



1 Adolf Loos, Visitenkarte, um 1898.

«Eine wohnung ohne badezimmer!  
In Amerika eine unmöglichkeit.»<sup>1</sup>

Der Architekt Adolf Loos neigte zur Selbstüberschätzung, das heißt zu einer oft maßlos übertriebenen Gewichtung der eigenen kulturellen Leistungen. Kurz nach seiner Rückkehr aus den Vereinigten Staaten, im Jahr 1896, begann er damit, seine österreichischen Landsleute mit Belehrungen über das, was er für wahre Kultur hielt, zu drangsalieren, in Glossen und Feuilletons, mit Führungen und Vorträgen. In diesen Beiträgen sprach er zum Beispiel darüber, welche Kleidung jemand zu welchem Anlass zu tragen habe (Abb. 1), welche Schuhe bei welcher Gelegenheit die richtigen seien, warum man stets einen Salzstreuer benutzen müsse und bitte niemals ein Salzfass, wie sich Ornament zu Verbrechen verhalte oder auch wie Räume nur in der dritten Dimension ökonomisch zu organisieren seien. Die Belehrungsversuche stilisierte er gerne als persönlichen Kampf gegen Entartung und Unkultur und berief sich dabei auf die angelsächsische Tradition. Mit großer Insistenz reklamierte Loos für sich unwandelbare Kulturwerte und glaubte diese auch verkörpern zu müssen – er figurierte als der «große zukünftige Architekt», klassisch gebildet, an der Spitze gegenwärtiger Kultur und zudem ganz Gentleman.<sup>2</sup>

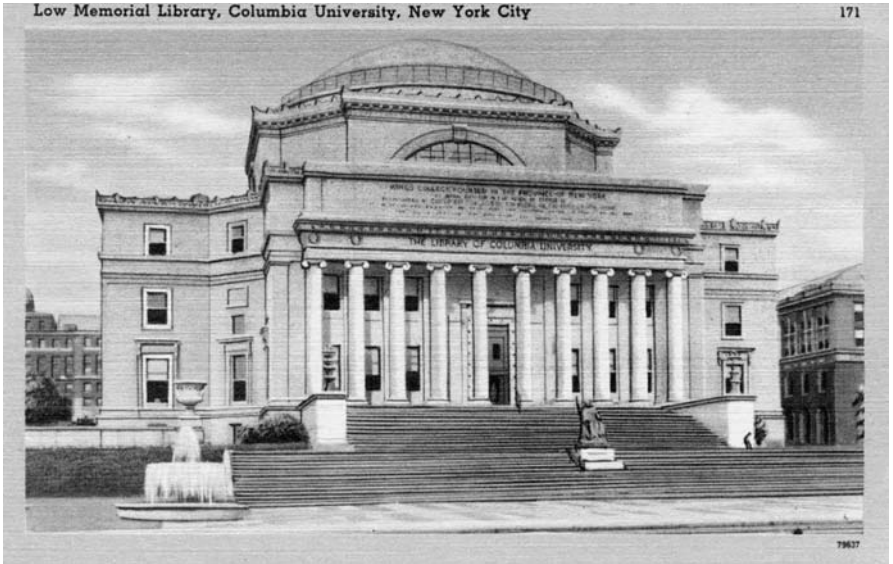
Möglicherweise war die frühe schriftstellerische Hochstapelei einer der Gründe dafür, dass der Architekt eine geradezu absolute Unfehlbarkeit in Fragen des guten Geschmacks und der Architektur, das heißt in Fragen des Styles und des Stils für sich in Anspruch nahm. Loos der von 1892 bis 1896 als armer Schlucker in Philadelphia, Chicago und New York gelebt hatte, war durch seine Erfahrungen dort dermaßen von Land und Leuten eingenommen, dass er Zeit seines Lebens die Vereinigten Staaten als das gelobte Land hinstellte. Nie, so meinte Richard Neutra einmal, habe er einen Menschen getroffen, der sich für Amerika so habe begeistern können wie Loos, «[...] immer wieder hielt er uns die Amerikaner als Beispiel vor, für ihn das einzige Volk, das zu leben verstand.»<sup>3</sup> Fragte man ihn, was er von Amerika empfangen habe, sagte er: «Wundervolles, Arbeitsteilung, Abschaffung der Sklaverei durch die Maschine!»<sup>4</sup> Doch war das natürlich nicht alles. Auch andere kulturelle Werte hatten Loos nachhaltig beeindruckt. So konnte er seinen Österreichern<sup>5</sup> noch 1921 ins Gewissen reden, von Knödeln, Strudeln und Torten zu lassen, denn tausend Mal besser sei es, jeden Morgen eine ordentliche Portion *oat meal* zu essen, denn dieser Speise habe das Land jenseits des Atlantiks «seine energischen Menschen, seine Größe und seine Wohlfahrt» zu verdanken.<sup>6</sup> Richard Neutra fasste die totale Idealisierung des amerikanischen Lebensstils durch den Architekten folgendermaßen zusammen: «Die Menschen in Amerika, wie er sie sah, waren zu einer gesunden, unbeschwerten Einstellung zurückgekehrt, die man in der «alten Heimat» der «Kulturländer» verloren hatte. [...] Die Amerikaner beschrieb er als die glücklichsten Menschen der Welt.»<sup>7</sup>

