



Steffen de Rudder Bauhaus-Universität Weimar

Steffen de Rudder, Dr.-Ing., ist Architekt und wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Bauhaus-Universität Weimar. Er lehrt städtebauliches Entwerfen und forscht zu Themen der Architektur- und Stadtbaugeschichte. 1996 Lehrbeauftragter am Kunsthistorischen Institut der Humboldt-Universität zu Berlin, 1990 bis 2001 selbstständiger Architekt in Potsdam und Berlin (Neubau, Sanierung, Denkmalpflege).

Veröffentlichungen zur Bauhaus-Rezeption, zur amerikanischen Architekturge-schichte der Moderne und zur Stadtent-wicklung in Berlin und in Thüringen. 2007 erschien: „Der Architekt Hugh Stub-bins. Amerikanische Moderne der Fünfzi-ger Jahre in Berlin“.

WECHSELNDE ZUSCHREIBUNGEN

Moderne Architektur zwischen Amerika und Deutschland

Ob Architektur in der Lage ist, wie es im Programm des 11. Bauhaus-Kolloquiums zur „Architektur der neuen Weltordnung“ heißt, „konstruktiv oder projektiv auf die zukünftige Praxis“ Einfluss zu nehmen, kann aus architekturhistorischer Perspektive nicht beantwortet werden. Dass andersherum aber Politik und Wirtschaft den Kurs der Architekturentwicklung ganz entscheidend bestimmen können, ist in der Vergangenheit mehrfach bewiesen worden.

Am Beispiel des Bauhauses und seiner amerikanischen Adaption soll im Folgenden dargestellt werden, wie politische und wirtschaftliche Macht die „Evolution der Architektur kontrolliert“ haben. Im ersten Teil soll es darum gehen, wie dem Bauhaus in seiner Geschichte fast nach Belieben die unterschiedlichsten Bedeutungen zugewiesen wurden. Im zweiten Teil geht es um die Transformation des Bauhauses und der modernen Architektur in den Vereinigten Staaten.

Das Bauhaus existierte nur 13 Jahre und hatte in dieser Zeit insgesamt weniger als 1.300 Studenten. Es war eine kleine Schule unter vielen anderen avantgardistischen Unternehmungen seiner Zeit und es stand für eine kurze Epoche, die zu Ende ging, ehe sich die Institution richtig etablieren konnte. Die revolutionäre Andersartigkeit der Ausbildung, das hochkarätige Kollektiv der Lehrenden und die sagenhafte Bildproduktion aber machten das Bauhaus zu einer strahlenden Ikone, zur Supernova der Moderne. Es ist nur zu gut zu verstehen, dass die große Strahlkraft der Bilder und Zeichen, die das Bauhaus schuf, immer wieder zur Vereinnahmung einlud. Das Bauhaus ist so zu einem Doppelleben gekommen:

Es gab die Zeit von 1919 bis 1932 – das war das kurze, aber intensive Leben des eigentlichen Bauhauses. Die Vielgestaltigkeit und Dynamik seiner Existenz wird wohl nie vollständig zu erschließen und zu erforschen sein. Und es gab das ewige Nachleben, in dem das Bauhaus mal diese, mal jene Funktion einnahm, es zum Zugpferd oder zur Projektionsfläche wurde und einmal sogar, in der DDR, erst Feindbild und dann Vorbild war. Die Rezeptionsgeschichte des Bauhauses als Sinnbild der modernen Architektur ist fast ebenso interessant wie die des Bauhauses selbst. Immer wieder ist zu beobachten, welche Zauberwirkung von seinen Bildern ausgeht und wie die Bilder symbolisch oder politisch aufgeladen wurden. Die Geschichte der Zuschreibungen kann in zahllosen Kapiteln erzählt werden. Nur einige sollen hier kurz herausgegriffen werden.

Dass sich die neue Architektur besonders gut als Feindbild eignete, wurde schon 1927 deutlich, als die Weißenhofsiedlung in Stuttgart als „Araberdorf“ verunglimpft, das flache Dach und der weiße Kubus als der deutschen Kultur nicht zugehörig erklärt wurden. Ein Jahr später steigerte sich die Auseinandersetzung um das richtige Dach zur Farce, als beim „Zehlendorfer Dächerstreit“ aus dem geneigten das „deutsche Dach“ und aus dem flachen das „kommunistische Dach“ wurde. Der Widerstand von Walter Gropius und besonders Ludwig Mies van der Rohe war letztlich zwecklos: Sie konnten die politische Konnotation des Bauhauses nicht mehr aufhalten. Es entwickelte sich die bekannte Kulturbolschewismus-Kampagne der Nationalsozialisten, die schließlich zur Auflösung des Bauhauses führte. Flache Dächer, liegende Fensterformate, glatte Fassaden, weiße Kuben galten fortan als undeutsch-jüdisch-marxistisch.

