

**›die Bauhaus‹,
das Mutterschiff der Moderne?
Moderne Architektur zwischen alter
und neuer Welt**

STEFFEN DE RUDDER

Als die Weimarer »Hochschule für Architektur und Bauwesen« sich 1995 in »Bauhaus-Universität Weimar« umbenannte, war das für eine Architekturschule am Ort der Bauhausgründung von 1919 nur konsequent und ein geradezu zwingender Akt universitärer Selbstvermarktung. Bauhaus – diesen Namen, diese Marke durfte man nicht ungenutzt liegen lassen. Ein größerer Bekanntheitsgrad, eine weitere Verbreitung eines Labels ist in der Welt der modernen Architektur kaum zu finden. Kritiker der Umbenennung mögen moniert haben, das Bauhaus habe nur kurze Zeit, nämlich sechs Jahre, am Weimarer Standort zugebracht, sei hier quasi nur zu Gast gewesen, also mit dem Ort und der Stadt nie eine tiefere Verbindung eingegangen. Auch wenn derartige Argumente angesichts der marketingmäßigen Zwangsläufigkeit der Namensgebung etwas spitzfindig erscheinen, klingt hier doch ein Leitthema der Bauhausgeschichte an: die Ortlosigkeit des Bauhauses. Nachdem es 1925 aus Weimar vertrieben worden war, zog es um nach Dessau, wo es wiederum vertrieben wurde, dann nach Berlin weiter zog und dort, im Jahr 1933, nach kurzer Zeit schließen musste.

Spätestens zu diesem Zeitpunkt war das Bauhaus an gar keinen Ort mehr gebunden. Es machte, so die Ausgangsthese dieses Buches, endgültig die Leinen los, um fortan als ›die Bauhaus‹ die Weltmeere zu durchkreuzen. Das Haus geht auf die Reise und erfährt dabei eine wesentliche Zustandsänderung: Es wird von einer Immobilie zum »free floating object«, vom Haus zur Idee. Dieses Bild setzt voraus, dass das Bauhaus wirklich jener »Monolith der Moderne« gewesen sei, was einer verbreiteten Wahrnehmung ja durchaus entspricht und im Folgenden untersucht werden soll.

Dabei ist zu klären, welches Bild sich mit dem Begriff Bauhaus verbindet, aus welchen Elementen es sich zusammensetzt und inwiefern dieses sich mit dem historischen Bauhaus der Jahre 1919 bis 1933 wirklich deckt. Trägt die

Metapher der »Bauhaus« als einem Schiff mit klarem Rahmen und definierten Inhalten die weit gefassten und wechselnden Bedeutungen, die sich mit dem Begriff Bauhaus verbinden? Taugt das Bauhaus als Abbild und Mutter-schiff der Moderne?

1. Das Bauhaus als Marke

Das gängige, das geläufigste Bild vom Bauhaus macht sich an Dessau fest. Hier wurde das Bauhaus tatsächlich zu einem emblematischen Gebäude, hier entwickelte sich die Programmatik hin zur industriellen Fertigung und zu Chrom, Stahl und Glas. Gropius' Schulgebäude war das ideale Gefäß für die Modernität und den Avantgardecharakter der Institution, viel mehr als es die ehemalige großherzogliche Kunstgewerbeschule von Henry van de Velde in Weimar jemals hatte sein können. Das war ein irgendwie gemütliches und unpräzises Bauwerk, dessen Modernität sich heute nur noch Fachleuten erschließt. Es wurde selten abgebildet, jedenfalls nicht in Bauhaus-Publikationen, da es als Chiffre für die neuen Inhalte einfach nicht geeignet war. Schon zu Bauhauszeiten, also ab 1919, war es Geschichte, obwohl es da erst sieben Jahre alt war. Die bekannteste Abbildung des Weimarer Lehrgebäudes ist eine Postkarte von Theo van Doesburg, auf der er es von oben bis unten mit der Inschrift »De Stijl« bekritzelt hatte.¹ Auch darum konnte sich Weimar im kollektiven Gedächtnis nicht als Stadt des Bauhauses durchsetzen: Es gab keine Bauhausarchitektur, mit einer Ausnahme: das Haus am Horn, ein bescheidenes, unspektakuläres Haus, dessen Bild so gar nicht als architektonisches Manifest der Moderne zu wirken vermochte – und demzufolge auch selten publiziert wurde.

