hebt sich aus den übrigen heraus, sowohl rein optisch, wie auch bedeutungsmässig, er wird durch die Monumentalität über den zeitlichen Wechsel ins Ewige (oder doch in der Richtung auf das Ewige) hinausgehoben (darum soll man sich dreimal überlegen, welchen Bauten man diese grosse Geste zugestehen will — und eben deshalb ist Monumentalität an Bauten des «täglichen Bedarfs» sinnlos!).

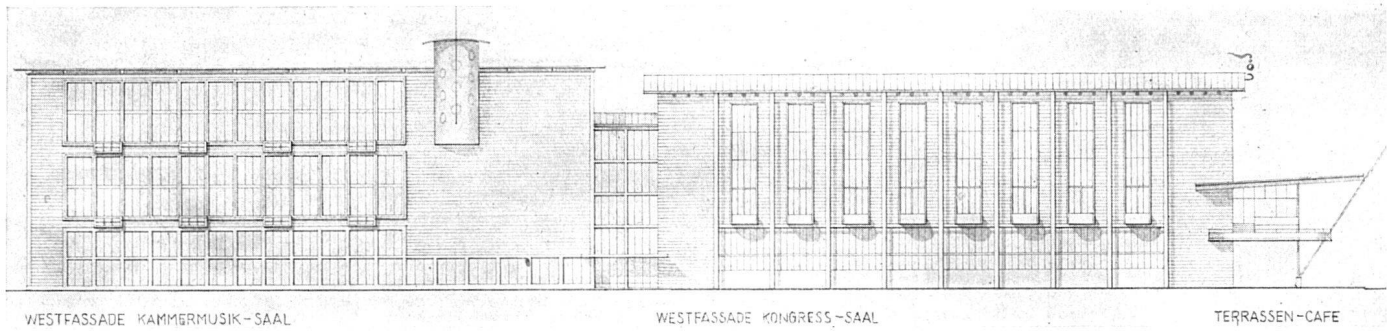
Eine artistisch so begabte Modernität wie bei Bauten von Le Corbusier oder im Projekt Egender hat ihre besonderen Reize als Ausdruck einer schwebenden, mit keiner Vergangenheit belasteten Heiterkeit; nur monumental wird sie nie wirken, sie wird immer vergleichsweise improvisiert, ausstellungsmässig erscheinen, wie eine Festdekoration, die man bald wieder abbricht, und die gerade durch ihre absichtsvoll zugespitzte Modernität ermüdet, wenn sie zu lange stehenbleibt.

Das ist kein Vorwurf, denn solche Bauten erheben auch gar nicht den Anspruch auf das Gewicht historischer Dauerhaftigkeit — sie geben die sublimierte Essenz der Modernität, ohne die Substanz des Kulturkörpers, der sie trägt. Monumentalbauten haben es aber gerade mit dieser Substanz zu tun und mit der Dauerhaftigkeit. Und

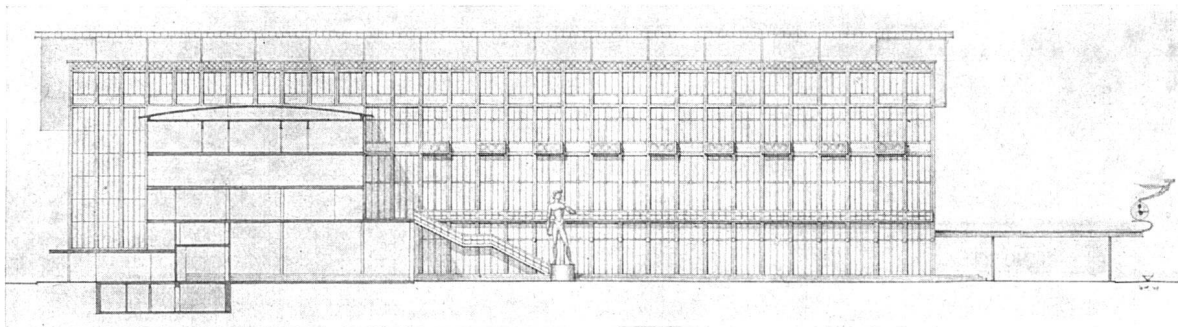
darum führt jede monumentale Absicht unweigerlich in die Nähe jener aus der Antike stammenden Bauformen, die seit zweitausend Jahren die Träger der monumentalen Seite der europäischen Kultur sind.