Nachdem das Bauhaus zu Lebzeiten noch mit dem diffusen Begriff einer „linken Architektur“ in Verbindung gebracht worden war, galt es in der DDR als bürgerliches Teufelszeug. Der Architekturtheoretiker Herbert Letsch bezeichnete das Bauhaus als „Erscheinungsform der imperialistischen Ideologie“, als „theoretische Sanktion des in letzter Instanz ökonomisch bedingten Untergangs der bürgerlichen Kunst“.¹ Walter Ulbricht sagte es einfacher und deutlicher: Er sprach vom „volksfeindlichen Bauhausstil“.² Bis zur nächsten 180-Grad-Wende brauchte es nicht lange. Bald hatte sich die Wahrnehmung so weit gedreht, dass im Oktober 1976 in Weimar das erste Bauhauskolloquium stattfinden konnte, Titel: „Die progressiven Ideen des Dessauer [!] Bauhauses und ihre Bedeutung für die sozi-

1 Herbert Letsch: „Zur Frage des Klassencharakters der ästhetischen Konzeption des Bauhauskonstruktivismus“, in: *Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen* 2, 1959/60, S. 147.

2 Walter Ulbricht, Rede vor der Volkskammer am 31.10.1951, zit. nach: Andreas Schätzke: *Zwischen Bauhaus und Stalinallee*, Braunschweig 1991, S. 145.

Abb. 1: Idyll unterm Weihnachtsbaum: Adolf Hitler im Thonet-Freischwinger, ca 1938. Der Entwurf für das Modell „KS 46“ stammte von Anton Lorenz, Geschäftsführer der von Marcel Breuer gegründeten Firma „Standard Möbel“, die später von Thonet übernommen wurde.



alistische Entwicklung von Städtebau und Architektur sowie für die industrielle Formgestaltung in der Deutschen Demokratischen Republik“. Nur sechzehn Jahre waren notwendig gewesen, um von „Untergang“ und „imperialistisch“ zu „progressiv“ und staatstragend zu gelangen.

Im Westen verlief die Bauhaus-Rezeption nach dem Krieg naturgemäß in anderen Bahnen, war jedoch auch hier nicht frei von unterschiedlich geprägten Zuschreibungen. Weil Hitler das Bauhaus verdammt hatte und die junge Demokratie der Bundesrepublik als die Überwindung des Nationalsozialismus gelten wollte, war das Bauhaus als eine Verkörperung des „guten Deutschlands“ hoch willkommen. Hier bot sich die Gelegenheit, an eine visuell eindringliche, vermeintlich demokratische Tradition anzuknüpfen. Dass das Bauhaus als eine irgendwie demokratische Institution wahrgenommen wurde, hatte im Wesentlichen zwei Gründe.

Das Bauhaus wurde mit den positiven Traditionen der Weimarer Republik assoziiert, weil es gemeinsam mit ihr begonnen und geendet hatte. Zusätzlich vermittelte die Feindschaft der Nationalsozialisten im Umkehrschluss, dass das Bauhaus antifaschistisch und daher prodemokratisch sein müsse. Dass Mies van der Rohe seinen Entwurf für den deutschen Pavillon der Brüsseler Weltausstellung mit Hakenkreuzen schmückte und auch Gropius erhebliche Anstrengungen unternahm, um unter der NS-Diktatur weiter arbeiten zu können, war in der Bundesrepublik lange nicht bekannt oder wurde bereitwillig übersehen. Es ist völlig offen, wie das Bauhaus heute dastehen würde, wenn es nicht vertrieben worden wäre oder Goebbels gar das propagandistische Potenzial der deutschen Moderne erkannt und instrumentalisiert hätte. Man stelle sich nur vor, Mies und nicht Werner March hätte 1936 in Berlin das Olympiastadion gebaut.

