

Aus:

CARSTEN RUHL (Hg.)

Mythos Monument

Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945

Mai 2011, 320 Seiten, kart., zahlr. Abb., 32,80 €, ISBN 978-3-8376-1527-2

Die Reflexion des Monumentalen ist ein zentrales Thema der Architektur wie auch der Kunst nach 1945. Einerseits zeugen hiervon die Versuche, die moderne Architektur mittels eines neuen Begriffsverständnisses zu erneuern. Andererseits ist die Kunst spätestens seit den 1960er Jahren von dem Bestreben geprägt, das monumentale Selbstverständnis der Architektur zu kommentieren oder zu dekonstruieren.

Der Band zeigt, wie Architektur und Kunst so in einen komplexen Dialog treten, der sich auf unterschiedlichen Ebenen beobachten lässt: von der unmittelbaren Konfrontation im urbanen Raum über die Konzeption utopischer Orte und Antimonumente bis hin zur kritischen Kommentierung zerstörter oder rekonstruierter Bauwerke und Denkmäler.

Carsten Ruhl (Prof. Dr. phil. habil.) lehrt Theorie und Geschichte der modernen Architektur an der Bauhaus-Universität Weimar.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1527/ts1527.php

Inhalt

Vorbemerkungen des Herausgebers

Carsten Ruhl | 7

Mythos Monument

Zwischen Memoria und objektiviertem Diskurs

Carsten Ruhl | 9

1. ARCHITEKTUR/STRASSE/STADT

Das Monumentale als symbolische Form

Zum öffentlichen Auftritt der Moderne in den Vereinigten Staaten

Ákos Moravánszky | 37

Monumente der unmittelbaren Zukunft

Laurent Stalder | 63

Louis Kahn's Monumentality: Theory and Practice

Kathleen James-Chakraborty | 77

»I AM A MONUMENT«

Zur Phänomenologie des Monumentalen in der amerikanischen Architekturtheorie der 1960er Jahre

Martino Stierli | 99

Die Stadt als Monument

Von Rossi zur städtebaulichen Denkmalpflege und zurück

Wolfgang Sonne | 123

2. UTOPIEN/NICHT-ORTE/ANTIMONUMENTE

Leben im *Continuous Monument* oder das Nachleben der Moderne als Monument im Bild

Annette Urban | 145

Robert Smithsons Reiseberichte: *Nicht-Orte* und die Überreste der Monumente

Samantha Schramm | 183

Gordon Matta-Clarks »non-uments« als Resonanzbildungen zum urbanen Raum

Christian Hammes | 207

Originalkopien

Wilfried Kuehn | 231

3. ÖFFENTLICHER RAUM/ORTSSPEZIFIK

»Exchange«

Über die Antwort der Künstler auf das Verschwinden von Monumenten

Sylvia Martin | 249

»A pause in the city«

Rachel Whitereads Reflexionen des Monuments

Gerald Schröder | 267

Das Denkmal für die ermordeten Juden Europas

Modifikationen des Entwurfs im Horizont des Monumentalen

Maike Mügge | 289

Autorinnen und Autoren | 313

Vorbemerkung des Herausgebers

Der vorliegende Band geht auf eine internationale Tagung zurück, die im Januar 2010 am Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum unter dem Titel *Mythos Monument. Urbane Strategien in Architektur und Kunst seit 1945* stattgefunden hat. Ermöglicht wurden Veranstaltung und Publikation durch die großzügige finanzielle Unterstützung der Ruhr-Universität Bochum sowie durch das bemerkenswerte Engagement vieler Mithelfer, die mit dem Kunstgeschichtlichen Institut verbunden sind. Zu erwähnen sind neben den studentischen Hilfskräften des Instituts Frau Dr. Iris Poßegger, die als Kuratorin der *Situation Kunst – Für Max Imdahl* in Bochum Weimar den Tagungsraum zur Verfügung stellte, sowie Frau Petra Labahn, die stets verlässlich und mit einer gesunden Portion Humor die bürokratischen Unwägbarkeiten der Vorbereitungsphase gemeistert hat. Den Autoren möchte ich für die vielen anregenden Diskussionen während der Tagung sowie für die schnelle und verlässliche Bereitstellung der darauf aufbauenden Schriftfassungen danken. Zuguterletzt gilt mein besonderer Dank Frau Nadja Görz, ohne deren stets gewissenhafte und umsichtige Redaktionsarbeit der Tagungsband wohl nie in dieser Form und Qualität zustande gekommen wäre.

CARSTEN RUHL, WEIMAR

Mythos Monument

Zwischen Memoria und objektiviertem Diskurs

CARSTEN RUHL

In den 1990er Jahren stellte die früh verstorbene Künstlerin Susanne Mahlmeister eine Reihe von Werken aus, die sie unter dem schlichten Titel *Monumente* zusammenfasste (Abb. 1).¹ An den Wänden des Ausstellungsraumes waren Schwarz-Weiß-Fotografien zu sehen. Auf dem Boden davor befanden sich abstrakte, in makellosem Schwarz gehaltene monolithische Blöcke, die an Werke der *Minimal Art* erinnerten. Die Gemeinsamkeit beider Exponate bestand darin, dass sie dasselbe historische Bauwerk darstellten. Umso mehr musste irritieren, dass sich keine Ähnlichkeiten zwischen Bild und Plastik erkennen ließen. Denn Mahlmeisters *Monumente* präsentierten Ansichten, die einander ausschließende Perspektiven voraussetzten. Während die Fotografie an der Wand Fassaden leicht identifizierbarer Inkunabeln der Architekturgeschichte zeigte, dürften sich die abstrakten Blöcke davor kaum auf den ersten Blick erschlossen haben.

Mit jener intermedialen Anordnung provozierte Mahlmeister zweifelsohne eine grundsätzliche Reflexion über das Verständnis des Monuments und den damit verbundenen Sehgewohnheiten. Denn in aller Überspitztheit zeigen uns die fotografischen Dokumentationen dieser Arbeiten, dass ihre *Monumente* aus einer bedenkenswerten Einschränkung des Blickes hervorgehen. Sie sind Produkte eines sich im Bild manifestierenden Selektionsprozesses: Während die Fotografie allein das

1 | Die Arbeiten sind in folgender Publikation dokumentiert: Marc Mer/Thomas Feuerstein/Klaus Strickner (Hg.): *Translokation. Der ver-rückte Ort. Kunst zwischen Architektur*, Wien 1994, S. 38 ff.

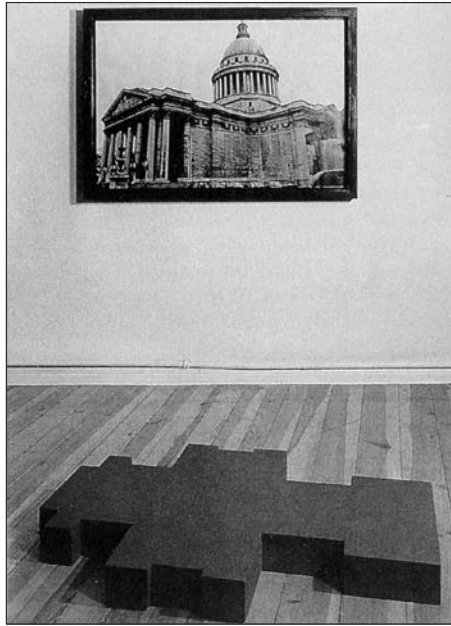


Abbildung 1: Susanne Mahlmeister, *Monumente*, 1991

Quelle: Marc Mer/Thomas Feuerstein/Klaus Strickner (Hg.): *Translokation. Der ver-rückte Ort. Kunst zwischen Architektur*, Wien 1994, S. 42.

