

Monumentalbaukunst – Architektur als erweiterter Denk- und Erfahrungsraum

Jörg H. Gleiter

In den einleitenden Zitaten zu Monuments and Monumentality – Different Perspectives führen die Autoren an, dass man aufgrund der Komplexität der Monumentalität nie gerecht werden und sie daher nicht näher definieren könne. Gleichfalls wird festgestellt, dass Monumentalität sich verbindet mit dem Großen als „XXL phenomena“, mit dem, „was den Maßstab sprengt“ und die „Regeln der Angemessenheit um der Wirkung willen bewusst verletzt.“ (Levenson in diesem Band)

Es ist die Architektur, mit der man Monumentalität unmittelbar in Verbindung bringt. Sie steht im Zentrum der Architektur als Baukunst, man spricht auch von Monumentalbaukunst, womit sie sofort auch im Zentrum der Wandlung der Konzeption von Baukunst in der Moderne steht. Mit der Moderne wurde die Monumentalität zu einer offenen Frage, ob die Architektur als Baukunst immer monumental, im klassischen Sinne also massiv und groß sein muss. Gerade in Hinblick auf die Architektur, auf einem Gebiet also, wo man es am wenigsten erwarten würde, soll hier die Frage gestellt und zugleich positiv beantwortet werden, ob nicht auch Kleines monumental sein kann.

Tatsächlich ist die Monumentalität des Kleinen einer der großen Beiträge der Moderne und ihrer Wandlung des Begriffs von Baukunst. Als Beispiele dafür können die Meisterhäuser (1926) von Walter Gropius in Dessau stehen. Sie sind von geringer Größe und doch von monumentaler Wirkung. Wobei in der Moderne, wie hier schon vorweggenommen werden soll, weniger die Konzeption als die Art und Weise der Manifestation von Monumentalität sich änderte. Mit der Verschiebung der Perspektive auf das Kleine verbindet sich die Hoffnung, die nötige Distanz zu finden, um dem Phänomen Monumentalität begrifflich näherzukommen.

Übergroß

Kann Kleines monumental sein? „Das Kunstwerk ist revolutionär, das Haus konservativ“ (Loos 1962: 315). Das ist irritierend und umso mehr, als dies Adolf Loos 1910 auf dem ersten Höhepunkt der Debatten um die Moderne und die Neukonzeption der Architektur als Baukunst formuliert hatte, was gleichzeitig auch die Zeit ist, in der er seine ersten schlichten, ornamentlosen Häuser baute. Dass das Haus konservativ ist, heißt aber nicht, dass sich nichts ändern und alles gleichbleiben soll, im Gegenteil, wie Loos' Architektur zeigt, heißt konservativ, dass das moderne Haus in einer spezifischen historischen Traditions- und Entwicklungslinie der Monumentalbaukunst steht – trotz allem, vielleicht auch gerade wegen des Wandels in der Erscheinung, das heißt gerade weil es klein, ornamentlos und weiß ist.

Auch Loos stand unter dem Einfluss von Gottfried Sempers Konzeption der Monumentalbaukunst. Die Auflösung der Wand durch das Bauen mit Stahl und Glas wurde Semper zum Auslöser für die Reflexion über die Theorie der Architektur im Allgemeinen und der Monumentalbaukunst im Besonderen. Vier Elemente können nach Semper benannt werden, die die Monumentalbaukunst charakterisieren: Einerseits übergroße Masse und Dauerhaftigkeit, andererseits Historizität und feierliche, mythische Stimmung. Wobei übergroße Masse und Dauerhaftigkeit der Kategorie des Raumes, Geschichtsbezug und mythische Stimmung der Kategorie der Zeit zugeordnet werden können. Man muss aber auch feststellen, dass so gültig Sempers Definition im klassischen Verständnis war, so sehr stand sie der Entwicklung der Architektur der Moderne im Weg.

