

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

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (1999)

Heft: 4

Artikel: Unsterblicher Klassizismus - Stil oder Mode?

Autor: Spieker, Helmut

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-919208>

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: 10.01.2026

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

„Wenn die Künstler so reich sind,
versetzte Charlotte (dem jungen Architekten),
so sagen Sie mir doch:
wie kann man sich niemals
aus der Form eines kleinlichen Obeliskens,
einer abgestutzten Säule
und eines Aschenkruges herausfinden?

Anstatt der tausend Erfindungen,
deren Sie sich rühmen,
habe ich nur immer
tausend Wiederholungen gesehen.“

Johann Wolfgang von Goethe:
Die Wahlverwandtschaften, 2. Teil, 1. Kap., 1809

Unsterblicher Klassizismus – Stil oder Mode?

Helmut Spieker

Jedes Ereignis, so auch jeder Bau, ist ein Verknüpfungspunkt zwischen Vergangenheit und Zukunft – jedoch nur, wenn er von gelebter Gegenwart zeugt. Dazu zwingend ist eigenes Suchen und Finden, um Gegenwärtigkeit auszusprechen. Ziel ist folglich: die eigene Sprache.

„Wir müssen jedoch bedenken, dass Kunst nur so lange von Wert ist, als sie zu uns spricht“, warnte bereits Kakuzo Kakura (1862–1913) in seinem *Buch vom Tee*, 1906.

Doch was sagen uns all die Karikaturen, die heute als vorbildhafte ‚Architekturen‘ propagiert, an den Schulen zugelassen oder gar gefördert werden? Das alte Wort des Aristoteles gilt noch immer: „Ein Ort ist unverständlich, wenn man seine Bewegung nicht versteht“ – also: wenn ich nicht um das Woher und schon gar nicht um das Wohin weiss, weiss ich auch nicht, wo ich bin.

Ich muss einen festen Standpunkt haben, um Bewegungen richtig wahrzunehmen und einschätzen zu können. Wenn ich in einem Bahnhof im Zug sitze, kann ich nicht erkennen, ob mein Zug oder der auf dem Nachbargleis sich in Bewegung setzt, ob ich vorwärts oder rückwärts fahre. Gleicher Art verhält es sich bei Modeströmungen: wenn wir nicht einmal wissen, ob sie vorwärts oder rückwärts fließen, worüber könnten sie uns dann etwas aussagen?

I Klassizismus in der Historie

Untaugliche Zeitbegriffe

So wie sich Andrea Palladio (1508–80) gegen seine zeitgenössischen Manieristen wandte, indem er auf die reine Klassizität zurückgriff, um nochmals mit dem Reinen in der Architektur zu beginnen, so einfach ist der Weg heute nicht – weil viele Zeiten, gute und schlechte, mit

eben dieser Klassizität verbunden sind, und weil diese Vergangenheiten ihre Spuren hinterlassen haben, Gebrauchs- und Abnutzungsspuren, aber auch Erinnerungen an frevelhaften Missbrauch.

Wenn der Klassizismus trotzdem fast überall auf der Welt zugegen ist – in Europa und Russland, in nahezu allen Kolonien und zugewandten Ländern –, wenn er immer wiederkehrt, so dass er nahezu dauernd anwesend ist, wir eher seine Abwesenheit als seine Anwesenheit registrieren können, so muss er mehr sein als eine Mode, eine vorübergehende Erscheinung. Nein, Klassizismus ist keine Modeerscheinung – genauso wenig wie Regionalismus oder Heimatstil.

Sein Erfolg am Ende des europäischen Mittelalters als Wiederkehr in der sogenannten Renaissance, schnell verspottet im Manierismus grotesker Art, dekoriert als Barock, dann lieblicher im Rokoko und wieder ‚rein‘ im Zurück des Klassizismus, durch das vorige Jahrhundert hindurch als allverwendbarer Regierungsstil für Demokratien bis in unser Jahrhundert und schliesslich für Diktaturen gegensätzlichster Art – dieser Weg zeigt, dass es sich hier um etwas ‚Allgemeingültiges‘ handeln muss, wonach sich offensichtlich viele Menschen sehnen und das für Vieles einsetzbar ist. Klar, die Formen sind stark, eindeutig und daher leicht verständlich; aber die Motive, die zu ihrer Anwendung führen, sind vielleicht banal und manchmal wohl auch skrupellos.

Der ‚Klassizist‘ Carl Gotthard Langhans (1732–1808) baut 1792 bis 1794 die Gotische Bibliothek am Ufer des ‚heiligen Sees‘ in Potsdam; jedoch 1788 bis 1791 ist gerade das Brandenburger Tor in Berlin nach seinen Plänen entstanden, in ‚reinstem Klassizismus‘. Jeweils folgt er devot den Wünschen und Vorstellungen seines Bauherrn. Wenn ‚Stil‘ stets als ‚Einheit der Ausdrucks-

form einer Epoche, einer Zeit“ gelten soll, dann stellt sich hier die Frage: was ist hier Stil? was Mode?

Dasselbe Wechselspiel treibt später der ‚Klassizist‘ Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) in seinem Entwurf für einen Palast auf der Akropolis von Athen, 1834. Hierfür wird von den Kunstgeschichtlern der Begriff des ‚romantischen Klassizismus‘ geprägt – im Gegensatz zum ‚reinen Klassizismus‘, den er mit seiner Neuen Wache in Berlin exerziert, 1817–18; im Inneren 1931 (!) umgebaut als Ehrenmal für die Gefallenen des (1.) Weltkrieges durch Heinrich Tessenow, den Lehrer Albert Speers.

In einem Lexikon derselben Zeit – *Der Grosse Brockhaus*, 10. Band, Leipzig, 1931 – lesen wir unter dem Stichwort ‚Klassik‘ folgende Sätze: „...Die neue typologische Forschung in der Geisteswissenschaft verallgemeinert unter dem Begriff ‚Klassik‘ das in der griechisch-römischen Kunst und in den folgenden klassizistischen Perioden der Kunst sich offenbarende Streben nach Ruhe, Mass, Klarheit, Gliederung und harmonisch abgeschlossener Gestaltung zu einer der möglichen Grundformen menschlicher Geistes- und Gefühls-haltung und stellt diese klassische Grundform in Gegensatz zu dem auf das Leidenschaftlich-Bewegte, Dunkle, Ungemessene und Grenzenlose gerichteten Kunst- und Lebensgefühl Barock und Romantik. Forscher wie H. Wölfflin und F. Strich suchen die Geschichte der Künste als einen steten Wechsel von derartigen klassischen und romantischen Stilperioden darzustellen...“ und folglich ist ‚Klassizismus‘ für die Autoren nichts anderes als die Perioden, in denen ‚das Klassische nachgeahmt‘ wird.

Es ist eigentlich nicht verwunderlich, dass der „Klassizismus“ als Periodenbezeichnung der erste „Ismus“ in der Geschichte der bildenden Künste sein soll, also etwas Flüchtigeres als „Antike“, „Romanik“, „Gotik“, „Renaissance“, „Barock“ und „Rokoko“. Nur der „Manierismus“, als sehr späte Wortprägung, ist ihm darin gleich.

Könnte es nun aber sein, dass „Stile“ generell nur eine Erfindung der Kunstgelehrten sind? Um sich selber zu-recht zu finden in der Vergangenheit? Sich gegenseitig zu verständigen und um ihre Gebiete abzugrenzen? Ist das Gebäude der stilistischen Periodisierung, die sogenannte Stilleiter, überhaupt ein Instrument, um etwas von Kunst und Kultur zu begreifen? Es scheint eher, als ob Münchhausen, wenn er sich am eignen Zopf samt Pferd aus dem Sumpf zieht, Pate gestanden habe.

