

Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 25 (1938)
Heft: 4

Artikel: Anmerkungen zum Musée de l'art moderne in Paris
Autor: Schmidt, Hans
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-86705>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

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

sig kleine Bildungselite. Nun käme es aber darauf an, ausserdem auch noch breitere Volkskreise für die Kunstdenkmäler zu interessieren, nicht für ihre wissenschaftliche Seite, die in den Inventarisationswerken zur Darstellung kommt, — denn dafür kann man billigerweise nicht überall Interesse verlangen, und es gäbe kein sichereres Mittel, den Leuten die Freude daran zu verderben, als indem man solches Interesse forderte. Es gilt vielmehr, auf einfachere Art eine spontane Teilnahme und Liebe für die alten Bauten in breiten Schichten der Bevölkerung zu wecken. Mancher Bauer, der sein altes Haus als baufällige Baracke einschätzte, die er lieber heute als morgen gegen einen Neubau vertauschen würde, sieht heute dieses gleiche Haus mit andern Augen an, seit er die Erfahrung machte, dass auswärtige Architekten und Techniker es der Mühe wert fanden, diesen alten Bau eigens zu vermessen und aufzuzeichnen, ohne dass der Besitzer etwas hätte dafür zahlen müssen, und ohne dass es mit Steuereinschätzung und Feuerassekuranz zusammenhängt.

Es wäre schön, wenn sich gerade ländliche Gemeinden dazu entschliessen könnten, etwa jedem Schüler am Ende

der Schulzeit ein Heftchen zu überreichen, in dem die wichtigsten Kunst- und Naturdenkmäler der Gemeinde auf ansprechende — nicht auf gelehrte — Art beschrieben und abgebildet sind — wozu man gewiss billige Galvanos aus den Inventarisationswerken bekommen könnte. Und was noch wichtiger wäre: alljährlich sollte ein bestimmter Tag dafür reserviert werden, dass die Lehrer mit ihren Schulklassen die nach irgendeiner Seite bemerkenswerten Gebäude ihrer Gemeinde besuchen, diese erklären und dadurch dem Bewusstsein der Einwohner einprägen; und zwar müsste das in einem festlichen Rahmen als kleine Feier aufgezogen werden und nicht als säuerliche Heimatkunde-Stunde. Intelligente Lehrer könnten dann eine ganze Reihe von Deutschstunden, Geografiestunden usw. vor- und nachher um dieses Festchen gruppieren, womit viel mehr und viel Intensiveres für Heimatschutz, Heimatliebe und das Nationalbewusstsein geleistet wäre, als mit allen grosstönenden Tiraden und Mythosweihrauchwolken à la Liehburg. Vielleicht nehmen sich die zahlreichen Lehrer der Sache an, die Mitglieder der Vereinigung für Heimatschutz sind, oder die Neue Helvetische Gesellschaft — es wäre der Mühe wert!

P. M.

Anmerkungen zum Musée de l'art moderne in Paris

In der Januarnummer des «Werk» schreibt Peter Meyer über das neue Musée de l'art moderne in Paris. In der gleichen Nummer wird ein Wettbewerbsentwurf von Le Corbusier für dieselbe Bauaufgabe wiedergegeben. Wir haben unsern Kollegen und Redaktor um Aufnahme einiger kritischer Anmerkungen zu dieser Publikation gebeten — in der Meinung, dass Kritik und Diskussion für unsere Arbeit als Architekten notwendig und fördernd sind.

Wir möchten dabei beide Arbeiten — die ausgeführte und die nur projektierte — im Zusammenhang und unter demselben Gesichtswinkel betrachten. Im «Werk» ist dies nicht geschehen. Dadurch kommt Le Corbusier da zu kurz, wo er von vorneherein überlegen ist, nämlich in der Erfassung der wesentlichen Aufgabe eines Museums. Zwar sagt P. M. über den Bau der vier Pariser Architekten selbst: «Im Innern scheint die Lösung nicht so ganz glücklich.» Jeder Besucher dieses Museums muss es nun aber an sich selbst erfahren, dass die Lösung dies nicht nur scheint, sondern auch ist. Wir wüssten keinen einzigen Museumsbau, der räumlich so unübersichtlich und ermüdend für den Besucher ist, wie gerade dieser. Beim Projekt von Le Corbusier ist die entscheidende Frage der räumlichen Organisation im Gegensatz dazu sehr klar und verständlich gelöst. Die Kombination von Rampen und quer dazu gestellten Ausstellungsräumen ist sofort erfassbar und gibt dem Besucher die Mög-