Monumentalität in der Architektur ist kein Selbstzweck. Sie verband sich mit den Verfahren zur Überhöhung der Architektur zur „wahren Atmosphäre der Kunst“. Sie erlaubte die Transzendierung von Material und konkreter Form und so die Öffnung der Architektur als erweiterter Denk- und Erfahrungsraums. Monumentalität war der Schlüssel zur Öffnung der Architektur für Bedeutung und kulturelle Semantiken durch Bezugnahme auf räumlich wie zeitlich Abwesendes. Daher der Begriff Monumentalbaukunst im Sinne des „Kunstschaffens“ und des „Kunstgenusses“. „Vernichtung der Realität, des Stofflichen, ist notwendig“, so Semper, „wo die Form als bedeutungsvolles Symbol als selbständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll.“ (Semper 1878: 216).

Es gehörte zur Überzeugung Sempers, dass übergroße Masse und Dauerhaftigkeit, Historizität und mythische Atmosphäre unumgängliche Voraussetzungen sind, damit Architektur ebenbürtig mit den darstellenden Künste wird. Es ist paradox und trifft doch den Kern von Sempers Konzeption von Architektur, dass gerade übergroße Massen Auslöser für die Öffnung hin zu geistigen Inhalten sind. Wobei es weniger die Art des Gemachtseins oder das Wunder der Konstruktion der großen Bauwerke sind, als die Oberflächenbehandlung und die Weise ihrer

Wirkung, nämlich ihre erhabene, über die Präsenz der Dinge hinausreichende Wirkung, die im Vordergrund stehen. Das in räumlicher wie auch zeitlicher Hinsicht Übergroße und als solches Unheimliche löst erhabene Gefühle im Betrachter aus und macht die Architektur zu einem erweiterten Denk- und Erfahrungsraum. Transzendierung der Architektur mittels der Erfahrung des Erhabenen, das ist das Programm der Monumentalbaukunst.

Erhaben

Sempers Monumentalbaukunst als praktische Ästhetik erschließt sich aus Immanuel Kants Analytik der ästhetischen Urteilskraft. Erhabene Gefühle werden nach Kant von sinnlichen Ereignissen ausgelöst, die „über alle Vergleichung groß“ sind und daher, weil eben zu groß, von der menschlichen Vernunft nicht erfasst werden können. Auslöser für das Erhabene können unheimliche Naturereignisse sein wie der unendliche Sternenhimmel, die stürmische See oder Blitz und Donner. Das Übergroße und Unheimliche löst emotionale Reaktionen aus, regt aber auch die menschliche Vorstellungskraft an.

Es geht vom Unerklärlichen und Erschütternden, was im ersten Moment Gefühle der Unlust auslösen, eine den Intellekt dynamisierende Kraft aus. Denn was ihn ängstigt, für das versucht der Mensch im freien Spiel der Einbildungskraft eine Erklärung zu finden. Er sucht die Kausalitäten hinter den Erscheinungen und versucht, für die ängstigenden Phänomene eine Erklärung zu finden und ihnen eine Rationalität nach seinen Maßstäben unterzuschieben. Dieses Verfahren bezeichnete Kant als Subreption (Kant 1996: 180). Indem er die Phänomene erklärbar macht, aber nicht der Realität, sondern der Idee nach, erhebt sich der Mensch so über das im ersten Moment Unverständene und Unheimliche, der anfängliche Schrecken schlägt in der geistigen Erhebung in lustvolle Bestätigung der eigenen Existenz um.

