Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 84 (1997)
Heft: 7/8: Zwischen medialer und wirklicher Präsenz = Entre présence médiatique et présence réelle = Between medial and real presence

Artikel: Ein Mahnmal der Moderne als "ideales Haus"
Autor: Jehle-Schulte Strathaus, Ulrike / Reichlin, Bruno
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-63605

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: 29.11.2025

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

Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin

Ein Mahnmal der Moderne als «ideales Haus»

Das *Monumento ai Caduti nei Campi di Germania* – ein Objekt, das Schnittstellen zwischen Architektur und Kunst markiert – ist ein frühes Beispiel eines offenen Kunstwerkes: Es erlaubt nicht nur unzählige, auch widersprüchliche Lesarten, es provoziert die Interpreten, solche selbst zu entwickeln. Das Monumento ist am Ende des Zweiten Weltkrieges von BBPR entworfen und zweimal verändert beziehungsweise erneuert worden. Beim folgenden Beitrag handelt es sich um zwei Schlüsseltexte aus einer umfangreichen Abhandlung, die im Rahmen der Triennale 1995 publiziert wurde (Ulrike Jehle-Schulte Strathaus, Bruno Reichlin «Il segno della memoria», Electa, Milano 1995), und innerhalb einer Textsammlung («Das architektonische Urteil», Birkhäuser Verlag, Basel, Boston, Berlin, 1989).

Auftraggeber des *Monumento* war die «Associazione dei reduci dai campi di concentramento», die zusammen mit den Angehörigen der Opfer auch in erster Linie angesprochen war.

Es handelt sich um ein heterogenes Publikum hinsichtlich sozialer Herkunft, künstlerischer und kultureller Bildung, mit anderen Worten, familiäres Umfeld, Schulbildung oder eigene Weiterbildung. Um Bourdieus soziologische Terminologie zu benutzen: ererbtes oder erarbeitetes Kulturgut.[1]

Allen gemeinsam ist die Bürde schmerzhafter Erfahrungen in den Konzentrationslagern oder angstvoller Erwartung der Angehörigen, bestimmt auch die Verachtung des alten Regimes und die Hoffnung auf eine Heimat, die demokratisch die zivilen Rechte und die physische Integrität jedes Einzelnen respektiert.

Was konnte das Denkmal der BBPR dieser Gemeinschaft von Auftraggebern und Adressaten bieten, und was hat es diesen tatsächlich gegeben? Auf diese Frage soll mit glaubhaften Vermutungen geantwortet werden, indem einigen vielversprechenden Hinweisen nachgegangen wird.

Der besondere Standort des Denkmals im Bezirk des Cimitero Monumentale bringt, für sich allein genommen, bereits eine unmittelbare Aufwertung mit sich, die auch alle jene wahrnehmen, die keine (so Bourdieu) «titres et quartiers de noblesse culturelle» mitbringen.[2] Situiert vor der Gedenkstätte der «uomini illustri» und der Kapelle, in der Mitte des grossen inneren Platzes, auf den hin alle Achsen der Alleen laufen, also attraktiv in den Strom der Besucher einbezogen, belegt das Denkmal eine hervorragende Stelle. Es steht in «unmittelbarer Beziehung zu seiner Nachbarschaft – und somit deren Widerspiegelung –, den Ruhestätten der ‹grossen Geister›; es belegt damit seinen Platz in der Hierarchie der Werte von Zeugnis und Erinnerung».[3]

Der Gegensatz zwischen dem grosssprecherischen Eklektizismus der architektonischen Umgebung und der Bescheidenheit des Denkmals kann wohl kraft eines Symbolisierungsmechanismus, der nicht «der Brille der Bildung» bedarf,[4] spontan als Manifest der aus der Resistenza stammenden Kultur erkannt werden. Der Gefallenen mit den Gegenständen zu gedenken, die ihren Alltag im Lager und im Martyrium prägten: die Gefangenengamelle, die blutdurchtränkte Erde, Stacheldraht; die Würdigung der zeitlosen Stimme der Heiligen Schrift zu übertragen; die Banalität des Materials: Eisenstangen aus der gewöhnlichen Produktion für Industriezwecke, vorgefundenes, nicht ausgewähltes Material: «Der Friedhof war voller Schrott», erinnert sich Belgiojoso,[5] «man nahm, was da war; die Sockelmauer, zusammengesetzt aus vorgefundenem Gestein, hatte wegen ihrer unbearbeiteten Art etwas gemeinsam mit den Lagern, ebenso wie die Gamelle, die Erde.» All dies gehörte