Die ‚Klassische Moderne‘, die ‚Andere Moderne‘, die ‚Gemässigte Moderne‘, die ‚Postmoderne‘ – es zeigt sich die ganze Hilflosigkeit dieser Periodisierer gegenüber dem Phänomen des Klassizismus; denn immerhin hat dieser ja parallel dazu eine seiner Blütezeiten. Aber zugleich belegen diese Wortprägungen, dass es seit der ‚Moderne‘ der Jahre 1918 bis 1939 kein wirklich grund-

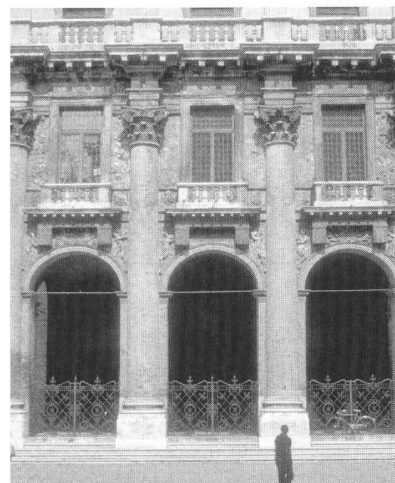
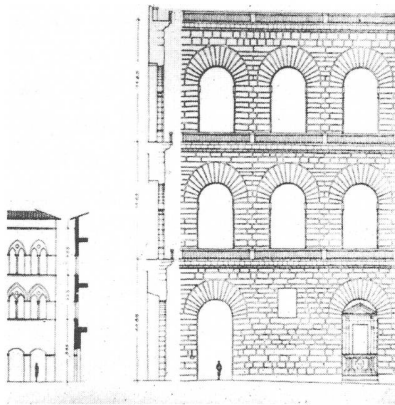
legendes Neues mehr gegeben hat, das mit dem Etikett ‚modern‘ zu bezeichnen wäre. Denn kein ernstzunehmender Mensch wird behaupten können, dass die Bauerei eines Rossi oder Ungers, eines Dudler oder Kollhoff, eines Bofill oder des Prinzen Charles auch nur die Spur von Modernität in sich hätte, nicht einmal als Fortsetzung der ‚Gemässigten Moderne‘. Sie ist ganz eindeutig das Gegenteil zu einer modernen Haltung – eben Klassizismus.

Barocke, expressionistische – genau wie klassische oder klassizistische – Vokabeln und Ordnungsinstrumente treten in der Geschichte des Bauens in Europa und der von ihm beeinflussten Welt immer wieder hervor, um dann nach einer Weile wieder zu verschwinden, um erneut aufzutauchen, wenn es einigen Leuten opportun erscheint oder wenn Künstler etwas aussagen wollen, das mit diesen Mitteln am ehesten darstellbar wird. Sind El Greco oder Matthias Grünewald deshalb Expressionisten oder gehören sie in den Kanon der Gotik- oder Renaissancekünstler?

Ursprung des Klassizismus

Wenn man sich einmal freimachen würde von dem Korsett der stilistischen Reihenfolge, statt des Nacheinanders das Nebeneinander als Grundlage für künstlerisch menschliche Aussagen nähme, so müssten wir feststellen, dass Klassizismus weder ein Stil noch eine Mode sein kann, weil er eine Grundhaltung widerspiegelt, eine allgemein menschliche. Sie orientiert sich an angeblich Bewährtem, nämlich an Traditionen – soweit wir diese unbedarft als positive Verankerung einsetzen möchten, als legitimierend. ‚Bis zu den Wurzeln!‘ – wozu die Spiegelsymmetrie gehört, als Urmittel, um Ordnung herzustellen.

Bei Georg Simmel (1858–1918), dem Begründer der Soziologischen Ästhetik, lesen wir in seiner Schriftenreihe, die er 1896 in der Zeitschrift *Die Zukunft* (!) veröffentlichte: „Am Anfang aller ästhetischen Motive steht die Symmetrie. Um in die Dinge Idee, Sinn, Harmonie zu bringen, muss man sie zunächst symmetrisch gestalten, die Teile des Ganzen untereinander ausgleichen, sie ebenmässig um einen Mittelpunkt herum ordnen. Die formgebende Macht des Menschen gegenüber der Zufälligkeit und Wirrnis der bloss natürlichen Gestaltung wird damit auf die schnellste, sichtbarste und unmittelbare Art versinnlicht. So führt der erste ästhetische Schritt über das blosse Hinnehmen der Sinnlosigkeit der Dinge hinaus zur Symmetrie, bis später Verfeinerung und Vertiefung gerade wieder an das Unregelmässige, an die Asymmetrie, die äussersten ästhetischen Reize knüpft. – Die niedrigere Stufe des ästhetischen Triebes spricht sich im Systembau aus, der die Objekte in ein symmetrisches Bild fasst ... Die Systemform zerbricht, sobald man der eigenen Bedeutsamkeit des Objektes innerlich gewachsen ist und sie nicht erst aus einem Zusammenhang mit andern zu entlehnen braucht; in diesem Stadium verblasst deshalb der ästhetische Reiz der



Symmetrie, mit der man sich die Elemente zunächst zurechtlegte ...“

Deshalb beginnt der einfache Hausbau – ohne Architekten! – in fast allen Kulturen der Welt beinahe stets mit punkt- oder spiegelsymmetrischen Gebilden, abgeleitet von den meist einfachen Dingen des Alltags. Typisch auch, dass Abbé Laugier (1713–69) in seinem *Essai sur l'architecture*, 1753, zur Begründung seiner Haltung als Beispiel des Ursprunges die sogenannte Urhütte, in streng achsial-symmetrischer Form, anführt, um hiermit die Spiegelsymmetrie zur absoluten Gesetzmässigkeit für alles Bauen erklären zu können.

Wenn nun, in späteren Zeiten, ein Architekt mit dem Entwerfen eines Hauses beauftragt wird, dürfen wir eigentlich etwas Höheres erwarten, vor allem Symmetrie im Sinne Vitruvs – also Harmonie im Verhältnis aller Teile zueinander und zum Ganzen. Und in der Tat: wenn sich ein Architekt, der sonst nur zum Bau von Kirchen und Palästen beigezogen wurde, sein eigenes Haus entwirft, so befreit er sich von den Fesseln der Spiegelsymmetrie und gestaltet frei, d. h., er sucht das Gleichgewicht in seiner Komposition der Räume und Flächen mit ungleichen Teilen zu erreichen. Die Freiheit, die hierin zum Ausdruck kommt, ist nicht der ‚unklassische‘ Umgang mit den Elementen, sondern es ist das Sichentziehen vom Zwang zur Spiegelsymmetrie.

Zum frei denkenden und handelnden, also zum modernen Menschen in der jeweiligen Zeit kann ich nur werden, wenn ich, dem Sinn der Aufgabe folgend, frei entwerfe. So kann es durchaus sein, dass ich eine Scheune oder Kirche im Ordnungsprinzip der Spiegelsymmetrie entwerfe, ohne klassizistische Elemente zu verwenden und ohne gegen die Nutzbarkeit zu verstossen; und umgekehrt, kann ich einen davon freien Bau entwerfen, bei dem ich klassische Elemente einsetze, sie jedoch symmetrisch im Sinne Vitruvs, also in freier Anordnung, zum optischen Gleichgewicht bringe. Und dies ist die Kunst, weswegen man Architekt werden sollte!