Ganz anders die Meisterhäuser in Dessau: fast noch komprimierter als das Schulgebäude selbst transportieren sie die Idee der weißen, kubischen Moderne, der nackten Körper, der geschichteten Volumina, der vollständigen Andersartigkeit und radikalen Modernität einer neuen Architektur. Sie waren das gebaute Manifest der Moderne und wurden bei ihrer Eröffnung vom angereisten Berliner Publikum geradezu überrannt, Hunderte von Menschen sollen sich am ersten Besichtigungstag durch Gropius' Meisterhaus gedrängt haben. Die Abbildungen der Meisterhäuser und des Schulgebäudes gehörten zu den zentralen Exponaten der »International Style«-Ausstellung im Museum of Modern Art von 1932, auf ihnen gründet sich eigentlich erst Gropius' Ruhm als Architekt. Auch seine schärfsten Kritiker zollten Gropius für diese Entwürfe Respekt, weil hier seine Autorschaft, anders als in den Partnerschaften mit Adolf Meyer bis 1925 und mit Marcel Breuer in den USA, nicht in Frage gestellt werden konnte.²

Zusammen mit Breuers berühmten Stahlrohrmöbeln (die tatsächlich am Bauhaus entstanden und von Junkers in Dessau gebaut wurden) und vielleicht noch Wagenfelds Tischlampe bilden Gropius' Schulgebäude und seine

1. Postkarte von Theo van Doesburg an Antony Kok, 12.9.1921.

2. Vgl. Annemarie Jaeggi, *Adolf Meyer*, S. 182ff.

Meisterhäuser den populären Kanon des Bauhausstiles. Dies sind die Ikonen der modernen Architektur, mit denen das Bauhaus assoziiert und auf die es reduziert wird. Tatsächlich aber gab es eine Vielfältigkeit und Vielgestaltigkeit am Bauhaus, die diese Institution fast zum Platzen gebracht hätte. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass, wenn die Nazis dem Bauhaus nicht ein Ende bereitet hätten, es an seinen eigenen Widersprüchen bald zerbrochen wäre.

2. Bunte Vielfalt unter dem Flachdach der weißen Moderne

Allein die Thronfolge der Bauhausdirektoren mag dies belegen: Auf den großen Ideengeber und Moderator Walter Gropius, der eine unfassbare Breite von Fächern einführte, von Handweberei, Schmiedekunst und Töpferei bis Farblehre, Aktmalerei, Typografie und Konstruktionslehre, und der die widersprüchlichsten Geister zusammenbrachte, folgte der Sozialist Hannes Meyer, der aus der Genossenschaftsbewegung stammte und die künstlerische Ausrichtung des Bauhauses rundheraus ablehnte. »Volksbedarf statt Luxusbedarf«, das war sein Motto.³ In einer 180-Grad-Kehrtwende folgte auf Meyer dann Mies van der Rohe, der Meyers Motto zwar nicht direkt umdrehte, aber dem das »Volk« so wenig bedeutete wie die »Wohnung für das Existenzminimum«.

Auch die politische Ausrichtung des Bauhauses war weit heterogener, als es das verbreitete linke Image der Schule erwarten ließe. Gropius war der klassische Liberale, Hannes Meyer Sozialist und Mies van der Rohe im Grunde politisch uninteressiert. Die kommunistischen Bauhausstudenten ließ er exmatrikulieren, weil sie nach seiner Auffassung den Ablauf störten und nach außen strikte politische Neutralität demonstriert werden sollte. 1926 baute Mies das Denkmal für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht in Berlin-Friedrichsfelde, 1929 den Pavillon der Weimarer Republik in Barcelona, und 1934 entwarf er den Pavillon des nationalsozialistischen Deutschen Reiches zur nächsten Weltausstellung in Brüssel.⁴ Im gleichen Jahr wurde er zusammen mit Gropius Mitglied der Reichskulturkammer und nahm an der NS-Propaganda-Show »Deutsches Volk – Deutsche Arbeit« teil. Keine seiner Arbeiten bedeutete aus Mies van der Rohes Sicht eine politische Parteinahme, im Gegenteil, eine politisch determinierte Kunst lehnte er grundsätzlich ab.

Noch eindringlicher erscheint die Vielfältigkeit des Bauhauses angesichts der unterschiedlichsten künstlerischen Strömungen, wie sie sich in den Arbeiten der Studenten und Lehrer niederschlugen. Der übersprudelnde Output des Bauhauses sprengte alle Grenzen eines gemeinsamen Programms und ging weit über das hinaus, was der verbreiteten Wahrnehmung des Bauhauses entspricht. Im Englischen ist »very Bauhaus« ein stehender Begriff. In einer Folge der US-Mafia-Serie »The Sopranos« beschreibt Janet Soprano

3. Magdalena Droste, *Bauhaus*, S. 166.

4. Terence Riley/Barry Bergdoll, *Mies in Berlin*, S. 284.

so ihre zukünftige Einbauküche.⁵ »Very Bauhaus« geht oft einher mit »very minimal, very simple, very clean, very stripped down« – das ist der monolithische Block der Bauhauswahrnehmung, der mit der komplex-anarchischen Realität der Schule nichts zu tun hat, weil er unendlich vieles ausspart.⁶

Wird die inhaltliche Komplexität und Uneinheitlichkeit des Bauhauses meist unterschätzt, wird es als Repräsentant der modernen Architektur deutlich überschätzt. Unter den modernen Strömungen des beginnenden 20. Jahrhunderts bildet das Bauhaus einen wichtigen Ausschnitt, das gesamte Bild aber ist erheblich größer. Wesentliche Impulse für die Entwicklung einer neuen modernen Architektur kamen etwa gleichzeitig aus den Niederlanden, den USA, Frankreich, Skandinavien und Russland.