1 Pierre Bourdieu, Kapitel «Le capital hérité et le capital acquis», S. 88 ff.
2 Pierre Bourdieu, op. cit., Thema des 1. Kapitels
3 Enrico Bonfanti und Marco Porta, «Città, museo e architettura», Firenze 1973
4 Der Ausdruck wird übernommen von Pierre Bourdieu, «Zur Soziologie der symbolischen Formen», Frankfurt a.M. 1974, 1.3.1.
5 Aus dem Gespräch mit Prof. Belgiojoso im Januar 1979

zur verbreiteten Sehnsucht, die Dinge möglichst direkt und einfach beim Namen zu nennen; unmittelbar entsprechend dem poetischen Verfahren der zeitgenössischen Literatur des Neorealismus: wahr und echt zu wirken durch jargonhafte Einschübe aus der Umgangssprache, durch häufigen Gebrauch der direkten Rede oder in der Lyrik durch die «prosaische Einlassung» und das Evozieren «nicht poetischer» Gegenstände und Situationen,[6] auf allen Gebieten dieselbe Ablehnung feierlicher Rhetorik, die weniger als literarisches oder künstlerisches, sondern vielmehr als moralisches Laster der gottlob überwundenen Periode empfunden wurde.

Den ehernen Gesetzen der Rhetorik entkommt man jedoch nicht durch Einfachheit, nicht einmal durch «Schweigen». Roland Barthes hat auf diese Unmöglichkeit hingewiesen, als er eine Situation skizzierte, die bezeichnenderweise etwas mit der Aufgabe gemeinsam hat, ein Grabmal zu entwerfen: die Situation dessen, der dem Freund, der eine ihm liebe Person verloren hat, sein Beileid ausdrücken will und sich gegen die «fertigen» schönen Phrasen auflehnt, die falsch tönen, obwoh sie «spontan» aus echter Bewegung heraus gestammelt werden. Darin erkennt Barthes die Allgegenwart der Literatur und ihrer rhetorischen Korrelate. Die Botschaft, die in privater Kommunikation und in der Literatur am wenigsten «falsch» klingt, wird demnach diejenige sein, die der letzteren am entschiedensten zu entgehen scheint, die «originellste» (nicht im vulgären Sinn des Wortes, sondern im Sinne der Informationswissenschaft), auch wenn «diese Flucht vor der ‹Literatur› bloss eine extreme Variante, eine List der Literatur darstellt».[7]

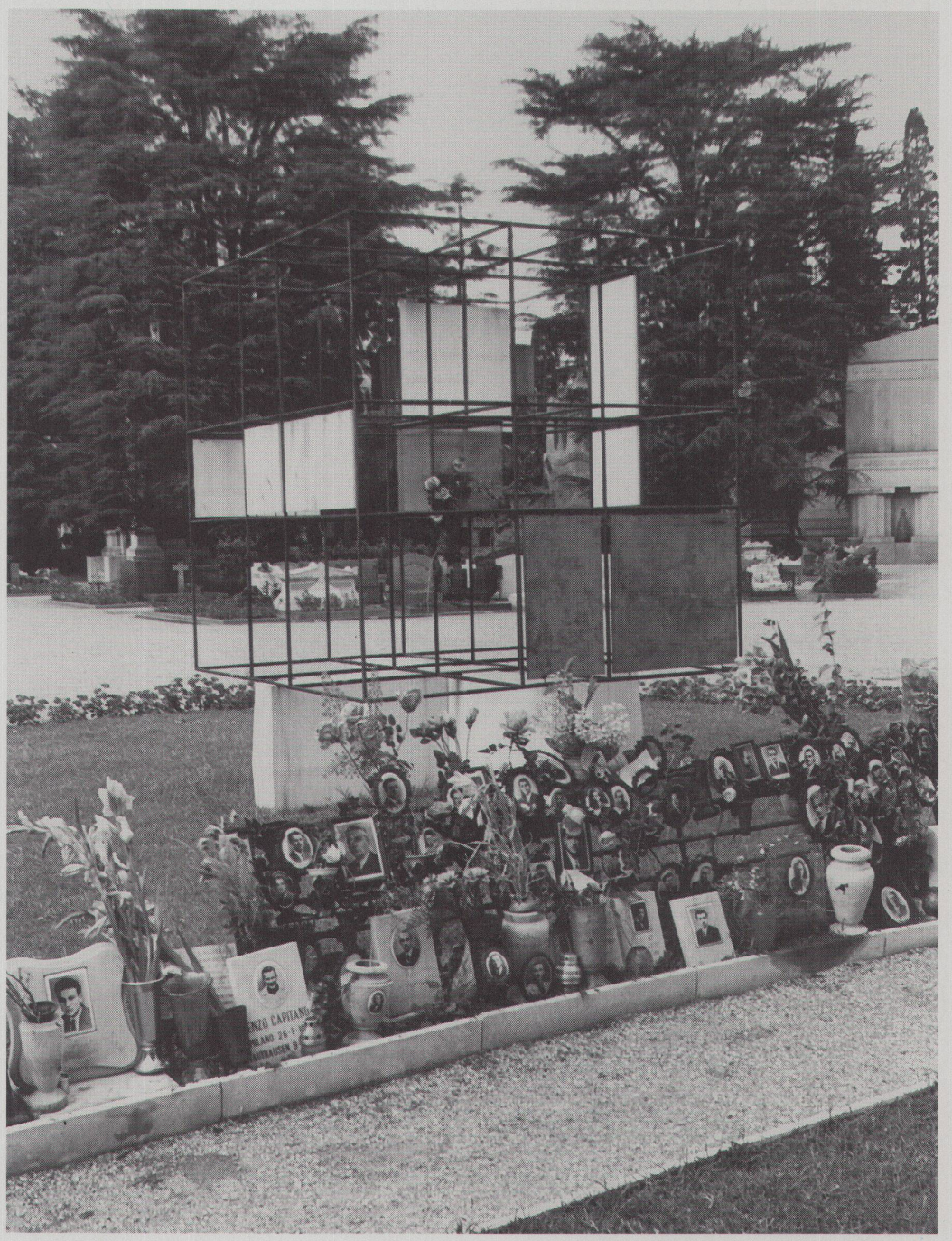
Die Suche nach einem «Nullpunkt der Rhetorik»[8] verkehrt sich deshalb ausweglos in eine Rhetorik des Nullpunkts, die gerade wegen ihres nicht banalen, innovativen, «ursprünglichen» Charakters, mehr als die abgestandenen, gewohnheitsmässigen Formen, einen auf die Rezeption vorbereiteten Empfänger voraussetzt.