Zu einer vielsagenden Verknüpfung von Bauhaus und Antifaschismus kam es 1953 bei der Gründung der Ulmer Hochschule für Gestaltung: Max Bill, ihr erster Direktor, war ein ehemaliger Bauhauschüler, die viel beachtete Eröffnungsrede hielt Gropius höchstpersönlich. Er war eigens aus den USA angereist und erteilte mit seinem Auftritt der Hochschule den offiziellen Bauhaus-Segen. Das antifaschistische Moment trug Inge Aicher-Scholl bei, die Initiatorin der Hochschulgrün-

dung und Schwester der 1943 hingerichteten Widerstandskämpfer Inge und Hans Scholl. Zusätzlich erhielt das politisch-architektonische Joint Venture die höchsten Weihen der amerikanischen Schutzmacht: US-Hochkommissar John McCloy unterstützte das Projekt nach Kräften, trug entscheidend zur Finanzierung bei und stellte so die Hochschule in den Kontext von Re-Education und Demokratisierung.

Die vermeintlich demokratische Gesinnung des Bauhauses war aber ebenso Teil der eigenen Legendenbildung. Ausdrücklich formulierte Gropius schon 1951: „Der vielseitige künstlerische Mensch, wie wir ihn im Bauhaus zu erziehen versuchten, ist der Prototyp echter Demokratie.“³ Als es Gropius später vollständig gelungen war, den stetig wachsenden Nachruhm des Bauhauses auf seine Person zu vereinen und sich selbst als „Mr. Bauhaus“ zu inszenieren, veröffentlichte er eine Sammlung von Aufsätzen, die den Titel „Apollo der Demokratie“ trug – eine Bezeichnung, die sich, beabsichtigt oder nicht, auf seine Person und damit das Bauhaus übertragen musste.⁴

Endgültig nobilitiert und vereinnahmt wurde das Bauhaus durch die große 50-Jahre-Jubiläumsausstellung 1968 in Stuttgart, die unter der Schirmherrschaft von Bundespräsident Heinrich Lübke stattfand. Sie wurde von Gropius überwacht, vom Bauhaus-Grafiker Herbert Bayer gestaltet und auf ihren Stationen rund um den Globus von fast einer Million Menschen besucht.⁵ Die Ausstellung bildete den Höhepunkt der Bauhausverehrung und die endgültige Instrumentalisierung – das Bauhouserbe war jetzt bundesrepublikanische Staatskultur. Und es wurde zum kosmopolitischen Rehabilitationshelfer. Von der zivilen Wirtschaftskraft der Bundesrepublik war die Welt schon überzeugt. Die Präsentation in den Großstädten der Welt von London bis Paris, von Tokio bis Buenos Aires und die Übersetzung des Katalogs in alle Landessprachen zeigte Deutschland nun auch als moderne Kulturnation, als respektables Mitglied einer aufgeklärten westlichen Welt. Das Auswärtige Amt war an der Planung und Finanzierung maßgeblich beteiligt gewesen und mit den Ergebnissen hochzufrieden. Die Ausstellung sei ein „Welterfolg“ gewesen, „wie er noch keinen anderen kulturellen Veranstaltungen im Ausland beschieden war.“⁶

Während im schönen Sommer des Jahres 1968 die Stuttgarter Ausstellung für große Freude und allgemeine Begeisterung sorgte, betrieb die baden-württem-

3 Zitiert nach Reinisch, Leonhard (Hrsg.): *Die Zeit ohne Eigenschaften - Eine Bilanz der zwanziger Jahre*. III. Geisteswissenschaftlicher Kongreß der Stadt München. Stuttgart, 1961, S. 15.

4 Walter Gropius: *Apollo in der Demokratie*, Mainz 1967.

5 Vgl. Claudia Heitmann: *Die Bauhaus-Rezeption in der Bundesrepublik Deutschland von 1949 bis 1968*, Trier 2001 (Diss.).

6 Ebd., S. 227.

bergische Landesregierung unter Hans Filbinger parallel die Schließung der HfG Ulm. Dass damit ein Projekt beendet wurde, das eine Aktualisierung und Weiterführung des Bauhausgedankens versuchte hatte, zeigt, wie wenig es um das Bauhaus und wie sehr es um die Ausbeutung seiner visuellen Wirkungsmacht ging.