lichkeit, auch innerhalb des Hauses durch Ausblicke die notwendige Orientierung und Entspannung zu finden. Dagegen scheint uns Le Corbusier bei allen Vorzügen seines Museums in der Gesamtdisposition im Nachteil. Beim gegebenen Programm zweier vollständig getrennter Museen, an das sich auch Le Corbusier gehalten hat, ist die beim ausgeführten Bau ausgenutzte Möglichkeit, eine Verbindung zwischen der hochliegenden Avenue Wilson und dem tieferliegenden Quai de Tokio zu schaffen und damit die beiden Museumseingänge zu vereinigen, architektonisch unbedingt überlegen. Damit wird das Paradestück des ausgeführten Baues, der Portikus zwischen den beiden Bauten, die Treppe und der gegen die Seine offene Hof, nicht bloss eine Parade, sondern eine wirkliche architektonische Qualität.

Auf die Frage des Museums ist P. M. nicht eingegangen. Dafür wählt er den Bau der vier Architekten, den er übrigens «keineswegs als Vorbild und fertiges Meisterwerk» angesehen wissen möchte, als Anlass zu einer Auseinandersetzung über «das Problem des Monumentalen», das «heute wieder in den Mittelpunkt der Modernität rückt». Ueber diese Frage möchten wir uns darum auch mit ihm auseinandersetzen. Wir halten uns dazu einigermaßen verpflichtet, weil wir, zusammen mit einer Generation gleichgesinnter Architekten, eine ganz bestimmte Stellung in dieser Sache eingenommen haben.

Wir hielten es zunächst für notwendig, sowohl die

Monumentalität des historischen Steinbaukastens als auch die modernisierte Monumentalität eines Peter Behrens u. a. abzulehnen, wobei übrigens, wenn wir nicht irren, P. M. durchaus auf unserer Seite war. Wir sahen die Frage nicht als eine ausschliessliche Angelegenheit der Form. Darum schrieben wir (1925): «Warum sind unsere Maschinen schön? Weil sie arbeiten, sich bewegen, funktionieren (Fabrik, Silo, Lokomotive, Lastwagen, Flugzeug). Warum sind unsere Häuser nicht schön? Weil sie nichts tun, herumstehen, repräsentieren (Villa, Schulpalast, Geistestempel, Bankpalast, Eisenbahntempel).» Wir verlangten also weder, dass das Haus eine Maschine, noch dass es nicht schön sein solle. Wir verlangten einen neuen Sinn und erwarteten daraus eine neue Schönheit. Sollte die Architektur deshalb nicht monumental sein? Zitieren wir hierüber Théo van Doesburg (1924): «Die neue Architektur hat den Begriff monumental unabhängig gemacht von gross und klein (da das Wort «monumental» verbraucht ist, setzt sie an seine Stelle das Wort «bildend»). Sie hat gezeigt, dass alles besteht durch das Verhältnis, das Verhältnis des einen zum andern.» Wo war die Rede von «aussermenschlichen Proportionen»? Wir sahen nichts Aussermenschliches — zu allerletzt in der Technik, die, weil sie den Menschen als ein Wesen der Vernunft sieht, von sich aus die klarste Beziehung zwischen Mensch und Ding herstellt. Es konnte sich für uns also gar nicht darum handeln, wie P. M. sagt, «in der Welt der Technik den menschlichen Maßstab durchzusetzen» — sondern gerade umgekehrt den menschlichen Maßstab der Technik in der Welt durchzusetzen, wobei Maßstab nur den architektonischen Ausdruck für den «Sinn», also die Vermenschlichung der Dinge bedeuten würde. Ist das ein Widerspruch zur «Klassizität»? Wenn wir unter diesem Ausdruck P. M.'s die klassische, also vor allem die griechische Architektur verstehen dürfen, so waren es nach unseren Kenntnissen gerade die griechische Architektur und die griechische Philosophie, die jenen Schritt zur Vermenschlichung getan haben, aus dem heraus erst die Welt der Technik, der Ratio im weitesten Sinne, zu der wir heute stehen wollen, sich entwickeln konnte.

