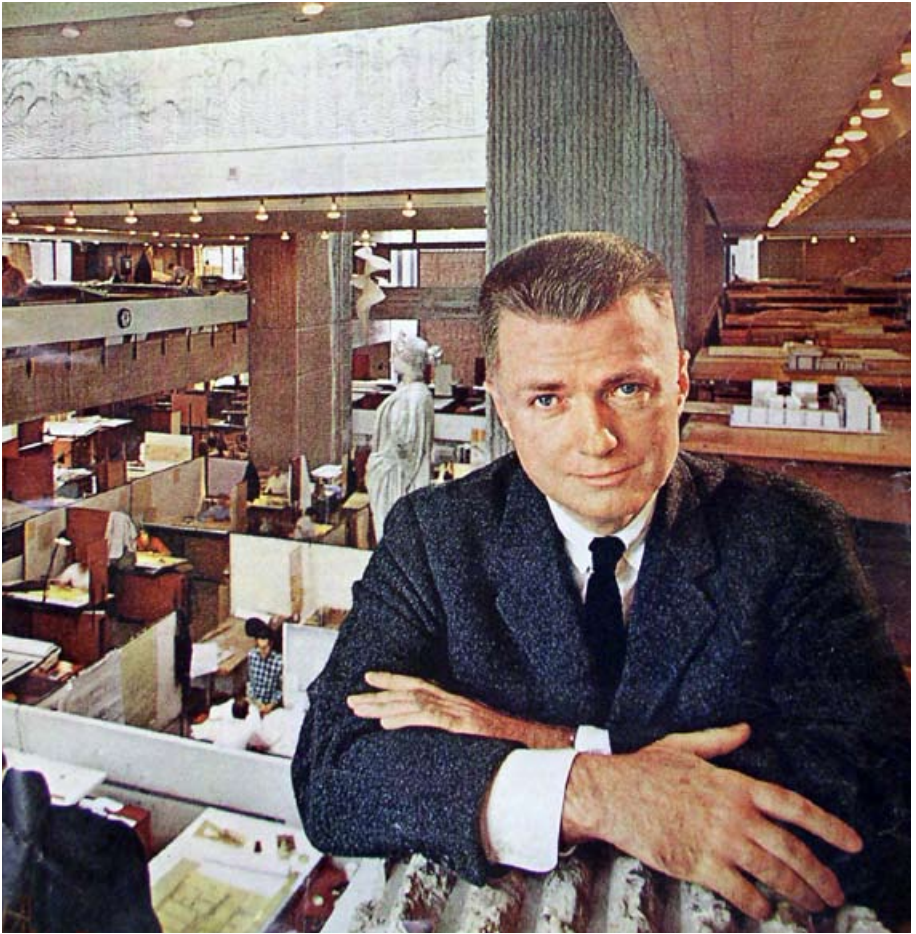


Rüdiger P. Kühnle



# PAUL RUDOLPH

und die zweite Generation der amerikanischen Moderne

Dissertation  
Juli 2005



# **Paul Rudolph und die zweite Generation der amerikanischen Moderne**

Von der Fakultät Architektur und Stadtplanung der  
Universität Stuttgart zur Erlangung der Würde  
eines Doktor-Ingenieurs (Dr.-Ing.) genehmigte Abhandlung

Vorgelegt von

Rüdiger Paul Kühnle

aus Stuttgart

Hauptberichter: Prof. Dr. phil. habil. Klaus Jan Philipp,  
HfbK Hamburg

Mitberichter: Prof. Dr.-Ing. Helmut Bott,  
Universität Stuttgart

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Juli 2005

Institut für Architekturgeschichte der Universität Stuttgart

2005

Diese Arbeit wurde unterstützt durch ein Stipendium  
der Landesstiftung Baden-Württemberg



# Inhalt

<b>0. Einleitung: Warum ausgerechnet Paul Rudolph?</b> .....	5
<i>Warum Paul Rudolph?</i> .....	7
<i>Forschungsstand</i> .....	8
<i>Ansatz der Arbeit</i> .....	9
<i>Aufbau der Arbeit</i> .....	11
<i>Ziel der Arbeit</i> .....	12
<b>1. Vorgeschichte: Vom „International Style“ zum Kriegsende, 1932–47</b> .....	15
Entwicklungen in Stadt und Gesellschaft bis 1947.....	16
<i>Weltwirtschaftskrise</i> .....	20
<i>Roosevelts „New Deal“</i> .....	22
<i>Entwicklungen während des Zweiten Weltkrieges</i> .....	26
Die Geburt der amerikanischen Moderne:	
„The International Style“, 1932 .....	29
<i>Rezeption und weitere Förderung des International Style</i> .....	35
<i>„Die Welt von morgen“: New York World’s Fair, 1939</i> .....	37
<i>Plänen für die Welt von morgen</i> .....	41
<i>Die Moderne gegen Kriegsende: Auf der Suche         nach einer „neuen Monumentalität“</i> .....	44
Der Einfluss der Immigranten: Walter Gropius und die Graduate School of Design, 1937–52 .....	48
<i>Die Anfänge der GSD</i> .....	49
<i>Die Berufung Gropius’</i> .....	51
<i>Die Lehre Gropius’</i> .....	52
Rudolph bis 1947 .....	64
<i>Studium in Harvard und Kriegsdienst</i> .....	67
<i>Rückkehr nach Sarasota</i> .....	70
Abbildungen zum Kapitel 1 .....	72

<b>2. Die Nachkriegsjahre: Kalter Krieg und Sieg des International Style, 1947–58</b> .....	85
Die USA im „Kalten Krieg“ .....	86
<i>Die Gesellschaft zwischen Kommunistenfurcht und Massenkultur</i> .....	88
Stadtentwicklung in den Nachkriegsjahren .....	92
<i>Fortsetzung der Suburbanisierung: Levittown und shopping center</i> .....	93
<i>Die Lage der Innenstädte: „blight“ und „urban renewal“</i> .....	95
<i>Straßenbau: Verteidigung von Stadt und Land</i> .....	98
„Sieg“ und Kanonisierung der modernen Architektur .....	101
<i>Das Vorbild Mies van der Rohe</i> .....	102
<i>Der „Sieg“ des International Style</i> .....	104
<i>Die amerikanische Architekturszene um 1950</i> .....	107
<i>Die Moderne als Ausdruck demokratischer Werte</i> .....	109
<i>Zwischen Wortarmut und „Primadonnenarchitektur“:</i> <i>erste Abwege vom International Style</i> .....	114
Rudolph 1947–58: von Sarasota bis Yale .....	120
<i>Eigene Praxis: die „Florida Houses“</i> .....	123
<i>Die Suche nach neuen „Determinanten“</i> .....	127
<i>Erste Anwendung der Theorien: Amman und Wellesley</i> .....	135
Abbildungen zum Kapitel 2 .....	140
<b>3. Große Erwartungen und die zweite Generation:</b>	
<b>Paradigmenwechsel I, 1958–65</b> .....	159
Große Erwartungen: Gesellschaft und Stadtentwicklung um 1960 .....	160
<i>Die Städte zwischen Bauboom und urban renewal</i> .....	165
Zwischen Sinnlichkeit und Chaos: Architektur um 1960 .....	169
<i>Architektur nach Mies</i> .....	171
<i>Die Suche nach „humaneren“ Qualitäten</i> .....	174
<i>„The New Sensualism“, 1959</i> .....	177
<i>Expression und Plastizität: das Vorbild Le Corbusiers</i> .....	179
<i>Vielfalt und „Chaos“</i> .....	182
<i>Anspruch und Wirklichkeit: die veränderte Rolle des Architekten</i> .....	186
Architekturkritik um 1960 .....	189
<i>Robin Boyd und das „Rätsel der Architektur“, 1965</i> .....	191
<i>Vincent Scully: „Die Architektur der Demokratie“, 1961</i> .....	194
<i>Jane Jacobs und William H. Whyte:</i> <i>„Die explodierende Metropole“, 1958</i> .....	199

*Die Kehrseite des Wachstums: Peter Blakes*  
 „God’s own Junkyard“, 1964 .....203  
 Rudolph 1958–65: Die Jahre in Yale .....206  
*Das Umfeld Yale* .....207  
*Yale unter Rudolph* .....212  
*Inhalte von Rudolphs Lehre* .....220  
*Raum, Maßstab und Städtebau* .....227  
*Von der linearen zur plastisch-räumlichen Organisation:*  
*Bauten 1958–65* .....233  
*Zwischen Eklektizismus und Selbstdarstellung:*  
*Rezeption und erste Kritik* .....243  
 Abbildungen zum Kapitel 3 .....249

**4. Zwischen Resignation und Rebellion:**

**Paradigmenwechsel II, 1965–72** .....275  
 Die USA zwischen „Great Society“ und Vietnam .....276  
*Die Städte: alte und neue Probleme* .....280  
 Architekturentwicklung nach 1965 .....283  
*Die „dritte“ Generation* .....285  
*Neue Wege* .....287  
*Verweigerung* .....291  
 Architektur im Zeichen von Populärkultur und Basisdemokratie .....295  
*Disneyland und Autobahnen als neue Orte öffentlichen*  
*Lebens: Charles Moore 1965/67* .....296  
*Widersprüche und der Reiz des Gewöhnlichen:*  
*Robert Venturi 1966/72* .....299  
*Sprache und „Bedeutung“ der Architektur* .....303  
*Symbol des Wandels: Yale Mathematics Building*  
*Competition, 1970* .....306  
 Rudolph 1965–72: die Jahre nach Yale .....309  
*Zwischen Intuition und Megastruktur: Theorie nach 1965* .....311  
*Projekte und Probleme: Praxis nach 1965* .....317  
*Rudolph, der „Unberechenbare“: Rezeption im Wandel* .....323  
*Höhepunkt der Rezeption um 1970* .....328  
*Die Kritik Venturis* .....332  
 Abbildungen zum Kapitel 4 .....336

**5. Epilog: Die Entwicklung nach 1972** .....361

Abschied von der Great Society: Die USA in den 70er Jahren .....362  
*Vom Bankrott zum Festival: Stadtentwicklung nach 1972* .....366

Architektur nach 1972 .....	370
„Fiasko“ und „Versagen“ der Moderne.....	372
Der „Tod“ der Moderne .....	381
Rudolph nach 1972 .....	383
Rudolph als „Außenseiter“ .....	385
Die Rezeption Rudolchs nach 1972 .....	396
Rudolph als „resoluter“ Moderner .....	399
Die neue Sicht auf Rudolph.....	403
Abbildungen zum Kapitel 5 .....	412
<b>6. Fallstudie: Das Art and Architecture Building in Yale .....</b>	<b>429</b>
Konzeption.....	430
Eröffnung und erste Kritik .....	435
Wandel der Rezeption .....	441
Der Brand .....	448
Die Bedeutung des A&A für Rudolph .....	453
Abbildungen zum Kapitel 6 .....	458
<b>7. Schlussbetrachtung: Versuch einer Einordnung</b>	
<b>und Neubewertung Paul Rudolchs .....</b>	<b>477</b>
Die Stellung Rudolchs innerhalb der zweiten Generation.....	478
Die Kritik der dritten Generation .....	483
Eine neue Sichtweise .....	487
Anhang: Auswahl von Aufsätzen und Reden Rudolchs .....	493
Literaturverzeichnis .....	522
Bildquellenverzeichnis .....	537

## **0 Einleitung: Warum ausgerechnet Paul Rudolph?**

Meine Arbeit beschäftigt sich mit der Karriere und dem Werk des amerikanischen Architekten Paul Marvin Rudolph (1918–97). Oft als „führendes Mitglied“ der zweiten Generation moderner Architekten in den USA bezeichnet<sup>1</sup>, gelangte er als Absolvent der Universität Harvard unter Walter Gropius in den 50er Jahren schnell zu Ruhm und wurde 1958 an die angesehene Universität Yale berufen, realisierte in den 60er Jahren eine Reihe viel publizierter Bauten und fiel schließlich mit Beginn der 70er Jahre zunehmend in Vergessenheit. Dieser aus Sicht von Kurt W. Forster bemerkenswert „kurze Ruhm“ – vor allem im Vergleich zu vielen heute bekannten und praktizierenden Architekten, zu denen auch ehemalige Studenten Rudolphs gehören – macht ihn aus meiner Sicht zu einem geeigneten Vehikel, um den Wandel der architektonischen und auch der gesellschaftlichen Leitbilder in den USA zwischen den 50er und den 70er Jahren darzustellen und an einer konkreten Karriere zu verorten.

Nachdem die Architektur der 50er Jahre in den vergangenen Jahren bereits eine gewisse Neubewertung erfahren hat, steht dies für das Bauen der 60er und 70er Jahre noch weitgehend aus. In den Augen vieler genießt die Architektur dieses Zeitraums nur eine geringe Wertschätzung und scheint im Bewusstsein von Laien, Kommunalpolitikern und Wirtschaftstreibenden vor allem von vielfältigen „Bausünden“ geprägt zu sein, was in der Praxis bereits zu wenig rücksichtsvollen und teilweise gar entstellenden Sanierungen oder zum Abriss geführt hat.<sup>2</sup> Doch auch Experten sehen die Moderne nach dem zweiten Weltkrieg oft genug allein von einem „Bauwirtschaftsfunktionalismus“ bestimmt, der zu Lasten architektonischer Qualität und sozialer Belange einseitig Ökonomie und Funktion betont habe, und so galt

1 vgl. Jeanne M. Davern: A Conversation with Paul Rudolph. In: Architectural Record, März 1982, S. 90–97.

2 Allein aus Stuttgart seien hierzu beispielhaft die Fälle des Kleinen Schlossplatzes, des Siemens-Gebäudes an der Friedrichstraße, die „Sanierung“ des ehemaligen Verwaltungsgebäudes der Landwirtschaftlichen Sozialversicherung in Kaltental oder jüngst der Teilabriss des Kronprinzbaus genannt.

diese Epoche noch in der Architekturkritik der 90er Jahre zumeist als bloßes „Interregnum“ zwischen klassischer Moderne und entstehender Postmoderne. Doch auch nach dem Verebben der Letzteren lebt das in den 80er Jahren gezeichnete Bild einer „tiefen Kluft“ zwischen den bewundernswerten Leistungen des Neuen Bauens der 20er Jahre und der abzulehnenden „Banalisierung und Brutalisierung“ der modernen Ideen im „Vulgärfunktionalismus“ der Nachkriegszeit noch in vielen Köpfen fort. Nach dieser Sicht schufen die Gründer der Moderne wie Mies van der Rohe oder Le Corbusier „trotz ihrer Ideologie“ großartige Bauwerke, in den Händen ihrer „Epigonen“ aber, die alles nur noch wörtlich nahmen, geriet das große Projekt auf Abwege und führte zu modernistischer „Un-Architektur“.<sup>3</sup>

Bei näherer Betrachtung jedoch stellen die Jahre zwischen 1945 und 1975 einen wichtigen Zeitabschnitt in der Entwicklung der modernen Architektur dar. Bedingt durch die Emigration bedeutender europäischer Architekten und Theoretiker wie Walter Gropius, Marcel Breuer oder Ludwig Mies van der Rohe besaßen die USA nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs nicht nur die wirtschaftlichen, sondern nun auch die intellektuellen Ressourcen, um die einst vorwiegend europäisch geprägte Moderne weiterzuentwickeln. Nach dieser Transformation konnte sie – unter dem Etikett des *International Style* und nicht zuletzt durch Ausstellungen und Bauprogramme gefördert – bald auf Europa zurückwirken und wurde ab den 50er Jahren gar zum Inbegriff einer „demokratischen“ Architektur. Getragen wurde sie zunehmend auch von einer Generation junger amerikanischer Architekten, so etwa Philip Johnson, Ieoh Ming Pei, Eero Saarinen oder auch Paul Rudolph, deren Arbeiten bald auch außerhalb der USA in breiter Form publiziert wurden, da sie sich – als gewissermaßen „zweite“ amerikanische Generation der Moderne – teilweise gegen die Formensprache und die Theorien der Gründergeneration wandten und von der beispielsweise durch Sigfried Giedion definierten „neuen Tradition“ abwichen.

Nach amerikanischen Definitionen umfasst diese zweite Generation zumeist jene Architekten, die um 1920 geboren wurden und direkt nach dem Zweiten Weltkrieg zu praktizieren begannen.<sup>4</sup> Ihre Arbeit und insbesondere

3 vgl. Adolf Max Vogt: *Architektur 1940–1980*, Frankfurt (Main) 1980; Günther Fischer: *Über den komplizierten Weg zu einer nachfunktionalistischen Architektur*. In: Günther Fischer, Ludwig Fromm et al.: *Abschied von der Postmoderne*. Braunschweig/Wiesbaden 1987, S. 7-23; Colin St. John Wilson: *The Other Tradition of Modern Architecture*, London 1995; Sarah Williams Goldhagen/Réjean Legault: *Anxious Modernisms*. Cambridge/London 2000.

4 Zu einer sinnfälligen und nützlichen Abgrenzung der amerikanischen Architektengenerationen siehe etwa Robert A. M. Stern: *New Directions in American Architecture*, New York 1969. Sterns Definition entspricht damit der „dritten Generation“ Sigfried Giedions. Vgl. dazu: Sigfried Giedion: *Jörn Utzon and the third generation*. *Zodiac* 14 (1964), S. 36-47 sowie das Themenheft „*Architettura della generazione 1920*“, *Zodiac* 16 (1996/97).

die ihr zugrunde liegende „individualistische“ Haltung wurde jedoch von der ab Mitte der 60er Jahre einsetzenden postmodernen Kritik als Zeichen einer zunehmenden „Dekadenz“ gewertet, während andererseits der angebliche „Dogmatismus“ der ersten Generation als Argument für die inhaltliche Unzulänglichkeit der Moderne insgesamt herangezogen wurde. Von jüngeren Kritikern wie Robert Venturi als „Establishment-Architektur“ abgestempelt, befand sich die Moderne nach dieser Lesart in einem seit 1945 andauernden Erstarrungs- und Auflösungsprozess, der schließlich durch einen klaren formalen wie intellektuellen Bruch beendet werden musste.

Gerecht wird diese Sicht der zweiten Generation und auch der Architektur nach dem Zweiten Weltkrieg jedoch nicht. Gerade mit Blick auf die vielfältigen Ansätze jener Zeit für eine formale und auch theoretische Weiterentwicklung der Moderne sowie für ihre bessere Einfügung in den jeweiligen historischen, geographischen oder städtebaulichen Kontext – Errungenschaften, die oft allein der Postmoderne zugeschrieben werden – sollte diese Epoche heute neu gewürdigt werden.

### **Warum Paul Rudolph?**

Die Karriere Paul Rudolphs ist aus meiner Sicht gut geeignet, um den skizzierten Paradigmenwechsel von der Moderne zur Postmoderne in der amerikanischen Architekturentwicklung exemplarisch zu veranschaulichen. Geboren am 23. Oktober 1918 in Elkton, Kentucky, studierte Rudolph zunächst am Alabama Polytechnic Institute in Auburn, wo er 1940 mit dem Bachelor abschloss. Nach kurzer Anstellung kehrte er an die Hochschule zurück und belegte 1941/42 und, nach der Unterbrechung durch Kriegsdienst, 1946/47 den von Walter Gropius geleiteten Masterkurs an der Graduate School of Design der Universität Harvard. Nach dem Abschluss dort trat er in das Büro Ralph Twitchells in Sarasota, Florida ein und unternahm 1948/49 zudem eine ausgedehnte Europareise, die ihn stark prägte. Durch den Entwurf ideenreicher, an das spezielle Klima Floridas angepasster Wohnhäuser wurde Rudolph, zunächst als Partner Twitchells, nach Auflösung des gemeinsamen Büros dann allein, zunehmend bekannt und trat seit 1951 auch als Gastdozent an verschiedenen amerikanischen Architekturschulen auf. 1958 schließlich erhielt er einen Ruf an die Yale University in New Haven, Connecticut, wo er bis 1965 der Architekturfakultät vorstand. Nach dem Rücktritt dort konzentrierte er sich wieder ganz auf seine Praxis, die ihm zunächst immer größere, vor allem institutionelle Projekte bescherte, die bis Anfang der siebziger Jahre fertiggestellt werden konnten.

Parallel dazu wurde Rudolph, nicht zuletzt durch eigenes Geschick, in den 50er und 60er Jahren zu einem viel publizierten Architekten, den Fach-

presse und -Kritik zumeist als jungen, innovativen und talentierten Vertreter seiner Generation lobten. Nach dem Erscheinen zweier Monographien über sein Werk Anfang der 70er Jahre ließ jedoch die publizistische Resonanz auf Rudolphs Bauten bald sichtbar nach, und auch sein Auftragsvolumen in den USA ging mehr und mehr zurück. Einschneidende Ereignisse in dieser Zeit waren zum einen der Brand des von ihm entworfenen Gebäudes der Architekturfakultät in Yale im Jahr 1969, der – neben der berühmt gewordenen Sprengung der Pruitt-Igoe-Hochhäuser in St. Louis im Jahr 1972 – bald als Zeichen für die Ablehnung der Moderne gewertet und als Symbol ihres Versagen betrachtet wurde. Ebenfalls 1972 nutzte Robert Venturi in seiner berühmt gewordenen Schrift *Learning from Las Vegas* das von Rudolph erbaute Altenwohnheim Crawford Manor als Objekt für einen Vergleich mit dem von ihm selbst entworfenen Guild House. Rudolphs Bau, so Venturis Fazit, sei „heroisch und original“ und damit „irrelevant“ – ein Relikt einer vergangenen Zeit.

Nach diesem Wendepunkt und auch als Folge der wirtschaftlichen Rezession Anfang der 70er Jahre fand Rudolph bald nur noch im fernen Osten bedeutendere Bauaufgaben. So entstanden unter anderem in Japan, Indonesien, Singapur und Hongkong wichtige Bauten, deren Resonanz im eigenen Land jedoch gering blieb. Es dauerte bis Mitte der 90er Jahre, als Rudolph vor allem unter Architekturstudenten wieder entdeckt wurde, und erst nach seinem Tod am 8. August 1997 erschienen – nach beinahe 30 Jahren – erstmals wieder umfangreichere Publikationen über sein Werk, die bemerkenswerterweise jedoch zunächst den Schwerpunkt auf seine frühen Bauten in Florida legten. Über diese Monographien hinaus sind kritische Aufarbeitungen seines praktischen und theoretischen Beitrags und insbesondere seines Einflusses als Lehrer aber bislang ausgeblieben, obwohl so unterschiedliche Architekten wie etwa Norman Foster, Richard Rogers, Charles Gwathmey, Robert A. M. Stern und Stanley Tigerman zu seinen Schülern zählten.

### **Forschungsstand**

Meine Arbeit ist als Ergänzung der in den letzten Jahren erschienen Monographien zu verstehen, die sich sowohl mit Rudolphs Frühwerk in Florida als auch seinem überwiegend in Asien entstandenen Spätwerk beschäftigt haben. Dazwischen jedoch klafft in der Aufarbeitung eine Lücke, so dass zur Beschäftigung mit Rudolphs produktiven „mittleren Jahren“ noch immer auf die 1970 und 1971 erschienenen und lange schon vergriffenen Monographien von Rupert Spade und Sibyl Moholy-Nagy zurückgegriffen werden muss. Diese beiden Werke stellen, zusammen mit dem 1972 erschienenen Buch *Paul Rudolph: Architectural Drawings* sowie der 1977 veröffentlichten Sonderaus-



gabe *100 by Paul Rudolph* der japanischen Zeitschrift A&U die einzigen zu Rudolphs Lebzeiten veröffentlichten Kataloge seines Schaffens dar. Anders als etwa für Philip Johnson existiert darüber hinaus bislang keine Sammlung von Rudolphs Aufsätzen und Reden, so dass für theoretische Äußerungen vorrangig auf die genannten Monographien sowie die 1973 erschienene Sammlung *Conversations with Architects* von John Cook und Heinrich Klotz zurückgegriffen werden muss, wo an der Seite von Philip Johnson, Louis Kahn, Kevin Roche und Robert Venturi auch ein ausführliches Interview mit Rudolph veröffentlicht ist. Originaltexte sind jedoch nur in sehr verstreuter Form in Zeitschriften verfügbar, sowie in der zur Zeit noch kaum zugänglichen *Paul Rudolph Collection* der Library of Congress in Washington D.C., der Rudolph seinen professionellen Nachlass vermacht hat.

Aus jüngster Zeit stellt Tony Monks 1999 erschienene Monographie *The Art and Architecture of Paul Rudolph* eine erste zusammenhängende, wenn auch knappe Darstellung von Rudolphs Gesamtwerk dar, die freilich auf eine Würdigung seiner Schriften verzichtet und zudem qualitativ nicht an die Publikationen der 70er Jahre heranreichen kann. Daneben ist jedoch Rudolphs Frühwerk in Florida – vor allem repräsentiert durch die sogenannten *Florida Houses* – inzwischen recht gut dokumentiert, so insbesondere durch die gleichnamige Monographie von Christopher Domin und Joseph King aus dem Jahr 2002, die zudem erstmals auf bislang unveröffentlichte Projekte und Zeichnungen aus dem Nachlass Rudolphs zurückgreifen konnte. Eine sehr detaillierte und nützliche Einordnung dieses Frühwerks in den Gesamtkontext der Architekturszene Floridas in den 50er Jahren bietet darüber hinaus John Howey's 1997 erschienener Band *The Sarasota School of Architecture*. Die jüngste Veröffentlichung schließlich ist Roberto de Albas Monographie *Paul Rudolph: The Late Work* von 2003, die eine Zusammenstellung von Rudolphs Werk ab 1970 bietet und insbesondere seine Arbeiten in Asien dokumentiert. Daneben ist 2001 auch eine Dissertation von Timothy Rohan an der Universität Harvard erschienen, die unter dem Titel *Architecture in the Age of Alienation* insbesondere den Einfluss von Rudolphs Homosexualität in seinem Werk nachzeichnen will.

### **Ansatz der Arbeit**

Abweichend von den vorliegenden, überwiegend monographischen Aufarbeitungen möchte ich Rudolphs Werk und Karriere nicht primär auf formale und stilistische Charakteristika hin untersuchen, sondern sie – im Sinne eines sozialgeschichtlichen Ansatzes – stärker als Resultat des Leitbildwandels im architektonischen und gesellschaftlichen Überbau seiner Zeit begreifen<sup>5</sup>, in Folge dessen er zunächst als junger Hoffnungsträger, eine Dekade später je-

doch – in den Augen einer abermals jüngeren Generation – bereits als Exponent einer veralteten Richtung galt. Dieser Wandel soll sowohl auf der Ebene der Architektur als auch auf der von Städtebau und Gesellschaft nachvollzogen werden, da sich die Kritik an der Moderne ab 1960 vor allem auf deren städtebauliche und soziale Mängel bezog, davon ausgehend jedoch schließlich auch deren Formensprache in Frage stellte. Meine Arbeit versucht damit auch eine Synthese aus Architektur- und Stadtbaugeschichte, die die jeweils üblichen, entweder vorwiegend auf künstlerische oder auf soziographische Gesichtspunkte zielenden Betrachtungen vermeidet und beide gleichwertig in Bezug setzen soll.

Um Rudolphs Stellung innerhalb des Paradigmenwechsel von der Moderne zur Postmoderne besser zu verorten, sollen in der Arbeit auch die Werke und Äußerungen ausgewählter Architekten, Kritiker und Journalisten seiner Zeit berücksichtigt werden. Rudolph und seine Zeitgenossen werden dabei – im Sinne Arnold Hausers – als „soziale Wesen“ begriffen, die gleichzeitig „Produkte und Produzenten“ ihrer Gesellschaft sind, und deren praktische und theoretische Äußerungen folglich nicht von dieser gesellschaftlichen Wirklichkeit und den in ihr wirksamen Kräften abstrahiert werden können.<sup>6</sup> Da die Sprache als recht unmittelbarer Ausdruck des „Anschauungssystems“ einer Epoche aufgefasst werden kann, gilt meine Aufmerksamkeit insbesondere auch der Entwicklung der Rezeption Rudolphs und seiner Bauten in Architekturkritik und -Geschichtsschreibung. Meine Arbeit ergänzt also gewissermaßen die vorhandenen Werkkataloge Rudolphs um einen Katalog der Kritik und Rezeption Rudolphs, deren sich verändernde Rhetorik in der Zusammenschau die gewandelten Sichtweisen in Profession und Gesellschaft anschaulich widerspiegelt.

Berücksichtigt werden soll in diesem Zusammenhang auch die Wiederentdeckung Rudolphs seit Mitte der 80er Jahre, die ihn jedoch stark für Kritik an der Postmoderne instrumentalisiert und seinen Beitrag – im Positiven wie im Negativen – teilweise verzerrt wiedergegeben hat. Im Zuge einer Korrektur dieses Bildes sollen daher auch erstmals Rudolphs nur noch wenig bekannte Schriften zusammengestellt und gewürdigt werden. Hierfür werden auch einige bislang unveröffentlichte Reden und Texte einbezogen, die ich am Archiv der Universität Yale in New Haven und insbesondere an der Library of Congress in Washington, D.C. recherchieren konnte. Insgesamt ist meine Arbeit – auch hier im Sinne Hausers, der auf die Unzulänglichkeit des sozialgeschichtlichen Ansatzes in Bezug auf die Aufstellung strenger

5 vgl. Norbert Schneider: Kunst und Gesellschaft. In: Hans Belting et al. (Hg.): Kunstgeschichte: Eine Einführung. Berlin 1986, S. 244–63.

6 Arnold Hauser: Soziologie der Kunst. München 1974, S. 42 f.

und eindeutiger Kausalitäten hingewiesen hat<sup>7</sup> – auf Breite angelegt und soll durch teilweise umfangreiche Zitate möglichst unverfälschte „Originaltöne“ zugänglich machen.

### **Aufbau der Arbeit**

Meine Arbeit ist chronologisch aufgebaut und gliedert die Zusammenschau von Zeitumfeld und Werk während des gewählten Betrachtungszeitraums anhand wichtiger Zeitmarken im Lebenslauf Rudolphs. Interessant ist aus meiner Sicht, dass diese Zeitabschnitte oft genug auch als Entwicklungsphasen im Paradigmenwechsel von der Moderne zur Postmoderne begriffen werden können, der sich vom 1952 durch Philip Johnson ausgerufenen „Sieg“ der Moderne bis zu ihrem von Charles Jencks auf das Jahr 1972 datierten „Tod“ vollzogen hat.

Das erste Kapitel behandelt die Jahre der Ausbildung Rudolphs bis zu seinem Abschluss in Harvard im Jahr 1947 und soll darüber hinaus einen Überblick über wichtige Entwicklungen und Weichenstellungen geben, die die gesellschaftliche, städtebauliche und architektonische Entwicklung nach dem Krieg geprägt haben. Daran anschließend beschäftigt sich das zweite Kapitel mit den Nachkriegsjahren, die zunächst von einer allgemeinen Anerkennung des International Style, bald jedoch auch von einer Suche nach breiteren Ausdrucksmöglichkeiten und formalen Alternativen gekennzeichnet waren. Rudolphs Karriere während dieser Zeit war neben der Arbeit an den Florida-Häusern auch von ersten wichtigen Aufsätzen geprägt, die ihn in der Fachwelt zu einem anerkannten Praktiker und Kritiker machten. Das dritte Kapitel behandelt schließlich Rudolphs Jahre in Yale von 1958 bis 1965 und bildet auch vom Umfang her einen gewissen Schwerpunkt der Arbeit, da in dieser Phase „schöpferischer Hochflut“ fünf der wichtigsten Werke Rudolphs entstanden<sup>8</sup> und zudem seine Lehre in Yale einer genaueren Betrachtung unterzogen werden soll. Dieser Zeitabschnitt kann auch als erste Phase des Paradigmenwechsels von der Moderne zur Postmoderne begriffen werden, in der Rudolph seine Gedanken auf zwei Kernthemen – die Rolle des Gebäudes im städtischen Kontext und die Suche nach einer formal und räumlich reicheren Architektursprache – konzentrierte und beide in einer Reihe größerer Projekte auch erstmals zur Anwendung bringen konnte.

Im vierten Kapitel wird, beginnend mit Rudolphs Rücktritt in Yale, die zweite Phase dieses Paradigmenwechsels geschildert, während der eine jüngere Architektengeneration nach neuen Vorbildern abseits der modernen Tradition suchte. Rudolphs Entwicklung in dieser Phase war einerseits von

<sup>7</sup> ebd., S. 95 ff.

<sup>8</sup> vgl. Sibyl Moholy-Nagy: Paul Rudolph: Bauten und Projekte. Stuttgart 1970, S. 23.

der Fertigstellung großer institutioneller Projekte und andererseits von Studien für urbane Megastrukturen und Modulbauweisen geprägt, die ihn bis in die 70er Jahre hinein beschäftigten. Während dieser Zeit wurde Rudolph jedoch von Seiten jüngerer Architekten zunehmend angegriffen, und diese Ablehnung erreichte mit der bekannten Kritik Robert Venturis im Jahr 1972 auch einen publizistischen Höhepunkt. Das fünfte Kapitel schließlich soll als Epilog die Entwicklung Rudolphs nach 1972 skizzieren, während der er bis Ende des Jahrzehnts zunehmend aus dem Blickfeld der Presse verschwand und gleichzeitig die Moderne auch von etablierten Beobachtern abgelehnt wurde. Doch auch auf die publizistische Wiederentdeckung Rudolphs und seine Instrumentalisierung für anti-postmoderne Kritik ab Mitte der 80er Jahre wird hier eingegangen, und das Kapitel endet mit einer Darstellung der neuesten Rezeptionsansätze.

An diese Chronologie schließt sich eine Fallstudie an, die eine Rezeptionsgeschichte von Rudolphs bekanntestem Bauwerk, dem Kunst- und Architekturgebäude der Universität Yale (1958–63) zusammenstellt und illustrieren soll, wie sich die kritische Wahrnehmung eines konkreten Bauwerks der zweiten Generation über die Jahre gewandelt und dabei ein publizistisches Eigenleben entwickelt hat, das sich von der Wirklichkeit des Objekts zumindest teilweise abgelöst hat. Um Rudolphs Äußerungen unverfälscht und wenigstens in Teilen zugänglich zu machen, werden darüber hinaus im Anhang der Arbeit einige wichtige Texte in Originalfassung wiedergegeben, die dem Leser nicht zuletzt eine eigene Interpretation seines Ansatzes ermöglichen sollen.

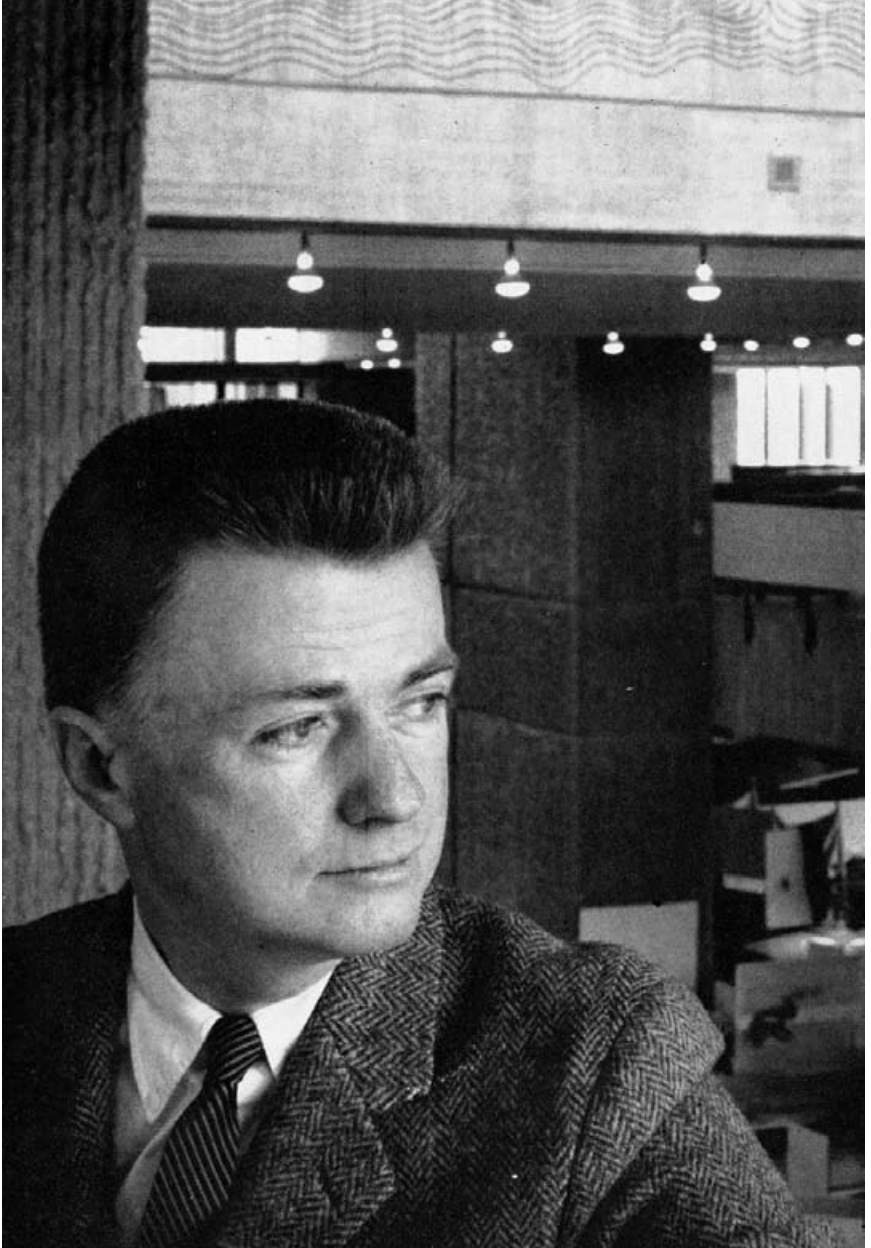
### **Ziel der Arbeit**

Die für mich interessante Frage der Arbeit besteht darin, warum Rudolphs Karriere ihren speziellen Verlauf genommen hat und welche dieser Gründe innerhalb und welche außerhalb seiner Arbeit zu suchen sind – welche also in einem eventuellen Versagen der Architektur und welche in den veränderten Idealvorstellungen der Zeit begründet sind. Auch Architektur und Stadtplanung blieben im zu betrachtenden Zeitraum nicht unbeeinflusst vom gesellschaftlichen Wandel, der sich in den USA in Bürgerrechts- und Studentenbewegung äußerte und nicht zuletzt Thematik und Rhetorik der Fachdiskussion beeinflusste. Ziel der Arbeit ist daher auch das beispielhafte Sichtbarmachen von Rezeptions- und Kritikprozessen, die nicht immer nur aus dem jeweiligen Werk und der Profession selbst, sondern auch aus dem gesellschaftlichen und ideologischen Überbau resultieren. Gerade hier bietet Rudolph sich als Musterbeispiel eines zunächst hoch gelobten, später aber publizistisch vernachlässigten Architekten an, dessen recht abrupte „*fall from grace*“ (Robert A. M. Stern) andere Architekten der zweiten Generation,

so etwa Philip Johnson, I. M. Pei, Kevin Roche oder auch Louis Kahn, nicht im gleichen Maß ereilt hat. Mit Blick auf die heutige Architekturberichterstattung, die nach wie vor Stars kürt, Trends bestimmt und beständig auf der Suche nach Neuem ist, kann eine solche Studie sicher nützlich sein.

Letztlich liegt die Chance einer solchen Aufarbeitung für mich aber auch darin, dass die Beiträge Rudolphi als herausragendem Vertreter der zweiten Generation wieder stärker ins Blickfeld rücken und, vom spezifischen Geschmack und der Sichtweise ihres Zeitkontextes gelöst, wieder kritisch gewürdigt werden können. Gerade die zeitliche Distanz zu Rudolphi Hauptwerken wie auch zur Kritik an ihnen kann dabei hilfreich sein, da sie, wie Susan Sontag festgestellt hat, ein Werk von seiner zeitgebundenen, akuten „moralischen Relevanz“ befreit.<sup>9</sup> So kann es zunächst wertfrei und von zeitideologischen Zwängen unbelastet betrachtet und schließlich aus heutiger Sicht neu bewertet werden. Genau dies will ich versuchen, und so einige Erkenntnisse und Errungenschaften Rudolphi und der untersuchten Epoche neu zugänglich machen. Eine vorurteilsfreie Betrachtung kann diese wieder für die heutige Praxis verfügbar machen und nicht zuletzt auch zu einem positiveren Umgang mit dem zunehmend sanierungsbedürftigen Erbe dieser Zeit beitragen.

9 Susan Sontag: *Kunst und Antikunst*. München 1980, S. 279 (Orig.: New York 1966).



△ Paul Rudolph im Art and Architecture Building, ca. 1964

# **1 Vorgeschichte: Vom „International Style“ zum Kriegsende, 1932–47**

Das erste Kapitel behandelt die Jahre der Ausbildung Rudolphs, die er 1947 an der Universität Harvard abschloss, und soll darüber hinaus einen Überblick über wichtige Entwicklungen und Weichenstellungen geben, die die städtebauliche und architektonische Entwicklung der USA nach dem Zweiten Weltkrieg geprägt haben. Eingerahmt von den beiden Weltkriegen, sind in dieser Zeit insbesondere drei Ereignisse von Bedeutung: die Weltwirtschaftskrise ab 1929 und die aus ihr folgende Politik des *New Deal*, die Verkündung des *International Style* durch das Museum of Modern Art im Jahre 1932 sowie die Immigration führender europäischer Architekten, insbesondere von Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe, vor dem Zweiten Weltkrieg. Für den Aufstieg der Moderne zu einer als zeitgemäß und demokratisch konnotierten Architektur wie auch für die Entwicklung der USA zu einer suburbanisierten Nation wurden hier wichtige Grundlagen geschaffen.

Eingebettet in diese Vorgeschichte ist auch die Entwicklung Paul Rudolphs. 1918 in Elkton, Kentucky als Sohn eines methodistischen Pfarrers geboren, wuchs er im ländlichen Süden der USA auf, der von der Depression stark betroffen war. Von 1935 an studiert er Architektur am Alabama Polytechnic Institute in Auburn, Alabama, einer Schule, deren Lehrplan wie viele andere in den USA nach dem Vorbild der Pariser Ecole des Beaux Arts konzipiert war. Nach dem Abschluss im Jahr 1940 bewarb er sich erfolgreich zur Aufnahme in Gropius' Master-Kurs in Harvard und arbeitete bis zur Aufnahme des Studiums dort im Herbst 1941 im Büro des Architekten Ralph Twitchell in Sarasota, Florida. Die Bedeutung Harvards für Rudolphs weitere Entwicklung lag für ihn selbst vor allem in den durch Gropius gelehrt „Prinzipien“, die nach dem Krieg vor allem seine sogenannten Florida-Häuser prägen sollten. Bedingt durch den Krieg war sein Studium in Harvard jedoch nur kurz: nach zwei Semestern leistete er seinen Wehrdienst auf der Marinewerft in Brooklyn ab und kehrte erst 1946 nach Harvard zurück, wo er nach einem weiteren Semester bereits im Frühjahr 1947 sein Studium abschloss.

### Entwicklungen in Stadt und Gesellschaft bis 1947

Den innenpolitischen Hintergrund der Entwicklung in den Zwischenkriegsjahren bildete zunächst die von Präsident Warren Harding versprochene „Rückkehr zur Normalität“ nach dem Ende des Ersten Weltkriegs, die ihm 1920 auch den Wahlsieg über Woodrow Wilson beschert hatte. Mit den Worten „*The world needs to be reminded that all human ills are not curable by legislation*“ warnte Harding vor zuviel Regierung, und nach seinem Tod im Amt 1923 setzte sein Nachfolger Calvin Coolidge diese vor allem dem Unternehmertum zugute kommende Politik so erfolgreich fort, so dass bis Ende der 20er Jahren wirtschaftliche Prosperität und ein scheinbarer „Massenwohlstand“ erreicht wurden.<sup>1</sup> Bei näherer Betrachtung wurde der Konjunkturaufschwung jedoch vor allem von der Auto- und Elektroindustrie sowie der Bauwirtschaft getragen, während traditionell bedeutsame Wirtschaftszweige wie Bergbau und Schwerindustrie, die Eisenbahngesellschaften oder auch die Landwirtschaft daran keinen Anteil hatten.

Gleichzeitig wurden die progressiven Ideale der ersten zwei Dekaden des Jahrhunderts enttäuscht, als Kriminalität und Korruption in den 20er Jahren eine erneute Konjunktur erlebten, und öffentliche Amtsträger bis hinauf in die Regierung Harding kompromittierten. Durch die Prohibition und das 1920 erlassene Alkoholverbot wurde insbesondere der organisierten Kriminalität ein lukratives Betätigungsfeld geschaffen, um das teilweise erbittert gekämpft wurde. Besonders Chicago brachte es hier zu einer gewisse Berühmtheit, als zwischen 1924 und 1929 ein regelrechter „Bandenkrieg“ zwischen Al Capone und seinen Konkurrenten tobte, während Korruption und moralischer Verfall auch im Rathaus um sich griffen und bis hinauf zu Bürgermeister William „Big Bill“ Thompson reichten. Chicago war jedoch kein Einzelfall. Zugleich hatte hier wie auch in anderen Städten des Nordens die Migration insbesondere von Afroamerikanern während des Ersten Weltkriegs zu ethnischen Spannungen geführt, die im Jahr 1919 landesweit den Anlass zu 20 größeren Ausschreitungen gaben. Als Folge war der Ruf nach Rassentrennung weit verbreitet, und Schwarze galten vielerorts als „unerwünschte“ Nachbarn.<sup>2</sup>

Spürbares Ergebnis des wirtschaftlichen Aufschwungs war jedoch insbesondere für die weiße Mittelklasse ein deutlicher Anstieg des Lebensstandards. Neue Produkte wie das Radio sowie elektrische Hausgeräte wie Bügeleisen, Staubsauger oder Waschmaschine und selbst Klimaanlage hielten Einzug in die Privathaushalte und verdreifachten deren Stromverbrauch im

- 1 Willi Paul Adams: Die USA im 20. Jahrhundert. München 2000, S. 48; Hellmuth Günther Dahms: Grundzüge der Geschichte der Vereinigten Staaten. Darmstadt 1997, S. 130.
- 2 Jon C. Teaford: The Twentieth-Century American City. Baltimore 1986, S. 44-57.



Zeitraum von 1917 bis 1929. Werbung in Presse, Rundfunk und auf Plakaten sowie die neuartige Ratenzahlung förderten den Konsum, und auch beim Kauf von Immobilien wurde für Privatleute nach dem Ersten Weltkrieg zunehmend eine Hypothekenfinanzierung üblich. Besonders aber die Verbreitung des Automobils veränderte das Leben, und durch stetig sinkende Preise – so war etwa der Preis für das T-Modell von Ford von einst 950 Dollar im Jahre 1910 auf nur noch 290 Dollar im Jahre 1924 gefallen – wurde es für immer größere Kreise erschwinglich. Landesweit vermehrte sich die Zahl der zugelassenen Autos daher sprunghaft und stieg in den zehn Jahren bis 1925 von 2,3 auf 17,5 Millionen an. Besonders in den Stadtregionen entwickelte sich der Autoverkehr bis Ende der 20er Jahre daher zunehmend zum Problem. 1930 kam etwa in Chicago statistisch ein Auto auf acht Einwohner, in Detroit eines auf vier, und in Los Angeles betrug das Verhältnis gar eins zu drei. Obwohl die Mehrzahl der Bevölkerung für Fahrten in die Innenstädte nach wie vor auf öffentliche Transportmittel zurückgriff, gingen die Fahrgastzahlen nach 1926 stetig zurück, während der Autoverkehr in die Zentren spürbar zunahm und verstopfte Straßen in den Städten zum Alltagsproblem wurden.<sup>3</sup>

Als Reaktion auf die dem Autoverkehr nicht angemessenen Innenstädte propagierten viele Stadtväter einen Ausbau des bestehenden Straßennetzes. Ein ambitioniertes Projekt jener Zeit war der Bau des zweigeschossigen Wacker Drive in Chicago, während weitergehende Planungen für einen verkehrsgerechten Ausbau der Stadt sogar die Überdeckung des Chicago River erwogen und andernorts vier- bis sechsgeschossige Superhighways geplant wurden. Im Bereich der Ballungsräume wurden bald kreuzungsfreie Schnellstraßen angelegt, als deren Prototyp der 1911 von William K. Vanderbilt errichtete und durch Maut finanzierte *Long Island Motor Parkway* im Staate New York galt. Bis Ende der 20er Jahre folgten neben New York auch Boston, Chicago und Philadelphia diesem Modell und bauten erste innerstädtische *freeways* und *parkways*, deren hochwertige landschaftsplanerische Gestaltung bewies, dass sie neben der Entlastung zu Spitzenzeiten auch dem Freizeitverkehr dienen sollten. Daneben wurden in den Innenstädten durch Verbreiterung, bessere Fahrbahnbeläge und Ampelsteuerung weitere Verkehrsverbesserungen realisiert, doch diese führten kaum zu nennenswerter Entlastung, sondern ließen im Gegenteil immer mehr Bürger auf das Auto umsteigen. Hinzu kam der zunehmend knapp werdende Parkraum, der vor allem aus Sicht des Einzelhandels ein gewichtiges Problem darstellte. So warnte die US-Handelskammer schon 1925 davor, dass die für den Autofahrer zunehmend „unzugänglichen“ Innenstädte sich bald auch negativ auf

3 Adams 2000, S. 54; Teaford 1986, S. 62 f.; Kenneth T. Jackson: *Crabgrass Frontier*. New York 1985, S. 161 f.

den dortigen Immobilienmarkt auswirken würden, und Einzelhändler fürchteten Umsatzeinbußen durch die schlechte Erreichbarkeit. Erste Parkhäuser versprachen bis Ende der 20er Jahre Erleichterung; die Versuche mancher Städte jedoch, zur Verbesserung des Verkehrsflusses das Parken entlang von Hauptstraßen zu verbieten, stieß meist auf erbitterte Gegenwehr von Autofahrern und Handel. Als Reaktion auf das Parkraumproblem und erste spürbare Veränderungen im Einkaufsverhalten eröffneten gegen Ende der 20er Jahre erste Einzelhändler Filialen außerhalb des Stadtzentrums entlang der Haupteinfallstraßen, während bereits 1925 mit der Country Club Plaza in Kansas City das erste suburbane *shopping center* seinen Betrieb aufgenommen hatte.<sup>4</sup>

Angesichts der zunehmenden Probleme war die Stadt für Henry Ford dem Untergang geweiht, und getreu seiner Ansicht „*We shall solve the city problem by leaving the city*“<sup>5</sup> bezog er ein Landgut zehn Meilen außerhalb von Detroit. Jedoch ließ sich in den USA bereits um die Mitte des 19. Jahrhunderts eine allgemeine Präferenz für das Wohnen auf dem Land nachweisen, und so hatte die Entwicklung der elektrischen Straßenbahn schon um die Jahrhundertwende eine erste Suburbanisierungswelle ausgelöst. Die durch das Auto ermöglichte Stadtfucht in den 20er Jahren übertraf jedoch diese erste Welle deutlich, und weitaus mehr Menschen konnten nun nicht nur der Enge und dem Schmutz, sondern auch den gesellschaftlichen Problemen der Städte den Rücken zu kehren.

Doch auch für Wohnreformer und progressive Planer bedeutete das Auto einen Schritt hin zur begrüßenswerten „Dezentralisierung“ der Städte und entsprechend gesünderen Lebensbedingungen abseits von Armut, Kriminalität und Überbevölkerung. Diesem Ideal folgend entstand etwa die von John Nolen entworfene Gartenstadt Mariemont in Ohio sowie die von Clarence Stein und Henry Wright geplante Siedlung Radburn in New Jersey (1928–29), die nach dem Willen ihrer Schöpfer eine Modellsiedlung für das „Motorzeitalter“ sein sollte, in der Mensch und Automobil in friedlicher und gefahrloser Koexistenz leben konnten. Aber auch weniger idealistische Immobilienentwickler halfen den Amerikanern, den Traum vom Eigenheim im Grünen wahr werden zu lassen, und während in Städten wie Chicago, Boston und St. Louis insbesondere für die mittleren und höheren Einkommenschichten nur noch wenig neuer Wohnraum entstand, wurden zwischen 1922 und 1929 über 6 Millionen neue Eigenheime und damit mehr als in allen vorangegangenen Siebenjahresperioden erbaut. Am Rand jeder größeren Stadt entstanden so neue, teilweise auch verwaltungsrechtlich eigen-

4 Teaford 1986, S. 62–66; Jackson 1985, S. 258.

5 zit. n. Jackson 1985, S. 175.

ständige Wohngebiete, die zwischen 1920 und 1930 durchschnittlich doppelt so schnell wuchsen wie die Kernstädte selbst. Mehr und mehr dieser *suburbs* wurden jedoch nur noch durch den Individualverkehr erschlossen, und verstärkten als relativ homogene Inseln der weißen Mittelklasse die fast schon traditionelle soziale und ethnische Segregation der amerikanischen Städte. Das suburbane Wohnen blieb zumeist ein Privileg der mittleren und höheren Angestellten, während die zumeist zur Miete wohnenden Arbeiter noch bis nach dem Zweiten Weltkrieg in den Innenstädten verblieben. Die untypische soziale Mischung in den Vororten illustrierte auch das Beispiel Radburn, wo die Bevölkerung weiß und – untypisch für die Nähe zu New York – überwiegend protestantisch war, und zudem über 80% der Haushaltsvorstände über einen College-Abschluss verfügten. Die Ansiedlung störender Nutzungen in den *suburbs* konnte dank der bis Mitte der 20er Jahre von vielen Kommunen eingeführten Flächennutzungsverordnungen (*zoning ordinances*) vermieden werden, während die Entwickler der Siedlungen zudem vertraglich eine Vermietung oder gar einen Weiterverkauf der Häuser an „unerwünschte“ Gruppen wie Juden und Afroamerikaner verboten.<sup>6</sup>

Trotz der Verkehrsprobleme und des starken Trends zur Dezentralisierung schienen die Geschäftszentren der Städte in den 20er Jahren noch nicht bedroht. Im Gegenteil waren sie gerade von einem wahren Immobilienboom erfasst worden, in dessen Zuge vor allem Hotels und Bürohäuser errichtet wurden und immer neue Wolkenkratzer die Skyline bereicherten. Der Bau des 1929/30 errichteten Chrysler Building in New York brachte die Mixtur aus Spekulation, Bauherren- und Architektenehrgeiz Ende der 20er Jahre gewissermaßen auf den Punkt, da er auch zum Wettstreit zwischen seinem Architekten William van Alen und dessen ehemaligen Kompagnon Craig Severance geriet. Jener arbeitete gleichzeitig am Hochhaus der Bank of Manhattan, und sowohl van Alen als auch Severance waren gewillt, mit dem jeweils höheren Wolkenkratzer den anderen auszustechen und sich damit nicht zuletzt auch ein persönliches Denkmal zu setzen. Während Severance plante, sein Gebäude mit einem riesigen Fahnenmasten auszurüsten, entschied sich van Alen zu einer List und ließ die 27 Tonnen schwere Spitze aus rostfreiem Stahl im Inneren des Gebäudes vormontieren. Dort hielt er sie so lange versteckt, bis der Konkurrent sein Gebäude zur Eröffnung freigegeben hatte, ließ sie dann innerhalb von nur 90 Minuten ins Freie heben und gewann so die fehlenden Meter zum Sieg. Van Alens Triumph währte freilich nur bis 1931, als das Empire State Building den Chrysler-Turm um immerhin 61 Meter überbot und den Höhenrekord bis 1971 hielt.

6 Teaford 1986, S. 67 ff.; Jackson 1985, S. 175 f., 181.

### **Weltwirtschaftskrise**

Die Weltwirtschaftskrise brachte den Boom der 20er Jahre zu einem abrupten Ende. Die Aussicht auf mühelose Gewinne an der Börse hatte selbst Angestellte und Arbeiter zur Investition in Aktien verführt, und viele Spekulanten hatten gar Wertpapiere auf Kredit erworben. Trotz der sich mehrenden Anzeichen für einen gesättigten Markt und rückläufige Tendenzen hatte sich der Aktienmarkt nach der Wahl von Präsident Herbert Hoover im Jahr 1928 weiter verselbständigt, doch nach ausbleibenden Dividenden folgte im Oktober 1929 der große Zusammenbruch an der New Yorker Börse, der sich in den folgenden Jahren zur Weltwirtschaftskrise ausweiten sollte. Wie sich nun herausstellte, waren die Segnungen des Wirtschaftswachstums der vergangenen Dekade recht ungleich verteilt gewesen, und neben den Unternehmen hatten vor allem mittlere und leitende Angestellten vom Aufschwung profitiert. Wie der Zensus des Jahres 1929 ergab, mussten trotz der zwischen 1923 und 1929 um durchschnittlich 11% gestiegenen Arbeitslöhne auch vor dem Zusammenbruch noch mehr als zwei Drittel der Bevölkerung mit einem Jahreseinkommen unter den für einen akzeptablen Lebensstandard als ausreichend betrachteten 2500 Dollar auskommen.<sup>7</sup>

Da frühere Wirtschaftskrisen in den USA bisher stets schnell kompensiert worden waren, vertraute Hoover auch 1929 zunächst auf das kommende „normale Wirtschaftsjahr“ und propagierte unermüdlich lokale und private Initiative, um der Krise Herr zu werden. Diese Aufrufe und die von seiner Regierung angewandten Maßnahmen erwiesen sich als wenig erfolgreich und konnten eine Verschärfung der Krise nicht aufhalten. 1932/33 erreichte sie schließlich ihren Tiefpunkt, als der Dow-Jones-Index im Juli 1932 mit einem historischen Tiefstand von 41 Punkten notierte, und die Arbeitslosigkeit mit landesweiten 25 % sogar eine höhere Quote als in Deutschland erreichte. Insgesamt gingen durch die Krise 85000 Firmen und 6000 Banken in Konkurs; die Industrieproduktion der USA fiel um ein Drittel, und einzelne Unternehmen wie der Elektrokonzern Westinghouse büßten zeitweise drei Viertel ihres Gewinns ein.<sup>8</sup>

Auch die Zahl der zugelassenen Autos ging zwischen 1929 und 1933 um 11% zurück, während die Verkaufszahlen von Neuwagen gar um 75% einbrachen und einige Hersteller für immer von der Bildfläche verschwanden. Die rapide Verschärfung des Verkehrsproblems in den Städten war so erst einmal gestoppt, denn erst 1936 erreichte die Zulassungszahl wieder den Stand vor der Depression. Nicht profitieren konnte von dieser Entwicklung jedoch der öffentliche Nahverkehr, da infolge Arbeitslosigkeit und Verarmung viele

<sup>7</sup> Adams 2000, S. 56.

<sup>8</sup> ebd.; Dahms 1997, S. 133; Eric Hobsbawm: Das Zeitalter der Extreme. München 1995, S. 122.

Stadtbewohner sowohl auf das Auto als auch auf die Straßenbahn verzichteten und wieder zu Fuß gingen. Dennoch konnten oder wollten besonders in kleineren Städten nicht alle Amerikaner auf das Auto verzichten, und die Soziologen Helen und Robert Lynd stellten in ihrer zweiten „Middletown“-Studie von 1933 eine weiterhin enge Bindung ans Auto fest, als mehrere der befragten Bürger aussagten, eher an der Kleidung oder gar am Essen sparen zu wollen als am Auto.<sup>9</sup>

Obleich die Depression landesweit ihre Spuren hinterließ, waren doch die Städte des Nordostens und des mittleren Westens generell stärker von ihren Auswirkungen betroffen, und auch im zaghaften Wiederaufschwung der 30er entwickelten sie sich schwächer als der Landesdurchschnitt. Insgesamt läutete die Wirtschaftskrise eine anderthalb Jahrzehnte dauernde Pause in der städtebaulichen Entwicklung ein, in der sich das physische Bild der Städte nur wenig veränderte. Stärker als andere Wirtschaftszweige war nämlich die Bauindustrie von der Krise betroffen. Bauaufträge von der Größenordnung des Empire State Building etwa blieben in den folgenden Jahren aus, und selbst in diesem blieben so große Flächen unvermietet, so dass es bald scherzhaft als „Empty State Building“ bezeichnet wurde. Die Leerstandsquote bei Büroflächen erreichte 1933 mit landesweiten 27% einen Tiefstand und konnte sich auch bis 1940 nur auf 18% erholen. Das einzige gegen den Trend realisierte private Großprojekt war das von der Familie Rockefeller in New York in Auftrag gegebene und bis 1940 fertiggestellte Rockefeller Center, für dessen Entwurf die Architekturbüros von Raymond Hood, Wallace Harrison und Andrew Reinhard verantwortlich zeichneten. Landesweit jedoch sank die Zahl der Neubauten beträchtlich und ging etwa bei Wohnhäusern in den Jahren von 1928 bis 1933 um 95% zurück. In Chicago, wo zum Höhepunkt der Bautätigkeit im Jahr 1926 noch 43 000 Wohneinheiten erstellt worden waren, entstanden sieben Jahre später gerade noch 137 Stück im Gesamtjahr, und in der einst boomenden Ölstadt Houston fiel der Gesamtwert der genehmigten Bauvorhaben von 35 Millionen Dollar im Jahr 1929 auf nur noch 2,9 Millionen im Jahr 1932.<sup>10</sup>

Für die Städte wirkte sich die Wirtschaftskrise in doppelter Hinsicht kritisch aus. Zum einen gingen durch Rückgang der Bautätigkeit und dem Fall der Immobilienwerte ihre Einnahmen aus der Grundsteuer zurück, die traditionell ihre Haupteinnahmequelle dargestellt hatte. Als Folge der Krise kamen die Geschäftszentren zunehmend herunter, und in einigen Städten gingen Immobilienbesitzer gar dazu über, leerstehende Gebäude aus Gründen der Steuerersparnis abzureißen und die freigewordenen Flächen als Parkplätze

9 Teaford 1986, S. 76; Jackson 1985, S. 187.

10 Teaford 1986, S. 74 ff, 79; Jon C. Teaford: *The Rough Road to Renaissance*. Baltimore 1990, S. 20.

zu nutzen, oder sie blieben in immer größerer Zahl ihre Steuer schuldig. Zum anderen wurden die Städte durch Ausgaben für Arbeits- und Obdachlosigkeit zunehmend belastet, und diese Ausgaben verdreifachten sich beispielsweise in New York zwischen 1929 und 1931, während sie sich andernorts, etwa in Detroit und Philadelphia, gar versechsfachten. Streiks und Hungermärsche verfinsterten das Bild der Städte zum Tiefpunkt der Rezession zusätzlich, so dass gegen Ende der Amtszeit Präsident Hoovers zunehmend der Ruf nach stärkerer bundesstaatlicher Unterstützung laut wurde.<sup>11</sup>

### Roosevelts „New Deal“

Erst Hoovers Nachfolger, dem Demokraten Franklin D. Roosevelt, gelang schon während der (erstmalig in den Medien so thematisierten) ersten 100 Tage nach seinem Amtsantritt am 4. März 1933 die Verabschiedung einer ganzen Reihe von stabilisierenden Gesetzen und Maßnahmen. So legte die Regierung Roosevelt ein direktes finanzielles Hilfsprogramm zur Linderung der elementaren Not und zur Entlastung der Kommunen sowie ein erstes temporäres Arbeitsbeschaffungsprogramm auf, das im Winter 1933/34 mehr als vier Millionen Amerikaner beschäftigte, um Straßen zu erneuern und neu anzulegen, öffentliche Gebäude zu reparieren, Kanalisationen anzulegen sowie Parks und öffentliche Nahverkehrsnetze zu erneuern. Eine längerfristige Fortführung fanden diese Maßnahmen in der Arbeit der *Public Works Administration* (PWA), die vor allem der Koordinierung und Finanzierung öffentlicher Baumaßnahmen, etwa von Schulen, Kraftwerken, Krankenhäusern, Flughäfen und Straßen diente und so die Grundlagen für eine bessere Versorgung des Landes legte. Ein wichtiger Indikator hierfür war die zunehmende Elektrifizierung des Landes, und der Anteil der an das Stromnetz angeschlossenen Haushalte erhöhte sich zwischen 1932 und 1942 in den Städten um knapp 40%, auf dem Land sogar um 250%. Ergänzend zur PWA fungierte die *Works Progress Administration* (WPA) vor allem als Arbeitsbeschaffungsprogramm und legte nicht nur öffentliche Bauten, Parks und Infrastrukturen an oder erneuerte diese, sondern engagierte auch Künstler, die in ihrem Auftrag Tournées gaben, Reiseführer schrieben, und öffentliche Bauten künstlerisch ausgestalteten.<sup>12</sup>

Ein zweiter Schwerpunkt der Maßnahmen lag auf der Stützung des Immobilienmarktes und der Bauwirtschaft, die direkt und indirekt etwa ein Drittel der Arbeitslosen stellte. Zudem sollte eine Welle der Obdachlosigkeit verhindert werden, da viele Amerikaner durch die Depression nicht nur ihre Arbeit, sondern als Folge der Bankenzusammenbrüche auch ihre Ersparnisse

11 Teaford 1986, S. 79 f., 82; Teaford 1990, S. 18 ff.

12 Teaford 1986, S. 83.

verloren hatten. Dies brachte insbesondere jene in starke Bedrängnis, die im Boom der 20er Jahre ihre Häuser auf Kredit gekauft hatten und nun infolge von Zahlungsunfähigkeit und allgemeinem Wertverfall der Immobilien ihre Hypotheken nicht mehr decken konnten. Die Zahl der Zwangsversteigerungen stieg daher dramatisch an und erreichte im Sommer 1933 mit etwa 1000 Häusern pro Tag einen traurigen Höhepunkt. Etwa die Hälfte aller Hypothekenschuldner war mittlerweile in Zahlungsverzug, und die Krise im Immobilienbereich traf vor allem Familien der Mittelschicht, die oft zum ersten Mal in ihrem Leben von Verarmung betroffen waren. Sofern die von der Zwangsäumung Betroffenen nicht bei besser gestellten Verwandten unterkommen konnten, blieb ihnen oft nur der Weg in die Obdachlosigkeit, die in vielen Städten zum Alltagsbild wurde.<sup>13</sup>

Als Reaktion hierauf wurde die *Home Owners Loan Corporation* (HOLC) gegründet, die zunächst eine staatlich gestützte Refinanzierung von bedrohten Hypotheken sowie Darlehen zum Rückkauf für jene vorsah, deren Häuser bereits gepfändet worden waren. Neben der reinen Summe – so stellte die HOLC zwischen 1933 und 1935 drei Milliarden Dollar für eine Million Hypotheken zur Verfügung – setzten ihre Darlehen auch strukturell neue Maßstäbe am Hypothekenmarkt. So hatten diese nicht nur eine wesentlich längere Laufzeit von 25 Jahren, sondern wurden bis zum Ende dieser Laufzeit auch vollständig getilgt, was eine zuvor übliche und in Krisenzeiten risikoreiche Umschuldung nach 5–10 Jahren überflüssig machte. Da jedoch selbst nach einer Refinanzierung durch die HOLC noch über 40% der beliehenen Objekte versteigert werden mussten, führte sie alsbald ein standardisiertes Bewertungssystem ein, um Problemfälle besser erkennen zu können. Kritisch an diesem System war aus der Rückschau, dass innerhalb der vier Kategorien („*Best*“, „*Still Desirable*“, „*Definitely Declining*“ und „*Hazardous*“) Standorte in dichten, älteren oder auch ethnisch gemischten Gebieten durchweg negativ bewertet wurden – eine Praxis, die nach dem Farbcode, der für die unterste Kategorie rot vorsah, auch als „*red lining*“ bezeichnet wurde. Nach diesem System wurden allmählich sämtliche Städte der USA in sogenannten *Residential Security Maps* erfasst und bewertet, die fortan nicht nur die Kreditvergabe der HOLC, sondern auch die privater Banken beeinflussten. Dass die HOLC darüber hinaus keineswegs frei von städtebaulichen Idealvorstellungen war, zeigte auch ihre Bewertung ethnisch homogener Quartiere, wo Dezentralisierung und Durchgrünung generell als positive, Dichte und Mischung jedoch als negative Faktoren eingestuft wurden.<sup>14</sup>

13 ebd., S. 77 f.; Jackson 1985, S. 193.

14 Für eine ausführlichere Beschreibung der Arbeit und der Bewertungsmaßstäbe der HOLC siehe Jackson 1985, S. 197 ff.

Einen nächsten Schritt stellte der Erlass des *National Housing Act* vom Juni 1934 dar, dessen Grundidee es war, die Bauindustrie durch Förderung privater Investitionen zu unterstützen. Als unmittelbare Folge des Gesetzes wurde die *Federal Housing Administration* (FHA) gegründet, deren Aufgabe es laut Gesetzestext war, eine „Verbesserung der Wohnbedingungen“, eine „solide Eigenheimfinanzierung“ und einen „stabilisierenden Einfluss auf den Hypothekenmarkt“ zu erreichen.<sup>15</sup> Die Aufgabe der FHA bestand in der staatlichen Absicherung von privaten Hypotheken: sie baute selbst keinen Wohnraum und gab auch keine Darlehen, sondern sicherte lediglich die Kreditgeber gegen den Verlust ihrer Darlehen und die Kreditnehmer gegen Zahlungsunfähigkeit ab, wofür sie von letzteren Prämien verlangte. Der Erfolg der Tätigkeit der FHA beruhte im Wesentlichen auf vier Faktoren. Zum einen waren für die von ihr abgesicherten Hypotheken nur noch Anzahlungen von etwa 10% nötig (im Gegensatz zu zuvor üblichen etwa 30%), was das erforderliche Eigenkapital der Käufer reduzierte. Zudem verlängerte die FHA den Rückzahlungszeitraum und verlangte, dass die Hypothek am Ende ihrer Laufzeit vollständig getilgt sein müsse. Da ihre Absicherung nur für Objekte zu erhalten war, die den von ihr festgelegten Baustandards entsprachen, setzten sich diese bald in der Industrie durch und machten die Qualität der Häuser vergleichbarer. Schließlich senkte die staatliche Absicherung auch das Risiko der Kreditgeber, was sich schließlich in um 2–3% niedrigeren Hypothekenzinsen niederschlug.

Zwischen 1938 und 1941 war schließlich ein Drittel aller Kredite für private Eigenheime durch die FHA versichert, und die Zahl der Neubauten und Käufe privaten Wohnraums stieg nach einem Tief von 93 000 Einheiten im Jahre 1933 auf 620 000 im Jahre 1941. Da die FHA jedoch die Bewertungsregeln der HOLC übernahm und überwiegend die Finanzierung freistehender Einfamilienhäuser unterstützte, während für Häuser mit mehreren Einheiten weniger attraktive Bedingungen galten, förderte das Programm überwiegend den Neubau von Wohnraum an der Peripherie. Die Zentren jedoch profitierten kaum, und wie etwa eine Stichprobe in St. Louis zeigte, befanden sich hier mehr als 90% der durch FHA-versicherte Kredite erbauten Wohnhäuser in suburbanen Lagen, und über die Hälfte ihrer neuen Bewohner hatte zuvor in der Stadt gewohnt. Insgesamt kam so vor allem die Mittelschicht in den Genuss der Programme der HOLC und der FHA, da sie zum einen ihre Wohnhäuser behalten oder mit dem zaghaften Aufschwung nach 1933 gar die Stadt zugunsten eines suburbanen Hauses verlassen konnte.<sup>16</sup>

15 zit. n. Jackson 1985, S. 203.

16 Jackson 1985, S. 203–209; Teaford 1986, S. 85.



Auf Druck von Wohnungsreformern wie Catherine Bauer und Edith Wood sowie bedeutender Mitglieder der *Regional Planning Association*, unter anderem Clarence Stein und Lewis Mumford, wurden jedoch über diese Maßnahmen hinaus auch öffentliche Wohnungsbauprogramme gefordert. Ins Feld geführt wurden insbesondere die gesundheitlichen und moralischen Gefahren der städtischen „Slums“, die zudem als kostenträchtig galten, da die Städte hier pro Einwohner höhere Ausgaben für Armenhilfe und öffentliche Ordnung aufzuwenden hatten. Nach europäischem Vorbild wurde daher in den Jahren des New Deal auch der Bau von sozialem Wohnraum mit staatlicher Unterstützung unternommen, wobei auch hier das Interesse Roosevelts vorrangig in einer Ankurbelung der Bauwirtschaft und der Schaffung von Arbeitsplätzen lag. Ein erstes Bauprogramm wurde bereits 1933 ins Leben gerufen und der PWA unterstellt. Aufgrund rechtlicher Schwierigkeiten, unter anderem einer Entscheidung des obersten Bundesgerichtes von 1935, das im Bau von geförderten Wohnungen keine Bundesaufgabe erkennen wollte, wurden bis 1937 jedoch gerade einmal 22 000 Wohneinheiten landesweit fertiggestellt – eine verschwindend geringe Zahl angesichts der auch von Roosevelt selbst auf ein Drittel geschätzten Amerikaner, die in schlechten Wohnverhältnissen leben mussten.

1937 wurde daher ein novelliertes Wohnungsbaugesetz erlassen und die *United States Housing Authority* (USHA) ins Leben gerufen, die selbst zwar keinen Wohnraum baute, diesen jedoch finanzierte. Als Reaktion auf die zunehmende Kritik an der Machtkonzentration der Regierung in Washington und der Entscheidung des Supreme Court von 1935 wurde der soziale Wohnungsbau nun vor allem als Slumbeseitigungsmaßnahme definiert und zudem als gemeinsame Aufgabe von Bund und Kommunen festgeschrieben, die erst auf Initiative der Kommune hin eingeleitet werden konnte. Um in den Genuss der Bundesmittel zu kommen, mussten die Kommunen daher eigene Wohnungsbauverwaltungen (*housing authorities*) gründen, die dann Bauprojekte initiierten und hierfür Finanzmittel von der USHA erhielten. Die Konstruktion des Gesetzes und die Kopplung von Neubauten an eine Sanierung führten jedoch dazu, dass eine Reaktion auf Wohnungsknappheit an den Orten unmöglich war, wo keine Sanierungen notwendig waren. Zudem verzichteten viele Kommunen, die von der Mittel- und Oberschicht bewohnt waren auf die Schaffung von *housing authorities*, um ihr Sozialgefüge und Image zu bewahren, und bis 1941 wurden landesweit lediglich 100 000 Wohneinheiten fertiggestellt.<sup>17</sup>

17 Teaford 1986, S. 85–90; Jackson 1985, S. 221–27.

### **Entwicklungen während des Zweiten Weltkrieges**

Ihren Erfolg konnten die New Deal-Maßnahmen letztlich nie abschließend unter Beweis stellen. Im Jahr 1938 betrug die Arbeitslosenquote immer noch 15%, und erst der Eintritt der USA in den Zweiten Weltkrieg im Dezember 1941 und die nun folgende Kriegswirtschaft überwand letztlich die Wirtschaftskrise. Dabei gingen die Eingriffe und Steuerungsmaßnahmen sogar noch weit über das oft kritisierte Maß während der Depression hinaus und führte insbesondere für die Städte des Nordostens, des Südwestens und der Pazifikküste zu strukturellen Weichenstellungen, die über das Kriegsende hinaus spürbar sein sollten.

In den Städten war zunächst vor allem die Rationierung von Benzin und auch von Gummiprodukten wie Reifen zu spüren, die viele Amerikaner auf den öffentlichen Nahverkehr umsteigen ließ und diesem einen temporären Boom bescherte. Jegliche private Bautätigkeit wurde zugunsten kriegswichtiger Projekte eingestellt, und die Industrieproduktion von Konsumgütern auf Waffen und Kriegsmaterial umgestellt. Dies verschaffte der Wirtschaft einen enormen Aufschwung und verhalf in Folge auch vielen Amerikanern wieder zu Arbeit und Lohn. Spürbar war das Erstarren der Produktion zum einen in den alten Industriezentren des Nordostens, so etwa in Detroit, wo Ford im nahegelegenen Willow Run eine Bomberfabrik eröffnete und dort 42 000 Mitarbeiter beschäftigte. Besonders profitierten jedoch die Städte im Südwesten oder an der Pazifikküste, da Militärplaner aus Angst vor Luftangriffen eine Dezentralisierung der Produktion für geboten hielten. Wüstenstädte wie Tucson, Phoenix oder Albuquerque wurden infolge ihres günstigen Klimas zu Standorten für Luftwaffenbasen, die den einstmals unbedeutenden Städten einen deutlichen Aufschwung bescherten. In San Diego erhielt der Flugzeugbauer Convair wichtige Verteidigungsaufträge, und mit der Ansiedlung von Firmen wie Douglas, Lockheed und Northrop im Großraum Los Angeles wurde Südkalifornien zum wichtigsten Standort der Flugzeugindustrie, an dem während des Krieges jedes fünfte in den USA gefertigte Flugzeug entstand. Weiter nördlich wurden San Francisco und Portland, Oregon zu wichtigen Standorten des Schiffbaus, und allein die Werften Henry Kaisers beschäftigten im Großraum Portland 92 000 Menschen, was die Bevölkerung in der Region über die vier Kriegsjahre um fast ein Drittel ansteigen ließ. In Seattle schließlich vervielfachte der Flugzeugbauer Boeing seine Belegschaft von 4000 im Jahr 1939 auf 50 000 im Jahr 1944 und bescherte der Stadt ebenfalls einen enormen Einwohnerzuwachs.<sup>18</sup>

18 Teaford 1986, S. 90-93.

Trotz des mittlerweile zehn Jahre währenden relativen Stillstandes auf dem Bausektor blieben die Städte auch während des Krieges nicht untätig und nahmen Planungen für bessere Zeiten in Angriff. Vor allem die Innenstädte hatten mittlerweile sichtbar gelitten, und gerade am Rand der Geschäftszentren wurde der bauliche Verfall („*blight*“) als Folge von Wirtschaftskrise und Dezentralisierung offensichtlich. Insbesondere diese „Slums“ wurden nun von Planern wie auch von Politikern als drängende Probleme wahrgenommen, da sie die Städte auf Dauer nicht nur finanziell teuer zu stehen kämen, sondern angesichts des Krieges auch eine Gefahr für die Moral der Truppen seien. So waren die emotionalen Konnotationen des intakten „Heims“ auch in der Kriegspropaganda ausgenutzt und die Soldaten nicht zuletzt zu dessen Verteidigung in den Krieg geschickt worden. Sollten daher die vielerorts schlechten Wohnbedingungen nicht rasch beseitigt werden, könne dies leicht den Glauben der Soldaten an das ansonsten „bemerkenswerte System des privaten Unternehmertums“ im Land erschüttern.<sup>19</sup> Doch nicht nur die Kampfmoral der Soldaten, sondern auch die allgemeine öffentliche Ordnung schien gefährdet, und so sah William Schurchardt, Mitglied der Stadtplanungskommission von Los Angeles, die Beseitigung der Slums letztlich als patriotische Aufgabe an:

*„When the percentage of people, who do not and cannot love their homes, falls below a certain level public morale sinks to a dangerous point. Love of home and love of country are synonymous terms. Without it no country can be virile, no country can long survive.“*<sup>20</sup>

Doch auch handfeste ökonomische Argumente schienen für die Beseitigung von Verfall und Slums zu sprechen, da sie den Wert des Immobilienbesitzes schwächten und infolge dessen wiederum die Grundsteuereinnahmen der Städte litten. Verstärkt wurde diese Sichtweise nicht nur durch eine unverändert hohe Leerstandsquote bei Büroflächen, die in Städten wie Boston, Philadelphia und St. Louis auch 1940 noch deutlich über 20% lag, sondern auch durch den im Vergleich zur Gesamtstadt stärkeren Rückgang der Immobilienwerte in den Innenstädten. Träger der nun vielerorts begonnenen Kampagnen gegen den Verfall waren daher Grundeigentümer und Kommunalpolitiker, und bis 1945 war Stadterneuerung landesweit ein verbreitetes

19 *„In training camp and on field of battle, our boys are told they are fighting for the sanctity and preservation of such a home. Yet the sober thought introduces itself: For what home are those of our American soldiers fighting who have been drawn into armed service from the many unspeakable city and suburban slums that blight our countryside?“* Bernard B. Smith: Progressive Replacement of Low Cost Houses. In: Paul Zucker: New Architecture and City Planning. New York 1944, S. 298.

20 William H. Schurchardt: Principles of Slum Clearance. In: Zucker 1944, S. 312.

und anerkanntes Ziel geworden, mit dem sich die Städte baulich und auch wirtschaftlich gegen die mittlerweile spürbaren Auswirkungen des Verlustes von Produktion, Arbeitsplätzen und der Abwanderung von mittleren und höheren Einkommensschichten wappnen wollten. Insbesondere der Wegzug der Mittelklasse in die Vororte war bereits seit Mitte der 30er Jahre von Kommunalpolitikern als Problem erkannt worden, da er die Städte zukünftig mit Armen und weniger Gebildeten zurückzulassen und sie in Folge zunehmend auch des Einzelhandels zu berauben drohte, der seit Mitte der 30er Jahre im Umland doppelt so hohe Wachstumsraten verzeichnen konnte wie in den Städten.<sup>21</sup>

Aus Sicht vieler Stadtväter und Gewerbetreibender hatten sich die Zentren daher bewusst dem Wettbewerb mit den Vororten zu stellen und solche Qualitäten zurückzugewinnen, die scheinbar die Menschen in die Vororte lockten: mehr Grün- und Erholungsflächen, besseren Wohnraum, weniger Schmutz und Lärm, weniger Staus und Freiheit von den Gefahren des Verkehrs. Hierzu galt es vor allem, die Bau- und Infrastruktur der Städte zu erneuern, denn so sollte zum einen die Anpassung der Zentren an das Automobilzeitalter erreicht und zum anderen der mittleren Einkommensschicht wieder attraktive Wohnungen und ein ebensolches Umfeld geboten werden. In vielen Städten wurde daher seit der Verabschiedung des Wohnungsbaugesetzes von 1937 nicht nur die Beseitigung von Slums geplant, sondern auch Planungen für neue Verkehrsadern aufgenommen sowie – etwa in Philadelphia und St. Louis – auch Wasser- und Luftverschmutzung bekämpft. Die Umsetzung solcher Planungen wurde mit dem Kriegseintritt 1941 freilich erst einmal gestoppt, aber auch während des Krieges blieben die Planungsämter nicht untätig und legten bereits jetzt konkrete Maßnahmen zur Erneuerung und Verbesserung fest, um sich auf die Nachkriegszeit und die Demobilisierung vorzubereiten.<sup>22</sup> Die weit verbreitete Sicht der Dinge illustrierte etwa die Planungskommission von Cleveland, die 1944 in durchaus gängiger Rhetorik befand:

*“Now it is time to prepare for prompt post-war action, not only to remake the City’s rotted core and improve unspeakably bad housing which threaten municipal bankruptcy, but also to set the stage for a vast volume of post-war private construction activity.”<sup>23</sup>*

21 Teaford 1990, S. 10-17, 20, 22 f.

22 ebd., S. 25-36.

23 zit. n. Teaford 1990, S. 36.

### **Die Geburt der amerikanischen Moderne: „The International Style“, 1932**

Angesichts der Depression und ihrer Auswirkungen auf den Bausektor fiel die vom Museum of Modern Art in New York gezeigte Ausstellung *Modern Architecture – International Exhibition* im Jahre 1932 in eine durchaus schwierige Zeit. Zuvor hatte es in den amerikanischen Zeitschriften lediglich wenige, isolierte Berichte über die Moderne gegeben; an Büchern war 1928 die englische Übersetzung von Le Corbusiers *Vers une Architecture* und 1929 Henry-Russell Hitchcocks *Modern Architecture* erschienen. Im Kontrast dazu erlangte die Ausstellung von 1932 in der amerikanischen Architekturgeschichte eine fast schon legendäre Größe als Geburtsstunde des *International Style* und stellte sich in der Rückschau, vor allem aus der Sicht des MoMA selbst, als immenser „Publikumserfolg“ dar.<sup>24</sup> Wie jedoch die Studie von Terence Riley von 1992 belegt, wurde die Ausstellung vom zeitgenössischen Publikum und der Tagespresse eher mit schwachem Interesse bedacht und fand lediglich beim Fachpublikum interessierte und zum Teil kontroverse Diskussion. So lockte die Ausstellung im Februar und März 1932 gerade einmal gut 30 000 Besucher an, während andere Architekturausstellungen, etwa die Schau *The Architect and the Industrial Arts* im Metropolitan Museum of Art im Jahr 1929 noch mehr als fünfmal so viele Besucher gefunden hatte.<sup>25</sup>

Als erste Architekturausstellung des noch jungen Museum of Modern Art war sie von Henry-Russell Hitchcock und Philip Johnson konzipiert worden und gliederte sich in drei Teile. Der erste Teil war den Arbeiten herausragender Vertreter des International Style gewidmet und zeigte insgesamt 44 ausgewählte Bauten von Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius, J.J.P. Oud, Raymond Hood, George Howe & William Lescaze, Richard Neutra sowie den Gebrüdern Bowman aus Chicago. Eine zweite Abteilung war dem „Umfang der Modernen Architektur“ gewidmet und zeigte 40 Projekte von 37 Architekten aus fünfzehn verschiedenen Ländern, die vor allem die „globale“ Verbreitung des neuen Stils illustrieren sollten. Die dritte Abteilung schließlich war dem Wohnungsbau gewidmet und von Lewis Mumford, Catherine Bauer sowie den Planern Clarence Stein und Henry Wright konzipiert worden; gezeigt wurden hier unter anderem die Siedlungen Rothenberg in Kassel von Otto Hässler, die Römerstadt in Frankfurt am Main von Ernst May sowie die Siedlungen Radburn (New Jersey) und Sunnyside Gardens (New York) von Stein & Wright.

24 Elizabeth Mock: *Built in USA 1932–1944*. New York 1944, S. 10, 124; Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson: *The International Style*. New York 1966, S. xii (orig.: New York 1932).

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

Den Schwerpunkt der Schau bildete freilich die erste Abteilung. Im Hauptsaal fand der Besucher Wrights Wohnhäuser Robie, Roberts, Millard und Jones ausgestellt, dazu sein eigenes Haus in Taliesin (Wisconsin) sowie ein Projekt für ein Wohnhaus in Denver. Le Corbusier war durch die Villen Stein und Savoye vertreten, daneben fand der Besucher das Weißenhof-Doppelhaus und der Entwurf für das Schweizer Wohnheim in der Cité Universitaire in Paris. Von Mies van der Rohe waren die Wohnhäuser Tugendhat und Lange, der Barcelona-Pavillon sowie ein von ihm gestaltetes Apartment in New York – Johnsons Privatwohnung – ausgestellt. Als vierter fand sich im Hauptsaal auch Oud wieder, von dem die Siedlungen Kiefhoek und in Hoek van Holland sowie seine Reihenhauszeile für die Weißenhofsiedlung ausgewählt worden waren; dazu fand sich der Entwurf eines Wohnhauses für Johnsons Mutter in Pinehurst, North Carolina. Gropius fand sich in einem benachbarten Raum wieder, zusammen mit den Gebrüder Bowman, die allerdings kein realisiertes Projekt vorweisen konnten; Gropius wurde durch das Faguswerk, das Bauhaus-Gebäude und -Direktorenhaus, das Arbeitsamt in Dessau sowie die Siedlung Törten repräsentiert. Howe und Lescaze bildeten den Blickfang im Eingangsbereich und waren mit dem PSFS-Hochhaus, zwei Schulgebäuden aus Philadelphia und New York sowie einem Wohnhausprojekt vertreten. Raymond Hood fand sich ebenso wie Neutra in den zweiten Teil der Ausstellung integriert; von ihm waren das Daily News-, das McGraw-Hill- und das American Radiator-Gebäude sowie das Wohnhaus Patterson ausgestellt. Neutra schließlich war mit dem Haus Lovell, einem Hochhaus- und einem Schulprojekt sowie den Jardinette-Apartments in Los Angeles vertreten.

Nach dem Ende der Präsentation in New York ging die Ausstellung auf Reisen und wurde an vierzehn weiteren Standorten gezeigt. Bedenkt man den Kontrast zwischen der eher verhaltenen zeitgenössischen Rezeption der Ausstellung und der ihr später zugeschriebenen Bedeutung, ist vor allem der Katalog sowie das parallel zur Ausstellung erschienene Buch *The International Style*, das der Bewegung in den USA zu ihrem griffigen Titel verhalf, von Bedeutung. Wie Riley feststellt, entwickelten beide ein Eigenleben und übertrafen die eigentliche historische Bedeutung der Ausstellung bei weitem.<sup>26</sup> Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass Hitchcock und Johnson das „Projekt“ ursprünglich als Buch konzipiert und dafür 1930 eine gemeinsame Europareise unternommen hatten, wo sie einige der später ausgestellten Fotografien anfertigten und wichtige europäische Architekten trafen. Erst auf Initiative von Alfred Barr, dem Direktor des Museum of Mo-

26 ebd., S. 9.

dem Art, zu dessen Freunden und Förderern Hitchcock und Johnson zählten, entwickelten sie aus dem gesammelten Material die Ausstellung.

Der im Nachhinein oft kritisierte, scheinbar rein ästhetische Blickwinkel der Ausstellung und ihre Voreingenommenheit dürften vor allem auf die Haltung Hitchcocks und Johnsons im Buch *The International Style* zurückzuführen sein, an dem sie seit der Rückkehr von ihrer Europareise im Herbst 1930 gearbeitet hatten und dessen Manuskript sie bis Herbst 1931 abschließen konnten. Die signifikanten Unterschiede zwischen Ausstellung und Buch hatten dabei wohl mehrere Gründe. Zum einen hatte Hitchcock, auch als Reaktion auf Kritik an seinem 1929 erschienenem Buch *Modern Architecture*, eine neue, „populärere“ Version seines Buches in Angriff nehmen und auch Alfred Barrs Forderung nach mehr „Enthusiasmus“ nachkommen wollen. Doch auch der Einfluss Johnsons als Co-Autor machte sich bemerkbar, da dessen Interesse von Anfang an weniger im sozialen und funktional-technischen Hintergrund als vielmehr in der neuartigen Ästhetik der europäischen Moderne gelegen hatte, und schon während der Reise hatte er in einem Brief davon gesprochen, das neue Buch solle „den gesamten Stil, und nur den Stil“ der neuen Architektur behandeln.<sup>27</sup>

Im Gegensatz zur Ausstellung verschob sich der Schwerpunkt im Bildteil des Buches daher eindeutig zugunsten von realisierten Einzelbauten und gab zudem den Europäern deutlich größeres Gewicht. Frank Lloyd Wright etwa, der mit seiner Darstellung in der Ausstellung und im Katalog unzufrieden gewesen war und sogar mit einer Entfernung seiner Beiträge gedroht hatte, wurde hier komplett übergangen und im Textteil des Buches zwar als ein Pionier beschrieben, der mittlerweile jedoch von jüngeren Architekten überholt worden und letztlich nicht mehr als Teil des International Style zu begreifen sei:

*“There is... a definite breach between Wright and the younger architects who created the contemporary style after the War. Ever since the days when he was Sullivan’s disciple, Wright has remained an individualist. A rebel by temperament, he has refused even the disciplines of his own theories. Instead of developing some one of the manners which he has initiated, he has begun again and again with a different material and arrived at a quite new manner. The new manner often enough contradicts some of the essential qualities of his previous work... Wright belongs to the international style no more than Behrens or Perret or Van de Velde.”<sup>28</sup>*

27 zit. n. Riley 1990, S. 12 ff., 54 f.

28 Hitchcock/Johnson 1966, S. 26 f.

Zu den „großen Anführern der modernen Architektur“ seien, so Hitchcock und Johnson, allein die Europäer Gropius, Oud, Le Corbusier und Mies van der Rohe zu zählen.<sup>29</sup> Dementsprechend waren gegenüber der Ausstellung die Amerikaner Raymond Hood, Howe & Lescaze sowie Neutra noch mit je einem Bauwerk vertreten; die Gebrüder Bowman entfielen völlig, wohl auch deshalb, weil sie über keine realisierten Bauwerke verfügten. Dagegen waren Le Corbusier und Mies gegenüber der Ausstellung mit je einem Bauwerk mehr repräsentiert, und vor allem aus Deutschland wurden einige neue Bauten veröffentlicht, so unter anderem auch das Stuttgarter Kaufhaus Breuninger von Eisenlohr & Pfennig. Letztlich sank die Zahl der amerikanischen Beispiele im Vergleich zur Ausstellung von 32 auf sechs, während sogar ohne die Bauten aus den Händen von Gropius und Mies nunmehr zwanzig statt bislang sechs Beispiele aus Deutschland stammten.

Im Textteil des Buches entwickelten Hitchcock und Johnson die These, dass nach der aus einem Mangel an Disziplin hervorgegangenen stilistischen Konfusion des vergangenen Jahrhunderts nunmehr die Existenz eines „einzigsten neuen Stils“ festzustellen sei. Dieser sei „einheitlich“ und „umfassend“ und habe während der vergangenen Dekade solch bedeutende Beispiele hervorgebracht, so dass er zu Recht mit den großen Stilen der Vergangenheit verglichen werden könne. Grund dafür sei eine neue Diszipliniertheit, die Stil als „Rahmen für mögliches Wachstum“ statt als „fixe und erdrückende Pressform“ begreife. Die „wenigen und breit gefassten“ Prinzipien, auf denen der Stil beruhe, seien das Ergebnis der parallelen Suche und Experimente verschiedenster Innovatoren und ermöglichten sowohl individuelle wie auch nationale Nuancen, wie etwa in den deutlich unterscheidbaren Arbeiten der Anführer erkennbar sei. Hitchcock und Johnson identifizierten drei Prinzipien, die den neuen Stil kennzeichneten: erstens die Auffassung von Architektur „als Volumen statt Masse“, zweitens die Abkehr von axialer Symmetrie zugunsten von „Regelmäßigkeit“ als entwerferisches Ordnungsprinzip, und drittens den Verzicht auf „willkürliche, aufgesetzte Dekoration“.<sup>30</sup>

Diese drei Prinzipien wollten Hitchcock und Johnson als Analyse verstanden wissen, sie konnten bei der Lektüre des Buches aber durchaus auch als Gestaltungsregeln aufgefasst werden. Nach Ansicht der Autoren schienen diese Prinzipien zwar zu einem gewissen Grad dogmatisch, sie seien aber „aus der Baustruktur abgeleitet und durch Funktion modifiziert.“ Freilich werde das Argument der Funktionalität von den Anhängern des neuen Stils oftmals überbewertet und das ästhetische Moment statt dessen geleugnet,

<sup>29</sup> ebd., S. 28.

<sup>30</sup> ebd., S. 20.



doch darin bestehe kein Widerspruch zur Auffassung der Autoren, denn in allen originalen Stilen der Vergangenheit hätte die Gestalt auch auf technischen Zwängen beruht. Auch die Tatsache, dass Theoretiker wie Sigfried Giedion oder Architekten wie Hannes Meyer die ästhetische Motivation des neuen Stils leugneten und Bauen als Wissenschaft statt als Kunst begriffen, sei letztlich kein Argument, denn jeder Entwerfer müsse im Prozess Entscheidungen treffen, die nicht ausschließlich durch technische und ökonomische Argumente begründbar seien:

*“It is nearly impossible to organize and execute a complicated building without making some choices not wholly determined by technics and economics. One may therefore refuse to admit that intentionally functionalist building is quite without a potential aesthetic element. Consciously or unconsciously the architect must make free choices before his design is completed. In these choices the European functionalists follow, rather than go against, the principles of the general contemporary style. Whether they admit it or not is beside the point.”<sup>31</sup>*

Im Gegensatz zu diesem europäischen Funktionalismus stand für die Autoren der amerikanische, dessen Vertreter Gestaltung als eine Ware ansähen, die sie auf Verlangen des jeweiligen Auftraggebers anböten oder eben nicht. Dementsprechend sei die amerikanische Moderne ebenso oberflächlich wie die historischen Revivals zuvor; amerikanische Architekten seien eben vorrangig Bauunternehmer, und im Gegensatz zu den Europäern stets bereit, ihre Bauten mit schlechtem Design zu „verunstalten“, wenn der Klient es wünsche. Die Europäer folgten dagegen den Prinzipien des internationalen Stils unbewusst, so etwa in der Auffassung von „Architektur als Volumen“. Die bisher vorherrschende Wirkung von Masse und „statischer Solidität“ sei als Resultat der Skelettbauweise verschwunden und werde durch die „Wirkung des Volumens“ ersetzt, das von „planen Flächen“ begrenzt werde.<sup>32</sup> Diesem maßgeblichen „Charakter“ des neuen Stils entspreche neben der leichten, schirmartigen Wand das flache Dach sowie eine im Wesentlichen glatte, nicht durch Fenster ausgestanzte Oberfläche, die der Wirkung einer gespannten Membran gleichen müsse. Charakteristisch für diese nicht-massive Erscheinung sei der allgegenwärtige weiße Putz, der, so die Autoren, freilich ein unvollkommenes Material sei; Naturstein sei demgegenüber vorzuziehen, jedoch nur wenn er in großen Formaten verwendet werde, um dem Eindruck massiven Mauerwerks entgegenzuwirken. Vom „ästhetischen Standpunkt“ her sei auch Ziegelmauerwerk unbefriedigend,

31 ebd., S. 36 f.

32 ebd., S. 38, 41.

da es unerwünschte Massivität suggeriere und zudem unangemessen „pittoresk“ wirke.<sup>33</sup>

Das zweite Gestaltungsprinzip, die Regelmäßigkeit, erkläre sich aus der Verwendung standardisierter Elemente und regelmäßiger Tragskelette. Diese Regelmäßigkeit Sorge schon allein für eine große Konsistenz der einzelnen Bauteile, so dass traditionelle Ordnungsprinzipien wie etwa die axiale Symmetrie nicht mehr notwendig seien. Asymmetrische Entwürfe seien in technischer wie in ästhetischer Hinsicht sogar vorzuziehen, da sie die Komposition interessanter machten. Zwar sei vollständige, auf reinem Funktionalismus, fehlendem entwerferischen Mut oder Einfallslosigkeit basierende Regelmäßigkeit eine ästhetische Gefahr und führe zu „stumpfsinnigen“ Bauten, doch seien diese immer noch solchen Arbeiten vorzuziehen, deren „gedankenlose“ Architekten das regelmäßige Gestaltungsprinzip noch nicht einmal begriffen hätten. Ausdruck dieses Prinzips sei nicht zuletzt die sichtbare Stapelung von Geschossen, etwa bei Hochhäusern. Die in den USA bisher populäre und vor allem bei Wolkenkratzern betonte Vertikalität, so Hitchcock und Johnson, widerspreche demgegenüber dem wahren Aufbau der Gebäude, „ermüde die Augen“ und sei nicht mehr als ein „bedeutungsloses“ und aus nationalistischen Gründen verteidigtes Kennzeichen des amerikanischen „Pseudostils“. Der gestapelten Bauweise der Gebäude entspreche allein die Horizontalität, die zudem eines der offensichtlichsten Merkmale des internationalen Stils sei.<sup>34</sup>

Das dritte Prinzip des neuen Stils, der „Verzicht auf aufgesetzte Dekoration“, stelle neben der regelmäßigen Horizontalität ein weiteres offensichtliches Unterscheidungsmerkmal zwischen neuer und alter Architektur dar. Das Fehlen von Ornament mache nun jedoch die konstruktiven Details bedeutsam, und folglich widmeten die besten unter den modernen Architekten auch dem kleinsten Detail besondere Aufmerksamkeit. Ob die neue Architektur nun für alle Zeit auf Ornament verzichte oder aber eine eigene Form des Ornaments entwickle, könne gegenwärtig noch niemand vorhersehen; ein Fingerzeig sei aber die Verwendung von Inschriften in einer Weise, die herkömmlichem Ornament recht nahe komme. Letztlich setze der neue Stil – auch mit Blick auf die Erfahrungen des vergangenen Jahrhunderts – in Bezug auf Dekoration nur hohe Standards, die jedoch keineswegs unerreichbar seien:

*“The current style sets a high but not impossible standard for decoration: better none at all unless it be good. The principle is aristocratic*

33 *“Even a screen wall of brick appears to retain something of the mass and the dead weight of the architecture of the past. The use of brick tends to give a picturesqueness which is at variance with the fundamental character of the modern style.”* Hitchcock/Johnson 1966, S. 52.

34 ebd., S. 59 f., 64 ff.

*rather than puritanical. It aims as much at making monstrosities impossible, at which the nineteenth century so signally failed, as at assuring masterpieces, at which the nineteenth century had no very extraordinary success.”<sup>35</sup>*

### Rezeption und weitere Förderung des International Style

Die Rezeption der Ausstellung war gemischt und entsprach offensichtlich nicht den Erwartungen der Organisatoren, doch die Einschätzung Alfred Barrs, die Ausstellung habe das Museum in eine regelrechte „Schlacht“ für die moderne Architektur gezwungen, scheint dennoch überzogen. So beklagte etwa Johnson in einem Brief an Oud vom März 1932, das es „keine wirklich kritische Besprechung“ der Ausstellung gegeben habe, da viele Kommentatoren einfach aus dem Katalog zitiert oder aber lediglich ein generelles Missfallen geäußert hätten. Insgesamt fiel die Fachkritik entsprechend der bekannten Orientierung der Kommentatoren vorhersehbar aus, und die Berichterstattung in der Tagespresse war insgesamt schwach und hob mit Vorliebe Kleinigkeiten hervor, erwähnte etwa die Ausstattung der Modelle mit Miniaturmöbeln oder bemängelte das Fehlen von Abstellmöglichkeiten wegen der flachen Dächer und fehlenden Keller der ausgestellten Wohnhäuser. Im Rahmen der Ausstellung fand jedoch im Februar 1932 auch ein Symposium statt, an dem eine Reihe prominenter Architekten teilnahmen und Vorträge hielten, so unter anderem der als ehemals solider traditioneller Architekt in Fachkreisen respektierte George Howe, dessen Beitrag den Titel *Why I Turned from Conservative to Modern Architecture* trug. Viele seiner Kollegen konnten den präsentierten Bauten jedoch nichts abgewinnen und sahen sie gar der kulturellen Stellung des Menschen als unwürdig an, da nach Jahrhunderten des „Kampfes“ gegen die Natur nun Behausungen propagiert würden, die kaum besser seien als jene von „Ameisen und Raupen“.<sup>36</sup>

Auch das Laienpublikum war keineswegs auf Antrieb von den ausgestellten „Pappkisten auf Stelzen“ oder den „kalten weißen Fabriken“ überzeugt<sup>37</sup>, und das Museum veranstaltete daher in Folge weitere Ausstellungen, um die Qualitäten der neuen Architektur zu vermitteln. So ging neben der ursprünglichen Schau auch eine im Umfang verringerte Version auf Tournee und wurde bis 1938 an weiteren 17 Orten gezeigt; 1933 folgte eine Ausstellung über die „Frühe moderne Architektur“ Chicagos der Jahre 1870–1910 sowie 1935 eine Ausstellung über „Moderne Architektur in Kalifornien“, die

<sup>35</sup> ebd., S. 75.

<sup>36</sup> Riley 1992, S. 83, 85 ff.

<sup>37</sup> zit. n. Mock 1944, S. 13

an 20 weiteren Orten gezeigt wurde. Im gleichen Jahr organisierte das Museum zudem eine zweimonatige Vortragsreise für Le Corbusier, die durch die Ausstellung *Recent Work by Le Corbusier* ergänzt wurde, die ebenfalls auf Reisen ging. Le Corbusier nutzte diese Reise, um sich mit John D. Rockefeller und dem Architekten Wallace Harrison, einen angeheirateten Verwandten des Millionärs, zu treffen, um über mögliche Projekte und insbesondere eine mögliche Erweiterung des Rockefeller Center durch Wohnhochhäuser zu diskutieren. Ebenso führte er Gespräche mit dem Direktor der *New York City Housing Authority*, deren Wohnbauprojekte er besichtigte, und verfasste einen Zeitschriftenartikel, um für einen Umbau New Yorks nach den Leitlinien seiner *Ville Radieuse* zu werben. Letztlich blieben diese Versuche, professionell in Amerika Fuß zu fassen, jedoch ohne Erfolg, und Le Corbusier kehrte enttäuscht nach Paris zurück, wo er 1937 einen missgünstigen Artikel über seine Reise in das „Land der Mutlosen“ verfasste.<sup>38</sup>

Dennoch wirkte die Wirtschaftskrise zumindest begünstigend auf die Akzeptanz einer neuen, scheinbar von Funktion und Ökonomie bestimmten Ästhetik, die darüber hinaus kaum im Verdacht stand, der angesichts der wirtschaftlichen Katastrophe nunmehr auch moralisch fragwürdigen Spekulationsarchitektur der 20er Jahre und deren üppiger Art-Déco-Ästhetik nahezustehen. Vor allem die jüngeren Architekten und Studenten fühlten sich von der neuen Architektur angesprochen, da viele angesichts der aktuellen Probleme ihre Ausbildung als veraltet und falsch empfanden. Die amerikanischen Architekturschulen waren bis Ende der 30er Jahre noch überwiegend vom Vorbild der Pariser Ecole des Beaux Arts geprägt, wo die meisten der etablierten Architekten und Hochschullehrer auch selbst studiert hatten. Diese gerieten nach 1932 jedoch zunehmend in die Defensive, und so erkannte auch Paul Cret, selbst Absolvent der Ecole und langjähriger Lehrer an der University of Pennsylvania, unter dem etwa Louis Kahn studiert hatte, 1941 die Schwächen des Beaux-Arts-Systems an. Er bemängelte dessen Fixierung auf den „schönen Plan“, der immer mehr eine vom Bauwerk losgelöste „dekorative Komposition“ geworden sei, sowie den Mangel an „gutem Geschmack“ und das fehlende Wissen um Einfachheit als die „höchste Qualität der Kunst“.<sup>39</sup> Aus Sicht der Studenten hingegen war eher die Praxisferne der Ausbildung zu beklagen, die absurde Aufgaben stellte und keinen Bezug zu den aktuellen Fragen zu haben schien, wie folgende Erinnerung des Architekten und Designers Eliot Noyes an seine Ausbildung in Harvard und seine Stimmung Mitte der 30er Jahre illustriert:

38 vgl. Eric Mumford: *The CIAM Discourse on Urbanism 1928–1960*. London 2000, S. 103 f.

39 Paul P. Cret: *The Ecole des Beaux-Arts and Architectural Education*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, April 1941, S. 3–15.

*“[Harvard] was still under Jean-Jacques Hafner, a wonderful old Frenchman who had hardly built anything in his life, but who was still in the old Beaux-Arts tradition. My first problem was a Doric gateway... It is the kind of gate around the Harvard Yard that says ‘Enter and Grow in Wisdom’, or ‘Plato’, ‘Aristotle’, ‘Socrates’ across the pediment. I find my own mood was very nicely expressed by the inscription on mine, which reads, ‘Ad Absurdum’, cut into the stone. The next problem I was given was an Ionic temple to a great French actress. This was beginning to seem a little bit silly. (...) About this time, I observed some advanced class which was working on a problem which was a palace for an exiled monarch. Isn’t it marvelous? A palace for an exiled monarch! Here we are, 1933 or something or other, facing the world, a whole new generation trying to solve its problems...”<sup>40</sup>*

#### „Die Welt von morgen“: New York World’s Fair, 1939

Auch außerhalb des Einflusses des Museum of Modern Art wurde moderne Gestaltung durch Ausstellungen gefördert. So veranstaltete etwa die Stadt Chicago anlässlich ihres hundertsten Gründungstages im Jahr 1933 die Ausstellung *Century of Progress*, eine Industrie- und Konsumgüterschau mit teils spektakulärer Ausstellungsarchitektur. Diese bestach vor allem durch Verwendung neuartiger Materialien wie Aluminium, Kunststoff oder auch Asbestzement, doch formal folgte sie dem Vorbild des Art Déco, das sie in einer geometrisierten und farbenfrohen Weise interpretierte. Vor dem Hintergrund des zaghaften Wiederaufschwungs ab 1933 wurden den Besuchern in Chicago vor allem Autos, Maschinen und Konsumgüter gezeigt, deren Gestaltung nun zunehmend zu einem Verkaufsargument wurde und bei der sich Designer wie Norman Bel Geddes oder Raymond Loewy vor allem von der neuartigen Stromlinienform von Lokomotiven und Flugzeugen inspirieren ließen.

Nach dem Vorbild der Chicagoer Ausstellung, die nicht nur ein touristischer, sondern auch ein finanzieller Erfolg gewesen war, wollte auch in New York eine Gruppe von Geschäftsleuten die Wirtschaft der Stadt durch eine ähnliche Schau ankurbeln. Geplant seit 1935, wurde die Messe unter dem Motto „Die Welt von morgen“ am 30. April 1939 durch Präsident Roosevelt eröffnet und das Ereignis im Fernsehen, das damit in New York seinen Sendebetrieb aufnahm, übertragen. Anders als in Chicago, wo bisweilen ein übertriebenes und eher naives Zukunftsbild vermittelt wurde, gliederte

40 Interview mit Eliot Noyes (undat.). In: John Peter: *The Oral History of Modern Architecture*. New York 1994, S. 14.

sich die New Yorker Ausstellung in sieben Themen – Gesellschaft, Medizin, Wissenschaft, Produktion, Kommunikation, Transport und Ernährung –, die jeweils durch eine von der Messegesellschaft finanzierte Schwerpunktausstellung vermittelt wurden. Ergänzt wurden diese Schwerpunktausstellungen durch Pavillons und Präsentationen einzelner Länder und Unternehmen, eine zentrale Zone mit einer „Halle der Nationen“ samt zugehörigem See sowie einen Vergnügungspark.

Auch wenn die Messe offiziell den 150. Geburtstag der amerikanischen Verfassung feierte, stellte sie aus der Sicht der ausstellenden Unternehmen ebenso eine Werbe- und Verkaufsausstellung dar, die dem „Durchschnittsbürger“ eine positive, bereits heute oder zumindest in naher Zukunft verfügbare Welt des Wohlstands und des technologischen Fortschritts vermitteln und so Zukunftsvision und unternehmerisches Interesse verbinden sollte. Die Ausgestaltung dieser Vision wurde vor allem durch den überwiegend konservativ besetzten Gestaltungsrat bestimmt, der nicht nur einen Architekturwettbewerb ausschrieb, sondern auch namhafte Industriedesigner wie Raymond Loewy, Norman Bel Geddes und Walter Dorwin Teague zur Gestaltung der Einzelausstellungen berief. Resultat dieser Entscheidungen war nicht nur ein Vorherrschen der „Stromlinienmoderne“, sondern auch eine Unterrepräsentierung ausgewiesener moderner Architekten: lediglich William Lescaze, George Howe, sowie das Büro Harrison & Fouilhoux steuerten Bauten bei, was den Londoner *Architectural Review* bei seiner zeitgenössischen Besprechung zur Bemerkung veranlasste, die „Welt von morgen“ sei überwiegend von den „Architekten von gestern“ gebaut worden.<sup>41</sup>

Aus der Sicht der Anhänger der Moderne war die Architektur der meisten Pavillons somit eher enttäuschend. Im Fall der offiziellen Gebäude verschmolzen moderne und klassizistische Stilelemente, und die von den Unternehmen erbauten Pavillons gerieten meist zeichenhaft-kommerziell, wie etwa der Pavillon der Firma *National Cash Register*, der im wesentlichen aus einer überdimensionalen Registrierkasse auf einem von Ely Jacques Kahn entworfenen Podium bestand. Die Autohersteller folgten der Gestaltung ihrer Produkte und hielten sich auch bei ihren Pavillons an die neue Stromlinienform. Bei den Länderpavillons hingegen suggerierten die Beiträge Italiens und der Sowjetunion bei vielen Beobachtern eine Geistesverwandtschaft zwischen Neoklassizismus und totalitärer Herrschaft, und Lewis Mumford kritisierte insbesondere den sowjetischen Beitrag als rückwärtsgewandt und der Vision einer „neuen Welt“ als völlig unangemessen.<sup>42</sup>

41 zit. n. Robert A. M. Stern, Gregory Gilmartin, Thomas Mellins: New York 1930. New York 1987, S. 729.

42 ebd., S. 739

Höhepunkte aus dieser Sicht bildeten allenfalls die Länderpavillons von Schweden und Brasilien, sowie die von Alvar Aalto entworfene finnische Ausstellung in der „Halle der Nationen“. Der von Oscar Niemeyer, Lucio Costa und Paul Lester Wiener entworfene brasilianische Beitrag erhielt zwar nur ein geringes Presseecho, zeigte jedoch deutlich den Einfluss Le Corbusiers und verfehlte in seiner aufgelockerten Version des International Style nicht die Wirkung auf das Publikum, das hier zum ersten Mal *brise-soleils*, Rampen und die Anwendung des freien Plans kennenlernen konnte. Der von Sven Markelius entworfene schwedische Pavillon hingegen stellte aus Sicht der pro-modernen Kritiker den gelungensten Beitrag dar, obwohl er klimatisch dem heißen New Yorker Sommer nicht gerecht wurde. Formal jedoch pries ihn Mumford als „Wunder eleganter Einfachheit“, während Douglas Haskell, Redakteur des *Architectural Record*, alle praktischen Einwände beiseite wischte und den Pavillon als Muster „zivilisierten“ Bauens und somit als Anti-Bild der traditionalistisch-monumentalen Beiträge pries:

„*How weary a story are all those empty testimonials to grandiloquent civilization! How meaningless the monumentality of these grand buildings which, no matter how effective, do nothing but brag! The gay little Swedish pavilion is civilization!*“<sup>43</sup>

Symbol des die Ausstellung tragenden Optimismus waren auch die beiden von Harrison & Fouilhoux entworfenen Gebäude des *Theme Center*. Als weithin sichtbares Ensemble sollten der 180 Meter hohe Obelisk, *Trylon* genannt, und eine 54 Meter durchmessende, von Stahlstützen gehaltene und über einem Wasserbecken schwebende Kugel namens *Perisphere* zum dominanten Symbol der Ausstellung werden, ähnlich wie es der Eiffelturm für die Pariser Weltausstellung von 1889 gewesen war. Im Inneren der Kugel ermöglichte das Modell einer „demokratischen Stadt“ der Zukunft, *Democracy* genannt, einen Ausblick auf eine „bessere Welt von morgen“. Entworfen für eine Bevölkerung von 1,5 Millionen, war diese Stadtvision vom Designer Henry Dreyfus konzipiert worden und stellte eine Variation von Frank Lloyd Wrights *Broadacre City* dar. Auf radialem Grundriss verfügte *Democracy* über eine Kernzone, *Centerton* genannt, in der Dienstleistungen, Büros, Ausbildungsstätten und kulturelle Nutzungen untergebracht waren. Um dieses Zentrum reihten sich rund siebzig Satellitenvorstädte, die die Wohnbevölkerung der Stadt aufnahmen und teilweise reine Wohnorte – *Pleasantvilles* genannt – waren, aus denen täglich die Berufstätigen ins Zentrum strömten.<sup>44</sup>

43 zit. n. Stern et al. 1987, S. 740. Hervorhebung im Original.

44 ebd., S. 752.

Den nachhaltigsten Eindruck beim Publikum hinterließen jedoch die Beiträge der Industrie, und die Ausstellungen der Firmen Westinghouse, AT&T, Ford und General Motors wurden in vielen Zeitungen und Zeitschriften publiziert. Für die Zeitschrift *Nation's Business* stellte die Schau einen „Triumph der Industrie“ dar, der auch die Zweifler nunmehr überzeugen müsse, dass es vor allem die amerikanische Wirtschaft sei, die „die Entdeckungen der Wissenschaft und die Segnungen der maschinellen Produktion an die Türschwelle der amerikanischen Verbraucher“ bringe.<sup>45</sup> Wie diese Segnungen dabei den Alltag verändern sollten, konnte das Publikum in der *Town of Tomorrow* erfahren, deren fünfzehn Musterhäusern mit den neuesten technischen Errungenschaften ausgestattet waren. Formal folgten sie freilich traditionellen Hausformen, und lediglich das vom Glashersteller Pittsburgh Plate Glass errichtete „Haus aus Glas“ bildete eine moderne Ausnahme.

Die meisten Besucher konnte jedoch der Pavillon des Autoherstellers General Motors verzeichnen. Vom Büro Albert Kahn entworfen, zählte er zu den kühnsten Stromlinienbauten der gesamten Messe und bestand aus vier Einzelbauten, in deren Zentrum sich ein lebensgroßes Modell einer von Norman Bel Geddes gestalteten „Straßenkreuzung von Morgen“ mit getrennten Ebenen für Fußgänger- und Fahrverkehr befand. Spektakulärer als diese war jedoch eindeutig die im Inneren des Komplexes gezeigte Ausstellung *Futurama*, die über die gesamte Ausstellungsdauer geschätzte 25 Millionen Besucher anlockte. Ebenfalls aus der Hand von Geddes, simulierte *Futurama* eine Zeitreise in die nahe Zukunft des Jahres 1960 und vermittelte den Besuchern anhand eines 3300 Quadratmeter großen Modells den Eindruck eines Überlandfluges durch das Amerika von morgen.

Herausragendstes Detail dieser Vision war das System aus Fern- und Schnellstraßen, die das gesamte Land verbanden und von tropfenförmigen Automobilen mit Geschwindigkeiten bis zu 100 Meilen pro Stunde befahren wurden. Die Landschaft selbst bestand aus weiten Erholungszonen, nach neuestem Stand gestalteten Staudämmen, Bergwerken und Farmen sowie aus Kleinstädten, in denen die industrielle und landwirtschaftliche Produktion angesiedelt war. Auch Großstädte gab es im *Futurama* weiterhin, diese jedoch boten durch breite, vielspurige Verkehrsadern und eine komplette Trennung der Autos und Fußgänger ein vollständig neues Bild. Die Bebauung der riesigen, zwischen den Verkehrsadern liegenden Stadtfelder bestand überwiegend aus großflächigen und flachen Bauten mit Dachgärten und Helikopterlandeplätzen, zwischen denen bis zu 450 Meter hohe Wolkenkratzer Dominanten bildeten. Diese neue Welt, so erklärte die eingespielte Stimme

45 ebd., S. 746.



den Besuchern, sei 1960 vor allem durch technologischen Fortschritt möglich geworden, der neue Energiequellen erschlossen und neue, rationalisierte Fertigungsmethoden verfügbar gemacht habe und so ein „immens einfacheres“ Leben und grenzenlose Mobilität ermögliche. Angesichts der für die damalige Zeit fantastischen Simulation zollte selbst der sonst kritische *Architectural Review* Beifall, und auch Lewis Mumford bezeichnete Geddes als „großen Schausteller“, kritisierte jedoch die fehlende soziale Vision und die einseitig auf automobilen und technologischem Fortschritt basierenden Sicht, die *Futurama* letztlich zu wenig mehr als den nunmehr ein halbes Jahrhundert alten Zukunftsträumen von Jules Verne oder Herbert George Wells mache.<sup>46</sup>

### Planen für die Welt von morgen

Der Kriegseintritt der USA im Jahr 1941 verlängerte den weitgehenden Stillstand im Bauwesen nochmals weiter. Dennoch blieben Architekten und Planer nicht untätig, sondern nahmen schon bald die Zeit nach dem Kriegsende ins Visier, und Zeitschriften wie das *Architectural Forum* loteten schon während des Krieges Richtungen für die Friedensjahre ab „194X“ aus. Aus Sicht von Lewis Mumford sollte insbesondere die Familie als Ort der Formung der menschlichen Persönlichkeit einen wichtigen Pol der künftigen planerischer Anstrengungen darstellen. Dieser, so Mumford, müsse sich darüber hinaus mit einem zweiten Pol, der Region, verbinden, da sich die menschliche Gemeinschaft letztlich „gegen den Rahmen... aus natürlicher und von Menschenhand geschaffener Landschaft“ definiere. So sei die Dezentralisierung der Metropolen letztlich unabdingbar: „unsere größten Städte“, so Mumfords Zukunftsvision, „müssen in Zukunft Landstädte sein.“<sup>47</sup>

Die Eindrücke von Krieg, Totalitarismus, der noch nicht fernen Wirtschaftskrise sowie die Hoffnung auf eine stabilere und friedlichere Zukunft nach Kriegsende fanden auch Niederschlag in einem 1944 veranstalteten Symposium in New York, das vom Historiker Paul Zucker geleitet wurde und zu dessen durchaus prominenten Referenten unter anderem George Howe, Richard Neutra, Louis Kahn, Sigfried Giedion, Jose Luis Sert und Laszlo Moholy-Nagy zählten.<sup>48</sup> Aus Sicht von Zucker selbst war die Vorkriegswelt nun „in jeder Hinsicht zusammengebrochen“, und die Welt nach Kriegsende werde daher eine völlig neue sein, da sie die „revolutionären Erfahrungen“ der letzten drei Dekaden verarbeiten müsse. In der Planung für diese neue Welt müsse vor allem eine Integration der Architektur und ihrer „sozialen Aspek-

46 ebd., S. 751.

47 Lewis Mumford: *Post-War Building* (1942). In: Lewis Mumford: *City Development*. New York 1945, S. 193 ff.

48 Veröffentlicht als: Paul Zucker (Hg.): *New Architecture and City Planning*, New York 1944.

te“ erreicht werden. Der Zusammenbruch der alten Ordnung wurde von den Referenten jedoch überwiegend nicht bedauert, da die jüngere Vergangenheit ohnehin als „chaotische Periode“ empfunden wurde. Insgesamt überwog daher die Aufbruchstimmung, während gleichzeitig für die Nachkriegszeit keine tiefgreifenden politischen oder gestalterischen Revolutionen erwartet wurden. Statt dessen sollten die „Wunder der Technik“, die der Krieg hervorgebracht habe, nun bald zum Nutzen und zur Sicherheit der gesamten Bevölkerung angewandt werden und ein „Zeitalter der Stabilität“ anbrechen lassen, in dem die Familie und die Stadt zu den vorrangigen Themen würden.

Ein weiteres wichtiges Thema für die Nachkriegszeit wurde insbesondere von den amerikanischen Teilnehmern des Symposiums im Aufbau einer selbstbewussten eigenen Kultur gesehen, die der technologischen und wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit der USA sichtbaren Ausdruck verleihen sollte. Teil dieses neuen Kulturbewusstseins sollte auch eine architektonische Formensprache sein, die angesichts des im Faschismus praktizierten „teuflichen Eklektizismus“ den historischen Stilen abschwor und stattdessen praktisch und wirtschaftlich war. Diese Betrachtungsweise hatte mittlerweile selbst ehemalige Art-Déco-Anhänger wie Ely Jacques Kahn erfasst, der nun die Zeit von Monumenten wie dem Woolworth Building für vorüber erklärte, da sie aus heutiger Sicht nur noch ein „teurer Haufen Terrakotta“ seien. In der Zukunft werde vor allem das Verhältnis von Unterhaltskosten und Nutzen eines Gebäudes zählen, und dies werde zwangsläufig zu „ernsthafteren“ Entwürfen führen, die auch stilistisch die „Kinkerlitzchen“ der Vergangenheit hinter sich ließen.<sup>49</sup>

Ähnliches galt auch für den Bereich des privaten Wohnungsbaus. Aus Sicht von Kenneth Reid, Herausgeber der Zeitschrift *Pencil Points*, hatte der Krieg nicht nur die „Verwurzelung in der Vergangenheit“ gelockert, sondern auch Entwicklungen angestoßen, die nach Jahren der Stagnation den Hausbau nun neu beeinflussen müssten. Als Folge der auch gesellschaftlichen Umwälzungen des Krieges würden in der Mehrzahl „praktische“ Häuser nachgefragt werden, die kleiner, effizienter geschnitten und zudem mit neuer, Hausarbeit sparender Technik ausgerüstet seien. Folglich seien auch die „Stilismen“, die noch vor einem Jahrzehnt das Denken geprägt hätten, nun von einem Verlangen nach „gesunder“ und „ehrlicher“ Gestaltung abgelöst worden. Weniger als in einem revolutionär neuen Aussehen oder übertriebenen technischen Spielereien werde sich diese Entwicklung daher in einem verbindenden „Geist“

49 „We have passed beyond the day of frippery. The Woolworth Building, a marvel in its day, is an expensive pile of terra cotta to maintain. We will have less of the purely decorative towers and more serious designs, where the building is planned first for its services.” Ely Jacques Kahn: Department Stores and Office Buildings of the Future. In: Zucker 1944, S. 32.

ausdrücken: das neue Haus sei weder eine durchtechnisierte „Wohnmaschine“ noch eine „Theaterkulisse“ für romantisch-arkadisches Lebens. Es müsse vielmehr „sauber“, „einfach“ und „ruhig“ sein, „Ordentlichkeit“ und einen „komfortablen Hintergrund für das Familienleben“ bieten. Auf dieser Grundlage könne nach dem Krieg eine „wahre amerikanische Wohnarchitektur“ entstehen, die nicht zuletzt auch dem Status der USA als nunmehr „erwachsener Kultur“ würdig sei.<sup>50</sup> Mit dieser Sicht spiegelte Reid auch die Haltung anderer Befürworter einer „heimischen amerikanischen Kultur“ wider, die als Patrioten den Impuls fort von einer letztlich schädlichen Orientierung auf das (europäische) kulturelle Erbe lobten. Unter dem Einfluss selbsternannter „Wahrer des Geschmacks“ habe diese die amerikanischen Künstler und auch die Bevölkerung zu lange gehemmt, und die wahre Kultur und Errungenschaft Amerikas, den mechanisch-industriellen Fortschritt, nicht anerkannt. Nun jedoch müsse dieses „natürliche Talent“ des Landes wieder zum Vorschein kommen und Amerika von seinem kulturellen Kolonialkomplex befreien. Mit Hilfe der Maschine habe sich das Land eine eigene Form „amerikanischer Schönheit“ geschaffen, die ihm als „großem, freien Volk“ nun endlich einen freien, eigenen Ausdruck seiner Kultur ermögliche.<sup>51</sup>

Thomas S. Holden, Direktor des New Yorker F. W. Dodge-Verlags (in dem die Zeitschrift *Architectural Record* erschien), zeigte sich zuversichtlich, dass ein solcher Ausdruck bald von selbst entstehen werde. Zwar habe das Publikum immer noch Vorbehalte gegen Bauwerke mit ungewohnter Erscheinung, die durch die „ultra-konservative“ Haltung der Hypothekengeber noch verstärkt würde; folglich würden Bauunternehmer aus Angst vor dem Stigma, sie produzierten „*freak houses*“, baukonstruktive und ästhetische Innovationen vermeiden. Schon bald jedoch werde die neue globale Rolle der USA auch in der Bevölkerung von ganz allein das Verlangen nach einer neuen Architektur und einer neuen Art zu leben hervorrufen, die nicht länger den Beschränkungen und Hemmungen der Großelterngeneration anhinge:

*“It seems unlikely that you and I can either wish or argue a new architecture into being... It would seem strange, though, that a nation which can outproduce the world to win a global war, a nation which has newly learned its strength and its capacity, a nation which daily sends its young men into the stratosphere for purposes of combat or of trade – that such a nation will continue long to prefer houses which celebrate, architecturally, grandfather’s limitations and grandmothers inhibitions.”<sup>52</sup>*

50 Kenneth Reid: *The Private House*. In: Zucker 1944, S. 45–55.

51 Roger Hale Newton: *The Pressing Challenge of Our Native American Culture*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Jan. 1942, S. 31–33, 38.

52 zit. n. Zucker 1944, S. 149.

**Die Moderne gegen Kriegsende:****Auf der Suche nach einer „neuen Monumentalität“**

Zwölf Jahre nach der Einführung der Moderne in die USA hatten sich die Rahmenbedingungen für ihre Akzeptanz also deutlich aufgehellt. Dies belegte auch die 1944 vom Museum of Modern Art gezeigte Ausstellung *Built in USA*, mit der das Museum den zunehmenden Erfolg der neuen Architektur dokumentieren wollte. In der zugehörigen Publikation schilderte Philip Goodwin die Arbeit der Architekturabteilung des Museums, die seiner Ansicht nach stark von der ersten, überwiegend „feindseligen“ Reaktion von Fachwelt und Kritik auf die Ausstellung von 1932 geprägt gewesen war. So habe man dem Museum unterstellt, es wolle den USA einen „fremden Stil“ aufzwingen, und daher habe das MoMA in den folgenden Jahren nicht nur die amerikanischen Wurzeln des International Style herausgearbeitet, sondern auch den aus ihm entstandenen „authentischen modernen amerikanischen Stil“ präsentiert. Diese Arbeit, so Goodwin, sei bis 1940 weitgehend abgeschlossen gewesen, als die „traditionelle“ Architektur in Praxis und Lehre zurückgedrängt gewesen sei. Zu dieser Zeit sei sogar über eine Auflösung der Architekturabteilung des Museums nachgedacht worden, doch habe man angesichts eines modischen und von „Oberflächlichkeit“ und „Sensationsgier“ geleiteten „Modernismus“ erkannt, dass der Kampf für „ernsthaftes“ Bauen energisch weitergeführt werden müsse.<sup>53</sup>

Aus Sicht der Kuratorin der Ausstellung, Elizabeth Mock, hatte schon die Wirtschaftskrise zu einer gestiegenen Akzeptanz solch ernsthafter Architektur geführt. Gleichzeitig habe nach 1932 jedoch auch eine notwendige „Humanisierung“ der europäischen Moderne eingesetzt, die sich etwa in der Abkehr von der „maschinengleichen Präzision“ und einer Rückkehr zu „natürlichen“ Materialien und Texturen ausgedrückt habe. Eine „neue Freiheit“ habe zudem das Diktat des rechten Winkels aufgeweicht, und die Architekten ließen sich zunehmend auch auf „unkonventionelle“ Lösungen ein. Besonders der skandinavische Einfluss, etwa durch Aaltos USA-Besuch 1938 und seine finnische Ausstellung auf der New Yorker Ausstellung von 1939 habe als Ausdruck der allgemeinen Reaktion auf die „Unpersönlichkeit“ der europäischen Moderne auch den Nerv des amerikanischen Publikums getroffen. Die Freiheit und Leichtigkeit der Ausstellung Aaltos, aber auch der Pavillons Markelius' und Niemeyers hätten der Moderne zu einer größeren Akzeptanz verholfen. Gerade bei den „einfachen Menschen“ bestünde eine

53 „With the new trend away from old styles has come a new type of streamlined 'modernistic' that needs to be combated as vigorously as ever. The fight must go on against superficiality or sensationalism by the encouragement of sound, sincere building, as well as for a wider interest in town and city planning.” Philip Goodwin, in: Mock 1944, a.a.O., S. 8.

Ablehnung gegen die heute schon spürbare „Übermechanisierung“ des Alltags, und auch deshalb habe sich die schon 1932 verfolgte und vor allem die Ästhetik der Moderne betonende Haltung des Museums als richtig erwiesen. Der Funktionalismus sei im Wesentlichen eine hochgradig materialistische und im Grunde unrealistische Theorie und werde daher nicht einmal von seinen ausgesprochenen Verfechtern konsequent durchgehalten. Zwar sei die Funktion in Zeiten der Depression ein populäres und „wertvolles“ Argument für die Moderne gewesen, doch habe sie auch oft als „fadenscheinige Ausrede“ für schlechte Gestaltung dienen müssen. Nun jedoch sei ein Trend fort von der „Abstraktion“ weißer Putzfassaden hin zu „positiveren“ Materialien, eine Tendenz zu notwendiger „Bereicherung“ und gar ein Verlangen nach „Monumentalität“ zu erkennen.

Ausdruck der Akzeptanz der Moderne war aus Sicht der Kuratorin, dass es nach der durchaus „zweifelhaften“ Position der Moderne um 1932 nicht einmal zehn Jahre gedauert habe, bis sie sogar in die „Festung des amerikanischen Konservativismus“ – das Rathaus – vorgedrungen sei. Dieser Erfolg war 1941 den Architekten Franklin & Kump mit der Realisierung des neuen Rathauses für die kalifornische Stadt Fresno gelungen. Aus Sicht von Mock war freilich die „schwerfällige Symmetrie“ des Entwurfs zu bemängeln, die jedoch auf ein generelles Problem der Moderne hinwies: das Fehlen „allgemein verständlicher Substitute für traditionelle Formen der Monumentalität“. Gerade solcher neuer monumentaler Formen bedürfe es jedoch, um die „gesellschaftliche Bedeutung“ eines Bautypus wie etwa des Rathauses zu symbolisieren. Generell, so Mock, bestehe ein Bedarf an Bauten, die auch die „gesellschaftlichen Ideale und Hoffnungen“ ausdrückten. Der Umgang mit Monumentalität sei freilich schwierig, da diese zu sehr mit totalitären Ordnungen verwoben sei, wie etwa der Blick nach Europa zeige. Die Moderne jedoch habe ihre Wurzeln in der Demokratie, und daher bedürfe es eines neuen Verständnisses von Monumentalität:

*“One source of confusion seems to be the shifty word ‘monumentality’, which cannot possibly mean the same thing to every country. A totalitarian nation demands buildings which will express the omnipotence of the State and the complete subordination of the individual. When modern architecture tries to express these things, it ceases to be modern, for modern architecture has its roots in the concept of democracy. Hitler realized this from the beginning; Mussolini tried to straddle the contradiction, with small success. But the problem is not so quickly disposed of as a democracy needs monuments... There must be the occasional buildings which raise the every-day casualness of living to a higher and*

*more ceremonial plane, buildings which give dignified and coherent form to that interdependence of the individual and social group which is the very nature of our democracy.*<sup>54</sup>

Der Zwiespalt zwischen der Interpretation der Moderne als demokratischer Bauform und dem Verlangen nach einem zeremonielleren, monumentaleren Ausdruck derjenigen Bauten, die den Zusammenhalt der demokratischen Gesellschaft symbolisierten, spiegelte eine breitere Diskussion der Zeit wider. Zwar hatte Lewis Mumford wenige Jahre zuvor noch kategorisch festgestellt, „*if it is a monument, it's not modern, and if it's modern it cannot be a monument*“, doch gegen Kriegsende hatte sich diese Sichtweise gewandelt. Mocks zitierte Argumentation basierte dabei auf Thesen, die allen voran Sigfried Giedion, Fernand Leger und Jose Luis Sert entwickelt und 1943 unter dem Titel *Nine Points on Monumentality* veröffentlicht hatten.<sup>55</sup> Giedion entwickelte diese Thesen weiter und trug sie im folgenden Jahr auf dem von Paul Zucker geleiteten Symposium in New York vor, wo bereits eine ganze Sektion der „Neuen Monumentalität“ gewidmet war und so die Aktualität des Themas belegte.<sup>56</sup>

Zu einer Zeit, in der viele noch nicht einmal die „elementaren Bedingungen für funktionales Bauen“ begriffen hätten, war das Thema auch aus Giedions Sicht eine „gefährliche Sache“, doch werde man sich die Frage nach einer neuen Monumentalität in naher Zukunft stellen müssen. Das Problem des fehlenden monumentalen Ausdrucks, so Giedion weiter, ergebe sich aus den Startbedingungen der modernen Architektur, die – wie die moderne Malerei und Skulptur – völlig von vorn beginnen und sich dabei selbst die primitivsten Dinge neu habe aneignen müssen. Das „monumentale Erbe“ der Menschheit könne keine Hilfestellung geben, da es im 19. Jahrhundert „geplündert“ und „missbraucht“ worden sei, und die Monumente der Vergangenheit müssten daher jeden „vergiften“, der sie auch nur anrühre. Wie die Renaissance zeige, seien wahre Monumente nur in solchen Epochen möglich, die von einem dauerhaften und umfassenden kulturellen Bewusstsein geprägt seien. Heute jedoch seien solche Formen zu „Klischees“ geworden, und folgerichtig habe die Moderne allein auf die „nackten“ und „wahren“ Formen der Ingenieure zurückgreifen können, die im Eiffelturm auch das „einzig wahre Monument“ des 19. Jahrhunderts geschaffen hätten.

54 Mock 1944, S. 25

55 Sigfried Giedion, Fernand Leger, Jose Luis Sert: *Nine Points on Monumentality* (1943). In: Joan Ockman (Hg.): *Architecture Culture 1943–1968*. New York 1993, S. 29–30.

56 Sigfried Giedion: *The Need for a New Monumentality*. In: Zucker 1944, S. 549–68.

Dennoch seien Monumente ein Ausdruck der „höchsten kulturellen Bedürfnisse“ der Menschen und drückten deren „ewiges Verlangen“ aus, Symbole zu besitzen, die „ihrem Inneren, ihrem Handeln und ihren gesellschaftlichen Vorstellungen“ Ausdruck verliehen. Das Empfinden der gesellschaftlichen und politischen Führer sei jedoch immer noch von den „Pseudo-Idealen“ des 19. Jahrhunderts erfüllt, und die öffentlichen Bauten der Gegenwart huldigten daher einer „Pseudomonumentalität“, die den Kontakt zum „wahren Geist“ der Zeit verloren habe. Deshalb gleiche beispielsweise das Haus der deutschen Kunst in München auch fast aufs Haar dem im gleichen Jahr errichteten Mellon Institute in Pittsburgh. Statt solcher Monumente brauche die Gesellschaft jedoch „Gemeinschaftszentren“, um im Zeitalter von Radio und Fernsehen den Kontakt zwischen den Menschen sicherzustellen, ohne den keine Gesellschaft existieren könne. Solche Bürgerzentren könnten jedoch erst dann entstehen, wenn die Städte nicht mehr allein als „Ansammlungen von Arbeitsplätzen und Verkehrsampeln“ begriffen würden. An dieser Denkweise hatten nach Giedions Ansicht auch die modernen Architekten selbst schuld, die sich allzu sehr auf die „funktionalen Probleme“ des Bauens konzentrierten und daher selbst dort, wo sie mit monumentalen Aufgaben betraut worden waren, die „höheren Bestrebungen“ der Menschen vernachlässigt hätten. Einen Ausweg könne nur die Zusammenarbeit zwischen Architekt, Maler und Bildhauer bieten, die alle drei wieder für „große öffentliche Aufgaben“ einsetze und die moderne Kunst nicht länger zu einem isolierten Luxusgut mache, sondern ihr einen öffentlichen Platz einräume, an dem sie das Gefühlsleben der Menschen wieder im „breitesten Sinne“ formen könnten.

Formal und materiell wollten Giedion und seine Mitautoren die neue Monumentalität durch leichte Materialien, Texturen, Farben sowie „mobile Elemente“ erzielt sehen. Als Beispiele für monumentale Architekturen in diesem Sinne galten Giedion vor allem Le Corbusiers Entwurf für den Völkerbundpalast von 1927 oder auch das unter seiner Beratung von Costa, Niemeyer und Reidy entworfene Erziehungsministerium in Rio de Janeiro aus dem Jahr 1942. Neue Wege zur Monumentalität zeige jedoch auch die „ephemere Architektur“ von Feuerwerken und Lichtinstallationen auf, denn monumentale Architektur müsse auch einen „lyrischen Wert“ besitzen. Da jeder Mensch für Symbole empfänglich sei, könnten „Spektakel“ und Gemeinschaftszentren der skizzierten Art die Menschen für das, so Giedion, „vernachlässigte Gemeinschaftsleben“ zurückgewinnen. Umgeben von Grün, könnten die Zentren letztlich dazu beitragen, „menschliche Werte“ zu entwickeln, wie es einst die griechische Agora oder das römische Forum getan hätten.

### **Der Einfluss der Immigranten: Walter Gropius und die Graduate School of Design, 1937–52**

Im diesem Umfeld kamen nun bald auch die in die USA immigrierten deutschen Architekten und Planer zum Zuge, allen voran Ludwig Mies van der Rohe und Walter Gropius. Als wichtigste deutsche Protagonisten der Moderne trugen sie mit dazu bei, dass die USA bis zum Kriegsende die Führung in der Weiterentwicklung der Moderne übernehmen konnten. Während die Bautätigkeit in Europa während des Zweiten Weltkriegs zum Erliegen kam, konnten sie sich schon bald nach ihrer Ankunft in den USA neuen Aufgaben in Lehre und Praxis widmen – in Positionen, die ihnen im Lauf der Nachkriegsjahre einen weit größeren Einfluss verschafften, als sie ihn in ihren Heimatländern je besaßen.

Ludwig Mies van der Rohe, der seit 1933 in Deutschland keine Aufträge mehr erhalten hatte, war auf einer durch Philip Johnson vermittelten Amerikareise die Leitung der Architekturabteilung des damaligen Armour Institute of Technology in Chicago angeboten worden.<sup>57</sup> Mies nahm an und emigrierte 1938 in die USA, wohin ihm unter anderem der Planer Ludwig Hilberseimer folgte. Dieser vervollkommnete in Chicago seine schon zuvor betriebenen Studien in Richtung einer dezentralisierten, streng funktionsgetrennten Stadtlandschaft und arbeitete mit Mies ab 1939 an der Planung eines neuen Campus für die ab 1940 in Illinois Institute of Technology umbenannte Hochschule. Dessen Bebauung konnte Mies bis in die zum Ende seiner Leitung der Architekturabteilung im Jahre 1958 nach und nach realisieren, und so entstanden mit dem Minerals and Metals Research Building (1942–43) sowie der Alumni Memorial Hall (1945–46) die ersten Gebäude Mies' in den USA. Ihnen folgten bald weitere Bauten, die Mies im Laufe der 50er Jahre auf formalem Gebiet zu einem der einflussreichsten Architekten in den USA werden ließen.

Einen ebenso nachhaltigen Einfluss auf die amerikanische Architektur übte auch Walter Gropius aus, der 1934 zunächst nach England emigriert war. 1937 folgte er dann einer Einladung des Dekans der *Graduate School of Design* (GSD) der Harvard University in Cambridge, Massachusetts, auf einen Lehrstuhl, den er bis 1952 innehaben sollte. Ihm folgte Marcel Breuer, der nur wenige Monate nach Gropius in Cambridge eintraf und ebenfalls einen Lehrauftrag an der GSD übernahm. Neben ihrer Lehre unterhielten beide auch eine Büropartnerschaft, aus der zwischen 1938 und 1940 vor allem mehrere Wohnhäuser in Neuengland hervorgingen, so etwa Gropius' eigenes Haus in Lincoln, Massachusetts. Nachdem Breuer das gemeinsame Büro 1941 wieder

57 Hasan-Uddin Khan: *International Style*. Köln 1998, S. 95.



verließ und 1946 auch seinen Lehrstuhl in Harvard aufgab, gründete Gropius 1945 zum Teil mit ehemaligen Studenten – etwa John Harkness (geb. 1916) und Louis McMillen (geb. 1916) – das Büro *The Architects' Collaborative* (TAC). In dieser Konstellation entstand zunächst, neben weiteren Wohnhausprojekten, vor allem das Harvard Graduate Center (1949–50). Den größeren Einfluss jedoch sollte Gropius Leiter der Architekturabteilung der GSD gewinnen. Der Umbau der vormaligen Beaux-Arts-Schule, der schon unter Hudnut begonnen worden war, wurde unter Gropius fortgeführt und verschaffte Harvard in den späten 40er und frühen 50er Jahren die führende Position unter den Ausbildungsstätten für moderne Architektur in den USA.

### Die Anfänge der GSD

Es wäre falsch anzunehmen, dass Gropius allein den Umbau der vordem vom Vorbild der Pariser Ecole des Beaux Arts geprägten Fakultät zu verantworten habe.<sup>58</sup> Sympathien für die USA brachte Gropius jedoch mit Sicherheit mit: nachdem er 1928 das Bauhaus verlassen hatte, hatte er bereits eine dreimonatige USA-Reise unternommen, auf der ihn besonders „die außergewöhnliche Bauorganisation“ beeindruckte, die er noch später als „in der Welt unübertroffen“ beschrieb.<sup>59</sup> Selbst wenn Gropius' Immigration in die USA daher durchaus – wie dies seine Biografen später tun sollten – als „intellektuelle Rückkehr“ bezeichnet werden kann, zeigt sich doch bei näherem Blick auf seine gewissermaßen zweite Karriere, dass in der amerikanischen Architekturszene keineswegs – wie etwa Giedion dies formulierte –händeringend auf eine „Befruchtung von außen“ gewartet wurde.<sup>60</sup> Vielmehr hing auch noch Jahre nach der Ausstellung von 1932 viel vom Zusammenspiel von Einzelpersonen ab, die sich der Förderung der Moderne verschrieben hatten, und auch Gropius erreichte seine Position letztlich mit einem guten Teil derartiger Hilfe und Fürsprache. Eine wichtige Rolle spielte in seinem Fall Joseph Hudnut (1884–1968), der von 1935 bis 1953 Dekan der Architekturfakultät in Harvard war. Trotzdem stand Hudnut überwiegend im Schatten Gropius', der aus Sicht der Studenten der unbestrittene „spirituelle Führer“ der GSD war und stets „einen klaren Standpunkt“ vertreten habe, während Hudnuts Philosophie unklar geblieben sei.<sup>61</sup>

58 vgl. Winfried Nerdinger: Von der Stilschule zum Creative Design: Walter Gropius als Lehrer. In: Rainer Wick (Hg.): Ist die Bauhaus-Pädagogik aktuell? Köln 1985, S. 38.

59 Walter Gropius: Architektur an der Harvard-Universität. In: Hartmut Probst/Christian Schädlich: Walter Gropius. Bd. 3: Ausgewählte Schriften. Berlin 1988, S. 166 (orig. in: *Architectural Record*, Mai 1937).

60 Giulio Claudio Argan: Gropius und das Bauhaus. Braunschweig 1983, S. 91; Sigfried Giedion: *Raum, Zeit, Architektur*. Zürich 1992, S. 317.

61 zit. n. Jill Pearlman: Joseph Hudnut's other Modernism at the „Harvard Bauhaus“. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Dezember 1997, S. 463, S. 452.

Hudnut, ein Architekt, der einst selbst an Beaux-Arts-Schulen studiert hatte, hatte sich durch eine Zusammenarbeit mit dem deutschen Stadtplaner Werner Hegemann sowie unter dem Eindruck der Wirtschaftskrise von der Beaux-Arts-Lehre abgewandt. Als Dekan der Architekturfakultät an der Columbia University in New York hatte er sich bereits durch die Reform des Lehrplanes hervorgetan und zudem als einer der ersten Architekturlehrer in den USA auch die Arbeiten der europäischen Moderne behandelt, was ihm den Ruf eines Fürsprechers der modernen Architektur eintrug. Als solcher erregte er auch die Aufmerksamkeit von James B. Conant, dem noch jungen Präsidenten der Harvard University, der die Universität von einem – wie er es formulierte – „schnell verknöchernenden Herrenclub“ in eine leistungsorientierte und zeitgemäße Schule umbauen wollte. Mit Conants Unterstützung konnte Hudnut nach seiner Berufung zum Dekan im Jahr 1935 diesen Umbau vornehmen, und schon im Jahr darauf wurden die zuvor eigenständigen Schulen für Architektur, Landschaftsgestaltung und Stadtplanung zur neuen *Graduate School of Design* zusammengefasst. Basierend auf seinen Erfahrungen an der Columbia University reformierte Hudnut auch hier den Lehrplan und schaffte grundlegende Lehrbausteine der Beaux-Arts-Ausbildung wie Juries, Studentenwettbewerbe und monumentale Aufgabenstellungen ab, ersetzte diese durch an der Praxis orientierte, oftmals in Gruppenarbeit zu bewältigende Aufgaben sowie durch Kurse zur Vermittlung von Bautechnik und hielt selbst eine Vorlesung zum Thema „Zeitgenössische Architektur“.<sup>62</sup>

Noch vor der Berufung Gropius' im Jahr 1937 säuberte Hudnut zudem das 1904 von McKim, Mead & White erbaute Fakultätsgebäude von sämtlichen Skulpturen, Abgüssen und Kopien alter Meister, befreite die Bibliothek vom „Totholz“ der Geschichtsbücher und verwandelte sie in eine „Arbeitsbibliothek“ mit Plänen zeitgenössischer Bauten, Herstellerkatalogen und anderen Arbeitsmaterialien. Selbst die im Lehrangebot der Fakultät abgedruckte Fotografie des Gebäudes ließ er durch eine vor dessen Fertigstellung entstandene Aufnahme ersetzen, auf der noch keine Schmuckelemente angebracht worden waren; eine wirkliche Entfernung der Reliefs und Plaketten vom Gebäude wäre jedoch zu teuer gekommen. Im Inneren ließ er aber die Trennwände zwischen den vormals eigenständigen Abteilungen entfernen und ihre Seminarräume zusammenlegen; auch die Studenten erhielten nun einen großen, gemeinsamen Zeichensaal, wo sie über Studiengangs- und Altersgrenzen hinweg zusammenarbeiten sollten.<sup>63</sup>

62 ebd., S. 453 ff., 459.

63 ebd., S. 460.

### Die Berufung Gropius'

Nach diesen Maßnahmen im ersten Jahr seiner Amtszeit bot sich für Hudnut im Jahr 1936 zusätzlich die Möglichkeit, eine wichtige Personalentscheidung zu treffen, nachdem Jean-Jacques Haffner, Absolvent der Ecole des Beaux Arts und bisheriger Leiter der Architekturabteilung, zurückgetreten war. Da Hudnut im Lehrkollegium bislang nur wenig Unterstützung genoss, hoffte er, durch die Berufung eines anerkannten modernen Architekten auch seine eigene Position zu festigen. Die Suche nach einem geeigneten Kandidaten führte er im Geheimen durch und informierte lediglich Präsident Conant sowie Alfred Barr, den Leiter des Museum of Modern Art, über seine Pläne. Barr nämlich hielt sich gerade in Europa auf, um einen Architekten für den Neubau des Museums zu suchen und hatte Treffen mit J. J. P. Oud, Ludwig Mies van der Rohe und Walter Gropius vereinbart – den gleichen Kandidaten, die Hudnut auch für Harvard in Frage zu kommen schienen. Dessen Favorit Oud zeigte kein jedoch Interesse an der Professur, und so reiste Hudnut im Sommer 1936 nach Barrs Vorbereitung ebenfalls nach Europa, um Mies in Berlin und Gropius in London aufzusuchen.<sup>64</sup>

Nachdem Mies durch eigene Ungeschicktheit ausgeschieden war<sup>65</sup>, fiel die Entscheidung auf Gropius, der Hudnut zwar als Praktiker „weniger sensibel“ als Mies sowie „etwas grob“ im Detail seiner Arbeiten schien, darüber hinaus jedoch – auch aufgrund seiner besseren Englischkenntnisse – ein „exzellenter Propagandist“ der Moderne sei, der auch außerhalb der Schule große Bedeutung entfalten werde. So bat er Gropius schließlich, die Stelle anzunehmen, da dies nicht nur „von größtem Wert für Harvard“ wäre, sondern auch „für die Sache der Architektur in diesem Land“. Doch auch für Gropius war die Zusage Hudnuts von großem Wert: in London hatte er in Partnerschaft mit Maxwell Fry lediglich ein einziges Projekt realisieren können, für den Neubeginn in Cambridge jedoch hatte Hudnut ihm Hilfe für den Aufbau einer eigenen Praxis und die Anbahnung von Kontakten zugesagt. So verhalf er ihm etwa zu Beratungs- und Jurypositionen und unterstützte die Herausgabe des Buches *The New Architecture and the Bauhaus* im Jahre 1936, zu dem er auch das Vorwort schrieb. Selbst die im Jahre 1938 gezeigte Ausstellung *Bauhaus 1919–1928* entsprang letztlich einem Vorschlag Hudnuts an das Museum of Modern Art.<sup>66</sup>

64 ebd., S. 463.

65 Nachdem Mies erfahren hatte, dass auch Gropius in der engeren Wahl um die Professur stand, ließ er Hudnut in einer Notiz wissen, dass – sollte Harvard weiterhin Interesse an ihm haben – kein anderer Kandidat außer ihm in Erwägung gezogen werden könne. Als Resultat dieses Schreibens jedoch erhielt er von Hudnut bald darauf eine Absage. Nach: Pearlman 1997, S. 464.

66 ebd., S. 463 f., S. 476 Anm. 78; Mumford 2000, a.a.O., S. 98

Über diese Hilfestellung hinaus hatte Gropius – nicht zu unrecht – den Eindruck, er und Hudnut teilten die gleiche pädagogische Einstellung; so sah er dessen Ablehnung der Beaux-Arts-Lehre als Zeichen, dass sie beide „in die gleiche Richtung“ zielten. Dennoch sollten beide bis zum Ende von Gropius' Amtszeit immer mehr in Konflikt geraten. So blieb etwa Hudnuts Haltung gegenüber der modernen Architektur trotz seiner pädagogischen Überzeugungen reserviert: für ihn stand sie immer noch am Anfang und befand sich im „Prozess des Werdens“; die Aufgabe der GSD bestand für ihn folglich darin, die bisherigen Aussagen der Moderne nun weiter „zu entwickeln, zu bereichern und zu verstärken“.<sup>67</sup> Als problematisch stellte sich in der Folge auch Gropius' Bauhaus-Vergangenheit heraus: Während Gropius im Mai 1937 im *Architectural Record* noch Zurückhaltung übte und davon sprach, er würde in Harvard zunächst „genauso Schüler wie Lehrer sein“, hatte auch Hudnut kein Interesse, die GSD zur „Imitation des Bauhauses“ werden zu lassen.<sup>68</sup> Dennoch wurde die Fakultät, nachdem Gropius 1938 die Leitung der Architekturabteilung übernommen hatte, bald um weitere moderne Lehrer erweitert, so etwa um Gropius' Bauhaus-Kollegen Marcel Breuer, der schon wenige Monate nach ihm in Cambridge eintraf und bis 1946 an der GSD unterrichtete, sowie den ehemaligen Berliner Stadtbaudirektor Martin Wagner, der von 1938 bis 1950 an der GSD lehren sollte.

Zum Bruch mit Hudnut führte schließlich Gropius' Versuch, einen stark an die „Vorlehre“ des Bauhauses erinnernden Kurs zur gestalterischen Elementar- und Ausbildung an der GSD zu etablieren. Dieser sollte – wie einst am Bauhaus – von Josef Albers gelehrt werden, der inzwischen am Black Mountain College in North Carolina tätig war. Hudnut lehnte dies jedoch ab, da er dem Maler Albers und dessen Lehrmethoden kritisch gegenüberstand. Erst 1950 gelang es Gropius, eine ähnliche Lehrveranstaltung zu etablieren; eine Berufung Albers' jedoch, der zu diesem Zeitpunkt bereits in Yale lehrte, gelang ihm nicht. Schon 1952 wurde der Kurs auf Anordnung Hudnuts wieder eingestellt; die Auseinandersetzung zwischen ihm und Gropius über dieses Thema eskalierte und führte schließlich dazu, dass Gropius im Juli 1952 aus Protest die GSD verließ – ein Jahr, bevor seine regelmäßige Emeritierung erfolgt wäre.<sup>69</sup>

### Die Lehre Gropius'

Sowohl die Lehre als auch die Lehrenden verschafften der GSD eine Vorbildfunktion innerhalb der amerikanischen Architekturschulen. Hierzu trugen auch Publikationen bei, die den Ruf der Schule als Zentrum moderner

67 zit. n. Pearlman 1997, S. 464 f.

68 ebd., S. 467; Gropius: Architektur an der Harvard-Universität, S. 166.

69 Pearlman 1997, S. 470 f., 473.

Theorie stärkten. So entwickelte Sigfried Giedion, der Sekretär der CIAM, aus einer 1938 gehaltenen Vorlesungsreihe schließlich sein Werk *Space, Time and Architecture*, das 1941 in der Harvard University Press erschien und bis 1965 allein in den USA fünfzehn Auflagen erreichte. Im Jahr darauf erschien im gleichen Verlag Jose Luis Serts *Can our Cities Survive?*, das erstmals die Prinzipien der CIAM in den USA bekannt machte und an vielen Schulen zur Pflichtlektüre wurde.

Die Stellung Harvards zeichnete sich auch im Erfolg ihrer Absolventen ab. So durchliefen zwischen 1937 und 1952 allein 220 Studenten die von Gropius unterrichtete Abschlussklasse des Masterstudiengangs. Etwa 100 dieser Absolventen sollten später an unterschiedlichen Schulen selbst Lehraufträge übernehmen; weitere 100 Studenten und Mitarbeiter waren darüber hinaus im Büro TAC beschäftigt und kamen so in Kontakt mit Gropius' Ideen.<sup>70</sup> Zu den Absolventen der GSD zählten darüber hinaus einige Architekten, die das Bild der amerikanischen Architektur nach der Mitte des 20. Jahrhunderts entscheidend prägen sollten. Neben Paul Rudolph zählten dazu etwa der 1906 geborene Philip Johnson sowie Rudolphs relative Altersgenossen Edward L. Barnes (geboren 1915), John Johansen (geb. 1916), Ieoh Ming Pei (geb. 1917), Ulrich Franzen (geb. 1921) und Victor Lundy (geb. 1923), die eine auch vom Alter her relativ geschlossene Gruppe bildeten – gewissermaßen eine junge Architektengeneration, die sich gemeinsam auf Gropius' Lehre berief.

Gropius' Aufgabe an der GSD bestand vor allem in der Lehre der Abschlussklasse im Masterstudiengang; akademische Vorlesungen hielt er kaum und beschränkte sich auf gelegentliche Vorträge zu grundsätzlichen Themen. Unterstützt durch Breuer, unterrichtete Gropius pro Jahr sechzehn Studenten, die er mittels einer Aufnahmeprüfung aus teilweise über hundert Bewerbern auswählte. Die Aufgaben in der Meisterklasse wurden mit Vorliebe praxisnah und fächerübergreifend gestellt und mussten in Einzel- oder Gruppenarbeit bearbeitet werden. So bearbeiteten die Studenten etwa im Jahre 1938 unter Anleitung von Gropius und Martin Wagner ein Wohnungsbauprojekt im Hafen von Boston oder aber 1947/48 eine Aufgabe zur Errichtung von Studentenwohnheimen für Harvard – eine Aufgabe, die später durch das Büro TAC bearbeitet und 1950 in Form des Harvard Graduate Center fertiggestellt wurde.<sup>71</sup>

Gropius' Gedankenwelt zum Zeitpunkt seiner Emigration dokumentierte ein im Jahr seiner Auswanderung nach England gehaltener Vortrag zur „Bilanz des Neuen Bauens“.<sup>72</sup> Gropius sah hier den „Durchbruch zu einem

70 Michael Siebenbrodt: Walter Gropius als Pädagoge. In: Hartmut Probst, Christian Schädlich: Walter Gropius. Bd. 1: Der Architekt und Theoretiker. Berlin 1986, S. 209.

71 ebd., S. 182 f.

neuen, dem Zeitalter der Technik entsprechenden Gerüst der Baukunst“ nunmehr erfolgt, der „Formalismus abgestorbener Stile“ sei „zerschlagen“, man sei „zum Gedanken, zur Aufrichtigkeit, zur Gesinnung zurückgekehrt“, und selbst die „frühere Indolenz des Publikums in allen Baufragen“ sei wachgerüttelt worden. Trotz dieser Erfolge jedoch stellten sich der Bewegung in Teilen der Welt „Hindernisse“ in den Weg: einerseits durch Wirtschaftskrise und heraufziehende Nationalismen, andererseits aber auch durch „verwirrende Manifeste, Theorien und Dogmen“ innerhalb der Bewegung selbst. Durch Schlagworte wie das der „Neue Sachlichkeit“ werde die Betrachtung auf „äußerliche Nebenwege“ abgelenkt, und das Neue Bauen sei vielerorts zu einer „Mode“ geworden. „Nachahmung, Snobismus und Mittelmäßigkeit“ jedoch verfälschten die „tiefen und weitreichenden Absichten der Erneuerung“, die auf „Wahrhaftigkeit und Vereinfachung“ abziele.

Gegen solche Verfälschung, so Gropius, müsse sich die „neue Baubewegung“ auch „in den eigenen Reihen läutern“. Die formale Entwicklung der neuen Architektur müsse sich „organisch aus den realen Bedingungen“ herleiten: nur die Erprobung an der Praxis könne weltfremde Phantasien und „papierene Entwürfe“ schon im Vorfeld vermeiden helfen. Durch Beachtung der realen Gegebenheiten und die „kompromisslose“ Lösung der spezifischen Probleme könne schließlich ein charakteristischer, regional und sogar national unterschiedlicher Ausdruck entstehen, während „Epigonen und Nachahmer“ das Bild des neuen Bauens nur „verwirren“.

Dessen „echten Züge“ bestanden nach Gropius allein in der „ehrlichen und gründlichen“ Lösung der rational erfassbaren Probleme; eine Festlegung auf formale Merkmale, wie dies etwa in der Charakterisierung des International Style durch Hitchcock und Johnson geschehen war, lehnte er entschieden ab. Doch auch Schlagworte wie das der „Rationalisierung“ oder des „Zweckstils“ waren für ihn nicht „Hauptcharakteristikum“ der Bewegung, sondern vielmehr nur „ein Teil des bereinigenden Prozesses“ auf dem Weg zu einer „Lebenseinheit“, die sich durch die gleichwertige Befriedigung der „inneren... wie der materiellen Bedürfnisse“ des Menschen auszeichne. Die Bemühungen um die Standardisierung von Bedarfsgegenständen bis hin zu Gebäuden seien daher nicht als „Apotheose des Rationalismus“ oder gar als Versuch zur „Versklavung und Mechanisierung des Individuums“ zu verstehen gewesen, sondern hätten vielmehr auf die „Befreiung des Lebens von unnötigem Ballast“ gezielt. So könne letztlich ein „reibungloses, sinnvolles Funktionieren des täglichen Lebens“ und daraus resultierend ein „Maximum an persönlicher Freiheit und Unabhängigkeit“ erreicht werden. Erst

ein Gleichgewicht zwischen der „technisch-materiellen“ und der „magisch-irrationalen Komponente der menschlichen Natur“ könne zu „harmonischen Ergebnissen“ führen. Abseits von einseitigen Ausprägungen habe daher schon das Bauhaus auf eine „Durchdringung“ dieser beiden Sphären und die „Befreiung des schöpferischen Menschen aus seiner Weltabgeschiedenheit“ hingearbeitet mit dem Ziel, die „Einheit aller gestalterischen Arbeit in der Beziehung zum Leben selbst“ zu erreichen.

Eine Weiterführung dieser Gedanken fand sich in einem kurz nach seinem Amtsantritt in Harvard veröffentlichten Artikel im *Architectural Record*. Gropius wies hier jeden Verdacht von sich, seine Arbeit habe die Vermittlung einer formelhaften „Gropius-Architektur“ und ihrer gestalterischen „Tricks“ zum Ziel, sondern betonte den methodischen, auf Problemlösung zielenden Ansatz seiner Lehre:

*„Es ist nicht meine Absicht, einen sozusagen fix und fertigen ‚modernen Stil‘ aus Europa einzuführen, sondern vielmehr eine Methode, die uns erlaubt, ein Problem gemäß seinen besonderen Voraussetzungen anzugehen. Ich möchte, dass der junge Architekt fähig wird, seinen eigenen Weg zu finden...; ich möchte, dass er unabhängig echte Form aus den vorhandenen technischen, wirtschaftlichen und sozialen Bedingungen schafft, statt einer Umgebung, die vielleicht nach einer völlig anderen Lösung verlangt, eine erlernte Formel aufzuzwingen. Ich habe nicht vor, ein fertiges Dogma zu lehren, sondern eine Haltung gegenüber den Problemen unserer Generation, die unvoreingenommen, ursprünglich und elastisch ist.“*<sup>73</sup>

Gropius wehrte sich einmal mehr gegen das „falsche Bild“, seine Bestrebungen und die des Bauhauses seien vorrangig auf „Rationalisierung und Mechanisierung“ festgelegt gewesen. Er hielt abermals fest, dass ihm „die Befriedigung der seelischen Bedürfnisse“ ebenso wichtig sei wie die der materiellen, und beschrieb Schönheit als Resultat der „vollkommenen Harmonie in der technischen Zweck-Funktion sowohl wie in den Proportionen der Formen“. In der Hand des Architekten liege es nun, den Menschen wieder zu einem „naturverbundenen, sinnvollen Leben zu verhelfen und sie vor falschem Schein und Imitation zu bewahren“. Dazu müsse er jedoch die Probleme „auf breitester Front anfassen“, und über „intime Kenntnisse der biologischen, sozialen, technischen und künstlerischen Fragen“ verfügen.

Die Kenntnis und die Bewältigung dieser Einzelfragen, so Gropius, sei jedoch nicht genug, und allzu oft verlören sich Menschen in den „engen Ka-

73 Gropius: *Architektur an der Harvard-Universität*, S. 166.

nälen der Spezialisierung“. Es bedürfe daher „starker Charaktere“, die aus den „verschiedenen Zweigen menschlicher Tätigkeit wieder eine Einheit“ schaffen könnten, doch gerade bei der Ausbildung solcher Generalisten seien die bisherigen Erziehungsmittel „teilweise am Ende“. Das Jahrhundert habe „Millionen von Spezialisten“ hervorgebracht, doch nun sei der „Mann der schöpferischen Phantasie“ gefragt, und daher solle auch seine eigene Arbeit der Erziehung von Menschen dienen, die fähig seien, das Leben wieder „in seiner Gesamtheit zu sehen“.

Genauere Gedanken zur Ausbildung des schöpferischen Menschen äußerte Gropius erstmals in einem 1939 veröffentlichten „Erziehungsplan für Architekten“.<sup>74</sup> Angesichts des gegenwärtigen „lebensfremden Klimas“ an den Universitäten, das wenig geeignet für die Ausbildung von Architekten sei, entwarf Gropius hier einen „Übergangslehrplan“, der akademisches Lernen mit praktischer Erfahrung verbinden sollte. Nach seiner Ansicht sollte die Ausbildung des Architekten die Vermittlung einer „Herangehensweise“ zum Ziel haben, nicht nur die Vermittlung von Fakten und Fertigkeiten. So solle im Studenten eine „Gewohnheit“ des Denkens in gestalterischen, konstruktiven und ökonomischen Aspekten angelegt werden, die in der herkömmlichen akademischen Ausbildung „durch eine Überbetonung des Intellektuellen“ nicht erreicht worden sei. Bücher und Zeichenbrett könnten die wertvollen Erfahrungen der Praxis und des „trial and error“ nicht ersetzen. Gerade durch die dramatischen Veränderungen der Industrialisierung sei die Ausbildung auf „Bücher- und Faktenwissen“ verengt und die „Ausbildung schöpferischer Gewohnheiten“ vernachlässigt worden. Durch die Überbewertung der Wissenschaft sei die Kultur verarmt, und auch die bildenden Künste seien durch „historische und kritische Methoden“ statt durch „direkte Teilhabe an den Techniken und Prozessen der Herstellung“ vermittelt worden.

Aus diesen Fehlentwicklungen resultiere auch die „allgemeine Gleichgültigkeit“ der Menschen gegenüber den Erzeugnissen der Kunst und der Architektur. Durch eine Reform der Gestaltungslehre, so Gropius, könne den Menschen jedoch der Glaube an „die grundlegende Wichtigkeit“ von Kunst und Architektur auch für das „tägliche Leben“ wieder zurückgegeben werden. Dazu freilich müsse die Rolle von Kunst und Gestaltung in der Gesellschaft neu definiert und in einer „klaren Ordnung aus Werten und Bedeutungen“ verankert werden. Für eine solche „grundlegende Ordnung“ bedürfe es

74 Dieser Erziehungsplan erschien in den folgenden Jahren in mehreren Fassungen, so etwa als: Walter Gropius: *Blueprint for an architect's training*. In: Paul Rudolph (Hg.): *Walter Gropius et son école/Walter Gropius - The spread of an idea. Architecture d'Aujourd'hui*, Februar 1950 (Themenheft), S. 71-75; in einer späteren und ergänzten Fassung auch als: Walter Gropius: *Blueprint of an architect's education*. In: *Walter Gropius: Scope of Total Architecture*. New York 1955, S. 38-57.



jedoch zuallererst eines „aus Fakten abgeleiteten, allen gemeinsamen Nenners“, gewissermaßen einer allgemein verständlichen „visuellen Sprache“, die nicht zuletzt auch den Künstler aus seiner derzeitigen „Isolation“ befreien könne. Zwar könne diese Sprache kein „Rezept“ zur Schaffung von Kunstwerken sein, ihre „unpersönliche Basis“ sei jedoch Voraussetzung für ein „allgemeines Verständnis“ und könne zudem als objektive „Kontrollinstanz“ für die Arbeit des Entwerfers dienen.<sup>75</sup>

Ein Beispiel für solch eine verbindliche Sprache erkannte Gropius in der Musik, wo „innerhalb eines Systems von nur zwölf Tönen“ großartige Werke entstanden seien und bewiesen werde, dass gerade eine „Beschränkung“ den schöpferischen Geist erfinderisch mache. Für die Kunst hätten in der Vergangenheit etwa der Goldene Schnitt oder die „Module“ der griechischen Architektur solche optischen „Tonarten“ dargestellt. Heute hingegen könnten optischen Gesetzmäßigkeiten, etwa die Phänomene der optischen Täuschung, von Licht und Schatten oder von Farbe und Maßstab die Arbeit des Gestalters leiten, „objektive Fakten“ also an die Stelle „willkürlicher, subjektiver Interpretation“ oder überkommener Formeln treten:

*“Today, after a long, chaotic period of l’art pour l’art a new language of vision is slowly replacing individualistic terms like ‘taste’ or ‘feeling’ with terms of objective validity. Based on biological facts... it seeks to represent the impersonal cumulative experience of successive generations. Here roots true tradition.”<sup>76</sup>*

Die Vermittlung dieser objektiven, naturwissenschaftlich begründeten visuellen Sprache sollte nach Gropius am Anfang der Architekturausbildung stehen und durch einen vorbereitenden, „auf die Koordinierung von Hand-Arbeit und Entwurf“ zielenden Kurs vermittelt werden. Der sonst übliche Zeichenunterricht zu Beginn sei zur Vorbereitung ungenügend, da er den Anfänger und dessen „natürliche Gabe, das Leben als ganzes zu begreifen“ einschränke. Stattdessen solle er einen „zusammenhängenden Einblick in das weite vor ihm liegende Feld“ erhalten und eine „Freiheit des Ausdrucks“ entwickeln, etwa durch die Anfertigung „dreidimensionaler Experimente“, die nicht zuletzt auch der „Erweiterung der Persönlichkeit“ dienten.

