



Karin Wilhelm

TU Braunschweig

Dr. phil., seit 2001 Professorin für Geschichte und Theorie der Architektur und der Stadt; zuvor Professorin für Kunstgeschichte an der TU Graz; Gastprofessuren für Kunst-, Architektur- und Designgeschichte an der UdK Berlin, Universität Kassel, Oldenburg und Bonn; Studium der Kunstgeschichte, Soziologie, Psychologie und Philosophie. Karin Wilhelm ist Organisatorin mehrerer internationaler Ausstellungen zur modernen Architektur und zum Design (Berlin, London, Stockholm) und war wissenschaftlicher Beirat der Stiftung Bauhaus Dessau und des Deutschen Architekturmuseums (DAM).

Zahlreiche Veröffentlichungen, zuletzt: Bauhaus Weimar 1919–1924 (1996); Kunst als Revolte? Von der Fähigkeit der Künste, Nein zu sagen (1996); Visionen vom Glück – Visionen vom Untergang: Zeichen und Diskurse zur „schönen neuen Welt“ (1998); Sehen – Gehen – Denken: der Entwurf des Bauhausgebäudes, in: ‚Das Bauhausgebäude in Dessau 1926–1999‘ (1998); City-Lights – Zentren, Peripherien, Regionen: interdisziplinäre Positionen für eine urbane Kultur (2002), Idea and form: Häuser von Szyszkowitz + Kowalski (2003); Formationen der Stadt. Camillo Sitte weitergelesen (2005).

TERRITORIALITÄT UND INTERNATIONAL STYLE¹

Architektonische Wunsch- bilder einer fröhlichen Weltgesellschaft

Will man über die Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts sprechen, so wird ein zentrales Kapitel den politischen Katastrophen gewidmet sein müssen, die den europäischen Kontinent geografisch-territorial vollkommen umgekrempelt haben. Es waren vor allem die radikalen Umbrüche im Vorfeld und im Nachklang der beiden Weltkriege, die dazu führten, dass Nationalstaaten erblühten oder Länder verfielen, ganze Völker und Ethnien umgesiedelt, Menschen und was Heimat gewesen war, vernichtet wurden. Mit den Flüchtlingsströmen und Umsiedlungen lösten sich gleichsam über Nacht territoriale und nationale Integritäten auf, um neu formiert in veränderten Grenzen wieder aufzuerstehen; ein Prozess, der nach 1918 ein Reich wie das der Habsburger Monarchie von der Landkarte tilgte und neue, unabhängige Nationalstaaten hervorbrachte. In wenigen Jahrzehnten

1 Der Begriff Territorialität / Territorium umfasst unterschiedliche Bedeutungsebenen:

- physische(s) (Landschaft, Boden, Grenze)
- politische(s) (Staaten, Kommunen)
- soziale(s) (soziale Schichtung)
- mentale(s) (kollektive Bewusstseinsform, Lebensstile, Habitus, Raumsymbolik)

Der vorliegende Text verhandelt das Phänomen vorzugsweise als mental-raumsymbolische Setzung.

wechselten im vergangenen Jahrhundert also die Grenzlinien zwischen Staaten und Kulturen, die einen physisch-räumlich, die anderen eher verdeckt in Regularien des Performativen und der *longue durée* (Traditionen). Aus dem Blickwinkel der Weltgeschichte betrachtet geschah diese Raum-Zeit-Verwirbelung im Tempo eines Zeiträfers, nahezu überschaubar für ein einziges Menschenleben, und wenn auch in veränderten Maßstäben und unvergleichlichen Eigenarten der historischen Ereignisse, trieb jener „Sturm vom Paradiese“ (Walter Benjamin) namens Fortschritt oder Moderne das 20. Jahrhundert auf diese Art vor sich her in die Zukunft. Die Antriebskräfte dieser Entwicklungen hatten nicht zuletzt in den unterschiedlich legitimierten expansionistischen Ideologien der europäischen Großreiche bestanden, in deren Schoß doch zugleich das liberale Denken eines aufrührenden bürgerlichen 19. Jahrhunderts heranreife, das meinte, die imperial wildernde Aggressivität in der Befriedungskraft einer modernen, grenzüberschreitenden Weltökonomie fesseln und kanalisieren zu können.² In diesem Spannungsfeld aus territorialer Expansion durch Eroberungskriege und der zugleich betriebenen mentalen und sozialen Territorialisierung neu gewonnener Gebiete, eine Praxis, die sich gerne euphemistisch als Proklamation der Befriedung durch Wohlstandsversprechen präsentiert hat, haben die Durchsetzung des Weltmarktes und in seinem Schlepptau die nützlichen Künste immer eine wesentliche Rolle gespielt. Ihren eigenen Part übernahm in diesen Neuordnungen der modernen Welt die Architektur als das raumbildende Medium territorialer Schübe und Verschiebungen; immerhin kam ihr die Funktion zu, die zweidimensionale Abstraktion der neu kartografierten Landvermessungen in die Dreidimensionalität der ortsdefinierenden „Raumbewältigungen“ zu übertragen. Die Ausprägung der historistischen Nationalstile im 19. Jahrhundert und deren Exporte in okkupierte Regionen der Welt haben diese Bewegung begleitet. Ihre Aufgabe bestand darin, „in Kopf und Herzen der Menschen“³ einzudringen oder, wie Jürgen Habermas dies nannte, die „Kolonisierung der Lebenswelt“ zu vollziehen. Nationalstile bildeten den raumdefinierenden Baustein im System zur Neu- oder Umstrukturierung kollektiver Mentalitäten.

