

## DIE VERDRÄNGUNG DER GESCHICHTE: WALTER GROPIUS ALS ARCHITEKTURLEHRER\*

Winfried Nerdinger

Bruno Zevi, Schüler von Walter Gropius in Harvard Anfang der vierziger Jahre, schrieb 1959 den großen Artikel über Architektur in der renommierten und einflußreichen *Encyclopedia of World Art*. In diesem Beitrag erklärte Zevi, daß Gropius im Lehrplan des Bauhauses den Unterricht in Geschichte mit der Begründung ausgelassen hätte, das sei für den Architektenberuf nicht notwendig. Diese Position habe Gropius, so Zevi, nie mehr revidiert, auch nicht nach seiner Berufung als Chairman der Architekturabteilung an der *Graduate School of Design (GSD)* in Harvard. Zum Beweis zitierte Zevi aus Gropius' Grundsatzerklärung über Architekturausbildung, seinem Essay *Blueprint of an Architectural Education* von 1939: "Studien in Kunst- und Architekturgeschichte können Prinzipien bestätigen, die der Schüler vorher durch eigene Studien zu Oberfläche, Volumen, Raum und Farbe gefunden hat; sie selbst aber können keine Elemente liefern, die für eine gegenwärtige Gestaltung von Wert sind. Die Gestaltungsgrundlagen müssen von jeder Epoche aufs Neue für die schöpferische Arbeit gesucht werden." Unterricht in Geschichte sollte deshalb am Besten nur älteren Studenten, die bereits einen eigenen Ausdruck gefunden haben, angeboten werden. Wenn der naive Anfänger mit den großen Errungenschaften der Vergangenheit konfrontiert werde, könnte er zu leicht entmutigt werden, selbst kreativ zu gestalten. Zevis Kommentar und Schlußfolgerung dazu lautete, Gropius sei zwar bekannt als einer der kultiviertesten modernen Architekten, "yet it would be difficult to imagine a more reactionary and biased concept of history".

Zevis Darstellung von Gropius' Haltung zur Geschichte wurde in den folgenden Jahren von zahlreichen Historikern zitiert und wann immer Gropius davon erfuhr, schrieb er einen empörten Brief an den Verfasser und beschwerte sich, daß Zevi geglaubt werde und seine Auffassungen verdreht würden. Immer wieder betonte er, daß seine Familie aufs Engste mit der Architekturgeschichte von Berlin verknüpft sei, und daß die Schinkel-Tradition in seinem eigenen Werk ganz offensichtlich sei. Aber Gropius konnte Zevis Verurteilung nie mehr entkommen. Mit dem Anwachsen der Postmoderne seit den siebziger Jahren wurde er zum Hauptverantwortlichen für die Geschichts- und Wurzellosigkeit der modernen Architektur. Heinrich Klotz, der Propagandist der Postmoderne in Deutschland, veröffentlichte sogar mehrfach die eindrucksvolle, aber letztlich völlig erfundene Geschichte, Gropius hätte nach seiner Ankunft in Harvard alle Lehrbücher zur Architekturgeschichte aus der Bibliothek

entfernen lassen. Legenden und Anekdoten umranken somit Gropius' Beziehung zur Geschichte, die im folgenden rekonstruiert und analysiert werden soll.