Wie ist das Denkmal für die Gefallenen rezipiert worden?

Ohne adäquates theoretisches und methodologisches Instrumentarium lässt sich mit dem Denkmal gewiss keine erschöpfende «critique sociale du jugement de goût» machen, wie sie Bourdieu verlangen würde.[9]

Die besondere Geschichte des Denkmals nach 1946 liefert immerhin genügend Material, um die Fragestellung zu reflektieren. Als Symbol kollektiver Trauer hielt sich das Denkmal bis hin zum Verschweigen der Namen der Opfer an diese seine kollektive Bestimmung. Üblicherweise überziehen diese Namen – geordnet nach Alphabet und Rang – auch das Grab des unbekannten Soldaten. Das Verschweigen der Namen beim Monumento hatte jedoch dem verständlichen Bedürfnis der Hinterbliebenen nach Benennung und damit Identifikation nicht Rechnung getragen. Diese behalfen sich, so gut sie konnten, selbst: Eine Abbildung der zweiten Fassung des Denkmals zeigt den umliegenden Rasen übersät mit kleinen rechteckigen oder

6 Vgl. Walter Siti, «Il neorealismo nella poesia italiana – 1941–1956», Turin 1980
7 Vgl. Roland Barthes, «Saggi critici», Turin 1966, S. XV–XVII der Einleitung, Version in italienischer Sprache
8 Vgl. Roland Barthes, «Le degré zéro de l'écriture», Paris 1953
9 Verweis auf das Unternehmen von Pierre Bourdieu, das ja den Untertitel «critique sociale du jugement de goût» trägt, op. cit.



Monumento zweite Version

Die Architekten des Studio BBPR: Lodovico Belgiojoso, Enrico Peressutti, Ernesto Nathan Rogers, Gian Luigi Banfi

Fotos: Archiv BBPR, Mailand; Archiv Electa, Mailand

ovalen Fotoporträts, wie eine Wiese mit Blumen der Erinnerung. Jahre später stellten nach langen Studien sieben strahlenförmig in den Rasen verlegte Namenstafeln im Brennpunkt des Friedhofs die Ordnung der «ewigen Dinge» wieder her. Schwer zu sagen, ob ein traditionelleres Denkmal auch ohne die Tafeln mit den eingeschriebenen Namen akzeptiert worden wäre. Es bleibt die Tatsache bestehen, dass die Adressaten eines kommemorativen Denkmals einen emotionalen Einbezug verlangen, den nur mit interesselosem Wohlgefallen zu sublimieren weiss, wer im Besitz der «titres et quartiers de noblesse culturelle» ist.[10]