Unter den vielen Zuschreibungen, die das Bauhaus erfahren hat, den vielen Transformationen, die die Architektur der Moderne bisher erlebt hat, ist die amerikanische Umdeutung und Verwandlung wohl die umfassendste. Es war in den 1910er- und -20er-Jahren in den USA zu einem seltsamen Phänomen gekommen, fast so rätselhaft wie das Aussterben der Dinosaurier: Nach der großen Zeit von Louis Sullivan und Frank Lloyd Wright in den 1880er- und -90er-Jahren war die Architektur der Moderne wieder von der Bildfläche verschwunden. Ab etwa 1909 bekam Wright fast keine Aufträge mehr. Sullivans Stern hatte schon früher zu sinken begonnen, nach der großen Depression von 1893 war sein Büro hochverschuldet, er bekam keine Aufträge mehr und lebte fast zwanzig Jahre in völliger Armut, bis er 1924 nahezu unbeachtet starb; sein ehemaliger Schüler Frank Lloyd Wright bezahlte das Begräbnis.

Amerikas Wirtschaft hatte sich schnell wieder erholt. Das Land prosperierte und erlebte einen Bauboom nach dem anderen. Die amerikanische Architektur jedoch war fest in der Hand des Historismus. Die Glanzzeit der europäischen Moderne mit dem Bauhaus, de Stijl, den Konstruktivisten ging an den USA vorbei, was in den amerikanischen Beiträgen zum Chicago Tribune Tower Wettbewerb von 1922 deutlich zutage trat. Parallel aber wuchs der Überdruß an den ewigen Kopien der vergangenen Baustile der alten Welt und damit auch das Bedürfnis nach einer eigenständigen Architektursprache, nach einem amerikanischen Ausdruck auch in der Baukunst.⁷

Es gebe im Leben der Völker Momente, schrieb Sigfried Giedion 1941, „wo sie, wie eine Pflanze, Befruchtung von außen brauchen, um die nächste kulturelle Stufe zu erreichen. Wie nach der künstlerischen Erschöpfung am Ende der Gotik Renaissancekünstler nach Frankreich berufen wurden, um eine neue Entwicklung zu fördern, so benötigte Amerika nach dem überragenden Einfluss des merkantilen Klassizismus eine neue geistige Orientierung.“⁸ Die „neue geistige Orientierung“ brachten, wie sollte es bei Giedion anders sein, natürlich die Emigranten Mies van der Rohe und Walter Gropius. Überhört man den chauvinistischen Unterton, der in den Worten des europäischen Kunsthistorikers anklingt, bleibt eine

7 Vgl. Margret Kentgens Craig: *Bauhausarchitektur. Die Rezeption in Amerika 1919-1936*, Frankfurt 1993

8 Sigfried Giedion: *Raum Zeit Architektur*, Basel 1976, S. 276.

treffende Beschreibung der Situation, in der sich die amerikanische Architektur am Ende der 1920er-Jahre befand.

Nur vor diesem Hintergrund ist die große Wirkung zu verstehen, die von der legendären Architekturausstellung des Jahres 1932 im Museum of Modern Art ausging. Für die Adaption der europäischen Moderne und der amerikanischen Neuausrichtung der modernen Architektur war sie von zentraler Bedeutung. Unter dem Titel „Modern Architecture – International Exhibition“ zeigten die Kuratoren Philip Johnson und Henry Russell Hitchcock eine Auswahl von realisierten Entwürfen vorwiegend europäischer Architekten der Moderne. Die Ausstellung wurde ein Riesenerfolg. Von New York ausgehend tourte sie über zwei Jahre durch das gesamte Land und popularisierte die in den USA weitgehend noch unbekannte Architektur der Moderne. Mit dem Katalog fand der von Hitchcock geprägte Begriff des „International Style“ seine Verbreitung. Er bezeichnete eine neue Architektur, die sich die USA zu eigen machen wollten, um – etwas vereinfacht – dem Großmachtstatus der Vereinigten Staaten auch auf dem Gebiet der Kultur Ausdruck zu verleihen. Hier war sie nun, die verheißungsvolle, neue Form, die mit amerikanischen Inhalten gefüllt und zu einer neuen, zur ersten originär amerikanischen Architektur verwandelt werden sollte.