Sucht man Beispiele dessen, so vermittelt ein Blick in die Baupolitik des österreichischen Vielvölkerstaates der k.u.k. Monarchie diese politische Funktion der Architektur seit Mitte des 19. Jahrhunderts in physischer Handgreiflichkeit. Im

² Siehe dazu Karin Wilhelm: „Ordnungsmuster der Stadt. Camillo Sitte und der moderne Städtebaudiskurs“. In: K. Wilhelm/D. Jessen-Klingenberg (Hg.): *Formationen der Stadt. Camillo Sitte weitergelesen*, Gütersloh 2006, S. 28ff.

³ Martin Albrow: *Das globale Zeitalter*, Frankfurt/M. 2007, S. 93.

Die Stilarchitektur des Historismus folgte der Notwendigkeit, die Territorialität des Nationalen als schöne Macht zu repräsentieren.

visuellen Repertoire des Ringstraßenstils, seines ornamentalen Beiwerks und der durchdachten Bildprogramme der Fassaden konstruierte das habsburgische Österreich die Bilderwelt seiner nationalen Repräsentation und machte durch Stilübertragung die Gebäude seiner Kronländer visuell gleichsam zu Statthaltern. Auf diese Weise folgte die Stilarchitektur des Historismus auch andernorts der Notwendigkeit, die Territorialität des Nationalen als schöne Macht zu repräsentieren.

Für unseren Zusammenhang bleibt die Paradoxie und Doppelnatur dieser Raumpolitik im Zeitalter der Nationalstaaten festzuhalten. Zum einen hatte der Nationalstaat das Hoheitsgebiet zu formieren und territorial administrativ zu befestigen. Zum anderen drängte die Kapitalisierung seiner Territorien mit dem Blick auf neue Absatzmärkte tendenziell zur „Entbündelung“ (Saskia Sassen) der traditionellen Territorialität des Nationalen, also zur Internationalisierung. Die europäischen Architekten und Künstler der Avantgarde haben diesen Widerspruch frühzeitig als eine Krise ihrer Profession wahrgenommen. Schon mit dem Jugendstil setzte die Abkehr von den visuellen Mustern des anekdotischen politischen Historismus ein. In Erbschaft des aufgeklärten Universalismus vollzog diese Bewegung mit dem Hinweis auf das allen Menschen gemeinsame natürliche Schönheitsempfinden die Selbsterneuerung der Stilkunst. Damit bereitete der Jugendstil, zuweilen gegen die eigenen Intentionen, jene Stilmodernisierung vor, die sich in der Industrialisierung der Arbeit angekündigt hatte und von der Internationalisierung der Märkte begleitet wurde. Walter Gropius gilt als einer der Rädelsführer dieser Stilerneuerung aus der zweiten Generation, die schließlich die kunstreligiöse Gestaltungstheorie der idealistischen Vätergeneration eines Henry van de Velde oder Peter Behrens gleichsam vom Kopf auf die Füße zu stellen unternahm. Für das Jahrbuch des Deutschen Werkbundes reflektierte Gropius 1914 über den „Stilbildendenden Wert industrieller Bauformen“ und hatte schon 1910 als ideeller Entrepreneur im Programm einer neu zu gründenden „allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage m.b.H.“ den Aufstieg eines international ausgerichteten pragmatischen Kunstwillens prognostiziert.

zierend betrieben. In seinem detailliert ausgearbeiteten Hausbauprogramm liest man unter dem Stichwort „Unbegrenztes Absatzgebiet“ dann folgende Passage:

