

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

Herausgeber: Departement Architektur der ETH Zürich

Band: - (2011)

Heft: 18

Artikel: "Wo stehen wir?"...und überhaupt!

Autor: Oechslin, Werner

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-919268>

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: 12.01.2026

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

«WO STEHEN WIR?» ... UND ÜBERHAUPT!

Werner Oechslin

I. KEINE WELTMODELLE!

Hermann Muthesius stellte die Frage «Wo stehen wir?» 1911 anlässlich der Jahresversammlung des Deutschen Werkbunds in Dresden. Der wirkliche Antreiber und Geist dieser Bewegung, aus der die «Moderne» hervorgehen würde, wollte sich in ebenso weit ausholender wie grundsätzlicher Weise zur Architektur äussern. Und er tat dies zu jenem präzisen Zeitpunkt, als alle Zeichen auf Aufbruch und Orientierung nach vorn gestellt waren. Der Architektur wurde dabei – wie schon 1890 beim «Rembrandtdeutschen» – die weitest mögliche Aufgabe und Bedeutung zugewiesen: «Denn die architektonische Kultur ist und bleibt der eigentliche Gradmesser für die Kultur eines Volkes überhaupt.»

«Wo stehen wir heute», fragte sich 1960 Karl Jaspers in einem Sammelband, der mit dem Essay von Eduard Spranger eingeleitet wurde, der den Titel «Leben wir in einer Kulturkrise?» trug. Spranger hatte schon 1929 die Frage nach der Kulturkrise gestellt und dabei die Problematik der Ablösung von weltanschaulichen Überzeugungen hervorgehoben. Dabei stellte er fest, dass – gemäss der nun einmal erreichten «aufgeklärten und säkularisierten Geisteslage» – eigentlich nur noch von «Kunstprodukten» die Rede sein könne. Das war eine durchaus unsentimentale und sachliche Feststellung. Dementsprechend liess Spranger die Beobachtung folgen, es würden an der «Rede von den notwendigen weltanschaulichen Voraussetzungen [...] ungeheuer schwere Gewichte hängen.»

Stand Grosses bevor? Der Missgriff ideologischer Überwelten hatte sich noch kaum angekündigt, jedoch sehr bald die Welt – mit Folgen bis heute – aus dem Gleichgewicht gebracht. Man mag sich andererseits daran erinnern, mit welcher Verwegenheit damals «nach vorn» gerichtete Thesen in die Welt gesetzt wurden, als ob sich noch keine jener (befürchteten) Krisen angekündigt hätte. Gropius beanspruchte 1925 in seiner «Internationalen Architektur» für seine Architekturvorfstellungen, zu denen er gerade mal gemäss eigener Aussage ein «Bilderbuch» vorlegte, «objektive Geltung» und den «Willen zur Entwicklung eines einheitlichen Weltbildes». Emphase! Das Bauhausmanifest von 1919 sprach schon im ersten Satz: «Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau!» Und der umstrittene, «krause» Rembrandtdeutsche hatte schon zuvor, 1890, auf der ersten Seite seines Bestsellers programmatisch festgehalten: «Die Architektur ist die Achse der bildenden Kunst». In Ausrichtung auf Propaganda – «geschlossene Stellungnahme zu einschlägigen Fragen» war einer der Programmpunkte (in § 2.) des Deutschen Werkbundes! – lässt sich schnell Konsens und Einverständnis erzielen.

Anders verhält sich die Architektur selbst: Giedion sprach im Zusammenhang mit der Bauhauswoche von 1923 von «tastenden Fragen» und kommentierte, die «wenigen Fragmente» würden sich «erst langsam herauszuschälen» beginnen. Programm – und «Bilderbuch» – und andererseits die Wirklichkeit folgten ihren je eigenen Gesetzen. Und natürlich gab es schon damals die «zerrissene» Welt, lange bevor Ernst Neufert nach dem zweiten Weltkrieg in seiner Standortbestimmung die Architektur im «Zerreisspunkt» thematisierte. Nein, eine alles umfassende Bewegung, die die Vorstellungen einer modernen Architektur kontinuierlich und nachhaltig umgesetzt hätte, gab es nicht. Papier ist geduldig und Geschichtslügen gibt es zuhauf. Wollte man Muthesius' These von 1911, wonach der «eigentliche Gradmesser» einer Kultur in der Architektur zu suchen sei, mit dem «wie sie gebaut ist» erweitern und auf die Probe stellen, das Bild wäre einigermassen erschütternd. Pauschale Weltverbesserung ist die Sache der Architektur nicht. Die entsprechenden Erwartungen sind zu gross, die Latte zu hoch gelegt. Mit der «Geschichte der geistigen Strömungen», auf die Muthesius zu Beginn seines Vortrages verwies, hat sich die Architektur immer mal wieder, aber nicht gerade zu ihrem Vorteil, zusammengelegt, gewendet, gedreht und arrangiert.