Dies war das große Projekt einer Allianz aus Geldadel und Geistesadel, für die es in Europa kein Vergleich gab und bis heute nicht gibt. Im Zentrum stand das 1929 gegründete Museum of Modern Art. Hier traf der Milliardenerbe Nelson A. Rockefeller auf den Harvard-Star Henry Russel Hitchcock, hier fanden sich die Kräfte, die mit der Installation einer amerikanischen Architekturmoderne ein volkspädagogisches, kultur- und machtpolitisches Meisterstück vollbrachten. Geldmacht und Deutungsmacht kamen in einer Konzentration zusammen, mit der man jede Architektur im Land hätte durchsetzen können.

Nelson Rockefeller war ein Enkel des legendären John D. Rockefeller, des größten Industriellen und größten Kapitalisten, den die Welt je gesehen hat. Sein Reichtum war märchenhaft und unwirklich, bis heute steht er unangefochten auf Platz eins der Ewigenliste der Großverdiener.⁹ Rockefeller hatte als strenggläubiger Baptist seit seinem ersten Job als kleiner Buchhalter jeden Monat zehn Prozent seines Lohnes für karitative Zwecke gespendet und das bis an sein Lebensende so beibehalten. Mit einem winzigen Teil aus diesem Vermögen gründete

⁹ Nelson Rockefellers Vermögen soll, auf den Stand von 1998 umgerechnet, nach Schätzungen des „Forbes“-Magazins 329,9 Milliarden US-Dollar betragen haben. (<http://members.forbes.com/asap/1998/0824/032.html>, 3.4.2009) Das Vermögen von Bill Gates wurde 2009 auf 40 Milliarden US-Dollar geschätzt. (http://www.forbes.com/2009/03/11/worlds-richest-people-billionaires-2009-billionaires_land.html, 3.4.2009).

seine Tochter Abby Aldrich Rockefeller zusammen mit zwei weiteren Damen der New Yorker Gesellschaft 1929 das Museum of Modern Art. Ihr Sohn Nelson stieg früh in die Leitung des Museums ein und förderte insbesondere die 1930 eingerichtete Architekturabteilung, die mit Philip Johnson ihren ersten Kuratoren erhielt. Nelson Rockefeller steuerte den Museumsneubau am heutigen Standort in der 53. Straße und war von 1939 bis 1958 Präsident des Museums. Er war ein großer Förderer der Kunst, insbesondere des abstrakten Expressionismus. Zu seinen besonderen Hobbys gehörte es, auf dem Anwesen der Familie im Bundesstaat Maine an der Atlantikküste großformatige Skulpturen mit dem Hubschrauber neu zu platzieren.¹⁰ Sein größtes Interesse jedoch galt der modernen Architektur. Nicht nur unterstützte er sämtliche Architekturausstellungen seines Museums mit Extrafonds, er überzeugte auch die Familie, den Vereinten Nationen für ihren Hauptsitz das Grundstück am East River zu übertragen und es unter Beteiligung von Oscar Niemeyer und Le Corbusier errichten zu lassen. Als erfolgreicher Politiker – Rockefeller war Gouverneur von New York und unter Gerald Ford amerikanischer Vizepräsident – interessierte ihn die Verbindung von Architektur und Politik besonders. So wie er das Werk Jackson Pollocks wegen seiner Kraft und radikalen Individualität einmal als „free enterprise painting“ bezeichnet hatte, so sah er in der amerikanisierten Architektur der Moderne die ideale Verkörperung der wirtschaftlichen und politischen Macht Amerikas.¹¹ Diese Haltung fand Ausdruck in einem Artikel des „Architectural Forum“ aus dem Jahr 1953, das über den forcierten modernistischen US-Botschaftsbau der Nachkriegszeit schrieb:

*No country can exercise political world leadership without exercising a degree of cultural leadership as well. [...] The U.S. Government has now made U.S. Architecture a vehicle of our cultural leadership.*¹²

War Rockefeller die amerikanische Verkörperung von wirtschaftlicher und politischer Macht schlechthin, so galt Henry Russell Hitchcock als der überragende amerikanische Architekturhistoriker seiner Zeit. Mit 27 Jahren veröffentlichte er sein erstes Buch: „Modern Architecture: Romanticism and Reintegration“ von 1929.¹³ Es war das Ergebnis einer ausführlichen Europa-Reise und die erste umfassende Bestandsaufnahme der modernen Architektur in englischer Sprache. Es handelte sich um ein streng wissenschaftliches, analytisches Werk, das nur ge-

10 Steven R. Weisman: *A Limousine Republican. What made Nelson A. Rockefeller run?* (<http://www.slate.com/id/2945/>, 3.4.2009).