3. Angekommen? Bauhaus, Bauhausgebäude und Standort Dessau

In einem aber, und das lässt die Metapher des »Mutterschiffs der Moderne« so naheliegend erscheinen, war das Bauhaus den anderen Akteuren institutionell um Längen voraus. Keine der parallelen Strömungen wie De Stijl oder der Konstruktivismus hat überhaupt eine Institution ausgebildet, sie blieben Bewegungen ohne festen Ort und ständige Adresse. Das Bauhaus aber hatte nicht nur einen Ort, eine Schule, sondern schließlich auch ein Gefäß, in dem sich Idee und Gebäude miteinander verbanden. Dass es zu dieser Vereinigung, zu dieser Inkarnation im prä-faschistischen Deutschland kommen konnte, dass dieses »Raumschiff« tatsächlich in der Kleinstadt Dessau gebaut und finanziert wurde, ist eigentlich kaum zu fassen und erscheint heute wie ein irrer Zauberspuk. Auch wenn dem Bauhaus im Bauhausbau nur sechs Jahre blieben, war es damit länger mit einem Ort verbunden als irgendeine der anderen Bewegungen oder Institutionen der Moderne. Der Congrès International d'Architecture Moderne (CIAM), die Speerspitze des modernen Städtebaus, tagte 1933 auf einem Schiff, das zwischen Marseille und Athen hin und her fuhr, der Werkbund traf sich im Münchener Hotel »Vier Jahreszeiten«, die De-Stijl-Künstler gruppieren sich um eine Zeitung, die in wechselnden Büroräumen residierte, und das amerikanische Haus der Moderne, das Museum of Modern Art, war eben ein Museum und kein Produktionsort – Gertrude Stein hat zu diesem Thema die ewigen Worte gefunden: »You can be a museum or you can be modern, but you can't be both.«⁷

Nur das Bauhaus hatte die Idee *und* das Bild, das Programm und den Bau – das erklärt die wahrscheinlich für immer unauflösbare Verbindung zwischen Bauhaus und weißer Moderne. Doch selbst innerhalb des Bauhauses gab es davon abweichende Architektur, vor allem aber außerhalb des Bauhaus-

5. »The Sopranos«, Staffel 2, Folge 25.

6. Mit dem Begriff »monolithischer Modernismus« verbindet sich seit den 60er Jahren die Kritik an einer eingeschränkten Wahrnehmung der modernen Bewegung, vgl. Johnson, S. 53.

7. Zit. n.: Rem Koolhaas, *Content*, S. 192.

ses entstanden wesentliche Werke der modernen Architektur, die mit dem »Bauhaus-Stil« nichts zu tun hatten. Wichtige deutsche Protagonisten der Moderne waren zum Beispiel Erich Mendelsohn mit seinem Einsteinturm, seinen Kaufhäusern, dem Mosse-Haus und der Berliner Schaubühne, oder Bruno Taut mit seiner grell-bunten Hufeisensiedlung in Berlin-Britz oder der Papageiensiedlung in Berlin-Zehlendorf, von der man sich vorstellen kann, ohne sie gesehen zu haben, dass sie mit der weißen Moderne nichts zu tun hatte.

Geht man über Deutschland hinaus, wird das Bauhaus immer kleiner, sein Anteil am großen Bild der Architektur der Moderne schrumpft zusehends. Vor allen Dingen Frank Lloyd Wright und Le Corbusier kommen ins Bild, die großen Einzelkünstler der Moderne, die sich und ihre Architektur mehrfach neu erfanden. Aber auch eine ganze Reihe von Einzelthemen brächte dieses Zoom-out zum Vorschein. So waren der Aspekt der Konstruktion, die Entwicklung des Stahl- und Stahlbetonbaus oder des Schalenbaus konstitutiv wirkende Elemente einer neuen Architektur, die für die Genese der Moderne von fundamentaler Bedeutung waren, am Bauhaus aber keine größere Rolle spielten.

Insofern war das Bauhaus ein Mosaikstein im Gesamtbild des großen Moderne-Projekts, eine Momentaufnahme, ein Ort, an dem sich für kurze Zeit Entwicklungslinien bündelten. Heute ist in der Rezeption der modernen Architektur immer häufiger von »multiple modernities« die Rede, von »alternative« und »colonial modernities« – auch in der Architekturhistoriografie hat man sich von der Vorstellung einer sich rein linear entwickelnden Geschichte verabschiedet.⁸ Die Moderne war nie an einen Ort oder ein Land gebunden. Sie erhielt ihre Impulse durch das Hin- und Herpendeln zwischen den Nationen und Kontinenten. Schon am Anfang des 20. Jahrhunderts wird deutlich, dass es gerade diese permanente Bewegung, die unentwegte Reisetätigkeit war, die die Entwicklung der modernen Architektur vorangetrieben hat. Einer der Ersten dieser Kulturtransfers fand im Jahr 1910 statt, als Frank Lloyd Wright, der große Pionier der amerikanischen Moderne, von Chicago nach Berlin reiste.