II. KULTUR UND KONVENTION – UND STIL

Die Kulturkrisen hatten die Architektur schon zuvor längst erreicht. Als die Suche nach einem neuen Stil noch die beherrschende Frage war und es die «moderne Architektur» noch nicht gab, stellte H. P. Berlage 1904 in seiner Rede vor dem Museumsverein in Krefeld fest: «Die Menschheit hat, als Gemeinschaft genommen, kein Ideal mehr». Er stand damals unter dem unmittelbaren Eindruck von Karl Schefflers Buch zu den «Konventionen der Kunst» (1904) und glaubte andererseits an die bevorstehende «schöne Aufgabe», «den grossen architektonischen Stil jener zukünftigen Gesellschaft vorzubereiten». «Die Baukunst wird die bildende Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts sein, so wie sie das letzte Mal vor sechs Jahrhunderten gewesen ist...», so tönte es. (Letzteres, die geschichtliche «Verankerung» in der gotischen Architektur, haben 1932 die Autoren von «International Style» wörtlich übernommen.) Jene Zeit würde «alsdann wieder eine Kultur haben».

Doch vor diesen Schlussworten, dem auch noch das Bild des «Phönix aus der Asche» – gegen den «materiellen Zynismus der Gegenwart» gerichtet – hinzugefügt wurde, tönte es mit Blick auf die Gegenwart ganz anders. «Das Christentum ist tot, und von einer neuen Form universaler Weltbegriffe, wie sie in den Konsequenzen der naturwissenschaftlichen Forschung liegen müsste, ist kaum ein leiser Anfang zu spüren.» Um jene Allerweltsthesen eines «einheitlichen Weltbildes» und eines diesbezüglichen «Gradmessers» in der Architektur aufrechtzuerhalten, bedarf es wohl eines entsprechenden, vorauszusetzenden «geistigen» Weltbildes. Zumaldest darüber, genauer über dessen Verlust, herrschte bei Muthesius wie Berlage Übereinstimmung, und es war naheliegend, insofern im christlichen Abendland Umschau zu halten. Doch dies, der Verlass auf eine bestimmende Religion, so auch Berlage, sei endgültig vorbei. Nun stellt sich das «Einsamkeitsgefühl» des Künstlers ein; und dagegen setze doch Scheffler – zumindest – ein «Solidaritätsgefühl» voraus. Berlage zitiert ihn: «Kunst, die nicht auf einem Weltgefühl basiert, also auf Urkonventionen, gibt es nicht.» Und so sucht auch Berlage wiederum nach dem «Zusammenwirken» (von Meister und Arbeiter!) und argwöhnt selbst, dass «Gemeinschaftskunst» zusammen mit «Zukunftskunst» meist nur Gerede sei. Was soll man tun, wenn andererseits selbst der «Nutzkünstler» unterschwellig von einer «Gottidee» geprägt ist, wann immer er sich anschickt, «Tisch und Stuhl, Wohnhaus und Geschäftsgebäude vernünftig zu konstruieren.» Berlage kommt aus dem Zirkel nicht heraus; und so verlagert er in seinem Kampf gegen «geistige Lüge» alles, wie so viele nach ihm, in die – nicht bestimmbare – Zukunft.

Karl Scheffler hatte seine Ausführungen zu den «Konventionen der Kunst» mit der Feststellung eingeführt, keine Seele vermöge es, «den Mysterien des Da-seins gegenüber in anarchischer Freiheit des Empfindens und Denkens Stand zu halten.» Damit ist angekündigt, dass mit der Konvention der Glaube an ein Verbindendes einhergehen würde, ohne das Kultur nicht auskommen könnte. Und damit ist die unverzichtbare Einschränkung von Freiheit gleichsam programmiert.