In diesen positiven Stellungnahmen ging es natürlich nicht zuerst um die Frage, in welchem Stil man bauen sollte, sondern in welchem Stil man zu leben habe. Der Stil des Lebens prägte die Formen des alltäglichen Gebrauchs und die Architektur, nicht die aus der Geschichte genommenen Formen den Lebensstil. Auch deshalb lautete einer der Loos'schen Leitsätze: «Alles, was frühere Jahrhunderte geschaffen haben, kann heute, sofern es noch brauchbar ist, kopiert werden. Neue Erscheinungen unserer Kultur (Eisenbahnwagen, Telephone, Schreibmaschinen etc.) müssen ohne bewußten Anklang an einen bereits überwundenen Stil formal gelöst werden. Änderungen an einem alten Gegenstande, um ihn den modernen Bedürfnissen anzupassen, sind nicht erlaubt. Hier heißt es: Entweder kopieren oder etwas vollständig Neues schaffen.»<sup>8</sup> Dieses Dogma richtete sich vor allem gegen die Stiladaptionen in der Architektur des Historismus und gegen die vielen, nicht funktional gerechtfertigten Verschönerungsabsichten des ornamentfixierten Kunstgewerbes. Eine exakte Kopie eines alten Bildes bleibe – so Loos – weiterhin ein Kunstwerk, aber niemals könne der wahre Künstler «einmal à la Botticelli, das nächstmal à la Tizian und ein andermal à la Rafael Mengs malen. Wie würde man von einem Literaten denken, der heute ein Werk im Stile des Äschylos', morgen ein Gedicht im Stile Gerhart Hauptmanns und übermorgen einen Schwank im Stile Hans Sachs' dichten würde und noch den traurigen Mut besäße, seine Impotenz durch das Eingeständnis seiner Vorbilder zu offenbaren.»<sup>9</sup> Die Nutzung unverbesserbarer Formen war erlaubt, verboten aber die Adaption und Applikation beliebiger Stile auf neue Funktionen. Doch wäre hier zu fragen, welchen Gegenständen der Status unüberbietbarer Zeitlosigkeit denn zukam? Was konnte Halt bieten im schnellen Wandel der Stile und im Getriebe der miteinander konkurrierenden Moden?

In einem Artikel mit dem Titel *Meine Bauschule*, veröffentlicht 1907, legte Loos das für die Architektur ganz unmissverständlich dar und kennzeichnete zudem bekenntnishaft, was er seinen Studenten vermitteln wollte:

An die Stelle der auf unseren Hochschulen gelehrt Bauweise, die teils aus der Adaptierung vergangener Baustile auf unsere Lebensbedürfnisse besteht, teils auf das Suchen nach einem neuen Stil gerichtet ist, will ich meine Lehre setzen: Die Tradition. Im Anfange des neunzehnten Jahrhunderts haben wir die Tradition verlassen. Dort will ich wieder anknüpfen. Unsere Kultur baut sich auf der Erkenntnis von der alles überragenden Größe des klassischen Altertums auf. Die Technik unseres Denkens und Fühlens haben wir von den Römern übernommen. Von den Römern haben wir unser soziales Empfinden und die Zucht der Seele. Seitdem die Menschheit die Größe des klassischen Altertums empfindet, verband die großen Baumeister ein Gedanke. Sie dachten: So wie ich baue, hätten die alten Römer diese Aufgabe auch gelöst. Diesen Gedanken will ich meinen Schülern einimpfen. Das Heute baue sich auf das Gestern auf, so wie sich das Gestern auf das Vorgestern aufgebaut hat. Nie war es anders, – nie wird es anders sein. Es ist die Wahrheit, die ich lehre.<sup>10</sup>