Für diese freilich war das Monumento alles andere als anonym: das bezeugt der Lapsus (wenn es wirklich einer ist), der Gillo Dorfles in seinem «L'Architettura Moderna» unterlaufen zu sein scheint, wenn er vom «Mahnmal für die in den Konzentrationslagern Gefallenen» spricht, «das Belgiojoso, Peressutti und Rogers in Erinnerung an ihren Kollegen Gian Luigi Banfi errichteten, der in Mauthausen ums Leben kam.»[11]

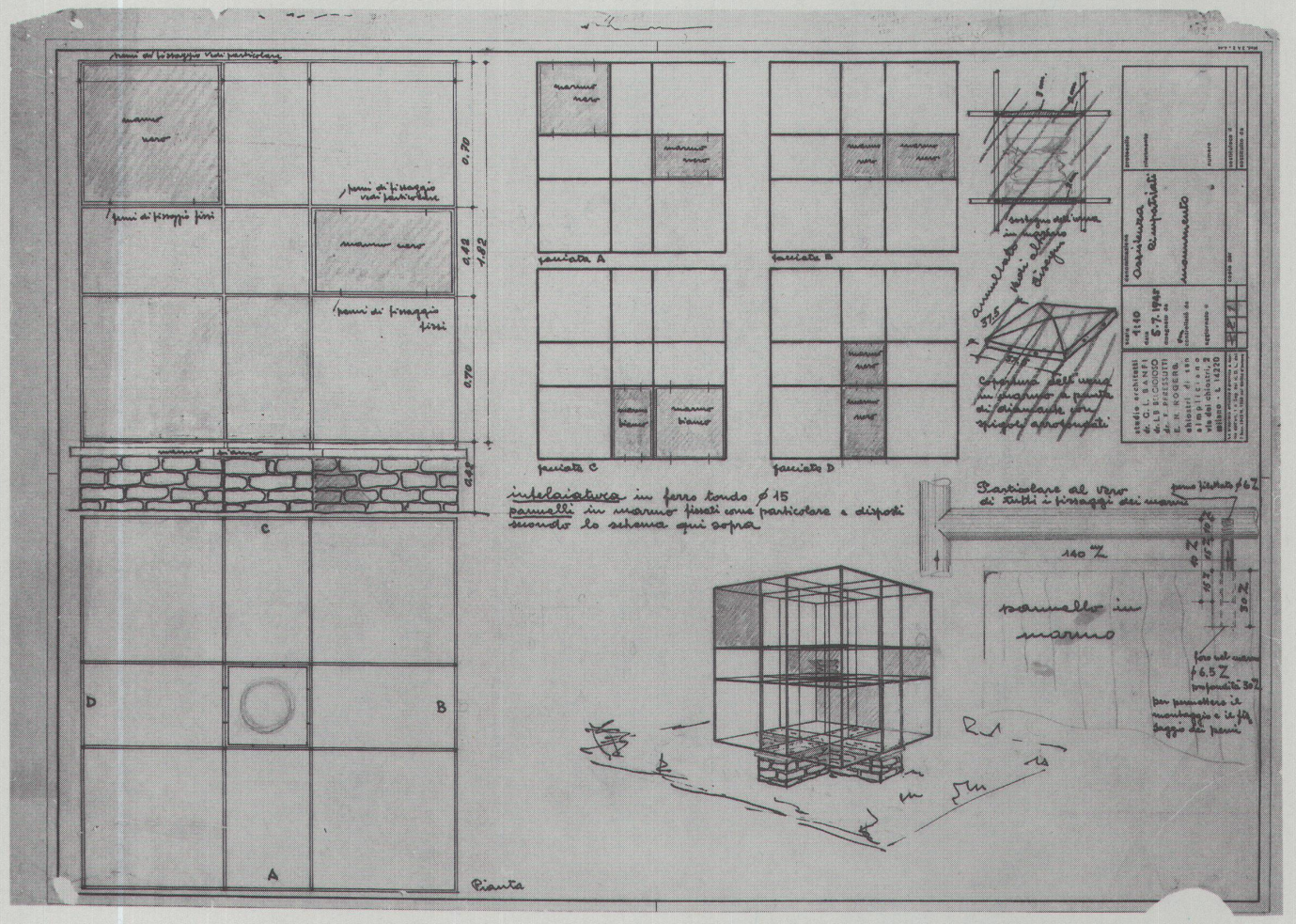
Es scheinen für das Monumento Ernst H. Gombrichs Überlegungen zur Freiheitsstatue zu gelten. Gombrich vertritt im wesentlichen die Meinung, dass die Banalität der Statue ihren Schöpfer sehr schnell dem Vergessen anheimstellte, dafür jedoch sehr viel dazu beigetragen habe, die Statue zum Symbol öffentlichen Bewusstseins zu erheben.[12]