Der Erfolg dieses Ansatzes hänge jedoch entscheidend von der Person des Lehrers ab. Dieser, so Gropius, müsse die Vorstellungskraft des Studen-

<sup>75</sup> *“Basic order in design needs first of all a denominator common to all, derived from facts. A common language of visual communication will give the designer a foundation of solidarity for his spontaneous expression in art; it will free him from the sad isolation he is suffering at present, since, in a socially disrupted world, we have lost the common key for understanding the visual arts.”* Gropius: *Blueprint* (1950), S. 72.

<sup>76</sup> ebd., S. 72.

ten befreien und „durch Objektivität jeglicher Reproduktion oder Imitation anderer Vorstellungen“ inklusive seiner eigenen entgegenzutreten. Aus seiner erweiterten Persönlichkeit entwickle der Student letztlich eine „instinktive Sicherheit“ zur Lösung von Problemen, die sich auch von den „Erschütterungen des Maschinenzeitalters“ nicht beirren lasse. Kontinuierliche und umfangreiche Praxiserfahrung im weiteren Verlauf des Studiums solle dann die „Einheit“ von Erlerntem und selbst Erfahrenem weiter fortführen, da der Student beides fortwährend zueinander in Bezug setzen müsse. Daher sei in der Entwurfsklasse idealerweise eine büroähnliche Arbeitsweise anzustreben, denn: „Je mehr die Zusammenarbeit zwischen Lehrern und Studenten der Büropraxis gleicht, umso besser.“

Die Vermittlung theoretischer Grundlagen hingegen, etwa die Lehre von Architektur- und Kunstgeschichte, sollte nach Gropius' Ansicht auf einen späteren Zeitpunkt im Studium verschoben werden. Solch theoretisches Wissen könne allenfalls von gefestigten Studenten genutzt werden; allein sei es jedoch nicht geeignet, um heute gültige Richtlinien für den Entwurf zu vermitteln. Jede Epoche habe ihre eigenen Prinzipien zu entwickeln, und besonders junge Studenten würden durch solches Wissen eher eingeschüchtert, statt ihre eigenen kreativen Potenziale zu entfalten:

*“When the innocent beginner is introduced to the great achievements of the past, he may be too easily discouraged from trying to create for himself. As soon as he has found his bearings, however, through self-expression in shop and studio, history studies are a welcome means of refining his thinking without luring him into an imitative attitude.”<sup>77</sup>*

Vervollständigt werden müsse diese Ausbildung, so Gropius, durch frühzeitige Vermittlung konstruktiver Aspekte und die Erziehung zur Teamarbeit. Konstruktion sei ein fester Bestandteil des Entwerfens und untrennbar mit den „Problemen der Gesellschaft“ verbunden, die die „außerordentlich wichtigen“ Bedingungen der Ökonomie mit einschließe. Teamarbeit hingegen diene zum einen dem Erlernen von Methoden der Zusammenarbeit mit benachbarten Disziplinen und bereite die angehenden Architekten auf ihre spätere Rolle als „Koordinatoren“ der am Bau beteiligten vor. Nicht zuletzt vermittele Teamarbeit aber auch ästhetische Lehren, denn sie führe den Studenten zu „guter anonymer Gestaltung“ und unterbinde auffällige „Kunststückchen“.

In einer ergänzten Version dieses Erziehungsplanes, die Gropius 1955 in einer Sammlung seiner Reden und Aufsätze veröffentlichte, stellte er diese Thesen nun in einen deutlich breiteren Zusammenhang.<sup>78</sup> So beklagte er

<sup>77</sup> ebd., S. 74.

<sup>78</sup> Gropius: *Blueprint* (1955), S. 38-57.

zwar einmal mehr die Entfremdung von Künstler und Publikum, doch sei diese auch ein Resultat der sozialen Veränderungen, die dazu geführt hätten, dass die Gesellschaft heute „zwischen zwei Zivilisationen“ lebe: zwischen einer alten, die nunmehr zerbrochen sei und einer neuen, die sich noch im Entstehen befinde. Anders als im Mittelalter, wo der Künstler noch die religiösen und sozialen Werte seiner Mitmenschen geteilt habe, seien solche Standards heute verloren gegangen, und der Künstler habe den Kontakt zur Gesellschaft verloren. Seine Reaktion auf diese Isolation sei zunächst die Konzentration auf das reine Medium seiner Kunst – etwa auf Farbe und Raum – und der Verzicht auf einen lesbaren Inhalt gewesen.

Um diesen Bruch zu überwinden, forderte Gropius einmal mehr eine „Balance zwischen [eigener] Erfahrung und Bücherwissen“, die den leider üblichen, „einseitig intellektuellen Ansatz“ in der Erziehung überwinde. Allzu oft würden die Bildenden Künste nur am Rande behandelt, obgleich sie eigentlich zum Kern einer jeden Bildung gehörten. Scheinbar, so Gropius, habe man vergessen, dass ästhetische Leitlinien seit frühester Zeit auch ethische Qualitäten besessen hätten.<sup>79</sup> Die Führungsrolle in der Heranbildung solcher Qualitäten gebühre dabei der Architektur: Heute gebärde sie sich zwar „schüchtern“ und werde von Gelehrigkeit sowie einer einseitigen Ausrichtung auf die Schönen Künste und auf die Vergangenheit bestimmt, doch „in allen großen Epochen“ der Vergangenheit sei die Architektur „die Mutter aller Künste“ und letztlich eine „soziale Kunst“ gewesen. Die derzeitige Rückwärtsgewandtheit der Architektur müsse durch scharfe Trennung der Disziplinen von Kunsthistoriker und Künstler überwunden werden: die „Schaffung neuer Ordnung“ sei allein Aufgabe des Künstlers, die des Kunsthistorikers dagegen „die Wiederentdeckung und Erklärung vergangener Ordnungen“. Gestaltung könne daher nicht durch Historiker gelehrt werden, sondern allein durch Künstler, die gleichzeitig „geborene Lehrer“ seien. Nach Gropius' Willen sollte der Architekt den „menschlichen Geist erneuern“ und so zum „koordinierenden Organisator breitester Erfahrung“ werden, der „Gedanken und Gefühle“ sowie „Form und Zweck“ in Einklang bringe:

*“The architect of the future should create through his work an original constructive expression of the spiritual and material needs of human life, thus renewing the human spirit instead of rehearsing thought and*

79 *“Education has suffered considerably from our overestimation of material aspects and of a one-sided intellectual approach... It is characteristic of the current trend that most influential educational plans published in recent years treat the visual arts rather casually, not at all as a discipline belonging to the central core of education. We seem to have forgotten that, since time immemorial, creative esthetic disciplines in the arts have always generated ethic qualities.”* Ebd., S. 41. Hervorhebung im Original.

*action of former times. He should act as a co-ordinating organizer of broadest experience who, starting from social conceptions of life, succeeds in integrating thought and feeling, bringing purpose and form to harmony.”<sup>80</sup>*

Es steht zu vermuten, dass Gropius diese Vision einer globaleren Rolle der Architektur nicht erst im Ruhestand entwickelt hat, denn auch schon zu frühester Bauhauszeit hatte er den Architekten beschrieben als „Herrn der Kunst, der aus Wüsten Gärten bauen und Wunder in den Himmel türmen wird.“<sup>81</sup> Akzeptiert man diese Vision von der gesellschaftlichen Rolle des Architekten, so überrascht jedoch der Inhalt der Aufgabenstellungen, die aus seiner Lehrtätigkeit dokumentiert sind. Obgleich er in seinen Aufsätzen so große Chancen in der Förderung des unverdorbenen schöpferischen Potenzials in jungen Menschen erblickte, stellte er ihnen zumeist streng an ökonomischen und technischen Fragestellungen orientierte Aufgaben. Dies belegen nicht zuletzt die Beispiele von Studentenarbeiten, die in der Sondernummer *Gropius et son école* der Zeitschrift *Architecture d’Aujourd’hui*, die Paul Rudolph im Jahr 1949 unter Anleitung von Gropius zusammengestellt hatte, veröffentlicht sind. So wird Gropius’ „Erziehungsplan“ von Analysediagrammen illustriert, die Studenten zum Entwurf eines Hochhauses in Boston angefertigt hatten. Auf sechzehn Tafeln wurden hier Untersuchungen zu verschiedenen Themen vorgenommen, unter anderem zum Zusammenhang von „Kosten und Höhe“, Varianten zu Windaussteifung und Deckenspannrichtung, zur „Auswirkung der Konstruktion auf die Ansicht“ sowie zu den Auswirkungen verschiedener Aufzugs- und Rolltreppenanordnungen oder unterschiedlicher Parkpositionen von Lastwagen auf das Stützenraster, während andere Aussagen fehlen.<sup>82</sup> Erinnerung man sich dabei an Gropius Ablehnung reinen „Zweckstils“ sowie seinen breiten Ausführungen zur „Befreiung des schöpferischen Menschen“, so mutet diese Bildauswahl reichlich merkwürdig an, wenn sie nicht gar zur Annahme verführt, Gropius’ „objektive Methode“ zur Gestaltung der menschlichen Umwelt richte sich letztlich doch nur nach konstruktiven oder ökonomischen Bedürfnissen. Erinnerung man sich zudem an Gropius’ Argumentation, dass zu viel Spezialwissen dem jungen Architekten die gestalterische „Unschuld“ und die Freiheit zu eigenen und neuen Ideen raube, mag man kaum glauben, dass dieser eine derart detaillierte Analyse rein rationaler Aspekte des Bauens ohne Blessuren übersteht.

80 ebd., S. 43.

81 Walter Gropius: Was ist Baukunst? (1919). In: Probst/Schädlich 1988, Bd. 3, S. 64.

82 Rudolph (Hg.) 1950, S. 73, 75.

Unstimmigkeiten fanden sich jedoch auch in anderen Aufgabenstellungen von Gropius' Masterklasse. Hatte er in seinem Erziehungsplan geschrieben, der Mensch sei der Mittelpunkt und seine materiellen wie spirituellen Bedürfnisse die Leitlinie aller Ausbildung<sup>83</sup>, so fanden sich in der 1948 gestellten Abschlussaufgabe *A Graduate Center for Harvard University* vor allem genaue Daten zur Zahl der zukünftigen Bewohner sowie mehrfache Hinweise auf das knappe Budget des Projekts, dessen Auswirkungen auf Konstruktion und Unterhalt des Gebäudes genau bedacht werden müssten. Hierzu wurden die Studenten angehalten, vor allem die Möglichkeiten „maximaler Mechanisierung“ des Gebäudebetriebs umfassend zu untersuchen. Zwischen diesen „relativ rigiden“ Anforderungen der Ökonomie und den „weniger fassbaren psychologischen Bedürfnissen“ der Bewohner müsse nun eine Balance gefunden werden mit dem Ziel, nicht nur ein „stimulierendes Umfeld“ zu schaffen, sondern auch eine deutlich niedrigere Miete zu erzielen als in den bestehenden Wohnheimen. Die von Verwaltungsseite gewünschte Zahl von Einzelzimmern und sei daher zu überprüfen und möglichst zugunsten einer reinen Erstellung von Doppelzimmern zu revidieren, da letztere allein schon aus ökonomischen Gründen vorzuziehen seien. Entscheidend sei letztlich vor allem die „richtige Gestaltung“ solcher Doppelzimmer, die mittels lebensgroßer Modelle auch den Studentenvertretern vermittelt werden könne.<sup>84</sup> Von einer Aufgabenstellung, die angeblich die „bestmögliche Unterbringung“ und den Entwurf einer „lebenswerten und flexiblen“ Umgebung zum Ziel habe, konnte also nur bedingt gesprochen werden. Letztlich hatten sich die – ohnehin als „wenig definierbar“ beschriebenen – Ansprüche der Bewohner vor allem den weitaus greifbareren technischen und ökonomischen Anforderungen unterzuordnen. Die bereits vorweggenommene prinzipielle Entscheidung wurde überspielt, indem den Studenten selbst die Vermittlung der von ihnen erzeugten gestalterischen Varianten an ihre Kommilitonen übertragen wurde.

Ähnlich karg stellte sich der „spirituelle und materielle Bedarf“ des Menschen auch in den Zielsetzungen einer anderen Aufgabenstellung der Masterklasse von 1951 dar. Eines der „größten Probleme“ für den Architekten der Gegenwart, so die Aufgabe, stelle der Ausgleich zwischen den „ökonomischen Vorzüge der Massenfertigung“ und dem „Bedürfnis des Menschen nach Individualität“ dar. Anders als in „herkömmlichen spekulativen Siedlungen“,

83 Gropius: *Blueprint* (1950), S. 74.

84 *“There is ample evidence that a solution consisting wholly of double rooms would be acceptable if the proper design of such a room can be found... The advantage in economy, both in construction and operation, are obvious.”* Walter Gropius/William Lyman: *A Graduate Center for Harvard University*. In: Klaus Herdeg: *The Decorated Diagram*. Cambridge 1983, S. 105–107 (Faksimile der Aufgabenstellung für die Masterklasse der GSD, 1948).

wo sich dieses Bedürfnis lediglich im Anstrich der Häuser ausdrücken könne, müsse der unvermeidliche Einsatz von Standardprodukten den Menschen durch bessere „Abmilderung“ ihrer „Nacktheit“ vermittelt werden. Zu diesem Zweck solle der Student ein freistehendes Wohnhaus durch verschiedene vorgegebene Mittel modifizieren, um Möglichkeiten zur „Erzielung optischer Vielfalt“ zu erkunden – so etwa durch Spiegeln des Grundrisses, die Stellung des Hauses in unterschiedlichen Winkeln zur Sonne oder Variation der Materialien. Kurios muten jedoch die weiteren vorgeschlagenen Verfahren an: so sollte der Freibereich durch „verschiedene Kombinationen von Pergolen, Spalieren, Hecken, Zäunen, Büschen und Baumgruppen“ eingefasst, die Garage in „verschiedenen Winkeln“ zum Haus plaziert oder die Anfügung einer überdachten Veranda „in unterschiedlichen Positionen und Winkeln“ untersucht werden. Es stellt sich jedoch die Frage, ob auf solche Weise die zu Beginn der Aufgabenstellung gepriesene „höhere architektonische Schönheit“ einer als „harmonische Einheit entworfenen Nachbarschaft“ erzielt werden kann; auch der Bezug zur Umgebung scheint über den direkten Bezug von Haus und Parzelle hinaus reichlich indifferent. Dass zudem sämtliche Ansprüche an ein Familienwohnhaus auf den einen nach „Individualität“ zusammengestrichen werden, befremdet ebenso wie der durch den Aufgabentext vermittelte Eindruck, mit dem vorgeschlagenen Verfahren lasse sich Architektur erzeugen, die der spekulativen deutlich überlegen sei.<sup>85</sup>

Bei einer anderen Wohnbauaufgabe stellte sich die Frage nach der Einfügung in den baulichen Kontext und dem Nachdenken über Außenräume in einem ganz anderen Maßstab. Der Entwurf für eine in *Gropius et son école* vorgestellte „Wohnanlage in Cambridge“ verlangte als Leistungen eine „architektonische Studie des Bauplatzes zur Festlegung der Form der Anlage und der Zahl der erzielbaren Wohneinheiten“, die Ermittlung einer Tragstruktur, die sowohl die vollständige Überdeckung des Grundstücks als auch die Ausnutzung von Luftrechten zulasse, sowie eine Ausarbeitung sämtlicher gebäudetechnischer Installationen. Sieht man davon ab, dass zu Anforderungen an die Wohnungen keine Informationen übermittelt sind, so stellt man bei den vorgestellten Studentenarbeiten vor allem die formale und strukturelle Vielfalt der Entwürfe fest, die neben Kompositionen aus Scheiben- beziehungsweise Punkthäusern auch ein Terrassenhaus in Form eines Pyramidenstumpfs oder eine Großstruktur auf wabenförmigem Grundriss vorschlugen. Nach der Aufgabenstellung befand sich das gegebene Grund-

85 “To a large degree this means thinking creatively more about the spaces outside the house than those inside. The blunt extreme, where seemingly the former are never thought about, is the average speculative development which in growing numbers obliterate the American landscape.” Walter Gropius/William Lyman: A Site Development for Family Residences. In: Herdeg 1983, S. 102-103 (Faksimile der Aufgabenstellung für die Masterklasse der GSD, 1951).

stück freilich in der Nähe des Campus der Universität und nicht in freier Landschaft, so dass die höchst unterschiedlichen Strukturen der umgebenden Bebauung mit einer gewissen Indifferenz gegenübertraten. Der zeitgenössische Kommentar lässt jedoch vermuten, das Ziel der Aufgabe sei vor allem eine Zerstreung des Klischees gewesen, die GSD brächte nur die immer gleiche „Harvard Box“ hervor, denn: „Die Vielfalt der Lösungen zeigt, dass der oft gehörte Vorwurf, es würden die immer gleichen Formen verwendet, nicht berechtigt ist.“<sup>86</sup>

Auch zwischen anderen schriftlich geäußerten Ideen Gropius' und ihrer praktischen Umsetzung in der Lehre waren Differenzen festzustellen. So hatte er in seinem Erziehungsplan die „schädliche“ Tendenz beklagt, eben erst diplomierte Architekten als Dozenten einzustellen und statt dessen gefordert, nur Lehrer mit ausreichender Praxis in Entwurf und Bauausführung zu berufen, da nur diese den „notwendigen Erfahrungsreichtum“ besäßen, um die Studenten dauerhaft „anzuregen“.<sup>87</sup> In der Realität freilich engagierte Gropius zunehmend Absolventen seiner eigenen Meisterklasse oder Mitarbeiter seines Büros TAC als Dozenten, und 1952 etwa war die Hälfte der 13 Dozentenstellen der Architekturabteilung mit TAC-Mitarbeitern besetzt. Inkonsequent mutet auch die Anstellung Peis an, der direkt nach seinem Abschluss an der GSD zu lehren begann und dessen Entwicklung vom Studenten zum Mitarbeiter oder Dozenten unter Gropius auch Paul Rudolph (der allerdings erst vier Jahre nach seinem Abschluss als Dozent an die GSD zurückkehrte) sowie die TAC-Partner John Harkness und Louis McMillen durchliefen.<sup>88</sup> Dieses recht geschlossene pädagogische System könnte aus Gropius' Sicht jedoch den von ihm als äußerst wichtig erachteten „konsistenten“ Lehransatz sichergestellt haben, der dem Studenten „widersprüchliche Meinungen“ lieber vorenthalten sollte:

*“Consistency of approach in [the young architect’s] studies is imperative. Overwhelmed by the profusion of contradictory opinions about the world at large as they are offered by institutions of higher learning he is in danger of becoming apathetic or cynical unless his educators present him with a very definite and, as it were, unilateral curriculum which should not change its direction until a certain maturity is reached and a conviction has been formed.”<sup>89</sup>*

86 „Cambridge Housing“, in: Rudolph (Hg.) 1950, S. 78 f. (Aufgabenstellung und Ergebnisse einer Projektarbeit an der GSD, 1949).

87 Gropius: Blueprint (1950), S. 74.

88 Siebenbrodt, S. 183; Herdeg 1983, S. 4, Tab. 1.

89 Gropius: Blueprint (1950), S. 45.

### Paul Rudolph: Jugend und Ausbildung bis 1947

Über seine Jugend und frühe Ausbildung hat Paul Rudolph zeitlebens nur wenige und bruchstückhafte Aussagen gemacht, doch aus der Zusammenschau verschiedener Einzelquellen lässt sich zumindest ein grobes Bild zeichnen.<sup>90</sup> Als ältester Sohn eines methodistischen Priesters wurde Rudolph am 23. Oktober 1918 in der Kleinstadt Elkton in Bundesstaat Kentucky geboren. Drei Jahre nach seiner Geburt verließ die Familie die Stadt jedoch wieder, da der Vater gemäß dem Brauch der Kirche regelmäßig die Pfarreien zu wechseln hatte, und so war Rudolphs Kindheit auch von den immerhin acht Umzügen geprägt, die die Familie von Kentucky über Tennessee nach Alabama führten. Die dortige Architektur des Greek Revival zählte Rudolph später neben den Häusern der Pflanzer und Plantagenarbeiter zu seinen ersten architektonischen Erinnerungen, und er schien, offenbar durch ein Kirchenbauprojekt seines Vaters angeregt, auch schon früh den Wunsch gehabt zu haben, Architekt zu werden.<sup>91</sup> Rudolph verfügte auch über künstlerische Begabungen, er malte, zeichnete und spielte Klavier, und unter dem Einfluss seiner Mutter, einer Hobbymalerin, wurden diese Begabungen auch schon früh durch Unterricht gefördert. Dennoch beschrieb Rudolph in späteren Jahren seine Kindheit als Pfarrerssohn und insbesondere die vielen Umzüge als wenig angenehm, wozu jedoch auch die wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Rahmenbedingungen im amerikanischen Süden während der frühen 30er Jahre beigetragen haben dürften.<sup>92</sup>

Von 1935 an absolvierte Rudolph ein Architekturstudium am Alabama Polytechnic Institute (API) in Auburn, Alabama, das er 1940 als Bachelor abschloss. Die Lehre am API war zu dieser Zeit noch am Vorbild der Ecole des Beaux Arts orientiert, wodurch Rudolphs Zeichentalent entsprechend gefördert worden sein dürfte. Es fiel dem Dekan der Schule zumindest so positiv auf, dass er ihn nach dem Abschluss ermutigte, sich an der Harvard University um Aufnahme in den Master-Kurs zu bewerben, und Rudolphs Zeichnungen wurden in Auburn noch lange nach seinem Studium als vorbildliche Arbeiten gezeigt.<sup>93</sup> Einen Einfluss auf Rudolph könnte während der Zeit am API auch Walter Burkhardt gehabt haben. Der deutschstämmige Professor stand neben seiner Lehrtätigkeit auch dem *Historic American Building Survey* in Alabama vor, einem aus Mitteln des New Deal finanzierten Programm,

90 Ausführlichere Darstellungen finden sich etwa in: John Howey: *The Sarasota School of Architecture*. Cambridge, Mass., 1995; sowie bei: Timothy Rohan: *Architecture in the Age of Alienation*. Cambridge (Mass.), Harvard University, Diss., 2001.

91 Jeanne M. Davern: *A Conversation with Paul Rudolph*. In: *Architectural Record*, März 1982, S. 95; John Peter: *Interview mit Paul Rudolph (1959)*. Library of Congress, John Peter Collection, Box 13, Folder 162 (zwei maschinengeschriebene Transkripte), Transkript 1, S. 1.

92 Rohan 2001, S. 18 ff., Domin/King 2002, S. 26.



das landesweit der Aufnahme historischer und typischer Bauten dienen sollte und im Rahmen dessen Burkhardt auch traditionelle Strategien zur Anpassung an das lokale Klima dokumentierte.<sup>94</sup> Rudolphs eigene Bewertung der Schule in Auburn und insbesondere ihres Wertes für seine eigene Entwicklung fiel 1958 jedoch eher verhalten aus:

*“[Auburn] offered best architectural education only when it left students alone. It doesn’t matter really where you go to school. It’s just a process of finding out what you need to know.”*<sup>95</sup>

Reisen unternahm Rudolph während seiner Studienzeit in Alabama lediglich nach Chicago sowie zum New York World’s Fair. Stark beeindruckt hatte ihn offenbar jedoch eine Besichtigung von Frank Lloyd Wrights gerade fertiggestellten Haus Rosenbaum in Florence, Alabama (1939), dessen Details und Lichtführung er noch fast 50 Jahre später in einem Interview genau wiedergeben konnte. Auch Wrights Schriften nannte Rudolph noch später, neben den Übersetzungen Le Corbusiers, explizit als wichtige frühe Einflüsse, die ihn wohl schon während seiner Studienzeit in Auburn prägten.<sup>96</sup> Wright mag dabei eine besondere Attraktion für den jungen Rudolph geboten haben, da er vor allem in Wrights 1932 erschienener *Autobiography* Parallelen zwischen seiner eigenen Biographie und dem ebenfalls vom Land stammenden Pfarrerssohn Wright erkannt haben könnte.<sup>97</sup>

Nach dem Abschluss in Auburn im Sommer 1940 arbeitete Rudolph zunächst in einem Büro in Birmingham, Alabama. Gleichzeitig erhielt er jedoch von einem Professor des API den Auftrag für den Entwurf eines kleinen Wohnhauses, das auch ausgeführt wurde, und mit dem er sich neben Studierarbeiten im folgenden Jahr in Harvard, Yale und am MIT um einen Studienplatz bewarb. Von allen drei Schulen erhielt er Zulassungen und auch Stipendien, entschied sich aber letztlich für ein Studium in Harvard.<sup>98</sup> Rudolphs erste Praxiserfahrung in Birmingham war aus seiner eigenen Sicht eine sehr wichtige Erfahrung, zu Beginn jedoch auch ein echter „Schock“, da er feststellen musste, dass er trotz seines Studiums weder von Baukonstruktion noch von Werkplanung eine Ahnung hatte und es ihm daraufhin, wie er sich noch 1959 erinnerte, für fast ein Jahr die Sprache verschlug:

93 Rohan 2001, S. 22; Howey 1995, S. 29; Richard Pommer: The Arts and Architecture Building, Once Again. In: Burlington Magazine, Dez. 1972, S. 858 Anm. 33.

94 Domin/King 2002, S. 26.

95 Rudolph, in: Russell Bourne: Yale’s Paul Rudolph. In: Architectural Forum, April 1958, S. 129.

96 Paul Rudolph: Excerpts from a Conversation. In: Perspecta 22 (1986), S. 105; Rudolph, in: Peter 1959, T. 1, S. 5.

97 vgl. Rohan 2001, S. 22.

98 Howey 1995, S. 29; „Wins Scholarship“. Library of Congress, Paul Rudolph Collection (unbezeichneter Zeitungsausschnitt, datiert „May 10“; wahrscheinlich 1941).

*“This came as a rude shock to me. I wanted to design, but I was not really equipped to design. It affected me tremendously. I remember that year I could hardly talk, literally, for a whole year. But I did learn... more during that year than in any other single year. It was a very bad firm... their buildings were terrible. But they were put together reasonably well, and I learned what it was to keep the weather and the wind out... It was a great eye-opener.”<sup>99</sup>*

Nach dieser Erfahrung bewarb er sich auf Empfehlung eines ehemaligen Kommilitonen im Büro des Architekten Ralph Twitchell in Sarasota, Florida, wo er ab dem Frühjahr 1941 für fünf Monate arbeitete. Twitchell (1890–1978) stammte ursprünglich aus Ohio, hatte an der Columbia University in New York studiert und dort auch nach dem ersten Weltkrieg gearbeitet, so unter anderem im Büro Carrere & Hastings sowie bei Raymond Hood. Daneben hatte er 1926 in Sarasota die örtliche Bauleitung für ein Projekt eines New Yorker Architekten übernommen, und so ließ er sich wohl auch wegen des angenehmen Klimas 1936 selbst in der Stadt nieder und eröffnete ein Architekturbüro sowie ein kleines Bauunternehmen. Wie der übrige Süden der USA litt auch Florida unter der Depression, und die Stadt Sarasota selbst hatte bereits 1926 erste Anzeichen vom Ende des Baubooms erlebt. Twitchell jedoch erhielt – wohl auch wegen seiner früheren Verbindungen – 1938 den Auftrag für den Bau eines von der WPA durchgeführten Projekts, des Lido Beach Casino in Siesta Key, das bis 1940 fertiggestellt wurde. Um diese Zeit besserten sich die wirtschaftlichen Aussichten in Sarasota so weit, dass Twitchell gar über einen Einstieg in die Immobilienentwicklung nachdachte, und Rudolph konnte bis zum Herbst 1941 an vier Projekten mitarbeiten. Darunter war auch Twitchells eigenes Wohnhaus in Siesta Key, in dem sich – obwohl Rudolph nach eigener Aussage keinen Anteil am Entwurf hatte – auch eine Abkehr von der bisherigen Handschrift Twitchells erkennen ließ.<sup>100</sup> Der schüchtern und introvertiert wirkende Rudolph widmete sich seiner Arbeit im Büro mit großer Hingabe, und er verließ seinen Zeichentisch, wie sich Twitchells Tochter erinnerte, auch bei schönstem Wetter nur selten. Dennoch besichtigte er im Sommer 1941 von Sarasota aus den von Frank Lloyd Wright entworfenen und seit 1938 im Bau befindlichen Campus des Florida Southern College in der nahegelegenen Stadt Lakeland.<sup>101</sup>

99 Rudolph, in: Peter 1959, T. 1, S. 2 f.

100 Howey 1995, S. 17–31.

101 Rohan 2001, S. 30 f.; Howey 1995, S. 28.

### Studium in Harvard und Kriegsdienst

Nunmehr 23 Jahre alt, nahm Rudolph im Herbst 1941 das Studium in Harvard auf – gewappnet, wie er sich 1952 etwas selbstironisch erinnerte, mit „18 Monaten Erfahrung in einem Architekturbüro und dem Entwurf und der Ausführung eines sehr schlechten Hauses“.<sup>102</sup> Auf dem Campus in Cambridge selbst fand er jedoch eine Atmosphäre vor, die ihm aus seinem bisherigen Umfeld im Süden völlig unbekannt sein musste. Sein Master-Kurs wurde von Walter Gropius gelehrt, und unter seinen 14 weiteren Kommilitonen befand sich unter anderem Philip Johnson, mit 35 Jahren deutlich älter als Rudolph, diesem durch seine Arbeit als Kritiker jedoch wohl bekannt. Beeindruckt von Johnson und den vielen anderen wohlhabenden und gebildeten Personen im Umkreis Harvards, gestand er in einem Brief an Twitchells Sekretärin Lu Andrews im November 1941, er wisse eigentlich gar nicht genau, wie er unter all diesen Menschen geraten sei, und er zeigte sich insbesondere vom weltmännischem Auftreten Gropius' sehr beeindruckt. Von einer Einladung zu einer Party im Hause Gropius hob er nicht nur dessen „charmante“ Ehefrau, sondern auch den Butler hervor, und beschrieb Gropius selbst als den „dynamischsten Menschen“, mit dem er je in Kontakt gekommen sei.<sup>103</sup>

In der Tat setzte Harvard den jungen und von seinen Kommilitonen als äußerst schüchtern wahrgenommenen Rudolph einer Vielzahl neuer Eindrücke und einem fast weltläufigen Klima aus, an das er sich auch wegen seiner Herkunft aus kleinen und eher konservativen Verhältnissen und dem im Norden mit Provinzialität und Rückständigkeit konnotierten ländlichen Süden erst gewöhnen musste. Aus seiner eigenen Erinnerung war er zu Beginn in Harvard „jung und verunsichert“ und verfügte, wie sich Kommilitonen erinnerten, über kein nennenswertes Sozialleben. Aufgrund der konservativen Moralvorstellungen des Vaters hatte Rudolph gar noch nie einen Kinofilm gesehen, doch nun unternahm er mit seinen Studienkollegen regelmäßige Ausflüge, so unter anderem nach New York, wo er Theater und Museen besuchte und Architektur besichtigte.<sup>104</sup> Auch Philip Johnson erinnerte sich an Rudolph als schüchternen, aber wegen seiner großen zeichnerischen Begabung durchaus respektierten Kommilitonen. Umgekehrt dürfte der wohlhabende und kultivierte Johnson auch Rudolph nachhaltig beeindruckt haben, und durch Einladungen in Johnsons Haus in Cambridge, das zu einem gewissen Treffpunkt des Kreises um das Museum of Modern Art wurde, konnte er erste Kontakte zu bekannteren Architekten, Kritikern und Journalisten knüpfen.<sup>105</sup>

102 Paul Rudolph: *New Directions*. In: *Perspecta* 1 (1952), S. 19.

103 Brief Rudolphs an Lu Andrews, November 1941. Nach: *Domin/King* 2002, S. 28.

104 Howey 1995, S. 34; Peter Blake: *No Place Like Utopia*. New York 1993, S. 262; Sibyl Moholy-Nagy: *Paul Rudolph: Bauten und Projekte*. Stuttgart 1970, S. 9.

105 *Domin/King* 2002, S. 28; *Rohan* 2001, S. 38 f.

Aus Rudolphs eigener Sicht war das erste Studienjahr in Harvard eine ebenso prägende Erfahrung wie zuvor die Praxis in Birmingham. In den ersten beiden Semestern belegte Rudolph jeweils ein Entwurfsprojekt und widmete sich dabei unter anderem der Planung einer „demontierbaren Schule“ – ein Zeichen vielleicht auch des Einflusses von Konrad Wachsmann, den Rudolph in Harvard traf, und an den er sich noch 1952 erinnerte. Darüber hinaus prägte ihn aber offenbar auch die Lektüre von Sigfried Giedions 1941 erschienenen Werk *Raum, Zeit, Architektur*, während Marcel Breuers Gegenwart in Harvard ihn scheinbar weniger beeindruckte und er sich seiner lediglich als eines eher künstlerisch orientierten und vor allem „charmanten“ Menschen erinnerte.<sup>106</sup>

Lehrer seiner Entwurfsprojekte im ersten Jahr war Gropius, in dem Rudolph später den „zweifellos den wichtigsten Einfluss“ seiner Karriere sah. Wie er sich 1952 erinnerte, hatten um 1940 zwar viele den Glauben an die traditionelle Ausbildung nach dem Vorbild der Ecole des Beaux-Arts verloren, doch sei auch keineswegs klar gewesen, wie das so entstandene „Vakuum“ gefüllt werden sollte. Obwohl er zuvor schon fünf Jahre studiert habe, sei auch er selbst bei seiner Ankunft in Harvard doch letztlich „richtungslos“ gewesen und habe erst in Gropius' Lehre eine „Basis“ gefunden, auf die er habe aufbauen können. Diese habe im Unterschied zu anderen Schulen jedoch nicht auf „Klischees“, sondern auf „Prinzipien“ aufgebaut.<sup>107</sup> Gropius habe ihm die „wirklichen Themen“ der Architektur deutlich gemacht, habe aber von seinen Schülern keineswegs verlangt, seine eigene Weltsicht zu übernehmen. Damit habe er ihnen letztlich die „Freiheit“ für eigene Erkundung gegeben, und deshalb mache es auch keinen Sinn, einen spezifischen „Gropius-Einfluss“ bei den Harvard-Absolventen herauszuanalysieren.<sup>108</sup>

Ihm selbst habe Gropius nicht nur das „moderne Raumkonzept“ vermittelt und ihm damit „völlig neue Welten“ in Bezug auf Raum und Konstruktion eröffnet, sondern auch das Verhältnis zwischen Architektur und Gesellschaft verdeutlicht. Wenn Rudolph daher in späteren Jahren die gestalterischen Fähigkeiten Gropius' gelegentlich kritisch betrachtete und ihn gar als „nicht sehr guten“ Architekten bezeichnete, so hielt er ihn doch als „fabelhaften“ Lehrer über sein ganzes Leben hinweg in hohem Ansehen und

106 Rudolph, in: Peter 1959, T. 1, S. 5; Andreas Vogler et al.: Interview with Paul M. Rudolph. Library of Congress, Paul Rudolph Collection (maschinengeschriebenes Transkript, datiert: 23.01.1993), S. 2.

107 *“I found in Gropius' teaching a base on which one could build, not merely a formula, as so many others have. This base is fundamentally principles of architecture rather than a set of clichés.”* Rudolph: *New Directions*, S. 21.

108 Paul Rudolph: Vorwort. In: Rudolph (Hg.) 1950, S. 4; Rudolph., in: Peter 1959, T. 1, S. 3.

befand noch 1982, dass Gropius nicht nur „Prinzipien“ vermittelt, sondern ihm auch einen „Bezugspunkt“ gegeben habe, von dem aus er selbst habe weitergehen können:

*“[Gropius] was a marvelous educator, and I will feel eternally grateful to him... He clarified, in a larger sense, the relationship of society to architecture and then the thinking of the modern movement. Once this was clear, you could proceed on your own... That isn’t to say he was perfect, he obviously liked certain solutions better than others; but he thought very carefully... For me, it was a point of reference. If you wanted to go in the opposite direction, that was actually all right with him.”<sup>109</sup>*

Bald nach dem Kriegseintritt der USA im Dezember 1941 schloss auch Ralph Twitchell sein Büro und sein Bauunternehmen in Sarasota, da keine weiteren Aufträge vorhanden waren. Statt dessen meldete er sich zum Kriegsdienst in der Luftwaffe, den er bereits Anfang 1942 antrat. Im Sommer des gleichen Jahres meldete sich Rudolph nach dem Abschluss seines ersten Studienjahres ebenfalls zum Kriegsdienst, jedoch in der Marine, und erhielt zunächst am MIT, später in Princeton eine Offiziersausbildung. Von 1943 bis 1946 war er dann auf der Marinewerft in Brooklyn tätig, wo er den Bau und die Reparatur von Kriegsschiffen beaufsichtigte und koordinierte. Durch diese Tätigkeit kam er abermals, und aus seiner eigenen Rückschau fast schon „zu gründlich“ mit den Problemen der Baupraxis und der Koordination großer Projekte in Kontakt und lernte zudem Materialien und Konstruktionsweisen des Schiffsbaus kennen.<sup>110</sup> Während des Dienstes in New York konnte Rudolph jedoch auch seine via Johnson geknüpften Kontakte zum Museum of Modern Art und zu Architekturzeitschriften und -Journalisten ausbauen, die ihm nach dem Krieg nützlich werden sollten. So lernte er etwa den späteren Chefredakteur des *Architectural Forum*, Peter Blake, kennen und traf sogar mit Le Corbusier zusammen, der sich 1946 anlässlich seiner Arbeit am Entwurf für den Hauptsitz der Vereinten Nationen in New York aufhielt. Darüber hinaus sah Rudolph wohl auch die 1944 gezeigte Ausstellung *Built in USA* und bereitete sich auch auf seine Rückkehr in die Praxis vor, wozu er in freien Stunden seine grafischen Darstellungstechniken vervollkommnete.<sup>111</sup>

109 Jeanne M. Davern: A Conversation with Paul Rudolph. *Architectural Record*, März 1982, S. 95.

110 Howey 1995, S. 34; Domin/King 2002, S. 30; Rudolph: *New Directions*, S. 21.

111 Rohan 2002, S. 41; Blake 1993, S. 262; Howey 1995, S. 38.

### Rückkehr nach Sarasota

Nach seiner Entlassung aus der Marine kehrte Rudolph im Herbst 1946 nach Harvard zurück und belegte in einem Semester gleich zwei Entwürfe, die wiederum Gropius unterrichtete. Zudem fertigte er seine Abschlussarbeit an, so dass er bereits im Februar 1947 sein Master's Degree erhielt. In seinen insgesamt nur drei Semestern an der GSD hatte Rudolph nur Entwurfsprojekte, die zudem alle von Gropius unterrichtet worden waren, aber keine weiteren Kurse, weder in Architekturgeschichte, Darstellung oder Stadtplanung, belegt.<sup>112</sup> Die Eile Rudolphs, nun zum Abschluss zu kommen, war nicht untypisch für die jungen Männer seiner Generation und scheint sowohl das Resultat seiner Arbeit auf der Marinewerft als auch eines über die Kriegsjahre durchlaufenen persönlichen Reifungsprozesses gewesen zu sein. So beschrieb er selbst die Zeit in der Marine als Zäsur, während der er die für Harvard kennzeichnende „Sammlung von Beschränkungen“ durchschaute,<sup>113</sup> und als für ihn persönlich sehr wertvolle Erfahrung:

*“That two and a half years [in the Navy] was invaluable because I was changed personally. And when I was back, then I understood things much better and I could perhaps communicate much better. It was a very warm and rewarding experience.”<sup>114</sup>*

Nach der Erfahrung des Militärdienstes war für Rudolph die „Zeit des Handelns“ angebrochen, und er mochte, wie er 1964 rückblickend feststellte, nun nicht länger lernen, sondern bauen.<sup>115</sup> Seine Rückkehr in die Praxis wurde dadurch erleichtert, dass er und Twitchell über den Krieg in Kontakt geblieben waren. Twitchell selbst war bereits 1945 wieder nach Sarasota zurückgekehrt und hatte sein Büro wieder eröffnet, und auch Rudolph scheint schon parallel zu seiner Rückkehr nach Harvard wieder im Büro mitgearbeitet zu haben. Auch seine Abschlussarbeit in Harvard, ein Wohnhaus in Florida, hatte Rudolph wohl mit Blick auf die kommende Praxis entworfen, und überarbeitete den Entwurf folgerichtig noch im gleichen Jahr für das Wohnhaus Finney (1947), das jedoch nicht realisiert wurde.<sup>116</sup> Ausgeführt wurden jedoch zwei Wohnhäuser in Siesta Key: das Haus Harkavy (1946) sowie das Haus Denman (1946–47), die beide schon 1947 im *Architectural Forum* veröffentlicht wurden. Im Projekt des Hauses Finney mit seiner klaren rechtwinkligen Geometrie, der klaren Konstruktion, der vertikalen und horizontalen

112 Rohan 2001, S. 39 f.

113 nach: Moholy-Nagy 1970, S. 9

114 Rudolph, in: Vogler et al. 1993, S. 3.

115 nach: Domin/King 2002, S. 31.

116 Howey 1995, S. 38; Rohan 2001, S. 39 f.

Durchdringung von Volumen und dem über der Landschaft schwebenden und durch ein flaches Dach gedeckten Baukörper sah Rudolph hingegen die Grundlagen für die Arbeit der kommenden Jahre gelegt: Die Anpassung der via Harvard vermittelten Prinzipien der modernen Architektur an das spezielle Klima Floridas.<sup>117</sup>

117 Rudolph, in: Moholy-Nagy 1970, S. 32.



◁ Abb. 1-1: Straßenbau in den 20er und 30er Jahren: Verkehrsknoten Northern Boulevard, Long Island, New York (Aufnahme um 1940)

▽ Abb. 1-2: Clarence Stein, Henry Wright: Siedlung Radburn, New Jersey (1928–29)







△ Abb. 1-3: Bomberfabrik der Ford Motor Company, Willow Run, Michigan

▽ Abb. 1-4: Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson: Ausstellung *Modern Architecture: International Exhibition* im Museum of Modern Art, New York (1932)



▷ Abb. 1-5: Alvar Aalto: finnische Ausstellung, New York World's Fair (1939)



▽ Abb. 1-6 und 1-7: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Paul Lester Wiener: Brasilianischer Pavillon, New York World's Fair (1939)



▽ Abb. 1-8 und 1-9: Sven Markelius: Schwedischer Pavillon, New York World's Fair (1939)





◁ Abb. 1-10: Harrison & Fouilhoux: *Trylon* und *Perisphere*, New York World's Fair (1939)

▽ Abb. 1-11: Henry Dreyfus: *Democracy*, New York World's Fair (1939)





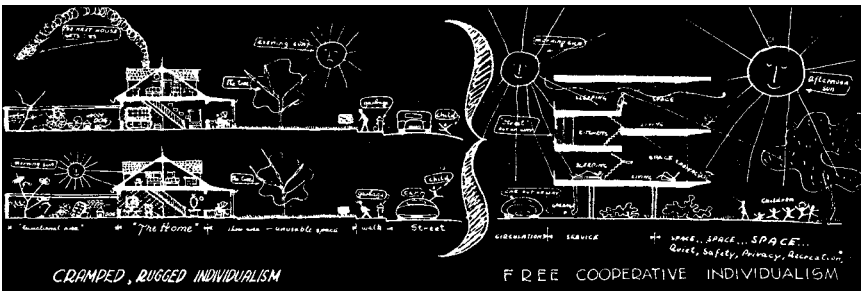
△ Abb. 1-12: Albert Kahn Associates: Ausstellungspavillon der General Motors Corporation, New York World's Fair (1939). Beachte die Menschenschlange vor dem Eingang (unten links im Bild).

▽ Abb. 1-13: Norman Bel Geddes: „Straßenkreuzung der Zukunft“, General Motors-Pavillon, New York World's Fair (1939)





△ Abb. 1-14: Norman Bel Geddes: Ausstellung *Futurama*, General Motors-Pavillon, New York World's Fair (1939)

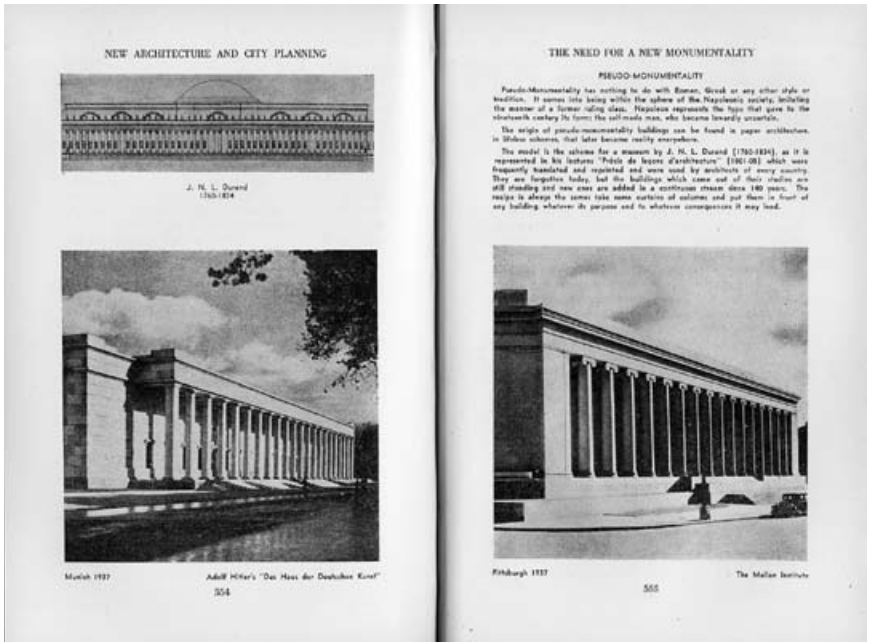


△ Abb. 1-15: Vision für die Architektur des Jahres „194X“ aus dem *Architectural Forum*



△ Abb. 1-16 und 1-17: Franklin & Kump: Rathaus Fresno, Kalifornien (1941)

▽ Abb. 1-18: Sigfried Giedion: Beispiele für unzeitgemäße „Pseudo-Monumentalität“ (1944)

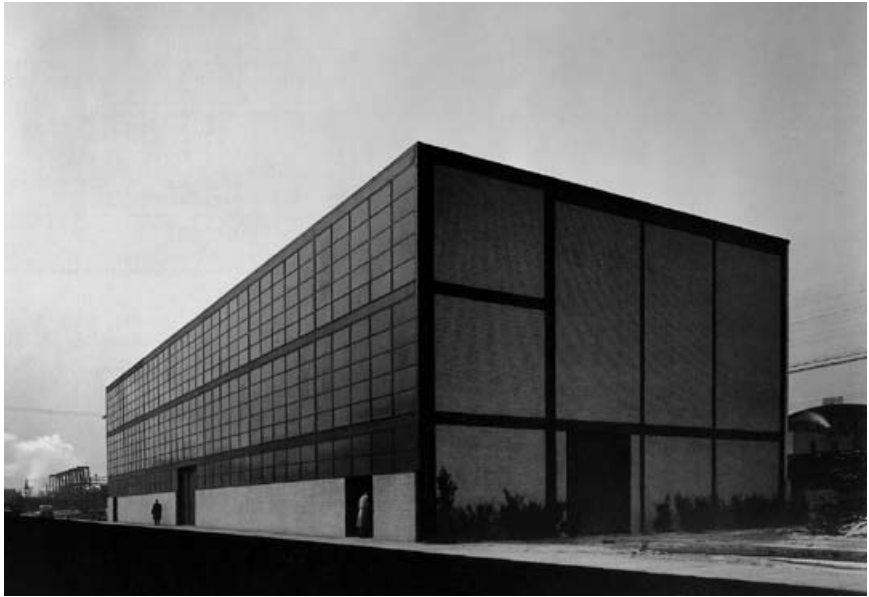




◁ Abb. 1-19: Le Corbusier (Beratung),  
Lucio Costa, Affonso Eduardo Reidy,  
Oscar Niemeyer: Ministerium für  
Erziehung und Gesundheit, Rio de  
Janeiro (1936–42)

▽ Abb. 1-20: Walter Gropius: Haus Gropius, Lincoln, Massachusetts (1937)





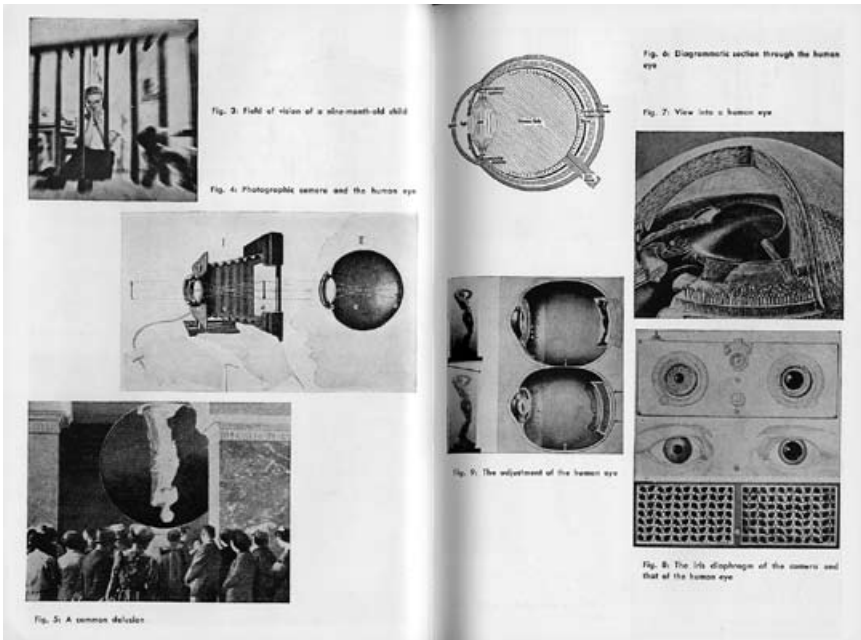
△ Abb. 1-21 und 1-22: Ludwig Mies van der Rohe: Campusbauten für das Illinois Institute of Technology, Chicago. Oben: Minerals and Metals Research Building (1942–43); unten: Chemistry Building (links, 1945–47) und Metallurgy and Chemical Engineering Building (rechts, 1946–47)





△ Abb. 1-23: Titelblatt von Jose Luis Serts *Can our Cities Survive?* (1942)

▽ Abb. 1-24: Walter Gropius: physiologische Grundlagen für eine „visuelle Sprache“ (1955)





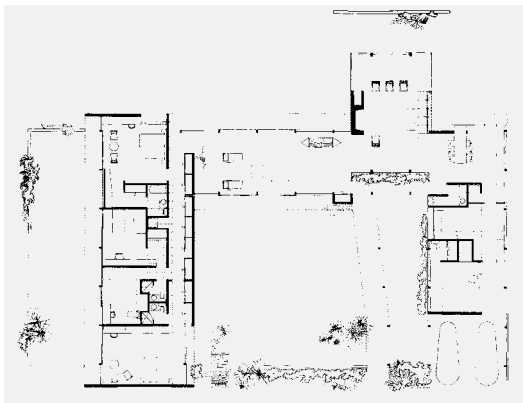
◁ Abb. 1-25: Ralph Twitchell



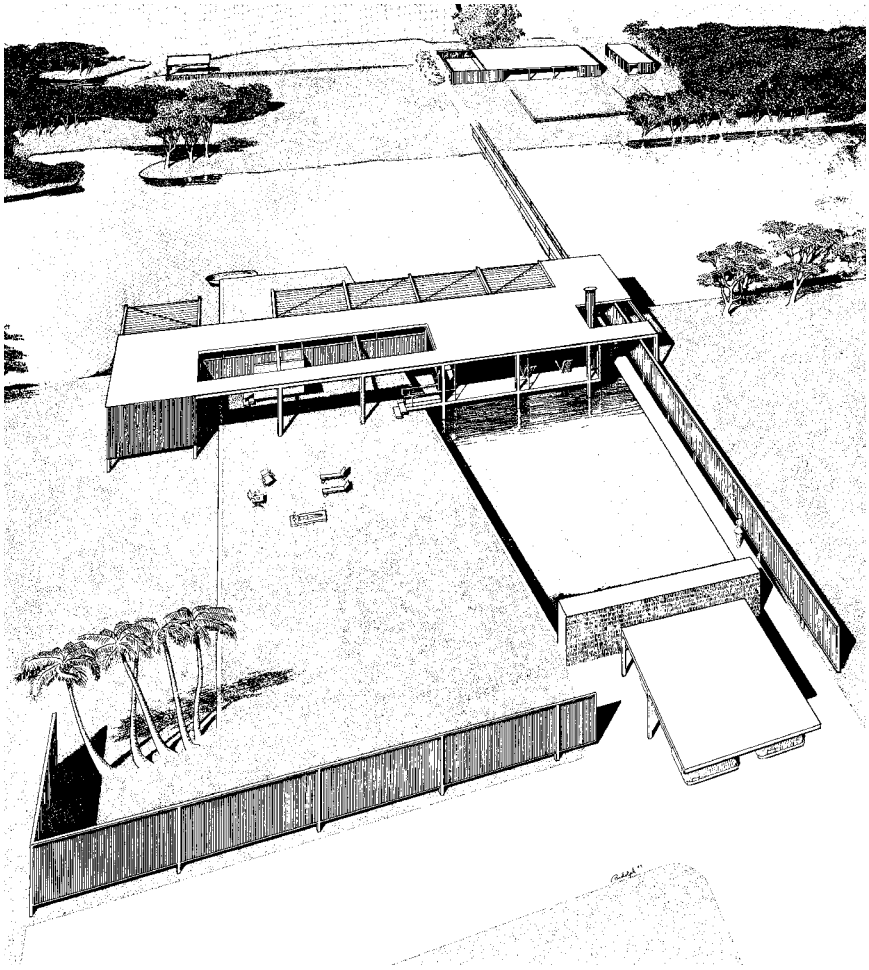
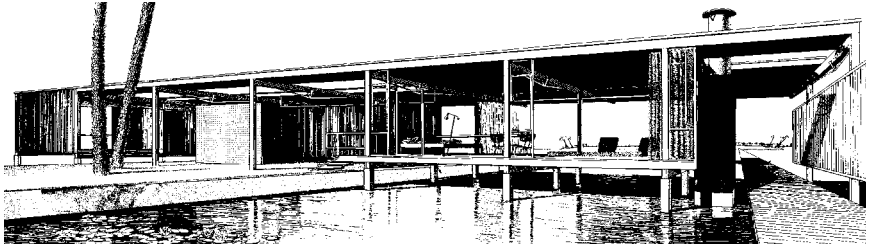
▷ Abb. 1-26: Paul Rudolph in den 40er Jahren



◁ Abb. 1-27: Twitchell & Rudolph: Haus Alexander Harkavy, Siesta Key, Florida (1946)



△▷ Abb. 1-28 bis 1-30: Twitchell & Rudolph: Haus Denman, Siesta Key, Florida (1946–47)



△ Abb. 1-31 und 1-32: Paul Rudolph: Gästehaus Finney, Siesta Key, Florida (Projekt, 1947)

## **2 Die Nachkriegsjahre: Kalter Krieg und Sieg des International Style, 1947–58**

Für Paul Rudolph stand das Jahrzehnt nach Kriegsende zunächst im Zeichen seines Abschlusses in Harvard und der Rückkehr in das Büro Ralph Twitchells nach Sarasota. 1948 wurde ihm mit der *Weelwright Fellowship* der Harvard-Universität ein Reisestipendium zuerkannt, auf dessen Grundlage er bis Mitte 1949 eine ausgedehnte Europareise unternehmen konnte. Hervorzuheben war hiervon besonders ein längerer Aufenthalt in Paris, wo Rudolph für die Zeitschrift *Architecture d'aujourd'hui* eine Sondernummer über Gropius und Harvard editierte.

Nach dem Ende dieser Reise kehrte er zunächst nach Sarasota zurück und setzte die Arbeit im Büro Twitchells fort. 1951 zerbrach diese Partnerschaft jedoch, und Rudolph unterhielt fortan ein eigenes Büro in der Stadt. Sowohl in der Partnerschaft mit Twitchell als auch allein wurde Rudolph während dieser Zeit für seine Wohnhäuser bekannt, in denen ihm aus Sicht der Kritik eine elegante Anpassung der Moderne an das lokale Klima gelang. Einige Häuser, so etwa die Gästehäuser Healey (1948) und Walker (1952), waren zudem durch Verwendung innovativer Materialien und Konstruktionen gekennzeichnet, und wurden zunehmend publiziert. Als Folge wurde Rudolph bald über Florida hinaus bekannt und trat als Redner und Gastdozent an verschiedenen Universitäten auf. Zudem veröffentlichte er ab 1952 erste kritische Texte in der Fachpresse, in denen er der Moderne einen „beschränkten Ansatz“ vorwarf, in dessen Folge sie sich zu sehr von Teilaspekten wie Funktion und Konstruktion habe leiten lassen, darüber aber die Verantwortung des Architekten für eine ganzheitliche, visuell stimulierende Umwelt vergessen habe. Räumliche Gestaltungs- und Ordnungsprinzipien früherer Epochen seien verloren gegangen, und statt dessen habe ein unheilvolles Denken in Einzelbauten eingesetzt, das die Städte letztlich zerstöre und darüber hinaus zu gestalterischem Chaos führe. Eine Lösung des Problems sah Rudolph einerseits in neuen „Determinanten“ für architektonische Form, die das menschliche Verlangen nach Monumentalität, Symbolik und Ausdruck berücksichtigen müssten. Der visuellen Unordnung der Städte andererseits

könne durch die Schaffung von „Standards“ begegnet werden, die auch die Rolle der Einzelbauten im Kontext der Stadt besser definierten. Ziel war für Rudolph letztlich eine „lesbare“ Hierarchie von Gebäuden und eine abwechslungsreiche Sequenz von Räumen, wie sie aus seiner Sicht in früheren Epochen erreicht worden war.

In seiner eigenen Praxis, die bis Mitte der 50er Jahre noch ausschließlich von Wohnhäusern geprägt war, konnte Rudolph solche Gedanken jedoch nur eingeschränkt umsetzen. Durch seine Kontakte zur Fachpresse sowie eine an der Werbegrafik geschulte, leicht wiedererkennbare und reproduktionsfreundliche Darstellungstechnik gelang es ihm jedoch bald, auch umfangreichere ungebraute Projekte zu veröffentlichen, so etwa seinen Entwurf für die US-Botschaft in Amman (1954), die diese Ideen besser transportierten und ihm so eine größere professionelle Statur verliehen. Das erste realisierte größere Projekt aus dieser Zeit stellte das Mary Cooper Jewett Arts Center für das namhafte Wellesley College in Massachusetts (1955–58) dar, das sich formal und räumlich auf den historischen Campus bezog und in der Presse als gelungene Verbindung von Alt und Neu gefeiert wurde. Als Ausdruck der zunehmend exponierten Stellung Rudolphs innerhalb seiner Generation konnte schließlich seine Berufung an die Universität Yale in New Haven gesehen werden, wo er 1958 Professor und Leiter der Architekturabteilung wurde.

### **Die USA im „Kalten Krieg“**

Nach dem Kriegsende am 14. August 1945 fanden sich die USA als Supermacht in einer neuen weltpolitischen Rolle wieder und sahen sich nicht nur in einer militärischen, sondern bald auch in einer weltanschaulichen Konkurrenz zur Sowjetunion. Schon bald nach dem gemeinsamen Sieg über den Faschismus regte sich in den Westmächten das Misstrauen gegenüber Stalin und der von ihm geführten Sowjetunion. So sprach der britische Ex-Premierminister Winston Churchill im März 1946 erstmals von einem „eisernen Vorhang“, der nun quer durch den europäischen Kontinent niedergegangen sei, und im September des gleichen Jahres trat der amerikanische Außenminister James F. Byrnes in einer in Stuttgart gehaltenen Rede für einen festen Widerstand gegenüber allen sowjetischen Expansionsgelüsten ein. Diese Haltung führte unter Präsident Harry Truman (1945–53) zur 1947 formulierten „Truman-Doktrin“ und einer Politik des *Containment*, die den Kommunismus durch Stärkung der europäischen Alliierten und gleichzeitigen militärisch-technologischen Fortschritt „einzudämmen“ versuchte. Da die Sowjetunion gleichfalls ihre Verbündeten stärkte und militärisch gleichzuziehen suchte, entwickelte sich bald ein Gleichgewicht der Abschreckung: der „Kalte Krieg“, der das Verhältnis zwischen den beiden Supermächten

USA und UdSSR über mehr als vierzig Jahre bestimmen sollte. Unter Trumans Amtsnachfolger Dwight Eisenhower (1953–61) verschärfte sich vor allem die Rhetorik des Kalten Krieges, als Außenminister Dulles 1954 für eine offensivere Politik der „Zurückdrängung“ (*roll back*) des Kommunismus eintrat und auch für den Fall kleinerer Konflikte „massive Vergeltung“ durch Atomwaffen androhte.

Einen Teil der Eindämmung des Kommunismus bildete auch die Stärkung der vom Krieg betroffenen westeuropäischen Staaten einschließlich Westdeutschlands. Hier war aus Sicht der USA schnelle Wiederaufbauhilfe zu leisten, um die soziale, politische und wirtschaftliche Stabilität der durch den Krieg geschwächten Alliierten zu bewahren und den auch in Westeuropa aktiven kommunistischen Parteien entgegenzuwirken. Eine solche wirtschafts-politische Ergänzung des militärischen *Containment* hatte Außenminister George Marshall schon 1947 gefordert und den Zusammenhang zwischen politischer und wirtschaftlicher Stabilität betont. Diese als *Marshallplan* bezeichnete Wirtschaftshilfe wurde 1948 auch vom Kongress gebilligt und vergab bis 1952 Kredite in einer Gesamthöhe von über 13 Mrd. Dollar.<sup>1</sup>

Als Resultat der neuen weltpolitischen Rolle der USA war im Jahr 1946 das Fulbright-Gesetz sowie 1948 das Gesetz zum Informations- und Bildungsaustausch (*United States Information and Educational Exchange Act*) erlassen worden, die zusammen das Konzept einer „Öffentlichkeitsdiplomatie“ (*public diplomacy*) formulierten, die nach dem Wortlaut des Gesetzes durch Austausch und Informationszentren zu einem „besseren Verständnis der USA unter den Völkern der Welt“ beitragen sollte. Zu diesen Informationszentren zählten etwa in der Bundesrepublik die in vielen Städten entstandenen „Amerikahäuser“, die durch Filme, Bücher und andere Medien einer breiten Bevölkerung die Lebensweise der USA vermitteln wollte. Für Schüler, Studenten und auch Wissenschaftler hingegen schufen Austauschprogramme, etwa im Rahmen des Fulbright-Programms, die Möglichkeit, die USA aus eigener Hand zu erleben.

Neben der Wirtschaftshilfe engagierten sich die USA so auch kulturell in Europa – ein deutliches Zeichen auch dafür, dass die noch vor dem Krieg wahrnehmbaren kulturellen Minderwertigkeitsgefühle vieler amerikanischer Künstler und Intellektueller nun restlos verschwunden waren, und die Neue Welt nun auch kulturell die Alte eingeholt oder sogar hinter sich gelassen hatte. In der Malerei etwa hatte die zumindest zeitweilige Emigration vieler wichtiger Künstler, etwa die der Surrealisten Max Ernst, André Breton, Salvador Dalí und Yves Tanguy, seit 1940 die Bedeutung von Paris als künstlerischem

1 Eric Hobsbawm: Das Zeitalter der Extreme. München 1998, S. 291 f; Willi Paul Adams: Die USA im 20. Jahrhundert. München 2000, S. 91.

Zentrum der westlichen Welt erschüttert und dieses nun merklich nach New York verschoben. Auch nach dem Krieg sollte Paris seine alte Führungsrolle nicht mehr wiedererlangen, und in New York wuchs mit der sogenannten New Yorker Schule um Jackson Pollock, Willem de Kooning oder Mark Rothko eine neue und einflussreiche Generation abstrakter Maler heran. Doch auch auf wissenschaftlichem Gebiet hatte der Weltkrieg zu einer Verschiebung des Gewichts zu Gunsten der USA geführt. Hieran hatte nicht zuletzt die Emigration vieler Wissenschaftler aus Europa ihren Anteil, und die neue Rolle des Landes fand auch Ausdruck in der zunehmenden Zahl der Wissenschaftsnobelpreise, wovon zwischen 1900 und 1933 nur sieben in die USA gegangen waren, in der Zeit zwischen 1933 und 1970 jedoch fast zehn Mal so viele.<sup>2</sup>

### Die Gesellschaft zwischen Kommunistenfurcht und Massenkultur

Dennoch mischte sich im August 1945 in die Freude über das Kriegsende bald eine leichte Unsicherheit über die Zukunft. Grund zur Sorge wurde vor allem in der Wirtschaft gesehen, die während des Krieges durch staatliche Verteidigungs- und Rüstungsausgaben aufgeblüht war und so die Weltwirtschaftskrise endgültig überwunden hatte. Nun, nach dem wahrscheinlichen Ende der Militäraufträge und der baldigen Rückkehr der 12 Millionen Soldaten in den normalen Alltag, befürchteten pessimistische Ökonomen eine erneute Wirtschaftskrise und prognostizierten gar für 1946 einen Anstieg der Arbeitslosigkeit auf 13%. Diese Furcht bewahrheitete sich jedoch nicht, als unter dem Eindruck der neuen globalen Machtverhältnisse die staatliche Intervention nach Kriegsende nicht abrupt beendet wurde, sondern auf recht hohem Niveau bestehen blieb. So betrug die Staatsausgaben nicht nur für die Rüstung, sondern auch für die Wiedereingliederung der Soldaten, die der 1944 verabschiedete *Servicemen's Readjustment Act* vorsah, im Jahr 1946 noch 30% des Bruttoinlandsprodukts, während sie 1929, im letzten regulären Wirtschaftsjahr vor der Depression, nur bei 3% gelegen hatten.<sup>3</sup>

Als Reaktion auf die außenpolitische Bedrohung und unter dem Eindruck des beginnenden Wettrüstens fand in der amerikanischen Gesellschaft eine Rückbesinnung auf traditionelle Werte wie individuelle Freiheit, Familie und Religion statt, die zu einer eher konservativen Grundhaltung beitrug und sich beispielsweise in einer eskalierenden Kommunistenfurcht oder auch einem wieder traditionelleren Rollenbild der Frau niederschlug. Verstärkt durch den Verlust des Atomwaffenmonopols und auch durch den Korea-Krieg ab 1950 brach insbesondere eine zum Teil irrationale Angst vor

2 Robert Hughes: *Der Schock der Moderne*. Düsseldorf/Wien 1981, S. 255 ff.; Hobsbawm, S. 620 f., 646.

3 James T. Patterson: *Grand Expectations*. New York/Oxford 1996, S. 4 f; Adams 2000, S. 82 f.



kommunistischer Unterwanderung hervor. Es entwickelte sich ein repressives Klima, in dem das FBI unter seinem Direktor J. Edgar Hoover ein Programm zur Überprüfung von staatlichen Mitarbeitern aufnahm, die danach schon aufgrund bloßer „Zweifel“ an ihrer Loyalität entlassen werden konnten. Auch Gewerkschafter sowie viele Künstler, am prominentesten etwa der Schauspieler und Regisseur Charles Chaplin, sahen sich politischen Verdächtigungen ausgesetzt.

Zur Galionsfigur dieser Jagd auf Kommunisten und andere Urheber „unamerikanischer“ Umtriebe wurde der republikanische Senator von Wisconsin, Joseph McCarthy, der schon bald das noch junge Medium Fernsehen als bevorzugte Plattform nutzte, um im Rampenlicht der Öffentlichkeit oft wenig belegte Denunziationen zu äußern. Diese erstreckten sich bald nicht nur auf vermeintliche sowjetische Spione, sondern auch auf „Homosexuelle und andere sexuell Pervertierte“ im öffentlichen Dienst, da McCarthy deren „Loyalität“ generell in Frage gestellt sah. Seine Auftritte, bei denen er oft lange Listen mit den Namen von „Verdächtigen“ präsentierte, wurden von den Medien zunächst unkritisch verbreitet und trugen nicht zuletzt zum republikanischen Sieg bei den Präsidentschaftswahlen 1952 bei. Die solcherart öffentlich „Entlarvten“ verloren jedoch meist ihre Stellungen, und erst nach dem Ende des Koreakrieges 1953, als auch Präsident Eisenhower ihm die Unterstützung entzog, schwand McCarthys Einfluss wieder, und er wurde vom Senat förmlich für sein Vorgehen getadelt.

Gekennzeichnet war die Epoche jedoch auch durch einen starken wirtschaftlichen Aufschwung und technologische Fortschritte, die vor allem für die weiße Mittelschicht das Leben spürbar verbesserten, und deren Zukunftsoptimismus sich nicht zuletzt im starken Anstieg der Familiengründungen und Geburten – dem sogenannten Babyboom – niederschlug. Besonders unter den 12 Millionen Soldaten und ihren Angehörigen bestand nach August 1945 der große Wunsch, endlich mit einem „normalen“ Leben fortzufahren, und viele Frauen kehrten nach dem Krieg, an dessen Ende sie immerhin ein Drittel der Arbeitskräfte gestellt und erstmals auch als Industriearbeiterinnen gefragt gewesen waren, wieder in ihre traditionellen Rollen als Hausfrau und Mutter zurück. Diese Vorliebe für klassische Geschlechterrollen und -Symbole schlug sich auch in der entstehenden „Massenmode“ nieder, die aus Sicht der Modehistorikerin Valerie Steele in den USA wie auch in Europa von einer „Nostalgie der Vergangenheit“ gekennzeichnet war.<sup>4</sup>

Für die Alltagskultur war insbesondere die rasche Verbreitung des Fernsehens von großer Bedeutung. Zwar schon 1939 vorgestellt, setzte sich das

4 Valerie Steele: *Fetisch: Mode, Sex und Macht*. Berlin 1996, S. 58 f.

neue Medium erst jetzt durch und löste bald das Radio als Massenmedium ab, und bis 1960 verfügten 87% der amerikanischen Haushalte über einen Fernseher. Aber auch andere Technologien, die kurz vor oder während des Krieges entwickelt wurden, fanden nun zivile Verwendungen und weite Verbreitung, so etwa der Düsenantrieb für Flugzeuge oder die elektronische Datenverarbeitung. Medizinische Fortschritte wie die Entwicklung der Polio-Schutzimpfung sorgten für verbesserte Lebensbedingungen. Auch die individuelle Mobilität nahm zu und die Zahl der Autos stieg deutlich von 41 Millionen im Jahr 1948 auf über 65 Millionen im Jahr 1956 an.<sup>5</sup> Urlaubsreisen der US-Bürger, etwa in die Karibik oder nach Mittelamerika, nahmen in den Nachkriegsjahren ebenfalls signifikant zu und erreichten bis 1970 eine Zahl von jährlich sieben Millionen, während sie vor dem Krieg noch bei weniger als 150 000 gelegen hatte. Ermöglicht wurde der private Konsum nicht nur durch steigende Löhne (die inflationsbereinigt zwischen 1945 und 1960 um 35% stiegen!), sondern auch durch Ratenzahlung sowie die ab 1950 eingeführten Kreditkarten. Mit dem eigenen Auto, Fernseher, Kühlschrank, Waschmaschine und Telefon wurde vieles, was vor dem Krieg noch als Luxus gegolten hatte, nunmehr zum selbstverständlichen Komfort der Mittelschicht.<sup>6</sup>

Abseits der vorwiegend weißen Mittelschicht gab es jedoch nach wie vor Teile der Gesellschaft, die nicht am vermeintlichen „Massenwohlstand“ teilhaben konnten oder – wie etwa die Afroamerikaner – nicht einmal als vollwertige Mitglieder der Demokratie gelten konnten. Zwar erklärte der *Supreme Court* 1954 in einem von der *National Association for the Advancement of Colored People* (NAACP) angestregten Musterprozess die Rassentrennung in öffentliche Schulen für verfassungswidrig; dennoch blieb die Diskriminierung von Afroamerikanern insbesondere in den Südstaaten der USA bis in die 60er Jahre hinein an der Tagesordnung. Auch die Tatsache, dass neben der konsumfreudigen weißen Mittelschicht noch eine arme Unterschicht weiterexistierte, blieb bis in die 60er Jahre hinein von der Politik wie auch von der Öffentlichkeit weitgehend unbemerkt.

Angesichts des steigenden Wohlstands und der zunehmenden Bedeutung von „Massenmedien“ wie dem Fernsehen regte sich mit Beginn der 50er Jahre jedoch auch bald Kritik an der „Gesellschaft im Überfluss“. Die Ablehnung der aus der „Maschinenzivilisation“ erwachsenden „destruktiven Kräfte“ einte dabei Kritiker der politischen Linken wie der Rechten, die die so entstehende „Massenkultur“ gleichermaßen als „vulgär“ und „ausbeuterisch“ betrachteten. Für den Literaturkritiker Dwight MacDonald waren

5 Sam Bass Warner: *The Urban Wilderness*. Berkeley/Los Angeles 1995, S. 43; Jackson 1985, S. 171.

6 Hobsbawm, S. 333; Adams, S. 83 ff.

dabei Populär- und Massenkultur austauschbar, und er sprach beiden schon prinzipiell jeden Wert ab, da sie letztlich nicht mehr als ein aus Profitinteresse geschaffenes „parasitäres, krebsartiges Geschwür an der Hochkultur“ seien. Größtes Misstrauen riefen dabei die Massenmedien wie das Radio, das neue Fernsehen oder auch das Kino hervor, da sie, wie beispielsweise der Kritiker Bernard Rosenberg befand, der „Vulgarisierung“ Vorschub leisteten, die gute und schlechte Kulturproduktion zunehmend ununterscheidbar mache. Nie zuvor, so beklagte Rosenberg, seien „das Heilige und das Profane, das Wahre und das Fadenscheinige, das Erhabene und das Niedere so durch und durch vermischt“ gewesen, dass eine Differenzierung zunehmend schwer falle und alles im gleichen kulturellen „Morast“ zu gründen scheine.<sup>7</sup>

Doch die Vermassung der Menschen drohte aus Sicht solcher Kritiker auch zur Gefahr für die Demokratie zu werden, da sie zur „Standardisierung“ des Lebens und zum Verlust der individuellen Freiheit führe. Dies, so die gängige Sicht, müsse in den Menschen Gefühle der Einsamkeit und der Unzufriedenheit auslösen und mache sie schließlich – vergleichbar zu totalitären Gesellschaften im Dritten Reich und der Sowjetunion – anfällig für „Manipulation“:

*“Before man can transcend himself he is being dehumanized... The rich and varied life he might lead is standardized. This breeds anxiety, and the vicious circle begins anew, for as we are objects of manipulation, our anxiety is exploitable. The mass grows; and we are more alike than ever; and feel a deeper sense of entrapment and loneliness.”<sup>8</sup>*

Auch aus Sicht des Journalisten William H. Whyte drohte durch die Massenkultur ein Verfall der die amerikanische Gesellschaft prägenden Werte, insbesondere der „protestantischen Ethik“, da angesichts des Aufstiegs der großen Organisationen in Wirtschaft und Verwaltung der vitale Individualismus Amerikas unterdrückt werde. Als Folge würden daher nicht mehr die Stärksten, sondern die durch Geburt oder persönliche Verbindungen Privilegierten überleben, und aus risikobereiten Unternehmern würden zunehmend Bürokraten. Als prägend für die Zeit sah Whyte den Glauben an Wissenschaft und technische Expertise, und hier insbesondere an die neuen Sozialwissenschaften an. Die zweite Hälfte des Jahrhunderts werde wohl zur „Ära der Sozialplaner“ (*social engineers*) werden, da vermeintlich wissenschaftliche Methoden nun auf alle Lebensbereiche angewandt würden, und der Glaube

7 vgl. Dwight MacDonald: A Theory of Mass Culture; sowie: Bernard Rosenberg: Mass Culture in America; beide in: Bernard Rosenberg, David Manning White (Hgg.): Mass Culture: The Popular Arts in America. Glencoe, IL, 1967 (Orig.: 1957).

8 Rosenberg, a.a.O., S. 5.

an die unbegrenzte Übertragbarkeit wissenschaftlicher Methodik den Wissenschaftler und Spezialisten als „ultimativen Retter“ erscheinen ließe. Insbesondere in den Betrieben würde solches *social engineering* zumeist mit dem Ziel eingesetzt, ein „Zusammengehörigkeitsgefühl“ zu konstruieren und schaffe so einen neuen Menschentypus: den „*Organization Man*“.

Diesen sah Whyte insbesondere in den neuen Einfamilienhausgebieten in den Vororten beheimatet und dadurch charakterisiert, dass er nur noch die Techniken, nicht mehr jedoch die Ziele einer Unternehmung in Frage stelle. Durch die als „demokratisch“ geltende Gruppenarbeit werde er vom „Genie“ zum „Administrator“ und unterwerfe sich den unbewussten, jedoch durch das *social engineering* bewusst konstruierten Wunsch nach einer „harmonischen Atmosphäre“, in der durch Konsenszwang die Kreativität erstickt werde. Letztlich, so Whyte, entstehe hier ein „passiver Konservatismus“, der vor allem unter jungen Hochschulabsolventen sichtbar werde, die zumeist das System akzeptierten, die „großen Fragen“ für beantwortet hielten und generell zu passivem Lernen statt zu aktivem Hinterfragen neigten. Auch später im Beruf neigten sie allenfalls zu „kalkulierten Risiken“, um die Erfüllung ihrer tiefen Sehnsucht nach einem „ruhigen und geordneten Leben“ nicht zu gefährden.<sup>9</sup>

### **Stadtentwicklung in den Nachkriegsjahren**

Wie auch schon in den 30er Jahren wurde von Kommunalpolitikern wie auch von Planern vor allem der physische Verfall (*blight*) der Innenstädte als vorrangiges Problem begriffen. Zwar hatte der Weltkrieg die Ressourcen zeitweilig in andere Felder gelenkt und so die Realisierung von Erneuerungsprojekten unterbunden, die Diskussion darüber war jedoch weitergegangen. So galt die Erneuerung der Städte um 1945 weithin als anerkanntes Ziel, und vielerorts lagen konkrete Planungen hierfür bereit.<sup>10</sup>

Eine unmittelbare Folge des Kriegsendes war zunächst eine verschärfte Wohnungsnot. Durch die rasche Demobilisierung kehrten schon 1945 6,5 Millionen und im Jahr darauf weitere 3,3 Millionen Soldaten aus dem Krieg zurück, während unter den Daheimgebliebene noch über sechs Millionen Familien bei Verwandten oder in Notbehausungen wohnten. Die Gründe hierfür lagen jedoch nicht unmittelbar in den wirtschaftlichen Nachwirkungen der Wirtschaftskrise, sondern eher im Produktionsrückstand von Neubauten während der vergangenen fünfzehn Jahre. Durch die geringe Arbeitslosigkeit und den eingeschränkten Konsum während der Kriegsjahre war es sogar zu einem Anstieg privater Ersparnisse gekommen, deren Gesamthöhe bei

9 William H. Whyte: *The Organization Man*. New York 1956.

10 Jon C. Teaford: *The Rough Road to Renaissance*. Baltimore 1990, S. 11 f.

Kriegsende 140 Milliarden Dollar betrug. Neben der so gestiegenen privaten Kaufkraft, einem geringen Angebot und unbefriedigenden Wohnverhältnissen übte zudem eine steigende Zahl junger Familien Druck auf den Wohnungsmarkt aus: schon seit 1940 waren unter dem Eindruck des Krieges die Zahl der Eheschließungen und auch die Zahl der Geburten angestiegen, und dieser Trend setzte sich in den Nachkriegsjahren auf hohem Niveau fort. In den knapp zwanzig Jahren des Babyboom kamen so 76 Millionen Kinder zur Welt – eine Zahl, die über der Hälfte der amerikanischen Gesamtbevölkerung um 1945 entsprach.<sup>11</sup>

### **Fortsetzung der Suburbanisierung: Levittown und shopping center**

Unter dem Eindruck dieser Zahlen konnte die Federal Housing Authority ihre Arbeit weiter fortsetzen und wurde vom Kongress weiterhin großzügig mit Finanzmitteln ausgestattet. Auch die auf Grundlage des Wiedereingliederungsgesetzes gegründete *Veterans' Administration* (VA), die eine möglichst reibungslose Demobilisierung ermöglichen sollte, gewährte den heimkehrenden Soldaten nicht nur Beihilfen zur Aufnahme von Hochschulstudien, sondern vor allem auch günstige Darlehen zum Kauf eines Hauses. Die Vergabebedingungen für diese Darlehen ähnelten denen der FHA, bevorzugten jedoch noch mehr als diese das traditionelle freistehende Einfamilienhaus. Damit entsprachen sie freilich den Lebens- und Wohnwünschen vieler Amerikaner, die – wie schon nach dem ersten Weltkrieg – wieder eine Rückkehr zu einer Normalität anstrebten, die sich zumeist auf die Lebensweise vor den anderthalb Krisenjahrzehnten bezog. Auch hier wurde also die von Steele diagnostizierte „Nostalgie der Vergangenheit“ sichtbar, und viele junge Paare wollten nun die durch den New York Worlds' Fair von 1939 oder auch durch von Frauenzeitschriften wie dem *Ladies' Home Journal* gepflegten Idealbilder vom Familienglück im suburbanen Heim Wirklichkeit werden lassen.<sup>12</sup>

So legte der Wohnungsbau erstmals seit einem Jahrzehnt wieder kräftig zu und fand seinen Schwerpunkt in den Vororten, wo zwischen 1948 und 1958 immerhin elf der landesweit dreizehn Millionen neuen Wohneinheiten entstanden. So war bis 1960 ein Viertel des gesamten Wohnungsbestandes der USA jünger als zehn Jahre, und 83% des Bevölkerungswachstums im vergangenen Jahrzehnt war den Vororten zugute gekommen.<sup>13</sup> Ihren beispielhaften Ausdruck erhielt diese neuerliche Suburbanisierungswelle in den

11 Jackson 1985, S. 232; Adams 2000, S. 113; Mel Scott: *American City Planning Since 1890*. Berkeley/Los Angeles 1969, S. 428 f.

12 Jackson 1985, S. 187, 232; Mary Hommann: *City Planning in America*. Westport/London 1993, S. 41.

13 Patterson 1997, S. 333.

gewissermaßen in Massenproduktion hergestellten *subdivisions* der Bauunternehmerfamilie Levitt. Die Förderung dieser Wohnform durch VA und FHA, ihre beständige Idealisierung in Zeitschriften, Romanen, Filmen und im Fernsehen sowie der günstige Preis sorgten schon im Fall der ersten, ab 1946 errichteten *Levittown* für eine legendär gewordene Nachfrage. 25 Meilen östlich von Manhattan auf Long Island gelegen, entstanden hier bis 1949 nicht weniger als 17 400 Häuser, und zu Spitzenzeiten wurden 150 Häuser pro Tag hergestellt – zu Preisen, die dank FHA-Förderung und Steuererleichterungen letztlich unter der Miete einer Stadtwohnung lagen.<sup>14</sup>

Bauunternehmer William Levitt fand gar eine den neuen Machtverhältnissen auf der Welt entsprechende Rechtfertigung seiner Arbeit, die aus seiner Sicht über rein geschäftliche Motive hinausging. Hatte für Franklin D. Roosevelt noch die Annahme gegolten, dass eine Nation von Grundbesitzern uneinnehmbar sei, weil jeder seinen Teil am Vaterland nach Kräften verteidigen würde, so vertrat Levitt nun die Überzeugung, dass ein Eigentümer von Haus und Grund keinesfalls mit dem Kommunismus sympathisieren könne, da er dazu „zu viel zu tun“ habe. In der Tat befanden sich unter den Bewohnern Levittowns – wie von ihrem Erbauer vermutet – keine Kommunisten, aber auch sonst kaum Abweichungen von der Zielgruppe der weißen Mittelklassefamilie. Wie andere Bauträger und viele Immobilienmakler auch, verkaufte Levitt nicht an Schwarze, da man aus seiner Sicht entweder das Wohnungs- oder aber das Rassenproblem lösen könne, keineswegs aber beides zugleich. Noch 1960 fand sich unter den 82 000 Bewohnern Levittowns kein einziger Afroamerikaner, und auch die weiße Bevölkerung stellte sich sowohl vom Lebensabschnitt als auch von der Einkommensgruppe her als relativ homogen dar.<sup>15</sup>

Als Folge der Suburbanisierung verließen zunehmend auch Einzelhändler und Unternehmen die Städte und ließen sich in den Vororten nieder, wo bis Mitte der 50er Jahre die ersten *shopping malls* und campusartigen Verwaltungszentren entstanden. Zwar hatten schon seit den 30er Jahren Einzelhändler Läden in den *suburbs* eröffnet, doch bis 1946 existierten in den gesamten Vereinigten Staaten erst acht Einkaufszentren der Art, wie sie nun vermehrt entstanden. Den Schwerpunkt dieser meist aus einer Hand entwickelten Komplexe bildete in der Regel die Filiale eines großen Kaufhauses, die bald jedoch auch in der Größe kaum noch als Zweigstelle des Hauptbetriebs in der Stadtmitte gelten konnte. Kaufhaus und kleinere Spezialgeschäfte waren um einen teilweise nach einem Thema gestalteten zentralen

14 Jackson 1985, S. 234 ff; James Howard Kunstler: *The Geography of Nowhere*. New York 1993, S. 104 f.

15 Jackson 1985, S. 231, 241.

Fußgängerbereich angeordnet und boten so ein räumlich konzentriertes und dennoch breites Angebot. Für die Einkäufer stellte neben diesen Annehmlichkeiten jedoch auch die ausreichende Zahl von kostenfreien Parkplätzen ein wichtiges Argument dar. Die Fortentwicklung dieses Konzepts führte schon bald zur vollklimatisierten, geschlossenen *shopping mall*, deren Prototyp 1956 im Southdale Shopping Center bei Minneapolis eröffnet wurde, ein Entwurf des in Wien geborenen und seit 1938 in den USA ansässigen Architekten Victor Gruen.

Die Präferenz der Amerikaner für das Wohnen im Grünen erhielt in den Jahren des Kalten Krieges auch die Förderung derer, die sich angesichts eines jederzeit möglichen Atomkrieges um die Verteidigung der Nation sorgten. Die Wichtigkeit des Themas in den Nachkriegsjahren belegte etwa die 1951 erschienene Sondernummer des *Bulletin of the Atomic Scientists* unter dem Titel *Defense Through Decentralization* („Verteidigung durch Dezentralisierung“), und auch Stadtplaner wie etwa Ludwig Hilberseimer in Chicago fertigten Studien in dieser Richtung an. Hilberseimer, für den die gewachsene Stadt wenig mehr als eine „historische Belastung“ war und dessen Lehre am IIT daher konsequent auf ihre „Umformung“ in einen „gut funktionierenden Stadtorganismus“ abzielte, hatte bereits 1945 einen Aufsatz unter dem Titel *Cities and Defense* verfasst. In diesem versuchte er zu belegen, dass die Bedürfnisse der Stadt und die der Landesverteidigung letztlich deckungsgleich seien – das anzustrebende Resultat war für Hilberseimer in jedem Fall die dezentralisierte Stadt, die durch Aufgliederung in einzelne „Siedlungseinheiten“ auch die Verluste bei einem Atombombenabwurf minimieren würde:

*„If we find a solution for our cities according to their needs, we may also have a solution according to defense demands... With the advent of the airplane and in connection with atomic weapons, the concentrated city becomes obsolete.”<sup>16</sup>*

### Die Lage der Innenstädte: „blight“ und „urban renewal“

Für die Städte blieb die Suburbanisierung nicht ohne Folgen, zumal sich schon während der Jahre der Wirtschaftskrise und des Krieges einige strukturelle Veränderungen ergeben hatten. Die wirtschaftliche wie auch die demographische Entwicklung der Großstädte folgte mit zunehmendem Aufschwung wieder den aus den 20er Jahren vertrauten Mustern, und insbesondere weiße Familien der Mittelklasse verließen bald wieder in nennenswerter Zahl die Innenstädte. Zwar konnten die Großstädte über die 40er Jahre hinweg Ein-

16 Ludwig Hilberseimer: *Cities and Defense* (1945). In: Richard Pommer, David Spaeth: *In the Shadow of Mies: Ludwig Hilberseimer*. Chicago/New York 1988, S. 93.

wohnerzuwächse verzeichnen, doch die Grundlage des Zugewinns bildeten vor allem Weiße aus strukturschwachen Regionen wie den Appalachen, Puertoricaner sowie Afroamerikanern aus dem Süden. Bereits um 1950 jedoch war die Abwanderung der Mittelklasse wieder so stark geworden, dass viele Großstädte Bevölkerungsverluste verzeichnen mussten.<sup>17</sup>

Doch auch der Markt für gewerbliche Immobilien blieb träge, und außer in New York und in Pittsburgh gab es bis in die Mitte der 50er Jahre keine nennenswerten Neubauten von Geschäfts- oder Bürohäusern. Anders als von vielen Kommunalpolitikern erwartet, legte die Regierung in Washington nach Kriegsende zunächst keine finanziellen Hilfsprogramme zur Stadterneuerung auf, und daher wurden vor allem Geschäftsleute zur treibenden Kraft für ein *urban renewal*. Nach dem Vorbild Pittsburgh, wo 1943 im Rahmen der *Allegheny Conference* unter der Beteiligung von Lokalpolitikern und Geschäftsleuten gemeinsame Maßnahmen zur Erneuerung der Stadt verabredet worden waren, gründeten sich auch in anderen Großstädten Vereinigungen mit ähnlicher Zielrichtung. Unterstützt wurden sie jedoch aber durch einfache Bürger, Wohltätigkeitsorganisationen und Gewerkschaften, so dass die dort gefassten Pläne durchaus als Produkt eines breiten Konsenses begriffen werden konnten.<sup>18</sup>

Nach diesem Konsens war das vorrangige Ziel der Stadterneuerung die Beseitigung der „Slums“, die vielerorts die Innenstädte umgaben, und schon in den 40er Jahren waren in vielen Bundesstaaten die gesetzlichen Grundlagen hierfür geschaffen worden. 1949 erließ auch der Kongress ein novelliertes Wohnungsbaugesetz, mit dem die Kommunen ermächtigt wurden, Projekte zur Stadterneuerung durchzuführen, indem sie den dafür nötigen Grund aufkaufen, freiräumen, und schließlich privaten Entwicklern zur Neuordnung übergeben konnten. Hierfür wurden auch finanzielle Zuschüsse in Höhe von bis zu zwei Dritteln der anfallenden Kosten gewährt, doch da das Gesetz Stadtentwicklung vor allem unter dem Gesichtspunkt der Slumbeseitigung betrachtete, mussten für eine Förderung die zu räumenden Gebiete wie auch die hierfür angefertigten Neuplanungen vorrangig dem Wohnen dienen. Neben dem Wohnungsbaugesetz wurde die Realisierung von Erneuerungsprojekten auch durch die über die Kriegsjahre abgebaute Verschuldung der Städte sowie durch günstige Finanzierungsbedingungen vereinfacht. Das Gesetz und die im Vergleich zu den Inflationsjahren fast schon als solide empfundene Finanzausstattung förderte auch den Optimismus unter den Planern, die Mitte der 50er Jahre die Grundlagen geschaffen sahen, um alle Städte für die Anforderungen der Nachkriegszeit zu ertüchtigen. So

17 Teaford 1990, S. 45; Hommann 1993, S. 41.

18 Teaford 1990, S. 45-53.



herrschte, wie sich etwa die in New Haven arbeitende Planerin Mary Hommann erinnert, eine „hoffnungsvolle“ Atmosphäre vor, in der „alles möglich“ und die Erneuerung der Städte greifbar nahe schien.<sup>19</sup>

Dennoch nahmen die Städte bis Ende der 50er Jahre nur vergleichsweise wenig Geld aus dieser Förderung in Anspruch. Spitzenreiter war hier die Stadt New York, die bis 1957 immerhin 34 Millionen Dollar an Bundesmitteln zur Slumbeseitigung und zum Wohnungsbau erhalten hatte, doch schon die Stadt Chicago, die an zweiter Stelle lag, gab sich mit 14 Millionen zufrieden. Die wenigsten der so geförderten und an kleinere und mittlere Einkommenschichten gerichteten Wohnungsbauten erregten dabei besonders Aufsehen unter Architekten und Planern. Eine nennenswerte Ausnahme bildete die von Mies van der Rohe und Hilberseimer entworfene Siedlung Lafayette Park in Detroit, die sich freilich an höhere Einkommen richtete und erst 1959, nach immerhin 13jähriger Planungs- und Bauzeit, fertiggestellt werden konnte und damit auch belegte, wie schwierig es war, kommerzielle Investoren und Projektentwickler für den Bau innerstädtischen Wohnraums zu interessieren. Mehr Erfolg und Aufmerksamkeit für die Städte versprachen dagegen kommerzielle Entwicklungen, und die bekannteren Erneuerungsprojekte der 50er Jahre wie etwa das von 1949–58 errichtete Gateway Center in Pittsburgh entsprangen daher einer Partnerschaft öffentlicher und privater Akteure. Im Gateway Center, einem Ensemble von Bürohäusern, das an der Stelle von Lagerhäusern und Eisenbahnanlagen errichtet wurde, trat mit der Equitable Life Assurance Society ein großer Versicherer als Investor auf, und schon 1952/53 wurden die ersten Bürohäuser eröffnet, was in der Presse und auch in den Architekturzeitschriften als sichtbares Zeichen einer „Renaissance“ der einst grauen und von Umweltverschmutzung geprägten Industriestadt gewertet wurde.<sup>20</sup>

Trotz solch glanzvoller Rhetorik und der umfangreichen Berichterstattung, die in den 50er Jahren solche Erneuerungsprojekte umgab, flossen die ersten Mittel jedoch überwiegend in die Sanierung und den Ausbau der städtischen Infrastrukturen. Besonders die stark von Umweltverschmutzung beeinträchtigten Industriestädte des Nordwestens investierten große Summen in Wasser- und Abwassernetze und den Bau von Kläranlagen. Philadelphia etwa nahm in den Jahren 1947–55 allein drei solcher Anlagen in Betrieb und investierte hierfür 202 Millionen Dollar – fast die doppelte Summe dessen, was die Stadt und der Bundesstaat Pennsylvania im gleichen Zeitraum für den Straßenbau ausgaben.<sup>21</sup>

19 ebd., S. 68–81; Hommann 1993, S. 10

20 nach: Teaford 1990, S. 107–113

21 ebd., S. 87 ff.

### Straßenbau: Verteidigung von Stadt und Land

Doch auch in diesem Sektor wurde kräftig investiert. So stellte Washington in den ersten zehn Jahren nach Kriegsende insgesamt eine Milliarde Dollar für den Bau von Schnellstraßen in den Ballungsräumen zur Verfügung – eine Summe freilich, die nach der Verabschiedung des *Interstate Highway Act* im Jahr 1956 allein jährlich für diesen Zweck ausgegeben wurde. Der *Interstate Highway Act* sah die Errichtung eines neuen nationalen Fernstraßensystems vor, wozu der Bau von landesweit 41 000 Meilen neuer Straßen notwendig wurde, davon 5300 Meilen als autobahnähnliche Straßen in den Ballungsräumen. Zur Vorbereitung des Gesetzes hatte Präsident Dwight Eisenhower schon 1954 eine Kommission eingesetzt, die unter dem Vorsitz von Lucius D. Clay, ehemals Militärgouverneur der US-Zone in Deutschland und mittlerweile Vorstandsmitglied beim Autohersteller General Motors (GM), sowie unter dem Einfluss intensiver Lobbyarbeit der *American Road Builders Association*, in der neben GM auch Spediteure, Reifenhersteller sowie die Öl- und Bauindustrie organisiert waren, den Ausbau des Fernstraßennetzes befürwortet hatte. Die Finanzierung der gewaltigen Bauaufgabe wurde durch einen eigens eingerichteten *Highway Trust Fund* übernommen, in den die gesamten Einnahmen aus der Benzinststeuer flossen und nur zweckgebunden für den Straßenbau wieder investiert werden durften. Vor der Öffentlichkeit begründete Eisenhower das Gesetz damit, die bestehenden Straßen seien zu unsicher, führten zu häufigen Staus und für die Unternehmen zu hohen Transportkosten, und schließlich ermögliche das neue Straßennetz die „schnelle Evakuierung von Zielgebieten“ im Falle atomarer Angriffe.<sup>22</sup>

Doch auch nach Ansicht von Kommunalpolitikern besaß der Ausbau des Straßennetzes oberste Priorität, um nicht nur dem seit Kriegsende deutlich angestiegenen Verkehr Herr zu werden, sondern auch den wirtschaftlichen Wettlauf mit den Vorstädten zu gewinnen. Wenn auch weiterhin in den öffentlichen Nahverkehr investiert wurde, sank in den Nachkriegsjahren doch die Bereitschaft, diesen auch zu nutzen, und so schrumpfte die Zahl der jährlich beförderten Passagiere in den USA zwischen 1945 und 1958 auf nur noch ein Drittel. Die schlechtere Erreichbarkeit der Innenstädte mit dem Auto schien daher zu einem gewichtigen Wettbewerbsnachteil gegenüber den *suburbs* zu werden, und so warb Detroits Bürgermeister Albert Cobo schon 1949 mit dem Argument für neue Straßen, dass nur auf diese Weise Kunden wieder in die Stadt gelockt und die Abwanderung von Einzelhandel und Wirtschaft gebremst werden könne. Dem Neubau von Schnellstraßen im Bereich der Großstädte fielen zwar auch Wohnquartiere sowie Grünflächen

<sup>22</sup> ebd., S. 93 f.; Jackson 1985, S. 249; Barry Cullingworth: *Planning in the USA*. London/New York 1997, S. 30.

und Flussufer zum Opfer, doch trotz vereinzelter Proteste jener Bürger, die vom Straßenbau unmittelbar betroffen waren, fanden solche Projekte die mehrheitliche Zustimmung der Bevölkerung. So befürworteten etwa in St. Louis bei einem Referendum im Jahr 1955 nicht weniger als 84% der Bürger eine Fortsetzung des Schnellstraßenbaus – ein Wert, der jedoch auch in anderen Städten nicht unüblich war.<sup>23</sup>

Mit dem Ausbau der Straßen wuchs auch der Bedarf an begleitender Infrastruktur, und da suburbane Standorte insbesondere mit einer großen Zahl von freien Parkplätzen werben konnten, versuchten die Verantwortlichen in den Städten, auch auf diesem Feld gleichzuziehen. So schätzte die Stadt Philadelphia 1956 ihren Bedarf an zusätzlichen Stellplätzen in der Innenstadt bis 1980 auf 20 000 Stück<sup>24</sup>, und entsprechend spielten Parkhäuser auch in Louis Kahns Planungen für die dortige Innenstadtsanierung eine tragende Rolle. Nach Ansicht Kahns waren solche Parkhäuser die notwendigen „Häfen“ für die von den „Flüssen“ und „Kanälen“ des Straßennetzes angespülten Automobile und sollten, den mittelalterlichen Stadtmauern vergleichbar, einen Verteidigungsring gegen das Auto um das Zentrum legen. Ähnlich wie die Mauern der Festung Carcassonne werde dieser der Stadt nicht nur eine charakteristische Form geben, sondern sie darüber hinaus vor der andernfalls unausweichlichen „Zerstörung“ durch das Auto bewahren.<sup>25</sup>

Damit erwies sich Kahn als gelehriger Schüler der CIAM-Prinzipien, denn auch Sigfried Giedion sah die Stadt durch das Auto „von innen bedroht“ und forderte daher die Trennung der Verkehrsströme. Hierzu bedurfte es nach Giedions Ansicht vor allem willensstarker und kompromissloser Operateure, die auch vor tiefen Schnitten in den „Stadtkörper“ nicht zurückschreckten. Zum leuchtenden Vorbild erklärte er dabei den Pariser Präfekten Georges Eugene Haussmann, dem er in *Raum, Zeit, Architektur* gar die Hälfte des Kapitels über den Städtebau des 19. Jahrhunderts widmete. Während Giedion diese Epoche generell durch ein „Versagen“ und die „Unfähigkeit, die zur Verfügung stehenden Mittel zu beherrschen“ gekennzeichnet sah, habe Haussmanns Transformation von Paris der Zeit weit voraus gewiesen. Fern aller Sentimentalität habe er die Stadt allein als „technisches Problem“ begriffen und daher wie ein unerschrockener Chirurg „präzis zugeschlagen“ und „scharf und gerade die Durchgangsstraßen durch die überbevölkerten Viertel“ geschnitten. „Mit einem einzigen kühnen Hieb“ habe er so das Verkehrsproblem gelöst, und das sogar noch vor dem Aufkommen des Automobils.

23 Teaford 1990, S. 95 ff., 104 f.

24 ebd., S. 99.

25 Louis Kahn: Order of Movement and Renewal of the City. In: *Perspecta* 4 (1957), S. 61.

Heute, so Giedion, seien aber noch „viel kühnere Operationen“ notwendig, um die Stadt vom „chaotischen Wirrwar“ zu heilen. So müsse endlich die Korridorstraße mit ihren „starren Baufluchten“ und ihrer „Verknäuelung von Verkehr, Häusern und Fußgängern“ verschwinden. Zur „Wiederherstellung der Freiheit für alle drei“ müssten die Verkehrsströme getrennt und für die Menschen „Fußgängerparadiese“ innerhalb der „engen verkehrsdurchfurchten Metropole“ geschaffen werden, wie dies etwa Walter Gropius 1953 in seinem nicht realisierten Entwurf für das Back Bay Center in Boston getan habe.<sup>26</sup> Auch gegen „kurzsichtige Politiker“, die solche zukunftsweisenden Konzepte immer noch zu Fall brächten, müsse das Prinzip der „Raum-Zeit“ nun in der Stadtplanung Anwendung finden. Hierzu habe Amerika bereits ein prototypisches Element entwickelt: den *parkway*, der nicht nur die Korridorstraße ersetze und damit „der erste Vorläufer der Erneuerung der Stadt“ sei, sondern mit seiner „ungehinderten Freiheit der Bewegung“ auch einen „neuen Maßstab“ in die Planung und in das Erleben der Stadt bringe. „Sinn und Schönheit“ des Parkway, so Giedion, enthüllten sich jedoch „nur in der Bewegung, während man mit steter Geschwindigkeit dahinfährt“ – letztlich also dem Autofahrer, der so vorrangig in Genuss des „Raum-Zeit-Gefühls unseres Zeitalters“ kam. Zusammen mit den „Hochhäusern im offenen Raum“ gebe der Parkway den Planern ein Mittel in die Hand, mit dem sie nach dem Vorbild Le Corbusiers das „moderne Verkehrsproblem“ lösen und gleichzeitig die „Slumsanierung“ angehen konnten.<sup>27</sup> Autokult und moderne Planungsziele verbanden sich nach dieser Lesart also aufs Beste mit der Slumsanierung und gar der Landesverteidigung, und die durchgrünten Stadtvisionen Le Corbusiers und Hilberseimers waren wie die Schnellstraßen Norman Bel Geddes' in den Dienst der freien westlichen Welt getreten.

Trotz der Adaption ihrer Planungsziele blieb der direkte Einfluss der CIAM in den USA jedoch gering – trotz euphorischer Berichterstattung etwa im *Architectural Forum*, das die Teilnehmer des 6. CIAM-Kongresses in Bridgewater 1947 als die „architektonischen Revolutionäre“ der 20er Jahre beschrieb, die nun in vielen Ländern zu „offiziellen Positionen in den Wiederaufbauprogrammen“ aufgestiegen seien und folglich die neuen Stadtstrukturen „ganzer Nationen“ bestimmen würden.<sup>28</sup> Dennoch wurde beim folgenden Kongress in Bergamo die Abwesenheit der Amerikaner kritisiert, und auch CIAM-Präsident José Luis Sert beklagte um 1950 wiederholt die Schwierigkeit, amerikanische Mitglieder zu gewinnen. Als Reaktion regte Gropius im

26 Sigfried Giedion: *Raum, Zeit, Architektur*. Zürich 1992, S. 455-87, 323 (Übers. der 14. amerikanischen Auflage, Cambridge 1964).

27 ebd., S. 492-97.

28 *Architectural Forum*, November 1947, S. 15.

gleichen Jahr unter anderem die Aufnahme von Louis Kahn, Buckminster Fuller oder seiner ehemaligen Studenten I.M. Pei und Paul Rudolph an, von denen jedoch keiner am folgenden 8. Kongress im Jahr 1951 teilnahm. Frühe amerikanische Unterstützer der CIAM wie etwa Wallace Harrison oder auch George Howe hatten wegen Unstimmigkeiten mit der CIAM-Führung noch während des Krieges ihre Mitgliedschaft aufgegeben, und selbst Mies van der Rohe wurde zwar noch 1952 als (zahlendes) Mitglied geführt, war jedoch schon seit 1931 nicht mehr aktiv gewesen. So existierte auch nach dem Zweiten Weltkrieg keine amerikanische CIAM-Gruppe, und die CIAM blieb in den USA insbesondere unter jüngeren Architekten bis in die neueste Zeit hinein weitgehend unbekannt.<sup>29</sup>

### „Sieg“ und Kanonisierung der modernen Architektur

Trotz gestiegener Akzeptanz für die moderne Architektur und ihrer Förderung etwa durch das Museum of Modern Art oder auch das *Architectural Forum* fanden sich in den USA am Ende der 40er Jahre nach wie vor nur recht wenig gebaute Beispiele. Zwar waren Privatleute und Unternehmer durchaus bereit, sich vom neuen Stil überzeugen zu lassen und begriffen die moderne Architektur gegen Ende der 40er Jahre mehr und mehr als „richtigen Hintergrund für das Leben von heute“, doch insbesondere öffentliche Auftraggeber blieben weiterhin skeptisch.<sup>30</sup> Pro-moderne Kritiker sahen sich daher in der Pflicht, ihre Arbeit fortzusetzen und weiterhin die Vorzüge des neuen Stils herauszustellen. So ließ sich die scheinbar rationale Ästhetik zum einen über die Faktoren der technologischen und funktionalen „Angemessenheit“ oder der ökonomischen „Notwendigkeit“ begründen, die aus Sicht junger Architekten und Kritiker wie etwa dem 1920 geborenen Peter Blake allein den Bedingungen des „neuen Industriezeitalters“ nach Kriegsende und seinen automatisierten Produktionsprozessen genügen könne.<sup>31</sup>

Um die Gültigkeit der neuen Ästhetik zu unterstreichen, präsentierte das *Architectural Forum* im September 1947 sieben in den Nachkriegsjahren errichtete Häuser, die aus Sicht der Zeitschrift „zweifelsohne die besten Häuser“ waren, die Amerika bislang hervorgebracht habe. Sie belegten nicht nur die Richtigkeit der Strömung, die das *Forum* von Anfang an unterstützt habe, sondern zeigten auch, dass sich nun landesweit eine „gesunde neue Kultur“ im Bauen etabliert habe. Zu den gezeigten Beispielen gehörte auch das von Twitchell & Rudolph realisierte Haus Alexander Harkavy in Sara-

29 vgl. Eric Mumford: *The CIAM Discourse on Urbanism 1928–1960*. Cambridge/London 2000, S. 199, 203 f., S. 323 Anm. 14, S. 1.

30 Los Angeles Times Home Magazine (Sept. 1947), zit. n. Neil Jackson: Craig Ellwood. London 2002, S. 28; vgl. auch: Jane Loeffler: *The Architecture of Diplomacy*. New York 1998, S. 7.

31 Peter Blake: *No Place like Utopia*. New York 1993, S. 102.

sota (1946), das nicht nur wegen seiner „sorgfältigen“ Farbgebung und der „ökonomischen“, auf die Materialknappheit reagierenden Bauweise gelobt wurde, sondern insbesondere auch wegen seiner überdeckten Veranda, die nicht nur eine schöne Aussicht ermöglichte, sondern im feuchtwarmen Klima Floridas auch die vorherrschenden kühlen Brisen einfiel.<sup>32</sup> Insgesamt, so das *Forum*, seien die über das gesamte Land und verschiedene Klimazonen verbreiteten Beispiele trotz unterschiedlicher Rahmenbedingungen doch im „Geiste“ sehr verwandt und zeigten auch, dass der sie prägende „rationale“ Zugang zur Gestaltung eine regionale Anpassung erlaube. Wichtiger jedoch erschien der Zeitschrift die „ehrliche“ Haltung der Gebäude zur Lebenswirklichkeit des Jahres 1947. Sie seien weder, wie Leser angesichts der modernen Formen immer wieder kritisiert hätten, „ausgeflippt“ noch „fantastisch“, sondern vielmehr zeitgemäße und praktische Behausungen für die Familie im Nachkriegsamerika, und vermieden jede Flucht in falsche Nostalgie:

*“They are honest houses, designed to satisfy real needs simply and without sham. They cater no picture-postcard nostalgia for the outworn symbols of an earlier – and at least in retrospect – more secure time. They seek no escape from the realities of family living in a U.S. suburban neighborhood in the year 1947.”*<sup>33</sup>

### Das Vorbild Mies van der Rohe

Ebenfalls im Jahr 1947 veranstaltete das Museum of Modern Art eine große und einflussreiche Retrospektive des Werks von Ludwig Mies van der Rohe, die zeitlich geschickt mit dem generellen Wiederaufleben der Kunstszene in New York nach dem Krieg zusammenfiel. Kurator war Philip Johnson, der die geplante Schau in einem Brief an Mies vom Dezember 1946 als die „bislang wichtigste Ausstellung“ der Architekturabteilung des Museums bezeichnet hatte, und ihr nicht nur ein üppiges Budget, sondern auch an Ausstellungsfläche den bislang größten Umfang aller Architekturschauen des MoMA sicherte. Die Ausstellung wurde vom Publikum wie auch von der Fachkritik recht wohlwollend aufgenommen, und verschaffte Mies mehr als jedes andere Ereignis seit seiner Emigration eine breite Aufmerksamkeit bei Kunst- und Architekturinteressierten. Unterstrichen wurde ihre Bedeutung auch durch die begleitend erschienene Monographie aus der Hand Johnsons, die nicht nur den bisher vollständigsten Katalog der Arbeiten Mies' darstellte, sondern noch über Jahre hinaus das definitive Werk zum Thema blieb.<sup>34</sup>

32 „Small House in Southeast“. In: *Architectural Forum*, Sept. 1947, S. 85–89.

33 „Seven Postwar Houses“. In: *Architectural Forum*, Sept. 1947, S. 77.

34 Franz Schulze: *Mies van der Rohe*. Chicago/London 1989, S. 236 f.

Auch als Folge der Ausstellung wurde Mies bis Anfang der 50er Jahre zum wichtigsten Bezugspunkt und oft kopierten Vorbild amerikanischer Architekten. Zu seinen einflussreichsten Bauten zählten neben dem Haus Farnsworth (1946–51) und der Crown Hall auf dem Campus des IIT (1950–56) vor allem die 860–880 Lake Shore Drive Apartments in Chicago (1948–51) sowie das zusammen mit Philip Johnson errichtete Seagram Building in New York (1954–58). Insbesondere das nach seinem Vorbild entworfene prismatische Bürohochhaus mit gläserner *curtain wall* hatte bis 1952 gewissermaßen seine kanonische Form erreicht und wurde etwa von Pietro Belluschis Equitable Building in Portland, Oregon (1948), dem von Wallace Harrison ausgeführten UN-Sekretariat (1950) sowie dem vom Büro Skidmore, Owings & Merrill (SOM) unter Leitung von Gordon Bunshaft realisierten Lever Building (1951–52) in New York repräsentiert. Eine Adaption des gläsernen Wohnhauses Farnsworth realisierte Philip Johnson mit seinem eigenen *Glass House* in New Canaan, Connecticut (1949), und Eero Saarinen gelang mit dem weitläufigen Forschungskomplex des General Motors Technical Center in Warren, Michigan (1949–56) eine bedeutende Variation der Mies'schen Campusanlage für das IIT, die selbst wiederum zum einflussreichen Modell für weitere Firmen- und Verwaltungssitze an der Peripherie werden sollte.

Mies' scheinbar einfache Prinzipien, auf die populäre Formel „*less is more*“ gebracht, gehörten zu den wohl bekanntesten und immer wieder zitierten Katechismen der Moderne in den 50er Jahren. Aus Sicht vieler Anhänger war Mies' Architektur der „Inbegriff der Vernunft“, und ihre Nachahmung erschien weniger als Kopie, sondern eher als nochmalige Anwendung einer schon einmal gefundenen Wahrheit.<sup>35</sup> Diese Konnotation verfestigte sich im Laufe der 50er Jahre immer weiter, und aus der Sicht von Kevin Roche (geb. 1922), der seit 1950 im Büro Saarinens arbeitete, hatte Mies mit seiner Architektur gar einen „Trend“ gesetzt, der aus Sicht der Zeitgenossen den Schlüssel zu einem „goldenen Zeitalter“ der Profession barg. Für einen Verstoß gegen diesem Trend schien es hingegen keine vernünftigen Gründe zu geben, und für Architekten, die weiterhin als „ernsthafte“ Vertreter ihres Berufsstandes gelten wollten, stellte sich ein Abweichen von Mies' Vorbild, wie sich Roche 1964 erinnerte, daher als zunehmend schwierig dar.<sup>36</sup>

Dem Publikum wurde der aus Sicht zeitgenössischer Kritik „einzigartige Charme“ des Glashochhauses vor allem durch das UN-Sekretariats-

35 vgl. Hughes 1981, S. 180.

36 “[In the 1950s,] people had accepted Mies's as the ultimate solution... and there did not seem to be any reason to do anything different. To act contrary to that and still have ambitions of being a serious architect was an extremely difficult thing to do.” Kevin Roche (1964), in: Paul Heyer: Architects on Architecture. New York 1966, S. 351.

gebäude in New York vermittelt<sup>37</sup>, noch bevor Mies selbst einen Bau in der Stadt realisieren konnte. Als ebenfalls sehr einflussreich erwies sich auch die von Gordon Bunshaft entworfene Hauptverwaltung für den Wasch- und Reinigungsmittelproduzenten Lever in New York (1951–52), die wiederum selbst Vorbild für weitere Bauten wurde. Imageträger für den Bauherrn war dabei die glänzende blaugrüne curtain wall aus Glas und Edelstahl, die stets auf Hochglanz gehalten wurde und so nicht nur die Firmenphilosophie des Konzerns, sondern auch dessen Produkte ins rechte Licht rückte und die regelmäßige Fassadenreinigung per Gondel zum Werbespektakel machte. Aus der Sicht des *Architectural Forum* lag die „architektonische Signifikanz“ des Gebäudes jedoch jenseits seiner zeitgemäßen Fassade und der glänzenden Materialien, sondern vielmehr in seiner „starken intellektuellen Form“. In der Tat hatten die Bauherren auf einen Teil der maximal möglichen Nutzfläche verzichtet und so anstelle eines konventionellen Entwurfs, der infolge der New Yorker Bauordnung zu einer Silhouette mit zurückspringenden Geschossen geführt hätte, einen freistehenden Kubus ermöglicht. Das *Forum* lobte diesen Verzicht auf die übliche, nach Ansicht der Zeitschrift freilich „geschmacklose“ Hochzeitskuchen-Lösung ausdrücklich, da anstelle der „blinden“ Unterordnung unter die Bauvorschrift ein Gebäude entstanden sei, das „unendlich inspirierter und feiner“ sei als jedes andere Bürohaus in New York. In der Tat riss der über einem zweigeschossigen Sockelbau schwebende, aus der Straßenfront herausgedrehte Turm des Lever Building das erste Loch in die bis dahin noch weitgehend intakte Straßenfront der Park Avenue – eine Geste, die in Folge viele Bauten einschließlich Mies van der Rohes direkt gegenüber errichtetem Seagram Building übernehmen sollten und die bis Mitte der 60er Jahre zum Gegenstand scharfer Kritik werden sollte. Aus Sicht des *Architectural Forum* jedoch griff das weitgehend offene Erdgeschoss unter dem aufgeständerten Sockelbau und der für Fußgänger zugängliche Hof die „weitläufige Tradition“ der Park Avenue auf, während die glänzende Fassade durch Spiegelung des Himmels und der Nachbargebäude, etwa des benachbarten Racquet and Tennis Club von McKim, Mead & White aus dem Jahr 1918, Vergangenheit und Gegenwart in Einklang brachte.<sup>38</sup>

### Der „Sieg“ des International Style

Mit dem wirtschaftlichen Aufschwung nach dem Krieg hatte bis Anfang der 50er Jahre auch die Bautätigkeit stark zugenommen, und so sah das Museum of Modern Art zwanzig Jahre nach der Ausstellung von 1932 die Zeit

37 Ian McCallum: *Architecture USA*. London 1959, S. 22

38 „Lever House Complete“. In: *Architectural Forum*, Juni 1952, S. 101-11.



für gekommen, eine erste Bilanz der architektonischen Nachkriegsproduktion zu ziehen. Die Ausstellung von 1952 unter dem Titel *Built in USA* folgte zwar der gleichnamigen Schau von 1944, zeigte diesmal aber nur Bauten, die seit Kriegsende entstanden waren. Unter den 43 Beispielen aus der Hand von 32 Architekten fanden sich so unter anderem Alvar Aaltos Studentenwohnheim für das MIT, Pietro Belluschis Equitable Building, Charles und Ray Eames' Case Study House, Gropius' Harvard Graduate Center, Wallace Harrisons UN-Sekretariat, Johnsons Glass House, Mies' Haus Farnsworth sowie die Lake Shore Drive Apartments, Saarinens GM Technical Center, Bunshafts Lever Building, sowie Wrights Laborturm für die Johnson Wax Company. Auch Twitchell und Rudolph waren mit zwei Wohnhäusern in der Ausstellung vertreten: dem Haus Sigrist in Venice, Florida (1948) sowie dem Gästehaus Healey in Siesta Key (1950).

Angesichts dieser Auswahl konnte Philip Johnson im Vorwort zum begleitenden Katalog befriedigt notieren, dass die „Schlacht“ für die Moderne nunmehr gewonnen sei. Auch durch den Einsatz des MoMA, das gemäß dem Auftrag Alfred Barrs durch Ausstellungen und Publikationen erfolgreich den Kampf gegen das „Mittelmaß“ geführt habe, sei der 1932 ausgerufene International Style nunmehr weithin verbreitet, „gereift“ und in den „breiten Strom“ des Fortschritts eingebettet.<sup>39</sup> Die These vom „Sieg“ des International Style teilte auch Henry-Russell Hitchcock, der es für bemerkenswert hielt, dass die Architektur – im Gegensatz zu den negativen Erfahrungen aus dem Bauboom der 20er Jahre, dessen Resultate noch immer die Städte „verstopften“ – im derzeitigen Aufschwung bislang einen hohen Standard habe halten können. Daher sei das Ziel dieser Ausstellung – anders in der auf Breite angelegte Schau von 1944 – vor allem eine „Definition“ dieses Standards durch das Anlegen hoher Qualitätsmaßstäbe und eine strenge Auswahl. Aufgrund dieser hohen Ansprüche hätten die Kuratoren zwar viele durchaus „respektable“ Bauten und gar gesamte Bereiche wie etwa den sozialen Wohnungsbau ausschließen müssen, doch selbst diese nicht ganz repräsentative Auswahl belege, dass die Bedeutung der „traditionellen“ Richtung mittlerweile getrost vernachlässigt werden könne:

*“Today there is no further need to underline the obvious fact that what used to be called ‘traditional’ architecture is long since dead if not bur-*

39 *“The battle of modern Architecture has long been won. Twenty years ago the museum was in the thick of the fight, but now our exhibitions and catalogs take part in that unending campaign described by Alfred Barr as ‘simply the continuous, conscientious, resolute distinction of quality from mediocrity – the discovery and proclamation of excellence.’ (...) The International Style which Henry-Russell Hitchcock’s book of 1932 heralded has ripened, spread and been absorbed by the wide stream of historical Progress.”* Philip Johnson, in: Henry-Russell Hitchcock/Alfred Drexler: *Built in USA*. New York 1952, S. 8 f.

*ied. It may be categorically stated – and requires no illustrations to make such statement plausible – that there is today no realm of building in which respectable modern work is not being done.”<sup>40</sup>*

Bei der Auswahl der Architekten, so Hitchcock, habe man hingegen versucht, auch neue Gesichter einzubeziehen, die – wenn sie auch bisher nur über wenige realisierte Bauten verfügten – mit der Ausstellung einen Rahmen erhalten sollten, der ihr „Versprechen“ unterstreiche und fördere. Einst prominente Architekten, die jedoch in der betrachteten Periode keine Werke von „besonderem Interesse“ hervorgebracht hätten, seien außen vor geblieben, während die „größten Meister“ Mies und Wright verständlicherweise leicht überrepräsentiert seien, da deren Werk einen Standard setze, den andere nur „höchst selten“ erreichten.

Ein Charakteristikum der gegenwärtigen Szene sah Hitchcock im Rückgang „regionaler Stilismen“, da regionale Einflüsse mittlerweile von nationalen abgelöst worden seien und zu einer „überraschenden“ landesweiten Homogenität der amerikanischen Produktion geführt hätten. Neue Ideen verbreiteten sich nun mit hoher Geschwindigkeit über das gesamte Land, und die moderne Architekturgestaltung sei daher „in einem guten Sinne“ landesweit standardisiert. Zwar sei in den USA wie auch andernorts der Puls der Architekturentwicklung langsamer geworden, und es zeichneten sich keine vergleichbaren „Revolutionen“ ab wie jene der „aufregenden“ 20er Jahre. Dafür aber sei die Bedeutung der „klassischen“ Werke der Moderne um 1890, etwa von Sullivan, Mackintosh, Horta und Loos, neu erkannt worden und habe die in den späten 30er und frühen 40er Jahren in der Schweiz und in Skandinavien unternommenen „kläglichen Versuche“ einer „neuen Gemütlichkeit“ irrelevant erscheinen lassen.<sup>41</sup> Kritisch betrachtete Hitchcock freilich die Fixierung der Architekten auf Baukosten und die scheinbare Ökonomie der modernen Formen sowie die der Kritik auf „außerästhetische“ Faktoren wie Funktion und Effizienz, die gemeinsam traditionelle Termini wie „Schönheit“, „Charakter“ und „Eleganz“ als Wertmaßstäbe verdrängt hätten:

*“Modern architectural criticism has tended to eschew many terms favored in the immediately preceding generations because of the unhappy connotations such words acquired. Beauty, character, grace, and elegance have found little favor as terms of praise with a generation seeking extra-aesthetic sanctions for an architectural revolution. It was easier and less committing to speak of the functional effectiveness of certain plan solutions and the economy – real or hypothetical – of cer-*

40 Hitchcock, in: Hitchcock/Drexler 1952, S. 11.

41 ebd., S. 12, 14.

*tain structural systems. A generation sybaritic in many other ways was content to house its activities, as it were, in architectural blue jeans.*<sup>42</sup>

### Die amerikanische Architekturszene um 1950

Personell stellte sich die Architekturszene in den USA um 1950 als relativ überschaubar dar. Die führenden Architekten waren meist persönlich miteinander bekannt, und hatten entweder, sofern sie in den USA ausgebildet worden waren, ein gemeinsames Studium in Harvard, Yale, am MIT oder anderen angesehenen Universitäten absolviert oder sich danach durch ihre Lehrtätigkeit an solchen Schulen kennengelernt. Darüber hinaus wurden berufliche Verbindungen auch dadurch erleichtert, dass die Szene mit New York, Boston, Chicago und San Francisco auch geographisch von nur wenigen Zentren bestimmt war, wovon New York als kulturelle Hauptstadt der USA und Sitz des Museum of Modern Art sowie als Erscheinungsort der führenden Fachzeitschriften *Architectural Forum*, *Architectural Record* und *Progressive Architecture* die wohl wichtigste Rolle spielte.<sup>43</sup> Auch unter den jüngeren Architekten bildete sich, insbesondere in und um New York, eine überschaubare Gruppe heraus, die nicht nur einer übersichtlichen Zahl von Schulen entstammte, sondern auch privat einen engen Umgang pflegte und rege an den Aktivitäten der New Yorker Avantgarde teilnahm.<sup>44</sup>

Aus Hitchcocks Sicht stellte sich die Szene zu Beginn der 50er Jahre daher recht homogen dar und war im Wesentlichen von den vier noch lebenden und aktiven „Meistern“ Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe, Walter Gropius und Le Corbusier bestimmt. Diese befanden sich zwar bereits in deutlich fortgeschrittenem Alter und waren im Falle von Mies, Gropius und Le Corbusier mittlerweile immerhin 66, 69 und 65 Jahre alt, während Wright im gleichen Jahr sogar seinen 83. Geburtstag begehen konnte. Wohl auch, weil sie die Moderne einst gegen gesellschaftliche und gar politische Widerstände durchgesetzt hatten, wurden sie vor allem von der jüngsten Architektengeneration immer wieder als Vorbilder genannt<sup>45</sup>, und selbst Archi-

42 ebd., S. 17.

43 Loeffler 1998, S. 140.

44 So erinnert sich Peter Blake, als Mitarbeiter des Museum of Modern Art und späterer Redakteur beim *Architectural Forum* selbst Teil dieses „Klüngels“ junger moderner Architekten und Künstler, an die Nachkriegsjahre: *“There were so few of us that we saw one another constantly – at parties, in New York or in New Canaan... We were all very clannish, just as the New York school painters were, or the radical writers around Dwight MacDonalld were – hanging out at the same bars and restaurants; going to the same parties; swapping wives, husbands, girlfriends, boyfriends; and sharing some of the political interests.”* Blake 1993, S. 146.

45 vgl. Robin Boyd: *The Puzzle of Architecture*. Carlton 1965, S. 99; sowie die Kurzbiographien in McCallum 1959. Besonders die ab 1910 geborene Generation beruft sich immer wieder auf mindestens einen der „Meister“, so etwa explizit Gordon Bunshaft (Mies), Eliot Noyes (Le Corbusier,

tekturstudenten strebten angesichts des hohen Ansehens der modernen Pioniere danach, wie diese selbst einmal zu den „anerkannten Meistern“ ihrer Zeit zu werden.<sup>46</sup> In einer ansonsten eher der Jugend verschriebenen Welt, so notierte Hitchcock, sei dies freilich ungewöhnlich, und erkläre sich wohl aus der „Hingabe“ dieser Generation und ihrem „starken Glauben“ an den „kulturellen Wert“ der Architektur, die auch den Einfluss der „mittleren Generation“ deutlich in den Schatten stelle.<sup>47</sup>

Der jeweilige Einfluss der modernen Gründerväter fiel in den USA allerdings höchst unterschiedlich aus und war im Falle Le Corbusiers wegen fehlender Originalbauten eher mittelbar zu spüren. So beruhte zwar der Entwurf des UN-Komplexes in New York auf seinen Skizzen, er wurde jedoch letztlich ohne sein Zutun in den Jahren 1947–52 unter der Leitung von Wallace Harrison ausgeführt, und seine Bauten fanden nur in Form von Ausstellungen, Zeitschriften- und Buchpublikationen den Weg in die USA. Das erste und einzige Gebäude, das Le Corbusier je in den USA verwirklichen konnte, entstand erst Anfang der 60er Jahre mit dem Carpenter Center for the Visual Arts auf dem Campus der Harvard University (1960–63).

In den USA verblieben daher neben dem schon erwähnten Mies van der Rohe, der auch als Lehrer am IIT in Chicago eine wichtige Rolle spielte, lediglich Walter Gropius in Harvard sowie – mit Abstrichen – Frank Lloyd Wright in Taliesin als bestimmende Architekten und Lehrer übrig. Letzterer wurde jedoch höchst zwiespältig bewertet und blieb trotz bedeutender Projekte, etwa dem Laborturm der Johnson Wax Company (1946–50) oder dem Guggenheim-Museum (1956–59) eher eine Randfigur der Szene. Zu dieser Rolle hatte neben Wrights gern zur Schau getragener Egozentrik auch seine offene Kritik am International Style beigetragen, dessen „flachbrüstigem Minimalismus“ er beständig seinen eigenen „organischen“ Stil gegenüberstellte. Nach Hitchcocks Einschätzung von 1952 hatte Wright zwar nach seinem Tiefpunkt in den 20er Jahren, an dem sein Werk zu Recht als „passé“ habe gelten können, ein „Wiederaufleben seiner vitalen Aktivität“ erlebt, und sein Einfluss sei so groß wie seit vierzig Jahren nicht mehr. Für Sigfried Giedion jedoch war Wright schon ganz und gar eine Figur der Architekturgeschichte,

Gropius), Hugh Stubbins (Le Corbusier, Wright), Minoru Yamasaki (Mies), Ralph Rapson (Le Corbusier), Edward Barnes (Le Corbusier, Mies), Harry Weese (Le Corbusier), John Johansen (Le Corbusier, Gropius), I.M. Pei (Corbusier), Paul Rudolph (Gropius), Ulrich Franzen (alle vier).

46 „3 New Directions“. In: *Perspecta* 1 (1952), S. 18.

47 *“If elderly architects, men in their sixties and their eighties, retain so much prestige in a world otherwise dedicated to youth, it is partly because they have carried through from the earlier climate of the period before World War II a strong faith in the cultural value of architecture. Dedicated, their lights still shine for the youngest generation, while the sociological lights of the middle generation have now burned somewhat dim.”* Hitchcock, in: Hitchcock/Drexler 1952, S. 18

und so würdigte er zwar ausführlich dessen Werk bis 1910, doch die späteren Schaffensphasen waren ihm noch in der letzten Ausgabe von *Raum, Zeit Architektur* lediglich ein paar Zeilen wert. Letztlich, so Giedion, habe Wright „die Eierschalen des 19. Jahrhunderts nie ganz abstreifen können“ – eine Ansicht, die auch bei einigen der in Harvard ausgebildeten Architekten Wiederhall fand. So war Wright auch nach Ansicht von Philip Johnson eher der „größte Architekt des 19. Jahrhunderts“ als ein zeitgemäßes Modell für das Bauen in der Nachkriegszeit.<sup>48</sup>

Im Bereich der Lehre blieb nach der Einschätzung Hitchcocks der Einfluss Gropius' unerreicht. So habe er in Reden und Schriften eine „schlüssige“ theoretische Basis geschaffen, mit der er sich deutlich von Wright oder auch vom rhetorisch „schwerfälligen“ Mies van der Rohe abhebe. So stammten auch von den 43 Arbeiten der Ausstellung von 1952 immerhin sechs Beispiele aus der Hand von Absolventen der Harvard-Schule, namentlich von Edward L. Barnes, John M. Johansen, Philip Johnson und Paul Rudolph. In formaler Hinsicht jedoch war aus Hitchcocks Sicht der Einfluss Mies van der Rohes am bedeutendsten. Dieser sei nicht nur am leichtesten wiederzuerkennen, sondern habe mittlerweile auch die etablierten und ehemals traditionell orientierten großen Büros wie SOM oder Harrison & Abramovitz erreicht, die nun in der Lage seien, ihren Kunden moderne Gebäude zu liefern – und dabei sogar bessere Ergebnisse erzielten, als man gemeinhin erwarte.<sup>49</sup>

### Die Moderne als Ausdruck demokratischer Werte

Die Etablierung und Anerkennung der Moderne belegte auch die Sicht Walter Gropius', der mittlerweile die Leitung der Graduate School of Design in Harvard an José Luis Sert abgegeben hatte. 1953 konnte Gropius nach über 15 Jahren Lehre und Einsatz für die Moderne feststellen, er fühle sich nun „zum ersten Mal“ in seinem Leben „mit der Mehrheit“.<sup>50</sup> Zu dieser Mehrheitsfähigkeit der modernen Formensprache hatte auch der Umstand beigetragen, dass sie im Kontext des Kalten Krieges nicht mehr nur als vernünftig und ökonomisch gelten, sondern auch mit neuen Konnotationen von Freiheit und Demokratie belegt werden konnte.

Dies äußerte sich zum einen an den Hochschulen, wo nach der Demobilisierung und als Folge des Wiedereingliederungsgesetzes für Soldaten nun

48 Giedion 1992, S. 275; Philip Johnson: Die sieben Krücken der modernen Architektur (1954). In: Philip Johnson: Texte zur Architektur. Stuttgart 1982, S. 73. Für eine ausführlichere Beschreibung der Rolle und Bewertung Wrights in den Nachkriegsjahren siehe auch Neil Levine: The Architecture of Frank Lloyd Wright. Princeton 1996.

49 Hitchcock, in: Hitchcock/Drexler 1952, S. 14f.

50 zit. nach: Winfried Nerdinger: Walter Gropius' Beitrag zur Architektur. In: Hartmut Probst, Christian Schädlich: Walter Gropius. Bd. 1, Berlin 1986, S. 47.

die Studierendenzahlen stark anstiegen und vielerorts Neubauten nötig wurden. Insbesondere an traditionsreicheren Universitäten waren die Campusse meist von historistischen Bauten geprägt, doch für das *Architectural Forum* stand 1948 der Bau eines der traditionellen *Collegiate Gothic* folgenden Hochschulgebäudes außer Frage. In einer Bildergeschichte, die nach Ansicht des Magazins die Situation „vieler Hochschulen im Land“ illustrierte, wurden daher die Charakteristika eines traditionalistischen und eines modernen Neubaus karikaturhaft gegenübergestellt. Gegen die formale, symmetrische, statische und somit unflexible Komposition des traditionellen Gebäudeentwurfs wurde nicht nur der informelle, „nach exakten Anforderungen“ entwickelte, asymmetrische und erweiterbare Grundriss des modernen Baus gestellt, sondern auch vermerkt, es widerspreche dem „demokratischen Wesen einer Hochschule“, auf aristokratische Formen zurückzugreifen, selbst wenn diese sich dem Bestand anpassten.<sup>51</sup> Auch Gropius hatte sich noch 1949 genötigt gesehen, ein längeres Pamphlet *Für moderne statt gotische College-Bauten* zu verfassen, um seinen Entwurf für das Graduate Center (1949–51) auf dem Campus der Harvard-Universität zu verteidigen. Neben einer erneuten Verteidigung des „Schöpferischen“ gegen das nur „Eklektische“ führte er dabei auch das Argument an, dass nur die moderne Architektur die „großen Veränderungen der Zeit“ zum Ausdruck bringen und der Jugend diese auch vermitteln könne. Der junge Mensch, so Gropius, suche „das Echte“, und daher sei es „absurd“, Hochschulbauten in einem „Pseudostil“ zu errichten. Solche „sentimentalen Schreine“ spiegelten lediglich eine „längst entschwundene“ Zeit vor und trügen kaum dazu bei, die Jugend zu einem „furchtlosen und direkten“ Handeln und Denken zu erziehen.<sup>52</sup>

So wurden der Moderne nach Kriegsende also auch explizit „demokratische“ Züge zugesprochen und als solche wurde sie – insbesondere als Gegenmodell zum sowjetischen Neoklassizismus der Stalin-Zeit – auch als Ausdruck amerikanischer Werte interpretiert. Besonders für die jüngeren Architekten bestand in den 50er Jahren ein Zusammenhang zwischen moderner Formensprache und demokratischer Gesinnung, da die Hauptvertreter der Moderne vor dem Nationalsozialismus in Deutschland hatten flüchten müssen, der, wie auch der neue Feind der USA, die totalitäre Sowjetunion unter Stalin, auf neoklassizistische Monumentalformen zurückgegriffen hatte. Diese gedankliche Verbindung belegt anschaulich auch die Erinnerung Peter Blakes:

51 John Allcott: Old Siwash Builds. In: *Architectural Forum*, Juli 1948, S. 83–85.

52 „Der junge Mensch sucht das echte und nicht in Verkleidung. Solange wir nicht auch von ihm verlangen, in Stilkleidern herumzulaufen, scheint es absurd, Hochschulbauten in einem Pseudostil zu bauen. Wie können wir von unserer Jugend erwarten, dass sie furchtlos und direkt in ihrem Denken und Tun wird, wenn wir sie in sentimentale Schreine einschließen, in denen

*“To those of us, who saw a direct connection between the flight of people such as Mies, Gropius, Breuer... and others, and the growth of the Modern Movement in the democratic world, there was simply no issue at all: modern architecture spoke the language of a free, social-democratic society deeply concerned with the real problems of the post-war years. Neoclassical architecture, on the other hand, spoke the language of elitism and totalitarianism.”*<sup>53</sup>

Unterstützung erhielt diese Konnotation auch durch ein umfangreiches Bauprogramm des US-Außenministeriums, das durch das dem Ministerium unterstellte *Office of Foreign Buildings Operations* (FBO) koordiniert wurde. Dem Leitbild der „Öffentlichkeitsdiplomatie“ folgend, ließ das Ministerium nicht nur Informationszentren wie die Amerika-Häuser in Deutschland sondern auch weltweit neue Botschaften errichten, wobei Schwerpunkte in solchen Ländern gesetzt wurden, in denen eine kommunistischen Infiltration als besonders wahrscheinlich galt, so etwa in Westdeutschland, in Griechenland, in der Türkei, im Iran, in Indien sowie in Pakistan. Der Umfang des Bauprogramms und seine Bedeutung für die amerikanische Architekturszene wuchs dabei in den ersten Nachkriegsjahren sprunghaft an, und nach lediglich 21 Bauten im Jahr 1946 unterstand der FBO schon fünf Jahre später die Verwaltung von über 600 Gebäuden weltweit.

Den Entwurf der Neubauten übernahmen dabei zunächst solche Büros, die personell und logistisch für eine Bauaufgabe im Ausland geeignet schienen und sich bereits durch moderne Bauten ausgezeichnet hatten, wenngleich die Übernahme der modernen Formensprache durch das Ministerium teilweise gegen den Widerstand konservativer Politiker und auch des Botschaftspersonals durchgesetzt werden musste. Dennoch entstanden schon Anfang der 50er Jahre in Rio de Janeiro (1948–52) und in Havanna (1950–52) nach dem Entwurf von Harrison & Abramovitz die beiden ersten modernen Botschaften der USA. Auch für die insgesamt fünf neuen Botschaften in Deutschland wurde mit Skidmore, Owings & Merrill ein Büro mit moderner Orientierung beauftragt, das nach dem Entwurf von Gordon Bunshaft zwischen 1955 und 1958 die Konsulate in Bremen, Düsseldorf, Frankfurt, Stuttgart und München realisieren konnte. Nicht immer jedoch zeigte sich die Anwendung moderner Formen und Stilmittel dabei den lokalen Bedingungen gewachsen. So führte das rundum verglaste und zudem aufgeständerte Gebäude in Bremen

*ihnen eine Kultur vorgespiegelt wird, die längst entschwunden ist?“* Walter Gropius: Für moderne statt gotische College-Bauten (1949). In: Hartmut Probst, Christian Schädlich: Walter Gropius. Bd. 3, Berlin 1988, S. 175.

53 Blake 1993, S. 103.

zu deutlich erhöhten Heizkosten, während die Anwendung des curtain wall in Havanna zur Überhitzung führte, da die Wirkung der hitzeabsorbierenden Verglasung und der Ausrichtung des Gebäudes zur kühlenden Windrichtung überschätzt und infolge dessen die Klimaanlage zu schwach dimensioniert worden war. Solche insbesondere in tropischen Klimazonen wiederholt auftretenden Mängel führten nicht nur zu periodisch wiederkehrender Kritik am Bauprogramm, sondern bis Mitte der 50er Jahre auch zum Einsatz von Verschattungselementen in Form auskragender Dächer, Brise-Soleils oder Gitterschirmen (sogenannter *screens* oder *grilles*) aus verschiedensten Materialien, die wie im Falle von Edward Durell Stones Botschaft in Neu-Delhi (1955–59) trotz prinzipieller Beibehaltung des curtain wall eine bessere Anpassung der Bauten an das lokale Klima ermöglichen sollten.<sup>54</sup>

Trotz solcher Probleme verteidigte der Direktor der FBO, Leland King, im Jahr 1953 die Anwendung der modernen Formensprache als angemessen und begründet. So seien die USA der „unbestrittene Führer“ des modernen „Trends“, und ein Festhalten daran sei nicht nur aus funktionalen und wirtschaftlichen Gründen angebracht, sondern auch, um den „fortschrittlichen“ Charakter der amerikanischen Lebensweise zu repräsentieren. So wurden mit Walter Gropius und TAC, Marcel Breuer, Richard Neutra, Paul Rudolph, John Johansen, Harry Weese und Minoru Yamasaki auch in Folge erklärt moderne Architekten mit Bauten für das Programm beauftragt, und auch in der Fachpresse berichtete anstelle der funktionalen Mängel lieber über die Leistungen des Bauprogramms und stellte dessen Anwendung der Moderne als kulturelle Waffe im Kalten Krieg heraus. So montierte etwa das *Architectural Forum* in einem Bericht über das Bauprogramm im März 1953 eine Skizze von Eero Saarinens geplanter Botschaft in Helsinki neben ein Foto der sowjetischen Botschaft in der gleichen Stadt als einem vermeintlichen Musterbeispiel „stalinistischer“ Architektur. Wie die Zeitschrift befand, vermittele Saarinens Entwurf der Welt einen „bunten“ Eindruck der USA als „junges, progressives und modern denkendes Land“ und sei somit eine „Lektion“, die angesichts der entgegengesetzten sowjetischen Propaganda ihre Wirkung nicht verfehlen werde. Als Publikation aus dem Hause des überzeugt antikommunistischen Verlegers Henry Luce konnte eine solche Haltung des *Forum* wenig verwundern, hatte Luce doch bereits 1941 in einem Leitartikel im Magazin *Life* ein „amerikanisches Jahrhundert“ heraufziehen sehen. So sah auch das *Forum* im „Export“ der nun als genuin amerikanisch begriffenen Moderne nicht nur einen Beleg, dass die USA endlich auch im Bereich der Architektur ihren Kolonialkomplex überwunden hätten, sondern hob hervor,

54 Loeffler 1998.



dass nun auch die Regierung die Moderne als geeigneten Ausdruck der „kulturellen Führerschaft“ des Landes erkannt habe. Diese wiederum sei letztlich die notwendige Grundlage einer politischen „Weltführerschaft“:

*“Now, at last, we are beginning to export some of our best architecture as well. This, of course, is a good deal more important than exporting tractors. Americans have never felt self-conscious about the quality of American machinery – but we have felt very unsure of ourselves in the past where architecture was concerned... No country can exercise world leadership without exercising a degree of cultural leadership as well. Whether conscious or not, the U.S. Government has made U.S. architecture a vehicle of our cultural leadership. That is the fundamental importance of [this] story.”<sup>55</sup>*

Dass die zeitgenössische amerikanische Architektur mittlerweile auch aus Sicht des Auslands eine prominente Position einnahm und das Image Amerikas mit prägte, hatte auch Hitchcock in seiner Betrachtung von 1952 festgestellt. Aus seiner Sicht hatte dazu nicht zuletzt die Aufnahme vieler führender europäischer Architekten beigetragen, die Amerika nun auch in der Architektur zum „Erben der westlichen Zivilisation“ gemacht habe. Die Wirkungsrichtung der „internationalen“ Architektur habe sich daher umgekehrt: seien die Amerikaner dem International Style zunächst kritisch gegenüber gestanden, da seine Hauptwerke und Hauptvertreter alle aus Europa kamen, sei er nun für die Europäer zum Symbol des Amerikanischen geworden.<sup>56</sup> Als solches Symbol wurde die Moderne nun auch in Deutschland präsentiert, wo 1949 etwa die Wanderausstellung *In USA erbaut 1932-1944* gezeigt wurde, eine Übernahme der 1944 im Museum of Modern Art gezeigten Schau *Built in USA*. Diese und weitere Ausstellungen präsentierten die moderne Architektur nun als eine spezifisch amerikanische Errungenschaft und hatten die deutschstämmigen Vorreiter Mies und Gropius vollständig als Amerikaner integriert.<sup>57</sup> Bis zum Ende der 50er Jahre waren die USA auch aus der Sicht ausländischer Beobachter nunmehr zur architektonisch weltweit führenden Nation aufgestiegen, und so verfasste etwa Ian McCallum, Chefredakteur des britischen *Architectural Review*, nach zwei Amerikaaufenthalten in den Jahren 1956 und 1957 einen Katalog der zeitgenössischen Szene, in dem er vermerkte, dass für junge europäische Architekten nunmehr eine amerikanische „Grand Tour“ obligatorisch geworden sei:

55 zit. n. Loeffler 1998, S. 8; sowie n. Jeffrey Cody: *Exporting American Architecture 1870–2000*. London/New York 2003, S. 129

56 Hitchcock, in: Hitchcock/Drexler 1952, S. 14.

57 Gilbert Lupfer: *Architektur der Fünfziger Jahre in Stuttgart*. Tübingen 1997, S. 180.

*“For the young European architect an American Grand Tour is becoming as important as the Italian was to the eighteenth-century English gentleman; apart from the buildings, he finds there a wider public interest in his subject than he is used to, an atmosphere of excitement that heralds something important taking place and, among the cognoscenti, a searching criticism which is an aspect of self-confidence.”<sup>58</sup>*

### **Zwischen Wortarmut und „Primadonnenarchitektur“: erste Abweqe vom International Style**

Ein Teil dieser von McCallum erkannten „suchenden“ Kritik war recht bald eine Auseinandersetzung mit den gestalterischen Regeln des International Style, die allzu oft nur auf technischer und ökonomischer Notwendigkeit zu beruhen schienen. Vor allem einige Architekten der zweiten Generation, etwa Eero Saarinen, Philip Johnson und auch Paul Rudolph, suchten bald andere Wege, und besonders Johnson und Rudolph taten sich zudem mit Aufsätzen und Reden hervor, in denen sie die dogmatische und unreflektierte Anwendung des modernen Formvokabulars und der vermeintlichen modernen Regeln wie Funktionalismus, konstruktive Klarheit oder den Verzicht auf Ornament beklagen. So sah Johnson schon 1949 die Vorbilder Mies und Le Corbusier als „für die Architekturlehre zu oberflächlich adaptiert“<sup>59</sup> an, und auch Hitchcock bemängelte zwei Jahre später, dass das Vokabular des International Style, das er und Johnson 1932 als reine „Diagnose“ begriffen hätten, mittlerweile als „Sammlung akademischer Regeln“ missverstanden werde, und – oftmals gar „aus zweiter Hand“ angewandt – vorrangig dem Zweck diene, gestalterisch „auf der Höhe der Zeit“ zu wirken.<sup>60</sup>

Auch das *Architectural Forum* hatte bereits in einem Artikel aus dem Jahr 1948 in der „Neuen Technologie“ eine zwar begrüßenswerte Befreiung von der „unehrlichen Symbolik“ früherer Tage erkannt, zugleich jedoch die Frage gestellt, wie auf Basis der Technik eine „neue Kunst“ entwickelt werden könne. Zur Funktion eines Bauwerks zählte aus Sicht der Zeitschrift auch der „ästhetische Effekt“, und neben den „grundlegenden physischen Anforderungen“ seien auch die „Gefühle“ der Menschen zu berücksichtigen.<sup>61</sup> Ähnliches bewegte auch Pietro Belluschi, Dekan der Architekturabteilung am MIT, aus dessen Sicht die formale Reduktion nach dem Vorbild Mies’

58 McCallum 1959, S. 9.

59 Philip Johnson: Der Grenzgänger (1949) In: Johnson 1982, S. 112.

60 Henry-Russell Hitchcock: Der Internationale Stil, zwanzig Jahre später (1951). In: Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson: Der Internationale Stil 1932. Braunschweig/Wiesbaden 1985, S. 198.

61 „Esthetics“. In: *Architectural Forum*, November 1948, S. 143.

zu einer Entfremdung vom Publikum führte. Belluschi, der mit dem Equitable Building in Portland zwar selbst ein Musterbeispiel einer reduzierten „Glaskiste“ entworfen hatte, bei seinen kleineren Projekten im pazifischen Nordwesten jedoch auf regional vertraute Formen und Materialien zurückgegriffen hatte, beklagte das vorherrschende Streben nach Funktionalität und Praktikabilität „auf Kosten von Anmut und Würde“, und merkte an, dass besonders beim Laien mit dem Verlust traditioneller Elemente auch der emotionale Zuspruch an das Bauwerk schwinde.<sup>62</sup>

Einen Versuch, den von Belluschi vermissten „emotionalen Wert“ zurückzugewinnen, stellte Anfang der 50er Jahre auch das Interesse an Proportion als Gestaltungsprinzip dar. So veröffentlichte Le Corbusier 1950 den *Modulor*, der als erstes von einem modernen Architekten entwickelte Proportionssystem von der Fachpresse mit großer Aufmerksamkeit bedacht wurde und mit dem goldenen Schnitt ein formales Ordnungsprinzip aufgriff, das bislang kaum Bedeutung für die Moderne besessen hatte. Das allgemein neuerwachende Interesse am Thema belegte auch Rudolf Wittkowers im Jahr zuvor erschienene Studie *Architectural Principles in the Age of Humanism*, die zuerst in England, mit geringfügiger Verzögerung aber auch in den USA große Wirkung entfaltete. Bis Mitte der 50er Jahre war Wittkowers Werk in vielen Architekturschulen zur Pflichtlektüre geworden und hatte trotz seiner aus Sicht des Autors „rein historischen“ und auf die Architektur der Renaissance zwischen 1450 und 1580 beschränkten Thematik unter der jungen Generation einen so großen Einfluss erlangt, dass Wittkower diesen im Vorwort zur dritten Auflage von 1962 durchaus „befriedigt“ notierte.<sup>63</sup>

Mehr noch als Le Corbusiers *Modulor* konnte Wittkowers Sicht als Ausdruck einer Suche nach einer nicht-rationalen Begründung architektonischer Formen und auch eines Wunsches nach gestalterischen Regeln gesehen werden, die der Architektur eine über die Erfüllung alltäglicher funktionaler oder ökonomischer Anforderungen hinausgehende Bedeutung zurückgeben sollten. Wittkower betrachtete die von Architekten der Renaissance wie Andrea Palladio angewandten Proportionssysteme nicht als „rein ästhetische Phänomene“, sondern als „leises Echo der unhörbaren Sphärenmusik“, die deren Architektur letztlich in einen universalen Kontext gestellt habe. Diese Einheit von Bauwerk und Kosmos sei jedoch mit der Abkehr von „harmonischen“ Proportionen und dem Infragestellen solcher Systeme in den folgenden Jahrhunderten verloren gegangen, und aus der „kosmischen Vision“, die

62 zit. n. Henry H. Reed: *Monumental Architecture, or the Art of Pleasing in Civic Design*. *Perspecta* 1 (1952), S. 52.

63 Boyd 1965, S. 88 ff.; Henry Millon: *Rudolf Wittkower, 'Architectural Principles in the Age of Humanism': Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Mai 1972, S. 83-91.

den Bauten Palladios und seiner Zeitgenossen „Breite und Universalität“ gegeben habe, sei eine „trockene, neo-klassische Imitation“ geworden. So sei auch die Suche nach „wahrer“ und zeitloser Schönheit aufgegeben worden mit der Folge, dass nicht nur die „alles durchdringenden Harmonie“ der Renaissancearchitektur, sondern auch deren Verständnis für das „Verhältnis zwischen menschlichem Körper und Architektur“ verloren ging. Statt eine beschränkte Zahl mathematisch festgelegter Verhältnisse als Ausdruck universeller Regeln zu begreifen, so Wittkower, werde heute die Meinung vertreten, es gebe unendlich viele denkbare Proportionen, und die Auswahl obliege allein der „individuellen Sensibilität“ des Künstlers:

*“Proportion became a matter of individual sensibility and in this respect the architect acquired complete freedom from the bondage of mathematical ratios. This is the attitude to which most architects as well as the public unconsciously subscribed right down to our own days... That is the reason why we view researches into the theory of proportion with suspicion and awe. But the subject is again very much alive in the minds of young architects to-day, and they may well evolve new and unexpected solutions to this ancient problem.”*<sup>64</sup>

Angesichts der universellen Antwort der „Glaskiste“ nach dem Vorbild Mies' empfand auch Eero Saarinen die Architektur als zunehmend „arm an Worten“ und versuchte eine „Erweiterung ihres Alphabets“ über den verfügbaren und mittlerweile akzeptierten Formenkanon hinaus.<sup>65</sup> So wich der bislang mit Johnson und Gordon Bunshaft als „führender Miesianer“ angesehene Saarinen mit der auf drei Punkten gelagerten Kugelschale des Kresge Auditorium auf dem Campus des MIT in Cambridge (1953–55) erstmals vom Vorbild Mies' ab und war damit einer der ersten, die nach neuen, nach zeitgenössischer Nomenklatur „signifikanten“ oder „charaktervollen“ Formen suchten. Möglichkeiten in dieser Richtung verhiess die Anwendung neuer Tragkonstruktionen wie Schalen- und Hängedächer, die zwar eine Abkehr von rechtwinklig-prismatischen Körpern ermöglichen, sich aber konstruktiv begründen ließen und somit immer noch im Rahmen der etablierten modernen Theorie verblieben. Ein Pionierbau dieser Richtung stellte in den USA Matthew Nowickis Messehalle in Raleigh, North Carolina (1950–53) dar, und in Folge wurden auch die Arbeiten von Ingenieuren wie Felix Candela oder Pier Luigi Nervi in der Architekturpresse mit großer Aufmerksamkeit bedacht.<sup>66</sup>

64 Rudolf Wittkower: *Architectural Principles in the Age of Humanism*. London 1952, S. 134 f. (orig.: 1949).

65 zit. n. MacCallum 1959, S. 152.

66 vgl. Boyd 1965, S. 95

Mit dem 1956 entworfenen TWA-Terminal auf dem New Yorker Flughafen Idlewild folgte auch Saarinens Büro abermals dem Trend, der sich neben seiner scheinbaren konstruktiven Logik auch durch eine werbe- und publikationsfördernde Bildhaftigkeit auszeichnete. Den ikonographischen Wert solcher Bauten belegte auch der Umstand, dass anlässlich der von den USA finanziell unterstützten Interbau-Ausstellung von 1957 mit der von Hugh Stubbins entworfenen Benjamin-Franklin-Halle gerade eine solche Konstruktion der Stadt Berlin zum Geschenk gemacht wurde – ein zeichenhafter „Ort der freien Rede“, der sowohl die gesellschaftliche als auch als die technologische Leistungsfähigkeit der Vereinigten Staaten wirkungsvoll präsentieren sollte.

Neue Wege schien auch Le Corbusier zu gehen, dessen Nachkriegswerk in Europa sich zunehmend nicht mehr in den Kanon des International Style einordnen ließ. Leichter fiel dies noch bei der Unité d’Habitation in Marseilles (1945–52), die als Beispiel des Massenwohnungsbaus sowohl im Programm als auch in ihrer im Wesentlichen rechtwinklig-rationalen Formensprache noch innerhalb des vertrauten Erscheinungsbilds verblieb. Die Wallfahrtskapelle von Ronchamp (1950–54) hingegen markierte einen deutlichen Abweg von der Ideologie und wurde in der Kritik entweder als einmalige und somit entschuld bare „Abweichung“ eines verdienten Vertreters der Moderne betrachtet, der sich lange genug an die etablierten Regeln gehalten hatte<sup>67</sup>, oder aber als erstes Zeichen einer „Krise des Rationalismus“ gewertet. Der zweiten Sichtweise neigte etwa James Stirling zu, der in einer Besprechung aus dem Jahr 1956 etwas verwundert feststellte, dass Le Corbusiers Nachkriegsarchitektur auch unter Laien relativ populär sei und die lokale Bevölkerung sowohl in Marseilles als auch in Ronchamp jeweils sehr stolz auf ihre Bauten zu sein scheine. Dieser Umstand, so Stirling, sei umso bemerkenswerter angesichts der Konflikte, die moderne Bauten, wie auch Le Corbusiers eigene Villa Stein in Garches, in der Vorkriegszeit ausgelöst hätten. Mit Ronchamp habe dieser nun ein „einzigartiges“, wenngleich sehr „persönliches“ Meisterwerk geschaffen, und es stelle sich, auch angesichts seiner Rolle als „größter Architekt Europas“, die Frage, in wieweit dieses Bauwerk die weitere Entwicklung der Moderne beeinflussen solle. Unbehagen verursachte Stirling vor allem der „sensationellen Eindruck“ der Kapelle, der jedoch nicht von Dauer sei. Nach diesem ersten Paukenschlag werde dem Betrachter nämlich wenig „Ansprache an den Intellekt“ oder gar Anreiz zur Analyse gegeben, doch dies, so schloss Stirling, erkläre möglicherweise die „einfache Akzeptanz“ des Bauwerks beim lokalen Publikum.<sup>68</sup>

67 vgl. Boyd 1965, S. 94.

68 *“The sensational impact of the chapel on the visitor is significantly not sustained for any great length of time and when the emotions subside there is little to appeal to the intellect, and noth-*

Auch Walter Gropius lehnte jede Effekthascherei und Anbiederung an den Publikumsgeschmack strikt ab und erinnerte die Profession 1954 in einem Beitrag für das *Architectural Forum* einmal mehr daran, dass die Moderne nicht der oberflächlichen „Humanisierung“ der „mechanisierten Zivilisation“ oder der Verhüllung ihrer manchmal „harten und erschreckenden Realitäten“ diene. Daher sei sie, anders als oft behauptet, auch kein „Stil“, sondern eine „Bewegung“, die an die großen geistigen Strömungen in Kunst und Wissenschaft anknüpfe. Dennoch lebe auch nach der modernen „Revolution gegen den Eklektizismus“ unter einigen Architekten die unheilvolle Tendenz fort, in „arrogantem Missverstehen“ ihrer Rolle „Denkmäler für das eigene Genie“ zu schaffen – aus Gropius’ Sicht ein „Ego-Kult“, der bisweilen gar die Exzesse der Vergangenheit übertreffe. Ein guter Architekt habe einzig den „besten gemeinsamen Nenner“ in einem Projekt zu ermitteln, um geeignete „Behältnisse“ für den „Fluss“ des „modernen Lebens“ und einen flexiblen „Hintergrund“ für dessen „dynamische Charakteristika“ zu schaffen. Im Gegensatz dazu stehe jedoch allzu häufig der „egozentrische Primadonnen-Architekt“, der nicht die Bedürfnisse der Menschen erfüllen, sondern ihnen seine „persönlichen Launen“ aufzwingen wolle. Zwar, so schränkte Gropius ein, solle der Architekt nicht unterwürfig die „vagen Träume“ des Auftraggebers erfüllen, sondern müsse ihn überzeugen, welche Lösung er „wirklich brauche“. Letztlich, so Gropius, müsse der Architekt den fachlichen Respekt eines Arztes genießen, dem sein kranker Patient auch keine Vorschriften mache, wie er ihn zu behandeln habe. Solcher Respekt könne freilich nur durch „Kompetenz“, „Führungsgeist“ und „Überzeugung“ erworben werden, und nicht durch Rückgriff auf „Launen der Vergangenheit“ und andere Sentimentalitäten, auch wenn dies gerade populär sei. Angesichts der immer noch verbreiteten „Ignoranz“ des Publikums könne es insbesondere für junge Architekten nicht primär darum gehen, den Lebensunterhalt zu verdienen, sondern ihre Ideen zu verwirklichen. Dies geschehe am besten im Zusammenschluss mit anderen, etwa bei der Arbeit an Problemen im Wohnort, wo die Menschen gewissermaßen von unten herauf von der „neuen Realität“ der Welt überzeugt werden könnten.<sup>69</sup>

Gropius Beitrag war auch als Verteidigung seiner Generation gegen Kritiker gedacht, die die Gründer der Moderne zu „Monstern“ stilisierten, die einseitig „rigiden, mechanistischen Vorstellungen“ anhängen und menschliche Werte vollkommen ignorierten. Zu den Adressaten des Artikels

*ing to analyze or stimulate curiosity. The entirely visual appeal and the lack of intellectual participation demanded from the public may partly account for its easy acceptance by the local population.” James Stirling: Ronchamp: Le Corbusier’s Chapel and the Crisis of Rationalism. In: Architectural Review, März 1956, S. 161.*

69 Walter Gropius: Eight Steps Towards a Solid Architecture. In: Architectural Forum, 1954.

durfte sich auch Philip Johnson zählen, der im selben Jahr in einer Rede vor Studenten an der Universität Harvard gleich mehrere der für verbindlich gehaltenen Regeln der Moderne in Frage stellte. Diese Regeln, so Johnsons Tenor, seien nichts als außerästhetische „Krücken“, die die „Kunst der Architektur“ zu einem Nebenprodukt von Konstruktion, Nützlichkeit und Kosten abwerten wollten.<sup>70</sup> Zu diesen Krücken zählte Johnson die Geschichte, die schöne Zeichnung, die Funktion, das Verlangen nach Komfort, die Ökonomie sowie das Dienstleistungsdenken. Die beiden ersten freilich stammten aus früherer Zeit und seien mittlerweile „nicht mehr viel wert“. Weitaus bedeutsamer für die Gegenwart sei hingegen die „Zweckmäßigkeit“ geworden, eine „alte Gewohnheit“ in Harvard und daher eine Krücke, mit der auch er selbst professionell aufgewachsen sei. Landläufig werde angenommen, dass ein Bauwerk schon dann zu „guter Architektur“ werde, wenn es nur funktioniere, doch dies sei ein Trugschluss:

*„Es ist nicht genug, dass ein Gebäude funktioniert. Das setzt man als selbstverständlich voraus. Heutzutage erwartet man von einem Warmwasserhahn in der Küche, dass er warmes Wasser liefert. Man erwartet auch von jedem Architekten, dass er die Küche an den richtigen Platz legen kann. Aber wenn die Zweckmäßigkeit zur Krücke wird, behindert sie. Dann macht sie schläfrig, und man denkt, dass das Architektur ist... Wenn diese Aufgabe, dass das Haus gut funktionieren muss, wichtiger ist als ihre künstlerische Erfindungsgabe, dann wird das Ergebnis gar keine Architektur, sondern nur eine Ansammlung nützlicher Einzelteile.“*

Neben der Funktion griff Johnson auch andere scheinbare Zwänge an. Weder das Bemühen um die Wirtschaftlichkeit eines Bauwerks noch der bestmögliche „Dienst am Bauherrn“ könnten Architektur in den Rang von Kunst erheben und stünden diesem Ziel nicht selten sogar entgegen. Ähnliches gelte auch für die Konstruktion, eine „gefährliche“ Krücke, da man sich allzu gern an ihr festhalte und schließlich glaube, dass schon eine „klare“ und „saubere“ Konstruktion allein Architektur schaffe. In Wahrheit, so schloss Johnson, sei es doch letztlich die Aufgabe der Architekten, zur „größeren Schönheit“ auf der Erde beizutragen. Dies sei zwar schwer, aber zu schaffen, wenn man sich der schöpferischen Herausforderung stelle und sich nicht mit den Krücken aufhalte. Diese seien nur Ausflüchte, um sich nicht dem essentiellen „Schöpfungsakt“ stellen zu müssen, bei dem es letztlich keine Hilfe durch Regeln geben könne:

70 Philip Johnson: Die sieben Krücken der modernen Architektur (1954). In: Johnson 1982, S. 71-73.

*„Dem Schöpfungsakt muss man sich allein stellen, wie der Geburt und dem Tod. Da gibt es keine Regeln; da kann ihnen keiner sagen, ob ihre Wahl eben dieser einen Fensterproportion aus – sagen wir mal – 6 Milliarden sie richtige ist. Keiner kann mit ihnen in diesen Raum gehen, wo sie die endgültige Entscheidung treffen. Sie kommen ja doch nicht davon weg: warum dagegen ankämpfen? Warum nicht einsehen, dass Architektur die Summe von unentrinnbaren künstlerischen Entscheidungen ist, die sie zu treffen haben. Wenn sie stark sind, können sie sie treffen.“*

### **Rudolph 1947–58: von Sarasota bis Yale**

Die Rückkehr nach Sarasota in das Büro Ralph Twitchells stellte für Rudolph nach Studium und Kriegsdienst den ersehnten Schritt in die Praxis dar, wo er seine Erfahrungen nun umzusetzen gedachte: endlich war für ihn, wie er 1952 festhielt, „die Zeit des Handelns“ angebrochen. Parallel zur Rückkehr in die Praxis unternahm er von Mitte 1948 bis Mitte 1949 jedoch auch eine ausgedehnte Europareise, die ihm durch das Wheelwright-Reisestipendium der Universität Harvard ermöglicht wurde und die Rudolphs noch Jahrzehnte später als ein wichtiges und „unvergessliches“ Jahr in seiner Entwicklung hervorhob.<sup>71</sup> Während eines längeren Aufenthalts in Paris am Ende dieser Reise stellte er zudem für die Zeitschrift *Architecture d’aujourd’hui* ein Themenheft über das Wirken Walter Gropius’ in Harvard zusammen, das gewissermaßen als Leistungsbericht der Schule gelesen werden konnte.<sup>72</sup>

Die Zusammenarbeit mit dem fast 30 Jahre älteren Twitchell verlief zunächst erfolgreich, was sich unter anderem daran ablesen ließ, dass dieser Rudolph schon 1947 zum Teilhaber (*associate*), und 1949 dann, im Alter von gerade einmal 31 Jahren, zum Partner machte. Neben der Integration von Gestaltung und Konstruktion interessierten sich beide Partner auch für die Anforderungen des speziellen Klimas und der Landschaft, schienen jedoch bald eine effiziente Arbeitsteilung etabliert zu haben: während Rudolph sich mehr um den Entwurf und die Anfertigung der Konstruktions- und auch der Präsentationszeichnungen kümmerte und nach Abschluss dieser Arbeit weniger Interesse an der Fertigstellung des jeweiligen Gebäudes zeigte, sondern zum Entwurf des nächsten Projekts drängte, lag Twitchells Interesse stärker auf der materiellen Ausformung des Objekts und seiner Anmutung in Material, Fügung und Detail.<sup>73</sup> Rudolph und Twitchell profitierten nicht zuletzt vom

71 Paul Rudolph: *New Directions. Perspecta 1* (1952), S. 22; Jeanne Davern: *A Conversation with Paul Rudolph*. In: *Architectural Record*, März 1982, S. 90.

72 Paul Rudolph (Hg.): *Walter Gropius et son école/Walter Gropius – The spread of an idea. Architecture d’Aujourd’hui*, Februar 1950 (Themenheft).

73 Christopher Domin, Joseph King: *Paul Rudolph: The Florida Houses*. New York 2002, S. 35 ff., 42.



Aufschwung der Nachkriegszeit, als sich Sarasota zum gefragten Wohn- und Ferienort für wohlhabendere Klientel entwickelte, und sich nach und nach auch bekanntere Künstler und Kreative in der Gegend niederließen wie etwa der Fotograf der Zeitschrift *Life*, Joseph Steinmetz, für den Twitchell und Rudolph 1947/48 ein Studio bauen konnten. Vor allem aber die Nachfrage nach Gäste-, Ferien- und Zweithäusern in der auch landschaftlich reizvollen Gegend lieferte letztlich die Aufträge, mit denen Twitchell und Rudolph ihren Ruf als Entwerfer einfallsreicher und moderner Wohnhäuser begründen konnten. Dieser Ruf fand zunehmend auch Resonanz in den Architekturzeitschriften, und so wurde etwa das als Modellhaus konzipierte Revere Quality House in Siesta Key (1948) in den kommenden Jahren immerhin acht mal in verschiedenen Magazinen veröffentlicht.

