Zeitschrift: Trans : Publikationsreihe des Fachvereins der Studierenden am Departement Architektur der ETH Zürich

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (1998)

Heft: 3

Artikel: Die Moral der Geschichte

Autor: Solt, Judit

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-919354

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: 07.01.2026

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

„Wie man sieht, ist die Liebe zur gut ausgeführten Arbeit eine äusserst doppelbödige Tugend.“[1]

Primo Levi

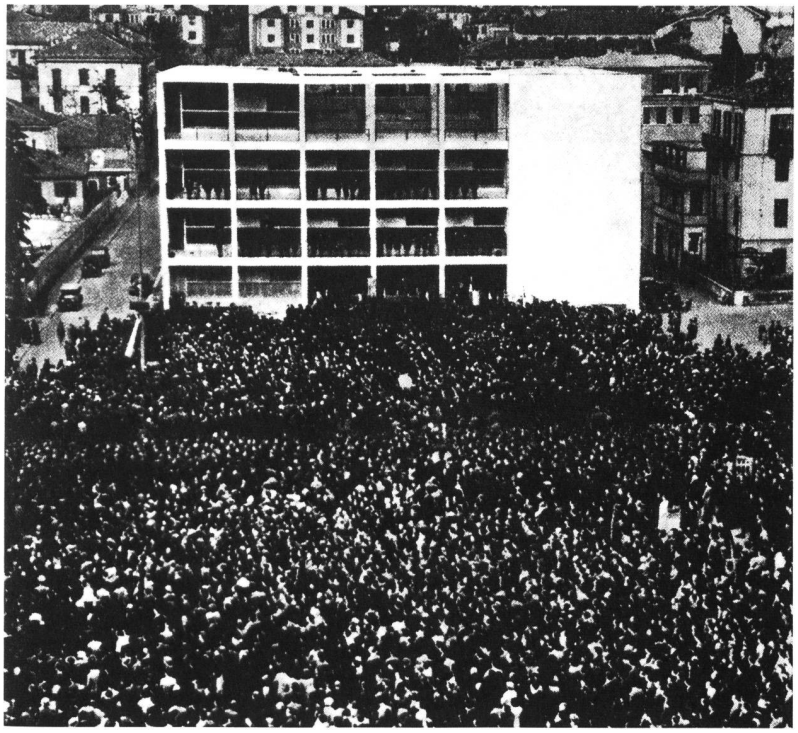
Judit Solt

Die Moral der Geschichte

Architekten, die ihre Projekte der Öffentlichkeit vorstellen, sehen sich mit deren Urteil konfrontiert. Dabei fällt auf, dass im Rahmen der Architekturdebatte immer wieder moralische Argumente ins Feld geführt werden, sei es offen oder unterschwellig. Sie betreffen häufig formale Punkte; manchmal stellen sie allerdings auch grundsätzliche Fragen. Sie sind jedenfalls nicht immer einfach Vorurteile. Inwiefern ist eine Diskussion über Architektur auch eine moralische Auseinandersetzung? Und wo berühren sich Moral und Architektur am empfindlichsten: bei Fragen der Funktion, des künstlerischen Wertes, der verkörperten Inhalte?