Zweifellos richtig ist Gropius' späte Rechtfertigung, daß er im Geist der Geschichte erzogen wurde. Schinkel galt in der Familie als der "Hausheilige". Im ersten Bauhaus-Manifest vom April 1919 findet sich unter den wissenschaftlich-theoretischen Fächern: "Kunstgeschichte - nicht im Sinne von Sozialgeschichte vorgetragen, sondern zur lebendigen Erkenntnis historischer Arbeitsweisen und Techniken". Ein regelmäßiger Unterricht in Kunst- oder Architekturgeschichte fand allerdings nie am Bauhaus statt. 1923 wandte sich Gropius zwar an Carl Einstein mit dem Angebot, eine "Kunstgeschichte der Moderne" am Bauhaus zu unterrichten, es kam jedoch nicht zu konkreten Verhandlungen. Der mit Gropius befreundete Kunsthistoriker Paul Klopfer, Lehrer an der Baugewerkeschule in Holzminden, hielt ab und zu Abendvorträge am Bauhaus in Weimar und in Dessau sprach manchmal Gustav Wiessner über *Stilrhythmik*. Eine höchst subjektive Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte betrieb bis 1922 Johannes Itten, der einzelne Kunstwerke alter Meister analysieren ließ, allerdings nur im Hinblick auf seine eigene Form- und Farbenlehre. Nach Ittens Weggang vom Bauhaus finden sich nur noch sporadische Hinweise auf geschichtliche Zusammenhänge im Bauhaus-Unterricht.

Die *Grundsätze der Bauhaus-Produktion* bestimmte Gropius seit 1924 als "Wesenssuche". Das Wesen eines Gegenstandes sollte laboratoriumsmäßig nach seiner Funktion erforscht und anschließend gestaltet werden. Diese Wesenssuche war bereits vom Ansatz her ahistorisch, denn sie zielte auf überzeitlich gültige, geschichtslose oder nach einem im Deutschen Werkbund und am Bauhaus beliebten Begriff "zeitlose" Formen, die letztlich in der reinen Geometrie gesucht wurden. In dieser Mischung aus funktional-technischem Ansatz und idealer platonischer Ästhetik liegt sicher der besondere Reiz der Bauhaus-Produkte. Daß Funktionen auf den Menschen und damit auch auf dessen Tradition und Geschichte bezogen sind, diese Zusammenhänge blieben am Bauhaus völlig unreflektiert.

Das Pendant zur Wesenssuche bildete das Leitbild einer *internationalen* Gestaltung. Im ersten Band der Bauhaus-Bücher mit dem programmatischen Titel *Internationale Architektur* stellte Gropius Beispiele aus Europa und Amerika zusammen, an denen der gleiche länderübergreifende Gestaltungswille sichtbar werden sollte. Im Gegensatz zum nationalen oder regionalen Ausdruck von Architektur sollte nun allein aus dem Wesen der Bauaufgabe, des Materials und der Technik eine allgemein gültige, eben internationale Architektur entstehen. Ein Bezug zum sozialistischen Ideal des Internationalismus in der Politik wurde zwar nicht ausgesprochen, aber die Assoziation stellte sich von selbst ein. So wie Sozialisten und Kommunisten schon im Kaiserreich als "vaterlandslose Gesellen" beschimpft wurden, so lautete dann auch der Hauptvorwurf in der

Weimarer Republik und besonders natürlich im Nationalsozialismus gegen das Neue Bauen, es sei undeutsch, wurzellos und deshalb jüdisch und bolschewistisch.

Den von Gropius proklamierten Titel *Internationale Architektur* nahm Ludwig Hilberseimer 1929 für seine Publikation *Neue internationale Architektur* auf und Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson propagierten dann äußerst erfolgreich seit 1932 den *International Style*. Der wohl radikalste Verfechter einer neuen ahistorischen, international standardisierten Welt war allerdings Hannes Meyer, der 1926 in seinem Manifest *Die Neue Welt* Glühbirne, Grammophon, Fleischextrakt, Klappstuhl und Esperanto als Zeichen einer neuen völkerübergreifenden Gemeinschaft feierte. Seine Vision war eine globale Gemeinschaft auf der Grundlage einer standardisierten letztlich ahistorischen Lebenswelt. 1927 holte Gropius bezeichnenderweise Hannes Meyer ans Bauhaus, um dort den von Studenten schon lange geforderten Architekturunterricht zu erteilen. Architektur- und Kunstgeschichte blieben nicht nur weiterhin ausgespart, sondern ein Bezug zur Geschichte existierte beim Entwerfen am Bauhaus insgesamt schlichtweg nicht.