Einen guten Anteil der ersten Projekte des Büros steuerten auch Auftraggeber aus dem familiären Umfeld Twitchells bei. Das bekannte Sommerhaus Healy in Siesta Key (1948–50) etwa, besser bekannt unter dem Namen *Cocoon House*, wurde von den Eltern von Twitchells zweiter Ehefrau in Auftrag gegeben. Die Holzkonstruktion des einfachen, rechteckigen Hauses wurde von einer zugbeanspruchten Dachkonstruktion überdeckt, die bei einer Spannweite von lediglich 6,60 m zwar – wie Rudolph später selbst zugab – „eine Übung in konstruktivem Exhibitionismus“ darstellte, doch habe er zur Verwirklichung der Idee nicht auf ein angemesseneres Projekt warten wollen. Eine weitere Innovation stellte die Verwendung einer aufgespritzten Polyurethanbeschichtung als Dachhaut dar, die klar von Rudolphs Erfahrungen auf der Marinewerft in Brooklyn inspiriert worden war, wo das als „Cocoon“ bezeichnete Material zum Einmotten von Kriegsschiffen verwendet wurde. Es verlieh dem kleinen Haus schließlich seinen Spitznamen, obwohl sich die Beschichtung in der Realität als überaus anfällig erwies und schließlich wegen ständiger Leckagen durch einen herkömmlichen Flachdachaufbau ersetzt wurde.<sup>74</sup> In einem Artikel in der Zeitschrift *Architectural Forum* räumten daher auch Twitchell und Rudolph die „Tour de force“ ein – freilich nicht, ohne sich dafür zu rechtfertigen, da die meisten architektonischen Innovationen zuerst an kleinen Bauten erprobt werden müssten.<sup>75</sup>

Eine Anpassung an das warme Klima stellten die hölzernen Jalousien dar, die zur Verschattung des rundum verglasten Gebäudes dienten. Diese

74 Domin/King 2002, S. 37; Rudolph, in: Sibyl Moholy-Nagy: Paul Rudolph: Bauten und Projekte. Stuttgart 1970, S. 34; John Howey: *The Sarasota School of Architecture*. Cambridge 1997, S. 51

75 „Of course, this cottage is a tour de force. Building types requiring larger spans are perhaps more suitable for such a form of construction. But, unfortunately, most architectural experiments have to be made in small structures.“ Ralph Twitchell, Paul Rudolph: *Cocoon House*. In: *Architectural Forum*, Juni 1951, S. 156–59.

nach Rudolphs Worten „atmenden Wände“ und das hängende Dach gaben dem „zwanglos“ ans Ufer gesetzten Haus einen, wie er selbst befand, „fröhlichen Charakter“. Dieser konnte aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass die innenräumliche Wirkung des Hängedachs insbesondere durch die Unterteilung des Hauses in kleinere Bereiche auch aus seiner eigenen späteren Sicht „nicht befriedigend“ geriet.<sup>76</sup> Neben seiner kreativen Ungeduld trug zu solchen nicht immer angemessenen Experimenten wohl auch die Angst bei, dass er (trotz seines jungen Alters) sein Leben lang nur an Gästehäusern und anderen kleinen Projekten arbeiten würde, und folglich die Gelegenheiten nützen musste, die sich ihm boten.<sup>77</sup>

Trotz solcher Einschränkungen wurde auch das *Cocoon House* schnell bekannt und oft publiziert, was Rudolph bald zu weiteren Innovationen und auch zu komplexeren Entwürfen verleitete. Ebenfalls von seiner Erfahrung im Schiffsbau inspiriert war auch die Verwendung von gekrümmten Sperrholzschaalen als leichte und gleichzeitig tragende Dachelemente, die etwa im nicht realisierten Projekt des Hauses Knott (1951) zum ersten Mal Anwendung im Wohnhausbau fanden.

Nicht zuletzt solche Innovationen waren es, die Rudolph ab 1951 zunehmend zu Engagements als Gastkritiker oder Gastdozent an angesehenen amerikanischen Universitäten verhalfen, so unter anderem in Harvard, Princeton, Yale, am IIT, an der University of Pennsylvania oder an der University of California, wo er Engagements zwischen zwei Wochen und drei Monaten Länge wahrnahm.<sup>78</sup> Im gleichen Jahr drohte im Zuge des Korea-Krieges auch Rudolphs erneute Einberufung zum Kriegsdienst, die er jedoch dank unterstützender Briefe, so unter anderem seines ehemaligen Lehrers Gropius, verhindern konnte.<sup>79</sup> Dennoch entwickelten sich allmählich Spannungen in der Partnerschaft zu Twitchell, die nicht zuletzt in den unterschiedlichen Lebensentwürfen der beiden begründet lagen. Während Twitchell sich in Sarasota eingerichtet hatte und in einer noch jungen zweiten Ehe lebte, waren Rudolphs persönliche Verbindungen zu Sarasota eher sparsam geblieben, und er hatte insbesondere seine Kontakte nach New York aufrecht erhalten. Dies und auch Rudolphs zunehmende Engagements über Sarasota hinaus führten schließlich im März 1951 zum Ende der Zusammenarbeit, obwohl

76 Rudolph, in: Moholy-Nagy 1970, S. 34.

77 So berichtete Rudolph 1982 über seine frühe Zeit in Sarasota: *“In those days people wouldn’t allow me to do the main house, they would give me the guest house to do... I was afraid that I would spend my entire life working only on guest houses.”* In: Bob Eisenhard (Regie): *Spaces*. Dokumentarfilm, USA 1982.

78 Charles R. Smith: Paul Rudolph and Louis Kahn: A Bibliography. Metuchen, NJ, 1987; John Peter: Interview mit Paul Rudolph (1959). Library of Congress, John Peter Collection, Box 13, Folder 162 (zwei maschinengeschriebene Transkripte), Transkript 2, S. 13.

79 Domin/King 2002, S. 31.

auch wirtschaftliche Gründe eine Rolle gespielt haben dürften. Für Rudolph selbst war die Trennung hauptsächlich dem Altersunterschied zwischen ihm und Twitchell zuzuschreiben, doch er gab auch zu, dass professionelle Eitelkeiten und insbesondere sein eigenes „Temperament“ eine Rolle gespielt hätten, das ihn zur Zusammenarbeit mit anderen Architekten wenig geeignet mache.<sup>80</sup> Die von Gropius propagierte Teamarbeit war für ihn selbst also kein brauchbares Modell, und so befand er 1970:

*„Sprechen wir es ruhig aus: Architekten sind nicht dazu geschaffen, gemeinsam zu entwerfen... Architektur ist eine persönliche Leistung, und je weniger Menschen sich zwischen den Architekten und seine Arbeit drängen, desto besser.“<sup>81</sup>*

### Eigene Praxis: die „Florida Houses“

Auch in der eigenen Praxis erhielt Rudolph seinen Ruf als Entwerfer einflussreicher und kostengünstiger Ferien- und Wohnhäuser aufrecht, und er wurde – auch aufgrund seiner zunehmenden Medienpräsenz<sup>82</sup> – bald zu einem Star unter der jüngsten Architektengeneration in den USA. Die zusammen mit Twitchell entwickelte Idee einer regional angepassten Moderne führte er nun fort und erweiterte sie um weitere bautechnische Innovationen in der Art Häuser Healy oder Knott, dessen nicht realisierte tonnenförmige Dachkonstruktion aus Sperrholz nun im Haus Hook (1951/52) oder im Sanderling Beach Club (1952/53), beide in Siesta Key, Anwendung fand. Aus Rudolphs eigener Sicht waren diese und auch weitere *Florida Houses* von der Anwendung der formalen und strukturellen Prinzipien des International Style geprägt, wie er sie von Gropius gelernt hatte, und die sich für ihn durch strikte Funktionalität, Klarheit der Konstruktion, Artikulation der Einzelteile sowie durch eine Präferenz für bestimmte Formen definierten. Wie er 1977 befand, bezogen diese Häuser ihren Wert aus der Befolgung dieser Prinzipien sowie aus ihrer konstruktiven „Integrität“, ließen jedoch Defizite in der Raum- und Lichtwirkung erkennen. Diese aus seiner Sicht ungenügende „psychologische“ Wirkung ließ ihn zunehmend nach Motiven suchen, die neben Funktion und Konstruktion den Gebäudeentwurf bestimmen konnten, zumal die gebaute Realität funktionaler Architektur oftmals enttäuschend war, und ihm selbst etwa bei der ersten Besichtigung von Gropius’ Harvard Graduate Center, wie er sich noch 1982 erinnerte, gar einen „Schock“ versetzte.<sup>83</sup>

80 ebd., S. 38; Howey 1997, S. 63.

81 zit. n. Moholy-Nagy 1970, S. 11.

82 Der Avery Index of Architectural Periodicals verzeichnet zwischen 1948 und 1958 immerhin 32 Einträge zu Rudolph, davon 30 zwischen 1952 und 1958.

83 Paul Rudolph: Enigmas of Architecture. In: A+U 80 (1977), S. 317; ders., in: Davern 1982, S. 96.

Das nach Rudolphs eigenem Urteil erfolgreichste seiner Florida-Häuser war das Sommerhaus Walker auf Sanibel Island (1952–53), das einerseits ein rationales, in seiner Strenge fast an Ludwig Mies van der Rohe erinnerndes konstruktives Vokabular verwendete und es andererseits um neuartige mobile Elemente erweiterte. So verfügte das kleine Haus über klappbare Wandelemente, die zum Schutz vor Hurrikanen geschlossen werden konnten, im geöffneten Zustand aber als Sonnenschutz dienten und einen überdachten Umgang bildeten. Zum unbestreitbaren praktischen Nutzen dieser Innovation gesellte sich damit ein gewissermaßen emotional-psychologischer, da der Innenraum durch einfaches Öffnen oder Schließen der Klapppläden völlig verschiedene Stimmungen annehmen konnte und aus Rudolphs Sicht nun entweder „behaglich und bergend“ wirken oder aber seinen Nutzern das Gefühl geben konnte, „mitten in der Landschaft“ zu sitzen. So kann das Haus Walker durchaus als erste bewusste Auseinandersetzung mit der von Gropius geforderten Vermittlung „materieller“ und „spiritueller“ Bedürfnisse der Nutzer verstanden werden, und auch für Rudolph selbst markierte das Haus aus der Rückschau den Beginn einer langen Suche nach Strategien zur „Modulation“ des Raums – ein Thema, das auch das *Umbrella House* genannte Haus Hiss in Lido Shores (1953–54) prägte, wo durch die Trennung von Hauskörper und schirmartigem Sonnendach das Kontinuum von Innen und Außen um eine reizvolle Zwischenzone erweitert wurde.<sup>84</sup> Die Bedeutung des Gästehauses Walker für Rudolph und auch seine besondere Zuneigung zu diesem Projekt unterstrich noch Jahre später ein Interview von 1967, in dem er aus seinem mittlerweile deutlich gewachsenen Œuvre gerade einmal drei Werke vorstellte und darunter nur das Haus Walker näher kommentierte. Nicht zuletzt gewann er mit diesem Projekt auch 1954 den *Outstanding Young Architect Award* auf der Biennale von São Paulo – ein Preis, der ihn einmal mehr als einen der aus zeitgenössischer Sicht vielversprechendsten jungen Architekten auszeichnete.<sup>85</sup>

Ein erstes wichtiges Projekt außerhalb Floridas stellte die Gestaltung der jährlich vom Museum of Modern Art veranstalteten Ausstellung *Good Design* im Jahr 1952 dar, die zudem ein erstes greifbares Resultat von Rudolphs anhaltender Verbindung zur New Yorker Szene und zum Kreis um das Museum war. Als Rudolphs erste Ausstellungsgestaltung zeichnete sie sich durch Verwendung neuer Materialien wie transparenter und transluzenter Kunststoffe aus und brachte der Schau eine überaus positive Aufnahme auch außerhalb der Fachpresse ein, und die *New York Times* empfand sie

84 Rudolph: *Enigmas*, S. 317; Moholy-Nagy 1970, S. 42 ff.

85 David Jacobs: *The Rudolph Style: Unpredictable*. In: *New York Times Magazine*, 26.03.1967, S. 52; Moholy-Nagy 1970, S. 13.

gar als „atemberaubend spektakulär“.<sup>86</sup> Darüber hinaus wurde Rudolph im gleichen Jahr auch vom *Architectural Forum* als Kritiker verpflichtet, als er seine durchaus skeptische Meinung zum mittlerweile fertiggestellten UN-Komplex in New York äußern durfte.<sup>87</sup>

Parallel dazu entwickelte Rudolph aber auch, was man eine ausgeklügelte Öffentlichkeitsarbeit nennen könnte. Schon früh erkannte er die Bedeutung von Veröffentlichungen in der Fachpresse, und so baute er in den kommenden Jahren gezielt Kontakte zu den führenden Architekturzeitschriften auf, denen er regelmäßig Projekte zur Veröffentlichung schickte.<sup>88</sup> Schon während seiner Partnerschaft mit Twitchell hatte er sich einen charakteristischen Zeichenstil für Präsentationsgraphiken zugelegt, den er über die kommenden Jahrzehnte fast unverändert beibehielt. Diese teils großformatigen Tuschezeichnungen zeichneten sich vor allem durch ihre dichte, in mehreren Arbeitsgängen aufgebrauchte Schraffur aus, die stimmungsvoll das Spiel von Licht und Schatten wiedergab und gleichzeitig – auch als Resultat der konzentrierten Arbeitsweise, die zu ihrer Herstellung nötig war – einen neutral-distanzierten Blick auf die wesentlichen Merkmale der dargestellten Bauten suggerierte. Die fast schon kühle Anmutung der Zeichnungen wurde jedoch nicht selten durch einen ungewöhnlichen Blickwinkel überspielt, und zu Rudolphs beliebtester Darstellungsart wurde bald die Perspektive, die Projekte zum Teil aus dramatischen und ungewöhnlichen Standorten abbildete. Diese sowie die inhaltlich überaus dichte Schnittperspektive sollten in den kommenden Jahren fast zu einem Markenzeichen Rudolphs werden, und die Technik wie auch die Anmutung seiner Zeichnungen wurden bald von anderen Architekten kopiert.<sup>89</sup>

Aus Rudolphs eigener Sicht dienten diese Zeichnungen nicht nur dazu, dem Auftraggeber schon früh das Aussehen des in der Planung befindlichen Gebäudes zu vermitteln, sondern sie waren auch für ihn selbst ein wichtiger „Orientierungspunkt“ im Entwurfsprozess. Da während der Werkplanungsphase so viele Teilprobleme ökonomischer, bautechnischer und rechtlicher Art auf den Architekten einwirkten, könne er, so Rudolph, leicht von seiner ursprünglichen Konzeption abweichen. In diesem Stadium nehme die Präsentationszeichnung daher die Funktion einer „besonderen Autorität“ und einer „mahnenden Erinnerung“ an, die ursprünglichen Absichten nicht

86 Marie Anne Staniszewski: *The Power of Display*. Cambridge/London 1998, S. 184; Domin/King 2002, S. 122

87 Rudolph, in: „UN General Assembly“. In: *Architectural Forum*, Oktober 1952, S. 144-45

88 vgl. Betty Blum: *Interview with Stanley Tigerman* (1998). Chicago Architects Oral History Project, The Art Institute of Chicago, 2003.  
<http://www.artic.edu/aic/libraries/caohp/tigerman.pdf>

89 Timothy Rohan: *Architecture in the Age of Alienation*. Cambridge (Mass.), Harvard University, Diss., 2001, S. 55 ff.; Domin/King 2002, S. 53 f.

zu vergessen.<sup>90</sup> Ähnlich den Gebrauchs- und Werbegraphiken, denen sie in Anmutung und Duktus abgeschaut waren, eigneten sich Rudolphs Tuschezeichnungen darüber hinaus bestens zur Veröffentlichung in Zeitschriften, da sie in fast beliebiger Größe reproduziert werden konnten und weder unter extremer Verkleinerung noch unter schlechter Druckqualität litten.

Doch auch die Fotografie seiner Bauten überließ Rudolph nicht dem Zufall, und er freundete sich schon früh mit dem Fotografen Ezra Stoller an, mit dem er gemeinsam zu Fototerminen aufbrach und an der Gestaltung der Szenerie mitwirkte. Selbst Möbel wurden von ihm beschafft, um die passende „Stimmung“ zu erzeugen<sup>91</sup>, und so korrespondierten die von Stoller geschaffenen Schwarzweißaufnahmen bestens mit den Zeichnungen Rudolphs und führten zu einer vermarktungsfördernden Idealisierung seiner Bauten. Er nutzte damit auch die wachsende Konkurrenz unter den Architekturzeitschriften aus und lieferte ihnen leicht publizierbares Material, das gleichzeitig durch seinen charakteristischen Stil leicht wiederzuerkennen war und so zu seiner wachsenden Bekanntheit beitrug.

Da Rudolphs Grafiken den Charakter eines Entwurfs in einem oder wenigen prägnanten Bildern zu fassen vermochten, ermöglichten sie es, ein Projekt schon vor seiner Realisierung oder gar Alternativen und verschiedene Stufen eines Entwurfs zu veröffentlichen. So errang etwa die zweite Fassung des Wohnhauses Cohen 1954 einen der jährlich ausgelobten Preise der Zeitschrift *Progressive Architecture*, obgleich die Bauherren nicht von den Vorzügen des preisgekrönten Entwurfs überzeugt werden konnten und Rudolph zur Realisierung schließlich eine dritte, weniger aufwendige Variante entwickeln musste.<sup>92</sup> Seine Grafiken ermöglichten es Rudolph zudem, auch größere Projekte zu veröffentlichen, die ihm, selbst wenn sie unrealisiert blieben, zumindest im Spiegel der Presse eine größere professionelle Statur verliehen. So veröffentlichte das *Architectural Forum* im August 1953 immerhin drei Seiten über das Projekt gebliebene Haus einer Studentenverbindung an der Universität von Miami und konnte dabei auf fünf gezeichnete Perspektiven und Axonometrien Rudolphs zurückgreifen. Auch der *Architectural Record*, der im Februar 1957 auf 15 Seiten „aktuelle Arbeiten“ von Rudolph vorstellte, zeigte mit der Botschaft in Amman, dem Mary Cooper Jewett Arts Center, dem Flughafen Sarasota-Bradenton, dem Sitz der Firma Bramlett in Miami, einem Stand für Doughnuts in Tampa, einem Apartmentgebäude in Sarasota, dem Public Beach Development in

90 Paul Rudolph: *Architectural Drawings*. London 1974, S. 6.

91 Domin/King 2002, S. 54. Vgl. auch ebd., S. 55 Anm. 30, wonach Rudolph durch einen Mitarbeiter als ungeduldig beschrieben wird, laufende Projekte fertigzustellen, um sie möglichst bald fotografieren zu können.

92 ebd., S. 174.

Siesta Key sowie der Kirche St. Boniface in Siesta Key acht größere Projekte, von denen allerdings bis auf das Jewett-Kunstgebäude keines realisiert wurde, und belegte damit einmal mehr die Wirkung der publikationsfreundlichen Zeichnungen Rudolphs.<sup>93</sup>

### Die Suche nach neuen „Determinanten“

Parallel zu seiner praktischen Tätigkeit zeigte sich Rudolph in diesen Jahren auch als durchaus aufmerksamer Beobachter der Szene und fasste seine theoretischen Gedanken in mehreren Aufsätzen und Reden zusammen, die ab 1952 veröffentlicht wurden und heute nur noch wenig bekannt sind. Rudolphs erste Veröffentlichung dieser Art war dabei ein Beitrag in der ersten Ausgabe der Zeitschrift *Perspecta*,<sup>94</sup> die von den Architekturstudenten der Universität Yale herausgegeben wurde und sich in den kommenden Jahren inhaltlich durchaus neben den professionellen Magazinen behaupten konnte. Rudolph, der kurz zuvor sein eigenes Büro in Sarasota eröffnet hatte, wurde dabei – zusammen mit Philip Johnson und Buckminster Fuller – als ein Beispiel für drei „neue Richtungen“ in der Architektur präsentiert. Diese neuen Richtungen waren dabei nach Ansicht von *Perspecta* durchaus den Wegen von Frank Lloyd Wright, Ludwig Mies van der Rohe und Le Corbusier gleichzusetzen, die in der gleichen Ausgabe Henry-Russell Hitchcock beschrieben hatte. Wie diese, so *Perspecta*, wollten auch die Studenten der Gegenwart zu den „anerkannten Meistern“ ihrer Zeit werden, und die zeitgenössischen und daher „typischeren“ Werdegänge von Rudolph, Johnson und Fuller schienen hierzu Beispiele zu liefern. Zwei Jahre später hielt Rudolph vor der jährlichen Versammlung des *American Institute of Architects* eine viel beachtete Rede über die sich „wandelnde Philosophie der Architektur“<sup>95</sup>, und erweiterte diese Gedanken dann nochmals in einem 1956 erschienenen Aufsatz über die „sechs Determinanten architektonischer Form.“<sup>96</sup> Diese beiden Aufsätze basierten nicht zuletzt auch auf den Erfahrungen seiner Reisen seit 1948 und kritisierten sowohl die gängige Architekturpraxis als auch ihre theoretischen Grundlagen. 1957 schließlich veröffentlichte Rudolph abermals in *Perspecta* einen Aufsatz zum Thema „Regionalismus in der Architektur“, der eine Determinante herausgriff, die besonders für Rudolphs Werk in Florida eine entscheidende Rolle spielte.<sup>97</sup>

93 „Formal Building for Formal Rituals“. In: *Architectural Forum*, August 1953, S. 117–119; „The Current Work of Paul Rudolph“, In: *Architectural Record*, Februar 1957, S. 162–76.

94 Paul Rudolph: *New Directions*. In: *Perspecta* 1 (1952), S. 18–25.

95 Paul Rudolph: *The Changing Philosophy of Architecture*. In: *Architectural Forum*, Juli 1954, S. 120–21.

96 Paul Rudolph: *The Six Determinants of Architectural Form*. In: *Architectural Record* 120, Oktober 1956, S. 183–190.

97 Paul Rudolph: *Regionalism in Architecture*. In: *Perspecta* 4 (1957), S. 12–19.

Wie seine Biographin Sibyl Moholy-Nagy 1970 nicht unzutreffend feststellte, war Rudolph jedoch kein „Freizeitschriftsteller“, und auch seine Gedanken stellten insgesamt kaum ein kompaktes und leicht zu umreißendes Theoriegebäude dar, sondern speisten sich aus recht unterschiedlichen Quellen. So ließ Rudolph zwar den Einfluss Harvards und der Gedanken Gropius' erkennen, doch nannte er neben dem Einfluss Giedions und Le Corbusiers, die er schon während seines Studiums gelesen hatte, nun auch explizit auf Rudolph Wittkowers und Geoffrey Scotts Studien über Renaissancearchitektur sowie Gordon Cullen und Camillo Sitte als wichtige Quellen. Stilistisch verrieten Rudolphs Aufsätze eine Vorliebe, mit Textbausteinen zu arbeiten, die er zum Teil mit nur geringen Veränderungen mehrfach verwendete – eine Arbeitsweise, die auch seiner aktiven Praxis geschuldet sein mochte, seine Texte jedoch eher zu einer Sammlung von Ideen werden ließ, statt eine stringente Argumentationskette aufzubauen.

Einen nachhaltigen Eindruck auf Rudolph hatte offensichtlich auch seine 1948/49 unternommene Europareise hinterlassen, die er noch Jahre später als ein „unvergessliches“ und „höchst wertvolles Jahr“ beschrieb, das für ihn neben der Ausbildung unter Gropius und der Arbeit auf der Marinewerft eine dritte prägende Erfahrung gewesen sei. Nachhaltig beeindruckt zeigte sich Rudolph dabei von Italien, und besonders Venedig beschrieb er als die für ihn „schönste Stadt der Welt“, die auch in den kommenden Jahren ein wichtiger Referenzpunkt bleiben sollte. Europa, so befand Rudolph noch Jahre später, habe den Grundstein für sein Interesse an Städtebau gelegt und ihm zudem die Notwendigkeit vor Augen geführt, für die Stadt und den Kontext mehr „Verantwortung“ zu übernehmen.<sup>98</sup> Beeindruckt habe ihn auf seiner Reise vor allem die Architektur der Vergangenheit, da sie ihm gezeigt habe, wie mit Respekt für das Vorhandene gebaut werden und dadurch eine Kontinuität entstehen könne, die dennoch das Neue nicht kompromittiere – eine Aufgabe, der sich auch die Architekten der Gegenwart stellen müssten.<sup>99</sup>

Beim Blick auf die zeitgenössische Architekturproduktion hingegen zeigte sich Rudolph ernüchtert. Betrachte man aktuelle Beispiele, sei besonders die „Armut“ der räumlichen Konzepte „enttäuschend“, die Lichtführung sei unterentwickelt und belege das „mangelnde Interesse“ an diesem Thema, die Raumhöhen würden kaum variiert, Dächer bleiben meist flach,

98 Rudolph: *Enigmas*, S. 318; Rudolph, in: Davern 1982, S. 90.

99 *“With notable exceptions, I was impressed much more by the great architecture of the past than by contemporary efforts. I returned to this country with the reinforced conviction of the necessity of regaining the ‘form sense’ which helped to shape Western man’s building until the nineteenth century. Other periods have always developed means of tying their architecture to previous works without compromising their own designs. This is also our task.”* Rudolph: *New Directions*, S. 21.



Anfang und Ende modularer Bauwerke bleiben meist unklar und ließen sie „geschnittenem Brot“ ähneln. Zudem, so Rudolph, sähen die Architekten ihr Ziel allzu oft nur in einem Ausdruck der Tragstruktur – ein Anspruch, der an den Bedürfnissen der Auftraggeber und Nutzer jedoch vorbeigehe und deren „psychologische“ Anforderungen, etwa an die Stimmung der Innenräume, vollkommen ignoriere.<sup>100</sup> Daher übte Rudolph in seinen ersten Artikeln zum Teil scharfe Kritik an der Profession wie auch an der Theorie der Moderne. Besonders in ihren frühen Jahren habe sich letztere nämlich auf einen sehr begrenzten Bereich und auf nur wenige Konzepte beschränkt und so viele wichtige Aspekte ignoriert. Dies führe im gegenwärtigen Bauen sowohl zu einem Mangel an Ausdruck als auch zu einer Suche nach oberflächlicher „Spannung“ und modischen Effekten:

*“The early theory of modern architecture focused on a very limited area. Many architectural problems were largely ignored, brushed aside as if they didn’t exist; disciplines gave way to worship of one god and then another. This limited approach, coupled with the search for excitement, produced some very ungainly buildings, for mankind has surely never built such dry, timid, monotonous, modish structures as we do today.”<sup>101</sup>*

Insbesondere die „Suche nach Licht und Luft“, so kritisierte Rudolph schon im Juli 1954, habe zur Konzentration auf einzelne, vorzugsweise freistehende Gebäude geführt, die als Folge entlang „endloser Straßen“ um Aufmerksamkeit heischten oder in einem „Meer von Grün“ abgesetzt würden. Diese Einzelgebäude seien, wie im Falle des UN-Komplexes, oft nicht mehr als „Diagramme“, die zwar aus der Entfernung und dem schnell vorüberfahrenden Auto interessant erschienen, bei näherer Betrachtung jedoch nicht mehr zu bieten hätten. Traditionelle, klar definierte Straßenräume wie etwa die Park Avenue in New York, wo Gebäude einander noch „respektierten“, würden auf diese Weise zunehmend „zerstört“. Daher dürfe Architektur nicht länger als Aneinanderreihung einzelner „Perlen“ begriffen werden, sondern jeder Architekt müsse sich wieder bewusst machen, dass er an einem größeren „Ganzen“ mitbaue und damit auch Verantwortung für die Stadt übernehme.<sup>102</sup>

In der Praxis, so Rudolph, ergingen sich die Architekten jedoch in technischem Fortschritt, sähen sich zunehmend als Spezialist und beschäftigten

100 Rudolph: Six Determinants, S. 190.

101 ebd., S. 183.

102 *“The continual thinking in terms of individual buildings as gems unrelated to earlier works is disastrous, creating cities that tend to brutalize rather than refine... Every building, no matter how large or small, is part of a greater whole; and the architect perforce participates in planning.”* ebd., S. 190.

sich nur noch mit Teilproblemen. Über den Anforderungen der Klimakontrolle, der Konstruktion, der Planung und insbesondere der Funktion jedoch verlören sie das Ganze aus den Augen und gäben sich am Ende damit zufrieden, das Gebäude funktionierend und innerhalb des Kostenrahmens fertigzustellen. Besonders die Anhänger eines falsch verstandenen Funktionalismus vergäßen jedoch, dass traditionelle Prinzipien der Architektur wie Proportion, Maßstab, oder Komposition nach wie vor Gültigkeit besäßen:

*“The new functionalists... apparently think of architecture as an assemblage of workable parts without regard to proportion, scale or composition. The masters of the twenties were never functionalists in this sense. One does not understand why the sensitive, traditional architect who ‘goes modern’... usually forgets all principles of architecture, which indeed do not change.”*<sup>103</sup>

Bemerkenswert ist, dass Rudolphs Ablehnung des schematischen Funktionalismus fast aufs Wort der Haltung Johnsons glich, der in seiner Rede von den „sieben Krücken“ am Ende des selben Jahres ebenfalls die Reduzierung der Architektur auf eine „Ansammlung nützlicher Einzelteile“ ablehnte. Ähnlich wie Johnson setzte sich auch Rudolph mit der Überbewertung von Funktion und Konstruktion auseinander und identifizierte über diese beiden Aspekte hinaus weitere vier „Determinanten“ für architektonische Form, die aus seiner Sicht zu mehr Ausdruck führen konnten. Zu diesen zählte er den städtebaulichen Kontext und das Verhältnis des Einzelgebäudes zum Bestand; den regionalen Kontext von Klima, Landschaft und Licht; die „psychologischen Ansprüche“ der Nutzer und nicht zuletzt den Zeitgeist.

Die meisten gegenwärtigen Probleme, so Rudolph, rührten daher, dass die Funktion zur einzigen oder zumindest zur wichtigsten Determinante architektonischer Form ausgerufen worden sei. Seine Generation hingegen glaube nicht mehr daran, dass sich nach Lösung aller funktionalen Probleme die Form eines Gebäudes wie von selbst ergebe, und Theoretiker wie Nikolaus Pevsner hingen noch den Idealen der 30er Jahre nach, wenn sie die Funktion weiterhin in den Mittelpunkt der Diskussion stellten. Form könne niemals ohne formale Vorbilder entstehen, und obgleich die Form zwar der Funktion folgen müsse, dürfe sie nicht einfach ignoriert werden, wie dies nur zu oft geschehe. Das Funktionieren sei weiterhin wichtig, führe aber in vielen Fällen nur dazu, dass Gebäude entstünden, die wie aus einem Bauteilkatalog zusammengefügt wirkten und sich weder durch eine kompositorische Idee auszeichneten noch Sorge um die menschliche Reaktion erkennen ließen.<sup>104</sup>

103 Rudolph: *The Changing Philosophy*, S. 120.

104 Rudolph: *Six Determinants*, S. 183.

Auch bei der Determinante Material und Konstruktion sah Rudolph Defizite, denn derzeit herrsche allzu oft ein „konstruktiver Exhibitionismus“ vor, der allein durch die Verwendung dramatischer Tragstrukturen „große Architektur“ zu schaffen hoffe und andere Möglichkeiten unter den Tisch fallen ließe. Jedoch sei auch die Tragstruktur letztlich nur ein „Mittel zum Zweck“, und dramatische Konstruktionen sollten allein den wichtigsten Bauaufgaben vorbehalten bleiben. Gerade bei der Frage der Materialien jedoch warf Rudolph seinen Kollegen vor, nur passiv die ständig neuen Produkte der Baustoffindustrie anzunehmen, nicht aber selbst Innovationen anzustoßen und zu äußern, was wirklich gebraucht werde. Die Tendenz zur Passivität zeige sich vor allem bei den mittlerweile standardisierten curtain wall-Fassaden, die meterweise fertig gekauft und den Gebäuden wie „Tapeten“ angeheftet würden, obwohl weder das Problem der Überhitzung solcher Gebäude noch das der Ästhetik gelöst worden sei. Zwar könnten die so entstehenden „cellophanverpackten“ Pakete als typisch amerikanische Produkte wie die „Dosensuppe“<sup>105</sup> und die gestalterische Beschränkung auf glatte, rechtwinklige Formen als direkter Ausdruck der Industrialisierung des Bauens gelten, doch lasse ihre wachsende Zahl zunehmend auch das Bedürfnis nach gekrümmten Formen und dem „Spiel von Licht und Schatten“ wachsen. Zudem werde die bisher als so reizvoll empfundene Reflexion solcher Glasfassaden bald fragwürdig werden, wenn sie nicht mehr den Himmel, die umgebende Vegetation oder alte Gebäude in der Nachbarschaft, sondern nur noch andere Glasfassaden widerspiegelten. Mehr Ausdruck verspreche demgegenüber die Verwendung von „Symbolen“ der Konstruktion und Struktur, wie dies etwa in Japanischer Architektur vorkomme. Doch auch Mies habe durch die aufgesetzten Stahlprofile an den Lake Shore Drive Apartments solche Symbole verwendet und damit das bisher „eloquenteste“ Stahlskelett überhaupt geschaffen.<sup>106</sup> Des weiteren zeige Le Corbusier etwa in Marseilles, wie durch Artikulation sowohl der Tragstruktur als auch der Gebäudetechnik den Gebäuden ein plastischer Ausdruck gegeben und so nicht zuletzt eine Komponente „visueller Freude“ (*visual delight*) in die Architektur zurückgeführt werden könne.<sup>107</sup>

Zu einer „Bereicherung“ und „Erweiterung“ der modernen Formsprache konnte aus Rudolphs Sicht jedoch auch die Anpassung an den je-

105 Rudolph: *Regionalism*, S. 15.

106 ebd., S. 14; Rudolph: *The Changing Philosophy*, S. 121.

107 *“The work of Le Corbusier is still conceived in terms of light and shadow and not so much in terms of reflection. For many years now he has exploited the visual delights inherent in the forms of mechanical equipment. For instance, why shouldn't ductwork be a veritable tree inside, or a vine climbing over the façade? If we are to spend up to 60% of our budget on mechanical equipment, we should derive more than physical comfort from it. Visual exploitation of it may become the sculpture of our time.”* Rudolph: *The Changing Philosophy*, S. 121.

weiligen regionalen Kontext, an Landschaft und Klima führen. Ein Vorbild für diese Anpassung seien etwa die Stile der Vergangenheit (so etwa der Kolonialarchitektur des amerikanischen Südens, die Rudolph aus Jugendtagen kannte), die ebenfalls in einer bestimmten Region der Welt entstanden, bei ihrer Verbreitung in andere Regionen der Welt jedoch aufgrund von Klima- oder Materialzwängen an ihr neues Umfeld adaptiert worden seien. Bislang jedoch würde in der Moderne das „Besondere“ weiterhin ignoriert, und die moderne Formensprache sei, wie Henry-Russell Hitchcock treffend feststelle, so dünn und farblos wie elementares Englisch und führe zu Uniformität über den ganzen Globus hinweg. Dies, so Rudolph, sei auch ein Resultat der wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung der Zeit, wo eine ganze Reihe von Faktoren einen regionalen, besonderen Ausdruck immer schwieriger machten. Zu diesen Faktoren zählten etwa die fortschreitende Industrialisierung des Bauens, die verbesserte Kommunikation und die Zunahme des Reisens, steigende Kosten für traditionelle Materialien und Arbeitskraft, der Einfluss der Bauelementehersteller und der Fachpresse, der „Drang nach Konformität“ und die Anpassung an das Populäre, sowie die „abstrakten Qualitäten“ des modernen Raumkonzepts.

Als besonders „schwach“, wenn nicht gar als destruktiv erwies sich die Moderne aus Rudolphs Sicht jedoch, wenn einzelne Gebäude zueinander in Bezug gesetzt und Ensembles geschaffen werden sollten. In diesem Punkt habe ihre Theorie versagt, und während der Neoklassizismus der Ecole des Beaux Arts für diese Aufgabe einen „reichen“ Fundus an Möglichkeiten zur Verfügung gestellt habe, lasse die Moderne solche „eloquenten Raumkonzepte“ vermissen und beschränke sich auf den zumeist hohlen Aufruf, man müsse mehr „menschliche“ Plätze schaffen.<sup>108</sup> Dieser Ruf sei zwar zu begrüßen, gehe jedoch an den wahren Problemen vorbei, wenn er die Anforderungen des Autoverkehrs und die immer größeren Dimensionen der Gebäude ignoriere. Statt dessen, so Rudolph, sei durch das Auto sei eine neue Wahrnehmungsebene entstanden, und dieser neue „Maßstab“ müsse nun mit dem des Menschen in Einklang gebracht werden.<sup>109</sup>

Die gängige Aussage, dass moderne Gebäude sich durch „Kontrast“ auf ihre Umgebung bezögen, müsse daher als eine bequeme Ausrede gelten, und die Tendenz zu einzelnen, freistehenden Bauten sei nicht zuletzt ein „merkwürdiger Ausdruck“ für das Bauen in einer Demokratie. Zudem erweise die-

108 *“One of the most serious charges against modern architecture is its failure to produce understandable theories about the relationships of one building to another. The Ecole des Beaux Arts was actually very rich in this aspect, while modern architects tend, even today, merely to admire some ‘human’ square, preferably one located as remotely as possible, and proclaim that ‘we must make or squares more human.’”* Rudolph: Six Determinants, S. 183.

109 ebd.

se Haltung sich auch räumlich als schädlich, da es als Folge der Indifferenz für den zwischen den Einzelbauten entstehenden Raum nun an abwechslungsreichen und spannenden Räumen und Raumsequenzen fehlte. Camillo Sitte habe zurecht darauf hingewiesen, dass von den großen Kirchen Roms nur ein halbes Dutzend frei im Raum stünden, und angesichts dessen sei es durchaus möglich, in sich stimmige Bauten zu schaffen, die trotzdem räumlich sowie in Maßstab und Proportion auf ihre Nachbarn eingingen. Darüber hinaus, so Rudolph, sollten Gebäude jedoch auch ihre Rolle in der Bedeutungshierarchie städtischer Bauten berücksichtigen. Dabei könnten die für die Gemeinschaft bedeutsamen Gebäude durchaus zu „Brennpunkten“ werden, während Bauten für andere Funktionen, etwa Handel, Wohnen oder Verwaltung, besser in den Hintergrund treten sollten:

*“A truly successful building must be related to its neighbors in terms of scale, proportions, and the space created between the buildings. Most important of all, it must define and render eloquent its role in the whole city scheme. Buildings such as governmental structures, religious buildings, palaces devoted to entertainment, gateways to the city, should serve as focal points in the city and could undoubtedly indulge in certain excesses, while buildings for commerce, housing, finance and administration should not dominate our environment. Just as the 19<sup>th</sup> century architects showed so little regard for construction, we 20<sup>th</sup> century architects tend to disregard our role in the city scheme.”<sup>110</sup>*

Mit dieser Haltung lehnte sich Rudolph zwar an Giedions Gedanken einer „neuen Monumentalität“ an, und er hatte offensichtlich auch dessen Konzept der „Raum-Zeit“, einer veränderten Wahrnehmung im Zeitalter der Bewegung und der Geschwindigkeit, übernommen. Gleichzeitig stellte er sich mit den Vorbildern Sittes und der Ecole des Beaux Arts aber auch deutlich in Gegensatz zu Giedions Haltung, da dieser Sitte als „Romantiker“ und allenfalls „oberflächlichen“ Reformers abgetan hatte und in der Ecole des Beaux Arts sogar die Quelle der das 19. Jahrhundert lähmenden „Isolierung der Künste vom Leben“ erkannt hatte, gegen die erst die Moderne erfolgreich vorgehen können.<sup>111</sup> Davon unbeirrt, kritisierte Rudolph jedoch weiter und schrieb, die Frage nach „menschlicher Reaktion“ und dem „menschlichem Maßstab“ lenke den Blick auch auf andere „jahrhundertalte“ menschliche Bedürfnisse, die die moderne „Revolution“ beiseite gewischt habe. Diese „psychologischen Ansprüche“ der Menschen seien ebenfalls eine Determinante, die nicht nur bei Einzelgebäuden, sondern insbesondere bei

110 ebd., S. 184.

111 Giedion 1992, S. 157, 464 f.

der Gestaltung des öffentlichen Raums bedacht werden müsse, da dieser nicht zuletzt soziale Kontakte ermutigen solle. Dazu bedürfe es unter anderem jedoch besseren Wissens über die „Manipulation des Raums“, die „Verwendung von Symbolen“ sowie nicht zuletzt eines neuen Verständnisses von „Monumentalität“:

*“[Another] determinant of form is the peculiar psychological demands of the building or place... We are particularly unsure in this aspect, because the revolution threw out much which still has validity. We must anew learn the meaning of monumentality. We must learn how to create a place of worship and inspiration; how to make quiet, enclosed, isolated spaces; spaces full of hustling, bustling activities pungent with vitality; dignified, sumptuous, even awe-inspiring spaces; mysterious spaces; transition spaces which define, separate, and yet join juxtaposed spaces of contrasting character. We need sequences of space of space which arouse one’s curiosity, give a sense of anticipation, beckon and impel us to rush forward to find that releasing space which dominates, which promises a climax and therefore gives direction.”<sup>112</sup>*

Rudolph erhoffte sich von seinen sechs Determinanten eine Erweiterung der modernen Formensprache zugunsten eines „reicheren Ausdrucks“, war sich der Gefahren dieses Aufrufs aber sehr wohl bewusst und verwies daher auf Wittkower, der mit seiner Studie über die verloren gegangenen Proportionsregeln der Renaissance bewiesen habe, dass Architektur nur den „Bach hinunter“ gehen könne, wenn Architekten sich allein auf ihre „individuelle Sensibilität“ und Vorstellungskraft verließen.<sup>113</sup> Die Suche nach Ausdruck müsse sich daher gewissen Prinzipien unterwerfen, und gerade die weniger begabten Architekten bräuchten in ihrer Arbeit „Führung“ und „Disziplin“. Da sich jedes Bauwerk letztlich seiner Rolle in der Stadt unterwerfen müsse, sei eine Selbstbeschränkung der Profession angebracht, und nicht jeder Auftrag dürfe zur Selbstdarstellung ausarten. Neue Formen oder Motive bräuchten einen anerkannten und bleibenden Wert, und gerade Hintergrundgebäude könnten getrost aus bekannten und erprobten Gestaltungselementen – gewissermaßen einer Ansammlung von „Klischees“ – bestehen. Solche Klischees oder Standardelemente, wie sie etwa in Form von Säulen, Kapitelle, Portici und Architraven in der historischen Architektur verwendet worden seien, könnten auch jetzt wieder einen „zivilisierten Gestaltungsstandard“ sichern helfen. Auch die Moderne habe mit dem Bandfenster, dem verglasten Treppenturm und dem Gebäude auf *pilotis* bereits

112 Rudolph: *Six Determinants*, S. 186.

113 ebd. Rudolph bezieht sich wohl auf die weiter oben zitierte Passage aus Wittkower 1952, S. 134.

solche Standardelemente hervorgebracht und so ein Repertoire geschaffen, aus dem sich der Architekt nun bedienen könne.<sup>114</sup>

Eine letzte Determinante, so Rudolph, sei schließlich der „Geist der Zeit“, der heute wie auch früher eine Vorliebe für bestimmte Formen hervorgebracht habe. Hierfür bräuchten sich die Architekten nicht zu schämen, auch wenn diese Formen den Laien oftmals unzugänglich blieben. Wichtig sei letztlich das visuelle Bild der Architektur, und hier liege die Aufgabe des Architekten: in der Schaffung „visuellen Vergnügens“. Das Publikum sei mehr denn je verwirrt über die eigentliche Rolle und Aufgabe der Architekten, die sich gern als Spezialisten und Koordinatoren, nicht jedoch als Gestalter ausgegeben hätten:

*“The architect’s prime responsibility is to give visual delight and the treatment of space is the prime determinant and the most important architectural measure of a culture. The public is confused as never before about the exact function of an architect, for we have gone through a long period where the specialist talked only of social responsibility, techniques, economy, ‘the architect as coordinator.’ We have apologized for being concerned with visual design and indeed there has been little discussion of it even in our schools... An architect is not merely a beautifier, but our profession should and will die unless we produce that which meets man’s highest aspirations.”<sup>115</sup>*

### **Erste Anwendung der Theorien: Amman und Wellesley**

Die in Rudolphs Aufsätzen anklingenden Gedanken ließen sich nur teilweise in den bisher seine Praxis bestimmenden Wohnhäusern realisieren. Die Florida-Häuser kreisten vor allem um das Thema einer Entwicklung von regionalen Charakteristika innerhalb der „Regeln“ des International Style, darüber hinaus spiegelten sie, wie Rudolph schon 1952 bekannte, seine Intentionen allerdings nur selten wider und waren ein „interessantes, jedoch beschränktes Feld.“<sup>116</sup> Für eine Anwendung der übrigen Determinanten musste er daher auf größere und umfangreichere Aufträge warten, die er schließlich ab Mitte der 50er Jahre erhielt, und die seine Abkehr vom „simplistischen Denken“ des International Style zusätzlich förderten. Rudolph musste aus eigener Sicht nun erkennen, dass bei großen und kleinen Aufgaben jeweils sehr unterschiedlichen Gestaltungsprinzipien zur Anwendung kamen, und die Regeln, die für ein kleines Gebäude anwendbar waren, bei einem größeren nicht

114 Rudolph: Six Determinants, S. 186 f.

115 Rudolph: The Changing Philosophy, S. 121.

116 Rudolph: New Directions, S. 22.

mehr funktionierten. Dies, so erinnerte sich Rudolph 1977, sei ein Phänomen, das in seiner Ausbildung nicht berührt worden sei, ebenso wenig wie die Natur großer Aufträge, die den Architekten oft in die völlig ungewohnte Rolle des „Koordinators“ zwingt.<sup>117</sup>

Eine erste Chance bot Rudolph das Botschaftsbauprogramm des US-Außenministeriums. Für die 13 geplanten Neubauten des Jahres 1954/55 hatte das architektonische Beratungskomitee der FBO (*Architectural Advisory Committee, AAC*) im Jahr 1954 auch Rudolph ausgewählt und ihn mit dem Entwurf für eine neue Botschaft in Amman (Jordanien) beauftragt, der seinem bislang nur aus Ferien- und Wohnhäusern bestehenden Portfolio nun ein erstes größeres Projekt hinzufügte. Angesichts des aus Florida vertrauten Klimas konnte er dabei auf bekannte und „komfortable“ Idiome wie eine klare Struktur und vor allem den Einsatz von Verschattungselementen zurückgreifen, und so wurde der Entwurf – ähnlich wie das Umbrella House – von einem großen, alles überspannenden Schattendach bestimmt, das sich sogar über ein in den Entwurf zu integrierendes Bestandsgebäude hinweg erstreckte. Dieses Schattendach bestand aus Stahlbetonbögen, zwischen denen breite Fugen eine Luftzirkulation ermöglichen und das so, zusammen mit den massiven, mit Kalkstein verkleideten Mauern des Baukörpers, eine Kühlung des Gebäudes ohne Klimaanlage sicherstellen sollten. Materialwahl, schlitzförmige Fensteröffnungen mit tiefsitzenden Scheiben und die Silhouette der Stahlbetonbögen sollte das Gebäude nach Rudolphs Ansicht zudem auch visuell an den lokalen Kontext anpassen.

Sein im August 1954 präsentierter Entwurf stieß bei den Auftraggebern jedoch auf deutliche Skepsis. Neben der Tatsache, dass Rudolph bei der Gebäudeorganisation einige Forderungen des Raumprogramms außer Acht gelassen hatte, kritisierten die Mitglieder der AAC auch Mängel beim Brandschutz und bei der Gebäudesicherheit. Als besonders irritierend wurde jedoch das Schattendach empfunden, sowie die Größe und Anordnung der Fenster, die aus Sicht der Fachberater zu wenig Licht in das Innere ließen, wegen ihrer Tiefe nur schwer zu reinigen waren und zudem zu einer „unangenehm holprigen Erscheinung“ der Fassade beitrugen. Insgesamt erschien Rudolphs Lösung als zu „experimentell“, und auch die Anpassung an den Kontext wurde kritisch betrachtet und warf für Henry Shepley, Architekt aus Boston und Mitglied der AAC, gar die Frage auf, ob der Entwurf nicht versuche „arabischer zu sein als die Araber“. Rudolph wurde zur Überar-

117 *“Rules governing the small are inherently very different from those governing the large. This phenomenon had never been discussed in my training... Large projects are complicated by problems of symbolism, scale, space, the relationship to time, the nature of clients, the dominance of engineers, the law as it relates to building, and other factors. Sometimes the architect merely becomes a coordinator.”* Rudolph: Enigmas, S. 318.



beitung aufgefordert, ohne jedoch die Differenzen beseitigen zu können, und erst nach der fünften Überarbeitung wurde der Entwurf im Januar 1955 schließlich widerstrebend akzeptiert, zumal wichtige funktionale Mängel bestehen blieben. Zu diesem Zeitpunkt jedoch hatten politische Veränderungen im Nahen Osten die Prioritäten des Außenministeriums verändert, der Entwurf wurde zurückgestellt und so – zumindest nach offizieller Verlautbarung sowie im Spiegel der Fachpresse – zum Opfer der allgemeinen weltpolitischen Lage.<sup>118</sup>

Ähnliche Probleme verursachte Rudolphs Abweichen von der gewohnten Formensprache des International Style auch bei einem zweiten Projekt, dem Mary Cooper Jewett Arts Center (1955–58) auf dem Campus des angesehenen Wellesley College bei Boston. Der Auftrag stellte einmal mehr ein Resultat von Rudolphs Verbindungen zum Museum of Modern Art dar, da John MacAndrew, ein ehemaliger Kurator des Museums und inzwischen Professor in Wellesley, Rudolph aus einem Kreis von möglichen Architekten mit ausgewählt hatte. Das Kunstzentrum war nach der Einstellung des Projekts im Amman Rudolphs erstes realisiertes größeres Projekt und brachte ihn nicht nur in Kontakt mit einer neuen Art von Auftraggebern, einem ungewohnten Klima oder der Zusammenarbeit mit einer Vielzahl von Fachleuten, sondern stellte ihn vor die Herausforderung, einen Neubau in ein intaktes Ensemble aus neogotischen Bauten einzupassen – gewissermaßen eine städtebauliche Aufgabe, an der er seine Ideen zum verantwortungsvollen Umgang mit den Bestand in die Praxis umsetzen konnte. Rudolphs Idee war daher, den auf einer Hügelkuppe gelegenen und von den bestehenden Bauten auf drei Seiten gefassten Grünraum weiter zu ergänzen und zudem den Neubau in Maßstab und Detaillierung an den Bestand anzugleichen. So folgte das Stützenraster des Neubaus der Jochweite der Altbauten, und Rudolph übersetzte die gotischen Bündelpfeiler des Bestands in die gegliederten Stützen des Neubaus, ahmte die gezackte Silhouette durch Aufsetzen spitzgiebliger Oberlichter nach und verwendete schließlich fein detaillierte Sonnenschutzelemente aus Aluminiumgitter, die nach Rudolphs Worten die Qualität von „eingebautem Efeu“ besaßen und sowohl der „Reduktion des Maßstabs“ dienen als auch der zum Teil der sehr feinen Detaillierung des Bestands entsprechen sollten.<sup>119</sup> Zeitgenössische Kritiker lobten Rudolphs Anpassung an den Bestand, und das *Architectural Forum* befand gar, dass Wellesley doch den vielen anderen Architekten als Beispiel dienen solle, deren Bauten oft mit der „Zerstörungskraft und Bösartigkeit einer Bombe“ auf die historistischen Campusse fielen.

118 ebd.; Loeffler 1998, S. 151–57.

119 Rudolph: Enigmas, S. 318; Rudolph, in: Moholy-Nagy 1970, S. 13; Rudolph, in: Peter 1959, T. 1, S. 16.

Auch der *Architectural Record* lobte die gelungene und „geschmackvolle“ Verbindung zwischen Alt und Neu und schrieb 1959:

*“In tackling this arts center, architect Rudolph faced a design problem common to most college work today: that of creating a new building to fit sympathetically into a mise en scène of architectural eclecticism... Of course the new building had to meet the utilitarian needs of the program within today’s level of technology, and its visual stimulus had to be matched by a visual integrity that can come only from a fitting sense of rightness within a particular environment. These considerations had to be balanced judiciously against the temptation to the visual escapism all about. As built, the center provides an ingenious, tasteful fusion of seeming incompatibles.”*<sup>120</sup>

Auch Rudolph selbst empfand den Bau noch Jahre später als erfolgreich, was die Einfügung in den Kontext und die „visuelle Bereicherung“ der Umgebung betraf; architektonisch zeigte er sich jedoch „nicht zufrieden“ und kritisierte die Lichtführung und die „unklare räumliche Sequenz“ im Inneren sowie die Ausarbeitung, die ihm nun „kleinlich im Detail und in vielen Fällen schlecht proportioniert“ erschien.<sup>121</sup> Diese Selbstkritik konnte nicht zuletzt als Ausdruck des Entwurfsprozesses in Wellesley gelesen werden, wo Rudolph nach Amman nun zum zweiten Mal mit seinen Auftraggebern in Konflikt geriet. Inspiriert von Venedig, hatte Rudolph als Reaktion auf den Bestand und den ihn überragenden Turm ein erstes Projekt als fast wörtliches Zitat des Markusplatzes ausgearbeitet, in dem der bestehende Turm die Rolle des Campanile und das neue Kunstzentrum die des Dogenpalastes übernehmen sollte. Gesteigert wurde diese Kopie noch dadurch, dass die Ziegelverkleidung des Kunstgebäudes sogar mit kontrastfarbigen diagonalen Schmuckverbänden versehen war, die den charakteristischen Schmuck des Originals imitierten. Bei den Auftraggebern stieß dieser Versuch ebenso auf Unverständnis wie die zunehmend überreiche Detaillierung des Projekts. Wenn auch Rudolphs Intention, den Maßstab des Neubaus auf diese Weise zu „reduzieren“ als durchaus begrüßenswerter Versuch zur „Verfeinerung“ der Formen aufgefasst wurde, so warnte man ihn doch gleichzeitig vor einer nicht erstrebenswerten „Verspieltheit“, die nicht zuletzt die Stifter des Baus verschrecken könnte. Als Kompromiss, der sowohl Rudolphs Wunsch nach kleinteiligem Ornament als auch den der Auftraggeber nach einem konventionelleren Erscheinungsbild erfüllte, wurde daher die letztlich realisierte Variante mit den bereits von Edward Durell Stone bei der US-Botschaft in

120 „New Architecture in an Old Setting“. In: *Architectural Record*, Juli 1959, S. 175-86.

121 Rudolph: *Enigmas*, S. 318; Rudolph, in: Moholy-Nagy 1970, S. 50.

Neu-Delhi verwendeten *screens* gefunden, die Rudolph widerstrebend akzeptierte – wohl auch, um nach der Erfahrung in Amman nicht ein zweites Mal ein prestigeträchtiges Projekt zu verlieren.<sup>122</sup>

Wellesley, so Rudolph 1964, sei in seinem Leben in eine Phase gefallen, in der er das Bedürfnis gehabt habe, „sich selbst zu finden“<sup>123</sup> – und wohl auch als Reaktion auf die Schwierigkeiten dieses Prozesses zog er sich in seinem nächsten Projekt, der Riverview High School in Sarasota (1957–58), wieder auf ein vertrautes Idiom zurück und konnte sich nicht zuletzt auch wieder in einem gewohnten Klima bewegen. Geprägt wurde die hofartige Anlage der Schule durch die klare Artikulation der konstruktiven Teile und wenige verschiedene Materialien, und das schlanke, dunkel gestrichene Stahlskelett kontrastierte mit den Ausfachungen aus hellem Ziegel oder Glas und konnte nicht zuletzt als Analogie zu den dunklen, schlanken Stämmen der Pinien gesehen werden, die für das Umfeld des Gebäudes charakteristisch waren. Dennoch wollte Rudolph gut zehn Jahre später in durchaus charakteristischer Selbstkritik auch diesen Bau nicht uneingeschränkt gelten lassen, da er zwar das Licht auf verschiedene Weise in das Innere lenke, darüber hinaus jedoch „nichts vom einzigartigen Klima Floridas“ vermittele.<sup>124</sup>

122 vgl. Timothy Rohan: The Dangers of Eclecticism. In: Sarah Goldhagen, Réjean Legault: Anxious Modernisms: Experimentations in Postwar Architectural Culture. Montreal/Cambridge 2000, S. 190–213.

123 Rudolph, in: Heyer 1966, S. 297.

124 Rudolph, in: Moholy-Nagy, 1970, S. 58.

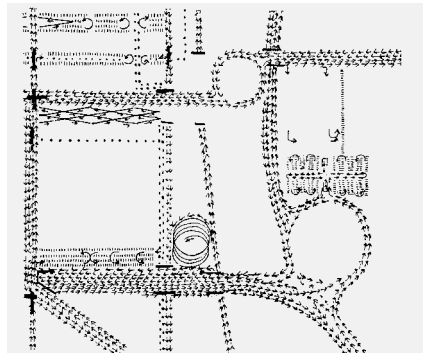
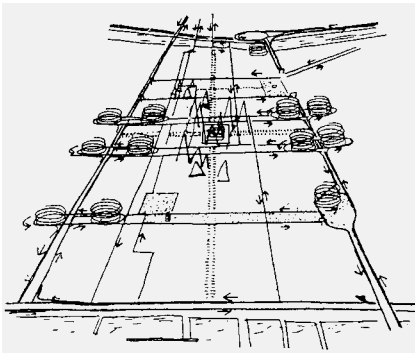
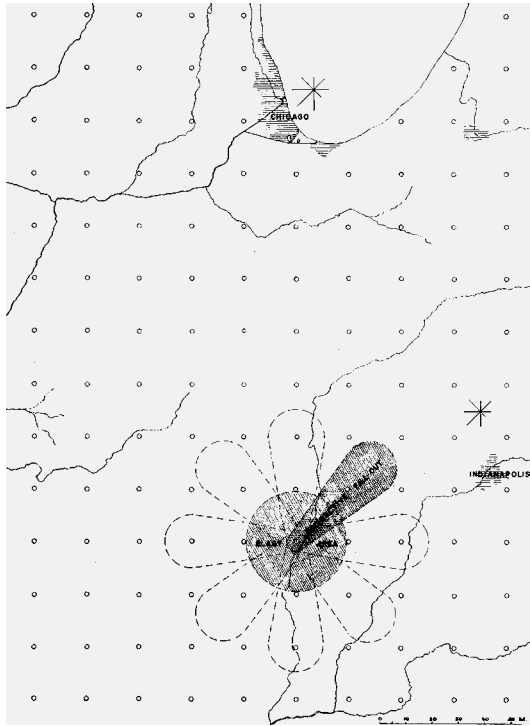


△ Abb. 2-1: Suburbanisierung in New Jersey (Abbildung aus den 60er Jahren)

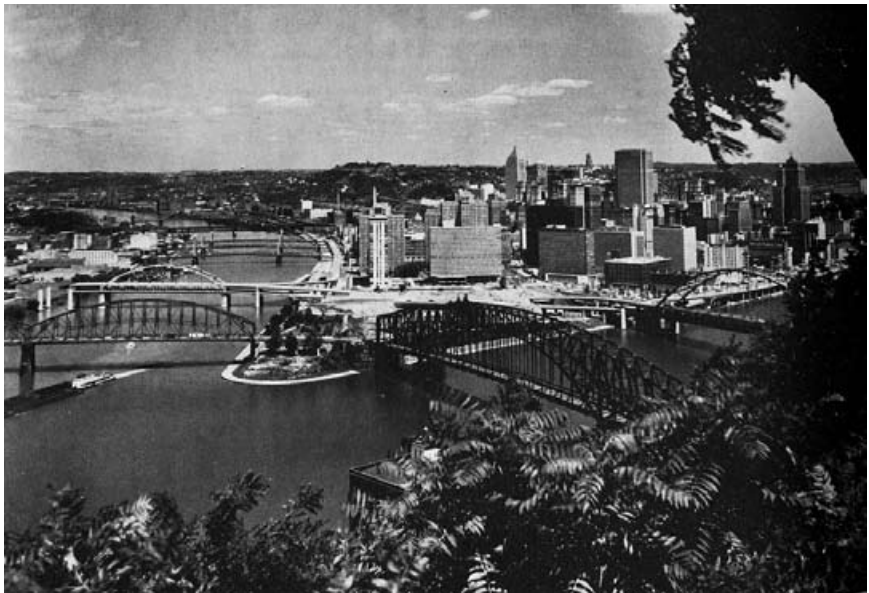


△ Abb. 2-2 und 2-3: Victor Gruen: Southdale Shopping Center, Minneapolis, Minnesota (1956)

▷ Abb. 2-4: Ludwig Hilberseimer:  
Optimale Dezentralisation zur Mi-  
nimierung der Verluste bei einem  
Atombombenabwurf (1945)



△ Abb. 2-5 und 2-6: Louis Kahn: Studien zur Verkehrserschließung von Philadelphia (1953)



△ Abb. 2-7 und 2-8: Stadterneuerung am Beispiel von Pittsburgh, Pennsylvania: Ansicht des Stadtzentrums in den Jahren 1947 (oben) und 1965 (unten)



◁ Abb. 2-9 : Ludwig Mies van der Rohe: Haus Edith Farnsworth, Plano, Illinois (1946–51)



▷ Abb. 2-10 : Ludwig Mies van der Rohe: Apartmenthäuser 860–880 Lake Shore Drive, Chicago (1948–51)



◁ Abb. 2-11: Ludwig Mies van der Rohe, Philip Johnson: Seagram Building, New York (1954–58)

▽ Abb. 2-12: Ludwig Mies van der Rohe: Crown Hall, Illinois Institute of Technology, Chicago (1950–56)





◁ Abb. 2-13: Pietro Belluschi:  
Equitable Building, Portland,  
Oregon (1948)



△ Abb. 2-14: Wallace Harrison (Ausführung): UN-Hauptsitz, New York (1950–52)





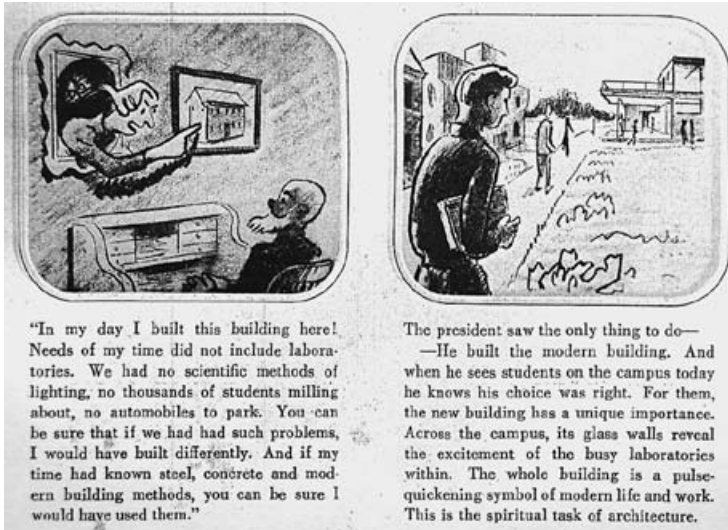
◁ Abb. 2.15: Gordon Bunshaft für SOM: Lever Building, New York (1951–52)



◁ Abb. 2.16: Philip Johnson: *Glass House*, New Canaan, Connecticut (1949)



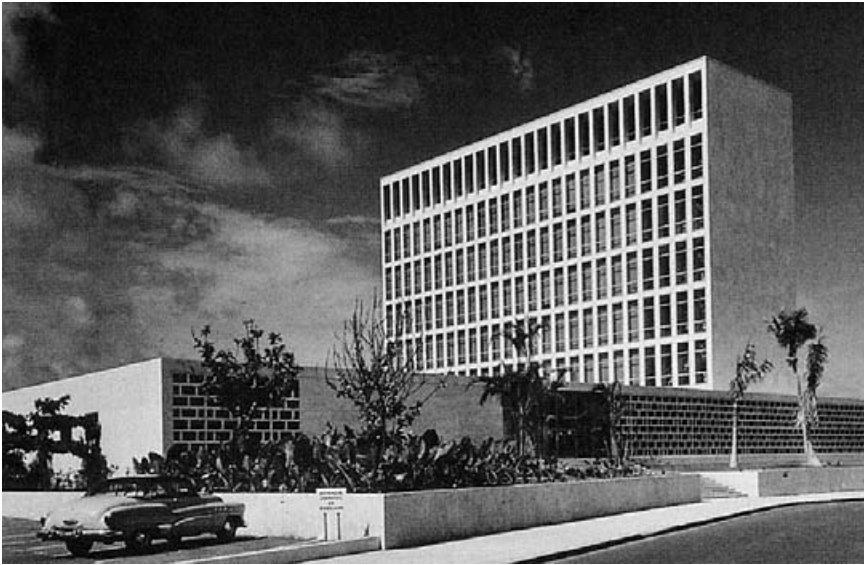
▷ Abb. 2-17: Eero Saarinen & Associates: General Motors Technical Center, Warren, Michigan (1949–56)



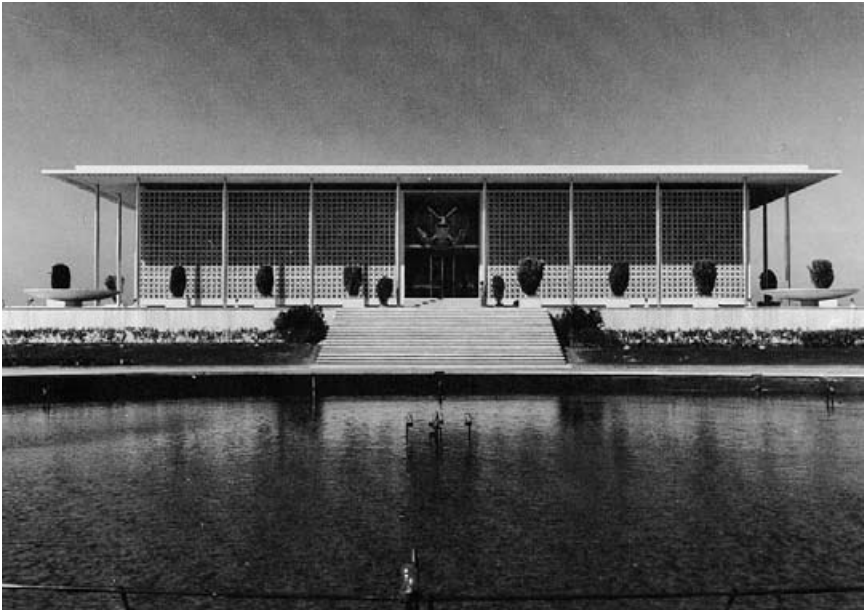
△ Abb. 2-18: Propaganda für moderne Hochschulbauten im *Architectural Forum*: Ausschnitt aus John Allcotts Bildergeschichte *Old Siwash Builds* (Juli 1948)



△ Abb. 2-19: Walter Gropius und TAC: Harvard Graduate Center, Cambridge, Mass. (1949–50)



△ Abb. 2-20: Harrison & Abramovitz: US-Botschaft Havanna, Kuba (1950–52)



△ Abb. 2-21: Edward Durrell Stone: US-Botschaft Neu-Delhi, Indien (1955–59)



◁ Abb. 2-22: Matthew Nowicki: Messehalle, Raleigh, North Carolina (1950–53)

▷ Abb. 2-23: Eero Saarinen & Associates: Kresge Auditorium, MIT, Cambridge, Massachusetts (1953–53)



▷ Abb. 2-24: Hugh Stubbins (Architekt), Fred Severud (Ingenieur): Benjamin-Franklin-Halle, Berlin (1957)



▷ Abb. 2-25: Eero Saarinen & Associates: TWA-Terminal, Flughafen Idlewild (heute John F. Kennedy), New York (1956–62)

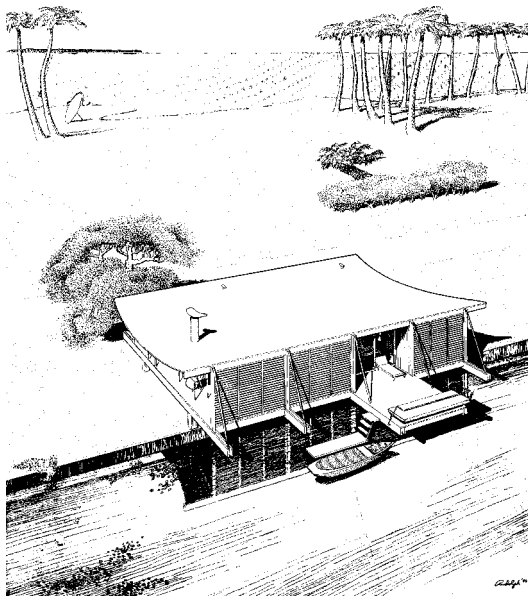




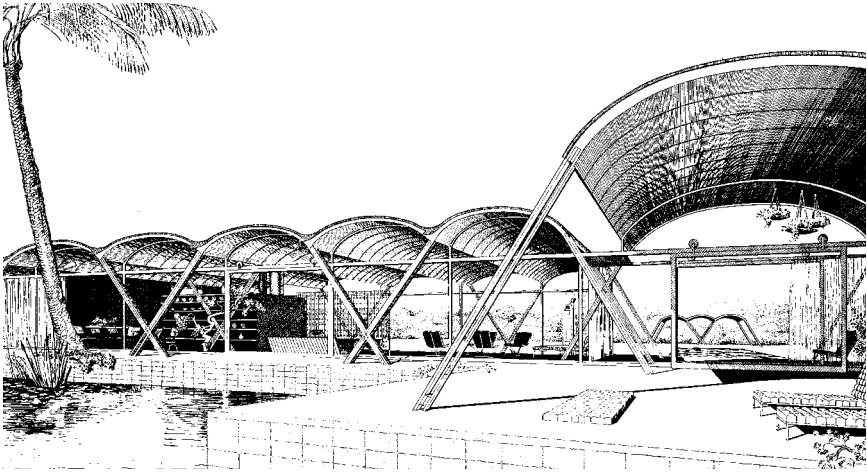
△ Abb. 2-26: Le Corbusier: Unité d'habitation, Marseilles (1945–52)



△ Abb. 2-27: Le Corbusier: Wallfahrtskapelle, Ronchamp (1950–54)



△◁ Abb. 2-28 und 2-29:  
Paul Rudolph: Sommerhaus Healy  
(Cocoon House), Siesta Key,  
Florida (1948-50)



△ Abb. 2-30: Paul Rudolph: Haus Knott, Yankeetown, Florida (Projekt, 1951)



△ Abb. 2-31: Paul Rudolph: Sanderling Beach Club, Siesta Key, Florida (1952–53)



◁ Abb. 2-32: Paul Rudolph:  
Haus Hook, Siesta Key, Florida  
(1952–53)

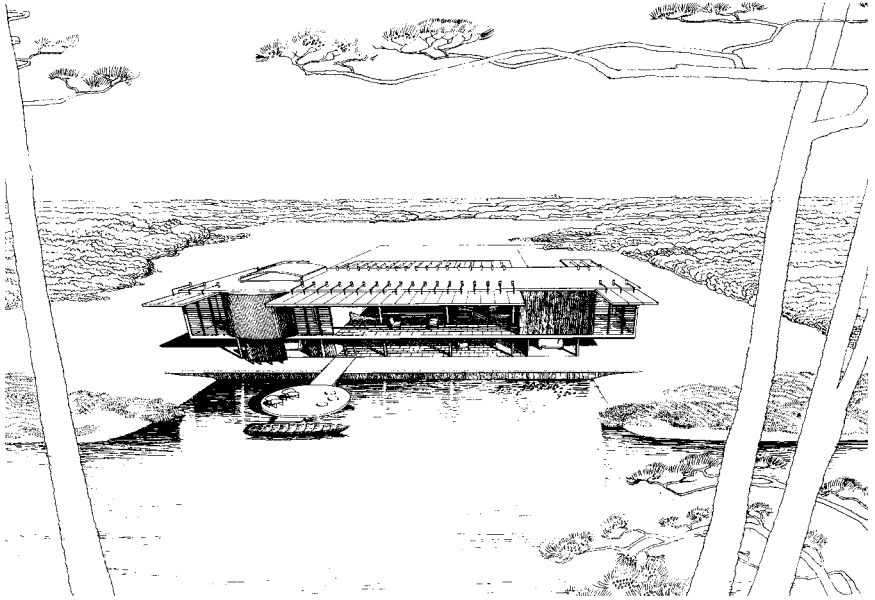


▷ Abb. 2-33: Paul Rudolph: Haus  
Hiss (*Umbrella House*), Siesta Key,  
Florida (1952–53)



▷▽ Abb. 2-34 und 2-35:  
Paul Rudolph: Gästehaus Walker,  
Sanibel Island, Florida (1952–53)

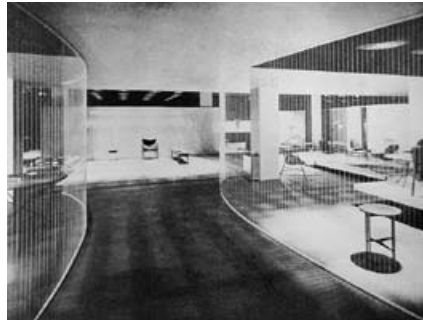
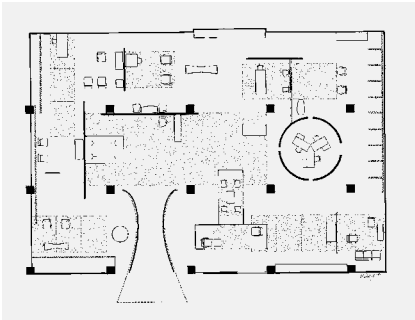




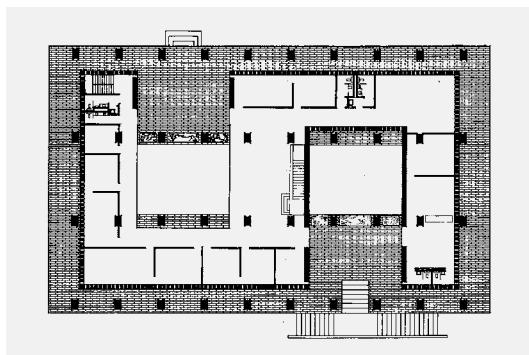
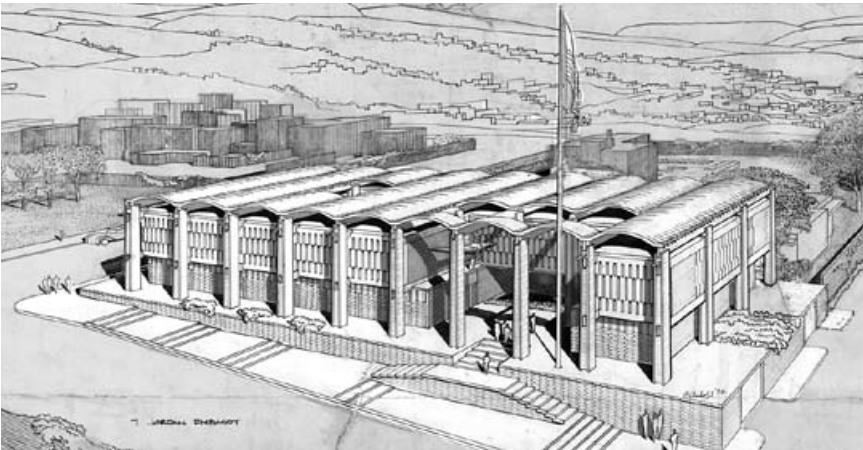
△ Abb. 2-36: Paul Rudolph: Haus Cohen (zweite, nicht realisierte Fassung, 1954)



◁ Abb. 2-37: Paul Rudolph beim Zeichnen (in den 50er Jahren)

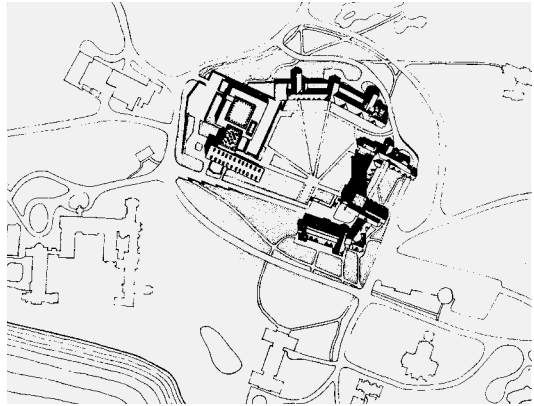


△ Abb. 2-38 und 2-39: Paul Rudolph: Ausstellung *Good Design*, Museum of Modern Art, New York (1952)



△▷ Abb. 2-40 und 2-41: Paul Rudolph: US-Botschaft Amman, Jordanien (Projekt, 1954)

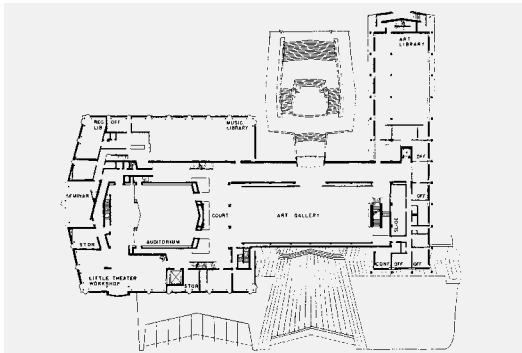
Paul Rudolph mit Anderson,  
Beckwith & Haible: Mary Cooper  
Jewett Arts Center, Wellesley  
College, Wellesley, Massachussets  
(1955–58)



▷ Abb. 2-42: Lageplan (genordet)



△ Abb. 2-43: Perspektivische  
Ansicht vom Hof (zweite Fassung)



◁ Abb. 2-44: Grundriss Hauptge-  
schoss mit Galerie und Bibliothek



◁ Abb. 2-45: Vogelschau der Gesamtanlage



△ Abb. 2-46: Ansicht von Westen



▷ Abb. 2-47: Ansicht von Süden



△ Abb. 2-48 und 2-49: Paul Rudolph: Riverview High School, Sarasota, Florida (1957–58)

### **3 Große Erwartungen und die zweite Generation: Paradigmenwechsel I, 1958–65**

Das Jahr 1958 wurde für Paul Rudolph vom Beginn seiner Lehrtätigkeit an der Architekturfakultät der Universität Yale in New Haven (Connecticut) bestimmt. Während der Jahre in Yale konzentrierte er seine Gedanken vor allem auf zwei Kernthemen – die Rolle des Gebäudes im Kontext und die Suche nach einer formal und räumlich reicheren Architektursprache. Seine Aufsätze und Reden gingen in dieser Zeit daher konkreter auf Aspekte des Städtebaus und der Wahrnehmung von Gebäuden ein und stellten im Wesentlichen eine Konsolidierung seiner früheren Gedanken dar. Wiederkehrende Themen dieser Zeit waren so der Aufruf zur Schaffung lesbarer, zusammenhängender und interessanter Außenräume, der Beachtung der Rolle eines Gebäudes innerhalb der Bedeutungshierarchie städtischer Bauten, die nach Vordergrund- und Hintergrundgebäuden verlange, sowie die Wahrnehmung von Gebäuden auf verschiedenen Ebenen, etwa unterschiedlicher Entfernung oder Geschwindigkeit, die letztlich auch Fragen nach einer neuen Form von Ornament und Dekoration berührte. Dies waren auch Themen in Yale, wo Rudolph auf Lehrer wie Vincent Scully, Louis Kahn oder auch John Johansen traf, die vergleichbare Interessen verfolgten. Unter Rudolphs Leitung wurde die Architekturschule in Yale bald wieder zu einer der angesehensten Ausbildungsstätten im Land, aus der in den kommenden Jahren so unterschiedliche Absolventen wie Norman Foster, Richard Rogers, Charles Gwathmey, Stanley Tigerman oder auch Robert A.M. Stern hervorgehen sollten.

Neben seiner Lehre in Yale konnte Rudolph auch erstmals in seiner Karriere eine Reihe größerer Projekte für die Universität Yale und auch für andere institutionelle Auftraggeber verwirklichen, die ihm endlich einen adäquaten Rahmen für die konkrete Anwendung seiner Gedanken gaben. So wurde er bereits 1958 als künstlerischer Berater für ein Stadterneuerungsprojekt in New Haven berufen, aus dem das Parkhaus an der Temple Street (1959–63) hervorging. Seine Formensprache wurde zunehmend plastischer und orientierte sich am Vorbild Le Corbusiers, dessen Justizpalast in Chandigarh er etwa als Vorbild für die Sarasota Senior High School (1958–59)

benannte. Diese Schule markierte aus Rudolphs eigener Sicht auch den Beginn einer „persönlicheren und relevanteren Suche“, während das *Blue Cross-Blue Shield*-Bürogebäude in Boston (1957–60) schon früh einen Weg fort von der „Glaskiste“ nach dem Vorbild Mies van der Rohe hin zu einer massiveren und plastischeren Gestalt wies – ein Trend, dem bald auch andere Architekten folgen sollten. Geprägt von Rudolphs städtebaulichen Ambitionen waren auch zwei Projekte für die Universität Yale, so das vom Vorbild südeuropäischer Hügelstädte inspirierte Wohnheim für verheiratete Studenten (1960–61) als auch das Art and Architecture Building (1958–63), das zudem als Höhepunkt von Rudolphs Suche nach formaler und räumlicher Komplexität gelten konnte. Die Bedeutung von Wohnhausprojekten ging in dieser Schaffensphase zwar zurück, doch mit den Häusern Deering in Casey Key (1958–59) und Milam in Jacksonville (1960) entstanden noch einmal zwei bedeutende Florida-Häuser, die ebenfalls einen Schritt hin zu einer freieren und plastischeren Gestalt markierten.

### **Große Erwartungen: Gesellschaft und Stadtentwicklung um 1960**

Die späten 50er und die frühen 60er Jahre wurden in den USA von einer Fortsetzung und Ausweitung des Wirtschaftswachstums geprägt. Meinungsumfragen der Zeit zufolge blickten die meisten Amerikaner sehr optimistisch in die Zukunft, als einerseits der Korea-Krieg und die McCarthy-Jahre zunehmend aus der Erinnerung verschwanden und es andererseits für den technischen Fortschritt keine Grenzen zu geben schien. Zwar verhärtete sich zum Ende der Präsidentschaft Dwight Eisenhowers das Verhältnis zwischen den beiden Supermächten USA und UdSSR, wozu nicht zuletzt die amerikanische Unterstützung Südvietnams sowie der Boykott gegen Kuba nach der Machtergreifung Fidel Castros im Januar 1959 beitrugen. Umgekehrt hatte auch der erfolgreiche Start des ersten sowjetischen Satelliten Sputnik im Oktober 1957 Angst vor einer technologischen Übermacht der UdSSR ausgelöst, doch mit der Gründung der NASA im folgenden Jahr konnten die USA bald auch bei der Erforschung des Weltraums wieder mit dem Rivalen gleichziehen, und mit der Überwindung der kurzen Rezession von 1958 schien die Zukunft aus Sicht vieler Amerikaner bald wieder Wohlstand, Gesundheit und persönliches Glück zu verheißen. Die zunehmende Kaufkraft und die durch sie geprägte „Konsumkultur“ schienen alte soziale Grenzen nach und nach zu verwischen, und das durchschnittliche Familieneinkommen im Jahr 1960 lag kaufkraftbereinigt um 30% höher als zehn Jahre zuvor. 1960 besaßen 80% der amerikanischen Haushalte mindestens ein Auto, 15% sogar bereits mindestens zwei, und 90% konnten einen Fernseher ihr eigen nennen.



Insbesondere die Hochschulabsolventen dieser Jahre, die zumeist während der geburtenschwachen Jahre der Depression geboren worden waren, konnten sich über eine hohe Nachfrage auf dem Arbeitsmarkt und entsprechend hohe Einstiegsgehälter freuen. Getragen wurde das Wirtschaftswachstum vor allem von der Elektro- und Elektronik-Industrie, aber auch Nahrungsmittel-, Chemie-, Pharma- und die Werbeindustrie hatten großen Anteil daran. Wissenschaftliche und technische „Durchbrüche“ in unterschiedlichsten Bereichen wurden fast zur Regel, und dieses „goldene Zeitalter“, in dem sowohl ökonomisch als auch technisch alles möglich erschien, führte insbesondere unter der gebildeten Mittelschicht zu großen Erwartungen an die Zukunft. Daneben trat mit der Beat-Bewegung jedoch auch erstmals eine neue Jugendkultur ans Tageslicht, und auch die Afroamerikaner mahnten nun eine Anerkennung ihrer Rechte an. In den Jahren zwischen 1957 und 1960 markierten erste „Sit-Ins“ schwarzer Bürgerrechtler in den Südstaaten deren Bereitschaft zum direkten Handeln, diese Zeichen blieben jedoch von der weißen Mehrheit in Amerika insbesondere im Norden noch weitgehend unbemerkt, während im Süden auch offener Rassismus noch weitgehend ungestraft blieb.<sup>1</sup>

Die Bürgerrechtsbewegung wurde jedoch kein Thema im Präsidentschaftswahlkampf von 1960, in dem der Republikaner Richard Nixon gegen den Demokraten John F. Kennedy antrat und sich nicht zuletzt wegen des telegeneren Auftretens seines Konkurrenten knapp geschlagen geben musste. Die Präsidentschaft Kennedys, der 1961 die Nachfolge von Eisenhower antrat, wurde insbesondere unter liberal gesinnten und jüngeren Amerikanern als Symbol des gesellschaftlichen Aufbruchs betrachtet. Nicht zuletzt für die um 1920 geborene Generation galt der 1917 geborene Kennedy als Hoffnungsträger und verkörperte – trotz seiner privilegierten Herkunft – eine Person, die nicht den etablierten politischen Strukturen verhaftet war. Sein berühmt gewordener Aufruf zu eigenem Handeln (*“Ask not what your country can do for you, ask what you can do for your country”*) gaben der Hoffnung auf Wandel weiteren Auftrieb, und auch sein Stab von Beratern schien vor Plänen für die Zukunft des Landes nur so zu sprühen. So hatten seine Zeitgenossen hohe Erwartungen an den jungen Präsidenten, und manche Journalisten mutmaßten kurz nach seinem Amtsantritt gar, er könne die legendäre Bilanz von Franklin D. Roosevelts ersten einhundert Tagen noch übertreffen. Insbesondere für liberale und progressive Beobachter schien es angesichts einer boomenden Wirtschaft nun keine Grenzen mehr zu geben, die wichtigsten gesellschaftlichen Probleme zu lösen. Zu diesem Optimis-

1 James T. Patterson: *Grand Expectations*. New York/Oxford 1996, S. 311 ff., 348, 407 ff., 425 ff., 451 ff.

mus trugen auch die Experten bei, auf die Kennedy sich als Ratgeber verließ, und die ihr Selbstbewusstsein nicht zuletzt aus neuen und verfeinerten wissenschaftliche Methoden bezogen, mit denen eine optimale Steuerung von Wirtschaft und Gesellschaft möglich zu werden schien.<sup>2</sup> Die durch Kennedy ausgelöste Euphorie belegt auch eine Erinnerung des Architekten und Journalisten Peter Blake:

*“The advent of John F. Kennedy... was an extraordinarily exhilarating event. We could relate to him, and he to us... he was one of us, though perhaps a little richer, and everyone we knew was willing to drop everything and come to work for his administration if asked. (...) There was a real sense of euphoria among those of us, now about forty years old, who had been waiting for the past fifteen years for the advent of a more civilized world. This seemed to be it, we thought.”*<sup>3</sup>

Wichtige Publikationen lenkten ab Beginn der 60er Jahre zudem erstmals den Blick auf bisher nicht beachtete Probleme. So erschienen 1962 sowohl Rachel Carsons Buch *Silent Spring*, das vor den Gefahren des Pestizideinsatzes und der Umweltverschmutzung warnte, als auch Michael Harringtons *The Other America*, das die – trotz scheinbarem Massenwohlstand – weiter bestehende Armut im Lande thematisierte. Im Jahr darauf erschien Betty Friedans auch kommerziell erfolgreiches Buch *The Feminine Mystique*, das als erstes sichtbares Zeichen der Frauenbewegung gelten konnte und einen neuen Blick auf die Rolle der Frau wagte, nachdem im vergangenen Jahrzehnt in den Medien vor allem Mutterglück und Häuslichkeit als erstrebenswerte weibliche Ideale gepredigt worden waren. Mehr Selbstbestimmung der Frau verhiess auch die Zulassung der Antibabypille im Jahr 1960, die gleichzeitig als Symbol einer liberaleren Grundeinstellung der Gesellschaft zur Sexualität betrachtet werden konnte. Dieser Prozess war jedoch seit Ende der 50er Jahre auch durch Literatur und Medien vorbereitet worden, als im Jahr 1958 beispielsweise Vladimir Nabokovs Roman *Lolita* erschienen war, der – neben anderem Stoff mit sexueller Thematik – bis Ende des Jahrzehnts auch verfilmt wurde, während Hollywood gleichzeitig auch andere bisherige Tabuthemen wie Abtreibung und Homosexualität aufgriff.<sup>4</sup>

Eine wirklich greifbare innenpolitische Bilanz, die das in Kennedy gesetzte Zutrauen gerechtfertigt hätte, blieb bis zum Ende seiner Amtszeit jedoch aus – wohl auch, weil er sich mehr als Außenpolitiker begriff. So unterstützte er im Mai 1961 das Apollo-Programm der NASA, mit dem die USA als

2 ebd., S. 435, 458–64.

3 Peter Blake: *No Place like Utopia*. New York 1993, S. 267 f.

4 Patterson 1996, S. 359 f.

erste Nation der Welt einen Menschen auf den Mond schicken wollten – ein Unterfangen, das bis zu seinem Erfolg im Jahr 1969 gut 30 Milliarden Dollar verschlingen sollte. Für Kennedy jedoch versprach dieser Schritt Unterstützer auch unter konservativen und patriotisch gesinnten Amerikanern und bot darüber hinaus einmal mehr Gelegenheit, gegenüber der UdSSR die Muskeln spielen zu lassen. Dennoch gehörten Kennedys erste beide Amtsjahre zu den angespanntesten und angsteinflößendsten Jahren des Kalten Krieges, als das Land in schwerwiegende Konflikte mit der Sowjetunion geriet. So bauten die USA zum einen das schon unter Eisenhower begonnene Engagement in Südvietnam aus und unternahmen zum anderen im April 1961 einen erfolglosen Versuch, in Kuba zu landen und Fidel Castro zu stürzen. Nachdem dieser die UdSSR um Unterstützung gebeten hatte, weitete sich der Konflikt schließlich zur sogenannten Kubakrise aus, auf deren Gipfel im Oktober 1962 die Welt nur knapp vor einem neuerlichen Krieg zu stehen schien. Doch schon im August 1961 hatte die Konfrontation mit der Sowjetunion mit dem Mauerbau in Berlin einen ersten Höhepunkt erreicht, und als Resultat beider Ereignisse wurde nach 1963 schließlich ein „heißer Draht“ zwischen Washington und Moskau eingerichtet, um ähnliche Eskalationen in Zukunft zu vermeiden.<sup>5</sup>

Für die Probleme der Afroamerikaner hingegen ließ Kennedy nach seinem Amtsantritt zunächst nur wenig Interesse erkennen. Dies änderte sich jedoch, nachdem Martin Luther King im April 1963 in Birmingham (Alabama) Proteste gegen die Rassentrennung in der Stadt und die vielfältige Diskriminierung initiierte, die auf Seiten der Stadtverwaltung und insbesondere der Polizei zu gewalttätigen Überreaktionen führten, und auch auf Seiten der bislang gewaltlosen Bürgerrechtsbewegung erste Gegenreaktionen auslöste. Erstmals in der Geschichte der Bewegung wurde diese Auseinandersetzungen jedoch im Fernsehen übertragen und rüttelte so auch die bislang indifferenten Amerikaner im Norden auf, die nun von diesem Thema Notiz nehmen mussten. Nicht zuletzt auch als Folge der weltweiten Beachtung der Auseinandersetzung ließ auch Präsident Kennedy erstmals Unterstützung für ein Bürgerrechtsgesetz erkennen, und im August des Jahres schließlich organisierten King und andere Führer der Bewegung den Marsch auf Washington, an dem 250 000 Demonstranten, darunter auch 50 000 Weiße teilnahmen, um gegen Diskriminierung und für Bürgerrechte zu demonstrieren. In Folge des Marsches jedoch formierten sich neue und auch radikalere Reformgruppen, die Kings gewaltfreiem Kurs zunehmend kritisierten. So zersplitterte die Bürgerrechtsbewegung zunehmend und trug damit zur wachsenden Fragmentierung der Gesellschaft ab Mitte der 60er Jahre bei.<sup>6</sup>

5 ebd., S. 487–508.

6 ebd., S. 478–85.

Ein Schock für das Land war schließlich die Ermordung Kennedys in Dallas am 22. November 1963. Obwohl eine Kommission unter dem Vorsitz des obersten Bundesrichters Earl Warren zum Ergebnis kam, dass das Attentat die alleinige Tat des ehemaligen Marinesoldaten Lee Harvey Oswald war, vermuteten doch 52% der Amerikaner eine Verschwörung hinter dem Anschlag. So war das Attentat für viele Bürger ein Schock, der ihren Glauben an die Zukunft trübte und dem Optimismus über endlosen Fortschritts und immer weiter wachsende Aussichten erste sichtbare Sprünge versetzte. Dennoch wurden unter Kennedys Nachfolger Lyndon B. Johnson – gewissermaßen als Vermächtnis – in kurzer Zeit eine Reihe wichtiger liberaler Reformgesetze beschlossen, so unter anderem ein erstes Bürgerrechtsgesetz, der Economic Opportunity Act, der Schulen und Kindergärten in armen Stadtregionen förderte, sowie ein „Krieg gegen die Armut“ (*War on Poverty*). Letzterer stellte nicht zuletzt eine Reaktion auf das Buch Harringtons dar, und nach neuen Erhebungen der Regierung mussten 1964 gut 20% der Amerikaner – über 40 Millionen Menschen – als arm gelten. Ein Kernstück des *War on Poverty* war dabei das sogenannte *Community Action*-Programm, das Bedürftigen „maximale Beteiligung“ und Mitsprache, etwa in Form von Mieterräten und anderen Interessenvertretungen einräumte.<sup>7</sup>

Johnson, dessen erklärtes Vorbild Franklin D. Roosevelt war, sah seine Aufgabe nicht nur in der Fortsetzung der unter Kennedy begonnenen liberalen Politik, sondern war auch optimistisch, dass das Land auf diese Weise nicht nur zu einer „reichen“ und „mächtigen“, sondern auch zu einer „großartigen Gesellschaft“ (*Great Society*) werden konnte. Unterstützt durch die ungebrochene Wirtschaftskraft der USA und ihre Stellung in der Welt wurden nun großangelegte staatliche Programme möglich, für die es aus Johnsons Sicht kaum Grenzen gab, wie er 1964 einem Mitarbeiter erklärte:

*“I’m sick of all the people who talk about the things we can’t do. Hell, we’re the richest country in the world, the most powerful. We can do it all.”*<sup>8</sup>

Johnsons erstes Amtsjahr konnte daher als Hochphase des sozialstaatlichen Engagements der Bundesregierung und als Höhepunkt liberaler Reformbereitschaft in den USA gelten. Schon bald jedoch musste er sich auch mit einigen Problemen auseinandersetzen, die ihren Ursprung bereits in früheren Jahren hatten, wozu nicht zuletzt auch die großen Erwartungen zählten, die durch Kennedys Präsidentschaft geweckt worden waren und die auf Dauer nicht zu erfüllen waren. Zudem wurde die Amtszeit Johnsons schon bald von

7 ebd., S. 536.

8 zit. n. Patterson 1996, S. 531

ersten Schwierigkeiten überschattet, so in Form der nun auch auf Städten des Nordens und des Westens übergreifenden ethnischen Unruhen, die 1964 etwa New York oder 1965 Los Angeles erreichten, oder auch der zunehmenden Instabilität in Vietnam, die ab 1965 zur militärischen Intervention zwang.<sup>9</sup>

### **Die Städte zwischen Bauboom und urban renewal**

Die Zeit um 1960 war in den USA von einem Bauboom geprägt, der nun auch den Innenstädten zugute kam, wo teilweise erstmals seit der Weltwirtschaftskrise wieder nennenswerte Bauten entstanden. Treibende Kraft dieses Booms war vor allem eine scheinbar endlose Nachfrage nach Büroflächen, die einerseits der zunehmenden Bedeutung des Dienstleistungssektors, andererseits auch dem zunehmenden Flächenbedarf pro Arbeitnehmer zuzuschreiben war. Im ersten Nachkriegsjahrzehnt waren als Spätfolge des Immobilienbooms der 20er Jahre noch kaum neue Büroflächen entstanden, da das vorhandene Angebot den Bedarf vielerorts decken konnte. Ab Mitte der 50er Jahre jedoch hatte die Nachfrage so stark angezogen, dass landesweit nennenswerte Flächen neu entstanden, und so konnte 1955 in Chicago das erste neue Bürohaus seit zwanzig Jahren eingeweiht werden. Drei Jahre später eröffneten in Cleveland und Minneapolis die ersten Neubauten seit der Depression, und in Baltimore wurde sogar erst 1961 mit dem von Mies van der Rohe entworfenen Büroturm One Charles Center die fast 30jährige Baupause beendet. Am signifikantesten schlug sich der Büroboom freilich in New York nieder, wo allein in den zwei Jahren von 1957 bis 1959 über 50 Geschäftshochhäuser eröffnet wurden – und damit ebenso viele wie in den gesamten zehn Jahren zuvor.<sup>10</sup>

Unterdessen setzten sich Suburbanisierung und Motorisierung unvermindert fort. Bis 1964 wurden jährlich mehr als 1,2 Millionen Wohneinheiten neu gebaut, davon entfiel jedoch die überwiegende Mehrheit als Einfamilienhäuser in den Vororten. Gleichzeitig wurde für viele Familien bereits der Zweitwagen zur Norm, und bis 1963 verfügten 80% der amerikanischen Haushalte über mindestens ein Auto. Während der Babyboom Kindergärten und Schulen füllte und der wirtschaftliche Aufschwung nach den Worten des Stadthistorikers Jon Teaford „ein Auto in jede Garage und einen Fernseher in jedes Wohnzimmer“ brachte, fielen die großen Städte beim Bevölkerungswachstum zunehmend hinter ihre expandierenden Vororte zurück. Die Einwohnerzahlen von Städten wie New York, Chicago, Philadelphia, Detroit oder Baltimore stagnierte in den Jahren zwischen 1950 und 1970, und in anderen

9 ebd., S. 524 f., 562 ff.; Willi Paul Adams: Die USA im 20. Jahrhundert. München 2000, S. 100.

10 Jon C. Teaford: The Twentieth Century American City. Baltimore 1986, S. 113 f.; Ders.: The Rough Road to Renaissance. Baltimore 1990, S. 131 ff.

ging sie sogar empfindlich zurück. So fiel sie im gleichen Zeitraum etwa in Boston um 20%, in Pittsburgh um 23% und in St. Louis gar um 27%. Gleichzeitig veränderte sich auch die ethnische Zusammensetzung der Stadtbevölkerung, als Afroamerikaner und auch andere Gruppen, etwa Puertoricaner, vermehrt in die Städte zogen. So stieg etwa der Anteil der Afroamerikaner an der Gesamtbevölkerung zwischen 1950 und 1970 in Chicago von 14 auf 31% an, in Baltimore von 24 auf 46% oder in St. Louis von 18 auf 41%.<sup>11</sup>

Die Veränderung der Bewohnerstruktur, das Auto als neues Massentransportmittel und der Bedeutungsverlust der alten Innenstädte als Handels- oder Dienstleistungszentren innerhalb der neuen Metropolregionen wirkten sich zusehends auch auf den Einzelhandel und andere Innenstadtnutzungen aus. Teilweise als Folge der im vergangenen Jahrzehnt entstandenen suburbanen Einkaufszentren, teilweise als Folge der schlecht auf den automobilen Individualverkehr eingerichteten Stadtzentren ging die Anzahl der Fahrten in die Innenstädte zurück und führte zum fortgesetzten Niedergang des öffentlichen Nahverkehrs sowie zu sinkenden Umsätzen im Einzelhandel. So lagen etwa in Boston im Jahr 1960 die Umsätze der Kaufhäuser inflationsbereinigt auf dem Niveau des Jahres 1933, als die Weltwirtschaftskrise ihren Tiefpunkt erreicht hatte, und in Pittsburgh schlossen zwischen 1958 und 1960 drei große Kaufhäuser für immer ihre Pforten.

Angesichts des Siegeszuges des Autos litten auch die Eisenbahngesellschaften unter ernstem und wirtschaftlich bedrohlichem Passagierschwund, und so versuchten sie etwa in New York, die schwindenden Einnahmen im Kerngeschäft durch bessere Ausnutzung ihrer zentral gelegenen Immobilien zu kompensieren. So gelang es den Betreibern des Grand Central Terminals, die Luftrechte über der Bahnhofshalle zu verkaufen, wo bis 1963 das vom New Yorker Büro Emery Roth & Sons unter Beratung von Walter Gropius und Pietro Belluschi entstandene Pan Am-Gebäude entstand. In der Bevölkerung stieß dieser Bau umgehend auf scharfe Ablehnung und wurde als Werk gieriger Grundstücksspekulanten verachtet. Auch die Architekturpresse räumte ein, dass die Gestaltung – wie der *Architectural Record* befand – „nicht gerade als voller Erfolg“ zu werten sei, betrachtete den Bau angesichts der Zwänge jedoch letztlich als „brillanten“ Kompromiss. Aus Sicht jüngerer Architekten hingegen markierte der Bau zumeist einen Verlust des Idealismus der Moderne und eine unverantwortliche „Monstrosität“, die – zumal aus der Hand des als integer geltenden Gropius – auch bei Paul Rudolph Unverständnis auslöste, der sich von diesem Werk seines einstigen Lehrers enttäuscht zeigte.<sup>12</sup> Der zweite große Bahnhof New Yorks hingegen, die 1911 von McKim,

11 nach: Teaford 1986, S. 110, 116.

Mead & White fertiggestellte Pennsylvania Station, wurde trotz der scharfen Proteste von Bürgern und auch einigen Architekten im selben Jahr abgerissen und durch einen unterirdischen Pendlerbahnhof ersetzt, während anstelle der alten Bahnhofshalle das Veranstaltungszentrum Madison Square Garden entstand. Ein Resultat der das Projekt begleitenden Proteste war jedoch die Gründung der *Landmarks Preservation Commission* im Jahr 1965, die zusammen mit der Denkmalschutzgesetzgebung des *Historical Preservation Act* von 1966 die historische Substanz der Städte besser schützen sollte.

Die Anstrengungen der Stadterneuerung führten nun, zehn Jahre nach der Verabschiedung des *Housing Act* von 1949, zu ersten sichtbaren Ergebnissen, und in vielen Städten wurden neue, ehrgeizige Projekte vorgestellt.<sup>13</sup> So entstand etwa in Hartford, Connecticut die bis 1965 realisierte Constitution Plaza nach einem Entwurf von Harrison & Abramovitz. In Boston legte Ieoh Ming Pei 1960 einen Masterplan für das Government Center vor, das bis 1972 unter Beteiligung namhafter Architekten, so unter anderem Pietro Belluschi, Walter Gropius und TAC, Paul Rudolph sowie dem noch jungen Büro Kallmann, McKinnell & Knowles fertiggestellt wurde. Pei zeichnete auch für ab 1958 unternommene Erneuerung des Stadtteils Society Hill in Philadelphia verantwortlich, wo neben Neubauten aus seiner Hand auch ein großer Teil des historischen Bestands erhalten und renoviert wurde. Diese Hochphase des *urban renewal* in den USA spiegelte nicht zuletzt den erklärten Willen der Regierung unter Lyndon Johnson wieder, der in einer Rede im Jahr 1964 auf die Bedeutung der Städte auf dem Weg zur *Great Society* hingewiesen hatte:

*“In the next forty years, we must rebuild the entire urban United States... The catalog of ills is long: There is the decay of centers and the despoiling of the suburbs. There is not enough housing for our people or transportation for our traffic... Worst of all, expansion is eroding the precious and time honored values of community with neighbors and communion with nature. The loss of these values breeds loneliness and boredom and indifference. Our society will never be great unless our cities are great.”*<sup>14</sup>

Die Bedeutung der Stadterneuerung für die demokratische Regierung markierte auch die Gründung des Ministeriums für Wohnungsbau und Stadtentwicklung (*Department of Housing and Urban Development, HUD*),

12 Teaford 1986, S. 111 f.; Blake 1993, S. xiii.

13 Teaford 1990, S. 145.

14 Lyndon B. Johnson: Remarks at the University of Michigan (22.05.1964). Lyndon Baines Johnson Library and Museum, [www.lbjlib.utexas.edu/johnson/archives.hom/speeches.hom/640522.asp](http://www.lbjlib.utexas.edu/johnson/archives.hom/speeches.hom/640522.asp)

das bis 1964 landesweit 970 Erneuerungsprojekte bewilligte. Die Ergebnisse der ersten Fertigstellungen etwa in Pittsburgh und Boston erhielten dabei durchaus positive Kritiken, doch wurde dieses Bild bald von organisatorischen Problemen und teilweise langen Projektlaufzeiten getrübt, die nach der Räumung der ehemaligen „Slums“ und ihrem Abriss zunächst zu großen Brachen führten, auf denen über Jahre wenig geschah und die im Volksmund daher wenig schmeichelhafte Bezeichnungen wie „Hiroshima Flats“ (in St. Louis) oder „Ragweed Acres“ (in Detroit) erhielten. Substanziellere Kritik entzündete sich zudem an der Umsiedelung der Bevölkerung der zum Renewal vorgesehenen Quartiere, die meist den unteren Einkommensschichten entstammte. Wenn auch von offizieller Seite als „substandard“ klassifiziert, hatten diese Menschen doch in den vermeintlichen „Slums“ erschwinglichen Wohnraum gefunden, der, wie bei der Sanierung des West End in Boston, durch die Neuentwicklung zerstört und durch hochpreisige Apartments ersetzt wurden.<sup>15</sup>

Zudem litt der soziale Wohnungsbau in den USA weiterhin unter politischer Opposition, weshalb die Mittel für solche Projekte kontinuierlich beschnitten wurden und bis 1964 landesweit gerade einmal 575 000 Wohneinheiten entstanden. Aus Kostengründen verfielen die städtischen Wohnungsbaugesellschaften daher zunehmend auf Hochhaussiedlungen, die zu solchen Projekten wie der von Minoru Yamasaki und Partnern entworfenen Siedlung Pruitt-Igoe in St. Louis oder den Robert Taylor Homes in Chicago führten, deren viel publizierte Mängel und sozialen Spannungen in den kommenden Jahren das gesamte Programm stigmatisieren sollten. Diese resultierten zumeist weniger aus der – teilweise zwar durchaus hinterfragenswerten – Gestaltung, sondern vielmehr aus der einseitigen Belegungspolitik und der daraus resultierenden Sozialstruktur solcher Projekte. Durch Verwaltungsakt wurden die sogenannten „Projects“ überdurchschnittlich stark mit Sozialhilfeempfängern sowie allein erziehenden Elternteilen belegt und entwickelten sich vielfach zu afroamerikanischen Enklaven, in denen die unerwünschten Zuwanderer aus dem Süden einquartiert wurden. Trotzdem blieb die Mehrzahl der Sozialwohnprojekte sozial wie baulich intakt, und einige Siedlungen verfügten sogar über Wartelisten.<sup>16</sup>

Mit dieser Hochphase der Stadterneuerung ging eine zunehmende Kritik der Suburbanisierung sowie eine neue Sicht der Städte einher, die in diesen nicht länger nur die von Giedion und anderen modernen Theoretikern erkannten „kranken“ Gebilde und für das moderne Leben „unbrauchbaren Instrumente“ erkennen wollte, die dringend der Heilung durch Planer und

15 Teaford 1986, S. 121 ff.

16 ebd., S. 124 f.



andere Experten bedurften. Am eloquentesten kritisierte Jane Jacobs, eine ehemalige Mitarbeiterin des *Architectural Forum*, in ihrer 1961 erschienenen Anklage *Death and Life of Great American Cities* die moderne Städtebau-theorie als „Pseudowissenschaft“ und die Zerstörung durchaus lebendiger und erhaltenswerte Quartiere durch die Stadterneuerung. Der Verdienst Jacobs' und auch William H. Whytes, der schon 1958 eine Bestandsaufnahme der „explodierenden Metropole“ unternommen hatte, war eine neue Wahrnehmung der Stadt als abwechslungsreicher Lebensraum, dessen Nutzung Spaß und Freude bereiten konnte und daher durchaus der Zuneigung wert war. Einen neuen Blick auf die Stadtplanung als nicht nur technisches, sondern auch wahrnehmungspsychologisches Problem eröffnete 1960 auch Kevin Lynch mit seinem Buch *The Image of the City*, in dem er vor allem auf die Bedeutung der „Lesbarkeit“ des Stadtbildes hinwies, das zu betrachten und zu erleben zudem „besonderes Vergnügen“ bereiten könne.<sup>17</sup> Zum Symbol der Städtebaukritik wurde dabei die Straße, auf deren soziale Funktion insbesondere Jane Jacobs hinwies, und deren zunehmende Veränderung und schließlich „Tod“ auch von Paul Rudolph und später von Vincent Scully beklagt wurde.<sup>18</sup> Zum Gegenstand der Kritik wurde nach 1960 jedoch auch die Verunstaltung der Landschaft und der Städte durch „vulgäre“ Infrastrukturen und kommerzielle Bauten, die etwa Peter Blake in seinem Buch *God's Own Junkyard* aus dem Jahr 1964 beklagte und als Kehrseite des wirtschaftlichen Wachstums sowie als Ausdruck einer zunehmenden Indifferenz des Publikums gegenüber guter Gestaltung interpretierte.

### **Zwischen Sinnlichkeit und Chaos: Architektur um 1960**

Die Jahre zwischen 1958 und 1965 können als erste Phase eines Paradigmenwechsels begriffen werden, in der unter dem Einfluss einer nachrückenden Generation jüngerer Architekten sowohl eine formale Individualisierung als auch eine aus Sicht zeitgenössischer Kritiker „neue Philosophie“ sichtbar wurde.<sup>19</sup> Die Vertreter dieser zweiten modernen Generation waren in der vorangegangenen Dekade erst mit Wohnhausentwürfen bekannt geworden, hatten aber im Zuge der auflebenden Konjunktur ab Mitte der 50er Jahre auch größere und prestigeträchtigere Aufträge erhalten. Formal wie intellektuell schienen sie zunächst noch stark an den modernen „Meistern“ orientiert zu sein, denen sie nach den Worten Peter Blakes, selbst ein Mitglied dieser Generation, ihre architektonischen Grundlagen verdankte. In seinem 1960 erschienen Buch *The Master Builders* huldigte Blake daher den Leitfiguren

17 Kevin Lynch: *The Image of the City*. Cambridge, Mass./London: MIT Press, 2000 (Orig.: 1960).

18 Vincent Scully: *The Death of the Street*. *Perspecta* 8 (1963), S. 91–96.

19 Robin Boyd: *The Puzzle of Architecture*. Carlton 1965, S. 15.

Ludwig Mies van der Rohe, Le Corbusier und Frank Lloyd Wright, deren „poetische Vision“ die „prosaische Beschränkung“ vieler ihrer Zeitgenossen überwunden habe und sie so zu den „großen individuellen Künstlern“ der Moderne hatte werden lassen. Ihr Werk, so Blake, verkörpere die „großen Traditionen der westlichen Welt“ und bilde die Basis für die Arbeit der jüngeren Generation, die allen voran durch Eero Saarinen, Philip Johnson, Paul Rudolph und Minoru Yamasaki repräsentiert werde. Angesichts der Größe ihrer Vorbilder sei die Aufgabe dieser jüngeren Architekten nicht eigene Innovation, sondern die „Synthese“ der Konzepte der modernen Meister:

“*[The] men of the new generation... are not innovators: it would be difficult to innovate after so overwhelming a flood of new ideas. They are the ‘summer-uppers’, the men who are trying to find areas of agreement in the three different idioms they have inherited from Mies, Corbu, and Wright.*”<sup>20</sup>

Anders als von Blake erwartet, gab sich die jüngere Generation jedoch keineswegs mit der „Variation bekannter Themen“ zufrieden, sondern brachte zunehmend ihre Unzufriedenheit über den International Style zum Ausdruck, zumal sie die Prinzipien der moderne Pioniere mittlerweile von Spekulanten und Bauunternehmern vereinnahmt sah. Doch auch die prosperierende Wirtschaft in den Nachkriegsjahren trug ihren Teil dazu bei, dass Funktionalismus oder konstruktive Ehrlichkeit zunehmend als beengend oder gar „naiv“ und die prismatische, glatte Einfachheit des International Style als nackt und unpersönlich empfunden wurden.<sup>21</sup> Als Folge wurde eine deutlich plastischere Architektur sichtbar, die teilweise auf Ornament oder gar auf historisierende Formen zurückgriff und so eine „humanere“ Qualität zu erzielen versuchte. An die Stelle des mit *curtain wall* versehenen Stahlskelettbau traten nun auch im Geschossbau häufiger Betonkonstruktionen, die mit plastischeren und tieferen Fassaden versehen wurden. Der Ausdruck der Architektur wurde dadurch monumentaler, und ein expressiveres Licht- und Schattenspiel wurde zum wichtigen gestalterischen Thema.

Gleichzeitig wurden die USA um 1960 sowohl von amerikanischen als auch von europäischen Beobachtern vielfach als die architektonisch weltweit führende Nation betrachtet. Diese Sicht vertrat etwa Ian McCallum, Chefredakteur des britischen *Architectural Review*, der 1959 in den USA drei Bedingungen vorliegen sah, die das Entstehen „guter Architektur“ begünstigten: eine prosperierende und „lebendige“ Bauindustrie, „kreative Freiheit“ und eine Bereitschaft zu prestigeträchtigen Investitionen. In Verbindung mit dem

20 Peter Blake: *The Master Builders*. New York 1960, S. 398.

21 vgl. John Jacobus: *Twentieth Century Architecture*. New York 1966, S. 101; Boyd 1965, S. 69.

Immobilienboom und einem geistigen Klima, das frei von Vorurteilen gegen das Neue sei, seien nun bemerkenswerte und weithin bekannte Bauten entstanden. Diese und auch das „breite öffentliche Interesse“ für die Architektur führten zu einer „vitalen“ Szene, die das Land nun zu einem wichtigen Pilgerort für junge europäische Architekten werden lasse.<sup>22</sup> Die Umkehrung der kulturellen Machtverhältnisse zwischen der Alten und der Neuen Welt belegte auch die amerikanische Sicht der Zeit. So hielt etwa der Chefredakteur der Zeitschrift *Progressive Architecture*, Thomas Creighton, 1960 seine Eindrücke von einer kürzlich unternommenen Europareise fest und befand, es gäbe unter den jüngsten europäischen Bauten nur noch wenige herausragende Beispiele, und die Zahl reifer und fähiger Architekten sei dort verschwindend gering. Europa habe sich mittlerweile von einer Inspirationsquelle zu einer künstlerischen Kolonie der USA entwickelt, der es zwar nicht an Arbeit, dafür aber an „Überzeugung“, „Richtung“ und nicht zuletzt „Talent“ mangle:

*“Not too long ago [Europe] was the fountainhead of contemporary architectural inspiration. In fact it gave us, in the United States, people as well as ideas. It absorbed the ideas of our own genius, Wright, and gave them back to us better understood than we had learned them... [But] today, fifteen years after the war's end, what does one find? Hesitation, modernisticism, bad copies of unfortunate U.S. work, half-hearted urbanism, lack of organic expression, lack of conviction, lack of direction, lack (one must say heartlessly) of talent.”<sup>23</sup>*

### Architektur nach Mies

Nach dem Tod Frank Lloyd Wrights im Jahr 1959 verblieben aus Blakes Meistergeneration noch Mies und Le Corbusier, die nun zu den wichtigsten Leitsternen der zweiten Generation werden sollten und gewissermaßen die Gegenpole des formalen Ausdrucks in den 60er Jahren bildeten. Mies' Spätwerk wurde dabei immer mehr zum Inbegriff des International Style und angesichts des Baubooms zum Vorbild unzähliger neuer Büro- und Verwaltungsbauten. Mies selbst entwarf etwa in Zusammenarbeit mit Philip Johnson das noble 38-geschossige Seagram Building (1955–58) an der New Yorker Park Avenue, wo somit direkt gegenüber von Gordon Bunshafts Lever Building von 1952, das aus Sicht der Kritik mittlerweile zum „Archetypen“ des in Skelettbauweise errichteten und mit *curtain wall* versehenen Bürohochhauses geworden war<sup>24</sup>, ein neuer aus der Straßenflucht zurück-

22 Ian McCallum: *Architecture USA*. London 1959, S. 9.

23 Thomas Creighton: *European Diary*. In: *Progressive Architecture*, August 1960, S. 122.

24 Jacobus 1966, S. 107.

gesetzter Kubus entstand. Mit seiner vorgelagerten „Plaza“ wurde das Gebäude wiederum zum Vorbild für weitere Bauten, und so gesellten sich den beiden Musterbeispielen Seagram und Lever innerhalb von kurzer Zeit allein in New York und allein aus der Hand des Büros SOM das ebenfalls an der Park Avenue gelegene Pepsi-Cola-Gebäude (1958–59), das Hochhaus der Union Carbide (1957–60) oder schließlich die 60-geschossige Chase Manhattan Bank (1957–61) hinzu. Mies' Campus für das IIT beziehungsweise dessen Adaption durch Eero Saarinen im General Motors Technical Center wurden hingegen zum Vorbild für neue Verwaltungsbauten und Schulanlagen an der Peripherie und beeinflussten etwa die von der Chicagoer Abteilung des Büros SOM unter der Leitung von Walter Netsch entworfene Anlage der US Air Force Academy in Colorado Springs (1956–62). Im Wohnhausbau stellten schließlich Mies' Haus Farnsworth oder Philip Johnsons Variante desselben Vorbilder für weitere Varianten dar, so etwa in Craig Ellwoods Haus Rosen in Los Angeles (1963).

Angesichts des Erfolges des Mies'schen Modells vor allem im Verwaltungsbau wurde der gläserne Kubus immer mehr zum scheinbar alleinigen Repräsentanten moderner Architektur und zum Symbol funktionaler Planung. Wegen ihrer scheinbaren Allgegenwart wurden solche „Glaskisten“ jedoch bald auch als „stilistische Sackgasse“ betrachtet, da ihre verglasten Fassaden zum „Patentrezept“ einfallsloser Architekten und Auftraggeber verkommen waren. Mit dem Seagram Building und dem Haus Farnsworth schien die Glaskiste sowohl im Hoch- als auch im Wohnhausbau ihre jeweilige Bestform gefunden zu haben, und Kritiker wie der Australier Robin Boyd sahen nach diesen „letzten Worten“ auf beiden Gebieten kaum noch Möglichkeiten für eine künstlerische Weiterentwicklung. Angesichts der zunehmenden Standardisierung des *curtain wall* durch die Bauelementehersteller schienen zudem individuelle Möglichkeiten zur Detaillierung zu schwinden, so dass die Profession des Architekten in naher Zukunft gar „obsolet“ zu werden drohte.<sup>25</sup>

Besonders die Anhänger von Frank Lloyd Wright, der seine eigene Architektur stets als „organisches“ Gegenmodell zur funktionalistischen Moderne propagiert hatte, sahen nach dem Tod des großen Mannes im Juni 1959 niemanden mehr übrig, der der „Kistenarchitektur“ nun noch eine Alternative entgegensetzen konnte und sahen die Welt zunehmend von „verwässerten Versionen“ Mies'scher Architektur überrannt.<sup>26</sup> Aber auch die jüngeren Architekten zeigten sich zunehmend unzufrieden über den Typus der „uni-

25 vgl. Boyd 1965, S. 15 f., 73 f.; Jacobus 1966, S. 110, 176.

26 Nach: Thomas Creighton: The New Sensualism. In: Progressive Architecture, September 1959, S. 141.

versalen“ und „anonymen“ Glaskiste, die daher zunehmend zum Antibild wurde und eine Suche nach Alternativen auslöste. Kritik fand zum einen die „geborgte Größe“ der Glasfassaden, die ihren Reiz vor allem aus der Spiegelung der Umgebung beziehe. So beklagte etwa Paul Rudolph den Vormarsch der „cellophanverpackten Giganten“ und mutmaßte 1959, die Ära nach dem zweiten Weltkrieg werde von zukünftigen Historikern wohl als „Aufstieg und Fall des *curtain wall*“ charakterisiert werden. Gerade die Gebäude für Lever und Seagram in New York wiesen auf die kommenden Probleme hin, wenn sich an einer Straßenkreuzung vier Glasgebäude mit reflektierenden Fassaden gegenüberstünden und die Städte so zu überdimensionalen verspiegelten „Friseurläden“ werden ließen.<sup>27</sup>

Das stereotype Festhalten an der Kiste als beherrschendes entwerferisches Paradigma beklagte auch der dank seines Entwurfs für das General Motors Technical Center neben Philip Johnson und Gordon Bunshaft als „führender Miesianer“ geltende Eero Saarinen. So bekannte er im Jahr 1958 zwar einmal mehr seine Bewunderung für Mies, gestand jedoch gleichzeitig, dass er ihm nur bis zur Kapelle auf dem IIT-Campus folgen könne und sich dort von seinem Vorbild lösen müsse. Nicht alle Bauaufgaben, so Saarinen, könnten durch einen einzigen „Prototypen“ abgedeckt werden; statt dessen müsse sich die Architektur wieder stärker von der „Kiste“ lösen und formale und konzeptionelle Alternativen finden.<sup>28</sup> Auf der Suche nach solchen Alternativen verfolgte Saarinen selbst bis zu seinem Tod im Jahr 1961 vor allem die formalen Möglichkeiten weitgespannter Dachkonstruktionen weiter und schuf so das TWA-Terminal auf dem New Yorker Flughafen Idlewild (heute John F. Kennedy, 1956–62), die Abfertigungshalle des Flughafens Dulles bei Washington (1958–63) oder das Ingalls Hockey Rink der Yale University (1958–62).

Am signifikantesten war jedoch Philip Johnson Abkehr vom gläsernen Prisma. Bislang als treuester Anhänger Mies' bekannt, gestand er drei Jahre nach Fertigstellung des Seagram Building, dass auch er nun „keine Glaschachteln“ mehr bauen wolle. Die „gefällige Glasschachtel für jeden Gebrauch“, so Johnson, gehöre einer anderen, vergangenen Zeit an, die noch an „Allheilmittel“ wie „Standards, Typen und Normen“ geglaubt habe. In einem Vortrag an der Universität Yale sprach er sich daher für eine neue, „nicht-miesische“ Richtung in der Architektur aus. Zwar habe Mies das „ganz gewöhnliche Bauen in Poesie verwandelt“, doch müsse nun eine Befreiung aus der „Zwangsjacke gedanklicher Prozesse“ aus dem ersten Teil des Jahrhun-

27 Paul Rudolph: *The Changing Face of New York*. In: *Journal of the AIA*, April 1959, S. 38–39.

28 John Peter: Interview mit Eero Saarinen (1958). Library of Congress, John Peter Collection, Box 7, Folder 75.

derts einsetzen, denn das rein funktional und technisch begründete Bauen, so Johnson, „langweile“ nicht nur ihn: „Es langweilt mich. Es langweilt uns alle.“ Architektur, so forderte er einmal mehr, müsse mehr sein als ein „rein technologisches System, um uns vor dem Wetter zu schützen“. Statt dessen müsse neben dem Funktionalen nun auch das Schöne wieder einen Platz finden und der „William-Morris-Walter-Gropius-Kult des Nützlichen“ zugunsten einer neu gewonnenen „Grandeur“ überwunden werden.<sup>29</sup>

Hierzu bedürfe es nach dem „Debakel“ des International Style und dem „Puritanismus“ der vergangenen Jahre auch neuer Inspirationsquellen. Eine solche war für Johnsons selbst der „Traditionalismus“, die Rückkehr zur Geschichte. Dieser Ansatz schlug sich in seinem Werk in einer ganzen Reihe von Bauten nieder, die sich zwar in ihrer Anlage und Grundrissstruktur nach wie vor auf Mies und dessen klassizistische Vorbilder bezogen, bei Johnson jedoch durch Verwendung von Bögen und Arkadengängen deutlich historisierende Züge erhielten. In Johnsons selbst so genannter „Bogenphase“ entstanden bis Mitte der 60er Jahre etwa das Amon Carter Museum in Fort Worth, Texas (1961), die Sheldon Art Gallery in Lincoln, Nebraska (1960–63) oder das State Theater im New Yorker Lincoln Center (1958–64).

### Die Suche nach „humaneren“ Qualitäten

Die Abkehr vom Funktionalismus oder zumindest die Erweiterung des Funktionsbegriffs hatte sich zwar schon Mitte der 50er Jahre in Aufsätzen wie Johnsons *Sieben Krücken* oder Rudolphs *Six Determinants* angekündigt, wurde aber bis 1960 zu einer weit verbreiteten Haltung. Vielfach wurde der Ruf nach einer „neuen Menschlichkeit“ laut, die „Technologie und Mechanisierung“ wieder auf ihre Plätze verweisen sollte und so die Menschen von deren Vorherrschaft „befreien“ sollte.<sup>30</sup> Kritik an den funktionalen Stahl-Glas-Bauten betraf daher zunehmend auch ihre scheinbare Ausdruckslosigkeit und mangelnde Akzeptanz beim „Mann auf der Straße“. Solche Gedanken beschäftigten seit Ende der 50er Jahre unter anderem die Architekten Edward Durrell Stone (geb. 1902) und Minoru Yamasaki (geb. 1913), die zwar die Mies'schen Vorbilder im Wesentlichen übernahmen, sie jedoch durch dekorative und historisierende Elemente zu bereichern suchten.

Zum einflussreichen Prototyp dieser Richtung wurde Stones US-Botschaft in Neu-Delhi (1955–59), ein tempelartiger, symmetrischer Pavillon auf einem Podium, dessen leichte Dachscheibe von schlanken vergoldeten

29 Philip Johnson: *Whin weiter? Die nicht-„miesische“ Richtung* (1959); sowie ders.: *Volle Größe, falscher Maßstab* (1961), beide in: Philip Johnson: *Texte zur Architektur*. Stuttgart 1982, S. 144–55, 157, 162 f.

30 Paul Nelson: *Design for Tomorrow*. In: *Perspecta* 5 (1959), S. 59.

Stützen getragen wurde. Zwar verfügte der Bau über eine konventionelle Glasfassade, doch war diese ringsum mit dekorativem Gitterschirmen aus durchbrochenem Formstein vor der Sonne geschützt. Diese im zeitgenössischen Jargon *screens* oder auch *grilles* genannten Elemente konnten über ihren funktionalen Nutzen hinaus auch als vage Reminiszenz an den fernöstlichen Kontext begriffen werden, und so verliehen sie dem Bau aus Sicht der zeitgenössischen Kritik zusammen mit den Goldstützen eine „Note orientalischer Opulenz“.<sup>31</sup> Als Resultat des Entwurfs erfuhr die Karriere Stones, der im Jahr 1937 mit dem Neubau des Museum of Modern Art eines der ersten Gebäude des International Style in den USA realisiert hatte, einen neuen Popularitätsschub, in dessen Folge ihm sogar das Magazin *Time* eine Titelstory widmete. Zwar bestritt Stone, dass die Verwendung der Gitterschirme durch deren dekorative Qualitäten motiviert worden sei; vielmehr hätten sie der Lösung der „spezifischen Probleme“ der Aufgabe gedient. Dennoch zeigte er sich erfreut, dass ihr Einsatz das Publikum „entspannt“ und den durch die „Kargheit“ der Glaskisten „ermüdeten“ Mann auf der Straße habe „erfreuen“ können.<sup>32</sup>

Die Wiederkehr solcher dekorativer Elemente war auch durch die Architekturkritik vorbereitet worden. So hatte etwa der junge Kritiker Reyner Banham 1957 in einen Aufsatz im englischen *Architectural Review* der Ornamentlosigkeit der modernen Architektur nachgespürt und ihren Ursprung in Adolf Loos' *Ornament und Verbrechen* identifiziert. Dieses Pamphlet, so Banham, habe das „kollektive Unterbewusstsein“ der Moderne entscheidend geprägt; sein „streitsüchtiger moralischer Ton“ und seine „Schlagobers-Philosophie“ jedoch müssten bei kritischem Blick in sich zusammenfallen. Loos' Schrift sei Ausdruck dessen persönlicher Abneigung gegen den Jugendstil gewesen und beruhe auf einer Melange aus „Kaffeehaus-Freudianismus, Kaffeehaus-Anthropologie [und] Kaffeehaus-Kriminologie“, die sich hier mit der naiven Amerika-Euphorie des Autors verbunden habe.<sup>33</sup> Banhams Verdienst war eine Wiederentdeckung des weitgehend in Vergessenheit geratenen Artikels, gab gleichzeitig aber eine Interpretationsrichtung vor, die Loos mit dem handlichen Abziehbild eines platten „Ornamentfeindes“ belegte. Derart demontiert konnte seine Schrift nun als ein weiterer Beleg dafür dienen, wie scheinbar naiv die frühe Moderne argumentiert hatte, und auch für

31 Paul Heyer: *Architects on architecture: New directions in America*. New York 1966, S. 175.

32 „*The intention wasn't a decoration. It was for solving specific problems. But...it relaxed everybody... The average man was delighted with it. They were sick and tired of the austerity of these glass things. So it introduced an element which pleased people.*“ Stone, in: John Peter: *Interview mit Edward D. Stone* (1963). Library of Congress, John Peter Collection, Box 8, Folder 85.

33 Reyner Banham: *Ornament And Crime: The Decisive Contribution of Adolf Loos* (1957). In: *Reyner Banham: A Critic Writes*. Berkeley 1996, S. 16-23.

Vincent Scully stellte 1961 die Lesart Banhams einen ausreichenden Beleg für den „besessenen Puritanismus“ der frühen Moderne dar.<sup>34</sup>

Banham hatte offensichtlich gekonnt die Stimmung der Zeit getroffen, denn bereits zwei Jahre später konnte Edgar Kaufmann befriedigt feststellen, dass Ornament nun, nach „dreißig Jahren des Verbots und der Vernachlässigung“, wieder diskutiert würde – was belege, dass Ornamentierung ein „natürliches menschliches Bedürfnis“ sei.<sup>35</sup> In diesem Umfeld erwiesen sich Stones *grilles* bald als Erfolg und sie wurden zum Markenzeichen seiner Architektur, das er nun unterschiedslos auf eine Reihe weiterer Bauten anwandte, so etwa auf den US-Pavillon auf der Weltausstellung in Brüssel (1958), eine pharmazeutische Fabrik in Pasadena sowie sein eigenes Wohnhaus in New York. Sie wurden jedoch schnell auch von anderen Architekten der Zeit aufgegriffen und innerhalb der kommenden Jahre zu einer solchen Modeerscheinung, dass Stone selbst seine „Erfindung“ bereits 1963 als „banal“ und „zu Tode geritten“ empfand.<sup>36</sup>

Einen entscheidenden Eindruck hatte Stones Botschaft auf Minoru Yamasaki gemacht, der bald zum zweiten wichtigen Vertreter der dekorativen Richtung werden sollte. Yamasaki war in den 50er Jahren neben dem Entwurf der Siedlung Pruitt-Igoe vor allem mit dem Flughafen in St. Louis bekannt geworden, wo er sich einer populären Schalenkonstruktionen bedient hatte. Angeregt durch Stone hatte er nun jedoch eine eigene Linie gefunden, die seiner Ansicht der „universalen“ Architektur Mies' und deren „beschränktem Vokabular“ eine abwechslungsreiche und „heitere“ Richtung entgegensetzte. Durch „sklavische“ Befolgung des Mies'schen Vorbildes, so Yamasaki 1959, könnten die architektonischen Bedürfnisse der Gesellschaft nicht gelöst werden. Das „Dogma der Rechtecke“ führe zu einer „langweiligen“ Umwelt, die das für eine demokratische Gesellschaft „essentielle“ Moment der Freude und des „Vergnügens“ beim Erleben von Architektur vermissen lasse:

*“Within the limited palette available in the dogma of rectangles to which we have committed ourselves, we cannot solve the architectural needs of our society. (...) This style of architecture with its limited vocabulary can not circumscribe the whole experience of architecture for men. Though I believe that many of Mies' buildings are among the finest of the modern movement, I have not been able to find in any of them what I term delight... There is missing a joyful quality which in my belief is a basic requirement of a universal architecture today... to a*

34 vgl. Boyd 1965, S. 23; Adolf Opel (Hg.): Adolf Loos. Ornament und Verbrechen. Wien 2000, S. 7-23; Scully 1964, S. 23.

35 Edgar J. Kaufmann: Architectural Coxcombery or The Desire for Ornament. In: *Perspecta* 5 (1959), S. 5.

36 Stone, in: Peter 1963.



*democratic society such as ours, the ingredient of delight is essential in building a satisfying environment.*<sup>37</sup>

Yamasaki beschritt den Weg hin zu einem weniger beschränkten Vokabular etwa im Verwaltungsgebäude der Reynolds Metals Company in Detroit (1958–59), dessen herkömmliche Stahlskelettkonstruktion mit curtain wall sich hinter einem Gitterschirm aus goldfarbenen eloxiertem Aluminium verbarg, der sowohl Yamasakis Suche nach „maschinenproduziertem Ornament“ zu einem zeitgemäßen Ergebnis brachte als auch einen Werbewert für den Bauherrn besaß. Die Möglichkeiten vorgefertigter Betonelemente hingegen erprobte er im Wissenschaftspavillon der USA auf der Weltausstellung in Seattle (1961–62), der mit seinem gotisierendem Dekor zum populärsten Gebäude der gesamten Ausstellung wurde.<sup>38</sup> Vorbild für die von ihm angestrebte Architektur der „Freude“ war ein reichlich touristischer Blick auf die Städte Italiens, deren „Bernini-Brunnen“ und „venezianische Silhouetten“ nach Yamasakis Ansicht ähnliche „Oasen des Entzückens“ auch in den USA inspirieren konnten. Durch die Schaffung einer derart „heiteren“ und „vergnüglichen“ Umgebung, so versprach er, könne der Architekt dem modernen Menschen auch „Erleichterung“ von seinen Problemen und Befreiung von seiner durch Mechanisierung, Verkehr und Kaltem Krieg verursachten „Besorgnis“ verschaffen.<sup>39</sup>

### „The New Sensualism“, 1959

Auch die Fachpresse schien angesichts des allgegenwärtigen International Style ebenfalls zu ermüden, umso mehr, als sich die Lobpreisungen der Gebäude immer mehr glichen. „Leicht“, „sauber“, „frisch“ und „einfach“ waren mittlerweile zu stereotypen Lobesformeln der Kritik und damit nach der zeitgenössischen Ansicht des Kritikers Robin Boyd zum „universalen emotionalen Ausdruck“ der Berichterstattung geworden. Mit einer gewissen Erleichterung konnte daher die Zeitschrift *Progressive Architecture* 1959 feststellen, dass es mittlerweile eine ganze Reihe bedeutender Bauten gebe, die nicht dem „rechtwinkligen, modularen und glatten Ausdruck“ folgten, der sich gemeinhin als Merkmal der „zeitgenössischen Gestaltung“ etabliert habe, sondern sich durch eine neue „sinnliche Tendenz“ auszeichneten.<sup>40</sup> Dieser neue „Trend“

37 Minoru Yamasaki: I am for Delight in Architecture. In: *Progressive Architecture*, März 1959, S. 154–55.

38 Heyer 1966, S. 190.

39 *“The serene and delightful surroundings that modern man needs to give him relief of his manifold problems can be the significant contribution of the architect today. The anxieties of cold war, of mechanical regimentation, of traffic, ad infinitum, can be considerably lightened by a pleasant environment.”* Yamasaki 1959, S. 155.

40 Thomas Creighton: The New Sensualism. In: *Progressive Architecture*, Teil 1: September 1959,

markiere eine „Antithese“ zum „rechtwinkligen Gestaltung“ im Stile Mies', wengleich noch nicht absehbar sei, ob es sich hier um eine bloße Reaktion handle oder ob sich gar eine neue „Bewegung“ mit gemeinsamen Zielen und einer gemeinsamen Philosophie herausbilde.

„Um einer formalen Anerkennung willen“ wollte die Zeitschrift eine solche gemeinsame Basis nun einmal unterstellen, und gab der so ausgerufenen Bewegung auch gleich einen Namen, der jedoch „so inklusiv wie möglich“ gewählt worden sei. Der Prototyp der so herbeigeschriebenen „Neuen Sinnlichkeit“ (*New Sensualism*) war aus Sicht der Zeitschrift Le Corbusiers Kapelle in Ronchamp, die eine Fortentwicklung der lediglich „planaren“ Plastizität der Fassaden darstelle, die etwa die Unité d'Habitation in Marseille geprägt habe. Der Einfluss solcher „Fassadenplastizität“ war aus Sicht der Zeitschrift bisher vor allem in den Architekturschulen zu beobachten, so etwa unter José Luis Sert in Harvard oder Paul Rudolph in Yale, beeinflusse jedoch noch kaum die gebaute Praxis. Eine zweite Gruppe innerhalb der Neuen Sinnlichkeit stellten die Arbeiten von Stone dar, dessen perforierte Schirmwände in Neu-Delhi bewiesen hätten, dass dekorative Elemente zu einer „sympathischen“ Ergänzung der modernen Architektur werden und so ein Gebäude in „neue Höhen emotionalen und sinnlichen Vergnügens“ führen könnten. Ähnliche Tendenzen verfolgten aber auch Yamasaki, der noch mehr den „taktilen“ Sinn anspreche, oder Rudolph in Wellesley. Eine dritte Gruppe stellten Großskulpturen wie Ronchamp oder Oscar Niemeyers Präsidentenpalast in Brasilia dar, während eine vierte sinnliche Richtung schließlich durch solche Bauten verkörpert werde, in denen das Tragwerk „in einer intuitiven Weise erfüllt“ werde und so plastischen Ausdruck erhalte. Beispiele hierfür seien die Bauten der Ingenieure Nervi und Candela, oder auch Hugh Stubbins' Kongresshalle in Berlin.

In der sinnlichen Bewegung, so die Zeitschrift, drücke sich nicht zuletzt ein Verlangen nach „Romantik“ aus, wie es etwa in der Flugmetapher von Saarinens TWA-Terminal zum Ausdruck komme. Die zumeist gegen diesen Ansatz vorgebrachten funktionalen Mängel würden jedoch deutlich überbewertet, da keineswegs ein zwingender Zusammenhang zwischen Form und Funktion bestehe, und der Funktionalismus sei letztlich ein „Strohmann“ der Architekturkritik, der nicht einmal die führenden „Formalisten“ der Moderne besonders beeinflusst habe. Die wirkliche Gefahr der „Neuen Sinnlichkeit“ bestehe allenfalls darin, dass mit der Lockerung des Funktionalismus auch die letzten greifbaren Regeln für gute Architektur über Bord geworfen würden. Mit der Aufgabe des „rechtwinkligen Moduls“ und der „konstruktiven

Klarheit“ bestehe die Gefahr, dass Sinnlichkeit durch Sensationsgier ersetzt werde, und durch die Rationalisierung sinnlicher Formen über funktionale Argumente, etwa unter Berufung auf die „soziale“ oder „emotionale“ Funktion der Architektur, letztlich jeden Architekten zu „seinem eigenen Kritiker“ mache. Trotz dieser „Gefahren“, insbesondere wenn Architekten sich bei sinnlichen Kreationen gegenseitig zu übertrumpfen suchten, lobte die Zeitschrift jedoch gleichzeitig die neue „Freiheit“ und die dringend benötigte „Belebung“ der Moderne durch einen neuen Schub an „Kreativität“:

*“The greatest danger inherent in New Sensualism lies, obviously, in its departure from any imposed disciplines... Obviously, none of the buildings we have been discussing can be a prototype. If a street of curtain-walled buildings is depressing, a community of sculptural-sensualist structures is frightening to contemplate. (...) However... a new breath of creativity – a new appeal to the senses of the viewer and the user – has enlivened the modern movement at a time when it threatened to become stiff and age too quickly.”<sup>41</sup>*

Die Reaktionen auf die „Neue Sinnlichkeit“ fielen jedoch durchaus positiv aus. Leserzuschriften lobten den Artikel als eine „erfrischende“, „überaus wichtige“, „provokative“ und „aufmerksame“ Analyse. John Johansen zeigte sich erfreut, namentlich als Teil der Richtung genannt zu werden und unterstrich die „große Notwendigkeit“ des Artikel zum gegenwärtigen Zeitpunkt. José Luis Sert vermerkte, dass er zwar mit der wenig präzisen Klassifizierung der Richtung und auch ihrem Namen nicht ganz einverstanden sei, befand jedoch ebenfalls, dass der Artikel „zur rechten Zeit“ erschienen sei. Paul Rudolph schließlich wies in seiner Zuschrift darauf hin, dass Sinnlichkeit nur das Ergebnis, nie aber die „motivierende Kraft“ sein könne, und ergänzte seinen Brief mit Bildern dreier gerade in der Fertigstellung begriffener Gebäude, die die plastischen Möglichkeiten von Tragwerk und Gebäudetechnik illustrieren sollten: dem Blue Cross-Blue Shield-Gebäude in Boston, der Sarasota Senior High School, sowie dem Greeley Memorial Laboratory in Yale.<sup>42</sup>

### **Expression und Plastizität: das Vorbild Le Corbusiers**

Le Corbusier schien am Ende der 50er Jahre zunehmend außerhalb des International Style zu stehen und polarisierte Kritiker wie Architekten. Auf die Wallfahrtskapelle in Ronchamp, die in den 50er Jahren noch als einzelne „Abweichung“ vom Rationalismus betrachtet worden war, waren zuneh-

41 Creighton: *The New Sensualism*, T. 2, S. 187.

42 Paul Rudolph: Response to „The New Sensualism“ (Leserbrief), *Progressive Architecture*, November 1959, S. 51, 53.

mend individuellere und plastischere Bauten gefolgt, so etwa die skulpturalen Regierungsbauten in Chandigarh wie der Justizpalast (1950–56) oder das Parlamentsgebäude (1958–62). Zwar konnte deren rauher Beton als Konzession an die in Indien verfügbare Bautechnik betrachtet werden, doch in seinen Bauten in der westlichen Hemisphäre bediente sich Le Corbusier einer ähnlich archaischen und plastischen Formensprache, so etwa in den Jaoul-Häusern in Neuilly-sur-Seine (1952–56), dem Kloster La Tourette in Eveux (1957–60) oder seinem einzigen Bau in den USA, dem Carpenter Center auf dem Campus der Universität Harvard in Cambridge (1961–63).

Insbesondere an der Kapelle in Ronchamp entzündeten sich die Gemüter. Für überzeugte Anhänger Mies' wie den kalifornischen Architekten Craig Ellwood war sie wenig mehr als ein „wohlkalkulierter“ Akt der „Rebellion“ gegen die „Maschinenarchitektur“. Ellwood, der Ronchamp freilich nicht aus eigener Anschauung kannte, gestand der Kapelle zu, allenfalls als Skulptur, nicht jedoch als Architektur erfolgreich zu sein, da letztere „primär Technik“ sei und daher mehr sein müsse als bloßer „Ausdruck einer Idee“.<sup>43</sup> Auch James Stirling hatte schon 1956 den rein „visuellen Anspruch“ und den daraus resultierenden Populismus des Baus gerügt, doch Paul Rudolph lobte genau diesen Umstand und befand, wenn Ronchamp viele verschiedene Gruppen anspreche, entpreche dies genau der Aufgabe einer Kapelle.<sup>44</sup>

Gerade jedoch aus technischer Sicht wurden nun zunehmende Einwände gegen die scheinbar so funktionale „Maschinenarchitektur“ vernehmbar. So stellte Ende der 50er Jahre vor allem die Überhitzung der Räume und die Blendung der Nutzer ein Hauptargument gegen die Glasfassaden dar, und im täglichen Betrieb bewiesen Bürogebäude wie Lever, dass beide Probleme sich weder durch Klimatisierung noch durch getöntes Glas beherrschen ließen. So waren auch bei den Verantwortlichen des US-Botschaftsbauprogramms gegen Ende der 50er Jahre ernsthafte funktionale, aber auch ästhetische „Bedenken“ gegen den fortgesetzten Einsatz von Glasfassaden laut geworden. Neben der klimatischen Fragwürdigkeit der Glasfassade insbesondere in tropischen Regionen wurde zunehmend auch die erforderliche „Würde“ eines mit curtain wall versehenen Botschaftsgebäudes in Frage gestellt und die beauftragten Architekten zu alternativen Lösungen gedrängt.<sup>45</sup> Solche Alternativen boten sich zunehmend in Form von Betonkonstruktionen, die aus Sicht von Paul Rudolph nicht nur neue gestalterische Möglichkeiten jenseits des durch Mies zur Perfektion gebrachten Stahlskeletts eröffneten,

43 Craig Ellwood (1964), in: Heyer 1966, S. 149.

44 Rudolph, zit. n. Peter Collins: Whither Paul Rudolph? In: *Progressive Architecture*, August 1961, S. 130.

45 Jane Loeffler: *The Architecture of Diplomacy*. New York 1998, S. 177 f.

sondern auch zu einer neuen Architektur führten, in der anstelle der Spiegelung nun Plastizität und Tiefe sowie das „Spiel von Licht und Schatten“ ein bestimmendes ästhetisches Moment werde:

*“The aesthetics of pre-cast reinforced will lead us to an architecture which depends on the play of light and shadow, as opposed to an architecture which depends basically on reflections... This does not mean to say that the curtain wall is no longer meaningful... [but it is] not the only way to do it. One of the things we all long for is much more plasticity or depth in the treatment of the exterior of our buildings.”<sup>46</sup>*

Auch andere Architekten der jüngeren Generation wie Hugh Stubbins vertraten die Ansicht, dass das Erlebnis von Licht und Schatten wieder zu einem „alltäglichen Vergnügen“ werden sollte.<sup>47</sup> Darüber hinaus versprachen „tiefer“, plastischere, und zumeist aus vorgefertigten Elementen hergestellte Fassaden auch Abhilfe bei Blendung und Überhitzung und konnten darüber hinaus tragende Funktion übernehmen, wodurch – wie etwa in Marcel Breuers IBM-Forschungszentrum in La Gaude (Frankreich, 1960–62) – stützenfreie Innenräume möglich wurden. Ieoh Ming Peis Wohnanlage Kips Bay Plaza in New York (1960) konnte hingegen als Prototyp für solche vorgefertigten tragenden Fassaden im Wohnungsbau gelten und stellte neben den funktionalen Qualitäten auch die Wirtschaftlichkeit dieser Konstruktionsweise unter Beweis, die nach Worten Peis durchaus mit „Nicht-Architektur“ konkurrieren könne. Neben diesen pragmatischen Argumenten ermöglichte die Betonkonstruktion jedoch auch für Pei eine Befreiung aus den „tyrannischen Beschränkungen“ des herkömmlichen Stahlbaus und gestattete eine deutlich „expressivere“ Architektur.<sup>48</sup>

Einen Anlass zu größerer Plastizität konnte auch die Gebäudetechnik bieten, die in diesen Jahren einen immer größeren Anteil am Budget einnahm und deren Integration in die Gebäude nicht immer zu glücklichen Lösungen führte. Rudolph etwa, der schon 1954 in Le Corbusiers Unité d’Habitation in Marseilles ein Vorbild erkannt hatte, wie die Gebäudetechnik zur „Skulptur unserer Zeit“ werden könne, kritisierte die Fixierung vieler Architekten auf die der Tragstruktur allein, während die Integration der technischen Gebäudeausrüstung die Bauten anschließend in „Schweizer Käse“ verwandle.<sup>49</sup> In diesem Sinne nahm er selbst die Zu- und Abluftleitungen der Klimaanlage

46 Paul Rudolph, in: John Peter: Interview mit Paul Rudolph (1959). Library of Congress, John Peter Collection, Box 13, Folder 162.

47 Hugh Stubbins (1964), in: Heyer 1966, S. 220.

48 I.M. Pei (1964), in: Heyer 1966, S. 317.

49 Paul Rudolph: Alumni Day Speech, Yale School of Architecture, February 1958. In: Oppositions 4 (Oktober 1974), S. 143.

als willkommenen Anlass, um seinem *Blue Cross-Blue Shield*-Bürogebäude in Boston (1957–60) eine massivere und plastischere Fassade zu geben. Auch Louis Kahn bekannte in diesen Jahren, dass er die „Leitungen und Rohre“ aus tiefstem Herzen „hasse“ und ihnen deshalb einen definierten Platz im Gebäude geben müsse, da sie es andernfalls „überfallen“ und schließlich „zerstören“ würden.<sup>50</sup> Dieser Ansatz, den Kahn in sein Konzept der „dienenden“ und „bedienten“ Räume elaborierte, fand Ausdruck im Richards Medical Research Building in Philadelphia (1957–61) oder im Salk Institute in La Jolla, Kalifornien (1959–65).

Bis Mitte der 60er Jahre war so aus Sicht Philip Johnsons die „Suche nach Ausdruck“ an die Stelle der Suche nach Funktionalität getreten.<sup>51</sup> Zu Musterbeispielen dieser neuen, zumeist durch Beton ermöglichten expressiven Architektur wurde neben Rudolphs Art and Architecture Building für Yale (1958–63) vor allem das neue Rathaus für Boston, für das 1961 ein Wettbewerb abgehalten worden war und den die bis dahin weitgehend unbekanntesten Architekten Gerhard Kallmann, Noel McKinnell und Edward Knowles für sich entschieden hatten. Aus Sicht der Jury zeichnete deren Entwurf sich durch „Monumentalität, Drama und Einheit“ aus, und die „dramatischen Terrassen“ sowie das Licht- und Schattenspiel auf der plastischen Fassade gaben ihm eine „mutige und doch klassische architektonische Aussage.“ Für Gerhard Kallmann war der Entwurf jedoch offensichtlich auch als Analogie zur Rolle des Individuums in der Massengesellschaft und somit als Rebellion gegen die verbreitete „abstakte“ und „unbeteiligte“ Architektur zu sehen, die nur wenig mehr sei als ein Gleichnis des entwurzelten modernen Menschen:

*“We distrust and have reacted against an architecture that is absolute, uninvolved and abstract. We have moved towards an architecture that is specific and concrete, involving itself with the social and geographic context, the program, and methods of construction, in order to produce a building that exists strongly and irrevocably, rather than an uncommitted abstract sculpture that could be any place and, therefore, like modern man – without identity and presence.”<sup>52</sup>*

### **Vielfalt und „Chaos“**

Als Resultat solch gegensätzlicher Schlagworte wie „Maschinenarchitektur“, „Expression“, „Neuer Sinnlichkeit“ sowie einer durch das reduzierte Werk Mies van der Rohes auf der einen und die plastischen Bauten Le Corbusiers

50 Louis Kahn, zit. n.: Jacobus 1966, S. 158.

51 Philip Johnson (1964), in: Heyer 1966, S. 291.

52 zit. n. Heyer 1966, S. 260.

auf der anderen Seite definierten formalen Bandbreite zeichnete sich die Architekturszene um 1960 durch eine zunehmende Vielfalt aus, die jedoch aus Sicht von Architekten wie Kritikern unübersichtlich zu werden oder gar ins „Chaos“ zu führen drohte. Während einige die scheinbare Richtungslosigkeit als befreiend empfanden, kritisierten andere den gefährlichen Mangel an „Disziplin“ und die Tendenz zur Selbstdarstellung vor allem der jüngeren Generation. Insbesondere Anhänger der Mies'schen Richtung wie Gordon Bunshaft kritisierten die Abweichler der „sinnlichen“ Richtung als egoistisch motivierte Selbstdarsteller, die „um jeden Preis anders“ sein wollten und nicht begriffen hätten, welche Spielräume innerhalb der modernen Regeln möglich seien.<sup>53</sup> Rhetorisch deutlich schärfer fiel die Kritik Craig Ellwoods aus, der 1961 eine Rede zum Thema *Nonsensualism* hielt – ein Titel, der je nach Laune als *Non-Sensualism* oder *Nonsense-ualism* gelesen werden konnte<sup>54</sup>, und eindeutig gegen den *New Sensualism* gerichtet war. Für Ellwood war die „kritische Unruhe“ der Szene auch Ausdruck des gegenwärtigen „kulturellen Klimas“, in dem allein dem Massengeschmack gehuldigt und „Wahrheit“ der Vermarktbarkeit geopfert werde. Die verzweifelte Suche nach „Individualität“ und Ruhm habe einen „Exhibitionismus verfälschter Formen“ zur Regel werden lassen; die Architektur werde durch Egomane „deformiert“ und strebe so unaufhaltsam der „Selbsterstörung“ entgegen:

*“I believe the term ‘confusion’ is not adequate in describing the current status of architecture. There exists chaotic and critical disorder. Architecture is currently in a jumbled, turbulent mess. Partly at fault is our moral and cultural climate... that fosters mass value as the criterion of our culture. (...) Ego itself motivates many of our architectural forms. This has resulted in an architecture of baseless innovation and novelty. An architecture deformed by individual quirks and characteristics. An architecture of degenerative sensationalism... We yell for ‘freedom’ [and] disclaim our last year’s buildings. We race madly toward self-destruction. (...) Architecture is honest structure, achieving beauty through logic, achieving logic through rigorous discipline. Architecture is not a game of nonsensical novelty.”<sup>55</sup>*

Ellwoods Beharren auf „Logik“ und „Ordnung“ als Grundlage der Architektur wurde allerdings nicht von allen Kollegen geteilt. Philip Johnson etwa konnte der neuen Freiheit durchaus Positives abgewinnen und stellte

53 John Peter: Interview mit Gordon Bunshaft (o.J.). Library of Congress, John Peter Collection, Box 1, Folder 10.

54 vgl. Neil Jackson: Craig Ellwood. London 2002, S. 105.

55 Craig Ellwood: *Nonsensualism*. In: *Bauen und Wohnen*, April 1962, S. 143–44.

fest: „Wir kommen zu einer Vielfalt, die geradezu phantastisch ist. Wir sind im Begriff, in alle Richtungen auseinanderzugaloppieren“ – ein Schauspiel, bei dem man sich doch gut „amüsieren“ solle.<sup>56</sup> Daneben begrüßten aber selbst jüngere moderne Pioniere wie Jose Luis Sert und Marcel Breuer die neue Vielfalt. Breuer etwa stellte fest, dass viele seiner Studenten aus Harvard-Zeiten mittlerweile – wie er selbst – „abweichende“ Richtungen verfolgten; dies sei jedoch eine „natürliche“ Entwicklung, über die er „glücklich“ sei. Zwar müssten die Hintergründe dieser neuen Richtungen genau beobachtet werden – ob sie nun Resultat forschenden Suchens oder reiner Gier nach Publizität sei –, prinzipiell jedoch sei ihre Existenz zu begrüßen und erkläre sich letztlich aus der „Freiheit“ von traditionellen Mustern, die die Moderne mit sich gebracht habe.<sup>57</sup> Sert, seit 1953 Nachfolger von Gropius in Harvard, ging noch weiter und gestand die intellektuellen und gestalterischen Beschränkungen der CIAM-Jahre ein. Deren Ideale seien zum Glück nie wörtlich umgesetzt und statt dessen in den Nachkriegsjahren durch ein „flexibleres Vokabular“ ersetzt worden, durch das nun „interessantere“ und „lebendigere“ Städte entstehen könnten:

*“I am not against the present divergence of approaches and ideas... The ideas we all stood for in the CIAM years were sound in many ways, but it has perhaps been advantageous that the cities we have conceived have not materialized... They would have been rather dull. We were operating with a limited vocabulary and rigid principles. The great advantage of the postwar years has been the development of a much more flexible vocabulary in architecture, and the awareness of many of the younger generation that we are part of a larger plan, which hopefully will enable us to build more interesting and lively cities.”<sup>58</sup>*

Die zunehmende formale und auch intellektuelle „Verwirrung“ der Szene dokumentierte im Jahr 1961 die Zeitschrift *Progressive Architecture* in einer dreiteiligen Bestandsaufnahme, zu der 50 Architekten aus den Vereinigten Staaten – so unter anderem Mies, Sert, Belluschi, Johnson, Ellwood, Yamasaki und Kahn – ihre Meinungen zum gegenwärtigen „Zustand der Architektur“ beigesteuert hatten.<sup>59</sup> Der resultierende „Wirbelwind abweichender Meinungen“ rechtfertigte aus Sicht der Zeitschrift sogar die Diagnose eines „Chaos“, in dem nun auch die Hoffnung auf einen umfassenden „Stil der Zeit“ zerstoßen sei. Dass eine Verwirrung existierte, wurde von wenigen der Befragten

56 Johnson: Wohin weiter?, S. 144-55.

57 Marcel Breuer (1964), in: Heyer 1966, S. 269.

58 Jose Luis Sert (1964), in: Heyer 1966, S. 250.

59 „The Sixties: A P/A Symposium on the State of Architecture“. In: *Progressive Architecture*, Teil 1: März 1961, S. 122-33; Teil 2: April 1961, S. 164-69; Teil 3: Mai 1961, S. 136-41.



bestritten; die Bewertungen dieses Zustandes jedoch gingen weit auseinander. Während Mies befand, man könne nicht „jeden Montagmorgen“ eine neue Architektur erfinden und Craig Ellwood einmal mehr gegen die „chaotische und kritische Unruhe“ wettelte, sahen andere das Chaos als „unausweichlich“ an oder ließen gar eine gewisse Befriedigung erkennen, dass nun die „stilistischen Etiketten“ der Kritiker wertlos würden. Einige interpretierten die Vielfalt positiv als Ausdruck des „gesunden Wachstums“ der noch jungen Moderne oder sahen die Verwirrung als ein unausweichliches Produkt des Lebens an, und Philip Johnson sprach sich einmal mehr dafür aus, das „neblige Chaos“ und die daraus entstehende Vielfalt zu genießen und auch die Studenten ruhig jedes Jahr einen „neuen Helden“ verehren zu lassen.

Über die Ursachen des „Chaos“ gab es ebenfalls deutlich abweichende Ansichten: genannt wurden zum einen die „globale Unsicherheit“ und Zweifel über die „Zukunft der Menschheit“ angesichts des Kalten Krieges; der fehlende Sinn für Hierarchien, Symbolik und Angemessenheit architektonischer Formen; die Unfähigkeit, Kunst und Massenproduktion zu vereinen; die Flut neuer Materialien und Technologien und darunter insbesondere der Stahlbeton, der neue Formen möglich mache. Ein gewisser Konsens jedoch bestand in der Ansicht, dass schnellere Kommunikation und Berichterstattung maßgeblich zum „Chaos“ beitrugen, da alte regionale und technische Beschränkungen angesichts der auf wenige Stunden geschrumpften Distanzen hinfällig würden. Statt dessen sei nun jedes Material und jede Konstruktionsweise weltweit verfügbar, und der Architekt könne angesichts des Innovationstempos kaum noch allen Neuerungen auf den Fersen bleiben. Die Rolle der Presse in diesem weltweiten Prozess kritisierte dabei John Johansen, aus dessen Sicht mittlerweile über jedes neue Konzept sofort berichtet werde, so dass es von der Szene schon aufgenommen, verdaut und schließlich veraltet sei, noch bevor das reale Gebäude fertiggestellt sei.

Schuld am architektonischen Chaos wurde daher auch der Zeitstimmung und der allgemeinen „kulturellen Verwirrung“ in den Vereinigten Staaten gegeben, in der jeder Architekt nur auf Selbstdarstellung und publizistischen Erfolg abziele. Auch daran trage die Presse eine Mitschuld, da sie jede neue Strömung sofort ausschachte, ein ständiges Feuerwerk „alter und neuer Meister“ abbrenne und darüber hinaus einen zu großen Schwerpunkt auf die jungen Architekten lege, die es hauptsächlich darauf anlegten, sich abzuheben. Folglich würden viele Architekten nun von der Angst vor der Anonymität getrieben, was, wie Harry Weese befand, zum derzeitigen Zustand der „Anarchie“ und der „Unverantwortlichkeit“ geführt habe, wo Respekt gegenüber dem Kontext und der Arbeit anderer Architekten fehle und statt dessen jeder Auftrag zur Selbstdarstellung genutzt werde. Aus Sicht von Paul

Schweikher, Rudolphs Vorgänger als Leiter der Architekturabteilung in Yale, verfügten nur einige wenige, wie Louis Kahn und Mies, noch über „Überzeugungen“, der Rest jedoch verschwende Talent und Energie in „unwichtigen Abwegen.“ Kahn selbst sah die Ursache des Übels hingegen im „Kopieren und Wiederkopieren“ sowie der Fehlinterpretation der großen Meister; darüber hinaus verfolgten diese jedoch selbst so unterschiedliche Richtungen, dass ihnen eine Mitschuld am jetzigen Zustand gegeben werden müsse.

Trotz aller Klagen über „Anarchie“ und aller Aufrufe zur Selbstbeschränkung waren bei näherer Betrachtung jedoch nur wenige Architekten selbst bereit, ihre gestalterischen Ambitionen zurückzustellen. Aus Sicht Louis Kahn etwa reduzierte eine „Standardformel“ den Architekten auf die Rolle, den „Marmor für die Lobby“ auszusuchen, und auch Minoru Yamasaki befand, dass jedes Gebäude die volle „Liebe und Zuwendung“ des Architekten verdiene. Selbst für Victor Lundy, der als Harvard-Absolvent wie Johnson und Rudolph eigentlich Gropius' Erziehung zu Teamarbeit und „gutem anonymen Design“ durchlaufen hatte, war der Entwurf von „Hintergrundbauten“ kein lohnendes Problem: trotz des unzweifelhaften Bedarfs wolle er seine Aufmerksamkeit lieber solchen Aufgaben widmen, die wirkliche „kreative Anstrengung“ benötigten.<sup>60</sup>

### **Anspruch und Wirklichkeit: Die veränderte Rolle des Architekten**

Das von *Progressive Architecture* veröffentlichte Meinungsbild enthüllte darüber hinaus auch eine durchaus skeptische Sicht der Architekten auf die Stellung ihrer Profession und deren Wertschätzung in der Gesellschaft, die sie zumeist, wie etwa John Johansen, als wenig verständnisvoll für „gute“ Architektur empfanden.<sup>61</sup> Inmitten des bislang größten Baubooms der jüngeren Geschichte sahen sich die Architekten so zunehmend als Opfer des kulturellen Klimas und der Zeitumstände, deren technologische und ökonomische Rahmenbedingungen ihr traditionelles Berufsbild erschüttert hatten. Charakteristisch für die Jahre um 1960 war daher auch eine gesteigerte Selbstkritik der Szene, die sich zunehmend mit der eigenen Produktion unzufrieden zeigte und wie Paul Rudolph befand, dass die „Bauorgie“ der vergangenen Jahre „mehr Scheußlichkeiten“ produziert habe als jede andere Epoche zuvor.<sup>62</sup>

Auch Philip Johnson stellte 1962 fest, dass mit der gegenwärtigen Baukunst etwas „nicht stimme“, da sie sich mitten in einer Zeit größten ma-

60 *“Providing the great bulk of background buildings that are admittedly needed is a problem I am not concerned with. My concern is the design problem that requires creative effort.”* Victor Lundy, in: „The Sixties“, T. 2, S. 168.

61 John Johansen, in: „The Sixties“, T. 2, S. 167.

62 Rudolph: *The Changing Face*, S. 38.

teriellen Wohlstandes in einem kümmerlichen Zustand befinde. Diesen sah Johnson jedoch nicht etwa mangelnder Begabung der Architektenschaft, sondern vielmehr den „Zeitumständen“ und den „Wertvorstellungen“ der Gesellschaft geschuldet. Zu diesen zähle insbesondere die „Nützlichkeit“, die mittlerweile zur „Kurzdefinition“ der Wertmaßstäbe eines materialistischen Zeitalter geworden sei und dazu geführt habe, dass der Architekt „hilflos“ zwischen den „Bauherren aus der Geschäftswelt“ und seinen „nichts einbringenden künstlerischen Neigungen“ stehe. Weitere Hemmnisse für gute Architektur seien auch das Streben nach Wirtschaftlichkeit, ständig neue Baumaterialien, der „soziale Fortschritt“, Massengeschmack, Teamarbeit und schließlich das Verständnis von Architektur als Dienstleistung – letzteres aus Sicht von Johnson eine „demütige, Handelsvertretern entsprechende Kennzeichnung“. Aus diesem Verständnis erkläre sich nicht zuletzt das geringe Ansehen der Architekten und ihrer Profession, das nicht nur geringer sei als in früherer Epochen, sondern auch unter dem anderer Künste liege. Ein kulturelles Umdenken auf breiter gesellschaftlicher Basis sei daher vonnöten, denn: „Wenn wir es für wichtig hielten, großartig zu bauen, könnten wir auch großartig bauen.“<sup>63</sup>

In der Tat manifestierte sich in diesen Jahren ein zunehmender Bruch zwischen künstlerisch und wirtschaftlich bedeutenden Büros. Wenn Peter Blake auch 1960 verkündet hatte, die Kunstgeschichte werde von „Künstlern“ und nicht von gesellschaftlichen „Kräften“ geschrieben<sup>64</sup>, so hatten sich in der Realität sowohl die Praxis als auch die Rolle des Architekten unter dem Einfluss gesellschaftlicher Kräfte sehr wohl gewandelt. Dieser wurde vom „Künstler“ verstärkt zum „Manager“, der insbesondere aus Sicht der jüngeren Generation keineswegs mehr die vermeintlichen Freiheiten solch „autokratischer“ Künstlerpersönlichkeiten wie etwa Frank Lloyd Wright oder Ludwig Mies van der Rohe besaß. Die veränderte Stellung des Architekten wich daher zum Teil deutlich vom Innenbild der Profession ab, die weiterhin vor allem eine „Balance“ zwischen den künstlerischen und den technischen Ansprüchen der Architektur zu erreichen suchte und gleichzeitig „Wissenschaftler“ und „Poet“ sein wollte.<sup>65</sup>

Grund für den Wandel der Praxis war zum einen die wahre Flut von neuen (und teilweise wenig erprobten) Materialien und Konstruktionsweisen, über die kaum ein Praktiker noch mehr als einen groben Überblick besitzen konnte und ihn zunehmend zur Zusammenarbeit mit Fachingenieuren und anderen Spezialisten zwang. In dieser Konstellation wurde der

63 Philip Johnson: Die sieben Schibboleths unseres Berufs (1962). In: Johnson 1982, S. 79.

64 Peter Blake: *The Master Builders*. New York 1960, S. xiii.

65 Boyd 1965, S. 27; Robert Geddes, in: „The Sixties“, T. 1, S. 132.

Architekt mehr und mehr zum „Generalisten“, der sich zudem einem verschärften Haftungsrecht gegenüber sah, mit dem er bei Mängeln, Termin- oder Kostenüberschreitungen in Konflikt geriet. Eine Konkurrenz für den Architekten stellten in steigender Zahl auch die großen Bauunternehmen dar, die zunehmend ihren eigenen Ingenieurstab unterhielten und so Planung und Ausführung als „Paket“ anbieten konnten. Angesichts dieser Aspekte sahen sich viele um 1960 praktizierenden Architekten als eine benachteiligte Generation, da noch ihre Großvätergeneration – zumindest aus Sicht der beruflichen Enkel – für eine privilegierte Schicht hatte arbeiten können, die den Architekten als Künstler begriffen und ihm im Ernstfall gewisse Extravaganzen einschließlich der daraus resultierenden zusätzlichen Kosten oder Nachbesserungen zugestanden hatten.<sup>66</sup> Nun jedoch stellten die sogenannten *corporate clients* in Form großer Unternehmen oder öffentlicher Institutionen einen zunehmend wichtigen Auftraggeberkreis dar. Deren Anspruch war aus Sicht der Architekten jedoch vor allem von wirtschaftlichen Interessen geprägt, während die architektonische „Qualität“ eines Bauwerks sie kaum interessierte. Durch ihre langwierigen, hierarchischen Entscheidungsprozesse verkomplizierten sie aus Sicht von Ralph Rapson die Arbeit des Architekten und verhinderten zugleich die Schaffung von Architektur, die auch als „große Kunst“ gelten könne; statt dessen brächten die allgegenwärtigen Gremien und Komitees allenfalls „mittelmäßige“ Lösungen hervor.<sup>67</sup>

Auch aus Sicht des Architekten und Designers George Nelson waren die institutionellen Auftraggeber ein neues Phänomen in der Architekturgegeschichte. Korrupt und konformistisch, seien sie vor allem am oberflächlichen Bild ihrer Bauten interessiert und begriffen sie als Mittel zur Eigenwerbung. Hierzu verlangten sie nach scheinbarer Individualität und Reichhaltigkeit, doch mangels Bildung verwechselten sie dabei teures Aussehen mit künstlerischem Wert:

*“The architect has always had to please his clients, but the corporate client is something unusual in architectural history. Corrupt (in terms of his values), conformist in his attitudes, timid, anxiety-ridden, this new client has a very interesting set of special requirements. He wants the building to express the ‘corporate image’, and thus a problem of architecture becomes a problem in advertising. He wants something ‘different’ (but not too different). He wants ‘individuality’ (so long as it*

66 vgl. Boyd 1965, S. 27 f.