8. Die Idee der »multiple modernities« entstammt der sozialwissenschaftlichen Debatte und findet seit kurzem auch in Veröffentlichungen zur Architekturgeschichte der Moderne in Ländern wie Eritrea, Kambodscha oder Zentralasien ihren Niederschlag. Vgl. die Einträge in der Bibliografie unter Avermaete, Boissel, Cohen, Henning, Visscher.

4. Von Chicago nach Berlin: Frank Lloyd Wright bringt die amerikanische Moderne nach Europa

Frank Lloyd Wrights anfangs glänzend verlaufene Karriere hatte kurz nach der Jahrhundertwende einen leichten Dämpfer erhalten. In nicht mal zehn Jahren hatte Wright etwas mehr als fünfzig Häuser gebaut, war in Chicago und Umgebung zu einer echten Berühmtheit aufgestiegen und hatte, vom Erfolg verwöhnt, bei der Ausgestaltung seiner Landhausvillen eine gewisse Kompromisslosigkeit entwickelt. Er sei etwas schwierig, hieß es, und potentielle Bauherren begaben sich vorsichtig auf Distanz. Zudem begann Frank Lloyd Wright eine Affäre mit der Frau seines aktuellen Bauherren – im puritanisch gefärbten Amerika des Jahres 1903 ein Skandal größeren Ausmaßes. Das Paar durchkreuzte die Nachbarschaft im offenen Wagen und wurde in Chicago zum Stadtgespräch.⁹ Frank Lloyd Wright wurde für die bessere Gesellschaft zur *Persona non grata*, Aufträge wurden storniert, sein Büro stand kurz vor der Pleite.¹⁰

1909 entflohen das Paar der schwierigen Situation durch eine heimliche Reise nach Europa. In Berlin kam Wright in Kontakt mit dem Verleger Ernst Waßmuth, der sich an einer Veröffentlichung seiner Werke interessiert zeigte. In Europa hatte man von Wright gehört, aber weder in den USA noch in Europa war bisher eine Monografie erschienen. 1911 schließlich veröffentlichte Waßmuth das große Werk über die Architektur von Frank Lloyd Wright, das unter dem Namen »Wasmuth-Portfolios« legendäre Berühmtheit erlangte und allgemein als eine der einflussreichsten Publikationen der Architekturgeschichte der Moderne angesehen wird.¹¹

In Europa hatte man derartiges noch nicht gesehen. Berlin erlebte gerade einen letzten Höhepunkt des wilhelminischen Historismus: Raschdorffs protziger Berliner Dom war eben fertig geworden, von Ihnes Staatsbibliothek, mindestens genauso schwer und wuchtig, befand sich noch im Bau. Dagegen wirkten Wrights »Prairie Houses« mit ihren lang gestreckten Baumassen, ihrer horizontalen, fließenden Gliederung, der freien Baukörperkomposition und, vor allen Dingen, den offenen Grundrissen wie Architektur aus einer anderen Welt. Besonders die Idee des fließenden Innenraums, des »open plan«, der bei Le Corbusier zehn Jahre später zum »plan libre« wurde, faszinierte das Publikum. Mies van der Rohe, der wie Gropius zu dieser Zeit im Büro von Peter Behrens arbeitete, erinnerte sich 1940:

9. Die Geschichte von Frank Lloyd Wright und Mamah Borthwick Cheney ist zu einer »amerikanischen Legende« geworden. Es gibt zahlreiche Veröffentlichungen, darunter eine Oper, einen Roman und eine Dokumentation. (Daron Hagen, Paul Maldoon: *Shining Brow*, 1993; Nancy Horan: *Loving Frank*, New York 2007; William R. Drennan: *Death in a Prairie House: Frank Lloyd Wright and the Taliesin Murders*, Madison 2007).

10. Vgl. Charles Jencks, *Kings of infinite Space*, S. 30ff.

11. Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*, Berlin 1910.

»Zu diesem kritischen Zeitpunkt kam die Ausstellung der Werke von Frank Lloyd Wright nach Berlin. Die umfangreiche Ausstellung und die ausführliche Publikation seiner Bauten zogen uns in den Bann der Arbeit dieses Architekten und seiner Leistungen. Diese Begegnung sollte ihre nachhaltige Wirkung auf die europäische Entwicklung haben.«¹²

Wenn sich auch kein direkter Einfluss von Wright auf das Werk von Mies van der Rohe wirklich beweisen lässt, so ist eine inhaltliche Verbindung zwischen dem amerikanischen und dem deutschen Architekten nicht zu übersehen, was in Mies' berühmten Entwurf für das »Landhaus in Backstein« von 1924 recht deutlich erkennbar wird.