Wir müssen in diesem Zusammenhang kurz auf das Projekt von Le Corbusier zurückkommen. Wir sind der Meinung, dass gerade Le Corbusier zu den Fragen, die wir eben berührt haben, Entscheidendes beigetragen hat. Trotzdem, oder gerade deshalb können wir eine Kritik seines Museumsprojektes nicht unterlassen. Wir haben anerkannt, dass er eine prinzipielle und durchdachte Lösung der Museumsaufgabe gibt. Ohne Zweifel erwartet aber Le Corbusier mehr, und zwar die Wirkung des Baues im Sinne einer Monumentalität, wie er sie, wenn wir an seine Schriften denken, auf der einen Seite in

der Pyramide, im Parthenon, in der Omarmoschee — auf der andern Seite im Silo, im Riesenstadion, in der Hudsonbrücke erblickt. Würde eine solche Wirkung eintreten? Nehmen wir die zuletzt genannten technischen Bauten, so erkennen wir, dass ihre Grösse und Eindeutigkeit ganz klar der Grösse und Eindeutigkeit der technischen Aufgabe entsprechen, wobei bezeichnenderweise die Wirkung um so grösser ist, je geringer der technische Aufwand im Verhältnis zur Aufgabe ist. Die hinaufgetürmten abgetrepten Etagen, die dadurch entstehenden kolossalen offenen Galerien und der eben dadurch bedingte sehr hohe Quertrakt Le Corbusiers ergeben nun zweifellos einen sehr eindrucksvollen technischen Aufwand. Man könnte sich fragen, ob er rein sachlich berechtigt ist: das Abtreppen der Etagen ist dann zu verantworten, wenn ausser Oberlicht auch Seitenlicht gefordert wurde — für Oberlicht allein würde man bei gleicher Grundfläche auch mit einer eingeschossigen Anlage auskommen. Wie dem auch sei — wir sind der Meinung, dass der technische Aufwand des Vorschlages nicht wie beim Speichern des Korns, dem Ausbreiten der Zuschauer im Stadion, dem Führen des Verkehrs über eine Brücke unmittelbar verständlich wird. Wir meinen sogar, er widerspreche dem Sinn der Aufgabe, bei der es um das Aufstellen und Betrachten von Kunstwerken geht. Die erwartete Wirkung im Sinne eines technischen Bauwerkes muss ausbleiben. Was bleibt, ist ein technischer Formalismus. Also etwas Aehnliches, wie wenn moderne Architekten zur Aufnahme von Kirchenglocken ein offenes Eisengerüst aufstellen, als ob — wir stellen uns auf den Standpunkt des Gläubigen — das Läuten von Glocken und das Heben von Lasten im Sinn vergleichbar wären. Der Sinn ist ein wesentliches Element der Architektur. Wo die Form selbstherrlich an die Stelle des Sinnes tritt, verfällt man dem Formalismus, der der Feind des Lebens und damit der echten Kunst ist — ganz gleichgültig, ob man — sehr modern — Kirchenglocken in einem Krangerüst aufhängt oder — etwas altmodischer — Bahnhöfe und Banken im Geiste von Ravenna und Babylon baut.