67 *“The new corporate and group client expands and complicates today’s practice, while at the same time probably making considerably more remote the achievement of architecture as a great art. All too often committee client means committee design, with its resultant mediocrity.”* Ralph Rapson, in: „The Sixties“, T. 2, S. 165

*is not real). He also wants 'richness', but since he generally takes great pride in his lack of education in the arts he tends to confuse the impression of great expense with the achievement of great art.*"<sup>68</sup>

### Architekturkritik um 1960

Doch nicht nur die Architekten, sondern auch die Kritiker sahen sich zu Beginn der 60er Jahre vor neue Herausforderungen gestellt. Als Folge der sich diversifizierenden Formensprache und der Abkehr vom Funktionalismus sahen sie die letzten verbindliche Regeln verschwinden, und die Abgrenzung zwischen ernstzunehmender und „kommerzieller“, „modischer“ oder gar „vulgärer“ Architektur gestaltete sich zunehmend schwierig. Der noch wenige Jahre zuvor so übersichtliche Zirkel der „modernen Meister“ Mies, Gropius, Wright und Le Corbusier schien nunmehr „enthront“, während gleichzeitig, unterstützt durch die Presse, „junge Stars“ aus dem Boden sprossen und die Profession in intellektueller und formaler „Anarchie“ zu versinken schien. Offenbar beeinflusst von der Massenkulturkritik William Whytes, David Riesmans und anderer, sah sich daher auch die Architekturkritik in der Pflicht, die unterschiedlichen Versuche zur Bereicherung der modernen Formensprache zu bewerten und zu kategorisieren und angesichts des zunehmenden Umfangs der Architekturproduktion die „wahrhaften Monumente“ von der großen „Spren“ der nur kommerziellen Bauten zu trennen. Diese, so befand etwa der Kritiker John Jacobus, repräsentierten zwar nur allzu gut die prägenden Werte und Kräfte der *Affluent Society*, doch hätten sie auch zu einer „Vulgarisierung“ der Moderne beigetragen, die im Zuge der breiten Akzeptanz im vergangenen Jahrzehnt von den „olympischen Höhen einer Avant-Garde“ in die Niederungen einer bloßen „Mode“ abgestiegen sei.<sup>69</sup>

Wie die Architekturproduktion wurde auch die Architekturkritik der 60er Jahre zunehmend von einer neuen, um 1920 geborenen Generation bestimmt, die den Pionieren der modernen Architekturgeschichtsschreibung wie Sigfried Giedion, Nikolaus Pevsner und Henry-Russell Hitchcock nachfolgte und sich gegen diese profilieren wollte.<sup>70</sup> Dieser zweiten Generation gehörten im angelsächsischen Raum etwa Reyner Banham, William Jordy, Colin Rowe, und Vincent Scully an, die bis Mitte der 60er Jahre zunehmend die geläufige Herleitung der rechtwinkligen, glatten und modularen Ästhetik der Moderne der 20er und 30er Jahre als logischen Ausdruck des „Maschi-

68 George Nelson, in: A Question for George Nelson and Paul Rudolph. *Zodiac* 8, 1961, S. 146 f. Hervorhebung im Original

69 Boyd 1965, S. 2, 17 ff.; Jacobus 1966, S. 7 f., 101.

70 vgl. Neil Levine: Vincent Scully: A Biographical Sketch. In: Vincent Scully, Neil Levine (Red.): *Modern Architecture and other Essays*. Princeton 2003, S. 12.

nenzeitalters“ und seiner funktionalen und gesellschaftlichen Anforderungen hinterfragten. Als Folge solcher Interpretation war die frühe Moderne, wie Jordy 1963 feststellte, vom einstigen Vorbild nun zum Markstein dafür geworden, wie weit sich die Bewegung inzwischen vom scheinbar „naiven Enthusiasmus“ für die maschinelle Massenproduktion und der funktionalistischen „Pseudowissenschaftlichkeit“ ihrer frühen Tage entfernt hatte.<sup>71</sup>

Gleichzeitig existierte jedoch auch hier die ältere, rational-funktionalistische Linie weiter. Noch in der vierzehnten amerikanischen Auflage von *Raum, Zeit, Architektur* von 1965 sah Sigfried Giedion das vergangene Jahrzehnt im Wesentlichen von den Protagonisten Mies, Gropius, Le Corbusier und Alvar Aalto bestimmt, und erkannte allenfalls in Jørn Utzon (geb. 1918) einen erwähnenswerten Vertreter einer „dritten Generation“ moderner Architekten.<sup>72</sup> Als solcher stand er nach Giedion im Gegensatz zu einigen amerikanischen Architekten der „mittleren Generation“, die durch „Einverleibung bestimmter, nach dekorativen Gesichtspunkten ausgesuchter Einzelheiten und Stilfragmente“ in ihre Bauten eine formale „Beziehung zur Vergangenheit“ anstrebten. Solches Vorgehen, wie es etwa im New Yorker Lincoln Center zum Ausdruck komme, führe zu einer „dekadenten Architektur“, die durch Anwendung der „kaum begrabenen Ideale des 19. Jahrhunderts“ zwar „Publikum und Presse“ begeistere, jedoch „den Zusammenhang mit der heutigen Gesellschaft und der heutigen Raumkonzeption“ eindeutig verloren habe. Diese „Mode“ sei auch eine Folge der allgemeinen „Verwirrung“ und „Langeweile“ unter den amerikanischen Architekten sowie der in den USA seit jeher geläufigen Auffassung der Moderne als „Stil“, die den aktuellen Formalismen den Weg geebnet habe. Die Gefahr sei nun, dass eine derartige „Playboy-Architektur“ infolge des „weltweiten Einflusses“ der USA auch auf die restliche Welt übergreife und die Überzeugungen der Moderne unterlaufe:

*„Die Mode von 1960, mit ihren wahllos ausgelesenen historischen Fragmenten, hat leider viele begabte Architekten angesteckt... Es handelt sich um eine Art Playboy-Architektur. Die Architektur wird behandelt, wie ein Playboy das Leben behandelt – schnell aller Dinge überdrüssig, und von einer Sensation zur anderen hastend.“<sup>73</sup>*

71 William H. Jordy: *The Symbolic Essence of Modern European Architecture of the Twenties and its Continuing Influence*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Oktober 1963, S. 177.

72 Sigfried Giedion: *Raum, Zeit, Architektur*. Zürich 1992, S. 399, 406 ff. (Übers. der 14. amerikanischen Auflage, 1964). Ebenso ders.: *Jørn Utzon and the Third Generation*. *Zodiac* 14 (1964), S. 36-47.

73 Giedion 1992, S. 22.

### Robin Boyd und das „Rätsel der Architektur“, 1965

Jüngere Kritiker wie der Australier Robin Boyd wollten Giedions pessimistische Sicht jedoch nicht teilen und konnten im gegenwärtigen „Chaos“ trotz aller „Anarchie“ sogar eine „Rückkehr zur Disziplin“ erkennen, die ein Wiedererwachen künstlerischer und intellektueller „Überzeugungen“ belege. Aus Sicht Boyds lag ein grundlegendes Dilemma der Architektur des 20. Jahrhunderts im Widerspruch zwischen ihrer „unausweichlichen praktischen und sozialen Verantwortung“ und dem „natürlichen Bedürfnis“ der Architekten, innerhalb ihres Mediums auch „persönlichen, emotionalen oder intellektuellen Erfahrungen“ Ausdruck zu geben. Der Versuch der Moderne, sich auf eine „Ethik“ zu gründen und so das Problem und nicht die Form in den Mittelpunkt zu stellen, ignoriere die Tatsache, dass kein Architekt rational und unvoreingenommen sei, sondern auf der Basis eines eigenen philosophisch-künstlerischen Hintergrundes arbeite. Das elementare „Rätsel“ der Architektur bestehe daher in der Suche nach einem Weg, der zwischen „Egoismus“ und „Gemeinschaftsdienst“ vermittele; diese Suche werde jedoch dadurch erschwert, dass seit nunmehr über einem Jahrhundert verbindliche Regeln und Leitlinien sowohl in Architekturproduktion und -Kritik fehlten. Dieses Fehlen von „Werten“, so Boyd, habe sich mit der Reaktion gegen die „Glaskiste“ in den 50er Jahren noch verschärft und mache nun die Abgrenzung zwischen guter Architektur und „vulgären kommerziellen Bauten“ so schwierig. Hinzu komme, dass die hektische Kritik und Berichterstattung in der Fachpresse solche Tugenden wie Selbstbeschränkung und Rücksichtnahme nur allzu vorschnell als Einfallslosigkeit abtue. Zudem wichen gerade in der Kritik die „Werte“ der Eingeweihten und des „Mannes auf der Straße“ stark voneinander ab, und im kleinen Zirkel der angesehensten Kritiker werde Architektur oft zu einer reichlich „esoterischen“ Kunstform.<sup>74</sup>

Aus Boyds Sicht ließ sich die Entwicklung der Moderne in drei „Phasen“ unterteilen. Die erste sah er dabei durch eine in Europa dominierende „funktionale“ sowie eine auf Frank Lloyd Wright zurückgehende „organische“ Richtung repräsentiert. Diese Phase habe nun für ein halbes Jahrhundert den Begriff der Moderne geprägt und sei von ihren Anfängen in den 20er Jahren zum weltweit akzeptierten Ausdruck in den 40er Jahren gereift. Bald nach dem Krieg jedoch habe eine Reaktion hierauf eingesetzt, die nach den Worten ihrer Vertreter auch eine Rückkehr zur „Kunst“ markieren sollte.

74 *“For more than a century [architecture] has gone without accepted codes of behaviour, without canons of criticism even among the ‘cognoscente’, without any agreed yardsticks for judging genuine achievement. The scale of values of the man in the street... has no common point with the values adopted by most of the world’s small circle of recognized architectural critics, in whose company building becomes the most intense, not to say esoteric, of all art forms.”* Boyd 1965, S. 11 f.

Diese zweite Phase habe die von Mies beeinflussten Glaskisten als gestalterische Sackgasse empfunden und sich gegen den Funktionalismus der ersten Phase definiert. Mit dem wirtschaftlichen Wohlstand der Nachkriegsjahre sei auch in der Architektur ein „Geist des Überflusses“ entstanden, der die Kargheit des International Style habe überwinden wollen. Die Lockerung des Funktionalismus habe jedoch der Bewegung ein zentrales Leitmotiv der Moderne genommen und folglich zu neuer Verunsicherung geführt. Darüber hinaus habe sich die zweite Phase nur als Gegenbewegung begriffen und es nicht geschafft, neue Ziele zu finden:

*“There was nothing in its place than a half-snug und half-dispirited slackening of the discipline. If there had been a god there would have been no hesitation, but in place of ideals were only reactions. These worked against simplicity and direct statements, and most of them were excused with somewhat sentimental argument, which called for a revival of more ‘human’ qualities, in terms which frequently sounded more like advertisements for Coca-Cola.”<sup>75</sup>*

Sinnbild dieser Richtung war für Boyd einerseits die Verwendung neuer Dachkonstruktionen, die den als funktional konnotierten gläsernen Kuben neue „signifikante“ Formen gegenüberstellten – wie im UN-Komplex, wo dem „gläsernen Grabstein“ des Sekretariatshochhauses das Konferenzgebäude mit seiner „modischen, bedeutungslosen Hängekurve“ zur Seite gestellt worden sei. Ausdruck habe diese „Konterrevolution“ jedoch auch in den Arbeiten Stones und Yamasakis gefunden, die aus Sicht von Boyd wenig mehr als der „International Style in Geschenkverpackung“ waren und nur noch knapp vom „vulgären Markt“ der Inneneinrichter und Wohnmagazine zu unterscheiden waren, der nur danach strebe, so viele Symbole des „guten Lebens“ und des „weltlichen Erfolgs“ wie möglich anzuhäufen. Um sich von dieser „rastlosen Reichhaltigkeit“ populären Designs abzusetzen, hätten ernsthaftere Architekten zunehmend nach „künstlerischer Einheit“, nach „finiten“, „geschlossenen“, „monolithischen“ Formen und nach Monumentalität gesucht, was zu Bauten wie Wrights Guggenheim-Museum oder Saarinens Kresge-Auditorium geführt habe. Gerade aber Eero Saarinen, der innerhalb eines Jahrzehnts die Entwicklung von den Mies’schen Kuben des General Motors Technical Center hin zur Flugmetapher des TWA-Terminal durchlaufen habe, habe wie kein zweiter das Musterbeispiel eines Stararchitekten der zweiten Phase verkörpert. Gleichzeitig habe er sie jedoch auch zu Ende gebracht, da die Großformen des TWA-Terminals wie auch des Kresge-

75 ebd., S. 70.



Auditoriums nur mit funktionalen und auch anderen Ungereimtheiten zu realisieren gewesen seien und so deutlich die Beschränkungen des monolithischen Ansatzes aufgezeigt hätten.

Die „Unwirklichkeit“ solcher Bauten und andere „Exzesse“ hätten zur dritten und gegenwärtigen Phase geführt, die nach der vorhergehenden eine Rückkehr zur „Realität“ und zu den „Prinzipien“ der Moderne markiere und eine „Destillation“ der Erfahrung eines halben Jahrhunderts sei. Die Architekten seien der „hübschen Dinge“ und der Effekthascherei müde geworden und hätten sich wieder den „strengen Realitäten“ des Bauens zugewandt. Formales Kennzeichen der dritten Phase sei die Abkehr vom modernen Ideal des Leichten und Schwebenden, wie es exemplarisch in Le Corbusiers Villa Savoye zum Ausdruck komme; statt dessen sei nun „Permanenz“ und „Monumentalität“ erwünscht. Gute Beispiele dieser dritten Phase seien in den USA Louis Kahns Richards Medical Research Building, Jose Luis Serts Studentenwohnheim in Harvard, sowie Paul Rudolphs Arts and Architecture Building. Zware hätten auch diese Bauten zu Nachahmungen geführt und eigene „kleine Stile“ ausgelöst, doch gehe die Bedeutung der dritten Phase weit über den rein visuellen Effekt hinaus:

*“The third phase over-rode these little fashions for it was bigger than any visual effect, it was a return to philosophical discipline. Most important, it was a return also to the understanding that architecture is an art of controlling space..., a wholehearted control of levels, volumes, and the views within and beyond. The third phase also returned to its beginning in its rejection of ornament, illusions, and historic allusions.”<sup>76</sup>*

Während die ersten beiden Phasen, so Boyd, mit „schwindender Kraft“ weiterexistierten, gelinge es der dritten, die „funktionale Freiheit“ sowie die konstruktive und räumliche Klarheit der ersten Phase mit der „monumentalen künstlerischen Einheit“ der zweiten zu vereinen, dabei vermeide sie jedoch sowohl die überartikulierte Komposition der ersten als auch die „Übervereinfachung“ der zweiten. Ein Kennzeichen der gegenwärtigen Richtung sei daher die Wiederholung und gleichzeitige Modulation von Einzelelementen, wie dies auch in der Pop-Malerei, im Film oder im Jazz vorkomme und unter anderem im Sonnenschutz von Rudolphs Haus Milam Ausdruck finde. Nach Boyds Ansicht zeigten die Arbeiten Kahns, Rudolphs und anderer neue Wege abseits von „barer Einfachheit“ und „geometrischer Regelmäßigkeit“ auf. Diese bislang letzte Entwicklungsphase belege, dass die Moderne nach zwei Holzwegen nun wieder auf die Beine komme. Die

76 ebd., S. 50 f.

Architektur könne nicht „ziellos herumwandern“, wie Philip Johnson dies fordere; statt dessen bedürfe sie eines akzeptierten Codes und einer Philosophie, um zu verhindern, dass die wenigen guten Bauten in einem Sumpf „verheerenden Durcheinanders“ untergingen. Das Lösungsversprechen der dritten Phase liege letztlich weniger in ihrer Form als in ihrem „Realismus“, der mit den Menschen so umgehe, wie sie seien, und die Ansprüche der Nutzer und der gesamten Gesellschaft berücksichtige und dabei auch weniger greifbare Wünsche und Gefühle nicht ausklammere.<sup>77</sup>

### Vincent Scully: „Die Architektur der Demokratie“, 1961

Von einem etwas anderen Ansatz als Boyd war wenige Jahre zuvor Vincent Scully ausgegangen, zum Teil jedoch zu ähnlichen Schlussfolgerungen gelangt. Scully, 1920 in New Haven geboren, hatte Kunstgeschichte an der dort ansässigen Universität Yale studiert und nach Abschluss seiner Promotion im Jahr 1949 auch dort zu lehren begonnen. Als anerkannter Lehrer wurde er schnell über Yale hinaus bekannt und war aus Sicht Boyds bis Mitte der 60er Jahre bereits zu einem neuen „Starkritiker“ in den USA geworden.<sup>78</sup> Für seinen jungen Kollegen Spiro Kostof wuchs er in den 60er Jahren gar zum „Ruskin des 20. Jahrhunderts“ heran<sup>79</sup>, und auch das *Architectural Forum* hatte Scully bereits 1959 ein längeres Portrait gewidmet. Darin hatte die Zeitschrift die aus der Rückschau äußerst treffende Prognose gewagt, dass Scullys Einfluss wohl bald über den Campus Yales hinausreichen und seine Haltung daher nicht nur für Studenten, sondern auch für die Architekten von Bedeutung sein werde.<sup>80</sup>

Ausdruck dieses „großen Potenzials“ war zunächst sein 1961 erschienenes Werk *Moderne Architektur. Die Architektur der Demokratie*<sup>81</sup>, das aus einem 1957 gehaltenen Vortrag entstanden war und zumindest in den USA zu einem der Standardtexte über die Entwicklung der Moderne werden sollte. Scullys spezielle Interpretation verriet dabei sowohl den Einfluss von Geoffrey Scotts 1914 erschienenen Werk *The Architecture of Humanism*, dem

77 Bemerkenswert ist jedoch, dass Boyd – ähnlich wie auch Gropius – sogleich zwischen echten Bedürfnissen und „oberflächlichen“ Angewohnheiten unterscheidet: “[There] is a danger point in the philosophy of architectural realism. For a stretch of the meaning of functional design to include psychological coddling of the occupants can be taken as a license to include any arbitrary shallow shape or decorative device. (...) Realism in architecture means dealing with humans as they are, and with their activities as they are, but not with their shallow visual tastes: with their habits, but not their beliefs.” Boyd 1965, S. 168 ff.

78 ebd., S. 148.

79 Spiro Kostof: *The Shape of Time at Yale, Circa 1960*. In: Gwendolyn Wright, Jane Parks (Hgg.): *The History of History in American Schools of Architecture*. New York 1990, S. 132.

80 David McCullough: *Architectural Spellbinder*. In: *Architectural Forum*, Sept. 1959, S. 136, 202.

81 Vincent Scully: *Modern Architecture: The Architecture of Democracy*. New York 1961. Deutsche Ausgabe (mit teilweise unsauberer Übersetzung) als: Vincent Scully: *Moderne Architektur: Die Architektur der Demokratie*. Ravensburg 1964.

er das Konzept der „Einfühlung“ (*empathy*) des Menschen in die Architektur entlehnte, als die gleichzeitige Arbeit am 1962 erschienenen *The Earth, the Temple, and the Gods*, in dem Scully die griechische Architektur nicht zuletzt durch ihre unteilbaren Einheit mit der Landschaft gekennzeichnet sah.<sup>82</sup>

Anders als der Text Boyds zeichnete Scullys Arbeit den Weg der Moderne vor allem anhand deren Raumbildung nach und wandte sich explizit gegen die Interpretation Giedions, der die Ursprünge des modernen Raums bis in das Barock zurückverfolgt hatte. Ein Vergleich der Spanischen Treppe in Rom mit Le Corbusiers Regierungsbauten in Chandigarh, so Scully, zeige deutlich die grundverschiedenen Auffassungen: während in Rom die Baukörper der Dramatisierung des Raumes dienten, seien in Chandigarh die Körper selbst zu den dominierenden Elementen geworden. In der Spanischen Treppe vereinigten sich „Ordnung und Freiheit“, die Architektur „umschließe“ und „beschirme“ den Menschen und nehme ihn mit auf eine Reise – ein „Spiel“, das zwar „stürmisch“ sei, in dem letztlich aber „niemand verletzt“ werde und „jedermann gewinne“. In der Moderne hingegen dominierten die „Massen“; die Gegensätze von Körper und Raum sowie von Natur und Bauwerk blieben unvermittelt. Während im Barock alles, auch die Natur, dem menschlichen Willen unterworfen worden sei, werde in Chandigarh das „Menschenwerk“ der Architektur der „Wirkung der natürlichen Welt ausgeliefert“. Zwischen Natur und Bauwerk aber bleibe ein „Leerraum“, so dass Le Corbusiers Architektur auch als Ausdruck der Verfassung des modernen Menschen gelten könne, der nunmehr „ungeschützt“ den widerstreitenden Realitäten seiner Existenz ausgesetzt sei.<sup>83</sup>

Aus Scullys Sicht war Chandigarh das späte Ergebnis eines Prozesses, der mit dem Zusammenbruch der barocken Welt begonnen hatte. Dieser habe das Ende der „humanistischen Welt mit dem Menschen als Mittelpunkt“ und dem Übergang zum „Massenzeitalter“ markiert, in dem die barocke Synthese von Freiheit und Ordnung zerbrochen und je eine Bewegung des „Klassizismus“ und des „Naturalismus“ entstanden sei. Der Widerspruch aus dieser „Formzertrümmerung“ lasse sich bis in die Entstehung der Moderne verfolgen, die freilich für Scully mit dem International Style identisch war, und die er von einem europäisch-klassizistischen und einem – via Frank Lloyd Wright wirksam gewordenen – amerikanisch-naturalistischen Einfluss ge-

82 Levine, in: Scully 2003, S. 18

83 „Zwischen den natürlichen und von Menschenhand geschaffenen Formen bleibt im Wesentlichen ein Leerraum, so dass der Mensch darin weder geschützt ist, noch zu einer eindeutigen Entscheidung gebracht wird. Statt dessen ist er zwei getrennten und feindlichen Realitäten des menschlichen Lebens ausgesetzt: der Natur und dem Wollen und Streben des Menschen. Das sich ergebende Gleichgewicht wirkt wie ein Vertrag zwischen Gegnern. Da gibt es keinen Ausweg, keinen Sieg, nur den glänzenden, unsicheren Vertrag und das blendende Licht der Anerkennung der Tatsachen.“ Scully 1964, S. 11.

prägt sah. Gerade Gropius sei zwischen beiden Wegen „hin- und hergerissen“ worden: beeindruckt von Wrights „kontinuierlichen horizontalen Flächen“ habe er dessen „tiefe räumliche Plastizität“ zu übernehmen gesucht, diese jedoch „in sehr europäischer Weise“ in geschlossene und klar begrenzte Körper gezwängt. Dieses Paradox habe erst die De Stijl-Bewegung lösen können, die – wie Scully nicht frei von Patriotismus feststellte – ebenfalls unter Wrights Einfluss stand und die „linearen Muster“ seiner Kompositionen übernommen hatte.<sup>84</sup>

Nach Scullys Lesart war die Moderne also als rein formale Reduktion des Wright'schen Vorbildes zu verstehen und verfügte über keine anderen Motive, stattdessen jedoch mit dem Kompromiss zwischen Kontinuität und Geschlossenheit über einen Geburtsfehler, der zwangsläufig habe zerbrechen müssen. Dies sei schließlich in Gropius' Harvard Graduate Center geschehen, wo rechtwinklige Körper in einen „kontinuierlichen, asymmetrisch fließenden Zusammenhang“ gezwungen worden seien, der jedoch ihrer „wahren Natur“ widersprochen habe. Der International Style, so Scully, sei dadurch beschädigt gewesen, und auch „die Bauhaus-Philosophie“ sei nicht mehr imstande gewesen ihn zu retten, da seit jeher eine „ernsthafte Kluft“ zwischen ihrem „abstrakten“ Formungsprozess und ihren „soziologischen Anmaßungen“ bestanden habe. In diesem Moment der Krise jedoch habe sich Mies' „unkomplizierte, intellektuelle Ordnung“ als Ausweg angeboten, die die Bewegung zurückgedrängt und sie dem Ideal eines „einzigsten, kühlen, statischen Pavillons für alle Funktionen“ unterworfen habe. Mit seiner „Klarheit und Ruhe“ habe Mies einer ganzen Generation von Architekten, die „verwirrt, ziemlich müde und der Kompliziertheit der soziologischen Argumentation und der Unbeständigkeit gleichermaßen überdrüssig“ geworden war, eine „vollkommene Lösung“ in Form einer „klassifizierenden, totalen Ordnung“ angeboten.

Diese Lösung sei vor allem von Johnson und Saarinen aufgenommen worden und habe zu einem bisweilen steifen Klassizismus geführt, der alle Funktionen in eine geometrische Form zwingt und einem „willkürlichen Eklektizismus“ ebenso zustrebe wie einem „ungeduldigen Formalismus“. Mittlerweile jedoch schienen beide – wie auch Paul Rudolph und John Johansen – diesen Weg überwunden zu haben und suchten nach Wegen, ihre Arbeit „aufzulockern“ und zu „bereichern“. Zwar habe die Selbstbeschränkung auf einzelne Pavillons auch weniger talentierten Architekten die Mög-

84 Nach Scullys Meinung ließen sich beispielsweise aus der Wasmuth-Veröffentlichung von Wrights Haus Willits durch rein formale Transformation des „linearen Musters“ die Kompositionen Van Doesburgs und Mondrians, oder, wenn man diesen Prozess noch weiter treibe, gar Ouds Café de Unie oder Gropius' Bauhaus-Gebäude ableiten. Scully 1964, S. 25; vgl. auch Jordy 1963, S. 178 f.

lichkeit gegeben, annehmbare Entwürfe zu erzielen; die begabteren jedoch habe sie dazu verführt, sich auf „Oberflächendekoration“ und „Ausschmückung“ der neoklassischen Kuben zu verlegen statt sich mit „tiefergehenden“ Problemen zu beschäftigen. Diese Tendenz komme im alles verhüllendem Gitterwerk und dem „femininen Maßstab“ der Bauten Stones oder der „Zergliederung der Masse“ bei Yamasaki zum Ausdruck. Klassisizismus und Dekoration belegten die „alte Tendenz der amerikanischen Architektur zum Dünngliedrigen und Dekorativ-Linearen“, die nicht zuletzt in den „endlos wiederholbaren“, „eisig schimmernden“ Glasfassaden zum Ausdruck komme. Diese, so Scully, versinnbildlichten nicht nur eine „völlige Trennung von der Umgebung“, sondern auch ein Wiedererwachen der überwunden geglaubten „puritanischen Abstinenz“, die jedoch nach dem Schwinden von Wrights Einfluss in den 50er Jahren vor allem in den Arbeiten von Großbüros wie SOM zurückgekehrt sei und als „endgültiger Ausdruck bürokratischer Gestaltung“ gelten könne.

Die Frage um 1960 sei daher, wie sich die Architektur aus dieser „eingengten Sicht“ befreien könne und gleichzeitig Konstruktion und Funktion zur Erzielung „größerer plastischer Festigkeit“ heranziehen könne. Eine Antwort liefere etwa das Werk Alvar Aaltos, das sich „vom Leben herleite“ und daher zunehmend vom International Style freigemacht habe. Wo Aalto aber noch einen Hang zum „Pittoresken“ erkennen lasse, weise Louis Kahn einen Weg, wie es gelingen könne, die „eigene Kraft“ von funktionalem und konstruktivem System in das Gebäude zu integrieren. Die Kraft dieses Ansatzes werde vor allem in Kahns Richards Medical Laboratories spürbar, die bildeten eine Umgebung, die nicht vom Nutzer beherrscht werde, sondern ihn umgekehrt auf „geheimnisvolle“ Art herausfordere:

*„[Hier] erscheint der für die menschliche Tätigkeit geschaffene Rahmen nicht als willkürliche Erweiterung eines Verlangens nach völlig unumschränkter Perfektion – wie es etwa bei Mies der Fall ist – sondern er besitzt eine anspruchsvolle, rationale und ernst wirkende Eigenrealität. (...) Kahns Entwurf erzwingt... die Anerkennung einer streng realistischen und aus sich heraus heroischen Umgebung: einer Umgebung, die dem Nutzer nicht das Gefühl der Beherrschung, sondern einer geheimnisvollen und umfassenden Herausforderung gibt.“<sup>85</sup>*

Ähnliche Motive fänden sich auch bei Le Corbusier, den Scully als nicht-kanonischen und „einmaligen“ Vertreter der Moderne bewertete und ihm daher eine separate Betrachtung widmete. Le Corbusiers Werk sei nicht

85 Scully 1964, S. 37; hier angeglichen an die engl. Originalfassung 1961, S. 39.

zuletzt Ausdruck einer tieferen „humanistischen“ Gesinnung, da er einen Weg gefunden habe, um „menschliches Handeln in architektonischer Form zu verkörpern“. Anders als etwa bei Aalto seien seine Gebäude nicht nur „Gefäße“ für menschliches Sein und Handeln, sondern bildeten eine „plastischen Einheit“, die gewissermaßen „selbst zu handeln scheine“. Le Corbusier begreife seine Bauten als „Akteure“ in der Landschaft, zu der sie im hellenischen Sinne gleichzeitig in Einklang und Gegensatz stünden, und auf diese Weise habe er die „monumentale Architektur seiner Zeit“ geschaffen. Anhand der griechischen Vorbilder habe er zudem begriffen, dass Architektur nicht allein „dem Schutz“ des Menschen dienen, sondern ihn darüber hinaus „anregen“ solle. Dies führe nun zu einer spannungsvollen, aktiven, monumentalen, massiven und plastischen Gestalt seiner Bauten, deren raue, massive Körper echten und spürbaren „Druck“ auf die Räume ausübten, so dass menschliches Handeln nicht nur angeregt werde, sondern sich an der „harschen“ Realität dieser Umgebung auch „radikal bewähren“ müsse. Damit weise er der jüngeren Generation einen „höchst vielversprechenden Weg aus dem Akademismus“ und zeige sogar die „Zukunft“ der Architektur auf, die sich nun aufs Neue mit der „physischen Kraft der westlichen Architekturtradition“ verbinde.<sup>86</sup>

Letztlich, so schloss Scully, kehre in Le Corbusiers Werk nun das „Bild des Menschen“ in die Architektur zurück, das im „materialistischen späten 19. und frühen 20. Jahrhundert“ verschwunden sei. In seine Bauten, so etwa in die Unité d’Habitation in Marseilles, könne sich der Nutzer und Betrachter „einfühlen“, und der Bau sei kein „abstraktes“ Gebilde, sondern präsentiere sich als „gegliederter, einheitlicher, plastischer Körper“, der auf seinen „muskulösen Beinen“ als „Sinnbild der aufrechten Haltung des Menschen“ und der „großartigen menschliche Kraft“ in der Landschaft stehe. Dadurch sei die Unité ein durch und durch „humanistisches“ Werk, und Le Corbusier sei im Sinne Scotts zu einer „nackteren, griechischeren Definition“ von Architektur vorgedrungen, wo der menschliche Körper, seine Haltung und seine Stimmungen wieder im Mittelpunkt stehe und in architektonischer Form Ausdruck finde. Letztlich erweise sich Le Corbusier so als Erbe der Aufklärung sowie der demokratischen Ideale des alten Griechenland, und seine Architektur sei „das bisher vollständigste architektonische Dokument der neuen, sich selbst beherrschenden und keine Wunder erwartenden Menschheit“, die sich nicht länger den Träumen „idealer, formaler oder mechanischer Vollkommenheit“ hingebe.<sup>87</sup>

86 Scully 1961, S. 44.

87 ebd., S. 45 ff.

### Jane Jacobs und William H. Whyte: „Die explodierende Metropole“, 1958

In deutlichem Kontrast zur Wahrnehmung Scullys und Boyds stand freilich eine neue Kritiklinie, die vor allem das städtebauliche Versagen der Moderne aufgriff, und in Folge auch deren theoretische Basis nicht ausließ. Die einflussreichste Kritik am Städtebau der Moderne entstammte dabei der Feder von Jane Jacobs, deren 1961 erschienenes Buch *Tod und Leben großer amerikanischer Städte* auch über die USA hinaus bekannt wurde und beispielsweise schon zwei Jahre später in deutscher Übersetzung erschien.<sup>88</sup> Ihre auch sprachlich überzeugend vorgetragene Kritik an der „landläufigen Stadtplanung“ hielt sich nicht mit „Haarspaltereien“ auf – so etwa der seit den 50er Jahren schwelenden Debatte, ob nun Scheibenhochhäuser oder niedriggeschossige Reihenhäuser die ultima ratio im modernen Wohnungsbau darstellten<sup>89</sup> –, sondern richtete sich direkt gegen die „Wurzeln ihrer Unzulänglichkeit“, nämlich ihre theoretischen und ästhetischen Grundlagen. Dabei wurden weder die von Lewis Mumford propagierte Vision eines beschaulichen, dezentralisierten Amerika noch die *ville radieuse* Le Corbusiers ausgespart, da beide nach Jacobs' Ansicht lediglich Varianten der Gartenstadt-Ideale Ebenezer Howards darstellten und mit dieser letztlich stadtfeindlichen Grundhaltung mittlerweile zum etablierten „Sagenschatz“ der „orthodoxen Stadtplanung“ gehörten.

Jacobs' Ansatz bestand darin, der Funktion der Stadt durch die Betrachtung „alltäglicher“ und „gewöhnlicher“ Vorgänge auf die Spur zu kommen, und so aus der selbstgenügsamen „Pseudowissenschaft“ der Planer und Architekten auszubrechen. Diese, so Jacobs, hätten ihre Regeln nicht aus der Realität, sondern von „Lungensanatorien“ und papiernen „Traumstädten“ abgeleitet – mit dem Ergebnis, dass in den gegenwärtigen Wohnungs- und Stadterneuerungsprojekten ein „Brei“ aus Stadt- und Landleben entstehe, der die jeweiligen Charakteristika und Vorzüge beider Modelle verwische. An deren Stelle, so wetterte Jacobs, entstehe nun allerorten „Eintönigkeit, Sterilität und Vulgarität“ – eine unverblümete Kritik, die insbesondere aus der Feder einer ehemaligen Mitarbeiterin der Zeitschrift *Architectural Forum* die etablierten Vorstellungen der Zeit gehörig auf den Kopf stellte.<sup>90</sup>

Die Basis für Jacobs' Buch war ein Artikel namens *Downtown is for People* gewesen, der bereits 1958 in der Zeitschrift *Fortune* erschienen war,

88 Jane Jacobs: *Tod und Leben großer amerikanischer Städte*. Berlin/Frankfurt/Wien 1963 (Orig.: *The Death and Life of Great American Cities*, New York 1961).

89 vgl. etwa: Elizabeth Wood, Douglas Haskell: *High or Low Apartments*. In: *Architectural Forum*, Januar 1952, S. 100–17

90 vgl. Blake 1993, S. 290 f.: „*Jane Jacob's message... was literally shattering to those of us brought up on various neat and seductive dogmas and diagrams of the modern movement... Jane's book, more than any other manifesto published since the early 1920s, forced [us] to reexamine virtually everything we had ever learned or believed about ideal cities.*“

die – ebenso wie das *Forum* – im Verlag von Henry Luce erschien, der auch die Magazine *Time* und *Life* herausgab. Unter der Leitung von William H. Whyte hatte *Fortune* sich in einer Serie mit dem Zustand der Städte und der Welle von Erneuerungsprojekten auseinandergesetzt und war insgesamt zu einer wenig schmeichelhaften Einschätzung der Lage gelangt.<sup>91</sup> Die Kritik von Whyte und seinen Mitautoren richtete sich dabei vor allem gegen das Versagen der Planer, die originären Qualitäten der Stadt zu begreifen und diese Stärken in ihren Entwürfen herauszuarbeiten. Dieses Versagen war aus Sicht der Autoren um so ärgerlicher, als damit dem expandierenden suburbanen Amerika, das Whyte schon 1956 in seinem Buch *The Organization Man* als Lebensraum und Brutstätte eines neuen, konformen Massenmenschen erkannt hatte, kein attraktives Gegenmodell gegenübergestellt wurde.<sup>92</sup>

Wie Jacobs nach ihm, sah auch Whyte keinen nennenswerten Unterschied zwischen dem „Utopismus“ einer Ville Radieuse und dem „glorifizierten Provinzialismus“ der von Mumford propagierten Ideen. Mehr noch als Jacobs betrachtete er jedoch die Stadt als Träger der westlichen Zivilisation und als Generator ihrer Kultur und sah beides durch die staatlich geförderte Suburbanisierung und die Tendenzen der Stadtplanung gleichermaßen gefährdet. Gerade die Planer, so Whyte, seien keine Freunde der Stadt, denn ihr Herz liege ebenso im „Land der Blue Jeans“ wie das der Mittelschicht insgesamt. Dort wachse nun eine ganze Generation heran, die bald gar nicht mehr wisse, was die Stadt auszeichne, und wie ein intaktes Stadtbild aussehe:

*“Clearly, the norm of American aspiration is now in suburbia. The happy family of TV commercials, of magazine covers and ads, lives in suburbia... Here is the place to enjoy the new leisure, and as more people make more money and spend less time making it, the middle-class identification with suburbia will be made more compelling yet... Here they are breeding a whole generation that will never have known the city at all. (...) Many of the people who are redesigning the city seem to have much the same frame of mind. Their heart is in suburbia – or, at least, suburbia as they would like it to be.”<sup>93</sup>*

Resultat sei nicht nur eine Gefährdung des sozialen Friedens durch den Verlust der „stabilen Inseln der Mittelschicht“ und die Verschärfung der Gegensätze in den Städten, sondern auch eine Konzeption von innerstädtischen Wohnanlagen, die sowohl am Markt als auch an der Zielgruppe für städti-

91 Diese Artikelserie erschien 1958 auch gesammelt in Buchform: William H. Whyte (Hg.): *The Exploding Metropolis*. Berkeley 1993 (Orig.: Garden City 1958).

92 William H. Whyte: *The Organization Man*. New York 1956.

93 William H. Whyte: Introduction. In: Whyte (Hg.) 1993, S. 10.



sches Leben vorbeigehe. So lege deren Gestaltung oft den Verdacht nahe, sie seien für solche Bewohner gedacht, die ohnehin „keine andere Wahl“ mehr hätten, und folglich könnten sie auch kaum Menschen aus den Vororten zurücklocken. Zudem ließen Architekten und Projektentwickler in krasser „Missachtung des Marktes“ landauf, landab die gleichen Mixturen aus Le Corbusiers Hochhausstadt und englischer *New Town* entstehen, die sich vor allem durch ihre „weidläufige Redundanz“ auszeichneten und kaum die Bedürfnisse der Stadtbewohner berücksichtigten. Insbesondere die Ansprüche der in den Städten verbreiteten „atypischen“ Haushalte von Alleinstehenden und Älteren fänden hier kaum Beachtung.

Um sich auch optisch von der vorgeblich „unansehnlichen Unordnung“ ringsum abzusetzen, würden Erneuerungsprojekte zumeist als vom städtischen Leben abgeschnittene „Inseln“ konzipiert, die sich darüber hinaus mit einer an suburbanen Vorbildern orientierten, aufs nötigste beschränkten Nutzungsmischung zufrieden gäben. Dies führe nicht nur zu einem „aseptischen“ Eindruck, sondern auch zu einem funktionalen „Vakuum“, in dem Störfaktoren der schönen Ordnung wie etwa spielende Kinder mit Hilfe von Verbotsschildern und eingezäunten Spielplätzen in Schach gehalten würden. Wer jedoch die Stadt als Wohnort wähle, so Whyte, tue dies bewusst, weil er die besondere Lebensweise und die Vielfalt von Nutzungen, Menschen und Stimmungen schätze. Deshalb entwickle er nicht zuletzt eine emotionale Bindung an seine Stadt, während Architekten und andere Stadterneuerer deren originäre Stärken noch gar nicht begriffen hätten:

*“The people who choose the city... have one thing in common: they like the city. They like the privacy; they like the specialization..., the excitement..., the heterogeneity, the contrasts, the mixture of odd people. Even the touch of Sodom and Gomorrah intrigues them... Unfortunately, with superb technical ability and a remarkable unity of approach, architects and redevelopers are taking exactly the opposite tack. The average redevelopment project does not make the most of the strengths of the city; it denies them.”<sup>94</sup>*

Ähnlich sah dies auch Jane Jacobs, für die die Visionen der Architekten wenig mehr als „wohlaufgeräumte, würdige Friedhöfe“ waren, die die Städte kaum beleben, um so sicherer aber zu deren endgültigem Tod führen würden. Statt sich in das Abenteuer des „wirklichen Lebens“ vorzuwagen, machten sich Planer und Architekten mit einer auf „Vereinfachungen“ und „Symbole“ gestützten Idealvorstellung ästhetischer und funktionaler Ordnung über

94 William H. Whyte: Are Cities Un-American? In: Whyte (Hg.) 1993, S. 40. Hervorhebung im Original

die Städte her und „radierten“ sämtliche ihnen unpassend erscheinenden Nutzungen aus. So negierten sie zum einen die Lebendigkeit der Straße, und griffen zum anderen beliebige Funktionen aus der Stadt heraus, um sie zu „abstrahierten“ und danach in Form von „Zentren“ – etwa dem New Yorker Lincoln Center – als „selbstgenügsame Inseln in majestätischer Isolation“ wieder abzusetzen. Dies jedoch zerstöre die „großstädtische Mannigfaltigkeit“ und damit das, was eine Stadt „anziehend“ mache, zugunsten einer formalen und letztlich weltfremden Ordnung, die nur der Selbstdarstellung der verantwortlichen Planer, Architekten und Geschäftsleute diene. Das Zentrum, so Jacobs, müsse „magnetisch“ auf die Menschen wirken und sie mit „fröhlichem Getümmel“ anziehen, statt ihnen eine langweilige „Erhabenheit“ vorzuspielen:

*“It is more to the point to consider what makes a city center magnetic, what can inject the gaiety, the wonder, the cheerful hurly-burly that make people want to come into the city and to linger there... We are becoming too solemn about downtown. The architects, planners – and businessmen – are seized with dreams of order, and they are fascinated with scale models and birds-eye views. This is a vicarious way to deal with reality, and it is, unhappily, symptomatic for a design philosophy now dominant: buildings come first, for the goal is to remake the city to fit an abstract concept of what, logically, it should be. But whose logic? The logic of the projects is the logic of egocentric children, playing with pretty blocks and shouting ‘See what I made!’ – a viewpoint much cultivated in our schools of architecture and design.”<sup>95</sup>*

„Simple altmodische Beobachtung“ jedoch, so Jacobs, ließe erkennen, dass schon die Grundannahmen vieler Erneuerungsprojekte „sichtbar falsch“ seien. Der Stadt und dem Leben ihrer Bewohner könne keine formale Logik übergestülpt werden. Städte seien ein funktionales Ganzes, das Denken in einzelnen Erneuerungsprojekten jedoch zerpfücke dieses Ganze in Einzelteile, die dann in „ordentlicher Weise“ neu verteilt würden. Diese Vorstellung kollidiere jedoch mit der wahren Ordnung des Lebens, denn in lebendigen Quartieren unterstützten verschiedene Funktionen sich gegenseitig, belebten die Stadt und machten unterschiedliche Tag- und Nachtaktivität möglich – und damit das Erleben und Nutzen der Stadt zum „Spaß“. Dagegen sei die moderne Stadtplanung vom Zwang belastet, Kunst sein zu wollen, was das Denken der Architekten zusätzlich lähme. Da sich die Arbeit an der Stadt letztlich „mit dem Leben in seiner komplexesten und intensivsten Form“ be-

95 Jane Jacobs: Downtown is for People. In: Whyte (Hg.) 1993, S. 158.

schäftigen müsse, sah Jacobs deutliche Grenzen für einen ästhetisch motivierten Städtebau, und sie befand kategorisch, dass eine große Stadt „niemals ein reines Kunstwerk sein“ könne. Jede Kunst müsse wegen der Fülle des verfügbaren Materials notwendigerweise selektiv sein, doch stehe sie damit im Gegensatz zur „unendlichen Komplexität des Lebens“. Ein künstlerisch-ästhetischer Ansatz im Städtebau könne folglich nur „willkürlich und abgezogen“ sein und das städtische Leben „nur ärmer als reicher“ machen.<sup>96</sup>

### Die Kehrseite des Wachstums: Peter Blakes „God's own Junkyard“, 1964

Dass Jacobs' und Whytes Gedanken von Architekten und Planern nur zum Teil verstanden wurden, verriet auch eine andere Klage über den Niedergang der Städte und die zunehmende Verschandelung der Umwelt: Peter Blakes *God's own Junkyard* aus dem Jahr 1964.<sup>97</sup> Selbst neben seiner journalistischen Tätigkeit praktizierender Architekt, sah Blake sich wie viele Kollegen bedrängt vom Konkurrenzkampf und einem Publikum, das zwar in materiellem Überfluss schwelgte, für gute Architektur oder gar deren Auffassung als Kunst jedoch unempfindlich schien. Aus seiner Sicht waren Privat- wie Geschäftsleute gleichermaßen verantwortlich für die sichtbaren Kehrseiten des Wachstums, und sein nach eigener Aussage in „Rage“ geschriebener Angriff richtete sich gegen all jene, die zum „privaten Gewinn“ Städte und Landschaften verunstalteten. Diese „Vandalen“, so Blake, hätten die „Kunst des Sehens“ verlernt oder seien schlicht indifferent gegenüber ihrer Umwelt geworden, und müssten daher aufgerüttelt werden. Hierzu bediente er sich im Wesentlichen einer Montagetechnik, die vermeintlich gute und schlechte Beispiele in Bildern gegenüberstellte und mit Zitaten berühmter Persönlichkeiten kommentierte. So fand sich beispielsweise Le Corbusiers Zitat über das „korrekte und herrliche Spiel“ neben einer Abbildung des Times Square; einem Bild der unberührten Landschaft des Glacier National Parks wurde eine Szene an einem Hotelpool im Ferienort Miami Beach gegenübergestellt und mit einem Zitat von Alberti versehen; und ein später durch Robert Venturi bekanntgewordener entenförmiger Verkaufsstand auf Long Island schließlich wurde kommentiert von niemand geringerem als Vitruv.

Sein Buch, so Blake, solle dazu beitragen, Amerika wieder „lebenswert“ zu machen, denn derzeit sei es im Begriff, zum „größten Slum“ auf dem Planeten zu verkommen. Dies beginne in den Städten, wo sich zwar einige ansehnliche Gebäude fänden, der öffentliche Raum jedoch belanglos sei; die Vororte seien „endlose Einöden“ aus „Millionen monotoner Häuser auf Millionen monotoner Grundstücke“ und durchzogen von Schnellstraßen,

<sup>96</sup> Jacobs 1963, S. 13–17, 193 f.

<sup>97</sup> Peter Blake: *God's Own Junkyard*. New York 1964.

an denen sich „Werbetafeln, aufgemotzte Restaurants, Gebrauchtwagenhändler, Autokinos, wimpelgeschmückte Tankstellen und schreiende Motels“ aneinander reihten. Das scheinbar unberührte Land schließlich werde entwürdigt durch mehr Telefonmasten als Bäume, Wohnmobilparks und umweltverschmutzende Industrien – kurz, ein Zustand, der den USA als „wohlhabendster Nation der Welt“ ebenso unwürdig sei wie einem Land, das durch den Architekten Thomas Jefferson mitgegründet worden sei und einige der weltgrößten Architekten hervorgebracht habe.

Die maßgebliche Grundhaltung der Gesellschaft und ihre Indifferenz gegenüber dem Schönen, so Blake, zeige sich auch beim Umgang mit historischen Bauten, wo Arbeiten von Sullivan oder Wright neuen Supermärkten und Bowlingbahnen weichen müssten, wenn sie das Ende ihres Lebens als Renditeerzeuger erreicht hätten. Historisches Erbe und Gestaltung zählten offenbar wenig in einer Gesellschaft, die Profit als höchsten Ausdruck individueller Rechte schütze. Sichtbarster Ausdruck dieser Profitgier seien die Werbetafeln entlang der Autobahnen und Schnellstraßen, die von den Verantwortlichen der Werbeindustrie zwar mit einiger Frechheit als „Kunstgalerie der Öffentlichkeit“ bezeichnet würden, in Wahrheit jedoch die Landschaft verschandelten und zudem zu Verkehrsunfällen führten.

Ein drängendes Problem war aus Blakes Sicht das suburbane Amerika, wo die Gartenstadt-Idee durch Spekulanten und Politiker pervertiert worden sei und die Gleichmacherei der „egalitären Demokratie“ nun ihren ultimativen Ausdruck finde. Diese Vororte seien „funktional, ästhetisch und ökonomisch bankrott“ und zeigten so die Wertmaßstäbe der gegenwärtigen Gesellschaft an, wo Einkaufszentren an die Stelle der Kirchen und öffentlichen Bauten getreten seien. Der amerikanischen Gesellschaft fehle es an Werten, die beispielsweise einst die Bürger von Florenz ausgezeichnet habe, wo den Bauten von Regierung und Religion auch gestalterisch-symbolisch die wichtigste Rolle zugefallen sei. Dieses Problem sei nur scheinbar ein ästhetisches, wenn der Verlust von Symbolik und damit eines lesbaren Umfelds mit dem zunehmenden politischen Desinteresse der Vorstädter korreliere. Herausragendes Negativbeispiel dieser neuen Umwelt war aus Blakes Sicht – wie auch für viele seiner Kollegen – der Ferienort Miami Beach, ein Sieg des „Vulgären“, wo die Wohlstandsgesellschaft offenbar endgültig Amok laufe. Würde dieser „ultimative Müllhaufen“ neonbeleuchteter Motels nicht bereits existieren, so hätten ihn die „Feinde Amerikas“ geradezu erfinden müssen.

Die kulturellen Maßstäbe Blakes verriet dabei bereits das erste Bildpaar seines Buches, wo er einer menschenleeren, würdigen Ansicht von Jeffersons Campus der University of Virginia die Aufnahme einer Alltagsszene aus der Canal Street in New Orleans gegenüberstellte. Wenn auch die Gültigkeit des

Vergleichs eines Universitätscampus' und einer innerstädtischen Geschäftsstraße fragwürdig erscheinen mag, dokumentierte er für Blake doch augenfällig, wie weit der Verfall der „urbanen Zivilisation“ Amerikas mittlerweile gediehen sei – und bewies gleichzeitig, wie sehr auch er den von Jane Jacobs' kritisierten Visionen einer „würdigen“ Ordnung anhing:

*“[These] two American scenes... document the decline, fall, and subsequent disintegration of urban civilization in the United States... Jefferson's serene, urban space has been called almost an ideal city – unique in America, if not in the world. Canal Street, one fervently hopes, has not been called anything in particular in recent times. It is difficult to believe that these two examples of what a city might be were suggested by the same kind of mammal, let alone by the same nation.”<sup>98</sup>*

Der Sieg des Vulgären, so Blake, lenke um so deutlicher den Blick darauf, dass Amerika zwar über die Fachleute und auch das Wissen verfüge, um „großartige“ Städte zu bauen, diese Ressourcen jedoch nicht zum Tragen kämen, da nur noch der „ungehemmte Profit“ das Aussehen der Städte bestimme. Nicht mehr städtebauliche Anforderungen bestimmten heute den Gebäudeentwurf, sondern allein das Verlangen, den „schnellen Dollar“ noch schneller zu verdienen, was zu solchen „Monstrositäten“ wie dem Pan-Am-Gebäude in New York führe. In einem solchen Klima seien „weltbekannte Künstler“ wie Kahn, Rudolph, Johnson, Mies, Breuer, Pei, Saarinen oder Yamasaki, die sich für eine Aufgabe Zeit nähmen und alternative Lösungen entwickelten, nur noch ein „kostspieliger Luxus“ und gerieten gegenüber solchen Kollegen ins Hintertreffen, die Projekte gewissermaßen über Nacht „heraushauen“ könnten. Die von den Spekulanten verlangte Rendite wirke auf die Architekten wie eine „Zwangsjacke“ und verhindere „gute“ Architektur, da unter dem Zeit- und Kostendruck auf „Routinedesign“ zurückgegriffen werde.

Grundübel der Situation sei jedoch die Indifferenz der Menschen, die sich nicht an der Verschandelung ihres Landes störten, sofern es einem scheinbaren Fortschritt diene, sowie die Wohlstandsgesellschaft, deren „unbeschränkte ästhetischen Wahlfreiheit“ bereits den „Samen des Vandalismus“ in sich trage. Angesichts des beständigen, durch die Medien geschürter Hungers nach Neuem fehle ein Konsens von „Ordnung“ und „Schönheit“, und daher habe in den USA heute niemand mehr die Chance, der „Hässlichkeit“ zu entkommen. Trotz mehr Kunstschulen und mehr Kunsterziehung als je zuvor sei es fraglich, wie Kinder zukünftig lernen sollten, „ihre Augen

kritisch, mit Geschmack und Intelligenz zu gebrauchen“, wenn sie keine guten Vorbilder für Schönheit mehr hätten. Daher sei auch die kulturelle Elite gefordert, ein Beispiel zu geben, sich wieder „Zurückhaltung“ aufzuerlegen und „Qualität“ zu fördern, statt sich dem „Reiz des Neuen“ hinzugeben.

### **Rudolph 1958–65: Die Jahre in Yale**

Die Jahre zwischen 1958 und 1965 können als die produktivsten und fruchtbarsten Jahre in Paul Rudolphs Karriere begriffen werden<sup>99</sup> und lassen ihn dank umfangreicherer Dokumente von Studenten und Kollegen auch als Person in plastischerem Licht erscheinen. Die „Blüte“ seiner Praxis ist jedoch kaum von seiner Arbeit an der Universität Yale zu trennen, wo er im Juli 1957 zum Professor und Leiter (*chairman*) der Architekturabteilung berufen worden war und beide Ämter schließlich im Februar 1958 antrat. Die Phase in Sarasota fand so ihren Abschluss, da Rudolph nun ein zweites Büro in New Haven eröffnete und die meisten Projekte von dort aus koordinierte.

Unter seiner Leitung galt die Schule bald als eine der progressivsten im Land, und Rudolphs *chairmanship* stellte nach Ansicht seines ehemaligen Harvard-Kommilitonen Edward Barnes eine „große Episode“ in der Geschichte der Architekturausbildung in den USA dar.<sup>100</sup> Ebenfalls 1958 wurden seine beiden ersten größeren Nicht-Wohnhausprojekte, das Mary Cooper Jewett Arts Center in Wellesley sowie die Riverview High School in Sarasota fertiggestellt. Als Folge dieser Ereignisse nahm Rudolphs Karriere nun einen steilen Anstieg, und aus der Rückschau von Kurt W. Forster, der in den 60er Jahren an der kunsthistorischen Fakultät in Yale lehrte, sollte in der kommenden Dekade keine Publikation über amerikanische Architektur mehr ohne eine Nennung seiner Arbeiten auskommen.<sup>101</sup> Mit 39 Jahren war Rudolph somit zu einer herausragenden Figur unter den jungen amerikanischen Architekten geworden und er konnte sich nicht nur einer höheren Publikationsquote als seine Altersgenossen, sondern auch einer fast zu großen Nachfrage als Redner oder Lehrbeauftragter erfreuen. Wie das *Architectural Forum* schon 1958 feststellte, verkörperte er für viele Kollegen das „Idealbild des vollkommenen Architekten“ und hatte innerhalb seiner Generation bereits eine feste Position als „intellektueller Führer“ erlangt, die

99 vgl. etwa: Robert A. M. Stern: Yale 1950–1965. In: *Oppositions* 4 (Oktober 1974), S. 46; David Jacobs: The Rudolph Style: Unpredictable. *New York Times Magazine*, 26.03.1967, S. 59; Sibyl Moholy-Nagy: Paul Rudolph: Bauten und Projekte. Stuttgart 1970, S. 21 ff.

100 Edward Barnes, in: James P. Warfield (Bearb.): Paul Rudolph, 1933–84 Recipient of the Plym Distinguished Professorship in Architecture. Urbana, IL 1983 (Univ. of Illinois at Urbana-Champaign).

101 Kurt W. Forster: A Brief Memoir of The Long Life and Short Fame of Paul Rudolph. ANY 21 (Dezember 1997) S. 15. Auch der Avery Index verzeichnet in den Jahren 1958 bis 1965 69 Eintragungen zu Paul Rudolph.

es ihm aus Sicht der Zeitschrift erlaubte, auch „unpopuläre“ Ansichten zu vertreten. Neben seiner zunehmenden intellektuellen Statur konnte Rudolph sich jedoch auch über eine expandierende Praxis freuen, da sein Büro seit Wellesley weitere größere Aufträge erhalten hatte, die ihm zu weitgehender ökonomischer und beruflicher Stabilität verhelfen. Nach rein pragmatischen Kriterien und auch aus der Sicht vorsichtiger Auftraggeber, so das *Forum*, sei Rudolph also in der Welt der etablierten Architekten „angekommen“.<sup>102</sup>

Rudolphs Lehre in Yale, die Weiterentwicklung seiner Theorien und auch seine Praxis waren in diesen Jahren eng miteinander verbunden und befruchteten sich gegenseitig. Zudem verhalf ihm die Berufung nach Yale zu drei Aufträgen durch die Universität, für die in den kommenden Jahren das Greeley Memorial Laboratory für Forstwissenschaft (1957–59), das Wohnheim für verheiratete Studenten (1960–61) und vor allem das Gebäude für die Kunst- und Architekturabteilung (1958–63) entstand. Daneben erhielt er aber auch sonst umfangreichere Aufträge, so etwa von der Stadt New Haven, wo er im Rahmen eines ambitionierten Stadterneuerungsprogramms ebenfalls im Jahr 1958 zum Berater des Erneuerungsprojekts in der Church Street berufen wurde und das Parkhaus an der Temple Street (1959–63) realisieren konnte. Ebenfalls in New Haven entstand in diesen Jahren die Altenwohnanlage Crawford Manor (1962–66). Weitere erwähnenswerte Bauten waren auch das *Blue Cross-Blue Shield*-Bürogebäude in Boston (1957–60), die Senior High School in Sarasota (1958–59), die ENDO-Laboratorien in Garden City, New York (1960–64) und nicht zuletzt die Wohnhäuser Deering in Casey Key (1958–59) und Milam in Jacksonville, Florida (1960). Auch zwei von Rudolphs größten in den USA realisierten Projekten wurden während dieser Phase entworfen: das State Service Center in Boston (1963–72) sowie der Campus des Southern Massachusetts Technological Institute (SMTI, heute University of Massachusetts) in Dartmouth, Massachusetts (1963–72).

### Das Umfeld Yale

Die School of Fine Arts der Yale University war in den 30er Jahren gemeinsam mit der University of Pennsylvania eine der führenden Beaux-Arts-Schulen in den USA gewesen. Mit dem Dekan Everett V. Meeks besaß sie eine starke und richtungsgebende Persönlichkeit an ihrer Spitze, die überzeugt antimodern war. Gegen Ende seiner Karriere verlor Meeks jedoch an Einfluß, nicht zuletzt auch, weil er dem wachsenden Druck, die moderne Architektur zur Lehrbasis zu erheben, nicht nachkommen wollte. Nach Meeks' Tod im Jahre 1947 und unter seinem Nachfolger wurde die fehlende Führungskraft und

102 Russell Bourne: Yale's Paul Rudolph. In: *Architectural Forum*, April 1958, S. 128.

Richtung der Schule umso offensichtlicher, als Harvards Graduate School of Design unter Leitung von Walter Gropius eben diese vorweisen konnte und als brillante und vitale Schule galt, die in Yale Neid erregte. Die Situation des Department of Architecture verschlechterte sich, auch aufgrund von Streitigkeiten im Kollegium, immer mehr, so dass auf Empfehlung Louis Kahns, der seit 1948 in Yale lehrte, schließlich George Howe die Stelle des Leiters der Architekturabteilung angeboten wurde.<sup>103</sup>

Howe war insbesondere durch den Bau des Hochhauses der Pennsylvania Savings Fund Society (PSFS) bekannt geworden, das er 1930–32 in Partnerschaft mit William Lescaze realisiert hatte und das von Henry Russel Hitchcock und Philip Johnson als eines der wenigen amerikanischen Beispiele in die Ausstellung von 1932 aufgenommen worden war. Sein Amtsantritt im Februar 1950 deckte sich fast zeitgleich mit der Berufung Josef Albers' als Leiter der Kunstabteilung im Juli des selben Jahres und führte zu einer personellen Konstellation, die Yales School of Fine Arts wieder in alte Höhen zurückführen sollte. Howe verstand es, durch seine Persönlichkeit der Schule „neues Leben einzuhauchen“ und gab ihr eine neue Lehrstruktur, die nicht auf einer Doktrin oder Theorie aufbauen, sondern sich auf tag-täglicher Erfahrung entwickeln sollte. Zudem sollten sowohl ingenieurwissenschaftliche als auch kunsthistorische Hintergründe vermittelt werden. Nach Howes altersbedingten Rücktritt im Jahre 1954 brachen jedoch unter seinem Nachfolger Paul Schweikher erneut Konflikte im Kollegium aus, die die Architekturschule sogar um ihre professionelle Zulassung zu bringen drohten. Auch die Studenten artikulierten ihre Unzufriedenheit mit der Lehre, so dass Schweikher bereits 1956 wieder zurücktrat und die School of Fine Arts grundlegend umstrukturiert wurde. 1958 wurde sie dann unter dem neuen Dekan Gibson A. Danes in *School of Architecture and Fine Arts* umbenannt.<sup>104</sup>

Ein bleibendes Erbe der Tätigkeit Howes war die Gründung der Zeitschrift *Perspecta* im Jahre 1952. Als von Studenten herausgegebene Zeitschrift sollte sie ihnen nach Howes Worten ein Medium an die Hand geben, in dem sie unabhängig ihre eigene Haltung ausdrücken konnten. *Perspecta* erschien in Folge beinahe jährlich und spiegelte aus Sicht von Kurt W. Forster trotz ihrer studentischen Herausgeber recht gut die generellen Tendenzen an der Schule wider.<sup>105</sup> Diese äußerten sich bisweilen in Artikeln, die gerade nicht den etablierten Debatten der Moderne folgten oder gar die Arbeiten

103 Robert A. M. Stern: *George Howe: Toward a Modern American Architecture*. New Haven 1975, S. 210 f.

104 ebd., S. 212 ff., 220 f.

105 Kurt W. Forster: *Die Hegemonie der Historie*. In: Klaus Herding (Hg.): *Aufklärung anstelle von Andacht*. Frankfurt (Main) 1997, S. 15.



von modernen Abweichtlern wie Erich Mendelsohn und Antonio Gaudì behandelten. So fand sich beispielsweise schon in der ersten Ausgabe ein Beitrag von Henry Hope Reed, der sich nicht nur für eine neue „Monumentalität“ im Städtebau aussprach, sondern auch die Rückkehr des Ornaments in die architektonische Debatte forderte, da es ein grundlegendes „emotionales Bedürfnis“ der Menschen anspreche und eine Sinnlichkeit vermitteln könne, die der „moralischen, hygienischen und biologischen“ Sicht der Moderne fehle.<sup>106</sup> Auch in den kommenden Jahren fanden sich Beiträge mit ähnlicher Richtung. So erschien etwa 1955 neben einem Artikel Sibyl Moholy-Nagys über „Anonyme Architektur“ auch Philip Johnsons Polemik über die „Sieben Krücken der Architektur“. Diese Rede hatte Johnson zwar im gleichen Jahr vor Studenten in Harvard gehalten, ihre Erstveröffentlichung in *Perspecta* jedoch verlieh dem traditionellen Konkurrenzkampf zwischen Yale und Harvard auch inhaltlich deutlichen Ausdruck. 1957 veröffentlichte die Zeitschrift unter anderem einige „Skizzen und Texte“ Erich Mendelsohns, 1959 einen Artikel Scullys über „Louis Sullivans architektonisches Ornament“ sowie einen weiteren Aufsatz Edgar Kaufmanns über das „Verlangen nach Ornament“, und 1960 schließlich einen Artikel über das „unterdrückte“ historistische Frühwerk Le Corbusiers sowie einen weiteren über die Kalenderbauten des Maharadschas Dschai Singh in Indien. Ein Foto-Essay über Gaudis Casa Milà aus dem Jahr 1953 wiederum veranlasste Henry-Russell Hitchcock 1960 zu offener Bewunderung über die Zeitschrift, die, wie er befand, zwar selten das letzte, dafür oft aber das „erste Wort“ in wichtigen Themen gehabt habe – so auch bei der Wiederentdeckung Gaudis, die von der Fachwelt und der professionellen Presse erst deutlich später vollzogen worden sei.<sup>107</sup> *Perspecta* 7 aus dem Jahr 1961 hingegen wurde aus Sicht von Robert A. M. Stern gar zu einer „Schlüsselpublikation“ der zweiten Generation der amerikanischen Moderne<sup>108</sup> und versammelte mit den Arbeiten von Rudolph, Johnson, Eero Saarinen, Louis Kahn und John Johansen nicht nur die eigenständigsten Vertreter dieser Generation, sondern auch ausnahmslos solche, die der Schule entweder durch Lehre oder – im Falle Saarinens – beratende Tätigkeit verbunden waren.

Saarinen, der einst selbst in Yale studiert hatte, fungierte in dieser Zeit als Berater des Yale-Präsidenten A. Whitney Griswold, unter dessen enthusiastischer Fördererung die Universität ein ambitioniertes Bauprogramm betrieb, das die Universität bald auch baulich zu einer wichtigen Adresse für

106 Henry Hope Reed: Monumental Architecture, or the Art of Pleasing in Civic Design. In: *Perspecta* 1 (1952), S. 52.

107 Henry-Russell Hitchcock: Food for Changing Sensibility. In: *Perspecta* 6 (1960), S. 3.

108 Robert A. M. Stern, in: Johnson 1982, S. 156.

die Weiterentwicklung der modernen Architektur machen sollte. Beginnend mit Louis Kahns Erweiterung der Kunstgalerie (1951–53) entwickelte sich der Campus im Laufe der Jahre gewissermaßen zu einem Freilichtmuseum mit Vorzeigebauten der zweiten Generation, zu denen neben Kahns Kunstgalerie und den bereits erwähnten Bauten Rudolphs bis Ende der 60er Jahre auch Saarinens Ingalls Hockey Rink sowie seine von den neogotischen Collegues Yales inspirierten Wohnheime Stiles und Morse zählten. Weitere bekannte Bauten auf dem Campus entstanden mit dem Institutsgebäude Becton Hall von Marcel Breuer, dem Kline Science Center von Philip Johnson sowie der Beinecke Rare Book Library, die das Büro SOM unter der Leitung von Gordon Bunshaft entworfen hatte. Neben Saarinen ließ sich Griswold bis zu seinem Tod im Jahr 1963 auch von Rudolph und Vincent Scully beraten, ohne jedoch die einzelnen Architekten einem verbindlichen Rahmenplan zu unterwerfen. Dies sollte nach Griswolds Ansicht „zu große Uniformität“ verhindern, die der demokratisch-akademischen Meinungsvielfalt Yales widerspreche; einziger „gemeinsamer Nenner“ das so entstehenden „architektonische Labors“ solle daher die höchste architektonische Qualität der Bauten sein.<sup>109</sup>

Eine besonders aus der Rückschau bedeutsame Rolle in der Entwicklung der Architekturschule in Yale spielte auch die kunsthistorische Fakultät. Neben dem bereits erwähnten Vincent Scully zählten unter anderem auch Carrol L. V. Meeks und die noch jungen Professoren Spiro Kostof und Kurt W. Forster zu ihrem Lehrpersonal, das gelegentlich um Gastdozenten wie Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson oder John Jacobus ergänzt wurde. Die Lehre der Architekturgeschichte lag dabei insbesondere in der Hand von Meeks und Scully, wobei letzterer neben Rudolph und Louis Kahn zu einer der „zentralen Figuren“ der Architekturschule wurde. Insbesondere Kahn profitierte dabei von den vielfältigen Wechselwirkungen, da Scully ihm im Jahre 1962 eine erste Monographie widmete, die den späten Ruhm des mittlerweile 61jährigen Kahn mit begründen half.<sup>110</sup> Im Vorlesungssaal zog Scullys sehr persönliche, bisweilen moralisierende Vortragsweise und seine leidenschaftliche, anspielungsreiche Sprache, in der aus Sicht von Kostof Historiker und Historie gelegentlich verschmolzen, die Studenten nicht nur in ihren Bann, sondern ließ sie – trotz der fehlenden „greifbaren“ Erkenntnisse – auch „spürbar verwandelt“ zurück.<sup>111</sup> Mit Rudolph, an dessen Berufung nach Yale er nach eigener Ansicht einen „kleinen Anteil“ hatte<sup>112</sup>, teilte

109 zit. n. Paul Venable Turner: *Campus: An American Planning Tradition*. London 1984, S. 262.

110 Forster: *Hegemonie*, S. 17.

111 Kostof: *The Shape of Time*, S. 132 f.

112 Scully, in: „Berkeley Architect Moore Appointed as Head of Architecture“. Library of Congress, Paul Rudolph Collection (Zeitungsausschnitt (wahrscheinlich Yale Daily News), datiert „1965“).

Scully unter anderem eine Faszination für Wright und Le Corbusier, die er in seinem bereits erwähnten *Modern Architecture* von 1961 als die beiden herausragenden Architekten des 20. Jahrhunderts identifizierte. Besonders Le Corbusier stellte sich aus seiner Sicht als Erbe griechisch-demokratischer Ideale dar, der in seinem Spätwerk die „monumentale Architektur seiner Zeit“ geschaffen habe. Für Scully war solche Monumentalität letztlich der probate Ausdruck der Werte einer städtisch-urbanen Kultur, die jedoch zunehmend von der kommerziellen suburbanen Entwicklung bedroht war. Die anti-monumentale Leichtigkeit der 40er Jahre, wie sie etwa im von Lewis Mumford propagierten Bay-Region-Style der Westküste oder auch in Gropius' und Breuers Wohnhäusern in Neuengland zum Ausdruck kam, stellte aus Scullys Sicht eine „Flucht vor den größeren Fragen der monumentalen Architektur und des Städtebaus insgesamt“ dar. Sie war schon vom Wesen her „suburban“, während wirklich „urbane“ Architektur nach Scullys Ansicht monumental und großmaßstäblich – „stark, groß, maskulin, und kraftvoll“ – zu sein hatte.<sup>113</sup> Mit dieser Haltung befand er sich in Übereinstimmung mit Rudolph, der schon einige Jahre zuvor Monumentalität als ein menschliches Grundverlangen benannt hatte und beispielsweise die Leichtigkeit des Bay-Region-Style als ungeeignet für Gebäude mit größerem, städtischerem Umfang befunden hatte.<sup>114</sup> In diesem Zusammenhang kam auch der Neoklassizismus der Ecole des Beaux Arts wieder zu Ehren, dessen Symmetrie und „Schwere“ aus Scullys Sicht von der Moderne absichtlich in die Nähe des Totalitarismus gerückt worden war. Parallel zu Scully unternahm auch dessen Kollege Meeks eine Neubewertung der historistischen Architektur des 19. Jahrhunderts, was aus Meeks' Sicht dadurch gerechtfertigt war, dass auch diese Richtung über Regeln verfügt habe. Zwar sei sie nicht wie die großen Ingenieurbauten von Funktion oder konstruktiver Ehrlichkeit geleitet worden, habe dafür aber den Anspruch gehabt, „Gefühle zu kommunizieren. Mit dieser Einschätzung trat Meeks der bei Giedion und Pevsner verbreiteten Ablehnung des 19. Jahrhunderts entgegen und war damit aus Sicht von Kostof einer der ersten Historiker, die diese Zeit wieder ernstzunehmen begannen.<sup>115</sup>

Aus der Rückschau von Kostofs Kollegen Kurt W. Forster war Yale um 1960 ein Ort intensiver Auseinandersetzung zwischen den Fakultäten, wo Historiker und Architekten aus ihren jeweiligen „fachlichen Reservaten herausstraten“ und die Schule so zum „Forum“ einer entstehenden „Semantisierung“ der Architektur machten. Diese Diskussions- und Debattenkultur lag,

113 Vincent Scully: *Doldrums in the Suburbs* (1965). In: Scully 2003, S. 128–41.

114 Rudolph: *Six Determinants*, S. 183

115 Kostof: *The Shape of Time*, S. 130 f.

so Forster, auch in der eher konservativen und zu dieser Zeit von Männern dominierten College-Atmosphäre begründet. In diesem Klima wurden freimütig neue Inspirationsquellen abseits des Funktionalismus erschlossen, und so ließ sich etwa Paul Rudolph, unterstützt durch Forster, von der komplexen Räumlichkeit und Lichtführung bayerischer Barockkirchen begeistern, die in den USA zu dieser Zeit wissenschaftlich noch wenig erschlossen waren.<sup>116</sup> Louis Kahn hingegen ließ an anderer Stelle seiner Faszination für Ruinen freien Lauf und erklärte auf einem Vortrag 1963 deren architektonischen Reiz damit, dass ein Gebäude, das zur Ruine geworden sei, „endlich frei von der Fessel der Nützlichkeit“ sein dürfe. Darüber hinaus profitierte Yale in diesen Jahren auch von der Nähe zur Kunstmetropole New York, wodurch die Schule in den Genuss eines fast schon „privilegierten Zugangs“ zur Pop-Art kam, der etwa dem ewigen Rivalen Harvard verschlossen blieb.<sup>117</sup>

### **Yale unter Rudolph**

Als Rudolph die seit 1956 vakante Stelle des Leiters der Architekturabteilung antrat, unterbot er seinen Vorgänger Schweikher um fast 20 Jahre und war nur gut zehn Jahre älter als die meisten Studenten der Schule, denen er damit näher zu stehen schien als manchen etablierten, geschäftsmäßig-abgeklärt auftretenden Vertretern der Profession. Neben seiner relativen Jugend brachte er jedoch auch einen Führungs- und Lehrstil mit, der deutlich von dem seiner Vorgänger abwich. Rudolph legte großen Wert auf Entwurf und Gestaltung und bediente sich einer Herangehensweise, die nach Einschätzung von Robert A. M. Stern, selbst Student unter Rudolph, weniger methodisch als vielmehr direkt, pragmatisch und bisweilen konfrontativ war und nicht auf einer festgefügtten Theorie basierte.<sup>118</sup> Dennoch war er nun gezwungen, sich eine Methodik zur Vermittlung seiner Inhalte zuzulegen. Hierbei griff er auf das Vorbild Gropius' zurück, wie er es selbst in Harvard erfahren hatte, und dessen Stärke er für sich darin erkannt hatte, nicht eine ästhetische „Formel“, sondern weithin gültige „Prinzipien“ zu vermitteln.<sup>119</sup> Ähnliches wollte Rudolph nun auch in Yale erreichen und eine Schule mit identifizierbarer „Richtung“ schaffen, die ihren Studenten die grundlegenden Prinzipien vermitteln, sie jedoch nicht zur formalen Nacheiferung der Lehrer animieren sollte. Insgesamt empfand Rudolph seine Lehrtätigkeit in Yale als sehr „bereichernd“, da die Theorie und die Praxis der Architektur für ihn gleichermaßen wichtig seien, und der konstante Dialog mit den Stu-

116 Forster: *The Long Life*, S. 17

117 Forster: *Hegemonie*, S. 14 ff.; Zitat Kahn nach S. 24

118 Stern 1974, S. 46.

119 vgl. etwa: Paul Rudolph: *New Directions. Perspecta 1* (1952), S. 21.

dentem ihm nicht nur neue Anregungen vermittele, sondern ihn gelegentlich auch zwingen, „innezuhalten“ und seine Gedanken klarer zu fassen.<sup>120</sup>

Zunächst jedoch geriet Rudolph in Konflikt mit Louis Kahn, der sich durch Rudolphs Berufung nun zum zweiten Mal seit Howes Rücktritt um die erhoffte *chairmanship* gebracht sah. Obgleich Rudolph nach eigener Aussage versuchte, Kahn zum Bleiben zu bewegen, gab dieser wohl auch wegen inhaltlicher Differenzen im Jahr 1959 seine Professur in Yale auf, um nun ganz an der University of Pennsylvania zu lehren, blieb der Schule jedoch als Gastprofessor und Vortragsgast erhalten.<sup>121</sup> Nach Kahns Weggang wurde nun Rudolph zur dominierenden Kraft in Lehre und Verwaltung, erkannte aber auch die Notwendigkeit, seinen eigenen Einfluss zu kompensieren. Eine Möglichkeit hierzu bot ihm die besondere Einrichtung Yales, Gastkritiker (*visiting critics*) als Ergänzung zum permanenten Lehrpersonal zu berufen. Die Berufung dieser Gastkritiker, die im Regelfall sechs Wochen an der Schule verbrachten, beruhte zumeist auf Vorschlägen von Seiten der Studenten, und so gelang es Rudolph unter anderem, bekannte Namen wie Ludwig Mies van der Rohe, Craig Ellwood, Ulrich Franzen, John Johansen, Edward L. Barnes, Serge Chermayeff, Harry Weese oder Henry Cobb zu werben. Aus Europa kamen unter anderem Ralph Erskine, Alison und Peter Smithson, Alvar Aalto, Wilhelm Holzbauer, James Stirling, Colin St. John Wilson oder Frei Otto nach Yale; darüber hinaus verstärkten Felix Candela, Peter Blake oder Bernard Rudofsky und gegen Ende von Rudolphs Amtszeit auch jüngere Architekten wie Robert Venturi sowie John Hejduk das Lehrpersonal.

Die Berufung solcher unterschiedlicher Persönlichkeiten, die teilweise – etwa im Falle Venturis oder Ellwoods – der Haltung in Yale eher ablehnend gegenüberstanden, war durchaus im Sinne Rudolphs, da er die Studenten bewusst gegensätzlichen Meinungen aussetzen wollte. Eine inhaltlich „konsistente“ Haltung, wie sie Gropius gefordert hatte, war aus Rudolphs Sicht eher schädlich, denn eine Architekturschule könne nicht zur Kreativität erziehen, sondern allenfalls wichtige Themen definieren. Der einfachste Weg der Lehre sei es zwar, den Studenten das eigene Werk als Maßstab zu vermitteln; diesen Weg verfolge er jedoch bewusst nicht, da hieraus – wie andere Schulen zeigten – nur wenig entstehe. Seine Taktik sei vielmehr ein breiter Ansatz, der die Studenten einer Vielzahl von unterschiedlichen Sichtweisen aussetze,

120 “For me, [teaching] is very enriching. I am interested in the theory of architecture as well as in practicing architecture. And the two things are parallel, and it’s very important for me to stop every once in a while and try to assess what it is that is really going on. Also, I find that talking about architecture with students is a very stimulating thing... I get much more out of being connected with the school than any of the students do.” Rudolph, in: Peter 1959, T. 2, S. 13.

121 vgl. Andreas Vogler et al.: Interview with Paul M. Rudolph. Library of Congress, Paul Rudolph Collection (maschinengeschriebenes Transkript, datiert: 23.01.1993) S. 6.; Stern 1974, S. 46 f.

was den „Genies“ unter den Studenten nur nützen, für weniger talentierte Studenten freilich gefährlich sein könne:

*“I think people must be exposed to many points of view. This is perhaps disastrous for the untalented, but I think a school has to have something for everyone. We don’t worry much about the geniuses. They manage to find their own way in any case.”<sup>122</sup>*

In der Tat konnten nicht alle Studenten mit Rudolphs Methode des intellektuellen Pluralismus, der in der Praxis nicht nur durch die verschiedenen Haltungen der Gastdozenten, sondern auch durch Rudolphs offene Selbstkritik gekennzeichnet war, umgehen. Alexander Tzonis etwa versetzte die erste Erfahrung mit solcher Offenheit zunächst einen „Schock“, den er erst im Nachhinein als eines der „entscheidenden Ereignisse“ seiner Ausbildung einstufen konnte.<sup>123</sup> Andere jedoch empfanden die Schule als die energiegeladene Ausbildungsstätte ihrer Zeit, und aus der Sicht von Charles Gwathmey, der von 1959 bis 1962 in Yale studierte, zeichnete sich das „enthusiastische“ Klima der Schule in jenen Tagen gerade durch den starken Glauben an eine „pluralistische Lehre“ aus. Darüber hinaus habe die Schule aber auch von Rudolphs persönlichem Engagement und seiner Hingabe an die neue Aufgabe gelebt:

*“The school was literally bursting with enthusiasm and energy. Paul ran from his office to the master’s studio daily, thriving on the discovery of teaching while working on new, major projects. He opened the doors in New Haven to the foremost American and international architects to participate as visiting critics and lecturers at the school. Never was there more confidence and security in pluralistic education. Paul believed in exposing himself, and all of us, to as much divergent information, strong personalities, and multiple experiences as possible.”<sup>124</sup>*

Insgesamt war die Schule unter Rudolph, wie auch schon unter Howe, durch eine fast schon eklektische Offenheit geprägt.<sup>125</sup> In diesem Milieu dominierten jedoch aus Sicht der Studenten weniger die Ideen als vielmehr die einzelnen Persönlichkeiten, die zudem in recht kurzen Abständen wechselten. Das ständige Lehrpersonal, das einen Großteil der administrativen Pflichten zu übernehmen hatte, war hingegen aus Sicht vieler Studenten unbedeutend

122 „Paul Rudolph Cites Old Principles as Bases for Analysis of Today’s Work“. *Architectural Record*, Januar 1962, S. 62.

123 Alexander Tzonis: *Recollections of Paul Rudolph*. In: Tony Monk: *The Art and Architecture of Paul Rudolph*. Chichester 1999, S. 22 ff.

124 Charles Gwathmey, in: Warfield (Red.) 1983.

125 Stern 1974, S. 47.

und „gewöhnlich“ und stand im Schatten der Gastdozenten und auch Rudolphs selbst.<sup>126</sup> Dieser blieb somit der fachliche Fixpunkt und letztlich auch die dominierende Persönlichkeit an der Schule und verfügte nach Einschätzung von Henry Cobb über eine „leuchtende Intensität“, die auch aus Sicht von Gwathmey im Kaleidoskop der großen Namen und unterschiedlichsten Meinungen Halt und das nötige „Gefühl der Sicherheit“ vermittelte. Nicht zuletzt wirkte Rudolph aber wohl auch persönlich glaubwürdig und stärkte seine Position an der Schule dadurch, dass er durch seine Haltung und Praxis polarisierte und die Studenten zur Reaktion herausforderte.<sup>127</sup>

Rudolph selbst lehrte vor allem die Abschlussklasse des Master-Studiengangs, wo er durch die *visiting critics* unterstützt wurde, sowie abwechselnd das dritte und vierte Jahr des Bachelor-Programms. Dabei stellte er mit Vorliebe solche Aufgaben, die er selbst gerade in seinem Büro bearbeitete, so etwa das Blue Cross-Blue Shield-Gebäude, das er sowohl im vierten Jahr als auch in der Master-Klasse bearbeiten ließ. Auch darüber hinaus gab es bisweilen, wie Ulrich Franzen feststellte, wenig Grenzen zwischen den Entwurfsklassen und Rudolphs Büro, wo an einem Großprojekt wie dem State Service Center in Boston dutzende von Studenten an den Präsentationszeichnungen und -Modellen mitarbeiteten.<sup>128</sup> Gerade der Master-Studiengang wuchs unter Rudolph in Größe und Bedeutung stark an, und lockte auch bereits praktizierende Architekten an die Schule zurück, so etwa am prominentesten Stanley Tigerman, der sich nach mehrjähriger Mitarbeit bei SOM in Chicago nicht zuletzt wegen Rudolph in Yale einschrieb. Gleiches galt auch für Norman Foster, der 1961 ein Stipendium zur Aufnahme eines Masterstudiums in den USA bekommen hatte und sich wegen Rudolph gegen Harvard und für Yale entschied.<sup>129</sup>

Rudolphs Effizienz als Lehrer entfaltete sich nach Ansicht seiner Studenten in der individuellen Entwurfskorrektur am Zeichentisch oder bei den Abgaben, die in Form einer offenen Jury stattfanden und an denen die gesamte Entwurfsklasse, Teile des ständigen Lehrpersonals sowie die geladenen Gastkritiker teilnahmen. Diese Jurys führten nicht selten zu intensiven Diskussionen zwischen Prüfern und Studenten sowie unter den Prüfern selbst, so dass sie nach Sterns Ansicht zu „wichtigen Meilensteinen“ im entstehenden Architekturdiskurs wurden, aus der Sicht von John Johansen jedoch bis-

126 Betty Blum: Interview with Stanley Tigerman (1998). Chicago Architects Oral History Project, The Art Institute of Chicago, 2003. <http://www.artic.edu/aic/libraries/caohp/tigerman.pdf>

127 So erinnerte sich der ehemalige Student John Copelin: *“It was in the end Paul Rudolph who dominated the school... His enthusiasm, the incredible fertility of his imagination, his love of building, and his personal honesty made the school. Unlike much of the other faculty, he built buildings, he made statements – we hated or loved them, but we reacted.”* Nach: Stern 1974, S. 47.

128 Ulrich Franzen, in: Warfield (Red.) 1983.

129 Norman Foster, in: Suzan Gray (Hg.): *Architects on Architects*. New York 2002, S. 27 f.

weilen für Studenten wie Kritiker gleichermaßen aufreibende Erfahrungen waren, die intellektuellen „Aderlässen“ glichen.<sup>130</sup> Aus Sicht von Stanley Tigerman gerieten die Juries zudem zu „großen Spektakeln“, deren Ausgang schwer vorhersagbar war, da sie von Rudolph dazu genützt wurden, um nicht nur die präsentierenden Studenten, sondern auch seine geladenen Kollegen öffentlich „auseinanderzunehmen“. Die großen Namen sollten also nicht nur der Schule Glanz verleihen, sondern dienten Rudolph auch ganz persönlich, um sie über das Vehikel der Juries öffentlich zu kritisieren und somit seine eigene Statur im professionellen Konkurrenzkampf zu stärken.<sup>131</sup>

Ein hohes Niveau hatten nach Rudolphs Ansicht aber auch die Studenten in Yale. Als neben Harvard einzige Graduate School in den USA könne Yale aus einer Vielzahl von Bewerbern die Besten auswählen und sichere so ein hohes Niveau.<sup>132</sup> Dabei legte er nach Ansicht von Tigerman größten Wert auf „Talent“ und erachtete alles andere als „zweitrangig“. Dennoch war er kein Freund von Überfliegern, die scheinbar mühelos ihre Projekte absolvierten und pflegte in solchen Fällen noch kurz vor der angesetzten Abgabe eine Kritik anzusetzen, in deren Verlauf er auch wesentliche Teile des Konzept hinterfragte und so eine erneute Überarbeitung provozierte. Nach Tigermans Erinnerung war Rudolph insgesamt ein „großartiger Lehrer“ und ein „gutes Rollenmodell“, konnte im täglichen Umgang jedoch „knallhart“ und gelegentlich gar „diktatorisch“ sein, und machte Yale zu einem Ort, an dem Studenten „unbarmherzig“ zu Höchstleistungen angetrieben wurden.<sup>133</sup> Dieser Druck wurde jedoch aus Sicht von Norman Foster zumeist akzeptiert, da Rudolph sowohl als Lehrer als auch als Architekt von einer scheinbar „absoluten Passion“ an die Architektur geleitet wurde, und auch in seiner eigenen Arbeit keine Mühe scheute. Dabei sah er Rudolph durchaus als einen Menschen mit zwei Seiten, der privat eher introvertiert und beinahe schüchtern wirkte, dies jedoch bei „öffentlichen“ Auftritten – etwa vor der Klasse oder bei den Abgaben – durch eine sehr eloquente Seite kompensierte, die seine große Hingabe an die Architektur spüren ließ.<sup>134</sup>

Wichtigstes Kommunikationsmedium war für Rudolph dabei die Zeichnung. Bei einer Korrektur bestand er darauf, mindestens einen Schnitt, einen Grundriss und eine Ansicht eines Projekts vorgelegt zu bekommen, und

130 John Johansen, in: Warfield (Red.) 1983.

131 Tigerman, in: Blum 1998.

132 Rudolph, in: Peter 1959, T. 2, S. 11 f.

133 Tigerman, in: Blum 1998.

134 *“In some ways Rudolph was a solitary figure with a side that could be awkwardly touching and shy. By contrast, he was never lost for words in the studio... There was a kind of missionary zeal about Rudolph, stopping to review work on the drafting boards. He could be daunting in the manner and content of his delivery – but you also knew that he was equally tough on himself.”* Foster, in: Gray (Hg.) 2002, S. 29.



lehnte es andernfalls ab, die Arbeit überhaupt zu begutachten.<sup>135</sup> Die intensive Arbeit im Zeichensaal wirkte auf manche Studenten, die von anderen Schulen nach Yale gewechselt und eine „intellektuellere“ Herangehensweise gewohnt waren, wie ein Schock.<sup>136</sup> Aus Sicht von Thomas Beeby, der 1965 in Yale abschloss, war Rudolph ein „bemerkenswerter Lehrer“ mit hohem Standard, dem zwar „nie etwas gut genug war“ und der bei Juries „zynisch“ und „grausam“ sein konnte, aber auch eine verblüffende dreidimensionale Auffassungsgabe hatte.<sup>137</sup> Auch Robert Stern befand, dass Rudolphs „barsche“ und „brüske“ Art zwar von einigen als „erfrischend“, von anderen jedoch weniger angenehm empfunden worden sei und ihn nicht nur zu einem vergleichsweise unüblichen chairman in Yale gemacht, sondern auch im Gegensatz zu seiner natürlichen Schüchternheit gestanden habe.<sup>138</sup> Dennoch schätzte auch er Rudolphs treffsichere Analysen sowie sein Vorstellungsvermögen und seine Begeisterungsfähigkeit:

*“Rudolph was a superb teacher, his analyses at reviews were trenchant, but his real forte was the one-to-one desk crit during which he could look at a primitive sketch and see things that its fledgling-architect author had not seen, or even could not see. He would talk to students as though they were colleagues. Nonetheless, he remained in charge: he could be very intimidating, especially at final reviews, when he would take no prisoners, particularly among those who substituted flashy presentations for serious thought... But, if you had an idea, even though your drawings were bad, and your model worse, he would sway the jury with eloquent interpretations of what he felt was promising, what might develop.”<sup>139</sup>*

Wie objektiv Rudolphs Betreuung angesichts seiner eigenen starken gestalterischen Handschrift war, lässt sich nicht abschließend beurteilen, da die Meinungen hierzu auseinander gehen. Aus Sicht von Craig Whitaker, Student in jenen Jahren, lehnte die Schule unter Rudolph jede „polemische“ Position von vornherein ab, und auch Rudolph selbst habe es trotz seines unverkennbaren Stils verstanden, den Studenten das Entwerfen im Geiste Mies' oder Le Corbusiers zu vermitteln.<sup>140</sup> Diese Einschätzung wurde auch von Der Scutt, der erst Student und später Angestellter Rudolphs war, gestützt<sup>141</sup>, und Ed-

135 Paul Rudolph: Excerpts from a Conversation. In: *Perspecta* 22 (1986), S. 105.

136 nach: Stern 1974, S. 60.

137 Betty Blum: Interview with Thomas H. Beeby (1998). Chicago Architects Oral History Project, The Art Institute of Chicago, 2002. <http://www.artic.edu/aic/libraries/caohp/beeby.pdf>

138 Robert A. M. Stern, in: Gray (Hg.) 2002, S. 183.

139 ebd., S. 186 f.

140 Nach: Stern 1974, S. 47.

141 Der Scutt, in: Gray (Hg.) 2002, S. 179.

ward Barnes konnte rückblickend ebenfalls bestätigen, dass Rudolph trotz seiner unverkennbaren „Signatur“ ein „toleranter“ Lehrer gewesen sei, der allein schon durch die Berufung der vielfältigen Gastdozenten unterschiedliche Standpunkte unterstützt und kein Interesse daran gehabt habe, „kleine Rudolphs“ zu erziehen.<sup>142</sup> Widerlegt wird diese Sicht jedoch von Robert Stern und Stanley Tigerman, dessen eigenes Bachelor-Projekt von 1960 einen nicht zu leugnenden formalen Einfluss Rudolphs zeigte. Aus der Rückschau Tigermans war dies eher „die Regel als die Ausnahme“ im Yale jener Tage, wo Studenten durchaus auf Entwürfe im Stile Rudolphs „gedrillt“ worden seien und das Interesse vor allem auf „formaler Manipulation“ gelegen habe, während Theorie, Geschichte oder auch sozialen Aspekten der Architektur wenig Beachtung geschenkt worden sei.<sup>143</sup> Rudolph selbst vertrat in den folgenden Jahren immer wieder die Meinung, er habe vorrangig „Prinzipien“ gelehrt und nicht gewollt, dass die Studenten seine entwerferische Handschrift kopierten. Dass dies für ihn bedeutete, in Praxis und Lehre verschiedene Rollen zu spielen und als Lehrer eine Offenheit an den Tag legen zu müssen, die seinen sehr klaren Vorlieben als Praktiker diametral entgegenstand, war ihm dabei offenbar bewusst.<sup>144</sup>

Nach Ansicht von Stern zählte die Zeit zwischen 1960 und 1963 zu den erfolgreichsten Jahren Rudolphs in Yale, als dieser intensiv am Art and Architecture Building arbeitete und sich zudem seine Praxis voll zu entfalten begann. Danach jedoch setzte eine gewisse Reaktion gegen Rudolph ein, deren Gründe nicht eindeutig ermittelbar sind. Manche Studenten empfanden die von Rudolph, aber auch von Kahn vertretene Monumentalität zunehmend als „aufgeblasen“, zumal ihnen die funktionalen Mängel sowohl des Art and Architecture Building als auch von Kahns Richards Medical Laboratories wohlbekannt waren.<sup>145</sup> Den beginnenden Stimmungswechsel illustrierte nicht zuletzt eine auf Studentenwunsch zurückgehende Einladung Craig Ellwoods, seine „Nonsensualism“-Vorlesung auch in Yale zu halten. Dieser Einladung kam Ellwood, der 1959 bereits Gastkritiker in Yale gewesen war, im Mai 1963 nach. Bei dieser Gelegenheit griff er neben Saarinen und Yamasaki insbesondere Rudolph als vorrangigen Vertreter der „Neuen Sinnlichkeit“ an und stellte ihn seinem eigenen architektonischen Helden Mies van der Rohe gegenüber. Vor der versammelten Zuhörerschaft musste Rudolph so einen

142 Barnes, in: Warfield (Red.) 1983.

143 Stanley Tigerman: *Versus*. New York 1982, S. 32; ders. in: Blum 1998, S. 56, 188.

144 *“It is important that the critic or teacher keep an absolutely open mind. This is the direct opposite of what the practicing architect should do. As an architect I am the most prejudiced person in the world, as a teacher I hope I am as open-minded as possible.”* Rudolph, in: „Rudolph Cites Old Principles...“, S. 62; Rudolph, in: Ross Miller: *Perspectives*. Progressive Architecture, Dezember 1990, S. 90 (Interview mit Paul Rudolph).

145 Stern 1974, S. 51 ff.

Vergleich seines Greeley Memorial Laboratory mit Mies' Crown Hall sowie seines Blue Cross-Blue Shield-Gebäudes mit dem Seagram Building über sich ergehen lassen. Beide Bauten Rudolphs stellten für Ellwood Musterbeispiele der gegenwärtigen „Verwirrung“ dar, und auch das Parkhaus an der Temple Street entging seiner Kritik nicht, da dessen Tragstruktur nicht den wahren Kräfteverlauf wiedergebe und folglich „willkürlich“ sei – und somit nicht mehr als Architektur bezeichnet werden könne. Der gewichtigste Spott traf jedoch das gerade in der Fertigstellung begriffene Art and Architecture Building, dessen „hoffnungslos konfuse“ Organisation aus Ellwoods Sicht eine ganze Reihe der gegenwärtigen Fehlentwicklungen aufzeigte:

*“[This building] exemplifies what not to do in architecture. It expresses nothing to me but hopeless confusion: The art and science of building is the art and science of structure – and this building was designed without concern as to how it would stand up, structure was forced to follow an obsessive architectural form... It is up to us to look for, and to express, logic and clarity... Every time I see a [building] like this, which is quite often nowadays, I turn to face Chicago, bow my head, and say: ‘Forgive them Father, because they know not what they do.’”<sup>146</sup>*

Ellwoods Kritik war dabei auch als Ausdruck persönlicher Konkurrenz zwischen den beinahe gleich alten und gleichermaßen auf Selbstvermarktung bedachten Männern interpretierbar, die oft im gleichen Atemzug als junge und „vielversprechende“ Architekten genannt wurden – um so mehr, als Rudolph Ellwood 1954 um den Gewinn des *Outstanding Young Architect Award* in Sao Paulo gebracht hatte. Mit seiner Rhetorik schoss Ellwood allerdings auch aus Sicht der Zuhörerschaft über das erträgliche Maß hinaus, und sein Vortrag wurde nach Erinnerung seiner Frau Gloria eher kühl aufgenommen, während Rudolph entgegen den Gepflogenheiten sofort den Raum verließ, ohne Ellwood weiter zu würdigen.<sup>147</sup> Dennoch schien sich auch abseits dieses Ereignisses um Gastkritiker wie James Stirling und Edward Barnes eine gewisse Ablehnung gegen die in Yale vertretene skulpturale Monumentalität zu entwickeln, und mit dem Beginn der Studentenbewegung wurde auch das Bauprogramm der Universität und dessen Fixierung auf „große Namen“ zunehmend kritisiert. Rudolphs Berufung von Serge Chermayeff auf einen festen Lehrauftrag im Jahr 1963, die in Yale durchaus Kontroversen auslöste, konnte daher auch als erster Versuch gelesen werden, nicht mehr allein im Zentrum der Debatte zu stehen.<sup>148</sup>

146 zit. n. Neil Jackson 2002, S. 106.

147 ebd., S. 104 f.

148 Stern 1974, S. 51 ff.

### Inhalte von Rudolphs Lehre

Inhaltlich war Rudolphs Lehre in Yale weiterhin von den vielfältigen und kein kompaktes Theoriegebäude ergebenden Ideen der vergangenen Jahre geprägt, die er jedoch durchaus konsolidierte und in den Kontext seiner neuen Rolle als Lehrer stellte. Eine erste Äußerung in diesem Zusammenhang war die im Februar 1958 kurz nach seiner Amtseinführung in Yale gehaltene *Alumni Day Speech*, in der Rudolph nicht nur seine Ziele für die Lehre darlegte, sondern auch auf die Rolle des Architekten einging.<sup>149</sup> Diese Gedanken erweiterte er schließlich 1961 im Aufsatz *Architectural Education in the United States*, der auch im Rahmen einer Sendereihe des amerikanischen Auslandsradios Voice of America ausgestrahlt wurde.<sup>150</sup> Die schon in seinen Aufsätzen von 1954 und 1956 geäußerten Gedanken über eine „Bereicherung“ der Architektursprache ergänzte Rudolph durch den Artikel *To Enrich our Architecture*, der 1958 erschien.<sup>151</sup> Neu war in diesen Jahren, dass Rudolph seine Ideen explizit in einen städtebaulichen Kontext stellte und im 1959 erschienenen Artikel *The Changing Face of New York* einmal mehr die zerstörerischen Tendenzen schematischen modernen Bauens auf die Städte beklagte.<sup>152</sup> 1963 schließlich benannte Rudolph im Aufsatz *A View of Washington as a Capital* konkrete Maßnahmen, um städtebauliche Missstände in der Hauptstadt Washington zu beseitigen.<sup>153</sup>

Der von Stern identifizierte und sich vor allem durch das Fehlen einer konsistenten Theorie äussernde „Pragmatismus“ von Rudolphs Lehre ließ sich auch in den jährlich erscheinenden Lehrangebotsverzeichnissen (*Bulletins*) der School of Architecture and Design ablesen. Die dort abgedruckte kurze Beschreibung der Schule und des Department of Architecture, die Auskunft über den Aufbau und die allgemeinen Ziele der Schule und der Abteilung gab, wurde unter Rudolph nur geringfügig verändert. Auch wenn diese Tatsache nicht überbewertet werden sollte, da derartige Ziele erfahrungsgemäß selten den konkreten Lehralltag einer Schule bestimmen und zudem Rudolphs Anteil an der veränderten Fassung nicht geklärt werden kann, fallen im Vergleich einige kleinere, aber dennoch signifikante Abweichungen auf. So wurde in der geänderten Beschreibung der Architekturabteilung, die erst-

149 Paul Rudolph: *Alumni Day Speech*, Yale School of Architecture, February 1958. *Oppositions* 4 (1974), S. 141-43. Ebenso mit nur geringfügig verändertem Wortlaut als: Paul Rudolph: *The Awesome Moment*. In: *Journal of Architectural Education*, Nr. 2, 1958, S. 50-51.

150 Paul Rudolph: *The Architectural Education in USA*. In: *Zodiac* 8 (1961), S. 162-65. Ebenso als: Paul Rudolph: *Architectural Education in the United States*. In: *Voice of America Forum Lectures*, Nr. 9, ca. 1962.

151 Paul Rudolph: *To Enrich our Architecture*. In: *Journal of Architectural Education*, Nr. 1 (1959), S. 7-12.

152 Paul Rudolph: *The Changing Face of New York*. In: *Journal of the AIA*, April 1959, S. 38-39.

153 Paul Rudolph: *A View of Washington as a Capital – Or What is Civic Design?* In: *Architectural Forum*, Januar 1963, S. 64-70.

mals 1959 verwendet wurde, explizit die Präsentation der Studentenarbeiten vor einer „offenen Jury“ aus ständigem und externem Lehrpersonal erwähnt, was den Status dieses Instruments in Rudolphs Lehre noch einmal unterstrich. Darüber hinaus wurden nun auch die Inhalte der Lehre genauer beschrieben. War zuvor davon die Rede gewesen, die Lehre solle Fertigkeiten in „technischem Zeichnen, Präsentation, Tragwerk, Geschichte, Stadtplanung und Theorie“ vermitteln, so wurde die unter Rudolph verwendete Fassung deutlich konkreter und nannte an dieser Stelle die „Geschichte der Kunst und Architektur, Architekturtheorie, Proportionierung, Mittel des architektonischen Ausdrucks, Tragwerksplanung, elektrische und mechanische Gebäudetechnik, Akustik, Freihandzeichnen, Grafik, Fotografie, Stadtplanung und Entwerfen“. Das Entwerfen stehe dabei, so der geänderte Text, „im Mittelpunkt des Programms“ und werde „stark betont“. Ein stärkeres Gewicht erhielten aber auch die technischen und berufspraktischen Aspekte: Praktische Erfahrungen in Büros oder auf der Baustelle, die bislang als wichtige „Ergänzung“ der akademischen Ausbildung „anerkannt“ wurden, wurden nach der neuen Formulierung nun „unerlässlich“, wenn auch weiterhin keine Pflicht für solche Praktika bestand. Allerdings wurden nun erstmals Exkursionen zu im Bau befindlichen Projekten oder zu Bauelementeproduzenten erwähnt, die die Arbeit an den Entwurfsprojekten ergänzen sollten.<sup>154</sup>

Hier spiegelte sich zum einen das Vorbild Gropius' wider, dessen großen Verdienst Rudolph unter anderem darin sah, dass in Harvard die „Trennung zwischen Tat und Lehre“ erstmals in den USA überwunden worden sei und die Architekturlehre nun weitestgehend wieder im Einklang mit der Praxis stattfindet.<sup>155</sup> Darüber hinaus reflektierte die stärkere Gewichtung des Praktischen aber auch Rudolphs eigenen Werdegang, den der vierjährige Dienst auf der Marinewerft in Brooklyn, wie er schon 1952 in *Perspecta* geschrieben hatte, „fast zu genau mit den wirklichen Problemen der Praxis vertraut“ gemacht hatte<sup>156</sup> – eine Erfahrung, die möglichst auch seine Studenten machen sollten. So befand er 1959, dass jeder Student sein Studium für ein Jahr in der Praxis unterbrechen solle, da viele Aspekte des Berufs am Besten außerhalb der Universität erlernt werden könnten. Zwar komme in Yale auch der Fachplaner in den Zeichensaal und werde so früh in den Entwurfsprozess der Studenten eingebunden, aber dennoch vermittele schon ein „Sommer auf der Baustelle“ mehr Gefühl für Bautechnik und Material, als es die Schule tun könne. Auch nach dem Studium bedeute es „das Ende“, wenn Studenten

154 vgl. Bulletin, Yale University, School of Architecture and Design, Series 53, 1957, S. 17 sowie Series 55, 1959, S. 19. Manuscripts and Archives, Yale University.

155 Rudolph: *The Architectural Education*, S. 162.

156 Rudolph: *New Directions*, S. 21.

sofort als Entwerfer, mit Vorliebe gar für „große Namen“, arbeiten wollten. Stattdessen sollten sie lieber in einem soliden Büro die Werkplanung erlernen, denn erst eine etwa dreijährige Phase der „Ausbildung“ im Büro ergänze das Studium und führe zu einem „fertigen Architekten“.<sup>157</sup>

Gleichzeitig erkannte Rudolph in den Anforderungen der Praxis jedoch auch Gefahren. Schon der Student, umso mehr aber der fertige Architekt seien einem „Chor von Spezialisten“ ausgesetzt, von denen jeder um mehr Aufmerksamkeit für seine spezielle Disziplin buhle. Dies und auch die zunehmende Komplexität des Bauens „gefährde“ die traditionelle Rolle des Architekten. Das Vordrängen der Spezialisten und die zunehmend komplexeren Programme und Bauweisen führten nach Rudolphs Ansicht dazu, dass selbst ein begabter Architekturstudent, sobald er die Schule verlasse und in den Beruf eintrete, von „lähmender Angst“ ergriffen werde und sein wichtigstes Kapital, die kreative Unbekümmertheit, einbüße. Statt nun endlich den schöpferischen „Beitrag“ zu leisten, der ihm als Student so nahe bevorzustehen schien, werde der junge Architekt nun durch „Frustration, Lethargie und neu erworbene persönliche Verantwortung“ daran gehindert. Aufgabe der Schulen müsse es daher sein, die Bedeutung der Architektur als „kreative Kunst“ zu vermitteln und – trotz der Tatsache, dass Kreativität letztlich nicht gelehrt werden könne – zumindest ein Umfeld zu schaffen, in dem die Probleme klar „definiert“ seien und der Student so die „Reise zur Selbstfindung“ antreten könne.<sup>158</sup> Wichtig sei es daher auch, die Studenten auf die „Vorurteile“ der großen Künstler hinzuweisen, die gar nicht versuchten, alle realen und denkbaren Probleme zu lösen, sondern sehr selektiv vorgingen. Sowohl die Beispiele Wrights als auch Mies van der Rohes zeigten, dass die großen Architekten stets viele Aspekte ignorierten und nur eine Auswahl davon zum Ausgangspunkt ihrer Arbeit machten. Auf dieser Basis werde die Lösung jedoch so „eloquent“ durchgearbeitet, dass am Ende jeder deren Größe und „Autorität“ ersehen könne:

*“The artist always ignores certain problems, addressing himself to a selected few. He proceeds to solve these so eloquently that everyone understands the statement and its truly glorious solution. Thus, when one stands in front of Mies van der Rohe’s [Seagram Building] it seems absolute in its authority although countless considerations are ignored... It is axiomatic that certain problems must be ignored if a great work of art is to be created, and in the hands of the artist this is justifiable, indeed necessary.”<sup>159</sup>*

157 Rudolph, in: Peter 1959, T. 1, S. 3 f., 13.

158 Rudolph: *The Architectural Education*, S. 162 ff.

159 ebd., S. 164. Vgl. auch: Paul Rudolph, in: *Perspecta 7* (1961), S. 51.

Nicht also durch umfassende Problemlösung, sondern durch kreative Selektivität ließen sich nach Rudolphs Ansicht Bauwerke schaffen, die wieder den Rang von „Kunst“ erreichen konnten. Mit dieser Haltung stand er in Yale jedoch keineswegs allein, und so fand sein bekannt gewordenes Bonmot „*Mies... makes wonderful buildings only because he ignores many aspects of a building*“ nicht zuletzt eine Entsprechung bei Scully, der ebenfalls befand „*Mies... answered all problems by ignoring the most*“.<sup>160</sup>

Solche Selektivität nach Mies'Vorbild könne, so Rudolph, letztlich auch dazu führen, dass derselbe Architekt sich in einer Aufgabe bestimmten Problemen zuwende, in der nächsten jedoch völlig anderen. Da es jedoch für jede Aufgabe stets mehr als nur eine richtige Lösung gebe, und gerade auch die Einpassung in den Bestand zum „Respekt“ vor den ihn prägenden „älteren Haltungen“ der Architektur zwingen, und nicht zuletzt auch kommende Entwicklungen vorausgesehen werden müssten, sei der Wandel letztlich die „einzige Konstante“. Dies möge zwar „inkonsistent“ erscheinen, sei aber auch Sinnbild der Situation, in der sich seine Generation befinde. So sei deren „Individualismus“ nicht nur als Reaktion auf die zunehmende Konformität der Gesellschaft zu begreifen, sondern auch als Ausdruck der zahlreichen und aufregenden Möglichkeiten sowie der nicht aufzulösenden Unsicherheit darüber, welche Kräfte letztlich die Zukunft bestimmen würden.<sup>161</sup>

Gerade die Bewertung dessen, was „Gültigkeit“ besitze, sei jedoch im Wandel begriffen. Aus Sicht von Rudolph gehörten vor allem das rapide Bevölkerungswachstum, die Zunahme der Autos und die im Gegenzug abnehmende Bedeutung der öffentlichen Transportmittel sowie die Suburbanisierung zu den wichtigsten Faktoren, die die Architekturentwicklung in den kommenden Jahren beeinflussen würden und neue städtebauliche Muster notwendig machten.<sup>162</sup> Angesichts der offensichtlichen Beschränkungen der modernen Theorie sei nicht zuletzt eine Neuentdeckung vieler Themen wichtig geworden, die durch die „Revolution“ der Moderne einst aus der Diskussion verdrängt worden seien. Eine jüngere Generation sei daher nun dabei, das Hinausgeworfene und zuvor nicht als wertvoll Begriffene nach weiterhin Gültigem zu „durchsieben“. Besonders die Studenten hätten den „Wert der Tradition“ auch aufgrund einer neuen Art der Geschichtslehre, die mehr eine Ideengeschichte vermittele, bereits erkannt, während seine eigene Generation

160 ebd.; Scully 1961, S. 34.

161 *“Our commitment to individualism is partially a reaction to the growing conformity in the twentieth century, but more instantly an excitement when we sense magnificent new forces and their possibilities. There are too many new worlds to explore, too many problems crying for solutions, for there to be a universal outlook in an age of profound transition. An age expresses through its artists certain preferences and attitudes which are inherent to that age, but no man can ascertain at the time those which have validity.”* Rudolph, in: *Perspecta* 7 (1961), S. 51.

162 Rudolph, in: Peter 1959, T. 1, S. 24.

damit noch Probleme habe.<sup>163</sup> In Yale werde daher versucht, nicht nur die Beispiele der „drei führenden noch lebenden Architekten“ zu lehren, sondern auch andere, zeitlose Prinzipien aus der gesamten Architekturgeschichte zu vermitteln.

Rudolph sah sich damit im Gleichklang mit einer wachsenden Mehrheit seiner Generation, die nun von den „gesammelten Voreingenommenheiten“ des International Style abwichen. Zwar hätten sie alle diese Regeln nach ihrer Ausbildung angewandt, aber nun wachse das Bewusstsein über deren „Beschränkungen“, und die „frühen Dogmen“ würden in Frage gestellt. Durch die Selbstbeschränkung auf Randthemen hätten die Architekten letztlich ihr „Geburtsrecht“ verkauft, und sich sogar dafür entschuldigt, dass sie „bedeutungsvoll“ bauen wollten. Gerade dies sei aber die Bestimmung des Architekten:

*“An architect is a man concerned with building meaningfully, as opposed to someone who is interested in building efficiently, or sometimes even beautifully, or as opposed to the whole engineering aspects of buildings, as opposed to adorning buildings, as opposed to all the ramifications that consultants get into. We often apologize for being interested in meaningful buildings, and tend to talk the language of the master builder, or the engineer, or the efficiency expert, or twenty-five other experts. But we do our profession injustice that way.”<sup>164</sup>*

Auch wenn solche Aussagen für überzeugte Funktionalisten ketzerisch klingen mussten, begriff Rudolph sich nicht als Revolutionär, der die Ideale der Moderne komplett verdammt, sondern eher als Reformier, der lediglich einige „Fetische“ aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts überwinden wollte. Dies verdeutlichte er insbesondere in der *Alumni Day Speech*, die in sofern als Schlüsseltext von Rudolphs Gedankengebäude jener Jahre begriffen werden kann, als er sie drei Jahre später noch vollständig und fast unverändert in seinen Aufsatz *Architectural Education in the United States* übernahm. Rudolphs Rolle als Reformier wurde in dieser Rede schon eingangs deutlich, als er einmal mehr die Lücken und Versäumnisse der europäischen Philosophien aus den zwanziger Jahren beklagte. Im Bauboom der vergangenen Dekade, in der die Theorie vom Handeln überholt worden sei, seien diese Beschränkungen daher in aller Deutlichkeit sichtbar geworden. Dies sei jedem Laien instinktiv klar, nur den Architekten nicht; es stehe daher noch aus, „eine Legion von Taxifahrern“ als Kritiker in die Architekturschulen einzuladen. Trotz dieser durchaus zugespitzten Kritik stellte Rudolph jedoch klar, dass er die moder-

163 ebd., S. 16.

164 ebd., S. 4.



nen Pioniere und ihre „übermenschlichen“ Anstrengungen nicht angreifen wolle; er wolle nur darauf hinweisen, dass die Moderne noch in der Entwicklung begriffen sei und ihr „Goldenes Zeitalter“ erst noch bevorstehe.<sup>165</sup>

Ein konkreter Ausweg aus der etablierten Praxis war für Rudolph gegenwärtig nicht sichtbar; dieser könne jedoch nicht über einen „Manierismus“ führen, in dem die immer gleichen Meister kopiert würden. Eine bloße „Zusammenfassung“ des Erbes der modernen Pioniere, wie es Blake 1960 als Aufgabe der zweiten Generation beschrieb, kam für Rudolph also nicht in Frage. Stattdessen müsse weiterhin auch nach dem „Unbekannten“ geforscht werden – eine Aufgabe, an der sich große Universitäten wie Yale zu beteiligen hätten, und an der er selbst intensiv mitwirken wolle. Die Theorie, so Rudolph, müsse nun wieder das Handeln überholen, und sich insbesondere den Fragen stellen, wie „Raum manipuliert“, „Eloquenz erreicht“ und „das Auge befriedigt“ werden könne. In diesem Zusammenhang müssten auch die Berührungspunkte zu vorangegangenen Epochen, namentlich zum Klassizismus der Ecole des Beaux Arts, überwunden werden. Während es der Moderne nämlich immer noch nicht klar sei, wie sie Außenräumen „Bedeutung“ geben und ein zusammenhängendes Ganzes schaffen solle, habe die Beaux-Arts-Epoche über solches Wissen verfügt. Ihre räumlichen Konzepte seien der „planlosen“ Stadterneuerung der Gegenwart deutlich überlegen, was sich insbesondere bei der oft kritisierten „weißen Stadt“ auf der World’s Columbian Exposition in Chicago im Jahr 1893 zeige. In der Tat hatten moderne Kritiker wie Giedion das Beaux-Arts-Schaustück Daniel Burnhams als „Gipsarchitektur“ und als „beispiellose Verführung“ des damaligen Publikums verdammt, dem letztlich eine unzeitgemäße „Pseudowirklichkeit“ vorgespielt worden sei. Für Rudolph jedoch zeigte die Geschlossenheit der Ausstellung im Vergleich zum Chaos im Berliner Hansa-Viertel oder auch auf dem New Yorker John F. Kennedy-Flughafen das moderne Defizit bei der Schaffung von Ensembles deutlich auf, und er erinnerte seine Zuhörer daran, dass es nicht Aufgabe des Architekten sei, einzelne, wenngleich brillante „Schmuckstücke“ herzustellen, sondern räumliche Gestaltung auf „größtem Maßstab“ zu betreiben:

*“We, in truth, do not know how to do many things which other great periods of architecture have known... For six decades now we have damned the Chicago Fair of 1893, but they did have a comprehensible way of creating a whole. Indeed, if one compares the gyrations now being indulged at Idlewild Airport, or the collection of the works of the*

165 *“This is certainly not an attack on the great twentieth century architects... for their efforts in retrospect seem super-human indeed. It is to say that modern architecture is still a gangling, awkward, ungracious, often inarticulate, precocious, adolescent thing, which has not yet even begun to reach full flower... We have yet to see a Golden Age.”* Rudolph: Alumni Day Speech, S. 142. Hervorhebung im Original.

*world's greatest architects at Berlin's Interbau, one's vote must go to the damned Chicago Fair, no matter how brilliant are the individual gems... This is not a plea for a return to the Ecole des Beaux Arts' concepts which no longer work, but a reminder that architects have traditionally determined three-dimensional space design on the largest scale and this is still our responsibility.*"<sup>166</sup>

Fast im gleichen Wortlaut wie schon 1954 forderte Rudolph daher, dass die Architekten die Kunst der räumlichen Gestaltung neu erlernen müssten. Ziel sei es, verschiedenartige und spannende Räume und Sequenzen zu schaffen, und dabei auch die Anforderungen des Verkehrs und die dadurch gewandelte Raumwahrnehmung zu berücksichtigen. Der originäre Beitrag des Architekten liege hier in der „Manipulation von Innen- und Außenraum“, kaum jedoch in der „nostalgischen“ Imitation europäischer Platzanlagen, die gegenwärtig so in Mode sei. Vielmehr müssten die Ansprüche des Menschen und die Anforderungen des Verkehrs wieder miteinander vermittelt werden. Erstes Ziel seiner Lehre in Yale sei es daher, die Städte wieder an den Menschen anzupassen, und gleichzeitig eine „Ästhetik des Wandels“ zu entwickeln.

Sein zweites Ziel sei es, so Rudolph, die konzeptionellen und technischen Aspekte des Bauens wieder zusammenzubringen und ihr Zusammenspiel „eloquent“ zu verdeutlichen. Über die allgegenwärtigen „Goldfischbecken“ und die Arbeiten der „Tragwerksexhibitionisten“ hinaus müssten noch weitere Konzepte entwickelt werden. Hierzu müssten jedoch auch „Gefühl und Respekt“ für Materialien und Techniken geschärft werden, das nicht nur den Studenten, sondern auch vielen Architekten fehle. Ein Zeitalter, das „fast alles“ habe, und sogar über solche Träume der frühen Moderne wie industriell hergestellte Komponenten verfügen könne, wisse in der Realität selten, was es mit seinem „Reichtum“ anfangen solle. Ein Beleg für diese Tendenz, sich an letztlich „peripheren“ Aspekten der Architektur zu verfangen, sah Rudolph in der vorrangigen Beschäftigung mit der Tragstruktur eines Gebäudes allein, während die Integration der Gebäudetechnik oft vernachlässigt werde. Wie schon 1954 forderte er daher, dass diese mehr tun müsse als für Wärme oder Kälte zu sorgen, und als gestalterisches Potenzial erkannt werden müsse. Insgesamt solle sich die Debatte wieder auf zentrale und letztlich zeitlose, unveränderliche Fragestellungen der Architektur besinnen – etwa auf Proportionen, das Verhältnis zum Kontext, oder das Erlebnis eines Bauwerks.<sup>167</sup>

<sup>166</sup> ebd. Hervorhebung im Original.

<sup>167</sup> *“Structure has caught our imagination, but the mechanical equipment has ruined many a fine scheme, turning our buildings into Swiss cheese. There is perhaps too much concern in architectural circles about peripheral matters and too little understanding about age-old concepts, such as fine proportions, how to get into a building, relationship of volume to volume, how to*

Dies führte in Rudolphs Argumentation schließlich zu den beiden letzten Zielen, die er sich in Yale setzen wollte: die Beschäftigung mit „visueller Wahrnehmung“ und die Schaffung von „visuellem Vergnügen“. Beide beschrieb er fast wortgleich wie 1954 als die Kernkompetenz und letztlich einzige verbleibende Aufgabe des Architekten, da andere Spezialisten mittlerweile alle seine übrigen Aufgaben übernehmen und oft auch besser lösen könnten als er selbst. Die Aufgabe des Architekten liege letztlich im Entwurf und in der Gestaltung, und sei nichts, was er schamvoll verschweigen müsse. Seine Aufgabe in Yale sei es daher, ein Klima zu schaffen, in dem der Student sich des „kreativen Prozesses“ bewusst werde, und begreife, dass seine Verantwortung auch nach der Auseinandersetzung mit den programmatischen und pragmatischen Aspekten einer Aufgabe erst begonnen habe:

*“It will be or first concern to help perpetuate a climate where the student is acutely, perceptibly, and instantly aware of the creative process. We must understand that after all the building commissions, the conflicting interests, the budget considerations and the limitations of his fellow men have been taken into consideration, that his responsibility has just begun.”*<sup>168</sup>

### Raum, Maßstab und Städtebau

Insgesamt wurde für Rudolph während dieser Jahre der architektonische und städtebauliche Raum zu einem wichtigeren Thema, und auch seine Gewichtung der gestalterischen Kreativität wird in diesem Kontext besser verständlich. Aus seiner Sicht war es der Profession „unwürdig“, die Aufgabe des Städtebaus an Spezialisten abzugeben, denn sie habe hier durchaus etwas beizutragen. Daher kreiste auch Rudolphs Lehre in Yale stark um dieses Thema, und aus Sicht von Ulrich Franzen entwickelte sich so „das erste Zwiegespräch über die Architektur in ihrer Beziehung zur Stadt“ in den Vereinigten Staaten.<sup>169</sup>

Die Wiederentdeckung der Stadt und ihrer Gestaltung in jenen Jahren, die nicht nur in den Stadterneuerungsprogrammen sondern auch in den Büchern von Jane Jacobs oder Kevin Lynch Ausdruck fand, veranlasste viele Architekten und auch Kritiker, Architektur nun als „soziale Kunst“ zu

*relate a building to the ground, to the sky, etc.*” Rudolph: Alumni Day Speech, S. 143.

<sup>168</sup> ebd..

<sup>169</sup> zit. n. Moholy-Nagy 1970, S. 15. Auch noch fast zwanzig Jahre nach seiner Lehrtätigkeit war das Bestehen auf den städtebaulichen Kontext aus Rudolphs eigener Sicht sein vorrangiger Beitrag in Yale: *“The only thing I really did at Yale was to insist that people relate their proposal to the environment. Every building, no matter how large or small, participates in urban design, positively or negatively.”* Rudolph, in: Jeanne M. Davern: A conversation with Paul Rudolph. In: *Architectural Record*, März 1982, S. 94.

apostrophieren. Rudolph selbst blieb angesichts dieses neuen Etiketts jedoch skeptisch und hielt schon 1959 fest, dass das neu erwachte Interesse an der Stadt und das wachsende Bewusstsein, auf Bestehendes Rücksicht zu nehmen, die Architektur keineswegs zu einer sozialeren Kunst mache, als sie es bislang gewesen sei.<sup>170</sup> Letztendliches Ziel, so Rudolph an anderer Stelle, müsse es sein, solche Räume zu schaffen, die ein jeweils der Aufgabe angemessenes „psychologisches Umfeld“ erzielen – eine Aufgabe, der sich auch die eingesetzten Mittel, darunter nicht zuletzt die Konstruktion, unterordnen müssten. Dazu komme, so Rudolph, dass die Stadt und auch ihre Einzelbauten als wachsende Gebilde begriffen werden müssten, was wiederum ausschließe, dass eine Stadt eine reine Ansammlung von Kisten sein könne, von denen jede allein nach der „Brieftasche ihres Besitzers“ entworfen werde. Zudem sei das der Kiste zugrunde liegende Konzept des Universalraums dem „Reichtum“ und der „Komplexität“ des Lebens nicht angemessen, und daher gehe es ihm persönlich darum, „spezifische“ Lösungen zu finden, die dessen „Gegensätze“ akzentuierten.<sup>171</sup>

Gegen die Kiste sprach für Rudolph auch die gegenwärtige Tendenz zu immer größeren Bauten. Allzu oft fehle es jedoch am Wissen, wie der zunehmenden Masse und Umfang (*bulk*) der Bauaufgaben Bedeutung gegeben werden könne, und es entstünden meist nur „diagrammatische“ Gebäude, die dem Betrachter wenig zu bieten hätten. Insbesondere der „Betrachtungswinkel“ des Fußgängers, für dessen Wahrnehmung nur die ersten vier oder fünf Geschosse von Bedeutung seien, werde oft nicht berücksichtigt, und Gebäude würden allein aus der Vogelschau des Modells beurteilt, die in der Realität keine Rolle spiele.<sup>172</sup> Der Hang zu regelmäßig gerasterten Strukturen als Ausdruck ingenieurmäßigen Bauens, so Rudolph an anderer Stelle, sei angesichts der Technikgläubigkeit der Zeit zwar verständlich, entspreche aber selten dem Verlangen der Auftraggeber. Anders als die Architekten, denen vor allem am Ausdruck der Tragstruktur gelegen sei, seien diese eher an den räumlichen Qualitäten der entstehenden Bauten interessiert. Die Architekten hingegen ließen sich vor allem von technischen Meisterleistungen in Form großer Spannweiten oder Höhen inspirieren, und obwohl solche Technologie in der Mehrzahl der Bauaufgaben keine Rolle spiele, werde doch – wie das Beispiel Mies' zeige – vom eingeschossigen Wohnhaus bis zum Wolkenkratzer ein ähnliches Vokabular verwandt. Auch die Glasfassade zeige nunmehr ihre Beschränkungen deutlich auf. Zum einen erweise sie sich in der Praxis nicht als transparent wie erhofft, sondern wirke wie

170 Rudolph, in: Peter 1959, T. 1, S. 7.

171 Paul Rudolph (1964), in: Heyer 1966, S. 295 f., 303.

172 Rudolph, in: Peter 1959, T. 1, S. 15.

ein Spiegel, hinter dem die Ebene der Tragstruktur verschwinde. Einziges sichtbares organisierendes Element werde so das endlos wiederholte Fassadenpaneel. Angesichts dieser Beschränkung müsse man sich eingestehen, dass die einheitliche Glasfassade keine befriedigende Lösung darstelle und – ebenso wie das regelmäßige Tragwerksraster – in absehbarer Zeit ihren Reiz verlieren werde. Zudem ignoriere der so symbolisierte „strikte Funktionalismus“ die ebenso wichtigen sinnlichen und emotionalen Funktionen der Architektur:

*“One senses that very shortly the regular structural system in the glass sheath building will no longer be interesting to us. We will make greater efforts to do other things, because we recognize that strict functionalism does not satisfy our need for a sense of continuity, the lasting monument, vital ideas, and shared emotion that is part of architecture’s function to perform.”<sup>173</sup>*

Oft genug jedoch hätten moderne Bauten „wenig zu sagen“, und seien damit sogar zufrieden. So sei die „Leere“ mittlerweile zu einem bestimmenden Charakteristikum der zeitgenössischen Architektur geworden und drücke sich darin aus, dass das Auge des Betrachters nur aus der Entfernung zufrieden gestellt werde, aus der Nähe jedoch nicht mehr, da keine weiteren Details mehr hinzukämen. Nötig sei daher der Einsatz von Dekoration und Ornament, für deren Einsatz die Architekten neue Wege erkunden müssten. Solche Dekoration könne jedoch nicht von anderen Künstlern, wie etwa von Bildhauern oder Malern entwickelt werden, da deren Arbeiten angesichts der neuen Geschwindigkeit und des daraus folgenden neuen Maßstabs „trivial“ seien. Eine Lösung sei eher von Tragwerks-„Symbolen“ zu erwarten, wie sie etwa Mies van der Rohe oder auch traditionelle japanische Architekturen verwendeten; aber auch der Maßstab von Werbegrafik, wie sie etwa am Times Square verwendet werde, weise in die richtige Richtung und mache diesen nicht zuletzt zu einem der „dynamischsten“ Plätze in den USA.<sup>174</sup>

Aus Rudolphs Sicht konnte die Beschäftigung mit Licht, Plastizität und dem neuen „Maßstab“ die Sprachlosigkeit überwinden helfen. Gerade im Umgang mit natürlichem Licht und der Lichtführung erweise sich der International Style als schwach, und der allgegenwärtige Ruf nach Licht und Luft habe vor allem zu Blendung geführt. Hier erweise sich insbesondere Le Corbusier als Vorbild, wie dieses Problem zu lösen sei. Plastischere Fassaden nach seinem Vorbild, die auch durch die neuen Techniken im Betonbau möglich würden, könnten jedoch auch zu einer zunehmend vielschichtigeren

173 Rudolph: To Enrich Our Architecture, S. 12.

174 ebd., S. 10 f.

Maßstäblichkeit führen, die Gebäude aus vielen unterschiedlichen Entfernungen interessant und lesbar mache und ihnen – wie bei traditioneller Architektur – mehr als nur eine „Bedeutungsebene“ gebe:

*“A building should be meaningful from no matter what distance you look at it, if you are quickly flying over it, or riding by it in a vehicle. It should have a certain diagrammatic quality which can be read... [but] if you approach it by foot, it has to have additional layers of meaning. You have to see things which you haven’t seen before. As you come closer in traditional architecture, the meaningfulness of the building is maintained by the introduction of moldings and capitals on the columns and so forth. We of course have knocked all of that out, and in a sense have not found anything to replace it... We know well how to make diagrammatic buildings, which are meaningful from a great distance, but quite often they fall apart when one approaches them and inspects them more closely.”<sup>175</sup>*

Wie ein Vortrag Rudolphs an der Columbia University im Jahr 1964 verdeutlichte, waren solche Gedanken um „Bereicherung“ und „Bedeutung“ nicht nur auf einzelne Bauten bezogen, sondern explizit in einem städtebaulichen Kontext zu begreifen.<sup>176</sup> Weder ein ansprechendes Aussehen noch ein optimales Funktionieren von Einzelgebäuden, so Rudolph, sei das Ziel der Arbeit des Architekten, denn letztlich könne „jeder Trottel“ funktionierende Gebäude erstellen. Wichtig sei vielmehr, dass sie „städtebaulich funktionieren“, und dabei auf die Vergangenheit und auf die Zukunft Rücksicht nähmen. Dazu bedürfe es unter anderem einer Beachtung der Hierarchie von Gebäudetypen sowie der Manipulation des Maßstabs. Letzteres werde etwa an der Kathedrale S. Marco sowie an Le Corbusiers Justizpalast in Chandigarh deutlich. Beide wirkten bei entfernter Wahrnehmung als Monolithen, entwickelten sich jedoch mit zunehmender Annäherung zu immer feiner detaillierten Gebilden. Gute Beispiele für eine hierarchische Ordnung hingegen seien der Place de la Concorde in Paris als ein nach den Idealen der Ecole des Beaux Arts entworfenes städtebauliches Monument sowie der Markusplatz in Venedig als ein zentraler Ort in der Stadt. Auch die geschlossene Bebauung der Park Avenue in New York habe bis etwa 1950 einen Auftakt für das Grand Central Terminal gebildet, das ein wichtiges „Tor“ in die Stadt darstelle. Solche Hierarchien seien jedoch dem International Style unbekannt, der ohnehin über das Bauen im städtischen Kontext „nie etwas Konstruktives zu sagen“ gehabt habe. Neu zu lernen sei daher, wie der im Wandel begriffenen

<sup>175</sup> Rudolph, in: Peter 1959, T. 1, S. 14 f.

<sup>176</sup> Paul Rudolph, in: „Rudolph Calls Students to Task of Urban Design“. In: Architectural Record, Mai 1964, S. 23

Stadt neue Bauten hinzugefügt werden könnten und zudem eine „Hierarchie“ von Gebäudetypen gewahrt werden könne, die zwischen der Masse der Hintergrund- und einigen wenigen Vordergrundgebäuden unterscheidet:

*“We still have to learn how to add to the evolving city without tearing everything down in sight. We’ve gotten the hierarchy of building types turned upside down. Most buildings should be background buildings, so to speak; only a few should stand out... depending on what the building is used for.”<sup>177</sup>*

Traditionelle Architektur, so Rudolph, habe stets zwischen Vordergrund- und Hintergrundgebäuden unterschieden, die gemeinsam ein „bedeutungsvolles Ganzes“ – die Stadt – ergeben hätten. Diese Hierarchie sei heute jedoch kollabiert und habe sich gar umgekehrt, da die Unternehmen zumeist über das größte Budget verfügten und so mit ihren Bauten die Städte dominierten. Gegenwärtig herrsche ein Klima, in dem eine „extreme Originalität“ den „endlosen Vorhangfassaden“ gegenüberstehe. Es fehle an Konventionen, welcher Ausdruck an welcher Stelle angemessen sei. Traditionell bedeutsame Gebäudetypen, etwa für öffentliche Nutzungen, gingen in dieser Umwelt immer mehr unter, während einstige Hintergrundbauten, etwa für Handel oder Wohnen, in den Vordergrund drängten. Gestalterischer und technischer „Exhibitionismus“, etwa in Form neuer, ausgefallener Konstruktionen, sei allenfalls bei „wirklich wichtigen“ Bauwerken angebracht; keineswegs jedoch dürfe „jeder Hot Dog-Stand“ mit einer aufsehenerregenden Schalenkonstruktion oder ähnlichem geadelt werden.<sup>178</sup>

Jedes große Zeitalter der Architektur, so Rudolph, habe es letztlich geschafft, eine solche Hierarchie zu entwickeln; der Moderne sei dies aber bislang nicht gelungen. Um wieder „kohärente Städte“ bauen zu können, brauche die Architektur, wie auch schon in vergangenen großen Epochen, wieder verbindliche Regeln, die jedoch aus den Anforderungen der heutigen Zeit entwickelt werden müssten. Dazu könnten beispielsweise Kommunikationssysteme oder auch das Auto beitragen, das nicht nur das größte Problem der Stadt sei, sondern auch als das wichtigste organisierende Element der Stadt begriffen werden könne.<sup>179</sup> So könne das Auto die Stadt auf einem völlig neuen Maßstab organisieren helfen und beispielsweise durch die Notwendigkeit

177 Rudolph, in: „Rudolph Cites Old Principles...“, S. 12, 62, 74, 84.

178 *“We need today, perhaps more than any other single thing, a hierarchy of building types, and this has to do with where the most advanced structures should be used. The most advanced structures, which tend to call the most attention to themselves, should be relegated to truly important buildings. Not every hot dog stand should be a hyperbolic paraboloid, or whatever.”*  
Rudolph, in: Peter 1959, T. 2, S. 22.

179 Rudolph, in: Heyer 1966, S. 305.

der Trennung von Fußgängern und Autos zu zweigeschossigen Stadtanlagen führen. Solche großen ordnenden Schemata seien letztlich das Ziel; sie müssten jedoch Resultat der Vision eines individuellen Architekten und nicht der Arbeit eines Teams oder Komitees sein, denn diese könnten stets nur den „kleinsten gemeinsamen Nenner“ produzieren.<sup>180</sup>

Dies konnte auch als Kritik Rudolphs an seiner eigenen Ausbildung in Harvard verstanden werden, wo seiner Ansicht nach Stadtgestaltung (*urban design*) gefehlt habe und durch Stadtplanung (*planning*) substituiert worden sei, die weitgehend als Aufgabe von Spezialisten begriffen worden sei. Während so die Architekten ihre Rolle als Gestalter des öffentlichen Raums aufgegeben und sich auf den Entwurf einzelner Gebäude beschränkt hätten, sei die Stadt mittlerweile Betätigungsfeld der Planer geworden, die freilich an deren „visuellen Bild“ kein Interesse hätten. Deutlich werde dies etwa am Beispiel New Havens, das aus Planersicht ein Erfolg sei, dessen tatsächliche physische Qualität jedoch aus seiner persönlichen Sicht kaum gewonnen habe:

*“Making the entire environment of a city a more habitable and indeed more beautiful and significant place, is our real problem. Neither the architects nor the planners... have had very much to say about improving the visual image of a city let alone the environment. The planners... have the power now. But it is noteworthy that no matter how many two-dimensional maps and reports are made, the physical environment does not improve very much.”<sup>181</sup>*

Am Beispiel New Yorks führte Rudolph 1959 einige dieser Gedanken konkreter aus. So sei die Park Avenue ein herausragendes Beispiel dafür, wie nun landesweit intakte und gültige Stadträume aus Egoismus und Gedankenlosigkeit zerstört würden. Früher habe sie, als typisches Beaux-Arts-Konzept, aus einer einheitlichen Bebauung mit etwa gleicher Höhe und gleicher Maßstäblichkeit bestanden, und habe so als Hinführung auf das Grand Central Terminal gewirkt. Diesem „einfachen“ Konzept hätten sich auch die meisten Architekten untergeordnet. Heute jedoch sei die Park Avenue „explodiert“ und werde mit Gebäuden bebaut, von denen jedes lauter um „Aufmerksamkeit“ schreie als sein Nachbar. Ironischerweise besitze sie mit dem Seagram und dem Lever Building zwei der besten Gebäude dieser Art, doch würden diese auf fast schon „tragische“ Art von Nachahmern kompromittiert, wenn etwa der geplante Nachbar des Seagram Building dessen Plaza wiederhole, und sie so zu einer bloßen Straßenverbreiterung entwerte.

180 Rudolph, in: „Rudolph Calls Students...“, S. 23, 26.

181 Rudolph, in: Heyer 1966, S. 304.



New York, so Rudolph weiter, zeige jedoch auch, dass eine Stadt verschiedenartiger Räume bedürfe, um „dynamisch“ zu bleiben. Dazu gehörten auch „geheimnisvolle“ Orte wie im Bereich der Wall Street und unter den Brücken, „ehrfurchtgebietende“ Räume wie im Bereich der Columbia-Universität, oder auch das Rockefeller Center als ein „Wohnzimmer“ unter freiem Himmel, das dem sozialen Kontakt der Menschen diene. Nicht zuletzt gehöre dazu aber auch der Times Square mit seinen Nachtclubs, der ebenso ein „vitaler“ Teil der Stadt sei und besonders nachts zur Wirkung komme, wenn die „kraftvolle“ und „dynamische“ künstliche Beleuchtung die Architektur verschwinden lasse.<sup>182</sup>

### Von der linearen zur plastisch-räumlichen Organisation: Bauten 1958–65

Während seiner Arbeit in Yale gaben zunehmend größere Aufträge Rudolph die Möglichkeit, seine Gedanken an Bauten umzusetzen, die sowohl im Budget als auch in ihrer städtebaulichen Bedeutung hierfür geeignet waren. In dieser Phase wurden für Rudolph, wie zunehmend auch für seine Kollegen, die „Kisten“ des International Style zum Ausgangspunkt für eine entgegengesetzte Richtung. Die Skelettbauten mit curtain wall-Verkleidung waren nach seiner Ansicht nicht die „einzige Möglichkeit“, und das zunehmende Verlangen nach einer plastischeren Architektur, die wieder mehr vom „Spiel von Licht und Schatten“ abhängen, werde etwa durch neue Techniken im Betonbau möglich.<sup>183</sup> Doch auch die Variation und Dekoration der regelmäßig gerasterten Architekturen werde „unausweichlich“, und die Architektur sei nunmehr dabei, in eine neue Phase einzutreten, wo andere, weniger regelmäßige organisierende Systeme genutzt würden.<sup>184</sup>

Einen ersten Schritt in diese Richtung markierte dabei das Greeley Memorial Laboratory für die Forstwissenschaften (1957–59), das auch Rudolphs ersten Beitrag für das Bauprogramm der Universität Yale darstellte. Mit seinen Y-förmigen Stützen und seinen im Querschnitt dem Lastverlauf angepassten Trägern erinnerte das pavillonartige Laborgebäude an die Konstruktionen Nervis und wurde von der Kritik auch als abstrahierter Baumhain begriffen, der wiederum als Sinnbild für die Nutzung des Gebäudes gelten konnte. Für Rudolph selbst war die vorgefertigte Betonkonstruktion nach eigener Aussage vor allem eine Demonstration der „plastischen Eigenschaften“ des Materials, die in den kommenden Jahren neue Möglichkeiten zur „Aufwertung“ des curtain wall liefern könne<sup>185</sup>, und so diene der Bau

182 Rudolph: *The Changing Face*, S. 38 f.; „Rudolph Calls Students...“, S. 23.

183 Paul Rudolph (1959), in: John Peter: *The Oral History of Modern Architecture*. New York 1994, S. 28.

184 Rudolph, in: *A Question for George Nelson and Paul Rudolph*. In: *Zodiac* 8 (1961), S. 147.

185 vgl. Rudolph, in: Moholy-Nagy 1970, S. 56; Rudolph: *Response to 'The New Sensualism'*, S. 53.

nicht zuletzt als Beleg dafür, wie der bekannte Bautypus des eingeschossigen Pavillons abweichend von der Mies'schen Manier behandelt werden konnte.

Hatte Rudolph 1959 noch Ludwig Mies van der Rohes Lake Shore Drive Apartments, Le Corbusiers Villa Savoye sowie Frank Lloyd Wrights Taliesin West als die seiner Ansicht nach bedeutendsten Beispiele moderner Architektur genannt, so wurde für ihn selbst in diesen Jahren der Einfluss Le Corbusiers sichtbar wichtiger. Abzulesen war dies beispielsweise an seinem zweiten Schulbau in Florida, der Sarasota Senior High School (1958–60), der einen weiteren Schritt Rudolphs hin zu einem plastischeren und darüber hinaus auch räumlich komplexeren Ansatz markierte. Er selbst benannte hier nicht nur explizit den Einfluss Le Corbusiers, sondern identifizierte den Bau aus der Rückschau auch als Beginn einer „persönlicheren und relevanteren Suche“, wo statt einer „klaren Tragstruktur“ nun „Raum und Licht“ zu bestimmenden Themen wurden.<sup>186</sup> Schon in seiner Rede vor der AIA im Jahr 1954 hatte er in Le Corbusier ein Vorbild erkannt, wie die Gebäudetechnik als willkommener Generator für architektonische Form genützt werden könne, und entsprechend verwendete er für die Schule ein Konstruktionssystem aus Hohlkästen, das der Führung von Lüftungsleitungen dienen sollte. Als „integrierte Skulptur“<sup>187</sup> gliederten diese Hohlkästen gleichzeitig auch das Dach und gaben dem Gebäude eine prägnante Silhouette. An den Längsseiten setzten sich die Hohlkästen schließlich in Sonnenschutzelementen fort, die von Rudolph bewusst genutzt wurden, um eine skulpturale Wirkung zu erzielen. Nach seiner Einschätzung war hier nicht nur eine Anpassung an das regionale Klima gelungen, sondern erstmals der Aspekt verschiedener Maßstäblichkeit in Nah- und Fernwirkung thematisiert worden. Darüber hinaus war ihm mit der Anwendung von „Flächen im Raum“ erstmals eine Abkehr von der bisher überwiegend „linearen Organisation“ seiner Bauten gelungen, während das „offene System“ des Baus die künftige Erweiterbarkeit sicherstellte.<sup>188</sup> Noch 1977 war die Schule daher auch aus seiner persönlichen Sicht ein Meilenstein, der zum ersten Mal in seiner Karriere die Fragen des Städtebaus, des Raums, des Maßstabs und der Lichtführung behandelt habe und so eine „persönliche Basis“ für alle weiteren Bauten geschaffen habe.<sup>189</sup> Wenn zeitgenössische Kritiker auch bemängelten, dass die Hohlkästen eine nicht vorhandenen Falterwerkskonstruktion vorgaukelten, so war dies aus Sicht des *Architectural Forum* jedoch entschuldigbar: Rudolph sei kein „naiver Funktionalist“ und habe sich vielleicht von der Notwendigkeit des Sonnenschutzes

186 Rudolph, in: Cook/Klotz 1973, S. 95.

187 Rudolph: Response to 'The New Sensualism', S. 53.

188 Rudolph, in: Moholy-Nagy 1970, S. 62.

189 Paul Rudolph: Enigmas of Architecture. In: A+U 80 (1977), S. 318.

zu einem gewissen Exhibitionismus hinreißen lassen; mit dem resultierenden Licht- und Schattenspiel sei ihm jedoch nichts weniger eine „moderne Fortsetzung des Dramas der barocken Architektur“ gelungen, das die Schule zu einem „faszinierenden Monument tatkräftiger Erziehung“ mache.<sup>190</sup>

Wie die Schule in Sarasota war auch das fast gleichzeitig entstandene Blue Cross-Blue-Shield-Bürogebäude in Boston (1958–60) ein Versuch, die technischen Gebäudesysteme sichtbar zu integrieren und sie als Gestaltungsmittel zu nutzen. Wie mittlerweile im Bürohausbau üblich, verfügte das Gebäude über eine Klimaanlage, doch musste dies nach Rudolphs Ansicht keineswegs ein überall gleiches Aussehen diktieren. So verrichteten diese technischen Systeme oft auf „mysteriöse“ Art und im Verborgenen ihre Arbeit und nahmen darüber hinaus auch mittlerweile einen großen Anteil an den Baukosten ein, der, so Rudolph, traditionell für Dekoration und Ornament aufgewandt worden sei. Weil auf die Gebäudetechnik jedoch nicht mehr verzichtet werden könne, müsste nun ausgelotet werden, in wieweit sie anstelle der bisherigen Mittel zum „Ausdruck“ eines Gebäudes beitragen könne, und anstelle des „tragkonstruktiven Exhibitionismus“ der vergangenen Jahre sei daher durchaus ein neuer „mechanischer Exhibitionismus“ denkbar.

Diesen Gedanken folgend zeichnete sich Rudolphs in Zusammenarbeit mit dem Bostoner Architekturbüro Anderson, Beckwith & Haible entstandener Entwurf im Gegensatz zu üblichen Bürohäusern der Zeit durch eine nur zu 50% verglaste Fassade aus vorgefertigten Betonelementen aus, die einen fein texturierten, an Korbgeflecht erinnernden Charakter besaß. Gegliedert wurde die Fassade durch Pfeiler, die im Wechsel tragende Funktion besaßen oder die Zu- und Abluftleitungen der Klimaanlage aufnahmen. Während die tragenden Pfeiler von Y-Stützen ausgehend vom Boden her über die Fassade wuchsen, wuchsen die alternierenden Klimapfeiler nach Rudolphs Worten wie eine große „Schlingpflanze“ vom Dach herab. So wurden die etwa 40% des Budgets, die in den technischen Komponenten steckten, nun auch optisch „bedeutungsvoll“ und gaben darüber hinaus der Fassade wieder Plastizität und nicht zuletzt auch ornamentale Qualitäten zurück.<sup>191</sup> Von der zeitgenössischen Kritik wurde das 13-geschossige Gebäude daher kontrovers aufgenommen, und Rudolph musste sich insbesondere die Frage stellen lassen, warum es nicht wie andere Bürogebäude eine Glasfassade erhalten habe und warum ausgerechnet die Klimaanlage plastischen Ausdruck erhalten habe. Im *Architectural Forum* führte er dafür einerseits kontextuelle Gründe an, da aus seiner Sicht ein üblicher curtain wall in einer von Mauerwerksbauten bestimmten Stadt wie Boston fehl am Platz gewesen wäre und die massivere

190 „A School in The Sun“. In: *Architectural Forum*, Mai 1960, S. 95-101.

191 Rudolph, in: Peter 1959, T. 1, S. 9, 12 f.

Fassade besser diesem Kontext entspreche. Zudem „verdiene“ die Klimatechnik schon allein wegen ihres immer höheren Anteils am Budget einen Ausdruck, der dem der Tragstruktur entspreche. Darüber hinaus nannte Rudolph jedoch auch wenig rationalisierbare gestalterische Gründe und bekannte, es habe der Wunsch nach einer „facettenreicheren“ Fassade bestanden; die Mittel, diese zu erzielen, seien letztlich zweitrangig gewesen.<sup>192</sup>

Eine bemerkenswerte Übertragung dieses plastischen Ansatzes auf den Wohnhausbau markierte wenig später das Haus Milam in Jacksonville Beach, Florida (1959–61). Wie bei der Sarasota Senior High School bediente Rudolph sich des Sonnenschutzes zur Erzielung einer skulpturalen Form, dessen Ableitung aus den Decken- und Wandscheiben im Inneren aber nur noch teilweise gegeben war. Das aus Sicht der Kritik „willkürliche“, sich vom eigentlichen Hausvolumen befreiende Rahmenwerk ließ sich einmal wieder als Referenz an Le Corbusier, etwa dessen Shodan-Haus in Ahmedabad deuten, und war gewissermaßen eine Fortentwicklung der Fassade des Hauses Deering, das schon zwei Jahre zuvor eine „gewollte Verzerrung“ der innenräumlichen Organisation dargestellt hatte. Aus Rudolphs Sicht bildete das skulpturale Rahmenwerk des Hauses Milam auf der Gartenseite „eine Art Schnitt“, der in bewusstem Kontrast zur recht bewegten Landschaft des Grundstücks stand; die Eingangsfassade hingegen blieb „geheimnisvoll“ geschlossen. Das Gebäude war als erstes Wohnhaus nach der Schließung des Büros in Sarasota im Jahr 1960 von New Haven aus entworfen und realisiert worden und stellte auch für Rudolph selbst das erste seiner Art dar, in dem er „Raum, Licht und Tragwerk in ihrem ganzheitlichen und symbolischen Zusammenhang“ erkundete. In Umkehrung des Prinzips früherer Häuser war an die Stelle der klaren, den Raum gliedernden Konstruktion nun eine „unregelmäßige“ und der „räumlichen Organisation“ dienende Tragstruktur getreten, die das Haus in ein Geflecht einander vertikal und horizontal durchdringender Raumvolumen gliederte und nach Rudolphs Worten „eine außerordentliche räumliche Vielfalt“ entstehen ließ.<sup>193</sup>

Eine bislang in der Moderne nicht gekannte räumliche Vielfalt zeichnete auch den Neubau der Kunst- und Architekturfakultät der Universität Yale aus. Das Art and Architecture Building (1958–63) verdient aufgrund seiner Bedeutung für Rudolph und auch wegen seiner sehr wandlungsreichen Rezeptionsgeschichte eine eigene Betrachtung, die in der Fallstudie (Kap. 6) vertieft wird. An dieser Stelle soll daher nur auf einige Entwurfsparameter eingegangen werden, die Rudolphs Schaffen in dieser Phase bestimmten. Beeinflusst wurde der Entwurf, der sich über sechs in *Perspecta*

192 „Boston Bucks A Trend“. In: *Architectural Forum*, Dezember 1960.

193 Rudolph, in: Moholy-Nagy 1970, S. 68; ders.: *Enigmas*, S. 317 f.

publizierte Zwischenstufen entwickelte, unter anderen durch eine Besichtigung Chandigarhs, die Rudolph im Mai 1960 unternahm.<sup>194</sup> Bemerkenswert war dabei, dass Rudolphs etwa das Sekretariat und den Justizpalast nicht nur als Beispiele einer sich mit zunehmender Nähe immer feiner auflösenden Architektur beschrieb, sondern sie – ähnlich wie Scully – auch als Monumente begriff, die in bewusstem Kontrast zu ihrer natürlichen Umgebung standen.<sup>195</sup>

Eine maßgebliche Rahmenbedingung des Gebäudes war aus Sicht Rudolphs dessen „Rolle“ im Stadtbild, die zum einen von der Ecklage des Grundstücks und zum anderen von seinen unterschiedlichen Nachbarbauten bestimmt war. Hierzu zählten zum einen die neogotischen College-Bauten der Universität sowie Louis Kahns Kunstgalerie direkt gegenüber, deren betonter Horizontalität Rudolph bewusst einen vertikalen Kontrapunkt gegenüber setzte, der durch einen leichten Versatz der Straßenflucht auch einen gewissen Endpunkt der Chapel Street definieren half. Die Vertikalität steigerte er zusätzlich, indem er dienende Elemente wie Treppenhäuser und Nebenräume in zwei deutlich ablesbare Servicetürme auslagerte, die aus Sicht Rudolphs auch als Anknüpfungspunkte für zukünftige Erweiterungen dienen konnten. Als Antwort auf die durch die Ecksituation gegebene „diagonale Bewegung“ des Gebäudes wählte Rudolph für die innere Organisation ein an ein Flügelrad erinnerndes Grundrisschema, in dem sich einzelne Ebenen, zum Teil nur um wenige Stufen gegeneinander versetzt, um einen großen Lichthof nach oben schraubten. Diese Organisation konnte als Referenz an Frank Lloyd Wrights 1949 abgerissenes Larkin Building betrachtet werden, das Rudolph freilich nie selbst hatte besichtigen können. Anders als Wright konnte er jedoch keinen über die gesamte Höhe des Gebäudes offenen Lichthof realisieren, da dieser den feuerpolizeilichen Bestimmungen in New Haven nicht genügte, und musste ihn daher in einen über zwei Geschosse reichenden Ausstellungs- und Juryraum und einen darüberliegenden, ebenfalls über zwei Geschosse reichenden Zeichensaal unterteilen. Trotz solcher Einschränkungen gelang es Rudolph aber, auf nominal fünf Ober- und zwei Untergeschossen nicht weniger als 37 verschiedenen Ebenen anzulegen und so wieder einmal Raumvolumen aufs vielfältigste miteinander zu verschneiden.

Charakteristisch für den Bau war aber auch die Oberfläche der sichtbar belassenen Betonkonstruktion. In die Schalung eingelegte Leisten gaben dem Beton eine gerippte Oberfläche, deren Kanten nach dem Erhärten mit

194 Richard Pommer: *The Art and Architecture Building at Yale, Once Again*. *Burlington Magazine*, Nr. 837 (Dezember 1972), S. 859.

195 vgl. etwa Scully 1961, S. 11 sowie Rudolph, in: „Rudolph Calls Students...“, S. 26.

dem Hammer gebrochen wurden und aus Rudolphs Sicht vor allem den Abfluss des Regenwassers und somit die Verwitterung kontrollieren sollte. Darüber hinaus sollte sie als modernes Äquivalent zu den kleinmaßstäblichen Elementen traditioneller Architektur einmal mehr den Maßstab „untergliedern“ und zudem durch das wechselnde Lichtspiel im Tages- und Jahreslauf das Gebäude zum „Leben“ erwecken. Nicht zuletzt war diese Oberfläche jedoch auch ein Resultat von Rudolphs spezieller Zeichentechnik, die, wie er 1972 einräumte, durchaus seine Materialwahl beeinflusste. So seien bestimmte Baustoffe mit dieser Technik einfacher darzustellen als andere, und seine Abneigung etwa gegen Ziegelmauerwerk als ein dem 20. Jahrhundert „fremdes“ Material könne durchaus damit zusammenhängen, dass es relativ aufwendig zu zeichnen sei. Der texturierte Beton hingegen sei neben dem Aspekt der besseren Witterungsbeständigkeit wahrscheinlich auch aus dem Wunsch entstanden, die fertigen Bauten mehr dem Erscheinungsbild seiner Zeichnungen anzugleichen.<sup>196</sup>

Durch die Verwendung dieser Oberfläche an weiteren Gebäuden dieser Epoche, insbesondere am ENDO-Laborgebäude auf Long Island oder dem State Service Center in Boston wurde diese Textur bald zu einem Markenzeichen von Rudolphs Architektur. Sie war jedoch nicht das einzige ungewöhnliche Material: im Inneren des Art and Architecture Building kontrastierten kräftige Farben, etwa in Form leuchtend orangefarbener Teppichböden mit dem Beton, und auch Fundstücke aus früheren Epochen fanden hier ihren Platz. Eine schmiedeeiserne Tür aus Louis Sullivans Garrick Theater etwa diente als Eingang zur Bibliothek, und Abgüsse von Reliefs, Statuen und anderer Schmuckelemente schmückten die Treppenhäuser und Flure des Gebäudes. Auch in den Beton selbst waren Zeichen und Objekte eingelassen, und so trug einer der Pfeiler des großen Zeichensaals eine Darstellung des Modulor-Proportionsschemas, und in eine Wand im Untergeschoss war eine aufgeschnittene Nautilusmuschel eingegossen worden. Durch diese Objekte wie auch durch seine vielfältigen Innenräume sollte das Gebäude nach Rudolphs Vorstellung selbst zum Lehrer werden und seine Nutzer „anregen und inspirieren“. Darüber hinaus sah er die Rückkehr der Gipsabgüsse jedoch auch als Ausdruck eines neuen Lehrverständnisses an, mit dem er sich auch gegen seinen eigenen Mentor Gropius stellte, denn während dieser zu Beginn seiner Amtszeit in Harvard die Abgüsse „hinausgeworfen“ habe, hole er selbst sie wieder zurück.<sup>197</sup>

196 Paul Rudolph: *Architectural Drawings*. London 1974, S. 7 f.

197 Rudolph, in: „Yale School of Art and Architecture“. In: *Progressive Architecture*, Februar 1964, S. 113; ders., in: Moholy-Nagy 1970, S. 120; ders. in: Cook/Klotz 1973, S. 92; ders.: *Enigmas*, S. 318; ders., in: *Architectural Record*, Februar 1964, S. 113.

Städtebauliche Überlegungen bestimmten weitere Arbeiten Rudolphs um 1960. So zeigte das Wohnheim für verheiratete Studenten (1960–61), das dritte Projekt im Rahmen des Yale-Bauprogramms, den Einfluss europäischer Vorbilder und erinnerte Kritiker an die hügeligen Dörfer des Mittelmeerraums. Darüber hinaus ließ es in seiner Materialität – Sichtbeton und Backstein – auch formale Parallelen zu Le Corbusiers Jaoul-Häusern erkennen, wobei diese, als maßgeblicher Einfluss der englischen *New Brutalists*, wohl über James Stirling den Weg nach Yale fanden, zu dessen Siedlung in Ham Common (1958) der Entwurf Rudolphs eine nicht zu leugnende Ähnlichkeit besaß. Das erste, aus Kostengründen jedoch nicht ausgeführte Projekt war als Terrassensiedlung geplant, die das hängige Grundstück nutzte, um jeder Einheit einen zugeordneten Freiraum auf der Decke der darunterliegenden Einheit zu verschaffen. Die so zu erzielende „dorfartige Gliederung“ der kleinen Siedlung sollte ihr aus Rudolphs Sicht eine „angemessene Größenordnung“ verleihen. Der realisierte Komplex bestand jedoch aus fünf im Grundriss identischen Hauseinheiten mit zwei und drei Geschossen, wobei die höheren Gebäude auf der Kuppe angeordnet wurden, um so den Geländeanstieg stärker zu betonen. Angeordnet um eine breite zentrale Treppenanlage, die als terrassenartiger Dorfplatz verstanden werden konnte, stellte jedoch auch diese Lösung aus Sicht der Kritik eine „wichtige Abkehr“ von der sonst verbreiteten „unpersönlichen“ Hochhauslösung dar und ermöglichten zudem einen Erhalt der bestehenden Bäume. Die Bewohner beklagten jedoch fehlende Abstellräume für Kinderwagen und befanden zudem die terrassenartige Anlage als zu unsicher für die Kinder, weshalb Rudolph kurz nach der Fertigstellung beklagte, in den USA herrsche eine „anti-visuelle“ Stimmung vor, die gute Architektur verhindere und durch den Druck von Versicherungen und Bauvorschriften insbesondere die vertikale Verzahnung von Räumen unmöglich mache.<sup>198</sup> Die Fachkritik freilich stufte solche „geringfügigen“ Mängel als entschuldigbar ein, da Rudolph mit diesem Projekt immerhin eine „signifikanter Beitrag zu neuen städtebaulichen Mustern“ gelungen sei, der die „fehlerhaften Annahmen“ in Frage stelle, die vielfach dem modernen Wohnungsbau zugrunde lägen.<sup>199</sup>

Dem von ihm selbst oft geforderten kreativen Umgang mit den Anforderungen des Autoverkehrs stellte sich Rudolph in New Haven mit dem städtischen Parkhaus an der Temple Street (1959–63). Wie für viele seiner Kollegen war auch für ihn das Auto eines der drängendsten Probleme der Stadt,

198 Rudolph, in: Moholy-Nagy 1970, S. 184; ders., in: „Rudolph Cites Old Principles...“, S. 84; ders., in: Marshall Burchard: *A New Urban Pattern*. In: *Architectural Forum*, März 1962, S. 99–101.

199 *“In this housing group, Rudolph has made a significant contribution to new urban patterns for the U.S., if he has failed to solve relatively minor problems, he may well be forgiven – especially by those who have never themselves challenged some of the faulty assumptions on which much of our urban housing is based.”* Burchard 1962, S. 100.

das in seiner potenziell destruktiven Wirkung „gezähmt“ werden müsse. Als Teil des Stadterneuerungsprojekts an der Church Street, für das Rudolph schon 1958 als Berater engagiert worden war, war das Parkhaus auch von großer Bedeutung für New Haven. Aus Sicht von Bürgermeister Richard Lee war es nichts weniger als ein „Symbol der Revitalisierung“ seiner Stadt, da es im Verbund mit der neuen Stadtautobahn, dem Oak Street Connector, die kaufkräftige und zunehmend das Auto nutzende Mittelschicht wieder in die Innenstadt zurücklocken sollte. Über diesen praktischen Nutzen hinaus sollte das Bauwerk nach dem Willen Rudolphs jedoch auch einen Ansatz liefern, wie mit den zunehmend größeren Parkplatzflächen umzugehen sei. Diese seien zwar unbestreitbar notwendig, aber es bestehe noch kein Konsens, wie diese gestalterisch zufriedenstellend behandelt werden könnten. Hierzu müssten jedoch die „innersten Potenziale“ des Autos erst begriffen werden, die letztlich zu einer neuen Form „größerer Planungsbausteine“ führen könne. Aus seiner persönlichen Sicht konnte das Auto als ein „Kleidungsstück“ betrachtet werden, das der automobile Mensch bisweilen abzulegen habe, bevor er die städtischen Versammlungsorte betreten könne. Die zur Aufbewahrung notwendigen „Kleiderschränke“ für das Auto jedoch besäßen großes gestalterisches Potenzial, da sie der Stadt auf einer größeren Maßstabsebene auch „Orientierung“ geben könnten:

*“These closets will one day be a major and architectural form in our city-scape, equal in grandeur to our great bridges. They will be so big that they will act as orienting devices, defining spaces and helping to give cohesion to the city pattern.”<sup>200</sup>*

Das immerhin 250 Meter lange und über zwei Innenstadtblocks reichende Gebäude war dabei nach Rudolphs Ansicht noch erweiterbar und hätte, auf das dreifache verlängert, sogar den benachbarten Oak Street Connector überspannen und so die voneinander getrennten Teile der Innenstadt wieder miteinander verbinden können. Darüber hinaus, so Rudolph, müsse auch das Problem des „doppelten Maßstabs“ – dem des Menschen und des Autos – im Städtebau angegangen werden. Zwar müssten für beide getrennte Sphären geschaffen werden, aber auch die „Übergänge“ zwischen beiden besser gelöst werden. In seinem Bau sollte daher die Erdgeschoßzone durch eine Ladenpassage „humanisiert“ und so beide Bereiche miteinander versöhnt werden. Die fließenden Formen der Parkgeschosse, die auf Bögen über einem alternierenden Raster ruhten, sollten nicht nur die gestalterischen Möglichkeiten des Betonbaus sowie die „kontinuierliche“ und „fließende“ Qualität des

200 Rudolph: To Enrich our Architecture, S. 9.



Materials ausloten, sondern dem Gebäude auch eine spezifische Form geben, die aus Sicht einiger städtischer Behörden freilich zu „exotisch“ wirkte und letztlich auch gut doppelt so teuer geriet wie eine konventionelle Konstruktion. Auf diese Weise erzielte Rudolph freilich die erwünschte „Grandeur“, die den Kritiker Walter McQuade an die Kolossalbauten des alten Rom erinnerte, obgleich er einräumen musste, dass sie die benachbarten Bauten vergleichsweise „schwach“ und „vergänglich“ aussehen ließ. Auch Rudolph war sich der Dominanz seiner skulpturalen Formensprache bewusst, die an dieser Stelle nicht zuletzt der von ihm immer wieder betonten Hierarchie der Bautypen in der Stadt zuwiderlief, und so räumte er schon kurz nach der Fertigstellung ein, dass das Parkhaus eigentlich ein Hintergrundgebäude sein müsse, durch sein mittelmäßiges Umfeld jedoch zum Vordergrundgebäude werde.<sup>201</sup> McQuade ließ in seiner zeitgenössischen Besprechung jedoch durchaus Bewunderung für Rudolphs „beinahe imperiale“ Geste erkennen:

*“This perforated cliff of concrete may well be both the best looking and wildest car park ever built. An extraordinary solution to a very ordinary problem, it is the work of Paul Rudolph, a designer with the perspicacity to recognize an opportunity for spectacular architecture when he saw it... Rudolph’s personal architectural ambition, at the present stage of his career, is almost imperial. (...) The whole design is an astonishing tour de force... an enormous, unabashed piece of sculpture. (...) By now it has become fashionable to speak of how strong or how dignified one or another new building will someday appear as a ruin. It is evident that this consideration was echoing in Rudolph’s mind when he made this shape. But this is one building that won’t have to wait; it already has the force and dignity of a ruin, at birth.”<sup>202</sup>*

Eine ähnliche imperiale Geste besaß auch das Boston State Service Center (1963–72), das Rudolph als koordinierender Architekt betreute und zusammen mit den Architekturbüros Shepley, Bulfinch, Richardson & Abbott, Desmond & Lord sowie Dyer, Pederson & Tilney realisierte. In Zusammenarbeit mit letzteren zeichnete Rudolph auch für den Entwurf des Bauteils für Gesundheit, Soziales und Unterricht sowie der psychiatrischen Klinik verantwortlich. In diesem Komplex konnte er seine städtebaulichen Gedanken und die Überzeugung, die Stadt müsse mehr als eine Ansammlung von Kisten sein, bislang am weitestgehenden umsetzen. Als für den Gesamtentwurf verantwortlicher nahm Rudolph nun – wie er es beständig forderte – das städte-

201 Rudolph, in: „Rudolph Cites Old Principles...“, S. 74; ders., in: „Rudolph Calls Students...“, S. 23; ders.: Enigmas, S. 318.

202 Walter McQuade: Rudolph’s Roman Road. In: Architectural Forum, Februar 1963, S. 104–108.

bauliche Heft in die Hand und erreichte nach eigener Ansicht eine Abkehr vom üblichen modernen Konzept der freistehenden „Gebäude im Park“, die sich von der Straße abwandten und sie als „Feind“ betrachteten. Anstelle eines ersten Konzepts, das (ähnlich dem zur gleichen Zeit entstehenden Regierungszentrum um das Rathaus) drei separate Gebäude vorsah, band Rudolph die Einzelbauteile zu einem Block zusammen, der nun als „kontinuierliches Gebäude“ die bestehenden Straßen des unregelmäßigen Grundstücks fasste und im Inneren einen autofreien öffentlichen Hof bildete. Die von Rudolph immer wieder betonte Vermittlung der beiden Maßstäbe von Auto und Fußgänger wurde durch unterschiedliche Behandlung des inneren und äußeren Blockrandes deutlich. Die Straßenseite folgte mit einer Höhe von fünf bis sieben Geschossen den Höhen der benachbarten Bestandsgebäude und wurde durch Serviceelemente wie Treppenhäuser und Nebenräume gegliedert. Diese betonten nach Rudolphs Worten wie „Knöchel“ die Ecken des Komplexes und erzielten so eine monumentale, dem Maßstab des Autoverkehrs folgende Gliederung, die durch weite Stützenabstände und als Architraven ausgebildete obere Stockwerke noch unterstützt wurde – nach Rudolph das entgegengesetzte Ende des Maßstabsspektrums zur „Kleinmaßstäblichkeit“ der auch in diesem Bauwerk eingesetzten gerippten Betonoberfläche. Im Innenhof, von dem die zentrale Erschließung der einzelnen Bauteile erfolgte, wurden die Geschosse nach oben hin zurückgestaffelt, wodurch aus Rudolphs Sicht die Gebäudemasse wesentlich reduziert und ein „intimerer“ und auf die Fußgänger bezogener Maßstab geschaffen wurde. Dieser „schüsselförmige“ Innenraum sollte zudem eine „Negativform“ der charakteristischen Topographie des Stadtteils Beacon Hill darstellen, der sich in direkter Nachbarschaft anschloss. Ein Hochhaus schließlich sollte den Eingang in diesen Hof markieren und zudem als „Merkzeichen“ die Bedeutung des Komplexes auch aus größerer Entfernung kenntlich machen. Die betonte Plastizität des Komplexes sollte aus Rudolphs Sicht nicht nur den Raum „dramatisieren“, sondern auch die Bedeutung des Komplexes innerhalb der Hierarchie der Stadt unterstreichen.<sup>203</sup> Sie ließ sich jedoch auch aus Rudolphs Sicht nicht mehr rein pragmatisch begründen, und so räumte er 1964 ein, dass sowohl der Sonnenschutz für das Klima Bostons zu elaboriert ausgefallen sei, und er auch die vielfach gekurvten Formen nicht bis ins Letzte rational begründen könne:

*“The Government Center perhaps looks arbitrary and complicated, but I think I could defend the configurations up to a point. Then it finally comes down to the way you happen to see things, and handle a problem.”<sup>204</sup>*

203 Rudolph, in: Moholy-Nagy 1970, S. 94; ders.: Enigmas, S. 319; ders., in: Davern 1982, S. 94.

204 Rudolph, in: Heyer 1966, S. 306 f.

Auch die Wirksamkeit der räumlichen Analogie zwischen dem Hügel des Beacon Hill und der „Schüssel“ des State Service Centers mag aus heutiger Sicht bezweifelt werden, war aber Ausdruck der für Rudolph typischen Herangehensweise, die, wie er 1962 einräumte, „primär visuell“ bestimmt war.<sup>205</sup> Aus der zeitgenössischen Sicht der Kritikerin Ada Louise Huxtable war der 1963 präsentierte Entwurf dennoch nichts weniger als „radikal“, da er einen „überzeugenden Neuanfang“ im Städtebau repräsentiere. Durch seine unregelmäßige Form nehme er letztlich sogar Bezug auf den Campo in Siena oder auf barocke Platzanlagen und markiere die fortgeschrittenste Ausprägung einer neuen Richtung, die bald durch „kühne skulpturale Form“ die allgegenwärtigen „blinden, glasgewandeten Ansichten“ amerikanischer Städte überwinden werde.<sup>206</sup>

### Zwischen Eklektizismus und Selbstdarstellung: Rezeption und erste Kritik

Angesichts der formalen Vielgestaltigkeit seines Werks, insbesondere im Kontrast zu seinen frühen, rational-konstruktiven Arbeiten in Florida, geriet Rudolph in diesen Jahren auch erstmals in die Kritik. Viele Beobachter waren sich über Rudolphs weitere Richtung im Unklaren, fragten nach dem „Wohin“, oder sahen ihn gar am „Scheideweg“ seiner Karriere. Sie kritisierten ihn wegen seines scheinbaren „Eklektizismus“, warfen ihm „Individualismus“ und Selbstdarstellung vor oder werteten seinen Erfolg als „Produkt der Werbetechnik“. Andere hingegen wollten in seinem Oeuvre destruktive Züge oder gar eine „aggressive Erweiterung“ seiner Persönlichkeit erkennen. Rudolph selbst nahm für sich jedoch eine persönliche und notfalls auch uneinheitliche Herangehensweise in Anspruch und befand 1961, dass ein Architekt zwangsläufig „voreingenommen“ sein müsse. Nur so könne sein Werk „Überzeugung“ transportieren und letztlich jedem Betrachter die zugrunde liegende „eigene Wahrheit“ seines Schöpfers vermitteln:

*“The architect must be uniquely prejudiced. If his work is to ring with conviction, he will be completely committed to his particular way of seeing the universe. It is only then that every man sees his particular truth.”*<sup>207</sup>

Ein erstes ausführliches Portrait Rudolphs veröffentlichte 1958 das *Architectural Forum*.<sup>208</sup> Aus Sicht der Zeitschrift war Rudolph im Alter von 39 Jahren inzwischen zum herausragenden Architekten seiner Generation ge-

205 Rudolph, in: „Rudolph Cites Old Principles...“, S. 84.

206 Ada Louise Huxtable: Complex in Boston is Radically Designed. In: New York Times, 7. 11. 1963.

207 Rudolph, in: *Perspecta* 7 (1961), S. 51.

208 Bourne 1958, a.a.O., S. 128–29, 192.

worden, der als „Lehrer, Schulvorstand und Künstler“ nicht nur deren Idealbild eines „vollkommenen Architekten“ entspreche, sondern durch große Aufträge nun auch zu wirtschaftlicher Sicherheit gelangt sei. Seine mittlerweile „wohlgefestigte“ Position als „intellektueller Führer“ erlaube es ihm gar, etwa durch das Lob der Ecole des Beaux Arts, hochgradig „unpopuläre“ Meinungen zu vertreten, und mache ihn darüber hinaus zu einem überaus gefragten Redner und Gast an Schulen. Nach allen pragmatischen Kriterien habe es Rudolph also „geschafft“. Dennoch, so die Zeitschrift, bestehe die Möglichkeit, dass all dies „zu schnell“ passiert sei, und dass der Lehrer oder der Intellektuelle nun den Künstler in Rudolph überrunden könnten. Seine Rolle in Yale, die verschiedenen Ansprüche seiner nun von Neuengland bis Florida reichenden Auftraggeber sowie die inneren Spannungen eines „reifenden Talents“ seien nun die Kräfte, die an Rudolph zerrten, wenn er auch bislang eine ausgeprägte „Unverwüstlichkeit“ gezeigt habe.