Nun sind, das könnte man aus den vorangegangenen Überlegungen folgern, an die Stelle von Religion Programme und Manifeste getreten. In ihnen sollten sich Einigung und Konsens – ganz im Widerspruch zum häufig geradezu «anarchisch» anmutenden Tonfall – erneut finden lassen. Hinter der Rhetorik verbirgt sich dann allerdings etwa die Einsicht, dass jene 1925 proklamierte «Weltgeltung» noch lange nicht erreicht, sondern höchstens behauptet wird. Scheffler hat andererseits die Vorstellung eines Stils ganz deutlich an die Bedingung einer Konvention herangerückt und diese wiederum mit dem Bedürfnis nach Eindeutigkeit verbunden. «Ohne Eindeutigkeit, ja, Einseitigkeit des Empfindens, gerät einem Volk seine Kunst nie so, dass spätere Zeiten sie als einen Stil ansprechen; und diese Eindeutigkeit entsteht nur, wenn sich alle Glieder einer Volks- oder Rassengemeinschaft in demselben Weltbegriff begegnen.»

Die Formulierung erinnert noch an die damals einflussreiche Völkerpsychologie, die – mehr als den Nachgeborenen lieb ist – die moderne Ausformung des Stilbegriffs beeinflusst hat. Sie lässt aber auch deutlich erkennen, welches die enggesetzten Bedingungen dessen sind, was ja allerseits als neue Zielsetzung ausgegeben wurde. Man versteht andererseits aus dieser Optik auch besser jenes peinliche Gerang, das sich beispielsweise im Vorfeld der Werkbundausstellung am Weissenhof in Stuttgart abspielte und im Namen der Bereinigung der Tendenz (und des «Stils»!) zu einer Spaltung von internationaler und deutscher Moderne führte. (Dieses «Schisma» wurde in der Historiographie der modernen Architektur *de facto* – bis heute «verbindlich» – festgeschrieben!) Künstlerische Freiheit und der «Wille zum Stil» sind also durchaus widerborstige Partner auf dem Weg zur modernen Architektur. Und dieser potentielle Konflikt wurde kaum je wirklich ausgetragen, genauso wenig wie jener andere, der sich 1914 anlässlich der Kölner Werkbundtagung scheinbar so überraschend ergab, um dann als Missverständnis beiseitegelegt zu werden. Unentschlossene wie Gropius hatten danach einige Jahre hin- und her-mäandert und die «Bauhütten des Mittelalters» besungen, bis dann die Industrie das Diktat übernahm. Scheffler hatte seinerseits schon 1904 auf das Vorurteil gegenüber dem Konventionsbegriff hingewiesen, was sich allein aus vorausgegangener zu grosser «Abhängigkeit alter Schönheiten» erklärte. Doch, «auf Konventionen beruht jede Kunst und man darf nur unterscheiden, ob sie tot oder lebendig sind.»

All diese Argumente haben nicht verhindert, dass dem Konventionsbegriff insgesamt «ein verächtlicher Sinn» unterlegt und dass er als Hindernis gegenüber jeglicher Kreativität ausgelegt wurde. Dass umgekehrt der «Führerin» Architektur eine Art schiedsgerichtliches Urteil in allen künstlerischen Fragen zugebilligt werden sollte, hat daran auch nichts verändert. Die schönen Formulierungen täuschen ohnehin darüber hinweg, dass man dem Kern der Frage aus dem Weg ging. Die Architektur konnte sich durchaus ihrer Sonderrolle erfreuen. Walter Müller-Wulckow formulierte 1919 in «Aufbau-Architektur!»: «Stets aber ist die Architektur in ihrer Kristallisation die kälteste, mathematisch abstrakteste Umformung des in sie einströmenden Ethos. Deshalb dem Durchschnittlichen der grossen Menge so fern wie die kosmischen Harmonien. Nur die Großstadtfassaden, diese Gassenhäuser der Architektur, sind allenthalben bekannt und vertraut.»