Ist dieser verlangte Sinn nun irgend etwas Abstraktes, der sichtbaren Form Fremdes? Wir brauchen nur, ebenso wie wir das Projekt Le Corbusiers den genannten technischen Bauten gegenübergestellt haben, die Gegenüberstellung mit den ebenfalls genannten historischen Bauten vorzunehmen. Die Dreiecksflächen der Pyramide, die Säulenreihen des Parthenon, die Kuppeln und Minaretts der Omarmoschee besitzen — was auch immer ihr ideologischer Sinn gewesen sein mag — einen unmittelbaren, als sichtbare Form vollkommen eindeutigen räumlichen Sinn. Im Gegensatz dazu sind die Hofräume, die Galerien und die zwischen hohen Baukörpern

steckende Glaskuppel Le Corbusiers konstruktive Ergebnisse von zufälliger, sogar widerspruchsvoller räumlicher Wirkung. Im Endergebnis fehlt die für den Betrachter ohne weiteres aus der räumlichen Erscheinung ablesbare Einheit von Sinn und Aufwand.

Wir halten diese Einheit von Sinn und Aufwand für die wesentliche Voraussetzung einer Architektur — wobei wir «Sinn» als notwendige Erweiterung des üblichen Begriffes «Funktion», aber nicht als einen Gegensatz dazu gebrauchen — und damit erst recht für eine Voraussetzung des Monumentalen. Ohne diese Voraussetzung wird die architektonische Form zur leeren Formel, zum selbstherrlichen Formalismus. Man darf ruhig sagen, dass dieser Formalismus die eigentliche Landplage unserer heutigen Architektur bildet. Wenn P. M. feststellt, «wie sehr das Problem des Monumentalen wieder in den Mittelpunkt der Modernität rückt, lässt sich an allen Bauten der Ausstellung ablesen», so möchten wir lieber feststellen, dass sich der Formalismus immer noch als der eigentliche Mittelpunkt der «Modernität» erwiesen hat — angefangen von den unzähligen kubischen und anderen abstrakten Körpern, den ebenso zahlreichen inhaltlich nichtssagenden Wandbildern und Plastiken bis hinab zu den vor lauter Kunst unlesbaren grafischen Darstellungen. Wirklich frei von diesem Formalismus war eigentlich einzig der, übrigens von einem Schüler Le Corbusiers stammende Bau des spanischen Pavillons (die Grafiken auch hier leider ausgenommen): dem Sinn einer sehr starken und einfachen räumlichen Anordnung entsprach der sparsame Aufwand einer sorgfältig durchgebildeten Skelettarchitektur.

Doch wenden wir uns nun dem Neubau des Musée de l'art moderne zu, von dem gesagt wird, es stelle «das Problem des Monumentalen auf höherem Niveau zur Diskussion». Für uns ist das eine grundsätzliche Frage. Wir wissen allerdings, dass P. M. auf «Grundsätzlichkeit» in Architekturfragen da nicht gut zu sprechen ist, wo er dahinter sektiererische Ueberheblichkeit wittert. Wir verstehen auch, dass er unseren Schweizer Architekten hie und da gerne etwas mehr unbekümmerte Grosszügigkeit und Eleganz wünschen möchte. Beides ist anzuerkennen. Dennoch sind wir der Meinung, dass die gewisse Grundsätzlichkeit unserer jüngeren Schweizer Architektenschule kein Schaden war. Dass übrigens Grundsätzlichkeit und Grosszügigkeit sich nicht ausschliessen brauchen, beweist eine so seriöse Architektur wie Karl Mosers Basler Antoniuskirche — wohin Grosszügigkeit ohne Grundsätze führen kann, die neue Luzerner Karlikirche.

Ist es also — das Recht auf Grundsätze vorausgesetzt — richtig, im Pariser Museum einen Schritt zu einer echten monumentalen Architektur zu sehen?

Wir haben bereits anerkannt, dass die Gesamtdisposition des Baues, soweit sie sich in dem verbindenden Durchgang und dem tieferliegenden offenen Hof ausdrückt, eine wirkliche Qualität bedeutet. Das hat einen Sinn und hätte ihn selbst dann, wenn es im Hof nur Blumen und Bäume gäbe. Es würde diesen Sinn auch dann nicht verlieren, wenn der Besucher zu beiden Seiten der Anlage zwei wirklich modern durchdachte Museumsbauten betreten würde. Wohl aber würde die ganze Architektur, die heute so besticht, damit in Frage gestellt werden. Oder kann man wirklich die Säulenparade am Eingang und die Enfilade von Fenstertüren auf den Hof hinaus als eine Schönheit für sich akzeptieren? Wir brauchen hier nicht darüber zu phantasieren, was ein modernes Museum wirklich sein könnte — es genügt, zu wiederholen, dass dieses Museum keines ist, sondern eine Marter für den Besucher. Damit entlarvt sich aber auch diese ganze Architektur als leerer Formalismus.