Das Monumento jedoch sollte das entgegengesetzte Schicksal erfahren: Unmittelbar als Kunstwerk der Moderne erkennbar, zeigte es einem Kenner wie Dorfles die Handschrift seiner Autoren. Beweis dafür sei die Aufmerksamkeit, die dem Denkmal von einem anderen, noch «interesseloseren»[13] Kenner widerfuhr, interesselos, wie Bourdieu diesen Begriff definiert. Dieser interesselose Kenner war Edgar Kaufman Jr., der 1949 Mailand und das Studio BBPR besuchte. Zufällig vernahm er, dass die Architekten daran waren, die erste Fassung des (quasi zu Schrott zerfallenen) Denkmals zu ersetzen und wollte dieses sofort für das Museum of Modern Art in New York haben (die Stadt Mailand schenkt das Denkmal, das Museum übernimmt die Transportkosten). Der Öffentlichkeit wird es anlässlich der Ausstellung «Grabmäler, Denkmäler und Trophäen» vorgestellt, die 1967 an der 53. Strasse in New York stattfindet.[14] Das Herauslösen aus dem Kontext des Mailänder Friedhofs hat auch das semiotische Statut des kubischen Metallgitters mit den abstrakt angeordneten Tafeln verändert, nachdem das Denkmal in den «Olymp der Kunst des 20. Jahrhunderts» eingegangen war.

Im Falle des Denkmals wäre zu sagen, dass die künstlerische Form die kommemorative, also kollektive Funktion des Symbols überlagert und, wenn überhaupt, dann zu einem «privaten» Symbol wird. Mehr noch als auf die Bedeutung, mit welcher es durch die Gemeinschaft behaftet wurde, verweist das Monumento auf sich selbst als Werk der modernen Kunst und indirekt auf die künstlerische Persönlichkeit des oder der Autoren.

Diese privilegierte und private Beziehung der Autoren zu ihrem Werk findet einen Beleg in der Art, wie sie sich selbst jeweils neu mit dem Denkmal auseinandergesetzt haben.

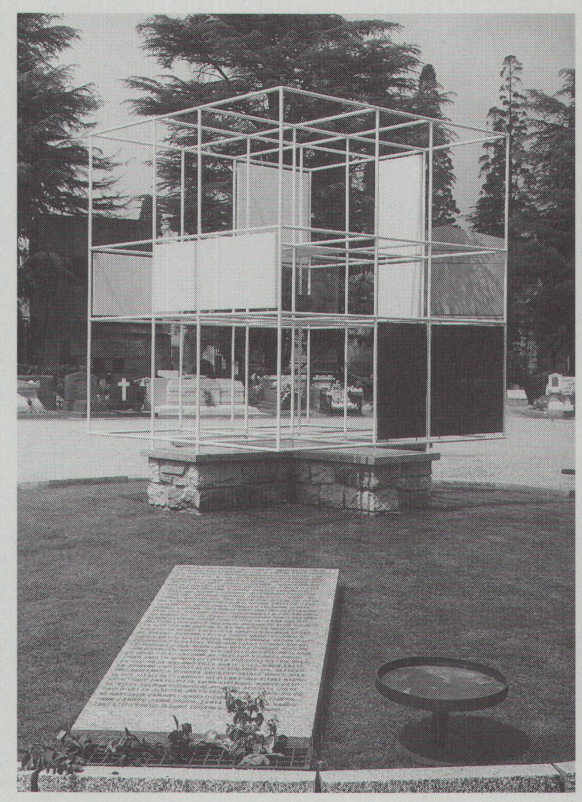
10 Vgl. Pierre Bourdieu, op. cit., Kapitel «La distanciation esthétique», «Une ‹esthétique› anti-kantienne», «La distance à la nécessité»
11 Gillo Dorfles, «L'architettura moderna», Mailand 1954, S. 82 der Ausgabe 1960
12 Ernst H. Gombrich, «The Use of Art for the Study of Symbols», in «American Psychologist», Vol. XX, Nr. 1 Jan. 1965, aufgenommen «Vom Wert der Kunstwissenschaft für die Symbolforschung», in: «Wandlungen des Paradiesischen und Utopischen», Probleme der Kunstwissenschaft, II, herausgegeben von Hermann Bauer u.a., Berlin 1966
13 Pierre Bourdieu, op. cit., S. 56
14 «Il Giorno», Mailand, 7. April 1967



Monumento erste Version, Pläne

Monumento, dritte Version

Fotos: Archiv BBPR, Mailand; Archiv Electa, Mailand



Monumento – offenes Kunstwerk oder Schema ohne «Lebenskraft»?