Der Fall liegt ähnlich wie mit der Schrift: niemand wird bestreiten, dass die Druckschrift eines der allerempfindlichsten Ausdrucksmittel für die feinsten Nuancen der jeweiligen Modernität abgibt — obwohl sie im groben in allem Wechsel den Grundcharakter ihrer uralten Formkonvention wahrte. Sie vermag gerade deshalb Träger der Modernität zu sein, weil sie auf der Vergleichsbasis einer solchen Konvention steht, von der sich die spezifische Nuance des Modernen abheben lässt. Weil aber jede Monumentalität ihrem Wesen nach Anschluss des Neuen an ein bestehendes Wertesystem bedeutet, so wird auch sie ihren Ausdruck nur als spezifische Nuancierung einer Formenkonvention finden, die sich im Formenalphabet der klassischen Antike ausspricht, das sich seit zwei Jahrtausenden als nicht weniger wandlungsfähig erwiesen hat als das Alphabet der Buchstabenformen. So wenig es Sinn hätte, aus irgendwelchen Ueberlegungen völlig neuartige Buchstaben zu erfinden, die niemand lesen kann, so wenig lassen sich voraussetzungslose Monumentalformen aus dem Nichts hervorzaubern.

Es wird also keine andere Wahl bleiben: Entweder ein resigniertes, sozusagen passives Zurückgleiten in mehr oder weniger geschmackvolle Stilimitation, wie wir das heute im grossen in Deutschland und in Russland erleben, aber auch als beachtenswertes Symptom allenthalben in der Möbelproduktion, wobei man sich keine Illusionen machen darf, dass eine solche Welle auch das in jahrzehntelanger, mühsamer Arbeit endlich gereinigte Wohnhaus wieder überfluten wird, gerade wegen ihrer resigniert-passiven Grundfärbung. Oder eine energische, von Grund aus neue und vorurteilslose Verarbeitung dieser Monumentalformen, die sie dem modernen Lebensgefühl dienstbar und zum Träger einer spezifisch modernen Monumentalität macht, wozu wertvolle Ansätze in den Arbeiten der Gebrüder Perret und schwedischer Architekten vorliegen. Nur in diesem zweiten Fall einer aktiven Verarbeitung wird man es in der Hand haben, die Grenzen zwischen neuer Monumentalität und bewusster und gewollter Nichtmonumentalität rein zu halten, und darauf, auf die Unterscheidung und charakteristische Ausprägung der verschiedenen Bauaufgaben, kommt es entscheidend an. Dies war gerade die Pointe: dass man lernte Fabriken und Geschäftshäuser als Bautypen eigener Art auszubilden, statt sie in die Formen des Typus «Palast» zu kleiden, mit dem sie einzig hinsichtlich ihres Bauvolumens verwandt sind; dass man wieder das «Wohnhaus» als eigenen Typus entdeckte, der weder



Westfassaden an der Beethovenstrasse, ganz rechts das Tagesrestaurant gegen den Quai



Südfassade (Foyer und Wandelhalle) gegen den Hof, Schnitt durch den Verbindungstrakt zum Kongreßsaal

«Palästchen», noch «Schlösschen», noch «Villa», noch «Chalet» ist. Auf ein Erfassen des Typischen kommt es auch hier an: man war in Gefahr, den Fehler des letzten Jahrhunderts nach der anderen Richtung zu machen: Hat man damals wahllos jede noch so banale Bauaufgabe in der gesteigerten Tonart des Monumentalen vorgetragen, so trägt man heute Monumentalaufgaben in der profanen Tonart der Fabrik oder des Strandbades vor, was nicht weniger falsch, aber freilich insofern das weitaus kleinere Unglück ist, als eine zu bescheidene Instrumentierung menschlich sympathischer und städtebaulich

harmloser ist, als eine sinnlose Steigerung des Banalen. Was die klassischen Formen angeht, so wird alles darauf ankommen, ob es uns gelingt, sie neu zu sehen, als die durch keine spezielle Gefühlsfärbung festgelegten und als Ausdruck einer bestimmten begrenzten Epoche der Vergangenheit präjudizierten Formen, sondern als die für jede neue Ausdrucksnuance — also Modernität — offenen, im höchsten Sinn «abstrakten» Formen, die sie sind — eine Auffassung, für die die moderne abstrakte Malerei den Architekten die Augen sollte geöffnet haben.

Peter Meyer

II. Preis
Kellermüller & Hofmann
Architekten BSA

Schnitt durch das Foyer, Blick nach Westen gegen die Treppe

