Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 27 (1940)
Heft: 9

Artikel: Situation der Architektur 1940
Autor: Meyer, Peter
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-22271

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: 17.07.2025

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

Situation der Architektur 1940

Vorbemerkung

Es ist dem Redaktor gelegentlich bedeutet worden, seine Aufsätze seien zu lang. Diese Länge bedauert niemand mehr als er selbst, aber es gibt Gegenstände, über die sich nun einmal nur mit einer gewissen Ausführlichkeit handeln lässt, wenn die Kürze nicht zu Missverständnissen führen soll. Und vielleicht ist es doch nötig, dass heute in dem einzigen Land, in dem eine objektiv-theoretische Betrachtung der Architektur in deutscher Sprache möglich ist, diese Bemühung um begriffliche Klärung einer höchst komplexen Situation auch wirklich unternommen wird. *p. m.*

I. «Reaktion»

Ueber Nacht ist das Gespenst des Historismus in der Architektur und im Kunstgewerbe wieder aktuell geworden, das viele endgültig in die hintersten Rumpelkammern verjährten Aberglaubens verbannt glaubten. Aber mit einer halb belustigten und halb entsetzten Brandmarkung dieser «Reaktion» ist nichts geholfen und nichts erklärt. Ein Zurückdrehen der Zeit hat es nie gegeben: was manchmal so aussieht, ist stets nur ein Nachholen von Versäumtem, ein Wiederaufleben von Problemen, die man mit Schlagwörtern betäubt, statt gelöst hatte. Durch die gewaltsame Unterdrückung unliebsamer Positionen wird aber die Verrechnung gegensätzlicher Meinungen lediglich abgedrängt vom Feld der Diskussion auf das der Rache — soviel sollte man aus der neueren Psychologie und aus der neuesten Weltgeschichte gelernt haben. Man ist also durch das Schlagwort «Reaktion» nicht davon dispensiert, zu prüfen, welche, wie ipso facto erwiesen wird, lebendigen Kräfte hier eigentlich reagieren, wogegen sie reagieren und in welcher Richtung.

Die historisierenden Regungen mögen noch so absurd scheinen: wenn sie nicht ganz bestimmten Bedürfnissen der Gegenwart entsprechen würden, fänden sie keinen Anklang; das gilt heute so gut wie für den Historismus der Achtzigerjahre. Man komme also nicht mit dem Einwand, historisierende Formen seien schon darum Unsinn, weil sie nicht «der Ausdruck der Gegenwart» seien: freilich sind sie dies, denn wenn eine Epoche historisierend baut, so ist eben dieser Historismus der Ausdruck der betreffenden Epoche oder doch eine ihrer Ausdrucksmöglichkeiten, neben der sie vielleicht noch ganz andere, gegensätzliche Ausdrucksmöglichkeiten besitzt. Es ist nämlich ein Vorurteil, zu glauben, jede Epoche könne nur ein Gesicht haben und müsse nach einer Formel aufgehen.

Dass die Welle von Nationalismus, die durch unsere Zeit geht, auch in der Architektur ihren Niederschlag finden würde, versteht sich von selbst; es war in den Zwanzigerjahren mit der Welle des Internationalismus nicht anders, und was damals über die nötige Gegenwartsbezogenheit der Künste gesagt wurde, gilt ebenso heute. Und wenn die kulturelle und die davon nicht zu trennende politische Entwicklung heute zu einer neuen Betonung echter oder auch nur vermeintlicher Beziehungen zur Vergangenheit führt, so ist daran jedenfalls vom Boden der Architektur aus nichts zu ändern, denn die Architektur war niemals eine autonome Kulturprovinz, die sich auf die Dauer im Gegensatz zur öffentlichen Meinung hätte entwickeln können.

Wenn die Architektur also nicht einfach mit schlechtem Gewissen und in schlechter Laune hinter dem, was von ihr gefordert wird, nachhinken will, muss sie sich entschlossen mit dem Problem des Historismus auseinandersetzen und zusehen, wo sie eigentlich steht.

Funktionalismus und Konstruktivismus

Die historisierenden Tendenzen der heutigen Architektur sind die Gegenströmung gegen den ästhetischen Materialismus der letzten Jahrzehnte, insoweit sich dieser Materialismus, der stets eine notwendige Komponente der Architektur ist, als allein massgeblich betrachtete. Um Berechtigung und Grenzen dieser Gegenbewegung abmessen zu können, muss man sich also die Absichten der letzten Architekturjahrzehnte vergegenwärtigen. Sie standen ihrerseits in Opposition zum Historismus der Achtzigerjahre, zu dem in mehreren Wellen, in Deutschland zuletzt von Ostendorf, erneuerten Klassizismus und zugleich zum Individualismus der Jahrhundertwende.

Gegenüber diesen rasch wechselnden Stilparolen glaubte man im Konstruktivismus und Funktionalismus endlich den festen Boden gefunden zu haben, den man schon lange suchte. Spätere Betrachter werden schwer begreifen können, wie diese sich schroff widersprechenden Parolen im ganzen friedlich nebeneinander existieren konnten: das Gemeinsame, ihre vermeintliche Objektivität, wurde offenbar stärker empfunden als der Gegensatz dessen, was als objektive Grundlage für die Architektur postuliert wurde.

Der Funktionalismus forderte für Architektur und Gerät eine Formgebung, die sich den biologischen Konstanten des Benützers und den Anforderungen des Gebrauchsvorgangs anschmiegt; er bekämpfte alle konventionell festgelegten, dem Benützer in abgeschlossener Vollkommenheit entgegentretenden Formen, vor allem die in Axialsymmetrien erstarrten Raumkuben des Neuklassizismus.

Man tadelte mit Recht, dass diese Häuser und Räume sozusagen Kunstwerke an sich seien, ohne Beziehung zu den Lebensformen des Bewohners und schon gar des heutigen Bewohners, für den die gesellschaftlichen Repräsentationspflichten bei weitem nicht mehr die Bedeutung haben wie im XVIII. Jahrhundert. Der Bewohner bewege sich als lästiger Eindringling, als störendes Element der Unordnung zwischen Ameublements, die schon für sich allein Haltung und Stimmung — und zwar eine unzeitgemässe Haltung — vorschreiben. Im Gegensatz hiezu forderte man «offene», formal und farbig akzentlose Bauten, Räume und Gegenstände, die erst durch den Bewohner Sinn bekommen, indem sie sich ohne eigene formale Ambitionen dem Gebrauch dienend unterordnen, wie dies etwa Maschinenteile tun. Um die Gebrauchsanforderungen festzustellen, ging man an eine genaue Analyse der Wohnbedürfnisse und, wie in der Hochblüte des Materialismus nicht anders zu erwarten war, glaubte man diese in den messbaren biologischen, technologischen und ökonomischen Daten restlos ermittelt zu haben. Was sich nicht auf Minimalmasse, Verkehrswege, bequeme Reinhaltung, Dauerhaftigkeit, Preise umrechnen liess, galt als romantische Unsachlichkeit und als nicht existenzberechtigt. Diese Problemstellung hat zu einer ausserordentlichen Intensivierung der praktischen Seiten der Architektur geführt, und sie wird immer der wertvollste Beitrag dieser Jahrzehnte bleiben, nur hat sich inzwischen gezeigt, dass dieser Ansatz zu einseitig war.