Monument ohne Rücksicht auf den stadträumlichen Kontext darstellt, erwachsen die abstrakten Großformen am Boden aus Stadtplänen, in denen die Grundformen der wichtigsten Sehenswürdigkeiten farblich hervorgehoben sind, um die Aufmerksamkeit des nach Orientierung suchenden Touristen auf sich zu lenken. Die so gewonnene Form vergrößert Mahlmeister zu einer nun vollständig isolierten Bodenplastik, die nicht mehr auf einen realen Ort rückführbar ist, die aber als *blow-up-work* im Gegensatz zur Fotografie eine neue materielle und räumliche Präsenz im Ausstellungsraum herstellt. Die zum Kunstobjekt aufgeblasenen Grundrisse der ausgestellten Referenzbauten emanzipieren sich so von ihrer Architektur und ihrem realen Ort, um uns als kritisches Antimonument den Spiegel vorzuhalten. Dies geschieht unter der Voraussetzung, dass die zitierten architektonischen Monumente keineswegs mehr als harmlose »strumenti di piacere« zu betrachten sind.² Mahlmeister be-

2 | »I Tempi, i Palazzi, i Mausolei, gli Archi trionfali, le Piazze, i Teatri, le Fontane, i Giardini, e tanti altri consimili strumenti di piacere sono i più stabili monumenti, che richiamano l'universale attenzione, e trasportano alla più

tont vielmehr, dass die Opazität ihrer Monolithen die Unzugänglichkeit der gezeigten Bauwerke als Orte der Machtpräsenz vor Augen führt.³ Dabei wird deren monumentaler Charakter im Ausstellungsraum sowohl negiert als auch bestätigt. Ersteres, indem die historische Funktion eines Monuments als Medium der Machtdemonstration und Herrschaft über den Raum durch das Bild gebändigt wird. Zweiteres, indem jetzt aus politischen Räumen autonome Kunstkörper erwachsen, die sich ihrerseits als Reflexionen über das Monumentale verstehen und damit im auratischen Raum des Museums zwangsläufig dazu beitragen, dass aus einem Instrument politischer Mythenbildung selbst ein Mythos wird. Damit führt Mahlmeister *in situ* vor Augen, was sich über Jahrhunderte in einem langen historischen Prozess entwickelt hat. Die Bestimmung des Monumentalen liegt nicht mehr allein darin, der mythologischen Rede Glaubwürdigkeit und ihrem Erzähler Autorität zu verleihen. Es ist nun der Mythos des Monuments selbst, der in den Fokus der Kunst gerät und zur Analyse, Dekonstruktion oder gar zur Kritik seiner topischen Formen Anlass gibt. Die folgenden Ausführungen verstehen sich als Versuch, die damit benannte Inversion des Monumentalen in ihrer historischen Dimension nachzuzeichnen.

Angesichts der heute inflationären und bisweilen äußerst unkritischen Verwendung des Monument-Begriffes⁴ erscheint es zunächst ratsam, auf seinen etymologischen Ursprung zurückzugehen. *Monumentum* leitet sich von dem lateinischen Verb *monere* ab und bezeichnet damit einen Gegenstand, der eine konkrete memoriale Funktion zu erfüllen hat. Im Frühchristentum werden die Begriffe *memoriae* und *monumenta* daher zuweilen synonym verwendet.⁵ Die eigentlichen Probleme lagen von Anfang an in der Frage begründet, welches Medium als geeigneter Träger der Erinnerung zu betrachten war. Denn während in einem spätantiken Cicero-Kommentar schlicht alle Dinge,

remota posterità la grandezza, la potenza, la dignità, le virtù, i pregi di chi gli ha eretti.« Francesco Milizia: *Principj di Architettura Civile*, Bassano 1804, S. 21.

3 | Vgl. Susanne Mahlmeister: »Interview«, in: Marc Mer/Thomas Feuerstein/Klaus Strickner (Hg.), *Translokation* (1994), S. 38-48, hier S. 38.

4 | Etwa in folgendem Essay: Niklas Maak: »Die weggeduckte Demokratie. Mit dem Berliner Kanzleramt ist die Politik in die Gesellschaft zurückgekehrt. Eine Streitschrift für architektonische Größe«, in: *du* 755 (2005), S. 62.

5 | Vgl. hierzu Ingo Herklotz: »Sepulcra« e »Monumenta« del Medioevo. *Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, 2. Auflage, Rom 1990, S. 218.

die Erinnerung an irgendetwas hervorrufen,⁶ Monumente genannt werden, entbrannte um das Prädikat des Monumentalen zugleich eine Art Wettstreit unter den Künsten. So betont Horaz, dass er mit seiner Dichtkunst etwas Dauerhafteres als Erz und etwas Höheres als die Pyramiden erbaut habe.⁷ Dabei mag der Dichter zu dieser Auffassung gelangt sein, weil poetische Gedanken – vorausgesetzt sie werden von Generation zu Generation tradiert – im Unterschied zur bildenden Kunst nicht an vergängliche Materialien gebunden sind. Im Horizont dieses Verständnisses stellt noch Ferdinand von Feldegg zu Beginn des 20. Jahrhunderts fest, dass das Monumentale keineswegs mit dem Schönen noch mit den bildenden Künsten oder gar der Baukunst identisch sei.⁸ Vielmehr sei es »psychisch tiefer, primärer gelagert«⁹ und umfasse dementsprechend neben geistigen Werken wie Beethovens *Eroica*, Kants *Kritik der reinen Vernunft*, Goethes *Faust* oder Helmholtz' Tonlehre einen bisher kaum beachteten, populären Sprachgebrauch, der sich auf alle Gegenstände menschlicher Hervorbringungen beziehen ließe, die den Mechanismus des Vergessens zumindest zeitweise außer Kraft zu setzen vermögen.¹⁰ Albert Hofmann betrachtet in seiner wenige Jahre später entstandenen Enzyklopädie zum Denkmal gar »ein in den Stamm geritztes Zeichen« als Erinnerungsmahl und damit als *monumentum*.¹¹

6 | »Omnia monumenta dicuntur, quae faciunt alicuius recordationem«, zit. n. Michael Petzet/Gert Mader: *Praktische Denkmalpflege*, Stuttgart/Berlin/Köln 1993, S. 24.

7 | »Exegi monumentum aere perennius, regalique situ pyramidum altius«, Horaz: *Carmina* (Gedicht III, 3), in: *Die Gedichte des Horaz*, übers. u. hg. v. Rudolf Helm, Stuttgart 1954, S. 87.

8 | Ferdinand von Feldegg: »Monumentalität und moderne Baukunst«, in: *Der Architekt* 9 (1903), S. 27-29; zit. n. <http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/Archiv/Autoren/Feldegg/Feldegg1903b.htm> vom 25.06.2010, S. 1-8.

9 | Ebd., S. 7.

10 | »Nämlich, daß sie sich auf etwas Bleibendes, die Zeit Überdauerndes beziehen, daß in ihnen das Gedenken über das Vergessen obsiegt und, in monumentarius, daß, diesen Sieg ausdrücken, ein Sinnbild gesetzt wird. Kurz gefaßt also ließe sich Monument mit Merkzeichen des Dauernden, des Überzeitlichen definieren, monumental aber bedeutete darnach das solchem Überzeitlichen eigentümliche Wesen.« Ebd., S. 2.

11 | »Das Denkmal (Monumentum = Erinnerungszeichen, Denkmal, Andenken – von moneo, monui, monitum, monere = an etwas denken, erinnern, mahnen)

Es versteht sich von selbst, dass mit jener äußerst allgemeinen Bestimmung die Charakterisierung des Monumentalen nicht einfacher, sondern komplizierter wurde. Nicht zu Unrecht wird daher bisweilen betont, dass die Geschichte des Monument-Begriffes »vielschichtig und kompliziert« sei.¹² Dies ist selbst dann der Fall, wenn man sich – wie in dem vorliegenden Band – im Wesentlichen auf den Bereich der Architektur und Kunst beschränkt. Bereits in Leon Battista Albertis Traktat *De Re Aedificatoria* (ca. 1485) besteht das klassische Spektrum des Monumentalen aus einer Vielzahl unterschiedlicher Medien. Den »monumenti commemorativi«¹³ subsumiert er »colonne, altari, tempietti, statue, iscrizioni, trofei«, wobei er den Statuen in diesem Zusammenhang eine Sonderstellung einräumt.¹⁴ Nimmt man noch die traditionelle Gattung des Grabmonumentes hinzu und berücksichtigt, dass zuweilen auch Gemälde als Monumente bezeichnet wurden, erscheint das Monumentale als Wesensmerkmal ganz unterschiedlicher Kunstgattungen. Ein gemeinsames Fundament haben sie allein in der memorialen Funktion: Sie tragen jeweils auf ihre Weise zur *fama* ihres Schöpfers oder Stifters bei, dem sie durch die topische Wiederholung immer gleicher Motive ein wenig von der Ewigkeit des göttlichen Mythos zu verleihen suchen.¹⁵ Im Monument materialisiert sich damit eine universale kulturelle Praxis, der ungeachtet aller damit verbundenen ideologischen und politischen Wirkungsabsichten, ein menschliches

ist ein Mal, ein Zeichen des Gedenkens, einer Begebenheit, eines Ereignisses, ein Erinnerungsmal. In seiner einfachsten Form und in seiner schlichtesten Bedeutung ist es im Walde ein geknickter Zweig, den Weg zu bezeichnen, ein in den Stamm geritztes Zeichen; ein Erdhaufen, ein einzelner auffallender Stein oder zu Haufen geschichtete Steine.« Albert Hofmann: Denkmäler II, Handbuch der Architektur (8. Halbbd., H. 2b), Stuttgart 1906, S. 301.

12 | Susanne von Falkenhausen: KugelbauVisionen. Kulturgeschichte einer Bauform von der Französischen Revolution bis zum Medienzeitalter, Bielefeld 2008, S. 33.