Natürlich war diese Betonung des römischen Anteils an der abendländischen Kultur nicht nur ein Beleg für die Traditionsverbundenheit des Architekten, sondern auch ein Bekenntnis zu den verschiedenen Ausformungen klassizistischer Bauens, die Loos mit der Nennung von Namen wie Fischer von Erlach, Andreas Schlüter und vor allem Karl Friedrich Schinkel aufrufen konnte.<sup>11</sup> Eben diese großen Baukünstler hätten es vermocht, die von kleinen Ornamentikern geschändete Architektur immer wieder zum großen Vorbild der Antike zurückzuführen.<sup>12</sup>



2 McKim, Mead, White, Low Memorial Library, 1895.

Die Präferenz für die klassische Baukunst,<sup>13</sup> speziell in ihrer als römisch tradierten Ausprägung – die Griechen hatten Vorarbeiten geleistet –, war natürlich europäischen, aber vor allem auch amerikanischen Erfahrungen von Adolf Loos zu schulden. Zumindest weist eine Äußerung darauf hin, die sich in einem Erinnerungsprotokoll des frühen Loos-Schülers Gustav Schleicher erhalten hat. Schleicher hatte in Stuttgart studiert und war nach einem Praktikum in New York 1912 nach Wien gekommen, um sich dort an der «Adolf-Loos-Bauschule» weiter zu bilden. Das Vorstellungsgespräch, das in der Privatwohnung des Architekten stattfand, kreiste dann bezeichnenderweise zuerst einmal um die kulturellen Unterschiede zwischen der alten und der neuen Welt.<sup>14</sup> Was Schleicher befremdete und in einiges Erstaunen versetzte, war die Tatsache, dass sich Loos vorbehaltlos zur «klassischen» Architektur bekannte und im gleichen Atemzug den Rückgriff auf die Gotik ablehnte: «Ich bin ein strenger Anhänger alter Tradition. Ich halte Gotik (auf meinen Hinweis auf Woolworth) in Amerika [für] ebenso falsch wie in Berlin (Warenhaus Wertheim), weil sie uns fern liegt. Griechische Säulen. Universität Columbia und Bankhaus Wallstreet, beide von dem vergessenen White, den er scheint, hoch schätzt.»<sup>15</sup> Loos war offenbar über das aktuelle Architekturgehen in den Vereinigten Staaten gut informiert und kannte die genannten Gebäude entweder aus eigener Anschauung oder aus Reproduktionen in Zeitschriften oder Büchern, doch wusste Gustav Schleicher offenbar nicht genau, von wem da die Rede war. Wer verbarg sich hinter dem Namen White, den Loos als bekannt voraussetzte und als Beispiel für richtiges Bauen hinstellte?

Natürlich handelte es sich um keinen anderen als den in New York geborenen Architekten Stanford White (1853–1906), der im Jahr 1879 mit zwei Partnern, Charles Follen McKim und William Rutherford Mead, die Firma *McKim, Mead, and White* gründete, die sich schnell zu einem der produktivsten Architekturbüros der Vereinigten Staaten entwickelte. Was das Büro bis zum ersten Weltkrieg ent-

warf, war – architekturhistorisch gesprochen – lupenreine Stilarchitektur in besserer Beaux-Arts-Tradition, genauer gesagt *American Renaissance*. McKim, Mead, and White bauten unter anderem das Manhattan Municipal Building (fertig gestellt 1915), die Pennsylvania Railway Station in New York (fertig gestellt 1910), sie errichteten aber auch den University Club of New York (fertig gestellt 1899) und den zweiten Madison Square Garden (der 1890 fertig wurde). Natürlich hatte das Büro auch für die von Loos genannten Gebäude verantwortlich gezeichnet, also größere Teile der Columbia University errichtet, etwa die Seth Low Memorial Library (fertig gestellt 1895) (Abb. 2), aber auch das besagte Gebäude der National City Bank umgebaut. Den Namen Stanford White kannte Loos möglicherweise schon aus Chicago, wo er als junger Mann die *World's Columbian Exhibition* besuchte hatte. Dort war das New Yorker Büro mit der Planung und Ausführung des *Agricultural Building* beauftragt worden. Das Gebäude folgte – wie nahezu alle anderen Ausstellungshallen in der ‚White City‘ der *World's Columbian Exhibition* – dezidiert «römischen» Vorbildern und die Architekten kombinierten im Dienste neuer Funktionen und Nutzungen die verschiedensten klassischen Architekturformen miteinander: Triumphbögen, Thermenfenster, Tempelfronten. Das zweite Gebäude des Büros auf der Weltausstellung, das New York State Building, zitierte nahezu buchstäblich die Villa Medici in Rom und spielte damit implizit auch auf die Architekturvorbilder an, die die Partner aus Europa importiert hatten.