Der «Konstruktivismus» war eine weitaus subalternere Position, denn er bedeutete nichts anderes als die Verabsolutierung des technischen Materialismus zum obersten Prinzip der Architektur. Soweit man damit ein vertieftes Ernstnehmen der Materialqualitäten und Konstruktionserfordernisse meinte, war auch das sehr heilsam — man dehnte damit eigentlich nur auf die Maschinenarbeit aus, was Semper und die Engländer für die Handarbeit gefordert hatten — sobald man aber den Konstruktivismus aus der Ebene des Instrumentalen auf die der Zwecke verschob, wurde er zum Unsinn. Der Buchtitel «Beton als Gestalter» mag als typisch gelten für die Plattheit der Schlagwörter, mit denen man vor der menschlichen Verantwortung für die ästhetischen Entscheidungen auszuweichen und letztere auf die aussermenschlichen, vermeintlich «objektiven» Instanzen Material und Technik abzuwälzen suchte. Wenn man aber z. B. aus der Stahlskelettkonstruktion als formale Konsequenz gänzlich verglaste Aussenwände ableitete und diese unterschiedslos auf Fabriken, Geschäftshäuser, Wohnhäuser anwendete, so war dies ein nicht minder schematischer Formalismus, als das wahllos angewendete Palastfenster des Klassizismus, und man opferte einem zwar technisch raffinierten, ästhetisch aber primitiven Schema die Differenzierungsmöglichkeiten der Fenstergrössen und der Lichtführung, womit man weit hinter die im «modern style» unter gelegentlich gotisierender Verkleidung erworbene Freiheit zurückfiel, die Fenster in Form und Grösse auf den jeweils dahinterliegenden Raum abzustimmen. Und wie hier, so musste der konsequente Konstruktivismus immer wieder zu einer Unterordnung der menschlichen Rücksichten unter die technischen führen.

Durch das Abstellen der Architektur auf die scheinbar objektiven, der ästhetischen Willkür entzogenen Gegebenheiten «Zweck» und «Material» glaubten manche Theoretiker allen Ernstes, aus der Abfolge der historischen Stilarten herausgetreten zu sein auf eine absolute, für Geschmacksschwankungen unberührbare Ebene, in der es nur noch Formveränderungen auf Grund neuer technischer Fortschritte geben würde. Heute ist die Generationsgebundenheit auch dieser Ideologie offenkundig, ungeachtet ihres Endgültigkeitsanspruches. «Neues Bauen» wird in kurzem genau so als Stilbezeichnung für die Modernität der Zwanziger- und Dreissigerjahre üblich sein, wie «modern style» und «Jugendstil» für bestimmte Phasen des XIX. Jahrhunderts. Konstruktivismus und Funktionalismus als führende Schlagwörter haben den Höhepunkt ihrer Geltung überschritten: nicht in ihren Resul-

taten, aber als Programm sind sie heute genau so überholt wie die verschiedenen Spezialismen in der Malerei; indem sie jeweils eine einzelne — freilich sehr wichtige — Komponente des architektonischen Kalküls verabsolutierten und an die Stelle des komplexen Ganzen setzten, haben sie sich als unfähig erwiesen, dem Ganzen der Architektur zur Grundlage zu dienen.

Modernität als geistige Anspannung

Das «Neue Bauen» betonte schon in seinem Namen den Gegensatz zum Alten, Herkömmlichen, und der Titel einer Propagandaschrift «Befreites Wohnen» zeigt, wie es gemeint war. Diese Befreiung vom Herkömmlichen hatte aber auch ihre Nachteile: sie machte vieles zum Problem, was vorher selbstverständlich war. Modernität ist immer anstrengend, sie erfordert angespannte Bewusstheit und beständige Selbstkontrolle. Solche ästhetisch gespannte Haltung war früher auf jene Gebiete konzentriert, die ohnehin Brennpunkte geistiger Konzentration waren: auf die Monumentalarchitektur der Kirche und des Staates und auf die sozial und erotisch pointierte Sphäre der Mode — nun wurde diese Konzentration gefordert für ein Gebiet, das stets als die Domäne der entspannten Haltung galt: für die private Wohnung, in der bisher die grossen Stilströmungen nur ein gedämpftes Echo gefunden hatten. Modern zu wohnen wurde zu einer verpflichtenden Aufgabe, deren man sich nicht ohne theoretische Studien und moralische Vorsätze entledigen konnte. Und daraus ergab sich das Paradoxon, dass im Gegensatz zu dieser Modernität das Herkömmliche ganz von selbst den Charakter des Selbstverständlichen, Unproblematischen, Entspannten annahm, obwohl seine Formen die objektiv starren, festgelegteren sind, während die betont entspannten und «befreiten» Formen in ihrer Programmatik auf die Dauer anstrengend wirkten, wie jede Modernität. Es gibt einen Punkt, wo die ausschliessliche Beziehung aller Architektur- und Mobiliarformen auf die Aktivität des Benützers von diesem als Zumutung empfunden wird, ungefähr so, wie wenn er auf Schritt und Tritt von einer Schar Sklaven umgeben wäre, die auf seine Befehle warten. Die relative Selbständigkeit eines formal in sich selbst beruhenden, also auf keine Funktion schon in der Form bezogenen Mobiliars herkömmlicher Art relativiert den Bewohner, es entlastet ihn von der Pflicht, sich andauernd als Mittelpunkt zu fühlen, und von der beständigen Aufforderung zur Aktivität, die in den funktionellen Formen liegt — und gibt ihm damit die Entspannung und das Gefühl ruhiger Geborgenheit, die er hier sucht. Er fühlt sich «zu Hause», aufgehoben in einer unproblematischen Umgebung, die schon ohne ihn in der Selbständigkeit ihrer Formen Halt und Haltung hat, so dass er sie nicht beständig selbst halten muss, weil sie ganz auf ihn bezogen ist und ohne ihn ins Leere fiele. Die Befreiung des Wohnens von allen konventionellen Bindungen entging nicht ganz der Gefahr jeder Emanzipation, zu vergessen, dass die Befreiung von äusseren Bindungen die Belastung mit neuer Selbstverantwortung bedeutet, wenn sie nicht in die Libertinage gänzlicher Formlosigkeit zerfliessen soll.

Bedürfnis nach Geborgenheit

Nun ist aber gerade heute das Bedürfnis nach Geborgenheit in der privaten Wohnung sehr stark, als natürliche Kompensation zur Unsicherheit aller Lebensverhältnisse. Der Zeitgenosse hat zuviel andere Sorgen, um auch noch seine Wohnung, den letzten Rest relativer Geborgenheit, als «Problem» sehen zu wollen. Und dieses Bedürfnis sucht die ihm gemässen Formen, wo es sie findet: werden sie ihm von der modernen Architektur nicht geboten, so entlehnt es sie eben der historischen Architektur, ungeachtet aller Einwände, die man sonst dagegen erheben mag; denn die spontanen, komplexen Lebensbedürfnisse sind immer stärker als alle noch so klugen und richtigen, aber auf einem einzigen Kausalgeleise abrollenden logischen Räsonnements. Was den Zeitgenossen gerade heute an den historischen Formen reizt, ist ihre Festigkeit und Totalität, im Gegensatz zur Funktionsbezogenheit und zur instrumentalen, analytischen Spezialisierung der modernen Formen. Die historischen Formen markieren eine bestimmte Lebenshaltung, an die er erinnert sein will, er sieht darin ein Gegengewicht gegen den heutigen technisierten Lebensstil, der sich gefährlich weit von der menschlichen Totalität ins Spezielle entwickelt hat.

Je entwurzelter die tatsächlichen Zustände sind, desto stärker macht sich ein Bedürfnis nach «Bodenständigkeit», d. h. nach kultureller Legitimität geltend, und wenn diese Bodenständigkeit noch so fiktiv wäre. Es ist dies die genaue Parallele zur Naturbegeisterung und zum Sport des Großstädters: Nicht der Landmann hat die Schönheit seiner Landschaft und die Würde des Landlebens entdeckt, sondern der Städter, der den Kontakt mit der Natur und Handarbeit verloren hatte, und nun ist ihm Sport und Wandern echtes Gegengift und Narkotikum zugleich gegen die Einseitigkeit der Verstädterung.

Hieraus folgt, dass der Gegensatz zwischen den Formen des privaten Wohnens und denen der Technik keineswegs ein vorläufiger Zustand ist, der mit dem allgemeinen Sieg der technischen Formen auch auf dem Feld des Wohnens enden würde, wie dies die Theoretiker des Konstruktivismus und des Funktionalismus als selbstverständlich annahmen. Der Unterschied wird vielmehr bleiben und bewusst vertieft und ausgebaut werden müssen, und zwar wird dies nicht in einer Randzone der Kompromisse geschehen, sondern im Zentrum der architektonischen Problemstellung.