Aus den Vermutungen über die unbewusste psychologische Bedeutung der Verwandtschaft zwischen «idealem» Haus und Denkmal ergibt sich eine mögliche Interpretation.

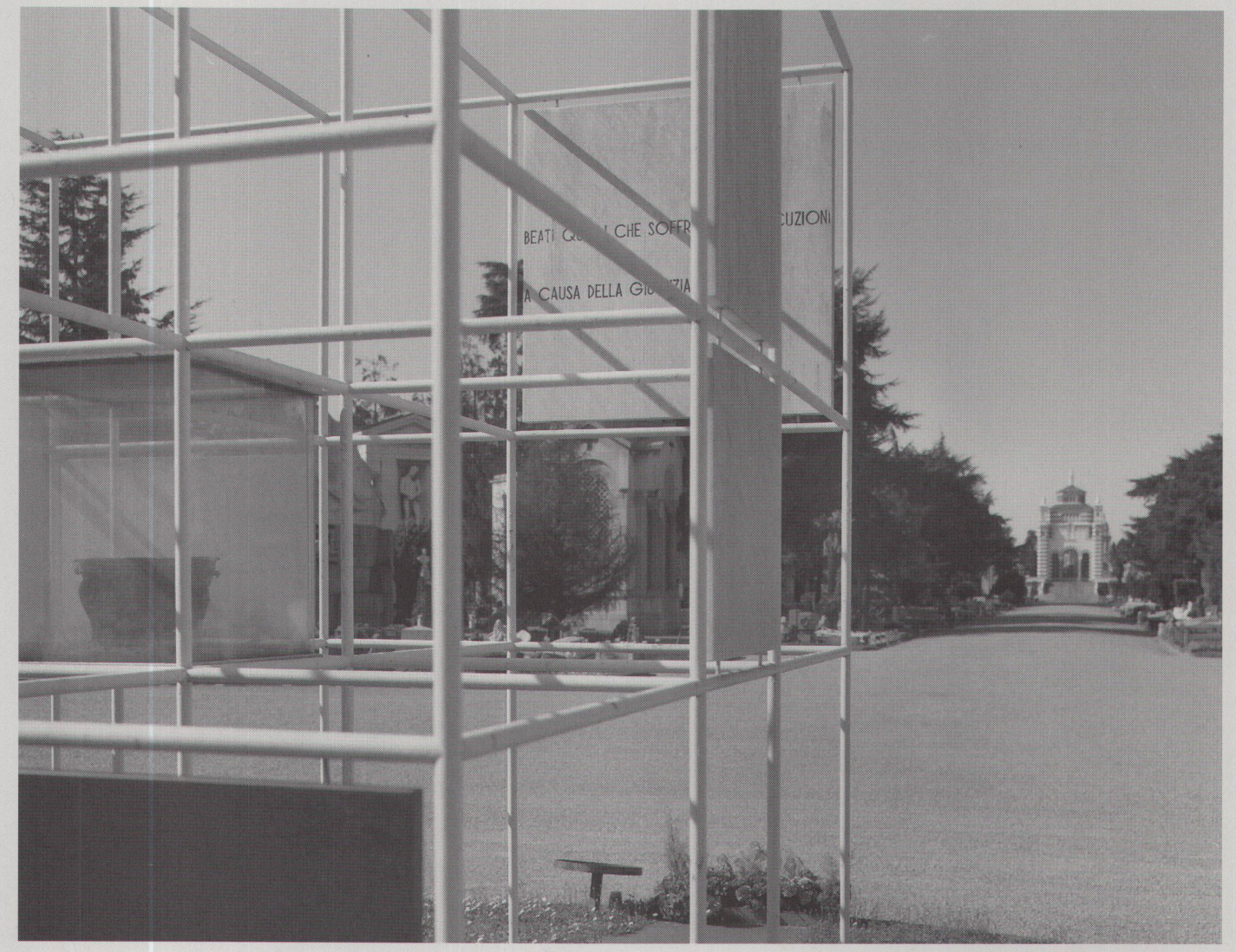
Den Unterschied zwischen dem Kristallwürfel mit den Wohnräumen und dem Aluminiumkubus mit den Serviceräumen erklärend, kommt Peressutti nachdrücklich auf den einmaligen Charakter einer Wohnung zurück, die jedesmal den persönlichen Bedürfnissen des Einzelnen anzupassen sei: «...ich wollte im ersteren all das zusammenbringen, was es in einer Wohnung an Persönlichem und folglich, je nach Art des Einzelnen, Veränderlichem gibt; dieser Geist ist grundsätzlich von einer Person zur anderen verschieden...» So ist der erste Kubus, auch vom konstruktiven Gesichtspunkt aus, «ein Komplex, der je nach der Persönlichkeit des Einzelnen untersucht und angepasst wird, während der zweite seriell aus vorfabrizierten Elementen hergestellt werden kann. Der erste ist ‹Leben›, der zweite ‹Service›)».[15]

Wo drücken sich «Leben» und Hoffnungen des Einzelnen in der festgefügten Form eines nach den engen Regeln des Goldenen Schnitts modulierten Kubus aus? Der hermeneutische Befund ergibt sich aus der oder den Antworten, die man auf diese Frage zu geben gedenkt.