Auch Henry Millon ließ zwei Jahre später eine ähnliche Haltung erkennen und sah Rudolph nach der Betrachtung seiner jüngsten Bauten in New Haven – dem Parkhaus an der Temple Street, dem Wohnheim für verheiratete Studenten, sowie dem Art and Architecture Building – gar am „Scheideweg“.<sup>209</sup> Bislang, so Millon, sei Rudolphs Werk durch einige durchgängige Themen charakterisiert gewesen: konstruktive Klarheit, Verwenden der Tragstruktur als primäres Ordnungselement, Materialsensibilität, Auffassen der Baumasse als Skulptur, die zunehmende Behandlung von Raum als „skulpturales Element“, sowie eine ebenfalls zunehmende Sensibilität für natürliche und künstliche Beleuchtung. Gerade durch die Behandlung der Gebäudemasse als Skulptur habe Rudolph sich bislang ausgezeichnet und seiner Arbeit – bis jetzt – einen „konsistenten Ansatz“ verliehen. Diesen habe er jedoch mit dem Art and Architecture Building aufgegeben und so die auch von ihm selbst bislang als wichtig erachtete konstruktive Klarheit früherer Bauten „verworfen“.

Im Art and Architecture Building, so Millon, sei die Tragstruktur nun „versteckt“ und ordne das Gebäude nicht mehr, so dass sich die Frage stelle, was denn an ihre Stelle trete. Rudolph suche statt dessen nun den „Charakter“ der Innenräume zu betonen und noch einmal Lichtführung und Plastizität zu steigern, doch letztlich führe die Abkehr von der konstruktiven Ordnung zum Verlust von „Klarheit“, „Einfachheit“ und „Ökonomie“. An ihre Stelle trete eine „komplexe“ und zutiefst „persönliche“ Ordnung, deren weitere Entwicklung jedoch unklar sei. Rudolph ziehe sich auf sehr persönliche Motive zurück und verfolge eigene Regeln, die vieles von dem verwürfen,

209 Henry Millon: Rudolph at the Cross-Roads. *Architectural Design*, Dezember 1960, S. 497-504.

was ihm einst wichtig gewesen sei. Rudolphs „mittleres architektonisches Alter“, so Millon, könne ihn gut in eine „Krise“ führen, in der er entweder seine vorhandene Basis erweitern, sie verwerfen und eine neue suchen, oder letztlich „zugrunde gehen“ könne. Solche Krisen seien normal in der Entwicklung eines Architekten, zumal in einer Zeit wie der jetzigen, in der die Profession selbst in einer Krise stecke und nach neuen Wegen suche. Manche Talente, so warnte Millon jedoch, erreichten nach einer frühen Blüte nie ihre endgültige Reife sondern verdämmerten schließlich, und da die Profession in ihrem derzeitigen Zustand der „Verwirrung“ für jede „neue Laune“ anfällig sei, sei es nicht möglich vorherzusagen, welche Bedeutung Rudolph letztlich wirklich besitze. Klar sei nur, dass er nun in eine „neue Phase“ seiner Karriere eintrete:

*“If... the flowering of an architectural genius comes when the profession is in a period of confusion..., he may well become a pivotal figure of major importance in the eyes of the widest possible public. There is no absolute way to know if Paul Rudolph is a man of great genius, a better-than-mediocre figure, or, perhaps, a charlatan. But it seems to be clear that he is entering upon a profoundly different phase of his career that might be a more mature phase or might, equally, signal his collapse as a notable figure.”<sup>210</sup>*

Die fehlende Konsistenz in Rudolphs Werk kritisierte im Jahr 1961 auch die italienische Zeitschrift *Zodiac*.<sup>211</sup> Aus ihrer Sicht zeigte Rudolphs „kontroverse“ theoretische Position, die einerseits die Moderne als noch unreif ansehe, andererseits aber eine „absurde Neubewertung“ der Akademien anstrebe, den Zustand der „Unsicherheit“ der amerikanischen Szene zum gegenwärtigen Zeitpunkt auf. Kein Werk sei besser als das von Rudolph geeignet, diese Situation zu illustrieren, da es sich von Gebäude zu Gebäude voneinander unterscheide. Mit seiner Forderung nach neuen, interessanteren Raumbildungen fasse er Architektur als räumliches Problem auf, ebenso wie Wright, ohne jedoch in „manieristische Imitationen“ dessen Werks zu verfallen. Dennoch schwanke er zwischen Expressionismus wie in der überkonfessionellen Kirche in Tuskegee (1960–69), Funktionalismus wie in der Sarasota Senior High School und der „Neo-Gotischen Andeutung“ in Wellesley. Letzteres Gebäude habe zwar vor allem unter den jüngeren Architekten Nachahmer gefunden, verdeutliche jedoch auch die Gefahr in Rudolphs Arbeitsweise, die in jeder Aufgabe versuche, den „typischen Charakter“ zu finden: das Ableiten in einen „formalen Eklektizismus“. Er versuche eine Verbindung

210 ebd., S. 498

211 Giulia Veronesi: Paul Rudolph. In: *Zodiac* 8, 1961, S. 148–49.

des organischen und des funktionalen, der amerikanischen und der europäischen Traditionen, und tue dies in brillanten, einfallsreichen Bauten; darüber habe er jedoch solch eine eklektische Vielfalt in sein Werk gebracht, dass es nun schwer sei, seine „Persönlichkeit“ auszumachen. Andererseits könne er jedoch als Erbe der Niederländischen „neoplastischen“ Schule interpretiert werden, deren Gedanken er nun „mit der Vision des Künstlers“ zum „Extrem“ treibe, was beispielsweise in der Sarasota High School, dem Studentenwohnheim für Yale oder dem Haus Milam zum Ausdruck komme.

„Extrem“ war Rudolphs Haltung auch aus der Sicht des Journalisten Walter McQuade, der 1961 in *Perspecta* eine Bewertung der Arbeiten der zweiten Generation versuchte.<sup>212</sup> Deren Arbeiten, so McQuade, seien schwer zu kommentieren, da ihre Richtungen sich „von Monat zu Monat“ zu verändern schienen, und obgleich es sich bei allen von ihnen – Kahn, Johansen, Saarinen, Johnson und Rudolph – unzweifelhaft um überaus „begabte“ Architekten handle, teilten sie doch alle den gleichen „Defekt“ eines „rastlosen Manierismus“. Die Suche nach Lösungen inmitten der gegenwärtigen „explodierten Landschaft“ habe insbesondere Rudolph zu völlig unterschiedlichen Richtungen gedrängt, die er freilich, in teilweise spürbarer Frustration, schon beim nächsten Gebäude wieder verlassen habe. Solche „Ausbrüche“, so McQuade, machten Rudolphs Architektur zu einer fast schon aggressiven Erweiterung seiner Persönlichkeit, und drohten gar, sein Talent zu „verkrüppeln“:

*“Rudolph is so tense I think he may yet maim his talent. He is perhaps the most disquieting of all these architects. This may be because he has inserted himself so ruthlessly into his work, has been so recognizable personally in it. No matter how he varies the recipes for facades, I can see the faultless young crew cut head, the glinting-eyed face peering out of the windows; I can hear the quiet, commanding voice. He is such a gifted, disciplined architect that he is going to destroy himself – or go bad – if he does not find a personal answer in the rubble of the exploded landscape.”*<sup>213</sup>

Eine ähnlich gelagerte, rhetorisch allerdings deutlich spitzere Kritik an Rudolph äußerte im gleichen Jahr auch der junge Architekturhistoriker Peter Collins.<sup>214</sup> Aus seiner Sicht war Rudolph nun, nach dem Tode Wrights, von der „populären Presse“ zum neuen „Formgeber des Weltraumzeitalters“ ausgerufen worden. Rudolph, so Collins, verfüge über all jene Attribute, die

212 Walter McQuade: The Exploded Landscape. In: *Perspecta* 7 (1961), S. 83–89.

213 ebd., S. 83

214 Peter Collins: Whither Paul Rudolph? In: *Progressive Architecture*, August 1961, S. 130–33.

heutzutage erfolgreiche „Präsidentschaftskandidaten“ auszeichneten, und sein „jungenhaftes Lächeln“, sein „Ivy-League-Haarschnitt“ und sein „stilles und entschlossenes Auftreten“ verliehen ihm einen „vertraueneinflösenden“ Ausdruck von „Konformität und guter Staatsbürgerlichkeit“, während seine Gabe für „eindrucksvolle, aber unverbindliche Äußerungen“ auch den Neid der „erfahrensten Senatoren“ wecken müsse. Dennoch sei dieser Anschein von Konformität „trügerisch“, denn Rudolph sei im Herzen sowohl ein „Bohemien“ als auch ein „Revolutionär“, der vor zehn Jahren zunächst mit dem überaus „giedionesken“ Haus Healy zu Ruhm gelangt sei, dies jedoch nun öffentlich wegen seiner scheinbar fehlenden Logik abtue und die „Bourgeoisie“ nun permanent mit neuen Formeinfällen „erstaune“.

Diese nicht mehr klassifizierbare Vielfalt der Formen, so Collins, müsse insbesondere den Kunsthistoriker beruhigen, zumal sie bei Rudolph weder mit denen anderer Architekten verwandt seien, noch innerhalb seines eigenen Werks einem logischen Zusammenhang zu entspringen schienen. Daher müsse man die Frage stellen, auf welchen „Prinzipien“ Rudolphs Werk sonst beruhe. Er selbst begründe die offensichtliche Inkonsistenz seines Werks freilich damit, dass er noch keine festen Prinzipien besitze, und noch auf der Suche nach einem eigenen, angemessenen Ausdruck sei. Dies, so Collins, klinge zwar auf den ersten Blick bescheiden, sei genauer besehen jedoch Ausdruck einer „architektonischen Arroganz“, die für die Zeit geradezu charakteristisch sei. Rudolph sei damit auch ein Produkt der Werbung und der Vermarktung durch die Fachpresse, und als solches nach oben gespült worden:

*“Paul Rudolph justifies the apparent inconsequence of his work by frankly explaining that he has as yet no fixed principles and asserts that he is still searching... At first this may seem very modest, but it is tinged with an architectural arrogance peculiar to our age. ‘Avant moi le déluge’ might be his motto. He designs as if no architectural vocabulary existed... He does this, I am convinced, not because he wishes to, but because of the inescapable pressure of publicity that has been built up around him. He is a classic product of those advertising techniques which, as J. K. Galbraith has pointed out, are now sapping the morale of North American society. On the strength of one or two modest, even though brilliant, little buildings, he has been fêted by the professional press, showered with important commissions, and ultimately raised to the chairmanship of one of the most influential schools of architecture on the continent.”*<sup>215</sup>

Rudolph, so Collins weiter, könne es sich nun nicht mehr erlauben, einmal etwas Bescheidenes und weniger „Raffiniertes“ zu entwerfen. Statt dessen zwingt ihn der Geist der Werbemaschinerie dazu, ein „Formgeber“ zu sein, auch wenn er selbst nicht wisse, welche Richtung er einschlagen solle. Seine Reaktion gegen seinen Lehrer Gropius entspreche letztlich dessen Reaktion gegen die Akademien, an denen er einst ausgebildet worden sei, und auf gleiche Weise habe sich Rudolph nun von ihm ab- und Le Corbusier zugewandt. Deren Methoden seien jedoch nicht vereinbar, und als Lehrer ziehe sich Rudolph hier aus der Verantwortung indem er behaupte, keiner „Doktrin“ anzuhängen. Dies jedoch, so Collins, möge tolerant und für die Begabten hilfreich sein, für die weniger Begabten sei es jedoch schädlich. Diese würden unter Rudolph kaum lernen, Architektur zu produzieren, und daher trage er letztlich eine Mitschuld an der „Mittelmäßigkeit“, die nun die Straßen und Städte mit „chaotischem Individualismus“ überziehe. Zwar könne Rudolph durchaus ein so „sicherer“ Gestalter sein, dass seine Bauten schon vor dem ersten Baggerbiss eine Veröffentlichung verdienten, doch es sei fraglich, ob Rudolphs intellektuelle Statur die ihm von der Presse aufge-drängte Führungsrolle rechtfertige.

Rudolph ging in schriftlicher Form nur äußerst selten auf Kritik ein. Dennoch hatte ihn der Vorwurf, seine Arbeit lasse keine Prinzipien erkennen, wohl so sehr getroffen, dass er 1962 in einem Interview dazu Stellung bezog. Aus seiner Sicht resultierte die kritisierte Vielgestaltigkeit seines Werks, etwa des Parkhauses an der Temple Street oder aber seines Studentenwohnheims, vor allem aus dem jeweiligen, aus der Aufgabenstellung abgeleiteten Maßstab der Projekte. Beide Gebäude seien durch angemessenen Maßstab, im ersten Fall des automobilen und im zweiten Fall des menschlichen, und darüber hinaus durch klare Struktur sowie die Beschäftigung mit Proportion und Lichtwirkung gekennzeichnet. Darüber hinaus hatte ihn der Vorwurf jedoch wohl insbesondere in Bezug auf seine Lehre getroffen:

*“As an architect it is not up to me to classify. What is said about my work doesn’t bother me, particularly when it is factually incorrect. But what does bother me is what is implied about my teaching. If... I had no principles at all, I should have to resign. And if I felt it were so, I would resign. I mean it.”<sup>216</sup>*



▷ Abb. 3-1: Emery Roth & Sons mit Walter Gropius und Pietro Belluschi: Pan Am Building, New York (1963). Ansicht von der Park Avenue



▷ Abb. 3-2: McKim, Mead & White: Pennsylvania Station, New York (1905–11)



▷ Abb. 3-3: Abriss der Pennsylvania Station (1963)





◁ Abb. 3-4 und 3-5: I. M. Pei & Partners: Masterplan für das Government Center, Boston (1960). Ursprünglicher Bestand (links) und Neuordnung (rechts)



◁ Abb. 3-6: Gesamtansicht des Government Center



◁ Abb. 3-7: I. M. Pei & Partners: Society Hill, Philadelphia



△ Abb. 3-8: Harrison & Abramovitz: Constitution Plaza, Hartford, Connecticut (1965)



△ Abb. 3-9, 3-10: Sozialer Wohnungsbau um 1960: Robert Taylor Homes, Chicago (links) und Siedlung Puitt-Igoe, St. Louis (rechts)



△ Abb. 3-11 und 3-12: Bauten von Skidmore, Owings & Merrill. Links: Pepsi-Cola Hauptverwaltung, New York (1958–59), rechts: Bürohochhaus der Union Carbide Corporation (1957–60)

▽ Abb. 3-13: Skidmore, Owings & Merrill: U.S. Air Force Academy, Colorado Springs, Colorado (1956–62)





Bauten Philip Johnsons aus den  
frühen 60er Jahren  
△ Abb. 3-14: Amon Carter Museum,  
Fort Worth, Texas (1961)



▷ Abb. 3-15: Sheldon Memorial  
Art Gallery, Lincoln, Nebraska  
(1960–63)



▷ Abb. 3-16: State Theater, Lin-  
coln Center, New York (1958–64)



◁ Abb. 3-17: Edward Durell Stone: US-Botschaft Neu-Delhi (1955–59). Ansicht des Umgangs mit vergoldeten Stützen und *grilles*

▽ Abb. 3-18: Edward Durell Stone: Pavillon der USA, Weltausstellung Brüssel (1958)

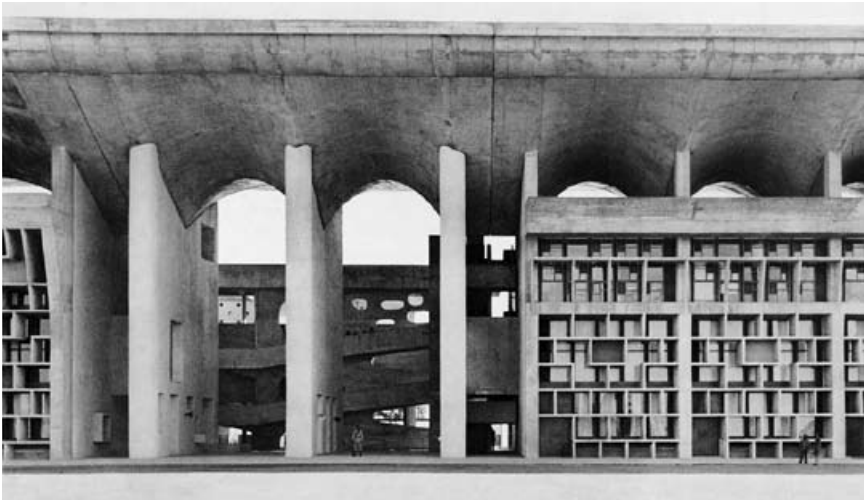


▷ Abb. 3-19: Minoru Yamasaki: Reynolds Metals Building, Detroit, Michigan (1958–59)



▷ Abb. 3-20: Minoru Yamasaki: Wissenschaftspavillon, Weltausstellung Seattle (1961–62)

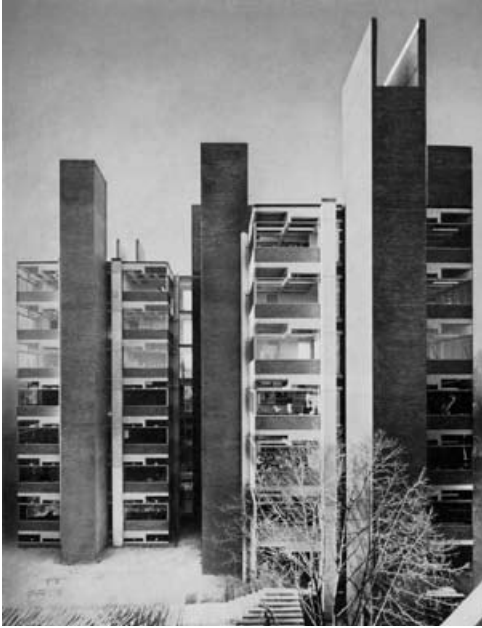




△▷ Abb. 3-21 und 3-22: Le Corbusier: Regierungsbauten, Chandigarh. Oben: Oberster Gerichtshof (1952–56), rechts: Parlamentsgebäude (1959–62)



▷ Abb. 3-23: Le Corbusier: Kloster La Tourette, Eveux (1957–60)



◁ Abb. 3-24: Louis Kahn: Richards Medical Research Laboratories, Philadelphia, Pennsylvania (1957–61)

▽ Abb. 3-25: Marcel Breuer: Forschungszentrum der Firma IBM, La Gaude, Frankreich (1960–62)





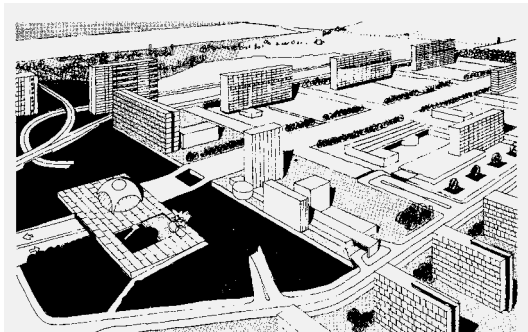
▷ Abb. 3-26: I. M. Pei: Wohnanlage Kips Bay Plaza, New York (1960). Fassadenausschnitt mit tragender Betonkonstruktion



▽ Abb. 3-27: Kallmann, McKinnell & Knowles: Rathaus, Boston (1961–69)



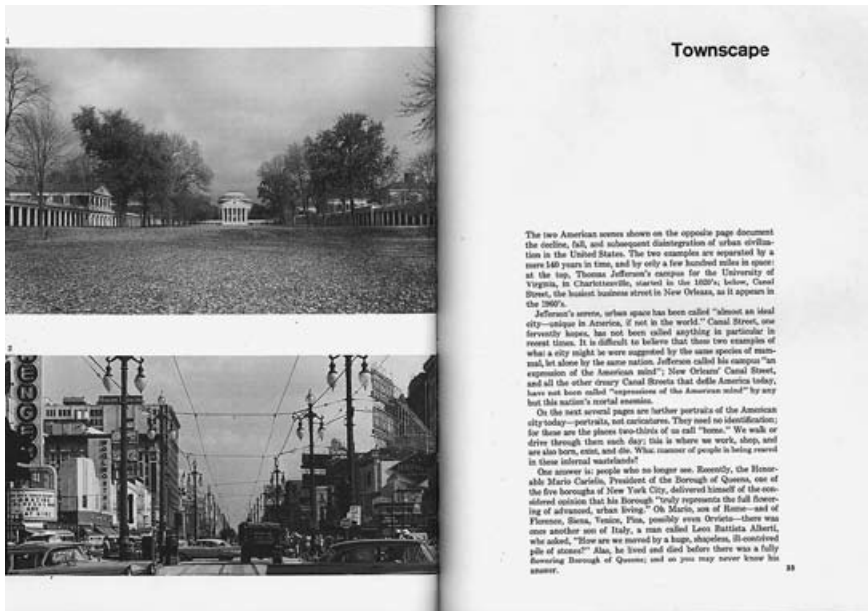
▷ Abb. 3-28: Kritik am Städtebau der Moderne: Abbildung aus William H. Whytes *The Exploding Metropolis* (1958)



GORDON CULLEN AND HELMUT JACOBY

The city grandiose: Most urban redevelopment projects, give or take a few malls, promise scenes like this: pompous, formalistic patterns that look fine from the top of a tower or in an architect's perspective, but will be an oppressive void to the poor pedestrian. The city is for human beings, not for a race of giant men playing a new kind of chess.

▽ Abb. 3-29: Peter Blake: Gegenüberstellung von Thomas Jeffersons Campus der University of Virginia in Charlottesville, Virginia (1822-26) und einer gewöhnlichen *Main Street* aus *God's own Junkyard* (1964)



Townscape

The two American scenes shown on the opposite page document the decline, fall, and subsequent disintegration of urban civilization in the United States. The two examples are separated by a mere 140 years in time, and by only a few hundred miles in space: at the top, Thomas Jefferson's campus for the University of Virginia, in Charlottesville, started in the 1820's; below, Canal Street, the busiest business street in New Orleans, as it appears in the 1960's.

Jefferson's serene, urban space has been called "almost an ideal city—unique in America, if not in the world." Canal Street, one of seventy houses, has not been called anything in particular in recent times. It is difficult to believe that these two examples of what a city might be were suggested by the same species of mammal, let alone by the same nation. Jefferson called his campus "an expression of the American mind"; New Orleans' Canal Street, and all the other crazy Canal Streets that defile America today, have not been called "expressions of the American mind" by any but this nation's mental enemies.

On the next several pages are further portraits of the American city today—portraits, not caricatures. They need no identification; for these are the places two-thirds of us call "home." We walk or drive through them each day; this is where we work, shop, and are sinners, eaten, and die. What wonder of people is being reared in these infernal wastelands!

One answer is: people who no longer are. Recently, the Honorable Mario Curiale, President of the Borough of Queens, one of the five boroughs of New York City, delivered himself of the considered opinion that his Borough "only represents the full flowering of advanced, urban living." Oh, Martin, son of Homer—and of Florence, Siena, Venice, Pisa, possibly even Orvieto—there was once another son of Italy, a man called Leon Battista Alberti, who asked, "How are we moved by a large, shadowed, illuminated pile of stones?" Alas, he lived and died before there was a fully flowering Borough of Queens, and so you may never know his answer.



Bauprogramm der Yale University  
unter Whitney Griswold  
△ Abb. 3-30: Eero Saarinen &  
Associates: Ingalls Hockey Rink  
(1956–58)



▷ Abb. 3-31: Eero Saarinen & As-  
sociates: Stiles and Morse Colleges  
(1958–62)



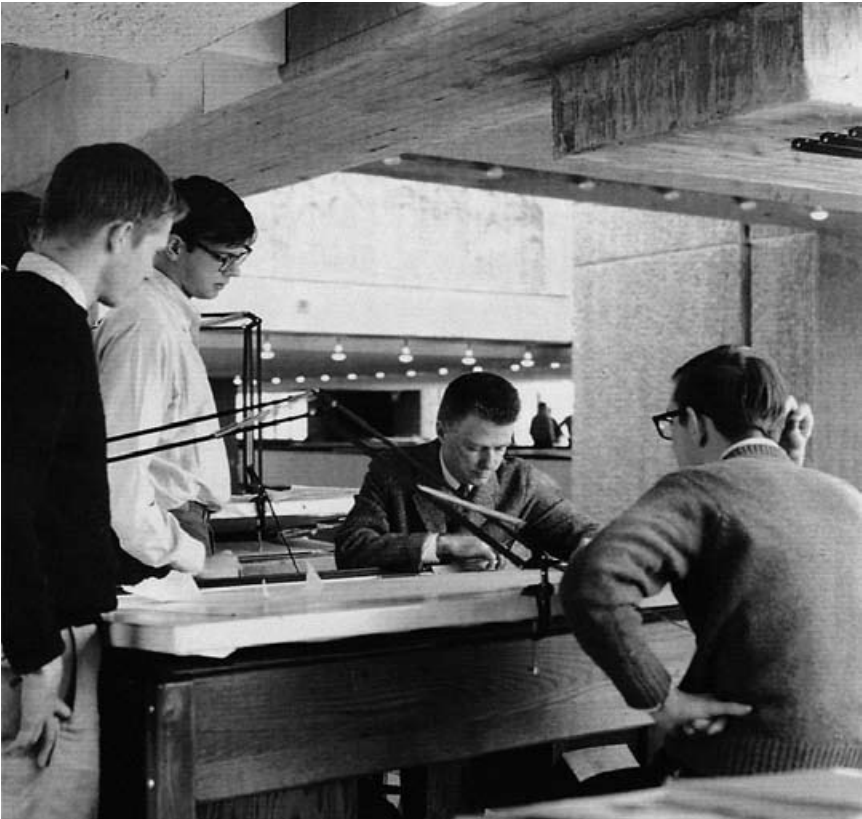
▷ Abb. 3-32: Gordon Bunshaft für  
SOM: Beinecke Rare Book Library  
(1962–64)



Bauprogramm der Yale University  
◁ Abb. 3-33: Philip Johnson und  
Richard Foster: Kline Science  
Center (1962–66)



◁ Abb. 3-34: Marcel Breuer:  
Becton Hall (1964–70)



△ Abb. 3-35: Paul Rudolph bei der Entwurfsbetreuung im Art & Architecture Building (um 1964)



▷ Abb. 3-36: Mißverhältnis von Vordergrund- und Hintergrundgebäuden: Karikatur aus Rudolphs Nachlaß (Quelle unbekannt)



◁ Abb. 3-37: World's Columbian Exposition, Chicago (1893). Zeitgenössische Ansicht des großen Sees



◁ Abb. 3-38: World's Columbian Exposition: Zeitgenössische Ansicht des Ehrenhofs



◁ Abb. 3-39: Times Square, New York, bei Nacht (Aufnahme von 1953)



Paul Rudolph: Greely Memorial Forestry Laboratory, Yale University, New Haven, Connecticut (1957–59)

△ Abb. 3-40: Gesamtansicht von Süden

▷ Abb. 3-41: Ansicht des Eingangs



▷ Abb. 3-42: Greely Memorial Forestry Laboratory: Ausbildung von Stützenkopf und Hauptträger





◁△ Abb. 3-43 bis 3-45:  
Paul Rudolph: Senior High School,  
Sarasota, Florida (1958-60)





▷▽ Abb. 3-46 und 3-47:  
Paul Rudolph mit Anderson,  
Beckwith & Haible: Blue Cross-  
Blue Shield Bürogebäude, Boston,  
Massachusetts (1958–60)

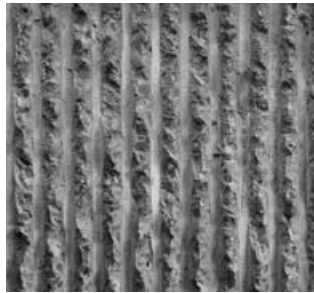


▽ Abb. 3-48: Paul Rudolph: Haus Deering, Casey Key, Florida (1958–59)

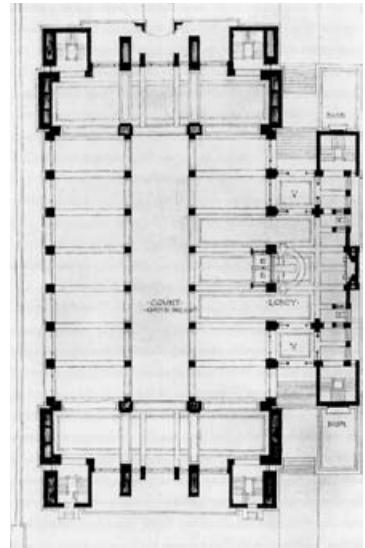
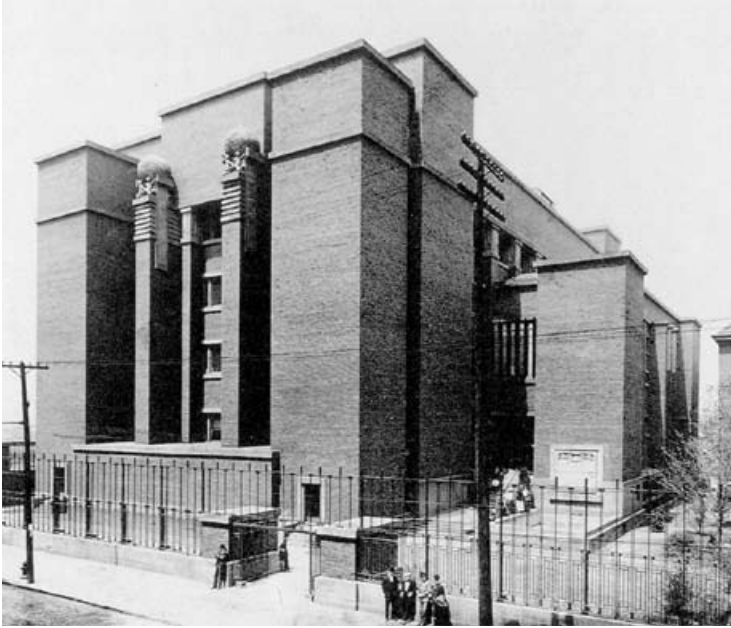




△ Abb. 3-49 und 3-50: Paul Rudolph: Haus Milam, Jacksonville Beach, Florida (1959–61)



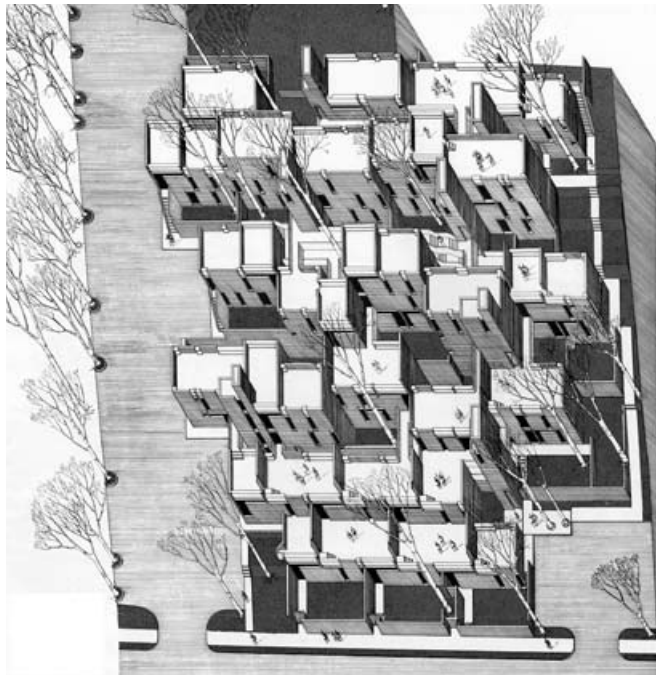
△◁ Abb. 3-51 bis 3-53: Paul Rudolph: Art and Architecture Building, Yale University (1958–63). Ansicht von der Chapel Street, Zeichensaal der Architekturabteilung und Detail der Betontextur



△ Abb. 3-54 bis 3-56: Frank Lloyd Wright: Larkin Building, Buffalo, New York (1902-06). Außenansicht, Innenhof und Grundriss Erdgeschoss (vgl. dazu Abb. 6-13 bis 6-15)

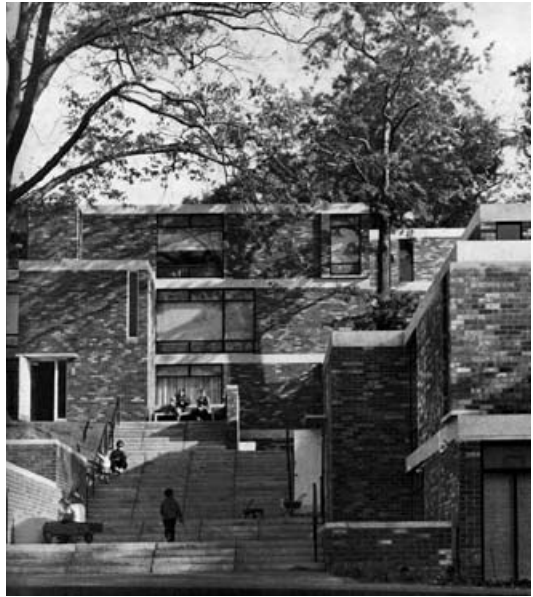


△ Abb. 3-57: Paul Rudolph: ENDO-Laboratorien, Garden City, New York (1962–64)



△ Abb. 3-58: Paul Rudolph: Wohnheim für verheiratete Studenten, Yale University (1960–61). Axonometrie der nicht realisierten ersten Fassung

▷▽ Abb. 3-59 und 3-60:  
Wohnheim für verheiratete Studenten:  
Ansichten der zentralen  
Treppenanlage



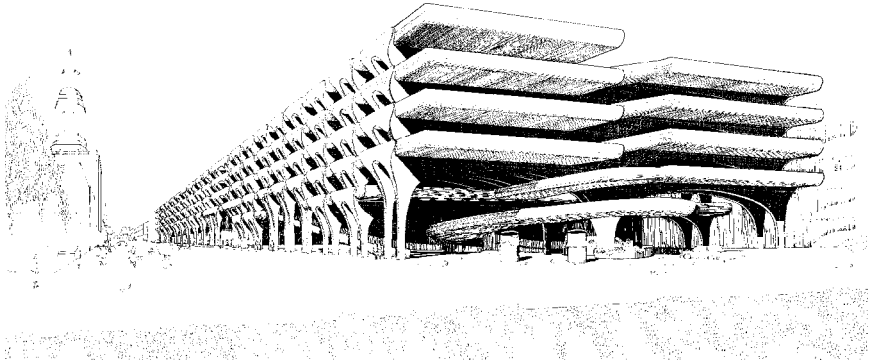
Paul Rudolph: Parkhaus Temple Street, New Haven, Connecticut (1959–63).

▷ Abb. 3-61: Lage am Oak Street Connector (Aufnahme um 1970). Im unteren Drittel in Bildmitte: Altenwohnanlage Crawford Manor, ebenfalls von Paul Rudolph (1962–66)



▽ Abb. 3-62: Ansicht von der Temple Street





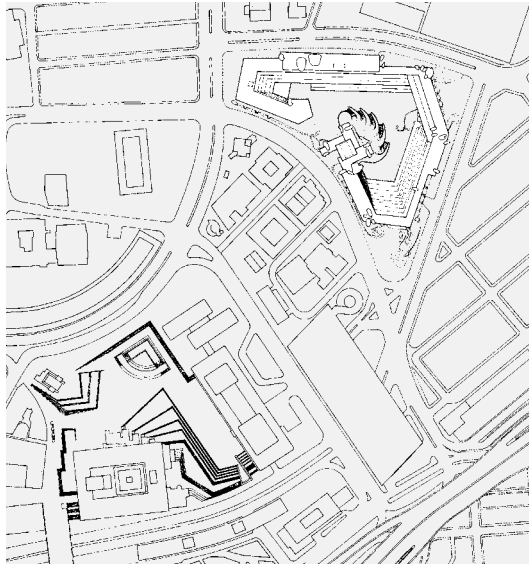
△ Abb. 3-63: Parkhaus Temple Street: Gesamtansicht vom Oak Street Connector

▽ Abb. 3-64: Überbauung im Bereich der George Street

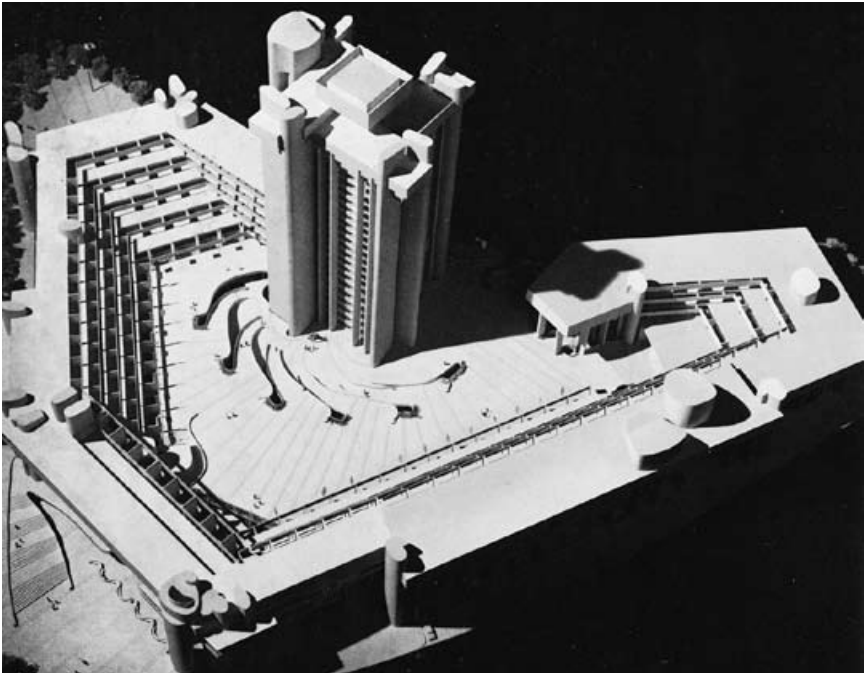


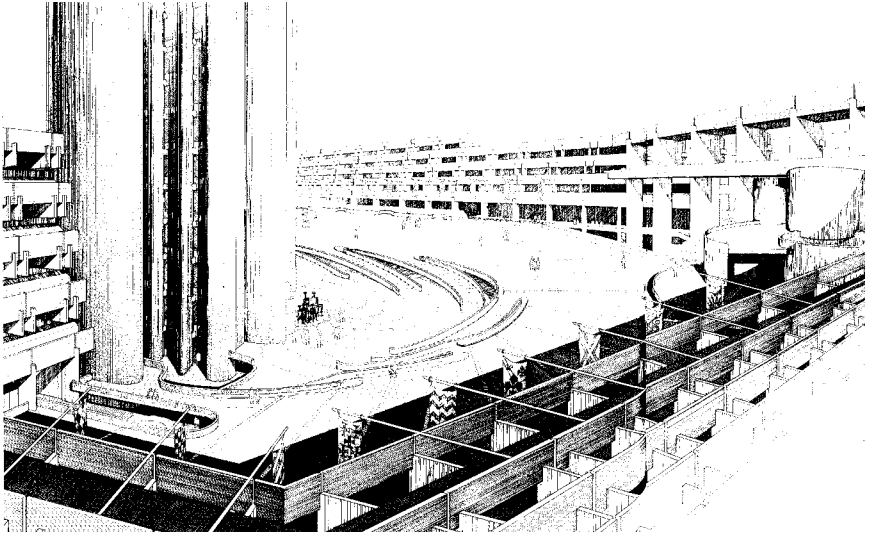


Paul Rudolph mit Shepley, Bulfinch, Richardson & Abbott, Desmond & Lord und Dyer, Pederson & Tilney: State Service Center, Boston, Massachusetts (1963–72)  
▷ Abb. 3-65: Lageplan. Links unten das Regierungszentrum um das Rathaus (vgl. dazu I. M. Peis ursprüngliche Planung, Abb. 3-5)



▽ Abb. 3-66: Modell der Gesamtanlage





△ Abb. 3-67: State Service Center: Perspektive des zentralen Erschließungshofs



△ Abb. 3-68: State Service Center: Ansicht der Randbebauung mit Durchgang zum Innenhof

## **4 Zwischen Resignation und Rebellion: Paradigmenwechsel II, 1965–72**

Paul Rudolph trat 1965 von seinen Ämtern an der Universität Yale zurück, um sich besser seiner expandierenden Praxis widmen zu können. Die anschließende Phase war vor allem von der Fertigstellung großer institutioneller Projekte geprägt, die noch während seiner Zeit in Yale entworfen worden waren, so etwa dem State Service Center in Boston (1963–71) oder dem Campus des SMTI in Dartmouth, Massachusetts (1963–72). Bei neuen Projekten dieser Phase wandte er sich zunehmend komplexeren Geometrien zu, etwa im Forschungs- und Verwaltungszentrum der Firma Burroughs-Wellcome in Raleigh, North Carolina (1969–72) oder in der Zentralbibliothek für Niagara Falls, New York (1969–74). Ein neues Interesse Rudolphs zu dieser Zeit drückte sich zudem in seinen Entwürfen für städtische Megastrukturen aus, so etwa dem Graphic Arts Center (1967) oder der Überbauung des Lower Manhattan Expressway (1967–74), beide in New York. Diese großen Projekte, die mit Hilfe vorgefertigter Raummodule – nach Rudolphs Worten den „Ziegelsteinen des 20. Jahrhunderts“ – realisiert werden sollten, bleiben jedoch Studien. Eine Anwendung solch vorfabrizierter Einheiten gelang ihm aber in der Wohnanlage der Oriental Masonic Gardens in New Haven (1968–71), die allerdings Anfang der 80er Jahre wegen konstruktiver Mängel abgerissen werden musste.

Den publizistischen Höhepunkt von Rudolphs Karriere markierten um 1970 zwei Monographien über sein bis dahin schon recht umfangreiches Werk, die jedoch bis zu seinem Tod im Jahr 1997 die einzigen Veröffentlichungen dieser Art bleiben sollten. Zwar trat Rudolph weiterhin als Redner auf, doch neue Aufsätze entstanden während dieser Zeit nicht mehr. Auch seine Bauten stellen sich zwar formal und auch räumlich als äußerst komplex heraus, nahmen jedoch aus städtebaulicher Sicht zunehmend solitärhaften Charakter an und blieben in dieser Hinsicht hinter früheren Projekten zurück. Wenig bekannt blieben aus dieser Zeit Rudolphs Experimente mit „Supergrafiken“ und anderen Elementen der Pop-Art, die er etwa in seinem eigenen Apartment in New York (1966) erstmals anwandte. Überschattet wurde seine Karriere

in dieser Phase vom Brand des Art and Architecture Building im Jahre 1969, das bis zu seinem Tod immer wieder als Wendepunkt seiner Karriere und gar zum Symbol für die Ablehnung der Moderne stilisiert wurde. In der Tat ging Rudolphs Auftragsvolumen seit Anfang der 70er Jahre zurück, und erreichte nicht mehr den Umfang und auch nicht mehr das Renommee seiner Arbeiten in den 50er und 60er Jahren. In den Augen jüngerer Architekten wurde Rudolph gar zum paradigmatischen Vertreter des „Establishments“ – der etablierten und angesichts der neuen Zeiten obsolet gewordenen Nachkriegsmoderne –, und Robert Venturi stilisierte ihn in einem Vergleich zwischen seinem eigenen Guild House und Rudolph Altenwohnheim Crawford Manor zum Musterbeispiel eines „heroischen“ und damit letztlich „irrelevanten“ Ansatzes.

### **Die USA zwischen „Great Society“ und Vietnam**

Die späten 60er und die frühen 70er Jahre können aus der Rückschau als eine Zeit wachsenden Misstrauens gegen die Regierung und den Staat gesehen werden und standen für die USA im Zeichen einer zunehmenden Fragmentierung der Gesellschaft und der Radikalisierung einzelner Gruppen, deren Unmut sich in schärferen, teilweise auch gewalttätigen Protesten entlud. Zwar konnte Präsident Lyndon Johnson nach seiner mit komfortabler Mehrheit erfolgten Wiederwahl zunächst seine Politik der *Great Society* fortsetzen, und sein erstes Amtsjahr 1965 war von der Verabschiedung weiterer großer Sozial- und Bürgerrechtsgesetze gekennzeichnet. Aus Sicht liberaler Beobachter galt das Jahr damit als innenpolitisch erfolgreichstes seit Roosevelts erster Amtszeit, da Johnson fast alle seine Gesetzentwürfe durch den Kongress bringen konnte. Dazu zählten insbesondere die sogenannten *Big Four*, zu denen staatliche Hilfen für Schulen, Krankenversicherung für Arme und Alte, ein novelliertes Einwanderungsgesetz sowie ein zweites Bürgerrechtsgesetz zählten, das den Afroamerikanern im Süden endlich uneingeschränktes Wahlrecht garantieren sollte.<sup>1</sup> Darüber hinaus verfolgte die Regierung Johnson eine Politik, die explizit auch den Städten und der Stadterneuerung zugute kam. So wurde 1966 der *Model Cities Act* erlassen, der Beihilfen für ausgewählte Städte bereitstellte, um die Standards für Wohnen, Bildung und Gesundheitsvorsorge zu erhöhen, die Kriminalitätsbekämpfung zu verbessern und Erholungseinrichtungen auszubauen, und 1968 wurden darüber hinaus weitere Zuschüsse für den Sozialwohnungsbau bewilligt.<sup>2</sup>

Johnsons liberale Politik konnte jedoch die Radikalen an beiden Enden des Spektrums nicht zufrieden stellen, und so strebten unterschiedlichste sozial benachteiligte Gruppen nun nicht nur nach politisch-gesellschaftlicher,

1 James T. Patterson: *Grand Expectations*. New York/Oxford 1996, S. 521, 561, 569.

2 ebd., S. 649.

sondern zunehmend auch nach ökonomischer Gleichberechtigung und verlangten konkrete Leistungen aus den Programmen der *Great Society* – eine Erwartungshaltung, die nicht zuletzt durch dezidiert liberale Entscheidungen des obersten Gerichtshofes verstärkt wurde. Zwar blieben die Resultate der teuren Programme in der Realität durchaus gemischt, und so klafften beispielsweise im Bereich der Bildung die steigenden Ausgaben pro Schüler und die landesweit im Durchschnitt sinkenden Leistungen signifikant auseinander. Auch andere Versprechungen der Regierung Johnson, etwa im Bereich des Gesundheitswesens, schienen sich nicht zu erfüllen, doch das rhetorische Overselling der *Great Society* durch Johnson und seine Unterstützer weckte unrealistische Erwartungen an den Staat und die Politik und trug mit dazu bei, dass viele Amerikaner glaubten, es gäbe weder für die Leistungsfähigkeit der USA noch für ihr persönliches Wohlergehen Grenzen.<sup>3</sup>

In dieser Lage schienen liberale Versprechen wie die Stadterneuerung und insbesondere die Bürgerrechtsgesetze wirkungslos zu verpuffen, als es nur fünf Tage nach der Verabschiedung des Wahlrechtsgesetzes im August 1965 zu einem gewalttätigen Aufstand im Stadtteil Watts in Los Angeles kam. Dieser war nicht zuletzt ein Resultat der durch die Bürgerrechtsbewegung ermutigten und nun ebenfalls ihre Rechte einfordernden Afroamerikaner in den Großstädten des Nordens, die sich, zumeist in Ghettos abgeschoben, gleichermaßen benachteiligt fühlten, aber bisher keine besondere politische Zuwendung erfahren hatten. Zur ihrer Radikalisierung hatte nicht zuletzt der Schwarzenführer Malcom X beigetragen, der sich 1964 von der gewaltfreien Bürgerrechtsbewegung gelöst hatte deren Führer als „Lakaien des weißen Establishments“ und insbesondere Martin Luther King als „Verräter“ schwarzer Interessen verachtete. Er vertrat die Meinung, dass die Afroamerikaner notfalls auch Gewalt anwenden müssten, um unter der weißen Zivilisation überleben zu können, und regte mit dieser Haltung insbesondere junge Schwarze in den Großstädten an, deren Unmut sich erstmals im Juli 1964 im New Yorker Stadtteil Harlem gewaltsam entladen hatte. Weitere, gleichermaßen ethnisch motivierte Unruhen ereigneten sich in Folge auch in anderen Städten, und selbst New Haven, das bisher als „Musterstadt“ der Stadterneuerung gegolten hatte, blieb hiervon nicht verschont.<sup>4</sup>

Außenpolitisch war die Amtszeit Johnsons insbesondere vom Krieg in Vietnam gekennzeichnet, der im März 1965 mit der Landung erster Kampftruppen im Land begann. Anfänglich vertrauten Militärs wie Politiker gleichermaßen auf die technische Überlegenheit der USA, und so war der Krieg nicht zuletzt von hohem Materialeinsatz gekennzeichnet, und die amerika-

3 ebd., S. 557, 563 ff., 572–77, 590 ff., 638

4 ebd., S. 550 ff.

nische Luftwaffe warf zwischen 1965 und 1968 gut drei mal so viele Bomben über Vietnam ab wie alle Parteien im Zweiten Weltkrieg zusammen. Doch schon 1967 musste Verteidigungsminister Robert McNamara in einer vertraulichen Note an den Präsidenten eingestehen, dass der Krieg nicht mehr militärisch zu gewinnen war, und zum Höhepunkt der Auseinandersetzung mit dem kommunistischen Norden im Jahr 1968 befand sich eine halbe Million amerikanischer Soldaten im Land. Allgemeine Proteste waren zunächst jedoch selten, und sowohl konservative als auch gemäßigte Politiker und Gewerkschafter unterstützten noch bis 1967 das militärische Engagement, da die Eindämmung des Kommunismus weiterhin einen wichtigen Leitstern der amerikanischen Politik darstellte.<sup>5</sup>

Die auch in den Medien übertragene Härte des Krieges führte jedoch an den Universitäten zu Protesten, an denen sich seit 1964, ausgehend von der Universität Berkeley, die Studentenbewegung konstituiert hatte. Hier galt Vietnam bald als „Johnsons Krieg“, und so fanden 1965 bereits erste *Teach-Ins* und andere Protestaktionen an den Hochschulen statt. Vietnam wirkte wie kein zweites Ereignis als Katalysator für die politischen Emotionen nach 1965, und linke Gruppen wie die SDS (*Students for a Democratic Society*) konnten einen sichtbar stärkeren Zulauf verzeichnen. Dazu trug nicht zuletzt auch die persönliche Angst insbesondere vieler junger Männer bei, selbst zum Militärdienst eingezogen zu werden, und im Jahr 1968 waren immerhin zwei Drittel der 20jährigen Amerikaner zum Dienst eingezogen. Das Protestpotenzial in der Gesellschaft wurde jedoch nicht zuletzt auch durch den gestiegenen Anteil junger Menschen an der Gesamtbevölkerung gestärkt. So war die Zahl der 18- bis 24jährigen von gut 16 Millionen im Jahr 1960 auf fast 25 Millionen im Jahr 1970 gestiegen, und gut ein Drittel von ihnen absolvierten eine Hochschulausbildung. Diese quantitative Zunahme gut ausgebildeter junger Menschen trug mit dazu bei, dass ab Mitte der 60er Jahre zunehmend von einer „Rebellion“ der Jungen, einer jugendlichen „Gegenkultur“ und einer „Generationenlücke“ (*generation gap*) die Rede war. In den relativ gefestigten Verhältnissen der Nachkriegsjahre aufgewachsen, verfügten die Jungen über ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein und glaubten, eine neue Generation zu bilden, deren Hintergrund die Älteren nicht verstehen könnten – eine Haltung, die nicht zuletzt in Popsongs wie Bob Dylans *The times they are a-changin'* oder Barry McGuires *Eve of Destruction* Ausdruck fand.<sup>6</sup>

Bis 1968 waren die USA daher gesellschaftlich zerstrittener geworden, und wachsende Zweifel an den Gesetzen und Programmen der Great Society

5 ebd., S. 595-600, 603, 607 f.; Willi Paul Adams: Die USA im 20. Jahrhundert. München 2000, S. 106.

6 Patterson 1996, S. 602, 621 ff.

fürten unter Intellektuellen bald zu einer „Neo-Konservativen“ Strömung, die zunehmend an Kraft gewann. Die doppelte Belastung des Bundeshaushaltes durch Vietnamkrieg und Sozialleistungen trug ab 1965 auch zu einem wachsenden jährlichen Staatsdefizit bei, das während Johnsons Amtszeit von 1,4 Milliarden Dollar im Jahr 1965 auf 25,1 Milliarden im Jahr 1968 anstieg. Nach dem Höhepunkt des Wirtschaftsbooms um 1967/68 begannen sich daher auch unter der übrigen Bevölkerung die Zeichen für eine konservative Gegenreaktion zu mehren, zumal die teuren Sozialprogramme vor allem Minderheiten zu bevorzugen schienen, aber nichts gegen die steigende Kriminalität oder gegen die 1967 ihren Höhepunkt erreichenden Unruhen in den Städten ausrichten zu können. Auch verstießen die liberalen Programme der Regierung Johnson wie der *War on Poverty* gegen die Grundeinstellung vieler konservativer Amerikaner, die lediglich wenige kleine Gruppen (etwa Behinderte, Witwen und Waisen etc.) für rechtmäßige Empfänger staatlicher Fürsorge hielten, andere jedoch als „Gauner“ erachteten, die sich auf Kosten des Staates ausruhten. Dies führte – neben einer Empörung über die jugendliche *counterculture* und die Anspruchshaltung vieler Gruppen – insbesondere bei Weißen der unteren Mittelschicht zunehmend dazu, dass sie sich von „liberalen“ Politikern, „Intellektuellen“ und vielfältigen „Experten“ bevormundet fühlten und als Reaktion viele als „modern“ begriffene Entwicklungen wie die Evolutionslehre an Schulen, Feministinnen, Antikriegsdemonstrationen, vielerlei „Radikale“ sowie den liberalen Obersten Gerichtshof mehr und mehr ablehnten.<sup>7</sup>

Zum turbulentesten Jahr der Epoche wurde 1968, das zum einen durch den Höhepunkt des Vietnamkriegs sowie den im März geäußerten Verzicht Präsident Johnsons auf eine erneute Kandidatur im bevorstehenden Präsidentschaftswahlkampf gekennzeichnet war. Ebenfalls im März 1968 wurde Martin Luther King ermordet, was in 130 Städten zu teilweise schweren Unruhen mit insgesamt 46 Toten führte. Proteste häuften sich auch an den Hochschulen, vor allem an prestigeträchtigen Universitäten wie Columbia, wo Ende April gut 1000 Studenten rebellierten und fünf Gebäude besetzten, bis die Polizei nach sechs Tagen die Belagerung beendete. Nicht zuletzt wegen der öffentlichen Aufmerksamkeit wurde Columbia zum Vorbild für ähnliche Aktionen, die zwischen 1968 und 1970 weitere Universitäten heimsuchte, darunter auch Eliteschulen wie Yale.<sup>8</sup> Im Juni des Jahres schließlich fiel Robert Kennedy, der Bruder des 1963 ermordeten Präsidenten, ebenfalls einem Attentat zum Opfer, nachdem er als aussichtsreicher Kandidat für Johnsons Nachfolge gegolten hatte.

<sup>7</sup> ebd., S. 540, 629, 639, 651 f., 663–676.

<sup>8</sup> ebd., S. 686 f.

Die Unruhe und die zunehmend konservative Stimmung im Lande ausnutzend, schickte die Republikanische Partei im Präsidentschaftswahlkampf daher abermals Richard Nixon ins Rennen, der sich als konservative und „Recht und Ordnung“ verpflichtete Alternative gegen den um Johnsons Nachfolge angetretenen Vizepräsidenten Hubert Humphrey profilierte. Nixon richtete sich damit an die seiner Meinung nach „vergessenen“ arbeitenden Amerikaner und gewann schließlich knapp die Wahl – ein Sieg, den er nach seiner Lesart auf eine „schweigende Mehrheit“ einfacher weißer Arbeiter und Angestellter stützen konnte. Konterkariert wurde Nixons Amtsantritt als Repräsentant konservativer Werte jedoch von weiteren Manifestationen der Gegenkultur. So traf 1969 beispielsweise der Film *Easy Rider* eine breite Stimmung unter der jungen Bevölkerung und wurde zum erfolgreichen Kassenschlager an den Kinos, im Juni kam es in New York zu einer ersten, auch gewalttätigen Konfrontation zwischen Homosexuellen und der Polizei, und im August des Jahres fand ebenfalls bei New York das als „Woodstock Music and Art Fair“ veranstaltete bislang größte Musikfestival statt. Die Mondlandung im gleichen Jahr bewies zwar nochmals die Leistungsfähigkeit von Technik und Wissenschaft, doch schon 1970 trat mit dem ersten *Earth Day* die Umweltschutzbewegung ins öffentliche Blickfeld, und Präsident Nixon stimmte im gleichen Jahr sogar einem ersten Umweltschutzgesetz zu. Der technische und ökonomische Fortschritt der vergangenen Jahre wurde nun zunehmend kritisch betrachtet, und in den kommenden Jahren mehrten sich daher Stimmen, die vor zunehmender Zerstörung der Umwelt, Überbevölkerung und Ressourcenverbrauch warnten.<sup>9</sup>

### **Die Städte: alte und neue Probleme**

Die Jahre nach 1965 konnten auch als Zeit einer zunehmenden „urbanen Krise“ begriffen werden, und die in die Stadterneuerung gesetzten Hoffnungen, die noch die erste Hälfte der 60er Jahre geprägt hatte, schienen sich nicht zu erfüllen. Im Gegenteil griffen ab der Mitte der 60er Jahre die ethnischen Spannungen zwischen Schwarzen und Weißen auch auf den Norden und vor allem auf dessen große Städte über. So kam es beispielsweise im Juli 1964 zu einem ersten Aufstand in New York, dem in den kommenden Jahren weitere folgen sollten. Diese Aufstände entzündeten sich zumeist am Vorgehen der überwiegend weißen Polizei, und so kam es etwa 1965 zu einem folgenschweren Aufstand im Stadtteil Watts in Los Angeles, an dem über 30 000 Personen beteiligt waren und der erst am darauffolgenden Tag durch den Einsatz von 1600 Polizisten und 14 000 Nationalgardisten beendet werden konnte. Die

9 Adams 2000, S. 106 f., Patterson 1996, S. 701 f., 710 f.



Bilanz des Watts-Aufstands waren schließlich 34 Tote, gut 1000 Verletzte und ebensoviele verwüstete Gebäude; 4000 Personen wurden festgenommen, und der Schaden betrug 40 Millionen Dollar.<sup>10</sup>

In den beiden folgenden Jahren verschärfte sich diese Unruhen sogar noch, und so wurden 1966 landesweit 21, 1967 gar 83 Ausschreitungen gezählt, wovon sich die schwersten im Juli des Jahres in Newark, New Jersey sowie im August in Detroit ereigneten. Hier waren nach dem fast eine Woche anhaltenden Tumult 43 Tote, 700 Verletzte, 1700 Brände und ein Gesamtschaden von 50 Millionen Dollar zu verzeichnen. Obgleich der Auslöser der Ausschreitungen eine Razzia in einem von Afroamerikanern frequentierten Vergnügungsort gewesen war und sich am rassistischen Vorgehen der Polizisten entzündet hatte, beteiligten sich bald Schwarze und Weiße gleichermaßen an den Krawallen und verbrüderten sich sogar gegen die Polizei.<sup>11</sup> Obwohl nur wenige weiße Mittelklasseamerikaner persönlich von den Ausschreitungen betroffen waren und sie zumeist nur durch die Medien vermittelt bekamen, waren sie doch von den offensichtlichen sozialen Spannungen schockiert, die nicht allein Afroamerikaner, Puertoricaner und andere ethnische Gruppen, sondern zunehmend auch arme Weiße auf die Straßen trieben und die Städte in bürgerkriegsähnliches Chaos zu stürzen schienen.

Die Unzufriedenheit vieler Gruppen entlud sich jedoch nicht nur in Straßenkämpfen, sondern auch in zahlreichen friedlichen Demonstrationen wie *Sit-Ins* und Protestmärschen, sowie in alltäglichem Widerstand gegen Vertreter staatlicher Autorität. Als solche wurden neben den Polizisten jedoch auch zunehmend Mitarbeiter der Sozial- und der Stadterneuerungsbehörden begriffen. So geriet etwa in Boston ein Stadterneuerungsprojekt im überwiegend von Afroamerikanern und Puertoricanern bewohnten South End unter Beschuss, und eine Aktivistengruppe des Viertels besetzte das Projektbüro der Boston Renewal Authority (BRA). Nach der Verhaftung der Besetzer okkupierten andere Mitglieder der Protestgruppe einen nahegelegenen Parkplatz und errichteten dort eine Zeltstadt, um auf diese Weise gegen die Umsiedlungspolitik der BRA zu protestieren.<sup>12</sup> Ähnliches ereignete sich auch in anderen Städten, und Stadtplanung und Stadterneuerung wurden immer mehr als an die „repressiven“ Strukturen der Gesellschaft gebundenes „Geschäft“ begriffen, in dem die Architekten sich an die „Herrschenden verkauft“ hätten und somit nur noch als „Handlanger“ eines „städtisch-industriellen Komplexes“ dienten.<sup>13</sup>

10 Jon C. Teaford: *The Twentieth-Century American City*. Baltimore 1986, S. 129.

11 ebd., S. 130.

12 ebd., S. 131 f.

13 Robert Goodman: *Stadtplanung als Geschäft*. Reinbek 1973 (Orig.: New York 1971).

Die Rhetorik der Protestierer wurde dabei zunehmend schärfer und schwenkte von Diplomatie und Verhandlung auf Drohung und Konfrontation um, und radikale Sprecher der ethnischen Minderheiten sprachen teilweise sogar vom „Kampf“ gegen die weiße Mehrheit. Die Flut von Gewalt, teilweise bombastischer Rhetorik und Protesten gegen das Establishment verdeutlichte die zunehmenden Risse in der amerikanischen Gesellschaft, die nun insbesondere die Städte fragmentierten und drohten, sie auseinanderzubrechen; folglich waren die Städte aus Sicht vieler Amerikaner zunehmend zu „Schlachtfeldern“ statt zu Orten des Wohnens und Arbeitens geworden. Diese Sichtweise wurde zudem durch einen starken Anstieg von Verbrechen begünstigt, die bis Ende der 60er Jahre von den Stadtbewohnern als vorrangigstes Problem empfunden wurde. Landesweit verdoppelte sich etwa die Mordrate zwischen 1962 und 1972 von 4,5 auf 9,4 Morde pro 100 000 Einwohner und erreichte in Städten wie Atlanta, Detroit, Cleveland und Newark gar Spitzenwerte von 40 pro 100 000. Die Stadtbewohner wurden in Folge zu Gefangenen ihrer Angst, und ein gemeinsamer Standard öffentlichen Lebens schien nicht länger zu existieren.<sup>14</sup>

Parallel zu dieser Entwicklung legte jedoch die Regierung Johnson, wie zuvor auch schon die Regierung Kennedy, weitere große Programme auf, um den Städten zu helfen, und die Subventionen und andere Beihilfen des Bundes für die Städte stiegen so von vier Milliarden Dollar im Jahr 1960 auf vierzehn Milliarden im Jahr 1969 an. Dieser Trend wurde auch von Johnsons Amtsnachfolger Richard Nixon nicht gestoppt, und die Ausgaben stiegen bis 1974 sogar auf 27 Milliarden an. Zu großer Euphorie unter Stadtplanern führte dabei vor allem der 1965 erlassene *Urban Mass Transportation Act*, der nach Jahren der Subventionierung von Autobahnen und anderen Fernstraßen nun erstmals auch den öffentlichen Nahverkehr Bundesmittel zukommen ließ. Darüber hinaus wurden im Zuge des von Johnson erklärten „Kriegs gegen die Armut“ (*War on Poverty*) auch die *Community Action*- und *Model Cities*-Programme aufgelegt, die in ausgewählten Städten die Armen und Benachteiligten direkt an Hilfsprojekten beteiligen und ihnen Mitspracherechte bei deren Durchführung und bei der Verteilung von Finanzmitteln einräumen sollte. Diese Programme führten jedoch bald zu Spannungen zwischen den somit aus Bundesmitteln finanzierten Nachbarschaftsräten (*Neighborhood Councils*) und den Stadtverwaltungen, aus deren Sicht der Bund lokale Unzufriedenheit und „Revolution“ nun auch noch finanziell unterstützte.<sup>15</sup>

Die Förderung der Städte sowohl unter Johnson als auch unter Nixon führte letztlich nicht zu den gewünschten Ergebnissen, erhöhte jedoch die

14 Teaford 1986, S. 133 ff.

15 ebd., S. 137 ff.

Abhängigkeit der Städte von Bundeszuschüssen. Die Wirkung dieser Mittel schien jedoch weitgehend zu verpuffen, und gegen Mitte der 70er Jahre waren die so geförderten „Modellstädte“ der Stadterneuerung aus Sicht der meisten Amerikaner keineswegs nachahmenswerte Modelle geworden. Statt dessen kämpften die Städte mit altbekannten Problemen wie dem unverminderten Verlust von Arbeitsplätzen und Einwohnern sowie insbesondere mit dem Rückgang des Einzelhandels, wo die Umsätze in der Dekade bis 1972 nochmals um bis zu 30% fielen. Als Folge dieser Talfahrt schwand die Einkommensbasis der Städte stetig weiter, während die Ausgaben für Sozialleistungen anstiegen. In New York etwa stiegen die operativen Ausgaben der Stadt zwischen 1965 und 1975 um 260% an, während die Einnahmen nur um 80% stiegen, was letztlich den Weg zur offiziellen Zahlungsunfähigkeit der Stadt im Jahr 1975 bereitete.<sup>16</sup>

### **Architekturentwicklung nach 1965**

Die Jahre von 1965 bis 1972 können als zweite Phase des Paradigmenwechsels hin zur Postmoderne begriffen werden, als eine jüngere Architektengeneration nicht nur in den USA, sondern auch in Europa nach neuen Vorbildern abseits der modernen „Tradition“ zu suchen begann und es nicht bei bloßer „Reparaturarbeit“ belassen wollte, wie sie die Architekten der zweiten Generation praktizierten. Die Kritik dieser „dritten“ Generation an der Moderne wurde auch rhetorisch zunehmend schärfer: während Philip Johnson Anfang der 60er Jahre lediglich seine „Langeweile“ über den herrschenden Funktionalismus ausgedrückt hatte, wurde die Moderne nun zunehmend als „autoritär“, „orthodox“ oder „heroisch“, und ihre Ästhetik als „elitär“, „steril“, „willkürlich“ oder „künstlich“ bezeichnet. Diese neue Sprachregelung verfehlte auch nicht ihre Wirkung auf einige Vertreter der zweiten Generation wie Vincent Scully, der in neuen Betrachtungen zum Ende des Jahrzehnts die nur wenige Jahre zuvor entstandenen Produkte der etablierten Moderne ebenfalls als „dekadent“ abtat.<sup>17</sup> Ein Zeichen des Endes einer Ära war jedoch auch der Tod wichtiger Väter und Vordenker der Moderne. So starben 1965 Le Corbusier, 1967 Siegfried Giedion und Ludwig Hilberseimer, und 1969 schließlich Walter Gropius und Ludwig Mies van der Rohe. Ihr Tod bedeutete für die ohnehin schon diversifizierte Moderne einen zusätzlichen Verlust von ideologischer Kraft und Richtung.<sup>18</sup>

16 ebd., S. 141 ff.

17 Vincent Scully: *American Architecture and Urbanism*. London 1969, S. 213.

18 vgl. Adolf Max Vogt: *Architektur 1940–1980*. Frankfurt (Main) 1980, S. 17; Charles Jencks: *Late-Modern Architecture*. London 1980, S. 10.

Parallel zu den gesellschaftlichen Entwicklungen stellten insbesondere die Jahre nach 1968 aus der Rückschau eine „kritische Schwelle“ dar, in der sich „tiefer gehende Vorwürfe“ zu melden begannen, und in den USA schienen angesichts der Ausschreitungen in vielen Städten besonders im Bereich des Wohnungs- und Siedlungsbaus die Mängel moderner Planung offensichtlich zu werden. Zum Symbol des Versagens moderner Ideale wurde die Siedlung Pruitt-Igoe in St. Louis, die bis 1955 nach Entwürfen von Minoru Yamasaki errichtet worden und sogar mit Preisen ausgezeichnet worden war, schon bald nach ihrer Fertigstellung jedoch sozial niederging und nach erfolglosen Reparaturversuchen schließlich im Juli 1972 teilweise gesprengt wurde. Aus Sicht der Architekturkritikerin der *New York Times*, Ada Louise Huxtable, zeigte die Sprengung nicht nur, dass eine der größten Sozialreformen der USA nunmehr fehlgeschlagen war, sondern auch, dass moderne Planung und moderne Architektur offensichtlich soziales Fehlverhalten begünstigten. Angesichts dessen, so Huxtable, stellten sich Le Corbusiers Ville Radieuse und andere Träume der Moderne nun eher als „Katastrophenrezepte“ dar und sollten daher „in Frieden ruhen“.<sup>19</sup>

Angesichts des scheinbaren städtebaulichen Versagens der Moderne erfuhr daher der Klassizismus der Ecole des Beaux-Arts zunehmend eine Rehabilitation und wurde für Vincent Scully gar zum Beispiel einer erfolgreichen urbanen Architektur. So lobte er 1969 das von Giedion einst als Beispiel modernen Denkens vereinnahmte Rockefeller Center nun für sein „viel zu selten“ anerkanntes „reines Beaux-Arts-Arrangement“, das dem Komplex eine „integrale Opulenz“ verleihe und aus Scullys Sicht zudem eine wichtige Rolle spielte, um es für den Fußgänger zu einem abwechslungsreichen und anregenden Ort zu machen. Im Gegensatz zu den Projekten der Stadterneuerung und deren „billiger Effekthascherei“ stehe die auf akademischer Rationalität und Ordnung gründende Qualität der Beaux-Arts-Epoche, die weitaus „bessere“ Monumente und Stadträume hervorgebracht habe als die jüngere Zeit und nicht zuletzt einen „segensreichen Sinn“ für „öffentliche Grandeur“ habe erkennen lassen.<sup>20</sup>

19 Ada Louise Huxtable: A Prescription for Disaster. In: *New York Times*, 5.12.1972.

20 “The Beaux-Arts also tended to build better monuments and urban spaces than the later period, at least in America, has been able to do... One should contrast, say, The New York Public Library and its gentle Park with the shambles around the new City Hall in Boston... [or] old Pennsylvania Station in New York with the shoddy confection for which it was demolished. The former was all public grandeur, embodying a quality too rare in America... It was academic building at its best, rational and ordered according to a pattern of use and a blessed sense of civic excess.” Scully 1969, S. 140 ff.

### Die „dritte“ Generation

Angesichts der – zumindest aus der Sicht der jüngeren Architekten – auf einen „kommerzialiserten Mies“ und einem „brutalisierten Corbusier“ beschränkten Alternativen<sup>21</sup> war die Epoche von einer Suche nach neuen formalen und intellektuellen Modellen abseits der von Giedion und anderen Theoretikern beschriebenen modernen „Tradition“ der Vätergeneration gekennzeichnet. Ein erster Ausdruck dieser Suche war Bernard Rudofskys 1965 im Museum of Modern Art gezeigte Ausstellung *Architecture Without Architects*, die die „unbewussten“ Architekturen außereuropäischer Kulturen ins Blickfeld rückte. Andere Strategien griffen hingegen auf Modelle aus dem „wirklichen Leben“ – der suburbanen und kommerziellen Alltagswelt Amerikas – zurück, eine Richtung, die am sichtbarsten von Charles Moore (1925–1993) und Robert Venturi (geb. 1925) vertreten wurde. Eine dritte Richtung repräsentierten die bald als *New York Five* bezeichneten Architekten Peter Eisenman (geb. 1932), Michael Graves (geb. 1934), Charles Gwathmey (geb. 1938), John Hejduk (geb. 1929) und Richard Meier (geb. 1935), die innerhalb der modernen Tradition einen Schritt zurück gehen wollten und formal an die europäische Moderne vor dem Zweiten Weltkrieg anzuknüpfen versuchten. Diese neuen Tendenzen veranlassten einige Beobachter bald zu Versuchen der Einordnung der unterschiedlichen Ansätze, die alsbald zum Begriff einer „dritten Generation“ führten, deren Definition jedoch abhängig vom Autor deutlich unterschiedlich ausfiel.

Eine erste Definition dieser dritten Generation ging auf Sigfried Giedion zurück, der 1965 der Neuauflage von *Raum, Zeit, Architektur* ein Kapitel über die „dritte Generation“ der Moderne hinzufügte. Deren Ziele erkannte Giedion in der „Weiterführung“ der sozialen Einstellung der Moderne, der „offenen Planung“ als Anerkenntnis „wechselnder Umstände“, der „Eingliederung des Verkehrs als positives Element im Städtebau“, der „Beachtung einer gegebenen Situation“, dem „verstärkten Verhältnis zur Vergangenheit“ sowie einer „Verstärkung der plastischen Tendenzen“. Darüber hinaus gestand er der dritten Generation auch ein „Recht auf Ausdruck“ jenseits des Kausal-Funktionellen zu, unterließ es jedoch nicht, darauf hinzuweisen, dass „nur ein Meister“ es wagen dürfe, eine solche „Unabhängigkeit des Ausdrucks zu manifestieren“. Exemplarisch verkörpert sah Giedion die dritte Generation im Dänen Jørn Utzon (geb. 1918), der aus dieser Sicht nun in einer Reihe mit den modernen Meistern Gropius, Le Corbusier, Mies und Aalto stand, was durch sein bis dato eher kleines Oeuvre allerdings kaum zu rechtfertigen war, zumal sich das von ihm entworfene Opernhaus in Sydney noch

21 Robert A. M. Stern, in: Philip Johnson: Texte zur Architektur. Stuttgart 1982, S. 167.

im Entwurfsstadium befand und erst 1973 fertiggestellt werden konnte. In den Augen Giedions jedoch erlaubte Utzon wohl eine schlüssige Fortschreibung der modernen „Tradition“ bis in die jüngste Generation, und gestattete so auch die Kritik an den Abwegen einiger insbesondere amerikanischer Vertreter der „mittleren Generation“, die durch bloßes Verwenden von „Stilfragmenten“ im Begriff seien, eine „dekadente Architektur“ zu schaffen.<sup>22</sup>

Eine völlig abweichende, allerdings nur auf die USA bezogene Definition der dritten Generation legte Robert A. M. Stern vor, der 1969, nur vier Jahre nach seinem Abschluss in Yale, eine Darstellung der „neuen Richtungen“ der amerikanischen Architektur unternahm. Aus seiner Sicht wurde die dritte Generation vor allem durch Charles Moore, Romaldo Giurgola und Robert Venturi repräsentiert, denen er mit Philip Johnson, Paul Rudolph und Kevin Roche drei ebenso exemplarische Vertreter der zweiten Generation gegenüberstellte.<sup>23</sup> Diese, eine Generation der „Formalisten und Verfeinerer“, stellten nach Sterns Einschätzung derzeit die Führerschaft der Profession und waren ihrerseits auf die durch Mies, Wright und Le Corbusier repräsentierte erste Generation der modernen „Formgeber“ gefolgt. In den „unsicheren“ Jahren der Nachkriegszeit, so Stern, hatten insbesondere Rudolph, Johnson und auch Saarinen eine weniger abstrakte Adaption der Formen der ersten Generation gesucht und waren zwar über die „Romantik“ Stones oder den „Neohistorismus“ Yamasakis hinausgereift, jedoch ebenfalls zu sehr persönlichen Aussagen zu Lasten von Programm und Kontext gelangt. Daher sei ihre Haltung „rigoros“ zu nennen – sowohl in ihrer von Wright und von Le Corbusiers Spätwerk beeinflussten extrem plastischen Richtung, wie sie im Werk Rudolphs ihren Niederschlag fand, als auch in ihrer neoklassizistischen, eher von Mies beeinflussten Richtung, der vor allem Johnson und Roche anhängen. Eine Folge dieser rigorosen Haltung der zweiten Generation war aus Sicht Sterns die unentwegte Suche nach „prototypischen“ Lösungen, die auf eine „ideale“ soziale und formale Ordnung abzielten. Im Gegensatz dazu stünden jedoch die Ziele der dritten Generation, die nichts weniger als eine „Neudefinition“ der Architektur anstrebe, da sie die Widersprüchlichkeit und die oft wenig idealtypischen Realitäten des Leben, die „*messy realities of people and life*“, akzeptiere. Die dritte Generation sehe sich nicht als die Schöpfer kultureller Werte, sondern als Ergebnis der kulturellen Werte der sie tragenden Gesellschaft; somit sei sie „flexibler“ und letztlich auch „bescheidener“.

22 Siegfried Giedion: *Raum, Zeit, Architektur*. Zürich 1992, S. 399, 406 ff. (Übers. der 14. amerikanischen Auflage, Cambridge 1964); ebenso ders.: *Jørn Utzon and the Third Generation*. Zodiac 14 (1964), S. 37 f.

23 Robert A. M. Stern: *New Directions in American Architecture*. New York 1969.

Eine dritte, abermals abweichende Sichtweise und nicht zuletzt auch einen veränderten Zeitgeist spiegelte drei Jahre nach Stern die Darstellung des Kritikers Philip Drew wieder. Drew, der eine Gesamtschau der europäischen, amerikanischen und japanischen Szene versuchte, definierte die dritte Generation als jene Architekten, die zwischen dem ersten und dem zweiten Weltkrieg geboren worden waren und zu der folglich so unterschiedliche Charaktere wie Paul Rudolph, Robert Venturi, Kevin Roche, Frei Otto, Arata Isozaki, Peter Cook und sogar Christopher Alexander zu zählen waren.<sup>24</sup> Aus Drews Sicht stand ihre Haltung im Gegensatz zum „Exhibitionismus der zweiten Generation“, da angesichts der aktuellen Probleme, etwa der Umweltverschmutzung, der Überbevölkerung und der Endlichkeit der Ressourcen, in ihnen eine „Ernüchterung über die orthodoxe moderne Architektur“ und gleichzeitig eine „reifere Einsicht in die komplexen Widersprüche des Lebens“ gewachsen sei. Durch die „Erkenntnis, dass die Erde endlich ist“, seien die einfachen „Rezepte“ der ersten Generation „bloßgestellt“ worden, und daher müssten auch alte, scheinbar bereits gelöste Fragestellungen nun erneut und vor allem komplexer betrachtet werden. Insgesamt habe die dritte Generation den Glauben an die „Rationalität“ und die „autoritäre Diktatur der vorgeprägten, äußerlichen Ordnungsvorstellungen“ verloren. Statt dessen wolle sie ihre schöpferischen Kräfte von der „Entwicklung einer künstlichen Ästhetik“ auf die Erfüllung ihrer „humanen Verantwortung“ umlenken und so „die Architektur wieder mit dem Leben in Verbindung“ bringen.

### Neue Wege

Einen solchen Ausweg aus der „künstlichen“ Ästhetik der etablierten Architektur hin zu den „Realitäten“ der menschlichen Existenz schienen nicht zuletzt die Formen der „anonymen“ Architektur zu weisen – Bauten, die nicht von etablierten Architekten, sondern von Handwerkern oder gar der Bevölkerung selbst errichtet worden und deren Baumeister daher in Vergessenheit geraten waren. Die „funktionale Tradition“ solch anonymer Nutzbauten wie Bauernhäusern, Mühlen oder Lagergebäuden war auch als Referenz der Moderne immer wieder beschworen worden, und so hatte etwa die Zeitschrift *Architectural Review* dem Thema 1957 eine Sonderausgabe gewidmet. Im gleichen Jahr bewunderte in den USA auch Sibyl Moholy-Nagy nicht nur das „ursprüngliche Genie“ solcher Bauten, sondern unterstrich auch deren mögliche Inspiration für eine durch Anforderungen der Technik, Wirtschaftlichkeit und ein desinteressiertes Publikum zunehmend „verwirrte“ Architekturszene.<sup>25</sup>

24 Philip Drew: Die dritte Generation. Stuttgart 1972.

25 Sibyl Moholy-Nagy: Native Genius in Anonymous Architecture. New York 1957, S. 22.

Eine ähnlich reinigende Wirkung anonymer Architektur versprach sich auch Bernard Rudofsky, der schon seit drei Jahrzehnten Beispiele solcher Bauten studiert und gesammelt hatte. Die von ihm konzipierte Ausstellung unter dem durchaus provokativen Titel *Architecture without Architects*, die von November 1964 bis Februar 1965 im Museum of Modern Art gezeigt wurde, richtete ihren Blick jedoch verstärkt auf außereuropäische Beispiele und wies damit Parallelen zu Aldo van Eycks Studium der Dogon oder auch Louis Kahns Bauten in Indien und Bangladesh (ab 1962) auf, die eine vergleichbare Sehnsucht nach dem Archaisch-Elementaren außereuropäischer oder vergangener Kulturen erkennen ließen.

Das begleitend zur Ausstellung erschienene Buch mit dem gleichen Titel verließ sich vorrangig auf die Wirkung der von Rudofsky ausgewählten Schwarzweißabbildungen und enthielt nur sieben Seiten einleitenden Text, der jedoch mit durchaus scharfen Attacken gegen die etablierte Architekturszene und die Gesellschaft nicht sparte. Rudofskys Argumentation ging dabei von einer Kritik an der etablierten Architekturgeschichtsschreibung aus, die aus seiner Sicht sehr selektiv war, da sie einerseits nur die formal hochentwickelten Architekturen der westlichen Welt sowie der vorderasiatischen und arabischen Hochkulturen beschreibe. Demgegenüber unterschläge sie die ersten fünf Jahrtausende der Architekturentwicklung jedoch komplett, und dieser voreingenommene Blick führe dazu, dass die „Architektur der einfachen Leute“ und deren gesellschaftliche Bedeutung unter den Tisch falle. Die geläufige Architekturgeschichte sei daher wenig mehr als ein „who's who von Architekten“, die es zu Einfluss und Reichtum gebracht hätten – letztlich also eine reine „Anthologie von Bauten von und für die Privilegierten.“<sup>26</sup>

Diese Sichtweise, so Rudofsky, wolle die Ausstellung durch Betrachtung der volkstümlichen Architektur (*vernacular architecture*) verändern. Diese verfüge zwar über keinen „Stammbaum“, habe dafür aber fern aller „Modestyzyklen“ eine zeitlose Reife erreicht und erweise sich als „unwandelbar, gar unverbesserbar“, da sie ihrem Zweck „perfekt“ diene. Die Ausstellung diene der „Befreiung aus der engen Welt der offiziellen und kommerziellen Architektur“ und sei auch als Polemik zu verstehen, da sie – wenn auch nur implizit – die „heitere Gelassenheit der Architektur in den sogenannten unterentwickelten Ländern“ dem „Verfall in den industrialisierten Ländern“ gegenüberstelle. Während in der „orthodoxen“ Architekturgeschichtsschreibung der Schwerpunkt auf der Leistung des individuellen Baumeisters liege, seien die gezeigten Beispiele durchweg Gemeinschaftsleistungen und keine „Expertenkunst“. Deren Kennzeichen sei beispielsweise eine sensiblere Einfügung

26 Bernard Rudofsky: *Architecture without Architects*. New York 1965, o.S.



in die Landschaft – auch Ausdruck einer Kultur, die die Natur nicht mit dem Bulldozer „bekämpfe“, sondern deren „Launen“ dankbar annehme.<sup>27</sup>

Kennzeichen solcher wegen ihres Umgangs mit der Natur nicht zuletzt „kultivierterer“ Gemeinschaften seien auch deren Städte. Deren Befestigungen dienten nicht nur der Abwehr von Eindringlingen, sondern darüber hinaus als natürliche Wachstumsbremse. Ungebremstes Wachstum der Städte widerspreche dem Begriff und auch dem Wesen der Urbanität, und die Städte der Gegenwart wüchsen unkontrolliert wie „Ekzeme“, jenseits aller Behandlungsmöglichkeiten. Eine Ursache dieses Dilemmas sah Rudofsky in der Tendenz der westlichen Gesellschaft, Architekten und anderen Spezialisten allzu große Fachkenntnis in den Fragestellungen menschlichen Zusammenlebens zuzuschreiben, während diese in Wahrheit vorrangig mit Fragen des Geschäfts und des „Prestige“ beschäftigt seien:

*“Part of our troubles results from the tendency to ascribe to architects – or, for that matter, to all specialists – exceptional insight into problems of living when, in truth, most of them are concerned with problems of business and prestige. Besides, the art of living is neither taught nor encouraged in this country. We look at it as a form of debauch, little aware that its tenets are frugality, cleanliness, and a general respect for creation, not to mention Creation.”*

Eine Mitschuld an dieser Entwicklung, so Rudofsky, trage die Architekturgeschichtsschreibung, die die Leistungen der anonymen Baumeister verschleierte. Die Schönheit der anonymen Architektur sei zu lange als zufällig abgetan worden, doch aus heutiger Sicht müsse sie als das Resultat eines selten gewordenen gesunden Menschenverstands betrachtet werden. Die Formen der Wohnhäuser etwa, die teilweise über viele Generationen weitergegeben worden seien, schienen „ewig gültig“ zu sein. Die „Menschlichkeit“ (*humaneness*) anonymen Architektur offenbare sich auch in einem öffentlichen Raum, der noch nicht zu „Wüsten“ aus Fahrstraßen und Parkplätzen verkommen sei. Ironisch, so Rudofsky, sei es doch, dass der moderne Stadtbewohner der westlichen Welt regelmäßig sein mit allem Komfort ausgestattetes „Nest“ verlasse und sich in primitivere Umgebung zurückzöge, dass also trotz aller Gier nach mechanischem Komfort Entspannung gerade auf dessen Abwesenheit beruhe. In alten Kulturen gebe es dieses Phänomen

27 *“There is much to learn from architecture before it became an expert’s art. The untutored builders...demonstrate an admirable talent for fitting their buildings into the natural surroundings. Instead of trying to ‘conquer’ nature, as we do, they welcome the vagaries of climate and the challenge of topography. Whereas we find flat, featureless country most of our liking (any flaws are easily erased by the application of a bulldozer), more sophisticated people are attracted by rugged country.” ebd.*

nicht: dort bildeten Arbeit und Freizeit eine auch räumliche Einheit, und da deren Mitglieder selbst zu ihrer Umwelt beitragen, schienen sie daran auch nie zu ermüden. Diese „Weisheit“ könne auch dem Menschen des Industriezeitalters als Inspiration dienen:

*“The philosophy and the know-how of the anonymous builder presents the largest untapped source of inspiration for industrial man. The wisdom to be derived goes beyond economic and esthetic considerations, for it touches the far tougher and increasingly troublesome problem of how to live and let live, how to keep peace with one’s neighbors, both in the parochial and universal sense.”*

Während Rudofskys Ansatz versuchte, Formen und Ideen außerhalb der modernen Tradition verfügbar zu machen, bestand ein zweiter Weg hin zu einer neuen Entwicklung darin, innerhalb der Geschichte der Moderne den Punkt zu identifizieren, ab dem das große Projekt „schiefgegangen“<sup>28</sup> war, um dort neu anzuknüpfen. Einen solchen Schritt zurück unternahm Ende der 60er Jahre etwa die *New York Five* um Peter Eisenman, die formal an die europäische Moderne vor dem Zweiten Weltkrieg anknüpfen wollen. Dieser Ansatz ließ sich zu Alison und Peter Smithson zurückverfolgen, die diese Epoche 1965 in einer Sonderausgabe der Zeitschrift *Architectural Design* als „heroische Periode“ der modernen Architektur bezeichnet hatten. Während dieser Epoche, so die Smithsons, sei die „neue Architektur“ entstanden und habe in „erstaunlich kurzer Zeit“ ihre Techniken zur Meisterschaft perfektioniert. Ihr Ende habe diese Phase bereits um 1929 gefunden, als – wie die Smithsons es formulierten – die „absolute Überzeugung in der Bewegung gestorben“ sei. Die heroische Periode sei jedoch der „Fels“, auf dem die Profession stehe, und durch die die „Kontinuität der Geschichte“ und die Notwendigkeit, eine „eigene Ordnung“ zu erreichen spürbar werde.<sup>29</sup> Unter dem Einfluss von Colin Rowe, Schüler von Wittkower und mittlerweile Professor an der Cornell University, wurde diese heroische Periode der frühen Moderne zum Anknüpfungspunkt für die *New York Five*, die nun insbesondere die Bauten der „weißen Moderne“ wie die Villen Le Corbusiers und Giuseppe Terragnis als Ausgangspunkt für ihre Projekte wählten. Damit knüpften sie aus Sicht ihres Mentors Rowe an eine Phase der Moderne an, bevor sie „etabliert und institutionalisiert“ geworden war und damit unweigerlich einen Gutteil ihrer „ursprünglichen Bedeutung“ verloren habe.<sup>30</sup>

28 vgl. etwa: Colin St. John Wilson: *The other Tradition of Modern Architecture*. London 1995.

29 Alison und Peter Smithson: *The Heroic Period of Modern Architecture*. New York 1981, S. 5 (erstmalig erschienen in *Architectural Design*, Dezember 1965).

30 Colin Rowe, in: Peter Eisenman (Hg.): *Five Architects*. New York 1975, S. 4.

Eine Abkehr vom Heroischen zeigte sich jedoch in einer dritten Richtung, die sich nicht zuletzt unter dem Eindruck der Bürgerrechtsbewegung sowie der Pop-Art zeitgenössischeren und vor allem alltäglicheren Modellen zuwandte. Solche Modelle aus dem „wirklichen Leben“ – der kommerziellen Alltagswelt Amerikas – sollten dabei nicht nur die bislang von etablierten Architekten und Planern ignorierten Wünsche der Menschen repräsentieren, sondern eigneten sich darüber hinaus auch zur gezielten Provokation des architektonischen „Establishments“. Ersten in Bauwerken realisierten Ausdruck fand diese Richtung etwa durch Robert Venturi, der seine Ideen im Wohnhaus für seine Mutter (1959–64) oder dem Altenwohnheim Guild House in Philadelphia (1960–63) umsetzen konnte. Zum zweiten wichtiger Vertreter dieser Richtung wurde Charles Moore, so etwa durch seine in Partnerschaft mit Lyndon, Turnbull und Whitaker errichtete Siedlung Sea Ranch (1963–66) bei San Francisco, oder auch sein eigenes Wohnhaus in New Haven (1966).

Neben ihren gebauten Beiträgen erwiesen sich Moore und Venturi jedoch vor allem als begabte Schreiber und veröffentlichten ab Mitte der 60er Jahre wichtige Texte, die sich auch sprachlich vom ernsthaft-belehrenden Ton Gropius' oder Giedions absetzten. Statt dessen versuchten sie mit einer absichtlich ironischen Sprache oder irritierenden Thesen Aufmerksamkeit zu wecken und bedienten sich nicht zuletzt der Rhetorik der Studentenbewegung, um ihre Positionen zu Gehör zu bringen. Darin zeigten sie sich als gelehrige Schüler von Literaten wie Tom Wolfe oder auch der etwa gleichaltrigen Maler der Pop-Art, die schon seit Beginn der 60er Jahre gezielt das Mittel der Provokation genutzt hatten, indem sie wie beispielsweise Tom Wesselman (geb. 1931) Sex-Symbole und Werbeklischees mischten oder wie Andy Warhol (geb. 1928) Unglücksmeldungen aus Boulevard-Zeitungen und Polizeifotos reproduzierten und so die etablierten Vorstellungen „hoher“ Kunst erschütterten.

Gegen solche Tendenzen stand der fortbestehende Glaube an die unbegrenzte Realisierbarkeit auch anspruchsvoller technischer Visionen. Ausdruck fand dieser technologische Optimismus Mitte der 60er Jahre in einer Vielzahl utopisch anmutender Stadtmodelle, die als radikale Alternativen zur bestehenden Stadt und ihrer Erneuerung, gewissermaßen als „Stadtstrukturen für morgen“ begriffen wurden. Diese Utopien sollten letztlich auch Modelle für eine demokratischere Stadt werden und verbanden so den Glauben an unbegrenzte technologische und finanzielle Machbarkeit mit dem Wunsch nach Selbstverwirklichung und Basisdemokratie. Insgesamt wurden die 60er Jahre so zur Hochphase der Megastrukturen, deren Definition 1964 erstmals Fumihiko Maki formuliert hatte. Nach Maki war sie ein „großes Rahmenwerk“, in das die Funktionen der Stadt oder eines Teils der Stadt eingebettet

werden sollten; ein solches Konzept sei durch die „gegenwärtige Technologie“ möglich geworden und könne zu einer „menschengemachten Landschaft“ führen, ähnlich den Hügelsstädten des Mittelmeerraums.<sup>31</sup> Die Euphorie über solche Konzepte hatte sich schon um 1960 in Entwürfen wie Kenzo Tanges Bebauungsvorschlag für die Bucht von Tokio (1958) oder der Raumstadt von Yona Friedman (1962) niedergeschlagen; erst jedoch in der zweiten Hälfte der 60er Jahre wurden auch realisierte Projekte sichtbar. Ein Schwerpunkt der Anwendung von Megastruktur-Konzepten war vor allem England, wo 1967 der erste Bauabschnitt der *New Town* Cumbernauld fertiggestellt wurde oder bis 1969 der von Denys Lasdun entworfene Komplex für die University of East Anglia entstand. Aber auch auf dem amerikanischen Kontinent wurden Megastrukturen errichtet, am prominentesten in Montreal, wo anlässlich der Weltausstellung 1967 die aus vorgefertigten Modulen erstellte Wohnanlage Habitat von Moshe Safdie präsentiert wurde. Ebenfalls in Montreal wurde im gleichen Jahr mit dem von Raymond Affleck & Associates entworfenen Place Bonaventure das nach Eigenwerbung seiner Betreiber „größte Gebäude der Welt“ fertiggestellt, das Einzelhandel, Büros, Ausstellungsflächen und sogar ein Hotel beherbergte und mit seiner plastischen, von texturiertem Beton geprägten Gestalt zumindest formal Reminiszenzen an Paul Rudolphs Art and Architecture Building in New Haven erkennen ließ.

Trotz des enormen technischen Aufwandes wiesen solche Projekte in den Augen einiger Theoretiker durchaus Parallelen zu anonymen und volkstümlichen Architekturen auf. Das von Maki formulierte und bei Safdies Habitat sichtbar werdende Konzept der „Gruppenform“, zeigte etwa nach Ansicht von Philip Drew in sofern Parallelen zu Rudofsky, da in beiden Fällen die Formen „unbewußter Kulturen“ als „Modell demokratischer Baukunst“ erkannt und mit der „Mission der modularen Architektur zur Industrialisierung des Bauwesens“ verschmolzen wurden. Die Faszination des Archaischen und Unberührten verband sich nach dieser Lesart mit Visionen einer Hochtechnologie und führte im Klima der Zeit zu einer übersteigerten Rhetorik, in der sich Technikoptimismus und Esoterik auf fast schon amüsante Weise verbanden. So wollte Drew in den Arbeiten Moshe Safdies gar „molekulare Strukturen“ erkennen, die letztlich den „genetischen Code“ eines neuen „Environments“ in sich trügen, und befand zudem, dass die Theorien der Megastrukturalisten zwar nicht immer schlüssig vorgebracht würden, man sie daher aber „erfühlen“ müsse statt sich von den Worten „gefangennehmen zu lassen“. Insgesamt trügen solche Strukturen der Tatsache Rechnung, dass schon die einfache menschliche Behausung ein „weitaus komplexeres“ Gebilde sei als beispiels-

31 Justus Dahinden: *Stadtstrukturen für morgen*. Stuttgart 1971; Reyner Banham: *Megastructures*. London 1976; zit. n. Banham 1976, S. 8.

weise ein Flugzeug. Komplex waren die Gebilde in der Tat und stießen in der Umsetzung oft auf große Schwierigkeiten. Ein zweites Habitat-Projekt Safdies in Puerto Rico blieb eine Bauruine, doch überzeugte Verfechter der Idee ließen sich von derartigen technischen und ökonomischen Schwierigkeiten nicht beirren. So wettete Drew vielmehr gegen einen „wiedererstandenen Faschismus“, der die Arbeiten von Safdie und anderen unterdrücken und deren Konzepte nun ebenso „terrorisieren“ würde wie einst die der Moderne in den 30er Jahren, was aber letztlich nur zuverlässiger Indikator für die architektonische Qualität dieser Arbeiten sei. Die Vorschläge Safdies, Archigrams oder auch der japanischen Metabolisten seien zwar bislang kaum mehr als „Ideogramme“, bildeten jedoch das „noch rohe Formenmaterial“ für eine „Neugestaltung und Ausweitung“ der Formensprache.<sup>32</sup>

### Verweigerung

Angesichts dieser vielfältigen Tendenzen und der teilweise unübersichtlichen Frontenbildung sahen zeitgenössische Kritiker die Szene um 1970 einmal mehr in einem Stadium „lebhafter Verwirrung“, in dem „Stil und Antistil“ sowie „Prozess und Produkt“ miteinander rängen und die wenig an sozialen Fragen interessierten Vertreter einer „willkürlichen Schönheit“ den Fürsprechern sozialen Engagements und der Mitarbeit in Bürgerinitiativen gegenüberständen.<sup>33</sup> Den Hintergrund dieser Entwicklung bildete die Bürgerrechts- und Studentenbewegung, die auch an den Architekturfakultäten nicht ohne Auswirkung blieb, und wo seit Ende der 60er Jahre eine zunehmende „Verweigerung“ gegen das „Establishment“ in Gesellschaft und Architektur zu beobachten war. Im Gegensatz zu vielen technischen Abteilungen waren die Architekturschulen oft stärker von den Studentenunruhen ergriffen worden und befanden sich zumeist im Zustand einer gewissen „Agonie“, da die Studenten der Profession ablehnend oder gar feindlich gegenüberstanden und, wie Robert A. M. Stern rückblickend feststellte, gar „unbekümmert“ durch eine Phase des „offenen Widerstands gegen alles Fachwissen“ gingen.<sup>34</sup>

Die Stimmung an vielen Schulen war von einer Mischung aus Aktivismus und gleichzeitiger Resignation über die relativ machtlose Rolle der Architekten gekennzeichnet, die zur Ablehnung der klassischen Entwurfslehre führte, und statt dessen nach besserer Ausbildung in den gesellschaftspolitischen Bereichen verlangte.<sup>35</sup> Die „radikalste“ Haltung erschien dabei vielen Studenten die Ablehnung des Bauens schlechthin, da die traditionelle,

32 Drew 1972, S. 23, 31, 58 ff.

33 Ada Louise Huxtable: *Architecture in '71: Lively Confusion*. In: *New York Times*, 04.01.1972.

34 Stern, in: Johnson 1982, S. 167.

35 Charles Moore: *Eleven Agonies and One Euphoria*. In: Charles W. Moore, Kevin Keim (Hg.): *You Have to Pay for the Public Life*. Cambridge (Mass.)/London 2001, S. 164.

auf Entwurf und Realisierung abzielende Berufspraxis des Architekten zu sehr mit den „Strukturen der Macht“ verquickt schien. Alternativen hierzu boten etwa die Unterstützung von Bürgerinitiativen im Kampf gegen Erneuerungs- und Neubauprojekte oder auch eine Karriere als Kritiker.<sup>36</sup> Auch für den Kritiker Michael Sorkin, selbst Architekturstudent in den frühen 70er Jahren, schien die Moderne zu dieser Zeit ein „ausgebrannter Monolith“ zu sein, und Bauen galt, wie er sich 1991 erinnerte, als so sehr mit den herrschenden „Machtstrukturen“ verwoben, dass für ihn eine herkömmliche Praxis „unmöglich“ und verantwortungslos schien. Nicht zuletzt als Zeichen seines „Widerstands“ wandte er sich daher, wie auch manch andere, dem Schreiben über Architektur zu, das eine moralisch integere Alternative zum traditionellen Berufsbild zu bieten schien.<sup>37</sup>

Als Ausdruck dieses Widerstands wurde Architektur zunehmend als Instrument sozialen Engagements begriffen, das in Form von Beteiligungs- und Selbstbauprojekten benachteiligten Bevölkerungsgruppen, etwa den durch die Stadterneuerung besonders betroffenen *urban poor*, helfen sollte. Die Rhetorik der Zeit unterschied nunmehr zwischen gesellschaftlich „relevanten“ und „irrelevanten“ Ansätzen, und reines „Formen-Machen“, wie es scheinbar bei den etablierten Architekten zu finden war, galt als Ausdruck einer solch irrelevanten, letztlich arroganten und unsozialen Haltung. Diese Haltung vieler Studenten fand auch Anklang bei einigen jüngeren Praktikern wie Charles Moore, der seinen Kollegen eine verengte Konzentration auf reine „Komposition“ vorwarf und sich selbst auch in weltanschaulicher Konkurrenz zu solchen „*elegant people*“ – etablierten Vertretern der zweiten Generation wie Philip Johnson oder Paul Rudolph – und deren „solider Arroganz“ begriff. Nach Moores Ansicht war die Beschäftigung mit ästhetischen Fragen angesichts der gesellschaftlichen Probleme der Zeit nicht nur „irrelevant und unwirklich“, sondern letztlich eine beinahe als „kriminell“ einzustufende Verschwendung von Geld und Ressourcen:

*“I do agree with the students that most of the shape-making by architects has been irrelevant and unreal. I think I would agree with the students that to spend a lot of money to make shapes when other needs are not being met is folly and criminal and piggish, and maybe people who do it should be considered criminal.”*<sup>38</sup>

36 vgl. Vogt 1980, S. 42; Kenneth Frampton: *Modern Architecture*. New York/Toronto 1980, S. 10; Peter Blake: *Form Follows Fiasco*. Boston/Toronto 1977, S. 11, 149.

37 *“When I was in architectural school in the early ‘70s, it seemed almost impossible to practice architecture. Building was so bound up with structures of power, the only responsible thing, I thought, was to resist.”* Michael Sorkin: *Exquisite Corpse*. New York/London 1991, S. 1.

38 Charles Moore: Interview mit John Cook und Heinrich Klotz (1973); zit. nach Moore/Keim 2001, S. 195, 172.

### Architektur zwischen Populärkultur und Basisdemokratie

Ausgangspunkt der von Robert A. M. Stern konstatierten „Neudefinition“ der Architektur war zum einen die von Moore kritisierte Fixierung der zweiten Generation auf formale Probleme, die auch aus Sicht von Robert Venturi in der ersten Hälfte des Jahrzehnts fast ausschließlich die Architekturdebatte bestimmt hatte.<sup>39</sup> Kritik fand jedoch auch die Rolle der etablierten Architekten als vermeintliche Handlanger einer reichen Elite, sowie das Versagen der Stadterneuerung. Als Reaktion hierauf wandten sich Moore und Venturi, letzterer unterstützt durch seine Frau Denise Scott Brown, der Populärkultur zu und zeigten sich dabei sowohl von den Malern der Pop-Art als auch von Literaten wie Tom Wolfe inspiriert. Wolfe hatte in einem Essay aus dem Jahr 1965 Las Vegas als das „Versailles von Amerika“ beschrieben<sup>40</sup>, und so erkannte auch die amerikanische dritte Generation in den kommerziellen *strips* entlang der Ausfallstraßen oder den ausufernden Vororten ähnlich unberührte „neue Quellen“ wie beispielsweise Bernard Rudofsky in der anonymen Architektur nicht-westlicher Kulturen. Dieser Rückgriff auf die kommerzielle Alltagsarchitektur nahm auch Bezug auf die schon in der Massenkulturkritik der 50er Jahre geführte Diskussion um eine Abgrenzung von „hoher“ gegen „niedere“ Kunst („*highbrow*“ gegen „*lowbrow*“), die nun jedoch hinterfragt und zudem gesellschaftspolitisch neu konnotiert wurde. Das von Stern erkannte Streben der zweiten Generation nach einer „idealen“ Ordnung schien dabei mit den politischen Visionen des gesellschaftlichen „Establishment“ einherzugehen, stand aus Sicht der dritten Generation jedoch den Bedürfnissen und Wünschen „der Menschen“ entgegen. Auch in der Architektur konnte daher nach Ansicht von Scott Brown eine Ablehnung „alter Formen“ und eine Suche nach neuen Quellen nicht nur zur Überwindung der bisherigen Rolle des Architekten als Erfüllungsgehilfe eines „kleinen reichen Spektrums“ der Gesellschaft beitragen, sondern auch die wahren Wünsche der Menschen befriedigen und damit einen Beitrag zur „sozialen Revolution“ der 60er Jahre leisten.<sup>41</sup>

Darüberhinaus eignete sich „Pop“ jedoch auch als Instrument zur gezielten Provokation des aus Sicht Scott Browns „konservativen“ architektonischen Establishments, und so priesen Venturi und andere bald gezielt das „Hässliche“ und „Gewöhnliche“ als erstrebenswert und erhoben genüsslich gerade jene kommerziellen „Vulgaritäten“ zum Vorbild, die etwa Peter Blake nur wenige Jahre zuvor noch vehement als Zeichen des kulturellen Nieder-

39 Robert Venturi: Komplexität und Widerspruch in der Architektur. Braunschweig 1978, S. 21 (orig.: Complexity and Contradiction in Architecture, New York 1966).

40 zit. n.: J. Meredith Neil: Las Vegas on My Mind. In: Marshall Fishwick/J. Meredith Neil (Hgg.): Popular Architecture. Bowling Green (Ohio) 1974, S. 1.

41 Denise Scott Brown: Learning From Pop. In: Fishwick/Neil 1974, S. 9.

gangs angeklagt hatte. Neben Disneyland und Las Vegas wurde so auch Los Angeles als Beispiel einer erkundenswerten Umwelt begriffen, dessen ausgedehnte suburbane Struktur nun als Ausdruck einer zeitgemäßen, nicht-hierarchischen und daher implizit basisdemokratischen Ordnung bis Anfang der 70er Jahre auch von Architekturkritikern wie Reyner Banham und Stadthistorikern wie Sam Bass Warner Modellcharakter zugesprochen bekam.<sup>42</sup>

### **Disneyland und Autobahnen als neue Orte öffentlichen Lebens:**

#### **Charles Moore 1965/67**

Eine erste Zusammenschau der amerikanischen dritten Generation lieferte im Jahr 1965 *Perspecta*, die Studentenzeitschrift der Architekturfakultät in Yale. In der noch während Paul Rudolphs Amtszeit erschienenen und von Robert A. M. Stern editierten Doppelnummer *Perspecta 9/10* wurden, neben Arbeiten von Moore, Venturi und Romaldo Giurgola, mit Moores Aufsatz *You Have to Pay for the Public Life* sowie einem Auszug aus Venturis noch nicht erschienenem Buch *Komplexität und Widerspruch* zwei wichtige theoretische Dokumente veröffentlicht. In seinem Aufsatz begab sich Moore dabei – entsprechend dem Titelthema des Heftes – auf die Suche nach „monumentaler“ Architektur in Kalifornien. Diese, so Moore, gebe es dort jedoch gar nicht, und statt dessen müsse er über das berichten, was die Westküste an deren Stelle zu bieten habe. Angesichts der Suburbanisierung und der Angleichung der Umwelt, wie sie etwa in Los Angeles abzulesen sei, wendeten sich die Menschen ins Private, womit eine abnehmende Wertschätzung der öffentlichen Sphäre einhergehe. Diese werde auch dadurch unterstützt, dass vielen der Nutzen des öffentlichen Raums unklar werde. Daher, so Moore, besäßen herkömmliche Strategien von Architekten und Planern für den öffentlichen Raum, die zumeist in monumentalen öffentlichen Bauten mündeten, nur noch wenig Bedeutung besäßen, da sie weder selbst zur Belebung beitrügen noch das Publikum zur Beteiligung an öffentlichem Leben anregten. Wirkliche Annehmlichkeiten und Aktivitäten für die Menschen böten statt dessen zunehmend kommerzielle Vergnügungseinrichtungen und Freizeitzentren, wie etwa das berühmte Chinese Theater am Hollywood Boulevard oder Disneyland, das 1955 in Los Angeles seinen Betrieb aufgenommen hatte. Gerade Disneyland „ersetze“ viele Elemente des öffentlichen Raums und sei daher ein „öffentlicher Ort“, obwohl er Eintritt koste:

*“Disneyland must be regarded as the most important single piece of construction in the West in the past several decades... it is engaged in replac-*

42 Reyner Banham: *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. Harmondsworth 1973 (Orig.: 1971); Sam Bass Warner: *The Urban Wilderness*. Berkeley, Los Angeles, 1995 (Orig.: New York 1972).



*ing many of those elements of the public realm which have vanished in the private floating world of California... Curiously, for a public place, Disneyland is not free. But then, Versailles costs someone a great deal of money, too. Now, as then, you have to pay for the public life.*<sup>43</sup>

Disneyland, so Moore weiter, sei „enorm wichtig und erfolgreich“, da es ein öffentliches Umfeld schaffe, das das Publikum anspreche und zur Interaktion auffordere. Im Gegensatz zum öffentlichen Raum von Los Angeles habe Disney hier eine komplette „öffentliche Welt“ geschaffen, die sich durch „Sequenzen von Ereignissen“ und „Mannigfaltigkeit“ auszeichne und ohne Scheu benutzt werden könne. Keine „rauen Kanten“ trübten das blitzsaubere Bild, und der Ort funktioniere letztlich besser als die Welt außerhalb.<sup>44</sup> Disneyland biete zwar nicht das volle Spektrum öffentlicher Erfahrung und blende etwa die politische Komponente aus, dafür biete es jedoch genug Identifikationsmöglichkeiten für jeden individuellen Besucher. Im krassen Gegensatz dazu stünden die letztlich „absurden“ Kopien etablierter Architekten von bekannten Monumenten wie Ronchamp oder Oscar Niemeyers Präsidentenpalast in Brasilia, die nur „isolierte Bilder“ schüfen, keine Identifikation böten und somit nur als teurer „professioneller Witz“ zu verstehen seien.<sup>45</sup>

Angesichts der fehlenden Verantwortung für den öffentlichen Raum in der Gesellschaft und der zunehmenden Angleichung der Städte sei es sinnlos, auf solch herkömmliche Weise „besondere Orte“ schaffen zu wollen oder gar auf ein neues „Establishment“ zu hoffen, das Verantwortung für den öffentlichen Raum übernehme. Statt der „vagen Generalisierungen“ der Architekten und Planer und der Modelle vergangener Epochen und Gesellschaftsstrukturen müssten neue Vorbilder gefunden werden. Traditionelle, umsonst zu genießenden Orte würden verschwinden, und statt dessen seien nun neue Disneys vonnöten, die kommerzielle und öffentliche Interessen miteinander verbänden und so zur Entstehung neuer Orte beitragen. Die Aufgabe der Architekten müsse es daher sein, im scheinbar grauen Siedlungsbrei der Vororte die Elemente zu identifizieren, für die das Publikum zu zahlen gewillt sei, und aus denen neues „öffentliches Leben“ entstehen könne. Dazu zählten gerade nicht die Statuen und Rathäuser einer vergangenen Epoche, sondern etwa die *freeways*, auf denen die Erfahrung von Raum, Licht und Geschwindigkeit „gefeiert“ werde, und die daher zu den „wahren Monumenten“ der Zukunft würden:

43 Charles Moore: You have to pay for the public life (1965). Zit. nach: Moore/Keim 2001, S. 125 f.

44 ebd., S. 126 f.

45 ebd., S. 128 f.

*“The freeways could be the real monuments of the future, the places set aside for special celebration by people able to experience space and light and motion and relationships to other people and things at a speed so far only this century has allowed... This is no shame to be covered by suburban bushes... It is the marker for a place set in motion, transforming itself to another place. The exciting prospects, not surprisingly, show up best at Disneyland. There... is a vision of a place marked out for the public life, a kind of rocketing monumentality, more dynamic, bigger, and, who knows? even more useful to people and the public than any the world has seen yet.”<sup>46</sup>*

Weitere Argumente für die Bedeutung solcher „neuen Orte“ lieferte Moore in einem zwei Jahre später ebenfalls in *Perspecta* erschienenen Aufsatz. Reisen und elektronische Kommunikation, so Moore, verändern die Wahrnehmung von Raum und machten dessen visuelle Form unwichtig. Daher würden alte europäische Vorbilder wie der von den Planern der Stadterneuerung über und über zitierte Markusplatz bedeutungslos, zumal ihre formale Adaption nicht zur Belebung der neu geschaffenen Stadtquartiere beigetragen habe. Auch das geläufige „Gebloke“ der Planer und Architekten vom „menschlichen Maßstab“ habe angesichts der elektronischen „Erweiterung“ des menschlichen Körpers keine Bedeutung mehr, ebenso wenig eine „Bedeutungshierarchie“ von privaten und öffentlichen Bauten.<sup>47</sup> In Industrie und Verwaltung, so Moore, verschwänden Hierarchien gar zunehmend und würden durch „Netzwerke“ ersetzt, die unmittelbare Kommunikation und Rückmeldung ermöglichen. Die pyramidale hierarchische Ordnung mit ihrer Machtstruktur von Über- und Unterordnung existiere hingegen nur noch im Militär und der öffentlichen Verwaltung oder in den Gedanken solcher Zeitgenossen, die immer noch nach einer „hierarchischen visuellen Ordnung“ suchten – und zu denen Moore offensichtlich auch seinen Amtsvorgänger Rudolph zählte, dessen State Service Center in Boston er als Illustration für diesen Absatz gewählt hatte. Wie das moderne Unternehmen, so Moore, sei auch die Stadt Los Angeles ein Modell der neuen, „unhierarchischen“ Ordnung, das letztlich mehr Freiheiten biete als die auslaufenden Stadtmodelle alter Prägung. Los Angeles bewiese, dass man „fast alles“, was man in einer Stadt tun wolle, auch „fast überall“ tun könne. Trotz aller gegenwärtig verfügbaren „Fakten“ für diesen Wandel sei dies weder von den Architekten noch von den Studenten bisher begriffen worden, und sie hingen weiter dem Leitbild

46 ebd., S. 139 f.

47 Charles Moore: Plug it in, Ramses, and see if it lights up, because we aren't going to keep it unless it works (1967). Zit. nach: Moore/Keim 2001, S. 152.

eines extrem verdichteten, auf den Fußgänger bezogenen Stadtkerns an, der jedoch nur noch in New York, Kalkutta und einer „immer geringer werdenden“ Zahl von Städten anzutreffen sei.<sup>48</sup>

Angesichts dieses Verfalls der hierarchischen Ordnungen und des Bedeutungsverfalls der alten Definitionen von Orten und Räumen könne die Planung auch nicht mehr in den alten geometrischen Modellen denken. Geometrien aller Art, sowohl die „organische“ Wrights, die „orthogonale“ Mies' als auch die „harmonisch“-proportionale nach dem Vorbild Palladios hätten keine Bedeutung mehr und stünden letztlich für eine „exklusiven“ Ansatz, der die „Vitalität“ neuer, ungeordneter Orte wie etwa der kommerziellen *Strips* nicht begreife. Als Reaktion auf die Leblosigkeit des „sauberen Outputs“ und des nun schon seit Generationen feststellbaren Versagens der „Architekten der Exklusion“ müsse nun, so Moore, eine neue Generation die Führung übernehmen – die „Architekten der Inklusion“, die die Bedeutung des kommerziellen Bauens erfassten und in ihre Ordnungsvorstellungen das „Leben“ so weit wie möglich einbezögen:

*“Architects of exclusion have for generations perfected their art... but somehow the special strip which they abhor has arrogated to itself more vitality, more power of growth, indeed more inevitability of growth, than the whole of their tidy output put together. The manifestation of all this vitality must have some message for us, even as the enormously successful sales of suburban tract houses must be saying something about what people want to live in... It does seem reasonable, after generations of failure on the part of the architecture of exclusion to come to grips with our civilization and to establish a vitality of its own, that the chance should now be given to, or seized by, some architects of inclusion... who... make their order with as much life as they can include, rather than as little, who welcome redundancy and depend on it even as the electronic information networks do, and who are willing to accept into their systems of organization those ambiguities and conflicts of which life is made.”<sup>49</sup>*

### Widersprüche und der Reiz des Gewöhnlichen: Robert Venturi 1966/72

Robert Venturi, der von Moore explizit als einer der neuen „Architekten der Inklusion“ genannt wurde, war 1965 von Paul Rudolph als Gastdozent nach Yale eingeladen worden, und gab sich, wie dieser sich später erinnerte, zunächst „völlig ablehnend“.<sup>50</sup> Mit dieser Haltung passte er freilich gut in

48 ebd., S. 153 f.

49 ebd., S. 156.

50 Paul Rudolph, in: Ross Miller: Perspectives. In: Progressive Architecture, Dezember 1990, S. 91.

Rudolphs Konzept, die Studenten vielfältigen und auch entgegengesetzten Meinungen auszusetzen, und so gab die von Stern editierte Ausgabe von *Perspecta* auch Venturi ein erstes Forum, wo er einen Auszug seines noch nicht erschienenen Buchs *Komplexität und Widerspruch in der Architektur* veröffentlichten konnte. Im folgenden Jahr wurde Venturi zudem – nach Rudolphs Nachfolge durch Moore – auf einen Lehrstuhl in Yale berufen, den er sich in den kommenden Jahren mit James Stirling teilte. Das „behutsame Manifest“ *Komplexität und Widerspruch*, das Venturi schon Ende der 50er Jahre begonnen und während seiner Zeit in Yale vervollständigt hatte, erschien schließlich 1966 und war nach Venturis Worten sowohl Architekturkritik als auch eine Rechtfertigung seiner eigenen Bauten.<sup>51</sup> Seine zentrale Forderung nach einer „beziehungsreichen“, „komplexen und widerspruchsreichen“ Architektur stellte Venturi dabei einer Realität gegenüber, die nach seiner Ansicht von reiner architektonischer „Willkür“ oder den „erkünstelten Raffinessen pittoresker oder expressiv übersteigerter Architektur“ bestimmt sah. Die „orthodoxen“ modernen Architekten, die „Vielfalt als etwas Unbefriedigendes“ betrachteten, hätten aus dem Willen, mit allen Traditionen zu brechen, das „Primitive und Elementare“ auf Kosten des „Gestaltungsreichen und Intellektuellen“ idealisiert. Dagegen, so Venturi, sei Rationalismus in Zeiten der Umwälzung „unangemessen“, und die „abstrakte Theorie des Entweder-Oder“ führe nur in „bare Plattheit“ und letztlich „zur Abschottung der Architektur gegenüber aller Lebenserfahrung“.

Zur Überwindung dieser Weltfremdheit forderte Venturi daher eine Rückkehr von „Mehrdeutigkeit und Spannung“ sowie ein Nebeneinander von scheinbar paradoxen Gegensätzen, ein „Sowohl-als-auch“ anstelle des geläufigen „Entweder-oder“.<sup>52</sup> Zur Gewinnung neuer Spannung und Gegensätzlichkeit in der Architektur, so Venturi, könne die neue Sehweise der Pop-Art beitragen, die gezeigt habe, dass auch die von etablierten Architekten und Kritikern „missachtete Allerweltslandschaft“ eine gültige Inspirationsquelle sei. Gerade die von Peter Blake als vulgär und verabscheuungswürdig empfundene „Main Street“ trage in ihrem scheinbar chaotischen Nebeneinander eine „vertrackte Art von Leben und Ehrlichkeit in sich“, sie zeige „Widersprüche“ und besitze zudem einen „Wechsel der Maßstäbe“ – beides Elemente, die den „wirklichkeitsfremden Luftschlössern“ der modernen „Establishment-Architektur“ fehlten:

*„Eine der erregendsten Lektionen der ‚Pop Art‘ über Widersprüche, die mit einem Wechsel der Maßstäblichkeit und des Bezugfeldes ent-*

51 Robert Venturi: *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*, Braunschweig 1978 (Orig.: *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966).

52 ebd., S. 26 f., 35.

*stehen, sollten den Architekten doch ihre wirklichkeitsfremden Luftschlösser verleidet haben. Die reine Ordnung und Harmonie, von der sie geträumt haben, wurde als leichtfertige... Einheitlichkeit in den Stadtanierungs-Projekten nach den Schemata der modernen Establishment-Architektur doch wohl gar zu sehr von der Wirklichkeit überfordert; glücklicherweise kann dergleichen im Moment in größerem Maßstab nirgendwo mehr in Realität umgesetzt werden.*<sup>53</sup>

Für Vincent Scully, der das Vorwort zu Venturis „Manifest“ beisteuerte, stand außer Frage, dass es „die bedeutendste Schrift über das Bauen“ seit Le Corbusiers 1923 erschienenem Werk *Vers une Architecture* darstellte und diesem durchaus gleichrangig sei – eine Einschätzung, für deren „Witz und Mut“ sich Scully noch im Vorwort zur zweiten Auflage von 1977 selbst beglückwünschen musste. Venturis Schrift, so Scully 1966, stelle eine „eine völlige Verlagerung der Akzente“ weg vom „vornehmen Purismus“ der Moderne dar, dessen „Sintflut“ die Städte an den „Rand der Katastrophe gespült“ habe. Gerade im Stadtumbau hätten Le Corbusiers Ideen „fürchterliche Verbreitung gefunden“ und seien die „Träume eines Giganten“, die nun „tausendfach wahrgemacht“ worden seien. Da sich die Resultate dieser „hochgestochenen Ansprüche“ in der Wirklichkeit jedoch nur als „destruktiv oder kümmerlich“ erwiesen hätten, bleibe Venturi und seiner Generation nur der Rückzug auf eine „anti-heroische“ Haltung übrig. Durch diese Haltung sei Venturi jedoch ein „wahrer Humanist“, da er sich vor allem „an die Handlungen menschlicher Wesen“ halte und zudem die „Lektion der Pop-Kunst“ gelernt habe. Gerade dies, so Scully, müsse unter den „orthodoxen Vertretern der am Bauhaus orientierten Architektengeneration“ die heftigsten Widersprüche erregen, da diese über „keinen Funken an Ironie“ verfügten. Statt dessen griffen sie in ihrer Ablehnung Massenkultur in „altjüngferlicher“ Manier nach allem, was nur den „Anschein von Exklusivität“ an sich trage, leisteten einem „technologischen Modernismus“ bereitwillig Vorschub und seien dabei in einer „dünnblütigen und puristischen Ästhetik befangen“.<sup>54</sup>

*Komplexität und Widerspruch* war, wie Venturi rückblickend feststellte, eine Reaktion auf die aus seiner Sicht allein von „Formproblemen“ bestimmte Architekturdebatte Anfang der 60er Jahre, in der „kaum ein Architekt“ über das Thema des „Symbolischen“ in der Architektur nachgedacht habe.<sup>55</sup> Folglich ergänzte Venturi seine Betrachtung von 1966 wenige Jahre später durch eine eigene Untersuchung der Symbolik in der Architektur, mit der er sich,

53 ebd., S. 161, hier angeglichen an das engl. Original, S. 103.

54 Vincent Scully, in: Venturi 1978, S. 9 ff., 20. Zit. n. S. 13.

55 Venturi 1978, S. 21.

auch unter dem Einfluss seiner Frau Denise Scott Brown, noch weiter von der von Scully geschmähten „dünnblütigen und puristischen“ Ästhetik der Moderne entfernte. So erschien 1968 zunächst ein Aufsatz unter dem Titel *A Significance for A&P Parking Lots, or Learning from Las Vegas*, dem sich im Herbst 1968 ein von Venturi und Scott Brown in Yale gehaltenes Entwurfs- und Analyseprojekt anschloss. Beide führten schließlich zum 1972 erschienenen Werk *Learning from Las Vegas*, das nicht nur die Realität des *commercial strip* zu beschreiben, sondern darüber hinaus eine generalisierte Theorie zur „Symbolik in der Architektur und der Ikonographie des *urban sprawl*“ aufzustellen versuchte. Nach Meinung der Venturis konnte von allem gelernt werden, sofern man nur „tolerant“ genug an die Dinge heranging, und eine solche Haltung war aus ihrer Sicht sogar ein einfacher Weg, um – wie es dem Wunsch vieler Studenten um 1970 entsprach – „revolutionär“ zu sein:

*“Learning from the existing landscape is a way of being revolutionary for an architect. Not the obvious way, which is to tear down Paris and begin again, as Le Corbusier suggested in the 1920s, but another, more tolerant way... Architects are out of the habit of looking nonjudgmental at the environment, because orthodox Modern architecture is progressive, if not revolutionary, utopian, and puristic; it is dissatisfied with existing conditions. Modern architecture is anything but permissive: Architects have preferred to change the existing environment rather than to enhance what is there.”<sup>56</sup>*

Nach dieser Logik gab es also auch von der kommerziellen Architektur entlang des Las Vegas Boulevard etwas zu lernen. Fragen der Moral, wie sie etwa Peter Blakes Fotoband *God's Own Junkyard* berührt hatte, wollten die Venturis dabei ausdrücklich ausgeklammert wissen: Las Vegas sei allein als ein Problem „architektonischer Kommunikation“ zu betrachten, genauso wie die Analyse einer gotischen Kathedrale auch nicht in eine Diskussion über die Moral des Katholizismus münden müsse. Mehr noch: das isolierte Studium einer einzigen architektonischen Variablen sei sogar eine respektable wissenschaftliche Arbeit, so lange alle Variablen später im Entwurf wieder „resynthetisiert“ würden.<sup>57</sup>

Die im ersten Teil des Buches aus dem Studium des *Strip* gewonnenen Erkenntnisse wollten die Venturis im zweiten Teil zu einer „generalisierteren“ Theorie der Symbolik in der Architektur münden lassen. Insbesondere sollte dabei der „Ikonographie“ der suburbanen Landschaft Aufmerksam-

56 Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour: *Learning from Las Vegas*. Cambridge (Mass.), 1977 (Orig.: 1972), S. 3. Hervorhebung im Original.

57 ebd., S. 6.

keit geschenkt werden, die von Fachleuten bisher aufgrund gestalterischer oder gar gesellschaftlich-politischer Vorurteile ignoriert worden sei. Viele Laien jedoch „liebten“ dieses *suburbia*, und seine auf das Auto orientierte Form und Architektur stelle daher eine wichtige „Quelle“ für eine neue und auch „bedeutungsvolle“ bürgerliche Architektur dar. Deren vertraute, nach Nomenklatur der Venturis „hässliche und gewöhnliche“ Symbolik sei letztlich nur ehrlicher Ausdruck ihrer vertrauten „Substanz“, und könne zu einem neuen und zugleich alten Bautypus führen, der schützende Hülle und beschreibende Dekoration voneinander trenne: dem „dekorierten Schuppen“, der letztlich auch „billiger“ zu realisieren sei.

Wie Venturi an anderer Stelle zugab, bezog der Begriff des „Gewöhnlichen“ seinen Reiz jedoch auch aus seinem polemischen Potenzial und stellte insbesondere eine Reaktion auf die „heroische Haltung von Architekten wie Paul Rudolph“ dar.<sup>58</sup> Wie das Beispiel des Rathauses in Boston zeige, sei diese heroische Haltung nicht mehr zeitgemäß, da sie durch Imitation traditioneller städtischer Formen eine „bombastische“ und gewollt „großartige“ Umwelt zu schaffen suche, die jedoch der gegenwärtigen Ära nicht angemessen sei:

*“Boston City Hall is, to me, a very good example of what’s wrong. It’s bombastic... Boston City Hall is trying to do something through architecture that architecture can no longer do. (...) Siena could have a palazzo pubblico, but not Boston... Urban renewal has tried to bring the center city back via pure architecture, and it has not succeeded, because this is not the era for grand architecture. Every age has its medium... The Boston City Hall employs the formal vocabulary of late Le Corbusier: These pure, heroic forms were great as the tense manifestation of a late genius in a Burgundian field for monks. Not so for Bureaucrats and citizens in a Bostonian plaza.”<sup>59</sup>*

### Sprache und „Bedeutung“ der Architektur

In das von Venturi und Scott Brown umrissene Problem architektonischer Symbolik und Kommunikation mischten sich um 1970 auch Versuche, in den architektonischen Formen eine breitere gesellschaftliche „Bedeutung“ zu lesen – auch Ausdruck einer zunehmenden Sucht nach Interpretation, die 1966 schon Susan Sontag erkannt und kritisch betrachtet hatte.<sup>60</sup> Den zunehmenden Einfluss solcher Konnotationen ließ etwa Charles Moore erkennen, der

58 Robert Venturi, in: John Cook/Heinrich Klotz: *Conversations with Architects*. London 1973, S. 248.

59 ebd., S. 249.

60 Susan Sontag: *Kunst und Antikunst*. München 1980, S. 9–18 (Orig.: New York 1966).

1973 die „Glätte“ des International Style ablehnte, da sie aus seiner Sicht den „vorbereiteten Statements“ von Politikern ähnelte, die deren wahre Intentionen und die „schmutzigen Geschäfte“ während des Entwurfsprozesse verschleierte. Andere hingegen, so etwa Denise Scott Brown, empfanden die Formensprache des International Style als direkten Ausfluss einer „Hochkultur“, die jedoch dem Empfinden und auch den Wünschen „der Menschen“ nicht entspreche. So betonte sie 1974, dass ihre Auseinandersetzung mit den „Formen der Pop-Landschaft“ nicht nur ein ästhetisch motiviertes Interesse, sondern auch Ausdruck einer „sozialen Notwendigkeit“ sei. Die Menschen hätten ein „Recht auf eigene architektonische Werte“, und daher könnten durch die Betrachtung der von der „puristischen Reduktion“ der Moderne „unberührten“ Pop-Landschaft solche Umwelten geschaffen werde, die auch Nicht-Architekten gebrauchen und nicht zuletzt mögen könnten:

*“The forms of the pop landscape... speak to our condition not only aesthetically, but on many levels of necessity, from the social necessity to rehouse the poor without destroying them to the architectural necessity to produce buildings and environments that others will need and like. The pop landscape is our context... And it is one of the few contemporary sources of data on the symbolic and communicative aspects of architecture, since it was untouched by the modern movement’s purist reduction of architecture to space and structure only.”<sup>61</sup>*

Die Venturis standen dabei aus eigener Sicht sowohl unter dem Einfluss der Pop-Art als auch der Soziologie.<sup>62</sup> Letzterer äußerte sich insbesondere bei Denise Scott Brown, die unter dem Soziologen Herbert Gans studiert hatte, der seit den 60er Jahre Phänomene der Populärkultur untersucht und etwa eine Soziographie der Bewohner Levittowns erstellt hatte. Aus Sicht von Gans war Populärkultur nicht, wie von der Massenkulturrkritik der 50er Jahre unterstellt, nur Instrument des Kommerzes und der intellektuellen Ausbeutung des Publikums. Im Gegenteil sei sie, da sie kommerziell erfolgreich sein wolle, letztlich gezwungen, dessen wahre Wünsche und Wertvorstellungen zu erfüllen; und davon abgesehen hätten ohnehin alle Menschen ein „Recht auf die Kultur“ nach ihren Wünschen, ganz gleich ob „hoch oder populär.“ Zudem, so Gans, sei Populärkultur nicht – wie die „Hochkultur“ – „erzeugerorientiert“, sondern „nutzerorientiert“, und damit letztlich demokratischer.<sup>63</sup>

61 Scott Brown: Learning From Pop, a.a.O, S. 11.

62 Denise Scott Brown, in: Cook/Klotz 1973, S. 252

63 *“High culture is creator-oriented and its aesthetic and its principles of criticism are based on this orientation. The belief that the creator’s intentions are crucial and the values of the audience almost irrelevant functions to protect creators from the audience, making it easier for them to create, although it ignores the reality that every creator must respond to some extent*



Solche Versuche einer neuen Teilhabe der Bevölkerung an der architektonischen Formensprache zeigten aus Sicht mancher Kritiker durchaus Parallelen zum Ansatz Rudofskys. Wie dessen Interesse an „naiver Baukunst“ versinnbildlichte nach Ansicht von Philip Drew auch Venturis Beschäftigung mit der „Pop-Kultur“ eine „Wiederentdeckung des Menschen“ durch die dritte Generation und weise einen Weg, wie die durch die Moderne verfestigte „Trennung zwischen Architektur und Gemeinschaft“ wieder überwunden werden könne. Wie Rudofsky mache auch Venturi der Architektur ein „anonymes, aus der Landestradiation abgeleitetes Vokabular“ zugänglich und helfe so, die „Barriere des Geschmacks“ zwischen Architekten und Nutzern zu überwinden. Dagegen sei die „Sprache“ der Moderne einst „von ein paar Intellektuellen aus den Ideen ihrer Zeit geschaffen“ und „synthetisch destilliert“ worden, und habe folglich zu einer „Entfremdung der Architektur vom Volksbewusstsein“ geführt. Die Formen und die „Sprache“ volkstümlicher Architektur hingegen seien – anders als bei den Formen der Moderne – allen Mitgliedern der Gemeinschaft zugänglich und nicht nur „exklusives Eigentum“ der Architekten.<sup>64</sup>

Der scheinbare Gegensatz zwischen Intellektuellenkunst und Populärkultur fand auch Wiederhall in einer breiteren Debatte um Symbolik, Kommunikation und Bedeutung. Zu diesem Thema erschien 1969 ein vom jungen Kritiker Charles Jencks (geb. 1939) herausgegebenes Buch, das sich insbesondere durch Übertragung sprachwissenschaftlicher Methoden dem Problem der „Bedeutung in der Architektur“ nähern wollte.<sup>65</sup> In der gegenwärtigen Debatte über „Wandel“ und „Revolution“ in der Architektur, so Jencks, stelle sich auch die Frage, welche Bedeutung der Architektur nun „relevant“ sei, und das Buch unternehme daher den Versuch, die Zeichentheorie (*Semiology*), die eine „fundamentale Wissenschaft der menschlichen Kommunikation“ darstelle, auf die Architektur anzuwenden. Diese Vorgehensweise Jencks' und seiner Mitautoren verriet damit nicht zuletzt auch einen weiterhin ungebrochenen Glauben an den die uneingeschränkte Übertragbarkeit wissenschaftlicher Methoden, der sich im Buch in einer überreichen Verwendung linguistischer Fachtermini sowie von Diagrammen niederschlug.

Das generelle Bedauern über den „Mangel an metaphorischem Inhalt“ in der modernen Formensprache fand vor allem Ausdruck im Beitrag von

*to the audience. The popular arts are, on the whole, user-oriented, and exist to satisfy audience values and wishes... High culture needs an audience as much as popular culture, but it is fearful that the audience... will demand what might be called its democratic-cultural right to be considered the creative process of high culture.* Herbert J. Gans: *Popular Culture and High Culture*. New York 1974, S. VIII f., zit. n. S. 62 f.

64 Drew 1972, S. 27, 33, 37–41.

65 Charles Jencks, George Baird (Hgg.): *Meaning in Architecture*. London 1969.

George Baird, der die nicht „breit“ genug angelegte Bedeutung der „Establishment-Architektur“ unter anderem am Beispiel von Eero Saarinsens CBS-Gebäude in New York kritisierte. Aus Sicht von Baird war Saarinsens Bau ein Musterbeispiel „totaler Gestaltung“, das – basierend auf Gropius' Vorstellung einer „totalen Architektur“ – den Nutzern sogar die Aschenbecher vorschreibe, aus Angst, dass diese nicht die „kulturellen Werte“ der Entwerfer teilten. Ein solches „Gesamtkunstwerk“ stellte aus Bairds Sicht wenig mehr als einen Akt der Unterdrückung der, wie er unterstellte, anders fühlenden Nutzer dar. „Gesamtkünstler“ wie Saarinen nahmen den Nutzern gegenüber eine „privilegierte“ Position ein, von der aus sie diese „wie Kinder“ behandelten, und übten damit „Verrat“ an der Rolle der Architektur, wonach jeder Entwurfsakt unweigerlich „eine Geste im sozialen Kontext“ darstelle. Für Architekten seien heute jedoch „Verantwortung und Toleranz“ geboten, und in dieser Rolle müsse der Architekt „innerhalb der Erfahrung“ seiner Mitmenschen arbeiten, nicht „jenseits“ von oder gar „über“ ihr, und ohne „Arroganz“ Lösungen für den „Rahmen“ des menschlichen Lebens „anbieten“. <sup>66</sup>

### **Symbol des Wandels: Yale Mathematics Building Competition, 1970**

Zum Symbol der Wende von der „heroischen“ Moderne hin zur „gewöhnlichen“ Postmoderne wurde der 1970 von der Universität Yale ausgeschriebene Wettbewerb für ein neues Mathematikgebäude, den Venturi & Rauch gewannen. Wenn Venturis Entwurf auch nicht realisiert wurde – es wäre das erste institutionelle Projekt für das Büro geworden<sup>67</sup> –, so war sein Sieg doch ein signifikantes Zeichen des Wandels. Noch wenige Jahre zuvor hatte die Universität auf Initiative ihres damaligen Präsidenten Whitney Griswold ein ehrgeiziges Bauprogramm unternommen, in dessen Verlauf der Campus mit Bauten wichtiger Vertreter der zweiten Generation ergänzt worden war. Nur einige Jahre später jedoch hatte sich die Haltung der Universität sichtbar gewandelt, als nach dem Tod Griswolds im Jahr 1963 dessen Nachfolger, Kingman Brewster, zunächst die bisher nicht vorhandene Position eines Campusplaners geschaffen hatte, um die weiteren Bauvorhaben zu koordinieren und einem Generalplan unterzuordnen. Mit der Erstellung des Generalplans wurde Edward L. Barnes beauftragt<sup>68</sup>, und auf seine Initiative hin wurde dann 1969 auch der Wettbewerb für das neue Mathematikgebäude ausgeschrieben, dessen Programm von Charles Moore ausgearbeitet wurde. Moores einleitender Text in der Ausschreibung verdeutlichte das gewandelte

66 George Baird: ‚La Dimension Amoureuse‘ in Architecture. In: Jencks/Baird 1969, S. 78–94.

67 Cook/Klotz 1973, S. 254

68 vgl. Timothy Rohan: Architecture in the Age of Alienation. Cambridge (Mass.), Harvard University, Diss., 2001, S. 249.

Klima explizit: so erwähnte er zwar das unter Griswold geschaffene „Freiluftmuseum“ mit Bauten der zweiten Generation, wies jedoch auf dessen „Kontrast“ zum Bestand hin, und erklärte, dass Yale trotz seines Stolzes auf diese „Monumente“ nun nach einer „funktionierenden, ökonomischen und generell nicht-monumentalen“ Lösung suche:

*“The campus of Yale University was characterized in the last decade as the ‘greatest open air museum of modern architecture’ on the continent. The architecture of Louis Kahn, Eero Saarinen, Philip Johnson, Paul Rudolph, Gordon Bunshaft and others, which has focused international attention to the campus, mostly stands in strong contrast to the buildings and courts of the years around 1930... which form a superbly integrated fabric unifying the central part of the campus. Not surprisingly, Yale as proud as it is of its modern monuments, now finds itself looking again toward the integration of new buildings into the strong existing fabric and to the provision of workable, economical, generally non-monumental space.”<sup>69</sup>*

Ziel des Wettbewerbs, so das Programm weiter, sei die Auswahl eines Entwurfs, welcher ein „funktionales und ökonomisches Gebäude sensibel in den „komplexen Kontext“ integrieren vermöge. In dieser „Zeit der Fragen“ (so der Untertitel der 1974 erschienenen Dokumentation des Wettbewerbs) galten die teilweise nicht einmal zehn Jahre „modernen Monumente“ offenbar nicht nur als unökonomisch und wenig funktional, sondern zudem als destruktiv in Bezug auf den „starken“ Kontext. Diese Haltung Moores verallgemeinerte freilich stark und wurde weder solchen „Monumenten“ wie Kahns Kunstgalerie oder auch Rudolphs Architekturgebäude gerecht, die durchaus in ihr Umfeld eingepasst waren, noch traf es den Kontext des Neubaus, der peripher zum alten Campus und am Übergang zu einem Wohngebiet mit überwiegend freistehenden Häusern lag. Direkte Nachbarn des projektierten Neubaus an der Whitney Avenue waren im Süden ein bestehendes Institutsgebäude aus den 30er Jahren, das intergriert und umgebaut werden sollte, im Norden ein freistehendes Wohnhaus sowie auf der Rückseite des Grundstücks im Westen Breuers noch in der Fertigstellung befindliche Becton Hall.

Das Preisgericht, in dem laut Moore kein großes Verlangen bestanden habe, die „Ära individueller Monumente“ wiederaufleben zu lassen, war mit Barnes, Kevin Roche, Romaldo Giurgola, Vincent Scully sowie einem Studentenvertreter besetzt und wählte aus den 468 Arbeiten schließlich die von Venturi & Rauch aus. Deren Lösung stellte – so Moore – sowohl die „sichere

69 „Vorwort“ der Auslobung von 1969, veröffentlicht in: Charles Moore, Nicholas Pye (Hgg.): *The Yale Architecture Competition*. New Haven 1974, S. 98

Lösung“ aus Sicht des Bauherrn sowie die „am lebhaftesten ikonoklastische“ aus Sicht der Historiker dar. In der Tat zählte zu den bemerkenswertesten Nachwirkungen des Wettbewerbs vor allem die auch rhetorisch scharf geführte Kontroverse über den Siegerentwurf, in der vielfach auch vermutet wurde, das Ergebnis sei durch Unregelmäßigkeiten zustande gekommen. Dieser Verdacht, der durch Scullys Position als Preisrichter wie auch durch Venturis frühere Verbindung zu Yale genährt worden war, ließ sich zwar nicht belegen, doch auch die Verteidiger Venturis gaben in dieser Kontroverse jegliche Zurückhaltung auf, und so beschimpfte etwa Scully die Kritiker des Siegerentwurfs als „widerwärtigen Abschaum“. <sup>70</sup> Scullys deutliche, auch schon zuvor im Vorwort zu *Komplexität und Widerspruch* zutage getretene Parteinahme für Venturi erregte jedoch bei manchen Beobachtern den Verdacht, hier solle bewusst „Geschichte gemacht“ werden. <sup>71</sup> Auch Colin Rowe sah Venturi 1970 als Nutznießer und gleichzeitiges Opfer einer „Kampagne“ die ihn „über das hinaus erhöhen will, was er wirklich ist“ und kritisierte insbesondere das „verbale Trara“ um ihn. Dieses sah Rowe exemplarisch verdeutlicht in der „aggressiven“ Lobpreisung Scullys, die nicht nur einen Vorhang von Worten um das Werk lege, sondern auch „erzwungene Referenzen“ bemühe, die letztlich nur Unglauben erregen müssten. Offenbar sei für Venturi bereits eine „Nische“ in der „architektonischen Hall of Fame“ hergerichtet worden, und man erwarte nur noch die Installation des Denkmals; dies jedoch mache eine direkte Analyse von Venturis Werk unmöglich und wecke vielmehr den Wunsch, den „kritischen Weihrauch“ etwas zu vertreiben. <sup>72</sup>

Im Gegensatz zur Diskussion, die er auslöste, war Venturis Entwurf selbst bewusst bescheiden und sah im Wesentlichen einen Anbau an das bestehende Institutsgebäude vor, der sich mittels „konventioneller“ Materialien und Fassadengestaltung auf seine Nachbarn sowie mittels einer Krümmung aus der Straßenflucht auf den weiter zurückgesetzten Bestand im Norden zu beziehen versuchte. Venturi selbst charakterisierte seinen Entwurf im Erläuterungsbericht als ein in Aussehen und „Substanz“ überaus „gewöhnliches“ Gebäude, das hauptsächlich funktionieren und seinen Nachbarn nicht „die Schau stehlen“ wolle. Daher werde der Neubau als „Anbau“ und nicht als „Monument“ verstanden und verwende „konventionelle“, in Konstruktion und Unterhalt günstige Materialien. Die leider notwendige große Baumasse werde im Entwurf überspielt, so dass das „große neue Gebäude“ seine Nachbarn auf keinen Fall „dominieren“ könne. <sup>73</sup>

70 vgl. Charles Moore: Conclusion. In: *Oppositions* 6 (1976), S. 20-21.

71 vgl. Peter Eisenman: Brief an die Yale University Press (1971). In: *Oppositions* 6 (1976), S. 1.

72 Colin Rowe: Robert Venturi and the Yale Mathematics Building (1970). In: *Oppositions* 6 (1976), S. 11.

73 *“The image is ordinary: a working, institutional building enhancing rather than upstaging the*

### Rudolph 1965–72: die Jahre nach Yale

Der Rücktritt Rudolphs vom Posten des Leiters der Architekturabteilung im Juli 1965 markierte den Beginn einer neuen Phase in seiner Karriere. Bereits 1964 hatte er angekündigt, seine Stellung im kommenden Jahr aufgeben zu wollen, um sich nun vollständig seiner expandierenden Praxis widmen zu können. Yales Präsident Kingman Brewster bedauerte Rudolphs Entscheidung, zeigte jedoch Verständnis dafür und bekannte, Yale könne sich glücklich schätzen, Rudolph so lange gehalten zu haben. Unter Rudolphs Führung habe die Architekturschule einen „beneidenswerten Ruf“ erlangt und sei zu einem „kreativeren und aufregenderen Ort“ geworden.<sup>74</sup> Anders als etwa sein Amtsvorgänger George Howe wollte Rudolph sich jedoch nicht an der Suche nach einem Nachfolger beteiligen. Für diesen Posten waren Robert Venturi, Romaldo Giurgola und Charles Moore erwogen worden, und Moore, der zuvor Leiter der Architekturabteilung in Berkeley gewesen war, wurde schließlich im Mai 1965 der Öffentlichkeit präsentiert.

Moores Berufung nach Yale brachte aus Sicht von Robert A. M. Stern nicht nur „drastische“ Veränderungen des Lehrplans mit sich, sondern führte zudem auch zu „dramatischen“ Veränderungen im Arts and Architecture Building.<sup>75</sup> Dieses geriet im Jahr 1969 in Brand, und das Feuer wurde – obgleich seine Ursache nie eindeutig geklärt werden konnte – zumeist als Ausdruck der Ablehnung des Gebäudes durch die Studenten interpretiert, die sich seit seiner Eröffnung im Jahr 1963 angestaut hatte. Bei der anschließenden Wiederherstellung wurde Rudolph nicht zur Rate gezogen, und das Gebäude wurde unter Moore stark verändert. Doch auch sonst zeigte sich Moore nicht gerade als Freund von Rudolphs Architektur, und so ereiferte er sich 1973 beispielsweise über das Parkhaus an der Temple Street, dessen „gigantische Aschenbecherform“ aus seiner Sicht nicht nur „nutzlos“, sondern schlichtweg „außer Kontrolle“ geraten war, zumal sie – für Moore offenbar höchst symbolträchtig – mit den unter der Woodstock-Generation mittlerweile beliebten VW-Bussen ins Gehege komme. Weder benötigten Autos einen skulpturalen Aufbewahrungsort, noch Sorge diese Skulptur für die von Rudolph erwünschte „Spannung“ beim Benutzer. Dieser Sorge sich

*buildings around it. The substance is ordinary: conventional windows, brick curtain walls on a steel frame for economical construction and workable maintenance. The outside: an addition rather than a monument... We have diminished its necessarily big bulk... The big new building... does not dominate Leet Oliver; it could not stand alone or without Leet Oliver.* Erläuterungsbericht zum Entwurf von Venturi & Rauch, in: Moore/Pye 1974, S. 86. Hervorhebungen im Original.

74 zit. n. "Head Architect To Leave Yale For Own Firm". New Haven, Yale University, Manuscripts and Archives, Paul Rudolph Papers (Zeitungsausschnitt, wahrscheinlich Yale Daily News, datiert: 21.09.1964).

75 Robert A. M. Stern: Yale 1950–1965. In: *Oppositions* 4 (1974), S. 56.

vielmehr darum, ob an den massiven Betonformen nicht die Antenne seines Autos abreiße, oder ob es ihm nach dessen Abstellen überhaupt gelinge, das Betonlabyrinth lebend zu verlassen. In sofern sei die plastisch-monumentale Redseligkeit des Parkhauses überaus unangemessen, und der Bau solle doch, so Moore, am besten „die Klappe halten“:

*“[I am] in absolute opposition to something like the Paul Rudolph parking garage in New Haven. The last thing in the world is to make a sculptural statement out of a place where you put cars... It seems to me out of control. (...) No excitement comes from driving the car in, and no excitement comes from walking away from it. When you drive in, you are too concerned about whether your aerial will be ripped off. When you walk away from your car, the only excitement is whether you’re going to survive... All the excitement there is only in that giant ash-tray shape, not in you as somebody using it. That, I believe, is a wrong way to get excitement.”<sup>76</sup>*

Moores neuer Schwerpunkt in der Ausbildung zeigte sich jedoch auch in der neuen Beschreibung der Schule in den Lehrangebotsheften. Auch wenn hier – wie für die unter Rudolph verwendete Fassung – Moores konkreter Anteil nicht nachgewiesen werden kann, so fällt doch die komplette Neufassung des Textes auf, die anders als im Falle Rudolphs keine Passagen aus der vorhergehenden Fassung übernahm. Statt dessen legte die Beschreibung nun ein deutlich stärkeres Gewicht auf die gesellschaftliche Verantwortung des Architekten. Aus Sicht des neuen Textes musste der Student, selbst wenn er bereits über eine vorhergehende akademische Ausbildung verfügte, nun wieder „ganz von vorn“ beginnen, da er lernen müsse, die für die Arbeit des Architekten wichtigen „Dinge zu sehen“ und gleichfalls auch die „Prozesse zu verstehen“, die diesen Dingen Form gäben. Die Herangehensweise des Architekten sei daher durchaus der eines Wissenschaftlers verwandt, und seine Aufmerksamkeit habe sowohl den nahe liegenden und „finiten“ Elementen eines Bauwerks wie etwa einem Türknauf als auch solch höchst „allgemeinen“ Aspekten wie der Bedeutung und der Rolle des öffentlichen Raums in einer demokratischen Gesellschaft zu gelten. Die Ausbildung diene daher der Entwicklung der schöpferischen Kräfte durch die „Lösung von Problemen“, und beginne mit einem grundlegenden „Verständnis“ eines Problems, auf dessen Basis dann ein Lösungsansatz entwickelt werde. Dieser werde dann in einem Prozess durch weiteres „Sammeln von Informationen“, deren „Organisation“ und „Anwendung“ weiterentwickelt und führe schließlich zum „Test“ der

76 Moore, in: Cook/Klotz 1973, S. 242 f.

so gefundenen Lösung, um zu sehen, ob sie „Sinn“ mache. Dem Architekten obliege die Aufgabe, den Vorstellungen und Haltungen seiner Gesellschaft „stoffliche Form“ und Gestalt zu geben, die ein „Behältnis für menschliche Aktivitäten“ und zugleich materieller Ausdruck der Gesellschaft „im Antlitz der Erde“ sei. Angesichts des weltweiten „explosiven Wachstums“ sei diese Aufgabe eine größere Herausforderung als jemals zuvor und sei gar schwieriger und nicht zuletzt aufregender als die Erforschung des Weltraums. Daher müsse sich der Architekt, so der Text, im Klaren sein, dass er nicht länger „abseits der Gesellschaft“ stehen könne, sondern im Gegenteil in viele ihrer „zentralen Probleme“ verweben sei und diese zu lösen habe.<sup>77</sup>

### Zwischen Intuition und Megastruktur: Theorie nach 1965

Rudolph hingegen ließ nach acht Jahren in der Lehre eine gewisse Ernüchterung erkennen. Trotz seiner Position in Yale, die ihn nach eigener Ansicht „sozusagen zum Mitglied des Establishments“ gemacht hatte, bekannte Rudolph 1970, dass er sich dadurch zwar „irgendwo akzeptiert“ gefühlt habe, ihm aber auch bewusst geworden sei, dass er „niemals dazugehören“ und man ihn „immer angreifen“ werde, und sein Rücktritt ermöglichte ihm nach eigener Ansicht wieder den „Luxus“, ein Außenseiter zu sein.<sup>78</sup> Als Leiter der Architekturabteilung, so Rudolph, sei es seine Aufgabe gewesen, „alles zusammenzuhalten“, und er sei letztlich sehr „stolz“ darauf, dass es trotz seiner Berufung von Repräsentanten völlig unterschiedlicher architektonischer Richtungen nie zu einer „ernsthaften Auseinandersetzung“ gekommen sei. Dennoch habe er als Lehrer auf der einen und weiterhin praktizierender Architekt auf der anderen Seite versucht, „zwei verschiedene Menschen zu sein“, da die notwendige „Unvoreingenommenheit“ des ersten notwendigerweise mit den persönlichen Vorlieben des zweiten habe kollidieren müssen.<sup>79</sup> Zudem schien wieder einmal – wie schon 1946 bei seiner Rückkehr nach Harvard – seine praktische Seite ihr Recht zu fordern, und er bekannte 1967, dass er im Grunde kein Theoretiker sei und sich in der akademischen Welt nie wohlgeföhlt habe. Stattdessen sah Rudolph das Bauen als Prozess des Suchens an, der notwendigerweise über *trial and error* zu einer „Vielzahl von Fiaskos“ führe. Mehr als früher nahm er für sich und seine Arbeit nunmehr „Intuition“ und auch das Recht auf persönliche „Vorurteile“ in Anspruch:

77 Bulletin, Yale University, School of Architecture and Design, Series 63, Januar 1967, S. 19. New Haven, Yale University, Manuscripts and Archives.

78 Paul Rudolph, in: Sibyl Moholy-Nagy: Paul Rudolph: Bauten und Projekte. Stuttgart 1970, S. 16; Rudolph, in: Cook/Klotz 1973, S. 92

79 „Ich versuchte, zwei unterschiedliche Menschen zu sein, einerseits ganz unvoreingenommen, interessiert an den Ideen anderer und ihre Arbeit fördernd, dabei immer bemüht, alles auf das große Ganze zu beziehen – andererseits wusste ich die ganze Zeit, dass dies das Gegenteil von der Existenz des schöpferischen Menschen ist.“ Rudolph, in: Moholy-Nagy 1970, S. 16.

*“I am an intuitive architect, but I didn’t always trust intuition... I’m full of prejudices, too. Some years ago that bothered me terribly, and I tried to suppress them. Not any more. Now I cherish them. (...) I was never comfortable in the academic world. I like to build, and though I think we need teachers and scholars and nonbuilding architects – theorists – I am not one of them.”<sup>80</sup>*

Ein Vorbild für diese persönlich-emotionale Herangehensweise, die sich einer objektiv-rationalen Bewertung bewusst entzog, erkannte Rudolph einmal mehr in Frank Lloyd Wright. So schrieb er im Jahr 1970 den begleitenden Text für einen Bildband über Wrights Haus Kaufmann, der nicht nur seine Bewunderung für Wright belegte, sondern Rudolph auch als sensiblen Beobachter auswies.<sup>81</sup> So erkennt er in Wrights Meisterwerk eine ausgewogene Komposition von räumlichen „Kräften und Gegenkräften“, wie er sie auch in seinen eigenen Arbeiten anstrebte und die, so Rudolph, „alle großen Werke“ der Architektur auszeichne. Fallingwater sei ein Beleg dafür, dass die große Architektur des 20. Jahrhunderts letztlich nicht mehr oder weniger funktional sei als die früherer Epochen und die „enge Interpretation des Funktionalismus“, eines gedanklichen Grundsteins der Moderne, letztlich zu ihrer Schwächung geführt habe. Auch die Verwendung der Materialien sei bei Fallingwater überwiegend symbolisch motiviert, und Wrights Einstellung zum International Style zeige sich exemplarisch an der Treppe, die vom Wohnraum hinab zum Wasserfall führe. Diese beinahe „unbenutzbare“ Treppe lasse die Gedanken des Betrachters nicht los, obgleich ihre Existenz niemand restlos erklären könne. Rudolph spürte wohl eine Verwandtschaft zu Wright, der sich – wie er selbst – vom „doktrinären Funktionalismus“ befreit hatte, um wieder eine nicht fassbare, „mystische“ und emotionale Qualität in seine Bauten zurückzuholen. Aus dieser Sicht war Fallingwater für Rudolph nicht weniger als ein „verwirklichter Traum“, der tiefe menschliche Gefühle berühre:

*“Wright’s attitude... is best summed up by the stairs from the living area to the stream below. These celebrated stairs, so essential for the relationship of the house to the land and the interior space to the exterior space below, are almost unusable... But one returns to these haunting stairs over and over again. Why are they there? One knows they had to be there, but can never fully explain why. All great architecture is,*

80 zit. n.: David Jacobs: The Rudolph Style: Unpredictable. In: New York Times Magazine, 26.03.1967, S. 57.

81 Paul Rudolph: Fallingwater. In: Yukio Futagawa (Hg.): Frank Lloyd Wright Kaufmann House. Tokio 1970, o.S.



*finally, a mystery. (...) Fallingwater is a realized dream... It touches something deep within us about which, finally, none of us can speak."*

Trotz seiner Selbsteinschätzung, kein Theoretiker zu sein, trat Rudolph nach dem Ende seiner Lehrtätigkeit in Yale weiterhin als Redner auf, und er blieb auch ein häufig publizierter Gast in der Fachpresse.<sup>82</sup> Neue Aufsätze entstanden während dieser Zeit jedoch nicht mehr, und auch seine Reden blieben unveröffentlicht, so dass sein theoretischer Beitrag in dieser Phase aus der Rückschau weitgehend unsichtbar bleibt. Wie zwei Redemanuskripte aus seinem Nachlass belegen, widmete sich Rudolph jedoch weiterhin städtebaulichen Fragen und setzte sich insbesondere mit der Frage auseinander, wie die in vielen Städten geplanten oder bereits in der Ausführung befindlichen Stadtautobahnen und Schnellstraßen in das städtische Gefüge integriert werden könnten.

Eine 1966 an der Brown University gehaltenen Rede ist dabei in sofern bedeutsam, als Rudolph sie in den Jahren 1975 und 1983 erneut in nur wenig veränderter Fassung hielt, und sie zudem – ebenfalls nur leicht verändert – noch 1989 zur Veröffentlichung in einer Studentenzeitschrift freigab.<sup>83</sup> Städte, so Rudolph in dieser Rede, sollten keine „charakterlosen Nicht-Orte“ sein, die nur soziologischen Anforderungen genügten, sondern „Kunstwerke“. Trotz ihrer „Komplexität“ müssten sie weiterhin als ein „Ganzes“ begriffen werden, und das Ziel der Schaffung einer „menschlichen Umwelt“ dürfe angesichts des Automobils, der zunehmenden Größe von Bauwerken und der „Bevölkerungsexplosion“ nicht aus den Augen verloren werden. Stadtplanung – für Rudolph gleichbedeutend mit Stadtgestaltung („*urban design*“) – sei daher eine „Kunst“, sogar die „komplexeste und wichtigste“ aller Künste. Schon seit jeher habe der Mensch versucht, seine Umwelt zu ordnen, und habe Städte geschaffen, die zum „letztgültigen und dauerhaftesten Ausdruck“ ihrer Zeit geworden seien. Nach Rudolphs Definition hatte sich die Stadtgestaltung daher allen Elementen der Stadt zu widmen und diese in Einklang zu bringen. Dabei spielten aus seiner Sicht auch Aspekte des Gebäudeentwurfs wie das Verhältnis der innenräumlichen Organisation zur äußeren Gesamtform oder der Bauschmuck eine städtebauliche Rolle:

*“Urban design, as opposed to the design of a single building, is concerned with the relationship of every element to every other element so that the whole is greater than its parts. It is concerned with the re-*

82 Der Avery Index verzeichnet zum Schlagwort „Paul Rudolph“ zwischen 1965 und 1972 immerhin 62 Einträge, davon allerdings 28 in den Jahren 1966/67.

83 Paul Rudolph: Brown University Speech. Library of Congress, Paul Rudolph Collection (Typskript, datiert: „December 8, 1966“).

*relationships of buildings to each other, the form of the space between buildings, of solids to voids, of buildings to the ground and to the sky, of internal spaces to the exterior form, of painting and sculpture to the building, and, most important in our century, the relationship of graphics and the paraphernalia embodying every means of transportation.*<sup>84</sup>

Heute jedoch, so Rudolph weiter, dominiere statt dessen die „Verwirrung“, und die verantwortlichen Planer seien zumeist Juristen, während die Architekten nur noch die auf Grundlage dieser Pläne entstehenden Gebäude gestalteten. Gebäude hingen jedoch von ihrem Umfeld ab und seien nicht – wie allzu oft angenommen werde – „eigenständige Wesen“. Der schöpferische Prozess sei daher, entgegen der landläufigen Meinung, zutiefst „unpersönlich“, der Architekt und Stadtgestalter müsse seinen Blick auf die Bedürfnisse eines Zeitalters lenken und die in der Gesellschaft wirksamen „Kräfte“ erspüren. So sei er letztlich nur ein „Instrument“, das diese Kräfte in eine Umwelt „übersetze“, die jedem „diene“; und jedes Werk, dass sich so über das „Unmittelbare“ erhebe, werde schließlich für seine Zeit sprechen und bleibe nicht bloß „esoterisch“. Um nicht „machtlos“ zu bleiben, müsse der Architekt und Stadtgestalter daher die in der Gesellschaft vorherrschenden Kräfte und Wünsche erkennen und in die „dreidimensionale Realität“ übersetzen. Aus Rudolphs Sicht war die gegenwärtige Gesellschaft dabei insbesondere von drei Kräften bestimmt: dem „Materialismus“, der „Zunahme der Größe“ als Resultat der Bevölkerungsexplosion, und nicht zuletzt dem Einfluss der Wissenschaften.

Bemerkenswert waren dabei insbesondere Rudolphs Ausführungen zu den beiden ersten Punkten. Der Materialismus, so Rudolph, sei dabei die „primäre“ Kraft in den USA und offenbare sich vor allem in der Konzentration auf Herstellungskosten. Der „strikte Materialismus“ führe so allzu oft zur Beschreitung schon bekannter, vermeintlich billigerer Wege, beeinträchtige so die Kreativität und führe letztlich zu „uninspirierten“ und „langweiligen“ Lösungen. Diese Entwicklung sei jedoch kein Zwang, wie das Beispiel Venedig zeige, das selbst von einer materialistischen Gesellschaft geschaffen worden sei. Die Zunahme der Größe, so Rudolph, habe dazu geführt, dass nun Kommunikation und Verkehr immer bedeutender würden und schlage sich in den Autobahnen und der ihr folgenden Bebauung nieder. Einerseits verrieten die aus den Anforderungen des fahrenden Autos entwickelten Formen der Verkehrsbauten eine „atemberaubende Sicherheit“, wie etwa die sinnliche „Üppigkeit“ von Autobahnknoten zeige, doch andererseits stehe

diese im Gegensatz zu den „traurigen“ Flächen zum Abstellen der Autos, deren Dimensionen oft die Gebäude zu verschlucken drohten. Das Verhältnis von Auto und Stadt werde daher zu einem bestimmenden Charakteristikum der Mitte des 20. Jahrhunderts werden, und es bedürfe, so griff Rudolph einen alten Gedanken auf, „Schränken“ zur Aufbewahrung des „Kleidungsstücks“ Auto, oder einer neuen Auffassung von Stadtautobahnen wie dem geplanten Lower Manhattan Expressway als Gebäude. Das Auto müsse „gezügelt“, nicht jedoch lächerlich gemacht werden, und seine Begleiterscheinungen müssten ernsthaft betrachtet und neu bewertet werden. So könne etwa die Tankstelle zum modernen Äquivalent des Dorfbrunnens werden, und auch die oft verdammten Schilder und Werbeplakate seien letztlich gültige Schmuckformen der Zeit, die freilich – anders als in früheren Epochen – noch nicht als solche erkannt worden seien:

*“In sophisticated hands there is more color, verve and spirit inherent in 20<sup>th</sup> century graphic art than in most easel painting. It is not integrated into the fabric of our environment, partially because we look down on graphic art. The Renaissance would have known what to do with neon tubing. Certainly the stained glass artists of Chartres cathedral would have reveled in it... Our Pop artists have helped show the connections. Times Square should have five times as many neon signs to completely hiding all those ugly buildings.”<sup>85</sup>*

Die Gedanken zur Neubewertung der automobilen Infrastruktur griff Rudolph zwei Jahre später nochmals auf<sup>86</sup> und ließ dabei auch eine gedankliche Nähe zu Theoretikern der Megastruktur wie Maki erkennen. Die Gestaltung von Stadtautobahnen und Schnellstraßen, so Rudolph, stelle derzeit eines der „schwierigsten und drängendsten“ Probleme in den USA dar. Dieses Problem berühre sowohl den Gegensatz zwischen den Anforderungen des fließenden Verkehrs und der konstruktiven Ordnung der Gebäude, als auch eine breite Varianz von Größenmaßstäben, Fragen des Denkmalschutzes, Kontinuität, und die Entwicklung einer Formensprache für das 20. Jahrhundert. Schnellstraßen könnten zu mehr als nur einem Transportweg und statt dessen insbesondere in dichten städtischen Situationen zu einem „multifunktionalen Korridor“ werden, von dem die angrenzenden Bereiche profitieren könnten. Dazu bedürfe es jedoch eines neuen Blicks auf die zumeist als „inhuman“ aufgefassten Verkehrsbauwerke. Die Benutzung von Straßen bereite vielen Menschen Freude, und eine Untertunnelung würde sie dieser Freude und zudem

85 ebd., S. 7.

86 Paul Rudolph: The Expressway as a Multi-Purpose Environment. Library of Congress, Paul Rudolph Collection (Typoskript mit handschriftlichen Korrekturen, datiert: „6/4/68“).

auch ihrer wohl „denkwürdigsten Kontakte“ mit der Stadt berauben. Statt sie zu vergraben, könnten Straßenbauwerke benutzt werden, um verschiedene Nutzungen aufzunehmen oder gar „chaotische“ Situationen neu zu ordnen. Dies sei auch deshalb möglich, da Verkehrsbauwerke als mittlerweile „einziges Element“ im Stadtbild noch die notwendige Größe hierzu besäßen.

Derzeitige Schnellstraßen mit ihrem begleitenden Streifen von „Niemandland“ seien jedoch ein „maßstabsloser und unmenschlicher Zerstörer“ von Nachbarschaften und Immobilienwerten gleichermaßen. Würden sie jedoch als eine „neue Gebäudeform“ begriffen und der Platz über und unter dem Straßenbett genutzt, könne diese zerstörerische Wirkung ins Gegenteil verkehrt werden. Hierzu, so Rudolph, müssten jedoch die unterschiedlichen geometrischen und konstruktiven Ordnungen der Straße und der Gebäude in Einklang gebracht werden. Beispiele wie der Ponte Vecchio sowie Le Corbusiers Vorschlag für Algiers jedoch illustrierten den Reiz und die Möglichkeiten eines solchen geometrischen Gegensatzes. Bislang wirkten die Stadtautobahnen durch ihre Größenordnung zwar zerstörerisch auf die angrenzenden Bereiche, doch der „enorme“ und vor dem 20. Jahrhundert undenkbare Maßstab ihrer „Kolonnaden“ könne für die Menschen nutzbar gemacht werden, indem dazwischen Strukturen kleineren Maßstabs, etwa für Wohnungen, eingefügt würden. Durch ihre – bislang noch ungewohnte – „kontinuierliche Qualität“ könnten solche Bauwerke zu einem ebenso gültigen neuen Typus im Städtebau werden wie es zuvor das Hochhaus geworden sei.