Auch auf Gropius, so schrieb später sein Biograf Reginald Isaacs, habe Wrights Ausstellung »am Pariser Platz« große Wirkung gehabt: »Zusammen mit der Mutter besuchte Walter Gropius die Ausstellung und nahm Eindrücke mit, die er sich sein Leben lang bewahrte.«¹³ Wohl nicht nur Mies van der Rohe und Gropius erlebten diese Ausstellung als architektonische Offenbarung, in nahezu allen Darstellungen der Architektur des 20. Jahrhunderts wird sie als Initialzündung der modernen Architektur interpretiert. In den 90er Jahren entdeckte der amerikanische Architekturhistoriker Anthony Alofsin, dass es die legendäre Ausstellung wahrscheinlich nie gegeben hat und sich die Erinnerung der Architekten auf die »Waßmuth Portfolios« bezogen haben muss.¹⁴ Mies van der Rohe hatte sich 30 Jahre später offenbar falsch erinnert, Gropius und sein Biograf hatten sich diesem Irrtum angeschlossen. Beide emigrierten 1937 in die USA und hatten vielleicht das Bedürfnis, ihrem neuen Heimatland eine Referenz zu erweisen und das eigene Werk in eine tiefer gehende, internationale Tradition zu stellen.

Ein biografischer Zufall hatte den amerikanischen Architekten nach Berlin gebracht und den beiden späteren Bauhausdirektoren ein architektonisches Erweckungserlebnis bereitet. Mit seinen Zeichnungen hatte Frank Lloyd Wright die Moderne von Amerika nach Deutschland transportiert, wohl nicht als Ganzes, aber als ein Keim, als eine Idee einer anderen Architektur und anderer, völlig neuer Räume.

In Deutschland wurden die »Waßmuth Portfolios« zu einem Impulsgeber der sich bald schnell entwickelnden Moderne, in den USA aber wurde Wright kaum noch beachtet. Amerikas Architektur sollte für weitere, lange Zeit nahezu vollständig vom Historismus bestimmt werden, während das Zentrum der Architekturentwicklung sich nach Europa verlagert hatte. Louis Sullivan, der große Held der »Chicago School«, der dem Hochhaus, der amerikanischen Bauaufgabe schlechthin, eine eigene Formensprache gegeben hatte, lebte in den 10er und 20er Jahren ohne Aufträge und völlig verarmt in einer Einzimmerwohnung.¹⁵ Als er 1924 starb, erhielt er nur deshalb ein ordentliches Begräbnis, weil Frank Lloyd Wright es bezahlte.

12. Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe*, S. 384.

13. Reginald R. Isaacs, *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, S. 96.

14. Anthony Alofsin, *Frank Lloyd Wright – The Lost Years*, S. 4.

15. Sigfried Giedion, *Raum, Zeit. Architektur*, S. 174.

5. Von Dessau nach New York: Die amerikanische Adaption der europäischen Moderne

Als das Dessauer Bauhaus 1932 geschlossen wurde, eröffnete im selben Jahr in New York eine Ausstellung, die die Moderne nach Amerika zurückbrachte. Das Museum of Modern Art präsentierte »Modern Architecture: International Exhibition«. Kuratoren waren Henry-Russell Hitchcock, der führende amerikanische Architekturhistoriker, und Philip Johnson, der spätere Partner von Mies van der Rohe und Leiter der Architekturabteilung am MoMA. Zur Auswahl von Exponaten waren sie monatelang durch Europa gereist und hatten eine Schau zusammengestellt, die im Wesentlichen die weiße kubische Moderne Europas vorführte. Nur wenige Amerikaner waren vertreten, unter ihnen auch Frank Lloyd Wright, der jedoch nur zähneknirschend aufgenommen wurde, weil er den Kuratoren eigentlich nicht ins Konzept passte. Spöttisch nannte ihn Philip Johnson »den größten Architekten – des 19. Jahrhunderts«.¹⁶

Mit der Ausstellung im MoMA begann die amerikanische Adaption der europäischen Moderne. Mies van der Rohe und auch Gropius hatten sich immer geweigert, die Ideen des Bauhauses auf seine äußeren Ausprägungen, auf einen Stil zu reduzieren. Zusammen mit anderen in der Ausstellung gezeigten Werken wurde das Bauhaus nun aber subsumiert unter den viel sagenden Begriff des »International Style«, der von Hitchcock und Johnson als ein verbindlicher Stilkodex definiert wurde. Die Reduktion auf formalästhetische Werte und das Ausblenden der sozialen sowie politischen Komponenten führte zu einer Kanonisierung und Entschärfung des europäischen Architekturimports, der aber erst dadurch zu einer fundamentalen Aneignung und Weiterentwicklung qualifiziert wurde. Die Ausstellung hatte großen Erfolg und wanderte noch zwei Jahre durch die amerikanischen Großstädte. Das Strahlende, das Neue, das Moderne der vorgeführten Architektur hatte Amerika infiziert und stellte den über Jahrzehnte gepflegten Historismus in Frage. Das kunstsinnige Publikum war begeistert und schaute interessiert nach Europa. Die Ankunft der deutschen Exilanten Mies van der Rohe und Walter Gropius im Jahr 1937 wurde so zum großen Ereignis. Die Helden der neuen, strahlenden Architektur höchstselbst betraten den amerikanischen Boden. »Die weißen Götter! Endlich vom Himmel herabgestiegen!«, kommentierte Tom Wolfe später spöttisch das historische Ereignis.¹⁷