Es gibt zumindest zwei Antworten, die sehr gegensätzlich ausfallen: je nach dem, ob man sich das architektonische Programm des Studios BBPR zu eigen macht oder aber die Überzeugung derer teilt, die den rationalistischen «rappel à l'ordre» als Zwangskorsett betrachten, das einer freien, vitalen Äusserung der einzelnen Persönlichkeit entgegensteht.

Machen wir uns den Gesichtspunkt eines Exponenten der Gruppe BBPR, des Architekten Ludovico Belgiojoso, zu eigen, dann wäre gerade das Denkmal – und, so fügen wir bei, auch vorher das «ideale» Haus – Zeichen einer Haltung, die zwar für das Entwerfen «a priori» notwendige Ordnungsprinzipien voraussetzt, aber Dispositive einführt, die das Werk auf mannigfaltige Auslegungen hin offen halten für die vitalen und unwandelbaren Bedürfnisse des Benutzers.

15 Enrico Peressutti, in «Domus»
16 Lodovico Belgiojoso, «Intervista sul mestiere di architetto»



In diesem Sinne äussert sich Belgiojoso: «Das Denkmal bedeutet einen wichtigen Punkt in unserer Auseinandersetzung mit expressiven Mitteln, typisch für unsere Arbeitsgemeinschaft. Wir bemühten uns stets darum, formale Ordnung und Freiheit zu einer Synthese zu verbinden, die der ‹Tragstruktur› die ordnende Funktion zuweist und den ergänzenden ‹getragenen› Teilen (den raumabschliessenden Elementen) die durch funktionale Bedürfnisse erforderlichen Variationen ermöglicht, jenseits von schematisch-geometrischen Regeln.»

Belgiojoso wendet sich an den Architekten Cesare de Seta:[16] «Ich nannte Dir bereits einige Beispiele dieser Entwurfsmethode, so die Bürowände im Postgebäude an der EUR 1938–40, die Häuser an der Via Borgonuovo, die Aufstockung des Palazzo Ponti, die Häuser an der Via Alcuino aus der ersten Nachkriegszeit, später dann die Torre Velasca.

Bei Themen symbolischer und repräsentativer Art wie dem Monumento von 1945 oder dem vorangegangenen Wettbewerb für ein ‹Monumento alla Vittoria› auf der Piazza Fiume von 1937 wird die kompositorische Offenheit auf Elemente übertragen, die in die Struktur eingefügt werden, die nach rein ästhetischen Kriterien im Raum verteilt sind, da hier ja die Notwendigkeit, einer praktischen Funktion zu genügen, entfällt. Trotz der wesentlichen Unterschiede des Gegenstandes lässt sich also in der Wahl der expressiven Mittel, die unsere Arbeit, sowohl was prakti-