II Klassizismus als Gebrauchsgut

Gefährliche Naivität

Das Verharren in kindlicher Spiegelsymmetrie bedarf weder des Nachdenkens noch des Gestaltens. Es ist risikoloses Anordnen, um ohne Wagnis und damit ohne geistigen Aufwand zu einem äusserlich ‚gestalteten‘ Ergebnis zu gelangen – und sich dabei noch von der ‚Guten Gesellschaft in der beruhigenden Ordnung‘ anerkannt zu sehen, weil sie selber, nach Ruhe und vor allem nach Ordnung strebend, kein Abenteuer duldet – auch kein gestalterisches. Oder, ganz schlicht ausgedrückt, weil sie mit ihren Bauten so erscheinen möchte, während in ihr und durch sie möglicherweise die drei-stesten Verbrechen vor sich gehen. Denn dies bringt die Spiegelsymmetrie unweigerlich auch zum Ausdruck – wiederum nach Georg Simmel –: „Die symmetrische Anordnung macht die Beherrschung der Vielen von

einem Punkt aus leichter. Die Anstösse setzen sich länger, widerstandsloser, berechenbarer durch ein symmetrisch angeordnetes Medium fort, als wenn die innere Struktur und die Grenzen der Teile unregelmässig und fluktuierend sind ... Symmetrie bedeutet im Ästhetischen Abhängigkeit des einzelnen Elementes von seiner Wechselwirkung mit allen anderen, zugleich aber Abgeschlossenheit des damit bezeichneten Kreises; während asymmetrische Gestaltungen mit dem individuellen Rechte jedes Elementes mehr Raum für frei und weit ausgreifende Beziehungen gestatten ...“

Es gibt offenbar darin eine weltweite Übereinstimmung des Empfindens. Denn – zum Beispiel – in Japan bedeutet das Schriftzeichen für *Sukiya*, den Teeraum, sowohl auch Stätte der Phantasie und damit Stätte der Leere und – vor allem – der Asymmetrie, womit gesagt ist, dass Symmetrie keine Phantasie zulässt; also das Leben abstirbt, weil sie nicht mehr im Leeren schweben darf, da alle Punkte in einer symmetrischen Ordnung im voraus festgelegt sind. Unter Zwang ist Frieden unmöglich; wenn in letzter Konsequenz dasselbe Schriftzeichen auch Ort des Friedens bedeutet, so wird klar, warum eine der Voraussetzungen hierzu die Asymmetrie ist: weil sie die Freiheit zu gestalten nicht in eine aussernatürliche Ordnung drängt. Denn für Menschen, die in Frieden leben wollen, ist die freiheitliche Ordnung die einzig natürliche.

Dass dies auszudrücken stets ein gestalterischer Hochseilakt ist, schwierig für Lehrende und Lernende, wird jedem sofort bewusst. Klassizistisches ist leichter, rezepthafter, drum wird es auch, seit es Architekturschulen gibt, gelehrt und befolgt und nachgeahmt. Deshalb fand auch der „Klassizist“ Ludwig Mies van der Rohe weltweite Nachahmung – von erschreckendem Ausmass – im Gegensatz zu seinem Berliner Antipoden, dem „Expressionisten“ Hans Scharoun. Mies hatte sich nur für kurze Zeit aus der klassizistischen Haltung herausgewagt – etwa die Periode von seinen gläsernen Hochhaus-Entwürfen 1919 bis zum Bau des Hauses Tugendhat in Brünn 1930, mit dem Höhepunkt des Pavillons für Barcelona 1929; übrigens der einzige Mies-Entwurf, der nicht von der Zeichnung her, sondern durch Modellstudien von ihm und Sergius Ruegenberg erarbeitet wurde – auf der Basis der Kompositionsregeln der freiheitlichen Ordnung, wie sie die De-Stijl-Gruppe entwickelt und propagiert hatte. Nach diesem gebauten Abenteuer fiel die Rückkehr in die gestalterische Sicherheit des „romantischen Neoklassizismus“ auch diesem Architekten leicht, und so konnte er mit seinen Vorstellungen schnell zum Vorbild werden, vor allem auch für gestalterisch schwache Kollegen und Nachahmer, für entscheidungsschwache und verunsicherte Bauherrschaften.

Dies erklärt vielleicht auch die Paradoxie: Klassizismus, das ist in der Regel die Architektur der Mächtigen; dass

er aber zugleich auch die Architektur der Ängstlichen ist, macht ihn zu jeder Zeit unmodern. Ein wirklich moderner, also gegenwärtiger Mensch kann kein Klassizist sein. Denn Rückversicherung, auf sogenannt Bewährtes zurückzugreifen oder darin zu verharren, im gesellschaftlich Akzeptierten, im Konformen, lässt eine Lebenskomponente ausser acht, die notwendig ist für Lebendigkeit: die stete Suche nach dem Neuen, oftmals verbunden mit Abenteuerlust, mit Risikobereitschaft und – zumindest ein wenig – Wagnis.

Leise und laute Ver-Führer

„Wenn ich also zunächst vom Unsichtbaren in der Baukunst spreche, dann meine ich nicht die grossen Werke der Baukunst, nicht die Tempel Griechenlands, nicht die Dome des Mittelalters und nicht die gewaltigen Bauten unserer Tage. Diese sollen und sollten eine laute, vernehmliche Sprache reden, sie stehen nicht unscheinbar zur Seite, sie sollen in Glanz und Hoheit und ehrfurchterweckend in der Welt stehen, als Zeugen des hohen Geistes der Zeiten ...“

Wer so spricht? Paul Schmitthenner (1884–1972) in seiner Rede in Strassburg 1943 (!), die er *Das sanfte Gesetz in der Kunst, in Sonderheit in der Baukunst* betitelt. Und Friedrich Tamms, der Erbauer der Flaktürme von Hamburg und Wien, nach Kriegsende stadtbaumeisterlicher „Gestalter“ Düsseldorfs, antwortet ihm direkt. 1944, also in der Schlussphase des 2. Weltkrieges, wird sein Text *Das Grosse in der Baukunst* verteilt. Darin ist das VIII. Kapitel überschrieben: *Das harte Gesetz der Baukunst*. Es beginnt: „Das Gesetz des Monumentalen, das harte Gesetz der Baukunst, das immer und in allen Teilen eine männliche (!) Angelegenheit gewesen ist, lässt sich zu einem klaren Begriff zusammenfassen: Es muss streng sein, von knapper, klarer, ja klassischer Formgebung. Es muss einfach sein. Es muss Massstab des ‚an den Himmel Reichenden‘ in sich tragen. Es muss über das übliche, dem Nutzen entlehnte Mass hinausgehen. Es muss aus dem Vollen gebildet sein, fest gefügt und nach den besten Regeln des Handwerks wie für die Ewigkeit gebaut. Es muss im praktischen Sinne zwecklos, dafür aber Träger einer Idee sein. Es muss etwas Unnahbares in sich tragen, das die Menschen mit Bewunderung, aber auch mit Scheu erfüllt. Es muss unpersönlich sein, weil es nicht ein Werk eines einzelnen ist, sondern Sinnbild einer durch ein gemeinsames Ideal verbundenen Gemeinschaft ...“ – und was verband diese Gemeinschaft vor, während und auch nach dem Ende der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft?

Friedrich Schiller hatte 1793 in seinen *Ästhetischen Schriften* die Fragen des Massstabes und des Massstäblichen durchdacht und war, neben anderen Erkenntnissen, zu der Einsicht gelangt, dass „der Grössenbegriff des Zwecks ... nicht überschritten werden kann, ohne den Zweck des Gegenstandes zu vernichten.“

Der dritte Mann, Albert Speer, wird in der englischen Zeitung *Observer* vom 9. April 1944 so geschildert: „Speer ist gewissermassen heute für Deutschland wichtiger als Hitler, Himmler, Göring, Goebbels oder die Generäle.

Sie alle sind irgendwie nichts als Mitwirkende dieses Mannes geworden, der tatsächlich die riesige Kraftmaschine führt und aus ihr ein Maximum an Leistung herausholt. In ihm sehen wir eine genaue Verwirklichung der Revolution der Manager.

Speer ist nicht einer der auffälligen und pittoresken Nazis. Es ist unbekannt, ob er überhaupt irgendwelche andere als konventionelle politische Meinungen hatte. Er hätte sich jeder anderen politischen Partei anschliessen können, soweit sie ihm Arbeit und Karriere gab. Er ist, auf ausgeprägte Weise, der erfolgreiche Durchschnittsmensch, gutgekleidet, höflich, nicht korrupt; in seinem Lebensstil, zusammen mit seiner Frau und sechs Kindern, betont Mittelklasse. Viel weniger als irgendeiner der anderen deutschen Führer gleicht er irgend etwas typisch Deutschem oder typisch Nationalsozialistischem. Er symbolisiert eher einen Typus, der in steigendem Masse in allen kriegsführenden Staaten wichtig wird: den reinen Techniker, den klassenlosen, glänzenden Mann ohne Herkunft, der kein anderes Ziel kennt, als seinen Weg in der Welt zu machen, nur mittels seiner technischen und organisatorischen Fähigkeiten.