Angekündigt sind hier zwei Folgeerscheinungen der damals gerade mal in Aussicht genommenen architektonischen «Moderne». Gültigkeit und Anspruch sollen nicht durch Konvention erreicht werden. Klassisch soll sie werden! Heinrich Wölfflin hatte 1899 seine massgebliche Darstellung «Die Klassische Kunst» mit der Bemerkung eingeführt: «Das Wort «klassisch» hat für uns etwas Erkältendes.» Man

stellt sich über die – lauwarme – Geschichte in den reinen (und kalten) Äther und erfüllt so auch die Forderung Adolf Hildebrands, der schon 1893 nach der Form als der Erfüllung eines «künstlerischen Naturgesetzes» rief.

In dieser Überhöhung der Architektur hinein in eine kosmische Naturgesetzlichkeit ist die Distanz zu einem irgendwie gearteten Verstehen enthalten – und scheinbar entschuldigt. Man hat die spätere Warnung von Ortega y Gasset, die moderne Kunst erreiche die Massen nicht, nie wirklich ernst genommen. Es bleibt, so der zweite Ausblick, der äussere Effekt; es sind die «Gassenhauer», es zählen – in heutiger Diktion – die Sensation erheischenden Bauten der sogenannten Stararchitekten.

Auf diese Weise – ganz nach dem Schema der alten Diskussion der «Mode» – hat man sich der lästigen Diskussion der Konvention als einer kulturellen Notwendigkeit entledigt. Doch Scheffler wollte 1904 ganz anders, nämlich über «tot oder lebendig» diskutieren. Und das ist wohl um einiges anspruchsvoller und schwieriger. Später, 1917, in seinem als Kriegstagebuch bezeichneten «Was will das werden?» hatte Scheffler in der Sache von Konvention und Stil nochmals nachgelegt und festgestellt, die Stildebatten seien «zu einem Unfug ausgeartet». Und: «Dabei sind es eben die unselbständigen und konventionellsten Künstler, die das Programmwort im Munde führen.» Allein, welcher der zum Beispiel von der Postmoderne-Welle hochgespülten Architekten wollte schon je als «postmodern» tituliert werden? Man umspielte das Risiko und die Gefahren – und liess sich gleichwohl von der Welle erfassen. Zuweilen sind Konventionen willkommen und nützlich und der eigenen Karriere förderlich.

III. WIRKLICHKEIT

Mit der Tabuisierung der Konvention geht eine Geschichtslüge einher, die der Moderne – und ihr allein und im schwarz-weiss-Kontrast zu vorausgegangener, blinder Geschichtsabhängigkeit – den Vorzug des Neuen und Kreativen zuweist. Scheffler und Berlage hatten die Religion bemüht, um einen kulturellen Zusammenhang inhaltlich zu begründen, oder besser, zu erinnern. Davon hatte man nun Abschied genommen. Es blieb das Bild zurück, unsere Vorgänger hätten das Glück gehabt, in Eintracht mit ihrer Zeit und ihrer Religion ungestört zur Tat schreiten und zu ihrer Verwirklichung finden zu können, während wir, die Aufgeklärten und Desillusionierten, in die Orientierungslosigkeit gestürzt seien. Mag sein, aber solch einfache «Kausalitäten» sind allemal Geschichtsklitterung. Und davon gibt es viele. Der alte Semper, dem Alois Riegl, gefolgt von Peter Behrens, «eine mechanistische Auffassung vom Wesen des Kunstwerks» unterstellt hat, um dann ein «teleologisch» bestimmtes, neu-idealstisches «Kunstwollen» zu postulieren, ausgerechnet dieser Gottfried Semper hat 1851 in Anbetracht der Londoner Weltausstellung und deren Chaos und Unübersichtlichkeit geschlossen, in den «Anomalien in den bestehenden Verhältnissen der Gesellschaft» läge das ganze Potential allen Tuns. Nicht «Phönix aus der Asche», sondern Akzeptanz der inneren Widersprüche der Welt. Aus der Diagnose «eine Art von Babel» folgert Semper: «Hier ist der Sieg und die Freiheit!»