13 | Leon Battista Alberti: *L'Architettura* [*De Re Aedificatoria*], lat./ital., übers. v. Giovanni Orlandi, Mailand 1966, S. 648.

14 | »Eccellente tra turri – se non erro – era l'impiego delle statue. Esse infatti sono adatte del pari ad ornare edifici sacri e profani, pubblici e privati, e a tramandare mirabilmente il ricordo sia di persone che di fatti.« Ebd., S. 654.

15 | Vgl. Jan Assmann: »Stein und Zeit. Das monumentale Gedächtnis der altägyptischen Kultur«, in: Jan Assmann/Tonio Hölscher (Hg.), *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt a.M. 1988.

Grundbedürfnis zugrunde zu liegen scheint, das nicht auf die trennende Vernunft abzielt, sondern auf intuitive Totalität. In diesem Sinne verwandelt die monumentale Konstruktion des Mythos Geschichte in Natur.¹⁶ Der Mythos ist weder nur ein Objekt noch eine Idee oder ein Begriff. Er ist ein semiologisches System, das medial indifferent ist.¹⁷

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Alois Riegl zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr von den Monumenten selbst, sondern von der Annahme eines sich wandelnden Denkmalkultes ausgeht.¹⁸ Er nimmt einen paradigmatischen Bruch zwischen der Frühen Neuzeit und der Moderne an. Ein neues Geschichtsbewusstsein versuche im Gegensatz zu früheren Konzeptionen des Monuments die überlieferten Artefakte in eine lineare historische Abfolge einzusortieren, die sich je nach subjektiver Perspektive unterschiedlich gestaltet. Denn was in diesem Zusammenhang als Denkmal zu betrachten war – ein Begriff, der seit Martin Luthers Bibel-Übersetzung im deutschen Sprachraum synonym mit Monument verwendet wurde – entschieden nicht Auftraggeber, Herrscher oder Stifter, sondern die retrospektiven Betrachtungen des Historikers.

Symptomatisch für die hier aufgezeigte Entwicklung ist bereits der Umgang mit historischen Artefakten im Kontext der Französischen Revolution.¹⁹ Das 1793 gegründete *Musée des Monuments Français* translozierte nach der Enteignung feudaler und geistlicher Güter zahlreiche historische Artefakte wie königliche Grabmäler, Skulpturen, Fassadenornamente, mittelalterliche Baufragmente, Gemälde und Reliefs und fügte sie im ehemaligen Pariser Kloster der Petits-Augustins zu einer chronologisch geordneten *galleria progressiva* der französi-

16 | Vgl. Dietrich Harth: »Revolution und Mythos. Sieben Thesen zur Genesis und Geltung zweier Grundbegriffe historischen Denkens«, in: Dietrich Harth/Jan Assmann (Hg.), *Revolution und Mythos*, Frankfurt a.M. 1992, S. 9-35.

17 | Vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags*, Frankfurt a.M. 1964, S. 85ff.

18 | Vgl. Alois Riegl: »Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen und seine Entstehung« (1903), in: A. Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, Berlin 1995, S. 144-194.

19 | Vgl. hierzu Max Adolf Vogt: »Das architektonische Denkmal – seine Kulmination im 18. Jahrhundert«, in: Hans-Ernst Mittag/Volker Plagemann (Hg.), *Denkmäler im 19. Jahrhundert*, München 1972, S. 27 ff. Darüber hinaus Achim Preiss: »Die Grab- und Denkmalbauten Terragnis. Die Bedeutung des Monuments für die Entwicklung der Architektur im 20. Jahrhundert«, in: Stefan Germer/Archim Preiß (Hg.), *Giuseppe Terragni. 1904-43. Moderne und Faschismus in Italien*, München 1991, S. 125-150.

schen Nationalgeschichte. Inszeniert wurde jenes Panorama von dem bis dahin erfolglosen Künstler Alexandre Lenoir, der ein historisches und chronologisches Museum anstrebte, in dem die Gestaltung der Ausstellungsräume in einer aufsteigenden Entwicklungslinie den heroischen Weg der französischen Geschichte, vom finsternen Mittelalter bis zur hell erleuchteten Aufklärung, sinnlich nachvollziehbar machen sollte.²⁰ Dies entsprach weitestgehend den seit 1792 unternommenen Bemühungen, die Symbole der absolutistischen Herrschaft in einen ornamentalen Ausdruck des republikanischen Gleichheitsprinzips zu verwandeln.²¹

Lenoirs historische Konstruktion, die Architekturen und Artefakte nicht mehr als Medium der Herrschaftsrepräsentation, sondern allein noch als Stationen einer heroischen Kulturgeschichte zu präsentieren suchte, steht dementsprechend für ein völlig neues Verständnis des Monumentalen, was bereits in der zeitgenössischen Kritik durchaus erkannt wurde. So bemängelt etwa François René de Chateaubriand zu Beginn des 19. Jahrhunderts die museale Entkontextualisierung der ausgestellten Monumente:

»Was die Wirkung dieser Denkmäler betrifft, so spürt man zu sehr, dass sie zerstört sind. Auf wenig Raum zusammengedrängt, unterteilt nach Jahrhunderten, ihrer Harmonie mit dem Altertum der Kirchen und des christlichen Kultes beraubt, dienen sie nur noch der Kunstgeschichte und nicht derjenigen der Sitten und Religion, indem sie noch nicht einmal ihren Staub behielten, sprechen sie weder die Imagination noch das Herz an.«²²

Was bei Chateaubriand indessen noch Anlass zur Sorge gibt, stellt sich 100 Jahre später bereits als eine unhinterfragbare Selbstverständlichkeit dar, die nicht nur den Blick auf das einzelne Monument verändern

20 | Vgl. L. Regazzoni: »Il Musée des Monuments français. Un caso di costruzione della memoria nazionale francese«, in: *Storicamente* 3 (2007); http://www.storicamente.org/05_studi_ricerca/regazzoni.htm vom 12.05.2010, S. 1-4, hier S. 3.

21 | Vgl. ebd., S. 1.

22 | François de Chateaubriand: *Le Génie du Christianisme ou Beautés de la religion chrétienne*, Paris 1802; zit. n. René Alice von Plato: »Von Menschen und Göttern verlassene Leichname. Totenkult im ›Musée des Monuments Français‹ (1791-1816)?«, in: *zeitenblicke* 3 (2004); <http://zeitenblicke.historicum.net/2004/01/plato/index.html> vom 09.06.2004.



Abbildung 2: Édouard Baldus, *Porte Saint-Denis, Paris*, ca. 1856

Quelle: Cervin Robinson/Joel Herschman: *Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, 2. Auflage, Cambridge, Mass./London 1988, S. 7, Abb. 3.

sollte. Die Musealisierung translozierter Denkmäler prägt nun auch in einer Art Rückkopplungseffekt die Wahrnehmung der Orte, denen jene Monumente entnommen wurden. Hierfür symptomatisch ist die Musealisierung historischer Stadtzentren. Bauliche Überreste wurden nunmehr als monumentale Kondensate vergangener Epochen verstanden, die es jenseits ihrer ursprünglichen Funktion um einer nationalen Kulturgeschichte willen zu erhalten galt. So initiierte die 1837 ins Leben gerufene *Commission des Monuments Historiques*, die erste staatliche Denkmalpflegebehörde Frankreichs, ein aufwändiges Projekt zur Dokumentation aller als wichtig erachteten Nationaldenkmäler. Dabei waren derartige Initiativen von Anfang an eng mit dem neuen Medium der Fotografie verknüpft. Die 1851 ins Leben gerufene *Mission Héliographique* etwa machte es sich zur Aufgabe, eine lange Liste zuvor ausgewählter Monumente fotografisch zu dokumentieren und so den Bürgern Frankreichs den kulturellen Reichtum ihrer Nation vor Augen zu führen.²³ Die

23 | Vgl. Christine M. Boyer: »La Mission Héliographique: architectural photography, collective memory and the patrimony of France 1851«, in: Joan M. Schwartz (Hg.), *Picturing place: photography and the geographical imagination*, London 2003, S. 35. Vgl. hierzu auch Rolf Sachsse: *Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*, Braunschweig/Wiesbaden 1997, S. 36 ff.

fotografische Inventarisierung der Architekturmonumente diene daher letztlich der imperialen Imagebildung.²⁴ Dabei lässt sich durchaus eine Entwicklung in der Art und Weise feststellen, wie die Monumente dargestellt wurden. Während zu Beginn das größte Interesse dem städtischen Kontext sowie besonderen Details und Strukturen der aufgenommenen Bauten galt, zeigt etwa das Werk Édouard Baldus' die zunehmende Tendenz zur Heraushebung des Monuments aus seinem urbanen Umfeld durch zentrierte Frontalansichten der Fassaden (Abb. 2).²⁵ Die Aufnahmen der *Porte Saint-Denis*, der *Maison carrée* oder des *Pont du Gard* wirken daher wie Porträtaufnahmen, denen – der frühneuzeitlichen Malerei nicht unähnlich – das urbane oder ländliche Umfeld lediglich noch als Kulisse dient.²⁶

Wie bereits Riegl im Rückblick auf die skizzierte Entwicklung richtig feststellte, ist die strikte Unterscheidung zwischen »gewollten« und erst durch den Fotografen oder Historiker nachträglich zu Monumenten erklärten Artefakten, die mit Blick auf ihre historischen Entstehungsbedingungen der Gruppe der »ungewollten« Denkmäler zugeordnet werden müssten, nicht mehr notwendig. Was einstmals eine pragmatische Funktion zu erfüllen hatte, die jenseits jedes monumentalen Anspruches lag, wird wie die klassische Konfiguration von *Platz und Monument*²⁷ nun ebenso zu einem erhaltenswerten Artefakt der nationalen Kunst- und Kulturgeschichte erklärt.²⁸

24 | Vgl. Ausst. Kat. Metropolitan Museum of Art, New York/Canadian Centre for Architecture, Montreal: The Photographs of Édouard Baldus, hg. v. Daniel Malcolm, New York 1994, S. 111.