Diesem eklektischen Rekurs auf die europäische Tradition kam im damaligen Amerika und ganz besonders im Schaffen von McKim, Mead, and White etwas durchaus Politisches zu, denn die freie Anwendung römischer Stilarchitektur wurde in der *American Renaissance* nicht nur als Ausweis einer mittlerweile erreichten Kulturhöhe verstanden, sondern an diesen forcierten Eklektizismus knüpften sich auch vermehrt Vorstellungen eines eigenständigen amerikanischen Stils und damit einer eigenen amerikanischen Identität.<sup>16</sup> Die Banker der Wallstreet identifizierten sich zu jener Zeit gerne mit den Medici und ließen sich Häuser bauen, die den *palazzi* der reichsten Florentiner Familien des 15. und 16. Jahrhunderts nicht unähnlich sahen. Auch die amerikanischen Präsidenten und ihre Administrationen fanden es passend und politisch opportun, die Größe und Potenz ihres Landes in Formen adaptierter römischer Imperialarchitektur repräsentieren zu lassen. Gerade diesen politisierten Stil bedienten McKim, Mead, and White.

Was Loos aus Amerika und besonders von der Weltausstellung in Chicago mit nach Österreich nahm, war diese spezifisch amerikanische Haltung gegenüber der europäischen Bautradition. Richard Neutra unterstrich in seinen Erinnerungen, dass Loos eine auf klassischem Baustil beruhende Einstellung nach Österreich reimportiert habe, um diese dort gegen Art Nouveau und Jugendstil in Stellung zu bringen. Die Renaissance der «klassischen Kolonnaden» auf der Ausstellung in Chicago habe ihn auf das Tiefste beeindruckt (Abb. 3).<sup>17</sup>

Loos standen, wenn er auf amerikanische Architektur zu sprechen kam und dabei ins Schwärmen geriet, offenbar wirklich Gebäude der *American Renaissance* vor Augen. Das passte insofern zu seiner Definition von Tradition, als Tradition für ihn hieß, unübertroffene Formen gerade bei zeitgenössischen Bauaufgaben kopieren zu dürfen. Dass er auch in seiner eigenen Arbeit auf klassische Werte zurückgriff, ließe sich etwa an dem Projekt zur so genannten Verbauung der Gar-

3 World's Columbian  
Exhibition Chicago, 1893.

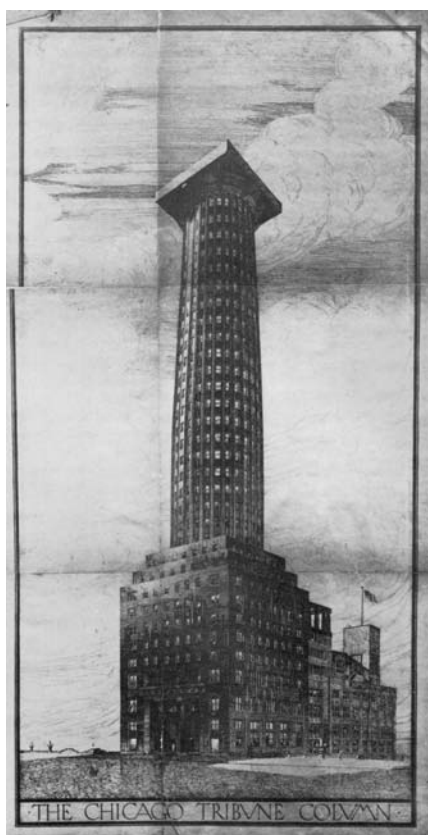


tenbaugründe in Wien festmachen, entworfen 1917. Darin kombiniert Loos zwei mächtige Geschäftshochhäuser mit einer weit ausgreifenden Kolonnadenarchitektur, in deren Zentrum ein Monument für den Kaiser Franz Josef geplant war. Ganz absichtsvoll griff Loos dabei auf imperiale Repräsentationsarchitektur zurück, namentlich wohl auf das Trajansforum in Rom, und machte es einer aktuellen politischen Aufgabe dienstbar. Natürlich hatte das Ähnlichkeit mit der Beaux-Arts-Tradition des Büros *McKim, Mead, and White* – allerdings gab es da auch einen entscheidenden Unterschied, denn anders als die Amerikaner konnte Adolf Loos keinen einzigen seiner hochfliegenden Pläne für öffentliche Bauten realisieren.