Semper geht von der Wirklichkeit – und nicht von postulierten Idealen – aus. Auch Karl Scheffler hat Realitäten beschrieben, als er sich 1907, im Jahre der Gründung des Deutschen Werkbundes, anschickte, für die von Martin Buber herausgebene sozialpsychologische Reihe «Die Gesellschaft» 1907 den Band «Der Architekt» zu verfassen. Er thematisierte sie alle, die Berufsbilder des Architekten, den Unternehmer, den Gelehrten, den Beamten, den Handwerker, den Künstler. Und er wunderte sich, dass der neu herangewachsene «moderne Maler-Architekt» zum Organisator wurde und ein «neuartiges Unternehmertum» entwickelte. Der «Ornamentiker» sollte sich «seine Existenz durch seiner Hände Arbeit» sichern. Ja,

Scheffler sprach sogar von einem «Gesellschaftsvertrag», in den der Künstler nunmehr eingetreten sei. Der Genossenschaftsgedanke liess ihn «die schädlichen Abtrennungen des Handwerkers von der Kunst, der Industrie vom Handwerk» aufheben. Ein neuer, organischer, «modernisierter Zunftgeist» schien in Sicht. Im propagandistischen Ton hörte sich das noch ganz anders – und immer noch unerwartet aktuell – an: Fritz Schumacher prophezeite und forderte anlässlich der Gründungsversammlung des Deutschen Werkbundes in München im Oktober 1907, Ethik und Aesthetik sollten in der dritten und wichtigsten Kraft, der «wirtschaftlichen Kraft», zusammenfliessen.

So wäre denn «Wirklichkeit» erreicht, und der Idealist auf den Boden der Tatsachen zurückgeholt? Weit gefehlt! Der Weg zum Genie bliebe so verbaut. Der Künstler – und mit ihm der Künstlerarchitekt – sieht alles ganz anders. Einer seiner Advokaten, Julius Meier-Graefe, beschrieb es 1913 unter dem Titel «Wohin treiben wir?» ausführlich. Er wollte vorerst an eine Unterscheidung erinnern und den Kulturtäter von den Gegenständen dieser Welt trennen: «Es gibt eine Kultur der Dinge und eine Kultur der Menschen.» Meier-Graefe schien darüber verzweifeln zu wollen, dass wir alles können und über alles verfügen. («Wie leicht ist heute der Fortschritt zu verstehen! Wie schnell durchschaut man den Rhythmus unserer Stilisten und die Einfalt unserer Mystiker.») Keine Verlässlichkeit, Zufall! Und die Geschichte beweist es: «Bei allen Regierungswechseln gibt es Späne. Die Klassizisten köpfen das Dixhuitième, die Romantiker gingen über den Klassizismus hinweg, Courbet säbelte nicht minder, auch Manet. Das sieht alles wie Analogien zu der Gegenwart aus, und die Revolutionäre von heute lassen sich solche Analogien dienen. Ihr schimpft, sagen sie, genau so, wie man damals zu Manets Zeiten, nachher bei Cézanne und van Gogh schimpfte. Abwarten! In zehn Jahren hängen wir in den Salons und in den Museen und sind Genies geworden.» «Was ist das Verheerende», fragt Meier-Graefe und beschreibt den damaligen Zustand mit – auch in jüngster Zeit aktuellen – Aussprüchen wie: «Alles ist erlaubt.» «Mach, was du kannst!» Und «wo steckt der Irrtum?» Stil, Tradition und all die andern «grossen» Begriffe würden nur noch, «lediglich als Worte» geführt. «Die Begriffe sind so hohl und falsifiziert, dass sie wie Theaterrequisiten erscheinen, Folien der Vorstellungen, die sich früher damit verbanden. Sie handhaben diese auch in der geringsten Dosis immer noch künstlerisch genannten Begriffe nicht als Künstler, sondern als Theoretiker von unendlich naiver Art.» Noch einmal hat sich die Distanz zur Wirklichkeit nicht etwa vermindert, sondern vielmehr verschärft. Auch dass sich die Theorie von der Praxis löst, die sie doch eigentlich – wie seit Vitruv verbürgt – begleiten sollte, wird hier als Krisensymptom festgehalten. Was sollen «Anbindungen», wenn sich – gemäss Spranger – in der säkularisierten Welt doch nur «Kunstprodukte» ausmachen liessen, ob die nun gemäss dem Programm des Deutschen Werkbundes «veredelt» seien oder sich gemäss Meier-Graefes pessimistischer Ansicht des Kalküls gehabter und manipulierbarer «Entwicklung des Künstlers zum Genie» vergewissern könnten.