Fotos: Paolo Rosselli, Mailand

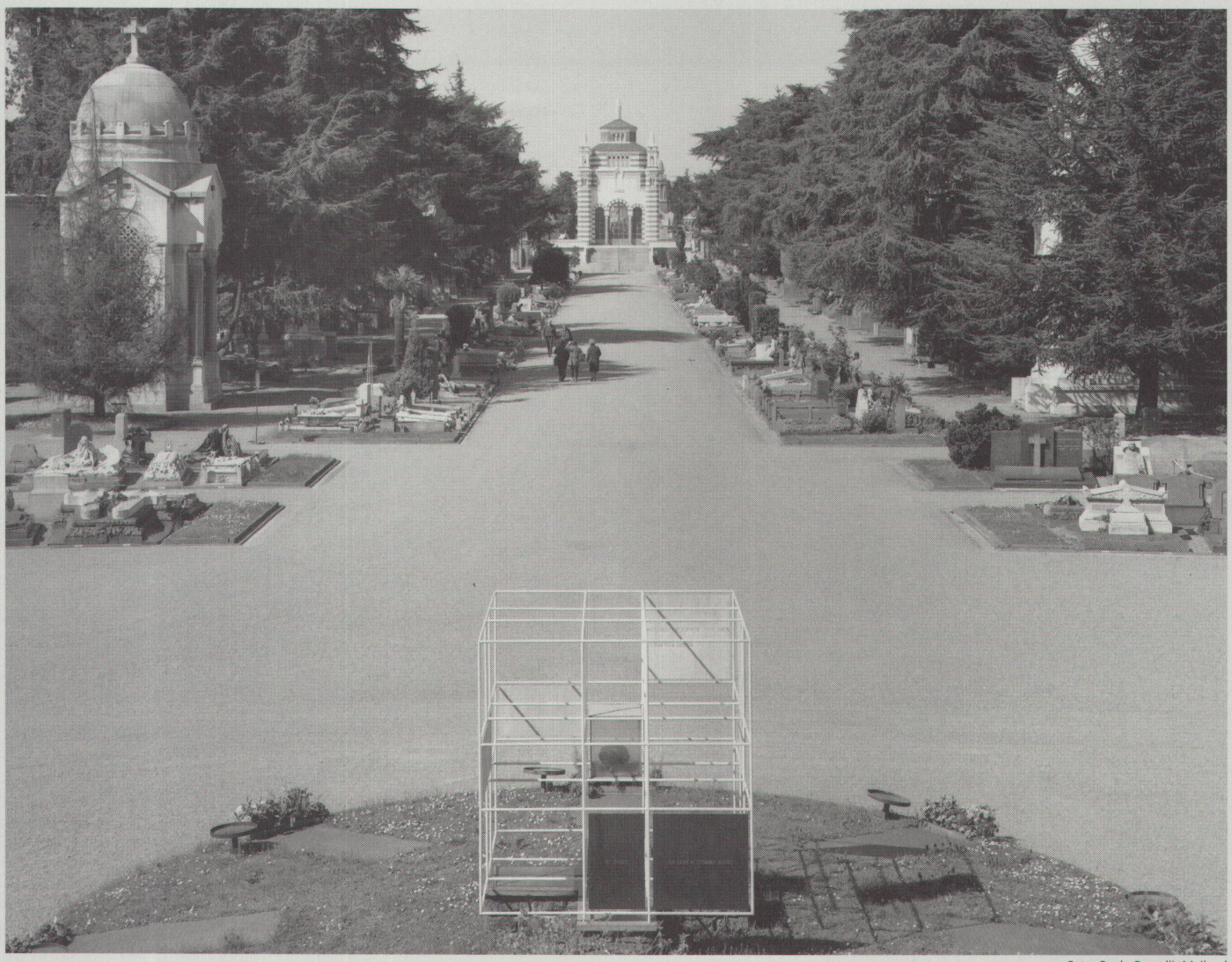


Foto: Paolo Rosselli, Mailand

sche wie feierlich repräsentative Bauaufgaben angeht, kennzeichnet, Zusammenhang und Kontinuität feststellen.»

Im «idealen» Haus sind die transparenten und die undurchsichtigen Paneele aleatorische Komponenten, die es erlauben, die Wohnung den vitalen, praktischen und psychologischen Bedürfnissen des Einzelnen anzupassen. Diese Merkmale lassen das «ideale» Haus und das Monumento als zwei frühe Beispiele eines «offenen Kunstwerks» erscheinen, um hier den von Umberto Eco Ende der fünfziger Jahre theoretisch formulierten Begriff aufzunehmen.[17] Die damit verbundene Theorie fand bezeichnenderweise Gregottis Interesse, der eine Nummer der Zeitschrift «Edilizia Moderna» mit Ecos Thesen überschrieb.

Ganz anders fällt der Befund für denjenigen aus, der wie zum Beispiel Quaroni die Auffassung vertritt, dass die von den italienischen Rationalisten bevorzugten «Schemata» an die Stelle der «Lebenskraft» getreten seien.[18] Letztlich wird in Peressuttis Äusserungen selbst über den Wortsinn hinaus die Vorahnung spürbar, die Figur des «idealen» Hauses könnte eine abstrakte Idealisierung der Hoffnungen und Bedürfnisse des «uomo reale» bleiben. In dieser kritischen Perspektive erscheint es als Beispiel geschichtlicher Nemesis, wenn das «ideale» Haus seine Laufbahn «sub specie aeternitatis» beschliesst, indem es sein Bild einem Totendenkmal leiht.

U.J.-Sch. St., B.R.

17 Umberto Eco, «Il problema dell'opera aperta», Referat vor dem XII. Internationalen Philosophenkongress 1958; später erweitert zum Buch «Opera aperta – Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee», Mailand 1962
18 Ludovico Quaroni, «La situazione dell'architettura moderna in Italia», in «Metron», 1948