11 Zit. nach: Serge Guilbaut: *Wie New York die Idee der Modernen Kunst gestohlen hat*, Dresden 1997 S. 113.

12 U.S. Architecture Abroad, in: „Architectural Forum“, 3/1953, S. 101–115.

13 Henry R. Hitchcock: *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, New York 1929.

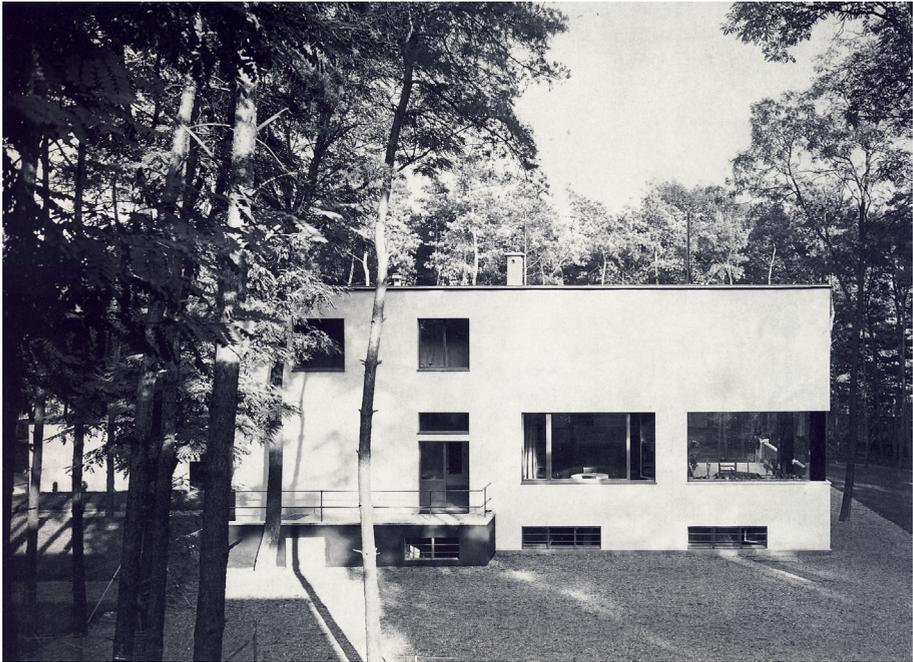


Abb. 2: „... the style and nothing but the style“ - Philip Johnson interessierte sich nur für die ästhetische Präsenz, für die Strahlkraft der Bilder und Zeichen - Walter Gropius, Meisterhaus in Dessau.

ringförmig bebildert und nicht einfach zu lesen war. Hitchcock machte den Versuch, die neue Architektur stilistisch zu erfassen. Er erstellte Genealogien, zeigte Gemeinsamkeiten und Unterschiede und benannte die verschiedenen Strömungen. Er entwickelte eine Sichtweise, die nur das Objekt und allein das Objekt in den Mittelpunkt stellte. Diese Auffassung entstammte einer Tradition in der amerikanischen Kunstgeschichte, die nicht Bedeutungen ermitteln und weiterführende Theorien entwickeln wollte, sondern auf sichtbare, nachweisbare Fakten setzte, die sich allein aus der Anschauung des Objektes ergaben.¹⁴ So erwähnt Hitchcock fast kein einziges Mal den städtischen Kontext, in dem die besprochenen Gebäude stehen. Ihm ging es allein um eine formal-ästhetische Klassifikation, die die Gebäude wie Insekten isoliert und einer genauen Beobachtung unterzieht. Hitchcock begeisterte sich für die moderne Architektur, und was er im Zusammenhang seiner Beobachtungen erkannte, begeisterte ihn umso mehr: es war ein neuer Stil

¹⁴ Vgl.: Helen Searing (Hrsg.): *In Search of Modern Architecture. A Tribute to Henry-Russell Hitchcock*, New York 1982.