Damals war Wirklichkeit durchaus ein grosses Thema. Hans Driesch liess 1917 seiner «Ordnungslehre» eine «Wirklichkeitslehre» folgen; es ging um «Ausdeutungen» aller Art und um Erkenntnistheorie im weitesten Sinne. Aber bis sich dies der Frage des «Wo stehen wir?» – ausserhalb der «bloss» philosophischen Fragen – andienen konnte, bedurfte es noch mancher Krise. Allein, das angemahnte «jetzt-hier» meldete sich spätestens nach 1945 unvermeidbar zurück. Und Gadamer wollte in dem Vortrag zur «Bedeutung der Philosophie für die neue Erziehung» 1945 gegen den Hegelschen «idealistischen Geistglauben» und gegen die «akademische Form der idealistischen Philosophie» das «Problem der konkreten Existenz» in Erinnerung rufen. Er forderte ein «begreifendes Verhalten zur wahren Wirklichkeit» und fügte an, wir müssten die «Fähigkeit des Anerkennens des Seienden gegen unser Interesse» wieder lernen. Karl Jaspers, der später die Frage «Wo stehen wir heute?» stellte, entwarf 1949 unter dem Titel «Unsere Zukunft und

Goethe» eine in drei Phasen gegliederte «geschichtliche Totalanschauung», deren letzte, das «technische Zeitalter», zwar «handgreiflich» gegeben wäre, jedoch ohne dass wir uns der Folgen bewusst wären. («Es kommt immer anders, als irgend jemand vorher gedacht hat.») Eine festumrissene Wirklichkeit hatte sich für Jaspers gleichwohl unübersehbar abgezeichnet, schon damals: «Der Planet ist vergeben, [...] das Ventil ist geschlossen; die Spannung wächst.»

Auf die Frage «Wo stehen wir heute?» antwortete Jaspers später, 1960, vorerst: «Ökonomische und politische Antworten genügen nicht.» Er forderte Wahrhaftigkeit und verwies am Ende darauf, dass Frage und Antwort zum «Wo stehen wir heute?» eine Wahrheit «nur in der Bewegung zum Entschluss des eigenen Tuns» finden könnten. Eduard Spranger verwies in dem zitierten Beitrag zu demselben Anlass, «Leben wir in einer Kulturkrise?» auf den alten «Kulturwillen». «Was er [=der Mensch] kann, das will er auch.» Er fügte dem aber hinzu: «Die Kontrolle über den Wert seines Wollens wird lässiger.» Schliesslich stellte er fest, «das moderne Ingenieurdenken» würde die Kultur- und Gesellschaftsbewegung steuern. Die «Kritik der Ziele» verschwinde somit aus dem Blickfeld zugunsten einer «wissenschaftlich fundierten Wahl der Mittel». Fazit: «Mit dem allein übrigbleibenden Ziel, künftige Geschehnisse vorauszuberechnen, dispensierte sich der Mensch vom echten Wollen. Er gewöhnte sich daran, nur noch zu wollen, was er technisch konnte, hörte aber auf, zu wollen, was er sollte.»

Am Sollen also mangelt es, und am Bewusstsein und an der Einschätzung der eigenen Lage und dem daraus unmittelbar entspringenden zielgerichteten Tun.

IV. DAS TUN UND DER DIENST AN DER GESELLSCHAFT

Mit der Aufforderung zum Tun findet man sich also auf die Gegenwart und die «Gegenwärtigkeit» verwiesen. Das bezieht sich auf jenen dem Handeln verfügbaren und in dem zugehörigen Blickwinkel erscheinenden Ausschnitt von Zeit und meint nicht entfernte Zukunftsprogramme, die sich dann dem Vorwurf – frei nach Popper – ausliefern, sie seien für die Zukunft gar nicht aussagekräftig, somit «wissenschaftlich» obsolet; und es meint auch nicht vergangene Geschichte, die dem modernen Menschen ohnehin nur als Folie der Darstellung des eigenen Fortschritts dienten, und aus der sie flüchteten, um sich ihre vermeintliche Freiheit herauszunehmen. Gegenwärtigkeit bezieht sich gleichwohl in sehr viel überzeugenderer Weise auf Geschichte, insofern mit ihr die unmittelbar durchschrittene Zeit und die dazugehörige Erfahrung mitsamt der unausweichlichen ständigen Veränderung beschrieben werden. Geschichte betritt zudem, gemäss einer auf Trendelenburg bezogenen Formulierung von R. Eucken, nur dann sinnvoll unseren Erfahrungshorizont, wenn sich diese Wendung als «im Interesse der unmittelbaren Denkbarkeit» erweist.