Wenn Gropius in seinen zahlreichen Vorträgen in den zwanziger Jahren historische Beispiele zeigte, dann nur dazu, um eine "Tradition der Moderne" vom Glaspalast über Ingenieurbauten bis zu Behrens und natürlich zu ihm selbst zu konstruieren. Die Architekturgeschichte diente nur zur Legitimation der eigenen Arbeit. So zeigte Gropius beispielsweise immer wieder die Fuggerei in Augsburg, um seinen architektonischen Leitsatz von der möglichen Vielfalt innerhalb einer Typenbauweise zu illustrieren. Ganz ähnlich erklärte er nach seinem England-Aufenthalt, sein größtes Architekturserlebnis sei der *Royal Crescent* in Bath gewesen, der ihm wieder das Prinzip der "unity in diversity" gezeigt habe. Bezüge zur Geschichte hatten somit rein "operativen" Charakter, sie dienten nur zur Rechtfertigung von Entwurfsstrategien.

Die Emigration nach England war jedoch für Gropius' Auseinandersetzung mit der Geschichte von besonderer Bedeutung, denn hier, abgeschnitten von seiner eigenen Tradition und konfrontiert mit dem starken britischen Geschichtsbewußtsein, setzte er sich zum ersten Mal selbst mit dem Zusammenhang von moderner Architektur und Geschichte auseinander. In dem für die englischsprachige Welt geschriebenen Buch *The New Architecture and the Bauhaus* ließ er zum einen das in Deutschland inzwischen geschlossene Bauhaus als überzeitlichen Idee, losgelöst von allen politischen und sozialen Bezügen, weiterleben, zum anderen erklärte er, die neue Architektur sei nirgends und niemals im Gegensatz zu einer recht verstandenen Tradition. Respekt vor der Tradition sei nicht die Übernahme vergangener Formen, sondern hätte immer die Bewahrung der wesentlichen Elemente bedeutet, die hinter dem Materiellen und Technischen lägen.

Zu diesem Buch schrieb Joseph Hudnut, Dekan der *Graduate School of Design* in Harvard, der Gropius 1936 als Chairman gewonnen hatte, das Vorwort. Hudnut pries die von Gropius in der Publikation vorgestellte Lehrmethode als vorbildlich und schloss sein Vorwort mit dem enthusiastischen Aufruf: "We have learned at the Bauhaus how our processes of education may be addressed to the coming Renaissance." Über Hudnut, der eine Schlüsselrolle bei der Umstrukturierung der amerikanischen Architekturschulen einnahm, wurde Gropius in die in den USA laufende Diskussion eingeführt und einbezogen.

Bereits 1932 hatten Frank H. Bosworth und Roy Childs Jones in einer großen, vom Architektenverband in Auftrag gegebenen Studie über amerikanische Architekturausbildung die weithin fehlende Baupraxis der Architekturlehrer kritisiert. Sie verwiesen auf den enormen Einfluß der Architekturbüros von Le Corbusier und Perret in Frankreich und des Bauhauses in Deutschland und empfahlen, die sogenannte Kopiermethode, d.h. das Abzeichnen historischer Musterblätter, aufzugeben und dafür erfahrene Baupraktiker einzustellen. Genau diese Argumentation übernahm Hudnut als er 1933, damals noch Dekan der Architekturschule der Columbia University, daranging, den Lehrplan zu verändern. Im Gegensatz zur "method of Vignola" und dem "making of a wonderland of drawings", d.h. also dem Beaux-Arts-System, verlangte Hudnut Kenntnis von Konstruktion und Material sowie Beachtung der sozialen Zusammenhänge beim Bauen. 1935 berichteten die amerikanischen Architekturzeitschriften mit Schlagzeilen "Columbia changes her methods" und schon im folgenden Jahr dokumentierte *Architectural Record* in einer Sondernummer über "Education of the Architect", daß zahlreiche andere Architekturschulen wie Cincinnati, Michigan oder Minnesota ebenfalls schon eine obligatorische Baupraxis eingeführt hätten.