entstanden. Sein Buch und seine Anschauungsweise bildeten die Grundlage für die Ausstellung und den Katalog von 1932. Auch hier waren die Gebäude streng geordnet und in möglichst isolierter Form fotografiert. Die Modelle präsentierten Hitchcock und Johnson wie Skulpturen. Die häufigste Kritik an der Ausstellung richtete sich gegen eben diese Reduktion der Architektur auf ihre ästhetische Qualität und ihr formales Vokabular. An nichts anderem aber waren Hitchcock und Johnson interessiert. Ihnen ging es um das strahlende Bild, um den neuen Stil, „the style and nothing but the style“, wie Johnson es in Vorbereitung der Ausstellung proklamiert hatte.¹⁵

Dass damit der Hintergrund ausgeblendet wurde, der diese Architektur hervorgebracht hatte, dass die sozialen, künstlerischen und politischen Ambitionen ihrer Produzenten abgekoppelt wurden, dass der Weg, auf dem man zu dieser Architektur gekommen war und Fragen der Ausbildung keine Rolle mehr spielten, war Hitchcock und Johnson nicht nur völlig egal, sondern entsprach genau ihren Absichten. All diese Dinge hatten mit Amerika und dem Jahr 1932 nichts zu tun und verschwanden hinter den gleißenden Bildern eines neuen Stils, die danach riefen, ihre schiere ästhetische Präsenz endlich voll entfalten zu können. Tatsächlich lässt sich das Abschneiden der verbundenen Bedeutungen auch als Befreiung begreifen, als das Abstreifen eines obsolet gewordenen Überbaus, als eine Voraussetzung für die Weiterentwicklung und Transformation der modernen Architektur.

Der Prozess der amerikanischen Adaption, der Aneignung ging dann auch schnell vonstatten. Als erstes begriff die amerikanische Wirtschaft das Potenzial des neuen Stils. Bezeichnenderweise war die erste große Manifestation der neuen amerikanischen Moderne eine Bank, das Equitable Building von Pietro Belluschi in Portland, Oregon, von 1944. Hier war die spiegelglatte, glitzernde Vorhang-Fassade, wie sie Mies van der Rohe 1921 für das Hochhaus an der Friedrichsstraße erdacht hatte. Belluschi hatte sie verwirklicht, technisch gelöst und gleichzeitig in ihrer Anwendungsweise und Wirkung erweitert. Das Lever House von Gordon Bunshaft in New York aus dem Jahr 1951 war das nächste Beispiel der sich transformierenden, nun amerikanischen Moderne. Die Architektur stand auf einmal für völlig andere Inhalte und zeigte eine neue Formensprache. Charles Luckman, der Chef des Lever-Konzerns, hatte sich einen Entwurf gewünscht „that looked new, clean (in keeping with Lever’s products), spectacular, and American“.¹⁶ Er

15 Terence Riley: *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*, New York 1992.

16 Carol H. Krinsky: *Gordon Bunshaft of Skidmore, Owings and Merrill*, New York 1988, S. 19.

war mit dem Ergebnis sehr zufrieden. Colin Rowe nannte diese neue Moderne „a suitable veneer for the corporate activities of ‚enlightened‘ capitalism“, eine Architektur, die nur noch Furnier sei und die eigentlichen Inhalte verhülle.¹⁷

Wieso aber sollte der Glanz dieses Hauses, das Strahlende und Schimmernde, die Leichtigkeit und die Eleganz nicht auch als eine eigenständige Weiterentwicklung der Moderne angesehen, als eine Erweiterung des architektonischen Vokabulars betrachtet werden? Enthält Colin Rows treffende historische Interpretation nicht auch wieder eine negative Zuschreibung, die den architektonischen Kern letztlich gar nicht berührt?

Der Prozess der Umdeutungen und Neubewertungen geht weiter und weiter. Seine Analyse liefert erhellende Einsichten in das Wesen sich transformierender Gesellschaften, was einen besonderen Reiz architekturgeschichtlicher Forschung ausmacht. Das Bauhaus hat in den USA seine Seele verloren, seinen sinngebenden Kern? In Weimar und Dessau das richtige Bauhaus, in New York und Portland das falsche? Politische oder sogar moralische Zuschreibungen sind kulturelle Konstruktionen, die sich mit der Materialität und physischen Präsenz eines Gebäudes letztlich nicht dauerhaft verbinden. Man sollte sich also nicht davon abhalten lassen, auch in Gebäuden von zweifelhafter Herkunft nach architektonischer Qualität zu suchen.

¹⁷ Colin Rowe: *Five Architects*, New York 1975, Introduction, S. 6.