25 | Vgl. Cervin Robinson/Joel Herschman: *Architecture Transformed. A History of the Photography of Buildings from 1839 to the Present*, 2. Auflage, Cambridge, Mass./London 1988, S. 2-10.

26 | Rolf Sachsse schreibt zu diesem Punkt: »Photographisch kam es in ihnen nicht mehr auf die exakte Detailschilderung an, sondern auf die Stimungsvermittlung, da die aufgenommenen Objekte den meisten Betrachtern unbekannt gewesen sein werden; das Interesse am Bildermachen hatte sich von der restaurierungstechnischen Abbildungshilfe zum medialen Instrument öffentlicher Aufmerksamkeit verschoben.« R. Sachsse: *Bild und Bau*, Braunschweig/Wiesbaden 1997, S. 39.

27 | Vgl. Erich Brinckmann: *Platz und Monument*, Berlin 1908, Reprint, Berlin 2000.

28 | »Indem sich die Klassenfrage an die Bilder in eine Frage der nationalen Identität einebnet, werden die ›monuments‹ als abstrakter Besitz aller Bürger

Dies führt indessen nicht nur zur Monumentalisierung ganzer Städte, sondern hat letztlich die Architektonisierung des Monument-Begriffs selbst zur Folge. Entgegen der Auffassung Albertis, in dessen Architekturbüchern der Baukunst zumindest nicht explizit ein Platz im Kanon monumentaler Medien zugebilligt wurde, spricht man ihr jetzt ganz offensiv den Rang einer monumentalen Kunst *par excellence* zu. Dies geschieht gleichwohl unter der Voraussetzung, dass man in ihr schon zur Zeit der Französischen Revolution ein geeignetes Medium des neuen revolutionären Kollektivgeistes betrachtete. Durch die öffentliche Präsenz und formale Abstraktheit schien sie mehr als jede andere Kunst die angestrebten bürgerlichen Ideale zu repräsentieren. Die visionären Entwürfe Nicholas-Claude Ledoux' und Etienne-Louis Boullées haben hierin ihre Vorbedingung, wenn anstelle einer eindeutigen personenbezogenen Ikonografie mit jedem öffentlichen und privaten Bauwerk die Absicht verbunden wird, mittels abstrakter, vom *decorum* befreiter Elementarformen die *égalité* der Masse zu symbolisieren. In Boullées *Essai sur l'art* kann die Architektur daher kurzerhand mit dem Monument gleichgesetzt werden, weil sie im Namen des nationalstaatlichen Kollektivs die Repräsentation aller übernimmt. Die Erosion des bis dahin gültigen Sinngefüges der Welt wird durch historische Traditionsbildungen sowie durch die Adaption der christlichen Liturgie kompensiert. So entwirft Boullée ein *Monument zur Feier des Fronleichnamfestes*, das als Stadtkrone konzipiert ist, die, auf dem Mont Valerien oder dem Montmartre platziert, ganz Paris und die gesamte französische Nation monumental überhöht (Abb. 3). Die im Titel genannte religiöse Funktion des Bauwerks kommt hierbei nicht zur Sprache, weil sie nur noch formale Attitüde ist. An ihre Stelle tritt die vergleichsweise unbestimmte Erfahrung kollektiven Einvernehmens unter der Führung der Architektur.²⁹

Wenngleich Boullées Monumentalisierung der Architektur keineswegs eine neue Entwicklung der Architekturgeschichte darstellte, sondern mit Blick auf die Mausoleen und Pyramiden der Antike sogar eine lange Tradition hat, ist die Radikalität mit der dies geschieht dennoch

nun zum Medium nationaler Versöhnung.« Horst Bredekamp: Monumentale Theologie: Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, in: Ferdinand Piper, Einleitung in die monumentale Theologie, Mittenwald 1978, S. 11.

29 | Vgl. Étienne-Louis Boullée: *Architecture. Essai sur l'art*, Paris ca. 1790; zit. n. Etienne-Louis Boullée: *Architektur. Abhandlung über die Kunst*, hg. v. Beat Wyss, Zürich/München 1987, S. 61 f.

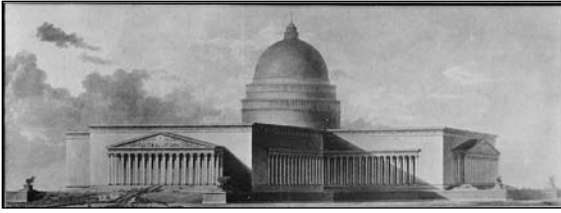


Abbildung 3: Etienne-Louis Boullée, *Monument zur Feier des Fronleichnamfestes*, 1793

Quelle: Etienne-Louis Boullée: *Architektur. Abhandlung über die Kunst*, hg. v. Beat Wyss, Zürich/München 1987, S. 61, Abb. 14.

bemerkenswert.³⁰ Boullées Monumente sind nicht nur Solitäre, die als poetische Kunstwerke keine anderen Bauten neben sich tolerieren, weil sich hier der Genius des Architekten im freien Zusammenspiel mit der Größe der Nation zu vorher undenkbbaren Höhen aufgeschwungen hat. Vor allem werden damit die figürlichen Darstellungsmodi des Monuments, wie sie Alberti kanonisierte, in ihre Schranken verwiesen. Der Architekt selbst hingegen steigt im Bewusstsein über die Wirkmächtigkeit vergangener Bauwerke zum Konstrukteur einer zukünftigen Geschichte der Nation auf, die, so die Hoffnung, von nicht geringerer Bedeutung sein wird als die darin zitierten historischen Vorbilder.³¹

Aus diesem neuen Selbstbewusstsein heraus, tritt die Architektur selbst dann in unmittelbare Konkurrenz zu den klassischen Medien des Monumentalen, wenn die Aufgabe nicht in der Repräsentation des Kollektivs, sondern in der Erinnerung an einen verstorbenen Herrscher besteht. Die Symptomatik und Paradoxie jener Entwicklung zeigt sich bereits in dem 1796 ausgerufenen Wettbewerb für ein Denkmal, das

30 | »Der Denkmalkult der zweiten Hälfte des 18.Jh.s ist eine Art geraffte Wiederholung alles dessen, was aus der Antike und Vorzeit damals bekannt gewesen ist an architektonischen Monumenten. Im Laufe weniger Jahrzehnte, ja sogar weniger Jahre, wird alles das auf dem Papier wiederholt, was einst zur Realisierung Unsummen an Arbeitsaufwand und an Materialaufwand gefordert hatte.« A. Vogt: »Das architektonische Denkmal«, in: H.-E. Mittag/V. Plagemann (Hg.), *Denkmäler im 19. Jahrhundert* (1972), S. 38.

31 | Dies wird etwa an folgendem Zitat Charles Garniers deutlich: »Les architectes qui construisent les monuments doivent se considerer comme les écrivains de l'histoire future; [...]« Zit. n. Christopher Curtis Mead: *Charles Garnier's Paris Opéra. Architectural Empathy and the Renaissance of French Classicism*, New York 1991, S. 7.