Vor dem Hintergrund des Gesagten lässt sich möglicherweise der Beitrag von Adolf Loos zum Wettbewerb für die Chicago Tribune, ein Entwurf, der von der Architekturgeschichte «jahrzehntelang mit Mißbehagen» betrachtet wurde,<sup>18</sup> besser einordnen und in neuer Weise verstehen (Abb. 4). Der im Herbst 1922 fertig gestellte Plan<sup>19</sup> sah eine monumentale kannelierte dorische Säule vor, die mit dem elfgeschossigen Sockelbau die im Wettbewerb zugestandene Maximalhöhe von vierhundert Fuß (umgerechnet circa 122 Meter) erreichen sollte. Loos wollte mit seinem Bau vor allem der Hauptforderung des Ausschreibungstextes Genüge leisten, die da hieß: «to erect the most beautiful and distinctive office building in the world».<sup>20</sup>

Um dieser Aufgabe zu genügen, übersetzte er einen seiner kulturhistorischen Grundsätze ins Bild – so wie er sie in den Artikeln *Meine Bauschule* (1907) oder *Architektur* (1909) niedergelegt hatte: «Unsere Kultur baut sich auf der Erkenntnis von der alles überragenden Größe des klassischen Altertums auf.»<sup>21</sup> In dem Entwurf für die Chicago Tribune nahm Loos die angesprochene Größe der klassischen Baukunst wörtlich und stellte den übergroßen Ausweis von Traditionsverbundenheit auf ein Podest. Die einzelne dorische Säule sollte in ihrer monumentalen Form die irreduzible Kulturhöhe griechischer Formen in römischer Verarbeitung verkörpern und als Architekturdenkmal offenbar für die demokratisch-republikanischen Ideale Amerikas eintreten. Diese hatten sich – das war wohl die Ansicht – von allem Anfang an stilistisch verortet und mit einer klassizisti-





4 Adolf Loos, Entwurf für die Chicago Tribune Column, 1922.

schen Architekturanschauung verbunden, beginnend vielleicht mit Thomas Jeffersons Plänen für das Virginia State Capitol in Richmond, Virginia von 1785–1789 (bekanntermaßen abhängig von der Maison Carrée in Nîmes) bis möglicherweise hin zum Lincoln Memorial des Architekten Henry Bacon, das zwischen 1915 und 1922 entstand und das Bacon – langjähriger Mitarbeiter des Büros *McKim, Mead, and White* – nach dem Vorbild des Zeustempels in Olympia entworfen hatte.<sup>22</sup>

In auffälliger Abweichung von der rein weißen Beaux-Arts-Tradition konzipierte Loos sein Gebäude allerdings aus einem dunklen Material, nämlich aus schwarzem Granit. Mit dieser besonderen Wahl waren offenbar spezifische Aussageabsichten verbunden, denen auch verschiedene Interpreten schon auf den Grund zu gehen versuchten. Am häufigsten verwies man in diesem Zusammenhang auf die eigentliche Bauaufgabe und damit auf die Tatsache, dass es sich ja bei der «Chicago Tribune Column» um das Hauptquartier eines Zeitungsverlages gehandelt habe – Burckhardt Rukschcio und Rudolf Schachel sahen im schwarzen Granit deshalb eine Anspielung auf das Schwarz der Druckerschwärze, in der Säule eine – mehr oder weniger geistreiche – Allusion auf den Begriff der Zeitungskolumne.