Besonders die Studenten lehnten sowohl historistische Architektur als auch das Beaux-Arts-Ausbildungssystem ab und wandten sich zum Bedauern und Ärger ihrer Lehrer der modernen Architektur zu. 1934 schrieb Matlack Price in *The Octagon*, der damals führenden amerikanischen Architekturzeitschrift: "An der schlichten Ziegelfassade von Nelson Robinson Hall, wo in Harvard Architektur gelehrt wird, zeigen Steinplatten die Namen von Bramante, Brunelleschi und anderen aus der großen Hierarchie von Gesetz und Ordnung in der Architektur und zeugen von dem Respekt vor der klassischen architektonischen Vergangenheit. Was ist nur passiert, daß diese Namen keine Verehrung oder auch nur Respekt beim modernen Architekturstudenten hervorrufen?" Wie sehr die Studenten bereits auf Seiten der modernen Architektur standen, wurde offensichtlich als der Dekan der Architekturfakultät von Princeton, Ely Kahn, während einer Architektentagung in Princeton 1937, unter Anspielung auf Gropius, die für ihn nur rhetorische Frage stellte, wenn Princeton über Nacht zerstört würde, so möchte es

doch wohl niemand von einem Modernisten wiederaufgebaut sehen. Zu seinem eigenen Erstaunen mußte er jedoch hören, daß die große Mehrheit der Studenten durchaus für einen modernen Neuaufbau plädierte.

Hudnut konnte sich also bei seinen Reformen in Harvard auf einen besonders von den Studenten gewünschten und unterstützten Umschwung zur Moderne und damit auch zu neuen Ausbildungsmethoden stützen. Da mehrere Neubesetzungen von Professorenstellen in Harvard anstanden, plante Hudnut, schrittweise den gesamten Lehrplan zu verändern. Zuerst wurde eine Leitfigur der Moderne, eben Walter Gropius, berufen, dem Hudnut zugesagt hatte, daß bei den nächsten Berufungen nur Personen zum Zuge kämen, die auf seiner Linie lägen und bereit wären, mit ihm zusammenzuarbeiten. Der ganze Lehrkörper sollte auf Gropius ausgerichtet werden. Gropius selbst sollte nur das Master-Programm unterrichten, eine Gruppe der besten amerikanischen Studenten unter seinen Einfluß nehmen, um über diese Elite die moderne Architektur in den USA auszubreiten. Als Gropius dann im Frühjahr 1937 in New York ankam, ließ er für die Presse ein Foto verteilen, das ihn vor seinen Wettbewerbsbeitrag zum *Chicago Tribune Tower* 1922 zeigte. Die Botschaft war klar: damals hatte man in den USA seine moderne Architektur noch nicht verstanden, nun kam er selbst, um die Moderne zu unterrichten und exemplarisch zu bauen.

An der Graduate School löste Gropius Jean Jacques Haffner ab, der im offiziellen Kursprogramm als *Architecte diplômé par le Gouvernement Francais, Grand Prix du Rome* aufgeführt war und mit dem die lange Tradition französischer Architekturlehrer in Harvard zu Ende ging. Diesen Wechsel von einem französischen zu einem deutschen Architekten an der amerikanischen Elite-Universität verkaufte Gropius zum einen als nationalen Erfolg an die NS-Behörden, um als Gegenleistung seine Möbel aus Deutschland zu erhalten. Zum anderen bezeichnete er bis an sein Lebensende seine Berufung als den mit seiner Person verbundenen Sieg der Moderne über die bis dahin angeblich noch in den USA dominierende Beaux-Arts-Architektur, obwohl sich doch die Architektur-Trends in den USA schon seit Anfang der 30er Jahre verändert hatten.