Hier bei dem in «Geschichtlichkeit» eingebetteten Tun scheint man sich endlich auf einer sichereren Grundlage zu befinden. Wenn Muthesius sein Fragen «Wo stehen wir?» gleichsam mit dem auf festgefügte Determiniertheit gerichteten Drohfinger kommentierte: «Denn die architektonische Kultur ist und bleibt der eigentliche Gradmesser für die Kultur eines Volkes überhaupt», so formulierte hundert Jahre früher Riedel denselben Bezug zur Wirklichkeit auf das Handeln bezogen, «aktiv»: «Die Baukunst hat jederzeit unmittelbar cultiviert». Schinkel seinerseits hielt sich damals an Fichte und an dessen «Prinzip der Tätigkeit» und forderte für sich selbst: «In der Kunst muss der Gedanke immer auf Vewirklichung gerichtet sein.»

Hier eröffnet sich ein umfassender, ja geradezu uferloser Blick in die Tradition des Bauens, des «wirklichen» Bauens, das von der Geschichtsschreibung so häufig mit einem Schleier eigener Begriffsbildung, theoretischen Vorurteils und insgesamt von Chimären überzogen wurde. Der Umgang mit tatsächlichem Tun fällt oft

schwerer als man denkt. Den Blick auf die «Thatsachen» hatte in der Archäologie 1834 – gegen die ‹idealistische› Auffassung Winckelmannscher Prägung gerichtet – Eduard Gerhard gefordert. Das damals gängige «Handbuch der Archäologie» von Karl Otfried Müller hatte nichts gegen den lapidaren Satz «Kunst kommt von Könnens» einzuwenden. Die alte ‹techné› meinte gezielt gerade dies, das Vermögen kraft erworbener Kompetenz, ein Inneres in ein Äusseres – in der äusseren körperlichen Welt – zu verwandeln. Schon die Enzyklopädisten wunderten sich andererseits, weshalb dem Begriff «métier» ein schlechter Beigeschmack anhing. Dabei verdanken wir doch alles gerade den daran geknüpften Befähigungen. Im zehnten Band der Encyclopédie (1765) liest man: «Je ne sais pourquoi on a attaché une idée vile à ce mot; c'est des metiers que nous tenons toutes les choses nécessaires à la vie.»

Wird man nach den Gründen des allseits anerkannten hohen Niveaus heutiger Schweizerischer Architektur gefragt, ist es nicht unangezeigt, auf die entsprechende hierzulande wirksame, bedeutende Tradition zu erinnern. Karl Moser hob die Idee der «Gegenwärtigkeit» seines Tuns hervor. Ja, er sprach vom «Gegenwartsdienst». Hans Schmidt formulierte 1927: «Wir haben nicht zu philosophieren, wir haben zu handeln, so wie es der Tag von uns verlangt.» Und 1928, am Gründungskongress der CIAM in La Sarraz, setzte er sich mit dem sprichwörtlichen helvetischen Pragmatismus und der Auffassung der Architektur als einem «Element einer technisch-ökonomischen Entwicklung» durch, gegen, wie er sich später erinnerte, den um sich selbst drehenden Le Corbusier und gegen die nur ganz allgemein von Gesellschaft redenden Deutschen. Natürlich kennt die Architektur ihre ‹harten› Tatsachen und wird es immer wieder lernen müssen, mit ihnen umzugehen. Darauf kommt es an. «Le métier s'apprend» formulieren auch Ozenfant und Le Corbusier im ersten Heft von Esprit Nouveau; der Gegenpart lautet: «le génie est une fatalité». Nichts ist ausgeschlossen, aber einiges, was das «Tun» und das «Sollen» verstehen hilft, lässt sich fassen und beschreiben.