Friedrich dem Großen gewidmet war. Während zahlreiche Künstler kurz nach dem Tod des preußischen Königs im Jahr 1786 noch Entwürfe für Herrscherstandbilder in Gestalt römischer Caesaren oder Pyramiden mit Inschriften vorschlugen, präsentierte Friedrich Gilly, offensichtlich beeinflusst durch die französische Revolutionsarchitektur, 1796 einen hochaufgesockelten, weitestgehend schmucklosen Tempel, der von Obelisksen und Torbauten gerahmt wurde und in dieser Kombinatorik aus griechisch-klassizistischen und ägyptischen Formen nicht zuletzt einen städtebaulichen Anspruch formulierte (Abb. 4).³² Dabei scheinen in der abstrakten Gestalt des Architekturmonuments die Grenzen zwischen traditionellem Herrscherkult, nationalstaatlicher Repräsentation und städtebaulichem *embellissement* dermaßen in Fluss geraten zu sein, dass das Prädikat des Monumentalen nunmehr allein noch dazu dient, den besonderen Anspruch des Gebauten zum Ausdruck zu bringen.³³ So verbindet etwa Karl Friedrich Schinkel in einem Kommentar aus dem Jahr 1817 mit seinem Entwurf für die *Neue Wache* in Berlin den »Charakter eines Monuments«, das sich gegen die umstehenden Bauten behauptet. Denn, so heißt es in einem weiteren Zitat des Architekten, ein »Kunstwerk [...] wenn es nicht auf irgendeine Weise Monument ist und sein will, ist kein Kunstwerk.«³⁴

Die damit benannte Metamorphose des Monuments von der figürlichen Darstellung zur architektonischen Form prägt das gesamte 19. Jahrhundert. Auf dieser Grundlage kann etwa Hegel in seiner Berliner Ästhetik-Vorlesung des Sommersemesters 1826 von einer symbolischen Architektur sprechen, die, der Skulptur ähnlich, »Bedeutung an sich selbst« hat und sich so von der bloßen Idee des zweckbestimmten und raumumschließenden Hauses qualitativ deutlich unterscheidet.³⁵

32 | Vgl. Fritz Neumeyer: »Einleitung«, in: Ders. (Hg.), Friedrich Gilly. Essays zur Architektur 1796-1799, Berlin 1997, S. 63.

33 | »Selbstverständlich hat der Denkmalkult des 18. Jh.s, sei es in den Riesenentwürfen der Revolutionsarchitekten, sei es in den Folies der Gartenarchitekturen, das Denkmal zugleich auch ad absurdum geführt.« A. Vogt: »Das architektonische Denkmal«, in: H.-E. Mittag/V. Plagemann (Hg.), Denkmäler im 19. Jahrhundert (1972), S. 46.

34 | Beide Zitate von Karl Friedrich Schinkel: Bauwerke und Baugedanken, München/Zürich 1981, S. 94-95.

35 | Vgl. Georg Wilhelm Hegel: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert/Jeong-Im Kwon/Karsten Berr, Frankfurt a.M. 2005, S. 178.



Abbildung 4: Friedrich Gilly, Entwurf für ein Denkmal Friedrichs II., 1797
 Quelle: Datenbank: bpk – Bildportal der Kunstmuseen, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Stiftung Preußischer Kulturbesitz, Berlin.

Wenngleich Hegel damit die Bedeutung der klassischen Baukunst für das Monumentale zu relativieren suchte, erlangte das antikisierende architektonische Monument im 19. Jahrhundert dennoch eine zuvor ungekannte Bedeutung. So artikuliert Ludwig von Bayern kurze Zeit nach Gillys Entwurf für Friedrich den Großen den Wunsch zu einem architektonischen Nationaldenkmal in Gestalt eines Pantheons der Deutschen (Abb. 5). Das nach langen Kontroversen und Intrigen 1830 tatsächlich begonnene Bauwerk oberhalb der Donau stellt sich dementsprechend als ein dorischer Peripteros dar, der durch einen 35 m hohen, mit Dolomitquadern verkleideten Sockel weithin sichtbar aus der Landschaft herausgehoben ist. Die Ringhalle selbst besteht aus 9 m hohen Säulen, während die kostbar mit Marmor ausgekleidete *cella* den Typus der Wandpfeilerkirche zitiert. Dabei steht der vergleichsweise strenge Klassizismus des Außenbaus in denkbar großem Gegensatz zur dekorativen Ausgestaltung des ikonografischen Programms im Innern. Der Absicht des Monuments entsprechend, dem König als ersten Diener des Staates und den Heroen einer noch zu konstruierenden Geschichte der deutschen Nation ein Denkmal zu setzen, spannt sich der historische Bogen von der Schlacht im Teutoburger Wald über die ostgotischen Könige der spätrömischen Zeit bis zu Ludwig selbst. Im Monument vermengen sich so heidnische und christliche Wurzeln zu einer neuen Religion der Nation. Mit der Besteigung der Tempelanlage verbindet sich daher nicht nur der Übergang vom Tod zur Unsterblichkeit, sondern auch der politische Aufstieg Deutschlands.³⁶ Dies

36 | Vgl. Winfried Nerdinger: »Das Hellenische mit dem Neuen verknüpft. Der Architekt Leo von Klenze als neuer Palladio«, in: Ausst. Kat. Architekturmuseum der TU München, Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864, hg. v. Winfried Nerdinger, München/London/New York 2000, S. 37.



Abbildung 5: Leo von Klenze, *Walhalla in Donaustauf, 1830-1842*

Quelle: Jörg Traeger: *Der Weg nach Walhalla, Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1987, S. 8, Abb. 1.

im Bewusstsein, interpretiert Albert Hofmann in seinem opulenten Werk über die Denkmäler derartige Monumente als Ausdruck eines weltgeschichtlichen Reifungsprozesses, der sich von der »Ruhmsucht« der althergebrachten Darstellungsmodi positiv abgrenzt. In Ludwigs Entschluss zu einem Ehrendenkmal für das deutsche Volk erkennt er gar den »erhabensten Idealismus«,³⁷ während die Nationaldenkmäler der *Walhalla* sowie der *Befreiungshalle* bei Kelheim insgesamt als Symptom einer tugendhaften »Selbstverleugnung«³⁸ ihrer Auftraggeber interpretiert werden. Vor diesem Hintergrund lassen sich auch die zahlreichen gegen Ende des 19. Jahrhunderts entstandenen Bismarck-Denkmäler nicht mehr als letztes Aufbäumen des klassischen Monument-Verständnisses beschreiben.³⁹ In ihnen wird vielmehr der Wandel vom figürlichen Standbild zum architektonischen Monument der Moderne gleichsam augenfällig. In Wilhelm Kreis' Entwurf eines Bismarck-Denkmal auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück (1910) verschwindet die Figur Bismarcks gar vollständig aus dem Blickfeld

37 | A. Hofmann: *Denkmäler, Handbuch der Architektur*, Bd. II, S. 801.

38 | A. Hofmann: *Denkmäler, Handbuch der Architektur*, Bd. I, S. 23.

39 | Vgl. Jörg Schilling: *Distanz halten. Das Hamburger Bismarckdenkmal und die Monumentalität der Moderne*, Göttingen 2006.



Abbildung 6: Wilhelm Kreis, Bismarck-National-Denkmal am Rhein, 1910
 Quelle: Datenbank: Pictura Paedagogica Online, Bibliothek für Bildungsgeschichtliche Forschung des Deutschen Instituts für Internationale Pädagogische Forschung, Berlin.

des Betrachters, um sich im Innern des Mausoleums niederzulassen (Abb. 6).⁴⁰

Die Monumentalisierung der Architektur und die museale Entkontextualisierung historischer Monumente blieb nicht ohne Einfluss auf die Architektur und Kunst des frühen 20. Jahrhunderts. Denn bei aller Kritik am Historismus des 19. Jahrhunderts sowie der programmatischen Beschwörung eines voraussetzungslosen Neubeginns, verdankt sich das moderne Verständnis des Monuments letztlich der zuvor geleisteten Neutralisierung historischer Artefakte.⁴¹ An die Stelle einer spezifischen Ikonografie tritt jetzt die abstrakte Form wie sie August Schmarsow 1905 in *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft* beschrieben hatte:

»Gewaltsame Fassung in kubische Formen ist die erste Maßregel dieses monumentalen Bestrebens, sowie sich das Bewußtsein aufdringt, daß es sich nicht um Nachahmung von Wirklichkeit handelt, nicht um Darstellung der Lebewesen in ihrem Tun und Treiben, in ihrem Zusammenhang mit der Natur, sondern im Gegenteil um eine Abstraktion des Konstanten, um eine Verdichtung ins

40 | Seinen vorläufig monumentalsten Abschluss fand jene Entwicklung zweifellos in Bruno Schmitz' Leipziger Völkerschlachtdenkmal aus dem Jahr 1913.

41 | Vgl. Johannes Langner: »Denkmal und Abstraktion. Sprachregelungen der monumentalen Symbolik im 20. Jahrhundert«, in: Ekkehard Mai/Gisela Schmirber (Hg.), *Denkmal-Zeichen-Monument*, München 1989, S. 58-67.