Spezialmilieu und Privatmilieu

Aesthetisch interessierte Kreise können schwer begreifen, wie die gleichen Leute, die für die elegante Zweckform eines Sportgerätes, für die Präzision einer sportlichen Leistung ein bis in die Nuance entwickeltes Unterscheidungsvermögen besitzen, als Sportpreise glückstrahlend den ausgemachten Kitsch nach Hause tragen, ohne eine Ahnung zu haben, wie krass die ästhetische Qualität dieser Trophäen der der sportlichen Leistung widerspricht.

Man staunt immer von neuem, wie bedeutende Musiker, Geschäftsleute, Gelehrte und Ingenieure, die gewohnt sind, ihre Probleme bis zur Transparenz zu Ende zu denken, sich in einem Privatmilieu voller Halbheiten, missverstandener Reminiszenzen und hilfloser Anmassung wohl fühlen können — wie also Persönlichkeiten mit grossen Kenntnissen und höchst entwickeltem Qualitätsgefühl innerhalb ihres Berufsbereiches in einem Milieu leben können, das vom ästhetischen Standpunkt als schlechthin barbarisch bezeichnet werden muss. Es gibt Ausnahmen, aber jedenfalls ist die intellektuelle und die ethische Qualität zur Zeit in keiner Weise an die ästhetische Qualität gebunden (während umgekehrt hohe ästhetische Qualität kaum ohne wenigstens eine der anderen denkbar ist). In seinem «Aufstand der Massen» unterstreicht Ortega y Gasset den mangelnden Willen zur Synthese gerade beim Wissenschafter, den er einen «gelehrten Ignoranten» nennt, und im gleichen Sinn ist heute jeder Prominente ein Spezialist, der auf allen anderen Gebieten als dem seines Faches ein Barbar sein kann.

Die ästhetischen Maßstäbe des Sportes oder eines bestimmten technischen oder wissenschaftlichen Arbeitsmilieus bleiben auf ihr Spezialgebiet beschränkt, sie haben — immer Ausnahmen vorbehalten — keine Neigung, auch auf das private Lebensinventar überzugreifen. Man verbaut sich das Verständnis für diese Erscheinung, wenn man im Festhalten an ästhetisch schlechten Formen für das private Wohnungsinventar nichts weiter sehen will, als ins Leere weiterlaufende Konventionen bestimmter Bevölkerungsklassen, die im Komfort der führenden Schicht von vorgestern eine Stütze ihrer gesellschaftlichen Ambitionen suchen; dieser Zug ist auch darin enthalten und läuft neben den tieferen Gründen her, wie anderseits in jeder Modernität die Komponente des Snobismus mitläuft. Entscheidend ist, dass die Milieux der Arbeit, des Sportes usw. als Spezialmilieux aufgefasst werden, die ihren eigenen ästhetischen Gesetzen gehorchen, und so paradox es klingt: im Festhalten an einem davon total verschiedenen Privatmilieu äussert sich ein Rest von lebendigem Stilgefühl: gerade deshalb, weil man bestimmte Formen als an ein bestimmtes Gebiet gebunden empfindet, darum überträgt man sie nicht auf das Gebiet des privaten Wohnens — selbst dann nicht, wenn sie auch dort «praktisch» wären. In früheren Zeiten war wissenschaftliche Betätigung eine Art Nebenbeschäftigung, die man zu Hause ausübte, und die Werkstatt des kleinen Handwerksmeisters war vom Milieu der Wohnung nicht sehr verschieden — und dementsprechend bestand kein Bedürfnis zur ausgesprochenen ästhetischen Differenzierung der Milieux. Heute dagegen sind die Bereiche der technischen Arbeit, der Wissenschaft, des Sportes usw. derart bis ins Aeusserste spezialisiert, dass jeder, der sich unreflektiert effektiv und regelmässig in einem solchen Spezialmilieu aufhält — und nicht nur gelegentlich, wie der betrachtende Kulturkritiker, der noch ausserdem seine Eindrücke durch ihre Beschreibung begrifflich objektiviert — um so stärker das Bedürfnis hat, die Einseitigkeiten des Arbeitsbereiches im privaten Milieu zu kompensieren. Und deshalb wohnt der amerikanische Grosskaufmann, der im Wolkenkratzer arbeitet, privatim in einer Villa im colonial style — und wohnen moderne Architekten gerne in alten Häusern.

Es war ein Fehlschuss, aus der modemässigen Beliebtheit der Strandbäder die Folgerung abzuleiten, auch die Wohnung müsse durch totale Verglasung aller Räume nach der Sonnenseite in eine Art permanentes Strandbad verwandelt werden, oder wenn man aus der sehr berechtigten ästhetischen Wertschätzung eines durchrationalisierten Bureau- oder Fabrikbetriebes heraus nun auch noch die private Wohnung des Arbeiters und Angestellten glaubte à la Fabrik stilisieren und rationalisieren zu müssen. Und diese Reformideen gingen darum auch nicht von Arbeitern aus, sondern von theoretisch interessierten Architekten und anderen Intellektuellen, die die Situation des Arbeiters unter ästhetischen und soziologischen Gesichtspunkten von aussen betrachteten. Wäre man nicht von vorgefassten Meinungen, sondern von der Untersuchung der bestehenden Tatbestände ausgegangen, wäre man der wirklichen Sachlage rascher gerecht geworden; hier aber verhinderten politisch-normative Voreingenommenheiten die unbefangene Betrachtung.

I. Soziologie und Idealismus

Die Soziologie der Kultur setzte sich zum Ziel, die Abhängigkeit aller Kulturformen und geschichtlichen Formen überhaupt von der jeweiligen sozialen Struktur und weiterhin vom Entwicklungsstand der Wirtschaft nachzuweisen. Es sind dabei wertvolle Einsichten erschlossen worden, nur wurde dieser Wissenschaft von Anfang an durch politische Absichten und normative Ansprüche erschwert, vorurteilslos an ihren Gegenstand heranzutreten. So skeptisch die Kultursoziologie den geistigen Seiten der historischen Tatbestände gegenüberstand, so naiv glaubte sie im Wirtschaftlichen das primum movens aller geschichtlichen Vorgänge gefunden zu haben, woraus

man folgerte, dass im Idealfall alle Kulturformen gewissermassen der mimische Ausdruck der jeweiligen Produktionsverhältnisse sein müssten. Da sich eine solche Uebereinstimmung aber de facto nirgends rein nachweisen liess, musste die Ursache dieser Unstimmigkeit gefunden und von vornherein mit dem Akzent des Negativen versehen werden. Sie fand sich in der menschlichen Trägheit, die am Hergebrachten festhält, und im Machtinteresse bestimmter Gesellschaftsklassen, die ihre auf Grund veralteter Produktionsverhältnisse erworbenen Privilegien auch unter veränderten Verhältnissen beizubehalten suchen, zu welchem Zweck man sie mit dem Nimbus geheiligter Traditionen und einem Ueberbau an weltanschaulichen Ideologien ausstattet. Man war jeweils rasch bereit, hier ethisch verwerfliche Unaufrichtigkeit zu wittern, und so wurde die Attitüde des Entlarvers zur typischen Haltung des Kultursoziologen.

Die engen Beziehungen zwischen der sozialen und wirtschaftlichen Struktur eines Volkes einerseits und seinen Kulturformen und Ideen anderseits wird niemand bestreiten, aber sie sind bei weitem komplizierter, als man das unter der Annahme eines unbedingten Primates der Wirtschaft wahrhaben wollte. Und die in historischen Zeiten nie fehlende Nichtübereinstimmung von wirtschaftlicher Situation und idealer Forderung ist alles andere als ein von vornherein negativ zu bewertender, sozusagen illegitimer Zustand, sie ist nämlich die Ursache schöpferischer Spannungen im grossen und fruchtbarer Konflikte in jedem Einzelnen. Die Kultur hat gerade daraus zu allen Zeiten ihre stärksten Impulse geschöpft, dass das Leben auf ein Ideal hin stilisiert wurde, das zwar unerreichbar, aber richtungsweisend blieb.