Diese neuen, linearen, mehrere tausend Meter langen Gebäude müssten sich allerdings an die bestehenden Muster und das städtische Gewebe beiderseits anpassen, was durch maßstäbliche „Modulation“ jedoch möglich sei. Allein ihre physischen Größe lasse sie nicht von vornherein „inhuman“ werden. Durch ihre fließenden Formen könnten sie gar – nach dem Vorbild traditioneller Hügelstädte, die sich ebenfalls an die Topographie ihres Standortes anpassten – zu einer Art „menschengemachter Landschaft“ werden. Nicht zuletzt, so Rudolph, entspreche die kontinuierliche Qualität solcher Bauwerke den Anforderungen des 20. Jahrhunderts nach „flexiblen“, „offenen“ und „wachsenden“ Bauwerken und stehe damit im Gegensatz zu den – immer noch dem in sich geschlossenen und „finiten“ Ideal der Renaissance huldigenden – Kisten. Diese ignorierten zudem ihre Umwelt und seien damit nicht in der Lage, die neuen Schnellstraßen zu „dominieren“. Anstelle dieser „anonymen“ und nicht erweiter- oder verkleinerbaren Kisten müsse eine „expressivere“, ihre jeweilige Funktion klar artikulierende Architektur entstehen, die unterschiedliche Bauwerke klar kennzeichne. Letztlich, so Rudolph, verspreche die Vereinigung der Bauten für Verkehr und für menschliche Nutzung die wahren städtebaulichen Anforderungen des 20. Jahrhunderts zu erfüllen:

*“The marriage of these two physically alien, yet mutually dependent, concerns of the city: building for humans and transportation for humans, is the dominant 20<sup>th</sup> century design potential. [A study of] the expressway, because of its size, importance and location would touch on most of the social, economic and political problems of the 20<sup>th</sup> century [and] should help point the way toward a clearer understanding of true 20<sup>th</sup> century urban design environmental problems.”<sup>87</sup>*

### **Projekte und Probleme: Praxis nach 1965**

Rudolphs Praxis wurde zwischen 1965 und 1972 zum einen von der Fertigstellung seiner größten Projekte in den USA wie dem State Service Center in Boston oder dem Campus für das Southern Massachusetts Technological Institute (SMTI) geprägt. Diese wurden bis 1971 bzw. 1972 fertiggestellt, waren jedoch schon während der Jahre in Yale entworfen worden und spiegelten sowohl formal als auch inhaltlich noch mehr die Ideen dieser Zeit wieder. An neuen Projekten traten nun vor allem Studien für Megastrukturen hervor, die sowohl Rudolphs städtebauliche Ambitionen widerspiegelten als auch die Anwendungsmöglichkeiten für vorfabrizierte Raum- und Hauszellen ausloteten, die nach seiner Ansicht zu den „Ziegelsteinen des 20. Jahrhunderts“ werden konnten. Vorbild für solche „Module“ sollten nach Rudolphs Vorstellung die in den USA geläufigen *mobile homes* sein, die um 1970 etwa ein Viertel aller landesweit neu gebauten Wohneinheiten stellten, aufgrund ihrer aus dem Fahrzeugbau abgeleiteten Konstruktion jedoch deutlich leichter waren als die Beton-Raumzellen Moshe Safdies in Montreal und zudem regulär auf der Straße transportiert werden konnten. Die aus der Straßenverkehrsordnung resultierenden Beschränkungen in der Breite wollte Rudolph dabei durch faltbare Wand- und Dachelemente umgehen, die, sobald die Einheit auf der Baustelle angekommen war, ausgeklappt und dann arretiert werden sollten, und die solcherart vergrößerte Einheit dann schließlich an ihren endgültigen Platz gehoben werden konnte. Eine solche Modulbauweise erfüllte nach Rudolphs Ansicht nicht nur die ökonomischen Anforderungen des Massenwohnungsbaus, sondern erlaubte darüber hinaus trotz immer größerer Gebäude auch die Erzielung eines „menschlichen“ Maßstabs, da sich in Form der Module nun die einzelnen Räume oder Einheiten direkt in der Fassade ausdrückten – ein Prinzip, das nach seiner Ansicht auch die traditionelle Architektur bestimmt hatte, wo die Dimensionen der Innenräume an den Fassaden der Gebäude ablesbar seien.<sup>88</sup>

<sup>87</sup> ebd., S. 4.

<sup>88</sup> Paul Rudolph: *Enigmas of Architecture*. In: A+U 80 (1977), S. 319; Rudolph, in: Cook/Klotz

Beispiele für diesen Ansatz waren die Entwürfe für das Graphic Arts Center in New York (1967) sowie die von der Ford Foundation finanzierte Studie für eine Überbauung der geplanten Stadtautobahn Lower Manhattan Expressway, ebenfalls in New York (1967–74), die jedoch beide nicht realisiert wurden. Das von der finanzkräftigen Druckgewerkschaft beauftragte Graphic Arts Center war dabei laut Rudolph eine „echte Megastruktur“, die auf Manhattan am Ufer des Hudson River hätte entstehen sollen. Die Basis des riesenhaften multifunktionalen Komplexes bildete ein Podium, das den West Side Drive überbaute und neben den Parkgeschossen und der Anlieferung auch Produktionsflächen für Druckereien und graphische Betriebe, eine Grundschule, ein Gemeindezentrum, ein Hallenbad sowie Läden und Restaurants aufnahm und sich um eine Marina anordnete. Über dem Podium erhoben sich sowohl zwei Büro- als auch mehrere Wohntürme mit insgesamt 4050 Wohneinheiten, die aus vorgefertigten Modulen bestanden. Diese waren von insgesamt 26 zentralen Erschließungs- und Versorgungskernen abgehängt und so versetzt angeordnet, dass jeweils das Dach jeder Einheit die Terrasse für die darüberliegende Wohnung bildete. Die mit faltbaren Wandelementen versehenen Wohnmodule sollten nach Rudolphs Vorstellung auf Lastwagen angeliefert und dann auf der Baustelle auseinandergeklappt werden, in diesem Zustand fixiert und schließlich mit dem Kran an ihren Platz in der Struktur gehoben werden.<sup>89</sup>

Ebenfalls aus vorgefertigten, faltbaren und auf der Straße transportierbaren Modulen sollte auch die Überbauung des Lower Manhattan Expressway bestehen, doch für Rudolph lag der Schwerpunkt dieses Entwurfs auch im Ausloten von Möglichkeiten, wie eine Stadtautobahn die Stadt nicht länger zerschneiden, sondern ihr als „verbindendes“ Element dienen sollte. Hierzu sollte die Straße als Bauwerk aufgefasst werden, das überwiegend Wohnungen, aber auch ergänzende Nutzungen aufnehmen sollte und so aus Rudolphs Sicht auch eine neue Lösung für das bei Stadterneuerungsprojekten übliche und zu Kontroversen führende Problem der Umsiedlung von Bewohnern anbieten. Nachdem die Pläne zur Realisierung der Straße zu Beginn der 70er Jahre aufgegeben wurden, blieb auch Rudolphs Vorschlag eine Studie, wurde jedoch 1974 an der Seite eines weiteren Projekts von Ulrich Franzen im Rahmen eines Buches ausführlich publiziert. Die Straße verlief dabei größtenteils unter der Erdoberfläche oder unter der terrassenförmigen Bebauung und trat nur zu den beiden Brücken über den East River hin an die Oberfläche. Diese terrassenförmige Bebauung nahm

1973, S. 112 f.; „The Mobile Home is the 20th Century Brick“. In: *Architectural Record*, April 1968, S. 137

89 „The Mobile Home is the 20th Century Brick“, S. 137–143; Moholy-Nagy 1970, S. 196–205.

dabei vor allem Wohnungen, aber auch ergänzende Nutzungen auf. An den Brückenköpfen schlug Rudolph höhere, bis zu 60 Geschosse hohe Wohnbebauung vor, die für den herannahenden Autofahrer gewissermaßen ein „Tor“ nach Manhattan bilden sollten. Das Herzstück des Konzepts stellte dabei ein zentraler mehrgeschossiger Umsteigeknoten an der Verzweigung der Stadtautobahn dar, wo die wichtigsten öffentlichen Gebäude angesiedelt werden sollten, und der nach Rudolphs Vorstellung eine „moderne Alternative zur Plaza“ darstellte.<sup>90</sup>

Obleich diese beiden ambitionierten Projekte unrealisiert blieben, gelang Rudolph die Anwendung der konstruktiven und auch ästhetischen Möglichkeiten der Modulbauweise an einem kleineren Projekt, der Wohnanlage Oriental Masonic Gardens in New Haven (1968–71). Bei diesem aus 148 Einheiten bestehenden Projekt des sozialen Wohnungsbaus waren die zweigeschossigen Hauseinheiten jeweils kreuzförmig in Vierergruppen um einen zentralen Kern angeordnet und zu einer Teppichbebauung arrangiert wurden. Durch das kreuzförmige Layout erhielt jede Wohnung einen eigenen Gartenhof und bot so aus Sicht Rudolphs eine Alternative zum freistehenden Haus oder zum Reihenhaus. Jede Hauseinheit bestand aus zwei vorgefertigten Modulen, die jedoch nicht faltbar waren, und so, wegen ihres Transports auf LKWs, auf die im Straßenverkehr zulässige Maximalbreite von 3,60 Metern beschränkt blieben.<sup>91</sup>

Rudolphs Entwurf für die Satellitenstadt Stafford Harbor in Virginia (1966) hingegen blieb unrealisiert, führte ihn jedoch abermals in enorme Größenordnungen. 60 Kilometer südlich von Washington DC am Ufer des Potomac auf 2000 ha Fläche gelegen, sollte die neue Stadt in 9500 Einheiten bis zu 35000 Einwohner beherbergen. Nach den schon in der Realisierung befindlichen *New Towns* Reston und Columbia wäre Stafford Harbor damit zur dritten Planung dieser Art um Washington geworden. Die in Clustern organisierte Bebauung folgte dabei der bewegten Topographie und akzentuierte sie zusätzlich, indem die höchsten Gebäude auf die Hügelkuppen platziert wurden. Die terrassenförmigen Wohngruppen betonten die Landschaftsilhouette zusätzlich, und der Autoverkehr wurde teilweise „unsichtbar“ unter den Gebäudegruppen und durch Täler geführt und auch die notwendigen Parkplätze sollten größtenteils unter den Gebäuden angeordnet werden. Zur zentralen Attraktion der Stadt sollte eine Marina am Fluss werden, wo auch das Zentrum der Stadt liegen und einen Glockenturm sowie ein Amphitheater zur Attraktion erhalten sollte. Laut Rudolph stellte die Struktur ein

90 Peter Wolf: *The Evolving City*. New York 1974, S. 52–87; Rudolph, in: Cook/Klotz 1973, S. 107 ff.

91 Moholy-Nagy 1970, S. 218 f., Cook/Klotz 1973, S. 113.

Versuch dar, sowohl eine „dominante“ Architektur als auch einen „intimen“ Maßstab zu erzielen.<sup>92</sup>

Mehr auf die gestalterischen Möglichkeiten einer Modulbauweise ging das Forschungs- und Verwaltungsgebäude für die Pharmafirma Burroughs-Wellcome im Research Triangle Park bei Durham, North Carolina (1969–72) ein. Obwohl das Gebäude mit einem konventionellen, betonummantelten Stahlskelett errichtet wurde, konnte es nach Rudolphs Ansicht auch als Arrangement aus sechseckigen Modulen gelesen werden, die in die A-förmige Rahmenkonstruktion eingeschoben worden waren. Auf diese Weise drückte das Gebäude auch formal den Umstand aus, dass kein Gebäude je vollendet sei sondern sich ständig wandeln müsse. Die „lavaartige“ Komposition formte aus seiner Sicht einen künstlichen Hügel und überhöhte durch ihre Staffelung die natürliche Kuppe des Geländes.<sup>93</sup>

Eine völlig andere, aus heutiger Sicht kaum bekannte Seite seines Werks zeigte hingegen Rudolphs eigenes Apartment in New York (1966), das er nach seinem Weggang in Yale bezogen hatte und auch als Experimentierfeld für neue Ideen nutzte. Seiner Rede von 1966 folgend, in der er nicht zuletzt die Geringschätzung von Gebrauchsgrafik und Leuchtreklamen kritisiert hatte, zeichnete es sich folgerichtig durch knallige Farben oder auch die Verwendung von Ausschnitten aus Werbeplakaten aus, die etwa die Wände und Schränke der Küche überzogen. Wie zeitgenössische Aufnahmen zeigen, konnte der Raum so fast als dreidimensionale Adaption eines Pop-Art-Gemäldes begriffen werden und veranlasste das *New York Times Magazine* in einer zeitgenössischen Besprechung zur Bemerkung: *“Soup cans went into pop art – and now pop art moves back into the kitchen.”* Auch sonst bewies Rudolph Experimentierfreude und Spaß an unorthodoxen Lösungen, und so hatte er beispielsweise seine Bücher als „Lesewand“ mit L-Schrauben an der Wand befestigt, so dass sie wie Bilder wirkten, und im Schlafzimmer hatte er das Bett ebenso wie den Boden mit einem weißen Schaffell überzogen, so dass es in seinen Worten zu einem „pelzigen Bas-Relief“ wurde. Aus Sicht der Zeitung stellte insbesondere die Verwendung knalliger Farben, die oft wie ein „Faustschlag“ wirke, ein herausragendes Merkmal der Wohnung dar; aus Rudolphs Sicht jedoch ließen die Plakatfragmente nicht nur große farbige Elemente zu, sondern konnten, als gewissermaßen konsumierbare Architektur, ohne große Kosten einem Stimmungswandel angepasst werden.<sup>94</sup>

92 Jane Sharkey: Paul Rudolph Designs an Atztec-Style Cluster of Houses for a New Town Near Washington. In: *New York Times*, 05.11.1967. Rudolph, in: Cook/Klotz 1973, S. 104.

93 Rudolph: *Enigmas of Architecture*, S. 318.

94 *“This is how you can afford great globs of color without the expense of paintings, and each week you can afford a new one.”* Paul Rudolph, zit. n.: Barbara Plumb: Paul’s Pacesetter. In: *New York Times Magazine*, 23.7.1967.



Überschattet wurde diese Schaffensphase jedoch auch von praktischen Schwierigkeiten, in deren Folge Rudolph Aufträge verlor, oder sie nur teilweise realisieren konnte. Dies betraf etwa das State Service Center in Boston, wo 1971 der etwa zwei Drittel umfassende erste Bauabschnitt eingeweiht wurde. Der Rest der Bebauung, die die Straßenfront des unregelmäßigen Grundstücks geschlossen hätte, blieb jedoch ebenso unrealisiert wie der als Zeichen gedachte und aus Rudolphs Sicht für die Wirkung des Entwurfs zentrale Büroturm. So blieb der Komplex über Jahre hinaus ein Torso und wurde erst Mitte der 90er Jahre ohne Zutun Rudolphs vervollständigt. Die wenig verhüllte Bruchkante des ersten Bauabschnitts, an der die Anschlussfugen sowie die Aufnahmen für die Fertigteile der verbleibenden Bebauung deutlich sichtbar blieben, konnte ebenso wie die wegen der fehlenden Randbebauung sichtbar gebliebene Tiefgarage als Ausdruck des harten Kostenschnitts gelesen werden, der das vorläufige Aus des Projektes bedeutete hatte. Solchermaßen unvollendet gab auch der unfertige Innenhof dem Komplex eine unwirkliche Anmutung, und aus der Sicht der Kritikerin Ada Louise Huxtable stellte sich der Bau 1972 daher als zwar „brillante Tour de force“ dar, die angesichts ihres entwerferischen „Dramas“ der Aufgabe wie auch der mittlerweile gedämpften gesellschaftlichen Stimmung vielleicht doch nicht ganz angemessen gewesen sei.<sup>95</sup>

Mit ähnlichen Probleme hatte Rudolph auch bei der Campusanlage für das Southeastern Massachusetts Technological Institute (SMTI) in Dartmouth im südlichen Massachusetts (1963–72) zu kämpfen. Wie schon beim State Service Center fungierte Rudolph hier wieder als architektonischer Berater (*consulting architect*) und arbeitete – ebenfalls wie schon in Boston – mit dem Büro Desmond & Lord zusammen. Aus seiner Sicht war der weit außerhalb der Stadt in der freien Landschaft gelegene Campus als „ein einziges Bauwerk aufgefasst“, was durch ein durchgängiges konstruktives System und ein einheitliches Material – Ortbeton und Betonstein – noch unterstrichen wurde. Anstelle der orthogonalen Geometrie des Art and Architecture Building oder der gekurvten Ordnung in Boston war die Anlage des SMTI durch eine Dreiecksgeometrie gekennzeichnet, die sowohl das Konstruktionsraster als auch die Freiraumgestaltung prägte. Der in diesem Projekt verwendete gerippte Betonstein stellte eine Weiterentwicklung der in New Haven und Boston verwendeten gerippten Betonoberflächen dar und sollte aus Rudolphs Sicht bei günstigerem Herstellungspreis ebenfalls Wetterbeständigkeit und eine durch wechselnde Lichtwirkung „dynamische“ und „intime“ Maßstäblichkeit erzielen, die traditionellem Ornament vergleichbar

95 Ada Louise Huxtable: New Boston Center: Skillful Use of Urban Space. In: New York Times, 11.09.1972

war. Da die Hochschule als sogenannter *commuter campus* konzipiert war und die Studenten nicht auf dem Campus wohnten, sondern täglich aus der näheren Umgebung einpendelten, legten sowohl die Verwaltung der Schule als auch Rudolph selbst großen Wert auf die Gemeinschaftsbereiche. So wurde die Anlage durch gebäudehohe Lobbies gegliedert, die als Eingangs- und Verteilerräume für die Bauteile der unterschiedlichen Fakultäten dienten. Durch frei geführte Treppen, Sitznischen und eingehängte Lounges waren sie sowohl Verkehrs- als auch Aufenthaltsraum und sollten den Kontakt und die Gemeinschaftsbildung unter den Studenten fördern. Wie auch schon im Art and Architecture Building waren sie darüber hinaus mit leuchten rotem Teppichboden ausgestattet und zudem mit fahnenartigen Stoffbahnen dekoriert, und dienten mit ihrer dramatischen Raumwirkung auch für Theateraufführungen und andere Veranstaltungen.

Die Anlage war von einer Ringstraße umgeben, an der sich die Parkplätze für die ausschließlich mit dem Auto anreisenden Studenten befanden, doch im inneren bildete ein autofreier Grünraum das organisierende Element der Anlage.<sup>96</sup> Aus Rudolphs Sicht sollte dieser zentrale Grünraum – nach seinen Worten eine „spiralartige Mall“ – ein „dynamisches“, gleichzeitig aber auch robustes und erweiterbares Grundgerüst für den Campus bilden, auf dessen Grundlage auch andere Architekten in Zukunft weiterbauen können – ganz nach dem Vorbild von Jeffersons Campusanlage für die University of Virginia in Charlottesville:

*“The central organization of this campus is purposely a moving, or dynamic one. That’s the very nature of what is needed, as I see it. When one gets beyond the spiraling mall, with its defining buildings, walks, terraces, planting, etc., then other architects will take over... In that sense, I’ve thought of it as similar to Thomas Jefferson’s University of Virginia, wherein he made a fixed, well-defined, marvelous central core for the campus. Beyond the core, other architects took over, building very inferior structures... But the cohesiveness of the center remains intact.”<sup>97</sup>*

Die Übernahme durch andere Architekten, die im Interview von 1973 anklang, hatte dabei durchaus einen realen Hintergrund, denn Rudolph war schon 1967 von seinem Posten entlassen worden, als lediglich der geisteswissenschaftliche Bauabschnitt fertiggestellt worden war. Problem waren vor allem zu hohe Kosten: für den realisierten Bauabschnitt lagen sie 25% über dem Kostenlimit des Bauherrn, und für die naturwissenschaftlichen Labors lagen die Angebote gar 30% über der Kostenschätzung. Der Rest des Campus

96 Moholy-Nagy 1970, S. 152; Rudolph: *Enigmas of Architecture*, S. 319; Rohan 2001, S. 302 ff.

97 Rudolph, in: Cook/Klotz 1973, S. 91

wurde dann ohne Rudolph vom Büro Desmond & Lord ausgeführt, die jedoch seine Pläne weiterverwendeten und den Campus so in seinem Sinne vollendeten. Trotz dieser Schwierigkeiten fiel die Kritik von Ada Louise Huxtable 1967 auf Basis des ersten Bauabschnitts jedoch positiv aus, und sie lobte Rudolphs Entwurf als eine der „kraftvollsten, schönsten und funktionalsten“ Schulanlagen im Land, die nicht nur gestalterisch überzeuge, sondern auch Lehrende und Studierende anspreche. Besonders die Gemeinschaftsbereiche stimulierten die „intellektuelle und soziale Aktivität“ auf dem Campus und bildeten so das wichtige „Ferment“ für Lernprozess der Studenten.<sup>98</sup>

Rudolph hatte signifikanterweise nur eine Woche zuvor einen anderen Auftrag, den einer Schule in New Canaan, Connecticut, verloren. Hier hatte Rudolph zwar noch nicht einmal erste Entwürfe angefertigt, aber dennoch hatte das Projekt in der Bevölkerung bereits eine – so die *New York Times* – „bittere Kontroverse“ in Gang gesetzt, in deren Verlauf Rudolph schließlich freiwillig von seinem Auftrag zurücktrat. Auch bei diesem Projekt war Rudolph im Vorjahr als Berater engagiert worden und hätte die Verantwortung wiederum mit Desmond & Lord sowie einem weiteren Büro aus Bridgeport geteilt. Diese Konstellation sowie die ersten Kostenschätzungen (die bei knapp 10 Millionen Dollar lagen) stießen bei der Bevölkerung auf Kritik. Bemerkenswert ist jedoch, dass auch Rudolphs Ruf, offenbar maßgeblich bestimmt durch das Art and Architecture Building im nahen New Haven, in der öffentlichen Debatte eine entscheidende Rolle spielte. Unter dem Eindruck der „massiven“ Gestalt des A&A forderten betroffene Eltern für ihre Schule ein „attraktives“ Gebäude, das durchaus den „Bautrends des 20. Jahrhunderts“ folgen könne, jedoch kein „revolutionäres Aussehen“ an den Tag legen solle, und forderten Rudolphs Entlassung. Anderen hingegen war der Gedanke unangenehm, dass durch seine Beauftragung anstelle einer einfachen Schule ein „architektonisches Monument“ entstehen könne und sprachen sich daher auch gegen eine Beauftragung anderer bekannter Architekten aus, um die Entstehung einer unerwünschten „Sehenswürdigkeit“ zu vermeiden.<sup>99</sup>

### Rudolph, der „Unberechenbare“: Rezeption im Wandel

Aus Sicht des Journalisten David Jacobs 1967 fehlte in Rudolphs Werk bisher noch ein echtes „Meisterwerk“, auch wenn das Art and Architecture Building bereits als solches gefeiert worden sei. Dennoch wertete er ihn, nach dem Tod von Saarinen, als einen würdigen Nachfahren Le Corbusiers und

98 Ada Louise Huxtable: How Success Spoiled SMTI. In: *New York Times*, 12.02.1967.

99 So wird ein Anwohner mit der Bemerkung zitiert: *“We don’t want a monument or an architectural landmark that people will drive miles to see. We just want a school.”* Nach: William Borders: Architect Quits School Project. In: *New York Times*, 01.02.1967

dessen „seltener Sinnlichkeit“, die einen Gegenpol zum vorrangig den Intellekt stimulierenden International Style und dessen dominierenden Funktionalismus darstelle.<sup>100</sup> Zwar seien Rudolphs Beuten noch in vieler Hinsicht „unperfekt“, doch im Gegensatz zur „statistischen“ Auffassung des Räumlichen in herkömmlicher Architektur zeichneten sie sich durch ihre „Bespielbarkeit“ aus und begriffen Raum als eine die Sinne anregende Größe. Damit stelle Rudolph sich auch der gegenwärtigen Tendenz vom Gebäude zum Gesamtkomplex, mit der die Ansprache der Nutzer immer wichtiger werde. So habe Rudolph schon die Hälfte gewonnen, denn in seinen Bauten mache der Aufenthalt Freude; die „andere Hälfte“, so Jacobs weiter, hänge jedoch davon ab, wie viel „Toleranz“ er für seine „unperfekten“ Gebäude in Zukunft noch bekomme. Rudolphs Karriere sei bisher positiv verlaufen – er sei in den frühen 50er Jahren schon als ein „vielversprechender“ Architekt eingestuft worden, sei seit 1958 ein „prominenter“ und nach seinem Weggang in Yale gar ein „angesehener“ Architekt geworden, und dennoch sei er immer noch jung. Dies jedoch werde sich wohl bald ändern, wenn Rudolph die Schwelle des 50. Geburtstages überschritten habe, und die bisherige „Schonzeit“ der Kritiker und Kollegen ende. Diese und nicht zuletzt auch seine Fürsprecher, die sich in der Vergangenheit teilweise sehr weit hätten herauswagen müssen, erwarteten nun von ihm, auch zu einem „führenden“ Architekten zu werden.<sup>101</sup> Wie schon für einige Kommentatoren um 1960 blieben also auch für Jacobs Zweifel, ob Rudolph letztlich seine Reife erreichen würde. So gelte in der Öffentlichkeit derzeit Philip Johnson als der „führende Architekt“ in den USA, da er viel präsenter sei als Rudolph. Dieser hingegen breche mit den öffentlichen Erwartungen an einen wiedererkennbaren Stil und werde durch seine selbstgewählte „Freiheit“ und „Intuition“ sowohl zunehmend „unberechenbar“ – und dies nicht nur formal, sondern auch qualitativ:

*“Allowing his intuition a greater role in his designing, Rudolph became one thing that most architects in mid-century America are not: unpredictable. People are used to getting Johnsesque buildings from Johnson, Stoneish buildings from Stone, Kahnish structures from Kahn, but something by Rudolph could turn out to be anything: a staggered complex of cubes or a soaring, sweeping affair, plain or fancy, lovely or lousy – unpredictable in style as well as quality.”<sup>102</sup>*

100 David Jacobs: The Rudolph Style: Unpredictable. New York Times Magazine, 26.03.1967, S. 47-49, 52, 57.

101 *“When, in the autumn of 1968, he turns 50 years old, the honeymoon will end. A young architect enjoys the tolerance awarded artists with potential, but the 50-year-old architect, the mature architect – especially the architect for whom so many people of influence have gone out pretty far on a limb – is expected to be a leading architect.”* ebd., S. 52. Hervorhebungen im Original.

102 ebd., S. 57.

Für den englischen Kritiker Robin Middleton hingegen stellte Rudolph in einer Betrachtung im gleichen Jahr ein Musterbeispiel für den Niedergang der nunmehr von Amerika dominierten Moderne dar.<sup>103</sup> Diese habe seit dem Krieg lediglich europäische Modelle adaptiert, jedoch keine fundamental neuen Ideen hervorgebracht und habe sich in den 50er Jahren auf Konsolidierung und stilistisches „Aufpolieren“ der modernen Formen beschränkt. Vorrangiges Ziel dieser Epoche, sichtbar etwa in den Arbeiten von Charles und Ray Eames, sei ein Streben nach mehr Eleganz und eine Abkehr vom Purismus der frühen Jahre gewesen. Diese Epoche sei auch die Blütezeit von Rudolph gewesen, dessen Erfindungsreichtum zum Thema des „eleganten Lebens“ in seinen Florida-Häusern scheinbar „unerschöpflich“ gewesen sei und seiner Architektur einen „hellen, jungenhaften Charme“ verliehen habe.

Aus Middletons Sicht waren diese Häuser auch Ausdruck „fester Überzeugungen“ gewesen, doch seien diese Überzeugungen bald von den „Feinheiten des Styling“ überholt worden, und Rudolphs Drang nach „Bereicherung und Genuss“ sei zum Selbstzweck geworden. Dies werde erstmals am Mary Cooper Jewett-Kunstzentrum in Wellesley sichtbar, das letztlich eine „gehemmte Stilübung“ und vor allem Ausdruck von Rudolphs Suche nach einem „eigenen Stil“ sei. Diese Suche sei mit dem Art and Architecture Building dann zur „Obsession“ geworden, dessen vorrangiges Merkmal, die gerippte Betonoberfläche, alle anderen Aspekte in den Hintergrund gedrängt habe. So sei die Oberfläche letztlich zum alleinigen Gegenstand von Rudolphs Architektur geworden, und die Wiederholung solcher gerippten Oberflächen – etwa im ENDO-Laborgebäude oder im Altenwohnheim Crawford Manor – lasse seine Gebäude zunehmend aussehen wie seine bekannten Zeichnungen, die wohl von Anfang an als „wörtliche“ Absicht seines Schaffens zu verstehen gewesen seien:

*“The organization, volumes and the form, the structure even, all are at a discount. Surface texture is all. (...) The plan, the massing and the details are all directed towards the reduction of architecture to its most decorative and patterned ends – albeit a 3D pattern... The superb drawings with which he delighted architects in the immediate postwar years, it is now evident, were not conventional or idealized representations of the architecture he had in mind, but literal statements of intent – the thin parallel lines which looked like shading in the drawings have been given form in the ribbing... The oddity is that Paul Rudolph should want his buildings to look like drawings.”<sup>104</sup>*

103 Robin Middleton: Disintegration. In: Architectural Design, Mai 1967, S. 203–04.

104 ebd., S. 204.

Die „elaborierten Räume“ Rudolphs, so Middleton, seien für ihn nur ein Vorwand zur „Elaboration von Oberflächen“, und die Formen und Räume seiner Bauten würden letztlich so weit zergliedert, dass sie nicht mehr begriffen werden könnten. Zur Stütze dieser „zerschmetterten“ Architektur mache er, etwa in Wellesley, historische Vorbilder, die er allerdings „allzu wörtlich“ anwende, so etwa im ENDO-Gebäude, das an spanische Burgen erinnere, oder im State Service Center in Boston, das barocke Gartenanlagen zitiere. „Gefummel“ dieser Art sei jedoch ein US-amerikanisches Phänomen und mache Gropius' Befürchtungen über die Gefahren des Geschichtsunterrichts für Architekten verständlich, da Geschichte mittlerweile als Stütze für eine „unsichere Moderne“ benutzt werde. Aus den amerikanischen Soldaten seien mittlerweile Touristen geworden, und als solche durchstreiften auch die amerikanisch Architekten nun Europa und die Welt und plünderten historische Vorbilder; ihre so gewonnene breite, nicht aber unbedingt tiefe Kenntnis der Geschichte erweise sich jedoch als „heimtückisch“ und führe zu „naiven“ Neuinterpretationen, die Rudolph ebenso wenig wie Kahn oder auch Johnson zu einem breiteren Verständnis, sondern vielmehr zu „beschränktesten Adaptionen“ verleitet habe. So hätten sie den „architektonischen Kampf“ aufgegeben und ließen Kompositionen aus „fragmentarischem Abfall“ entstehen, was sie perfiderweise jedoch weder verzagen lasse noch ihrem beruflichen Erfolg irgendeinen Abbruch tue.

Eine deutlich ausgewogenere Kritik als Middleton gelang 1969 Robert A. M. Stern, der Rudolph neben Johnson und Kevin Roche als führenden Vertreter der zweiten Generation betrachtete.<sup>105</sup> Für Stern war Rudolph ein Architekt mit „großem Einfallsreichtum“, der die Bestrebungen den 50er Jahren weitergeführt habe, ohne einerseits in den Neoklassizismus der „orthodoxen Moderne“ abzugleiten, wie er sich etwa am Lincoln Center ausgedrückt habe, oder andererseits mit deren „philosophischen Grundlagen“ zu brechen. Stern erkannte in Rudolphs Werk von den Florida-Häusern über das Jewett Arts Center und die Sarasota Senior High School bis hin zum Art and Architecture Building einen „obsessiven Drang, philosophischen Positionen Form zu geben“, eine theoretische Erkundung, die zu Lasten des Programms gegangen sei. Im Kontrast zum „streng beschränkten“ Formvokabular des amerikanisierten International Style sei jedes von Rudolphs frühen Gebäuden eine „Lektion in Gestaltung“ gewesen, die zu Rudolphs „kometenhaftem Aufstieg“ in der Architekturszene beigetragen habe. Rudolph habe – etwa im Gegensatz zu Kahn – keine „Entwurfsphilosophie“ entwickelt; statt dessen habe er sich – etwa in den „Six Determinants“ – auf architektonische Form

105 Stern 1969, S. 30-41.

konzentriert. Als Resultat verfüge er mittlerweile über eine Sammlung von Entwurfs-elementen, die er mit „großem Effekt“ benutze; diese seien zum Teil selbst erfunden, ein guter Teil jedoch sei von Architekten der „ersten Generation“, vor allem Frank Lloyd Wright und Le Corbusier, „geborgt“, und die Geometrien dieser ersten Generation bildete die Grundlage von Rudolphs „breitem Eklektizismus“.

Rudolph, so Stern weiter, habe auch als erster die „beschränkte historische Sicht“ von Giedion abgelehnt und offen in Frage gestellt; seine vorrangige Beschäftigung mit physischer Form jedoch verleite ihn bisweilen zu „philosophischen Positionen von zweifelhafter Weisheit“ und gehe auf Kosten des Programms. So habe er zwar früh die „Beschränkung der Mies’schen Methode“ erkannt, den Ausweg jedoch in manieristischer Bereicherung gesucht, die solche Projekte wie das Temple Street-Parkhaus oder Wellesley charakterisiere. Anders als viele Kritiker wollte Stern jedoch letzteres Projekt nicht als „Exzess des Eklektizismus“ abtun, obgleich es auf den ersten Blick den „dekorierten Kisten“ Stones und Yamasakis gleiche. Bei näherer Betrachtung jedoch gehe Wellesley über solche „launenhaften“ Versuche zur Bereicherung hinaus und stelle eine „ernsthafte“ Anerkennung seines „urbanen Kontexts“ dar, mit der Rudolph die für die Moderne durchaus bequeme „Feindschaft“ gegen älteren Bestand überwunden habe:

*“The Jewett Art Center... has become for many a notorious example of the eclectic excesses of the 1950’s... At Wellesley, however, the historical evocation of the past goes beyond a whimsical desire for architectural enrichment toward a serious recognition of the demands of urban context... The harmony of scale achieved between the old and new at Wellesley goes beyond the simple projection of a ‘mood’, and succeeds in capturing the spirit of the past, thereby discrediting that snug hostility to the preexisting environment which had for so long stood between modern architecture and its urbanistic responsibilities.”<sup>106</sup>*

Kritischer jedoch betrachtete Stern einige spätere Werke Rudolphs wie das Parkhaus an der Temple Street – ein Bau, der „ebenso viele Fragen aufwerfe wie beantworte“. Zwar widme es sich einem wichtigen Thema – des Umgangs mit dem Auto in der Stadt – aber Rudolphs vage an römische Aquädukte erinnernde Lösung sei wohl etwas zu „prominent“ und „überwältige“ die benachbarten Gebäude. Besser sei die Maßstäblichkeit in den ENDO-Laboratorien gelungen, dessen „einladende“ Rampen und Höfe in der „Leere“ seines suburbanen Umfelds einen „echten Raum für Fußgänger“ schüfen,

dessen gesamte Gestalt jedoch kräftig genug sei, um auch von den Autofahrern auf der weiter entfernten Schnellstraße gelesen werden könne. In anderen urbanen Projekten wie dem State Service Center in Boston schein die Monumentalität jedoch „überreizt“, zudem seien dessen Platzaufweitungen an den Ecken „zu allgemein“ und verträgen sich nicht mit dem Charakter der Stadt. Verhaltenerere Projekte, etwa das Wohnheim für verheiratete Studenten in New Haven, seien dagegen überzeugender und ließen auch Rudolphs städtebauliche Qualitäten am besten hervortreten. Zudem verrieten sie „ein Bemühen um Problemlösungen“, das in seinen monumentaleren Aufträgen „nicht so offensichtlich“ erkennbar werde.

### **Höhepunkt der Rezeption um 1970**

Einen gewissen Höhepunkt erreichte die Rezeption Rudolphs um 1970 und wurde durch eine Ausstellung im Museum of Modern Art in New York sowie das Erscheinen zweier Monographien markiert. In der Ausstellung am MoMA wurde Rudolph mit sechs Arbeiten an der Seite von Philip Johnson und Kevin Roche präsentiert und galt so einmal mehr als Mitglied einer Gruppe, die schon Stern zu den herausragenden Vertretern ihrer Generation gezählt hatte und laut Kurator Arthur Drexler weiterhin „wichtige Beiträge zur amerikanischen Szene“ lieferte.<sup>107</sup>

Die Stellung Rudolphs im Kontext der zweiten Generation thematisierte aber auch Rupert Spade im kurzen Einleitungstext seiner 1971 erschienenen Monographie. Diese Generation definierte Spade freilich recht lose als die zwischen 1900 und 1930 geborenen Architekten, die nach seiner Ansicht noch in den Prinzipien der modernen „Giganten“ gefangen waren. Andererseits seien unter ihrem Einfluss in den Nachkriegsjahren solche modernen Glaubenssätze wie „form follows function“ und „less is more“ zunehmend durch „Fragen“ ersetzt worden, und das Vertrauen in solche einfachen Parolen sei geschwunden. Die Angehörigen der zweiten Generation, so Spade, seien daher „zwischen zwei Feuern“ gefangen und gälten aus Sicht ihrer Väter als „verwöhnte Kinder“, die die von ihnen geschaffenen Möglichkeiten auskosteten, während sie von ihren Studenten durch ihre Verbindung zu den „etablierten Strukturen“ der Gesellschaft als „korrumpiert“ betrachtet würden.<sup>108</sup>

Mit ihrer schon im Jahr zuvor erschienenen Monographie legte die mit Rudolph befreundete Sibyl Mohly-Nagy, Witwe des Bauhaus-Meisters Laszlo Moholy-Nagy, die bislang umfangreichste Würdigung seines Werks vor und betrachtete diese auch als generelle „Huldigung“ für eine erste ame-

107 Mildred Schmetz: Paul Rudolph: Work in Progress. In: *Architectural Record*, November 1970, S. 89.

108 Rupert Spade: Paul Rudolph. London 1971, S. 10 ff.



rikanische Architektengeneration, die die „Schallmauer des Atlantiks“ durchbrochen und die Welt auf eine neue, „experimentelle, widerspruchsvolle und kämpferische“ Architektur aufmerksam gemacht habe. Innerhalb dieser neuen Richtung stellte aus ihrer Sicht das Werk Rudolphs zwar das „vielseitigste“ dar, war jedoch keine „isolierte Ausnahme“ wie einst dasjenige Wrights oder Sullivans. Im Gefolge der Weltwirtschaftskrise, so Moholy-Nagy, habe Amerika den Internationalen Stil angenommen, dabei jedoch übersehen, dass der Funktionalismus für die Bauhaus-Meister und auch für Le Corbusier immer die „Prophezeiung einer neuen Gesellschaftsordnung“ in sich getragen habe, während er für die amerikanischen Unternehmen eher das „günstigste Verhältnis von Investition und Gewinn“ versprochen habe. In diesem Kontext und geprägt durch so unterschiedliche „ideologische Lager“ wie Gropius’ Harvard und Mies’ IIT auf der einen und Wrights Taliesin auf der anderen Seite, seien nun die Architekten der „Kriegsgeneration“ herangewachsen und hätten mit „wechselndem Erfolg versucht, den intuitiven Individualismus und die durch Computer berechnete Standardisierung in den Griff zu bekommen, zwischen dem härteren Gewand der Sozialplanung und den fetten Weiden der Privataufträge zu wählen, sich selbst in der Öffentlichkeit sichtbare Monumente zu setzen oder in anonymer Gruppenarbeit ihre Befriedigung zu finden.“

Rudolphs Werdegang, so Moholy-Nagy, gleiche dabei einer „Nahaufnahme“ dieser „nachfunktionalistischen“ Entwicklung. So zeige er, wohl verstärkt durch seine Herkunft und die Umstände seiner Jugend, die für die Nachkriegsgeneration charakteristische Tendenz zum „Ungebundenen“ und zum „kühlen Pragmatismus“, und sei unter Gropius in Harvard mit dem „strikten Kurs des Bauhaus-Funktionalismus konfrontiert“ worden. Dessen Beschränkungen habe er jedoch schon bald durchschaut, und er habe – auch beeinflusst durch seine Erfahrungen in der Marine – bald den geistigen Stillstand des Bauhaus-Programms durchbrochen. Im Gegensatz zu Mies und Gropius habe Rudolph wieder zu „experimentieren“ begonnen und die Konstruktion in seinen Bauten mit „offenem Vergnügen“ zur Schau gestellt. Zudem habe er erkannt, dass mit dem vom International Style „verdammten“ Regionalismus ein größerer Ausdrucksreichtum zu erzielen sei, und habe seine frühen Wohnhäuser so „ganz unromantisch und ohne folkloristische Züge“ den regionalen Gegebenheiten gerecht werden lassen. Mit beidem belege er auch die Inspiration durch Wright und verbeuge sich vor dessen lebenslangen Ziel, die „Schachtel zu zerstören“.

Mit der Trennung von Twitchell sei für Rudolph das „Teamdenken Harwards“ durch die „Realität widerlegt“ worden. Darüber hinaus, so Moholy-Nagy, müsse dieser Schritt jedoch auch als bewusst gesetztes „Ende einer

Entwicklungsphase“ begriffen werden, als Rudolph mit 35 Jahren mehr habe wollen müssen, als in Wohnhäusern eine bestmögliche „Übereinstimmung zwischen Entwurf und der Persönlichkeit der Bauherrn“ zu erzielen. Auf der Suche nach neuen Zielen habe es daher Projekten mit „überpersönlichem Niveau“ bedurft, die sich Rudolph schließlich in Form der Botschaft in Aman sowie des Kunstzentrums in Wellesley geboten hätten. Letzteres habe ihn dabei nicht nur mit dem unbekanntem und „unansprechenden“ Klima des Nordens, sondern auch durch seinen traditionellen Kontext vor eine große Herausforderung gestellt, und der Bau sei – trotz einiger „sehr gelungener Einzelheiten“ doch im Ganzen ein „Fehlschlag“ gewesen, in dem die „sorgfältig geplanten Details“ nicht zu einem „Gesamtorganismus“ verschmolzen seien. Ein „Erfolg“ sei daran anschließend jedoch die Riverview High School geworden, die wiederum den Weg zur Sarasota Senior High School geebnet habe. Die formale Unterschiedlichkeit von Wellesley, Riverview und Sarasota habe jedoch die Kritik zur Meinung veranlasst, dass keiner von Rudolphs Bauten mit einem anderen in Bezug stehe. Dies, so Moholy-Nagy, sei jedoch eine „architektonisch absurde Behauptung“, da Sarasota der logische nächste Schritt nach Wellesley und Riverview gewesen sei und „jedes originelle Konzept“ letztlich „seine eigenen Mutationen“ erzeuge.

Als Lehrer in Yale habe Rudolph seine Schule „wie ein ideales Architekturbüro“ geführt, in dem die Gastkritiker die Rolle der Auftraggeber gespielt und die Studenten ihre Ideen in Wettbewerben und Diskussionen zu verteidigen gelernt hätten. Zudem sei Rudolphs Lehre durch ein neu erwachtes Interesse an der Stadt geprägt gewesen. Auf theoretischem Gebiet erweise sich Rudolph zwar im Gegensatz zu anderen Architekten nicht als „Freizeit-schriftsteller“, und das „brillante Epigramm“ Wrights oder Le Corbusiers sei ihm nicht gegeben. Dennoch habe er während seiner Zeit in Yale ein „aus dem praktischen Bauen abgeleitetes intellektuelles Vokabular entwickelt“ – wengleich dessen kompakte Zusammenfassung offensichtlich auch Moholy-Nagy schwer fiel:

*„In [Rudolphs] Lehrtätigkeit entwickelte sich allmählich ein aus dem praktischen Bauen abgeleitetes intellektuelles Vokabular für intuitive Einsichten – die Wechselwirkung von kollektiver und persönlicher Umwelt, der Einfluss von Material und Struktur auf Form und Maßstab, das unerklärbare ‚Gefühl‘ für Raum, das Zeit und Raum als einen Begriff wahrzunehmen sucht, und die unausweichliche Macht sozialer Kräfte, die auf einen Entwurf einwirken.“<sup>109</sup>*

Mit der Berufung nach Yale, so Moholy-Nagy, sei für Rudolph auch eine „Intensivierung seiner schöpferischen Energien“ einhergegangen, die nur als „explosiv“ bezeichnet werden und auch als „Selbstbehauptung“ gegen den „administrativen Apparat“ Yales interpretiert werden könne. Sein erster Bau dieser Phase, das von einem konstruktiven Leitmotiv bestimmte Greeley Memorial Laboratory, sei so als „Schwanengesang“ auf die „regional-strukturelle Zweigleisigkeit“ der Florida-Häuser zu verstehen, und Rudolph habe sich in Folge anderen architektonischen Mitteln zugewandt. Dazu gehöre vor allem das Mittel des „Form und Raumstruktur in harmonischem Gleichgewicht“ haltenden Maßstabs, der den „geistigen Nenner“ der zwischen 1958 und 1965 entworfenen Projekte bilde. Zu diesen gehöre etwa das Parkhaus an der Temple Street, das entgegen der verbalen „Allgemeinplätze“ der Stadtplanung das Auto so „zelebriere“, wie die Stadien Roms einst den Streitwagen zelebriert hätten. Trotz seiner „betonten Monumentalität“ sei es dabei ein Stück „anonymer Hintergrundsarchitektur“, dessen „stark unterstrichene Schwere“ eine Absage an die geläufige „Theorie des künstlichen Veraltens und der konsumierbaren Städte“ sei und statt dessen „zeitlose Solidität“ besitze. Ein weiteres Thema dieser Phase sei für Rudolph die „Umweltgestaltung“ geworden, in der er sich zunehmend gegen das Eingehen auf ein vorhandenes „Ambiente“ und für die Schaffung eines neuen entschieden habe. In diesem Sinne füge sich auch das Art and Architecture Building nicht, wie vielfach interpretiert, in die Stadtlandschaft ein, sondern schaffe nichts weniger als „ein neues Stadtbild“.

Insgesamt, so Moholy-Nagy, seien in der „schöpferischen Hochphase“ Rudolphs zu Beginn der 60er Jahre mit dem Arts and Architecture Building, der Kapelle in Tuskegee, dem Christian Science-Studienzentrum in Urbana und dem Regierungszentrum in Boston Bauten einer zunehmenden „Reife“ entstanden, deren Entwicklung schließlich im Campus für das SMTI eine „harmonische Ganzheit“ erreiche. Darüber hinaus habe sich Rudolph auch im Städtebau zwischen den scheinbaren Alternativen des völligen Ausschlusses von der Planung oder einer „Umerziehung“ zum „anonymen Sozialplaner“ einen „selbständigen Standpunkt“ behaupten können. Dies zeige sich auch an Projekten wie Stafford Harbor, in dem Rudolph nicht nur das bewegte Terrain angenommen und den Bulldozer „verbannt“ habe, sondern durch die Lage des Zentrums am Wasser auch die „Tradition der römischen Hafenstadt“ wieder aufnehme. In der Summe, so Moholy-Nagy, lege Rudolphs Werk und dessen kontinuierliche Entwicklung daher Zeugnis ab für sein „umfassendes Können“, gleichzeitig aber auch für seinen „Wagemut“, den Erfolg immer wieder aufs Neue „aufs Spiel zu setzen“:

*„Rudolphs Werk [legt] Zeugnis ab für seinen Wagemut, sein umfassendes Können, und seinen tiefen Glauben an die unteilbare Mission des Architekten. Es wäre ihm ein Leichtes gewesen, Beweise seines Könnens im Stile der bereits vorhandenen Erfolge zu liefern. Er hat sich aufs Neue entschlossen ‚alles aufs Spiel zu setzen‘, als er die Stadt als dringendste und größte Aufgabe des heutigen Architekten akzeptierte. Nur den Bilderstürmern gehört die Zukunft.“<sup>110</sup>*

### Die Kritik Venturis

Im Gegensatz zur wohlgesonnenen Betrachtung Moholy-Nagys wurde Rudolph nach 1965 zunehmend auch ein Architekt, gegen den sich die jüngere Generation um Moore und Venturi definieren wollte. Eine ausführlichere Betrachtung verdient daher die Kritik von Robert Venturi und Denise Scott Brown, die zur Verdeutlichung ihres Konzepts des „dekorierten Schuppens“ im zweiten Teil von *Learning from Las Vegas* auf eine – wie sie es nannten – „komparative Methode“ zurückgriffen, in deren Rahmen sie auch Rudolph für ihre Kritik instrumentalisieren. Mit ihren – wie sie zugaben – „möglicherweise taktlosen“ Vergleichen zu Bauten der derzeit „führenden Architekten“ wollten sie dabei nach eigenen Worten nicht nur ihre Standpunkte verdeutlichen, sondern einmal mehr auch ihre eigenen Arbeiten rechtfertigen. Das Gegenmodell zum dekorierten Schuppen stellte nach der Nomenklatur der Venturis dabei die „Ente“ dar, für deren Benennung und Definition ein entenförmiger Verkaufsstand auf Long Island Pate gestanden hatte, den Peter Blake 1964 in *God's Own Junkyard* als einen Auswuchs „vulgären“ kommerziellen Bauens präsentiert hatte. Während beim dekorierten Schuppen räumliche und konstruktive Struktur allein dem „Programm“ folgten und beschreibende Ornamentik davon unabhängig „appliziert“ sei, habe sich bei der Ente die räumliche und konstruktive Struktur unter dem Einfluss einer übergeordneten symbolischen Form „verzerrt“, und während der dekorierte Schuppen also Symbolik nur anwende, sei bei der Ente das Gebäude selbst zum Symbol geworden.<sup>111</sup>

Nach Ansicht der Venturis waren zwar beide Typen gültige architektonische Modelle, doch war nach ihrer Ansicht die Ente gegenwärtig nur noch selten „relevant“, auch wenn die moderne Architektur geradezu von ihr „durchdrungen“ sei. Zum exemplarischen Vergleich der beiden Typen diene ihnen daher ein Vergleich zwischen Venturis eigenem Guild House in Philadelphia (1960–63) und Paul Rudolphs Crawford Manor in New Haven (1962–66).

<sup>110</sup> ebd., S. 31.

<sup>111</sup> Venturi et al. 1977, S. 87.

Doch nicht nur hier musste Rudolph als Prügelknabe herhalten, denn an einer anderen Stelle fand sich zudem sein *Art and Architecture Building* als Teil einer bebilderten Entwicklungslinie wieder, die den Abstieg der Formen der „heroischen“ Moderne vom Vorbild des Klosters La Tourette bis hin zu einem Kaufhaus in Houston, Texas zu illustrieren versuchte.<sup>112</sup> Hiermit und insbesondere mit dem auf 14 Seiten präsentierten Vergleich spielte Rudolph daher eine ungleich gewichtigere Rolle als andere „führende“ Architekten, die teilweise nur mit Bildbeispielen, nicht jedoch im Text genannt wurden.

Ihren Vergleich zwischen dem Guild House und Crawford Manor sahen die Autoren durch das vergleichbare Programm – beidesmal handelte es sich um Altenwohnungen –, die vergleichbare Größe und auch den vergleichbaren Entstehungszeitraum gerechtfertigt. In ihrer Bildhaftigkeit, so die Venturis, seien beide Bauwerke jedoch grundverschieden: während ihr eigener Bau eine „Palazzo-Imitation“ sei, die sich in Material, Struktur und Stellung zur Straße in die Umgebung einfüge, rage Rudolphs Gebäude „unmissverständlich“ aus der selbstgewählten Isolation seiner „Ville-Radieuse-Welt“ neben New Havens Stadtautobahn Oak Street Connector auf. Dennoch, so versicherten die Autoren eilfertig, habe man Crawford Manor nicht aufgrund „irgendeiner besonderen Abneigung“ ausgewählt; vielmehr sei es ein durchaus „kunstvolles“ Bauwerk eines „geschickten“ Architekten. Man hätte durchaus „extremere Beispiele wählen können, doch letztlich habe man sich für Rudolphs Bau entschieden, weil dieser als repräsentatives Beispiel für die gegenwärtige „Establishment-Architektur“ gelten könne.<sup>113</sup>

Diese Eignung Rudolphs als herausragender Architekt des „Establishments“ mochte zum einen in seiner ungebrochenen Präsenz in der Fachpresse begründet liegen, die ihn stets als jungen, ideenreichen und vielversprechenden Vertreter seiner Profession apostrophiert hatte. Auch unter seinen Kollegen galt Rudolph in den 60er Jahren, wie sich etwa sein Harvard-Kommitone Edward Barnes erinnerte, als „der erfolgreiche Architekt“ seiner Generation, und aus Sicht Stanley Tigermans stellte Rudolphs architektonisches „Muskelspiel“ den herausragenden Markstein dar, an dem sich jüngere Architekten „messen“ wollten.<sup>114</sup> Als weiteres Motiv zur Profilierung der eigenen Arbeiten gegen die der vermeintlich „führenden“ Vertreter der Profession mochte jedoch auch beruflicher Neid zählen, den insbesondere der mittlerweile 47jährige Venturi angesichts seines im Vergleich zum nur sieben Jahre älteren Rudolph bislang eher schmalen Werks empfunden haben muss.

112 ebd., S. 138, 166–67.

113 ebd., S. 90.

114 Edward L. Barnes, in: James P. Warfield (Bearb.): Paul Rudolph, 1983–84 Recipient of the Plym Distinguished Professorship in Architecture. Urbana, IL 1983 (Univ. of Illinois at Urbana-Champaign); Stanley Tigerman: *Versus*. New York 1982, S. 32.

Dass Frustrationspotenzial zumindest vorhanden war, belegte nicht nur Umstand, dass an der University of Pennsylvania, wo Venturi vor seinem Wechsel nach Yale lehrte, während der fünfjährigen Entwurfs- und Bauzeit des Hauses für seine Mutter ein wenig schmeichelhafter Witz über ihn kursierte: „*What does Venturi do all the time?*“ – „*He designs his mother’s house!*“<sup>115</sup> Auch noch im Interview mit Heinrich Klotz im Jahr 1973 zeigte sich Venturi „verbittert“, dass insbesondere *Komplexität und Widerspruch* zwar zu einem viel diskutierten Buch geworden sei, er selbst jedoch immer noch zu wenige Aufträge bekomme.<sup>116</sup>

Der herausragende Unterschied zwischen Crawford Manor und dem Guild House bestand nach Ansicht der Venturis nicht nur im Kontrast der Bildhaftigkeit untereinander, sondern auch im jeweiligen Verhältnis dieser Bildhaftigkeit zur Struktur. Während das Guild House, so die Autoren, einen vertrauten Grundriss, eine herkömmliche Konstruktion und eine ebensolche Fassade besitze, bestehe Crawford Manor zwar aus einer ähnlichen Konstruktion, wolle aber technologisch und auch räumlich „fortschrittlicher“ erscheinen. Zudem verwende das Guild House Ornament, während Crawford Manor entsprechend den Regeln der „orthodoxen modernen Architektur“ keines besitze. Das Ornament des ersteren sei „explizit“ und kulminiere letztlich in der vergoldeten Antenne über der Eingangsfassade, die letztlich ein „Symbol für die Betagten“ und damit für die Funktion des Gebäudes sei. Im Gegensatz dazu wirke die scheinbar „reine Architektur“ von Crawford Manor „implizit“ symbolisch, und trage hinter dem scheinbar bedeutungslosen „abstrakten Expressionismus“ seiner Formen durchaus Bedeutungsebenen, die jedoch der baulichen Realität widersprächen. So assoziiere man etwa mit den das Gebäude gliedernden Schäften eine tragende Funktion, die sie jedoch nicht besäßen; ihr „rustizierter“ *beton brut* weise Mauerfugen auf; und anstelle „dienender Räume“ und Gebäudetechnik beherbergten sie Küchen. Zudem werde die Dachsilhouette des Gebäudes wie bei einem „Industriellabor“ von der Abgasanlage bestimmt, und die auskragenden Balkone suggerierten fließende Räume und große Wohnungen, gehörten in Wahrheit jedoch zu Einzimmer-Apartments.<sup>117</sup>

In der Summe, so die Venturis, stelle sich die implizite Symbolik Crawford Manors als Täuschung dar: sie wolle „heroisch und original“ erscheinen, obgleich die „Substanz“ des Gebäudes „herkömmlich und gewöhnlich“ sei. Guild House hingegen präsentiere sich durch seine explizite Symbolik

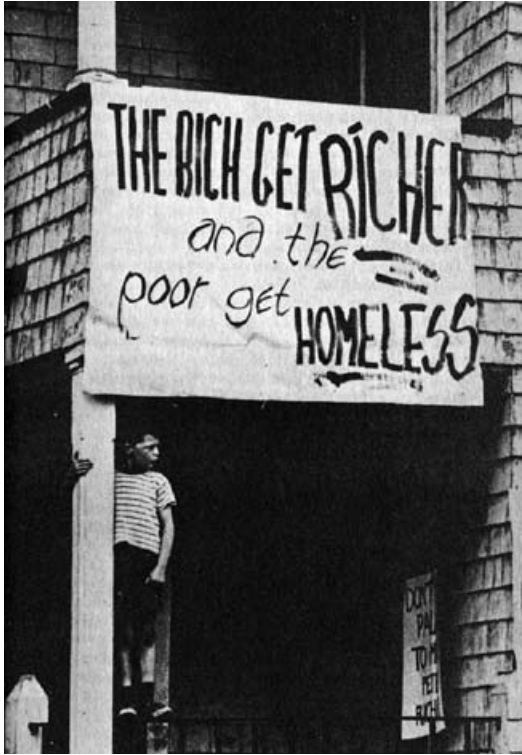
115 zit. n. Neil Levine: Vincent Scully: A Biographical Sketch. In: Vincent Scully, Neil Levine (Red.): *Modern Architecture and other Essays*. Princeton 2003, S. 320 f. Venturi lebte mit seiner Mutter in diesem Haus bis 1967, dem Jahr seiner Heirat mit Denise Scott Brown – Venturi war damals 42.

116 Venturi, in: Cook/Klotz 1973, S. 248

117 Venturi et al. 1977, S. 93.

als „hässlich und gewöhnlich“, und entspreche damit voll und ganz seiner Substanz. Zwar wolle man Crawford Manor nicht für seine „Unehrlichkeit“ kritisieren, doch stelle man die Frage, ob Rudolphs Gebäude durch seine Symbolik zu einem „interessanteren“ Gebäude werde als das Guild House. Diese Frage lasse sich letztlich auf die moderne Architektur insgesamt übertragen, die durch Crawford Manor exemplarisch vertreten werde: auch sie verzichte auf explizite Symbolik und damit auf beschreibendes Ornament, und dadurch sei sie nicht nur verarmt, sondern vermittele – durch Assoziation – progressive soziale Ideale, die sie in der Wirklichkeit jedoch nur selten erfüllt habe. Dies lasse sie – wie auch Crawford Manor – letztlich „trocken, leer und langweilig“, am Ende gar „irrelevant“ und „unverantwortlich“ werden:

*“Crawford Manor is ugly and ordinary while looking heroic and original. We criticize Crawford Manor not for “dishonesty”, but for irrelevance today... Crawford Manor, as well as the architecture it represents, has impoverished itself by rejecting denotative ornament and the rich tradition of iconography in historical architecture... [Instead] it suggested, through the image of the building, reformist-progressive social and industrial aims that it could seldom achieve in reality. By limiting itself to strident articulations of pure architectural elements... Modern architecture’s expression has become a dry expressionism, empty and boring – and in the end irresponsible.”<sup>118</sup>*



◁ Abb. 4-1: Ablehnung des Urban Renewal (um 1970)



▽ Abb. 4-2: Sprengung der Siedlung Pruitt-Igoe, St. Louis, Missouri (1972)



▷▽ Abb. 4-3 bis 4-6: Beispiele  
anonymer Architektur aus  
Bernard Rudofskys *Architecture  
without Architects* (1965)





Bauten der *New York Five*  
△ Abb. 4-7: Richard Meier:  
Haus Smith, Darien, Connecticut  
(1965–67)

◁ Abb. 4-8: Charles Gwathmey:  
Haus Gwathmey, Amagansett,  
New York (1963–65)

▷ Abb. 4-9: Venturi & Rauch:  
Guild House, Philadelphia, Penn-  
sylvania (1960–63)



▷ Abb. 4-10: Robert Venturi:  
Haus Vanna Venturi, Chestnut Hill,  
Pennsylvania (1959–64)



▽ Abb. 4-11: Moore, Lyndon,  
Turnbull & Whitaker: Sea Ranch,  
Kalifornien (1963–66)





◁ Abb. 4-12: Moshe Safdie:  
Wohnanlage „Habitat“, Weltaus-  
stellung Montreal (1967)

▽ Abb. 4-13: Raymond Affleck  
& Associates: Place Bonaventure,  
Montreal (1967)



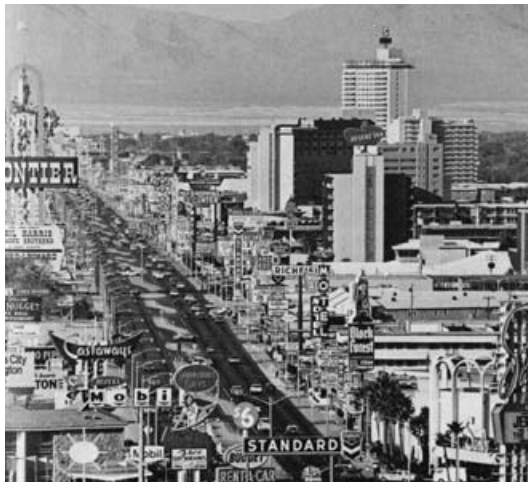
▷ Abb. 4-14: *Suburbia* aus Peter Blakes *God's own Junkyard* (1964)

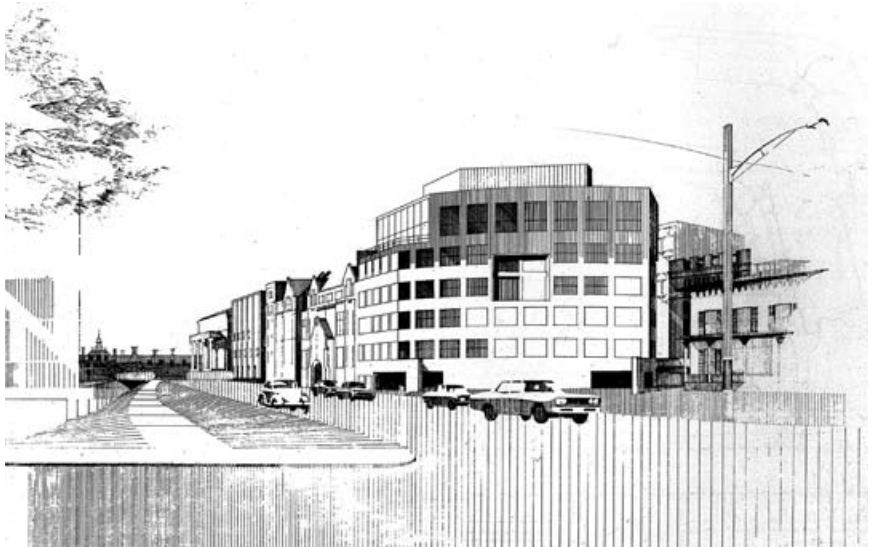
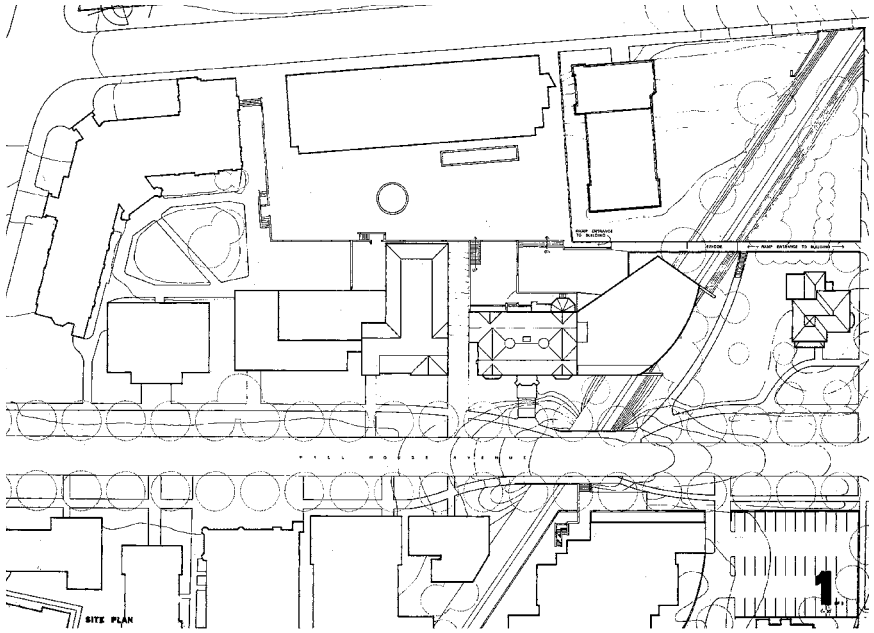


▷ Abb. 4-15: Bedeutungslose monumentale Architektur nach Charles Moore: Bankgebäude in Palm Springs, Kalifornien



▷ Abb. 4-16: Las Vegas Boulevard als „Pop-Landschaft“. Abbildung aus Robert Venturis *Learning from Las Vegas* (1972)

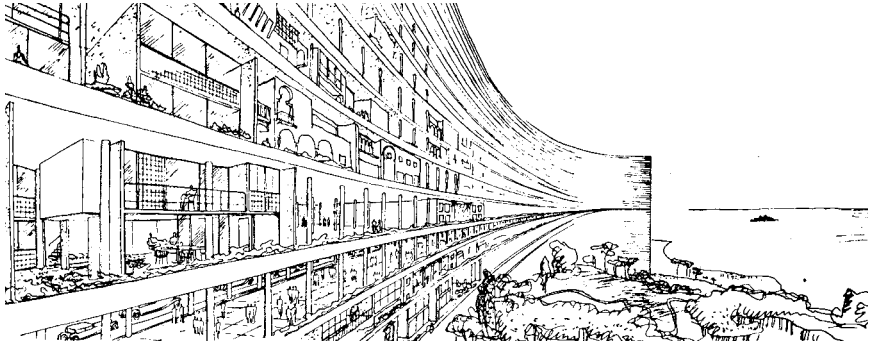




△ Abb. 4-17 und 4-18: Venturi & Rauch: Siegerentwurf im Yale Mathematics Building Competition (1970). Lageplan und Ansicht von der Hillhouse Avenue



△▷ Abb. 4-19 bis 4-21:  
Paul Rudolph im Büro (um 1970)

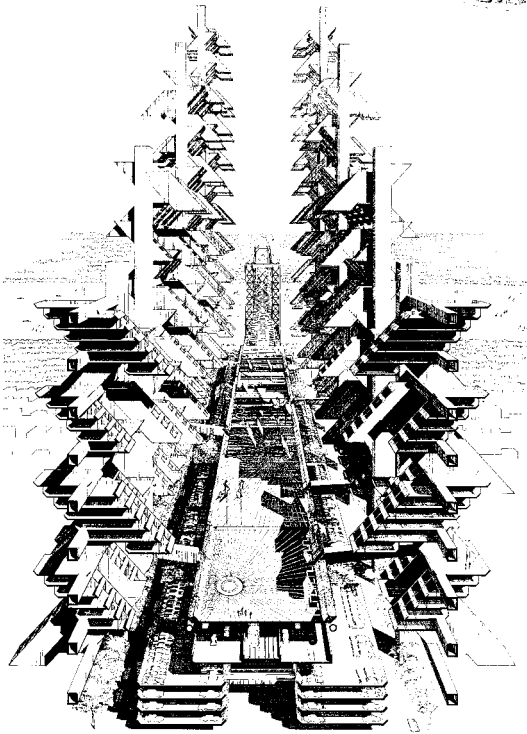
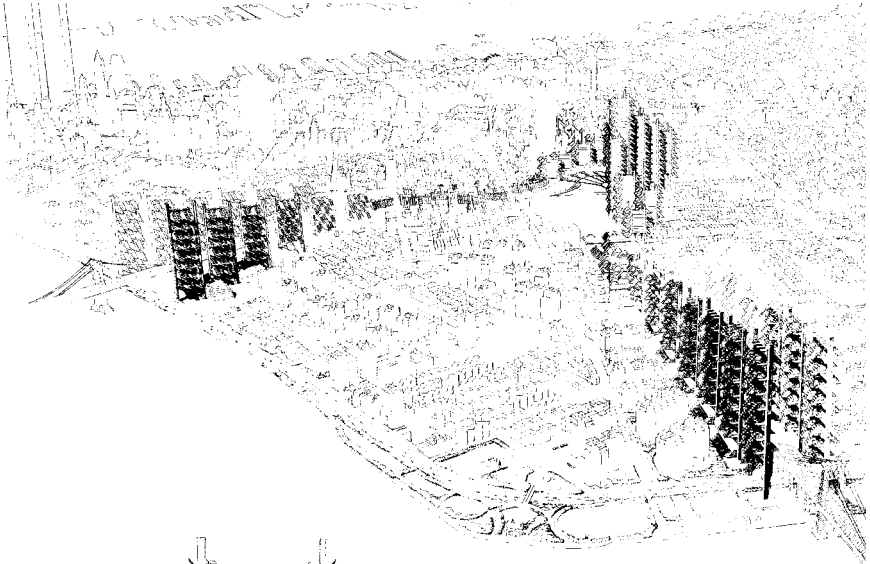


△ Abb. 4-22: Le Corbusier: Bebauungsvorschlag für Algiers (1931)

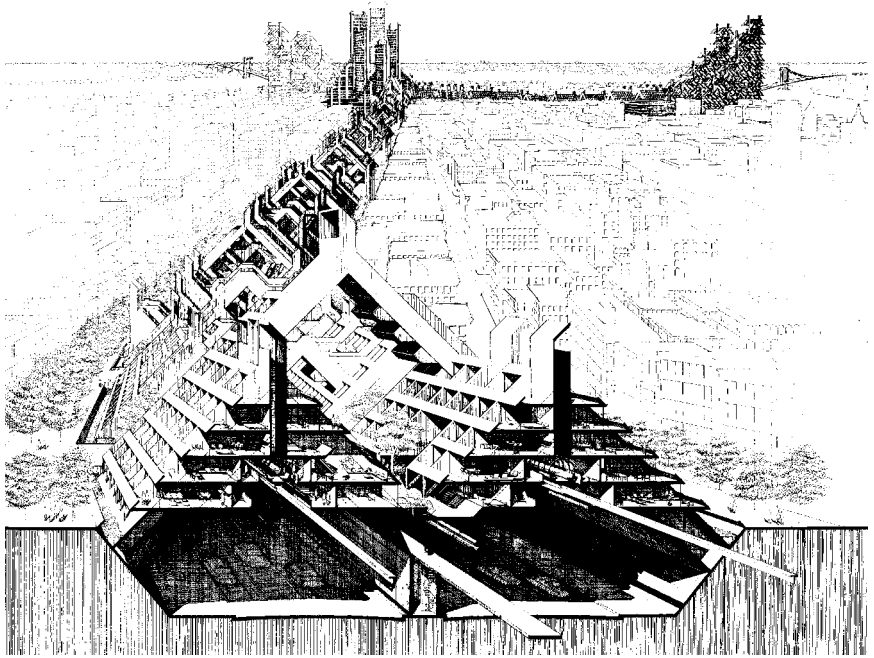
▽ Abb. 4-23: Paul Rudolph: Graphic Arts Center, New York (1967)



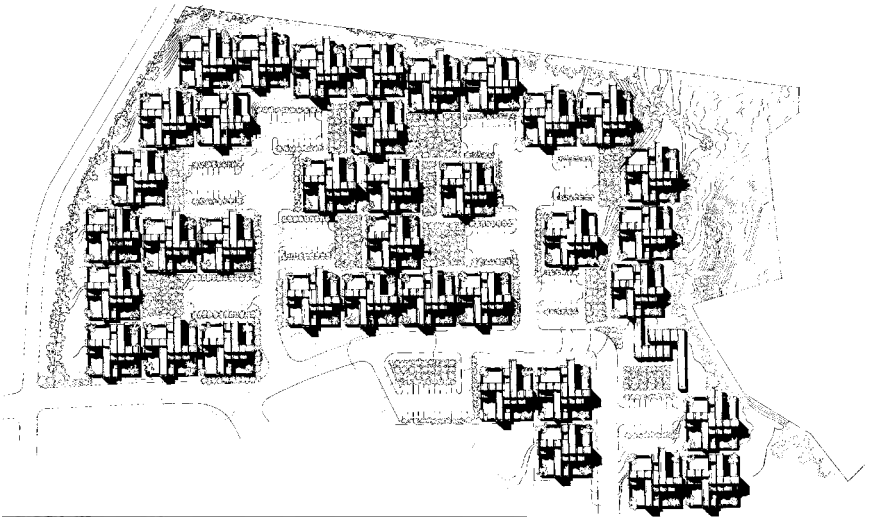
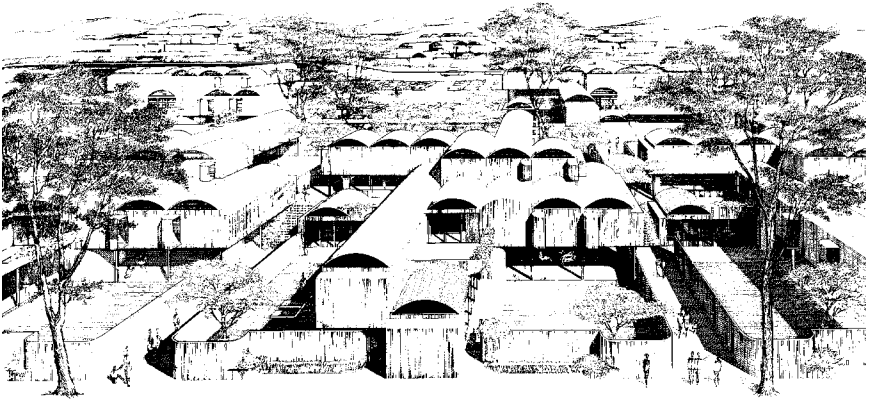




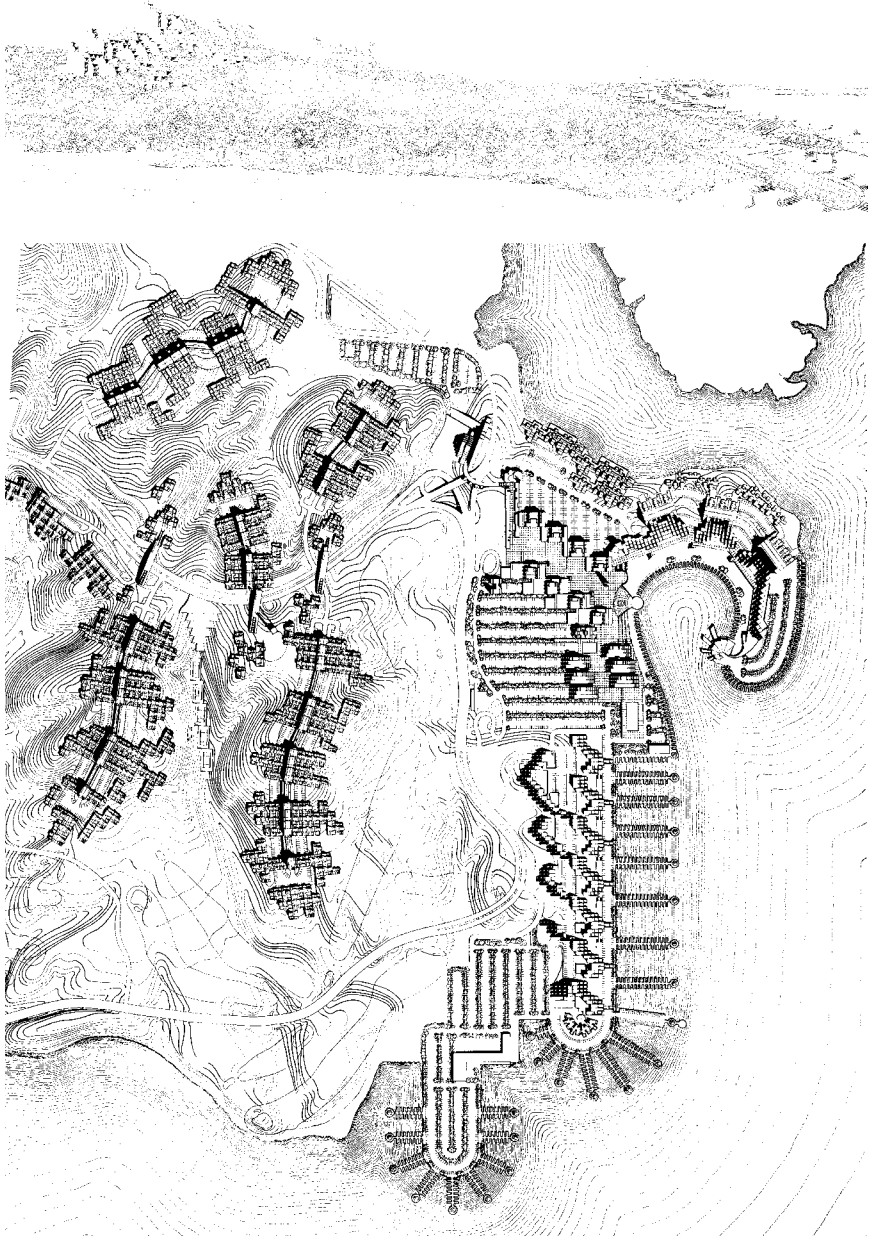
△◁ Abb. 4-24 und 4-25: Paul Rudolph: Bauungsvorschlag für den Lower Manhattan Expressway, New York (1967-74). Gesamtansicht und Bebauung im Bereich des Brückenkopfs



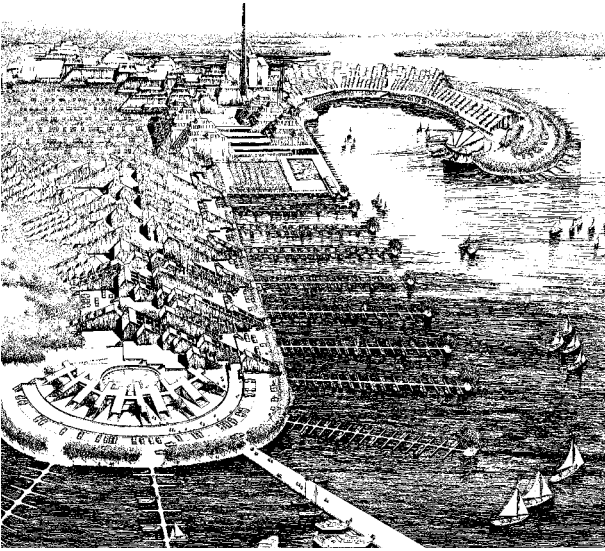
△ Abb. 4-26 und 4-27: Lower Manhattan Expressway: Details der Bebauung



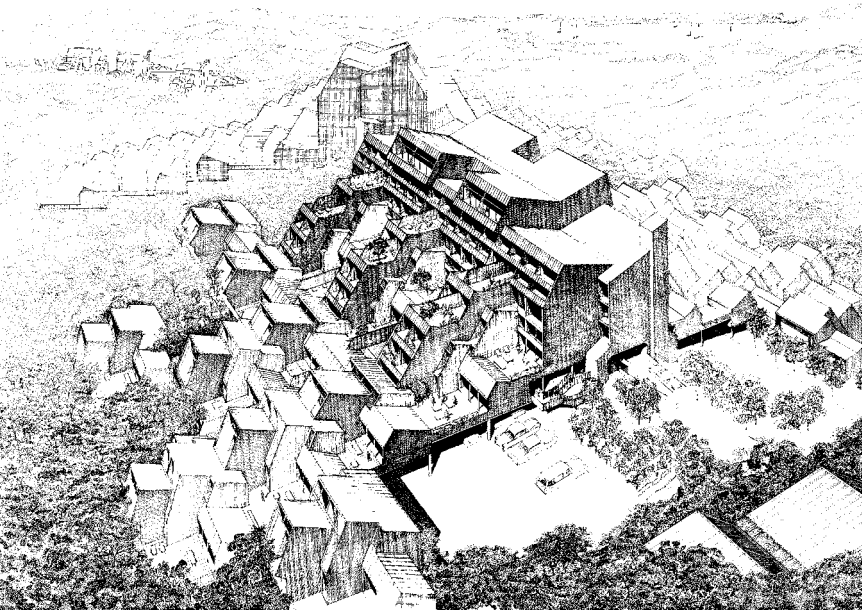
◁▷ Abb. 4-28 bis 4-30: Paul Rudolph: Wohnanlage Oriental Masonic Gardens, New Haven, Connecticut (1968-71)



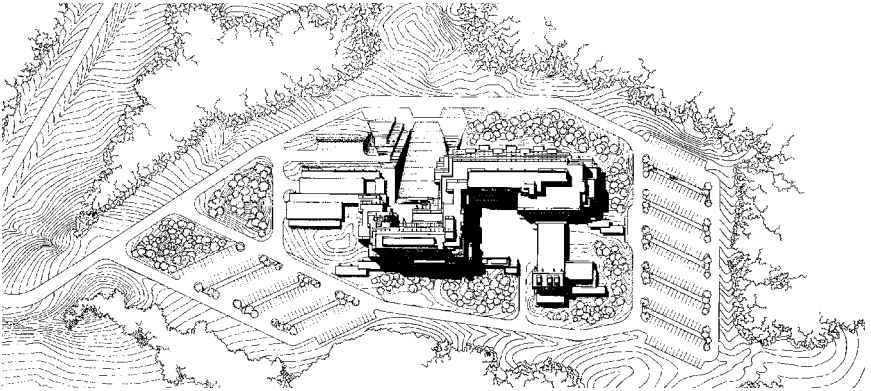
△ Abb. 4-31 und 4-32: Paul Rudolph: Satellitenstadt Stafford Harbor, Virginia (Projekt, 1966)



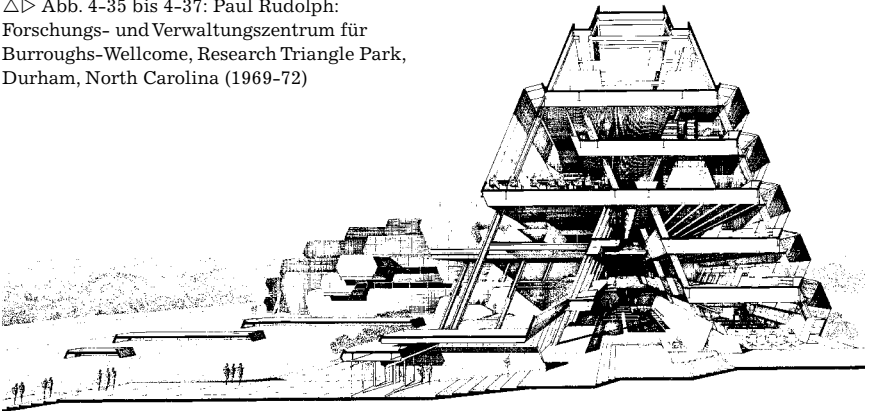
△ Abb. 4-33: Stafford Harbor: Stadtzentrum



△ Abb. 4-34: Stafford Harbor: Hausgruppen auf dem Höhenrücken



△▷ Abb. 4-35 bis 4-37: Paul Rudolph:  
Forschungs- und Verwaltungszentrum für  
Burroughs-Wellcome, Research Triangle Park,  
Durham, North Carolina (1969-72)



▷ Abb. 4-38 bis 4-40: Forschungs- und Verwaltungszentrum Burroughs-Wellcome: Innenansichten





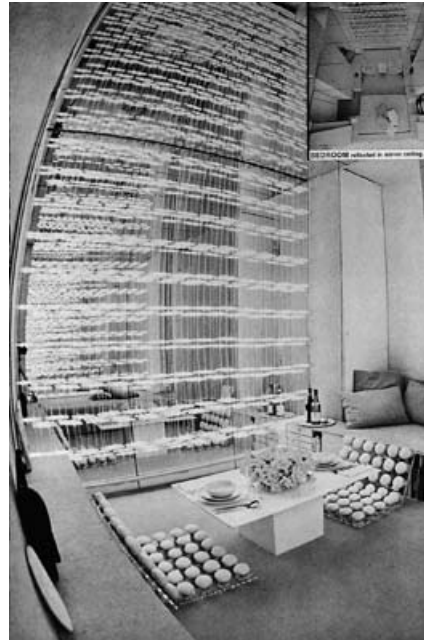
Paul Rudolph: eigenes Apartment, New York (seit 1966)

◁ Abb. 4-41: Küche mit Werbeplakat-Ausschnitten



In a spectacular apartment  
**CASCADES OF MIRRORING LIGHT  
STORAGE EVERYWHERE**

Mirror across the ceiling, spans the free walls. Canopies of mirrored light. This is Paul Rudolph's bedroom. It's hard to be inspired in here. The walls. Above every inch of surface that will echo. Space for books and records, a step to reach out to anyone who wants to do the thing. Mirror on window reveals and other surface areas. It takes up the wall, wrapping around. Mirror on window reveals the space for 8 by 14, for window, space, mirror, mirror. Mirror on window, for kind of mirror. CAPTIVE IN A SMALL APARTMENT-BEDROOM MAKES A PERTINENT SOFT, QUIET, AND SEEM BORE SPACIOUS.



▷ Abb. 4-42: Schlafzimmer

▽ Abb. 4-43: Wohnzimmer





△ Abb. 4-44 und 4-45: Paul Rudolph: State Service Center, Boston, Massachusetts (1963–71).  
Zustand 1973 nach Einstellung der Bauarbeiten



State Service Center, Boston  
◁ Abb. 4-46: Innenhof mit teilweise fertiggestellter Tiefgarage (nach 1971)



◁ Abb. 4-47: Aufnahmefugen für Fertigteile am Anschluss zum nicht realisierten zweiten Bauabschnitt



▽ Abb. 4-48: Panorama des Innenhofs (Zustand 2004). Rechts am Bildrand: Edward W. Brooke Courthouse von Kallman McKinnell & Wood (1999)

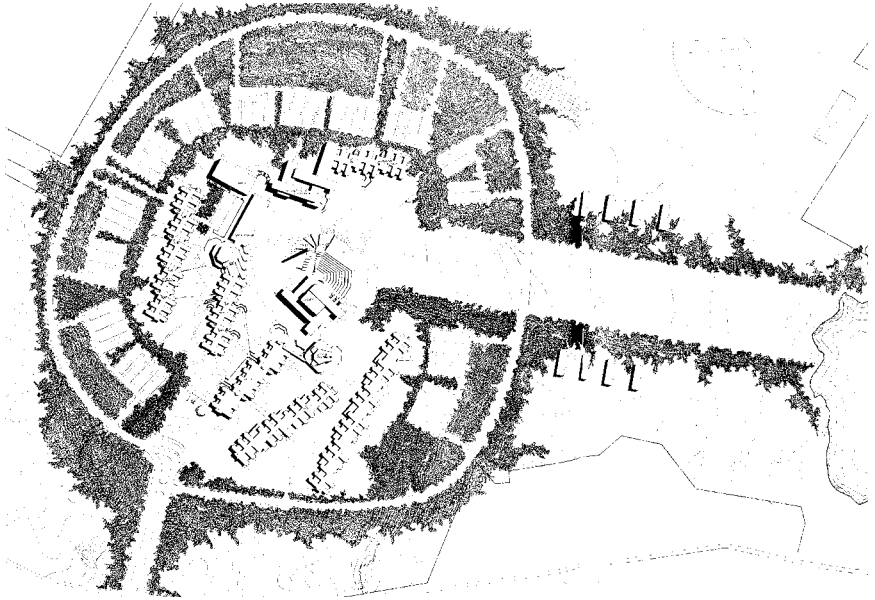


State Service Center, Boston

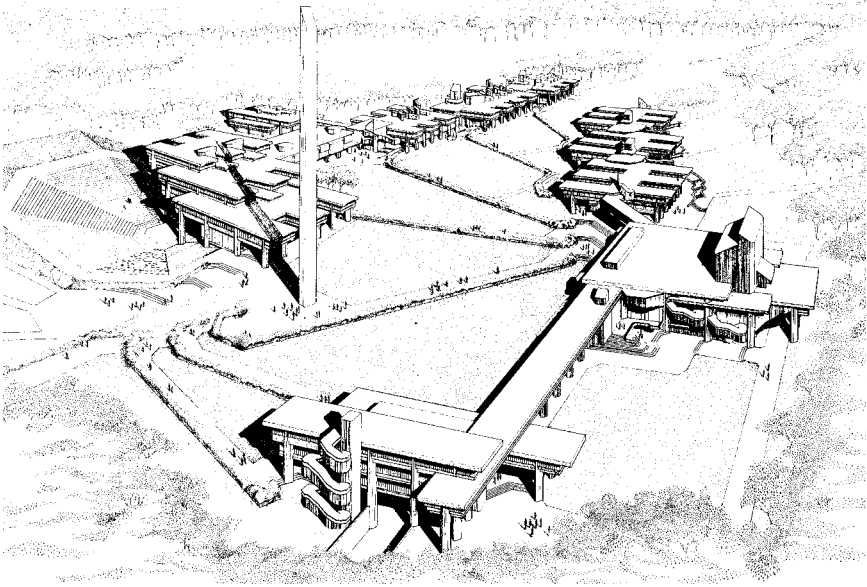
△ Abb. 4-49: Ansicht von der Straße mit Zugang zum Innenhof (2004, vgl. dazu Abb. 3-64)

▷ Abb. 4-50: Blick auf den Innenhof von diesem Zugang (1973)





△ Abb. 4-51 und 4-52: Paul Rudolph mit Desmond & Lord: Southern Massachusetts Technological Institute, Dartmouth, Massachusetts (1963–72). Lageplan und Ansicht der zentralen Mall



△ Abb. 4-53 und 4-54: Southern Massachusetts Technological Institute: Perspektive der Gesamtanlage und Ansicht des Bauteils für Naturwissenschaften



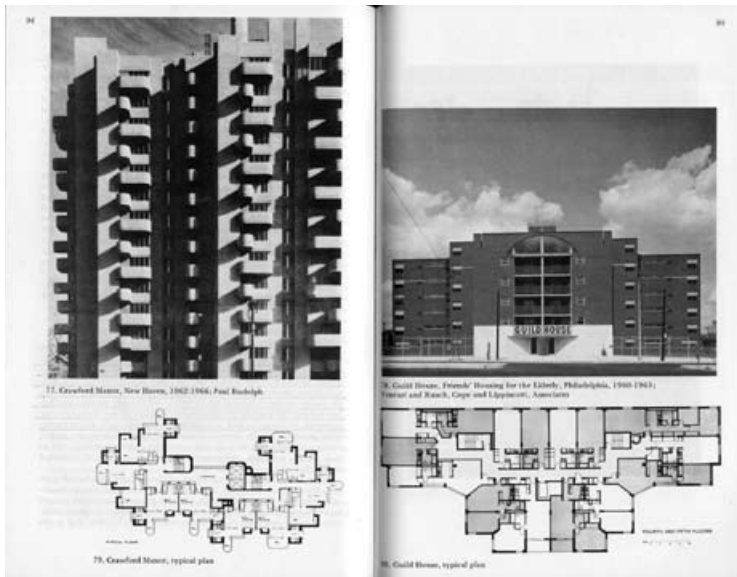
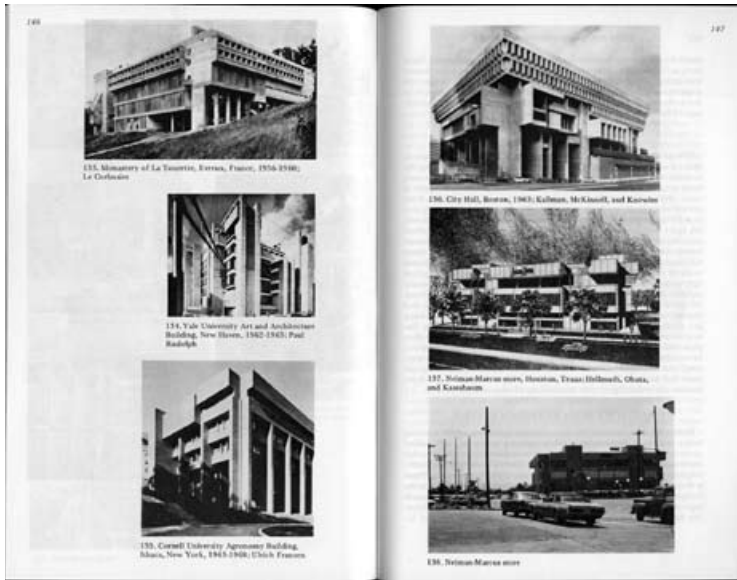
Southern Massachusetts Technological Institute

△ Abb. 4-55: Ansicht Erschließungselement

▷ Abb. 4-56 bis 4-58: Gesamtansicht einer Lobby und  
Details des Innenraums

▽ Abb. 4-59: Hörsaal





△ Abb. 4-60 und 4-61: Verwendung von Bauten Rudolphs als Beispiele in *Learning from Las Vegas* (1972)



△ Abb. 4-62: Paul Rudolph beim Zeichnen (um 1972)



## **5 Epilog: Die Entwicklung nach 1972**

Das fünfte Kapitel soll als Epilog die Entwicklung Rudolphs nach 1972 skizzieren, und den Schwerpunkt der Betrachtung auf seine Rezeption in den USA legen, wo er bis Ende der 70er Jahre nach und nach aus dem Blickfeld der Fachpresse verschwand und gleichzeitig die Moderne auch von etablierten Beobachtern zunehmend abgelehnt wurde. Rudolphs Praxis war zudem von den Folgen der wirtschaftlichen Rezession ab Anfang der 70er betroffen, als auch öffentliche Bauvorhaben finanziell beschnitten oder gar ganz eingestellt wurden. So blieb etwa das unter seiner Koordination errichtete State Service Center in Boston nach der Einweihung des ersten Bauabschnitts 1971 unvollendet, und neue Aufträge gleicher Größenordnung blieben aus. Ein wachsendes publizistisches Interesse fand sein Werk bis Ende der 70er Jahre jedoch in Asien, wo in den 80er Jahren auch einige bedeutende Bauten entstanden, die im eigenen Land jedoch nur zögerlich publiziert wurden.

Eine gewisse Wiederentdeckung Rudolphs setzte in den USA erst um die Mitte der 80er Jahre ein, als er eine Gastprofessur an der University of Illinois übertragen bekam und gleichzeitig für die entstehende Kritik an der Postmoderne instrumentalisiert wurde. In diesem Zusammenhang beschrieb ihn beispielsweise der Kritiker Michael Sorkin als „Unsichtbaren“, dem im eigenen Land selbst von ehemaligen Studenten die richtige Anerkennung versagt bleibe. In den kommenden Jahren folgten weitere Darstellungen, die Rudolph zum „Außenseiter“ oder „resoluten Modernisten“ stilisierten, der vor der Postmoderne nach Asien fliehen müsse. Das Schicksal Rudolphs wurde zunehmend mit dem des Art and Architecture Building verknüpft, und nach seinem Tod im August 1997 kam kaum ein Nachruf ohne die Erwähnung des Brandes im Jahr 1969 aus. Seither erschienen zwar wieder umfangreichere Würdigungen seines Werks, darunter jedoch auch freie Portraits, die Rudolphs „Unsichtbarkeit“ nutzten, um ihn wahlweise als tragische oder sinistre Gestalt zu zeichnen und nicht zuletzt auch seine angeblich versteckte Homosexualität in seinen Bauten repräsentiert finden wollten.

Wenn auch das Auftragsvolumen seines Büros nicht mehr den Umfang der 60er Jahre erreichen sollte, konnte Rudolph dennoch auch nach 1972 einige umfangreiche Projekte realisieren. In den USA gehören hierzu das – allerdings nur teilweise realisierte – Waterfront Development in Buffalo (1969–74), die William R. Cannon Chapel auf dem Campus der Emory-Universität in Atlanta (1975–82) oder die Bürotürme des City Center in Fort Worth, Texas (1979–83). Ein beständiges Experimentierfeld blieb daneben Rudolphs eigenes Apartment in New York, das er von 1977 an über fast zwanzig Jahre kontinuierlich veränderte. Deutlich umfangreichere und bedeutsamere Projekte entstanden in Rudolphs später Schaffensphase jedoch in Asien, eine Verlagerung seiner Tätigkeit, die bereits Anfang der 70er Jahre mit dem Daiei-Gebäude in Nagoya, Japan (1971–76) ihren Anfang genommen hatte. Diesem folgten in den 80er Jahren die Colonnade Condominiums (1980–87) und das Concourse Building (1981–93) in Singapur, die Hauptverwaltung der Firma Dharmala in Jakarta, Indonesien (1982–88) sowie nicht zuletzt das Bond Center in Hong Kong (1984–88).

### **Abschied von der Great Society: Die USA in den 70er Jahren**

Nach dem Abflauen der vielfältigen Proteste und Unruhen stellten zu Beginn der 70er Jahre die Auswirkungen der Frauenbewegung sowie der „sexuellen Revolution“ den wahrscheinlich greifbarsten kulturellen Wandel dar, den die 60er Jahre hinterlassen hatten. Diese Entwicklung wurde nicht nur in einer liberaleren Einstellung zur Sexualität spürbar, sondern auch in der Anerkennung der Rechte von Homosexuellen, als nicht zuletzt die American Psychiatric Association im Jahr 1974 Homosexualität von der Liste psychischer Störungen strich. Im Jahr 1973 hatte zudem der Supreme Court das Recht der Frauen auf Abtreibung als verfassungsgemäß erklärt. Dieser Wandel war jedoch auch Ausdruck einer breiteren gesellschaftlichen Bewegung hin zu mehr „Selbstverwirklichung“ und einem individuell „bedeutungsvolleren“ und „befriedigenderen“ Leben, die kritische Beobachter bis Mitte des Jahrzehnts von einer „Kultur des Narzissmus“ sprechen und die 70er Jahre nach Ansicht des Schriftstellers Tom Wolfe zum „Ich-Jahrzehnt“ werden ließ.<sup>1</sup>

Die frühen 70er Jahre waren auch durch ein wachsendes Umweltbewusstsein gekennzeichnet, das nicht zuletzt Ausdruck in der bereits ab 1970 erlassenen Umweltschutzgesetzgebung fand, die 1972 um ein Gesetz gegen Wasserverschmutzung und 1973 um ein Gesetz zum Schutz bedrohter Arten ergänzt wurde. Zudem hatte sich die Mitgliedschaft in den führenden

1 Nach: James T. Patterson: *Grand Expectations*. Oxford 1996, S. 711 f., 786.

Umweltschutzgruppen der USA von 1960 bis 1972 auf 1,1 Millionen verzehnfacht, und Bevölkerungswachstum und Energieverbrauch waren weit- hin beachtete und auch in den Medien thematisierte Probleme geworden. Diese Themen bestimmten auch eine Vielzahl überwiegend pessimistischer Prognosen. So hatte etwa der Biologieprofessor Paul Ehrlich von der Universität Stanford bereits 1968 in seinem Buch *The Population Bomb* vor den Gefahren des weltweiten Bevölkerungswachstums gewarnt, und 1971 hatte ebenfalls ein Biologe, Barry Commoner, in seinem Werk *The Closing Circle* die Gefahren der Umweltzerstörung thematisiert. 1972 erschien schließlich die vom Club of Rome herausgegebene Studie *Die Grenzen des Wachstums*, die bis Ende der 70er Jahre millionenfach verkauft wurde und eindringlich vor schwindenden Ressourcen und sogar einer Nahrungsmittelknappheit bis zum Ende des Jahrhunderts warnte, falls das Wachstum von Industrieproduktion und Bevölkerung nicht deutlich gebremst werden sollte.<sup>2</sup>

In diesem Kontext erschien 1973 auch das viel gelesene Buch *Small is Beautiful* des Ökonomen E. F. Schumacher, das ebenfalls auf die schwindenden Ressourcen des „Raumschiffs Erde“ aufmerksam machte und explizit für „kleinere“ Projekte und Visionen warb. Schumacher sah die Gesellschaft zu lange einer Illusion von „unbegrenzter Macht“ aufgesessen, die durch wissenschaftlichen und technologischen Fortschritt genährt worden sei. Nun jedoch sah er angesichts von Umweltverschmutzung und knapper werdender Ressourcen einen Paradigmenwechsel heraufziehen, in dem sich die vermeintlichen Errungenschaften der vergangenen Jahrzehnte zunehmend als Fehlleistungen entpuppten:

*“The changes of the last twenty-five years, both in the quantity and the quality of man’s industrial process, have produced an entirely new situation – a situation resulting not from our failures but what we thought were our greatest successes. And this has come so suddenly that we hardly noticed the fact that we were rapidly using up a certain kind of irreplaceable capital asset, namely the tolerance margins which benign nature always provides.”<sup>3</sup>*

Schumacher warb daher für eine „Ökonomie der Permanenz“, zu der auch eine „Neuorientierung“ von Wissenschaft und Technologie hin zum „Organischen, Sanften, Gewaltfreien, Eleganten und Schönen“ zählen sollte. „Kleinmaßstäbliche“ Prozesse und Lösungen betrachtete er dabei als grundsätzlich umweltverträglicher als großmaßstäbliche, da sie die Selbstheilungskräfte der Natur nicht überforderten. Zudem stünden sie, so Schumacher,

<sup>2</sup> ebd., S. 725 ff.

<sup>3</sup> E. F. Schumacher: *Small is Beautiful*. New York 1973, S. 17.

auch der „kleinen und lückenhaften Natur“ des menschlichen Wissens näher, das letztlich „mehr auf Experiment als auf Verstehen“ beruhe.

Über Schumachers eigentliche ökologische Argumentation hinaus wurde das Buch im Nachhall des offensichtlichen Scheiterns der großen Programme der „Great Society“ aber auch Aufruf zu einem breiteren gesellschaftlichem Paradigmenwechsel verstanden. Größe, so schrieb Theodore Rozak im Vorwort, bringe nicht nur „Unpersönlichkeit“ und „Unsensibilität“ mit sich, wie sie etwa öffentliche und private Bürokratien kennzeichne, sondern auch die „Lust zur Konzentration abstrakter Macht“. Dagegen sei das Kleine „frei, effizient, kreativ, angenehm und dauerhaft“ und greife mit seiner Nähe zum Handwerklichen und Dörflich-Gemeinschaftlichen auf Werte zurück, die schon die Kulturen des Neolithikums gekennzeichnet habe. In diesem Sinne sei das Kleine keine Ideologie, sondern eine aus historischer Erfahrung gewonnene „Weisheit“.<sup>4</sup>

Gleichzeitig neigte sich um 1972 auch der scheinbar endlose Wirtschaftsboom zusehends seinem Ende entgegen, und die amerikanische Wirtschaft schien gegen die Konkurrenz in Übersee, vor allem in Japan und Deutschland, zunehmend an Boden zu verlieren. Als Folge der enormen Ausgaben schon unter der Regierung Johnson stieg das Staatsdefizit und die Inflation immer weiter an, und als Warnzeichen der wirtschaftlichen Schwäche hatte 1971 die amerikanische Handelsbilanz das erste Defizit seit 1893 zu verbuchen. Die sich ab 1974 auch im Rückgang des Bruttoinlandsprodukts niederschlagende Rezession und die geburtenstarken Jahrgänge des Babyboom verschärften zudem den Druck auf den Arbeitsmarkt, und die Arbeitslosenquote stieg zwischen 1970 und 1975 von 4,9 auf 8,5% an und erreichte damit den höchsten Stand seit Kriegsende. Wirtschaftswissenschaftler gaben der Kombination aus steigender Inflation und wirtschaftlicher Stagnation den griffigen Namen „Stagflation“, die bei anhaltend hoher Arbeitslosigkeit die wirtschaftliche Situation der kommenden Jahre prägen sollte. Rezession und ein überfüllter Arbeitsmarkt führten nun insbesondere unter den jüngeren Amerikanern zu getrübteten Zukunftshoffnungen und zu der Erkenntnis, dass sie anders als diejenigen, die noch während der „goldenen“ 60er Jahre ihre Karriere begonnen hatten, nun nicht mehr im gleichen Maß an Aufstieg und Konsum würden teilhaben können. Zur Wirtschaftsflaute gesellte sich 1973 zudem die Ölkrise, die den Amerikanern die Abhängigkeit von fossilen Energieträgern deutlich ins Bewusstsein rief und an den Tankstellen nicht nur zu langen Schlangen, sondern bisweilen auch zu gewalttätigen Auseinandersetzungen und als langfristige Folge zu deutlich erhöhten Ölpreisen führte.<sup>5</sup>

4 Theodore Rozak, in: Schumacher 1973, S. 4

5 Patterson 1996, S. 737 f., 783 ff.; James Howard Kunstler: *The Geography of Nowhere*. New

Angesichts der so unmittelbar greifbar werdenden „Grenzen des Wachstums“ fand der Schutz von Umwelt und Ressourcen jedoch nicht nur Unterstützer. Kritik kam zum einen von Seiten der Wirtschaft, die sich mit ihrer Kritik an der Überwachung durch die Bundesumweltschutzbehörde EPA in eine verbreitete Ablehnung von politischer Machtkonzentration und Regelungswut einreihete. Aber auch Vertreter von Arbeitern und Minderheiten kritisierten die Umweltschützer und andere „Untergangspropheten“ als Angehörige einer privilegierten Elite, die auf Kosten der Armen auf Wachstum verzichten wollten.<sup>6</sup> Aber auch in anderen Bereichen war die Ablehnung liberalen Gedankengutes und eine wachsende ethnische und soziale Polarisierung zu verzeichnen. Als Zugeständnis an die ihn stützende „schweigende“ und eher konservative Mehrheit in der Bevölkerung und insbesondere der Wähler im Süden schloss sich Präsident Nixon etwa der verbreiteten Ablehnung des *busing* an, im Zuge dessen Schulkinder per Bus auf andere Schulbezirke verteilt wurden, um so die Desegregation der Schulen zu fördern. Abgelehnt wurde diese Praxis zumeist von der suburbanen weißen Mittelschicht, die ihre Kinder nicht zusammen mit den Kindern von Afroamerikanern oder vermeintlich niederen Schichten unterrichtet sehen wollten. Das Thema bestimmte auch den Wahlkampf des Jahres 1972, und 1974 lehnte der durch Neubesetzungen deutlich konservativer gewordenen Supreme Court im Falle von Detroit die Zusammenlegung von Schulbezirken in der Innenstadt mit denen der vorwiegend weißen Vororte ab. Ein wichtiger Grund für die *white flight* aus den Städten fand damit höchstrichterliche Billigung, und die Bürgerrechtsbewegung der 60er Jahre befand sich zunehmend in der Defensive.<sup>7</sup>

Zwar gelangen Nixon nach seiner überzeugenden Wiederwahl 1972 mit der Unterzeichnung des SALT I-Abkommens zur Rüstungsbeschränkung und dem Waffenstillstand in Vietnam außenpolitische Erfolge, doch innenpolitisch führte der von ihm gebilligte Einbruch in das Wahlkampfbüro der Demokratischen Partei im Juni 1972 schließlich zu seinem Rücktritt im August 1974, mit dem er knapp einer Amtsenthebung zuvorkam. Schon im Jahr zuvor hatte Nixons insbesondere durch antiintellektuelle und antiliberale Rhetorik aufgefallener Vizepräsident Spiro Agnew nach dem Bekanntwerden von Schmiergeldzahlungen und Ermittlungen wegen Steuerhinterziehung zurücktreten müssen, und trug so ebenfalls zum Vertrauensverlust in die Politik bei.<sup>8</sup> Während der Watergate-Skandal Zynismus und Zweifel am

York 1994, S. 108 f.

6 Patterson 1996, S. 729.

7 ebd., S. 733 ff.

8 ebd., S. 743, 747, 776.

„System“ in Washington und den politischen Eliten nährte, verdeutlichte die zunehmende Ablehnung von Abtreibung, *Busing*, Diskriminierungsschutz und Ausbau der Sozialhilfe das teilweise Scheitern der liberalen Hoffnungen der 60er Jahre. Zur wirtschaftlichen Rezession gesellte sich zudem der Eindruck einer nationalen Schwäche, als sich die USA nach dem Debakel in Vietnam auch in der Ölkrise ein zweites Mal von scheinbar unbedeutenden Nationen gedemütigt sahen, und die Amerikaner sich eingestehen mussten, dass sie nicht, wie noch im vergangenen Jahrzehnt erhofft, „fast überall auf der Welt fast alles erreichen“ konnten. Statt dessen überwog gegen Ende des Jahrzehnts der Pessimismus, als auch unter Nixons Amtsnachfolgern Gerald Ford und Jimmy Carter Inflation, Arbeitslosigkeit und Wirtschaftsschwäche nicht überwunden werden konnten. Noch 1980 lag die Arbeitslosigkeit bei 9%, und die Inflation erreichte im gleichen Jahr 18%, während sich die ökonomische Ungleichheit im Land in den späten 70er Jahren wahrnehmbar verschärft hatte. Erst der 1980 gewählte Ronald Reagan konnte seinen Landsleuten die Rückkehr zu alter nationaler Größe versprechen, und markierte mit seinem Wahlsieg auch das Erstarken der konservativen Strömungen, insbesondere der „neuen Rechten“.<sup>9</sup> Ende der 70er Jahre jedoch teilten viele Amerikaner die Ansicht, das Land sei in den vergangenen Jahren aus dem Tritt geraten:

*„Sometimes you get the feeling nothing has gone right since John Kennedy died. We’ve had the Vietnam War, all the rioting... Before then you were used to America winning everything, but now you sometimes think our day may be over.“*<sup>10</sup>

### Vom Bankrott zum Festival: Stadtentwicklung nach 1972

Auch in den Städten waren bis Mitte der 70er Jahre die großen Erwartungen des vergangenen Jahrzehnts weiter getrübt worden. Zwar waren Ausschreitungen und Unruhen nach 1968 weitgehend abgeflaut, doch wurde das Bild der Städte nun durch eine rapide steigende Kriminalitätsrate beschädigt. So stieg etwa die Mordrate zwischen 1970 und 1974 landesweit um 30%, doch in vielen Städten lag sie deutlich höher und erreichte in Detroit gar das doppelte des nationalen Durchschnitts, was der durch die Unruhen des Jahres 1967 ohnehin schon gebeutelten Stadt noch den wenig schmeichelhaften Spitznamen „Murder City“ eintrug. Parallel zu dieser Entwicklung schienen vielerorts auch die kommunalen Angestellten auf Konfrontationskurs zu gehen und griffen bei Konflikten mit ihren Arbeitgebern immer öfter auf Streiks

9 ebd., S. 769, 784 f.; Willi Paul Adams: Die USA im 20. Jahrhundert. München 2000, S. 109 f.

10 Zit. n. Patterson 1996, S. 782 f.

zurück, so dass Polizei, Müllabfuhr, Wasserversorgung und selbst die Schulen zunehmend durch Arbeitsniederlegungen beeinträchtigt wurden. Aus Sicht vieler Beobachter boten die Städte ein zunehmend düsteres Bild, und schienen mehr und mehr zum Abschiebeort für Arme und sozial Unangepasste zu werden.<sup>11</sup>

Die Flucht der Mittelklasse in die Suburbs verschärfte sich gar während der frühen 70er Jahre und führte zu einer wachsenden Ungleichverteilung des Wohlstandes in den Stadtregionen. So lag in Städten wie Boston, St. Louis, Detroit und Chicago das durchschnittliche Pro-Kopf-Einkommen in der Kernstadt um 20% niedriger als in den Vororten und bewahrheitete so die pessimistischen Prognosen der 30er Jahre, die bereits einen Auszug der Wohlhabenden aus den Städten vorausgesehen hatten. Die fortgesetzte Stadtfucht hatte mittlerweile zu erheblichen Leerständen von Wohnraum geführt, und die Stadtverwaltungen sahen sich nun dem neuen Phänomen gegenüber, dass Immobilienbesitzer ihre leerstehenden Gebäude bewusst verfallen oder sie gar in Brand stecken ließen, um auf diesem Weg wenigstens aus ihren Versicherungen Kapital zu schlagen. Resultat war der schleichende Verfall ganzer Stadtblocks und ein Stadtbild, das bereichsweise vor allem von Baulücken und Brandruinen geprägt war. Am dramatischsten und augenfälligsten wurde dieser Prozess in der südlichen Bronx in New York, wo im Jahr 1974 nicht weniger als 12 300 Brände zu verzeichnen waren und Beobachter sich zuweilen an „Dresden nach der Bombardierung“ erinnert fühlten.<sup>12</sup>

Aber auch andere Städte verfügten über solche Bezirke, in denen allein noch die Kriminalität zu gedeihen schien. Als Resultat verloren auch die Geschäftszentren merklich an Kundschaft, da diese insbesondere in den Abendstunden aus Angst fernblieb. So ging etwa der Umsatz des Einzelhandels in den zehn Jahren bis 1977 in Boston um 38%, in St. Louis um 44%, und in Baltimore um beinahe 50% zurück. Einen ähnlichen Rückgang hatten jedoch auch die Innenstadtkinos zu verzeichnen, die von einstigen Erstaufführungsstätten nun zunehmend zu Pornokinos herunterkamen und durch ihre neue Klientel die ohnehin schon verstörte Mittelklassenkundschaft noch stärker aus den Städten vergraulten; doch auch diese Umstellung des Programms konnte viele schon seit Jahren von der Substanz lebende Filmtheater nicht retten. Der Niedergang von Einzelhandel und Kinos in den Städten war jedoch ein letztlich seit dem Zweiten Weltkrieg zu beobachtender Prozess, an den sich viele Stadtväter mittlerweile gewöhnt hatten. Neu hingegen war zu Beginn der 70er Jahre die abflauende Nachfrage nach Büroflächen, die zusammen mit dem Bauboom der 60er Jahre nun zu einem deutlichen

11 Jon C. Teaford: *The Rough Road to Renaissance*. Baltimore 1990, S. 201 f.

12 ebd., S. 205 f.

Überangebot führte und die Leerstände auch hier in die Höhe trieb. In New York beispielsweise war die Leerstandsquote nach einem Tief Anfang der 60er Jahre bis 1973 auf 12% angestiegen, und schnellte im gleichen Jahr, bedingt durch die Eröffnung des World Trade Center, auf 20% und damit den höchsten Stand seit der Depression empor. Aber in auch Chicago, wo im gleichen Jahr mit dem Sears Tower das damals höchste Gebäudes der Welt eröffnet wurde, ereignete sich Vergleichbares. Gleichzeitig lockten suburbane Büroparks Mieter an, und auch namhafte Firmen verließen die Städte, so dass New York, in den frühen 60er Jahren noch Hauptsitz von 140 der 500 größten Wirtschaftsunternehmen der USA, bis 1974 nur noch knapp 100 derartige Hauptverwaltungen beheimatete.<sup>13</sup>

Angesichts des Verfalls der baulichen Substanz, der steigenden Kriminalität, des Verlustes von Einwohnern und Unternehmen und des Niedergangs des Handels war die Wirkungslosigkeit der Stadterneuerungsprogramme aus Sicht vieler Beobachter offensichtlich geworden, und selbst vereinzelte und durchaus erfolgreiche Projekte wie Society Hill in Philadelphia oder das Government Center in Boston konnten den generellen Eindruck des Versagens des Urban Renewal nicht zerstreuen. Mit dem Niedergang schwanden auch die städtischen Einnahmen, da trotz der Inflation der 70er Jahre der steuerpflichtige Wert des Grundbesitzes in den Städten kaum anstieg oder sogar leicht fiel, während gleichzeitig die Ausgaben für kommunale Dienste, etwa für die als Reaktion auf die Kriminalität personell deutlich aufgestockte Polizei, stark anstiegen. Angesichts ihrer stets streikbereiten und gut organisierten Angestellten konnten sich jedoch nur wenige Bürgermeister dazu durchringen, den städtischen Finanzhaushalt durch Personalabbau zu entlasten, und wählten statt dessen den politisch einfacheren Weg der Kreditaufnahme. Musterbeispiel für diese Taktik war einmal mehr New York, wo sich allein der Gesamtwert der kurzfristigen Kredite zwischen 1970 und 1974 auf 3,4 Milliarden Dollar fast verdreifachte. Ähnliches, wenn auch in kleinerer Dimension, traf jedoch auch auf Städte wie Cleveland oder Buffalo zu, während andere Städte zur Finanzierung ihrer Haushalte zu Steuererhöhungen griffen. Zudem wurden die Städte stärker von Landes- und Bundeszuschüssen abhängig, die bis 1975 im Falle New Yorks bereits die Hälfte, in Buffalo und Baltimore gar zwei Drittel des städtischen Budgets stellten. Mit der Rezession 1973/74 verschärfte sich jedoch die ohnehin schon prekäre Finanzlage vieler Städte weiter, und die Stadt New York musste 1975 nach der Weigerung ihrer Kreditgeber, die inzwischen auf 5,3 Milliarden Dollar angewachsenen kurzfristigen Schulden zu refinanzieren, ihre faktischen Bankrott

13 ebd., S. 207-212.



eingestehen und wurde unter Verwaltung des Staates New York gestellt. Weniger medienträchtig als New York schrammten jedoch mit Boston, Buffalo, Philadelphia und Cleveland bis 1978 auch weitere Großstädte nur knapp am Offenbarungseid vorbei.<sup>14</sup>

Trotz der wenig euphorisch stimmenden Lage der Städte um 1975 zeichnete sich ein gewisser Paradigmenwechsel in der Stadtentwicklung ab, der nun die verbliebenen Wohnquartiere stärken wollte, statt wie bisher vorrangig in die Geschäftszentren zu investieren. Die im Gefolge der Bürgerrechtsbewegung der 60er Jahre entstandenen und durch das unter Präsident Johnson aufgelegte *Model Cities*-Programm geförderten Nachbarschafts- und Quartiersinitiativen hatten nach ihren anfänglichen Konflikten mit der Stadtverwaltung nun durchaus Erfolge beim Erhalt und der Aufwertung ihrer Wohnbezirke erzielt, und solcherart revitalisierte Bezirke wie etwa Little Italy in New York stellten leuchtende Ausnahmen im ansonsten eher düsteren Bild der Stadt dar. Auch Stadtplaner erkannten daher vermehrt den Wert des „Planens mit den Menschen“ und erprobten Modelle der Bürgerbeteiligung. Nach dem Vorbild Baltimores initiierten einige Städte nun auch Stadtfeste, wo nicht nur den Bürgerinitiativen ein Forum geboten, sondern auch die Vielfalt und Lebendigkeit der Stadt und ihrer Quartiere unter Beweis gestellt werden sollte.<sup>15</sup>

Einen sichtbaren Wendepunkt im langen Niedergang der amerikanischen Städte markierte auch die Eröffnung des vom Developer James Rouse in Zusammenarbeit mit der Stadt Boston entwickelten Quincy Market im August 1976, der gegenüber dem 1972 fertiggestellten Government Center die 150 Jahre alten Markthallen der Stadt revitalisierte. Im nach landläufiger Sicht kriminellen Stadtzentrum gelegen, verfügte Quincy Market weder über genügend Parkplätze noch über die übliche Ankernutzung eines großen Kaufhauses und entwickelte sich trotz dieses offensichtlichen Widerspruchs zu allen etablierten Weisheiten des Einzelhandels und der Projektentwicklung zu einem großen Erfolg. Aus Sicht seiner Väter markierte das Projekt nichts weniger als den Beginn einer landesweiten „urbanen Renaissance“, und Rouse galt bald als Guru des *Festival Marketplace*, eines in Folge weit hin imitierten Konzepts. Solche Festivalisierung und die sich nicht zuletzt aus der Nachbarschaftsbewegung entwickelnde Gentrifizierung in den Städten führten aus Sicht des Stadthistorikers Jon Teaford bis Mitte der 80er Jahre zu einem regelrechten „urbanen Hype“, in dem sogar Phänomene wie graffitibesprühte U-Bahn-Züge oder die Brandruinen der Bronx, die wenige Jahre zuvor noch als Ausdruck des Verfalls und sozialer Probleme angesehen

14 ebd., S. 217-229.

15 ebd., S. 240-250.

wurden, nun als Kunst oder als „exotische“ Schauplätze der Hip-Hop-Kultur neu interpretiert wurden.<sup>16</sup>

Hintergrund dieses urbanen Hype war der Umstand, dass viele Städte es nach dem drohenden Bankrott geschafft hatten, ihre Ausgaben deutlich zu reduzieren, wozu nicht zuletzt auch eine die Realitäten der leeren Kassen akzeptierende kooperativere Haltung der städtischen Angestellten beigetragen hatte. Während so die Verbraucherpreise zwischen 1978 und 1985 um 68% stiegen, konnten Städte wie Boston, Baltimore und Cleveland den Anstieg ihrer Ausgaben im gleichen Zeitraum auf deutlich unter 20% beschränken, Buffalo und St. Louis auf immerhin noch 45 bzw. 51%, und selbst New York blieb mit einem Anstieg von knapp 67% noch leicht darunter. Neben dem offensichtlichen Erfolg der kommunalen Sparanstrengungen trug aber auch die Erholung des Immobilienmarktes bis Anfang der 80er Jahre zur positiven Stimmung bei. Insbesondere bei den Büroflächen war nach den hohen Leerstandsdaten Mitte der 70er Jahre bereits gegen Ende des Jahrzehnts wieder eine deutliche Nachfrage zu verzeichnen, und so ging der Leerstand etwa in New York nach einem Höchststand von 20% im Jahr 1973 innerhalb von nur fünf Jahren auf 4% zurück. Für Immobilienentwickler wie auch für die Stadtväter versprach diese Entwicklung glänzende Aussichten für das kommende Jahrzehnt, und bis 1985 schien die „urbane Krise“ der 60er und 70er Jahre aus Sicht vieler Beobachter daher endgültig überwunden zu sein.<sup>17</sup>

### **Architektur nach 1972**

Parallel zur gesellschaftlichen und politischen Entwicklung setzte in den USA auch eine Rückbesinnung auf Architektur als reine, ohne sozialreformerische Interessen betriebene Kunst ein. Als Modelle solcher reiner Kunst wurden beispielsweise die Arbeiten der *New York Five* interpretiert, die Arthur Drexler, Direktor des Department of Architecture and Design am Museum of Modern Art, im Vorwort zum 1972 erschienenen Buch *Five Architects* zu den Erben von Terragni, Le Corbusier und Kahn ausrief.<sup>18</sup> Eisenman, Hejduk, Gwathmey, Meier und Graves, so Drexler, knüpften dabei an das Werk Le Corbusiers an, bevor dieser seine selbstgewählte Rolle als „moderner Michelangelo“ ergriffen habe, und erschlossen sich via Kahn die frühen Moderne, ohne dabei jedoch in die „Exzesse“ Frank Lloyd Wrights abzurutschen. Somit erwiesen sich die fünf aus seiner Sicht auch als immun gegen den Brutalismus und andere „kraftlose“ Formen des „proletarischen Snobismus“, die letztlich „Architektur in Blue Jeans“ darstellten. Statt dessen knüpften sie an die „ra-

16 ebd., S. 253 f.

17 ebd., S. 264 f., 269.

18 Peter Eisenman (Hg.): *Five Architects*. New York 1975.

tionale Poesie“ der 30er Jahre an und umgingen damit die Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg, wo die Moderne in einer „Stimmung von Ermüdung, Rastlosigkeit und Ressentiment“ zerrieben worden sei. Drexler folgte damit auch der Haltung Colin Rowes, der die Arbeiten der von ihm stark beeinflussten New York Five jenseits der gesellschaftspolitischen Untertöne von Pop und Populismus stehen und sie statt dessen ihre Aufmerksamkeit allein der Architekturtheorie und der „ursprünglichen Bedeutung“ der frühen Moderne widmen sah.<sup>19</sup> Auch für Drexler umgingen die fünf jungen Architekten die Falle der „politischen Romantik“, die in der jüngeren Vergangenheit jede Architekturdiskussion belastet habe. Statt dessen strebe ihre Arbeit nicht nach „sozialer Reform“ und der „Rettung der Menschheit“, sondern wolle nicht mehr sein als „bloße Architektur“:

*“We are all concerned, one way or another, with social reform. But the concern for reform has flavored all discussion and criticism of anything that claims to be architecture first and social reform second... An alternative to social reform is to be an architect, for those who actually have the necessary talent for architecture. The young men represented here have that talent... and their work makes a modest claim: it is only architecture, not the salvation of man and the redemption of the earth.”<sup>20</sup>*

Ein weiteres Modell einer ohne gesellschaftspolitische Interessen betriebenen Architektur war auch die Pariser Ecole des Beaux Arts, der das MoMA im Jahr 1975 eine weithin beachtete Ausstellung widmete. Im begleitenden Katalog gab Drexler einmal mehr seiner bekannten Sicht der Dinge Ausdruck, dass Architektur das „am wenigsten geeignete Instrument“ zur Erlangung „sozialer Gerechtigkeit“ sei. Dies hätten mittlerweile Laien wie auch Fachleute weithin begriffen, ebenso wie die Tatsache, dass die gegenwärtige Architektur keineswegs die in sie gesetzten Hoffnungen erfüllt habe. Es sei daher wünschenswert, so Drexler, sich wieder auf das zu konzentrieren, was „Architektur und nur Architektur allein“ zu erreichen vermöge, und „Reform und Revolution“ jenen Kräften zu überlassen, die hierfür „besser ausgerüstet“ seien. Der Wunsch der Gegenwart sei es statt dessen, solcher „Dematerialisierung“ zu entfliehen, die nun nicht mehr als Verheißung der Zukunft sondern vielmehr als Ausdruck der „verwirrenden technologischen Welt des Hier und Jetzt“ geworden sei.<sup>21</sup>

Aus Drexlers Sicht war die vom Bauhaus einst verdrängte Architektur der Ecole des Beaux Arts daher ein vielversprechendes Gegenmodell zu

19 Rowe, in: Eisenman 1975, S. 4.

20 Drexler, in: Eisenman 1975, S. 1. Hervorhebung im Original.

21 Arthur Drexler (Hg.): *The Architecture of the Ecole des Beaux Arts*. New York 1977, S. 50, 58 f. (Katalog zur Ausstellung im Museum of Modern Art, New York 1975).

dessen „moralisierender Fixierung“ auf Nützlichkeit und industriellen Technologie, die letztlich zur allgemeinen „anti-historischen“ Grundhaltung der Moderne geführt habe. Deren Auswirkung sei zwar noch nicht vollständig zu erfassen, jedoch im Städtebau bereits schmerzlich sichtbar geworden, denn „anti-historisch“ zu sein, so Drexler, bedeute letztlich „anti-urban“ zu sein. Die „mystische Hoffnung“ der Moderne, „Erlösung durch gutes Design“ zu erreichen, erscheine nun reichlich „naiv“, wenn sich solch „messianischer Eifer“ nicht gar als „zerstörerisch“ erweise. Aus Drexlers Sicht war daher eine „Entspannung des Dogmas“ vonnöten. Ein „distanzierterer“, kühlerer Blick auf die Architektur, wie er etwa das 19. Jahrhundert auszeichne, könne daher zu einer notwendigen gründlichen Durchleuchtung der Grundsätze des modernen „Glaubens“ führen, dessen gebaute Realität seinen ursprünglichen Heilversprechen nur zu oft entgegenstehe.<sup>22</sup>

#### „Fiasko“ und „Versagen“ der Moderne

Drexlers Sicht der Dinge war dabei Teil einer breiteren Entwicklung, in der die seit den 60er Jahren zunächst nur vereinzelt geäußerte Kritik an der Moderne nun auch von etablierteren Kritikern als zutreffend empfunden wurde. Diese allgemeine Kritik an der Moderne entwickelte eine publizistische Eigendynamik, die bis Ende der 70er Jahre in einer Reihe von populären wie auch teilweise dürftig belegten fachlichen Schriften das Bild vom „Versagen“ der Moderne festschrieb. Dabei fanden auch anthropologisch-gesundheitliche Argumente Eingang in die Diskussion, die nicht nur die Gesundheitsgefahren von bislang als unbedenklich eingestuften Baustoffen wie Asbest thematisierten, sondern sogar den „modernen Raum“ insgesamt als der „Sinnendisposition des Menschen überhaupt nicht zuträglich“ einstufen, da er ihn „mit Reizen überflute“ und ihn „unangemessen exponiere“.<sup>23</sup> Ausdruck fand die weitverbreitete Ablehnung der Moderne dabei nicht nur in Satiren wie Tom Wolfes 1981 erschienenen *From Bauhaus to our House*, sondern seit Mitte der 70er Jahre auch in der Abwendung einstiger Fürsprecher der Moderne wie Vincent Scully und Peter Blake, die nun offen vom „Fiasko“ oder vom „Versagen“ der modernen Architektur sprachen.<sup>24</sup>

Scully, der die Monumentalität im Spätwerk Le Corbusiers, wie sie sich etwa im Kloster La Tourette oder den Bauten in Chandigarh darstellte, noch 1961 in seinem Buch *Modern Architecture* als zeitgemäße Weiterentwicklung der „westlichen Architekturtradition“ betrachtet und als demo-

22 ebd., S. 6 ff.

23 Adolf Max Vogt: *Architektur 1940-1980*. Frankfurt (Main)/Wien/Berlin 1980, S. 25.

24 Tom Wolfe: *From Bauhaus to Our House*. New York 1981; Vincent Scully: *Modern Architecture*. Revised Edition, New York 1974; Peter Blake: *Form Follows Fiasco*. Boston/Toronto 1977.

kratische „Zukunft“ der Architektur gepriesen hatte, sah 1974 die Zeit gekommen, seiner – wie er selbst befand – „idealistischen“ und „heroischen“ Sicht der 60er Jahre ein neues Kapitel anzufügen. Diese nach eigener Ansicht von „Desillusion und Wut“ gekennzeichnete Ergänzung spiegelte nicht nur Scullys wahrnehmbare Ernüchterung über die Entwicklung während der „traurige Dekade“ der 60er Jahre wider, sondern trug auch Untertöne eines durch Vietnam und Rezession gekränkten Nationalstolzes, da es den USA als der „einflussreichsten Nation“ der Nachkriegsjahre nicht gelungen sei, ihre urbanen und gesellschaftlichen Probleme zu lösen, und sie statt dessen seit der Ermordung Kennedys „an den Rand eines sozialen und politischen Desasters“ getrieben wurde.<sup>25</sup>

Symbol und Ausgangspunkt des „tragischen Dramas“ der Architektur der 60er Jahre war für Scully dabei Paul Rudolphs Art and Architecture Building in New Haven, das zwar dem Vorbild Le Corbusiers gefolgt war, dieses jedoch „übersteigert“ und so ein „verstörend aggressives“ Bauwerk geschaffen habe. So sei es insbesondere für die Studenten in Yale zum Symbol einer „unnötig herausfordernden Einstellung“ gegenüber seiner Umwelt geworden und habe die Grenzen des „skulptural-aktiven“ Ansatzes aufgezeigt, den Scully 1961 noch als begrüßenswerte Abkehr vom „unbeteiligten“ und auch gesellschaftlich entrückten Neoklassizismus nach dem Vorbild Mies van der Rohes empfunden hatte. Nun jedoch notierte er sichtlich ernüchtert, dass wohl allein Le Corbusier selbst in der Lage gewesen sei, diese Richtung zu verfolgen, ohne den räumlichen und funktionalen Anforderungen „Gewalt anzutun.“ Seit Mitte der 60er Jahre nämlich sei dieser Ansatz unter Le Corbusiers Nachahmern in eine „bürokratisierte und brutalisierte“ Phase eingetreten, deren Haltung nicht nur die Produkte der Stadterneuerung sondern letztlich auch der Krieg in Vietnam entsprungen seien. In Projekten wie Rudolphs Entwurf für das Government Center in New Haven sei das Vorbild des Justizpalastes in Chandigarh in ein „leeres und gefühlloses Bild steriler Macht gefroren“ oder habe mit dem Lincoln Center in New York eine Monumentalität erreicht, die derjenigen von Paul Ludwig Troost Haus der Deutschen Kunst in München nahe stünde. Gerade bei öffentlichen Bauten, so etwa bei Gordon Bunshafths Lyndon B. Johnson-Bibliothek in Austin, Texas oder dem Hirshhorn-Museum in Washington D.C. sei in den vergangenen Jahren ein gar „unverkennbar totalitärer“ Zug zutage getreten und lasse ein „gefährlich veraltetes“ architektonisches Denkmodell erkennen.<sup>26</sup>

25 Scully 1974, S. 49.

26 ebd., S. 50. Die Gegenüberstellung von skulpturalen Bauten der zweiten Generation mit faschistischer Architektur war zu Beginn der 70er Jahre ein gängiges Mittel, um die Moderne und insbesondere ihren Städtebau zu diskreditieren. Vgl. hierzu etwa Robert Goodman: Stadtplanung als Geschäft. Reinbek 1973, S. 84–85 (Orig.: New York 1971).

Ähnliches hatte sich aus Scullys Sicht auch in der Stadterneuerung ergeben, wo ebenfalls Le Corbusiers Ideen Modell gestanden hatten. Wie auch in seiner Heimatstadt New Haven seien nach dem Vorbild der *Ville Radieuse* vielerorts Schnellstraßen durch die Stadt geschlagen worden, von denen jedoch nur die Geschäftsleute und die der weißen Mittelschicht angehörenden Suburbaniten profitiert hätten; das vielfältige soziale und funktionale „Gewebe“ der Stadt jedoch habe diesem „puristischen“ Weltbild weichen müssen. Das Stadtzentrum sei so zu einem weiteren Shopping Center heruntergekommen, zu dessen Realisierung die dort lebenden Armen (*urban poor*) teilweise mehrfach hätten weichen müssen, bis deren Wut sich in den Ausschreitungen der späten 60er Jahre entladen habe. Die staatliche Subvention der Stadterneuerung sei letztlich nichts weiter als praktizierter „Mittelklassesozialismus“, dessen planerische Ideale zwar der „alten amerikanischen Liebe zu Mobilität und abstrakter Ordnung“ huldigten, dabei jedoch die menschliche und urbane „Realität“ nicht berücksichtigt und daher „versagt“ hätten.<sup>27</sup>

Als Ausgangspunkt für einen „neuen Anfang“ bot sich aus Sicht Scullys als gewissermaßen unbelastetes Erbe das Werk Louis Kahns an, da dessen „monumentale Geometrien“ einerseits noch Ausdruck des „heroischen Idealismus“ der 50er Jahre seien, er andererseits jedoch statt „vorgefasster Modelle“ neue Wege beschritten und seine Formen aus der „systematischen“ Analyse der Funktion entwickelt habe. So seien Kahns Bauten „eloquenter Ausdruck von Raum und Struktur“, die Bilder „traditioneller Stabilität“ heraufbeschwören, ohne jedoch den Symboliken und Techniken der unmittelbaren Gegenwart zu huldigen. Durch seinen Schüler Robert Venturi schlage Kahn gar die Brücke zum neuen „Zeitalter der Ironie“, das Venturi durch eine „Neubelebung“ der architektonischen Vorstellungen, Programme und Formen eingeläutet habe. Mit seinem „großen Schritt“ habe Venturi „Idealismus und Heroik abgeschworen“ und statt dessen die „Wirklichkeit akzeptiert“. Seine „realistische Symbolik“ spreche nicht länger von Raum und Konstruktion, sondern von der gesellschaftlichen und städtebaulichen Funktion des Gebäudes. Sein Guild House in Philadelphia etwa setze sich explizit mit den „Tatsachen des modernen Lebens“ auseinander, respektiere die „traditionelle Straße“ und geläufige Bautechniken und breche so mit dem „doktrinären Purismus“ der Moderne, den Grundsätzen der Stadterneuerung und nicht zuletzt auch den „titanischen Qualen“ des Brutalismus.<sup>28</sup>

In der durch Venturi gewonnenen „erneuerten Wahrnehmung“ sah Scully nun auch bisher vernachlässigte historische Vorläufer neu entdeckt, so etwa den russischen Konstruktivismus, die expressionistische Amsterdamer

27 Scully 1974, S. 51.

28 ebd., S. 52 f.

Schule, oder auch die Wiener Gemeindebauten. Aus seiner Sicht war Venturis Guild House gar ein würdiger Nachfahre des Karl-Marx-Hofes – nicht nur, weil es wie dieser letztlich ein großes „Zeichen“ sei, das von seiner Bedeutung spreche, sondern auch, weil es ebenso wie einst dieser auf Ablehnung bei den etablierten Kräften gestoßen sei. Insgesamt werfe der Karl-Marx-Hof jedoch ein Schlaglicht auf das Versagen des sozialen Wohnungsbaus der USA: während in Wien nach einem verlorenen Krieg und unter einer „bankrotten Republik“ bewundernswertes erreicht worden sei, müssten in den USA Architekten wie Charles Moore hart kämpfen, um nur einen „Schatten“ dieses Vorbildes zu erreichen. Auch Moores Siedlung Church Street South in New Haven belege die Inspiration junger Architekten durch die bisher von etablierten Historikern ignorierten „Formen außerhalb des International Style“ und richte sich darüber hinaus an die bisher von der Stadterneuerung ignorierten *urban poor*, die nicht aus Solidarität und freiem Willen, sondern lediglich aus „Armut und Diskriminierung“ an die Stadt „gefesselt“ seien. Die Lehre der 60er Jahre sei daher, so Scully, dass nichts von vornherein abgelehnt, „puristische“ Lösungen jedoch um jeden Preis vermieden werden müssten. Dem „exklusiven“ Ansatz des „alten International Style“ sei daher die Moore bezeichnete „inklusive“ Richtung vorzuziehen.<sup>29</sup>

Das „Versagen“ der Moderne empfanden jedoch nicht nur Historiker wie Scully, sondern zunehmend auch praktizierenden Architekten wie etwa der in Yale ausgebildete Brent Brolin. Dessen 1976 erschienenes Buch *The Failure of Modern Architecture* vertrat im Wesentlichen die These, dass die modernen „Regeln“, die an den Architekturschulen vermittelt worden seien, sich in der Praxis als „irrelevant“ und sogar „zerstörerisch“ erwiesen.<sup>30</sup> All das, so Brolin, was moderne Architekten über das vergangene halbe Jahrhundert „gepredigt“ hätten, müsse daher dringend „abgelegt“ werden. So habe zum einen das Publikum auch nach 50 Jahren der „Indoktrination“ die moderne Ästhetik noch nicht akzeptiert, während zum anderen die Ignoranz der Architekten gegenüber den „sozialen und ästhetischen Werten“ der Nutzer zum Versagen der Planungsideen geführt habe. Zudem habe die Ausbreitung der Moderne über den Globus und das Eindringen ihrer „unpersönlicher Formen“ in fremde Kulturen zu einem „geistigen Verlust“ geführt, der von „Menschen aller Kulturen gespürt“ werde. Die Architekten hätten letztlich die Menschen auf Grundlage ihrer persönlichen Wertvorstellungen erziehen wollen und dabei ihre eigenen „visuellen Präferenzen“ als „Wahrheiten“ verkauft, während diese in Wahrheit jedoch nur eine Sammlung „willkürlicher ästhetischer Festlegungen“ seien. Diese seien jedoch von den Menschen nicht

<sup>29</sup> ebd., S. 54 f., 61.

<sup>30</sup> Brent C. Brolin: *The Failure of Modern Architecture*. London 1976.

akzeptiert worden, und der Bruch mit dem Populärgeschmack habe letztlich zur „elitären“ Architektur der Gegenwart geführt, von deren „sterilen“ Erscheinungsbild die „Mehrheit der Menschen“ nur „verstört“ sei. Besonders im Wohnungsbau, so Brolin, stehe die „Anonymität“ der elitären modernen Visionen im krassen Gegensatz zum „menschlichen Maßstab“ der von Planern und Architekten gering geschätzten Suburbs, wo „soziale Traditionen“ weiter gepflegt würden.

Ähnlich wie Brolin folgte auch der ehemalige Herausgeber der 1972 eingestellten Zeitschrift *Architectural Forum*, Peter Blake, der Welle anti-moderner Kritik. Sein Buch mit dem Titel *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked* erschien 1977, basierte aber teilweise bereits auf einem Artikel im Magazin *Atlantic Monthly* aus dem Jahr 1974, und war wie dieser auf ein Fach- wie auch ein Laienpublikum ausgerichtet.<sup>31</sup> Blakes Kehrtwendung war durchaus bemerkenswert, da er 1960 ein uneingeschränkt lobendes Werk über die Leistungen der „Meister“ der Moderne Mies, Le Corbusier und Wright veröffentlicht hatte und mit seiner Arbeit am Museum of Modern Art und später beim *Architectural Forum* ebenfalls bis dato eher zu den Propagandisten der Moderne zu zählen war, und seine Neuorientierung wurde von kritischen Publikationen wie dem britischen Magazin *Architectural Design* entsprechend genüsslich vermeldet.

Blake nahm für sich in Anspruch, als nicht nur schreibender, sondern auch immer noch praktizierender Architekt gewissermaßen als Insider die Schwächen der modernen Architektur zu enthüllen. Sein neuestes Werk, von dem er, wie er im Vorwort bekannte, „nie gedacht hätte“, es zu schreiben, war eine „Anklage“ gegen die „eklatanten Irrtümer“ der Moderne, die eine ganze Profession – und auch er selbst – unkritisch aufgenommen und verbreitet habe. Wie seine gleichaltrigen Kollegen habe auch er während seines Studiums eine Reihe „idealistischer Grundsätze“ zur Architektur akzeptieren gelernt, die von einer „Handvoll herausragender Pioniere“ entwickelt worden seien und deren „Visionen“ das Leben seiner Generation „dominiert“ hätten. Schon bald jedoch sei ihm klar geworden, dass nur wenig des so gelehrten „besonderen Sinn“ machte, und die „schönen Diagramme“ trügerisch gewesen seien. Geteilt hätten diese Erkenntnis Architekten wie Philip Johnson, James Stirling und Robert Venturi, und selbst das Museum of Modern Art als einstige Kampfinstitution für die Moderne sei mit seiner Beaux-Arts-Ausstellung von 1975 diesen Stimmungswandel ergriffen worden. Heute, so Blake, würde die nach modernen Idealen erbaute Welt in allen Aspekten buchstäblich „zusammenbrechen“:

31 Peter Blake: *Form Follows Fiasco*. Boston/Toronto 1977.



*“All around us, the environment we have built over the past century or so with supreme confidence is literally collapsing: the walls of our buildings are crumbling – literally; the well-intentioned zones mapped by our city planners are creating the worst ghettos in recorded history – literally; the best-planned schools by the world’s most idealistic architects are producing a generation of zombies – literally; the finest public housing projects... are turning into enclaves of murder, rape, mugging and dope addiction, with the only way out a charge of dynamite to reduce those noble precepts to rubble – literally. Something or somebody obviously isn’t quite up to snuff somewhere in the most exalted regions of our architectural establishment.”<sup>32</sup>*

Die Frage, wer und was innerhalb des „architektonischen Establishment“ die Schuld an diesem kritischen Zustand trug, wurde von Blake auf den folgenden 150 Seiten jedoch ausführlich behandelt. Dabei ging Blake insbesondere mit modernen „Hirngespinsten“ wie der Funktion, dem offenen Grundriss, der „Reinheit“ von Dekoration, der Technologie, dem Wolkenkratzer sowie den modernen „Idealstädten“, der Mobilität, der Funktionstrennung, dem Wohnungsbau, der Form und nicht zuletzt der Geisteshaltung der modernen Architektur insgesamt ins Gericht.

Zur Einleitung in das erste Kapitel, in dem Blake sich des „Dogmas“ der Funktion annahm, bediente er sich eines Vergleichs seiner eigenen Ausbildungsstätte an der University of Pennsylvania mit Paul Rudolphs Art and Architecture Building in New Haven. Aus Blakes Sicht war der Bau in Philadelphia, ein ehemaliges Institutsgebäude für Zahnmedizin, zwar wenig funktional, schlecht belichtet und schmutzdelig, aber dennoch „wunderbarer“ Ort gewesen, der zudem durch die wenig achtsame Benutzung durch die Studenten eine „Patina“ erhalten habe, die der liebenswerten Atmosphäre eher noch zuträglich gewesen sei. Im Gegensatz dazu stehe das „brillante“ und „außergewöhnliche“ Gebäude Rudolphs in Yale, dessen Architekt jedes Detail mit „zärtlicher, liebevoller Hingabe“ bedacht habe – und das die in ihm untergebrachten Studenten nur sechs Jahre später niederzubrennen versucht hätten. Damit, so Blake, illustriere Rudolphs Bau den die Moderne kennzeichnenden Bruch zwischen Form und Funktion und das Scheitern des Funktionalismus als des vorrangigen modernen Dogmas. Im Gegensatz dazu stehe die Robustheit der ehemaligen Hall of Denture in Philadelphia, die nun Studenten der Geologie beherberge und in dieser neuen Aufgabe so schlecht und dabei so „heiter“ wie ehemals funktioniere. Weltweit, so Blake, bewiesen

umgenutzte Altbauten, dass sie weitaus besser funktionierten als die vorgeblich nach funktionalen Gesichtspunkten entworfenen Neubauten – woraus folge, dass Form nicht, wie von der Moderne gefordert, der Funktion folge müsse, sondern oft genug gar der „Todfeind“ der letzteren sei.

Das zweite „Hirngespinnst“ der Moderne, mit dem Blake aufzuräumen gedachte, war die Präferenz für den durch Frank Lloyd Wright aus Japan „importierten“ offenen Grundriss. Dieser habe in Japan zwar funktioniert, jedoch nur, weil die dortige Kultur sowohl über „billige Sklaven“ als auch über „versklavte Ehefrauen“ verfügen konnte. Heute jedoch, wo die Emanzipation auch Japan erreicht habe, sei der offene Grundriss auch dort nicht mehr akzeptabel. Das scheinbar „freieste“ moderne Dogma, so Blake, entstamme also der „autoritären“ Tradition einer „Sklavenhaltergesellschaft“, doch dies habe die Architekten nicht gekümmert. Statt dessen hätten sie die Anwendung dieses Konzepts etwa in Le Corbusiers Unité d’Habitation bewundert, eines Bauwerks, das zwar eine großartige Skulptur, als Wohngebäude jedoch eine Katastrophe sei. Seine Wohnungen böten keinerlei Privatheit und erwiesen sich daher als „zerstörerisch“ für jedes Familienleben – kaum verwunderlich jedoch, so Blake, da Le Corbusier selbst keine Kinder gehabt habe. Ironischerweise zögen die Architekten zumeist nicht selbst in ihre „ephemereren Schöpfungen“ ein, sondern bevorzugten Orte mit „festen Wänden und Türen“. Der offene Grundriss sei gesellschaftlich jedoch eine echte Gefahr, wie etwa seine Anwendung in Projekten wie Pruitt-Igoe in St. Louis zeige, wo – im Grunde vorhersehbar – jugendliche Vandalen herangewachsen seien, die zum Niedergang der Siedlungen beigetragen hätten.

In diesem Stil schritt Blake nun weiter fort, die Dogmen der Moderne gegen die vermeintliche Realität zu stellen und dabei nicht zuletzt die heuchlerische Haltung seiner Kollegen anzuprangern, die ihre wenig praxistauglichen und teilweise gar gefährlichen Kreationen lieber „den anderen“ überließen. Seine Enthüllung bediente sich dabei einer zwischen Hysterie und Ironie schwankenden Sprache und suggestiver Bildunterschriften, appellierte an unterschwellige Technikangst und unterstellte der Moderne nicht zuletzt einen fragwürdigen weltanschaulichen Hintergrund.

So, erklärte Blake seinen Lesern, leide etwa die von der Moderne erwünschte „puritanische Einfachheit“ unter Korrosion, Temperatur, Witterung und anderen Einflüssen der „wirklichen Welt“, und die glatte, präzise Ästhetik lasse sich oft nur durch wenig erprobte und wenig dauerhafte „Wundermaterialien“ realisieren. Trotz des traurigen Zustandes solcher „Maschinenarchitektur“ wie Le Corbusiers Villa Savoye erwiesen sich die Architekten als „verhext“ von ihren technologischen „Mythen“ und verschwiegen in einer regelrechten „Konspiration des Schweigens“ mit der Baustoffindustrie

das Versagen in der Praxis. Die Technologie selbst sei eine weitere „Obsession“ der Moderne, die sich nicht nur weit von der Realität sondern auch von den Wünschen der Menschen entfernt habe. Der Selbstzweck der Technik und die „Weltfremdheit“ der Pioniere der Moderne illustrierte etwa der von Konrad Wachsmann für den Wohnhausbau entwickelte Universalverbinder – eines wahren „Wunders an Einfallsreichtum“, jedoch, wie Blake in zeitgemäßer Ironie feststellte, kaum leistungsfähiger als der traditionelle Nagel, von dessen Existenz der Pionier Wachsmann wohl nichts geahnt habe.

Ausfluss der technologischen Fantastereien sei jedoch auch der „Wolkenkratzer“, der zudem wichtigste Grundlage der städtebaulichen Visionen der Moderne gewesen sei. Aus Blakes Sicht profitierten von der durch Hochhaus und Skelettbau über die Städte gekommenen „Prozession blinder Fassaden“ vor allem die Immobilienspekulanten, und von der Blendung und Überhitzung verursachenden Glasfassade allenfalls die Hersteller von Jalousien. Darüber hinaus erweise sich die Anwendung der Glasfassade aber auch als gefährlich, wie etwa im Falle des John Hancock Tower in Boston von Pei & Cobb, der während eines Sturms aufgrund eines Materialfehlers den Großteil seiner Scheiben verloren hatte. Damit war der Bau für Blake auch ein weiteres Beispiel für die Skrupellosigkeit der Industrie, die Produkte vermarkte, deren Langzeitverhalten sie „nicht verstehe“. Zudem, so Blake, könne erst seit kurzem das Verhalten hoher Gebäude bei Sturm durch Windkanaltests ermittelt werden, und existierende Türme gerieten daher oft so ins Schwanken, dass es „jeden erfahrenen Segler zutiefst beunruhigen“ müsse. Dass etwa das von Blake selbst als Beispiel zitierte Empire State Building während eines annähernd halben Jahrhunderts jedoch bisher nicht im Sturm umgeknickt war, beirrte den Autor kaum. Statt dessen kritisierte er die zugigen Plazas am Fuße sowie die unkontrollierbaren Luftzüge in den Hochhäusern als unangenehme und potenziell gesundheitsschädliche „Gefahren“ und sah in ihnen letztlich nur einen weiteren Ausdruck der „Traumwelt“ der Moderne, deren Umsetzung sich die Gesellschaft nicht länger leisten könne. Gerade im Siedlungsbau stelle sich die „vertikale Stadt“ nach dem Vorbild Le Corbusiers als gefährliches Ideal heraus, wo den Menschen „Entfremdung“ drohe und der Nachbar zum „Feind“ werde. Das Hochhaus, ob für Wohnungen oder Büros, sei letztlich Ausdruck der „Ausbeutung“ der Erde, und durch seine Rechtfertigung hätten sich die Architekten zu Komplizen der Spekulanten gemacht.

Ansonsten zeigte Blake sich mittlerweile als gelehriger Anhänger Jane Jacobs' und auch Charles Moores und kritisierte, dass die modernen „Idealstädte“ die Straße als „aufregendsten“ und „stimulierendsten“ Außenraum aufgeben hätten und den Menschen statt dessen nur noch „Blickachsen, Plazas und Traumata“ lieferten. Angesichts solch allgegenwärtiger „Einöden

der Entfremdung“ treibe es die Menschen beispielsweise nach Disneyland, wo sie freudig Eintritt bezahlten, um funktionierende und lebendige Straßen neu entdecken zu können. Geboten sei daher und auch angesichts der Zersiedelung die von einer neuen „postmodernen“ Generation angestrebte Rückkehr zur dichten „Fußgängerstadt“, die das Auto und den von den Menschen ohnehin nie angenommenen öffentlichen Nahverkehr gleichermaßen überflüssig mache.

Auch mit Flächennutzungsplanung und Funktionstrennung hatte die Moderne nach Blakes Ansicht Unheil über die Städte gebracht und einmal mehr Lebensqualität zugunsten eines „abstrakten Ideals“ von Ordnung „zerstört“. Die Vorstellung von „Ordnung“ beherrsche auch den Siedlungsbau der Moderne, dessen Ideale in den Siedlungen der Weimarer Republik versinnbildlicht würden. Diese funktionierten gar nicht schlecht – für effiziente Müllabfuhr, „Kontrolle“ der Bewohner, und „andere Polizeifunktionen“. In modernen Siedlungen offenbare sich eine „erschreckende Sicht der menschlichen Natur“, und es sei daher, so Blake, kaum verwunderlich, dass ihr Vorbild vor allem in Deutschland – wenn auch „zugegebenermaßen vor der Nazi-Zeit“ –, in der Sowjetunion sowie in Mussolinis Italien so rege Verbreitung gefunden habe.

Letztlich, so schloss Blake seine Rundumkritik an der Moderne, offenbare sich hinter all dem eine verzerrte und überschätzte Sicht der Rolle der Architektur. So hätten sich die modernen Meister und ihre Anhänger an den Ratschlag Daniel Burnhams gehalten, „keine kleinen Pläne“ zu machen, und damit die gebotene Bescheidenheit verloren. So seien sie aber zu Verfechtern und Verbreitern von „Hässlichkeit, Käuflichkeit, Gier, sozialer Auflösung und Ausbeutung“ geworden und stünden mittlerweile, wenn sie öffentlich Position bezögen, unweigerlich „auf Seiten der Aggressoren“, da sie ihre Stimme der Zerstörung intakter Nachbarschaften, der Errichtung schädlicher Hochhäuser oder generell dem Einsatz fragwürdiger Techniken und Materialien liehen. In diese Ecke hätten sich die Architekten jedoch nicht aus Motiven der Gier getrieben, sondern weil die Moderne mit ihren „strahlenden Dogmen“ und nicht zuletzt ihrer „absoluten Selbstgerechtigkeit“ sich letztlich als „Religion“ gebärde, deren Anhänger ihr auf ähnlich „irrationale“ Weise verbunden seien wie in jedem anderen Kult und dazu neigten, allen „Ungläubigen“ ihre Wahrheit aufzuzwingen:

*“The Modern Movement, with its shining dogmas, its exciting slogans, and, above all, with its absolute self-righteousness, was and is, quite clearly, a religion as irrational as any others... Like all religious cults, the members of the sect treat their critics with patient condescension: those who don't want to [follow] don't know what's good for them;*

*but the cultist, to whom the Truth has been revealed, does know, and he or she will ram the new Language of Vision down the nonbeliever's throats, even if they gag on it.*<sup>33</sup>

Angesichts der nach Blakes Verständnis der Gesellschaft aufgezwungenen modernen Dogmen sah er mehrere „Moratorien“ für dringend geboten an. Dazu gehörte aus seiner Sicht unter anderem ein Stopp des Hochausbaus, da kein „ehrlicher“ Architekt oder Ingenieur deren Auswirkungen auf die Umwelt vorhersagen könne; ein Stopp der „en-gros-Zerstörung“ bestehender Gebäude, da diese angesichts der seit 1930 verdoppelten Weltbevölkerung nichts weniger als ein „Verbrechen gegen die Menschheit“ sei; eine Gesetzgebung, die die Industrie für die gesundheitlichen Auswirkungen ihrer Baustoffe verantwortlich mache; eine Abkehr vom „Zoning“, da es schlichtweg „das Ende der urbanen Zivilisation“ bedeute; eine Abkehr von den „gigantischen Planungen“ und eine neue Planungskultur mit einem „für den Menschen verständlichen Maßstab“; sowie nicht zuletzt ein „Moratorium auf die Architektur selbst“, bis diese sich wieder der Realität angenähert habe. Die Welt habe keinen Bedarf mehr an einer „aristokratischen Kunst“ und einer Profession, die bei zentralen Themen der Zeit „versagt“ habe, und angesichts der wahren Probleme der Zeit seien die bisher von den künstlerischen Eliten diskutierten Aspekte irrelevant geworden. Statt dessen stehe die Erkenntnis an, dass die Moderne nicht funktioniere und daher am Ende ihres Weges sei:

*“This is the moment of truth, for me and for many of us who are modern architects. We have seen and lived this future, and it just simply doesn't work. The Modern movement... has reached the end of the road.”*<sup>34</sup>

### Der „Tod“ der Moderne

Charles Jencks schließlich datierte in seinem 1977 erschienenen Buch *Die Sprache der postmodernen Architektur* den „Tod“ der Moderne präzise auf den 15. Juli 1972 – ein Datum, das er durch die Sprengung der Siedlung Pruitt-Igoe in St. Louis symbolisiert sah. Gleichzeitig subsummierte er sowohl die „populäre“ Richtung um Moore und Venturi als auch die „puristische“ der New York Five unter das Etikett der „Postmoderne“, die seiner Meinung nach nun die Nachfolge der Moderne angetreten habe. Jencks (geb. 1939), der in Harvard Architektur und Englische Literatur studiert hatte, hatte den Begriff aus der Literaturkritik entlehnt und stellte der Postmoderne selbst eine antagonistische Bewegung gegenüber, die er als „spätmodern“

33 ebd., S. 149. Hervorhebung im Original.

34 ebd., S. 162.

(*late-modern*) bezeichnete. Letztere sah er vor allem im Werk der einstigen Rudolph-Schüler Norman Foster (geb. 1935) und Richard Rogers (geb. 1933) begründet, deren ostentative Behandlung von Konstruktion und Haustechnik zumindest optisch an die technischen Fantasien Archigrams anknüpfte, und nach Jencks somit eine Haltung darstellte, die Konstruktion als Dekoration verwendete. Im Gegensatz hierzu stand für ihn die Postmoderne, die Dekoration als Symbol verwende und sich durch „doppelte Kodierung“ auszeichne, die sie auch der „Öffentlichkeit“ und nicht nur einer „betroffenen Minderheit“ zugänglich mache. Die „Spätmoderne“ hingegen sei lediglich einfach codiert und treibe „die Ideen und Formen der Moderne zum Extrem“. Sie betreibe somit einen „manierierten“ Modernismus – und das, obwohl die Hochzeit der Moderne inzwischen definitiv vorüber sei. Die Differenzen der beiden „Schulen“, so Jencks, bestünden letztlich ihrer Haltung zur „Kommunikation“: während die Postmodernen die unterschiedlichsten Nutzer ihrer Bauten ansprechen wollten und daher zu einer doppelt kodierten Sprache, „geläufigen“ Symbolen und einem weiten Spektrum kommunikativer Mittel griffen, verblieben die Spätmodernen innerhalb der „beschränkten und hermeneutischen“ Sprache der Moderne. Der Ansatz der Postmoderne öffne jedoch auch wieder Diskussionen über Begriffe wie „Ornament“ und „Schönheit“, die während der Vergangenheit unter einem „50-jährigen Moratorium“ gestanden hätten.<sup>35</sup>

Auch aus Sicht von Colin Rowe war die Moderne bis 1980 „auf tragische Art lächerlich geworden“, da sie ihre eigenen – und letztlich unvereinbaren – Ansprüche von Wandelbarkeit und gleichzeitig vollständiger Ordnung nie habe einlösen können.<sup>36</sup> Zehn Jahre nach deren Tod konnte daher die Postmoderne – nicht zuletzt vor dem Hintergrund des neuerlichen Immobilienbooms seit Ende der 70er Jahre – in den USA einen sichtbaren Sieg feiern, als mit Philip Johnsons AT&T-Gebäude in New York (1978–82), Michael Graves' Portland Services Building in Portland, Oregon (1980–82) sowie dem vom Büro Arquitectonica entworfenen „Atlantis“-Apartmentblock in Miami (1979–82) drei herausragende Bauten dieser Richtung fertiggestellt wurden.

Die gängige Sicht der Nachkriegsmoderne besagte um 1980 etwa folgendes: Der „Sieg“ der Avantgarde nach 1945 und ihre massenhafte Anhängerschaft unter den Künstlern und Architekten hatte zu ihrem Niedergang geführt; sie habe zudem – in den Händen ihrer zweiten und dritten Generation – die Ideen ihrer der „heroischen Periode“ verloren oder verraten. Die Architekten der zweiten Generation waren so zu Opfern der „Breiten-

35 Charles Jencks: *The language of post-modern architecture*. London 1977; ders.: *Late-Modern Architecture*. London 1980.

36 zit. n. Vogt 1980, S. 17.

wirkung“ der Moderne geworden, in deren Folge sie sich nicht mehr gegen konservative Kritik, sondern vielmehr gegen den „Vulgärfunktionalismus“ behaupten mussten, der von einer „Banalisation und Brutalisierung“ der einstigen Avantgarde-Ideen gekennzeichnet war:

*„Der Kontrast zwischen Erwartungen und Beurteilungen zwischen 1940/45 und 1975/80 könnte kaum größer sein. Im Vergleich zu den glanzvollen Anfängen der Avantgarde zwischen 1919 und 1938 wirkt das, was die „offiziös“ oder „offiziell“ gewordene Avantgarde nach 1945 produziert hat, das, was nun in die Breite der Allgemeinproduktion ging, wie die nicht mehr zulässige Banalisierung und Brutalisierung der einstigen Idee.“<sup>37</sup>*

### **Rudolph nach 1972**

Aus der Rückschau markierte das Jahr 1972 einen Wendepunkt in Paul Rudolphs Karriere. Nach der Kritik Venturis rutschte er rasch aus dem Zentrum der amerikanischen Architekturszene auf eine Randposition ab, auf der er trotz ununterbrochener Arbeit bis zu seinem Tod auch während der kommenden 25 Jahre verblieb. Nachdem im Jahr 1972 eine umfangreiche Sammlung seiner Zeichnungen erschienen war, ging seine Präsenz in der amerikanischen Fachpresse in den kommenden Jahren stetig zurück und erreichte bis 1980 einen Tiefpunkt, als zum ersten Mal seit 1947 kein Artikel über ihn in einer Fachzeitschrift erschien.<sup>38</sup> Eine geographische Verlagerung des publizistischen Interesses an Rudolphs Werk dokumentierte jedoch die Sonderausgabe *100 by Paul Rudolph* der japanischen Zeitschrift *A+U* im Jahr 1977, die den bisher vollständigsten und darüber hinaus auch den letzten zu seinen Lebzeiten erschienenen Katalog seines Schaffens darstellte.<sup>39</sup> Auch Rudolphs eigens für dieses Werkverzeichnis verfasster Begleittext war – nach einer nunmehr 30jährigen Karriere – seine bislang umfangreichste Äußerung zu seinem eigenen Werk, die die vergleichsweise knappen Kommentare in der Monographie von 1970 deutlich übertraf und auch Entwicklungslinien darzustellen versuchte.

Anders als beispielsweise bei seinen Harvard-Kollegen Philip Johnson und I. M. Pei jedoch blieben nach dem Abklingen der Rezession seit Ende der 70er Jahre bedeutendere Aufträge für Rudolph im eigenen Land aus. Dies

37 ebd., S. 17.

38 So verzeichnet der Avery-Index zwischen 1973 und 1980 noch 39 Veröffentlichungen zum Stichwort Paul Rudolph, wovon allerdings nur 22 dieser Artikel in amerikanischen Zeitschriften erschienen. Zudem entfielen allein 30 der 39 Einträge auf die ersten vier Jahre des Zeitraums.

39 „100 by Paul Rudolph“. *A+U* Nr. 80 (1977).

spiegelte sich auch in der Größe seines Büros wieder: schon 1970 hatte er, unter anderem aus Kostengründen, sein innenräumlich dramatisches Büro in der 58th Street in New York aufgegeben und war in deutlich kleinere und bescheidenere Räumlichkeiten umgezogen. Von hier aus arbeitete er fortan, unterstützt durch nur noch einen oder zwei Angestellte, vorwiegend als entwerferischer Berater (*Design Consultant*) und verließ sich – wie auch zuvor schon bei den Großprojekten in Boston oder am SMTI – bei der Realisierung auf die Zusammenarbeit mit größeren Architekturbüros vor Ort. Wenn auch in den 80er Jahren in Asien durchaus große Projekte entstanden, so wurden sie doch in den USA so gut wie nicht publiziert, und Rudolph wurde für die heimische Architekturszene zunehmend „unsichtbar“, so dass bis Ende der 80er Jahre weithin angenommen wurde, er habe sich – wie beispielsweise Craig Ellwood – zur Ruhe gesetzt.<sup>40</sup>

Aus Sicht von Heinrich Klotz war er sogar schon 1974 zu einer „historischen Figur“ geworden, da sein Werk möglicherweise „für die Geschichte signifikanter als für die Zukunft“ sei. Unter den jüngeren Architekten gelte Rudolph als „exemplarischer Brutalist“, der wegen seiner „individualistischen Handschrift“ und seinen jeden Kontext unterdrückenden „Betonbastionen“ zunehmend Anfeindungen ausgesetzt sei.<sup>41</sup> Gegenüber solch massiver Kritik, die vor allem bei Venturi und auch Moore zu finden war, fand sich Bewunderung für Rudolph eher in verhaltener Form – so etwa bei Peter Eisenman, dessen Zeitschrift *Oppositions* im gleichen Jahr nicht nur einen ausführlichen Bericht Robert A. M. Sterns über die Architekturschule in Yale unter George Howe und Paul Rudolph veröffentlichte, sondern diesem auch Rudolphs *Alumni Day Speech* aus dem Jahr 1958 gegenüberstellte. Auch aus Sicht von Eisenman war Rudolph mittlerweile auf merkwürdige Weise von der aktuellen Diskussion isoliert, was, wie er befand, jedoch weder seinem „Temperament“ noch seinen Gedanken von 1958 gerecht werde. Nicht einmal in Yale hätten Rudolphs Ideen bisher Eingang in die Lehre gefunden – auch ein Seitenhieb auf dessen Nachfolger Moore und andere Vertreter der sogenannten „Grauen“, die mittlerweile als Antagonisten der „Weißen“ Richtung um Eisenman gelten konnten:

*“The isolation of Rudolph from the current debate [is] a role which does not suit his style and temperament if we read carefully the meaning of his initial address. For here is Rudolph in 1958 asking for answers to questions which only now seem to have come into focus for many of*

40 Roberto de Alba: Paul Rudolph: The Late Work, New York 2003, S. 41; ebenso: Robert Bruegmann: The Architect as Urbanist, ebd., S. 27; Mildred Schmertz: Resolutely Modernist. In: Architectural Record, Januar 1989, S. 74.

41 Heinrich Klotz: Konstantes Fortissimo. In: Bauwelt Nr. 20 (Mai 1974), S. 760.



*us... His four points even today do not seem to have found a place central to much architectural education, least of all at Yale.*<sup>42</sup>

### Rudolph als „Außenseiter“

Zu dieser Isolation trug auch der Umstand bei, dass sich die großen Themen in Rudolphs Schaffen nach 1972 kaum noch änderten. Mehr noch als in den vergangenen Jahren banden sie sich nun jedoch unter dem Schlagwort des „Raums“ und dessen „Wahrnehmung“ zusammen – letztere ein Aspekt, den Rudolph in seiner eigenen Suche nach dem „Wesen“ der Architektur als das für ihn zentrale Oberthema identifizierte. Einer spannungsvollen, die Sinne ansprechenden Wahrnehmung von Innen- und Stadträumen gleichermaßen sollten sich nun auch die in früheren Jahren verfolgten Themen der vielschichtigen Maßstäblichkeit, der Hierarchie von Gebäudetypen und der formalen Bereicherung unterordnen.

Wie Rudolph 1977 darlegte, sollten dabei insbesondere seine Projekte für Megastrukturen und zur Anwendung von Modulen die Richtung dessen aufzeigen, was in der nahen Zukunft möglich und wünschenswert sei. Aufgabe des Architekten sei es schließlich, auf zwei zeitlichen Ebenen zu arbeiten: der Gegenwart und der nahen Zukunft. Darüber hinaus seien alle seine Arbeiten sowohl Antworten auf jeweils sehr spezifische und unmittelbare Fragestellungen als auch „kontinuierliche Kommentare zum Wesen der Architektur“, das für ihn letztlich ein fortwährendes und tiefes „Rätsel“ bleibe. Ein wichtiges Thema innerhalb dieser Suche war für Rudolph der Raum, dessen Formung nach den „psychologischen Bedürfnissen“ der Menschen im 20. Jahrhundert bislang wenig Beachtung gefunden habe, aber letztlich ein konstituierendes Element der Architektur sei. Beginnend mit dem Gästehaus Walker von 1952 habe er sich auf die Suche nach der Transformation und Modulation des Raums begeben, der „Gefühl, Stimmung und Verstand“ ansprechen und auch das Verlangen nach Symbolik befriedigen sollte. Erst heute jedoch sei er zu seiner „persönlichen Definition“ von Architektur gelangt; deren Aufgabe sei es, Raum zu schaffen, der nicht nur der Unterbringung menschlicher Aktivität, sondern der Anregung menschlicher Vorstellungskraft diene. Weder die notwendigerweise flache und illusionäre Raumbildung der Maler, noch die der Bildhauer oder die rein von Ökonomie und Effizienz bestimmten Räume der Ingenieure könnten daher Vorbild für den „architektonischen Raum“ sein, der der „Totalität“ des menschlichen Lebens in seinen „geistigen und materiellen“ Ansprüchen genügen müsse.