Gerade das Fehlen von psychologischem und seelischem Ballast und die Ungezwungenheit, mit welcher er die erschreckende technische und organisatorische Maschinerie unseres Zeitalters handhabt, lässt diesen unbedeutenden Typ heutzutage äusserst weit gehen. Dies ist ihre Zeit. Die Hitlers und die Himmlers mögen wir loswerden, aber die Speers, was auch immer diesem einzelnen Mann im besonderen geschehen wird, werden lange mit uns sein.“ (Alle Zitate in *Deutsche Architekten – Biographische Verflechtungen 1900–1970* von Werner Durth, herausgegeben von Heinrich Klotz, Braunschweig 1986.)

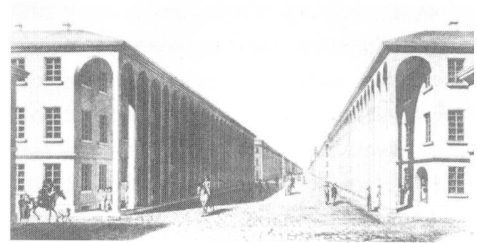
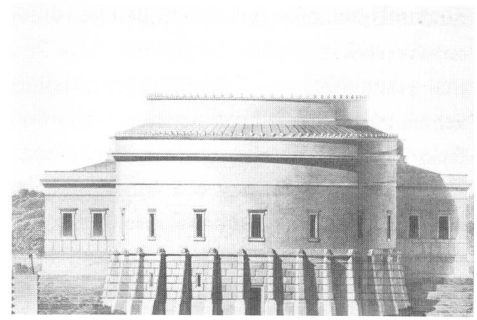
Und sie sind mit uns geblieben! Diese „Vordenker“ legiti-
mierten und legitimieren für viele, allzu viele Architekten die Möglichkeit, wieder „traditionell“ und vor allem „solid“ zu bauen – und dabei auch noch das Schlagwort von der „Fortschrittlichkeit“ für sich in Anspruch nehmen zu können – wie heute in Berlin:

„... In Berlin gibt es die Formation einer Architekturbewegung, deren gewählte Vokabeln eine Absicht verfolgen. Die Architektur muss wieder tragen und lasten. Schwere muss wieder zum Ausdruck kommen und sogenannter Charakter da sein. Das heisst, am Ende muss Macht sichtbar sein –“, so der gerade zuvor genannte Heinrich Klotz in *Von Berlin nach Neuteutonia* (1994 in *ARCH +*, Nr. 122).

III Klassizismus und seine Mittel

Umfassendes Repertoire

Das Thema ist viel zu ernst, als dass man es ästhetisie-



renden Betrachtungen von Kunsthistorikern allein überantworten kann. (Hier ist die Mitte des Textes, gönn Dir mal einen Kaffee!) So, wie gerade Heinrich Klotz mit seinen mehrfachen Frontwechseln dazu beigetragen hat, dass es zu solchen Legitimationen kam, versucht es heute Vittorio Magnago Lampugnani mit einer Art „Plädoyer für eine sinnentleerte Beliebtheit“ – in der *Neuen Zürcher Zeitung* von Freitag, 31. 07. 98, unter dem Motto *Weder abhängig noch autonom*.

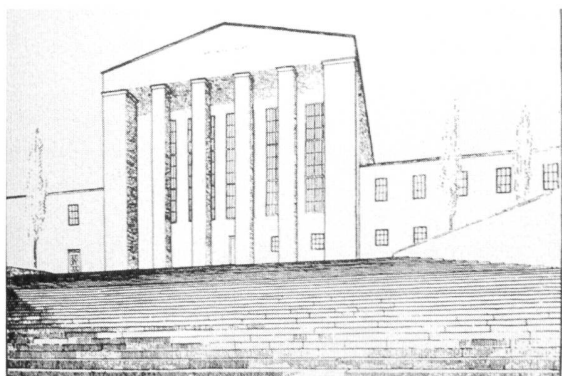
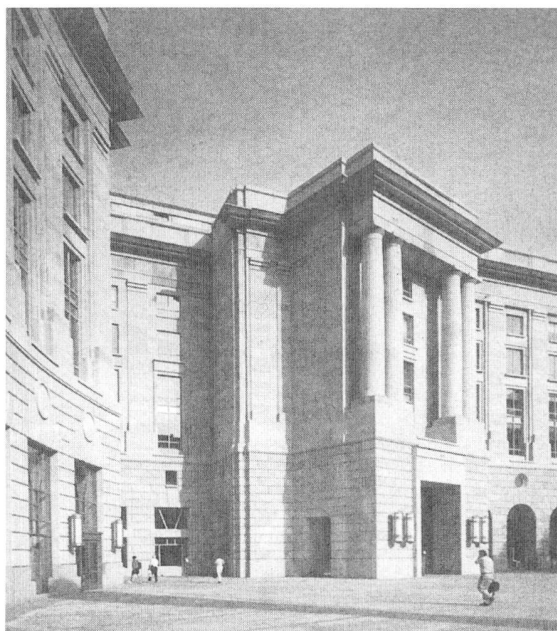
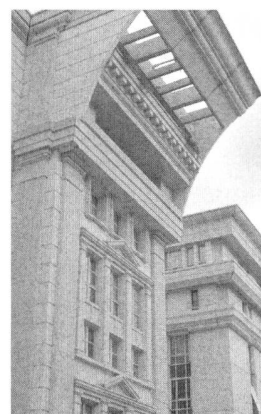
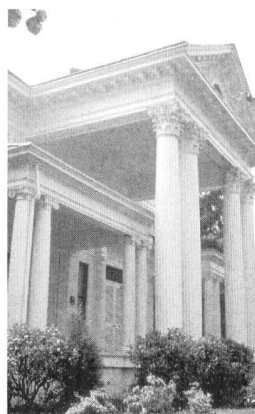
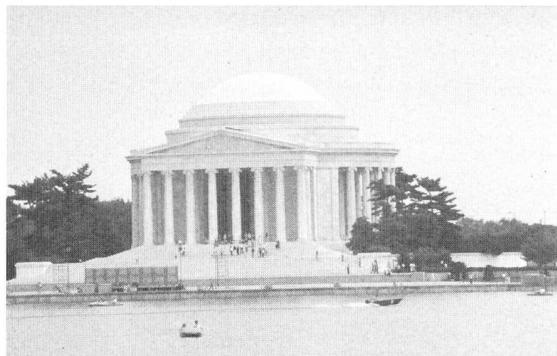
Es gibt ja einen wesentlichen Unterschied – zwischen dem obrigkeits verordneten Klassizismus vergangener Zeiten und dem freiwillig sich andienenden heute, wenn Architekten und Kunstwissenschaftler ihn als Rezept für „gute Gestaltung“ propagieren, wenn er als unbedingt erforderlich für das gestalterische Repertoire erklärt wird; dass sie zum Beispiel unterstellen, ein heutiger Architekt benötige, um „gute Architektur“ zu machen, ein Repertoire, das auch Säulen und Gesimse im „antiken“ Sinne enthalte; es entstünden entscheidende Lücken im Arsenal eines gestaltenden Architekten, wenn vielleicht auch Atlanten und barockes Brezelwerk darin fehlten.

Es kommt einem guten Architekten ganz einfach nicht in den Sinn, sich derlei Mittel bedienen zu können, wenn er heute einen Bau zu entwerfen und zu detaillieren hat. Dabei kann er durchaus eine Liebe zu Säulen und Gesimsen haben – bei Gebäuden der Vergangenheit. Modern zu sein heisst ja nicht, alles Wissen und Können der Vergangenheit aufzugeben. Im Gegenteil! Aber es heisst mit Sicherheit auch nicht, einen Schritt rückwärts zu tun, wo ein Vorwärts gefragt ist.