Bei den ersten Stellungnahmen über seine zukünftige Ausbildungsmethode entwickelte Gropius ein umfassendes, allerdings nicht sonderlich spezifisches Programm für *creative design*: History of Art sollte durch Creative Art abgelöst und damit erstmals in Harvard der Architektorentwurf vom Unterricht in Architekturgeschichte getrennt werden. Das Kreativkonzept von Gropius war natürlich eine Fortsetzung des Bauhaus-Vorkurses, der darauf basierte, daß grundsätzlich jeder Mensch kreative Fähigkeiten habe, die durch entsprechende Übungen entfaltet werden können. Im Gegensatz zur angeblich ästhetischen, künstlichen Geschichtskonzeption des Beaux-Arts-Unterrichts, der nach Gropius die Kunst vom Leben, d.h. der Gegenwart getrennt hatte, zielte die

Weckung und Ausbildung der Kreativität durch Übungen mit ahistorischen abstrahierten Elementen wie Material, Textur, Farbe oder Rhythmus auf die natürlichen Fähigkeiten, auf eine Verbindung der Kunst mit dem Leben. Eine ähnliche Fortsetzung des Bauhaus-Vorkurses unterrichteten Mies van der Rohe am IIT und Moholy-Nagy und Gyorgy Kepes als *visual training*, als Schulung des Auges.

Außerdem nahm Gropius die bereits seit Bosworth und Childs in Gang befindliche Diskussion über Baupraxis auf, forderte praktische Erfahrung und ging dann auch mit seinen Studenten auf Baustellen. Der "blutleere Zeichentisch", der für ihn das Beaux-Arts-System verkörperte, wurde aufgegeben. Ein bislang obligatorischer Kurs über *Grundlagen des Zeichnens und Malens* wurde gestrichen, stattdessen lernten die Studenten Werkplanung und Modellbau; die gesamte Entwurfsausbildung wurde rationalisiert und systematisiert. Bezeichnenderweise erklärte ein Student später: "Wir haben stundenlang nur über Konstruktionsfragen, Orientierung und Belichtung diskutiert. Sonnenstand-Diagramme konnten wir im Schlaf zeichnen." Entwerfen sollte also gleichsam auf eine wissenschaftlich "objektivierte" Basis gestellt werden. Um den Praxisbezug weiter zu steigern wurde das *collaborative studio* eingerichtet, in dem mit den Regional- und Landschaftsarchitekten gemeinsam die Projekte besprochen wurden. Generell galt bei Gropius die Regel: "better training than design sketches". Die baupraktische Durchführbarkeit, die Verbindung von Gestaltung, Konstruktion und Wirtschaftlichkeit war oberstes Beurteilungskriterium. Diese rigorose Ausrichtung der Harvard-Architekturschule auf Praxis, genauer auf die ökonomischen und konstruktiven Zwänge der Baupraxis, war das eigentliche Erfolgsrezept, das dann in den vierziger und fünfziger Jahren von nahezu allen amerikanischen Architekturschulen übernommen wurde. Die Liste der berühmten Gropius-Schüler in Harvard reicht von Philip Johnson über Paul Rudolph und Henry Cobb bis zu I. M. Pei. In den fünfziger und sechziger Jahren lehrten an den amerikanischen Architekturschulen über 100 Professoren, die ihre Ausbildung bei Gropius in Harvard erhalten hatten. Da Gropius im Gegensatz zu Mies van der Rohe keine ausgeprägte eigene Architektursprache besaß, wirkte er formal allerdings nicht besonders stark. Während am IIT die Devise galt: "when you study with Mies you could only do it like Mies", ging es in Harvard in erster Linie um ökonomisch funktionale Gestaltung.

Der gravierendste Einschnitt in den Lehrplan der Graduate School of Design betraf die historischen Fächer. Gropius erklärte kategorisch: "Der Unterricht in Kunstgeschichte war bislang völlig hypertroph im Lehrplan für Architekten vertreten." Schon nach einem Jahr wurden die drei von Hudnut, Conant und Opdycke gegebenen Pflichtkurse zur Architekturgeschichte von der Antike bis zur Renaissance in Wahlfächer umgewandelt. Dieser radikale Wandel zeigte sich auch optisch im Erscheinungsbild der *Graduate School of Design*. Wie die meisten

Architekturschulen war auch Robinson Hall voll von Gipsabgüssen, nach denen gezeichnet wurde. Gropius ließ sofort alle Gipse, diese "mortuaries of plaster casts", entfernen. Außerdem ordnete er an, die mit historischem Dekor geschmückten Wände durch weiße Stellwände abzudecken. Der radikal ahistorische neue Geist an der Schule wurde somit direkt sichtbar, das hygienische Weiß der Moderne verdrängte die Farben der Geschichte. Ganz genauso wurde im übrigen das Field House in Chicago für das *New Bauhaus* von Moholy-Nagy purifiziert.