„Die projektierten Häuser sind selbständige in sich abgeschlossene Organismen, die an kein Terrain gebunden, auf die Bedürfnisse eines modernen Kulturmenschen zugeschnitten, überall, auch außerhalb der Grenzen Deutschlands, hinpassen. Der Ausgleich der Kulturvölker untereinander nimmt mit den wachsenden Verkehrsmöglichkeiten ständig zu. Daraus entwickeln sich internationale Bedürfnisse und ein einheitliches Streben in allen wichtigen Lebensfragen. Nationaltrachten nehmen mehr und mehr ab, und die Mode wird für fast alle Kulturländer Gemeingut; in gleicher Weise wird auch eine Konvention des Hausbaues entstehen und die Grenzen eines Landes überschreiten.“⁴

Gropius konnte dieses Konzept vor 1914 nicht realisieren; vielleicht auch deshalb, weil die nationalstaatliche Autorität die ästhetische Entwertung ihres visuellen Kanons als sozialistisch-marxistische Perspektive einer neuen Weltgesellschaft zu deuten gewohnt war. Diese Option „versetzte“ aber, darauf hat Martin Albrow hingewiesen, „... den Nationalstaat in Panik und brachte dem Internationalismus den Ruf einer subversiven Haltung ein.“⁵ Dass sich Gropius' Internationalisierungskonzept erst nach dem verlorenen Krieg in der Weimarer Republik zumindest ansatzweise realisieren ließ, war schließlich der Neuverteilung politischer Einflussphären nach 1918 geschuldet. Erst die große welthistorische Krise und die Neuformierung der Einflussphären zwischen den Vereinigten Staaten von Amerika und der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken setzte mit einer weiteren technischen Modernisierungswelle der Arbeit jene Kräfte frei, die die Durchsetzung international gültiger Standardisierungen (z. B. DIN-Formate) der Architektur im Sinne des Walter Gropius vorantrieb.

In vergleichbaren Mustern hat sich nach 1945 die Verbreitung der inzwischen in den Vereinigten Staaten von Amerika technisch-konstruktiv perfektionierten internationalen Architektur des „International Style“ vollzogen. Die Erfolgsgeschichte dieser Architektur im Europa nach dem 2. Weltkrieg basierte nicht zuletzt auf Wunschbildern vom gleichwertig guten Leben, die Walter Gropius schon frühzeitig und durchaus pragmatisch fundiert konzipiert hatte. Schon die internationale Architektur, die im Umfeld des Bauhauses, in den Meisterhäusern

4 Walter Gropius: „Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlicher Grundlage m.b.H.“. In: H. Probst/Ch. Schädlich (Hg.): *Walter Gropius. Ausgewählte Schriften*, Bd. 3, Berlin 1988, S. 21

5 Ebd., S. 83.

Dessaus ab 1926 etwa, als *promesse du bonheur* projiziert und in sachlich klarem Design gebaut worden war, hatte die Idee der Wohlstandsgesellschaft in einer bequem handhabbaren Alltagsorganisation präludiert. Die Durchführung dieses Themas setzte mit weltpolitischem Kalkül in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein. Will man also die Erfolgsgeschichte des „International Style“ in der europäischen Nachkriegsarchitektur wirklich verstehen und nicht nur oberflächlich als imperiales Muster missdeuten, so wird es nötig sein, sich abermals den kulturpolitischen Motivketten, also dem Zeitgeist in den Geburtsjahren des „International Style“ zu widmen.

Die neue Welt

Kaum ein Text, der von Architekten im frühen 20. Jahrhundert verfasst worden ist, hat die Erscheinungsformen der international wirksamen Modernisierung westlicher Prägung klarer und stilistisch angemessener zum Ausdruck gebracht als der 1926 erstmals in der Zeitschrift „Das Werk“ veröffentlichte Artikel „Die neue Welt“ des Hannes Meyer:

*„das aerophon von theremin,
der flug lindbergh's amerika - europa,
das rotorschiff von flettner,
die nordpolfahrt der 'norge',
das zeiss-planetarium sind einige zuletzt gemeldete etappen der mecha-
nisierung unserer erde...*

unsere Straßen durchströmen Autos:

'ford',

'voisin',

'fiat',

'rolls-royce' sprengen den stadtkern und alle grenzen von stadt und land.

im luftraum gleiten flugzeuge:

'fokker',

'dornier',

'junkers',

'farman',

*vergrössern unsere bewegungsmöglichkeit und die
entfernung von der erdkruste ...*

*unsere wohnung wird mobiler denn je und ist abklatsch unserer
beweglichkeit:*

sleeping car / massen-miethaus / wohn-jacht/

*und das internationale hotel der alpen, der riviera,
der oase biaskra ..., sie untergraben alle
den herkömmlichen begriff der 'heimat'.
das vaterland verfällt!
wir lernen esperanto!*⁶