Eigentlich müssten die Damen und Herren der Denkmalpflege – und einige wenige tun es ja auch – jedesmal Einspruch erheben: gegen die Verwendung historischer Elemente und Formen, wenn diese als Maskerade wie stein-hauchdünne Fassadenverkleidungen, also als Tapete, eingesetzt werden, um Bedeutung und Solidität vorzutäuschen. Denn die Scheinwelten relativieren die echten Zeugen der Vergangenheit, spielen historischen Bestand, wo gerade keiner ist.

Es kann keine Legitimation für einen Historismus geben, wenn er aus Mangel an eigenen Vorstellungen einer Zeit hervorgeht, quasi als Ersatzausdruck. Umgekehrt kann der Historismus höchstens diesen Unzustand dokumentieren, aber niemals für etwas Gegenwärtiges stehen. Wird es dennoch versucht, so entsteht die paradoxe Situation der Selbstbefruchtung. Dabei wissen wir: eine revolutionäre, also moderne Architektur und ein reaktionäres Regime, gleich ob politisch oder von der Wirtschaft getragen, das geht nicht zusammen. Architektur für einen neuen Geist! das ist, was heute dringender denn je nottut – in einer Zeit der Mutlosigkeit, der Orientierungssuche.

Bislang hat es in der europäischen Geschichte drei stil-



bildende Epochen gegeben: die griechische Antike, das Hohe Mittelalter mit dem, was wir Gotik nennen, und den wohl radikaleren Teil des Neuen Bauens, vornehmlich das Entwerfen und Gestalten nach den Prinzipien von De Stijl. Alles übrige sind Fortsetzungen, Wiederholungen und hilflose Rückgriffe. Allein schon die Umbenennung des Neuen Bauens der 20er und 30er Jahre in „Klassische Moderne“ deutet auf die Einordnung hin: diese Grundhaltung soll ab- und ausgeschlossen sein; sie durchzuhalten und fortzusetzen ist zu schwierig, zu anstrengend. Die Welt muss wieder offen sein für Beliebigkeit und „Schöne Künste“. Berlin ist das Beispiel für „vorausseilenden Gehorsam“ ... in „angepasster Souveränität“.

Eine Kennerin der italienischen Szene, Giulia Veronesi, schildert die Vorgänge und das Verhalten der Architekten im faschistischen Italien nach dem Ende des 2. Weltkrieges so – in *knaurs lexikon der modernen architektur*, München/Zürich 1963 –: „... Eine Komponente allerdings blieb in der Zeit zwischen den beiden Kriegen konstant, eine Komponente von gefährlicher Anziehungskraft: Der Novecento Italiano. Der Novecento war die einzige typisch faschistische (daher „italiano“) Kulturbewegung. Gebildet wurde er aus den „Reaktionären der modernen Revolution“, wie einer seiner Gründer schrieb, aus den „Revolutionären der faschistischen Reaktion“, wie es seine Kritiker darstellten... Sie erstrebte eine Reform auf der Grundlage der klassizistischen Architektur und der Ästhetik der *valori plastici*... Aber da Architektur mehr als jede andere Kunst mit Politik zu tun hat, setzte sich die zweideutige Situation des Novecento auch in der neuen Bewegung fort. Die Verwirrung war nicht gering, als sich jede der beiden feindlichen Richtungen, die „moderne“ und die „römisch-antike“ (die Piacentini zum Anführer hatte), für den Faschismus erklärte ... Erst mit dem Krieg und dem Ende des Faschismus begriffen fast alle, angefangen bei Pagano, die Argumente Persicos; sie begriffen, dass eine revolutionäre Architektur und ein reaktionäres Regime unvereinbar sind. Aber zu diesem Zeitpunkt hatten der Führer der dem Faschismus ergebenen Architektur, Piacentini und mit ihm einige Novecentisten, wie Muzio in Mailand, bereits ganz Italien mit ihren Kolonnaden, Türmen in Form von Liktoren-Bündeln und römischen Bogen versorgt ...“

Traditionelle Bequemlichkeit

Es war schon stets so: wenn einem nichts Neues mehr einfällt, wenn Phantasie und Innovation nachlassen – vielleicht aus Gründen des Wohlstandes, der Sättigung oder auch des verfrühten Ruhmes –, dann ist bislang stets der Griff zu Bewährtem die Folge: bei Bauherrschaften, besonders wenn es Gremien sind, und demzufolge bei Architekten. Und was ist im baulichen Ausdruck frei von Risiko? Es ist seit Beginn des ersten europäischen Weltreiches, des römischen, stets die klassische Form gewesen, in Vereinfachung des griechi-

schen Vorbildes, zumal sie dann auch im Bautechnischen keinerlei Feingefühl mehr benötigt. So verwundert es nicht, dass nicht nur das angeblich klassische Formenrepertoire herangezogen wird, auch der Begriff „Klassik“ wird den Errungenschaften übergestülpt, um die Formen plündernd benutzen, gespreizt ausgedrückt, „zitieren“ zu können, sie zu karikieren oder zu veralbern. James Stirling war wohl der Meister auf diesem Weg der Unverfrorenheit.

So wie erst der Kunst des Hohen Mittelalters, der „Gotik“, erstmals eine Befreiung aus der antiken Formenwelt gelang und sie damit fähig wurde, etwas über den Menschen und sein Denken in christlich-mystischen Sinne auszusagen, gibt es eigentlich nur noch einmal bis heute einen derartigen Befreiungsschlag: die „Moderne“ nach dem 1. Weltkrieg in Europa. Allerdings: in nur ganz wenigen Exemplaren, weshalb wir auch heute noch den wirklich modernen Menschen unter den Zeitgenossen suchen müssen – und nur selten finden. Ganz selten unter den lehrenden Professoren.

Wer über die Zeit der „Klassischen Moderne“ einfach hinwegspringt, greift direkt zurück in den „Jugendstil“ oder die „Gründerjahre“ des 19. Jahrhunderts. Die historisierende Abgeschlossenheit tut so, als ob die sozialen und gestalterischen Fragen dieser Jahrzehnte beantwortet, die Probleme gelöst seien. Dabei erleben wir täglich vor unseren Augen oder, wenn es etwas entfernter ist, durch das Fernsehen, dass es immer noch dieselben sind.

Für unsere Zeit der Beliebigkeit, die an Frivolität grenzt, ist typisch, dass selbst ein Wort wie „modern“ historisierend abschliessend eingesetzt wird, als wenn dies als Epochen-Bezeichnung einem Zeitabschnitt der Vergangenheit aufzudrücken möglich sei. Dabei bleibt dieser Begriff doch wohl stets ein wandernder – trotz dieses Missbrauches. Jede Zeit muss modern sein; sonst verfällt sie in Lethargie oder Spielerei und versäumt damit, sich den akuten Fragen der Gegenwart zuzuwenden, sich ihrer anzunehmen und wenigstens nach Lösungen zu suchen – zum Wohle der nachfolgenden Generationen. „Die unglaubliche Bequemlichkeit der Begriffe“ hilft da kein bisschen weiter.

In der Musik ist der Schritt längstens getan: „Klassische Musik“ ist alles, was angeblich nicht der Unterhaltung, dem Gebrauch, dem Tanz oder dem Militär dient, und wofür ein Autor im Gegensatz zur Volksmusik dingfest zu machen ist. Und plötzlich gibt es keinerlei Epochen und Stile mehr: alles ist „Klassik“, wenn es nur ernst ist – gleich ob vor oder nach dem Dreissigjährigen Krieg, ob vor oder nach der Französischen Revolution, ob aus dem 19. oder dem 20. Jahrhundert. Nur eines muss sie sein: ernst! – Vielleicht würde die Übertragung dieser Definitionen auf die Architektur einige Scheinprobleme lösen – eine Einteilung in „Ernst Architektur“ und „Unernste“ als Sammelbegriff für alles übrige Bauen.

Théo van Doesburg hielt es zur Sprachregelung innerhalb der De-Stijl-Gruppe für notwendig, von „Gestalten der Architektur“ zu sprechen, um die ernsten Bemühungen um eine neue Grundlage für das Bauen abzugrenzen gegenüber aller Scheinarchitektur seiner Zeit. Dieser Ansatz dürfte als erster Schritt in die richtige Richtung sinnweisend sein.