Gropius lehnte die Architekturgeschichte zwar nicht total ab, er wies ihr jedoch einen engen, genau umrissenen Platz in der Ausbildung zu: "Zweifellos ist die Geschichte für den Entwurf wichtig, besonders wenn bereits eine gewisse eigene Fähigkeit ausgebildet worden ist.

Charakteristische Kunstwerke aus verschiedenen Epochen sollten nach der funktionalen Methode auf die Faktoren untersucht werden, die hinter der Form liegen und die jeweilige Form hervorgebracht haben. Es ist jedoch nicht notwendig, daß der Architekt sich ein vollständiges Wissen (...) über die gesamte Baugeschichte aneignet."

Die von Gropius geforderte funktionale Methode bezieht sich letztlich ganz auf die Gegenwart. Das Studium der formgebenden Kräfte in der Vergangenheit dient nur dazu, um aufzuzeigen, daß die historischen Formen für die Gegenwart bedeutungslos sind, denn diese wird angeblich von ganz anderen Kräften bestimmt. Nach Gropius soll der *gemeinsame Nenner* der Gegenwart gesucht und dann im Einklang mit ihm gestaltet werden. Das Studium der Kräfte der Gegenwart schien Gropius in den USA besonders begünstigt, denn dort konnte unabhängig von der europäischen Stilgeschichte nach den ursprünglichen Gestaltungskräften gesucht werden. In diesem Sinne errichtete er schon 1938 sein eigenes Haus in Lincoln/Mass. als programmatische Umsetzung regionaler Baukonstruktionen und Materialien. Sein Freund Sigfried Giedion sprach deshalb von einem "modernen Regionalismus". Mit dieser Haltung konnte sich Gropius auf Ralph Waldo Emerson berufen, dessen Essay über *Self-Reliance* (1841) er gerne zitierte: "Warum sollen wir das dorische oder gotische Modell kopieren? Schönheit, Größe und Ausdruck haben wir genauso gut wie jene; und wenn der amerikanische Künstler die jeweilige Aufgabe nur genau genug studiert und dabei Klima, Boden, Tageslauf, Bedürfnisse des Volkes und Form der Regierung beachtet, dann wird er ein Gebäude schaffen in dem alles zusammenstimmt, und wo Geschmack und Gefühl befriedigt werden."

Dazu kommentierte Gropius: "Das sind genau die Ziele der modernen Architektur. Emersons Worte drücken auf poetische Weise meine eigenen Gefühle aus." Dieser Bezug auf Emerson kam über Joseph Hudnut, der bemüht war, das neue Lehrprogramm mit der Tradition Neu-Englands zu verbinden, auch um einigen anti-europäischen Ressentiments in Harvard zu begegnen. Als sich 1941 alle amerikanischen Architekturschulen in einer Sondernummer von *The Octagon*

präsentierten, schrieb Hudnut, daß Harvards Philosophie tief in Neu-England verwurzelt und vollendet von Emerson ausgedrückt worden sei, und dann zitierte er nur jenen Abschnitt aus Emersons Essay.