Im atemlosen Stakkato einer Sprache, die sich an der Schnitt- und Montagetechnik des Films orientiert und die Alfred Döblin drei Jahre später in seinem Roman „Berlin Alexanderplatz“ in literarische Prosa verwandeln wird, erzählt der Schweizer Architekt Hannes Meyer vom rasanten, städtischen Lebensrhythmus des modernen Menschen. Unübersehbar vom Wunsch durchdrungen, den maschinenrollenden Zeitgeist formal einzufangen und die Dynamik der neuen großstädtischen Welt im Schriftbild zu übermitteln, adaptiert Meyer für einige Passagen jene Manier der freien, gebrochenen Versschrift, mit der der unbestrittene Star der sowjetischen Poesie Wladimir Majakowski soeben die westeuropäischen Künstler und Intellektuellen in seinen Bann gezogen hat. Zwei Jahre später, 1928, veröffentlicht Meyer, der inzwischen die Funktion des Bauhausdirektors in Dessau einnimmt, eine erweiterte, zweite Fassung jenes Artikels, der den Rationalisierungsduktus der dichten Beschreibung jetzt auch in der den Bauhausveröffentlichungen eigentümlichen Kleinschreibung vor Augen führt. Noch einmal feiert Meyer die neuen technischen Erfindungen im Reiche der Kommunikation, die sich anschicken, die Welt und ihre Bürger mit Weltläufigkeit anzufüllen, mithin Lebensformen freizusetzen, die sich mit ihrer Verbreitung überall auf der Welt anzugleichen scheinen. Meyers Text fokussiert diese neue pulsierende moderne Lebenswelt des 20. Jahrhunderts auf die Durchsetzung naturwissenschaftlich-technischer Innovationen, deren Natur es ist, nationalstaatliche Grenzen mithilfe des Weltmarktes zu überschreiten und damit zu international gebräuchlichen Standards zu werden. Neugierig blickt der Schweizer Architekt jetzt auf die damit verbundenen kulturellen und mentalen Transformationen, die er als Veränderung des Zeitbewusstseins, als räumliche Annäherung einst getrennter Kontinente wie Amerika und Europa beschreibt und in nomadisch-flüchtigen Lebensstilen erkennt, die das virulent gewordene Problemfeld der Stadt-Land-Dichotomie neu ordnen. Kurz, Hannes Meyer schildert die Folgen der Industrialisierung des 19. Jahrhunderts als Revolutionierung der tradierten Lebensverhältnisse im 20. Jahrhundert. Zweifellos ist Meyer von diesen Lebensverhältnissen fasziniert, eröffnen sie doch den Blick auf eine vom Subsistenz-

6 Hannes Meyer: „die neue welt“. In: Klaus-Jürgen Winkler: *Der Architekt Hannes Meyer. Anschauungen und Werk*, Berlin 1989, S. 229.

„Der Kapitalismus hat den Wohntypus seines kollektivierte Haushaltes längst in Reinkultur entwickelt als Luxus-Wohnhotel der City, der Riviera der Alpen. Dort haust die Auslese seiner parasitären Gesellschaft je nach Jahreszeit, Laune und Mode.“

Hannes Meyer

druck befreite Weltgesellschaft, die sein rebellisches Herz ersehnt. Zur Feier des Serienprodukts schlägt Meyer den hohen Ton der sozialen Gleichheit an, er spricht von angeglichenen Bedürfnissen, vom Tod der Vergangenheit mit ihrer Individualkunst, vom Tod der Seele und des Gemüts. Noch spricht der bekennende Kommunist über die Internationalisierung der Lebensformen im gängigen Jargon der Künstleravantgarden, noch teilt er die emphatische Technikbegeisterung mit den Futuristen und denkt in Kategorien der habituellen Entrümpelung durch die klassenübergreifenden Stilmittel der standardisierten Architektur und Gebrauchsgegenstände. Nur zwei Jahre später, also nach seinem „Hinauswurf aus dem Bauhaus“, wird der „wissenschaftliche Marxist“, wie Meyer sich selbst nennt, am Esperanto der nationenübergreifenden Konsumkultur keinen Gefallen mehr finden. Fortan sucht Meyer nach dem proletarischen savoir-vivre und einer, wie er es nennt, „marxistischen Architektur“. In einem Interview mit der Tschechischen Zeitschrift „Leva fronta“ erkennt er im Internationalismus der Lebensstile nur noch das Privileg: „Der Kapitalismus hat den Wohntypus seines kollektivierte Haushaltes längst in Reinkultur entwickelt als Luxus-Wohnhotel der City, der Riviera der Alpen. Dort haust die Auslese seiner parasitären Gesellschaft je nach Jahreszeit, Laune und Mode.“⁷ Und im Jargon der naiv bewundernden „Partei Lenins“ führt er aus: „Was soll die Kunst inmitten einer absterbenden Gesellschaft, ... Was soll die Kunst im Städtebau der kapitalistischen City, ...? Was soll die Kunst in der Mietwohnung des Kopf- oder Handarbeiters, ... Die Arbeitermassen kämpfen um Brot und Wohnung, während die bürgerliche Kunst zum Privileg einer dünnen Oberschicht geworden ist, deren Entartungsprozeß sich in ihren Künsteleien widerspiegelt.“⁸ Zu diesen Künsteleien zählt Hannes Meyer inzwischen die „Internationale Architektur“, die Walter Gropius 1925 so eindrücklich in der gleichnamigen Bauhauspublikation als architektonische Angemessenheitsformel der Völkergemeinschaft und Völkerfreundschaft vorgestellt