Das ist in letzter Zeit besonders für die griechische Kultur der klassischen Zeit deutlich herausgearbeitet worden: diese Kultur fusst auf der Fiktion eines heroischen Daseins, die in einer seit Jahrhunderten verschollenen mythischen Vorzeit, vielleicht in kretischen Verhältnissen wurzelt. Dieses Ideal deckt sich in nichts mit der Wirklichkeit des V. Jahrhunderts (Wilamowitz bemerkt, man merke es den von Pindar besungenen Aegineten nicht an, dass sie vom Handel lebten) — und gerade darum spornte es zu den grössten Leistungen an. Und die ritterliche Fiktion des Spätmittelalters wirkt, soziologisch gesehen, sogar an den Fürstenhöfen, geschweige denn im zünftigen Handwerk und beim handeltreibenden städtischen Patriziat, als die bare Komödie, und doch hat gerade diese, scheinbar unsinnige Uebertragung des Ritterideals auf das Bürgertum den kulturell ungeheuer folgenreichen, bis heute gültigen Typus des Gentleman geprägt.

Führte das alles mehr zu historischen Missverständnissen, so wurde der falsche Ansatz vom Primat der Wirtschaft unmittelbar verhängnisvoll, wo er auf die Gegenwart bezogen wurde, denn hier führte er zur Konstruktion eines fiktiven Trägers der Kulturentwicklung, nämlich des nicht nur sozial, sondern auch kulturell klassenbewussten Proletariers.

Kulturelles Klassenbewusstsein

Das Argumentieren mit materialistischen und soziologischen Begriffen erweckte die Illusion besonderer Realitätsnähe; man nahm das politische Postulat des seiner Situation (und nicht nur seiner Macht) umfassend bewussten Proletariers für eine Realität — und damit stand man um nichts weniger im Irrealen als der als ästhetenhaft verachtete Jugendstil. Im Gegenteil, jener hatte den Vorzug, sich über seine Situation im klaren zu sein, er stand bewusstermassen zu seinem Aesthetentum, während die soziologische Kunsttheorie der Zwanzigerjahre immer wieder Wunschbilder mit Wirklichkeiten verwechselte.[1] Seiner Qualität nach kann aber das Klassenbewusstsein des Proletariers nichts anderes sein, als Kollektivgefühl, Ressentiment und Machtbewusstsein. Damit kann man politische Revolutionen durchführen und versuchen, Staaten zu gründen — aber keinen neuen Stil. Die Wortführer des Konstruktivismus und Funktionalismus muteten dem Proletarier aber auch noch eine kulturelle Bewusstheit zu, wie sie nicht einmal das Bürgertum als Klasse erreicht, trotz seinen unvergleichlich grösseren Bildungsmöglichkeiten — abgesehen von mengenmässig verschwindend wenigen Einzelindividuen, die für ein Bildungsideal repräsentativ, nicht aber für den wirklichen Bildungsstand typisch sind. Die Kreise, die das Postulat vom kulturell klassenbewussten Proletarier aufstellten, transponierten die eigene, intellektuelle Bewusstseinslage in die ökonomische Situation des Proletariers und versuchten sich vorzustellen, wie ein solcher sein Leben und Lebensinventar nun eigentlich zu stilisieren hätte, wenn er seiner Situation vollkommen bewusst wäre. Nun wäre aber gerade diese Art von Einsicht in die eigene historische Situation — wenn überhaupt — nur auf Grund einer umfassenden Bildung möglich und der Kenntnis auch der anderen möglichen Positionen, von denen sich die eigene abhebt; sie ist also beim Proletarier von vornherein ausgeschlossen, und auch sonst können, wie gesagt, bestenfalls einzelne Individuen, niemals «Klassen» zu diesem Bewusstsein vordringen. Und so bleibt der bürgerliche Lebensstil für den Proletarier massgebend, so unerreichbar er sein mag, und so wenig er ihm wirklich zu bieten hätte.

«Zweckform» als asketische Haltung

Ausserdem war es ein naives Unternehmen, dem Proletariat den Besitz der Macht und den Genuss aller ihm

[1] Ueber die völlig analoge Entwicklung der politischen Ideologie vergleiche Valentin Gitermann «Die historische Tragik der sozialistischen Idee». Verlag Oprecht, Zürich 1939, besonders Seite 97.

bisher unzugänglichen Genüsse des «schönen Lebens» als begehrenswertes und erreichbares Ziel vor den Augen funkeln zu lassen und gleichzeitig die sinnenfälligen Erscheinungsformen dieser Macht und dieses «schönen Lebens» als bekämpfenswert hinzustellen. Die «gehobenen Lebensformen» mögen so unpraktisch und so geschmacklos sein, wie sie wollen — dem, der sie nicht besitzt, erscheinen sie trotzdem begehrenswert, auch wenn er weiter nichts damit anfangen kann — er fordert sie nicht, weil er sie schön oder nützlich fände, sondern als die äusseren Zeichen der Macht und des Reichtums. Und in diesem Sinn hat ja auch das siegreiche Bürgertum vor hundertfünfzig Jahren zugleich mit der staatlichen Macht die Monumentalbauformen der höfischen Gesellschaft auf seine eigenen bürgerlichen Profanbauten übertragen — als die äusseren Zeichen der Macht, wodurch dieser architektonische Widersinn zum Ausgangspunkt der ganzen Architekturkatastrophe der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts wurde.

Die Parolen von der Zweckform und der Form ohne Ornament und den Wänden ohne Bilder forderten eine bewusst asketische Haltung für den äusseren Lebensrahmen. Aber Askese ist stets eine essentiell aristokratische Haltung, sie hat nur ethischen Wert, wo man auf etwas verzichtet, das man hat oder haben könnte — auch der heilige Franziskus war eines Ritters Sohn. Einer Askese im Aesthetischen hätte ein Machtverzicht im Politischen vorangehen oder nebenhergehen müssen, nicht aber eine Machtforderung. Als die frühen Christen in ihrer Lebenshaltung weitgehend auf das antike Kulturinventar verzichteten bis in die gewollte Vernachlässigung des vorher mit so viel Aufwand gepflegten Körpers, da war dies keine Frage des Geschmacks, sondern es geschah im Zug der radikalen Weltverneinung und Apolitie — und auch da hatte natürlich nur die Askese derjenigen beispielhafte Bedeutung, die wirklich gesellschaftliche Stellung und Reichtum preiszugeben hatten. Das gleiche gilt für die asketischen Strömungen des Mittelalters, für die Minoriten, für Savonarola, die Beguinen usw., und nur aus dieser asketischen Gesamthaltung liess sich auch ein Stil von bewusst gepflegter ästhetischer Einfachheit entwickeln, wofür die mittelalterlichen Minoritenkirchen Beispiele sind und der mit einer gewissen mystischen Intensität sublimierte Profanbaustil der niederländischen Beguinagen.

Es gibt einen Spruch von Oskar Wilde: «Die einfachen Genüsse sind die letzte Zuflucht komplizierter Menschen». Die als Kunstform gepflegte Prosa ist jünger als die Poesie, und der Profanbau wird erst in unseren Tagen als ästhetisches Problem bewusst.

Die bewusste ästhetische Wertschätzung des Einfachen ist stets das Zeichen hoher kultureller Reife: Es macht die spezifische Würde der «Biedermeier»-Zeit aus, dass das erfolgreiche Bürgertum damals eine Zeitlang die klassischen Formen bis ins wirklich Bürgerliche abdämpfte, bis zur blossen Markierung ihres Monumentalgehaltes, und dies geschah aus echtem, noch aus dem Dixhuitième stammenden Klassen-Bewusstsein — im Gegensatz zur blossen Klassen-Begehrlichkeit, die nach der Jahrhundertmitte diese Diskretion überschwemmte. In Russland stürzte sich das erfolgreiche Proletariat sogleich ohne Hemmung ins Monumentale, weil eben ein kulturelles Klassenbewusstsein, das eine bestimmte Kulturhöhe schon zur Voraussetzung hätte, dort nicht vorhanden war und entsprechend den halbbarbarischen Zuständen gar nicht vorhanden sein konnte. Die Wertschätzung des Einfachen kann den primitivsten Bevölkerungsschichten am allerwenigsten zugemutet werden.