Exkurs: Modewirksamkeiten

Anfälligkeit gegenüber Modeströmungen ist immer aktuell, so auch heute; denn sie reißen die meisten, die keinen festen Ort haben, mit sich fort, manchmal merken sie es gar nicht. Modische Dinge verschleiern jedoch das Wesentliche, lenken vom tatsächlich Notwendigen und Sinnvollen ab, schaffen aber neue Anhänger-schaften – und dies über Generationen hinweg. Die bedenklichste Erscheinung, der wir immer wieder begegnen, ist das Verhalten der Alten, vor allem der älteren Lehrer, die sich anscheinend verhalten, indem sie sich dem Gebahren der jeweils jungen Generation anschließen, selbst Albernheiten übernehmen, nur um „in zu sein“. Und die Jugendlichen? Sie akzeptieren meist diese Anbiederung! anstatt, angewidert, diese Leute als Lehrer fallen zu lassen und zu meiden.

Wenn Traditionalisten zu kurz kommen, also weniger Aufträge, vor allem aber weniger Aufmerksamkeit genießen können, indem sich die Presse und die Öffentlichkeit weniger mit ihnen und ihren Produkten befassen, so warten sie auf die Gelegenheit, wann ihre Haltung wieder gefragt ist. Und sie sind sicher: ihre Zeit wird kommen! Genau diese Fatalität versucht Magnago Lampugnani allein schon mit der Überschriftung seines Artikels aufzuheben: *Weder abhängig noch autonom*. Wieso spricht er nicht von „autonomer Abhängigkeit“? oder von „gleichgeschalteter Selbstverpflichtung“? Würde dann das geschilderte Verhalten zu sehr auf parallele Verhaltensmuster um 1933 herum verweisen? Zu sehr ethisch verantwortbares Verhalten abfordern?

Die Traditionalisten von damals konnten wieder ins Rampenlicht rücken. In ihrer „freiwilligen Fortsetzung“ fühlten sie sich bestätigt, auf den „richtigen Stil“ gesetzt zu haben. Die anderen – Magnago Lampugnani nennt sie „die Modernisten“ – waren ausser Kurs, vertrieben oder emigriert; oder, wenn sie sich doch bewerben konnten, aussichtslos – auch trotz aller Anpassung, die von Architekten ja zu allen Jahrhunderten geübt und eingeübt war, ihnen abverlangt worden war.

Denn wem soll man sich andienen? Doch nur denjenigen, die die Macht und die Mittel haben zu bauen. Architektenschicksal? Als Stilbegriff könnte dienen: „Fortgesetzter Konservatismus“, aufgefrischt und neu gemanaget. Speer lebt fort.

IV Klassizismus als Ideologieträger

Ideologische Architektur

Von „faschistischer Architektur“ zu reden ist falsch.

Das, was als „Architektur“ von den Faschisten, Nationalsozialisten und Stalinisten in der Regel eingesetzt wurde, als „totalitär“ zu bezeichnen ist hingegen zutreffend. Dies wurde bereits im Gegenüber der Pavillons auf der Pariser Weltausstellung 1937 überdeutlich, als der deutsche und der sowjetische Pavillon für zwei Staatsformen im gleichen Gewand repräsentierten, die bei aller Unterschiedlichkeit einen gemeinsamen Nenner hatten – den des totalitären Regimes.

Wolfgang Braunfels bringt diesen Sachverhalt auf eine einfache Formel: „Man sieht jeder Stadt an, wer sie regiert und wie sie regiert wird.“ (in *Abendländische Stadtbaukunst*, Köln 1976)

„Die Abhängigkeit jeder Bauform von einer Ideologie, einer sie überlagernden Identität, wird verursacht durch die Tatsache, dass alle Monumentalbauten unausweichbaren historischen Zwängen ihre Entstehung verdanken... Politische oder wirtschaftliche Erfolge fanden in Monumentalbauten Ausdruck, die jenseits jeder Notwendigkeit lagen ... Bauten sollten den Erfolg einer Staatsordnung beweisen und sie haben, wo immer sie fortbestanden, diese Aufgabe bis heute geleistet.“ Auch der Untertitel dieses Buches *Herrschaftsform und Baugestalt* weist darauf hin, dass Bauten stets auch Werbeträger waren und bis heute sind – sogar beim Einfamilienhausbau heutiger Tage. Und welcher Architekt möchte nicht dabei sein, vor allem, wenn es um die Vergabe eines Auftrages für einen Monumentalbau geht? Dies verspricht Bekanntheit und schliesslich gar Ruhm. Sich hierfür notfalls anzupassen an die Wünsche und Vorstellungen der Bauherrschaft, fällt den meisten leicht, für viele dürfte eine Anpassung gar nicht erforderlich sein.

Im speziellen: der Zusammenhang zwischen Klassizismus und Nationalitätsbewusstsein ist längstens geklärt, so dass jeder, der daran herumzuforschen vorgibt, sein Nichtwissen heuchlerisch vortäuscht. Ein einziges Beispiel sollte genügen: die ausführliche Abhandlung dieser Problematik bei Arnold Whittick in seinem Buch *European Architecture in the 20.th Century*, erschienen 1974 in Aylesbury, Grossbritannien. In dessen 4. Teil werden unter dem Titel *Political Determinism and Classical Monumentality* die Erscheinungsformen aller europäischen Staaten in den Jahren 1930 bis 1940 verglichen.

Jeder kennt die Unterschiedlichkeit zwischen „demokratischem Bauen“ und „totalitärer Architektur“. Sie wurde aller Welt – wohl zum ersten Male – deutlich sichtbar im Wechsel vom Forum Romanum zu den Kaiserforen in Rom. Das Ende einer republikanischen Staatsform und der Beginn einer totalitären, die sogar weltliche und kirchliche Macht in sich vereinigte, werden baulich in der Wahl der gestalterischen Mittel vorgeführt, wie es eindrucksvoller nicht hätte geschehen können.

Dabei sind diese Mittel stets dieselben, ob weltlich oder

kirchlich: Spiegelsymmetrie und Achse, möglichst beides zusammen, also die Wirkung verdoppelnd; vielleicht ein weiteres Mal gesteigert durch Reihung in unendlicher Wiederholung derselben „Architektur-Elemente“.

Danilo Kis (1935–89), dieser serbisch-ungarische Jude, weiss wovon er spricht; denn seine Elterngeneration und seine eigene haben es bis zum Tod durchlebt. Für ihn ist Nationalismus Existenzkitsch – zum Beispiel als Religionsersatz. Sein Befund: „Nationalismus ist vor allem Paranoia eines Individuums ohne Individualität“ – so gefolgert in seinem Buch *Anatomiestunde*, Originalausgabe 1978, Deutsch 1998.

Im 18. Jahrhundert bedienten sich besonders „aufgeklärte“ Fürsten des Klassizismus, vor allem als Kontrastmittel zur Natur ihrer Landschaftsgärten; auch wenn an geeigneten Gebäuden Romantik und Exotik praktiziert wurden, die Bildungslegitimation musste durch „klassische Erinnerung“ demonstriert werden. Liessen sie sich kleine Pantheon-Tempelchen bauen, so hatten die absolutistischen Staaten und die Kirchen sie für ihre Helden zu übertreffen – in Paris und in St. Blasien. Allen An- und Verwendungen gemeinsam ist, dass sie zur damaligen Zeit gegen die Moden des „Barock“ und des „Rokoko“ gesetzt wurden. Aber modern waren sie damit auch zu ihrer Zeit keineswegs; im Gegenteil: dieser erneute Rückgriff auf Bewährtes zeigt die Kleinmütigkeit an. Für salon revolutionäre Gedanken der richtige Rahmen.