Wenn sich Gropius beim Unterricht in Harvard auf historische Beispiele berief, beispielsweise auf den Markusplatz in Venedig, dann spielten die historischen Formen keine Rolle, aber auch die als vorbildlich gepriesenen Dimension des Platzes wurden nicht als historische, sondern als unveränderliche, zeitlos gültige Größe aufgefaßt. In seinem programmatischen, preisgekrönten Aufsatz "Not Gothic But Modern for Our Colleges" erläuterte Gropius diese Form der zweckgerichteten Auseinandersetzung mit der Vergangenheit an seinen eigenen Entwurf für das Harvard Graduate Center 1949-1951 ("Harvard goes modern"). Gropius bezeichnete die Anlage der Yards mit den umgebenden Gebäuden als das Herzstück der Harvard-Bautradition. Diese Tradition war nach seiner Auffassung das "zeitlose Thema der Yards", das jetzt mit den Mitteln der modernen Architektur gestaltet werden mußte. Das Paradox einer *zeitlosen Tradition* enthüllt die Problematik von Gropius' Geschichtsverständnis. Obwohl er mit Tradition und Region argumentierte, kam er letztlich zu einem völlig ahistorischen Resultat, zu einer angeblich zeitlosen Struktur, ähnlich wie bei der Wesenssuche am Bauhaus.

Gropius war sich jedoch bewußt, daß die moderne Architektur auch historisch verankert werden mußte, allerdings nur so wie er selbst die Entstehung der Moderne sah. Noch im ersten Jahr seiner Berufung nach Harvard setzte er deshalb über den stets hilfreichen Dekan Hudnut durch, daß Sigfried Giedion, einer der wenigen Historiker, die sich seit den zwanziger Jahren massiv für die Moderne eingesetzt hatten, als *Norton Lecturer* für 1938/1939 berufen wurde. Als Zielrichtung legte Gropius fest, Giedion solle "die Bresche erweitern und wirklich fundamentale Erklärungen für unsere Bewegung geben". Ganz im Sinne von Gropius beschrieb Giedion dann die Entstehung einer neuen Tradition - "The Growth of a New Tradition", so der Untertitel, der später als *Space Time and Architecture* publizierten Vorträge - von den Ingenieurkonstruktionen des 19. Jahrhunderts bis zu Le Corbusier und Gropius, die als Zielpunkte und Helden der Bewegung gefeiert wurden. Zwar fanden Giedions Norton Lectures bei den Studenten anfangs nicht allzuviel Anklang, aber die Buchpublikation der Vorträge wurde zum großen Erfolg und beeinflusste nachhaltig die Architekturauffassung der ersten Jahrzehnte der Nachkriegszeit. Viele Architekten und Kritiker sind noch heute in dem Denkschema Giedions über die Entstehung der modernen Architektur verhaftet. Hans Belting hat diese Zusammenhänge als "Mythen der Moderne" treffend analysiert. Zu diesem Mythen gehören: die "Feinde" (hier also die Historie), die "Helden", der "Mythos vom Anfang", der immer ein Feind der Tradition ist, und die geradlinige Entwicklung, aus der eine neue "Genealogie" abgeleitet wird. Vincent Scully nannte

in einem schönen Vergleich diese Mythenbildung einen "Blick in den Rückspiegel, der so eingestellt ist, daß man nur sich selbst sieht".

Als Gegenpol zur Moderne stellte Giedion wie Gropius die Beaux-Arts-Tradition heraus. Die von Gropius und Hudnut betriebene programmatische Umstrukturierung der Architekturlehre, aber auch der bisherigen Architekturauffassung in Harvard, wurde somit von Giedion mit der Autorität des Historikers gestärkt. Die Orientierung der Beaux-Arts-Schule an der Geschichte wurde zum Irrweg erklärt und als eklektisch, d.h. also unschöpferisch diffamiert. Eine Anknüpfung an historische Formen war für Giedion wie für Gropius nur eine "Pseudo-Tradition", weshalb Gropius auch noch 1964 den Abbruch der New Yorker Pennsylvania Station rechtfertigte: "Warum sollen wir unsere Kraft verschwenden und für die Erhaltung von Bauwerken kämpfen, die nur Monumente einer unbedeutenden Periode der amerikanischen Geschichte sind, einer unsicheren Periode, die sich noch mit der römischen Toga bekleidete, um ihre nagenden Zweifel zu verdecken. Pennsylvania Station in New York ist ein solcher Fall von Pseudo-Tradition." Diese Haltung sowie sein eigener Bau des PanAm Building in der Park Avenue, mit dem die Fifth Avenue abgeriegelt wird, oder das plumpe Kennedy-Center in Boston haben ihm viele in den USA bis heute nicht verziehen.