In der Tat wurde denn auch die Schönheit des Schmucklosen, die edle, intensive Einfachheit der Zweckform und die Schönheit sachgemäss bearbeiteter Materialien, also dieser ganze ins Aesthetische sublimierte Materialismus, wie er vor allem von den Werkbünden propagiert wurde, auch nur von einer Elite von erzogenem Geschmack goûtiert, bei der er dann mit einer nicht minder esoterischen Vorliebe für ostasiatische Kunst zusammenfloss. Das Bürgertum — im ganzen gesehen — und erst recht das Proletariat hatte für diese Lehren taube Ohren und strebte nach massiveren Genüssen. Dagegen entstanden Inseln von ästhetisch bis ins Feinste durchgebildeten Formen ohne alle theoretischen Behelfe auf ganz bestimmten, scharf umrissenen Spezialgebieten, wo sich meist quer durch verschiedene Klassen «Eliten» bilden konnten mit einer auf ein bestimmtes Gebiet spezialisierten Erziehung des Auges; gegenüber Werkzeug und Maschine, Waffe und Sportgerät ist bei zahlreichen Vertretern der verschiedensten Gesellschaftsschichten ein lebendiges und präzis erzogenes ästhetisches Urteilsvermögen vorhanden (ohne dass die meisten eine Ahnung davon hätten, dass dies «ästhetisches Urteilsvermögen» ist). Hinsichtlich ihrer speziellen Kennerschaft einer Berufsmaterie gehören eben Arbeiter, Ingenieur und Fabrikdirektor, Mechaniker und Rennbotbesitzer, Matrose und Admiral den gleichen Eliten an, ohne dass sie sich darüber hinaus verpflichtet fühlten, auch ihren sonstigen Lebensstil auf den gleichen Nenner zu bringen.

Romantische Komponenten

Der Glaube, im Proletarier den Träger einer neuen Kultur begrüssen zu dürfen, war eine neue Aeusserungsform der romantischen Sehnsucht des modernen Intellektuellen nach Resonanz im Elementaren, Volksmässigen, Kollektiven. Wenn der junge Rilke in den Neunzigerjahren seine «Wegwarten» gratis an Lesestuben und Spitäler verschenkte, um seine Gedichte dem Volke darzubringen,

so liegt darin das gleiche edle Bemühen wie in den Versuchen der jungen Architekten der Zwanzigerjahre, die Wohnung für das Existenzminimum ästhetisch durchzustilisieren, oder in den städtebaulichen Utopien dieser Zeit, und die gleiche Abgelöstheit von der realen Gesellschaft, die man von aussen betrachtet und zum Objekt intellektueller Spekulationen macht.[1] Die allumfassende Gebärde dieser Spekulation und ihr Endgültigkeitsanspruch standen in einem seltsamen Missverhältnis zur effektiven Resonanz, die sie fanden: je grosszügiger die Ideen waren, desto kleiner der Kreis, der sich davon angesprochen fühlte. Noch der Historismus des XIX. Jahrhunderts hatte ohne viel theoretische Propaganda spontan die weitesten Kreise erfasst — schon der Jugendstil war esoterisch. Immerhin hat er etwa fünfzehn Jahre lang als herrschende Mode ins Breite gewirkt, und seine englischen Frühformen, die starke historisierende Formenkomplexe einschlossen, sind in England bis fast zur Gegenwart stilbildend geblieben. Alle seitherigen Stilparolen sind immer nur auf kleine Kreise beschränkt geblieben, ihre Argumente wurden immer rationaler und damit scheinbar beweiskräftiger — zugleich aber dünner. Noch der Jugendstil war durch seinen Symbolismus, seine historisierenden Anspielungen und seine Sentimentalität ungleich kategorienreicher als der zwar hochgezüchtete, aber plane Materialismus der «Zweckform»-Zeit. In dieser Feststellung liegt kein Einwand gegen die Leistungen dieser Epoche, sondern lediglich eine Präzisierung ihres Standortes innerhalb der Stilgeschichte und eine Konturierung ihres Wirkungsbereiches.

Der Intellektuelle antwortete auf die mangelnde Resonanz seiner Umwelt mit der Verdammung dieser Umwelt: «der Bürger» wurde zum Sinnbild entwicklungsunfähiger Geistlosigkeit, demgegenüber man den Proletarier zum Träger der Zukunftskultur ernannte — weniger weil er Proben besonderer Befähigung für diese Rolle abgelegt hätte, als weil er — im Gegensatz zum Bürger — noch keine Gelegenheit gehabt hatte, das Gegenteil zu beweisen. Solange man dann in Russland aus Propagandagründen die Intellektuellen an der Oberfläche agieren liess, schien sich alles nach Programm zu entwickeln, und so wurde Russland die grosse Hoffnung vieler moderner Architekten der Zwanzigerjahre, und es schienen nur Rückstände kleinbürgerlicher Vorurteile zu sein, wenn sich die Linksparteien der westlichen Länder den neuen Kunst- und Architekturlehren gegenüber zurückhaltend verhielten. Die führenden Parteikreise haben damit auch wirklich geringes Kunstverständnis bewiesen — aber gesunden politischen Instinkt, denn auch in Russland war es bald mit der Fata Morgana der neuen Kultur zu Ende, zur grenzenlosen Enttäuschung ihrer westlichen Bewunderer. Heute fordert das russische Proletariat den klassischen Formapparat in möglichster Häufung seiner Effekte nicht nur für Staatsbauten, sondern sogar für seine Mietkasernen — ein architektonischer Unsinn, aber in entsprechend massiverer Form genau der gleiche Unsinn wie die Monumentalisierung der gesamten bürgerlichen Architektur Europas im Gefolge der Französischen Revolution, und wie damals, so hat dieser Vorgang auch heute seine zureichenden kulturgeschichtlich-psychologischen Gründe.

Gescheiterte Illusionen

Die russische Hoffnung hat sich damit als neue Nuance des romantischen Exotismus erwiesen, der schon zu Rousseaus Zeiten aus Missvergnügen an den europäischen Zuständen seine Zuflucht zu den Wilden nahm, die man aus der Distanz zu Idealmenschen verklärte, als Flucht junger Idealisten vor den verpflichtenden Traditionen des Westens ins radikal unbelastete Neue — ein Verrat an Europa, wenn auch aus den achtenswertesten Motiven. Heute ist die Naivität dieser Hoffnungen durch den Gang der Geschichte selbst so eindeutig klargelegt, dass es sich schon gar nicht mehr lohnt, davon zu reden, bevor es sich nur gelohnt hätte, die Diskussion mit den «Freunden des neuen Russland» aller Spielarten aufzunehmen. Die Konsequenzen dieser Klarstellung sind noch nicht abzusehen, aber jedenfalls ist damit eine ideologische Position liquidiert, die dem Verständnis der wirklichen Kultursituation und der kulturellen Kontinuität am stärksten im Wege stand.

Aber nicht nur die speziellen russischen Illusionen sind zusammengebrochen, sondern der Glaube an die kulturschöpferischen Möglichkeiten des Materialismus überhaupt ist durch die historische Entwicklung widerlegt.

Die intellektuellen Amateure des Materialismus lebten auf Grund ihrer sorgfältigen bürgerlichen Erziehung in der Illusion, die von ihnen mit Eifer geförderte Entwicklung liesse sich irgendwo auf der Ebene des humanitären Wohlfahrtsstaates zum Stehen bringen und dort ästhetisch stilisieren; gemäss ihrer eigenen Konsequenz lief die Entwicklung aber weiter zum totalen Staat und zum totalen Krieg. Aus einem schönen Drang nach intellektueller Sauberkeit war man bemüht, alle idealistischen Positionen, wie die historischen Traditionen, romantischen Gefühle, die nationalen, religiösen und sonstigen «unsachlichen» Rücksichten als soziologisch bedingte Vorurteile zugunsten bestimmter Klassenprivilegien zu entlarven und die Architektur auf die Technik und die biologischen Erfordernisse allein zu gründen — mit dem gleichen idealistischen Missionseifer, mit dem in den Neunzigerjahren die Freidenker gegen den lieben Gott zu Felde gezogen waren.

[1] Die poetischen Belege für diese geistige Situation sind höchst aufschlussreich zusammengestellt und kommentiert in der Schrift von Dr. H. W. Rosenhaupt: «Der deutsche Dichter um die Jahrhundertwende und seine Abgelöstheit von der Gesellschaft». Paul Haupt, Verlag, Bern 1939.