Hier kommt die Monumentalbaukunst ins Spiel. Schaut man sich diese genauer an, so können Gebäude wohl übermäßig groß oder „beinahe zu groß“ sein, wie Kant sagte, sie bewegen sich aber immer innerhalb der menschlichen Rationalität, sie sind ja von ihm konzipiert und erbaut. So kann, im Unterschied zu den Phänomenen der Natur, von der monumentalen Größe der Gebäude nur bedingt eine Erfahrung des Erhabenen ausgehen. Und wenn, kann es nicht allein an der räumlichen Kategorie von Masse und Dauerhaftigkeit liegen. Damit kommt die andere Dimension ins Spiel: Die Zeit in ihrer besonderen Erscheinung als historische Zeit. Sie trägt wesentlich zur Erfahrung des Erhabenen bei. Es sind hier besonders die Ornamente und Stile, mittels derer die Monumentalbaukunst an das Älteste und Vorvergangene appelliert. Sie führen uns geistig zurück an die dunklen Anfänge der Menschheitsgeschichte, den Mythos und damit in zeitliche

Dimensionen, die die menschliche Vorstellungskraft überschreiten. Es ist die Historizität und die mythische Atmosphäre der Monumentalbaukunst, die eine schwindelerregende, die materielle Präsenz des Bauwerks transzendierende, erhabene Wirkung erzeugen.

Dynamisch

Es macht die klassische Monumentalbaukunst aus, dass sie mittels Stile die heroische Geschichte herbeizitiert, die sich je länger je mehr im Dunkel der Vorgeschichte verliert. Dafür stehen die Gebäude des Historismus wie die Semperoper in Dresden (1878) oder Paul Wallots Berliner Reichstagsgebäude (1894), wie überhaupt die Monumentalbaukunst des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Deren erhabene Wirkung beruht so sehr auf einer Rhetorik historischer Zeitlichkeit wie der Räumlichkeit großer Baumassen.

Man versteht jetzt auch, warum sich die Architekten der Moderne mit der Abschaffung der klassischen Ornamente so schwergetan haben: So sinnvoll dies im Kontext der neuen technologischen, materiellen und gesellschaftlichen Veränderungen schien, mit ihnen fiel auch die Zeitdimension weg und damit im Sinne der Monumentalbaukunst die Möglichkeit zur Transzendierung der Präsenz der Architektur und ihrer Öffnung als erweiterter Denk- und Erfahrungsraum. Ohne eine alternative Strategie würde eine ornamentlose und damit referenzlose Architektur auf die Banalität der reinen materiellen Präsenz reduziert. Wo die Moderne auf andere, scheinbar weniger dauerhafte Materialien zurückgriff wie Stahl und Glas, würde die Monumentalbaukunst nur noch auf einen ihrer vier Parameter reduziert, auf die schiere Größe und damit allein auf die moderne Bauaufgabe, das Hochhaus.

Im Zentrum der Moderne stand die Rekonzeptualisierung der Monumentalbaukunst. Der Wandel erfolgte dann im Übergang vom historischen Zeitkonzept zu einer Konzeption immanenter Zeitlichkeit. Dafür stehen die Verfahren der Dynamisierung der Architektur. Das hieß: Aufgabe sowohl der Symmetrie wie auch einfacher platonischer Körper, dagegen kubistische Verschränkung und Durchdringungen der platonischen Körper, Verschiebungen und Transpositionen, Staffelung, Schichtung und Rotation der Elemente im Raum, Spiel mit der Spur als Erinnerung und Rückführung der ikonischen, ornamentalen Bildhaftigkeit auf die Indexikalität von Zeichen. Es trat die immanente Zeitlichkeit der Architektur als Thema hervor, die Prozessualität der architektonischen Verfahren, oftmals bei gleichzeitiger Verunklärung der sie bewegenden, damit magisch beeinflussenden Kräfte – alles Voraussetzung dafür, dass auch Kleines monumental werden und doch gleichzeitig in der Tradition der Monumentalbaukunst stehen konnte.

Bibliographie

- Kant, I. (1996), *Kritik der Urteilskraft*, ed. by W. Weischedel, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Loos, A. (1962): "Architektur", in: A. Loos, *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, ed. by F. Glück, Wien; München: Herold.
- Semper, G. (1878): *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik*, vol. 1, *Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, München: Bruckmann. doi:10.3931/e-rara-11736.