Eine klar definierte Funktion ist sicherlich keine hinreichende Bedingung dafür, dass die Kritik einen Bau zu den Werken der Architektur zählt. Doch ist sie eine notwendige? Anders gesagt: Muss Architektur immer eine Funktion haben, oder ist es nicht vielmehr so, dass die hervorragende Qualität eines Werkes zum Selbstzweck werden kann? Der Eiffelturm beispielsweise sollte an der Pariser Weltausstellung von 1889 Eiffels Konstruktionsmethode für Viaduktpylone (und die Grösse der Nation) demonstrieren. Nun ist aber die Weltausstellung vorbei, und als einsamer Viaduktpylon ist der Turm weiterhin unbrauchbar; trotzdem steht er noch, und erst noch in bester städtischer Lage. Man mag hier einwenden, dass er andere Funktionen erfülle, als Baudenkmal, Touristenmagnet und Wahrzeichen von Paris – doch diese Funktionen verdankt er seiner Form und nicht umgekehrt. Er repräsentiert in erster Linie sich selber. Offensichtlich bemüht sich die Architektur mehr um eine Abgrenzung von der „unreflektierten Bauerei“ als von der „reinen Kunst“. (Architektur muss ja nicht einmal gebaut sein, um zu existieren – wie Boulées Zeichnungen und die virtuellen Räume zeigen – im Gegensatz etwa zur Malerei, die keine Malerei sein kann, solange sie nicht wirklich gemalt ist. Es ist interessant, dass ausgerechnet die angeblich am stärksten zweckgerichtete Kunstgattung die Theoretisierung so gut verträgt.)

Was nun die Inhalte betrifft: Was passiert, wenn die Architektur ihre Kunst in den Dienst unwürdiger Auftraggeber stellt und Ideale repräsentiert, die der freien Entfaltung der Kunst letztlich widersprechen? Hört sie dann auf, Architektur zu sein? Es scheint, dass sie mit der menschenverachtendsten Diktatur zusammenarbeiten kann – solange die formalen und künstlerischen Kriterien stimmen, wird sie als Architektur anerkannt. So wird die Casa del Fascio von Giuseppe Terragni in den meisten Architekturbüchern



als Kunstwerk gehandelt, eben weil sie, wie Frampton es formuliert, neben allen fragwürdigen politischen Inhalten auch Aspekte aufweist, „die über solche ideologischen Erwägungen hinausgehen und zu metaphysischen räumlichen Effekten führen".[2] Bis auf einige Ausnahmen (wie dem Schrein für die gefallenen Helden des Fascismo) interpretiert die Casa del Fascio das politische Programm, das sie verherrlicht, abstrakt; die symbolische Bedeutung der verwendeten Formen und Materialien ergibt sich aus ihrem Zusammenhang, in einem anderen Kontext können sie andere Inhalte vertreten. Ausserdem kennt man auch andere architektonische Auslegungen des Fascismo, zum Beispiel die klassische (die sich an der Weltausstellung von 1942 in Rom ein Denkmal setzte). Daher scheint es für die Architekturkritik möglich, das Gebäude von seiner Aussage – oder von einem Teil seiner Aussage – zu abstrahieren und als unabhängiges Kunstwerk auf seine künstlerischen Qualitäten hin zu prüfen. Mit Sicherheit ist die Kritik eher bereit, die künstlerisch gelungene Casa del Fascio als Architektur anzuerkennen als das biedere Häuschen eines friedfertigen Kleinbürgers.

Daraus kann der Moralist die recht ernüchternde Bilanz ziehen, dass die Architektur im allgemeinen nur auf der künstlerischen Ebene behaftet wird: Auf eine Funktion kann zur Not verzichtet werden, die Kritik verzeiht allenfalls auch inhaltliche Verirrungen – künstlerische dagegen nicht.

Trotzdem kann man sich überlegen, inwiefern eine getrennte Beurteilung von Form und Inhalt in der Kunst, wie sie Frampton bei der Casa del Fascio vornimmt, überhaupt möglich und vom moralischen Standpunkt her vertretbar ist. Eine allgemeingültige Antwort scheint es nicht zu geben. Noch heute fällt es vielen schwer, die unbestreitbare künstlerische Qualität von gewissen Filmen Leni Riefenstahls anzuerkennen – wegen des Ekels, den ihre nationalsozialistische Aussage hervorruft und den man niemandem verdenken kann. Umso erstaunlicher ist es, wenn die gleichen Leute Sergej Eisensteins Genie rühmen, ohne sich durch den Umstand, dass er teilweise offene stalinistische Propaganda produziert hat, aus der Ruhe bringen zu lassen. Nach welchen Kriterien, nach welcher Moral wird eigentlich zwischen künstlerischem und moralischem Wert gewichtet? Im Falle von Terragni hält es Frampton immerhin für nötig, kritisch auf die „Idealisierung und Symbolisierung" des Faschismus hinzuweisen, wobei das den künstlerischen Wert der Casa del Fascio in seinen Augen nicht