Als eine solche Schönheit an sich ist aber keine wirkliche Architektur denkbar und zu allerletzt eine monumentale. Weder die Pyramide, noch das Parthenon, noch die Hagia Sophia sind nur Architektur, sondern ein Grab, ein Tempel und eine Moschee. Man hat das übersehen und hat Wachthäuser, Parlamente und Schwimmbäder daraus gemacht. Sollen wir wieder von vorne beginnen mit dem Aufwärmen und Uebersetzen? Oder was soll man anderes darunter verstehen, wenn über das Pariser Museum gesagt wird, es gehe «an Kühnheit und Leichtigkeit weit über alle neudeutschen Bauten hinaus, indem es sich zu einer wirklichen Säulenarchitektur aufschwingt und diese, wie es dem grossen Motiv der Säule zukommt, über die niedriger artikulierten kubischen Massen triumphieren lässt». Also dasselbe wie in Berlin, Nürnberg und München — nur ein wenig schicker, pariserischer. Wird es dadurch wahrhaftiger? Für uns wird die Sache auch dadurch nicht schmackhafter, dass es heisst, das neue Pariser Museum suche «mit einfachen und architektonisch sauberen Mitteln jenen Eindruck gehobener Menschlichkeit, für den die europäische Kultur die klassische Formenwelt ausgebildet hat, mit dem Geist der modernen Technik zu verbinden, der zur Wertschätzung glatter Flächen, einfacher Formen, grosser Spannweiten erzogen hat». Ueber die Bedeutung der klassischen Nicht-nur-«Formen»welt für die nicht nur «europäische» Kultur haben wir uns bereits ausgesprochen und der «Geist der modernen Technik» bleibt uns in diesem Zusammenhang ein ebenso formalistischer Begriff, wie weiland der «Geist der Gotik», der eine Zeitlang in Kaffeehäusern und Warenhäusern unging.

Wir geben zu, dass wir nicht imstande wären, auch nur ein Wort über das zu schreiben, was nun eigentlich am Parthenon die Architektur ausmacht. Wir wissen nur,

dass mit ihr verglichen diese Pariser Architektur mit ihrer «Spannung zwischen diesen typisch modern-abstrakt empfundenen, prismatischen Baukörpern und dem plastischen Motiv der Säule und dem ihr verwandten der Figuralplastik» eine leere Theaterkulisse ist. Nicht anders ist es mit der Plastik: «Sehr schön sind die grossen flachen Reliefszenen zu beiden Seiten des Säulenhofes: hier ist der plastische Schmuck wirklich einmal so in die Architektur eingebunden, dass man ihn nicht wegdenken könnte». Wir sehen davon ab, dass wir ihn uns sehr wohl wegdenken könnten — entscheidend ist die Frage: Wo in der ganzen Architektur gab es eine Zeit, in der sich die Plastik damit begnügte, schön und in die Architektur eingebunden zu sein? Nicht einmal im Barock,

der doch die Arabeske über alles liebte. Für jeden normalen Beschauer müssen diese Reliefs ein unverständliches Formenspiel bleiben, ein leerer Aufwand, der nicht einmal den Sinn einer Verzierung auf einer Geburtstagskarte besitzt.

Ist unsere Beurteilung zu hart? Wir halten den Bau unserer Pariser Kollegen weder für ein Unglück, noch sind wir der Meinung, er hätte im «Werk» nicht publiziert werden sollen. Wovor wir einzig warnen wollten, das ist, dass man bei dieser Gelegenheit eine Lebensfrage unserer architektonischen Arbeit auf ein falsches Geleise, mehr als das, auf ein totes Geleise schiebt.