Unterordnung und Gleichmacherei

Nun ist und bleibt es doch noch ein Unterschied, ob ein Tempel als freistehender Bau, als Solitär, in sich spiegelsymmetrisch und damit auf sich allein bezogen geplant wird, hierdurch die Aufmerksamkeit auf sich lenkt, ganz besonders, wenn er den Abschluss einer Achse bildet; oder ob er als „Tempelhaus“ in einer Zeile steht. Hier sind Akzentuierungen durch spiegelsymmetrische Zentrierung völlig fehl am Platz, weil es neben diesem Bau nur noch ein Rechts und ein Links gibt, also Unterordnung, wie es Georg Simmel erkannt und Karl Gruber in seinem Buch *Die Gestalt der Deutschen Stadt*, München 1937/52, unübertrefflich formuliert hat, wenn er die Wiedereinführung der Achse im „Barock“, entsprechend den „Idealstadt“-Vorstellungen der „Renaissance“, darstellt:

„... Die Achse als Folge äusserer Räume wird zum Lieblingskind der aussenräumlichen Stadtbaukunst. Ihren Sinn erhält sie durch den Blickpunkt, der stets ein Gebäude der Macht sein wird ... Die Achse macht alles, was rechts und links von ihr ist, einer Mitte untertan; damit endet die Freiheit des Teils, der nun aufhört, totum in toto zu sein, das dem Einzelorganismus das Recht auf Eigenleben und Wachstum belässt; er wird nun pars in toto ...

Die Ordnung aus der Macht hat den Drang zum totalen

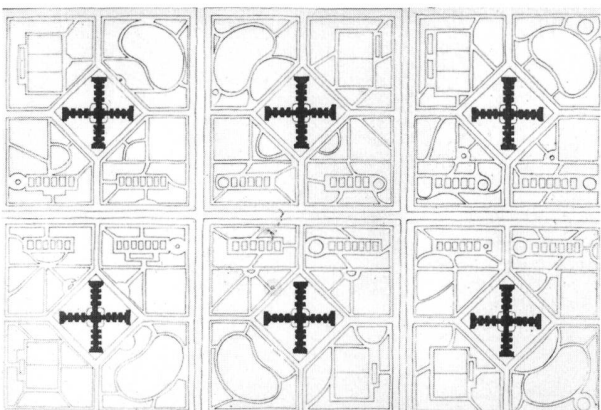
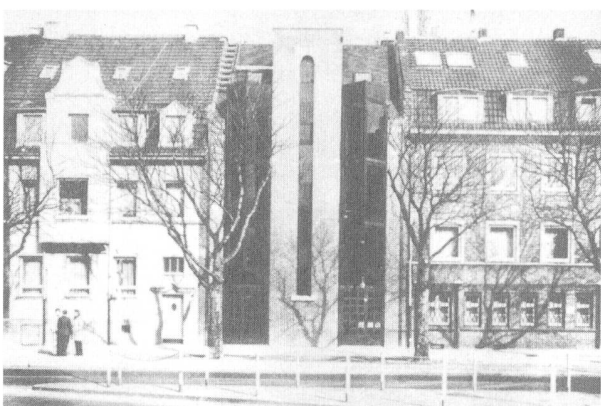
Plan in sich ... Der totale Plan nimmt dem Einzelbauwerk die Möglichkeit des Wachsens ... Im Bestreben, die Wände der äusseren Räume mit einer durchlaufenden Ordnung zu überziehen, liegt schon die Tendenz einbeschlossen, das Typische im Allgemeinen aufgehen zu lassen ... Es ist der Weg der Säkularisierung des Sakralen, der am Schluss der Epoche, im Klassizismus, schliesslich dazu führt, Kirche, Börse, Rathaus und Theater durch die vorgestellten Säulenportikus zu einer fatalen Gleichartigkeit zu vereinheitlichen ...

Ordnung aus der Macht? Ja, die gibt es, aber nur in der grauenvoll verzerrten Form, wie sie die Macht ohne Gott erzeugt. In ihr gibt es sogar noch eine Rangordnung der Werte, wobei allerdings der Höchstwert das kalte Ungeheuer des totalitären Staates ist. Die Baukunst entartet dabei in den Gigantismus; sie hat keinen anderen Sinn mehr, als den versklavten Massen die Nichtigkeit der Person gegenüber der satanischen Allmacht der Despotie ad oculos zu demonstrieren. Sie bedient sich dabei der alten Mittel der architektonischen Achse und des äusseren Raumes, die römische Cäsaren und der Absolutismus der Barockzeit in königlichen Raumschöpfungen gemeistert hatten. Aber die Architektur der heutigen Despoten hat jeden Sinn für das rechte Mass verloren ...

Die Französische Revolution hat die Gesellschaft atomisiert, sie hat den Individualismus des 19. Jahrhunderts eingeleitet, d. h. die Vereinzelung des Einzelnen. Der bindingslos gewordene Einzelne wurde zum Sandkorn in der Masse, und so stehen die letzten hundert Jahre im Zeichen der Vermassung: *levée en masse*, Massenheere, Massenschlachten, Massenvernichtung und -schändung ...“, und dies, so könnte man fortfahren, endet in dem Begriff aus dem *Wörterbuch des Unmenschen* im „Menschenmaterial“ bei vielen Totalplanenden und angeblich „Architekturschaffenden“.

Lüste und Verantwortung

Es gibt daneben, so paradox es klingen mag, auch eine übereinstimmende Gegenbewegung. Bei Richard Rogers lesen wir – in seinem 1990 erschienenen *Plädoyer für die Moderne* –: „Wie sein klassizistischer Vorgänger konzentrierte sich der Architekt der frühen Moderne auf Gebäude, die als Objekt frei im Raum stehen. Mittelalterliche Städte dagegen, von denen sich die meisten klassizistischen Bauten abzuheben suchten, bestanden aus einem engen Netz von Strukturen, in dem Raum durch Gebäude gebildet wird. Deshalb erscheint uns heutzutage die Vorliebe der frühen Moderne, alle Gebäude in den freien Raum zu stellen, weniger einleuchtend als in einer Epoche drangvoller städtischer Enge. Natürlich müssen, das wussten die Architekten schon immer, viele grosse Bauten allein stehen. Aber die modernen Architekten haben das alternative Verfahren, Raum innerhalb einer kompakten städtischen Struktur zu schaffen, vernachlässigt.“ Und daheraus folgte die Auflösung der Stadt als Stadtkörper. Wenn alle, die es sich eben leisten können, in einem solitären Haus für



sich leben, dann gibt es auch keinen städtischen Sozialkörper mehr, der das einzeln Gebaute zur Gesamtheit einer Gestalt führen will. Es kommt kein gefasster Raum mehr zustande – und damit stirbt die Stadt, weil sie keinen Raum mehr für ihre Gemeinschaft bietet.

Aber kann man diese Architekten, die Richard Rogers generell meint, wirklich als „modern“ bezeichnen? Muss man sie nicht eher als Fortsetzer eines klassizistischen Denkens und damit als „unmodern“ einstufen? Denn der unnötige oder gar nicht zu rechtfertigende Solitärbau ist die Folge des „autonomen Menschen“, wie er sich in der „Renaissance“ herausbildete – als Vorbild. Nachdem auch der allgemeine Wohnbau den Architekten zufiel – womit sie übrigens bis heute nicht zurechtgekommen sind –, zeigt ein Worttausch verräterisch deutlich den dadurch mit herbeigeführten Wandel auf: aus der Benennung „Einfamilienhaus“ wird „Villa“, wie es in jedem zweiten Immobilieninserat anzutreffen ist – „Villa mit 3½ Zimmern und 183 qm Umschwung“!

Karl Gruber bezeichnet diesen Austausch als „kleinbürgerliche Grossmannssucht“ und folgert aus dieser „aus der Gründerzeit stammenden Sucht, mehr zu scheinen, als man ist“: „Man will hoch bauen, um zu repräsentieren. Ein historischer Formalismus denkt manchmal noch in den städtebaulichen Formen des landesfürstlichen Städtebauers und kann sich nicht vom falschen Pathos des Dritten Reiches lösen. Dieses Ideal ist unzeitgemäss. Es ist verkehrt, mit Armeleutewohnungen architektonische Achsen zu bilden oder mit siebenstöckigen Massenwohnungen Stadteingänge symmetrisch zu flankieren. Das städtebauliche Ideal des geschlossenen Baublocks der landesfürstlichen Stadt kann nicht mehr das unsere sein ...