7 Ebd., S. 236.

8 Ebd.

Der Fordismus war nicht nur ein Disziplinarkonzept, sondern auch ein schillerndes, verlockendes Phänomen, das auch linke Aktivisten fasziniert hat, die verstanden, dass der Kapitalismus damit seine Doppelnatur aus Freisetzung und neuerlicher Beschränkung auf einer neuen Stufe internationalisierte.

hatte. Immerhin präsentierte Gropius die zweite Auflage des Buches unter Verwendung des sachlich konstruktiven Entwurfs, den Meyer und Hans Wittwer für den viel beachteten Wettbewerb zum Völkerbundpalast in Genf 1927 entwickelt hatten, ein Bekenntnis, das die modernen, international orientierten Architekten der Weimarer Republik zum Weltfriedensgedanken damals abgelegt haben. Für Meyer, der seit 1930 in der Sowjetunion arbeitet, ist dieser ästhetische Internationalismus nur noch ein „Traum aus Glas, Beton und Stahl“, ein Traum „snobistischer ... Bauästheten“⁹ im Dienste der großen Trusts.

Der durch Gropius am Bauhaus eingeleitete Versuch, Häuser, Gebrauchsgegenstände und selbst Kunstwerke für Industriearbeiter und Angestellte in aller Welt zu entwickeln, und mit „Welt“ meinte Gropius das, was er die zivilisierte Welt nannte, also die „technisch aufgerüstete“, erscheint dem leninistisch formierten Blick des Sowjetarchitekten Meyer ab 1930 nur noch als Betrugsverfahren kapitalistischer Charaktermasken.

Von heute aus gesehen, müssen wir feststellen, dass es zur Ironiegeschichte des Bauhaus' gehört, dass just der gesellschaftspolitisch Ambitionierteste unter den drei Bauhausdirektoren die Attraktivität eines Lebensstilkonzeptes verkannt hat, das von Gleichheitsstandards, von Bequemlichkeit im Privatleben und der Geschlechteremanzipation durchdrungen war. Meyers Argumentation deckt sich darin mit Positionen der vulgärmarxistisch geschulten deutschen Arbeiterbewegung gegenüber dem Amerikanismus, die gleichfalls die Wirkungsmacht des „Fetischcharakters der Ware“ auf die kulturelle Mentalitätsbildung der Menschen unterschätzte, obwohl Karl Marx dessen machtvoll mysteriöse Ausstrahlung doch in seiner Kapitalanalyse so feinsinnig analysiert hatte.

Meyers Text aus den 1920er-Jahren ist unzweifelhaft von Bildern des amerikanischen Fordismus geprägt worden. Diese Rezeption der amerikanischen Lebensstile teilte er mit Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier und den anderen Architekten, die unter dem Einfluss des Fordismus das Konzept einer „Internatio-