42 Peter Eisenman: Alumni Day Speech, Yale School of Architecture, February 1958. *Oppositions* 4 (1974), S. 141.

Für Rudolph bedeutete dies, die räumlichen und programmatischen Ziele des International Style, insbesondere der Gleichzeitigkeit, mit der „angemesseneren“ Behandlung der Innenräume bei Wright zu verbinden. Die Bewegung im Raum und in der Raumsequenz, so Rudolph, sei letztlich der Inbegriff der Architektur des 20. Jahrhundert, und in seiner Auffassung konnte Raum daher einen „Fluss“, eine Richtung, und sogar eine eigene „Stoßkraft“ (*thrust*) besitzen, die ausbalanciert werden müsse. Das Behältnis für diesen Raum werde sich diesen räumlichen Kräften daher wie ein Luftballon anpassen; Raumfluss, Kraft und Gegenkraft, Kontraktion und Expansion prägten so Grundriss und Schnitt. Jedes Bauwerk verfüge daher über Nutz- und Restraum, wobei letzterer als „Nahrung“ für das Unterbewusstsein aber wahrscheinlich die wichtigere Komponente sei.<sup>43</sup>

Noch sein letztes Interview mit Peter Blake aus dem Jahr 1996 kreiste um diese Themen, wobei das Gespräch jedoch auch verdeutlichte, dass Rudolphs Sicht der Architekturszene und auch der Aufgaben der Architektur letztlich seit über 30 Jahren unverändert geblieben war. Noch immer waren die Bevölkerungsexplosion, die Integration neuer Transportmittel sowie die immer größere Masse der Bauaufgaben bestimmende und der Lösung harrende Probleme, und er gebrauchte fast wörtlich gleiche Formulierungen wie schon in seinen Reden der 50er und 60er Jahre. So sah er etwa die unterschiedlichen Behandlung von Groß und Klein immer noch als ungelöst an; immer noch würden „Diagramme“ gebaut, die „ohne Bezug zu Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft“ stünden – ein Vorwurf, den er im Wesentlichen schon 1954 in seiner Rede vor der AIA erhoben hatte. Auch für eines seiner Lieblingsthemen der 60er Jahre, den Einsatz vorgefertigter „Module“, sah er nach wie vor realistische Anwendungschancen: da sie durch den Transport auf der Straße eine jedem Menschen geläufige Größe besäßen, ähnlich wie die Höhe einer Tür oder die Steigung einer Treppe, könnten diese wieder einen humaneren, dem Menschen verständlicheren Maßstab im Städtebau erzielen.<sup>44</sup>

Da jedoch in den USA selbst während des Immobilienbooms der 80er Jahre weder die industrielle Modulbauweise noch das Bevölkerungswachstum drängende Probleme der Architektur und des Städtebaus waren, verfestigte sich die von Eisenman diagnostizierte intellektuelle Isolation Rudolphs weiter und manifestierte sich Anfang der 80er Jahre sowohl in Rudolphs Ablehnung der Postmoderne, die sich aus seiner Sicht nicht mit den „wirklichen Problemen“ der Zeit beschäftigte, als auch in der kritischen Distanz der jüngeren Architekten, denen Rudolphs Werk zunehmend als sehr persönlich und

43 Paul Rudolph: *Enigmas of Architecture*. In: A+U Nr. 80 (1977), S. 317-20.

44 Peter Blake: *Conversation at 23 Beekman Place* (Interview mit Paul Rudolph). In: de Alba 2003, S. 202-17.

„exzessiv“ erschien. In einem Interview 1983 bekannte auch Rudolph selbst, dass er wohl ein „Außenseiter“ sei und sich von der Profession isoliert fühle:

*“At heart, I suppose I am a bit of a maverick. So changes that take place don’t necessarily affect me at all... I am completely opposed to the notion of Postmodernism, and I suppose that’s the biggest change that has occurred within the past three decades. (...) I feel quite separated from the architectural profession. I was not used to thinking that way at all, so it is a bit strange to me. Things change, and I think that I have changed a great, great deal, but not in principle. So it is no news that I am really outside of all of this.”<sup>45</sup>*

Dass schon die Kritik der späten 60er und frühen 70er Jahre nicht spurlos an ihm vorbeigegangen war, offenbarte ein Interview mit John Cook und Heinrich Klotz, das 1973 in der Sammlung *Conversations with Architects* veröffentlicht wurde, die einmal mehr – dem Beispiel Sterns von 1969 folgend – die Haltung von Vertretern der zweiten Generation wie Philip Johnson, Kevin Roche, Bertrand Goldberg und nicht zuletzt Rudolph den Meinungen der durch Charles Moore, Robert Venturi und Denise Scott Brown repräsentierten dritten Generation gegenüberstellte.<sup>46</sup> Auch wenn Rudolph mit scheinbar unerschüttertem Selbstvertrauen über bekannte Themen wie Raum, Hierarchie, Städtebau und vor allem seine Entwürfe zu Megastrukturen sprach, konnte man zwischen den Zeilen doch auch eine neue Unsicherheit heraushören, die von noch vagen Versuchen zur Neuorientierung begleitet wurde. So sah er das 20. Jahrhundert einmal mehr durch beständigen Wandel gekennzeichnet, denn auch er selbst lebe nun lang genug, um zu begreifen, dass Gebäude abgerissen, verändert oder gar in Brand gesteckt würden. Daher, so Rudolph, werde das „unvollendete Gebäude“, das in anderer als der ursprünglich vorgesehenen Weise vollendet werde, ein zunehmend wichtiges Thema seiner Arbeit. Dies reflektierte nicht zuletzt seine eigenen Erfahrungen in Boston, Dartmouth und auch in New Haven, wo seine Bauten in den vergangenen Jahren entweder nur teilweise vollendet, ohne ihn weitergebaut, oder gar zerstört worden waren.

Aber auch sonst wirkte Rudolph in diesem Gespräch stellenweise in der Defensive. Zwar behauptete er, dass „Trends und Moden“ ihn nicht interessierten, ebenso wenig wie einige der scheinbar „wichtigen Architekten“. Auch wolle er nicht, wie gelegentlich unterstellt, zum Establishment gehö-

45 Rudolph, in: Johann Albrecht: A Conversation with Paul Rudolph. In: *Reflections* (Zeitschrift der Architekturfakultät Urbana-Champaign), Vol. 2, Nr. 1 (1984), S. 73.

46 John Cook, Heinrich Klotz: *Conversations with Architects*. London 1973 (Interview mit Rudolph: S. 90-121).

ren, und erlaube sich daher seit seinem Weggang von Yale den „Luxus, ein Außenseiter zu sein“, und sich nur noch um das zu kümmern, was ihn selbst interessiere. Weniger überzeugend klang und fast schon an Autosuggestion erinnerte jedoch Rudolphs Behauptung, dass ihn Kritik nicht mehr kümmern, und er selbst auch keine Kritik an anderen üben wolle, da er dafür mittlerweile „zu alt“ sei. Zu seiner eigenen Arbeit ließ er aber dennoch eine kritische Distanz spürbar werden und bekannte, dass er mit seinen Bauten selten richtig zufrieden sei, andererseits aber lieber nach vorn blicken und auf Kritik nicht eingehen wolle:

*“I’m never very satisfied with [my buildings]. I want to change them. I am much more interested in the present than I am in the past... I never want to answer critics. I really don’t. I only want to be positive. The criticism, finally, never bothers me.”<sup>47</sup>*

Einmal mehr bestritt Rudolph die Unterstellung, dass er nicht wisse, was er wolle, und seine Bauten „eklektisch“ seien. Im Gegenteil berücksichtige er bei jedem Projekt von neuem die elementaren Parameter von Grundstück und Umgebung, die letztlich jedes Mal anders seien. Zudem interessiere ihn der Innen- und Außenraum und dessen „psychologischer Effekt“ auf den Nutzer, sowie die Symbolik und die Bedeutung architektonischer Formen. Dies sei für ihn auch Grund gewesen, sich vom International Style zu lösen, da dieser weder die „Psychologie des Raums“ noch die „Kunst der Stadtgestaltung“ berührt habe.

Rudolph unterstrich einmal mehr, dass ein Architekt aus seiner Sicht auch ein Künstler sein müsse und dass aus seiner persönlichen Sicht weder die Erfüllung der funktionalen Anforderungen noch der Ausdruck der Tragstruktur allein befriedigend sei. Obwohl die Funktion eine grundlegende Rolle spiele, gehe es ihm darum, mit seinen Gebäuden und Räumen die Menschen emotional anzurühren und psychologisch zu „bewegen“. Zwar glaube er nicht, dass eine solche Architektur die übrigen Anregungen des menschlichen Lebens ersetzen könne, aber zumindest könne sie dieses doch „verändern“ oder wenigstens „modifizieren“. Als solcherart wichtiger Bestandteil des Lebens stelle eine emotional anregende Architektur für Rudolph auch eine Antwort auf die Massengesellschaft und ihre „Bevölkerungs- und Kommunikationsexplosion“ dar, die mittlerweile auf globaler Ebene die lokalen Charakteristika zu verwischen drohe und zunehmend anonyme Umwelten schaffe. Dagegen wolle er eine Architektur mit individuellem „Charakter“ setzen, die auf die Anforderungen des jeweiligen Ortes bezogen sei.

47 Rudolph, in: Cook/Klotz 1973, S. 94.

Bemerkenswert war jedoch Rudolphs zumindest verbale Abkehr von der charakteristischen Schwere und Materialität seiner Bauten der Yale-Phase. Hatte man ihn Mitte der 60er Jahre noch als „Künstler in Beton“ gelobt<sup>48</sup>, so wehrte er sich nun vehement gegen die Sicht, er sei ein „Betonarchitekt“, und seine Bauten besäßen nur die eine „Signatur“ des texturierten Betons, wie er sie in New Haven und Boston angewandt hatte. Zum einen, so Rudolph, sei diese Oberflächenbehandlung mittlerweile einfach zu teuer geworden, andererseits wolle er aber auch eine „leichtere“ Wirkung in seinen Bauten erzielen; dieses Verlangen könne er aber nicht ganz erklären. Zwar verwende er das Material weiterhin, doch sei mittlerweile nur ein kleiner Anteil seiner Projekte aus Beton. Auch sei das Material nie Selbstzweck gewesen, sondern habe lediglich dazu gedient, seinen Bauten Präsenz und Dauerhaftigkeit zu verleihen:

*“It is wrong to think that I’m only interested in concrete... I’m fascinated with the idea of how to make a building dominant in the city scale. I used to think that it could best be accomplished by making it relatively heavy and solid. I now explore ways to make it very light in terms of steel construction and still make it dominant... So please don’t think of me as just a concrete architect.”<sup>49</sup>*

Rudolph räumte jedoch ein, dass er weniger „dominanten“ und bescheideneren Aufgaben weniger Sympathie entgegenbringe, und seine überhaupt nicht monumentale und durch ihre Stahlkonstruktion vergleichsweise leicht anmutende Grundschule in Middletown, New York (1964–69) etwa erschien ihm selbst als zu „süßlich“ und zu „sentimental“. Ihm selbst liege statt dessen der Entwurf von Gebäudetypen näher, die gemäß ihrer Stellung in der Hierarchie der Stadt einen dominierenden Ausdruck verdienten. Innerhalb dieser Bedeutungshierarchie, an deren oberem Ende beispielsweise öffentliche Bauten wie ein Rathaus stünden, bestimme der Rang eines Gebäudes auch dessen „Maßstab“. Ihm selbst, so bekannte Rudolph, falle es allerdings leichter, Vordergrundgebäude zu entwerfen. Dies gelte in gewisser Hinsicht auch für sein Parkhaus an der Temple Street, das oft als Beleg genannt werde, dass er mit seinen Entwürfen jede Situation „dominieren“ müsse. Zwar dominiere es in der Tat den Bestand, doch sei es aus seiner Sicht kein Problem, mit entsprechenden Neubauten auch das Parkhaus zu übertönen:

*“It’s been said of the parking garage that it should be very far down in the hierarchy of building types. After all, ‘it’s just a parking garage.’ My*

48 So etwa in: „Paul Rudolph: Artist in Concrete“. Concrete Products, Oktober 1964, S. 31-37. Yale University, Manuscripts and Archives, Paul Rudolph Papers.

49 Rudolph, in: Cook/Klotz 1973, S. 102 f.

*response to this is, 'Yes, it does dominate what is there.' I would admit that. But if they would let me build on the other side of the street, I could very quickly and easily dominate that parking garage, I assure you. It's a question of which key one chooses to play in.*"<sup>50</sup>

In seinem Aufsatz von 1977 zeigte Rudolph sich jedoch merklich weniger verbittert und stellte sich mehr als Suchender nach dem „besonderen Raum“ dar, dessen Weg freilich von Fehlschlägen gesäumt war. Dabei zeigte sich Rudolph aufs Neue bemerkenswert selbstkritisch und räumte einmal mehr ein, dass er selbst kaum ein objektiver Problemlöser sei, und seine Vorstellung jedes Projekts letztlich das Produkt sehr persönlicher „Vorlieben“ und auch komplexer Gefühlsregungen sei, die den Arbeitsprozess beeinflussten. In sofern seien alle Fehler der resultierenden Bauten nicht äußeren Einflüssen, sondern allein ihm, dem Architekten, anzulasten.<sup>51</sup>

In seinem Fall, so Rudolph, seien diese Vorlieben für bestimmte Ausdrucksweisen und -Formen über die Jahre „bemerkenswert intakt“ geblieben und erklärten so die seinem Werks zugrunde liegende Richtung und dessen „Einheit“. Letztlich besitze jeder Künstler eine solche „unerklärliche Präferenz“, doch wenn diese von vielen Künstlern geteilt werde, weil sie den Anforderungen eines Zeitalters entspringe, könne sich eine künstlerische Bewegung wie beispielsweise die Renaissance herausbilden, die eine verbindende gestalterische Sprache besitze. Schon bald nach ihrer Etablierung jedoch werde diese Richtung unweigerlich von neuen Präferenzen in Frage gestellt und schließlich verdrängt und „zerstört“; dies sei jedoch ein „natürlicher Prozess“, da die Kreativität der „natürliche Feind des etablierten Geschmacks“ sei. Gerade durch den Prozess der Revolution jedoch blieben die grundlegenden Gesetzmäßigkeiten der Kunst erhalten und würden an die neue Generation weitergegeben. Als gewissermaßen „universale Regeln“ bänden sie letztlich die Epochen zusammen und schafften ein kulturelles Kontinuum, dessen Teil jeder Künstler sei.<sup>52</sup>

Diese Sichtweise konnte freilich auch im Kontext von Rudolphs eigener Entwicklung verstanden werden, wo er auf seine Generation nun eine neue Generation von „Neo-Eklektizisten“ folgen sah. Nach seiner Lesart konnten auch diese sich nicht von den großen, universalen Prinzipien der

50 ebd., S. 116.

51 *"The results never match that which has been imagined. This is not to say that the imagination is imprecise, it is rather that one's mind is obsessed with recurring preferences, equations, visions, the unknown... Complex emotional responses play on the directions of thought (the essence of the project). This dilutes the ultimate goal of thought and imagination. In this sense, all mistakes, failures, confusions are completely the architect's own, and are never caused by the owner, or even outside rules."* Rudolph: Enigmas, S. 317.

52 ebd.

Architektur lossagen, und ihr Aufbegehren stellte letztlich eine in der Evolution der Architektur völlig normale Reaktion auf das Bestehende dar, wie es sie bereits in früheren Epochen gegeben habe. Größere Bedeutung jedoch, so Rudolph, habe die Arbeit des Künstlers nur dann, wenn sie nicht allein „persönlichen Launen oder Fantasien“ folge, sondern sich den Anforderungen der Zeit und der Gesellschaft stelle. Erst wenn der Künstler hierauf Antworten finde, habe sein Werk „Bedeutung“ und trage zur Kultur bei. Wie alle Künstler seien auch die Architekten letztlich „Diener der Gesellschaft“ und „Medien“ ihres kulturellen Wandels. Dass hierbei freilich die Wahrnehmung des Künstlers und seine Interpretation mit der der Gesellschaft kollidieren konnten, räumte er einige Jahre später an anderer Stelle ein:

*“I think everybody has a series of itches. I could no more explain why one person has an itch in one place and another has an itch someplace else. All I know is that there are certain basic notions or ideas which plague me... My intention is to read the demands of society and to try to articulate those and to put them into three-dimensional form. Of course my interpretation of that is sometimes at odds with what people are used to, what they want or what they feel comfortable with, but that doesn't stop me.”<sup>53</sup>*

Doch auch die Wahrnehmung von Architektur war aus Rudolphs Sicht mehr als in anderen Künsten dem Wandel unterworfen und stand nicht zuletzt im Gegensatz zu ihrer Dauerhaftigkeit. Dieser Wandel, so Rudolph, resultiere schon allein aus dem Umstand, dass die Produkte der Architektur kontinuierlich benutzt würden, und die Anforderungen der Nutzer sich in Abhängigkeit von Tages- und Jahreszeit, Lebensalter, persönlichem und gesellschaftlichem Umfeld beständig änderten. Hinzu komme der Einfluss des Lesens und Wiederlesens der Geschichte. Architektur sei „kompliziert“, da sie von sehr vielen Parametern beeinflusst werde, und in jedem Projekt andere Parameter in den Vordergrund treten müssten und sich sogar über die Lebenszeit eines Gebäudes unterschiedlich bemerkbar machten. Die etwa vom International Style und auch von ihm in seinen ersten Wohnhäusern angestrebte „Klarheit“ oder „Wahrheit“ seien daher äußerst relative Begriffe, und so auch die Rezeption eines Bauwerks – eine Erfahrung, die Rudolph selbst in den vergangenen Jahren etwa bei seinem *Art and Architecture Building* hatte machen müssen:

53 Paul Rudolph, in: Bob Eisenhardt (Regie): *Spaces. The Architecture of Paul Rudolph*. Dokumentarfilm, USA 1982.

*“What may be true for one building at one time is not necessarily true for another at the same time, and consequently architectural criticism is difficult, at best. This accounts, in part, for changing attitudes and opinions about any building.”<sup>54</sup>*

Die Wahrnehmung Rudolphs aus Sicht der jüngeren Architektengeneration illustrierte sein Beitrag und dessen Aufnahme bei der Konferenz in Charlottesville 1982, die vom Institute for Architecture and Urban Studies veranstaltet wurde und zu der die Initiatoren Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, Robert Siegel und Jacquelin Robertson insgesamt 25 Architekten aus den USA, aus Europa und Japan eingeladen hatten. Rudolph präsentierte hier seinen im Jahr zuvor angefertigten Entwurf für das Concourse Building in Singapur. Die Reaktionen hierauf spiegelten zwar den Respekt der Jüngeren vor Rudolph wider, illustrierten aber auch seine Einschätzung als einen Architekten gewissermaßen von gestern. Für Frank Gehry war der Entwurf eine dem Ort nicht angemessene „große Geste“, und Michael Graves empfand den Entwurf zwar als „guten Rudolph“, aber insgesamt als zu „exzessiv“. Deutlicher fiel die Einschätzung Jacquelin Robertsons aus, den der Entwurf an die Visionen einer „Welt von morgen“ aus seinen Kindertagen erinnerte. Ähnlich wie auch bei Wright sei die von Rudolph vorgeschlagene Lösung mehr Ausdruck seines persönlichen Wollens als des Eingehens auf den Ort, und sie habe nichts mit Singapur, dafür aber um so mehr „mit Paul Rudolph zu tun“. Letztlich, so Robertson zu Rudolph, könne er seinen Entwurf doch „überall“ bauen, da er im Grunde schon jahrelang auf ihn hingearbeitet habe.<sup>55</sup>

Rudolph hingegen gab seiner Meinung über die Postmoderne in einem Interview im gleichen Jahr Ausdruck.<sup>56</sup> Aus seiner Sicht hatte sie bislang die grundlegenden Mängel der Moderne im Städtebau und der Beschränktheit ihres räumlichen Ausdrucks nicht überwunden. Mehr noch, die Ablehnung des modernen fließenden Raums und der Rückzug zum statischen „Zimmer“ sei eine Leugnung der Errungenschaften und Sehgewohnheiten des 20. Jahrhunderts. Einmal mehr wies Rudolph darauf hin, dass Architekten der Gesellschaft nur dienen, wenn sie deren Anforderungen erkannten und kritisierte die jüngere Generation, die sich statt dessen mit „stilistischen Details“

54 Rudolph: Enigmas, S. 318.

55 *“It seems he’s been doing this building for a long time. It has nothing to do with Singapore. It has to do with Paul Rudolph... You could build this building anywhere you want, because you’ve pursued it for so long.”* Jacquelin Robertson, in: ders. (Hg.): The Charlottesville Tapes. New York 1985, S. 87 f.

56 Jeanne M. Davern: A Conversation with Paul Rudolph. In: Architectural Record, März 1982, S. 90-97



beschäftige. Wichtige Fragen, wie etwa der Umgang mit den unverändert großen Baumassen, die Integration von Transportsystemen, und die Umwelt insgesamt blieben weiterhin ausgeklammert.

Letztlich sei die Postmoderne die bislang letzte Ausdrucksform einer „Reaktion“, die schon in den 50er Jahren begonnen habe. Daher, so Rudolph, ignoriere die Behauptung der Postmodernen, sie würden nun die Dekoration wieder einsetzen, die Tatsache, dass gute moderne Bauten seit jeher mit dekorativen Elementen gearbeitet hätten. Ihr Gebrauch der Geschichte sei in den meisten Fällen eher eine Umschreibung derselben, und der Kontextualismus sei im Wesentlichen eine Rückkehr zu den städtebaulichen Prinzipien des 19. Jahrhunderts, und ignoriere die Existenz des Automobils. Die dekorativen Elemente postmoderner Bauten seien meist additiv und stünden nicht – wie Rudolph selbst dies forderte – im Dienste städtebaulicher Überlegungen. Die Postmodernität drücke sich daher nur in der Fassade aus, erreiche aber weder den Grundriss noch den Schnitt. Auf diese Weise gebärde sie sich sogar „hemmungsloser“ als die Eklektizisten des 19. Jahrhunderts, und die Architektur setze eher „Ballast“ an, als dass sie mit der Vergangenheit in Dialog trete. Nicht Stil sei letztlich das verbindende Element zwischen Alt und Neu, sondern die Auseinandersetzung mit den gleichen Problemen, die letztlich auch zu „abstrakten“ Analogien wie etwa der Neuinterpretation traditioneller Elemente führen könne. Statt dessen sei die Postmoderne oft nur ein privates Spiel ihrer Insider und kaum ein zeitloses Zeugnis einer Kultur:

*“Post-modern references to history sometimes become a delicious game for players only. The post-modernists’ ‘allusions to history’ and jokes are often codes whose meaning is best known to themselves. Their meaning and humor will not be very clear when their works, in turn, become ‘history’... Post-modernism is an interlude because it seldom addresses itself to real problems.”<sup>57</sup>*

Dies konnte auch als Entgegnung auf den ihm schon durch Moore und Venturi, aber auch in Charlottesville gemachten Vorwurf verstanden werden, dass er eine letztlich persönliche und von äußeren Einflüssen unbeeindruckte und teilweise unangebrachte Formensprache verwendete. Architektur, so Rudolph, könne keine „private Kunst“ sein, sondern brauche Regeln. Erst, wenn die Disziplin verstanden worden sei, könne man sich von ihren Regeln befreien. Ziel dieser Freiheit sei aber nicht das Einzelgebäude, sondern die gesamte gebaute Umwelt – ein Denkfehler, der schon in seiner Generation gemacht worden sei, und die gebaute Umwelt in ein Chaos verwandelt habe. Architek-

tur sei zwar beschränkt in dem, was sie leisten könne, und insbesondere die gesellschaftlichen Wunschträume hätten sich sehr bald als überzogen herausgestellt. Sich als Reaktion hierauf jedoch auf bloße Stilfragen zurückzuziehen, komme einer „Trivialisierung“ der Disziplin gleich. Dennoch räumte Rudolph zumindest ein gewisses Verständnis für die „Frustration“ der jüngeren Generation ein, die seiner Ansicht nach nicht über die gleichen Möglichkeiten verfügten wie seine eigene. So habe er als junger Architekt seine Ideen bald an größeren Bauaufgaben verwirklichen können, dies stehe den Jüngeren heute jedoch nur selten offen.<sup>58</sup> Auch das durch die Arbeit einiger ehemaliger Studenten neu erwachte Interesse am Städtebau sei „sehr positiv“ zu bewerten – auch wenn er den konkreten Ergebnissen nicht zustimmen könne, da ihm selbst die „wörtliche Reproduktion“ des Bestehenden fremd sei.<sup>59</sup>

Im Jahr darauf kehrte Rudolph noch einmal in die akademische Welt zurück, als er eine Gastprofessur an der Architektur fakultät der University of Illinois in Urbana-Champaign übertragen bekam. Durch die Lehre eines Entwurfs, eines Seminars und das Halten mehrere Vorträge bekam er so zum ersten Mal seit Jahren wieder eine Basis, um seine Gedanken öffentlich vorzutragen. Anders jedoch als in Yale bekannte Rudolph, dass er sich in seiner Lehrerrolle nicht mehr so wohl gefühlt habe wie einst, und er zudem nicht das Gefühl habe, von der Denk- und Herangehensweise der Studenten selbst profitiert zu haben. Ob dies nun an der Struktur der Schule oder an seiner eigenen mangelnden Offenheit für neue Ideen liege, könne er jedoch nicht sagen.<sup>60</sup> Diese fehlende Offenheit und seine teilweise selbst gewählte Rolle als Außenseiter thematisierte Rudolph auch in einem Interview von 1987, in dem er unter anderem darauf hinwies, dass ihm, abgesehen von Le Corbusier und Wright, die allermeiste Architektur des 20. Jahrhunderts keine Impulse biete und er statt dessen lieber von der Vergangenheit lerne. Darüber hinaus gab er sich sehr selektiv, und er bekannte, dass es ihn kaum interessiere, was „andere“ um ihn herum täten, und er für manche Gebäude nicht einmal „über die Straße“ gehe:

*“I’m not too much interested in what other people are doing. I’m very selective about who I’m interested in. I would go around the world to see a Corbu building or a Wright building. I wouldn’t go across the street to see some things... I know it sounds terrible, but it’s absolutely true. Because I’m interested in feeling and understanding, I learn from traditional architecture; I don’t learn from modern architecture by and large.”<sup>61</sup>*

58 ebd., S. 96

59 Rudolph, in: Albrecht 1984, S. 73.

60 ebd., S. 70-77.

61 Robert Brueggemann: Interview with Paul Rudolph (1986). Chicago Architects Oral History

Die nun auch in der Lehre sichtbare Entfremdung Rudolphs von der aktuellen Architekturszene erhielt ein zusätzliches, wenn auch mehr symbolisches Gewicht, als drei Jahre nach Rudolphs Engagement in Urbana gerade auf dem dortigen Campus erstmals eines seiner bekannteren Bauwerke dem Abrissbagger zum Opfer fiel. Das dortige Studienzentrum der Christian Science-Organisation (1962–66), das von Sibyl Moholy-Nagy zu den fünf Hauptwerken Rudolphs gezählt worden war, stellte gewissermaßen einen Geschwisterbau zum Arts and Architecture Building, den Endo-Laboratorien sowie zum State Service Center in Boston dar, mit denen es neben der charakteristischen Betonoberfläche auch die teilweise kräftige Farbigekeit im Inneren sowie eine elaborierte Lichtführung gemeinsam hatte. Trotz vereinzelter Proteste von Architekturstudenten sowie lokaler Denkmalschützer musste der Bau schließlich einem neuen Studentenwohnheim weichen, nachdem die Universität auf ein kurzfristiges Angebot des Projektentwicklers über einen Grundstückstausch nicht eingegangen war. Aus Sicht der Universität war es nicht möglich, das Gebäude, das die Christian Science-Organisation aufgrund schrumpfender Mitgliederzahlen und hoher Unterhaltskosten aufgegeben und verkauft hatte, „effizient“ für andere universitäre Nutzungen zu verwenden. Auch aus Sicht einiger Studenten war dieser Schritt angesichts der funktionalen Mängel – etwa der schlechten Beheizbarkeit und des mittlerweile lecken Daches – nur folgerichtig, und der Abriss als letztlich wohlverdienter „Schlag“ gegen ein Beispiel der „nicht nutzbaren, unverantwortlichen, orthodoxen modernen Architektur“ zu begrüßen.<sup>62</sup>

Eine gewisse Wende im Ansehen Rudolphs zeichnete sich jedoch ab, als 1988 auf Initiative von Studenten in Yale eine Ausstellung von Rudolphs Zeichnungen im Art and Architecture Building stattfand, mit der die Studenten nicht nur eine Aufnahme des mittlerweile 25 Jahre alten Gebäudes in die Denkmalliste, sondern auch eine Instandsetzung des Bauwerks und eine Wiederherstellung in seinen ursprünglichen Zustand zu erreichen versuchten. Diese Renovierung wurde schließlich bis 1994 abgeschlossen, und im Jahr zuvor hatte auch die Erweiterung des Jewett Arts Center in Wellesley (1989–93) durch Rafael Moneo die Arbeiten Rudolphs wieder stärker ins Blickfeld gerückt. Ebenfalls 1988 war Rudolph eingeladen worden, das State Service Center in Boston zu vollenden, doch 1993 hatte er diesen Auftrag wieder verloren, und der Komplex wurde schließlich ohne sein Zutun durch

Project, The Art Institute of Chicago, 2000. Online unter: [http://www.artic.edu/aic/collections/dept\\_architecture/rudolph.pdf](http://www.artic.edu/aic/collections/dept_architecture/rudolph.pdf).

62 Nach: Lydia Soo, Robert Ousterhoud: On the Destruction of Paul Rudolph's Christian Science Building. In: *Inland Architect*, März/April 1987, S. 66 f.

ein vage klassizistisches Gerichtsgebäude nach einem Entwurf des Büros Kallmann, McKinnell & Wood ergänzt.<sup>63</sup>

### **Die Rezeption Rudolphs nach 1972**

In der Rezeption und Interpretation des Werks und zunehmend auch der Person Rudolphs nach 1972 lassen sich im Wesentlichen in drei Linien feststellen. Die erste, gewissermaßen postmoderne Rezeptionslinie führte die Argumentation Venturis und Moores fort und lehnte Rudolphs Werk im Wesentlichen ab, da es sich nicht mehr weiterentwickelt, Rudolph zudem am überkommenen modernen Formenvokabular festgehalten und sich mehr und mehr in unangebrachte persönliche Exzentrik geflüchtet habe. Seit Mitte der 80er Jahre jedoch entwickelte sich eine zweite Auffassung, die Rudolph als aufrechten Modernen und Gegner der Postmoderne beschrieb und ihn in dieser Eigenschaft zunehmend als Vehikel für Kritik an dieser instrumentalisierte.<sup>64</sup> Eine dritte Linie schließlich fasste bald nach Rudolphs Tod seine Person und sein Werk als Gesamtphänomen zusammen und interpretierte beides unter persönlich-psychoanalytischen Gesichtspunkten, wobei auch dunkle Untertöne wie etwa Rudolphs vermeintlich unterdrückte Homosexualität aufgedeckt werden sollten.

Innerhalb der ersten Rezeptionslinie anzusiedeln war Heinrich Klotz' hellsichtige und dennoch ihren Zeitkontext gut widerspiegelnde Analyse der Stellung Rudolphs aus dem Jahr 1974. Für Klotz war Rudolph nun nicht mehr der sprichwörtliche „junge Mann“ der amerikanischen Architekturszene, sondern war mittlerweile – auch bedingt durch die um 1970 erschienenen Werkmonographien – zu einer „historischen Figur“ geworden, die unter den jungen Architekten als „exemplarischer Brutalist“ zunehmend Anfeindungen ausgesetzt sei. Vor allem seine „individualistische Handschrift“ werde mittlerweile kritisiert, und seine Bauten würden vor allem als „Monumente der Selbstdarstellung“ wahrgenommen, die alles um sich herum unterdrückten. Gleichzeitig jedoch habe Rudolphs Architektur gewissermaßen als Katalysator gewirkt, an dem die „Vertreter der neuen Pop-Architektur“ ihre eigenen Ideen hätten schärfen können, und sie wären, wie Klotz mutmaßte, „kaum so schnell ihrer eigenen Motive bewusst geworden“, wenn nicht die „Betonbastionen“ Rudolphs sie so deutlich „herausgefordert“ hätten.<sup>65</sup>

63 vgl. Schmertz 1989, S. 74; David Cohn: Paul Rudolph alive. In: *Bauwelt* 20 (1994), S. 1080; Andreas Vogler et al.: Interview with Paul M. Rudolph. Library of Congress, Paul Rudolph Collection (maschinengeschriebenes Transkript, datiert: 23.01.1993).

64 vgl. Bruegmann, in: de Alba 2003, S. 17.

65 Klotz 1974, S. 760.

Allerdings sei Rudolph angesichts der Beschränkungen des International Style „allzu sehr ein Reagierender“ geblieben, der an die Stelle der Glasfassade der fünfziger Jahre schwere Massen gesetzt habe. Ein Vorbild hierfür habe er in Le Corbusier erkannt, und sich dessen Größe „mit allzu großer Emphase“ entgegengeworfen; da er dessen Rang jedoch nicht besitze, habe er auch dessen skulpturale Ausdruckskraft nicht erreicht. Statt dessen neige Rudolph – wie etwa das Greeley-Laboratorium zeige – mehr zur „Show“ und erweise sich hier auch als viel brillanter als etwa Yamasaki oder Stone; diese Show leide jedoch darunter, dass sie viel zu ernst gemeint sei. Rudolphs Problem, so Klotz, sei letztlich die „übermäßige Reaktion“, der es an „subtileren Zwischentönen“ fehle. Sein Brutalismus sei – wie letztlich die gesamte Richtung – eine nur formale Gegenposition, die sich wegen der konstanten Übertreibung jedoch noch schneller zu erschöpfen drohe als der International Style, gegen den sie sich wende. Im Gegensatz zum „subtilen Understatement“ eines Venturi sei Rudolph die nötige Zurückhaltung nicht gegeben, was ihn letztlich in seiner Entwicklung hindere:

*„Rudolphs Selbstbehauptungswille lässt ihn oft mehr tun, als er zu tun brauchte. Was man ihm wünscht, wäre Nuancierungsfähigkeit, die ihm größere Zurückhaltung auferlegen könnte. Das konstante Fortissimo, das sich manchmal selbst übertönt, hindert ihn bis heute daran, ein wirklich großer Architekt zu sein.“<sup>66</sup>*

Neben solch durchaus zutreffender Kritik an Rudolphs Grundhaltung als Architekt litt aber auch sein fachlicher Ruf zunehmend. Der New York Times etwa galt 1979 die Wohnanlage der Oriental Masonic Gardens in New Haven als Musterbeispiel einer „Zukunftsvision“ von gestern, die auch wegen planerischer Extravaganzen nur ein Jahrzehnt nach ihrer Fertigstellung vor sich hinrotte und wohl bald abgerissen werde. Aus Sicht der Zeitung war das durch öffentliche Mittel geförderte Projekt ein Musterbeispiel eines einst „innovativen“ Konzepts, auf dessen Realisierung der Architekt über Jahre hingearbeitet habe und das er schließlich gegen jegliche Einwände und Bauvorschriften habe durchsetzen können. Letztlich seien so aber auch alle nur denkbaren Probleme Realität geworden: So habe das innovative Konzept eines Raumzellenbaus nicht nur die Gesamtkosten um fast 15% über das geplante Limit erhöht, sondern auch dazu geführt, dass zur Kompensation letztlich an der Gründung gespart worden sei; die vorgefertigten Dachelemente hätten nicht wie geplant gepasst, so dass Wassereinträge für die Bewohner zur Normalität geworden seien; und nicht zuletzt fröhen die freiliegenden

Leitungen im Winter ein. Aus Sicht der im Artikel zitierten Verantwortlichen wäre ein solches Konzept im Nachhinein nie realisiert worden, während eine Bewohnerin der Anlage immerhin beschied, dass sie „zu ihrer Zeit“ wahrscheinlich eine „gute Idee“ gewesen sei. Dennoch festigte der Artikel einmal mehr den Ruf Rudolphs, ein Architekt von gestern zu sein, dessen Extravaganzen nur zu Kostenüberschreitungen und Baumängeln führten, die nun nicht mehr angebracht seien.

Ein ähnliches Bild zeichnete auch der Dokumentarfilm *Spaces* aus dem Jahr 1982, der Rudolph als gleichermaßen sensiblen wie schwierigen Architekten portraitierte, der unbeirrt an seinen Visionen festhielt, auch wenn diese mit den Anforderungen der Realität oder den Wünschen des Auftraggebers kollidierten. Obwohl der Film neutral bis wohlwollend angelegt war, kam er doch nicht umhin, Parallelen zwischen dem „kontroversen“ Art an Architecture Building und einer erneuten Kontroverse über den Entwurf und Bau der Kapelle auf dem Campus der Emory-Universität in Atlanta herzustellen. Auch in Emory zeigte sich Rudolph nach Darstellung des Films nicht gewillt, seine „Visionen“ einem Kompromiss zu opfern, und so zeigte ihn eine Szene in der Diskussion mit den Bauherren, aus deren Sicht die Planung für den Altarraum dessen Nutzung erschwerte und von „schierer Ästhetik“ motiviert war. Als Reaktion hierauf zeigte die folgende Szene Rudolph auf einem Rundgang durch den Rohbau, auf dem er dem gängigen Klischee des eingeschnappten Künstlers entsprach und gekränkt zurückgab, er merke wohl, dass er „geschlagen“ sei, und wenn die Auftraggeber alles besser wüssten, sollten sie es doch selbst machen: *“Why don't they be the architects? Let them finish it!”*<sup>67</sup>

Neben Rudolph kamen im Film auch Philip Johnson sowie der Architekturkritiker der New York Times, Paul Goldberger, zu Wort. Während Johnson Rudolph etwas hohl als den „größten Architekten unserer Zeit“ lobte, jedoch seine Raumbildungen als „verzerrt“ und letztlich „gefährlich“ empfand, befand Goldberger – als Antwort auf die obige Szene –, dass Rudolph die Welt mittlerweile auf höchst eigene Weise interpretiert habe, und gelangte damit zu einer ähnlichen Einschätzung, wie sie auch schon auf der Konferenz in Charlottesville angeklungen war. An seiner besonderen Weltsicht, so Goldberger weiter, klebe Rudolph nun gewissermaßen fest, obgleich diese aus heutiger Sicht „konservativ“ und gar ein wenig „altmodisch“ sei. Doch als Individualist halte er in einer Zeit, die zum Traditionell-Klassischen und Konventionellen zurückstrebe, unbeirrt an der Abstraktion fest, und schaffe so Räume, die auf beinahe „arrogante“ Weise „unkonventionell“ seien und ein „konventionelles Leben“ in ihnen gar nicht zuließen:

67 Rudolph, in: *Spaces* (Film), 1982.

*“[Rudolph’s] is a particular world view that is by today’s standards conservative, even a little bit old-fashioned, that he is stuck to, with absolute integrity and honesty and commitment all the way through, and developed, and believed in, and never changed... He’s an abstractionist really, and we’re at a time when architecture is moving back toward... much more traditional, conventional elements as we would find in classicism. Rudolph has none of this. He still believes in the values of abstraction. The abstraction is so powerful, the spatial ideas so unorthodox, that it is hard to lead conventional life, doing conventional things within them, because the building is so deliberately unconventional, not to say almost arrogantly unconventional.”<sup>68</sup>*

Eine gewisse Zwiespältigkeit gegenüber Rudolphs Architektur illustrierten auch die Reaktionen einiger Architekturstudenten in Urbana anlässlich des Abrisses des Christian Science Building im Jahr 1986. So ließen die einen fast schon eine sprachliche Indoktrination durch postmoderne Kritik erkennen und taten den Bau als Beispiel „orthodoxer moderner Architektur“ und als „unverantwortlichen Haufen aus Beton und Glas“ ab, der wegen seiner baulichen und funktionalen Mängel zu Recht abgerissen werde. Die funktionalistische Argumentation fand sich auch bei anderen, in deren Augen das Gebäude „jenseits aller Hilfe“ war und einen „Gnadenschuss“ verdiene, oder für die die Tatsache allein, dass das Gebäude historisch oder architektonisch von Bedeutung war, noch nicht den Erhalt rechtfertigte. Lediglich die Studenten, die das Gebäude noch vor seinem Abbruch selbst besichtigt hatten, empfanden es als ein Beispiel guter und erhaltenswerter Architektur.<sup>69</sup>

### **Rudolph als „resoluter“ Moderner**

Ebenfalls im Jahr 1986 beschrieb der New Yorker Kritiker Michael Sorkin Rudolph als „Unsichtbaren“ und widmete ihm so erstmals seit Jahren wieder einen uneingeschränkt positiven Artikel. Gleichzeitig instrumentalisierte er ihn aber auch erstmals für Kritik an der Postmoderne, gegen deren Vertreter er Rudolph als aufrechten, aber mittlerweile verkannten modernen Architekten und Musterbeispiel persönlicher Integrität inszenierte.<sup>70</sup> Anlass für seine ungewöhnliche Würdigung war für Sorkin nicht nur die fehlende Anerkennung von Rudolphs immer noch produktiver Praxis und der „Skandal“

68 Paul Goldberger, in: Spaces (Film), 1982.

69 nach: Soo/Ousterhoud 1987, S. 67.

70 Michael Sorkin: The Invisible Man. In: ders.: Exquisite Corpse. New York 1991, S. 155-59 (Erstmal veröffentlicht in Village Voice, März 1986).

seiner somit nicht gerechtfertigten „Unsichtbarkeit“, sondern auch die Würdigung seines „inspirierenden“ Talents und seiner „uneingeschränkten Hingabe“ an die Architektur. Nach Sorkins Lesart war Rudolph ein „Koloss mit Bürstenschnitt“, seit den 70er Jahren in der Versenkung verschwunden und müsse nun außerhalb des nationalen Blickfelds im Fernen Osten arbeiten, während Fachpresse, Kollegen und Universitäten in den USA ihn vergessen hätten. Sein Vorbild werde nur höchst selten anerkannt, und selbst Rudolphs einstige Studenten hätten ihn auf einen „anachronistischen Randplatz“ abgeschoben. Trotz alledem sei Rudolph jedoch weiterhin der „brillanteste Entwerfer“ seiner Generation, dessen Arbeiten „reicher und komplexer“ seien als die jedes anderen amerikanischen Architekten. Dass statt seiner jedoch Architekten wie Johnson, Pei oder auch Kevin Roche mit dem Pritzker-Preis geehrt würden, während er selbst nicht einmal als Kandidat nominiert werde, belege nur die derzeitige Atmosphäre fragwürdiger architektonischer Moral. Die gängige Begründung hierfür, dass Rudolph in einer persönlichen und letztlich immer gleichen Architektursprache feststecke, ließ Sorkin dabei nicht gelten. Selbst wenn dies stimme, so Sorkin, sei es eine merkwürdige Kritik, da sie auch auf Kahn oder Mies zutreffen würde, deren Werk ähnlich „fokussiert“ sei und dennoch nicht als kraftlos interpretiert werde. Wahrscheinlich, so vermutete Sorkin, liege der Grund für seine Ablehnung eher in Rudolphs großer „architektonischen Intelligenz“ und seiner daraus folgende Weigerung, an dem „albernen Diskurs“ teilzunehmen, der zur Zeit als architekturtheoretischer Austausch gelte. Ähnlich wie einst Wright halte auch Rudolph sich nicht zurück und habe es sich durch seine unverblümete Haltung wohl mit „geringeren“ Kollegen „verschertzt“.

Die einzige Qualität, die Rudolph wirklich fehle, sei die gerade so gefragte „Ironie“. Trotz seines weitgefächerten Werks werde er nur auf seine Betonbauten und hier vorrangig auf das Art and Architecture Building reduziert, deren sinnliche Schwere und gelegentliche „römische Düsterkeit“ mit der von Kurzlebigkeit und Verkleidung geprägten architektonischen Gegenwart nicht im Einklang stehe. Die „unverfrorene Permanenz“ von Rudolphs Bauten mache die Zeitgenossen nervös, da sie deren ohne sichtbaren Anflug von Ironie erhobenen Anspruch auf Großartigkeit nicht gutheißen könnten. Letztlich sei Rudolph damit ein weiteres Opfer der 60er Jahre, da er just zu dem Zeitpunkt zu einer Architektur von „dreister Grandeur und Dichte“ gefunden habe, als eine neue anti-heroische Haltung das Konzept solcher Baumeisterlichkeit fortgewischt habe. Gerade Rudolph, so Sorkin, habe diese Zeitenwende ganz besonders erfahren müssen. Der erste Schlag sei hierbei seine Nachfolge durch Charles Moore gewesen, dessen Tätigkeit in Yale als Beginn der Postmoderne begriffen werden könne. Danach habe der



– nach Sorkins Ansicht fragwürdige – Gewinn des Wettbewerbs um das Yale Mathematics Building durch Venturi eine Kehrtwende vom Expressionismus Rudolphscher Prägung und auch den „Triumph“ der „akademischen Clique“ um Vincent Scully markierte, die über Rudolph schon seit langen beunruhigt gewesen sei. Die veränderte Wiederherstellung des Art and Architecture Building nach seinem Brand schließlich habe unter dem Deckmantel der Reparatur kaum verhohlene Kritik an Rudolphs Vorstellungen geübt. Dennoch trotz Rudolph seiner Unsichtbarkeit, er sei immer noch am Leben und wohlauf, und sein Talent erhalte immer noch genügend Möglichkeiten zur Ertüchtigung. Der Charakter von Rudolphs Arbeit zeige sich nicht zuletzt in seinen Zeichnungen: weder stehe er einem Team vor, noch lasse er sich von talentierten Untergebenen Ideen liefern, sondern entwerfe selbst. Rudolph, so schloss Sorkin, gebe sich nicht für modische Spielereien her und stehe, anders als viele Zeitgenossen, „nicht zum Verkauf.“

Diese Sicht der Dinge ignorierte freilich den Umstand, dass mit Stanley Tigerman und Robert A. M. Stern zwei ausgesprochene Vertreter der Postmoderne ihren Lehrer durchaus öffentlich gewürdigt hatten. So hatte Stern in einer ersten Monographie seiner Arbeiten aus dem Jahr 1981 Rudolph explizit erwähnt und ihn als denjenigen bezeichnet, dem er sein „Selbstbild“ als Architekt verdanke, und der ihm „die Augen geöffnet“ habe; und auch Tigerman nannte ihn in einer 1982 erschienenen Werkübersicht als zumindest phasenweise alles durchdringenden und „größten Einfluss“ seiner Laufbahn.<sup>71</sup> Wiederhall fand Sorkins Sicht jedoch bei Mildred Schmeitz, die 1989 im *Architectural Record* erstmals in einer amerikanischen Zeitschrift Rudolphs Arbeiten in Fernost präsentierte. Nach ihrer Lesart war Rudolph in diesen Bauten seinem eigenen „Stil“ einer „abstrakten, räumlichen, heroischen, romantischen und großartig übertriebenen“ Architektur treu geblieben, obwohl er mit dieser individuellen Form der Spätmoderne seit zwei Jahrzehnten ein vorrangiges Ziel postmoderner Polemik gewesen sei. Arbeit finde er daher nur noch in den Teilen der Welt, in die die Postmoderne bisher nicht vorgedrungen sei, während er zuhause als „altmodisch“ empfunden und von den Medien ignoriert werde. Dieser Umstand stehe allerdings in so krassem Gegensatz zu seiner Medienpräsenz in den 60er Jahren, dass oft vermutet werde, er habe sich zur Ruhe gesetzt. Wie jedoch die Wiederentdeckung Rudolphs unter Architekturstudenten zeige, werde der nunmehr 70-Jährige von einer jüngeren Generation wieder als großes, zeitgemäßes und durchaus „relevantes“ Vorbild begriffen. Als „engagierter“ und bisweilen „sturer“

71 Stern, in: Robert A. M. Stern 1965–1980. New York 1981, S. 11; Stanley Tigerman: *Versus: An American Architect's Alternatives*. New York 1982, S. 32.

Künstler, der seine Werke „in Einsamkeit“ entwerfe, sei er ein Rollenmodell der Künstlerpersönlichkeit, die sie selbst zu sein wünschten.<sup>72</sup>

Auch Peter Blake hatte bis Anfang der 90er Jahre seine Rundumkritik an der Moderne wieder verdrängt und erzählte nun die Legende einer inneren wie auch höchst realen Emigration der zweiten Generation, die während der nunmehr 30 Jahre dauernden postmodernen Entwicklung „von Mies zu Micky Maus“ unbeachtet von Medien und Öffentlichkeit die „Standards von Mies und Wright und Le Corbusier“ hochgehalten habe. So erwähnte er in seinen 1993 erschienenen Erinnerungen die Publikation des *Fiasco* mit keinem Wort, beklagte dafür aber wortreich die der Postmoderne anzulastende Einstellung des *Architectural Forum* und ließ sich seitenlang über die von „Banken“ und „Superreichen“ korrumpierte Architektur und die Inkompetenz und Käuflichkeit postmoderner „Namensarchitekten“ aus. Währenddessen, so Blake, seien wahrhaft talentierte Architekten entweder gezwungen gewesen, vor solchen „Händlern des schlechten Geschmacks“ zu kapitulieren oder wie Craig Ellwood ihre Praxis aufzugeben und auszuwandern.<sup>73</sup> Auch Paul Rudolph, ein Architekt mit „umwerfendem und unbestechlichem Talent“, müsse nun sein Leben durch Aufträge in der Fremde bestreiten, da ihm das heutzutage unverzichtbare „Talent zur Selbstdarstellung“ fehle, während Studenten in seiner Heimat von der „verbalen Gymnastik“ postmoderner Selbstvermarkter vereinnahmt würden und noch nie von ihm gehört hätten:

*“Unlike the growing number of ‘name architects’ who were beginning to promote themselves in the professional and popular publications, Paul had no talent for self-promotion and seemed to find the whole business slightly obscene. His work did receive increasing notice – not because Paul promoted it or himself, but because his work was so good. (...) As this is written, Paul is doing much of his work in faraway places like Hong Kong and Singapore and Jakarta. Many young architecture students, mesmerized by self-promoting name architects and their verbal calisthenics, have never heard of Paul Rudolph.”<sup>74</sup>*

### Die neue Sicht auf Rudolph

In den Jahren nach Rudolphs Tod am 8. August 1997 erschienen erstmals wieder umfangreichere Würdigungen seines Werks und auch seiner Person. Ein neues Interesse an Rudolph veranschaulichte so beispielsweise der 2002

72 Schmertz 1989, S. 74–85.

73 Peter Blake: *No Place Like Utopia*. New York 1993, S. 321 ff.; ders.: *From Mies to Mickey Mouse*. In: *Zodiac* 16 (1996/97), S. 43–54.

74 Blake 1993, S. 263 ff.

erschienene Band *Architects on Architects*, in dem 24 Architekten, darunter Tadao Ando, Norman Foster, Michael Graves, Richard Meier, Cesar Pelli, Richard Rogers und Robert A. M. Stern Essays über Architekten ihrer Wahl veröffentlichten. Aus Sicht von Paul Goldberger, der das Vorwort zu diesem Band beisteuerte, war dabei nicht nur die „Bescheidenheit“ dieser Würdigungen bemerkenswert, sondern auch die Wahl des jeweiligen Gegenstandes, die zu immerhin vier Beiträgen über Rudolph führte, der damit zumindest quantitativ mit Le Corbusier gleichzog.<sup>75</sup> Besonders die Entscheidung Sterns, über Rudolph zu schreiben, schien Goldberger dabei zu verwundern, da eben dieser doch die „rigide, unflexible Moderne“ verkörpert habe, gegen die Stern so lange rebellierte. Gleichzeitig zeigte er sich jedoch „erfreut“ über das wiederauflebende Interesse am „schwierigen Genie“ Rudolph:

*“[It is surprising] that Robert A. M. Stern would write about Paul Rudolph..., the man who embodied a kind of rigid, inflexible modernism that Stern has spent most of his own career reacting against... There is great pleasure to me in that, since I believe that Rudolph, an infuriating, difficult genius, has for too long been remembered for his difficulty more than for his genius. His prominence in this volume is surely a sign of the resurgence of his reputation.”*<sup>76</sup>

Auch der Verlag Princeton Architectural Press gab ab 2002 eine auf drei Bände angelegte Monographie des Werks von Rudolph heraus, wovon signifikanterweise zuerst der Band über Rudolphs frühe Bauten in Florida erschien. Diese standen aus Sicht des Verlags in „überraschendem“ Kontrast zu seinen bekannten und oft „verleumdeten“ späteren Bauten wie dem Art and Architecture Building und hätten die Möglichkeiten einer „bescheidenen amerikanischen Moderne“ erkundet. Als zweiter Band erschien dann eine Übersicht seiner späten und bislang kaum veröffentlichten Arbeiten seit den 70er Jahren, wobei der Autor Roberto de Alba analog zu Schmeitz insbesondere den Mut und die Weitsicht der von der Postmoderne unbeeinflussten Auftraggeber in Asien lobte, die über „Vision, Ambition und Geld“ verfügt hätten, um Rudolphs „Innovationen“ zu realisieren. Robert Bruegmann, der die Einleitung zu diesem Band beisteuerte, erhob Rudolph darüber hinaus zu einem „Urbanisten“ ersten Ranges, dessen lebenslanges Interesse am Städtebau sich kraftvoll gegen die „oszillierenden“ Stilismen seiner Zeitgenossen abgehoben habe.<sup>77</sup>

75 Suzan Gray (Hg.): *Architects on Architects*, New York 2002. Die Artikel über Rudolph stammen von Norman Foster, Der Scutt, Robert A. M. Stern sowie von Hans Busso von Busse.

76 Goldberger, in: Gray 2002, S. vii f.

77 Christopher Domin, Joseph King: *Paul Rudolph: The Florida Houses*. New York 2002; Roberto de Alba: *Paul Rudolph: The Late Work*. New York 2003.

Parallel zu diesen Werkmonographien erschienen aber auch zunehmend freie Portraits, die die von Sorkin attestierte „Unsichtbarkeit“ nutzten, um Rudolph als wahlweise tragische oder sinistre Gestalt zu zeichnen und nicht zuletzt seine angeblich versteckte Homosexualität in seinen Bauten repräsentiert finden wollten. Vertreten wurde diese neue Interpretationslinie insbesondere durch den Journalisten Philip Nobel sowie durch den jungen Architekturhistoriker Timothy Rohan, der sich insbesondere der sexuellen Orientierung Rudolphs und ihrem scheinbar maßgeblichen Einfluss auf sein Werk in mehreren Beiträgen ausführlich widmete.

Philip Nobel, Redakteur der New Yorker Architekturzeitschrift *Metropolis Magazine*, portraitierte Rudolph in mehreren Beiträgen als mysteriöse und gleichzeitig tragische Gestalt, die in seiner Beschreibung sowohl Züge eines in Vergessenheit geratenen Filmstars oder eines finsternen Genies trug.<sup>78</sup> Auch aus Sicht Nobels hatte Rudolph, der wohl „talentierteste Architekt“ seiner Generation, die letzten Jahren seines Lebens in Unsichtbarkeit und Verkantheit gefristet – ein Zeuge einer vergangenen Zeit, der bei öffentlichen Vorträgen und Veranstaltungen stets „hinten in den Vortragssälen lauerte“ und nach deren Ende schnell „hinausschlich, bevor er gesehen werden konnte“. Darüber hinaus, so Nobel, sei Rudolph in seiner Karriere vom Feuer „verfolgt“ gewesen – nicht nur durch den bekannten Brand des Arts and Architecture Building, der letztlich den Anfang von Rudolphs Fall in die Ungnade markiert habe, sondern auch durch einen wenig bekannten Vorfall im Jahr 1972, als sich ein Patient der psychiatrischen Klinik im State Service Center in Boston in der Kapelle selbst angezündet habe und seinen Verletzungen erlegen sei.

In dieser „Architektur des Wahnsinns“, so Nobel, habe Rudolph seine im Art and Architecture Building begonnen Experimente mit einer höhlenartigen „Mystik“ und einem „abrasiven“ Beton auf größeren Maßstab fortgesetzt und auch die „dunkle Palette“ aus „labyrinthischen“, unnötig elaborierten und auch „verwirrenden“ Räumen hier weitergeführt. Das Resultat sei nun ein Bau, der nicht nur wie der „letzte Ort“ aussehe, an dem ein psychisch Kranker Hilfe finden könne, sondern auch in „menschlicher Hinsicht“ zu einem „unendliche schlimmeren“ Resultat geführt habe als in Yale, und zum „berüchtigten“ Beispiel einer Architektur geworden sei, die Menschen „verwirren“, „aufwühlen“, und gelegentlich gar „auf fatale Weise überwältigen“ könne. Rudolph habe zwar versucht, neben den funktionalen Bedürfnissen der Nutzer auch deren spirituelle zu erfüllen, doch seine nur äußerst „vage“ Theorie über die psychologischen Auswirkungen von Architektur und Raum

78 Philip Nobel: Ashes to Ashes. In: *Metropolis Magazine*, April 1998. [http://www.metropolismag.com/html/content\\_0498/ap98yale.htm](http://www.metropolismag.com/html/content_0498/ap98yale.htm); ders.: The Architecture of Madness. In: *Metropolis Magazine*, Oktober 1999. [http://www.metropolismag.com/html/content\\_1099/oc99aom.htm](http://www.metropolismag.com/html/content_1099/oc99aom.htm).

habe ebenso wie sein Streben nach Bereicherung zu diesem „tragischen Experiment“ geführt, in dem Funktion und Wirkung einander antagonistisch gegenüberstünden. „Bewaffnet“ mit seiner Theorie, so Nobel, habe sich Rudolph in Boston in einer neu entdeckten „expressiven Freiheit“ ergangen, und die Funktion des Psychatriezentrums einem „gefühlbetonten“ Programm „geopfert“. Die „unheimlichen“ gewundenen Treppen des Bauwerks, seine „amorphen“ Durchgänge ohne sichtbares Ende, und schließlich die Kapelle mit ihrer „aufwühlenden“ räumlichen Theatralik sei nicht nur Ausdruck von Rudolphs „romantisierter Sicht“ des Zustands geistig Kranker, sondern führe auch zu einer „unwissentlichen Architecture Parlante“, mit der er ein architektonisches Abbild von Geisteskrankheit zu schaffen versuche, das den Betrachter auf einer unterbewussten Ebene ansprechen solle.<sup>79</sup>

Rudolphs von „sehr privaten Motiven“ durchsetzte Formensprache, so Nobel weiter, stelle sich jedoch nicht nur als äußerst expressiv, sondern auch als „sehr gefährlich“ heraus. Wie die Erfahrungen der im Zentrum arbeitenden Psychologen zeigten, könne das Gebäude auf die Patienten physisch und psychisch schädlich wirken. So schürften sich die Patienten beim Versuch, sich an den Wänden zu orientieren, am rauen Beton die Hände auf, und die Treppen trügen aktiv zur Desorientierung bei, da sie nicht in das Gebäude, sondern durch es hindurchführten und zudem am Fuß beinahe unsichtbar in den gerillten Bodenbelag des Vorplatzes übergingen. Eine Brücke durch die Lobby habe nach mehreren Selbstmordversuchen mit Glas eingehaust werden müssen, „Horrorgeschichten“ von verlaufenen Patienten seien an der Tagesordnung, und die Selbstverbrennung von 1972 sei aus Sicht eines Psychologen gar die logische Folge einer Architektur, die schon optisch für „Menschenopfer“ gemacht zu sein scheine. Insbesondere dieser Vorfall sei geeignet, so Nobel, den Brandanschlag auf das Art and Architecture Building als „Wahrzeichen der Verwirrung in Rudolphs Werk“ zu verdrängen, das – wie auch bei anderen Architekten seiner Generation – vor allem von der „Rebellion“ gegen die Beschränkungen der Moderne geprägt gewesen sei und darüber die Form über den Menschen gestellt habe. Im weiteren Sinne könnten das State Service Center und seine Geschichte daher auch als beunruhigender Kommentar zur Selbstwahrnehmung der Moderne gelten, die geglaubt habe, sie könne durch Architektur das menschliche Verhalten beeinflussen:

79 *“The spaces inside reflect Rudolph’s romanticized view of mental illness: eerie, twisting stairways, one of which leads nowhere like an oubliette in a Medieval keep; amorphous passages that never reveal their ends; a chapel that creates a stirring, dismal ambiance through spatial theatrics. On the exterior this atmosphere is communicated through an unwitting architecture parlante – not a symbolic program but a concoction of private motifs – intended to perpetuate the mood at a subconscious level. In short, Rudolph made the building ‘insane’ in order to express the insanity within.” Nobel: The Architecture of Madness.*

*“The little-known tragedy at the Lindemann Center could supplant the firebombing of the Art and Architecture Building as an emblem of the confusion in Rudolph’s work. But beyond Rudolph, the saga of the Lindemann is a sort of cautionary tale about Modern architecture’s persistent belief that it can affect human behavior. As this extreme example shows, it can certainly hurt.”*<sup>80</sup>

Die Sichtweise, dass in Rudolphs Werk letztlich der – auch unbewusste – Formwille des Schöpfers über die Bedürfnisse der Nutzer gesiegt habe, vertrat auch Timothy Rohan, der 2001 mit einer Arbeit über Rudolph promovierte, die nach Ansicht des Autors nicht nur die „erste“ Abhandlung dieser Art seit den Monographien Spades und Moholy-Nagys in den frühen 70er Jahren darstellte, sondern auch theoretisch „neue Gebiete“ erschließe, indem sie Rudolphs „sogenannten Brutalismus“ als eine Form der „Hypermaskulinität“ betrachte. Diese Denkweise elaborierte Rohan neben seiner Dissertation auch in mehreren Aufsätzen, die in den Jahren 1999 und 2000 erschienen.<sup>81</sup> Aus seiner Sicht hatte Rudolph – ebenso wie die Kritiker der Massenkultur in den 50er Jahren – der „Entfremdung“ des Einzelnen von der Gesellschaft vorzubeugen gesucht und insbesondere seine Campusbauten in Wellesley, Yale und am SMTI als „Zitadellen“ entworfen, mit denen die Künste gegen die Massenkultur hätten verteidigt werden sollen. Dabei sei er vom Weg des Funktionalismus abgewichen und habe das von Giedion, Leger und Sert formulierte Konzept der neuen Monumentalität aufgegriffen, sei damit aber zu einer „schwereren“ und massiveren Formensprache gelangt.

Das Resultat von Rudolphs Überinstrumentalisierung von Mitteln wie Texturierung, komplexer Licht- und Wegführung sowie räumlichen und maßstäblichen Sprüngen sei jedoch nicht, wie erhofft, die Überwindung der Entfremdung gewesen, sondern im Gegenteil ein genau entgegengesetzter Effekt. Dieser Mechanismus, so Rohan, sei jedoch erklärbar, wenn man Rudolphs eigene „Entfremdung“ als Homosexueller in der Ära des Kalten Kriegs berücksichtige. Seine Weiterentwicklung der Moderne hin zu einer reicheren und ornamentaleren Formensprache könne dabei auch als Ausdruck einer „Camp“-Haltung betrachtet werden – der von Susan Sontag schon 1966 beschriebenen Zuneigung insbesondere von Homosexuellen zu schrägen und übersteigerten Dingen und Ausdrucksformen, die darüber hin-

80 Nobel: *The Architecture of Madness*.

81 Timothy Rohan: *Architecture in the Age of Alienation*. Cambridge (Mass.), Harvard University, Diss., 2001; ders.: *The Dangers of Eclecticism*. In: Sarah Goldhagen/Réjean Legault: *Anxious Modernisms*. Montreal/Cambridge 2000, S. 191-213; ders.: *Public and Private Spectacles*. In: Casabella 673/674 (1999), S. 138-49, 171-73.

aus versteckte Anspielungen für Eingeweihte enthielten.<sup>82</sup> Rudolphs „homosexuelle Sensibilität“ habe dabei zunächst, wie beim Entwurf für Wellesley, nach Dekoration gestrebt, doch habe man dort den allzu großen Detailreichtum und die allzu wörtlichen historischen Anspielungen seines ersten Projekts als Ausdruck seiner sexuellen Orientierung sehr wohl durchschaut und ihn deshalb zu einer gemäßigteren Lösung gedrängt. Aus diesem Grund, so Rohan, habe Rudolph das Gebäude bald als Fehlschlag abgetan und seine „Vorliebe für Ornament und Dekoration“ künftig besser tarnen müssen. Dies habe ihn daher beginnend mit dem Art and Architecture Building zu einer „rohen Hypermaskulinität“ geführt, wo Ornament nur noch in der versteckten Form des texturierten Betons vorhanden war und so jede Andeutung von „Unmännlichkeit“ habe zerstreuen sollen:

*“Rudolph’s ‘Brutalism’ can be understood as a form of hypermasculinity... The specially-created rough surfaces of the A & A Building were designed to refute any aspersions of effeminacy that could be cast upon Rudolph’s predilection for ornament and interior decoration. The roughened surfaces of buildings like the A & A were simultaneously a form of camouflage for the maker, a mimesis of masculinity, and an exaggeration or parody to combat the hostility of a homophobic culture.”<sup>83</sup>*

Die Überfrachtung seiner Architektur mit sinnlichen Mitteln, so Rohan, sei zudem Ausdruck einer „totalen Absorption“ Rudolphs im schöpferischen Prozess, in der die „Lust des Herstellens“ betont und das letztliche Ergebnis zweitrangig geworden sei. In dieser Absorption sei für ihn auch die Zeichnung zum „Fetisch“ geworden, und seine Formensprache lasse sich daher als „Metasprache“ einer Architektur verstehen, in die sich Rudolph im Laufe seiner Karriere immer weiter verschlossen habe. So habe er ein „hermetisches System“ einer eigenen, zunehmend selbstreflexiven Formensprache entwickelt, aus dem er sich – auch im Gegensatz zu anderen Architekten seiner Generation wie Pei oder Johnson – nicht mehr habe befreien können. Diese Formensprache sei im Ausdruck „defensiv“ und bilde eine Analogie zu Rudolph als Mensch, der seine Sexualität nur im Versteckten habe leben können, und daher der Gesellschaft selbst entfremdet gewesen sei. Seine zum Ziel der Überwindung der Entfremdung eingesetzten Mittel wie Texturierung und Plastizität, die eigentlich die Brücke vom Bauwerk zum Betrachter schlagen sollten, gerieten daher eher zum Ausdruck der Verfassung ihres Schöpfers und zeichneten sich durch „Übertreibung“ in Form „labyrinthi-

82 Susan Sontag: Anmerkungen zu ‚Camp‘. In: dies.: Kunst und Antikunst. München 1980, S. 269–84 (orig.: New York 1966).

83 Rohan 2001, S. 6.

scher Interieurs“ oder „aggressiver“, flirrender Oberflächen aus, die letztlich den Betrachter „desorientierten“ oder „verwirrten“.

In diesem Dilemma, so Rohan, sei Rudolph bis zum Ende seiner Karriere gefangen geblieben, was zu immer „hermetischeren“ Projekten geführt und zu seinem verblassenden Ruhm beigetragen habe. Seine architektonische Entwicklung sei in den frühen 70er Jahren stecken geblieben und habe seine Karriere verdämmern lassen, was zum einen die neue „Mythologie des Ruhmes“ in Amerika verkörpere, in der lebenslange Karrieren wie etwa bei Wright, Le Corbusier und Mies nicht mehr vorkämen. Zum anderen verleihe dieses „schmachvolle“ Zwielicht Rudolph die „Aura eines verblassenden Stummfilmstars“ und seinem Werdegang eine „Tragik“, die selbst als Camp-tauglich betrachtet werden könne:

*“In his later years, Rudolph’s reputation and unchanging physical appearance gave him the aura of a faded silent movie star. Whenever he appeared at a museum opening or architecture conference, never saying a word, his crew-cut haircut and military bearing evoked the 50s and early 60s. His silent ghost-like presence, tragic story and anachronistic appearance had its own poignant camp appeal.”<sup>84</sup>*

Eine herausragende Kostprobe seiner auf Rudolphs sexueller Orientierung basierenden Interpretation und der hieraus folgenden – freilich nie stichhaltig belegten und stets nur impliziten – Entfremdung von der Gesellschaft und den Auswirkungen auf seine Architektur lieferte Rohan in einem 1999 erschienenen Artikel über Rudolphs privates Apartment in New York.<sup>85</sup> Schon in der Einleitung verlieh er Rudolph die Aura eines düsteren Filmhelden und beschrieb ihn als „bête noire der Postmodernisten“, der sich in den 70er und 80er Jahren praktisch zurückgezogen habe und seine „enigmatische Persona“ hauptsächlich in seinem zwischen 1977 und 1997 kontinuierlich überarbeiteten Apartment ausgelebt habe. Nach Rohans Interpretation „lockten“ die geometrisch komplexe und räumlich überaus verschachtelte Architektur der Wohnung und die Musik – wohl Rudolphs Klavierspiel – den Besucher durch das an Piranesis Carceri erinnerndes Labyrinth und verwirrten ihn auf dieser Reise derart, bis er sich schließlich, so Rohan, „erschöpft und berauscht“ auf der Dachterrasse wiederfinde. Jedoch habe der Besucher nach dieser Reise nur einen Teil des Apartments – eine Serie von „öffentlichen Räumen“ – zu Gesicht bekommen; die wahre Struktur habe sich ihm aber nicht erschlossen, und selbst ein Studium der Grundrisse helfe ihm hierbei nur wenig. Einen Schlüssel zum Verständnis biete einzig der Schnitt: das Apartment sei eine

84 ebd., S. 327.

85 Rohan 1999, a.a.O., S. 138–49, 171–73.



„in gebauter Form seltene Annäherung an eine Schnittzeichnung“ und somit vollständig Ausdruck des (Durch-) Blicks seines Eigners, der allein die Trennung zwischen öffentlichen und privaten Bereichen überwachen und als einziger in diesem Labyrinth „festen Tritt“ bewahren könne.

Diese Beobachtung verband Rohan mit einer Beschreibung von Rudolphs „Obsession“ des Zeichnens als einer „experimentellen Aktivität“, die „zentral für seine Identität“ gewesen sei und die sich wiederum räumlich in seinem fest eingebauten, in den Wohnraum auskragenden Zeichentisch manifestiert habe. Da das Zeichnen für Rudolph in der Tat einen hohen Stellenwert hatte, mag auch eine derart expressive Übersetzung seiner individuellen Vorliebe in gebaute Realität, zumal in seiner privaten Wohnung, kaum überraschen. Doch nachdem die erste Verbindung zwischen Mensch und Werk hergestellt war, ließ sich Rohan nicht mehr bremsen und wollte auch einen direkten Zusammenhang zwischen dem „geheimnisvollen“ Raumgefüge und Rudolphs Sexualleben erkennen. So sei die Wohnung, ein „Haus der Geheimnisse“, letztlich die gebaute „Metapher“ des *closet*, in dem der Homosexuelle seine „Präferenzen“ verberge, sie zeige das Spiel von Verbergen und beinahe Enthüllen und lasse daher Rudolphs „sexuelle und architektonische Fantasien eins“ werden:

*„One may hypothesize that [Rudolph's] spatial preferences... enter into collusion with his sexual preferences, making his architectural and erotic fantasies one. (...) In the Rudolph apartment entire rooms are hidden within the structure while others are boldly exposed... Like the closet, which is never open to full disclosure, one is conscious after having toured the public side of the apartment that the entire area on the private side of the house has been deliberately left out of the inventory of rooms. This space, visible only in the section drawing and euphemistically labeled 'library' or 'guest apartment', lies within the private side of the Rudolph house, but the visitor is never quite sure where it is or what it contains. It is an 'open secret'. Like the closeted homosexual who at times 'almost' reveals his sexual preferences through ambiguous pronouns, figures of speech, or modes of dress, Rudolph allows fleeting glimpses into this space through transparent cuts in the walls and floors, revealing unsuspected bedrooms and bathrooms.”<sup>86</sup>*

Abgesehen von der Tatsache, dass die von Rohan angesprochenen Räume durchaus in den Plänen des Apartments zu finden sind<sup>87</sup>, übersah seine Interpretation auch den Umstand, dass wohl die meisten Privathäuser über

86 ebd., S. 172.

87 vgl. Roberto de Alba: Paul Rudolph. The Late Work, New York 2003, S. 74.

öffentliche und private Bereiche verfügen, die für unterschiedliche Besucher nur in unterschiedlichem Maße zugänglich sind. Rohan jedoch legte für die Privatwohnung letztlich den Maßstab eines öffentlichen Ortes an und verfiel sich in dieser Verwechslung von durch Rudolph intendiertem und unterstelltem Publikum. Bei den vorgeblich so „euphemistisch“ bezeichneten Räumlichkeiten handelte es sich um ein Gästeapartment, das von Rudolphs Lebensgefährten bewohnt wurde, dessen Existenz nach Rohans Worten jedoch „den meisten seiner Bekannten verborgen blieb“. In der Beschreibung dieses Gästeapartments schließlich entglitt Rohan die Trennung zwischen analytischer Beschreibung und voyeuristischer Sensationsgier zusehends und er ließ seiner Enthüllungslust freien Lauf, die dem Leser sexuelle Interpretationen geradezu nahelegte und dabei auch stereotype Boudoirphantasien über Homosexuelle bediente:

*„Hidden deep within the private side of the structure, as in the recesses of the mind or body, this mysterious space was in fact the location of the architect's desire... It is a hypermasculine lair surfaced in stainless steel, upholstered in Thai Silk and black leather, its darkened palette the antithesis of the all-white interior of the public rooms. The double-height central room resembles the type of dream-like, shuttered interior spaces found in orientalist depictions of seraglios. There are no chairs in this oneiric space shielded from the outside world..., only black leather sofas on which to recline, watch videos, or regard one's reflection in the mirrored ceilings above.”<sup>88</sup>*

Rohans Gleichsetzung der scheinbaren Verborgenheit der Räume mit den vermeintlich unterdrückten oder nur „in den Tiefen des Bewusstseins“ eingestanden Phantasien Rudolphs evozierte so nicht nur das Vorurteil eines beständigen Schuldgefühls Homosexueller über ihre Orientierung, die Beschreibung der vermeintlichen Liebes-„Höhle“ und ihrer Ausstattung mit „hypermaskulinen“ Materialien wie Edelstahl und Leder bediente darüber hinaus landläufige Klischees über die „harte“ Homosexualität.<sup>89</sup> Den erzählerischen Höhepunkt seiner Enthüllungen erreichte Rohan schließlich mit Beschreibung der Badewanne aus Plexiglas im Bad auf der obersten Ebene, die gleichzeitig als Oberlicht für den darunterliegenden Schlafräum diente und nach seiner Interpretation dem Badenden den unter ihm „schlummernden Epheben“ sichtbar machte oder jenem den Blick auf das „Spektakel“ darüber ermöglichte. Während etwa Roberto de Alba in seiner Monographie das Apartment vor allem als Experimentierfeld für Lichtführung und un-

88 Rohan 1999, S. 172

89 vgl. etwa: Valerie Steele: Fetisch: Mode, Sex und Macht. Berlin 1996, S. 160 ff.

konventionelle Materialien beschrieb und in diesem Kontext auch die Badewanne erwähnte, sich mit Anspielungen auf mögliche Aktivitäten aber zurückhielt<sup>90</sup>, war für Rohan das Spiel mit Transparenz und Reflexion, Hell und Dunkel letztlich Ausdruck eines Wunsches nach Überwachung. Nach seiner Interpretation war Rudolphs Partner dank der Durchblicke und Spiegelungen ständig sichtbar und kontrollierbar gewesen, und Rudolphs „zutiefst erotisierte“ Architektur, so schloss Rohan, kumulierte daher „in einem einzigen, verlangenden und konzentrierten Blick auf das Objekt der Begierde“ – ein Umstand, der sie „komplexer und widersprüchlicher“ mache, als die meisten Kritiker bisher erkannt hätten.<sup>91</sup>

90 de Alba 2003, S. 68.

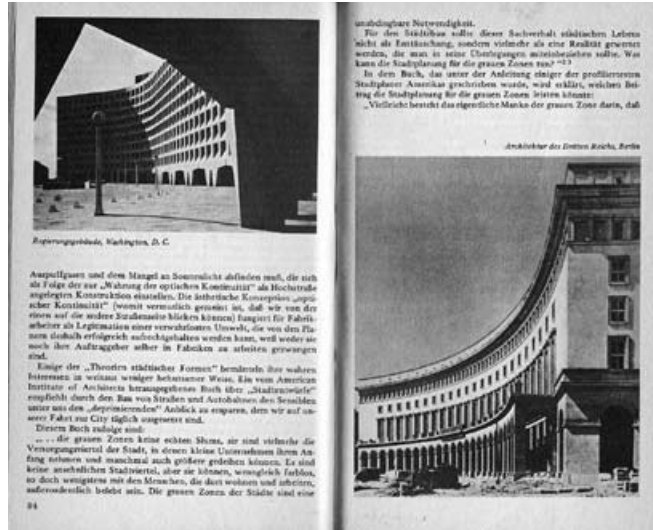
91 Rohan 1999, S. 172.



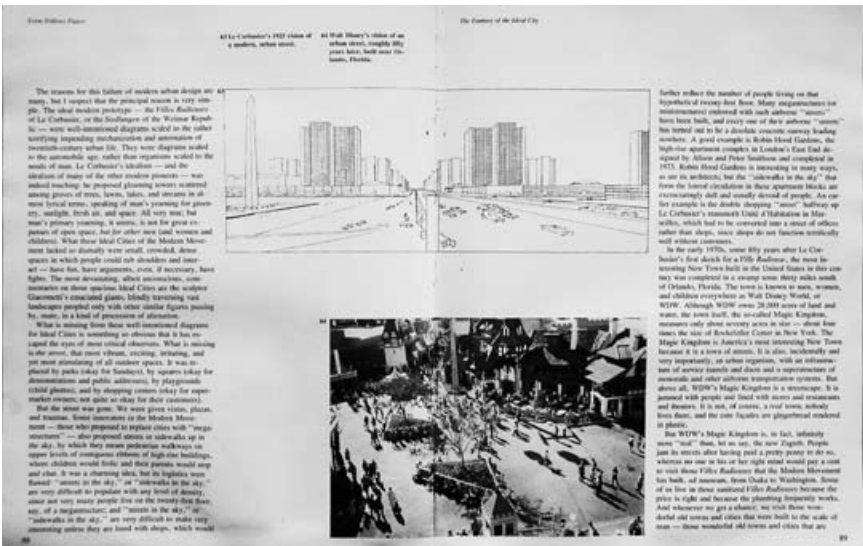
◁ Abb. 5-1: James Rouse (Developer): Quincy Market, Boston, Massachusetts (1976)

▽ Abb. 5-2: Gordon Bunshaft für SOM: Lyndon B Johnson Library and Museum, Austin, Texas (1971)





△ Abb. 5-3: Gegenüberstellung des Department of Housing and Urban Development, Washington, D.C. (Marcel Breuer, 1965–68) und des Flughafens Tempelhof (Ernst Sagebiel, 1935–41) aus Robert Goodmans *After the Planners* (1971)



△ Abb. 5-4: Gegenüberstellung von Le Corbusiers und Walt Disneys Visionen öffentlichen Raums aus Peter Blakes *Form Follows Fiasco* (1977)



◁ Abb. 5-5: Philip Johnson: Hauptverwaltung für AT&T, New York (1978–82)



▷ Abb. 5-6: Michael Graves: Portland Services Building, Portland, Oregon (1980–82)



▷ Abb. 5-7: Arquitectonica: Apartmenthaus „Atlantis“, Miami, Florida (1979–82)



△ Abb. 5-8: Paul Rudolph: John W. Chorley-Grundschule, Middletown, New York (1964–69)

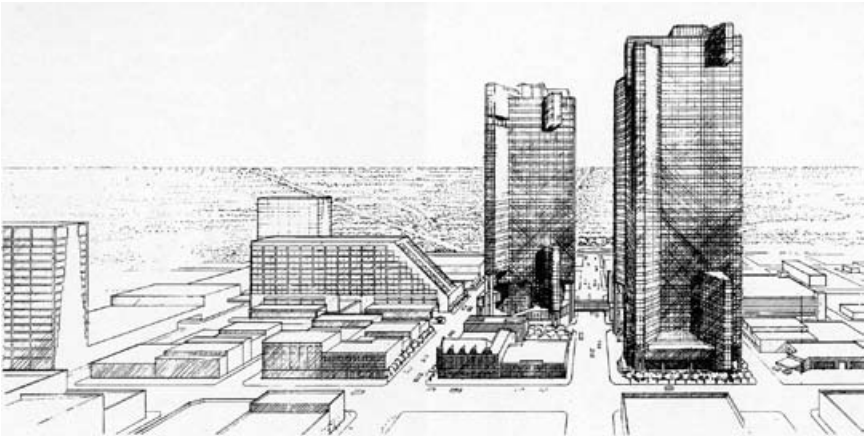
▽ Abb. 5-9 und 5-10: Paul Rudolph: Christian Science-Studienzentrum, University of Illinois, Urbana, Illinois (1962–66). Ansicht von Osten und Aufnahme vom Abriss im Jahr 1986



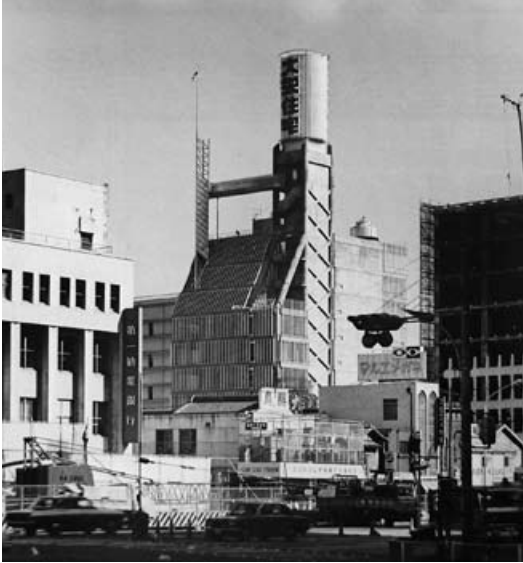


△◁ Abb. 5-11 bis 5-13:  
Paul Rudolph: William R. Cannon  
Chapel, Emory University, Atlanta,  
Georgia (1975-82)





△ Abb. 5-14 und 5-15: Paul Rudolph: City Center, Fort Worth, Texas (1979–83)



◁▽ Abb. 5-16 bis 5-19: Paul Rudolph mit Tsukasa Yamashita & Associates: Hauptverwaltung der Firma Daiei, Nagoya, Japan (1971-76). Gesamtansicht (oben) und Empfangsbereich im Erdgeschoss (unten)

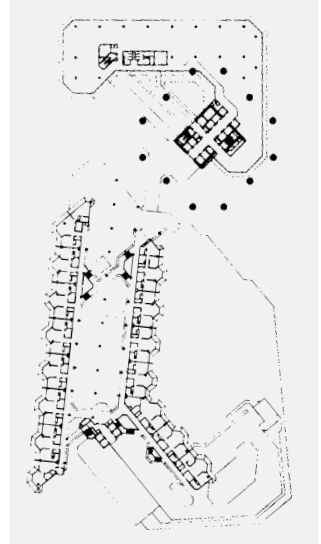


▷ Abb. 5-20 und 5-21: Paul Rudolph mit Archiplan Team: Colonnade Condominiums, Singapur (1980–87)

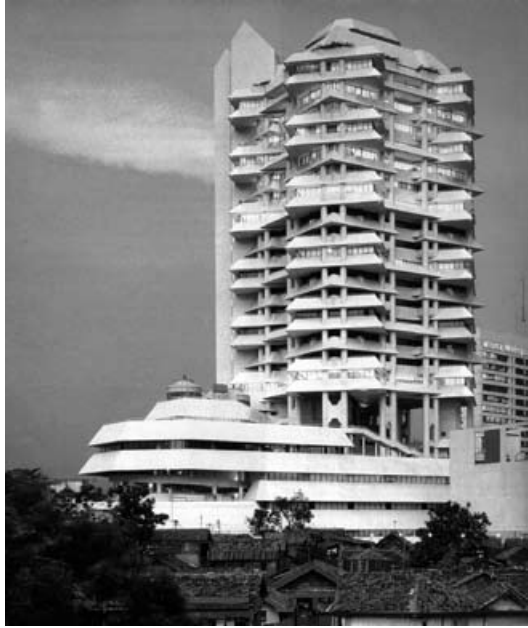




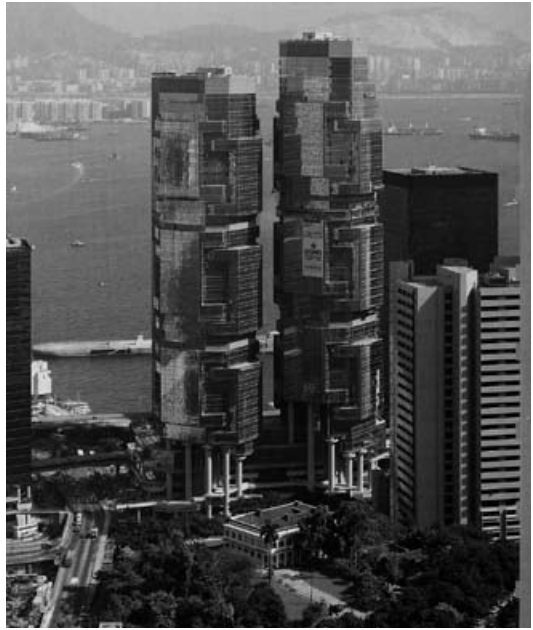
◁▽ Abb. 5-22 bis 5-24: Paul Rudolph: Concourse Building, Singapur, (1981–93). Gesamtansicht, Grundriss Erdgeschoss und Fassade des Sockelbaus



▷▽ Abb. 5-25 bis 5-27: Paul Rudolph mit Johannes Gunawan:  
Hauptverwaltung der Firma  
Dharmala, Jakarta, Indonesien  
(1982–88). Gesamtansicht, Balkon  
eines Bürogeschosses und Hof im  
Sockelbau



▷▽ Abb. 5-28 und 5-29: Paul Rudolph mit Wong & Ouyang: Bond Center, Hong Kong (1984–88)



„Private Motive“ in Paul Rudolphs Formensprache: State Service Center in Boston (1963–72)  
▷ Abb. 5-30: Detail der Fassade am Mental Health Center



▽ Abb. 5-31: „desorientierende“  
Wegeföhrung: Durchgang vom  
Innenhof zur StraÙe





△ Abb. 5-32 und 5-33: anderer Durchgang zum Innenhof



◁ Abb. 5-34 Fußpunkt der großen Treppe zum Innenhof



◁ Abb. 5-35: Foyer des Mental Health Centers

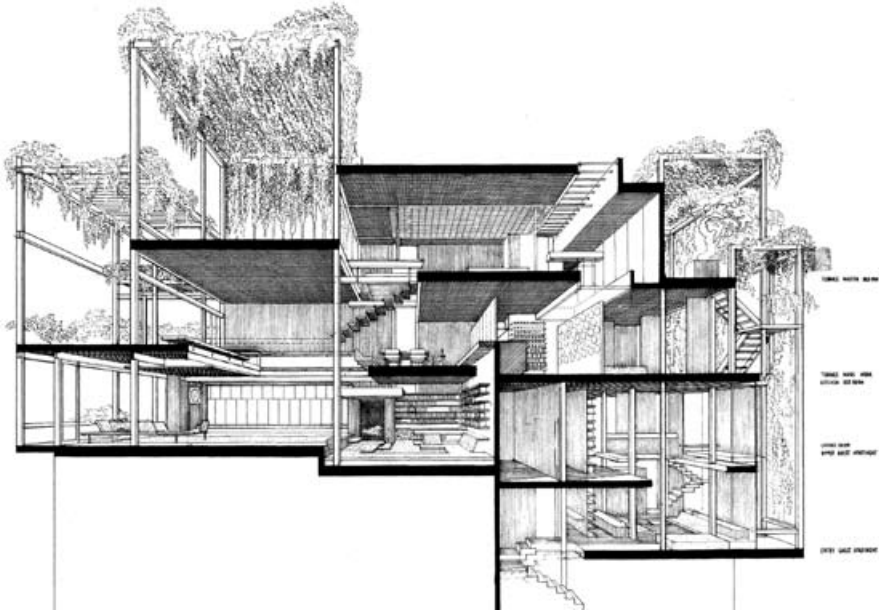




△ Abb. 5-36 und 5-37: Eckausbildung und Passage im Innenhof



△ Abb. 5-38 und 5-39: Kapelle im Mental Health Center



Paul Rudolph: eigenes Apartment,  
New York (seit 1977)  
△ Abb. 5-40: Schnittperspektive



▷ Abb. 5-41: Ansicht von der  
Straße



△ Abb. 5-42: Dritte Ebene mit auskragendem Zeichentisch  
◁ Abb. 5-43: Badezimmer auf der vierten Ebene



▷ Abb. 5-44: Schlafzimmer Rudolphs auf der vierten Ebene





△ Abb. 5-45: Wohnzimmer auf der zweiten Ebene mit Durchblick in die oberen Niveaus

## **6 Fallstudie: Das Art and Architecture Building in Yale**

Das Art and Architecture Building in New Haven (1958–63, kurz A&A genannt) wurde oft als „Meisterwerk“, gleichzeitig jedoch auch als „umstrittenstes“ Gebäude Paul Rudolphs begriffen. Nach Ansicht vieler Beobachter verband es gestalterisch den rauhen Brutalismus Le Corbusiers mit der räumlichen Komplexität Wrights, wurde schon im Projektstadium mehrfach publiziert und entwickelte sich bereits während seiner Bauzeit zu einem viel besichtigten „Pilgerort“.<sup>1</sup> Folglich geriet auch seine offizielle Eröffnung am 9. November 1963 zum Großereignis, das den Rang des Gebäudes für die Architekturszene der 60er Jahre ebenso unterstrich wie seine gleichzeitige Besprechung in den drei führenden Architekturmagazinen der USA im Februar 1964. Die Fertigstellung des A&A markierte aus der Sicht von Robert A. M. Stern jedoch auch die „Wasserscheide“ von Rudolphs Karriere in Yale, und das Gebäude geriet in den folgenden Jahren zunächst wegen funktionaler Mängel, bald aber auch wegen seiner Formensprache und der in ihr symbolisierten Haltung zunehmend in die Kritik. Während der Studentenproteste in Yale im Sommer 1969 wurde das Art and Architecture Building schließlich durch einen Brand teilweise zerstört, und trotz der ungeklärten Ursache wurde das Feuer von zeitgenössischen Beobachtern vielfach als Ausdruck des Unmuts über das Gebäude und seine „erdrückende“ Architektur interpretiert. Nach seiner Wiederherstellung und dem Wiederbezug 1971 galt das Gebäude bis in die 80er Jahre hinein weithin als Fehlschlag, seine Geschichte wurde immer mehr zum Synonym für Rudolphs „Fall“, und die Legende des von Studenten gelegte Brandes schmückte auch die meisten Nachrufe nach seinem Tod im August 1997.<sup>2</sup> Die abwechslungsreiche Rezeptionsgeschich-

- 1 vgl. Robert A. M. Stern, in: Susan Gray (Hg.): *Architects on Architects*. New York 2002, S. 186; Heinrich Klotz: *Konstantes Fortissimo*. In: *Bauwelt* Nr. 20 (Mai 1974), S. 761; Ada Louise Huxtable: *The Building You Love to Hate*. In: *New York Times*, 12.12.1971.
- 2 vgl. Mark Alden Branch: *The Building That Won't Go Away*. In: *Yale Alumni Magazine*, Februar 1998. [http://www.yalealumnimagazine.com/issues/98\\_02/AA.html](http://www.yalealumnimagazine.com/issues/98_02/AA.html); Philip Nobel: *Ashes to Ashes*. In: *Metropolis Magazine*, April 1998, [http://www.metropolismag.com/html/content\\_0498/ap98yale.htm](http://www.metropolismag.com/html/content_0498/ap98yale.htm)

te von Rudolphs bekanntestem Bauwerk kann deshalb auch als Illustration dienen, wie sich die kritische Wahrnehmung eines konkreten Bauwerks der zweiten Generation über die Jahre gewandelt, sich dabei teilweise vom realen Werk abgelöst und ein publizistisches Eigenleben entwickelt hat.

### Konzeption

Rudolph begann die Arbeiten am Art and Architecture Building Anfang 1958 mit einem ersten Raumprogramm sowie ersten Kostenschätzungen und entwickelte das Projekt in Folge über nicht weniger als sechs verschiedene Fassungen, die 1961 ausführlich in der Zeitschrift *Perspecta* veröffentlicht wurden. Das publizistische Interesse an dem entstehenden Gebäude flaute seit dieser ersten Veröffentlichung nicht mehr ab und übertraf damit nach Ansicht des *Architectural Forum* jedes andere Bauwerk in jüngerer Vergangenheit.<sup>3</sup> Zwar kursierten auch Gerüchte, dass Rudolph bereits mit dem Auftrag für das A&A zur Annahme der Professur in Yale gelockt worden sei, diese wurden jedoch durch die Chronologie der Ereignisse nicht gestützt. So war Rudolph der Öffentlichkeit bereits im Juni 1957 als neuer Leiter der Architekturabteilung präsentiert worden, doch zu diesem Zeitpunkt war in den Planungen der Universität noch kein Neubau für die Kunst- und Architekturfakultät vorgesehen. Statt dessen erhielt Rudolph, der im Rahmen des Bauprogramms der Universität bereits mit Planungen für das Greeley Memorial Laboratory beauftragt worden war, erst am Ende des Jahres auf Veranlassung von Yales Präsidenten Whitney Griswold den Auftrag für das A&A, wobei dieser der Empfehlung seines Architekturberaters Eero Saarinen folgte. Rudolphs eigener Vorschlag, Le Corbusier mit dem Entwurf zu betrauen, wurde von den Trägern der Universität Yale abgelehnt, da diese keinen auswärtigen Architekten beauftragen wollten. Nach budgetbedingten Verzögerungen und dem Ankauf eines neuen Grundstücks für das Projekt fertigte Rudolph schließlich einen neuen Entwurf an, zu dessen endgültiger Fassung ihn wohl ein Besuch Chandigarhs im Mai 1960 inspirierte, wo er den rauen, teilweise schlecht verarbeiteten Beton als ein wesentliches „humanisierendes“ Element von Le Corbusiers Architektur empfand.<sup>4</sup>

An der Ecke von Chapel und York Street gelegen, markierte das Art and Architecture Building den südwestlichen Eingang zum Campus der Universität. Diese städtebauliche Situation bestimmte nach Rudolphs Worten wesentlich die Grundkonzeption des Gebäudes, das vor allem seine Ecklage

3 „Rudolph“. In: *Perspecta* 7 (1961), S. 51-64; „A Building that is an Event“. In: *Architectural Forum*, Februar 1964, S. 66.

4 Richard Pommer: *The Art and Architecture Building at Yale, Once Again*. In: *Burlington Magazine*, Nr. 837 (Dezember 1972), S. 853-61; Sibyl Moholy-Nagy: *Paul Rudolph: Bauten und Projekte*. Stuttgart 1970, S. 14.

bewältigen und betonen sollte. So bildete es – bedingt durch den Versatz und das Abknicken der Chapel Street am Grundstück – eine visuelle Zäsur an der für New Haven wichtigen Straße, so dass Rudolph diese aus seiner Sicht wichtige Ecke so „stark“ wie möglich artikulieren und sie nicht durch die Lage des Eingangs schwächen wollte. Dieser befand sich statt dessen an der nordöstlichen Ecke des Grundstücks an der York Street und war markiert durch einen Erschließungsturm, der darüber hinaus spätere Erweiterungen in dieser Richtung ermöglichen sollte.<sup>5</sup> Auch die Gesamthöhe des Gebäudes war für Rudolph durch städtebauliche Überlegungen vorgegeben, und so nahm das Gebäude Bezug auf den Turm der am anderen Ende der Chapel Street gelegenen Bingham Hall, die am zentralen New Haven Green gelegen das südöstliche Ende des Campus markierte – ein Bezug, den Rudolph durch eine detaillierte Abwicklung der Fassaden entlang der Straße auch zeichnerisch nachzuweisen versuchte. Darüber hinaus sollte das A&A auch formal seine „Zugehörigkeit“ zum Campus der Universität kenntlich machen und spiegelte mit seiner lebhaften, gestaffelten Silhouette die neogotische Dachlandschaft Yales wider. Zugleich setzte es sich mit seinem direkten Gegenüber, der ebenfalls an der Chapel Street gelegenen Erweiterung der Kunstgalerie (1951–53) von Louis Kahn auseinander, die aus Rudolphs Sicht zwar einen guten „Übergang“ von der historistischen alten Kunstgalerie zu einer modernen Architektursprache bildete, durch ihr „Understatement“ und ihre betonte, ungebremste Horizontalität jedoch nach einem vertikalen Kontrapunkt verlangte. Diese städtebauliche „Rolle“ von Kahns Gebäude, so Rudolph, habe er mit seinem eigenen anerkannt, auch wenn dies, wie er 1964 einräumte, vielleicht nicht unbedingt den Vorstellungen Kahns entsprach.<sup>6</sup>

In dem aus städtebaulichen Überlegungen definierten Rahmen hatte Rudolph nun auf sieben ober- und zwei unterirdischen Geschossen knapp 11 000 m<sup>2</sup> untergebracht. Einmal mehr aus der Ecksituation war aus seiner Sicht auch die Grundrissorganisation des Gebäudes entwickelt, in der sich teilweise überlappende Streifen von Geschossflächen in Form eines Flügelrades vertikal versetzt um einen zentralen Luftraum nach oben schraubten. Diese Streifen – nach Rudolphs Worten „Tablets“ – waren so angeordnet, dass auf den nominal neun Stockwerken des Gebäudes nicht weniger als 36

5 Diese Richtung nimmt auch Richard Meiers bislang nicht realisierter Entwurf für die Erweiterung des A&A auf. Siehe dazu: Alison Morris, Finlay Locke (Hgg.): *Next* (Katalog zur 8. Internationalen Architekturausstellung, Biennale Venedig, 2002). New York 2002, S. 176 ff.

6 *“If it were not for the understatement of his building, my own would not have been possible. That blank wall with those great lines on it leading, leading, to what? I tried to recognize the role of Lou’s building with my own, but I don’t think he agrees with me about this.”* Rudolph, in: „A School for the Arts at Yale“. In: *Architectural Record*, Februar 1964, S. 115; vgl. auch: Vincent Scully: *Art and Architecture Building, Yale University*. In: *Architectural Record*, Mai 1964, S. 331.

verschiedene Ebenen und entsprechend vielfältige Durchblicke entstanden.<sup>7</sup> Diese vielen verschiedenen Niveaus sah Rudolph einerseits durch die recht unterschiedlichen Höhen der Nachbargebäude begründet, er räumte jedoch auch ein, dass er für das A&A schon von der ersten Konzeption an ein Gebäude „auf mehreren Ebenen“ im Sinn gehabt habe. Zur räumlichen „Kontrolle“ dieser unterschiedlichen Ebenen habe es dann des großen zentralen Atriums bedurft.<sup>8</sup> Dieses Atrium musste aus feuerpolizeilichen Gründen jedoch in zwei Räume unterteilt werden, die nach Rudolphs Worten nun die „Brennpunkte“ des Gebäudes bildeten: einen über zwei Geschosse reichenden Ausstellungs- und Juryraum im ersten Obergeschoss, der direkt an den Haupteingang anschloss, sowie darüber einen ebenfalls über zwei Geschosse reichenden zentralen Zeichensaal für die Architekturabteilung im dritten Obergeschoss. Um diesen durch zwei große Lichtschächte belichteten Saal waren die „Tablets“ der Geschossflächen so angeordnet, dass zwar für jedes Studienjahr eine eigene Ebene entstand, die jedoch Sichtverbindung zu allen anderen Niveaus besaß, so dass die Studenten aller Jahrgänge visuell und auch akustisch einen gemeinsamen offenen Raum teilten. Dieses Arrangement könnte nicht zuletzt von Rudolphs eigener Erfahrung an der GSD beeinflusst worden sein und sollte nach seinem Willen explizit die „Kommunikation“ und durch den „Austausch von Ideen“ auch das Lernen der Studenten voneinander fördern.<sup>9</sup>

Über diesen Räumen der Architekturabteilung befanden sich in den beiden obersten Geschossen die Ateliers der Kunstabteilung, an die begehbare Dachterrassen zur Freiluftmalerei anschlossen, sowie eine Dozentenwohnung, die als Penthouse das Gebäude bekrönte. Weitere Räumlichkeiten der Kunstabteilung wie Säle für Bildhauerei und Werkstätten waren ebenso wie ein Hörsaal und die gemeinsame Bibliothek der Schule im Parterre und in den Untergeschossen untergebracht. Rudolphs Ansatz, das Gebäude selbst als Lehrer zu begreifen, prägte auch den Ausstellungs- und Juryraum im ersten Obergeschoss, an den sich ein weiterer Hörsaal sowie auf einem einsehbareren Mezzanin die Räume der Verwaltung anschlossen. Ein abgesenkter Bereich mit Sitzstufen diente als Ort für die öffentlichen Entwurfskorrekturen und sollte nach Rudolphs Vorstellungen „so viele Leute wie möglich“ in diesen Raum locken. Durch große Glasscheiben war von hier auch der

7 Rudolph, in: Moholy-Nagy 1970, S. 120; ders., in: Paul Heyer: *Architects on Architecture*. New York 1966, S. 301; ders., in: John Cook/Heinrich Klotz: *Conversations with Architects*. London 1973, S. 93.

8 Rudolph, in: „A School for the Arts at Yale“, S. 113 f.

9 *“The drafting room was built on the principle that architecture students don’t learn much from the faculty anyway, they learn from each other. So, they’re all put in one vast complex of space in which, while they’re all together in one room, each year’s students have a different level. It should improve communication.”* Rudolph, in: „Brushing Teeth“. In: *Yale Daily News*, 8.11.1963. Yale University, Manuscripts and Archives, Paul Rudolph Papers.



über zwei Geschosse reichende Lesebereich der darunterliegenden Bibliothek einsehbar, deren „Leben“ damit ebenfalls den Ausstellungsraum bereichern sollte.<sup>10</sup> In der Summe, so hoffte Rudolph, würde der Raum damit zum zentralen Ort der Schule werden, an dem sich die verschiedenen Disziplinen „vermischen“ und ihre Studenten sich austauschen konnten.<sup>11</sup>

Rudolphs Intention war es also, ein Lehrgebäude im besten Sinne des Wortes zu entwerfen, das durch die fließende Anordnung der einzelnen Bereiche zufällige Begegnungen und damit den Austausch von Ideen zwischen den Studenten fördern sollte und gewissermaßen im Vorübergehen Entdeckungen bereithielt und Neues vermittelte. Nicht zuletzt sollte es jedoch auch selbst durch seine Einbauten, Farben und durch im ganzen Gebäude verteilte Artefakte und Kunstobjekte seine Nutzer „anregen und herausfordern“ – eine fast wörtliche Umsetzung der von Vincent Scully am Beispiel Kahns und Le Corbusiers gelobten Strategie.<sup>12</sup> So war der komplett aus sandfarbenem Ortbeton bestehende Bau mit leuchtend orangefarbenen Teppichböden ausgestattet, die Beleuchtung erfolgte überwiegend über warmtonige, auf Schienen montierte und ansonsten unverhüllte Reflektorglühlampen, und an den Fenstern dienten grobmaschige Netze, die gewöhnlich zum Verladen von Schiffsfracht benutzt wurden, als Sonnenschutz. Besonders bemerkenswert war jedoch die Ausstattung mit zeitgenössischen und alten Kunstwerken und Objekten, zu denen etwa in den Beton eingegossene Kristalle und auch eine aufgeschnittene Nautilusmuschel zählten. Im großen Zeichensaal wand sich an einem Pfeiler eine 17 Meter hohe grafische Darstellung des Modulor empor, an einer anderen Stelle war eine Reliefdarstellung von Leonardo da Vincis berühmter Proportionsstudie einbetoniert worden, und eine römische Marmorskulptur der Göttin Minerva wachte auf einem Sockel über die zeichnenden Studenten. In den beiden Hörsälen hatte Rudolph jeweils ein Paar korinthischer und ionischer Kapitelle auf Metallstangen schwebend anbringen lassen, und Abgüsse ägyptischer Wandreliefs, Schmuckplatten aus der Beaux-Arts-Epoche sowie Reliefs von Louis Sullivans Schiller Building zierten Wände, Unterzüge und Träger im Gebäude. Einen Abguss des Parthenonfrieses hatte Rudolph, nicht unbedingt zur Freude einiger Mitglieder des Lehrkollegiums, vertikal „gestapelt“ im Treppenhaus anbringen lassen, und Aufzugsgitter aus Sullivans Chicage Stock Exchange dienten als Eingang zur

10 Rudolph, in: „A School for the Arts at Yale“, S. 116.

11 *“The hope is that this is the place where the disciplines will mix. The art students can watch the juries, and the architecture students can watch the art exhibits. In fact, since this is one of the main entrances of the building, everybody will be passing through here... wandering through you might just learn something.”* Rudolph, in: „Brushing Teeth“, o.S.

12 Rudolph, in: Heyer 1966, S. 301; Vincent Scully: *Moderne Architektur*. Ravensburg 1964, S. 37, 42.

Bibliothek. An modernen Arbeiten fanden sich unter anderem Zeichnungen von Le Corbusier, ein Wandgemälde von Sy Sillman, sowie ein Metallrelief von Josef Albers, das über dem Haupteingang an der York Street angebracht war. Auch wenn Rudolph die Präsenz dieser Objekte einerseits profan mit der Notwendigkeit begründete, den „Maßstab der Innerräume zu reduzieren“, was aus seiner Sicht das „grundlegende“ Verhältnis von Ornament und Raum war, so wehrte er sich andererseits auch gegen rein „puristische“ Kritik an der Verwendung der Abgüsse. Statt dessen unterstrich er die Bedeutung ihrer Gegenwart in einem Gebäude, das dem Lernen gewidmet sei, und so war beispielsweise die Statue der Minerva, die trotz ihrer geringen Größe den Zeichensaal „dominiere“, aus Sicht Rudolphs schon eine „Lektion in sich“. <sup>13</sup> Darüber hinaus dokumentierte die Wiederkehr der Gipsabgüsse jedoch auch einen bewussten Bruch mit der Philosophie seiner eigenen Ausbildung in Harvard, wie er gegenüber dem *Architectural Record* bekannte:

*“The vistas through this building are very important, and everywhere, everywhere there should be something to see. In addition to the Sullivan ornament, I have over 200 plaster casts which I dug out of the bowels of Yale. When Gropius came to Harvard, he threw out the plaster casts. Now we are bringing them back again.”*<sup>14</sup>

Gestalterisch war für Rudolph der „Fluss“ des Raumes durch das Gebäude wichtig, dem zur Not auch die Klarheit des Tragwerks oder die Funktion geopfert wurde. Dies musste auch Rudolph einräumen, der auf Nachfrage zugab, in dieser Hinsicht selbst in einigen Punkten unzufrieden zu sein. <sup>15</sup> Eine reine Erfüllung der technischen und funktionalen Anforderungen war aus seiner Sicht jedoch ein zu beschränkter Ansatz, um Architektur zu schaffen, zumal der Funktionalismus eine Theorie sei, die in der Praxis gut, in der Realität jedoch selten funktioniere, da die vielfältigen Anforderungen einander zum Teil entgegenstünden. Darüber hinaus sei die eigentliche Funktion des A&A, so Rudolph, ohnehin keine in herkömmlichen Sinn greifbare, sondern vorrangig die „Inspiration“ seiner Nutzer. <sup>16</sup>

Charakterisiert wurde das Art and Architecture Building neben seiner plastischen Gestalt auch durch den von Rudolph und der ausführenden Bauunternehmung speziell entwickelten und erstmals in diesem Projekt verwen-

13 Rudolph, in: „Yale School of Art and Architecture“. In: *Progressive Architecture*, Februar 1964. S. 115.

14 Rudolph, in: „A School for the Arts at Yale“, S. 118.

15 ebd., S. 115.

16 *“What is functional for one, is not functional for the other... A lot of this is in the mind. One of the functions of this building is to excite and inspire the occupants. In that sense, I hope this is a functional building.”* Rudolph, in: „Brushing Teeth“, o.S.

deten texturierten Beton, der in Folge auch an weiteren Bauwerken Anwendung finden sollte. Im A&A kam diese Technik dabei auf allen vertikalen Flächen zum Einsatz, während horizontale Elemente wie Deckenstirnseiten und Unterzüge sowie die Innenwände der Treppenhäuser glatt geschalt waren. Zur Herstellung des texturierten Betons wurden in die Schalung trapezförmige Leisten eingelegt, und die so entstehenden Rippen wurden nach ausreichender Härtung des Betons von Hand mit dem Hammer gebrochen, so dass der Kieszuschlag im Beton nicht ausriss, sondern brach und so nach Rudolphs Worten dessen „zahlreiche schöne Farben“ enthüllte. Vorrangig war diese Behandlung vom Wunsch motiviert, das Witterungsverhalten und damit die Verschmutzung der Betonoberfläche besser zu kontrollieren, da der Regen die gebrochenen Kanten beständig abwusch und der unvermeidliche Schmutz in den Vertiefungen verblieb. Darüber hinaus fing die texturierte Oberfläche aus Rudolphs Sicht jedoch auch auf höchst unterschiedliche Weise das Licht ein und belebte durch unterschiedliche Wirkung im Tagesverlauf die Wandmassen, dematerialisierte sie oder verlieh ihnen zusätzliche Festigkeit. Zudem diente die gerippte Oberfläche – nach Rudolphs Worten analog zu den Kanelluren klassischer Säulen – auch dazu, den Maßstab zu verringern und die Tiefenwahrnehmung des Gebäudes zu unterstützen.<sup>17</sup> Trotz seiner massiven Gestalt und dem innen wie außen exponierten gerippten Beton wollte Rudolph das Bauwerk jedoch nicht als „monumental“ betrachtet wissen, sondern beschrieb es als aus seiner Sicht „sehr menschlich“, und wollte es mit Menschen gefüllt sehen. Insgesamt zeigte er sich 1964 ungewohnt zufrieden mit seinem Werk:

*“I can understand people having reservations about this building. After all, there have been so many terrible buildings done in the past, and I suppose that you would include some of mine in that category. But I don’t think this is a terrible building at all. I’m really quite pleased with it.”<sup>18</sup>*

### Eröffnung und erste Kritik

Zur Einweihung des Art and Architecture Building am 9. November 1963 wurden insgesamt 2300 Gäste geladen – eine Zahl, die aus Sicht des Dekans der Schule, Gibson Danes, durch die Stellung des Bauwerks als einem der „aufregendsten und interessantesten Gebäude der Dekade“ gerechtfertigt war.<sup>19</sup> Darüber hinaus war die Feier auch eine Referenz an Whitney Gris-

17 Paul Rudolph: Enigmas of Architecture. In: A+U 80 (1977), S. 318; „Yale School of Art and Architecture“, S. 111 f.; Rudolph, in: Pommer 1972, S. 860.

18 Rudolph, in: „A School for the Arts at Yale“, S. 120.

19 Gibson Danes, in: Yale Daily News, 8.11.1963. Yale University, Manuscripts and Archives, Paul Rudolph Papers.

wold, den kürzlich verstorbenen Rektor der Universität, der die treibende Kraft des ambitionierten Bauprogramms in Yale gewesen war. So war die Veranstaltung nicht zuletzt Ausdruck des Verlustes eines Mäzens der modernen Architektur, dessen Wirken aus Sicht des *Architectural Forum* zu einer „reichen und aufregenden“ Bauepoche in Yale geführt hatte und dessen Karriere nun zeitlich von Kahns Galerieerweiterung und Rudolphs Art and Architecture Building eingerahmt wurde.<sup>20</sup>

Die Vorbereitungen der Einweihungsfeierlichkeiten waren jedoch nicht ungetrübt, da das Gebäude zuvor bereits bezogen worden war, und insbesondere die Studenten der Kunstabteilung schwerwiegende Kritik an Rudolphs Bauwerk zur Sprache brachten. So interpretierten sie insbesondere den großzügigen Zeichensaal als offensichtliche Bevorzugung der Architekturstudenten, da die ihnen zugewiesenen Räumlichkeiten im Vergleich wenig beeindruckend ausgefallen waren. Zwar argumentierte Rudolph im Gespräch mit Studenten, dass jedem Kunststudenten statistisch mehr Fläche zur Verfügung stehe als jedem Architekturstudenten, doch waren die Bildhauer in die Untergeschosse des Gebäudes einquartiert worden und beklagten sich über das ihnen zugewiesene „Verlies“, während die in den beiden Obergeschossen untergebrachten Maler sich über zu kleine Studios, zu niedrige Decken und insbesondere über mangelhafte Belichtung durch fehlendes Nordlicht beklagten. Auch wenn viele Studenten der Ästhetik des Bauwerks durchaus etwas abgewinnen konnten und ihre neue Schule „beeindruckend“ fanden, war es aus ihrer Sicht doch „unmöglich“, darin zu arbeiten. Verschärft wurde die Situation auch dadurch, dass nach der Emeritierung von Josef Albers der bislang von der Schule ferngehaltene Abstrakte Expressionismus nun auch in Yale Nachahmer fand, und viele Studenten – unter ihnen nicht zuletzt Richard Serra und Chuck Close – nun in deutlich größeren Formaten zu arbeiten wünschten. Dies wurde jedoch weder durch die eigentlich für Staffeleimalerei vorgesehenen Ateliers noch durch die Aufzüge erlaubt, in denen keine größeren Leinwände transportiert werden konnten. Einige Kunststudenten erwogen angesichts dieser Unangemessenheit ihrer neuen Quartiere gar eine Störung der Einweihungsfeierlichkeiten mit Streikposten und konnten von diesem Vorhaben erst in letzter Minute nach einem Gespräch mit Rudolph abgebracht werden. Doch der Unmut über das Gebäude hielt an, und ein Kommentator der Zeitschrift *Progressive Architecture* notierte im Februar 1964, dass es mit Eiern beworfen und gar ein Fenster durch einen Schuss beschädigt worden war.<sup>21</sup>

20 Robert A. M. Stern, in: Susan Gray (Hg.): *Architects on Architects*, New York 2002, S. 187; „A Building that is an Event“, S. 66.

21 *Yale Daily News*, 8.11.1963; Branch 1998; Jan C. Rowan: Editorial. In: *Progressive Architecture*, Februar 1964, S. 108.

Auch die als Höhepunkt geplante Eröffnungsrede des britischen Architekturhistorikers Nikolaus Pevsner geriet zu einem Misston und trübte die Stimmung der Einweihungsfeierlichkeiten, als dieser wenig verhüllt Rudolphs Ansatz rügte. Aus Pevsners Sicht war das Gebäude als Teil der Reaktion der jüngeren Architekten gegen die „Internationale Moderne“ der 20er und 30er Jahre und als Ausdruck einer Rückkehr zum „Individualismus“ zu begreifen. Er sah das Gebäude charakterisiert durch eine „Überbetonung“ seiner Elemente und „dramatische“ Effekte, was zwar eine „erregende und kraftvolle Stimulanz“ für die Studenten bedeuten könne, doch stellte er zugleich die Frage, ob es nicht ein „zu mächtiges“ und „zu persönliches“ Umfeld für sie schaffe. Aus Pevsners Sicht war es zweifelhaft, ob Rudolph mit diesem Bauwerk seinem selbstgestellten Anspruch gerecht werde, zwar provokativ zu sein, aber dennoch den Studenten auf einen eigenen Weg zu helfen, und er mahnte die Studenten eindringlich, nicht das zu imitieren, was sie nun tagtäglich um sich sähen. Hätte der Internationale Stil noch „straflos“ imitiert werden können, führe die Nachahmung solcher vorrangig auf Selbstdarstellung bedachten „Künstlerarchitekten“ wie Rudolph, Johnson, Saarinen oder Yamasaki hingegen geradewegs in die „Katastrophe“:

*“You must promise me one thing: don’t imitate what you see around you. Of course no architect worth his salt imitates anyway. But the International modern of the 1930s could be imitated at least with impunity. The result was always something rational, serviceable, unaggressive. But woe to him who imitates Paul Rudolph, who imitates Saarinen, Philip Johnson, or Yamasaki. The result will be a catastrophe. The great individualist, the great artist-architect, who is primarily concerned with self-expression, is inimitable.”<sup>22</sup>*

Pevsner kritisierte zudem, dass in Rudolphs Person Auftraggeber und Architekt de facto zusammengefallen seien, was im Verlust eines notwendigen Korrektivs geendet habe. Er zitierte Filarete, der schon 1460 befunden hatte, dass ein Bauwerk wie ein menschliches Wesen „gezeugt“ und „geboren“ werden müsse, und daher nicht von einem Menschen allein geschaffen werden könne. Aus Pevsners Sicht war erfolgreiche Architektur das „Produkt von Funktion und Kunst“, und wenn ein Bauwerk in einem versage, verliere es seine Qualität. Der für Pevsner implizit unnatürliche Entstehungsprozess des A&A und die mangelnde Kontrolle des Bauherrn als „Hüter“ der Funktion hingegen könne auch die Mängel des Gebäudes erklären, das Rudolph

22 Nikolaus Pevsner: Address Given at the Inauguration of the New Art and Architecture Building of Yale University. In: Journal of the Society of Architectural Historians, Vol. 26, Nr. 1 (März 1967), S. 6.

allein nach seinen Anforderungen und Wünschen „maßgeschneidert“ habe. Der Nutzer und Betrachter dürfe daher nie vergessen, dass alles, was den Bau im Positiven wie im Negativen ausmache, in exakter Übereinstimmung mit dem Programm stehe – und somit, folgte man Pevsner, letztlich beabsichtigt war.<sup>23</sup>

In deutlichem Gegensatz zur kritischen Sicht Pevsners stand die Tags darauf erschienene Besprechung Ada Louise Huxtables in der *New York Times*. Aus ihrer Sicht war das A&A ein Bauwerk, das selbst auf einem an Bauten großer Namen reichen Campus wie in Yale heraussteche, und das Kritiker verschiedenster Couleur in Lob vereine. Das Gebäude erfülle die in es gesetzten großen Erwartungen, und die Gerüchte und das große Interesse schon vor seiner Einweihung könnten nun positiv bestätigt werden, da Rudolph hier ein ebenso „provokatives“ wie bedeutendes Bauwerk geschaffen habe, das „Trends auf nationaler und internationaler Ebene“ setzen werde und in einer Zeit der „Krise“ in der Architektur wichtige „Fragen“ stelle und gleichzeitig ebensolche „Antworten“ gebe. Darüber hinaus, so Huxtable weiter, sei das Gebäude eine bedeutende Inspirationsquelle für die Studenten, die es beherberge; es wirke „anregend“, gar „elektrisierend“, und wenn die Studenten nur auf die „Herausforderungen“ ihrer neuen Umgebung reagierten, würden sie „nie wieder so denken oder sehen wie zuvor“. Die „kalkulierte Brutalität“ seines rauen Betons, der Kontrast von „raffinierter Farbauswahl“ und Textur, die „eklektische“ Auswahl von Kunstwerken und Ornament, die „durchdachte Komplexität“ und die „wohlüberlegte Kombination des Starken und des Gepflegten“ schafften ein „kraftvoll-sinnliches“ und höchst inspirierendes Umfeld, was von Rudolph durchaus beabsichtigt sei. So habe er nicht nur zeitgenössische Kunst zu integrieren vermocht, sondern auch mit „Witz“ und „unfehlbarem Blick“ selbst Beaux-Arts-Abgüsse aus ihrer Vergessenheit in den Kellern „befreit“ und im Gebäude installiert, wo sie nun selbst zu „Lehrmitteln“ würden. Das herausragendste Merkmal des Bauwerks sei jedoch der fließende, ständig in Bewegung befindliche Raum, der über den Betrachter gewissermaßen „hereinbreche“ und eine funktionierende Demonstration dafür sei, wie Architekten für eine „frische Erfahrung“ ihrer Kunst sorgen könnten, wenn sie nur etwas „wagten“. Rudolph, so Huxtable, zeige solchen Wagemut und stelle die etablierten Regeln seines Metiers wie Flexibilität und Verzicht auf Dekoration in Frage. Dabei opfere er zwar „gelegentlich“ die Praktikabilität, weise jedoch den Weg zu Alternativen und erreiche eine „breite Bereicherung“ des architektonischen Ausdrucks – und damit nicht zuletzt Brillanz und Größe:

23 *“Here we have the rare case where – at least very largely – the client is the architect, and the architect is the client. I know few such cases... If you wander round this building... you must never*

“Rudolph... dares to question the rules that have become the established basis of most contemporary practice, and he dares to give an alternative answer. He rejects the universally accepted modern dictum of flexible, modular design, the ban on decorative enrichment, the validity of less is more. In doing so, he may occasionally sacrifice practicality... and he often contrives his means for his ends, but he vastly enriches architectural expression. (...) The new building is a genuine creative achievement, and a spectacular tour de force. It is willful, capricious, arbitrary, bold, brilliant and beautiful, and it may very possibly be great.”<sup>24</sup>

Ähnlich voll des Lobes waren auch die Kritiken des A&A in den drei führenden Architekturmagazinen der USA *Architectural Forum*, *Architectural Record*, sowie *Progressive Architecture*, die es gleichzeitig im Februar 1964 als Titelstory besprachen und damit einmal mehr den Rang des Gebäudes für die zeitgenössische Architekturszene dokumentierten – ein nach Ansicht von Stanley Tigerman auch aus der Rückschau „unerhörtes“ Ereignis, das allenfalls Jahrzehnte später mit dem Medienrummel um Richard Meiers Getty Center in Los Angeles vergleichbar war.<sup>25</sup>

Das *Architectural Forum* bewertete das A&A als „bewussten Bruch“ Rudolphs mit seiner eigenen Vergangenheit und als „zentrales“ Werk seiner Karriere. Darüber hinaus, so das *Forum*, stelle es jedoch auch ein „richtungsweisendes Signal“ für Rudolphs gesamte Generation dar, und rechtfertige daher die vertiefte Berichterstattung. Das Gebäude sei, wie auch schon die große Einweihungsfeier gezeigt habe, ein „Ereignis“, und seine Bedeutung als Werk und sein Einfluss würden wohl, so mutmaßte die Zeitschrift, auch nach dem Abklingen der ersten Berichterstattung noch auf Jahre hinaus die Diskussion bestimmen. Zwar, so räumte das *Forum* ein, würden insbesondere die Räume im Untergeschoss von ihren Nutzern „nicht besonders gemocht“, doch sei das Gebäude trotzdem der „schärfste Tritt“, den die ziellos umherirrende und wenig Fortschritte machende Architektur in den letzten Jahren erhalten habe. Auch Sibyl Moholy-Nagy sah in ihrer Kritik im gleichen Heft das A&A als sinnfälligen Ausdruck einer „langen Reise zurück zur Architektur als Kunst“ an, die vor allem die in Harvard ausgebildeten Architekten angetretenen hätten, um sich vom Vorbild ihres Lehrers Gropius loszusagen. Bezogen auf Rudolph selbst, so Moholy-Nagy, seien mit dem A&A nun auch die Zweifel der 50er Jahre beseitigt, als anlässlich seines „Schwankens“ zwi-

*forget that all you see and discuss is precisely in accordance with the program.” ebd., S. 7.*

24 Ada Louise Huxtable: Winner at Yale. In: New York Times, 10.11.1963.

25 Betty Blum: Interview with Stanley Tigerman (1998). Chicago Architects Oral History Project, The Art Institute of Chicago, 2003. <http://www.artic.edu/aic/libraries/caohp/tigerman.pdf>

schen „oberflächlicher Dekoration“ auf der einen und „nacktem Strukturalismus“ auf der anderen Seite keineswegs absehbar gewesen sei, ob ein solch „konfuses Talent“ wie Rudolph je seinen Weg zur Reife finden werde. Inspirationsquellen für Rudolph sah Moholy-Nagy sowohl in Frank Lloyd Wrights Larkin Building als auch in der Barockarchitektur Berninis sowie in Piranesis *Carceri*-Stichen, und sie verteidigte auch die gelegentlich als zu handwerklich kritisierte Betonoberfläche als „völlig angebracht“ in einem Gebäude, dessen Zweck so höchst „untechnologisch“ sei. Kritische Worte fand sie allenfalls für das aus ihrer Sicht fragwürdige Tragwerk, dessen an den Deckenplatten vorbeiführende Stützen jeder „visuellen Logik“ entbehrten, sowie für die „unverhüllte Hässlichkeit“ der offen geführten Lüftungskanäle. Der fließende, zur Erkundung anregende Innenraum und seine Verbindung zu Rudolphs Lehrkonzept fanden hingegen Moholy-Nagys höchstes Lob, denn er stehe im Gegensatz zu den kraftlosen Attacken Gropius' und anderer gegen vorgebliche „Primadonnen-Architektur“:

*“Applied to teaching spaces, this learning-in-motion is as old as Aristotle’s peripatetic method... One thing is sure: this experiment of learning from each other, with virtual liquidation of class differentiations, will do more to arouse in the creative individual the respect for the collective task of environment-making than all the impotent attacks on ‘prima donna architecture’.”*<sup>26</sup>

Explizit auf Pevsners Kritik reagierte die Zeitschrift *Progressive Architecture* und stellte ihren Lesern die Frage, ob Architektur gegenwärtig noch aus dem Blickwinkel der Moderne der 30er Jahre betrachtet werden könne, wonach „große Architektur“ nur dann entstehe, wenn sie „perfekt funktioniere“, oder ob sie sich zugunsten größerer Schönheit nicht über die Anforderungen der Funktion hinwegzusetzen habe. Aus Sicht der Zeitschrift versinnbildlichte die Debatte um das Art and Architecture Building die Frage, wo die Architektur heute stehe – sei das A&A daher, so *Progressive Architecture* rhetorisch, ein „enormer architektonischer Erfolg“, weil es die Vorstellung und die Sinne anrege, oder sei es eine „klägliche Fehlleistung“, weil „ein paar“ seiner Bereiche nicht ganz so geraten seien, wie sie sollten? Niemand jedoch, der sich „ernsthaft“ für Architektur interessiere, würde andere große und nicht restlos funktionale Bauten wie die Kathedrale in Reims, Wrights Fallingwater, oder Le Corbusiers Villa Savoye allein deshalb „verdammten“, und man erinnere sich ihrer auch nicht wegen günstiger Quadratmeterkosten oder effizienter Erschließung. Gleiches, so die Zeitschrift, müsse auch für

26 Sibyl Moholy-Nagy, in: „A Building that is an Event“, S. 78.



Rudolphs Bauwerk gelten, das sich aus den Niederungen prosaischer Anforderungen erhebe und ein „großes Kunstwerk“ geworden sei, und daher sei nun Zeit für Jubel und Freude statt für kleinkarierte Kritik:

*“What [these buildings] achieved goes far beyond such considerations. It is worth remembering, however, that few buildings reach such distinction... and only those exceptional buildings can shrug off some of the more pedestrian requirements. There is a vast difference between a leaky roof in a great building by a great master and a leaky roof in a building by a lesser architect. Noblesse oblige, they say. One could also say, at times, noblesse excuse. But noblesse has to exist before any excuse can take place. There lies the glory and the danger... Most architects today will agree that when a building is born which is a great work of art it is time for rejoicing. There are so few of them.”<sup>27</sup>*

### Wandel der Rezeption

Eine störende Note im Konzert des allgemeinen fachkritischen Lobs war jedoch die Besprechung des Gebäudes durch Vincent Scully, der schon im Katalog zu einer anlässlich der Eröffnung des Gebäudes veranstalteten Werkschau Rudolphs anmerkte, dass das Art and Architecture Building dem individuellen Nutzer Kräfte abverlange, die nicht jede Psyche zu geben in der Lage sei.<sup>28</sup> In seiner im Mai 1964 im britischen *Architectural Review* erschienenen Kritik lobte Scully zwar den entwerferischen Mut Rudolphs und stufte das Gebäude als erstes Zeichen seiner „vollen Reife“ ein, empfand es jedoch auch als „rasend ehrgeizig“ und ging in breiter Form auf die ungenügenden Räumlichkeiten für die Künstler ein.<sup>29</sup> Diese seien, so Scully ironisch, „ikonographisch zutreffend“ untergebracht: die Bildhauer fänden sich als Vertreter einer „primitiven und fundamentalen“ Kunst gewissermaßen wie „Gebeine“ in einer „Höhle“ wieder, die Maler hingegen seien in „Dachkammern“ einquartiert wie einst in den Mansarden von Paris, und dazwischen breite sich die Architektur als „übliche Massenoperation“ in der komfortablen Mitte aus. Die „bedrückende Horizontalität“ insbesondere der Räume im Untergeschoss, so Scully, resultiere dabei aus Rudolphs städtebaulichen Überlegungen, und auch der Hörsaal im Untergeschoss besitze eine solche beklemmende und an eine Grabkammer erinnernde Atmosphäre. Insgesamt war dieser Hörsaal für Scully ein „grauenerregender Raum“, in dem ein De-Kooning-Wandbehang dazu benutzt werde, Leitungen zu verstecken, und

27 Rowan 1964, S. 108.

28 Nach: Ezra Stoller, Philip Nobel: *The Yale Art and Architecture Building*. New York 1999, S. 4.

29 Scully: *Art and Architecture Building at Yale*, a.a.O., S. 325-32.

Kopien ionischer Kapitelle wie „abgeschlagene Köpfe“ auf dünnen „Spießeln“ vor dem Redner thronen.

Auch der Haupteingang, der nach Scullys Worten zwar visuell der „dramatischste“ der ganzen USA war, fand sein Gefallen nicht. So beschreite man ihn über eine wohl nur nach optischen Gesichtspunkten entworfene Treppe mit „abscheulichem“ Steigungsverhältnis, in deren tief unterschrittenen Stufen zudem die Füße des Gehenden stecken blieben, der Wind pfeife durch ihn hindurch, und er führe letztlich nirgendwo hin, sondern biete, oben angekommen, nur „zögerlich pluralistische“ Wahlmöglichkeiten. Scullys Lob fand hingegen die „labyrinthische“ Haupttreppe mit ihren unerwarteten Durchblicken und Wendungen wie auch die städtebauliche Disposition, da sich das A&A und Kahns Galerieerweiterung hervorragend ergänzten und als Ensemble einen „Triumph urbanistischen Entwerfens“ bildeten. Die charakteristische texturierte Betonoberfläche hingegen wollte Scully nur in sofern gelten lassen, als sie die Masse des Bauwerks optisch reduzierte und dem Betonbau eine seinem städtischen Umfeld angemessenere „zivilere“ Erscheinung verlieh. Sie rühre jedoch auch stark aus Rudolphs graphischer Darstellungsweise her und erweise sich im Gebrauch als die bislang „ungastlichste“, ja „körperverletzende“ Oberfläche, die je von einem Menschen erdacht worden sei. Durch sie verletze das Gebäude jeden, der es zu berühren versuche, und verleihe ihm dadurch eine Anmutung „bitteren Stolzes“, die durch ihre lichtschluckende Eigenschaften zu „tragischer Dürsterkeit“ heranwache:

*“The slotted and bashed surface is one of the most inhospitable, indeed physically dangerous, ever devised by man. Brushing against it can induce injuries roughly comparable, one supposes, to those suffered in keelhauling. The building repels touch; it hurts you if you try. The sense is of bitter pride, acrid acerbity rising perhaps to tragic gloom, since the light falls across the gashed ridges in long dusky veils, all brightness eaten by the broken surfaces, no reflections possible, instead somber absorption everywhere.”<sup>30</sup>*

Rudolph, so Scully weiter, gelinge es zwar als einem von wenigen gegenwärtigen Architekten, der Tendenz zur „sterilen Packung“ sowie zum „dekorativen Klassizismus“ zu widerstehen, und er sei mit seinem Ansatz bestimmt auf dem richtigen Weg. Dennoch merke man dem Gebäude in Konzeption und Ausführung das Wollen seines Schöpfers und die resultierende „Belastung“ an: so sei es „aggressiv“ aus dem Gehweg „gestampft“, seine

30 ebd., S. 332.

Ecke an der Chapel Street stelle sich „brutal“ in die Sichtachse der Straße und „dominiere“ den Blick schon vom New Haven Green, dem zentralen Platz der Stadt. Innen jedoch gemahne es mit seinen endlosen Ebenensprüngen an die Komplexität der menschlichen Seele, und man spüre in jedem Winkel die unbändige, aber auch beklemmende Energie und den schnellen, zuckenden Zeichenstift Rudolphs, der jeden Winkel und jedes Detail wieder und wieder studiert habe. So sei es einerseits zutiefst menschlich, andererseits jedoch auch „roh und heftig“, und in seinen widerstreitenden Formen ein Ausdruck der ungleichen, unausgeglichenen menschlichen Natur:

*“The structure proliferates with its infinity of levels, as complicated as any human soul, as dark and tortuous in some places, as surprisingly generous in many others, lighted from unexpected sources, a never ending wonder to explore... Whoever uses that building is caught up in that human complexity – in the intimate scale of personal drama – in that insatiable will and unappeasable anxiety... Into every intersection the abundant energy reaches, the power and the unease. One senses the fast-drawing pencil... which studied every nook and cranny time after time, proliferating forms, breaking them down, recombining. Total integration is the intention... the competitive creation of forms: this is clearly what this building is about.”<sup>31</sup>*

Das Verhältnis der Oberfläche des A&A zum Zeichenstils Rudolphs war auch ein Thema für Robin Middleton, der das Gebäude 1967 im Rahmen einer allgemeineren Kritik von Rudolphs Werk bewertete und rein von seiner Oberflächentextur bestimmt fand. Seine Sichtweise ließ freilich vermuten, dass er das A&A nicht aus eigener Anschauung kannte – so behauptete er etwa fortwährend, das Gebäude stehe in Harvard – und seine Kritik zudem, wie auch im übrigen Artikel, lediglich auf der Grundlage von Zeichnungen und Fotografien aufbaute. Davon unbeirrt, rügte er explizit die Oberfläche des A&A, die – mittlerweile angewandt auf weitere Bauwerke – aus seiner Sicht letztlich zum „Zerfall“ der festen Form führte und Rudolphs Bauten aussehen lasse wie seine Zeichnungen. Die Suche nach einem „eigenen Stil“ sei für Rudolph mit dem Art and Architecture Building zur „Obsession“ geworden, und auch wenn er selbst und wohlmeinende Kritiker dies als Versuch zur Verfeinerung der Formen interpretierten und auf die „Raffinessen“ der räumlichen Organisation verwiesen, werde der Eindruck des Gebäudes doch allein von seiner über und über verwendeten gerippten Betonoberfläche bestimmt. Als vorrangiges Merkmal von Rudolphs Architektur dränge diese

nun alle anderen Aspekte in den Hintergrund und werde letztlich zum alleinigen Gegenstand seiner Arbeit.<sup>32</sup>

Doch auch die funktionalen Mängel des Gebäudes blieben Thema der Kritik und veranlassen das *Architectural Forum* ebenfalls 1967 zu einer erneuten Besichtigung. Die Autorin des Artikels, Ellen Perry Berkeley, hatte während ihrer Recherche drei Tage im Gebäude verbracht, mit Studenten und Lehrenden gesprochen und darüber hinaus auch ein Interview mit Rudolph in dessen New Yorker Büro geführt.<sup>33</sup> Die Inspektion des A&A brachte neben den bereits bekannten Mängeln auch einige neue Klagen ans Tageslicht. So zeigten sich mittlerweile auch die Architekturstudenten unzufrieden mit ihren Räumlichkeiten und beklagten vor allem die fehlende Ruhe sowie die fehlende Privatsphäre im großen Zeichensaal und hatten ihn als Reaktion darauf in eine „Favella“, einen an Elendsquartiere erinnernden Verhau aus selbstgebauten Abtrennungen verwandelt. Eine weitere signifikante Veränderung war die Konversion des Gästeappartments im Penthouse in eine Cafeteria, nachdem einige Gäste sich über Lärmbelästigung aus dem angrenzenden Aufzugsschacht beschwert hatten. Die neue Cafeteria jedoch schien 1967 gut angenommen zu sein und ersetzte als Treffpunkt die ursprünglich dafür vorgesehene, jedoch wenig beliebte Studentenlounge im ersten Stock. Darüber hinaus stellte sich das Gebäude nach vier Jahren in Benutzung als so schmutzdelig und stellenweise gar als so „schäbig“ dar, dass es aus Sicht Berkeleys deutlich älter wirkte und aus ihrer Sicht kaum noch weiter herunterkommen konnte. Zu diesem Eindruck trug nicht zuletzt Rudolphs teilweise ungeeignete Materialwahl bei, und so hatten beispielsweise die einst leuchtend orangefarbenen Teppichböden kaum den ersten Winter in New Haven überlebt und waren teilweise bereits gegen unempfindlichere Farbtöne ausgetauscht worden. Auch die Fenster des Gebäudes waren seit ihrem Einbau nicht mehr geputzt worden, da hierfür ein Gerüst notwendig war und die Universitätsverwaltung den Kostenaufwand hierfür scheute; die Betonwände waren mittlerweile mit Graffiti übersät, ihre Ankerlöcher mit Zigarettenskippen gefüllt, und die vielfältigen Winkel und Nischen von Rudolphs komplexem Grundriss erfreuten sich großer Beliebtheit als Abstellflächen.<sup>34</sup>

32 “*The Art and Architecture Building at Harvard [sic] blatantly exposed [Rudolphs] new-found obsession with the intricacies of style. Whatever the interpretations offered, whatever the explanations and demonstrations given of subtlety in the planning and massing, the impact of the building is made by these broken ribs of concrete that seem to cover every vertical surface of the structure, both inside and out. The organization, volumes and the form, the structure even, all are at a discount. Surface texture is all.*” Robin Middleton: Disintegration. In: *Architectural Design*, Mai 1967, S. 204.

33 Ellen Perry Berkeley: Yale: A Building As A Teacher. In: *Architectural Forum*, Juli/August 1967, S. 47–53.

34 ebd., S. 50; Mark Alden Branch: The Building That Won't Go Away. *Yale Alumni Magazine*, Februar 1998. [http://www.yalealumnimagazine.com/issues/98\\_02/AA.html](http://www.yalealumnimagazine.com/issues/98_02/AA.html)

Funktionale Probleme ließen sich weiterhin auch aus den Räumlichkeiten der Kunststudenten berichten, die ihre zu kleinen Ateliers mittlerweile zunehmend als Abstellräume benutzten und statt dessen zu Hause arbeiteten. Kritisiert wurden auch der von den Decken herabrieselnde Akustikputz, die als Sonnenschutz ungeeigneten Netzvorhänge, sowie die mangels ausreichend öffentlicher Fenster schlechte Belüftung des Gebäudes, die allerdings auch der zwar vorgerüsteten, aber im Zuge von Sparmaßnahmen letztlich nicht eingebauten Klimaanlage zuzuschreiben war. Ebenfalls aus Kostengründen war ein ursprünglich geplanter Lastenaufzug für die Bildhauer im Untergeschoss zunächst nicht eingebaut worden und musste 1967 schließlich doch nachgerüstet werden. Die Beleuchtung durch Reflektorglühlampen erwies sich insbesondere im Zeichensaal als untauglich, was teilweise jedoch dem Eingreifen der Studenten selbst zuzuschreiben war, die fortwährend die Glühbirnen entweder aus Gründen der Hitzenentwicklung oder aber profan zur Verwendung zu Hause entfernten. In Folge des unter Rudolphs Nachfolger Charles Moore weniger bedeutend gewordenen Jurysystems hatte auch der Ausstellungs- und Juryraum seine ursprüngliche Bedeutung verloren, und vor allem die Kunststudenten weigerten sich angesichts der aus ihrer Sicht „überwältigenden“ Architektur, dort ihre Werke auszustellen. Als störend hatte sich zudem das Geklapper der Schreibmaschinen aus dem angrenzenden Verwaltungsgeschoss erwiesen, und die Professoren wiederum beklagten eine fehlende Privatsphäre in ihren Büros. So hatte auch Moore selbst das ehemalige Büro Rudolphs bald durch eine Tür und bis an die Decke reichende Trennwände nachrüsten lassen.<sup>35</sup>

Wie Berkeley daher befand, stellte sich das Gebäude knapp vier Jahre nach seiner Einweihung zwar immer noch als bemerkenswertes Architekturobjekt dar, doch belegten die Resultate ihrer Recherche aus ihrer Sicht auch, dass es in praktischer Hinsicht als „Desaster“ eingestuft werden müsse. Bestätigt fand sie diese Haltung nicht zuletzt bei Charles Moore, der das Werk seines Vorgängers ihr gegenüber als „großartiges Gebäude mit fatalen Mängeln“ bezeichnete – was, wie er sich zu versichern beeilte, freilich „viel besser“ sei als ein nur „gutes Gebäude mit kleineren Fehlern“. Durch den Verlust der „ästhetischen Reinheit“ seiner in der Fachpresse dokumentierten Anfangstage, so Berkeley weiter, habe das Gebäude mittlerweile eine „eingewohnte“ Qualität bekommen und durch Schmutz und Verwahrlosung gar eine neue „Dimension“ erhalten, die der Haltung der in ihm arbeitenden jungen Menschen besser entspreche und an abgetragene, aber bequeme Kleidung erinnere. Darüber hinaus beziehe es sie als seine Nutzer aktiv ein,

35 Berkeley 1967, S. 50 f.; Branch 1998; Pommer 1972, S. 857 Anm. 21.

da sie sich in Form von Graffiti und eigenen Einbauten damit auseinandersetzen und damit aus einer nur „theoretisch bewohnbaren“ Skulptur ein lebendiges Bauwerk gemacht hätten, das ihnen zudem – etwa durch den Bau der Favella – Gelegenheit biete, ihre Talente und ihren Einfallsreichtum an einer unmittelbaren Entwurfsaufgabe zu erproben. Zwar trage das Gebäude viele Züge eines Fehlschlages, doch auch diese wollte Berkeley positiv werten, das sie den Blick der Studenten auf die „Verantwortung“ des Architekten lenkten und ihnen verdeutlichten, dass es immer eines zweiten Blicks auf ein Gebäude und insbesondere auf das Verhalten seiner Nutzer bedürfe, um dessen Erfolg beurteilen zu können. In diesem Sinne, so schloss Berkeley, sei das A&A weiterhin ein ausgesprochen nützliches Lehrstück. Rudolph selbst zeigte sich von dieser Interpretation jedoch wenig begeistert und war insbesondere über Peter Blake verärgert, den er als Herausgeber des *Architectural Forum* für den Artikel mit verantwortlich machte, und als Resultat untersagte er es ihm und seiner Zeitschrift in den kommenden Jahren, weitere Berichte über seine Arbeit zu veröffentlichen.<sup>36</sup>

Über die funktionale Ebene hinaus wurde das Art and Architecture Building zu dieser Zeit jedoch auch wegen der vermeintlich tieferen Bedeutung seiner Formensprache selbst kritisiert. Unter Studierenden wie Lehrenden wurde das Gebäude zunehmend zum Symbol einer repressiven Haltung und all dessen, was aus ihrer Sicht an der etablierten modernen Architektur abzulehnen war, und folglich interpretierten einige Beobachter die Favella auch als Versuch der Studenten, sich gegen die alles überwältigende Architektur zur Wehr zu setzen. Aus Sicht der Kunststudenten wiederum verkörperte das A&A die weitgehend indifferente Haltung der Universität gegenüber ihrer Fakultät, und so drängten sie darauf, neue Räume außerhalb des Gebäudes zu beziehen. Aus Sicht einiger Professoren schließlich hatte Rudolph mit dem Gebäude seinen eigenen Lehransatz direkt in architektonische Form übersetzt und damit für alle Zeiten „in Beton gegossen“, was sich aus ihrer Sicht insbesondere in der baulichen Inthronisierung der Jury und dem Mangel an Seminarräumen niederschlug. Zudem setzte es ihrer Meinung nach falsche Prioritäten, da bei knappem Budget etwa Geld für die manuelle Bearbeitung des Betons verschwendet worden sei. Charles Moore selbst machte im täglichen Umgang ebenfalls wenig Hehl aus seiner Abneigung gegen den Bau seines Vorgängers und unternahm wenig gegen das zunehmende Herunterkommen und auch den betont sorglosen Umgang der Studenten mit dem vermeintlich „unzerstörbaren“ Gebäude, dessen Treppenhäuser etwa zum Lackieren von Modellen

36 vgl. Leserbrief von Ellen Perry Berkeley, in: *Architecture: The AIA Journal*, März 1989, S. 14.

genutzt wurden und dessen Wände – teilweise unter Beteiligung jüngerer Professoren – besprüht oder bemalt wurden. Die wachsende Ablehnung des Gebäudes dokumentierte auch eine 1968 unter Federführung von Moore entworfene Raum- und Lichtinstallation namens „Project Argus“, die sich diagonal durch den Ausstellungsraum spannte und so einen silbrig glänzenden Raum im Raum schuf, der gemeinsam von Studenten und Lehrenden realisiert wurde. Nach offiziellen Verlautbarungen der Fakultät sollte damit eine „offene, experimentelle Atmosphäre“ geschaffen werden, was durchaus als Rebellion gegen Rudolphs implizit repressive, nicht-experimentelle Architektur verstanden werden konnte.<sup>37</sup> Damit spiegelte „Project Argus“ wohl auch die Stimmung der meisten Studenten wider, die ihr Gebäude und seine Architektur als ebenso „unflexibel“ wie „anmaßend“ und als allein der Vision Rudolphs entsprungene „Tempel für die Architektur“ empfanden, der die Mehrzahl seiner Nutzer ignorierte.<sup>38</sup>

Eine ambivalente Sicht auf das Art and Architecture Building zeigte auch Robert A. M. Stern, der es 1969 in seiner Gegenüberstellung der zweiten und der dritten Generation einmal mehr als Rudolphs bisher „vollkommestes“ Werk lobte, in dem eine Vereinigung von Wrightschem Raum und Corbusierscher Form und eine Überführung in ein eigenes Vokabular gelungen sei. Stern lobte das Bauwerk als eine „kühne Komposition“, die einerseits mit Raum, Struktur, Materialität und Städtebau die „breitesten architektonischen Themen“ anspreche, andererseits jedoch kritisierte er die „abstrakte“ Grundidee und das „fehlende Verständnis“ für die Bedürfnisse der Nutzer. So eigne es sich, auch durch sein Entstehen im Kampf gegen die Bauvorschriften und seine funktionalen Mängel, um die Stärken und Schwächen der von Moore benannten „exklusiven Methode“ exemplarisch zu verdeutlichen:

*“The evolution of the design illuminates many of the strengths and weaknesses of Rudolph’s approach and ultimately that of the exclusivist method as a whole. It is now clear that the Art and Architecture Building is a functional failure because the original conception... did not derive from an insight into how the building would be used, but from an abstract design idea. So many aspects of programmatic and environmental concern... go unrecognized in order to satisfy a brilliant but ultimately partial vision.”<sup>39</sup>*

37 Paul Goldberger: Yale Art Building – Decade of Crises. In: New York Times, 30.04.1974; Berkeley 1967, S. 52 f.; C. Ray Smith: Supermannerism. New York 1977, S. 108–11.

38 So beschrieb der ehemalige Architekturstudent Mark Simon 1998 das Gebäude: *“Its spirit was overbearing. It was one man’s vision of how you were going to occupy it, a temple to architecture at the cost of function. It ignored about two-thirds of its users.”* Zit. n. Branch 1998, o.S.

39 Robert A. M. Stern: New Directions in American Architecture. New York 1969, S. 33 f.

### Der Brand

Einen Höhepunkt der zunehmenden Ablehnung des Art and Architecture Building markierte der Brand des Gebäudes am 14. Juni 1969. Obgleich dessen Ursache nie abschließend geklärt werden konnte, wurde er von vielen Beobachtern bald als Ausdruck des Unmuts über das Gebäude interpretiert und unzufriedenen Studenten zugeschrieben und entwickelte sich in dieser Form zur oft erzählten Legende in den kommenden Jahren.<sup>40</sup> Da Yale wie andere Universitäten auch im Sommer 1969 von vielfältigen Studentenprotesten gegen den Vietnamkrieg und für Bürgerrechte heimgesucht wurde, bekam die Ablehnung des Gebäudes somit auch eine politische Dimension. Als Synonym für institutionelle Starrheit und Autoritarismus interpretiert, war das A&A jedoch schon vor dem Brand mehr und mehr zum Objekt des Hasses geworden, da es aus Sicht vieler Studenten die Werte des Establishments verkörperte. Seine Zerstörung durch Feuer wurde daher, wie Ada Louise Huxtable notierte, von vielen mit fast ehrfürchtiger Haltung betrachtet und gewann einen Status als „Supersymbol“ der Ablehnung solcher Establishment-Architektur.<sup>41</sup>

Mit der anschließenden Wiederherstellung des Gebäudes wurde nicht Rudolph, sondern ein Büro aus New Haven beauftragt. Diese Renovierung griff stark in die räumliche Struktur des Gebäudes ein, um – nach den Worten Charles Moores – nun „maximale Flexibilität, Freiheit und Komfort“ zu bieten.<sup>42</sup> So wurden viele der verschachtelten Räume aufgelöst und zerstückelt, Zwischendecken zur Raumgewinnung eingezogen, Oberlichter geschlossen, die Sitzgrube für die Juries im Ausstellungsraum zubetoniert und konventionelle abgehängte Decken sowie Leuchtenbänder installiert, so dass die ursprüngliche Raumwirkung fast vollständig verloren ging. Am Ende war die ursprüngliche Struktur des Gebäudes regelrecht unter Gipskartonwänden begraben worden, und die Renovierung entpuppte sich, wie sich etwa Thomas Beeby, Student unter Rudolph und später selbst Dekan der Architekturschule in Yale erinnerte, als Versuch, dessen Konzept nachhaltig zu unterminieren.<sup>43</sup>

Nach Moores Weggang 1970 und Abschluss der Wiederherstellung wurde das Gebäude 1971 wieder bezogen, und fand nach dem Abebben der Studentenbewegung und trotz der starken Veränderungen auch unter den Studenten wieder erste Bewunderer für seine sinnlichen und emotionalen Qualitäten. Auch Ada Louise Huxtable nahm den Wiedereinzug zum Anlass, dem Gebäu-

40 „Arson Suspected in Fire at Yale Art and Architecture Building“. In: *Architectural Record*, Juli 1969, S. 36; Branch 1998.

41 Huxtable 1971.

42 „Yale A+A: Restructured And Still Going Strong“. In: *Architectural Record*, März 1970, S. 37.

43 *“The structure was not restored. Instead it was subverted at every level.”* Thomas Beeby, zit. n. Branch 1998, o.S.



de einen neuen Artikel zu widmen, in dem sie eingestehen musste, dass ihr Lob von 1963 voreilig gewesen sei und ihre Prognose sich nicht in erwarteter Form bewahrheitet habe. So habe sich das Gebäude im Betrieb als „voller Fehler“ entpuppt, und der starke Entwurf habe durch seine geringe Flexibilität zwangsläufig Gegenreaktionen bis hin zur massiven Ablehnung auslösen müssen. Angesichts der teilweise schwerwiegenden funktionalen Mängel sei das durchaus „legitime Experiment“ Rudolphs hin zu mehr Ausdruck und Erfahrung von den Studenten als bösartig begriffen und in der aufgeheizten und von „Paranoia“ nicht freien Atmosphäre der Studentenbewegung wegen seiner realen, aber auch wegen imaginärer Fehler geschmäht worden:

*“Denial of Rudolph’s style and spaces was essential. They were, of course, irrelevant... In the oversimplification and slick superficiality of revolutionary rhetoric, it became the archetype of the imposition of a false value system by an architect on an anti-people ego trip. In the architectural division of the revolution, that was the cardinal sin.”<sup>44</sup>*

Rudolphs Ansehen litt zunehmend unter dem Fall des Art and Architecture Building, und der Ruf des Gebäudes als unfunktional trug neben den sich mittlerweile häufenden Konflikten mit Auftraggebern mit dazu bei, dass seine Aufträge schwanden. Doch auch persönlich zeigte er sich zutiefst getroffen vom Brand des Gebäudes und seiner anschließenden, wenig einfühlsamen Wiederherstellung. So bekannte er 1973 im Interview mit John Cook und Heinrich Klotz auf Fragen zum A&A, dass es für ihn ein sehr „schmerzhaftes“ Thema sei und er nur schwer darüber sprechen könne – eine Bemerkung, die er bis zum Ende seines Lebens immer wieder machte.<sup>45</sup> Gelegentlich ließ er sogar, wie auf einem Vortrag im Jahr 1993, wissen, dass das Gebäude für ihn nicht mehr existierte, und auch in seinem ausführlichen Begleittext zum 1977 in der Zeitschrift A+U erschienenen Werkkatalog erwähnte er sein Hauptwerk nur noch am Rande: als Beispiel für die erstmalige Anwendung des texturierten Betons. Rudolph interpretierte die innenräumlichen Veränderungen im Zuge des Umbaus – und wohl auch schon das „Projekt Argus“ – als wenig verhüllte Angriffe auf seinen Entwurf, da diese dem Wesen des Gebäudes fremd seien und folglich „Verachtung“ ausdrückten. Zudem wies er darauf hin, dass viele Kritik an seinem Gebäude – etwa das oft als verwirrend kritisierte Erschließungssystem – auf Missverständnissen beruhte, da es nie als „öffentliches Gebäude“ geplant gewesen und folglich nie für den

<sup>44</sup> Huxtable 1971.

<sup>45</sup> So etwa in Michael J. Crosbie: Paul Rudolph on Yale’s A&A. In: Architecture: The AIA Journal, November 1988, S. 101; sowie im Film „Spaces“ (Regie: Bob Eisenhardt) von 1982, wo man ihm diesen Schmerz auch ansehen kann.

Ansturm tausender Architekturtouristen entworfen worden sei.<sup>46</sup> Auch sein erster Vortrag in Yale nach seinem Ausscheiden, den Rudolph 1974 im veränderten Art and Architecture Building hielt, belegte sein mittlerweile schwieriges Verhältnis zu seinem wichtigsten Werk. So ging er zwar ausführlich auf seine eigenen Bauten ein, erwähnte das A&A jedoch mit keinem Wort, und beantwortete erst auf Nachfragen einige Detailfragen zum Gebäude. Abermals wollte er sich jedoch nicht auf eine längere Diskussion des Themas einlassen, da diese für ihn „zu schmerzhaft“ sei. Noch in einem Interview von 1990 nannte er den Brand des A&A ein „traumatisches Ereignis“, das er nicht verstehe, und worüber er auch nicht sprechen könne.<sup>47</sup>

Anlässlich Rudolphs Vortrag von 1974 widmete auch der neue Architekturkritiker der New York Times, Paul Goldberger, dem Gebäude eine Besprechung. Aus seine Sicht war mittlerweile, auch im Zuge einer beruhigten Atmosphäre auf dem Campus, die Bereitschaft unter den Studenten gewachsen, das Art and Architecture Building wieder mehr als „architektonisches Problem“ denn als Symbol der „Anmaßungen der Moderne“ zu betrachten. Durch die Rudolph gegenüber nicht unbedingt faire Instrumentalisierung des Gebäudes als Symbol für den „Aufruhr“ in der Architektur während der vergangenen Jahre könne seine Geschichte, so Goldberger, auch als „Metapher“ für den Wandel der Architekturauffassungen gelten. So sei die Reaktion der Studenten auf Rudolphs Vortrag zwar von „Achtung“ und „respektvoller Neugier“ gekennzeichnet gewesen, doch habe dies nicht darüber hinwegtäuschen können, dass die Schule nun keineswegs wieder zu Themen der „reinen Form“ und des Raums zurückkehre, wie sie die Stimmung zur Zeit der Fertigstellung des A&A geprägt hätten. Statt dessen schlage sich das „Erbe“ der gesellschaftlichen Unruhe der 60er Jahre bei den Studenten nun in einem „bescheideneren“ Blick auf die Architektur nieder, der nicht mehr von ästhetischen Überlegungen „dominiert“ werde. Auch wenn die Monumentalität des A&A nun nicht mehr angefeindet werde, so Goldberger, stelle sie sich doch mittlerweile als Relikt einer „vergangenen Ära“ dar.<sup>48</sup>

Nicht nur als Werk einer vergangenen Epoche, sondern gar als Ausgangspunkt des „tragischen Dramas“ der heroischen Moderne der 60er Jahre stellte sich das Art and Architecture Building im gleichen Jahr für Vincent Scully dar. Rudolphs Stimmung während seines Entstehens sei von „heroischer Konfrontation“ und dem Willen gekennzeichnet gewesen, dem Vorbild Le Corbusiers in Chandigarh und La Tourette zu folgen. Dabei habe er dieses jedoch „über-

46 Stoller/Nobel 1999, S. 2; Rudolph: *Enigmas*, S. 318; Rudolph, in: John Cook/Heinrich Klotz: *Conversations with Architects*. London 1973, S. 97 f.

47 Goldberger 1974; Ross Miller: *Perspectives* (Interview mit Paul Rudolph). In: *Progressive Architecture*, Dezember 1990, S. 91.

48 Goldberger 1974.

trieben“ und „verzerrt“ und sei so zu einen „verstörend aggressiven“ Gebäude gelangt, dessen „somasochistische“ Oberfläche nicht zuletzt Ausdruck einer „unnötig herausfordernden Haltung“ gegenüber der Welt sei. Das A&A zeige damit exemplarisch die Beschränkungen des – von Scully selbst 1961 noch als Ausweg aus den „Akademismus“ gelobten – „skulptural-aktiven“ Ansatzes auf, und wahrscheinlich sei es allein Le Corbusier gelungen, diesen Ansatz zu verfolgen, ohne dem Programm „Gewalt“ anzutun:

*“[Rudolph] exaggerated the lift of the High Court at Chandigarh and of La Tourette, and he ingeniously squeezed and distorted various functions to do so. His building is beautifully sited, but it is also disturbingly aggressive; its hammer-bashed, striated concrete is visually expressive but physically dangerous, [almost] truly sadomasochistic... Most of its students have rightly or wrongly come to regard it as the prime symbol of an unnecessarily competitive attitude towards people and things. It clearly demonstrated... some of the limitations of the sculpturally-active mode of building. Probably only Le Corbusier himself was able to accomplish that kind of figural embodiment without doing considerable violence to spatial and functional requirements.”<sup>49</sup>*

Ende der 70er Jahre musste das Art and Architecture Building wegen seiner asbesthaltigen Deckenverkleidungen saniert werden und wurde zudem gleich zweimal als Beleg für die Irrwege und wenig realistischen Zielsetzungen der Moderne herangezogen. So besaß es aus Peter Blakes Sicht von 1977 zwar einerseits eine nach wie vor spürbare „zähe und fast tragische Schönheit“, die nicht einmal die das Gebäude wie auch seinen Schöpfer tief „verletzende“ Wiederherstellung habe auslöschen können, doch andererseits belegte der Niedergang und Fall des A&A aus seiner Sicht auch das Auseinanderklaffen von Form und Funktion, das seit geraumer Zeit die moderne Architektur präge.<sup>50</sup> Brent Brolin hingegen wertete das A&A als Beispiel einer für die Moderne typischen, jedoch letztlich in der Praxis nicht funktionierenden sozialen Idee, da weder der offene Zeichensaal noch die (freilich nach Rudolphs Weggang eingebaute) Cafeteria die Studenten wie erhofft zur „Kommunikation“ angeregt, sondern sie im Gegenteil zu Versuchen der Abschottung verleitet hätten. So lobte Brolin zwar, ganz im Sinne der Zeit, Rudolphs Verwendung von „appliziertem und nichtabstraktem Ornament“, kritisierte jedoch die Offenheit des Gebäudes und den Versuch, durch räumliche Nähe und viele Treffpunkte einen Austausch unter den Nutzern zu stimulieren, als einen Fehler. Statt dessen, so Brolin, belege das Gebäude den sprichwörtlichen

49 Vincent Scully: *Modern Architecture*. Revised Edition, New York 1974, S. 50.

50 Peter Blake: *Form Follows Fiasco*. Boston/Toronto 1977, S. 16 f.

Zusammenhang zwischen guten Zäunen und guten Nachbarn, da aus Studentensicht die Kommunikation nach dem Einzug in das A&A nicht merklich zugenommen habe. Statt dessen habe sie sogar teilweise abgenommen – so etwa im Falle der Maler, die ihre Studios gegen die Lobby mit dem Zugang zur Cafeteria im Penthouse abgeriegelt und schließlich sogar eine fest eingebaute und abschließbare Tür erhalten hatten. Auch die Cafeteria selbst habe, obwohl sie stets gut frequentiert gewesen sei, nicht zur gewünschten „sozialen Vermischung“ unter den Studentengruppen geführt.<sup>51</sup>

Der Wert von Brolins Erkenntnis blieb freilich fragwürdig, da Cafeterias wohl prinzipiell Niemanden zur Kommunikation zwingen; auch im Falle des A&A blieb sie ein Angebot, das zur Nutzung einlud oder eben nicht, und sie konnte daher kaum, wie von Brolin getan, als Planungsfehler gewertet werden. Aus Sicht von Paul Goldberger, der 1982 im Film „Spaces“ die Architektur Rudolphs kommentierte, lag das Versagen des A&A daher weniger in der funktionalen als vielmehr in seiner auch schon von Stern kritisierten „abstrakten“ räumlichen und formalen Natur begründet. Dieser Hang Rudolphs zur Abstraktion und zu „unorthodoxen“ Lösungen, so Goldberger, resultiere schließlich in einer fast schon „arroganten“ Unkonventionalität des Gebäudes, die verhindere, dass es auf „konventionelle“ Weise benutzt und bewohnt werden könne. Damit verkörpere es nicht zuletzt das beständige Streben der Moderne nach einer „edlen“, jedoch von allen Vorbildern abgelösten Formensprache – ein Irrweg, der im konkreten Fall zu einem der heftigsten Konflikte zwischen einem Bauwerk und seinen Nutzern in der Architekturgeschichte überhaupt geführt habe.<sup>52</sup>

Eine versöhnlichere Kritik des Art and Architecture Building, die auch die emotionale Bindung Rudolphs an seinen Entwurf anerkannte, gelang 1986 Vincent Scully, mit der er einmal mehr auch seinen Hang zu einer empathischen, fast schon tiefenpsychologischen Deutung unterstrich. Aus seiner Sicht stellte das Gebäude eine Referenz sowohl an Frank Lloyd Wrights Unity Temple als auch an dessen Larkin Building dar, das Rudolph selbst nie hatte besichtigen können. Während der Entwurfsphase, so Scully weiter, sei Rudolph zunächst noch vom Vorbild Le Corbusiers beeinflusst gewesen, doch nach und nach habe sich in die ursprünglich einfache Komposition des A&A

51 Brent C. Brolin: *The Failure of Modern Architecture*. London 1976, S. 78.

52 *“Rudolph... still believes in the values of abstraction. The abstraction is so powerful, the spatial ideas so unorthodox, that it is hard to lead conventional life, doing conventional things within them, because the building is so deliberately unconventional, not to say almost arrogantly unconventional. I'm thinking of the A&A Building at Yale... [It shows] every ambition modern architecture ever had to create a great, noble, powerful but fundamentally abstract sculpture... it failed rather greatly. It's one of the most violent clashes we have ever seen between a building and its users.”* Paul Goldberger, in: Bob Eisenhardt (Regie): *Spaces: The Architecture of Paul Rudolph*. Dokumentarfilm, USA 1982.

der „finstere Genius“ des Unity Temple eingeschlichen, der schließlich zum bekannten „desaströsen“ Ergebnis geführt habe. Rudolphs Kampf gegen die Bauvorschriften, die ein offenes Atrium wie im Larkin Building nicht zuließen, sei auch dem fertigen Gebäude noch anzumerken und werde darüber hinaus durch die dem einstigen Zeitgeschmack geschuldete „brutalistische“ Ausführung und den „sadistischen Beton“ verstärkt. In dieser Hinsicht konnte Scully also auch gut zwanzig Jahre nach seiner ersten, eher negativen Kritik noch keinen uneingeschränkten Gefallen an Rudolphs Werk finden, das in maximaler Ausschöpfung dessen, was der „schaurige Zeitgeist“ seiner Entstehungsjahre erlaubt habe, mit „titanischem Brüllen“ auf die Sinne der Betrachter einstürze. Dennoch akzeptierte er mittlerweile dessen – wenngleich sehr individuelle – Anstrengung innerhalb ihrer Epoche, wozu offensichtlich auch der zunehmende zeitliche Abstand beigetragen hatte. Als „untilgbare Ruine“, an der die fahle Kritik der Vergangenheit zunehmend weniger verfange, bleibe Rudolphs Werk einerseits ein „ewiger Sündenbock“, andererseits aber auch ein Dokument der „wunderbaren Irrationalität“ der Kunst und der „gesegneten Rastlosigkeit des menschlichen Geistes“, als das es bis zum heutigen Tag herausfordere:

*“With every passing year one is more and more pleased that Rudolph fought it out as he did. The pallid criticisms of his detractors seem less and less germane. There his building stands, as indestructible as he could make it – a weathered mountain, an irredeemable ruin – one of the enduring moments of the marvelous irrationality of art and to the blessed restlessness of the human spirit. It will be there for a long time, or perennial scapegoat, bashed, battered, trashed and burned, still challenging us to get along with it somehow, and with ourselves.”<sup>53</sup>*

### Die Bedeutung des A&A für Rudolph

Bis Ende der 80er Jahre hatte ungenügende Instandhaltung infolge eines Sparprogramms der Universität Yale das Art and Architecture Building – wie auch andere Campusgebäude – zunehmend verfallen lassen. 1988 jedoch initiierten Studenten der Universität eine Ausstellung von Rudolphs Entwurfszeichnungen zum A&A, die im Gebäude selbst stattfand, und mit der die Studenten nicht nur eine Einstufung des mittlerweile 25 Jahre alten Bauwerks als denkmalschutzwürdig, sondern auch eine Renovierung erreichen wollten. Diese Renovierung wurde schließlich bis 1994 abgeschlossen. Rudolph selbst zeigte sich sichtlich „berührt“ von den Bestrebungen der

53 Vincent Scully: Unity Temple and the A&A. In: *Perspecta* 22 (1986), S. 109.

Studenten und dem neu erwachten Interesse am A&A, und sprach in einem Interview von 1988 erstmals seit dem Brand wieder ausführlicher über sein berühmtestes Werk.<sup>54</sup> In diesem räumte er zwar einige konzeptionelle Fehler ein, so etwa die Prominenz des Juryraums und auch die zu kleinen Malerateliers, wies jedoch im Falle der letzteren darauf hin, dass zum Zeitpunkt der Planung die Entwicklung zur großformatigen Malerei nicht absehbar gewesen sei. Einmal mehr bekräftigte er jedoch seine Intention, mit dem A&A ein Lehrgebäude zu entwerfen, das aus seiner Sicht ein Stück Architektur „im wahrsten Sinne“ sein sollte. Für Rudolph selbst war das Gebäude damit – einmal mehr dem Vorbild seines Lehrers Gropius folgend – eine Artikulation von „Prinzipien“ und ein Standpunkt, von dem aus der Student in jede Richtung weitergehen könne:

*“I think people learn from buildings... They learn positive things and negative things. So I thought that a building to house the people it was intended to house should be a work of architecture in as true a sense as I could make it... It’s not that you follow someone else’s articulation of principles necessarily, but at least you know if you want to go in the opposite direction. There has to be a sounding board, there has to be a guidepost. That is the intention of the building. Whether or not it works that way is another matter. To me, you see, it doesn’t matter whether people like something or dislike it. The fact that they encounter this thing is important.”<sup>55</sup>*

Rudolph erkannte an, dass das Gebäude unabhängig von seinen Intentionen ein „Eigenleben“ angenommen habe. Dennoch sei es bis zum heutigen Tage ein Ausdruck vieler Aspekte, die ihm als Architekt wichtig seien, und er erklärte, dass er auch heute noch allenfalls Details, nicht aber konzeptionelle Dinge am Entwurf ändern würde. Freilich treffe ihn die oft wiederholte Vermutung, dass der Brand 1969 von Architekturstudenten gelegt worden sei, doch ebenso sehr berühre ihn die gegenwärtige Ausstellung im A&A und das neu erwachte Interesse der Studenten – dies auch, weil kein anderes Gebäude in seinem Werk eine ähnliche Bedeutung für ihn selbst besitze:

*“It would be wrong of me to say that I’m not touched by the idea that students of architecture set the building on fire. But I’m also touched by the fact that they make a model of the building and they want to have that exhibition... I’m pleased that the building touches people, and part of that is that people’s opinions oscillate about it. That’s okay. The worst*

54 Michael J. Crosbie: Paul Rudolph on Yale’s A&A. In: Architecture: The AIA Journal, November 1988, S. 100-105.

55 Rudolph, in: Crosbie 1988, S. 103.

*fate from my viewpoint would be indifference. I've never worked on a building that affected me as much as that one does. I'd like to think that, in spite of everything, it says something about the nature of architecture.*<sup>56</sup>

Als fast schon logische Konsequenz dieser großen Bedeutung für Rudolph selbst schmückte die Geschichte des Art and Architecture Building einschließlich des angeblich von Studenten gelegten Brandes auch die meisten Nachrufe nach seinem Tod im August 1997.<sup>57</sup> Die derart fortgeschriebene Verbindung zwischen Schöpfer und Werk überhöhte der Künstler Mark Bain, ein selbsternannter „Anti-Architekt“ noch weiter, indem er am 1. November des gleichen Jahres – dem Totensonntag – gut 200 Gramm der Asche Rudolphs in die Lüftungsanlage des A&A entließ. Mit dieser „Ventilator Project“ genannten Aktion wollte Bain, wie er verlauten ließ, das Innere des Gebäudes mit einem „symbolischen Rückstand“ seines Erbauers versehen und so der wechsellvollen Geschichte von Gebäude und Architekt endlich ein „Schlussstück“ hinzufügen.<sup>58</sup>

In der Fachpresse hingegen wurde das A&A bald auch nach versteckten „privaten“ Botschaften untersucht. Besonders hervor tat sich hier Timothy Rohan, der seiner bekannten Interpretationslinie treu blieb und auch in Rudolphs Hauptwerk sexuelle Untertöne entdecken wollte – so etwa die „fetischistische“ Natur seiner Oberfläche oder das in ihr „versteckte Ornament“, das er einmal mehr als Analogie zu Rudolphs scheinbar verdeckter Homosexualität interpretierte.<sup>59</sup> Damit ging er weit über das Vorbild Scullys hinaus, der das A&A ebenfalls als Gleichnis des menschlichen Seelenzustandes interpretiert und ihm düstere Züge zugeschrieben hatte, sich mit expliziten Parallelen zu Rudolphs Privatleben jedoch zurückgehalten hatte. Aus Rohans Sicht hingegen war insbesondere die texturierte Betonoberfläche ein „Leitmotiv“, das sich durch das gesamte Gebäude zog und aus Rudolphs Darstellungstechnik abgeleitet war. Darüber hinaus, so Rohan, könne sie als eine Form von Ornament verstanden werden, das „sprichwörtlich“ in den Beton „gepresst“ und damit „unterdrückt“ wurde – ein Vorgang, der als Analogie zu Rudolphs eigener Situation als homosexueller Mann in der Ära des Kalten Krieges betrachtet werden könne. Als solcher habe er den „wei-

56 ebd., S. 105.