Vom «Tun» und der zugehörigen Kompetenz ausgehend, hat Alberti den Wert und die Bedeutung der Architektur beschrieben. Sie steht im Dienst der Menschen. «Aedificia hominum esse causa constituta in promptu est.» Es ist offensichtlich und nicht hinterfragbar, dass dem so ist. Was ist zuverlässiger als diese unmittelbare Rückversicherung. Darauf zielt die Kompetenzfrage ab. Gemessen an den modernen Vermengungen von idealistischem Wunschdenken und Klagen über eine vermeintlich fatale Wirklichkeit sind frühere Beschreibungen architektonischen Tuns erfrischend sachlich, so wenn etwa Laurenz Johann Daniel Succov 1751 im ersten Paragraphen seiner «bürgerlichen Baukunst» definiert: «Wir bauen, wenn wir Körper zu einer gewissen Absicht verknüpfen. Durch die Verknüpfung der Körper muss etwas wirklich werden; und dieses, welches durch die Verknüpfung der Körper zur gewissen Absicht wirklich wird, heist ein Gebäude. Es ist demnach die Baukunst, eine Wissenschaft, Gebäude anzulegen.»

Noch deutlicher hat es schon Daniele Barbaro 1556 in seinem Vitruvkommentar erklärt, als er den ‹habitus› des Künstlers (auch im alten Sinn des Handwerkers) umschrieb. Kunst entsteht aus – wiederholter – Erfahrung. («Nasce ogni Arte dalla Isperienza.») Und deren ‹habitus› – oder eben deren zugeordnete Kompetenz – ist es, Dinge zu regeln, die durch äussere Materialität bestimmt sind, weshalb für die Tätigkeit gilt, dass demgemäß der Mensch – und so auch der Architekt – in die Lage versetzt wird, direkt zu handeln und nach allen Regeln der Kunst etwas in der äusseren Welt zu Wege zu bringen, was dem Leben nützlich ist, «fermamente à fare, & operare drittamente, & con ragione fuori di se, cose utili alla vita.»

Wer sich auf diese Grundlage besinnt, muss sich in Anbetracht der Frage «Wo stehen wir?» keine Sorgen machen. Er muss sich ‹bloss› darum kümmern, dass er seine Kompetenz, seine Befähigungen und damit auch sein ‹Berufsbild› in der jeweiligen Welt glaubhaft geltend machen und für sich beanspruchen kann.

Das Anliegen einer verstärkten Ausrichtung des Architekturdiskurses auf die Praxis hat der Autor auch in den nachfolgenden Beiträgen dargelegt:

Oechslin, Werner: Die Theorie der Architektur und ihre vergessene und umso notwendigere Ausrichtung auf die Praxis; Lost, but thus of even graver concern: the orientation of architectural theory to practice, in: Luise King hg., Architektur & Theorie. Produktion und Reflexion (Gedenkschrift für Günther Bock), Hamburg (Junius), 2009, S. 22-45.

Oechslin, Werner: ‚Theorie der Praxis‘ ... eine weitere Begründung, in: Piet Lombaerde ed., Bringing the World into Culture. Comparative Methodologies in Architecture, Art, Design and Science (Festschrift für Richard Foqué), Antwerpen (University Press Antwerp), 2009, S. 133-143.

Werner Oechslin, geb. 1944
Humanistische Grundausbildung und Matura 1964. Studium der Kunstgeschichte, Archäologie, Philosophie und Mathematik; Promotion (1970) und Assistenz (1971/74) Universität Zürich. Lehrtätigkeit am MIT 1975 und 1978, RISD (Providence) 1979, FU Berlin (1979/80). Habilitation Berlin 1980. Professur in Bonn 1980-1984 und Genf 1985. Professor für Kunst und Architekturgeschichte an der ETH Zürich 1985-2010; Vorsteher des Instituts gta 1986-2006. Gastprofessur Harvard 1987. Mitglied des Consiglio Scientifico CISA, Vicenza. Gründer der Bibliothek Werner Oechslin in Einsiedeln (www.bibliothek-oechslin.ch). Innerschweizer Kulturpreis 2007.