9 Ebd., S. 239.

nenen Architektur“ entwickelt haben. Denn im Fordismus erkannten sie die Chance, den Lebensstandard der Menschen zu heben und das zentrale Problem ihrer Zeit, den Massenwohnbau, effizient und sozial verträglich lösen zu können. Will man die Konzepte dieser Architekten verstehen und nicht nur denunzieren, so sollte man die Metaphorik der „Wohnmaschine“, die wir Le Corbusier verdanken, oder des „Wohn-Fords“, ein Begriff, den Sigfried Giedion für den präfabrizierten Wohnungsbau gewählt hat, noch einmal auf der Ebene der ideellen Verheißungen reflektieren, die der Fordismus darin hinterlassen konnte. Denn der Fordismus war nicht nur ein Disziplinarkonzept, wie wir heute gerne meinen, sondern auch ein schillerndes, verlockendes Phänomen, das nicht nur liberale Bourgeoisgemüter fasziniert hat, sondern auch linke Aktivisten, die gleichermaßen verstanden, dass der Kapitalismus damit seine Doppelnatur aus Freisetzung und neuerlicher Beschränkung auf einer neuen Stufe internationalisierte. Im Alltagsgeschehen waren es eben die Nachrichten aus dem Paradies der Fordfamilie und nicht die aus der Arbeitshölle am Fließband, die den mentalen Raum im Nachkriegseuropa besetzen konnten. (Man denke an die Analysen Siegfried Krakauers zur Angestelltenkultur). Im Übrigen wurden sie weltweit gehört, auch und gerade, was Hannes Meyer verkannte, in der jungen Sowjetunion. Spätestens in den 1930er-Jahren zeigte sich, dass der gesamte europäische Kontinent sich diesen Amerikanismen mehr oder weniger freiwillig geöffnet hatte. Amerika war nicht nur ökonomisch, sondern auch kulturell zur „Macht und zum Modell geworden oder, wie Jean Baudrillard nochmals am Ende des 20. Jahrhunderts wiederholte: „Der internationale Stil wurde amerikanisch.“¹⁰

International Style: Signatur der fröhlichen Weltgesellschaft

Der Internationale Stil oder besser die *International Style* war selbst eine Erfindung oder besser, ein gut gewähltes Label zweier Amerikaner. Henry-Russell Hitchcock und Philipp Johnson wählten diesen Titel für ihre 1932 im Museum of Modern Art präsentierte Ausstellung „The International Style: Architecture since 1922“. Zur Vorbereitung ihrer Präsentation der zeitgenössischen Architektur in New York hatten sie um 1930 eine Europareise unternommen. Begeistert und skeptisch zugleich analysierten sie später die Eigenarten des europäischen Funktionalismus, der auf dem alten Kontinent offensichtlich zu einer international gültigen Formensprache mit gleichen Merkmalen geführt hatte. Dazu gehörte das flache Dach, der undekorierte, nackte Baukörper, die transparente Fassade und die Dominanz der technisch-konstruktiven Form über die bildhaft

10 Jean Baudrillard: *Amerika*, München 1995, S. 164.

ornamentale, eben das, was sie kunsthistorisch als *International Style* bezeichneten. Natürlich war ihnen aufgefallen, dass dieser Stil vor allem im Wohn- und Siedlungsbau der größeren Städte, allen voran denen der Weimarer Republik, aufgeblüht war, zwar an deren Rändern, aber doch unzweifelhaft als Konzept einer zukunftstauglichen städtischen Lebensform. Aber gerade diese Lösungen beurteilten sie mit äußerster Skepsis und noch heute übermittelt der Katalogtext die Indignation, die die beiden US-Kuratoren gegenüber dem szientifischen Idealismus dieser Konzepte entwickelt haben. Den Argwohn der Amerikaner erregte die gerade im Siedlungsbau durchgesetzte Vereinheitlichung der Formen, die ihnen ästhetisch als dogmatisch und sozial als rigide erschien. Der Grund dieser Wirkung sei in den Planungsparametern zu finden, denn die Architekten des neuen Bauens planten für eine Kunstfigur, für ein „statistisches Monster“ namens „die typische Familie“, wie sie schrieben. Aber, so der Kommentar, „... the typical family has no personal existence and cannot defend itself against the sociological theories of the architects.“¹¹ Und mit der Ironie des Pragmatikers amüsierten sie sich über die moralisch hohe Tonlage jener Architekten, die sich, wie etwa Le Corbusier, jetzt als „Sozialarbeiter“ definierten: „Too often in European Siedlungen the functionalists build for some proletarian superman of the future.“¹²

Was die Erfinder des *International Style* geflissentlich übersahen, war die Tatsache, dass diese Kombination aus Typisierung und Heroisierung der Arbeiter auch als Botschaft Amerikas über den Atlantik gekommen war. Den Siedlungsbau der Weimarer Republik jedenfalls motivierte der idealisierte Fordismus mindestens ebenso wie die Vorstellung genossenschaftlich organisierter Lebensformen, also die Mischung aus rationalisierter Bauproduktion bei gleichzeitiger Anhebung der Konsumanteile für jene, die man gerne als „minderbemittelte Schichten“ bezeichnete. Dass man diesen verheißungsvollen Bildern des fordistischen american way of life so vieles zutrauen durfte, lag nicht zuletzt daran, dass soeben sogar die Sowjetunion die soziale Tauglichkeit des Systems beglaubigt hatte. Für die meisten Architekten der Zwischenkriegszeit blieb der Fordismus mithin ein schillerndes, ein undurchschautes Phänomen. Das liberale Bürgertum Deutschlands jedenfalls hoffte mithilfe des ökonomischen und kulturellen Amerikanismus den dritten revolutionsfreien friedlichen Weg in die Zukunft zu weisen, ein Projekt, das nach 1945 in den Westzonen und der Bundesrepublik Deutschland später fortgesetzt wurde.