Die Bedeutung der deutschen Immigranten für die Weiterentwicklung der amerikanischen Architektur war fast seit ihrer Ankunft umstritten. Der in Harvard lehrende Schweizer Architekturhistoriker Sigfried Giedion schrieb 1941 über die Lage in den USA der 30er Jahre, es gäbe »im Leben der Völker Momente, wo sie, wie eine Pflanze, Befruchtung von außen brauchen, um die nächste kulturelle Stufe zu erreichen«.¹⁸ Die »neue geistige Orientierung«

16. Sybil Kantor, *Gordon Alfred H. Barr, Jr.*, S. 300.

17. Tom Wolfe, *Mit dem Bauhaus leben*, S. 48.

18. Sigfried Giedion, *Raum, Zeit. Architektur*, S. 317.

sei dann, so Giedions Interpretation, von den europäischen Architekten nach Amerika gebracht worden. Der leichte kulturkolonialistische Unterton, der auch in manchen von Gropius' Äußerungen anklang, sorgte in den USA für Unmut. »Almost too silly to be worth of refutation« fand Lewis Mumford die Vorstellung, dass moderne Architektur in den USA nicht existiert habe, bevor der International Style »hierher transportiert« worden sei.¹⁹ Unumstritten aber bleibt wohl, dass die Vielzahl der Exilanten den Kurs der amerikanischen Architektur ganz entschieden beeinflusste. Waren für den Transfer der Moderne von Chicago nach Berlin die Wechselfälle in der Biografie von Frank Lloyd Wright die Ursache gewesen, so war es nun die Weltpolitik, nämlich der Aufstieg der Nationalsozialisten, der die seit 1910 in Europa fortentwickelte Moderne nach Amerika brachte.

Gropius übernahm die Leitung der Architekturabteilung in Harvard, Mies van der Rohe die des Armour Institute in Chicago. Besonders Cambridge mit Harvard und dem MIT wurde in der Folge zu einem Hot Spot der modernen Architektur. Zeitweilig war das halbe Bauhaus in Harvard beschäftigt: Nach Walter Gropius und Marcel Breuer kamen Lyonel Feininger, Josef Albers und andere ehemalige Bauhauslehrer – ihr Einfluss ging so weit, dass sogar vom »Harvard-Bauhaus« die Rede war.²⁰ Das bis dahin gültige französische Leitbild der Ecole des Beaux Arts wurde endgültig vom Leitbild des »American Modernism« abgelöst.

Getragen, vorangetrieben und finanziert wurde die Modernisierung der amerikanischen Architektur vom Geldadel und Brain Trust der Ostküste. Es waren die Säulen der Gesellschaft, auf denen die amerikanische Moderne gebaut wurde. Nelson Rockefeller, Sohn des legendären Öl-Giganten John D. Rockefeller und späterer amerikanischer Vizepräsident, hatte ein Faible für moderne Architektur und sorgte als Präsident des MoMA dafür, dass eine Architekturabteilung installiert und Philip Johnson als ihr erster Kurator angestellt wurde. Lange bevor der amerikanische Staat begriff, welches propagandistische Potenzial die Architektur des International Style besaß, machte sich die amerikanische Wirtschaft die Strahlkraft der neuen Architektur zunutze. Pionier war der Chef des Seifen- und Putzmittelkonzerns Lever Brothers, Charles Luckman. Er war der Prototyp des jungen, aggressiven US-Businessman neuen Stils, der es innerhalb weniger Jahre vom Zeichner in der Werbeabteilung bei Colgate-Palmolive zum Präsidenten des Konzerns gebracht hatte. Er wünschte sich für seine neue Konzernzentrale an der Park Avenue in New York ein Gebäude, das so neu und sauber aussehen sollte wie die Produkte seiner Firma: »new, clean (in keeping with Lever's products), spectacular, and American«.²¹ Gordon Bunshaft von SOM (Skidmore, Owings and Merrill) entwarf ihm ein gläsernes und funkelnendes Hochhaus, schlank und elegant, das zu einem neuen Typus von US-Geschäftsbau avancierte und in unzähligen, aber meist schlechteren Varianten überall in der Welt nachge-

19. Lewis Mumford, *Roots of Contemporary American Architecture*, S. VIII.

20. Jill E. Pearlman, »Joseph Hudnut's Other Modernism at the Harvard-Bauhaus«, S. 452.

21. Carol H. Krinsky, *Gordon Bunshaft of Skidmore, Owings and Merrill*, S. 19.

ahmt wurde. Das Lever Building wurde zum Symbol einer neuen, eigenständigen, amerikanischen Architektursprache, die sich perfekt in die moderne Vermarktungs-Strategie der »Corporate Identity« integrieren ließ.