Das edle Material sollte – und ich zitiere aus dem Begleittext zum Wettbewerbsprojekt – die Ornamente der Alten ersetzen und damit nachhaltigen Ein-

5 McKim, Mead, White,  
New York Herald Building,  
1895. Zerstört 1921.



druck machen. Wie meinte Loos: «Keine zeichnerische Darstellung ist imstande die Wirkung dieser Säule zu schildern; die glatten, polierten Flächen des Würfels und die Kannelierungen der Säule würden den Beschauer überwältigen. Es würde eine Überraschung, eine Sensation selbst in unserer modernen und blasierten Zeit geben.»<sup>23</sup> Offenbar hatte der Architekt vor, mit der Säule auch einen stilistischen Prüfstein in die Welt zu setzen, an dem man auf ewig hätte künstlerische und politische Werte ablesen sollen.<sup>24</sup> Der Leitgedanke des Entwurfs war deshalb auch der Begriff «Tradition» – nichts anderes kam bei dieser besonderen Bauaufgabe für Loos in Frage. Architekturformen ohne Tradition zu wählen, wie die deutschen, österreichischen und französischen Baukünstler, wäre – so hieß es in besagtem Begleittext – hier unmöglich gewesen, weil «alle diese untraditionellen Formen» nur allzu rasch von neuen widerlegt werden. Der Wettbewerbsentwurf war also auch ein Statement gegen den raschen Wechsel der Architekturanschauungen und -stile, er war ein Statement gegen – vermeintlich – modische Trends in der europäischen Baukunst. Während Loos den deutschen, österreichischen und französischen Kollegen schlechte Noten erteilte und sie als modisch an den Pranger stellte, hob er zwei Gebäude in seinen Erläuterungen lobend hervor. Erstaunlicherweise handelte es sich dabei nicht um Gebäude in Chicago, sondern in New York, genauer gesagt um zwei Gebäude des Büros *McKim, Mead, and White*. Loos kam in seinem Text gleich zweimal auf das *New York Herald Building* (Abb. 5) und die *Pierpont Morgan Library* zu sprechen und strich an beiden die eindrucksvoll angelegten Eingangshallen und Treppenanlagen heraus. Wie in diesen Beispielen habe auch er, Loos, in seinem Entwurf auf großzügige Vornehmheit bestanden und dabei absichtsvoll Raum verschwendet. Die Nennung vor allem des *New York Herald Building* hatte deshalb etwas Kurioses, weil die 1894 errichtete Kopie der Loggia del Consiglio in Verona, schon 1921 einem anderen Gebäude hatte weichen müssen, also zu dem Zeitpunkt, als Loos seinen Wettbewerbsentwurf einreichte, gar nicht mehr existierte! Auch die *Pierpont Morgan Library* – die 1902 von Stanford White entworfen und dann 1906 fertig gestellt wurde – hatte in dem Argumentationsgang nicht wirklich etwas zu suchen, da es sich – vergli-



chen mit der Wettbewerbsaufgabe – doch eher um ein kleines Projekt und zudem um einen Flachbau handelte.

Was Loos mit der doppelten Nennung dieser beiden Gebäude offenbar beabsichtigte, war die Kennzeichnung seiner architektonischen Präferenzen für die Auswahlkommission. Unzweideutig war er darum bemüht, sich mit seinem Projekt in die Entwicklungslinie der *American Renaissance* hineinzustellen und markierte deshalb seine Entwurfshaltung mit dem impliziten Rekurs auf die stilistischen Adaptionen des Büros *McKim, Mead, and White*. Das hatte insofern eine historische Logik, als Loos in den Amerikanern die neuen Römer sah, denn auch die Römer hatten nichts selbst geschaffen, sondern alles von anderen übernommen.

Es ist kein Zufall, dass die Römer nicht im Stande waren, eine neue Säulenordnung, ein neues Ornament zu erfinden. Dazu waren sie schon zu weit vorgeschritten. Sie haben das alles von den Griechen übernommen und haben es für ihre Zwecke adaptiert. [...] Die Griechen konnten kaum ihre Städte verwalten, die Römer den Erdball. Die Griechen verschwendeten ihre Erfindungskraft in der Säulenordnung, die Römer verwendeten sie auf den Grundriss.