Unbewegliche, Starre, Kalte und Undurchdringliche, um eine Neuschöpfung in anderer eben unorganischer Natur.«⁴²

Was Schmarsow hier mit Blick auf die Kunstgeschichte formuliert, wird in der zeitgenössischen Architekturdiskussion schon bald zum zentralen Problem. Die Frage, wie sich angesichts der rapiden industriellen und technischen Entwicklung die baukünstlerische Monumentalität vergangener Tage überhaupt noch herstellen lasse, evokierte zahlreiche Auseinandersetzungen mit diesem Thema. Dabei tritt der Gegenstand selbst immer weiter hinter eine äußerst vage Bestimmung des Monumentalen zurück. So beantwortet etwa Peter Behrens die Frage nach der Wesensbestimmung des Monumentalen mit dem besonderen kollektiven Geist, der notwendig sei, um eine Kunst zu erschaffen, »die man nicht lieb haben und ans Herz drücken kann, vor der man niedersinkt, die uns erschauert, uns durch ihre Größe seelisch überwältigt.«⁴³ Walter Gropius zitiert in einem seiner frühen Vorträge neben Riegl Behrens' Neubestimmung des Monumentalen und versucht sie, vielleicht unter dem Eindruck der monumentalen *AEG-Turbinenhalle* (1909), mit dem modernen Industriebau zu versöhnen.⁴⁴ Die Aufgabe der monumentalen Kunst, so heißt es hierin geheimnisvoll, bestehe nunmehr in der »Darstellung höherer transzendentaler Ideen mit materiellen Ausdrucksmitteln, die der sinnlichen Welt des Raums und der Zeit angehören.«⁴⁵ Dabei werde der von Menschenhand geschaffene Kunstkörper zum zivilisatorischen Triumph »im Kampf mit dem Naturobjekt.«⁴⁶ Die größte Herausforderung sieht Gropius in diesem Zusammenhang darin, der »enthüllenden Wesenlosigkeit«⁴⁷ von Eisen und Glas eine monumentale Wirkung zu entlocken, die selbst noch dem Fabrikarbeiter eine Ahnung

42 | August Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig/Berlin 1905, S. 234.

43 | Peter Behrens: »Was ist monumentale Kunst?«, in: Kunstgewerbeblatt, Neue Folge, 20 (1908-1909), S. 15.

44 | Vgl. Walter Gropius: »Monumentale Kunst und Industriebau«, (Vortrag vom 10. April 1911 im Folkwang-Museum Hagen), in: Hartmut Propst/Christian Schädlich (Hg.), Walter Gropius, Bd. 3: Ausgewählte Schriften, Berlin 1988, S. 28-51.

45 | Ebd., S. 28.

46 | Ebd., S. 29.

47 | Ebd.

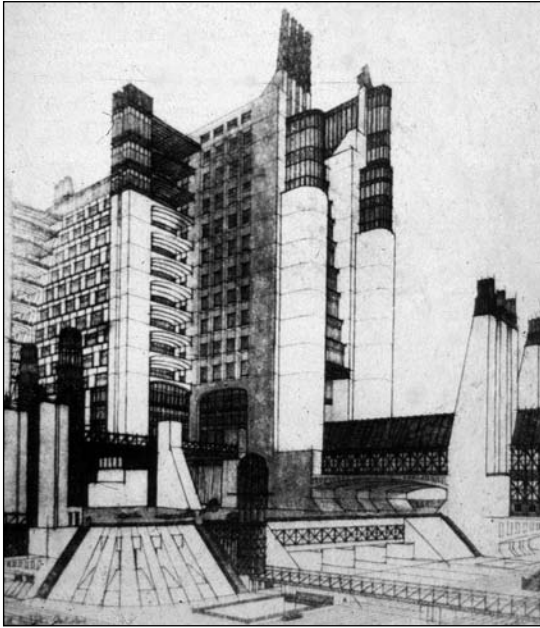


Abbildung 7: Antonio Sant'Elia, *Città Nuova*, 1913-1915

Quelle: Datenbank: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte, Dresden.

»von der Würde der gemeinsamen großen Idee, die das Ganze treibt«,⁴⁸ zu vermitteln vermöge.

Die Umsetzung jenes anspruchsvollen Ziels gestaltete sich höchst unterschiedlich. Beeindruckende Visionen der von Gropius geforderten monumentalen Überhöhung der Industriearchitektur lieferte etwa der italienische Futurismus. Das 1914 erschienene Manifest der *Architettura Futurista*⁴⁹ enthält bekanntermaßen die zentralen Gedanken zu einer kommenden Baukunst in monumentalen Dimensionen. Ihr Autor, der 1888 in Como geborene Architekt Antonio Sant'Elia, bekannt durch seine *Città Nuova* (Abb. 7), eine in fantastischen und expressiven Zeichnungen dargestellte urbanistische Vision, begrüßte das neue Maschi-

⁴⁸ | Ebd., S. 31.

⁴⁹ | Vgl. Antonio Sant'Elia: »L' Architettura Futurista« (Mailand 1914), in: Ausst. Kat. Deutsches Architekturmuseum (DAM), Frankfurt a. M., Antonio Sant'Elia. Gezeichnete Architektur, hg. v. Vittorio Magnago Lampugnani, München 1992, S. 214-215.

nenzeitalter gleichsam mit einem monumentalen Feuerwerk. Kraftwerke, Bahnhöfe, Flughäfen und Stadtautobahnen werden darin als neue titanische Bauaufgaben, die Architektur selbst als eine aus den Funktionen und maschinellen Abläufen abgeleitete Gestalt betrachtet, die sich im Gegensatz zum Historismus jeder historischen Assoziation entledigen soll. Die einzige Ausnahme stellt bezeichnenderweise das 18. Jahrhundert dar, bevor ein »unglaubliches Gemisch der verschiedensten Stilelemente, mit denen man das Skelett des modernen Hauses verkleidet«⁵⁰ hat, zum Niedergang geführt habe. Dieser stilistischen Präferenz entsprechend, handelt es sich bei Sant'Elia's neuer Stadt weniger um eine ins Futur gewendete Monumentalbaukunst denn um eine Reminiszenz an die Megalomanie der französischen Revolutionsarchitektur. Dabei geht es, ähnlich wie dies Johannes Langner bereits im Zusammenhang mit Wladimir Tatlins berühmtem *Denkmal für die III. Internationale* (1919-20) festgestellt hat, nicht um eine Funktion und Technik entnommene Gestalt.⁵¹ Die abstrakt-symbolhafte Sprache der neuen Monumente ist vielmehr als Mimikry der technischen Rationalität denn als deren Verwirklichung zu begreifen.⁵² Für den amerikanischen Architekturhistoriker Lewis Mumford stellt der Funktionalismus der modernen Architektur daher ein Mythos dar, der in keinsten Weise mit der Realität übereinstimme.⁵³ Allenfalls müsse in diesem Kontext von einer Fetischisierung der Maschine gesprochen werden. Der moderne Rationalismus sei daher im Grunde seines Wesens ein Stil, der sich ebenso wie andere Stile in die Kunstgeschichte einordne und daher nicht für alle Zeiten verabsolutiert werden könne.⁵⁴

Das Ringen um eine moderne Monumentalbaukunst reduzierte sich allerdings zumindest in seinen Anfängen kaum auf den monierten Rationalismus. Die grenzenlose Technikeuphorie mancher

50 | Ebd., S. 214.

51 | Vgl. J. Langner: »Denkmal und Abstraktion.«, in: E. Mai/G. Schmirber (Hg.), *Denkmal-Zeichen-Monument* (1989), S. 58-67.

52 | Auf diesen Umstand wies bereits Lewis Mumford in seiner Kritik der modernen Architektur hin: L. Mumford: »Monumentalism, Symbolism and Style«, in: *The Architectural Review* (April 1949), S. 173-180.

53 | Vgl. ebd.

54 | »Consciously or unconsciously, they gave to their buildings the stamp of the factory, as their predecessors had given to their buildings that of the Church, or those in the Baroque period that of a Palace.« Ebd., S. 176.

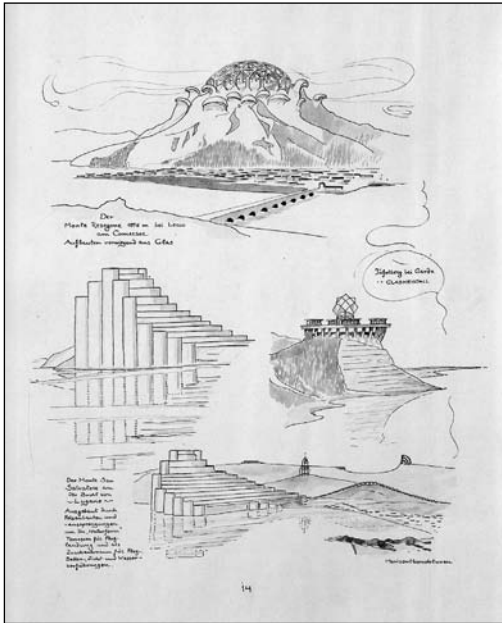


Abbildung 8: Bruno Taut, *Alpine Architektur*, 1919

Quelle: Matthias Schirren: Bruno Taut. *Alpine Architektur – Eine Utopie*, München/Berlin/London/New York 2004, S. 69.