Dabei blieben unsere theoretischen Materialisten aber selbst in dem Vorurteil bürgerlicher Wohlanständigkeit befangen, auch der Materialismus sei verpflichtet, sich an die Konvention einer logischen Argumentierung zu halten. Erst dies aber ist der konsequente und integrale Materialismus, alle die genannten Positionen stehen zu lassen, um sie als mögliche Mittel der Macht zu handhaben. Heimatliebe, Nationalstolz, Klassenressentiment usw. sind für ihn mögliche und bei aller Gegensätzlichkeit untereinander beliebig vertauschbare Ansatzpunkte einer Demagogie, die sich weder an die Logik und Kohärenz ihrer Argumente gebunden hält, noch an irgendwelche andere intellektuelle Konventionen. Erst dies ist der vollkommene, radikal desillusionierte Materialismus, der seine eigene Ideologie als solche durchschaut und sie und zugleich jede mögliche Gegenposition als Propagandamittel in Rechnung stellt; der Nihilismus der baren Gewalt, in den jeder konsequent zu Ende praktizierte Materialismus notwendig mündet. Damit fällt aber auch seine Bindung an ein bestimmtes Kulturinventar dahin, denn historisierende Formen können genau so wirksam wie Maschinenformen in den Dienst des absoluten Pragmatismus gestellt werden.

III. Tradition und Historismus

Der schillernde Begriff der Tradition, der in der Diskussion über Architektur von Freunden und Gegnern verwendet wird, wie wenn er einen feststehenden Inhalt hätte, bedarf einer näheren Betrachtung.

Man kann Traditionen leben, d. h. sich in Formenreihen und Denkweisen bewegen und sie weiterspinnen, ohne sich darüber in bewusster Reflexion Gedanken zu machen. Es ist dies die im Grund einzig legitime, naive Art von Traditionalismus — unendlich ehrwürdig und unendlich verletzlich wie jede Art von Legitimität, dem modernen Rationalisums und jedem intellektuellen Räsonnement überhaupt steht sie fremd und wehrlos gegenüber.

Man kann Traditionen aber auch bewusst handhaben im Dienst irgendwelcher Absichten ganz anderer Art, ohne dass der, der sich ihrer bedient, sich selbst an sie gebunden fühlt. Dies ist z. B. der Fall beim Fabrikanten, der sich auf Grund bestimmter Tendenzen im Publikum, die als «Nachfrage» in Erscheinung treten, heute diese und morgen jene Formen nachahmt, oder auch verschiedene, die sich eigentlich widersprechen, gleichzeitig nebeneinander. Es hat keinen Sinn, dies «charakterlos» zu nennen, denn auch die Technik stellt sich in den Dienst jeder beliebigen Absicht, und im grösseren Zusammenhang gesehen sind auch solche Zwiespältigkeiten der Ausdruck ihrer Epoche, und als solcher richtig. Der Fabrikant stellt gewissermassen als neutraler Vermittler für die verschiedenen Traditionsreihen und historisierenden Vorlieben die Mittel zur Konkretisierung bereit, ohne dazu Stellung zu nehmen, wozu er, jedenfalls von seinem Berufsethos her, auch nicht verpflichtet ist. Das Ergebnis sind schlimmstenfalls Geschmacklosigkeiten, die man bekämpfen, aber nicht gar zu tragisch nehmen muss.

Dagegen wird die historische Substanz selbst zerlöst durch die objektive Handhabung traditioneller Gefühlspositionen, wie sie in der Politik der Gegenwart betrieben wird. Man macht von diesen Positionen Gebrauch wie von irgendwelchen Rohstoffen, Waren oder Kapitalien, die sich für politische Zwecke liquidieren lassen, man spricht von «Blut und Boden», weil man weiss, dass sich ein bestimmter Teil der Bevölkerung mit diesen traditionsgegebenen Vorstellungen verbunden fühlt, der nun von hier aus aktiviert werden kann, wie andere Bevölkerungsteile von anderen Ansatzpunkten her, ohne dass dabei diese Positionen selbst als Werte ernst genommen würden. Wer sich ernstlich um die Erhaltung echter Traditionen bemüht, muss vor allem eines bedenken: dass heimatliche Gebräuche und Bauformen und Trachten genau so weit und so lang lebendig sind, als hinter den malerischen Verschiedenheiten der Erscheinung wirkliche Verschiedenheiten der einzelnen Volksgruppen stehen. Man kann nicht gleichzeitig durch politische Zentralisierung und Gleichmacherei den lebendigen Kern der Verschiedenheiten aushöhlen, das regionale Selbständigkeitsbewusstsein ersticken und doch die bunte äussere Schale pflegen wollen. Wer die Formen erhalten will, muss wirklichen Respekt auch vor den überlieferten Freiheiten der Bevölkerungsgruppen haben und diesen Einheiten soviel Selbstregierung, soviel echte Selbstverantwortung als immer möglich übertragen, sonst zerflattert alles in Maskenspuk und Ausstattungsrevue, und man profaniert das, was man schützen wollte.

Der Historismus des XIX. Jahrhunderts

Der Historismus der zweiten Hälfte des XIX. Jahrhunderts war alles andere als konservativ oder gar rückständig (was keineswegs das gleiche ist). Konservativ waren die in aristokratischen Häusern bis gegen das Jahrhundertende weiterlebenden direkten Ausläufer der Kultur des Dixhuitième und die des Klassizismus im gebildeten Grossbürgertum. Selbst innerhalb der höfischen Sphäre des Ancien Régime hatte sich zwar bereits der Style Régence und noch ausgesprochener der Style Louis XVI in der Richtung auf den Klassizismus hin entwickelt; nachdem dieser aber in den Revolutionsjahrzehnten zum symbolischen Ausdruck der Republik und des Empire gestempelt worden war, erschien nun das Rokoko als Ausdruck der Legitimität. Und so erschien ein neues Rokoko als Style Louis Philippe in Paris, als early Victorian in England, als zweites Rokoko in Wien etwa zwischen 1830—1860 und zuletzt noch an der Schwelle der Achtzigerjahre in unheimlicher, pathologischer Uebersteigerung in den Bauten Ludwigs II. von Bayern.

Konservativ ist das Beharren und Weiterschreiten in einer gegebenen Tradition, mit der man sich unlöslich verbunden fühlt, weil man nicht anders kann. Der Historismus ist das genaue Gegenteil: er sieht die historischen Formen von aussen, als eine Auswahl von Möglichkeiten, die man nach Belieben ergreift oder liegen lässt, als etwas Objektives, und darum geht der Historismus in der Architektur parallel dem Materialismus der Technik und der Wissenschaft; der Historismus war die begriffliche Eroberung der Vergangenheit, wie Technik und Wissenschaft die begriffliche Eroberung der Natur und der Naturkräfte bedeuteten, und wie der Impressionismus eine quasi wissenschaftliche Rationalisierung des optisch-ästhetischen Aspektes der Erscheinungswelt bedeutete. Darum hat sich unseres Wissens auch kein Maler des Impressionismus über die historisierende Architektur seiner Zeit aufgeregt, so schwer sich auch der heutige Betrachter beides zusammenreimen kann; denn die Malerei des Impressionismus empfinden wir noch als vergleichsweise modern, die gleichzeitigen Bauten dagegen als grenzenlos verschollen — eine Diskrepanz, die nur auf einem Missverständnis auf Seiten der Gegenwart beruht. Es war ein seltsamer Eindruck, auf der Ausstellung «Le Décor de la vie 1875—1900» im Musée des arts décoratifs in Paris 1935 Manets, Renoirs usw. im Rahmen zeitgenössischer Innenausstattungen zu sehen, und es wäre noch befremdlicher gewesen, wenn noch mehr zeitgenössische Architektur gezeigt worden wäre.