Hans Schmidt BSA, Basel

Ueberlegungen zum Problem der Monumentalität als Antwort an Hans Schmidt

Ich bin Herrn Hans Schmidt dankbar, dass er das Thema des Monumentalen in der Architektur aufgreift, das heute in aller Schroffheit und Unausweichlichkeit zur Diskussion gestellt ist, ohne Rücksicht darauf, ob man es gern noch für eine Weile hätte ruhen und reifen lassen. Dass das Thema in der Januar-Nummer gerade anlässlich des Pariser Museums angeschnitten wurde, war vergleichsweise zufällig, weshalb wir auch auf die einzelnen Vorzüge und Nachteile dieses Beispiels nicht weiter eingehen wollen. Ich bin mit H. S. einig, dass dieses Museum schwere Mängel hat: die neuen grossen Bauten von A. Perret («Werk», Heft 3, März 1937, S. 85) wären der bessere Ausgangspunkt für eine Erörterung gewesen, denn auch sie suchen einen monumentalen Eindruck mit modernen technischen Mitteln zu erzielen — bei einfacherer Programmstellung und mit besserem Gelingen.

Was ist Monumentalität?

Worauf es bei der ganzen Diskussion vor allem ankäme, wenn man nicht aneinander vorbeireden will, wäre eine Definition des Begriffs «Monumentalität». Ob Le Corbusier wirklich irgendwo die Pyramide, den Parthenon, die Omarmoschee mit Silos, Riesenstadion und der Hudsonbrücke unter den gemeinsamen Oberbegriff des Monumentalen zusammenfasst, kann ich im Augenblick nicht verifizieren. Jedenfalls würde ich mit einem solchen Begriff von Monumentalität nichts anfangen können, denn in diesem Fall wäre er wirklich nichts weiter als eine Umschreibung für äussere Grösse der Dimension. In diesem Sinn wird das Wort «monumental» aber doch wohl nur von solchen gebraucht, die Trambahnunfälle «tragisch» und Krawatten «stilvoll» nennen, ohne dass man das gerade zur Definition des Tragischen oder des Begriffs des Stils verwenden möchte.

Es ist darum auch gar nicht nötig, wie H. S. unter Zitierung von Doesburg meint, dass erst die neue Architektur den Begriff «monumental» unabhängig von gross und klein gemacht habe — denn davon ist er von jeher grundsätzlich unabhängig gewesen. Der Unterschied von monumental und nicht-monumental ist vielmehr mit allgemeinerer Geltung ganz der gleiche, wie der speziellere zwischen sakral und profan. Es ist ein Unterschied der Tonart, des Anspruchs, der sich in der Komposition ausdrückt, also im rein Aesthetischen, und der mit dem äusseren materiellen Aufwand an sich nichts zu tun hat und der auch nicht von der Menge des Formenaufwandes abhängt. Silo und Fabrikgebäude mögen so gross sein wie sie wollen: sie sind vielleicht staunenerregend, überwältigend, kolossal, aber deswegen keineswegs monumental, wogegen der Briefbeschwerer aus schwarzem Serpentin auf dem Tisch des Generaldirektors monumental sein kann, ohne gross zu sein. Und Riesenstadion und Hudsonbrücke werden erst dann monumental, wenn sie über ihre technische Leistung hinaus auch äusserlich als Manifest einer Staatsideologie in Erscheinung treten, wenn sie also über ihren blossen Nützlichkeitscharakter hinaus noch durch besondere Massnahmen pathetisiert, in eine quasi-sakrale Tonart versetzt sind.

Wo ist Monumentalität sinnvoll?

Hier erheben sich nun zwei Kapitalfragen. Die erste ist weltanschaulicher Natur, wobei das Wort die Sphäre des Religiösen, wie auch die der politischen Ideologie mit enthalten soll. Sie lautet: Wo ist Monumentalität erlaubt und berechtigt, wo liegt die Grenze zwischen profanen und monumentalen Aufgaben? Zwischen dem Alltäglichen und dem Ausserordentlichen? Die zweite Frage ist architektonisch-technischer Natur: Welches