Positionen evozierte zugleich die romantische Vorstellung des Monuments als naturwüchsige Verkörperung eines wie auch immer gearteten kollektiven Gestaltwollens, das sich programmatisch jeder pragmatischen Bauaufgabe verschloss. Wo Sant'Elia Monumente des Industriezeitalters imaginiert, entstehen mit den Expressionisten um Bruno Taut Architekturvisionen, die sich nicht kontrastreicher hiervon abheben könnten. Die Überwindung der von Gropius konstatierten »Wesenlosigkeit« von Glas und Stahl bei gleichzeitiger Verkörperung transzendenter Ideen mittels neuer monumentaler Formen war im Unterschied zum Futurismus von literarisch-poetischen Assoziationen beeinflusst, die sich in ihrer Opulenz der Darstellung technischer Rationalität gleichsam verschlossen. Noch während des Ersten Weltkrieges vollendete Taut die aus dreißig Tuschezeichnungen bestehende Bildfolge *Alpine Architektur*, mit der er den Betrachter in eine Bergwelt entführt, deren funkelnde Kristallarchitekturen offensichtlich von Wenzel August Habliks einige Jahre zuvor entstandenen Visionen beeinflusst sind (Abb. 8). Unter dem Eindruck von Friedrich Nietzsches *Zarathustra* werden die Abkehr von der unvollkommenen Gesellschaft

und die gleichzeitige Zuwendung zur schöpferischen Natur imaginiert. Dies geschieht allerdings keineswegs im Sinne einer neuen Bescheidenheit: Steigt der Mensch doch zum titanischen Überwesen auf, dessen Werk der göttlichen Schöpfung erst die Krone aufsetzt. Besonders aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang, dass Taut seine Monumente einer neuen Zeit in eine Reihe mit ihren angenommenen historischen Vorläufern stellt. Explizit wird dies in seiner 1919 veröffentlichten *Stadtkrone*⁵⁵ deutlich. Angeregt durch die Gartenstadtbewegung des späten 19. Jahrhunderts, entwirft er darin eine ganze Idealstadt. Sie erhebt sich über einem kreisförmigen Grundriss mit einem Durchmesser von 7 km, in dessen Mitte sich ein Komplex befindet, der eher an absolutistische Schlossarchitektur, denn an visionäre Utopien denken lässt (Abb. 9). Das massive Fundament der hiermit vorgestellten *Stadtkrone* wird von vier achsensymmetrisch angeordneten Kulturbauten gebildet, die ein alles überragendes Kristallhaus einfassen, das in rot-gelblichem Glas ausgeführt werden soll. Bevor Taut allerdings seinen eigenen Entwurf näher erläutert, führt er eine ganze Reihe »alter Stadtbekrönungen« als historische Referenzen an, darunter etwa die *Akropolis* oder die *Piazza del Duomo* in Pisa. Dies geschieht allerdings nicht, um sie zu Vorbildern auf der Suche nach gestalterischen Lösungen zu erklären. Sie dienen vielmehr dazu, die überzeitliche Notwendigkeit des von Taut entworfenen kristallinen Monuments als schöpferische Gemeinschaftsleistung einer zukünftigen Gesellschaft aufzuzeigen, die irgendwann einmal gestärkt aus den chaotischen Verhältnissen der Nachkriegszeit hervorgehen soll. Derart enthistorisiert, wird das Monumentale zu einem Wert an sich, der über jede Instrumentalisierung durch Einzelne erhaben scheint. Es ist als Verkörperung einer nicht weiter benennbaren, kollektiven Idee gedacht, die »wie ein glitzernder Diamant über allem«⁵⁶ thront und hierin letztlich »mehr als gewöhnliche Materie«⁵⁷ sein will. Die hiermit verbundene Rhetorik einer neuen Religiosität speist sich dementsprechend nicht aus dem Christentum, sondern aus der Beschwörung eines

55 | Vgl. Bruno Taut: *Die Stadtkrone*, Jena 1919, Reprint, Nendeln/Liechtenstein 1977. Zum Gesamtwerk Tauts vgl. Winfried Nerdinger et al.: *Bruno Taut. 1880-1938. Architekt zwischen Tradition und Avantgarde*, München 2001. Zu Taut im größeren Kontext des Expressionismus vgl. Wolfgang Pehnt: *Die Architektur des Expressionismus*, Ostfildern-Ruit 1998.

56 | Ebd., S. 69.

57 | Ebd., S. 67.

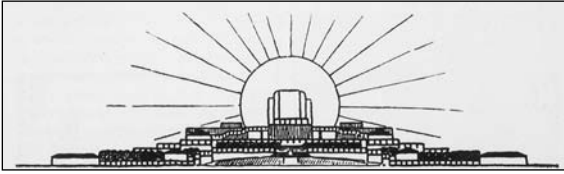


Abbildung 9: Bruno Taut, *Stadtkrone*, 1919

Quelle: Wolfgang Pehnt: *Die Architektur des Expressionismus*, Stuttgart 1973, Abb. 40.

»Sozialismus im unpolitischen, überpolitischen Sinne, fern von jeder Herrschaftsform«.⁵⁸ Die Bedeutung, die dem Architekten in diesem Zusammenhang beigemessen wird, könnte nicht größer sein: Er gilt als Erleuchteter, der einen undefinierten Glauben in das neue Gesamtkunstwerk aus Stein, Glas und Eisen überführt.⁵⁹ Dies vor Augen, ruft Taut etwa zeitgleich einen Geheimbund ins Leben, der als *Gläserne Kette*⁶⁰ bereits im Namen die innige Verschworenheit der Beteiligten sowie das Programm einer gläsernen Architektur trägt. Der hierin vertretenen Gleichsetzung des Entwurfes mit religiöser Emphase entspricht die Form der Auseinandersetzung. In der Spontaneität des Briefwechsels und der Flüchtigkeit skizzierter Imaginationen sollte die intuitiv erspürte Wahrhaftigkeit des Kristallinen seinen angemessenen Ausdruck finden. »Seien wir mit Bewusstsein imaginäre Architekten!«, heißt es dementsprechend in Tauts Aufruf vom 24. November 1919.⁶¹ Den entwerferischen Anfang macht ein Brief Tauts, der unter dem Pseudonym *Glas* ein gigantisches *Monument des neuen Gesetzes* zur Diskussion stellt (Abb. 10). Am Kuppelansatz eines von einer kristallinen Spitze bekrönten Kristallmassivs kragen sieben wie Blütenblätter angeordnete gläserne Schrifttafeln aus. Auf ihnen befinden sich als Lebensweisheiten verstandene Zitate Luthers, Liebknechts, Nietzsches und Scheerbarts, die tagsüber durch das Sonnenlicht und nachts durch den Kristall illuminiert werden und sich so ganz buchstäblich als monumentale Projektionen in die Gesellschaft einschreiben. Referenz ist

58 | Ebd., S. 59.

59 | Vgl. B. Taut: »Architektur neuer Gemeinschaft«, in: Alfred Wolfenstein (Hg.), *Die Erhebung. Jahrbuch für neue Dichtung und Wertung: Zweites Buch*, Berlin 1920, S. 272-273.

60 | Vgl. Iain Boyd Whyte/Romana Schneider (Hg.): *Die Briefe der Gläsernen Kette*, Berlin 1986.

61 | B. Taut: »Brief vom 24. November 1919«, in: ebd., S. 18.

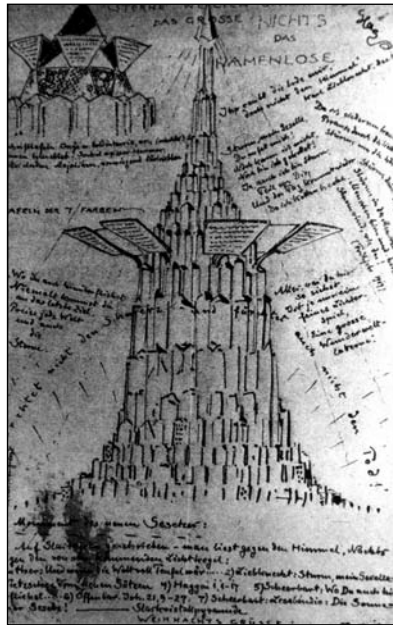


Abbildung 10: Bruno Taut, *Monument des neuen Gesetzes*, 1919

Quelle: Datenbank: Diathek online, Technische Universität Dresden, Institut für Kunstgeschichte, Dresden.

hier nicht die industrielle Revolution, sondern eine organisch aus den Massen emporschießende Form, die nicht nur Raum und Zeit transzendiert. Sie sprengt darüber hinaus die Gattungsgrenzen zwischen Architektur und Skulptur und wendet damit die *conditio sine qua non* des Monuments endgültig in ihr Gegenteil. Gropius' *Denkmal für die Märzgefallenen* in Weimar (1921) und Mies van der Rohes *Denkmal für Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg* (1926) in Berlin kommt aus dieser Perspektive eine symptomatische Bedeutung zu (Abb. 11 und 12). Jede figurative Geste wird darin vermieden, um jenseits konkreten Erinnerens das Kollektive und Universale zu petrifizieren.