Symbolgehalt historisierender Formen

Die «Deutsche Renaissance» war zu ihrer Zeit modern, liberal, fortschrittsparteilich, wagnerianisch. Sie enthielt die Allusion auf die bürgerliche Freiheit Alt-Nürnbergs, wie der Klassizismus die Anspielung auf römisch-republikanische Bürgertugend enthalten hatte. Und man baute auf Deutsche Renaissance, nicht um sich in jene Vergangenheit zurückzuversetzen, sondern um sich ihrer stärkenden Erinnerungen für die Gegenwart zu versichern. In diesem Sinn bedeuten auch historisierende Formen «Komfort» — con-forto = Bestärkung im genauen Sinn des Wortes. Und weil es einzig auf diese Anspielung, diese Symbolbeziehung ankommt, bedeutet es keinen Einwand, wenn man solchen Bauten noch so viele Inkonsequenzen zwischen Stilhaltung und Technik nachweisen kann. Wenn jemand einen Klassiker zitiert, verlangt niemand, dass er sich mit dessen sämtlichen Werken identifizieren müsse; historisierende Formen sind aber gewissermassen architektonische Zitate. Niemand, der in den Achtzigerjahren in den Formen des gotischen, romanischen, maurischen Stils oder in deutscher oder italienischer Renaissance baute, dachte auch nur einen Augenblick daran, diese Neubauten für «echt» auszugeben; und niemand, der sich heute für seine elektrische Stehlampe einen auf antik patinierten und craquelierten Pergamentlampenschirm mit Abziehbildchen aus der Manessischen Minnesängerhandschrift kauft, tut dies in der Meinung, damit ein Objekt aus dem XIV. Jahrhundert zu erwerben. Man weiss, dass das Ding neu ist; und das gilt für alle diese Pseudoantiquitäten. Alle moralische Entrüstung betreffend Unechtheit greift ins Leere, denn historische Echtheit wird hier weder gefordert noch vorgegeben.

Das gleiche gilt für die technische Unaufrichtigkeit, die der Materialismus in den historisierenden Formen zu entlarven glaubte. Er führte als Beispiel gerne die korinthischen Kapitälchen aus Gusseisen an, die in alten Veranden, Vordächern, Gartenpavillons in Eisenkonstruktionen eingebaut sind, für deren statische Funktion sie in der Tat völlig überflüssig sind. Aber die Naivität liegt hier auf Seiten des Konstruktivismus, denn auch zu ihrer Entstehungszeit hat niemand diese Kapitälchen für statisch notwendig gehalten. Diese Formen sind überhaupt nicht technisch-konstruktiv gemeint, sie markieren vielmehr — und dies nicht ohne Esprit — einen kulturellen Zusammenhang; auch noch die damals neue Eisenkonstruktion sollte in ein gegebenes ästhetisches Wertsystem eingegliedert werden. Das Technische wurde nicht so ernst genommen, als dass es allein hätte die Form bestimmen dürfen, es erscheint durch solche, aus anderen Zusamenhängen stammende zusätzliche Formen relativiert, es wird sichtbar gemacht, dass es sich einer aussertechnischen Instanz unterzuordnen hat. Das mag im Einzelfall falsch sein, da nämlich, wo das Technische gewolltermassen im ersten Rang stehen soll: bei Fabriken und technischen Konstruktionen; es ist aber sicher nicht weniger falsch, die Technik unbesehen überall in den ersten Rang zu stellen, als ob sie ein Ziel und letzter Wert wäre, und nicht bloss ein Mittel.

Die Stil-Imitationen und Stil-Anspielungen des Historismus sind für Einwände von der technisch-rationalen Seite her unangreifbar, denn sie liegen gar nicht auf dieser Ebene. Sie wollen weder wirkliche Antiquitäten noch technische Zweckformen sein, und wer feststellt, dass sie beides nicht sind, stösst offene Türen ein. Der Sinn historisierender Formen liegt in ihrer Symbolbeziehung zu einer bestimmten Vergangenheit — oder zur Vergangenheit und einer bestimmten Lebenshaltung überhaupt — genau so wie jeder Serienstuhl um 1925 «internationale Architektur» symbolisierte — auch wenn er aus Rüti oder Horgen stammte.

IV. Prognose

Der feste Grund für die Architektur, den manche Theoretiker vor zwanzig Jahren in der Parole der Zweckform gefunden zu haben glaubten, hat sich insofern als nicht tragfähig erwiesen, als die Architektur eben niemals durch einen speziellen «Zweck» und die Mittel zu seiner

Realisierung allein determiniert ist; fasst man den «Zweck»-Begriff aber so weit, dass auch die ästhetischen Absichten darin Raum finden, so verliert er seine Prägnanz und wird zum Gemeinplatz, denn «Zweckarchitektur» in dem Sinn, dass der Bauherr schliesslich vom Architekten das bekam, was er wollte, ist Architektur von jeher gewesen.

Die materialistischen Schlagwörter haben denn auch heute ihre Zugkraft eingebüsst, ohne dass sie — glücklicherweise — durch neue Schlagwörter ersetzt worden wären. Eine gewisse Ratlosigkeit ist unverkennbar, darum möge es erlaubt sein, die wahrscheinliche Entwicklung der nächsten Jahre zu skizzieren. Der Schreibende glaubt dies wagen zu dürfen, da seine vor dreizehn Jahren erschienene Broschüre «Moderne Architektur und Tradition» zu den wenigen theoretischen Schriften aus der Zeit der Weissenhofausstellung und der heftigen Parteikämpfe gehört, die ihr Verfasser heute noch lesen kann, ohne sich durch die seitherige Entwicklung widerlegt zu sehen. Eine Abwägung der heutigen Situation ist auch darum nötig, weil die Versteifung auf unhaltbaren Positionen zur Folge hätte, dass gerade jene Architekten, die durch ihren Geschmack, ihre Sachkenntnis und ihr Bemühen um begriffliche Klarheit zur Führerschaft auf dem Gebiet der Architektur berufen wären, auf eine abseitige Position abgedrängt werden, während daneben die breite Masse der Produktion um so ungepflegter anschwillt.

Die Entwicklung der Zukunft wird nicht eine immer grössere Vereinheitlichung der Bautypen — etwa ihre Konvergenz in der Richtung auf den Fabrikbau — bringen, sondern im Gegenteil eine immer schärfere Differenzierung der Typen. Für Monumentalbauten wird sich eine neuer Klassizismus durchsetzen — nicht aus Resignation, sondern infolge der Erkenntnis, dass die unbegrenzt nuancierungsfähige klassische Formenfamilie allein imstande ist, die Tonart des Erhabenen und Festlichen auf europäisch auszusprechen. Hier wird alles darauf ankommen, dass die klassische Idee auf eine aktive, lebendige Art neu durchdacht wird, wobei alle modernen technischen Möglichkeiten nicht nur praktisch angewendet, sondern auch ästhetisch verarbeitet werden, wie dies an den Bauten z. B. von Auguste Perret geschieht — im Gegensatz zu dem sterilen, ich möchte sagen passiven Klassizismus, der zur Zeit an deutschen Staatsbauten üblich ist, wo natürlich auch alle technischen Neuerungen verwendet, aber nicht ins ästhetische Kalkül einbezogen werden. Wie die Bauten von Perret zeigen, lässt sich ein solcher essentiell moderner Klassizismus sehr weit bis in die Nähe des Technisch-Profanen abdämpfen, so dass die höhere Tonart nur eben noch angedeutet ist — und ob man das andere Extrem, nämlich die klassische Formensprache als Ausdruck der Macht, ja — wie z. B. bei Peter Behrens — der baren Gewalt wünschenswert oder vermeidenswert hält, das ist eine ethische und keine architektonische Frage; dass sich die klassischen Formen auch hiezu gebrauchen lassen, ist kein Einwand gegen ihren besseren Gebrauch (worüber Näheres in meinem Aufsatz in Heft 7 des «Werk», Seite 189).

Im ganz bewussten Gegensatz zu den Ausnahmebauten, für die allein die klassische Tonart sinnvoll ist, wird die ästhetisch durchgearbeitete funktionelle Form für alle profanen Bauten und Geräte weiter ausgebildet werden, die auf einen ganz bestimmten, eindeutigen Zweck hin spezialisiert sind, also für Fabriken, Bureaugebäude, Spitäler, Schulen, Sportbauten, Schiffe, Fahrzeuge und Einrichtungen für Küche, Bad, Werkstätte und berufliche Aufenthaltsräume jeder Art. Denn bei jeder, auf ein bestimmtes Ziel ausgerichteten Tätigkeit bedeutet das Dazwischentreten autonomer Formen, die für sich selbst Aufmerksamkeit beanspruchen, eine störende Ablenkung; hier müssen die Gebrauchsgegenstände und -räume sozusagen formleer, nicht auf sich selbst, sondern auf ihre Funktion bezogen sein.