Nach welchen Gesetzen das Bauen des privaten Bauherrn in Ordnung gehalten werden muss, zeigen uns die mittelalterlichen Städte. Es geht ja nicht darum, heute mittelalterliche Städte zu bauen – ein Vorwurf, den man in langweiliger Einförmigkeit immer wieder zu hören bekommt, wenn man auf das Mittelalter hinweist. Es geht darum, auf die ewig gültigen zeitlosen Gesetze des Gestaltens hinzuweisen, die allein die Möglichkeit geben, das städtebauliche Chaos zu überwinden ...“, und zwar zeitgemäss. Auf dieses Plädoyer Karl Grubers hat Richard Rogers eine Antwort, mit einer genauen Vorstellung: „Die gegenwärtige Bedeutung des einzelnen Objekts wird ersetzt werden durch die Bedeutung von Beziehungen. Wohngebäude werden nicht länger statische Objekte sein, sondern dynamische Strukturen. Wohnungen werden reaktiv sein. Die Städte der Zukunft werden nicht länger in isolierte Ghettos für jeweils bestimmte Aktivitäten aufgeteilt sein; statt dessen werden sie den vielschichtigeren Städten der Vergangenheit ähneln. Wohnen, Arbeiten, Einkaufen, Lernen und Freizeit werden sich überlagern und in vielfältigen,

ineinander übergehenden und sich verändernden Bauten untergebracht sein ...“

Also: aus der Traum vom „Bauen für die Ewigkeit“, vom definitiven Architekturkunstwerk – zu dem alle klassizistischen Mittel hingeführt haben, beginnend beim Solitärbau, dann Spiegelsymmetrie und Achse, schliesslich auch Reihung und Wiederholung? Wird nach diesen Regeln gebaut, so ist das Ergebnis zwangsläufig ein unveränderbares, ein nicht-antastbares Objekt, an dem höchstens „Störungen“ als angeblich ironisches Mittel zugelassen werden. Aber: darin und damit auch leben? Wozu?

Müssen die „Architekturschaffenden“ sich also umstellen? Werden viele von ihnen abwandern in andere Kunstgattungen, in denen die Unantastbarkeit ihrer Produkte nicht in Frage gestellt wird? Es ist zu hoffen. Aber wir müssen einen langen Atem haben.

Theodor W. Adorno sagte einmal über Georg Simmel, er habe „doch als erster jene Rückwendung der Philosophie auf konkrete Gegenstände vollzogen, die kanonisch blieb für jeden, dem das Klappern von Erkenntniskritik und Geistesgeschichte nicht behagte“. Dieses durch Georg Simmel verursachte Unbehagen belästigt uns noch heute und wird uns wohl noch eine ganze Weile beschäftigen.

Abbildungen Seite 109:

- 1 „Der Mensch das Mass aller Dinge“? – Der Massstabssprung vom Palast des Edlen zum Wohnsitz des Gottgleichen, mittelalterlicher Palast aus San Gimignano und Palazzo Pitti in Florenz im Höhenvergleich (Gruber)
- 2 Der relative Massstab aller Klassizismen lässt jede Übertreibung zu: das Stück eines Palladio-Palastes reicht der Stadt Vicenza im 20. Jh. als 7-geschos-sige Telefonzentrale (eigenes Foto)
- 3 Säulen? Rund- und Halbrundpfeiler aus Backstein für jeden Zweck und Anlass: Loggia des Capitaniato in Vicenza – „Die höchste Schwierigkeit, mit der dieser Mann wie alle neuern Architekten zu kämpfen hatte, ist die schickliche Anwendung der Säulenordnungen in der bürgerlichen Baukunst, denn Säulen und Mauern zu verbinden, bleibt doch immer ein Widerspruch.“ Johann Wolfgang von Goethe in „Italienische Reise“, 19. Sept. 1786 (eigenes Foto)
- 4 „Architecture parlante“: „Die mit dem Höllenschlund droht und mit dem fernsten Tempel lockt“ – Frauen-Zuchthaus, jetzt Jugendherberge in Würzburg, 1809–10 von Peter Speth (eigenes Foto)

Abbildungen Seite 111:

- 5 Auch Zuchthaus oder Bastion? – Entwurf für ein neues Rathaus in Zürich am Hirschengraben von Melchior Berri (1801–54) im Jahre 1832 (DIA nach Bauen + Wohnen, 6/86)
- 6 Einheitlichkeit um jeden Preis, auch um den der Nutzbarkeit der bisherigen Wohngebäude, denen dieser Arkadenschmuck zuteil wird – Verschönerungsentwurf 1808 von Friedrich Weinbrenner (1766–1826) für die Lange Strasse in Karlsruhe – „Doch Blaise Pascal hatte bereits 150 Jahre zuvor gewarnt: „Vielfalt, die nicht auf Einheit gründet, ist Verneinung. Einheit, die nicht auf Mannigfaltigkeit beruht, ist Tyrannei.“ (Gruber)
- 7 Wer ist gefallen bei welchem Sieg? – Triumph-bögen waren stets in Mode seit der römischen Kaiserzeit, auch wenn sie mangels grosser Siege als Gefallenen-Erinnerung erhalten mussten – Arco trionfale dei caduti auf der Piazza della vittoria in Genua, 1931 von Marcello Piacentini (eigenes Foto)
- 8 Noch eine Piazza della vittoria, diesmal ohne Triumphbogen, dafür aber mit Postamt: denn, wenn jemand eine Briefmarke braucht oder ein Telefongespräch führen will, muss er vorher offenbar eingeschüchtert werden – jedenfalls nach Meinung des „Duce“, dessen Architekt Marcello Piacentini (1881–1966) diesen Platz in Brescia 1928–32 „gestaltete“. (eigenes Foto)

Abbildungen Seite 112:

- 9 USA – das Land des fortwährenden Klassizismus, ob staatlich als Denkmal, – Jefferson Memorial, 1939–43, von John Russel Pope., (eigenes Foto)
- 10 oder als internationales Trade Center. – Ronald Reagan Building, 1990–98, „entworfen“ von James Ingo Freed aus dem Büro Pei Cobb Freed Partner, beide in Washington, DC –; (Bauwelt 31 / 1998)
- 11 oder auf dem Lande – Farmerhaus in Wilmington im Süden der USA –; doch hier fragt sich der Betrachter: wo bleibt die dritte Überhöhung für den Übermenschen? (eigenes Foto)
- 12 Im Land der „Freiheit-Gleichheit-Brüderlichkeit“ will man diese Gnade gleich allen Bürgern zukommen lassen: Achse und Wohnpalast im Quartier Antigone 1978–92 in Montpellier, Architekt: Ricardo Bofill (*1939). Alles im Goldenen Schnitt, aber hinter jedem Fenster zwei Geschosse, 'mal das Licht am Boden, 'mal an der Decke = wer im Schloss leben möchte, muss sich schon etwas gefallen lassen. (eigene Fotos)
- 13 Eine Bildungsanstalt, auch eine „für rhythmische Gymnastik“, benötigt stets wenigstens ein Stück eines Tempels, um Würde und Tradition oder ausstrahlen – so auch in Hellerau bei Dresden; Entwurfszeichnung 1910 von Heinrich Tessenow (1876–1950), dem Lehrer Albert Speers. (Bauwelt 41/1998 „Architektur unseres Jahrhunderts in Zeichnungen“)

Abbildungen Seite 116:

- 14 Was ein Klassizist anrichten kann: früher war
- 15 es eine Hauszeile – nach der Tat des Architekten ein Architekturjuwel: Tatort Düsseldorf, 1978, Architekt: Wolfgang Döring (Bauwelt 37/1979)
- 16 Letzte Konsequenz im raumlosen Solitärdenken:
- 17 Solitäre für das Arbeiten und für den Massen-Wohnungsbau – einmal im Französischen Garten im „Plan de la ville de 3 millions d'habitants“, 1922 von Le Corbusier (1887–1965) – einmal als Kühe auf der Weide bei Nemours/Algerien, 1934 vom selben Autor (LC-Taschenbuch)