1 Primo Levi: Die Untergegangenen und die Geretteten, Deutscher Taschenbuch Verlag, München 1993
2 Kenneth Frampton: Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1991

Abbildung:
Giuseppe Terragni, Casa del Fascio, Como, während einer Demonstration
aus: Kenneth Frampton, Die Architektur der Moderne – Eine kritische Baugeschichte, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1991

schmälert. Diese distanzierte Betrachtungsweise wird der Casa del Fascio einerseits gerecht, weil sie sowohl künstlerische als auch moralische Aspekte anspricht, anderseits aber auch nicht, weil sie getrennt behandelt, was zusammen erdacht wurde.

Theoretisch kann man die Annahme treffen, dass die künstlerische und die moralische Wertung eines Kunstwerkes nichts miteinander zu tun haben; dies ist aber auch schon der Ausdruck einer bestimmten moralischen Haltung zur Aufgabe und Verantwortung der Kunst. Ausserdem bleiben weiterhin Fragen offen, sind doch bei der Schaffung (und auch bei der Rezeption) von Kunst Menschen beteiligt, die im Gegensatz zu ihren Werken nicht der Nachwelt zur Neuinterpretation erhalten bleiben, sondern sich in ihrer jeweiligen Epoche bewähren müssen, und dies nicht nur auf der künstlerischen Ebene. Oder rechtfertigt der „unwiderstehliche künstlerische Gestaltungswille", der Schaffensdrang des Genies sozusagen, die Kollaboration mit jedem beliebigen politischen System? Und warum wird ein Mensch, der zum Kollaborateur wird, um sich ungehindert künstlerisch betätigen zu können, im allgemeinen von der Nachwelt milder beurteilt als einer, der das gleiche tut, um sich zu bereichern? Beide verfolgen letztlich ihre eigenen Interessen – gut gemachte Arbeit befriedigt nicht nur, sie verschafft auch eine grosse persönliche Bestätigung –, und der kollaborierende Künstler ist mit Sicherheit eine grössere Stütze für das Régime als der Profiteur. Kann die künstlerische Qualität des Werkes nun plötzlich doch als moralische Rechtfertigung für dessen Erschaffer dienen? Immer wieder vermischen sich die beiden Bereiche. Die umgekehrte Argumentation – der Grad an „moralischer Integrität" sei ein Mass für die Qualität eines Werkes – hört man auch gelegentlich: Im Zusammenhang mit der Architekturdebatte in Berlin beispielsweise gibt es Stimmen, die die blosse Verwendung gewisser Materialien (Steinfassaden) mit faschistischen Sympathien gleichsetzen und deshalb verurteilen. Eine solche Gleichsetzung ist natürlich zu hinterfragen; doch auch in den ehrwürdigen Forderungen nach „Materialehrlichkeit", „konstruktiver Ehrlichkeit", etc. ist der moralische Unterton nicht zu überhören.

Ist es die Liebe zur Kunst, die so spricht? Und was soll man ihr antworten? Über Moral lässt sich kaum diskutieren; ihre Axiome werden emotional angenommen oder verworfen. Sind moralische Einwände demnach das Ende jeder konstruktiven Architekturdebatte? Sie können auch eine Bereicherung sein. Die Frage, worin die Verantwortung eines Architekten gegenüber der Architektur und seinen Mitmenschen bestehe, ist vielleicht nicht endgültig zu beantworten. Aber es lohnt sich auf jeden Fall, sie zu stellen.