Für eine massive publizistische Offensive sorgte der Presse-Zar Henry Luce, Inhaber und Gründer des Time-Life-Imperiums, das in seinen besten Zeiten mehr als die Hälfte aller Zeitschriften in den USA auf den Markt brachte und damit die Bilder-Welt und das Bild-Gedächtnis Amerikas entschieden prägte. Henry Luce war nicht nur Verleger, er schrieb auch selbst in seinen Zeitungen. Im Februar 1941, während der großen Diskussion über die amerikanische Kriegsbeteiligung, prägte er den häufig zitierten Begriff des »amerikanischen Jahrhunderts«. In seinem Magazin »Life« schrieb er, dass Amerika in den Krieg eingreifen und in der Welt die wirtschaftliche und militärische Führung übernehmen müsse, um damit schließlich allen Völkern Frieden und Wohlstand zu bringen – »The twentieth century must, to a great extent, become an American century«. ²² Als Ausdruck seiner Leidenschaft für die moderne Architektur leistete Luce sich auch eine Architekturzeitschrift, das »Architectural Forum«, das sich stets für die amerikanische Moderne stark gemacht hatte. Im März 1953 erschien es mit dem Artikel: »U.S. Architecture Abroad/Modern design at its best now presents this country in foreign lands«. Vorgestellt wurden neue US-Botschaftsprojekte von Rio bis Havanna, von Athen bis Stockholm. Die Botschaft des amerikanischen Jahrhunderts, übersetzt in die Sprache der Architektur, las sich im »Architectural Forum« so: »No country can exercise political world leadership without exercising a degree of cultural leadership as well. Whether consciously or not, the U.S. Government has now made U.S. Architecture a vehicle of our cultural leadership.« ²³

6. Von Washington nach Westdeutschland: Re-Import der Moderne

Innerhalb des Außenministeriums gab es eine Abteilung für Bauten der USA im Ausland, das FBO, Foreign Buildings Office. ²⁴ In den 40er Jahren bekam das Büro einen neuen Chef, Leland King, dessen persönlicher Vorliebe für moderne Architektur es zu verdanken war, dass die Staatsbauten mehr und mehr an junge Architekten der Moderne vergeben wurden. Leland King arbeitete diesbezüglich ohne Auftrag oder höhere Weisung, im Gegenteil: als die Ministerialbürokratie und verschiedene Kongressabgeordnete merkten, was vorging, versuchten sie wiederholt, Leland King zu entmachten. Doch auch der letzte Kongressabgeordnete aus dem mittleren Westen musste irgendwann begreifen, dass die neue Architektur sich perfekt eignete, um im Kulturkampf des Kalten Kriegs gegen den sowjetischen Nationalstil in Stellung gebracht zu werden. »It was architecture that both the Nazis and the Soviets

22. Henry R. Luce, »The American Century«, S. 61.

23. »U.S. Architecture Abroad«, S. 101.

24. Siehe hierzu: Jane C. Loeffler, *The Architecture of Diplomacy*, S. 78.

under Stalin had condemned and rejected. For that reason alone, it conveyed exactly the right sort of American message.«²⁵ Besser, moderner, überzeugender konnte sich der amerikanische Staat nicht im Ausland präsentieren. In der Hochphase des Botschaftsbauprogramms verteilte das FBO an nahezu alle führenden Vertreter der amerikanischen Nachkriegsmoderne Aufträge für Projekte im Ausland: Harrison und Abramowitz bauten in Rio und Havanna, Eero Saarinen in London und Oslo, Marcel Breuer in Den Haag, Edward Durell Stone in Neu Delhi, Josep Lluís Sert in Bagdad, Minoru Yamasaki in Kobe, Richard Neutra in Karachi und Walter Gropius in Athen. Von Louis Khan, Mies van der Rohe und Paul Rudolph stammen Botschaftsentwürfe, die aber nicht ausgeführt wurden. Moderne Architektur diente der Demonstration eines modernen Amerika im Ausland, der »International Style« war zur amerikanischen Staatsbaukunst geworden.

In Deutschland wurden nahezu alle Bauten des State Department von Gordon Bunshaft entworfen, der schon dem Lever-Konzern so erfolgreich zu einem neuen Image verholfen hatte. Bunshafts elegant-schlichte Amerika Häuser und Konsulate sorgten mit ihrer Klarheit und Offenheit, ihren feinen Details und großzügigen Räumlichkeit für Furore. Dem Architekten gelang ein glanzvoller Re-Import der Moderne, die sich in den zwanzig Jahren ihrer Abwesenheit ganz erheblich verändert hatte. Der Einfluss dieser Bauten auf die westdeutsche Nachkriegsarchitektur, die ohne ihre Stars der 20er Jahre einen schwierigen Neuanfang zu bewältigen hatte, lässt sich am deutlichsten in den Entwürfen des Braunschweiger Architekten und Architekturprofessors Friedrich Wilhelm Krämer ablesen, so in seinen Entwürfen für die Unterharzer Hüttenwerke und die Stadtparkasse in Düsseldorf.

Die Moderne war nach Deutschland zurückgekehrt, hatte den Weg über den Atlantik seit 1910 nun zum dritten Mal gemacht und wiederum starke Wirkungen entfaltet. Auf jedem Weg hat sie sich verändert, in jedem Land (und hier sind unter vielen nur Deutschland und die USA herausgegriffen) ist sie adaptiert, transformiert, weiterentwickelt und regional wie ideologisch angepasst worden. In keinem Fall aber lässt sich ein Stichtag ausmachen, zu dem die richtige Moderne zur falschen geworden, sie korrumpiert, verfälscht oder eines vermeintlich wahren Kerns beraubt worden wäre. Die Architektur der Moderne scheint ein permanent im Wandel begriffenes Projekt zu sein, das bisher kein Ende und kein Danach gefunden hat.