Von hier aus gesehen kann das Monumentale kaum noch als Widerpart der Moderne betrachtet werden. Als von seiner »kultisch-religiösen«⁶² Funktion befreite »Abstraktion des Konstanten« ist es vielmehr integrativer Bestandteil einer seitdem weitestgehend indif-

62 | Vgl. Ludwig Hilberseimer: *Großstadt Architektur*, Stuttgart 1927, 2. Auflage, Stuttgart 1978, S. 98.



Abbildung 11: Walter Gropius, Denkmal für die Märzgefallenen, Weimar, 1921

Quelle: Rainer Budde (Hg.): Wallraf-Richartz-Jahrbuch, Westdeutsches Jahrbuch für Kunstgeschichte, Bd. XLIV, Köln 1983, S. 297, Abb. 6.



Abbildung 12: Mies van der Rohe, Denkmal für Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg, Berlin, 1926

Quelle: Der Spiegel 12 (18.03.2002), S. 206.

ferenten Verwendung des Monument-Begriffes.⁶³ Die hiermit verbundene Hoffnung auf eine autonome Kunst, die sich jeder eindeutigen Semantik zu entziehen vermochte, entpuppte sich allerdings schon bald als sorgsam gepflegte Illusion. Die italienischen Rationalisten der 1920er und 1930er Jahre forderten im Einklang mit dem Ewigkeitsstreben der Faschisten eine »ordine superstorico«,⁶⁴ während Friedrich Tamms, willfähriger Architekt Adolf Hitlers, im Monumentalen das harte Gesetz der Baukunst erkannte, mit dessen Hilfe sich das angestrebte Tausendjährige Reich wirkungsvoll in Szene setzen lassen sollte. Dabei beschwor er noch zu einem Zeitpunkt, als die imperialen Pläne der Nationalsozialisten bereits im Widerspruch zur militärischen Realität standen, das Monumentale als »Verschwendung im Materiellen«, die »aus der Fülle des Herzens einer großen Idee Form und Sinnbild schafft.« Denn, so heißt es weiter:

»[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 das Werk eines einzelnen ist, sondern Sinnbild einer durch ein gemeinsames Ideal verbundenen Gemeinschaft. Es wird daher immer dann am ehesten in Erscheinung treten, wenn diese Gemeinschaft jung ist und mit noch heißem Herzen neuentdecktes Land zu erobern sich anschickt.«⁶⁵

63 | So unterstellt der Kunsthistoriker Johannes Langner dem modernen Monument eine gewisse Beliebigkeit wohingegen Rosalind Krauss die Betrachtung der modernen Skulptur als unaufhaltsamen Triumph der Kunstgeschichte kritisiert. Aus dem Blick gerate dabei, dass die Autonomie des Monuments um den Preis seiner Selbstaufgabe erkaufte worden sei. Rosalind Krauss: »Maßstab und Monumentalität als Problem der modernen Plastik«, in: Margit Rowell (Hg.), Skulptur im 20. Jahrhundert. Figur – Raumkonstruktion – Prozeß, München 1986, S. 228-233. »Anders gesagt: das Monument existiert in der Geschichte der Moderne nur noch als Kehrseite dessen, was seine frühere Bedingung ausmachte.«, S. 229.

64 | Gruppo 7: »Architettura (IV). Una Nuova Epoca Arcaica« (March 1927), in: Michele Cennamo (Hg.), Materiali per l'Analisi dell'Architettura Moderna, Neapel 1973, S. 65-69, hier S. 66.

65 | Friedrich Tamms: »Das Große in der Baukunst«, in: Die Kunst im deutschen Reich, 1944; zit. n. Werner Durth: Deutsche Architekten. Biographische Verflechtungen 1900-1970, 2. Auflage, Braunschweig/Wiesbaden 1987, S. 243.

Es ist somit nur ein schmaler Grat zwischen dem Pathos des Kollektiven und der religiösen Überhöhung von Nation, Rasse und Volk.⁶⁶ Entsprechend widersprüchlich stellen sich die noch während des Zweiten Weltkrieges unternommenen Versuche zur Rettung des modernen Monument-Begriffes dar. Sie bewegen sich zwischen der programmatischen Abgrenzung von den faschistischen und nationalsozialistischen Regimen bis hin zur trotzigen Behauptung künstlerischer Autonomie. Das Monument gilt als unantastbar in seiner künstlerischen Integrität und grundsätzlichen Bedeutung für den Menschen. Als ginge es darum, das seit der Französischen Revolution etablierte Verständnis des architektonischen Monuments als Verkörperung des Kollektiven wieder der jüngeren Geschichte zu entreißen und so den Prozess einer korrigierten Moderne mit aller Macht zu vollenden. Gelingen konnte dies nur unter der Voraussetzung, dass der Autonomie-Anspruch der ästhetischen Moderne auf die gesamte Geschichte rückprojiziert und damit die historische Funktion der monumentalen Form als Medium der Repräsentation vollständig negiert wurde. An die Stelle der instrumentalisierten Form tritt so die permanente Evokation einer der Realität selbst nicht zu entnehmenden ästhetischen Autonomie. Begrifflich zeigt sich jene maximale Annäherung der heteronomen Architektur an die vermeintlich autonome Kunst bereits in Schmarsows Rede vom Monumentalbau, »der doch in die Plastik ausläuft und mit dem Denkmal, als kompakte Masse ohne Innenraum für Lebewesen, schon gar nicht mehr zur Architektur gehört [...]«. ⁶⁷

Unübersehbar sind damit die gegenseitigen Anverwandlungen, auf deren Grundlage sich spätestens seit den 1980er Jahren ein Diskurs über das Monument im Medium der »ArchitekturSkulptur«⁶⁸ entwickelte. Architekten und Künstler bedienen sich darin gleichermaßen urbaner Strategien, die zuweilen als objektivierte Beiträge zu einer Debatte über die Bedeutung des Monumentalen gelesen werden

66 | Vgl. Werner Durth: »Utopie der Gemeinschaft. Überlegungen zur Neugestaltung deutscher Städte 1900-1950«, in: Ausst. Kat. Deutsches Architekturmuseum (DAM), Frankfurt a. M., Moderne Architekten in Deutschland 1900 bis 2000. Macht und Monument, hg. v. Romana Schneider/Wilfried Wang, Ostfildern-Ruit 1998, S. 135-163, hier S. 140-141.

67 | A. Schmarsow: Grundbegriffe der Kunstwissenschaft (1905), S. 183-184.

68 | Symptomatisch für diese Entwicklung ist folgende Publikation: Klaus Jan Philipp: ArchitekturSkulptur. Die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung, Stuttgart/München 2002.

können. Dabei entfaltet sich die Konfrontation nicht allein im öffentlichen Raum als körperliche Gegenüberstellung von architektonischer Plastik und plastischer Architektur. Wie das eingangs erwähnte Beispiel Mahlmeisters zeigt, ist die Auseinandersetzung mit dem Monument längst zu einem ausstellungswürdigen und medial differenzierten Thema geworden. Angesichts einer derartigen Entgrenzung von Gattungen und Medien versteht sich der vorliegende Band als eine analytisch-kritische Auseinandersetzung mit dem Mythos Monument unter Berücksichtigung höchst unterschiedlicher Diskurse. Letzteres erscheint deshalb so wichtig, weil der gattungsübergreifenden Diskussion des Monumentalen in der Moderne bisher eine eigentümliche disziplinäre Trennung gegenüberstand, die von der Urbanistik und Denkmalpflege über die Architekturtheorie- und geschichte bis zur Kunstgeschichte reicht. Mit der Frage nach der Bestimmung, Kritik und Diskussion des Monumentalen im Spannungsfeld von Architektur, Straße, Stadt, Utopie, Nicht-Orten, Antimonumenten sowie öffentlichem Raum und Ortsspezifika wird der Versuch zu einer grundsätzlichen Erweiterung der Perspektive unternommen. Dies geschieht in der Hoffnung, damit zu einem besseren Verständnis einer zentralen Kategorie der ästhetischen Nachkriegsmoderne beizutragen.