«Wohnen» ist aber keine so eindeutig ausgerichtete Tätigkeit, dass es alle ihm zugehörigen Formen in den Strom seiner funktionellen Dynamik hineinreissen müsste, wie dies Flugzeug und Lokomotive mit Recht tun. Es war ein krampfiges und einigermassen maßstabloses Bemühen, den komplexen Begriff des «Wohnens» in Teilfunktionen zu zerfasern, um damit auch hier «funktionelle Formen» zu rechtfertigen, die anders nicht dazu passen wollten. Die modernen Architekten der nordischen Länder, die diese Stufe überwunden haben, nennen diesen gesuchten Funktionalismus mit gutmütiger Ironie «Funkis». Für Küche, Klosett und Bad sind betont funktionelle Formen am Platz, aber «Wohnen» erschöpft sich nicht in solchen Details, und ist mehr als die blosse Summe von Teilfunktionen. Der Bewohner verlangt von seinem Milieu Komfort auch im höheren Sinn, als «Bestärkung», als Stützung seines Lebensgefühls ganz im allgemeinen, er sucht in ihm das Gefühl der Sicherheit, einer gegen aussen abgegrenzten Geborgenheit, eine Betonung des Privaten und des Menschlichen, das im Berufsleben missachtet wird. Zu Anfang der Zwanzigerjahre hatte die revolutionäre Geste für die noch auf dem Boden einer gesicherten Bürgerlichkeit aufgewachsene intellektuelle Jugend den Reiz des Neuen und des Gegensatzes zu den Vätern; in den faktisch revolutionären Zuständen der Gegenwart hat das bürgerliche Milieu wieder an Reiz gewonnen, denn es ist nicht mehr ein sicherer Besitz, den man wegen seiner Selbstverständlichkeit gering schätzt, sondern der zu verteidigende letzte Rest an individueller privater Existenz, und darum darf die heutige Architekturentwicklung nicht leicht genommen werden. Wenn aber die Architektur dadurch nicht wieder in einen neuen Historismus abgleiten soll (— und mit isolierten Elitebauten einer Avantgarde, hinter der kein

Gros nachfolgt, ist ihr nicht geholfen), so müssen die modernen Architekten von sich aus die Mittel bereitstellen, dieses durch kein rationalistisches Raisonnement wegzudisputierende Bedürfnis nach Intimität zu befriedigen. Die moderne Gartenkunst ist hierin der Architektur einen Schritt voraus, und sie beweist, dass das Problem mit spezifisch modernen Mitteln, und nur mit solchen, zu lösen ist. Auch die Architektur muss ihre Errungenschaften der letzten Jahrzehnte keineswegs verleugnen; sie ist von selbst schon auf dem Weg nach dem menschlichen Massstab, nach betonter Verfeinerung der Proportionen, so dass neben den besten Bauten der letzten Zeit der Kistenkubismus der Zwanzigerjahre schon deutlich als die «Menschenfresserarchitektur» erscheint, als die ihn Josef Frank schon vor zehn Jahren bezeichnet hat. Das Spielen mit japanischen Anregungen nicht nur bei Gärten, sondern auch in der Architektur, das weit über alle technische Notwendigkeit hinausgehende Raffinement in der Verwendung schöner Materialien liegt in dieser Richtung, und es ist wahrscheinlich nur die Angst vor einem Zurückfallen in passiven Historismus und ein gewisser Snobismus, der vorläufig noch davon abhält, an Stelle der japanischen Feinheiten solche der eigenen Vergangenheit im Sinn der modernen Architektur zu verarbeiten.

Verhältnis zur Historie

Es kommt hier alles darauf an, dass die künstlerisch schöpferischen Kräfte die Vergangenheit nicht als eine fertige, gegen die Gegenwart hin abgeschlossene Welt empfinden, sondern als den offenen Raum, in den alles Neue hineingestellt wird, ohne dass dadurch das Alte im ganzen entwertet würde. Eine Modernität ist nur lebensfähig, insofern sie sich bewusst ist, nicht selbst Substanz, sondern Modifikation am vorhandenen Kulturkörper zu sein, dessen Existenz überhaupt nicht zur Diskussion steht, weil sie die Voraussetzung jeder Diskussion ist — wie anderseits eine Tradition nur so lange lebendig ist, als sie Beweglichkeit genug besitzt, fortwährend Neues in sich aufzunehmen.

Von Seiten der Architektenausbildung gibt es kein sichereres Mittel gegen die Gefahr eines lediglich imitativen Historismus, als gründliche kunsthistorische und kulturhistorische Bildung. Wer die Zusammenhänge zwischen Kunstformen und Lebensformen durchschaut, wird nicht in Versuchung kommen, die Kunstformen der Vergangenheit zu missbrauchen. Um dieses Verständnis zu erreichen, dafür ist allerdings mehr und anderes nötig als die übliche Kunstgeschichte, die das Vorhandene am Faden der Stilentwicklung im grossen und der Künstlergeschichte im einzelnen aufreiht: wohin man damit kommt, wird durch die radikal ahistorische Einstellung gerade der begabtesten und gewissenhaftesten Architekten der letzten dreissig Jahre so bündig bewiesen, dass nur noch Hochschulbehörden darüber wegsehen und die Notwendigkeit einer pädagogischen Neuorientierung verkennen können.

Dass die breite Masse ihre Bedürfnisse nach Bürgerlichkeit stets im Gewand historisierender Formen befriedigen wird, ist unvermeidlich, denn es ist dies der direkteste Weg, der am wenigsten Geschmack und ästhetische Erziehung erfordert; es hat also nicht viel Sinn, heftig dagegen zu polemisieren. Diejenigen Architekten und Bauherren aber, die den Sinn für die unverwechselbare Nuance der Gegenwart besitzen, werden auch aus historisierenden Strömungen eine spezifische Modernität zu entwickeln wissen, so dass man im grossen gesehen keine Angst vor einem passiven Zurückfallen in überholte Zustände haben muss. Es ist aufschlussreich, bessere historisierende Bauten der Gegenwart mit solchen der Achtzigerjahre zu vergleichen, um sofort zu sehen, wieviel spezifische Modernität sogar noch in solchen Bauten enthalten ist, die keineswegs eine Synthese zwischen alt und neu ausdrücklich suchen — wir denken dabei an amerikanische Wohnhäuser im «Colonial-style» (wohl das Beste, was zur Zeit an historisierenden Bauten errichtet wird) — aber auch an Wohnhäuser von Schmitthenner und Bonatz in Deutschland — wobei die amerikanischen frischer und gegen die Modernität hin gewissermassen offen sind, während sich letztere eher in einem betont reaktionären Ressentiment verhärten. Alle haben aber eine unvergleichlich stärkere Plastizität, ein bewusster geformtes Volumen als alles, was in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts gebaut wurde, eine vorher unbekannte organische Beziehung der Räume zueinander, ein lebendigeres Verhältnis zur Landschaft und zum Garten und das spezifisch moderne Raffinement der Materialwahl und -behandlung, auch wo es sich in historisierenden Formen äussert.

Die Periode der sensationellen Experimente im Wohnhausbau ist vorbei, der Blick fürs Ganze, der das fruchtbarste Ergebnis der neueren Architekturentwicklung ist, lässt auch die überbetonte Herausstellung von Teilwahrheiten gegenüber dem Ganzen eines vorhandenen Ortsbildes als Taktlosigkeit, als unsozialen Egoismus erscheinen — das Nur-Interessante interessiert nicht mehr. Das Nebeneinander moderner Ausstellungsbauten, technischer Spitzenleistungen und des «Dörfli» an der Landesausstellung war mehr als eine ausstellungstechnische Pikanterie — es zeigte, in ausstellungsmässiger Zuspitzung, das Programm der nächsten Zukunft: gegenseitige Verträglichkeit verschiedenartiger Bauten nicht durch «Anpassung» des einen Typus an den anderen, nicht durch Vermischung, sondern durch ästhetische Bezugnahme von rein gehaltenen, spezifisch entwickelten Typen.

Peter Meyer