11 Henry-R.Hitchcock / Philip Johnson: *The International Style* (The International Style: Architecture since 1922 1932), New York, London 1995, S. 103.

12 Ebd., S. 104.

Zum Instrumentarium der Befriedungsstrategien nach dem 2. Weltkrieg gehörte auch der Wiederaufbau einiger deutscher Städte, der die Territorialisierung des Mentalen als Versprechen auf Freiheit, Demokratie und Wohlstand durchzusetzen half. Das Symbolsystem dieser Werte, ein während der Kriegsjahre in den USA technisch-konstruktiv perfektionierter *International Style*, hat seine Spuren stadträumlich-architektonisch vor allem in den Westzonen der ehemaligen Reichshauptstadt Berlin (West) als sanfte Okkupation hinterlassen. Herausragende Beispiele dieser politischen Raumbilder sind u. a. die Amerika-Gedenkbibliothek, ein Geschenk der USA an die Stadt nach der überstandenen Blockade 1948 ebenso wie die als „Leuchtturm der Freiheit“ gefeierte, aus Anlass der Internationalen Bauausstellung 1957 errichtete Kongresshalle, das Amerikahaus in der Hardenbergstraße, das 1957 gleichfalls im Westteil der Stadt entstand und der bereits 1954 eröffnete Neubau der Freien Universität Berlin, der Henry-Ford-Bau in Dahlem, der in seinem Namen unmittelbar an das Wohlstandsversprechen US-amerikanischen Kapital- und Produktivitätsimports aus der Weimarer Republik zu erinnern vermochte. Diese Stahl-, Glas- und Betonarchitektur, die inzwischen variantenreich bautechnische Standards internationalisierte, ruhte ideell im politischen Diskurs jener Jahre, der in der Vierzonenstadt Berlin am offensivsten auftreten musste. In den Reden und Rundfunkansprachen, die der erste Bürgermeister der Stadt Ernst Reuter nach dem Vorbild seines New Yorker Amtskollegen im RIAS hielt, wurden jene Argumente popularisiert, die die Dominanz dieser Architektursprache geradezu nötigend nahelegten. Reuter, der Remigrant aus der Türkei, hat sich während seiner Amtszeit notgedrungen immer wieder zur Thematik der „Umerziehung des Volkes“ äußern müssen. In einem Interview führte er 1947 aus: „... es gibt keine interessantere Arbeit als die, die Deutschen durch systematische und geduldige Umbildung in die Gemeinschaft der Völker einzufügen. Es muß eine Organisation des Friedens der Völker durchgesetzt werden ...“¹³ Auf die anschließende Frage, ob er sich also als Internationalist fühle, antwortete er: „Ich habe mich immer zutiefst als Internationalist gefühlt, und ich verabscheue den Chauvinismus lokaler Interessen ... Wie könnte ich mich als wirklicher demokratischer Deutscher fühlen, wenn ich nicht zugleich aus innerster Überzeugung ein Internationalist wäre?“¹⁴ Reuters' sozialdemokratisch geprägter Internationalismus referierte die heroisch idealische Komponente der Sozialistischen Internationale gleichsam in amerikanisierter Lesart. An diesem komplexen

13 Ernst Reuter: „Weshalb ich aus der Türkei nach Deutschland zurückkehrte“... (*Telegraf* Nr. 44, 21.2.2947). In: H.Hirschfeld / H.J.Reichardt (Hg.): *Ernst Reuter. Schriften, Reden*, Bd. 3, S. 118.
14 Ebd., S. 119.

Der aus den USA zurückgekehrte International Style ist nicht mehr als stilistischer Dogmenkanon der Architektur wesentlich geworden. Seine Funktion bestand vor allem darin, den Amerikanismus als Lebensstil der kommenden Weltgesellschaft zu repräsentieren und gleichsam territorial zu markieren.