Obwohl schon in den sechziger Jahren die Stimmung in den USA allmählich gegen die Geschichtsfeindlichkeit der modernen Architektur umschlug, beharrte Gropius bis zu seinem Tod 1969 auf seiner Auffassung, die er am Bauhaus und in Harvard so erfolgreich propagiert hatte: Der schöpferische Architekt, der die Zukunft zu gestalten habe, müsse seine Kraft aus der Gegenwart beziehen. Die Architekturgeschichte könne nur zeitlose Strukturen, niemals aber bestimmte Formen liefern. Wenn der Architekt seine Aufgabe mit der nötigen Hingabe an das Ganze verrichte, würden Alt und Neu eine sinnvolle Koexistenz eingehen.

Kein Architekturlehrer im 20. Jahrhundert wurde zuerst so gefeiert und dann so geschmäht wie Walter Gropius. Der Grund dafür ist relativ einfach: kaum einer war als Lehrer derartig einfluß- und erfolgreich wie er, weshalb Gropius nach dem Wechsel in der Architekturauffassung seit den siebziger Jahren als Exponent der überkommenen Architektur auch die schärfsten Gegenreaktionen auf sich zog.

Kritik an seiner Lehre gab es jedoch schon sehr früh. Alfred Barr jr. warnte bereits 1938 davor, daß nach der "Tyrannei der Beaux-Arts-Ausbildung" mit Gropius ein neues Dogma, die Bauhauslehre an die amerikanischen Schulen komme. Bruno Zevi attackierte schon 1941 als Student Gropius, daß er alle sozialen und gesellschaftlichen Probleme aus seinem Unterricht ausklammere. Massiv wurde die Kritik mit Vincent Scully, der 1958 schrieb: "Gropius brought

with him most of the few weaknesses and few of the many virtues that the Bauhaus possessed." Diese Kritik an Gropius zieht sich dann im steigenden Maße durch die folgenden Jahrzehnte von Peter Blake über Tom Wolfe und Klaus Herdeg bis zu Colin Rowe, der jüngst Gropius als "geschwätzig" und dessen Beiträge als "manipulation of platitudes" bezeichnete.

Auch an seiner eigenen Schule wurde Gropius schon bald nach seinem Weggang bekämpft und verdrängt. Mit José Luis Sert, dem Nachfolger von Hudnut als Dekan, zog 1954 Le Corbusier als neue Leitfigur der Studenten in Harvard ein und Sert vermittelte ihm auch den Bau des *Carpenter Center for Visual Arts*. Zwar wurden noch die *Gropius Lectures* am GSD nach dessen Tod 1969 eingerichtet aber spätestens seit Arthur Drexler ausgerechnet am MoMA 1977 eine Ausstellung über die Beaux-Arts-Architektur organisierte und seit Robert Venturi, der erklärte Gegner der Gropius-Richtung eingeladen wurde, die *Gropius Lectures* in Harvard zu halten, war offensichtlich, daß man am GSD mit seinem modernen Gründungsvater abrechnete. Die verdrängte Geschichte kehrte, allerdings maskiert als Postmoderne, wieder an die Architekturausbildung in Harvard - und natürlich nicht nur dort - zurück. Und das Gropius Haus in Lincoln ist heute ein Museum, das von der *New England Society of Antiquities* verwaltet wird. Die moderne Architektur wurde selbst zu dem, was sie so bekämpft und abgelehnt hatte: Geschichte.

\* Leicht überarbeitete Fassung eines Vortrags, der 2004 an den Universitäten Dortmund, Heidelberg und Helsinki gehalten wurde. Für den Hinweis auf das Angebot an Carl Einstein bedanke ich mich bei Dietrich Schubert/Heidelberg.