Als Synonym für Modernität im weitesten Sinn bleibt das Bauhaus lebendig. Und durch seine jeweils vorübergehenden Aufenthalte hat es Weimar und Dessau zu Erinnerungsorten einer internationalisierten Moderne gemacht, die hier für kurze Zeit einmal vertäut gewesen ist.

25. Ebd., S. 101.

Bibliografie

- Alofsin, Anthony, *Frank Lloyd Wright – The Lost Years. 1910-1922: A Study in Influence*. Chicago: University of Chicago Press 1993
- Avermaete, Tom/Karakayali, Serhat/von Osten, Marion (Kuratoren), *In der Wüste der Moderne. Koloniale Planung und danach*, Ausstellung. Berlin: Haus der Kulturen der Welt, Oktober 2008
- Boissel, Anne, »Die unbeachtete Moderne in Olevano Romano«, in: *Bauwelt* 99/31, S. 8-11
- Cohen, Jean-Louis/Monique Eleb, *Casablanca. Colonial Myths and Architectural Ventures*. New York: Monacelli Press 2002
- Droste, Magdalena, *Bauhaus. 1919-1933*. Köln: Taschen 1991
- Giedion, Sigfried, *Raum, Zeit. Architektur: Die Entstehung einer neuen Tradition*. Basel: Birkhäuser 2000
- Herdeg, Klaus, *Die geschmückte Formel. Harvard: Das Bauhaus-Erbe und sein amerikanischer Verfall*. Braunschweig: Vieweg 1988
- Henning, Moritz, »Kambodschas vergessene Zukunft«, in: *Baunetzwoche* 78, 2008. www.baunetz.de/dl/162434/Baunetzwoche_78_2008.pdf (15.10.2008)
- Isaacs, Reginald R., *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*, Bd. 1. Frankfurt: Ullstein 1985
- Jaeggi, Annemarie, *Adolf Meyer – Der zweite Mann. Leben und Werk eines Architekten im Schatten von Walter Gropius*. Berlin: Argon-Verl. 1994
- Jencks, Charles, *Kings of infinite Space: Frank Lloyd Wright & Michael Graves*. London: Academy Ed. 1985
- Johnson, Philip, »Wo stehen wir?«, in: ders., *Texte zur Architektur*, S. 53-57. Stuttgart: DVA 1982. Zuerst veröffentlicht in: *Architectural Review*, 127, September 1960, S. 173-175
- Kantor, Sybil Gordon, *Alfred H. Barr, Jr. And the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press 2002
- Koolhaas, Rem, *Content*, Köln: Taschen 2004
- Krinsky, Carol H., *Gordon Bunshaft of Skidmore, Owings and Merrill*. New York: Architectural History Foundation 1988
- Loeffler, Jane C., *The Architecture of Diplomacy. Building America's Embassies*. New York: Princeton Architectural Press 1998
- Luce, Henry R., »The American Century«, in: *Life*, 17. Februar 1941, S. 61
- Meuser, Philipp, *Ästhetik der Leere. Moderne Architektur in Zentralasien*. Berlin: Braun 2002
- Mumford, Lewis, *Roots of Contemporary American Architecture*. New York: Reinhold 1952
- Nerdinger, Winfried, »Das Bauhaus zwischen Mythisierung und Kritik«, in: Conrads, Ulrich et al. (Hg.), *Die Bauhausdebatte 1953. Dokumente einer verdrängten Kontroverse*. Braunschweig: Vieweg 1953
- Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*. Berlin 1986. Zuerst veröffentlicht in: *The College of Art Journal*, 6/1946, Nr. 1

- Pearlman, Jill E., »Joseph Hudnut's Other Modernism at the Harvard-Bauhaus«, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 56 (4), S. 452-477
- Riley, Terence/Perrella, Stephen (Hg.), *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. New York: Rizzoli/CBA 1992
- Riley, Terence/Bergdoll, Barry (Hg.), *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe. Die Berliner Jahre 1907-1938*. München: Prestel 2001
- Scully, Vincent, »Wright vs. The International Style«, in: *Vincent Scully: Modern Architecture and Other Essays*, S. 59. Princeton: Princeton Univ. Press 2003
- »U.S. Architecture Abroad«, in: *Architectural Forum*, 3/1953, S. 101-115
- Visscher, Jochen (Hg.), *Asmara. The Frozen City*. Berlin: Jovis 2006
- Wingler, Hans M., *Das Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin 1919 – 1933 und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Köln: DuMont 2002
- Wolfe, Tom, *Mit dem Bauhaus leben*. München: Philo 1993 (Original: *From Bauhaus to our House*. New York 1981)
- Wright, Frank Lloyd, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright*. Berlin: Wasmuth 1910. Nachdruck der Portfolioausgabe: Tübingen 1998