Bedeutungsgemisch eines antinationalistischen und antirassistischen politischen Internationalismus jedenfalls partizipierte die am *International Style* orientierte Architektur der 1950er-Jahre. Ihre ästhetische Dominanz war nicht zuletzt in dieser Lesart legitimiert, die umso unangefochtener Raum greifen konnte, als sie sich den Nachkriegsdeutschen in bekannten Wunschbildern des Amerikanismus vom gleichwertig guten Leben präsentiert hat. Immerhin trat der *International Style* abermals als Botschaft einer fröhlichen Weltgesellschaft auf, mit dem, um Friedrichs Nietzsches Bild zu bemühen, sich die „wiederkehrende Kraft des neu erwachten Glaubens an ein Morgen und Übermorgen, des plötzlichen Gefühls und Vorgefühl von Zukunft“¹⁵ ankündigte.

Als ein Beispiel dieser Verheißung ist der Wiederaufbau und die Architektursprache des Westberliner Zooviertels seit 1950 zu lesen. Vom Verkehrsplatz Ernst Reuter, entlang der Hardenbergstraße über die Bebauung am Bahnhof Zoo an der Budapester Straße bis zum Hilton Hotel im Zoorandgebiet des Tiergartens dominieren bis heute die drei Hochhausvarianten, die mit dem Namen des Architekturbüros Paul Schwebes und Hans Schoszberger verbunden sind. Schon im Bautypus des Hochhauses wird auf ein Leitbild des architektonischen Amerikanismus verwiesen, den die Architekten in Fassadengestaltungen zuweilen ornamentalisieren und andernorts dem Erbe der Berliner Geschäftshausmoderne anpassen. Dem Zeitgeist vom neuen, fröhlichen Zeitalter weltweiter Prosperität wird hier Reverenz erwiesen, um schließlich das Programm der befriedenden Völkerverständigung in der Bauaufgabe des großen Hotels eines international agierenden Hotelkonzerns im Raume zu bewältigen. Als am 15. Januar 1958 das Richtfest des Berliner Hiltons durch den Vizepräsidenten der Hilton Hotels International, Mr. Curt R. Strand, gefeiert wird, offerierte seine Rede diese Option.¹⁶ Man kann

¹⁵ Friedrich Nietzsche: „Die fröhliche Wissenschaft“. In: *Werke in 2 Bde.*, München 1978, Bd. 1, S. 483.

¹⁶ Der Entwurf für das Hilton Gebäude in Berlin (West) stammte aus dem amerikanischen Architekturbüro Pereira & Luckman. Schwebes und Schoszberger arbeiteten als Kontaktarchitekten und überwachten die Bauleitung.

darin eine Fußnote der Geschichte zur Durchsetzung jener neuen Weltordnung erblicken, deren Ideologie Michael Hardt und Antonio Negri als „Vorstellung eines globalen Konzerts unter der Leitung eines einzigen Dirigenten“ beschrieben haben, „... als die eine „Macht, die den sozialen Frieden bewahrt und moralische Gewissheit bietet.“¹⁷ Immerhin argumentierte Strand in seiner Rede durchaus in diesem Sinne: „Wir von Hilton sind hier, weil die maßgeblichen Persönlichkeiten unserer Gesellschaft überzeugt sind, daß Berlin eine Stadt der Zukunft ist ... Vor neun Monaten erst wurde an dieser Stelle der Grundstein gelegt und einer kaum größeren Zeitspanne werden hier Menschen aus aller Welt ... ein- und ausgehen. Man hört oft, daß die Welt viel kleiner geworden sei. Man meint, denke ich, wohl auch damit, daß das Interesse des einzelnen Menschen am Leben und Schaffen seines Mitmenschen teilzunehmen und ihm dadurch näher zu kommen, viel größer geworden ist. Man kann doch sagen, daß dieses Bestreben zu einer der größten Hoffnungen der Menschheit berechtigt, die stärker ist als der Drang zur absoluten Macht und damit zur absoluten Vernichtung. Für diese Kräfte soll dieses Haus ein würdiger Rahmen werden, der das politische, wirtschaftliche, kulturelle und gesellschaftliche Leben Berlins bereichern und mithelfen soll, neue Kontakte nach aller (unterstrichen, im Orig.) Welt aufzunehmen.“¹⁸ Der aus den USA zurückgekehrte *International Style* dieser Hotelanlage ist, wie auch andernorts, nicht mehr als stilistischer Dogmenkanon der Architektur wesentlich geworden. Seine Funktion bestand vor allem darin, den Amerikanismus als Lebensstil der kommenden Weltgesellschaft zu repräsentieren und gleichsam territorial zu markieren.

17 Michael Hardt / Antonio Negri: *Empire. Die neue Weltordnung*, Frankfurt/M. 2002, S. 26.

18 Curt R. Strand anlässlich der Richtfeier am 15.1.1958, Typoskript, Archiv: Verfasserin.