57 etwa in: Herbert Muschamp: Paul Rudolph is Dead at 78. In: New York Times, 09.08.1997; Michael Sorkin: Paul Rudolph: A Personal Appreciation. In: Architectural Record, September 1997, S. 40.

58 Nobel: Ashes to Ashes, o. S.

59 Timothy Rohan: Rendering the Surface: Paul Rudolph's Art and Architecture Building at Yale. In: Grey Room, Nr. 1 (2000), S. 84-107.

bischen“ Anschein von offenem Ornament gescheut und ihn bewusst oder unbewusst durch einen auf den ersten Blick „hypermaskulinen“ Brutalismus zu verdecken gesucht.<sup>60</sup>

Konkrete Belege für diese Hypothese lieferte Rohan nicht, ebensowenig wie für seine Behauptung, dass das Zeichnen selbst für Rudolph den Status eines „Fetischs“ gehabt habe. So habe er seine Zeichnungen mehr für sich selbst als für seine Auftraggeber angefertigt, fast, als habe er seine Bauwerke nicht entwerferisch fassen können, ehe er „jedes Detail“ mit „äußerster Gewissenhaftigkeit“ gezeichnet habe. Dieser „Zwang zur Kontrolle“ jeder Linie habe, so Rohan, auch dazu geführt, dass Rudolph selbst immer nur ein Büro in Ateliergröße habe führen können. Die hochkonzentrierte, arbeitsintensive, und fast schon „fetischistische Manier“ der Rudolphschen Zeichnungen stehe dabei dem Aufwand an Arbeit und Konzentration gleich, mit der die Oberflächen des A&A später von Hand nachbearbeitet wurden. Auch die Integration der Abgüsse im Gebäude habe für Rudolph mehrere Bedeutungsebenen gehabt. Bezogen auf seine Herkunft aus Gropius' Graduate School of Design sei deren Installation ein fast schon „ödipaler“ Akt gewesen, mit der er seine Abkehr von den via Harvard transportierten Bauhaus-Idealen hin zu amerikanischen Vorbildern wie Sullivan und Wright habe deutlich machen wollen. Zudem hätten gerade die Sullivan-Fragmente für Rudolph und auch für andere im Yale jener Zeit eine „fetischistische Faszination“ ausgeübt, da das in den 50er Jahren wieder entdeckte Ornament Sullivans in der zugeknöpften Ära des Kalten Krieges durchaus eine „erotische und introspektive“ Konnotation gehabt habe und für Eingeweihte auch als homosexuelle Anspielung interpretiert worden sei. Die gehämmerte Oberfläche des A&A sei daher eine Form der eingebauten Dekoration gewesen, die jeden Anschein von Homosexualität unter einem hypermaskulinen Ausdruck versteckt habe, gleichzeitig jedoch, wie auch die Verwendung der Sullivan-Reliefs, auch versteckte „Hinweise“ auf die tiefere Motivation seines Tuns gegeben habe:

*“Rudolph’s Brutalism should be seen as an expression of hypermasculinity – it is the working-up into form of anxieties about methods of architectural representation, competition with other forms of modernism, and the oedipal struggle with the first generation of modern architects... The ambivalence of surface at A&A in fact says it all: ‘touch, but don’t touch’ or ‘come close to me, but not too close.’ (...) Through the medium of Sullivan’s ornamental fragments, Rudolph inserted clues in*

60 *“In a broader sense, this method of concealing ornament seems to parallel Rudolph’s situation as a closeted, homosexual man during the Cold War period. Indeed, for the homosexual Rudolph, the so-called “brutalism” of his surfaces can be interpreted as a hypermasculinity perhaps unconsciously designed to combat any aspersions cast on the possible effeminacy of ornament.”* Rohan 2000, S. 86.



*his collage of a building about the real nature of his surfacing, in effect pursuing a strategy of closeting to conceal his ornament.”<sup>61</sup>*

Eine ebenfalls dem Vorbild Scullys folgende, jedoch sympathischere Note schlug Philip Nobel an, der für eine 1999 erschienene kleine Monographie über das Art and Architecture Building eine kurze Einleitung beisteuerte. Anders als Rohan erkannte er es nicht nur beeinflusst von seiner charakteristischen Oberfläche, sondern vor allem von Rudolphs Suche nach „visuellem Vergnügen“, die sich auch in den teilweise „wunderlichen“ und mit einem „Augenzwinkern“ im Gebäude angebrachten Versatzstücken sowie generell in der „sensiblen“ Gestaltung des Gebäudes äußere. Letztlich sei das A&A daher ein ebenso komplexes wie „persönliches“ Werk, das nun, nach Rudolphs Tod und auch zeitlich weit genug entfernt von den Debatten der späten 60er Jahre, neu betrachtet werden könne – als ein „Katalog architektonischer Möglichkeiten“, der freilich zum „Düsteren“ tendiere, dessen „dunkle Freuden“ jedoch nur von wenigen anderen Architekten des 20. Jahrhunderts erreicht worden seien:

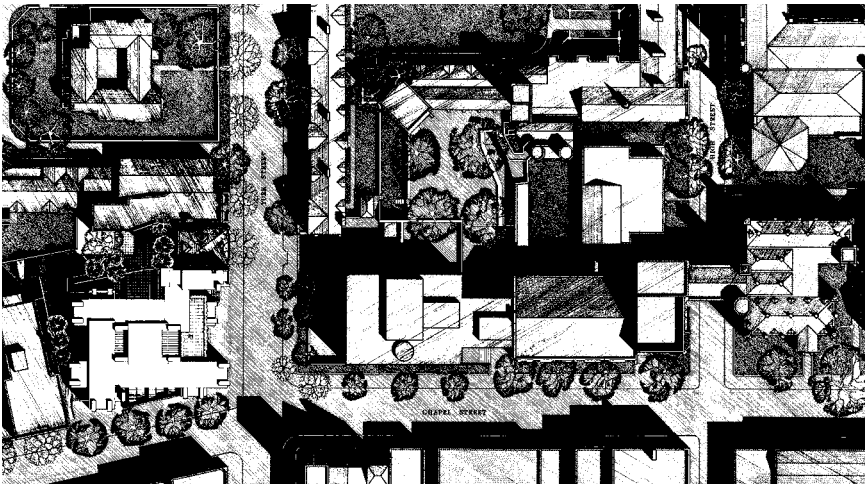
*“[Today,] Rudolph’s troubled pile can be seen again as he intended it: a playground of epic volumes and a catalog of architectural possibilities. The building is a guilty pleasure. It’s dank and it’s mean and it doesn’t work very well – but, oh, what wonderful gloom... Few twentieth-century American architects have equaled the dark, visceral joys of the spaces that Paul Rudolph conjured in the Art and Architecture building, his glory and his greatest regret.”<sup>62</sup>*

61 ebd., S. 100.

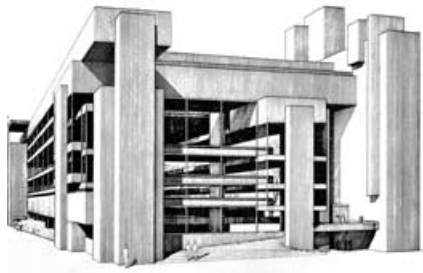
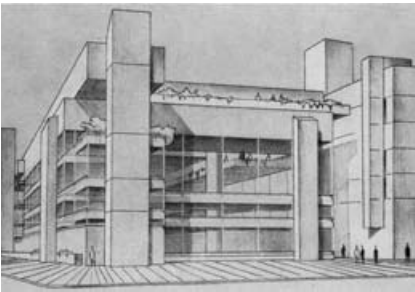
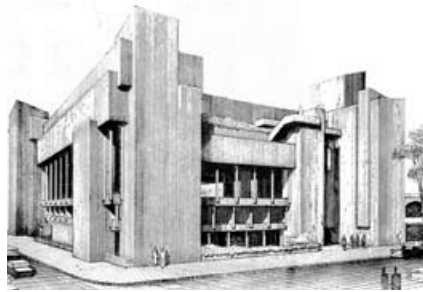
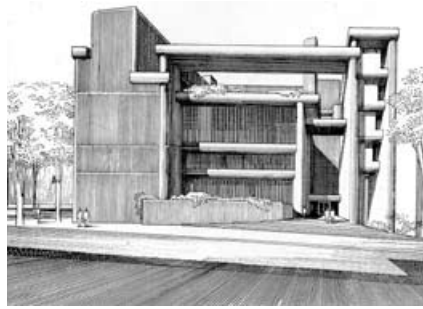
62 Philip Nobel, in: Stoller/Nobel 1999, S. 12.



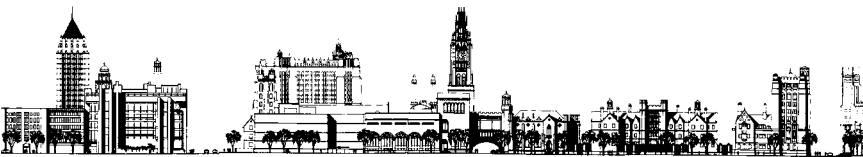
Paul Rudolph: Art and Architecture Building, Yale University, New Haven, Connecticut (1958–63).  
△ Abb. 6-1: Ansicht von der Chapel Street. Im Vordergrund rechts Louis Kahns Erweiterung der Yale Art Gallery (1951–53)



△ Abb. 6-2: Lageplan (genordet)



△ Abb. 6-3: Entwicklungsstufen des Projekts



△ Abb. 6-4: Fassadenabwicklung entlang der Chapel Street



◁ ▽ Abb. 6-5 und 6-6: Fassade an der Chapel Street



▷ Abb. 6-7: Fassade an der York Street mit Haupteingang



△ Abb. 6-8: Ansicht von der York Street  
◁ Abb. 6-9: Ansicht des Haupteingangs  
▽ Abb. 6-10: Fenster zur Bibliothek an der  
Ecke von Chapel und York Street

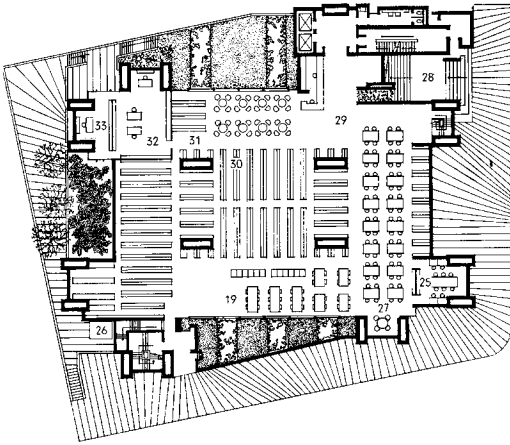




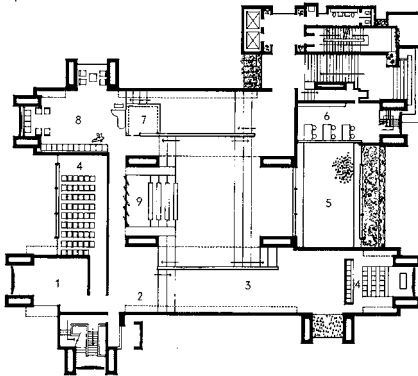
◁ Abb. 6-11: Ansicht des Art and Architecture Building bei Nacht



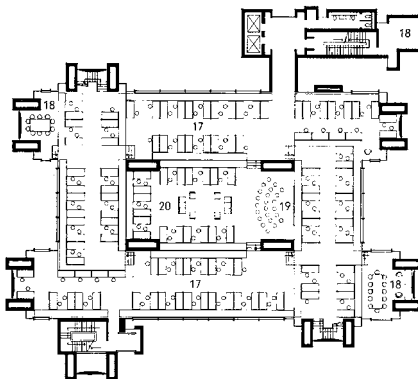
△ Abb. 6-12: Schnittperspektive durch das zentrale Atrium



◁ Abb. 6-13: Grundriss Erdgeschoss. 28: Haupteingang, 19, 25, 27-31: Bibliothek, 32, 33: Bibliothekar, 26: Lastenaufzug



◁ Abb. 6-14: Grundriss erstes Obergeschoss. 1: Anlieferung, 2: Oberlicht, 3: Ausstellungsraum, 4: Seminarraum, 5: Luftraum Bibliothek, 6: Mezzanin Bibliothek, 7: Küche, 8: Studentenlounge



◁ Abb. 6-15: Grundriss drittes Obergeschoss. 17, 20: Zeichensaal, 18: Seminarraum, 19: Jury



△◁ Abb. 6-16 und 6-17: Zeichensaal im dritten Obergeschoss



▷△ Abb. 6-18: Ausstellungs- und Juryraum im ersten Obergeschoss  
▷▷ Abb. 6-19: Lesesaal der Bibliothek im Erdgeschoss







△ Abb. 6-20 und 6-21: Penthouse mit Gästeappartement



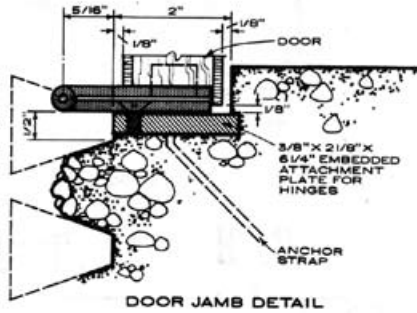
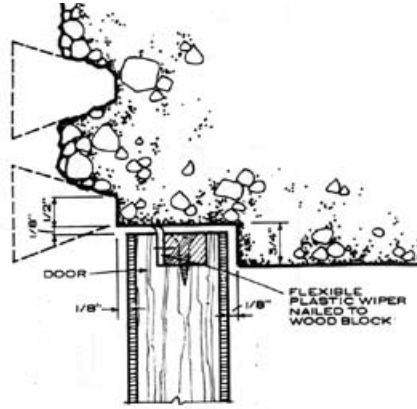
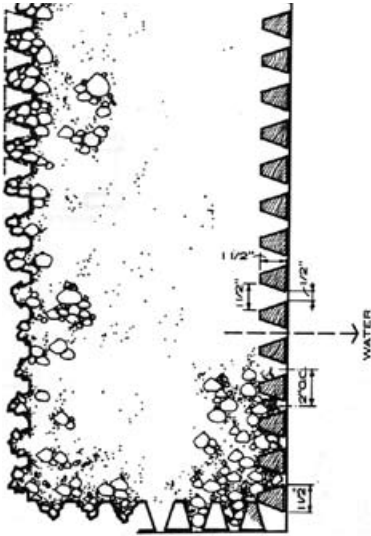
Abb. 6-22 bis 6-26: Kunstobjekte und Installationen im Art and Architecture Building: Nautilusmuschel, Sullivan-Tor und -Schmuckplatten, Modulor-Relief, Abguss des Parthenon-Frieses



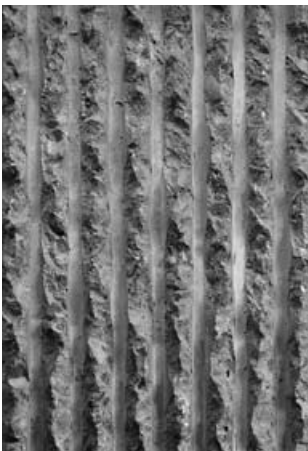


- △ Abb. 6-27: Hörsaal im Untergeschoss
- ◁ Abb. 6-28: ionisches Kapitell im Hörsaal
- ▽ Abb. 6-29: Seminarraum im ersten Obergeschoss





△▽ Abb. 6-30 bis 6-33: Details der Betontextur  
 ▷▽ Abb. 6-34: sichtbar belassene Lüftungskanäle



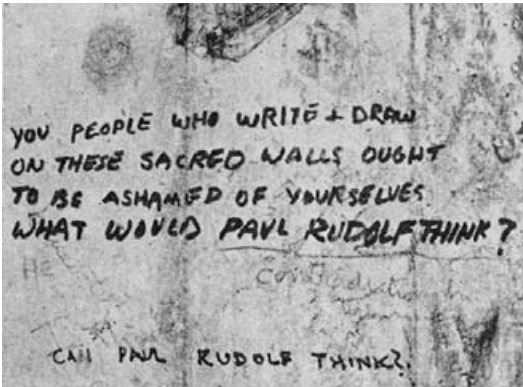


◁▽ Abb. 6-35 und 6-36: Paul Rudolph im Art and Architecture Building (um 1964)

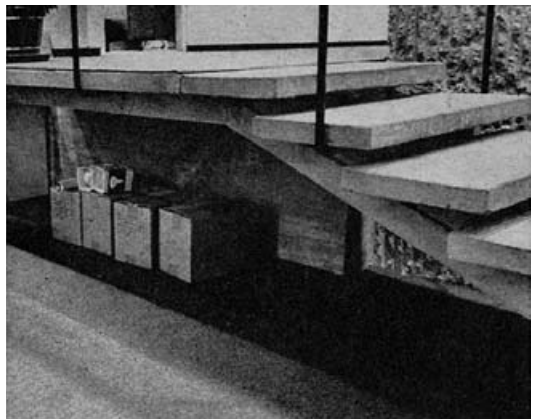


▷▽ Abb. 6-37 und 6-38: Zustand des großen Zeichensaals im Jahr 1967





△ Abb. 6-39 bis 6-42: Graffiti im Gebäude (1967)



▷ Abb. 6-43: als Abstellfläche genutzter Winkel (1967)



▷ Abb. 6-44: Cafeteria im ehemaligen Gästappartement (1967)

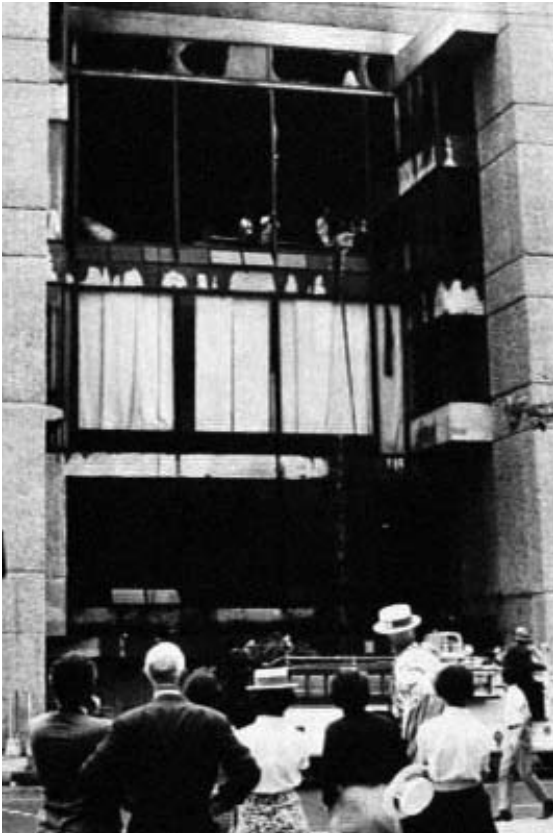


▷ Abb. 6-45: Atelier für Bildhauerei im Untergeschoss (1967)



▷ Abb. 6-46: Malerateliers im Dachgeschoss (1967)





◁△ Abb. 6-47 und 6-48: Zustand des Art and Architecture Building nach dem Brand im Juni 1969



△ Abb. 6-49: heutiger Zustand des großen Zeichensaals (2004)



△ Abb. 6-50: Vandalismus im Haupttreppenhaus (2004)



△ Abb. 6-51: Computerlabor der Architekturabteilung in den ehemaligen Malerateliers (2004)



△ Abb. 6-52: heutiger Zustand des Ausstellungs- und Juryraums (2004)



△ Abb. 6-53: heutiger Zustand des Hörsaals (2004)

## **7 Schlussbetrachtung: Versuch einer Einordnung und Neubewertung Paul Rudolphs**

Paul Rudolphs Karriere im Vierteljahrhundert zwischen 1947 und 1972 kann in der Tat – wie 1970 schon von Sibyl Moholy-Nagy charakterisiert – als „Nahaufnahme“ der Architekturentwicklung dieser Zeit in den USA begriffen werden. Diese verlief von der Anerkennung und Konsolidierung der Moderne in den frühen Nachkriegsjahren über erste, zunächst zaghafte, dann immer vehementere Kritik an ihren beschränkten Vokabular in den 60er Jahren und mündete gut zehn Jahre später in ihrer weitgehenden Ablehnung. Einen maßgeblichen Wendepunkt in diesem Prozess bildete die vor allem durch Jane Jacobs und William H. Whyte geäußerte Kritik am modernen Städtebau, in der konkret funktionale, ästhetische und soziale Mängel benannt wurden und die ab Mitte der 60er Jahre insbesondere von jungen Architekten und Studenten aufgegriffen wurde.

Parallel zu dieser Entwicklung verlagerten sich auch die politischen und gesellschaftlichen Schwerpunkte zwischen 1947 und 1972. Sahen sich die USA nach Kriegsende im Wesentlichen von außen, nämlich durch den Kommunismus, bedroht, so konnten sie im Inneren von einem phänomenalen wirtschaftlichen Aufschwung profitieren, der durch wachsenden Wohlstand soziale Differenzen zu glätten versprach. In dieser Zeit konnte sich die – in den USA vor allem in der Form des International Style kodifizierte – Moderne als funktionale, ökonomische und nicht zuletzt demokratische Form des Bauens etablieren, und mit diesem Sieg wurde insbesondere die Architektur Ludwig Mies van der Rohes zum vielfach nachgeahmten Vorbild. Schon ein Jahrzehnt später von Beobachtern als Ausdruck einer geistigen und kreativen „Betäubung“ der Szene gewertet, zeigte diese Entwicklung durchaus Parallelen zur Grundhaltung der amerikanischen Gesellschaft, die in jenen Jahren zwar dem technischen Fortschritt zugetan, weltanschaulich jedoch eher konservativ geprägt war und wenig Interesse an Experimenten oder Abweichungen von der Norm hatte. Nicht zuletzt war diese Entwicklung aber auch dem Umstand zuzuschreiben, dass zu den um 1950 führenden Architekten der USA mittlerweile auch die vor und während der Kriegsjahre immig-

rierten Europäer zu zählen waren. In vergleichsweise reifem Alter erhielten diese nun erstmals in ihrer Karriere Projekte von einer Größenordnung, die ihrer intellektuellen Bedeutung entsprach, und so waren sie fast zwangsläufig eher an einer Konsolidierung als an einer Neuausrichtung ihrer Arbeit interessiert.

Gestärkt durch ihren Einfluss als Lehrer ergab sich für die amerikanische Szene der frühen 50er Jahre so das Bild einer stilistisch recht homogenen und von nur wenigen Protagonisten bestimmten Moderne. Diese Homogenität begann jedoch zu schwinden, als ab Mitte der 50er Jahre verstärkt die zweite Generation moderner amerikanischer Architekten ins Blickfeld trat und sich nicht zuletzt gegen die zum Inbegriff rationaler Architektur gewordenen „Glaskisten“ nach Mies'schem Vorbild definierte. Mit ihrer Kritik am begrenzten Repertoire des International Style leiteten sie einen Paradigmenwechsel ein, der ab Ende des Jahrzehnts an Dynamik gewann und gut zehn Jahre später eine abermals jüngere Generation von Architekten bewog, nach grundsätzlichen Alternativen zur Moderne zu suchen.

### **Die Stellung Rudolphs innerhalb der zweiten Generation**

Innerhalb der zweiten Generation muss Paul Rudolph zu den aufmerksamen und progressiven Vertretern gerechnet werden, da er schon seit Mitte der 50er Jahre für neue „Determinanten“ abseits von Funktion und Konstruktion und gegen eine allzu schematische Auslegung der modernen Prinzipien eintrat, obgleich er selbst an der Universität Harvard in deren Geiste ausgebildet worden war. So sah er die Epoche nach dem zweiten Weltkrieg vom „Aufstieg und Fall des curtain wall“ charakterisiert und beklagte, dass der Aufschwung der vergangenen Jahre überwiegend zu langweiligen und ausdruckslosen Bauten geführt habe. Dies lastete er zum Gutteil auch seinen Kollegen an, die sich aus seiner Sicht zumeist mit „Diagrammen“ von Gebäuden zufriedengaben und sich auf Teilprobleme des Bauens wie Tragwerk, Funktionalität oder Kostenkontrolle beschränkten, während sie alte und aus Rudolphs Sicht immer noch gültige Prinzipien wie Proportion, Maßstab oder Komposition zu vergessen schienen.

Mit solcher Kritik stand er anderen Architekten der zweiten Generation wie Philip Johnson oder auch Eero Saarinen nahe, die wie er von den modernen Vaterfiguren Mies und Gropius beeinflusst worden waren, ab Mitte der 50er Jahre jedoch gegen deren Vorbild aufbegehrten und neue Ausdrucksmöglichkeiten forderten. Durch seine innovativen, klar der Moderne verpflichteten Wohnhäuser in Florida, seine durch ein gewisses Talent zur Selbstvermarktung geförderte Präsenz in der Fachpresse sowie durch seine Lehraufträge erwarb sich Rudolph bis Mitte der 50er Jahre eine so große

Statur in der Architekturszene, dass er Kritik an der etablierten Richtung äußern und Alternativen aufzeigen konnte. In seinen heute weitgehend in Vergessenheit geratenen Aufsätzen und Reden, die bekannteren Dokumenten der 50er Jahre wie Philip Johnsons Sieben Krücken aber durchaus ebenbürtig sind, konnte er es sich sogar erlauben, die Architektur und den Städtebau der Ecole des Beaux Arts als weiterhin gültiges Modell zu propagieren – ein klarer Affront gegen die Generation der modernen Väter und auch seinen Lehrer Gropius, aus deren Sicht die Akademien lediglich einem lebensfremden Formalismus gehuldigt hatten. Angesichts solcher Kritik ist es jedoch bemerkenswert, dass Rudolph die in Harvard vermittelten Prinzipien Zeit seines Lebens als wichtige Grundlagen für seine eigene Entwicklung betrachtete, ohne sich von ihnen nachhaltig eingeschränkt zu fühlen. Im Gegenteil scheinen sie ihm gerade den intellektuellen Rahmen geboten zu haben, in den er so unterschiedliche Positionen wie die Sigfried Giedions, Camillo Sittes oder Rudolf Wittkowers, die Vorbilder Frank Lloyd Wrights und Le Corbusiers, die stadtgestalterischen Gedanken Gordon Cullens und nicht zuletzt die – wohl via Vincent Scully vermittelte – Einfühlungstheorie Geoffrey Scotts einbauen und zu einem eigenen Surrogat verschmelzen konnte. Dieses stellte sich im Endergebnis zwar recht uneinheitlich dar und war – wie der Versuch Sibyl Moholy-Nagys von 1970 zeigt – nicht leicht auf einen Punkt zu bringen, erlaubte es Rudolph aber, sich in jeder Aufgabe aufs neue mit der praktischen Anwendung seines Theoriegebäudes zu befassen und dabei zu einem auch formal höchst abwechslungsreichen Werk zu gelangen.

Ein wichtiger Gedanke in diesem Theoriegebäude war die 1954 erstmals formulierte und von den Arbeiten Le Corbusiers abgeleiteten Forderung nach einem neuen „visuellen Vergnügen“ (*visual delight*) in der Architektur, mit der ihr ein Weg zu mehr Erlebnisreichtum gewiesen und dem Betrachter und Benutzer solcher Architektur wieder Freude und Vergnügen bereitet werden sollte. Mit solchen Gedanken wurde Rudolph zum Vorreiter einer breiteren Bewegung unter den jüngeren Architekten, die bis 1960 ebenfalls eine sinnlichere und damit nach herrschendem Zeitverständnis auch „humane“ Architektur anstrebten, da diese, wie etwa Minoru Yamasaki glaubte, den modernen Menschen gar von seiner Anspannung und seinen Sorgen befreien könne. Aus Sicht der ersten Generation waren solche Versuche jedoch wenig mehr als eine Anbiederung an den Publikumsgeschmack und Verrat an den Absichten der Moderne, und so verfolgte Rudolph diesen Weg – nach dem einmaligen Exkurs in den Historismus beim Mary Cooper Jewett Arts Center – nicht weiter und gelangte statt dessen bis 1960 zu Bauten, die nach dem Vorbild Le Corbusiers einen sichtbar plastischeren und expressiveren Ausdruck annahmen.

Daneben thematisierte Rudolph schon früh die Bedeutung des Städtebaus und wies darauf hin, dass die modernen Theorien und auch die auf das effektvolle Einzelgebäude ausgerichtete Haltung vieler Architekten sich auf diesem Gebiet als besonders zerstörerisch erwiesen. Beeinflusst durch seine Europareisen forderte er daher eine neue Verantwortung für den stadträumlichen Zusammenhang und eine in Maßstab, Proportion und Raumbildung verträgliche Einpassung der neuen Architektur in die Ensembles früherer Epochen. Mit solch städtebaulich gelagerter Kritik an der modernen Praxis stand Rudolph am Ende der 50er Jahre durchaus Jane Jacobs und William H. Whyte nahe, ohne jedoch wie diese die modernen Prinzipien grundlegend zu hinterfragen oder gar den breiteren gesellschaftlichen Zusammenhang der urbanen Entwicklung zu thematisieren. Dabei war der mittlerweile wahrnehmbare Niedergang der amerikanischen Städte einem langen Entwicklungsprozess der USA hin zu einer suburbanisierten Nation zuzuschreiben, der bereits in den 20er Jahren des Jahrhunderts einen ersten Höhepunkt erreicht hatte, durch die Maßnahmen des New Deal politisch gefestigt und schließlich mit dem Wunsch nach einer Rückkehr zu gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Stabilität nach dem Ende des zweiten Weltkrieges weiter gefördert worden war. Dies führte zur fortgesetzten funktionalen und sozialen Entmischung der Städte, die sich in den 60er Jahren deutlich sichtbar im baulichen und sozialen Verfall der Innenstädte äußern sollten. Dem insbesondere unter der weißen Mittelschicht verbreiteten und durch soziale und ethnische Ängste motivierten Wunsch nach einem Leben im suburbanen Umland konnten daher auch die Anstrengungen der Stadterneuerung, die ab Mitte der 50er Jahre mit massivem Einsatz von Kapital und Planung eine Trendumkehr versuchten, auf Dauer wenig entgegenzusetzen, so dass die vielfältigen Versuche zur Wiederbelebung der Städte mangels gesellschaftlicher Akzeptanz schließlich scheitern mussten.

Um 1960 überwog jedoch die Aufbruchstimmung im Land. Zeitgleich mit dem Beginn der Präsidentschaft John F. Kennedys wandte sich der Blick der Amerikaner zunehmend auch den Problemen im Inneren zu, zu denen insbesondere die weitgehend rechtlose Stellung der Afroamerikaner im Süden des Landes, aber auch die trotz scheinbarem Massenwohlstand weiter bestehende Armut in Teilen der Bevölkerung zählte. Gestärkt durch die an Kraft sogar noch zunehmende Wirtschaft, kannte der Optimismus von Politikern, Fachleuten und auch der Bevölkerung aber wenig Grenzen, diese Probleme anzugehen und auch lösen zu können. Vom ungebremsten Optimismus dieses von Eric Hobsbawm treffend so genannten „Goldenen Zeitalters“ wurde auch die durch Kennedys Amtsnachfolger Lyndon B. Johnson 1964 ausgerufenen Great Society getragen, die sich ehrgeizige Ziele zur Lösung einer ganzen



Reihe von Problemen im Land gesetzt hatte. In dieser Hochphase des Glaubens an technischen, ökonomischen und sozialen Fortschritt wollte auch die zweite Generation moderner Architekten ihren Beitrag leisten und beteiligten sich an der Stadterneuerung ebenso wie an der Klage über die Verschandelung der Landschaft durch kommerzielle und „vulgäre“ Bauten. Wie die von der Zeitschrift *Progressive Architecture* 1960 inszenierte Diskussion um „Verwirrung“ und „Chaos“ in der zeitgenössischen Architektur jedoch deutlich zeigte, war die Profession zu dieser Zeit stark mit sich selbst – mit ihrer vermeintlich gewandelten Rolle in der Gesellschaft und ihrem Abstieg zum Dienstleister, mit Klagen über die vermeintliche Indifferenz des Publikums und die Profitfixierung ihrer Auftraggeber, den Konkurrenzkampf der Architekten untereinander und den daraus resultierenden Egoismus – beschäftigt, so dass die an grundsätzlichere Themen der Bau- und Planungspraxis rührende Kritik Whytes und Jacobs ohne konkrete Folgen blieb.

Einen Höhepunkt von Rudolphs Karriere bildeten die Jahre in Yale zwischen 1958 und 1965, in denen er als Praktiker, als Lehrer und auch als Theoretiker wichtige Beiträge leistete und zum sichtbarsten und auch einflussreichsten Architekten seiner Generation wurde, wenngleich dieser Einflusstreichtum seinen Zeitgenossen nicht selten Unbehagen bereitete und ihm bald den Vorwurf eines effekthascherischen Individualismus und der Prinzipienlosigkeit eintrug. Rudolphs zunehmend expressive und plastisch wie räumlich komplexe Architektur fand exemplarischen Ausdruck im Art and Architecture Building in New Haven sowie im State Service Center in Boston, zwei Projekten, die gleichermaßen von Rudolphs Suche nach visuellem Vergnügen, nach einer Vermittlung verschiedener Maßstäbe sowie nach abwechslungsreichen und spannungsvollen Raumsequenzen geprägt waren. Aus seiner eigener Sicht konnte dies zum einen als Reaktion auf die zunehmende Konformität der Gesellschaft begriffen werden, zum anderen jedoch auch als Ausdruck eines Bedürfnisses, „bedeutungsvoll“ zu bauen, womit er sich während seiner Jahre in Yale als zunehmend unbeeindruckt von Gropius' Suche nach „objektiven Fakten“ erwies und statt dessen eine individuelle Sichtweise und gar ein Recht auf „Vorurteile“ für sich in Anspruch nahm. Er teilte aber dessen Ansicht, dass die Architektur die „Mutter aller Künste“ sei und nicht nur den materiellen, sondern auch den spirituellen Bedürfnissen der Menschen Ausdruck geben sollte. Seine aufs Höchste gesteigerte plastische Formensprache verband Rudolph daher, wohl von Sigfried Giedions 1943 formuliertem Konzept der „Neuen Monumentalität“ beeinflusst, mit der Idee einer Hierarchie von Gebäudetypen, die zwischen bedeutsamen Vorder- und weniger bedeutsamen Hintergrundgebäuden unterscheiden sollte. An der Spitze dieser Hierarchie standen aus Rudolphs Sicht öffentliche und

kulturelle Bauten, denen entsprechend ihrer gesellschaftlichen „Rolle“ auch eine anspruchsvollere architektonische Behandlung zukommen sollte, während Gebäude für alltägliche Nutzungen visuell zurücktreten und auf etablierte „Standards“ zurückgreifen sollten.

Mit solchen Erwartungen an die gesellschaftliche Bedeutung und Wirksamkeit seiner Disziplin war Rudolph letztlich ein Kind seiner Zeit und den – von James Patterson treffend benannten – „großen Erwartungen“, die diese Epoche prägten und die nicht nur unter Architekten und Stadtplanern, sondern auch unter Vertretern anderer Disziplinen verbreitet waren. So fand etwa Kevin Lynchs Gedanke, dass schon eine formal-ästhetische „Verschönerung“ der gebauten Umwelt, gepaart mit einer besseren „Lesbarkeit“, zu einer Intensivierung des „Zusammenhalts“ in der Bevölkerung führen könne<sup>1</sup>, sowohl Widerhall bei Rudolph, der die Stadt ebenfalls unter dem Gesichtspunkt der „Eloquenz“ betrachten wollte, als auch bei Präsident Johnson. Dieser später von Robert Venturi kritisierten Fixierung auf formale Phänomene hing auch Vincent Scully an, der den International Style ab 1960 als rein formal motiviert und „abstrakt“ abtat und die modernen Ziele gar als „soziologische Anmaßungen“ schalt, mit Le Corbusier und Louis Kahn jedoch Alternativen anbot, die sich als zwar sinnlichere, im Grunde aber doch nur formale Gegenvorschläge erwiesen. Obgleich sie auf die von Jacobs und Whyte benannten Defizite keine Antworten gaben, erschienen sie Scully als „humaner“, da der Mensch ihre Formen in körperliche Beziehung zu sich selbst setzen konnte und sie ihm angesichts der Apathie und des Untergangs des Einzelnen in der „Massenkultur“ eine dringend benötigte „Herausforderung“ boten. Anders als durch die „unbeteiligte“ und „abstrakte“ Architektur nach den Vorbild Mies' sollte so eine Umwelt entstehen, die klar Stellung bezog und „spezifisch“, „expressiv“ und „bedeutungsvoll“ war und dadurch dem entwurzelten modernen Menschen Halt bieten konnte.

Ähnliches bewegte auch Rudolph, und so hatte er schon Anfang der 50er Jahre an die „psychologischen Ansprüche“ der Menschen erinnert, die etwa durch die „Manipulation“ des Raums sowie das Schaffen von „Überraschungen“ und unterschiedlicher Stimmungen befriedigt werden sollten. Dazu musste aus seiner Sicht jedoch auch der Gebrauch von Symbolen und Monumentalität neu erlernt werden, und der etwa von Jacobs und Whyte beklagten Leblosigkeit moderner Stadtanlagen sollte durch eine räumliche und formale Bereicherung überwunden werden. Darüber hinaus war die schöpferische Arbeit für ihn, den unruhigen Kreativen, auch das letzte verbliebene Feld, auf dem den Architekten keine Konkurrenz von Spezialisten drohte,

1 Kevin Lynch: *The Image of the City*. Cambridge (Mass.)/London 1960, S. 117.

und so war es nur folgerichtig, dass er diese kreative Kompetenz wieder auf den größtmöglichen Maßstab – die Stadt – auszudehnen versuchte, um dem Architekten wieder mehr Bedeutung zu verschaffen. Jedoch blieb Rudolph auf funktionaler Ebene zu stark den modernen Prinzipien verhaftet, um im Städtebau wirklich eine neue Richtung einzuschlagen. Wie insbesondere das State Service Center in Boston zeigt, das als Musterbeispiel eines städtischen Ensembles Rudolph'scher Prägung begriffen werden kann, nahmen seine Arbeiten seit den 60er Jahren zwar einen phänomenalen Reichtum an Formen an, doch im Grunde hingen sie weiter dem Idealbild eines von störenden Funktionen befreiten „Fußgängerparadieses“ im Sinne Giedions an. Trotz aller Kritik an der im Aufschwung der 50er und 60er Jahre praktizierten Moderne blieb er doch allzu sehr solch modernen Grundsätzen wie Funktionalität und Funktionstrennung verhaftet, um etwa der Kritik Jane Jacobs' folgen zu können, die gerade hier die Hauptursache für die „wohlaufgeräumten Friedhöfe“ des modernen Städtebaus erblickte.

Insgesamt begriff Rudolph sich weniger als Revolutionär denn als Reformator, der nicht Lossagung von der Moderne sondern lediglich eine Klarstellung ihrer Ziele und eine Erweiterung ihrer gestalterischen Ressourcen anstrebte. Betrachtet man die Argumentation seiner Aufsätze näher, so wirkt sie denn auch seltsam zweigleisig: So forderte er in seinen 1956 erschienenen *Six Determinants of Architectural Form* zwar einen geweiteten Blick und einen breiteren Ansatz, beeilte sich aber umgehend zu beweisen, dass er dennoch weiterhin auf dem festen Boden der Moderne stand. So folgte beispielsweise der Schmähung des unreflektierten Funktionalismus „*most of our buildings look like assemblages of workable parts from Sweet's Catalog, with little regard for the whole*“ gleich die eventuelle Einwände vorwegnehmende Versicherung „*This is not to say one is not passionately concerned with how the building works.*“<sup>2</sup> Mit seiner letztlich zwiespältigen Haltung, die zwischen handfester Kritik an der Moderne und gleichzeitigem Respekt vor der ersten Generation schwankte, ist Rudolph ein Musterbeispiel eines Architekten der zweiten Generation, vergleichbar mit Eero Saarinen, dessen Schaffen in den gut zehn Jahren bis zu seinem frühen Tod 1961 eine ähnliche Entwicklung von eleganter Rationalität zu effektvollem Expressionismus durchlief.

### Die Kritik der dritten Generation

Insbesondere aus heutiger Sicht bleibt es ein Faszinosum der amerikanischen Geschichte des 20. Jahrhunderts, wie innerhalb von nur einem halben Jahrzehnt die Einheit und der Optimismus der Kennedy-Jahre schwinden

2 Paul Rudolph: *The Six Determinants of Architectural Form*. In: *Architectural Record*, Oktober 1956, S. 184.

und bis 1970 Ernüchterung und Fragmentierung die Überhand gewinnen konnten. Ein Grund mag, wie von Patterson dargestellt, darin liegen, dass die Reformen der *Great Society* zunehmend größere Erwartungen an die Leistungsfähigkeit des Staates weckten, die jedoch trotz der phänomenalen Wirtschaftskraft auf Dauer nicht erfüllt werden konnten. Auch konzeptionelle Fehler, gepaart mit Selbstüberschätzung bei Politikern und Experten und eine Überbewertung der Steuerungsmöglichkeiten von Staat und Gesellschaft mögen zu dieser Entwicklung beigetragen haben, was nach dem teilweisen Scheitern der Reformprogramme vor allem unter Minderheiten und jungen Amerikanern Unmut auslöste. Durch den Eindruck des Vietnamkrieges noch verstärkt, entlud sich dieser Unmut nicht zuletzt in gewalttätigen Ausschreitungen und rief eine konservative Gegenreaktion gegen die liberale Politik der vergangenen Jahre hervor, so dass die amerikanische Gesellschaft bis 1970 nicht nur nach Alter, Ethnie und sozialem Status gespalten war, sondern auch wahrnehmbar das Vertrauen in Politik und Staat verloren hatte.

Auch in Paul Rudolphs Karriere markierte das Jahr 1965 einen Wendepunkt. Nachdem er sein Amt in Yale aufgegeben hatte, traten mit seinem Nachfolger Charles Moore und Robert Venturi zwei Vertreter der dritten Generation ins Licht der Fachöffentlichkeit, während Rudolph trotz weiterhin ungebrochener Präsenz in der Berichterstattung allmählich aus dem Zentrum der Fachdiskussion verschwand. Seine 1958 geäußerte Prognose, das „goldene Zeitalter“ der modernen Architektur stehe noch bevor, erwies sich schon zehn Jahre später als falsch, und es erschien vor allem der jüngeren Generation im Gegenteil mehr und mehr so, als habe die Moderne geradewegs in eine Sackgasse geführt, aus der allein die radikale Umkehr hinausführen würde. Doch auch viele Altersgenossen Rudolphs wie Reyner Banham und Vincent Scully sahen in wachsendem Maße allein eine Ablehnung der Moderne als erfolgversprechende Strategie an und begaben sich auf die Suche nach einem unbelasteten Erbe außerhalb der „etablierten“ Architektur.

Der Ansatzpunkt der dritten Generation war dabei – angelehnt an die Kritik Jacobs' und Whytes – das städtebauliche Versagen der Moderne und die Ablehnung der Stadterneuerung. Die gesellschaftliche Dimension dieser Kritik wurde jedoch auch von der dritten Generation nicht begriffen, und die gesellschaftlichen und politischen Mechanismen des Niedergangs der Städte wie die fortschreitende Suburbanisierung und die damit einhergehende soziale Entmischung blieben unverstanden. Als Strohmännchen rückte stattdessen die Forderung nach „Komplexität“ anstelle der vermeintlichen Simplizität des International Style ins Zentrum der Debatte und wurde zu einem zentra-

len Anliegen der postmodernen Bewegung.<sup>3</sup> So betrachteten Venturi, Moore und Denise Scott Brown das Versagen der Moderne nicht zuletzt als Problem ihrer „elitären“ und Laien scheinbar unzugänglichen Formensprache und machten sich zu Anwälten der vom politischen und ästhetischen Establishment vermeintlich ignorierten Bedürfnisse der „normalen“ Bevölkerung. Diese als philosophischer Bruch zur Praxis der zweiten Generation stilisierte Haltung wies jedoch schon aus der Sicht von Zeitgenossen durchaus Parallelen zur neokonservativen Reaktion auf das Scheitern der *Great Society* auf und stand auf paradoxe Weise auch der Konzentration Richard Nixons auf die Ansprüche und Wünsche der „schweigenden Mehrheit“ einfacher Arbeiter und Angestellter nahe.

Im Zuge dieser Kritik wurde Rudolph insbesondere durch Venturi als exemplarischer Vertreter einer Establishment-Architektur inszeniert. Dabei erwies er sich in der Praxis – etwa in der Verwendung von historischen Zitaten und Versatzstücken, sinnlichen Materialien und Farben sowie einer zu Erlebnis und Erkundung einladenden Architektur – jedoch keineswegs als so „rigoros“, wie ihn die Kritik der Zeit darstellte, und auch intellektuell zeigte er sich nicht allzu weit von der dritten Generation entfernt, wie die von Robert A. M. Stern 1969 beschriebene „Neudefinition“ der Architektur durch Venturi, Moore und andere glauben machen sollte. So wurde etwa der Wechsel und die Vermittlung von Maßstäben, den Rudolph schon seit den 50er Jahren immer wieder thematisiert hatte, von Venturi 1966 als eine der „erregendsten“ Lektionen der Pop-Art beschrieben, die es dringend zu erlernen galt. Auch in der – aus heutiger Sicht kuriosen – Überbewertung der *freeways* und *expressways* lagen Rudolph und die Postmodernen nicht sehr weit auseinander. Während Rudolph diese Position aus den Vorbildern Le Corbusiers und Giedions herleitete und die Autobahnen als probates Mittel sah, um der Stadt eine dem „neuen Maßstab“ des modernen Lebens gemäße Gestalt zu geben, gewannen sie für Charles Moore eine vergleichbare Bedeutung, wenngleich sie aus seiner Sicht eher die Erreichung einer zeitgemäßen und implizit basisdemokratischen „Unhierarchie“ nach dem Vorbild von Los Angeles versprochen. Doch auch bei der Verwendung von „populärer“ Formensprache und Symbolik stand Rudolph den Postmodernen nicht fern, und er thematisierte die Bedeutung „schräger“ und ungeplanter Orte wie des Times Square in New York als gültiges städtisches Umfeld schon mehr als zehn Jahre bevor Venturi den Las Vegas Boulevard zu einem architektonischen Ereignis erhob, das dem alten Rom oder dem antiken Griechenland vergleichbar sei.

3 vgl. Charles Jencks: Die Meta-Erzählung der Postmoderne. In: Ingeborg Flagge, Romana Scheider (Hgg.): Revision der Postmoderne. Hamburg 2004, S. 15.

Trotz dieser Parallelen war Rudolphs Suche nach Architektur und Gestaltung auf größtem Maßstab in Zeiten des *Small is Beautiful* nicht mehr gefragt, und sein Werk wurde zunehmend als unbescheiden und unflexibel abgetan. Solche Kritik machte Rudolph auch zum Inbegriff des „heroischen“ Architekten innerhalb der zweiten Generation und verwarf monumentalen Städtebau wie in Boston oder auch seine Ideen zur Hierarchie von Gebäudetypen als mindestens „bedeutungslos“, wenn sie nicht gar politisch interpretiert und selbst von einstigen Fürsprechern wie Scully bald als „paramilitärisch“ oder „totalitär“ bezeichnet wurden. Gegen solche um 1970 kulminierenden und einerseits auf das physische Erscheinungsbild von Architektur, andererseits aber auch die vermeintliche gesellschaftliche „Bedeutung“ von Formen abstellenden Debatten wirkte Rudolphs gleichzeitige Beschäftigung mit technischen Utopien wie Megastrukturen, seine Faszination für das „Mysterium“ der Architektur sowie seine unveränderte Auffassung von Architektur und Städtebau als Kunst zunehmend anachronistisch und entrückt.

Insbesondere die Kritik Venturis muss jedoch vor dem Hintergrund der Gesellschaftsentwicklung der späten 60er und frühen 70er Jahre betrachtet werden, da sie durchaus Parallelen zur Rhetorik der Studenten- und Bürgerrechtsbewegung zeigt. Nicht zuletzt wegen ihrer Tätigkeit an den Hochschulen übernahmen Moore, Venturi, Scott Brown und andere nicht nur die Rhetorik, sondern auch die gedanklichen Kurzschlüsse der Protestbewegung, die zugunsten plakativer Thesen gern auf differenziertere Betrachtungen verzichtete. Wie Vietnam nach solcher Logik allein „Johnsons Krieg“ war, stellte sich auch die Stadterneuerung allein als „urban removal“ von unerwünschten Bevölkerungsgruppen dar, mit dem sich die Moderne zum willfährigen Werkzeug von profitgierigen Spekulanten und geltungssüchtigen Politikern gemacht hatte. Rudolph und die zweite Generation wurden so, wie nicht zuletzt das Beispiel Scullys von 1974 zeigt, auch zur Projektionsfläche für die enttäuschten Erwartungen einer Gesellschaft, die nur allzu gern an Johnsons „*we can do it all*“ geglaubt hatte und sich nun unvermittelt einer ganzen Reihe von gesellschaftlichen, ökonomischen und auch militärischen Grenzen gegenüber sah.

Ganz auf dieser Linie stellten die dritte Generation auch rasch einen Kurzschluss zwischen der architektonischen Form und deren vermeintlichen Bedeutung her, der jedoch aus der Rückschau kaum mehr überzeugen kann. Vergleiche wie die Venturis, die eine Unterscheidung zwischen relevanten und irrelevanten Formen konstruieren, halten der Realität nicht stand, da sich aus heutiger Sicht auch scheinbar formal zugänglichere Projekte wie Charles Moores Church Street South in New Haven oder seine Piazza d'Italia in New Orleans als nicht erfolgreicher erwiesen haben. Mit ihrer Sicht, dass

die „abstrakte“ oder „elitäre“ Formensprache der Moderne mit ihrem Verzicht auf vertraute Muster und Formen die Kommunikation zwischen Architektur und Nutzer unterband und dadurch öffentliches Leben unmöglich machte, entging der dritten Generation die fundamentale Bedeutung des gesellschaftlichen Wandels, der letztlich aus handfesten sozialen oder ethnischen Motiven die Städte niedergehen ließ und zu einer Gesellschaft führte, die sich zunehmend ins Private zurückzog und das öffentliche Leben vernachlässigte.<sup>4</sup> Die von der dritten Generation gewünschte Anerkennung der „Realität“ der Stadt schlug sich allzu häufig nur in einer vermeintlich realistischen Symbolik nieder, während „die Menschen“ oder auch „die Armen“ darüber hinaus weitgehend Abstrakta blieben.

So zogen Venturi und seine Anhänger, angeregt von Jacobs, gegen Einfachheit und scheinbare Einfalt der Moderne ins Feld, ohne jedoch die Bemühungen der zweiten Generation um Vielfalt und Komplexität gelten zu lassen, weil diese sich – so die geläufige Argumentation – zum Diener von Kommerz, Bürokratie und den Interessen der Oberschicht gemacht hatten. Dennoch konnte dieser Widerspruch und insbesondere Venturis Wandlung vom behutsamen „Sowohl-als auch“ zum rigorosen „Entweder-oder“ schon Zeitgenossen nicht überzeugen, und so stellte auch Fred Koetter 1974 fest, dass angesichts des von Venturi und Scott Brown propagierten Pluralismus der Vergleich Guild House vs. Crawford Manor und die Abwertung Rudolphs als „irrelevant“ nicht zu verstehen sei, da dieser doch gerade auf die einst angestrebte Komplexität und Vielfalt der gebauten Umwelt hinarbeite.<sup>5</sup>

### Eine neue Sichtweise

Doch es soll hier nicht um eine Verteidigung Rudolphs gegen die Argumente Venturis, Scullys und anderer gehen, denn auch spätere, Rudolph zuneigendere Betrachtungen tragen aus heutiger Sicht den Makel der Zeitgebundenheit. Wie die Parallelen zwischen Rudolph und den Postmodernen zeigen, war Rudolph keineswegs der „resolute“ Moderne, zu dem ihn die Kritik der 80er Jahre stilisierte, und daher taugt er auch nicht dazu, ihn gegen die Postmoderne in Stellung zu bringen. Ebenso war er keineswegs der von allen verleugnete „Unsichtbare“, als den ihn Michael Sorkin beschrieb, und auch wenn er insbesondere den historistischen Spielarten der Postmoderne kritisch gegenüberstand und der Moderne bis zum Ende seines Lebens treu blieb, war er doch kein Märtyrer dieser Richtung, zu dem Peter Blake ihn erheben wollte.

4 vgl. Kevin Keim, in: Charles Moore, Kevin Keim (Hg.): *You Have to Pay for the Public Life*. Cambridge (Mass.) 2001, S. xx ff.

5 Fred Koetter: *On Robert Venturi, Denise Scott Brown and Steven Izenour's Learning from Las Vegas*. In: *Oppositions* 3 (1974), S. 103.

Auch die Einstufung Rudolphs als weitgehend verkanntem „Urbanisten“, die Robert Bruegmann 2003 vornahm, vermag nicht recht zu überzeugen. Zwar können Einzelbauten wie das Art and Architecture Building und auch das Blue Cross-Blue Shield-Gebäude wegen ihrer Einpassung in den Kontext als durchaus gelungen bezeichnet werden, doch größere Projekte wie etwa der Campus des SMTI oder auch das Kunstgebäude in Wellesley befinden sich gerade nicht in einem städtischen Umfeld und entziehen sich damit einer städtebaulichen Bewertung. Rudolphs größtes urbanes Projekt hingegen, das State Service Center in Boston, erweist sich bei näherem Hinsehen als nur eingeschränkt erfolgreich und offenbart eine merkwürdige Ambivalenz im Denken Rudolphs, die jedoch aus seiner zwiespältigen Position als eher behutsamer Reformierender verständlich wird. So fasst der Komplex zwar den Straßenraum nach traditionellem Vorbild, doch wird diese Randbebauung durch den öffentlichen Hof erschlossen, so dass die Gebäude der Straße den Rücken zukehren. Anders als Jane Jacobs, mit der Rudolph durchaus die Wiederentdeckung der Straße als konstituierendes Element der Stadt verband, begriff Rudolph sie in bester CIAM-Manier als vorrangige Domäne des Autos und entzog ihr durch seine öffentliche „Plaza“ im Inneren des Komplexes die Öffentlichkeit, während Jacobs die Straße vorrangig als sozialen Interaktionsraum betrachtete. Darüber hinaus ließ Rudolph, trotz seiner Begeisterung für den Times Square, in seiner eigenen Architektur wenig Raum für Ungeplantes. Statt dessen vertraute er allzu sehr auf die Macht und die Variation der Form als belebendes Element, die – wie von Vincent Scully treffend beschrieben – in jedem Winkel des Bauwerks spürbar ist, jedoch in der Realität keine Wirkung entfalten kann, wenn ein ausschließlich mit öffentlichen Dienststellen gefüllter Komplex nach Feierabend kaum noch Menschen anzieht.

Zudem forderte Rudolph zwar wiederholt Respekt für die „Rolle“ einer Bauaufgabe innerhalb der Hierarchie der Stadt, die in der überwiegenden Zahl der Fälle nach Hintergrundgebäuden verlangt, doch fehlte ihm selbst – wie Heinrich Klotz 1974 richtig erkannte – weitgehend die Gabe zu solcher Zurückhaltung. Im Interview mit Cook und Klotz im Jahr zuvor bekannte Rudolph sogar freimütig, dass er selbst lieber an Aufgaben arbeitete, bei denen „dominante“ Gebäude entstehen konnten und verwies – wenngleich wenig überzeugend – darauf, dass die geforderte Nuancierung letztlich eine Frage der persönlichen „Tonart“ sei, in der man spiele. Solche Zweigleisigkeit findet sich Rudolphs gesamte Karriere hindurch: einerseits appellierte er an die Verantwortung des Architekten in Bezug auf den Bestand und den städtischen Kontext und vertrat die Meinung, der Architekt und der Künstler seien nur „Instrumente“ des gesellschaftlichen Willens, andererseits nahm er für sich selbst in Anspruch, sehr selektiv und voreingenommen sein und



seiner eigenen Wahrheit folgen zu dürfen. Überaus sympathisch erscheint jedoch seine Haltung, nicht jedem Trend hinterherzulaufen, sondern sich seine Vorbilder selbst – und diese vorrangig außerhalb der zeitgenössischen Produktion – zu suchen, und für bestimmte Bauten, seien sie auch noch so oft publiziert und besprochen, nicht einmal „über die Straße“ zu gehen. Damit gelangte er, anders als die auf Eklektizismus setzenden Postmodernen, zu einer echten Erweiterung der modernen Formensprache, gleichzeitig jedoch auch zu einer zutiefst persönlichen und gegen Ende seiner Karriere immer selbstreflexiver anmutenden Architektur.

Am Anfang einer neuen Sicht auf Rudolph muss zunächst die Anerkennung solcher Diskrepanzen zwischen Theorie und gebauter Praxis stehen, die Rudolphs Bauten zu Beispielen einer unperfekten und – gemessen an den in seinen Aufsätzen formulierten Ansprüchen – vielleicht sogar gescheiterten Architektur machen. Andererseits muss eine Neubewertung auch würdigen, dass es Rudolph durchaus gelingt, mit seinen Bauten emotional und psychisch zu „bewegen“. Seine zutiefst sinnliche Architektur ist daher weder das Produkt eines grobschlächtigen Vulgärfunktionalismus noch einer anderweitig brutalisierten Moderne, sondern repräsentiert aus einer reformierten Auffassung der Moderne heraus entwickelte Lösungen, wie sie sich um 1960 anzubieten schienen. Aus heutiger Sicht fasziniert sie nicht nur durch ihren Einfallsreichtum, sondern auch durch ihre formale Kraft, der selbst Vernachlässigung und Alterung wenig anhaben können. Gegen diese robuste Anmutung seiner Bauten steht freilich die Person Rudolphs selbst, die sich keineswegs als der „Koloss“ darstellt, zu der Sorkin sie erhöht hat. Im Gegenteil erweist sich Rudolph als durchaus bescheidener und teilweise überaus selbstkritischer Mensch, der darüber hinaus – einmal mehr ein Produkt der „großen Erwartungen“ der 60er Jahre – auch persönlich hohe Ansprüche an seine Arbeit hatte. Diese schon 1961 von Walter McQuade erkannte und 1997 auch von Stanley Tigerman beschriebene Tendenz, sich von der Architektur zu viel zu erwarten<sup>6</sup>, machte Rudolph nicht nur über die Maßen selbstkritisch, sondern auch anfällig für die im Laufe der 60er Jahre immer zahlreicher werdende Kritik, die ihn – insbesondere im Falle des Art and Architecture Building – persönlich treffen und verbittern musste.

Arnold Hauser hat darauf hingewiesen, dass ein Werk erst durch seine Rezeption im soziologischen Sinne vollendet wird. Da jeder Epoche jedoch eine eigene Rezeption zusteht, kann sich folglich auch die Bedeutung des Werkes über die Zeit wandeln. Nachdem dieser Argumentation folgend

6 *“Rudolph was one of the most dedicated architects I have ever known... His personal tragedy was in his expectations of architecture: That it would confer to him which only life can deliver.”* Stanley Tigerman: Remembering Rudolph. In: Architectural Record, November 1997, S. 26.

die von Venturi gestellte Frage nach der „Relevanz“ oder „Irrelevanz“ von Rudolphs Werk nach 30 Jahren erneut gestellt werden muss, können zwei Betrachtungsmodelle helfen, einen neuen, von Zeitpolemik befreiten Blick auf Rudolph zu gewinnen: Susan Sontags Aufsatz *Anmerkungen zu Camp* von 1966 und Heinrich Klotz' Betrachtung *Konstantes Fortissimo* von 1974. Klotz mag dabei Recht haben, dass Rudolph wegen seines Mangels an Selbstbeschränkung nie ein „wirklich großer Architekt“ geworden ist und dass seine historische Bedeutung daher auch als Katalysator für die Ideen Venturis, Moores und anderer gesehen werden muss. Jedoch merkt er am Beispiel des Art and Architecture Building auch an, dass dessen viel kritisierte Nachteile durchaus als „Vorzüge“ betrachtet werden könnten, da das Gebäude gerade durch seine Ungereimtheiten ein „Mehr“ biete, das der „Phantasie“ Raum lasse. Die Einschätzung und Bewertung dieser Eigenart, so Klotz weiter, hänge aber allein von der Perspektive – sprich: dem subjektiven Wertesystem – des Betrachters ab.<sup>7</sup> Doch auch bedingt durch das zunehmende Alter der Bauten Rudolphs, ihren der Vernachlässigung geschuldeten Verfall und den teilweise drohenden Verlust kann, wie Susan Sontag argumentiert hat, die Bewertung von Rudolphs Werk mit neuer Objektivität vorgenommen werden. Auch dessen an den eigenen Maßstäben Rudolphs gemessenes Scheitern verliert demnach mit wachsendem zeitlichen Abstand an Bedeutung, da dieser, so Sontag, ein Werk von seiner akuten „moralischen Relevanz“ befreit.<sup>8</sup>

Auf diese Weise von den gesellschaftlichen Konnotationen ihrer Entstehungszeit befreit und einer ethischen Bewertung entzogen, können der Ansatz Rudolphs wie auch die Versuche der Postmoderne als letztlich gleichwertig betrachtet werden: als Rebellion gegen ein scheinbar übermächtiges formales Leitbild und als Versuche zur Erweiterung des bestehenden architektonischen Formvokabulars. Rudolphs Beispiel kann somit als Versuch einer Architektur gelten, die weiterhin dem Funktionalismus verpflichtet ist, ihn aber nicht als alleiniges Ziel nimmt; eine Architektur, die *visual delight* zu erreichen sucht, diesen aber nicht als Kulisse zur Schau trägt, sondern aus dem Vokabular der Architektur und aus der persönlichen Sensibilität seines Schöpfers entwickelt. Während Rudolphs Arbeiten nach 1965 und insbesondere seine Entwürfe für Megastrukturen heute als Sackgasse und vielleicht sogar als vergeudetes Talent erscheinen mögen, so wirkt seine plastische, überaus ideenreiche Architektur der Yale-Phase hingegen als durchaus wohlthuende Antithese zur glas- oder natursteinverkleideten Glätte gegenwärtiger Architektur. Darüber

7 Heinrich Klotz: *Konstantes Fortissimo*. In: *Bauwelt* Nr. 20 (Mai 1974), S. 761.

8 „Wenn sein Thema wichtig und aktuell ist, kann es sein, dass wir uns über das Scheitern eines Kunstwerks entrüsten. Die Zeit kann das ändern. Die Zeit befreit das Kunstwerk von der moralischen Relevanz.“ Susan Sontag: *Anmerkungen zu „Camp“*. In: dies.: *Kunst und Antikunst*. München 1980 (Orig.: New York 1966), S. 278.

hinaus thematisiert sie, etwa in der Vermittlung von Klein- und Großmaßstäblichkeit, auch Gestaltungsaspekte, die in den vergangenen Jahren nur noch selten eine Rolle in der Architekturdiskussion gespielt haben.

Durch ihre wohlthuende Plastizität, Robustheit und Permanenz fordert die Architektur Rudolphs zur Auseinandersetzung geradezu heraus und vermittelt, wie eine Besichtigung und ein Durchwandern der Bauten in Yale und Boston zeigen kann, ein fast schon unzeitgemäßes Vergnügen, denn sie lädt, wie schon David Jacobs erkannt hat, zum Erkunden ein und lässt dabei auch die sichtliche Freude ihres Entwerfers spürbar werden, dessen teilweise bizarrer Einfallsreichtum immer wieder zu erstaunen und zu begeistern vermag. Darüber hinaus zeigt insbesondere das Torso gebliebene State Service Center in Boston Zeichen des Scheiterns, die, wie Susan Sontag argumentiert hat, sogar Sympathie auslösen können. Selbst wenn man die Architektur Rudolphs als dunkle, teilweise mysteriös-unterbewusste Arbeiten interpretieren mag, wie dies etwa Philip Nobel tut, stellt sich doch die Frage, ob nicht auch eine solche Architektur ihren Platz hat – als das notwendig Komplementäre: das Düstere neben dem Hellen, das Verworrene neben dem Klaren, das Unperfekte neben dem Erfolgreichen. Zu solch einer neuen Wahrnehmung der Architektur Rudolphs kann, einmal mehr, Susan Sontag eine Hilfestellung geben, die die Bewertung eines Werks auch anhand der von ihm eröffneten „Erlebnisweise“ des Mensch-Seins vornehmen will – und damit Rudolphs eigener Intention, mit seinen Bauten Menschen zu „bewegen“, wieder sehr nahe kommt:

*„Gewöhnlich schätzen wir ein Kunstwerk wegen der Bedeutung und Würde dessen, was es vollbringt. Wir schätzen es, weil es erfolgreich ist – im Hinblick auf das, was es ist und vermutlich im Hinblick auf die Erfüllung der Absichten, die ihm zugrunde liegen... Aber es gibt noch andere Erlebnisweisen[:] eine Kunst, deren Ziel nicht die Schaffung von Harmonien ist, sondern die Überdehnung des Mediums und die Einführung immer zerstörerischer und unlösbarer werdender Probleme... Etwas ist gut, nicht weil es vollendet ist, sondern weil damit eine neue Wahrheit über die Situation des Menschen, eine neue Erfahrung dessen, was es heißt, Mensch zu sein – kurz, eine neue, gültige Erlebnisweise aufgezeigt wird.“<sup>9</sup>*



## **Anhang: Auswahl von Aufsätzen und Reden Rudolfs**

### **The Changing Philosophy of Architecture (1954)**

*Veröffentlicht in: Architectural Forum, Juli 1954, S. 120–21*

The unique element in architecture is, to quote Dudok, “this serious and beautiful game of space.” This has nothing whatsoever to do with the allotment of so many square feet to this and that function, important as that may be, but with the creation of living, breathing, dynamic spaces of infinite variety, capable of helping man forget something of his troubles.

Modern architecture’s range of expression is today from A to B. We build isolated buildings with no regard to the space between them, monotonous and endless streets, too many goldfish bowls, too few caves. We tend to build merely diagrams of buildings. The diagram consists of regularly spaced bays, with the long sides filled with glass and the end walls filled with some opaque material. If we raise it on *pilotis*, we might even snare an important prize – as in the recent Ottawa competition. We need creativity as well as unity.

Modern architecture is tragically lacking in eloquent space concepts partially because we are constantly bombarded with various specialists in architecture who do not relate their worthy findings to the whole:

▶ First on the list of specialists are the new functionalists who apparently think of architecture as an assemblage of workable parts without regard to proportion, scale and composition. The masters of the twenties were never functionalists in this sense. One does not understand why the sensitive, traditional architect who “goes modern” – to use that detestable and revealing phrase – usually forgets all principles of architecture, which indeed do not change.

▶ Second, we have the climate controlists with their extreme distortions of form in the name of pseudoscientific and their naïve contentions about orientation – as if they had invented the compass.

▶ Third, we have the structural exhibitionists. Exciting as Buckminster Fullers domes may be or the latest space frames, they are merely a means

to an end and not architecture. Of course, such devices can be used to produce great architecture.

► Then we have too many site planners who are concerned only with ratios of people to land and “how quickly one can get there” – never “how to get there.”

► Most tragic of all, we have Robert Moses, who is forming the most important building of the decade, the Coliseum in New York.

The list of dissectors is endless.

### **Facades finished in wallpaper**

Architectural space is related to a room and a city. The characteristic space created in the typical American city is the endless street leading “on, on, on” with advertisements shouting “stop, stop, stop.” They suggest “I’m a bird in passage,” as Gordon Cullen so aptly describes it. We abound in technical progress but our cities are incoherent assemblies of structures, each crying for as much attention as possible. The alignment of buildings alongside our endless streets suggests large rolls of wallpaper pasted on. Sometimes the wallpaper appears as if it is about to crumple and fall. We need desperately to relearn the art of disposing our buildings to create different kinds of space: the quiet, enclosed, isolated, shaded space; the hustling, bustling space, pungent with vitality; the paved, dignified, vast, sumptuous, even awe-inspiring space; the mysterious space; the transition space which defines, separates, and yet joins juxtaposed spaces of contrasting character.

We need sequences of space which arouse one’s curiosity, give a sense of anticipation, which beckon and impel us to rush forward to find that releasing space which dominates, which climaxes and acts as a magnet, and gives direction. For instance, the Duomo in Florence is a magnet which dominates the whole city and orientates one. In Manhattan we are reduced to the Third Ave. elevated to perform this vital function. Most important of all we need those outer spaces which encourage social contact.

I have just returned from Europe and the Middle East and one realizes again more forcibly than ever that man has accomplished these things in other cultures. He used piazzas, courtyards, squares, freestanding sculptures, manipulating the approaches, and sequences of space. However, we must realize that the motorcar has rendered the traditional solutions invalid. At the same time it has given us a new scale, for now we must perceive our environment from a quickly moving vehicle as well as on foot. We must find our own solutions.

### Down with the tyranny of endless streets

The superblock derived from the gridiron plan of the majority of our cities, has tremendous potentiality. However, the superblock still leaves us with endless streets rushing forward to apparently nothing. Formerly the building, the fountain, the statue, the arch, the picturesque grouping of buildings acted as a focal point and indeed they have given delight for centuries. Why do buildings always have to flank the street? Why can they not sometimes be placed over the street, thereby forming an enclosure and a focal point? Perhaps an area left alongside the street might then become a plaza, thereby starting a whole new sequence of spaces. We desperately need more imagination in the siting of our buildings. The tyranny of the endless street must end.

The Grand Central complex in New York which bisects Park Ave. is perhaps unsurpassed in this country. Buildings which respect each other, flanking Park Ave. and defining its space, form a valid concept, especially when the avenue acts as a great processional to one of the major gateways to the city. This means that sometimes we still have need of facades, buildings of uniform height, to define outer space. Park Ave., along with many other avenues and squares, is being destroyed.

Just as a row of FLLW houses would be abominable, a row of some of our most admired buildings would result in utter chaos.

Our difficulty is that we think too much in terms of individual buildings. In our search for light and air we tend to design freestanding buildings often unrelated to their neighbors or the spaces formed between them. Actually, our cities are indeed strange expressions of a democracy, for each building seems to say to its neighbor: "You stink, so keep your distance."

### Lessons from Rome and Japan

We still have many lessons to learn from Rome. If one wants to create more human outer spaces, one gives thought to siting. Camillo Sitte, in *The Art of Building Cities*, writes: "Of the 255 churches in Rome, 41 are set back with one side against other buildings; 96 with two sides against other buildings; 110 with three sides against other buildings. Only six stand free."

The lessons from Rome also indicate that it is possible to design a building which is complete in itself but is also related to its neighbors. Indeed we are coming to realize that our architecture is much more akin to Renaissance architecture than we formerly thought. The "skin and bones" concept led us to see readily its relationship to Gothic architecture, although actually the "skin and bones" advocates are relying more and more on symbols of construction rather than on actual structure. This principle is again beautifully illustrated by the Japanese house in the Museum of Modern Art's garden

where the actual structure is hidden and we are presented with a system of *symbols of structure*.

We tend to admire nowadays those buildings which have a single generating idea behind them and even the centralized space idea of the Renaissance. For instance, we are leaving behind the house of the forties as a confused one which tried to express what went on behind each bay. Thus the living-room bay could be filled with glass which went to the floor, but the bedroom bay had to have the glass stop at the 2'-6" height to provide privacy (I never quite understood this, since we seldom crawl in our bedrooms). The kitchen bay had its windows a few inches higher still, making a series of steps. Today, we are more interested in the total expression.

The "keep your distance" theory obtains in suburban areas, too. The no-man's land between single-family houses caused by our setback rulings has no meaning whatsoever. The individual house has received tremendous attention, but its relationship to its neighbors and the forming of coherent, usable outer spaces, are completely neglected. Our setback restrictions hinder manipulation of the small amount of land available. Our great architects have shown us how to house people in multistored buildings, but we as architects have not contributed much to the question what to do about the single-family house which must be repeated many times for economic reasons. All too often we merely criticize the speculative builder. The key to this problem undoubtedly lies in restudying our setback restrictions. No society has ever before worked under such stupid restrictions. We plant our orchards more intelligently than our houses.

I mentioned earlier that our buildings aligned along a street often have the appearance of strips of wallpaper pasted on. The manufacturers have observed this tendency toward wallpaper architecture and now one sees advertisements of systems of windows, mullions, spandrels, etc., which may be bought by the yard. This is a natural expression of the industrialization of structure and could be used to good advantage if these elements were so arranged as to create coherent inner and outer space. The important thing about these glass-sheath, taut buildings, as Mies van der Rohe pointed out long ago, is their reflective quality and not alone the effect of light and shadow viewed from outside. Glass in most lights appears opaque. The isolated building reflecting the sky, the trees, and distant building is one thing, but a group of glass-sheathed buildings, one reflecting the other, will provide multiple images which need to be controlled. The light screen wall is here to stay, but its esthetics have not been completely solved.

One can say that the present tendency to reduce everything to a system of rectangles, both in plan and elevation, is an outgrowth of the modular



concept and the machine processes. We accept this discipline but we still long innately for the old play of light and shadow, for something curved. The work of Le Corbusier is still conceived in terms of light and shadow and not so much in terms of reflection. In his building at Marseilles the shaping of the *pilotis* and elements of mechanical equipment is a satisfying foil for his rigid geometry. For many years now he has exploited the visual delights inherent in the forms of mechanical equipment. For instance, why shouldn't ductwork be a veritable tree inside, or a vine climbing over the façade? if we are to spend up to 60% of our budget on mechanical equipment we should drive more than physical comfort from it. Visual exploitation of it may become the sculpture of our time.

### **The prime ingredient: visual delight**

Yes, the architect's prime responsibility is to give visual delight and the treatment of space is the prime determinant and most important architectural measure of a culture. The public is confused as never before about the exact function of an architect, for we have gone through a long period where the specialist talked only of social responsibility, techniques, economy, "the architect as coordinator." We have apologized for being concerned with visual design and indeed there has been little discussion of it even in our schools. This fact is demonstrated again by the difference between a drawing, a model or a photograph, and the actual appearance of so many of our buildings. The conception is constantly discussed, but seldom visually perceived. An architect should be concerned with a building's looks in the rain, or on a summer's day, its profile on a misty day, the different treatment required for that which is close at hand vs. that which is 20 stories removed; with angles of vision, symbolism, and content. We are in a transition stage and our ideals of beauty are in a state of flux. We cannot agree on this or that specific treatment, but each can study and relate his efforts to principles which do not change.

An architect is not merely a beautifier, but our profession should and will die unless we produce that which meets man's highest aspirations.

**The Six Determinants of Architectural Form (1956)***Veröffentlicht in: Architectural Record, Oktober 1956, S. 183–90*

The early theory of modern architecture focused on a very limited area. Many architectural problems were largely ignored, brushed aside as if they didn't exist; disciplines gave way to worship of one god and then another. This limited approach, coupled with the search for excitement, produced some very ungainly buildings, for mankind has surely never built such dry, timid, monotonous, modish structures as we do today. The general disorder has even said by some to be 'human', and anything else is termed pretentious, regimented, intellectual, dictatorial. One of the most serious charges against modern architecture is its failure to produce understandable theories about the relationship of one building to another. The Ecole des Beaux Arts was actually very rich in this aspect while modern architects tend, even today, merely to admire some "human" square, preferably one located as remotely as possible, and to proclaim that "we must make our squares more human." This plea is of course admirable, but it still leaves us with acres of cars and buildings casting shadows a quarter-of-a-mile long. The quickly moving vehicle and unprecedented requirements of sheer bulk have given us many dimensions of scale. Human scale must be coupled to the scale given by a quickly moving vehicle. The Ecole des Beaux Arts created inhuman squares, boulevards, plazas, etc. when there were no automobiles. It is a paradox that our revolt against them has been so strong that we ignore the scale of vehicular traffic. One sees six-story high cottages on the one hand and cottages using skyscraper disciplines on the other. A flea is not designed like an elephant.

If we are concerned with new problems of scale and human response, we should also heed some older ones. Monumentality, symbolism, decoration and so on – age-old human needs – are among the architectural challenges that modern theory has brushed aside. Possibly the extremes are illustrated by the so-called Bay Region style and Mies van der Rohe. The Bay Region style has validity in terms of cottages, but it has made little progress in showing us how to humanize buildings which involve large bulk.

Nikolaus Pevsner writing in the *Architectural Review* of April, 1954, explains that: "The qualities of the modern movement were not developed to please the eye, but because without them no workable, no functioning, no functional architecture is possible in our age. But surely he was reporting on the attitudes of the thirties, not those of today. We no longer think that when the problems of function have been solved, the exterior form will be found crystallized. As Matthew Nowicki warned us in his famous article "Function

and Form," we cannot keep on pretending that we solve our problems without precedent in form.

Many of our problems stem from the concept of functionalism as the prime or only determinant of form. There are certainly as many as six determinants of architectural form, and though their relative importance varies with the individual problem, each is important, each must be heeded.

*The first determinant* is the environment of the building, its relationship to other buildings and the site. As stated above, modern architecture has been particularly weak in this respect and indeed even negative, ignoring especially the relationship of the building to the sky. We usually say that our buildings are related to others by contrast, but this excuse is adequate only too occasionally. Of course, the danger in respecting too literally the earlier architecture, which is usually eclectic in this country, is that we may create a new eclecticism, i.e., one approach to creating harmony with Gothic, another to early New England, another to Georgian, etc.

A truly successful building must be related to its neighbors in terms of scale, proportions, and the space created between the buildings. Most important of all, it must define and render eloquent its role in the city scheme. Buildings such as governmental structures, religious buildings, palaces devoted to entertainment, gateways to the city, should serve as focal points in our cities and could undoubtedly indulge in certain excesses, while buildings for commerce, housing, finance and administration should not dominate our environment.

Just as the 19<sup>th</sup> century architects showed so little regard for construction, we 20<sup>th</sup> century architects tend to disregard our role in the city scape.

*The second determinant* of form is the functional aspects. I will not discuss this except to say that most of our buildings look like assemblages of workable parts from Sweet's Catalog, with little regard for the whole, the ideas expressed, or the human response. This is not to say one is not passionately concerned with how the building works.

*The third determinant* of form is the particular region, climate, landscape and natural lighting conditions with which one is confronted. The great architectural movements of the past have been precisely formulated in a given area, then adapted and spread to other regions, suiting themselves more or less to the particular way of life of the new area.

We now face a period of such development. If adaption, enlargement and enrichment of basic principles of 20<sup>th</sup> century architecture were carried out, related always to the main stream of architecture and the particular region, the world would again be able to create magnificent cities. Unfortunately, little progress has yet been seen. We tend to ignore the particular. Henry-

Russell Hitchcock has pointed out that “the utilitarian language of modern architecture as used throughout the world tends to have something of the thinness and lack of color of basic English. We do not want a uniformity of architecture which might tend to confuse a muddled traveler into attempting to enter a house identical to his own, not just in the wrong street, not even in the wrong city, but actually in the wrong country or wrong hemisphere.”

There are several conditions which tend to limit regional expression. First, there is industrialization; second, ease of travel and communication; third, the rising cost of new materials and skilled labor; fourth, the influence of the architectural press; fifth, the worship of that which is popular and our desire to conform; sixth, the “do it yourself” “according to the manufacturer’s instruction” movement; and seventh, the abstract qualities inherent in the new concept of space.

*The fourth determinant* of form is the particular materials which one uses. Each Material has its own potential, and one seeks the most eloquent expression possible. We are currently going through a structural exhibitionism stage, but this will pass. The vitality of structural forms has beguiled architects into thinking that dramatic use of structure could make great architecture. In fact there has been a real misuse of structure and the formal qualities of architecture are still being ignored. Buckminster Fuller Domes, the latest space frames, the newest plastics, etc., are only new kinds of bricks which broaden our means of expression. Only buildings which need great visual emphasis should utilize such devices, and structure should always remain merely a means to an end. Many younger architects fail to appreciate this basic principle. However, regular structural systems are usually a better method of organizing our designs than the axial arrangement of much traditional architecture.

*The fifth determinant* of form is the peculiar psychological demands of the building or place. Such necessities are met primarily through the manipulation of space and the use of symbols. We are particularly unsure in this aspect, because the revolution threw out much which still has validity. We must anew learn the meaning of monumentality. We must learn how to create a place of worship and inspiration; how to make quiet, enclosed, isolated spaces; spaces full of hustling, bustling activities pungent with vitality; dignified, sumptuous, even awe-inspiring spaces; mysterious spaces; transition spaces which define, separate, and yet join juxtaposed spaces of contrasting character. We need sequences of space of space which arouse one’s curiosity, give a sense of anticipation, beckon and impel us to rush forward to find that releasing space which dominates, which promises a climax and therefore gives direction.

*The sixth and last determinant* of form is concerned with the spirit of the times. This one is perhaps the most difficult of all; here is the call to genius. Sir Geoffrey Scott in *The Architecture of Humanism* says: "The men of the Renaissance evolved a certain architectural style because they liked certain forms of a certain kind. These forms, as such, they preferred, irrespective of their relation to the mechanical means by which they were produced, irrespective of the materials out of which they were constructed, irrespective sometimes even of the actual purposes they were to serve. They had an immediate preference for certain combinations of mass and void, of light and shade, and, compared with this, all other motives in the formation of their distinctive style were insignificant." We need not be ashamed of our own passion for certain forms today, although the layman does not always share our enthusiasm. Interestingly enough, the layman usually reacts favorably to that which is truly great.

These six determinants of architectural form might lead toward richer architectural expression. At the same time one cries for greater expressiveness one must also heed Rudolph Whitkower. He said, "When architects depend on their sensibility and imagination architecture has always gone downhill." There are few geniuses and most of us need guidance and discipline. Our architectural schools are more interested in appearing avant garde than making principles clear.

Isn't it true, however, that as younger architects acquire maturity they begin to feel the need for some of the disciplines they might have been given in school?

A few months ago there appeared in the *Architectural Review* a brilliant article by J. M. Richards entitled "In Defense of the Cliché." He said,

*"In the fine arts it may be necessary for each man to create his own revolution and thereby justify himself as having something personal to say. But in architecture what the architect has personally to say must, in most cases, be subservient to what the building has to do and the part it has to play in the larger prospect – for example, in the design of a town, which is the sum of many architects' buildings. In normal times that goes without saying. But at this moment architecture so sorely needs its plagiarists that the value of not being a genius needs stating afresh.*

*Architecture cannot progress by the fits and starts that a succession of revolutionary ideas involves. Modern architecture brought release from the restrictions of an archaic ready-made style. But the freedom it also brought – freedom to plan in all three dimensions and to create new esthetic values from the exploitation of new techniques – though a source of inspiration to the imaginative design, left most architects up in the*

*air. Design of this kind looked easy to do; but just because of the absence of rules it was particularly difficult to do well. Suddenly, anything was possible; and quality in modern architecture suffered accordingly."*

In one sense any classical building with its columns, capitols, porticoes and window architraves is a collection of clichés. The cantilever, the superstructure perched on pilotis, the glass enclosed staircase tower, the ribbon window, are legitimate expressions of our structural methods that in the last thirty years added so much to the architect's repertoire.

The clichés, in their proper role, are not merely a means of appearing up-to-date, but a means of insuring a civilized standard of design – even in the absence of genius – by providing the architect with a range of well-trying, culturally vital forms and motifs to convert the passive act of plagiarism into the creative act of building up and systematically enriching an architectural language appropriate to our times.

"Cliché" is perhaps not the right word for the enrichments we need. It has too much suggestion of contempt; there is a connotation of superficiality. To provide enrichment a form or motif needs something of real value in a common situation, some quality of lasting validity. Perhaps "standard" is a better term.

Last year I had occasion to analyze the 33 premiated designs from a broad awards program; I found them an interesting barometer to current preferences in forms, motifs, devices, or "esthetics."

If those designs are symptomatic of our present-day attitudes, then one concludes that a new tradition has indeed been established. There were striking similarities in spirit and intent in almost all the buildings selected. For example, 95 per cent utilized regularly spaced structural systems, thereby freeing the interior arrangement. The linear qualities inherent in such cage-like construction were usually emphasized, and were largely the means of organizing and disciplining the design.

It is worth noting that a recreation building, a residence and a war memorial were symmetrically organized; the remainder asymmetrically. One notes that the regular bay system seems more successful when the bay is wide enough to accommodate subsidiary divisions. No new light was shed on the problem of starting and stopping such bay-disciplined designs; they often resembled sliced loaves of bread with no beginning nor end.

Twenty-two per cent of the buildings were to be raised above the ground on pilotis, and another 25 per cent undertook to gain that effect by having the lower floor completely filled with glass enclosing walls. One-half were related to the ground by slab construction; only two were to rest on pedestals.

One of modern architecture's greatest failings has been its lack of interest in the relationship of the building to the sky. Ninety per cent utilized flat roofs; the remainder were to be pitched. Here is a slight cause for concern, for there are many design problems where the silhouette is of the utmost importance. One doubts that a poem was ever written to a flat-roofed building silhouetted against the setting sun. And what about its appearance on a misty, foggy day? The insistence on flat roofs also tends all too often to make modern architecture have the appearance of a dog-house, when juxtaposed against the high ceiling pitched roofs of much earlier architecture. With one exception water appeared to be mysteriously drained from all roofs. Traditional methods of water shedding created real drama, and one longs for the modern equivalents.

Rather surprisingly two-thirds of the architects turned the corners of their buildings by carrying the glass to the corners, with the return wall solid. This desire to reveal the essentially planar aspect of our construction reflected itself in almost all of the plans as well as in the elevations by reducing all wall divisions to a series of rectangles. These modular constructions are undoubtedly expressions of industrialized component parts, although paradoxically most of them undoubtedly will actually be constructed by essentially handicraft methods.

Sixty-five per cent utilized uniform ceiling heights, 25 per cent allowed the ceilings to follow the slope of the pitched roof, while only 10 per cent varied the ceiling heights in any way. This self-imposed uniform ceiling height limitation is difficult to understand when one considers the importance of the psychological effect of varying ceiling heights. To a degree this spatial characteristic is compensated for by the courtyard completely within the building, a device to be utilized by 45 per cent. Twenty per cent of the designers created outer defined courtyards and patios by extending walls out into space.

However, the paucity and limitation of spatial concepts to be utilized are extremely disappointing. Laymen almost never demand that their structure be clearly expressed, but they often describe in eloquent terms architectural space and particular psychological implications desired. The laymen seem more knowing about those matters. This current architectural limitation is evidenced by the lack of interest in the handling of natural light. There are all too often interior spaces which are merely flooded with light without any consideration of psychological or physical effects.

We all recognize that strict functionalism does not satisfy the need for the "sense of symbolism, the lasting monument, the vital ideas and shared emotions that is part of architecture's historical function to perform." In the design awards one finds symbols used three times (it was always a cross) while

two designs incorporated sculpture, and two painting. One understands the difficulties, but it is undoubtedly up to the architect to lead the way.

Perhaps the most important single aspect of those designs as a group is the apparent lack of interest in the environment in which the building is placed and the particular role it plays in the city as a whole. Only 15 per cent, as presented, indicated anything at all of the character of the surrounding structures. The continual thinking in terms of individual buildings as gems unrelated to earlier works is disastrous, creating cities whose buildings tend to brutalize, rather than refine.

The lack of interest in how our buildings actually appear is also indicated by the fact that only four of the thirty-three designs indicated any lettering or signs, and only about one-third indicated any comprehensive landscaping treatment.

Every building, no matter how large or small, is a part of a greater whole; and the architect perforce participates in planning. Park Avenue, like every corner cross-road in the land, is being rebuilt in a fragmented way. Indeed at least one intersection of Park Avenue will shortly have four unrelated buildings, one on each corner, with all-glass facades. It will be interesting to see glass buildings reflecting each other. Much of the esthetic enjoyment of a glass building is its mirroring of earlier and contrasting architecture.

In every cultural effort of each generation it is the very disciplines which we so anxiously want to cross out that help us find and determine our basic values. These of course change with each generation because society is dynamic. But for the clarity of its dynamic force it needs discipline. Otherwise it becomes chaotic.

Great architectural precepts – still valid – would surely suggest other determinants of form than the fashionable or the functional. Perhaps they would suggest also some disciplines, to keep us from being carried away by our new freedoms. Modern architects fought hard against the restraints of outworn styles; the day is won; but the visual disorder of our cities still abounds. Can we enlarge our vision sufficiently to meet this challenge? It is the architect's responsibility.



### **Architectural Education in the United States (1961)**

*Veröffentlicht in: The Voice of America Forum Lectures, Architecture Series, Nr. 9, o.J. Ebenso mit gleichem Wortlaut als „The Architectural Education in U.S.A.“, in: Zodiac 8 (1961), S. 162–65.*

Louis Sullivan took considerable delight in poking fun at all academies, but he never made it very clear just what an architectural student should do; he was against whatever it was that was being done in the academies. Mr. Wright followed him in this, as he did in so many other ways. Indeed, at my first meeting with Wright, which took place at Princeton where I was serving as a visiting critic, he summarily dismissed me by stating all architects who undertook to teach were prostitutes. The truly creative American architects of the last century were in full revolt against all academies and felt that the apprenticeship system was far superior. It was not until 1938, when Walter Gropius arrived in the United States, that a comprehensible alternate was formulated. This alternate is now the established academy and in turn is being questioned.

Today architectural education in the United States is pursued in concert with the practice of architecture. The divorce between action and teaching is ended. This means, among other things, that the leading schools are subjected to constantly changing cross currents; of changing sensibilities of architects themselves and architectural students; of the barrage of technical developments by industry; by the architectural press; and by the constant pressures of specialists such as the structural, mechanical, civil, acoustical, and lighting engineers on the one hand, and the art and architectural historians on the other. The abdication of the architect to the planner in matters pertaining to large-scale, three-dimensional design has created a special and urgent problem, for the planner has clearly demonstrated that he is finally more interested in methodology than three-dimensional realities.

In short, the architect and the architectural student are surrounded in school and out of it by a veritable chorus of specialists clamoring for more attention for their particular specialty. Indeed, as the process of building becomes increasingly more complicated, the architect is challenged in his traditional role.

Against such a background the architectural student is surprisingly aware of changing forces and he is, indeed, often a definitive weather vane. There are always a few gifted students, as yet unencumbered by the more mundane considerations, who can cut through current thought and intuitively suggest verbally and graphically new and valid possibilities. Of course, this is in no way a substitute for the rare architect who builds in such a man-

ner as to change the course of architecture, but the fact remains that often the gifted student is able to anticipate the future. It can be argued that he detects sham, caprice, and the merely fashionable more quickly than his elders, who are so intensely involved and harried that mere habit dominates.

The phenomenon of the brilliant architectural student, without much if any help from his teachers, arriving at new and valid points of departure is the architectural equivalent of children's painting. Just as children are seldom able to carry into adult life the immediacy and essential quality of their early untutored work, most architectural students lose their way when confronted with problems of translating the great conception into three-dimensional reality. Various maladies, flaws and omissions in architectural theory and education become glaringly obvious. Paralyzing fears grip the apprentice architect, and usually he settles down into someone else's office, allowing the required three-year apprenticeship to extend indefinitely. By the time he has faced up to the various problems of building, he has lost his ability to think creatively; frustration, lethargy, and newly acquired personal responsibilities prevent him from making that contribution which seemed so imminent as an architectural student.

The question, of course, may be asked, "Why don't the schools prepare their graduates more adequately for the apprenticeship years?" There are fortunately varied kinds of schools in the United States, some specializing in architectural design, others taking the attitude that they are training architectural draftsmen, and that the architects will develop continuity within their own firms. Courses vary from Yale and Harvard's eight-year course, not counting the three-year apprenticeship in an architectural office, to five years at most accredited schools in the United States. The schools with longer training periods do not spend more time in the pursuit of architectural studies, but rather require bachelor degrees in the humanities. The variety of different kinds of schools in the United States is of inestimable value, but it is questionable whether or not students find the most appropriate school for their particular bent or talents. Too often it is a matter of simple geography or pocketbook. The important point is the fact that the leading schools approach architecture as a creative art, but creativity cannot be taught. However, an atmosphere and approach can be nurtured whereby the problems are defined and the student can commence the endless journey to find himself.

When architecture as a work of art is discussed with the neophyte architect, the professor, of necessity, must start with the particular set of prejudices of the architect in question. The artist always ignores certain problems, addressing himself to a selected few. He proceeds to solve these so eloquently that everyone understands the statement and its truly glorious solution. Thus,

when one stands in front of the Mies Van der Rohe office building on New York City's Park Avenue, it seems absolute in its authority although countless considerations are ignored. Another set of problems are ignored at Frank Lloyd Wright's home in the desert, although it has equal authority. It is axiomatic that certain problems must be ignored if a great work of art is to be created, and in the hands of the artist this is justifiable, indeed necessary. The student of architecture takes refuge in this fact and often finds his critics stogy because they insist that all problems be solved, or at least recognized. In a sense this is unfair, for the student feels that he too is a great artist (if unrecognized) and must be allowed the same prerogatives as the great mature architect.

This perennial problem of selection or approach to architecture seems to be aggravated by the tempo of American life. It is often said that we tire of a particular point of view and look for new sensations rather than developing more consistent threads. This is not altogether true, for we are currently reassessing the international style and many of its Assumptions. The architectural philosophies, principles, and theories, complete with some fetishes of the European architecture developed during the twenties, arrived in this country via Walter Gropius at Harvard. He did not preach a dogma but rather defined clearly a broad approach. The more gifted of his students were able to build on his teaching and indeed this is his lasting contribution to American architecture. Eventually the half-hearted measures then prevalent in most architectural schools were supplanted by Gropius' approach to architectural education. Indeed, the movement which started out as a reaction against the academies soon became the established regime. The ease with which the old died testified to its basic decay, but the relative lack of a fight also delayed the 20<sup>th</sup> century's approach to adequate and glorious development, not only in architectural education but also in buildings actually built.

By 1955 the limitations of the European architectural philosophies of the first part of the 20<sup>th</sup> century were crystal clear, but confusion had risen as to how to make more eloquent our efforts.

<sup>1</sup>The ever-evolving cycle in human affairs is at that point where action has outstripped ideas and theory. The last decade has thrown a glaring light on the omissions, thinness, paucity of ideas, naivete with regard to symbols, lack of creativeness and expressiveness of current architectural theories. Interestingly enough the student and layman recognize this more forcibly than many an architect.

This is certainly not an attack on the great 20<sup>th</sup> century architects who evolved what we now call modern architecture, for their efforts in retrospect

1 Ab hier weitgehend identisch mit Paul Rudolph: Alumni Day Speech, Yale School of Architecture, February 1958. In: *Oppositions* 4 (Oktober 1974), S. 142–43.

seem super-human indeed. It is to say that modern architecture is still a gangling, awkward, ungracious, often inarticulate, precocious, adolescent thing, which has not yet even begun to reach full flower. There are those who would have you believe that we are now tired of those great early precepts, and that we are now at the brink of mannerism. Fortunately this is not true. We are incredibly lucky, for we have yet to see a Golden Age.

I participate in architectural education because I believe that action has indeed outstripped theory and that it is the unique task and responsibility of great universities such as Yale not only to study that which is known but, far more important, also to pierce the unknown. My passion is to participate in this unending search. Theory must again overtake action.

We, in truth, do not know how to do many things which other great periods of architecture have known. Foremost is our lack of a coherent Theory with regard to how to relate one building to another, and to give meaning to the spaces between. The Ecole des Beaux Arts did have theories with regard to this, although they have little relevance to our problems. For six decades now we have damned the Chicago Fair of 1893, but they *did* have a comprehensible way of creating a whole. Indeed, if one compares the gyrations now being indulged in at Idlewild Airport, or the collection of the works of the world's greatest architects at Berlin's "Inter-Bau", one's vote must go to the damned Chicago Fair, no matter how brilliant may be the individual gems. The original concept of New York's Park Avenue – that of a great walled street leading to a gateway to the city, Grand Central Station – was probably a superior one to the haphazard redevelopment currently going on. This is not a plea for a return to the Ecole des Beaux Arts' concepts which no longer work, but a reminder that architects have traditionally determined three-dimensional design on the-largest scale and this is still our responsibility.

We need desperately to relearn the art of disposing our buildings to create different kinds of space: the quiet, enclosed, isolated, shaded space; the hustling, bustling space, pungent with vitality; the paved, dignified, vast, sumptuous, even awe-inspiring space; the mysterious space; the transition space which defines, separates, and yet joins juxtaposed spaces of contrasting character. We need sequences of space which arouse one's curiosity, give a sense of anticipation, which beckon and impel us to rush forward to find that releasing space which dominates, which acts as a climax and magnet, and gives direction. Most important of all, we need those outer spaces which encourage social contact.

The new scale given by the quickly moving vehicles (they will double in fifteen years), and the whole relationship of vehicles to the space between buildings, to the building itself and to the human, presents a complex prob-

lem which cries for understanding. The architect's unique contribution has been the manipulation of inner and outer space. Our traditional concepts of space have been shattered by the automobile and the sheer bulk of our building requirements, but we should not retire to nostalgic, romantic admiration of the European square, which it is currently so fashionable to do. We have something to contribute, and our current abdication to every new specialist is demoralizing and unworthy of our profession. We must find ways of rendering our cities fit for humans, and develop the aesthetics of change. This is our first concern.

Secondly, we are searching for more eloquent relationships between the conceptual aspects of building and techniques. The range of concepts is limited now to gold-fish bowls, buildings on stilts, and the efforts of the structural exhibitionists. The feeling and respect for materials eludes most students, and one fears, some architects. The unique forms inherent in any given material and the construction process must become more clear. In this case, learning by doing probably has little validity because of the number and complexity of the various trades involved. We have almost everything, including the industrialized structure which was such a romantic favorite of the theoriest of the International Style, but we seldom know what to do with our wealth. Driving down Park Avenue is rather like flipping through the pages of a window manufacturer's catalogue. The 35% of our budget which we often spend on mechanical equipment needs reassessment. We should receive more from it than just keeping hot or cold. Structure has caught our imagination, but the mechanical equipment has ruined many fine schemes, turning our buildings into swiss cheese. There is perhaps too much concern in architectural circles about peripheral matters and too little understanding of age-old concepts, such as fine proportions, how to get into a building, relationships of volume to volume, how to relate building to the ground, the sky, and so forth.

Third on our list of forgotten fundamentals is the concern for *visual perception*. An architect should be concerned with how a building looks in the rain, or on a summer day; its profile on a misty day; the different treatment required for that which is close at hand as opposed to that which is 20 stories removed, with angles of vision, symbolism and content.

Fourth and last on our list will be a renewed concern with visual delight. This is indeed the architect's prime responsibility, for other specialists can do everything else that he does and, quite often, much better. The public is confused as never before about the exact function of an architect, for we have gone through a long period where the specialists talked only of social responsibility, techniques, economy and the architect talked only as a coordi-

nator. We have even apologized for being concerned with visual design. This fact is demonstrated again by the difference between a drawing, a model or a photograph, and the actual appearance of so many of our buildings.

Architectural educations' first concern is to perpetuate a climate where the student is acutely and perceptively and incessantly aware of the creative process. We must understand that after all the building committees, the conflicting interests, the budget considerations and the limitations of his fellow man have been taken into consideration, the architect's responsibility has just begun. He must understand that in the exhilarating, awesome moment when he takes pencil in hand, and holds it poised above a white sheet of paper, he has suspended there all that has gone before and all that will ever be. The creative act is all that matters.

**Rudolph (1961)**

*Veröffentlicht in: Perspecta 7 (1961), S. 51*

The Architect must be uniquely prejudiced. If his work is to ring with conviction, he will be completely committed to his particular way of seeing the universe. It is only then that every man sees his particular truth. Only a few find themselves in such a way.

The various dictums of architectural schools usually form the basis of the first works of an architect. Many architects educated in the late '30's and early '40's found themselves adapting the assorted prejudices of the International Style to the single family house in a particular region. This generation was probably lucky, for the International Style's cant and limitations were certainly preferable at that time, or perhaps they were just more easily understood.

A growing awareness is causing many of this generation to question some of the early dogmas, especially the romanticisms regarding the machine, not because they were not partially valid, but because they often failed miserably on many levels, for the concepts were limited. There are many ways of organizing a building or, more importantly an environment; sometimes alien ways are combined in a single building or a group and disaster follows. The Architect must search for his own way because there is not yet a universal outlook, and there are unique problems and unimagined possibilities. The International Style was only the opening chord in a great movement.

The site and the symbolism of the particular building set the course. (Does respect for older attitudes in architecture lead to a new eclecticism?) A single building must be compatible with its neighbors plus suggesting that which could come next. Change is the only constant, but we do not know yet how to build in a compatible way with each other (witness Interbau, Idlewild, etc.) The process of change is the constant creative irritant.

This approach may lead to movie-set making unless there is an underlying attitude towards social forces, a set of preferences, a translation of the spirit of the times. It certainly leads to buildings which seem inconsistent, not only with their predecessors but with concurrent efforts. One even addresses oneself to certain problems in one building and others in the next. All problems can never be solved, indeed it is a characteristic of the 20<sup>th</sup> century that architects are highly selective in determining which problems they want to solve. Mies, for instance, makes wonderful buildings only because he ignores many aspects of a building. If he solved more problems his buildings would be far less potent. This paradox is heightened by the various commitments to functionalism.

Our commitment to individualism is partially a reaction to growing conformity in the 20<sup>th</sup> century, but more importantly an excitement when we sense magnificent new forces and their possibilities. There are too many new worlds to explore, too many new problems crying for solutions, for there to be a universal outlook (every critic implores the gods to make us the same) in an age of profound transition.

An age expresses through its artists certain preferences and attitudes which are inherent to that age, but no man can ascertain at the time those which have validity.



### **Rede an der Brown University (1966)**

*Typoskript, datiert: „December 8, 1966“. Library of Congress, Paul Rudolph Collection.*

Can a city, a neighborhood, or a university campus be a work of art in the 20<sup>th</sup> century? Can or should Harlem, with its constant changing functional requirements, be turned into anything more than a sociologically acceptable, characterless non-place? Is the city so complex that it is no longer possible to render it whole? Has the automobile and sheer bulk of buildings, necessitated by the population explosion, made it impossible to create a human environment?

City planning, or urban design, is an art, the most complex and important of all the arts. It is only through the courage of administrators, boards of trustees, governmental officials, and heads of industry that the current brutalization of “Manmade America” can be rerouted.

Since Stonehenge man has passionately strived to organize his environment, to create the ideal city, the ultimate and most enduring expression of any age. He still aspires, but there is growing confusion. Most planners today are lawyers.

Urban design, as opposed to the design of a single building, is concerned with the relationship of every element to every other element so that the whole is greater than its parts. It is concerned with the relationship of buildings to each other, the form of the space between the buildings, of solids to voids, of buildings to the ground and to the sky, of internal spaces to the exterior form, of sculpture and painting to the building, and, most importantly in our century, the relationship of graphics and the paraphernalia embodying every means of transportation.

Today architects are supposed to design buildings and lawyers do the planning. But buildings depend on their environment: the existing and the future.

We think too much of the building as an entity within itself. The Parthenon depends on its sitting atop the acropolis; on the sequence of spaces revealed as one approaches, on its mysterious relationships to the form of the mountains beyond, and on the eternal and incomparable clarity of the sunlight. All of these elements blend and interact so that finally the ensemble becomes the symbol for an age. Can you imagine a bunch of lawyers planning the acropolis, committees determining needs and functions, economists calculating the budget for Mr. Elgin’s marbles[?]

Our great 20<sup>th</sup> century architects had notions regarding urban design, but since they were revolutionaries, they tended to think that everything in

sight must be torn down and a completely fresh start made. Mr. Wright thought that no architect had ever lived before him, and probably no one would live after him. Therefore, it was not necessary for urban design to grow out of existing environment. Corbusier thought that Paris should be torn down and his buildings, in a park, should replace them. Fortunately, this didn't happen. Gropius prepared elaborate graphs, plotting the course of the sun, and suggested a pseudo-scientific approach to the placement of buildings, complete with statistics, graphs, and pre-computer data. Mies was content with placing his beautiful packages on whatever site his client happened to own.

But how can the creative process contribute to our mushrooming urban problems? Contrary to popular opinion, the creative process is, ultimately, highly impersonal. The urban designer-architect, painter and sculptor must direct his inner vision toward those problems and opportunities of an age, and drive toward those essences which differentiate one epoch from another in order to render it simultaneously timeless and of its time. Any artist is merely an instrument, who senses the drives of an age, and helps translate them into an environment which serves everyone.

Any work of art, if it is to rise above the immediate, must recognize the forces at play in society. The artist has little to do with these forces, but if his inner vision is accurately focused on the needs, the aspirations, the desires (some more admirable than others) of an epoch, then his work will rise above the merely pretty, the sentimental, the provincial, the expedient, and ultimately be seen as speaking in its own unique and peculiar way for an age. Herbert Read puts it this way:

*"I do not believe that the masses can have a culture of their own, distinct from the culture of the elite: at least, such a culture, like peasant art, would be of minor interest. But the masses are necessary to a culture, as soil is necessary to a flower; and there is no culture unless an intimate relationship, at the level of instinct, exists between a people and its poets. One cannot repeat too often, because it is the distinctive characteristic of any humanism, that the images of wholeness that the poet creates out of his own inner contradictions are at the same time symbols of reconciliation for the conflict of instinct and spirit in a people. Without this intimate correspondence, art remains esoteric and the people remain barbaric.*

*Modern Art, it will be said, is and will remain esoteric. I think it is presumptuous to make such an assertion. For a long time Greek art of the archaic period was esoteric, a tribal art or a magical art, but gradually became the art of a civilization. For a long time the art of the catacombs remained esoteric, until it blossomed into the art of Byzantium and the*

*Western world. Even the art of the Renaissance began as an esoteric cult of antiquity.*

*Artists are essential to a civilization, but do not create it."*

The urban designer-architect is impotent unless he recognizes the forces in society and translates these forces or desires into three-dimensional realm. What are the 20<sup>th</sup> century forces which must be tamed, understood, deflected? They are: 1) materialism, 2) sheer increase in size necessitated by the population explosion, and 3) the scientific impact on our society.

The prime force in our country is the materialistic, aggravated by increasing population and the consequently changing political and economic configurations. Materialism has a love affair with first costs which, in turn, are usually less, if precedents are followed, which, in turn, penalizes unduly the creative. The strictly materialistic approach is unspirited, deadening and brutalizes all too often the original that it emulates. But Venice was an almost completely materialistic society, and look what it did. The building as an advertisement is, I believe, as valid as, say, St. Peters, which stands for the power of the Catholic Church. The danger with a building, which is a special type of advertisement, is that it ignores its antecedents, overstates its case, and doesn't respect the larger context in which it is placed.

Our commitment to individualism is partially a reaction to growing conformity in the 20<sup>th</sup> century but, more importantly, an excitement when we sense magnificent new forces and their possibilities. There are too many new worlds to explore, too many new problems crying for solutions, for there to be a universal outlook. In an age of profound transition, every critic implores the gods to make us the same.

The second force, sheer bulk, has caused communications to become almost the dominant element in our physical environment. Road Town U.S.A. and the highways are the result. The American genius for building throughways, bridges, intersections, rendered as voluptuous as a Rubens painting are deep in the American tradition of going on, on, on. There is an assuredness of form, when dealing with the *moving* automobile, that is often breathtaking. It is noteworthy that we seldom question the amount of money spent to get our cars from one place to another; however, the machine when at rest seldom seems happy, warring with its surroundings, indignant with being relegated to a slum of asphalt, ungainly lighting standards, multitudinous signs begetting other signs. The automobile, used to the splendors of the open road, is usually sad in its minimum car park and its occupant often has difficulty getting from the car to the building. In turn, many buildings are almost entirely swallowed by the armadas of cars threatening them.

Most airports are fine examples of the gap between getting parked and stepping aboard the plane. The juncture of dissimilar forms, or the joint, is a prime detriment of all form and so it is between car and building. Kennedy airport is confused and confusing because it is fundamentally an interchange, but it reads like a huge parking lot [and] in the middle are stuck three religious buildings which don't have a chance. The buildings are fundamentally an advertisement for the airlines involved. However, an airport is, finally, a gateway to the city and, for many, a gateway to this country. All its parts should add up to one memorable moment, instead of the architectural zoo that it is. But great urban design is often the result of remodeling. Witness Michaelangelo's Campidoglio in Rome. The car is the problem, but inherent in the problems of form are elements so large that they can be used to organize much of the urban scene.

Functionally and symbolically, Kennedy could yet be saved, by building a great parking structure over all the terminals, allowing all ground traffic to drive reasonably close to its terminal and descend to the waiting room below. Such a structure, because of its size and scale, would dominate the advertisements below. The central parking area could be landscaped so that it is unforgettable, and the whole ensemble would provide a setting for the ceremony of arrival which would be appropriate for our country.

Yes, the automobile and its relationship to the building will become the chief characteristic of the middle 20<sup>th</sup> century. Le Corbusier foresaw all of this in his proposals for Algiers and the raised road bed which becomes a building, or series of buildings, several miles long.

The proposed Lower Manhattan Expressway is usually discussed in terms of being built above the ground (at about half the cost), or below the ground. Land values are, of course, destroyed with a huge expressway above the ground. However, it would be a different story if the raised expressway were conceived as a building, or series of buildings, with the road bed at the Top. Such a building, two or three miles long, should adapt itself to the existing buildings on either side. The "no man's land" between expressway and the existing cityscape, can become the open space between buildings and, therefore, a connection rather than a means of separating buildings from cars.

The automobile is, in a sense, an outer garment which needs to be stored in a closet from time to time. Louis Mumford called it the "insolent monster" and it is true that it takes on rather human characteristics from time to time. However, it is something to be tamed and humanized, not made fun of. Our filling stations are the modern equipment of the village well.

Increased needs of communications has resulted in often beautiful sentinels and supports for radar and other electronic paraphernalia, which is a

new kind of sculpture. Is it possible that signs and billboards of all kinds are the most valid poem of adornment of the exterior environment for the 20<sup>th</sup> century? Mrs. Johnson's war on billboards, in their usual form and placement, is admirable, but this does not negate the fact that in sophisticated hands there is more color, verve and spirit inherent in 20<sup>th</sup> century graphic art than in most easel painting. It is not integrated into the fabric of our environment, partially because we look down on graphic art. The Renaissance would have known what to do with neon tubing. Certainly, the stained glass artists of Chartres cathedral would have reveled in it. If the colorist who painted out the Parthenon's marble had had our factory finishes, he would surely have been elated.

Our pop artists have helped show the connections. Times Square should have five times as many neon signs to completely hiding all those ugly buildings, but its next door "room", the New York Public Library Plaza, should have none.

The third prime force, the contribution of science to our environment, makes it possible to make even higher buildings, wider spans, and has given this country so many different choices of building materials and structural systems that it is often bewildering. Of course, the machine can imitate nature and we have antiques created by machine, wood and marble finishes stamped ok machine made finishes (they are often preferred to the real thing, although they be obviously a falsehood). The machine made finish, somehow, often seems inhuman; partially because it does not wear and, consequently, change with human use. Mies and Gropius evolved an architecture which looked as if it had been made by machine, although it was at first an architecture dependent on super craftsmanship.

The high point of the machine aesthetic was possibly reached in New York's Seagram building, paradoxically finished in bronze and travertine, timeless building materials. The machine aesthetics, in strictly architectural terms, has come to mean buildings whose form is fundamentally a box, or package: where all signs of life or human activity are hidden behind endlessly repeated glass or lightweight panels of absolute regularity, as if the machine was limited to producing rectangular panels. By the strength of his proportions and precision of detailing, Mies has raised this formula to a high art indeed, but two factors inherent in this demanding concept of architecture have rendered it impotent. The first, and most important, is the fact that it is difficult to develop a sense of "place" with elephantine packages whose size and placement are determined by real estate interests, placed according to arbitrary ownership of parcels of land. We are currently witnessing the rise and fall of the curtain wall. It has been shown conclusively that the

curtain wall can only be refined, not used to make a “place” for our rushing crowds to rush to, a definitive prerequisite of an age which is manufacturing people at such a rapid rate. Packages don’t lend themselves to an appropriate hierarchy of building types. They depend mostly on size and materials for their effect. More important, they cannot be readily joined, forming “walls” to define “rooms” and different environments for the city.

Quickly everyone grows tired of the package (even though they tend to be the cheapest) and so the structural system and infilling skin has been decorated in various ways by many architects.

The principal alternate to package architecture grows out of Frank Lloyd Wright’s and Le Corbusier’s concepts that man’s spirit and infinite modes of expression need to be made manifest, celebrated and encouraged. Architecturally this means that the various kinds of buildings need to be made explicit; therefore, a school would never resemble a factory, a multi-storied apartment block would be clearly not an office tower, which is what Mies thinks. A southern town would have a different character from a northern one, and the whole would grow out of the existing.

In so many ways flexibility, the enemy of architecture, would be limited as much as possible, since it tends to become characterless. Those elements which are truly fixed, such as elevators, stairs, stacks of toilets, structure and mechanical systems would be emphasized, and special rooms would be made manifest, accentuated, differentiated, and made into anchors for the more mundane functions in the building.

Such buildings are never complete within themselves but are thought of as a point in time, always growing and changing. Change is the only constant in the 20<sup>th</sup> century. Urban design must be relearned, recognizing again that a city can be a work of art but that the artist must direct his inner vision toward the problems which society, not he, poses. The forces in society are materialism, tremendous bulk and communication problems caused by the population explosion and the scientific impact. Only through art can we remain human.

In “A Midsummer Night’s Dream” you will find:

*“And as imagination bodies forth  
the forms of things unknown, the poet’s pen  
turns them to shapes, and gives to airy nothing  
a local habitation and a name.”*

### **The Expressway as A Multi-Purpose Environment (1968)**

*Typoskript, datiert: „6/4/68“. Library of Congress, Paul Rudolph Collection.*

Expressway design is probably the most difficult and urgent environmental design problem in the USA. It involves vehicular configurations juxtaposed to buildings; widely varying scales; questions of preservation, continuity, and evolving forms of the 20<sup>th</sup> century. Expressways can be more than merely a means of getting from one place to another via automobiles. They can also be, in tightly packed urban situations, a multi-use corridor of immense value to the activities surrounding them. This is, of course, fundamentally a question of the human values inherent in buildings, as opposed to what we have come to think of as the inhuman values in the expressway.

Motor routes afford tremendous pleasure to vast numbers of people. To place all of them underground as a policy would rob many people of some of their most memorable contacts with the city itself. It is, undoubtedly, possible to design expressways utilizing air rights for buildings of all kinds, playgrounds, parking structures, gardens, plazas, and so forth, without brutalizing the entire immediate environment. Such expressways can even be used to organize rather chaotic conditions. It can be argued that the expressway and other paraphernalia needed for transportation of all kinds are the only element in the cityscape which is large enough to help give it appropriate subdivisions and form.

The raised expressway with its vast swath of “no man’s land” on either side is a scaleless, inhuman destroyer of land values. However if the expressway is thought of as a new building form utilizing the space under and over the road bed, then land values on either side would be increased. There is a constant war between the geometry inherent in the moving vehicle which involves curves of all types and changing gradients and the generally rectilinear cage-like structures which form most of our housing, commercial buildings and office spaces. The juxtaposition of these two geometries has many inherent harmonies. This has probably been best illustrated by the Ponte Vecchio in traditional urban design, and by Le Corbusier’s proposals for Algeria in the 20<sup>th</sup> century.

The expressway sometimes makes a mockery of everything that it touches because the great scale of the throughway crushes the delicate scale of the buildings for human beings. The vast scale of the raised throughway with its colonnades, undreamed of before the 20<sup>th</sup> century, has inherent in it a grandeur which could be utilized for human beings. Today, of course, it is merely a wasteland. For instance, the mere size of the supporting elements of the raised expressway could become a modulator for smaller scale housing

between and under the expressway. This modulator of continuous structure is not understood today, for we are accustomed to thinking of buildings with a beginning, a middle, and an end (a Renaissance concept). However, the continuous quality of a building or series of buildings whose Form is modified by the raised freeway could become as important a contribution to architecture and urban design as the skyscraper has been.

Such a building, or series of buildings, several thousand feet long and linear in its character, should also respond to the existing pattern and fabric of the city on either side. Thus, the scale and modulations of the new structure should respond to, and even enhance, the earlier configurations. It can be argued that housing should be the most intimate and delicately scaled of all architectural efforts. This, obviously, is a peculiarly 20<sup>th</sup> century problem in view of the population explosion and the increased physical size of housing complexes. Physical size is not necessarily alien to human qualities. Indeed, quite often buildings which are physically small are very inhuman, and vice versa.

The juxtaposition of ramps, clover leaves and sweeping curves to cage-like structural systems, which tend to be the most economic ones for buildings, is an architectural problem of the first magnitude. It is noteworthy that traditional hill towns have often adapted themselves to the contours of their sites in such a way that the resultant forms have been not unlike some of the forms defined in profile by the configurations of freeways. In other words, the freeway, because of its size, becomes a kind of mountain, or geographical phenomenon. If expressways are thought of as a special kind of man-made geographical environment, giving an opportunity no more nor less important than a valley, a hill, or a river, then a new kind of "contour" architecture might begin to emerge. The nature of large scaled man-made elements gives us a new kind of geography.

It is obvious that buildings should not be thought of in terms of individual entities, except in important and rather isolated cases. It is equally important that we need a 20<sup>th</sup> century architecture which can be timed in terms of construction as open ended, flexible, and capable of growing in many different directions. It is the opposite of the Renaissance notion of architecture, which was complete, finite and limited and became a perfect world within itself. The packages or boxes which pass for most architecture today are hold-overs from the Renaissance and the early 20<sup>th</sup> century's romance with the machine. Buildings conceived in this manner are incapable of dominating the expressway, since they choose to ignore the environment, are incapable of receiving additions or subtractions, and tend to become more and more anonymous. People should not really be packed into such boxes, but an ar-



chitecture far more expressive of its varying functions should arise, which clearly states which buildings are for housing, as opposed to office types, or public buildings for public concerns, as opposed to purely private ones. All of these need to be welded into larger entities, which tend to be formed by the configurations of various types of transportation.

The marriage of these two physically alien, yet mutually dependent, concerns of the city: *buildings for humans and transportation for humans*, is the dominant 20<sup>th</sup> century urban design potential. The expressway, because of its size, importance and location would touch on most of the social, economic and political problems of the 20<sup>th</sup> century. [A study of it] should help to point the way toward a clearer understanding of true 20<sup>th</sup> Century urban design environmental problems, not merely updated, restyled concepts of other centuries.

## Literaturverzeichnis

- Adams, Nicholas: *Paul Rudolph*. In: Casabella 660 (1998), S. 87-90
- Adams, Willi Paul: *Die USA im 20. Jahrhundert*. München: Oldenbourg, 2000
- Albrecht, Johann: *A Conversation with Paul Rudolph*. In: Reflections (Zeitschrift der Architekturfakultät der University of Illinois at Urbana-Champaign), Vol. 2, Nr. 1 (1984), S. 70-77
- Appelbaum, Stanley (Text und Red.); Richard Wurts et al. (Fotos): *The New York World's Fair, 1939/1940 in 155 photographs*. New York : Dover Publ., 1977
- Argan, Giulio Claudio: *Gropius und das Bauhaus*. Braunschweig: Vieweg, 1983 (Bauwelt-Fundamente Bd. 69. Reprint der dt. Erstausgabe, Reinbek 1962)
- Asbell, Bernard: *They Said It Wouldn't Happen in New Haven*. In: New York Times Magazine, 3.9.1967
- Banham, Reyner: *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies*. Harmondsworth: Penguin Books, 1973 (Orig.: 1971)
- Banham, Reyner: *Megastructures: Urban Futures of the Recent Past*. London: Thames & Hudson, 1976
- Banham, Reyner: *A Critic Writes*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996
- Belting, Hans (Hg.): *Kunstgeschichte: Eine Einführung*. Berlin: Reimer, 1986
- Berkeley, Ellen Perry: *Yale: A Building As A Teacher*. In: Architectural Forum, Juli/August 1967, S. 47-53
- Blake, Peter: *The Master Builders*. New York: Knopf, 1961 (Orig.: 1960)
- Blake, Peter: *God's own Junkyard*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1964
- Blake, Peter: *Form Follows Fiasco: Why Modern Architecture Hasn't Worked*. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1977
- Blake, Peter: *No Place Like Utopia*. New York: Norton, 1993

- Blum, Betty: *Interview with Stanley Tigerman* (1998). Chicago Architects Oral History Project, The Art Institute of Chicago, 2003.  
<http://www.artic.edu/aic/libraries/caohp/tigerman.pdf>
- Bourne, Russell: *Yale's Paul Rudolph*. In: Architectural Forum, April 1958, S. 128, 129, 192
- Boyd, Robin: *The Functional Neurosis*. In: Architectural Review, Februar 1956, S. 85-88
- Boyd, Robin: *The Puzzle of Architecture*. Carlton: Melbourne University Press, 1965
- Branch, Mark Alden: *The Building That Won't Go Away*. In: Yale Alumni Magazine, Februar 1998. [http://www.yalealumnimagazine.com/issues/98\\_02/AA.html](http://www.yalealumnimagazine.com/issues/98_02/AA.html)
- Bristol, Katharine G.: *The Pruitt-Igoe Myth*. In: Journal of Architectural Education, Nr. 3 (1991), S. 163-171
- Brolin, Brent C.: *The Failure of Modern Architecture*. London: Studio Vista, 1976
- Bruegmann, Robert: *Interview with Paul Rudolph* (1986). Chicago Architects Oral History Project, The Art Institute of Chicago, 2000.  
<http://www.artic.edu/aic/libraries/caohp/rudolph.pdf>
- Burchard, Marshall: *A New Urban Pattern*. In: Architectural Forum, März 1962, S. 99-101
- Chermayeff, Serge; Alexander, Christopher: *Community and Privacy*. New York: Anchor Books, 1965
- Cody, Jeffrey W.: *Exporting American Architecture 1870-2000*. London, New York: Routledge, 2003
- Cohn, David: *Paul Rudolph alive*. In: Bauwelt 20 (1994), S. 1080
- Collins, Gail: *A „Vision“ of the Future Now An Eyesore*. In: New York Times, 29.04.1979
- Collins, Peter: *Whither Paul Rudolph?* In: Progressive Architecture, August 1961, S. 130-133
- Comerio, Mary C.: *Pruitt Igoe and Other Myths*. Journal of Architectural Education, Nr. 4 (1981), S. 26-31
- Cook, John W.; Klotz, Heinrich: *Conversations with Architects*. London: Lund Humphries, 1973
- Creighton, Thomas: *The New Sensualism*. In: Progressive Architecture, Teil 1: September 1959, S. 141-47; Teil 2: Oktober 1959, S. 180-87
- Creighton, Thomas: *European Diary*. In: Progressive Architecture, August 1960, S. 120-29

- Crosbie, Michael J.: *Paul Rudolph on Yale's A&A*. In: *Architecture: The AIA Journal*, November 1988, S. 100-105
- Cullen, Gordon: *Townscape: das Vokabular der Stadt*. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser, 1991 (Orig.: *Townscape*, London 1961)
- Dahms, Hellmuth Günther: *Grundzüge der Geschichte der Vereinigten Staaten*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997
- Davern, Jeanne M.: *Architecture 1970-1980: A Decade of Change*. New York: McGraw-Hill, 1980
- Davern, Jeanne M.: *A Conversation with Paul Rudolph*. In: *Architectural Record*, März 1982, S. 90-97
- de Alba, Roberto: *Paul Rudolph: The Late Work*. New York: Princeton Architectural Press, 2003
- Domin, Christopher; King, Joseph: *Paul Rudolph: The Florida Houses*. New York: Princeton Architectural Press, 2002
- Drew, Philip: *Die dritte Generation: Architektur zwischen Produkt und Prozeß*. Stuttgart: Hatje, 1972 (Orig.: New York 1972)
- Drexler, Arthur (Hg.): *The Architecture of the Ecole des Beaux Arts*. New York: The Museum of Modern Art, 1977 (Katalog zur Ausstellung im Museum of Modern Art, New York 1975)
- Drexler, Arthur: *Transformationen in der modernen Architektur*. Düsseldorf: Beton-Verlag, 1984
- Eisenhardt, Bob (Regie): *Spaces: The Architecture of Paul Rudolph*. Dokumentarfilm (30 min.), USA 1982
- Eisenman, Peter (Hg.): *Five Architects*. New York: The Museum of Modern Art, 1975
- Ellwood, Craig: *Nonsensualism*. In: *Bauen und Wohnen*, April 1962, S. 143-44
- Faltermeyer, Edmund K.: *How to Wage War on Ugliness*. In: *Fortune*, Mai 1966, S. 130-34, 250, 255-56.
- Fischer, Günther; Fromm, Ludwig et al.: *Abschied von der Postmoderne: Beiträge zur Überwindung der Orientierungskrise*. Braunschweig: Vieweg, 1987 (Bauwelt-Fundamente Bd. 64)
- Fishwick, Marshall; Neil, J. Meredith (Hgg.): *Popular Architecture*. Bowling Green (Ohio): Bowling Green Popular Press, 1974
- Flagge, Ingeborg; Schneider, Romana (Hgg.): *Revision der Postmoderne*. Hamburg: Junius, 2004

- Forster, Kurt W.: *Die Hegemonie der Historie: Amerikanische Architektur der 60er Jahre*. In: Herding, Klaus (Hg.): *Aufklärung anstelle von Andacht: Kulturwissenschaftliche Dimensionen bildender Kunst*. Frankfurt (Main): Lang, 1997
- Forster, Kurt W.: „Hey, Sailor...“: *A Brief Memoir of the Long Life and Short Fame of Paul Rudolph*. In: ANY 21 (Dezember 1997), S. 13-15
- Frampton, Kenneth: *Modern Architecture: A Critical History*. New York: Oxford University Press, 1980
- Gans, Herbert J.: *Popular Culture and High Culture*. New York: Basic Books, 1974
- Giedion, Sigfried: *Raum, Zeit, Architektur*. Zürich: Artemis, 1992 (Übers. der 14. amerikanischen Auflage von *Space, Time and Architecture*, Cambridge 1964)
- Giedion, Sigfried: *Jørn Utzon and the Third Generation*. In: Zodiac 14 (1964), S. 36-47
- Goldberger, Paul: *Yale Art Building – Decade of Crises*. In: New York Times, 30.4.1974
- Goldhagen, Sarah Williams; Legault, Réjean (Hgg.): *Anxious Modernisms: Experimentations in Postwar Architectural Culture*. Montreal, Cambridge (Mass.): Canadian Centre for Architecture/MIT Press, 2000
- Goodman, Robert: *Stadtplanung als Geschäft oder: Handlanger am Reißbrett. Die Zerstörung der amerikanischen Stadt*. Reinbek: Rowohlt, 1973 (Orig.: *After The Planners*, New York 1971)
- Gössel, Peter; Leuthäuser, Gabriele: *Architektur des 20. Jahrhunderts*. Köln: Taschen, 1990
- Gray, Suzan (Hg.): *Architects on Architects*. New York: McGraw-Hill, 2002
- Gropius, Walter: *Scope of Total Architecture*. New York: Harper Bros., 1955
- Hackelsberger, Christoph: *Beton: Stein der Weisen? Nachdenken über einen Baustoff*. Braunschweig: Vieweg, 1988 (Bauwelt-Fundamente Bd. 79)
- Hauser, Arnold: *Soziologie der Kunst*. München: C. H. Beck, 1974
- Herdeg, Klaus: *The Decorated Diagram*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983
- Heyer, Paul: *Architects on Architecture: New Directions in America*. New York: Walker and Company, 1966
- Hitchcock, Henry-Russell; Johnson, Philip: *The International Style*. New York: Norton, 1966 (Orig.: New York 1932)
- Hitchcock, Henry-Russell: *Der Internationale Stil, zwanzig Jahre später* (1951). In: Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson: *Der Internationale Stil*. Braunschweig: Vieweg, 1985 (Bauwelt-Fundamente Bd. 70)

- Hitchcock, Henry-Russell; Drexler, Arthur (Hgg.): *Built in USA: Post-War Architecture*. New York: Simon and Schuster, 1952
- Hitchcock, Henry Russell: *Connecticut, U.S.A., in 1963*. In: *Zodiac* 13 (1964), S. 5-25
- Hobsbawm, Eric: *Das Zeitalter der Extreme*. München: Hanser, 1995
- Hommann, Mary: *City Planning in America*. Westport (Conn.): Praeger, 1993
- Howey, John: *The Sarasota School of Architecture, 1941–1966*. Cambridge (Mass.), London: MIT Press, 1997
- Huber, Benedikt; Süsstrunk, Christian: *Die Bedeutung der Form*. Zürich: Verlag der Fachvereine, 1988
- Hughes, Robert: *Der Schock der Moderne: Kunst im Jahrhundert des Umbruchs*. Düsseldorf, Wien: Econ, 1981 (Orig.: *The Shock of the New*, London 1980)
- Huxtable, Ada Louise: *Complex in Boston is Radically Designed*. In: *New York Times*, 7.11.1963
- Huxtable, Ada Louise: *Winner at Yale*. In: *New York Times*, 10.11.1963
- Huxtable, Ada Louise: *How Success Spoilt SMTI*. In: *New York Times*, 12.2.1967
- Huxtable, Ada Louise: *The Building You Love to Hate*. In: *New York Times*, 12.12.1971
- Huxtable, Ada Louise: *Architecture in '71: Lively Confusion*. In: *New York Times*, 4.1.1972
- Huxtable, Ada Louise: *New Boston Center: Skillful Use of Urban Space*. In: *New York Times*, 11.9.1972
- Huxtable, Ada Louise: *A Prescription for Disaster*. In: *New York Times*, 5.11.1972
- Jackson, Kenneth T. : *Crabgrass Frontier*. New York: Oxford University Press, 1985
- Jackson, Neil: *Craig Ellwood*. London: Laurence King, 2002
- Jacobs, David: *The Rudolph Style: Unpredictable*. In: *New York Times Magazine*, 26.3.1967, S. 46–57
- Jacobs, Jane: *Tod und Leben grosser amerikanischer Städte*. Berlin: Ullstein, 1966 (Bauwelt-Fundamente Bd. 4. Orig.: *The Death and Life of Great American Cities*, New York 1961)
- Jacobus, John: *Twentieth-Century Architecture: The Middle Years*. New York: Praeger, 1966
- Jencks, Charles; Baird, George (Hgg.): *Meaning in Architecture*. London: Barrie & Jenkins, 1969

- Jencks, Charles: *Modern Movements in Architecture*. London: Penguin, 1980 (Orig.: 1973)
- Jencks, Charles: *Fetishism and Architecture*. In: *Architectural Design*, August 1976, S. 492-495
- Jencks, Charles: *Late-Modern-Architecture*. London: Academy Editions, 1980.
- Jencks, Charles: *The language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1977
- Johnson, Lyndon B.: *Remarks at the University of Michigan* (22.5.1964). Lyndon Baines Johnson Library and Museum, [www.lbjlib.utexas.edu/johnson/archives.hom/speeches.hom/640522.asp](http://www.lbjlib.utexas.edu/johnson/archives.hom/speeches.hom/640522.asp)
- Johnson, Philip; Eisenman, Peter (Einführung); Stern, Robert A. M. (Anmerkungen): *Texte zur Architektur*. Stuttgart: DVA, 1982
- Jordy, William H.: *The Symbolic Essence of Modern European Architecture of the Twenties and Its Continuing Influence*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Oktober 1963, S. 177-87
- Kahn, Louis: *Order of Movement and Renewal of the City*. In: *Perspecta* 4 (1957), S. 61
- Kappe, Shelley: *Postmodernism, An [sic] Historicism Hype*. In: *Crit* 4 (1978), S. 9-10
- Kaufmann, Edgar J.: *Architectural Coxcombery or The Desire for Ornament*. In: *Perspecta* 5 (1959), S. 4-15
- Khan, Hasan-Uddin: *International Style*. Köln: Taschen, 1998
- Klotz, Heinrich: *Konstantes Fortissimo*. In: *Bauwelt* Nr. 20 (Mai 1974), S. 760-61
- Klotz, Heinrich: *Moderne und Postmoderne: Architektur der Gegenwart 1960-1980*. Braunschweig: Vieweg, 1987
- Kostof, Spiro: *Die Anatomie der Stadt*. Frankfurt: Campus, 1993
- Koetter, Fred: *On Robert Venturi, Denise Scott Brown, and Steve Izenour's Learning From Las Vegas*. In: *Oppositions* 3 (1974) S. 98-104
- Krieger, Peter: *Paul Rudolph (1918-1997)*. In: *Der Architekt* 11 (1997), S. 635
- Ksiazek, Sarah: *Architecture Culture in the Fifties: Louis Kahn and the National Assembly Complex in Dhaka*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Dezember 1993, S. 416-435
- Kunstler, James Howard: *The Geography of Nowhere*. New York: Touchstone, 1993

- Lange, Ralf: *Architektur und Städtebau der sechziger Jahre: Planen und Bauen in der Bundesrepublik Deutschland und der DDR von 1960 bis 1975*. Bonn: Deutsches Nationalkomitee für Denkmalschutz, 2003.
- Levine, Neil: *The Architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996
- Loeffler, Jane C.: *The Architecture of Diplomacy: Building America's Embassies*. New York: Princeton Architectural Press, 1998
- Lynch, Kevin: *The Image of the City*. Cambridge (Mass.), London: MIT Press, 2000 (Orig.: 1960)
- Maass, John: *Where Architectural Historians Fear to Tread*. In: Journal of the Society of Architectural Historians, März 1969, S. 3-8
- McCallum, Ian: *Architecture USA*. London: Architectural Press, 1959
- McCoy, Esther: *Craig Ellwood: Architecture*. Venedig: Alfieri, 1968
- McCullough, David: *Architectural Spellbinder*. In: Architectural Forum, September 1959, S. 136, 202.
- McDonough, Tom: *The Surface as Stake: A Postscript to Timothy M. Rohan's "Rendering the Surface"*. In: Grey Room 5 (2001), S. 102-111
- McQuade, Walter: *The Exploded Landscape*. In: Perspecta 7 (1961), S. 83-89
- McQuade, Walter: *Rudolph's Roman Road*. In: Architectural Forum, Februar 1963, S. 104-108
- McQuade, Walter; Moholy-Nagy, Sibyl; Burchard, Marshall: *A Building that is an Event: Yale's School of Art and Architecture*. In: Architectural Forum, Februar 1964, S. 64-89
- Middleton, Robin: *Disintegration*. In: Architectural Design, Mai 1967, S. 203-04
- Miller, Ross: *Perspectives* (Interview mit Paul Rudolph). In: Progressive Architecture, Dezember 1990, S. 90-92
- Millon, Henry: *Rudolph at the Cross-Roads*. In: Architectural Design, Dezember 1960, S. 497-504
- Millon, Henry: *Rudolf Wittkower, 'Architectural Principles in the Age of Humanism': Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture*. In: Journal of the Society of Architectural Historians, Mai 1972, S. 83-91
- Mock, Elizabeth (Hg.): *Built in USA 1932-1944*. New York: The Museum of Modern Art, 1944
- Moholy-Nagy, Sibyl: *Native Genius in Anonymous Architecture*. New York: Praeger, 1957
- Moholy-Nagy, Sibyl; Rudolph, Paul: *Paul Rudolph: Bauten und Projekte*. Stuttgart: Hatje, 1970



- Monk, Tony: *The Art and Architecture of Paul Rudolph*. Chichester: Wiley-Academy, 1999
- Moore, Charles W.; Pye, Nicholas (Hgg.): *The Yale Mathematics Building Competition*. New Haven: Yale University Press, 1974
- Moore, Charles W.: *Conclusion*. In: *Oppositions* 6 (1976), S. 20–21
- Moore, Charles; Keim, Kevin (Hg.): *You Have to Pay for the Public Life: Selected Essays of Charles W. Moore*. Cambridge (Mass.), London: MIT Press, 2001
- Mumford, Eric: *The CIAM Discourse on Urbanism 1928–1960*. Cambridge (Mass.), London: MIT Press, 2000
- Mumford, Lewis: *City Development*. New York: Harcourt Brace, 1945
- Muschamp, Herbert: *Paul Rudolph Is Dead at 78*. In: *New York Times*, 9.8.1997
- Muschamp, Herbert: *Leading Lights, Whose Destiny Was to Be Dimmed*. In: *New York Times*, 25.12.1997
- Nelson, George; Rudolph, Paul: *A Question for George Nelson and Paul Rudolph*. In: *Zodiac* 8 (1961), S. 146–47
- Nerdinger, Winfried: *Von der Stilschule zum Creative Design: Walter Gropius als Lehrer*. In: Rainer Wick (Hg.): *Ist die Bauhaus-Pädagogik aktuell?* Köln: König, 1985
- Neumeyer, Fritz: *Quellentexte zur Architekturtheorie*. München; Berlin: Prestel, 2002
- Newton, Roger Hale: *The Pressing Challenge of Our Native American Culture*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 2, Nr. 1 (1942), S. 31–33, 38
- Nobel, Philip: *Ashes to Ashes*. In: *Metropolis Magazine*, April 1998. [http://www.metropolismag.com/html/content\\_0498/ap98yale.htm](http://www.metropolismag.com/html/content_0498/ap98yale.htm)
- Nobel, Philip: *The Architecture of Madness*. In: *Metropolis Magazine*, Oktober 1999. [http://www.metropolismag.com/html/content\\_1099/oc99aom.htm](http://www.metropolismag.com/html/content_1099/oc99aom.htm)
- Ockman, Joan; Berke, Deborah; McLeod, Mary: *Architecture, Criticism, Ideology*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1985
- Ockman, Joan; Eigen, Edward (Hgg.): *Architecture Culture 1943–1968: A Documentary Anthology*. New York: Columbia University Graduate School of Architecture/Rizzoli, 1993.
- Opel, Adolf (Hg.): *Adolf Loos: Ornament und Verbrechen*. Wien: Prachner, 2000

- Patterson, James T.: *Grand Expectations: The United States 1945–1974*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1996
- Pearlman, Jill: *Joseph Hudnut's Other Modernism at the "Harvard Bauhaus"*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 56, Nr. 4 (1997), S. 452–477
- Peter, John: *The Oral History of Modern Architecture*. New York: Abrams, 1994
- Pevsner, Nikolaus: *Address Given at the Inauguration of the New Art and Architecture Building of Yale University*. In: *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 26, Nr. 1 (1967), S. 4–7
- Plumb, Barbara: *Paul's Pacesetter*. In: *New York Times Magazine*, 23.7.1967
- Pommer, Richard: *The Art and Architecture Building at Yale, Once Again*. In: *Burlington Magazine*, Vol. 114, Nr. 837 (1972), S. 853–861
- Powledge, Fred: *Model City*. New York: Simon and Schuster, 1971
- Probst, Hartmut; Schädlich Christian: *Walter Gropius* (3 Bde.). Berlin: Ernst & Sohn, 1986–88
- Reed, Henry H.: *Monumental Architecture, or the Art of Pleasing in Civic Design*. In: *Perspecta* 1 (1952), S. 52–56
- Reese, Ilse M.; Burns James T.: *The Opposites: Expressionism and Formalism at Yale*. In: *Progressive Architecture*, Februar 1964, S. 128–129
- Riesman, David; Glazer, Nathan; Denney, Reuel: *The Lonely Crowd*. New Haven: Yale University Press, 1965 (Orig.: 1950)
- Riley, Terence; Perrella, Stephen (Red.): *The International Style: Exhibition 15 and the Museum of Modern Art*. New York: Rizzoli, 1992 (Columbia Books of Architecture, Bd. 3)
- Rohan, Timothy: *Public and Private Spectacles*. In: *Casabella* 673/674 (1999), S. 138–49, 171–73
- Rohan, Timothy: *Rendering the Surface: Paul Rudolph's Art and Architecture Building at Yale*. In: *Grey Room* 1 (2000), S. 84–107
- Rohan, Timothy: *Architecture in the Age of Alienation: Paul Rudolph's Postwar Academic Buildings*. Cambridge (Mass.), Harvard University, Diss., 2001
- Rosenberg, Bernard; White, David Manning (Hgg.): *Mass Culture: The Popular Arts in America*. Glencoe, IL: The Free Press, 1967 (Orig.: 1957)
- Rowan, Jan C.: *New Blues and New Trends*. In: *Progressive Architecture*, Oktober 1961, S. 134–47
- Rudofsky, Bernard: *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. New York: Doubleday, 1965

- Rowe, Colin: *Robert Venturi and the Yale Mathematics Building* (1970). In: *Oppositions* 6 (1976), S. 11–19
- Rudolph, Paul (Hg.): *Walter Gropius et son école/Walter Gropius – The spread of an idea*. Architecture d’Aujourd’hui, Februar 1950 (Themenheft)
- Rudolph, Paul: *New Directions*. In: *Perspecta* 1 (1952), S. 19–22
- Rudolph, Paul: *The Great Livestock Pavilion Complete*. In: *Architectural Forum*, April 1954, S. 130–34
- Rudolph, Paul: *The Changing Philosophy of Architecture*. In: *Architectural Forum*, Juli 1954, S. 120–21
- Rudolph, Paul: *The Six Determinants of Architectural Form*. In: *Architectural Record*, Oktober 1956, S. 183–190.
- Rudolph, Paul: *Regionalism in Architecture*. In: *Perspecta* 4 (1957), S. 12–19
- Rudolph, Paul: *Alumni Day Speech, Yale School of Architecture, February 1958*. In: *Oppositions* 4 (1974), S. 141–43
- Rudolph, Paul: *To Enrich Our Architecture*. In: *Journal of Architectural Education*, Vol. 13, No. 1 (1958), S. 7–12
- Rudolph, Paul: *The Changing Face of New York*. In: *Journal of the AIA*, April 1959, S. 38–39
- Rudolph, Paul: *Creative Use of Architectural Materials*. In: *Progressive Architecture*, April 1959, S. 92, 94
- Rudolph, Paul: *The Awesome Moment*. In: *Journal of Architectural Education*, Vol. 13, No. 2 (1958), S. 50–51
- Rudolph, Paul: *Response to „The New Sensualism“* (Leserbrief). In: *Progressive Architecture*, November 1959, S. 51, 53
- Rudolph, Paul: *The Architectural Education in U.S.A.* In: *Zodiac* 8 (1961), S. 162–65
- Rudolph, Paul: *Rudolph*. In: *Perspecta* 7 (1961), S. 51–64
- Rudolph, Paul: *Architectural Education in the United States*. In: *The Voice of America Forum Lectures*, Nr. 9, o. J. (ca. 1962)
- Rudolph, Paul: *A View of Washington as a Capital – Or What is Civic Design?* In: *Architectural Forum*, Januar 1963, S. 64–70
- Rudolph, Paul: *Fallingwater*. In: Yukio Futagawa (Hg.): *Frank Lloyd Wright Kaufmann House*. Tokyo: A.D.A. Edita, 1970, S. 2–7
- Rudolph, Paul: *Architectural Drawings*. London: Lund Humphries, 1974
- Rudolph, Paul: *Excerpts from a Conversation*. In: *Perspecta* 22 (1986), S. 102–107
- Schulze, Franz: *Mies van der Rohe*. Chicago, London: University of Chicago Press, 1989

- Schumacher, E. F.: *Small is Beautiful*. New York: Harper & Row, 1973
- Schmertz, Mildred: *Paul Rudolph: Work in Progress*. In: *Architectural Record*, November 1970, S. 89–100
- Schmertz, Mildred: *Resolutely Modernist*. In: *Architectural Record*, Januar 1989, S. 74–85
- Scott, Mel: *American City Planning Since 1890*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1969
- Scott Brown, Denise: *Learning the Wrong Lessons from the Beaux-Arts*. AD Profiles, Nr. 17, ca. 1978, S. 30–32
- Scully, Vincent: *Modern Architecture: The Architecture of Democracy*. New York: Braziller, 1961
- Scully, Vincent: *Art and Architecture Building, Yale University*. In: *Architectural Record*, Mai 1964, S. 325–32
- Scully, Vincent: *American Architecture and Urbanism*. London: Thames & Hudson, 1969
- Scully, Vincent: *Modern Architecture: Revised Edition*. New York: Braziller, 1974
- Scully, Vincent: *The Case For Preservation*. In: *New York Times*, 22.10.1977
- Scully, Vincent: *Buildings Without Souls*. In: *New York Times Magazine*, 8.9.1985
- Scully, Vincent: *Unity Temple and the A&A*. In: *Perspecta* 22 (1986), S. 108–111
- Scully, Vincent; Levine, Neil (Red.): *Modern Architecture and other Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2003
- Sert, José Luis: *Can our Cities Survive?* Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1947 (Orig.: 1942)
- Sharkey, Jane: *Paul Rudolph Designs an Aztec-Style Cluster of Houses for a New Town Near Washington*. In: *New York Times*, 5.11.1967
- Smith, C. Ray: *Supermannerism: New Attitudes in Post-Modern Architecture*. New York: Dutton, 1977
- Smith, Charles R.: *Paul Rudolph and Louis Kahn: A Bibliography*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1987
- Smithson, Alison; Smithson, Peter: *The Heroic Period of Modern Architecture*. New York: Rizzoli, 1981 (erstmalig erschienen in *Architectural Design*, Dezember 1965)
- Sontag, Susan: *Kunst und Antikunst*. München: Hanser, 1980 (Orig: *Against Interpretation*, New York 1966)
- Soo, Lydia M.; Ousterhout, Robert: *On the Destruction of Paul Rudolph's Christian Science Building*. In: *Inland Architect*, März/April 1987, S. 66–73

- Sorkin, Michael: *Paul Rudolph: A Personal Appreciation*. In: Architectural Record, September 1997, S. 40
- Sorkin, Michael: *Exquisite Corpse: Writing on Buildings*. London, New York: Verso, 1991
- Spade, Rupert: *Paul Rudolph*. London: Thames & Hudson, 1971
- Staniszewski, Mary Anne: *The Power of Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge (Mass.), London: MIT Press, 1998
- Steele, Valerie: *Fetisch: Mode, Sex und Macht*. Berlin: Berlin Verlag, 1996
- Stern, Robert A. M.: *New Directions in American Architecture*. New York: Braziller, 1969
- Stern, Robert A. M.: *Yale 1950–1965*. In: *Oppositions* 4 (1974), S. 35–62
- Stern, Robert A. M.: *George Howe: Toward a Modern American Architecture*. New Haven: Yale University Press, 1975
- Stern, Robert A. M.; Gilmartin, Gregory; Mellins, Thomas: *New York 1930*. New York: Rizzoli, 1987
- Stoller, Ezra (Fotos); Nobel, Philip (Einführung): *The Yale Art and Architecture Building*. New York: Princeton Architectural Press, 1999
- Teaford, Jon C.: *The Twentieth-Century American City: Problem, Promise, and Reality*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986
- Teaford, Jon C.: *The Rough Road to Renaissance*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990
- Tigerman, Stanley: *Versus: An American Architect's Alternatives*. New York: Rizzoli, 1982
- Tigerman, Stanley: *Remembering Rudolph*. In: Architectural Record, November 1997, S. 26
- Turner, Paul Venable: *Campus: An American Planning Tradition*. Cambridge (Mass.), London: MIT Press, 1984
- Tzonis, Alexander; Levaivre, Liane; Diamond, Richard: *Architektur in Nordamerika seit 1960*. Basel, Berlin, Boston: Birkhäuser, 1995
- Uhlig, Klaus R.: *Die Stadterneuerung in den USA*. Bonn: Uhlig, 1971 (zugl.: Karlsruhe, Universität, Diss., 1969)
- Vegesack, Alexander von; Remmele, Mathias (Hgg.): *Marcel Breuer - Design und Architektur*. Weil am Rhein: Vitra-Design-Stiftung, 2003
- Venturi, Robert: *Komplexität und Widerspruch in der Architektur*. Braunschweig: Vieweg, 1978 (Bauwelt-Fundamente Bd. 50. Orig.: *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966)

- Venturi, Robert; Scott Brown, Denise; Izenour, Steven: *Learning from Las Vegas*. Cambridge (Mass.), London: MIT Press, 1977 (Orig.: 1972)
- Veronesi, Giulia: *Paul Rudolph*. In: *Zodiac* 8 (1961), S. 148-49
- Vogt, Adolf Max: *Architektur 1940–1980*. Frankfurt (Main), Wien, Berlin: Propyläen, 1980
- Warfield, James P. (Red.): *Paul Rudolph: 1983-84 Recipient of the Plym Distinguished Professorship in Architecture*. Urbana, IL: University of Illinois at Urbana-Champaign, 1983
- Warner, Sam Bass: *The Urban Wilderness: A History of the American City*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1995 (Orig.: New York 1972)
- Watkin, David: *Morality and Architecture*. Oxford: Clarendon Press, 1977
- Whyte, William H.: *The Organization Man*. New York: Touchstone, 1980 (Orig.: 1956)
- Whyte, William H. (Hg.): *The Exploding Metropolis*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1993 (Orig.: Garden City, 1958)
- Wilson, Colin St. John: *The Other Tradition of Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1995
- Wilson, James Q. (Hg.): *Urban Renewal: The Record and the Controversy*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1966
- Wittkower, Rudolf: *Architecture in the Age of Humanism*. London: Tiranti, 1952 (Orig.: 1949)
- Wolf, Peter: *The Evolving City: Urban Design Proposals by Ulrich Franzen and Paul Rudolph*. New York: The American Federation of Arts, 1974
- Wolfe, Tom: *From Bauhaus to Our House*. New York: Bantam Books, 1999 (Orig.: 1981)
- Wright, Gwendolyn; Parks, Janet (Hgg.): *The History of History in American Schools of Architecture*. New York: Princeton Architectural Press, 1990
- Yamasaki, Minoru: *I am for Delight in Architecture*. In: *Progressive Architecture*, März 1959, S. 154-55
- Zimring, Craig: *Modern Monument With a Troubled Past*. In: *AIA Journal*, November 1981, S. 58
- Zucker, Paul (Hg.): *New Architecture and City Planning*. New York: Philosophical Library, 1944

- 100 by Paul Rudolph* (Themenheft). A+U Nr. 80 (1977)
- A School for the Arts at Yale*. In: Architectural Record, Februar 1964, S. 111-120
- A School in The Sun*. In: Architectural Forum, Mai 1960, S. 95-101
- Architettura della generazione 1920* (Themenheft). Zodiac 16 (1996/97)
- Arson Suspected in Fire at Yale Art and Architecture Building*. In: Architectural Record, Juli 1969, S. 36
- Boston Bucks A Trend*. In: Architectural Forum, Dezember 1960, S. 64-69
- Cocoon House*. In: Architectural Forum, Juni 1951, S. 156-59
- Lever House Complete*. In: Architectural Forum, Juni 1952, S. 101-11
- New Architecture in an Old Setting*. In: Architectural Record, Juli 1959, S. 175-86
- Paul Rudolph Cites Old Principles as Bases for Analysis of Today's Work*. In: Architectural Record, Januar 1962, S. 12, 62, 74, 84
- Que devenez-vous Paul Rudolph?* In: Architecture d'Aujourd'hui 265 (1989), S. 24-32
- Rudolph Calls Students to Task of Urban Design*. In: Architectural Record, Mai 1964, S. 23, 26
- Rudolph to Leave Yale*. In: Progressive Architecture, Oktober 1964, S. 93
- Seven Postwar Houses*. In: Architectural Forum, September 1947, S. 77
- Small House in Southeast*. In: Architectural Forum, September 1947, S. 85-89
- The Charlottesville Tapes: Transcript of the Conference at the University of Virginia, School of Architecture, Charlottesville, Va., Nov. 12 and 13, 1982*. New York: Rizzoli, 1985
- The Current Work of Paul Rudolph*. In: Architectural Record, Februar 1957, S. 162-76
- The Mobile Home is the 20th Century Brick*. In: Architectural Record, April 1968, S. 137-46
- The Sixties: A P/A Symposium on the State of Architecture*. In: Progressive Architecture, Teil 1: März 1961 S. 122-33; Teil 2: April 1961, S. 164-69; Teil 3: Mai 1961, S. 136-41
- Two Projects by Paul Rudolph*. In: Architectural Record, Februar 1972, S. 87-96
- UN General Assembly*. In: Architectural Forum, Oktober 1952, S. 144-45
- Yale A and A: Restructured and Still Going Strong*. In: Architectural Record, März 1970, S. 36
- Yale A+A: Restructured And Still Going Strong*. In: Architectural Record, März 1970, S. 37

*Yale School of Art and Architecture*. In: *Progressive Architecture*, Februar 1964, S. 109–127

*Yale School of Art and Architecture Moves Into New Home*. *Yale Daily News*, 8.11.1963

**Verwendete Archive**

*John Peter Collection*. Recorded Sound Division, Library of Congress, Washington D.C., USA

*Paul Rudolph Collection*. Prints and Photographs Division, Library of Congress, Washington D.C., USA

*Paul Rudolph Papers*. Manuscripts and Archives, Yale University, New Haven, CT, USA



## **Bildquellen**

- A+U 80, 1977: Abb. 3-46, 3-47, 4-19 bis 4-21, 4-35, 4-38 bis 4-40, 4-59, 5-16, 5-18
- Alicia Patterson Foundation (<http://aliciapatterson.org/APF0801/APF0801.html>): Abb. 4-2
- Appelbaum/Wurts 1977: Abb. 1-10 bis 1-12
- Architectural Forum: Abb. S. 14; Abb. 2-18, 6-11, 6-25, 6-37 bis 6-46
- Architectural Record: Abb. 5-14, 5-15
- Banham 1976: Abb. 4-13, 4-22
- Black/Futagawa 1973: Abb. 4-44, 4-45, 4-50, 5-35, 5-37 bis 5-39
- Blake 1964: Abb. 3-29, 4-14,
- Blake 1977: Abb. 5-4
- The Chicago Imagebase, University of Illinois at Chicago (<http://tigger.uic.edu/depts/ahaa/imagebase>): Abb. 3-9
- de Alba 2003: Abb. 5-13, 5-20, 5-23, 5-24, 5-29, 5-40 bis 5-45
- Digital Imaging Project, Mary Ann Sullivan, Bluffton University (<http://www.bluffton.edu/~sullivanm>): Abb. 2-27
- Domin/King 2002: Abb. 1-25 bis 1-30, 2-29, 2-35 bis 2-37, 2-48, 3-43, 3-48 bis 3-50
- Emporis (<http://www.emporis.com>): Abb. 5-22
- Goodman 1971: Abb. 4-1, 5-3
- Gropius 1955: Abb. 1-24
- Gössel/Leuthäuser 1990: Abb. 2-9, 2-16, 2-24, 2-25, 3-33, 4-7, 4-9, 4-10, 4-12, 5-5 bis 5-7
- Hitchcock/Drexler 1952: Abb. 2-19
- Hitchcock, Henry Russell: Architektur von Skidmore, Owings & Merrill 1950–1962, Stuttgart 1962: Abb. 2-15, 3-11 bis 3-13
- Howey 1997: Abb. 2-41, 5-28
- Hughes 1981: Abb. 2-26
- Jacobus 1966: Abb. 2-10, 3-16, 3-19, 3-21, 3-22, 3-24, 3-32
- Johnson 1966: Abb. 3-14, 3-15

- Khan 1998: 1-19, 1-20, 1-22, 2-11 bis 2-14, 2-17, 3-23  
The Kidder Smith Slide Archives on American Architecture  
(<http://libraries.mit.edu/rvc/kidder>): Abb. 3-31, 4-30
- Rüdiger P. Kühnle: Abb. 3-27, 3-30, 3-34, 3-41, 3-51, 3-53, 3-60, 3-62, 3-64,  
4-47 bis 4-49, 4-52, 4-54, 4-55, 4-57, 4-58, 5-1, 5-11, 5-12, 5-30 bis 5-  
34, 5-36, 6-8, 6-10, 6-26, 6-28, 6-33, 6-49 bis 6-53
- Lambert, Phyllis (Hg.): *Mies in America*, New York/Montreal 2001:  
Abb. 1-21
- Levine 1996: Abb. 3-54 bis 3-56
- Library of Congress, Washington D.C.: Abb. 3-39
- Loeffler 1998: Abb. 2-20, 2-21, 3-17
- Lyndon Baines Johnson Library and Museum (<http://www.lbjlib.utexas.edu>): Abb. 5-2
- McDonough 2001: Abb. 6-47, 6-48
- Minnesota Historical Society (<http://collections.mnhs.org/visualresources>):  
Abb. 2-2, 2-3
- Mock 1944: Abb. 1-8, 1-16, 1-17
- Moholy-Nagy 1970: Abb. 2-31 bis 2-34, 2-46, 2-47, 2-49, 3-40, 3-42, 3-44,  
3-45, 3-52, 3-57, 3-59, 3-66, 4-32, 4-53, 4-56, 5-8, 5-9, 6-1 bis 6-4, 6-7,  
6-12 bis 6-15
- Monk 1999: Abb. 2-44, 3-25 bis 3-27, 3-68, 4-23, 5-17, 5-19, 5-21
- Moore 1974: Abb. 4-17, 4-18
- Moore/Keim 2001: Abb. 4-15
- New York Architecture Images (<http://www.nyc-architecture.com>):  
Abb. 3-1 bis 3-3, 3-10
- Paul Rudolph Collection, Library of Congress, Washington D.C.: Abb. Um-  
schlag; Abb. 2-38, 2-40, 2-43, 3-36, 3-63, 4-31, 4-41 bis 4-43
- Pei Cobb Freed & Partners: Abb. 3-4 bis 3-7, 3-26
- Pommer, Richard; Spaeth, David: *In the Shadow of Mies*, Chicago/New York  
1988: Abb. 2-4
- Progressive Architecture: Abb. 6-16, 6-18, 6-19, 6-21 bis 6-24, 6-27, 6-30 bis  
6-32, 6-34
- Rudofsky 1965: Abb. 4-3 bis 4-6
- Rudolph 1972: Abb. 1-31, 1-32, 2-28, 2-30, 2-42, 3-58, 3-65, 3-67, 4-24 bis  
4-26, 4-28, 4-29, 4-33, 4-34, 4-36, 4-37, 4-51, 4-62
- Scott 1969: Abb. 1-3, 2-1, 2-7, 2-8, 3-8, 3-37, 3-38
- Scully 1969: Abb. 2-23, 3-18, 3-61
- Sert 1942: Abb. 1-1, 1-23
- Soo/Ousterhoud 1987: Abb. 5-10
- Staniszewski 1998: Abb. 1-4, 2-39

- Stein, Clarence: *Toward New Towns for America*, New York 1957: Abb. 1-2  
Stern et al. 1987: Abb. 1-5, 1-6, 1-9, 1-13, 1-14  
Stoller/Nobel 1999: 3-35, 6-5, 6-6, 6-9, 6-20, 6-29, 6-35, 6-36  
Taylor 1984: Abb. 2-45  
Tzonis et al. 1995: Abb. 2-5, 2-6, 4-8, 4-11, 6-17  
Vegesack/Remmele 2003: Abb. 3-25  
Venturi et al. 1972: Abb. 4-16, 4-60, 4-61  
Eleanor Weinel, University of Oklahoma (<http://www.ou.edu/class/arch4443>): Abb. 2-22  
Whyte 1958: Abb. 3-28  
Wolf 1974: Abb. 4-27  
Zucker 1944: Abb. 1-7, 1-15, 1-18



## **Zusammenfassung**

Der amerikanische Architekt Paul Marvin Rudolph (1918-97) kann als „führendes Mitglied“ (Jeanne Davern) der zweiten Generation moderner Architekten in den USA gelten. Als Absolvent der Graduate School of Design unter Walter Gropius gelangte er in den 50er Jahren schnell zu Ruhm, realisierte in den 60er Jahren eine Reihe einflussreicher Bauten und fiel schließlich mit Beginn der 70er Jahre rasch in Vergessenheit. Dieser bemerkenswert „kurze Ruhm“ (Kurt W. Forster) steht nicht nur im Gegensatz zu den Lebensläufen vieler bekannter Architekten der Gegenwart, sondern macht Rudolph auch zu einem geeigneten Vehikel, um den Wandel der architektonischen Leitbilder in den USA zwischen 1945 und 1980 an einer konkreten Karriere zu verorten.

Die vorliegende Arbeit ist als Ergänzung der in den letzten Jahren erschienen Monographien zu verstehen, die sich sowohl mit Rudolphs Frühwerk in Florida als auch seinem überwiegend in Asien entstandenen Spätwerk beschäftigt haben. Dazwischen klafft in der Aufarbeitung jedoch eine Lücke, so dass zur Beschäftigung mit Rudolphs produktiven mittleren Jahren noch immer auf die lange schon vergriffenen Monographien von Rupert Spade und Sibyl Moholy-Nagy aus den frühen 70er Jahren zurückgegriffen werden muss. Ein Ziel der Arbeit ist es, diese für Rudolph wichtige Schaffensphase zu würdigen, sie in den Kontext der amerikanischen Moderne der 50er und 60er Jahre zu stellen und dabei auch Rudolphs heute weitgehend vergessene Schriften mit einzubeziehen. Darüber hinaus wird Rudolphs Werk in Abweichung von den vorliegenden monographischen Aufarbeitungen jedoch nicht nur auf primäre formale und stilistische Charakteristika hin untersucht. Vielmehr wird seine Karriere – im Sinne eines sozialgeschichtlichen Ansatzes – auch als Resultat des Leitbildwandels im architektonischen und gesellschaftlichen Überbau seiner Zeit begriffen, infolge dessen er zunächst als junger Hoffnungsträger, eine Dekade später jedoch – in den Augen einer abermals jüngeren Generation – bereits als Exponent einer veralteten Richtung galt, dessen Schaffen für die Ära nach Vietnam-Krieg und Studentenbewegung weitgehend als „irrelevant“ (so Robert Venturi) zu gelten hatte.

Um Rudolphs Stellung innerhalb dieses Paradigmenwechsel von der Moderne zur Postmoderne besser einordnen zu können, wird seine Entwicklung in eine synoptische Erzählung aus Architektur-, Städtebau- und Sozialgeschichte eingebettet, die ausführlich auch ausgewählte Architekten, Kritiker und Journalisten seiner Epoche als Vergleichsmodelle berücksichtigt. Rudolph und seine Zeitgenossen werden dabei – im Sinne Arnold Hauers – sowohl als „Produkte“ als auch als „Produzenten“ ihrer Gesellschaft begriffen, deren praktisches und theoretisches Wirken nicht von der gesellschaftlichen Wirklichkeit und den in ihr wirksamen Kräften abstrahiert werden können. Da die Sprache als recht unmittelbarer Ausdruck des Anschauungssystems einer Epoche aufgefasst werden kann, gilt die Aufmerksamkeit insbesondere dem Wandel der Rezeption Rudolphs und seiner Bauten in Architekturkritik und -geschichtsschreibung. Berücksichtigt werden soll in diesem Zusammenhang auch die Wiederentdeckung Rudolphs seit Mitte der 80er Jahre, die ihn jedoch vorrangig für Kritik an der Postmoderne instrumentalisiert und seinen Beitrag – im Positiven wie im Negativen – teilweise verzerrt wiedergegeben hat.

Nachdem die Architektur der 50er Jahre in den vergangenen Jahren bereits eine Neubewertung erfahren hat, steht dies für die 60er und 70er Jahre noch weitgehend aus. Im öffentlichen Bewusstsein genießt die Architektur dieser Zeit nur eine geringe Wertschätzung und scheint vor allem von vielfältigen „Bausünden“ geprägt zu sein, was in der Praxis bereits zu wenig rücksichtsvollen Sanierungen oder zum Abriss geführt hat. So liegt die Chance einer Aufarbeitung von Rudolphs ebenso skulpturaler wie sinnlicher Architektur auch darin, dass die Beiträge seiner Generation wieder stärker ins aktuelle Blickfeld rücken und, vom spezifischen Geschmack ihres Entstehungskontextes ebenso gelöst wie von der überwiegend ablehnenden Rezeption der späten 70er und der frühen 80er Jahre, wieder neu gewürdigt werden können. Eine zeitgemäße Betrachtung und vielleicht sogar eine neue Wertschätzung können nicht zuletzt zu einem positiveren Umgang mit dem zunehmend sanierungsbedürftigen Erbe dieser Architekturepoche beitragen.

## Summary

The American architect Paul Marvin Rudolph (1918-97) can be regarded as a “leading member” (Jeanne Davern) of the second generation of modern Architects in the United States. A graduate of Walter Gropius’ Graduate School of Design, he became a celebrated and widely published architect during the 1950s and enjoyed a growing number of important commissions in the 1960s, until he rapidly vanished from the public as well as from the architectural community’s view during the early 1970s. This remarkably “short fame” (Kurt W. Forster) contrasts sharply with the careers of today’s leading practitioners, and it allows Rudolph’s career to be taken as an adequate vehicle to investigate the changing attitudes and paradigms in American architecture between 1945 and 1980.

My thesis complements the recent monographs on Rudolph which have exclusively focused either on his early work in Florida or on his late work in Asia. Regarding his very productive middle years however, Rupert Spade’s and Sibyl Moholy-Nagy’s monographs from the early 1970s, long out of print, have remained the only comprehensive appraisals to this day. Therefore, my first aim is to critically assess this important phase in Rudolph’s career and to shed a light on his contribution to the middle years of American modern architecture, not only in terms of his built work, but also in terms of his writings, which have not yet been evaluated in a comprehensive manner. Secondly however, I will demonstrate that the course of Rudolph’s career can be regarded as a result of the paradigm shift that occurred during the late 1960s and early 1970s, a shift that transformed American architecture and society alike and also affected Rudolph’s reputation. Regarded as the most promising architect of his generation only a decade earlier, his work was now considered an outdated model, more or less “irrelevant” (as Robert Venturi put it) to a younger generation of architects in the post-student-movement and post-Vietnam-War era.

In order to assess Rudolph’s role within these shifting attitudes, my investigation takes a synoptical approach and provides a narrative both of his

career until 1980 and of the broader developments within the field of architecture and urban planning, and parallels both with the social history of the specific period. Following Arnold Hauser, Rudolph and his contemporaries are regarded equally as creators and creations of their era whose life and work cannot be abstracted from the forces at play in societal context. To reflect this context, I will extensively cite contemporary critique and opinion in order to illustrate their changing attitudes as well as their changing rhetoric. In this regard, attention will be given also to Rudolph's reemergence during the growing reaction against Post-Modernism in the 1980s, when he was often used as a vehicle for criticism that led to distorted assessments of his achievements as well as of his failures.

In conclusion, I wish to argue for a new appreciation of Rudolph's highly sculptural and even sensual approach to architecture which is no longer burdened by thirty-year-old opinions that have caused its built examples to be neglected and sometimes even to be destroyed – a fate that Rudolph's buildings share with architecture of the 1960s in general. But, as Susan Sontag has argued, passing time liberates an object from its immediate "moral relevance", and a new, contemporary appraisal of Rudolph's work can therefore reach beyond the largely negative view of the late 1970s and early 1980s. Such reassessment could help us better understand the architecture of Rudolph's era in general, and maybe even a lead to new sympathy – resulting, hopefully, in a more positive interaction with the architectural heritage of the 1960s, which is more and more in need of rehabilitation.