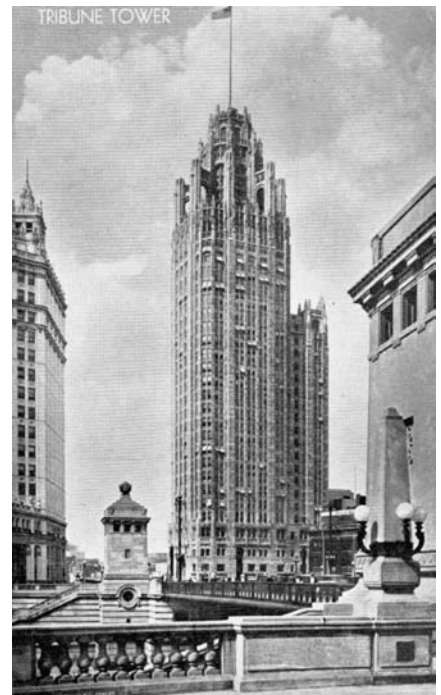
Und wer den Grundriss lösen kann, der denkt nicht an neue Profilierungen.<sup>25</sup> Die Adaption einer griechischen Säule für die Chicago Tribune war dementsprechend eine römisch, respektive amerikanisch imperiale Geste. Diese Vorstellung wurde etwa dadurch unterstrichen, dass Loos in dem Begleittext zum Entwurf vorschlug, man könne die dorische Säule doch – sollte die Höhenbegrenzung von 400 Fuß einmal fallen – mit der Figur eines römischen Volkstribunen (anspielend auf den Chicago Tribune) bekrönen. Was auf den ersten Blick den Eindruck einer ikonographischen Inkonsistenz machte, konnte vor dem Hintergrund des Loos'schen Traditionsgedankens transparenter werden. Denn die Leistung Roms bestand eben nicht in der Erfindung, sondern allein in der Adaptierung von Bauformen, die man – einmal übernommen – in neue funktionale und politische Zusammenhänge hineinstellte. Das entsprach genau den Leistungen der amerikanischen Architekten – denn auch sie übernahmen europäische Modelle und wendeten sie auf neue Bauaufgaben an, das entsprach aber auch dem Vorgehen von Adolf Loos, der mit seiner Säule einen ewigen Wert in der Baukultur der Moderne verankern wollte. Wie hatte er geschrieben: «[...] niemals sind die Architekten dazu da, um neue Formen zu erfinden.»<sup>26</sup>

Die kulturelle Selbstüberschätzung und literarische Hochstapelei der frühen Jahre sprach sich dann auch in den letzten Sätzen des Begleittextes aus, wo es apodiktisch hieß: «Die große, griechische Säule wird gebaut werden. Wenn nicht in Chicago, so in einer anderen Stadt. Wenn nicht für die ‚Chicago Tribune‘, so für jemand anderen. Wenn nicht von mir, so von einem anderen Architekten.»<sup>27</sup>

Adolf Loos verfolgte bei seinem Säulen-Entwurf – es sei wiederholt – die Strategie, sich in die Tradition der *American Renaissance* hineinzustellen. Doch kam dieser Plan gute zwanzig Jahre zu spät. Alles hatte sich mittlerweile geändert, vor allem wegen des Ersten Weltkrieges. Die Haltung der Amerikaner gegenüber Europa war nun nicht mehr von Bewunderung, sondern von Herablassung geprägt – man fühlte sich politisch, wirtschaftlich und auch kulturell überlegen und glaubte mit Gewissheit sagen zu können, dass die europäischen Nationen sich im Niedergang befänden. Alfred Granger, der Vorsitzende der Auswahlkommission, fasste das in Worte, als er in seinem Abschlussbericht darauf verwies, dass der Wettbewerb in seinen Augen einen äußerst befriedigenden Ausgang genommen habe, denn an den 167 zugelassenen Wettbewerbsbeiträgen habe man deutlich die ab-

solute Überlegenheit der amerikanischen Architektur gegenüber der europäischen ablesen können.<sup>28</sup> Amerika sei hier gegen Europa angetreten und habe auf der ganzen Linie gewonnen. Das Loos mit seinem Rekurs auf die römische Architekturtradition ganz amerikanisch hatte sein wollen, wurde zu diesem Zeitpunkt nicht mehr verstanden. Die stilistischen Zeichen der Zeit hatten sich radikal geändert. Im Vertrauen auf sein mittlerweile abgegriffenes Amerikabild hielt es Loos auch nicht weiter für nötig, irgendwelche genaueren Recherchen zu betreiben: So wusste er wenig oder nichts über den Kontext der Bauaufgabe, war offensichtlich nicht im Bilde, wie sich die Chicago Tribune politisch positionierte, und hatte wohl auch keine rechte Ahnung davon, woher das Geld für das Projekt kam und wer bei der Zeitung die Fäden zog und Entscheidungen fällte.

Die treibende auch finanzielle Kraft hinter dem Wettbewerb war der in Chicago geborene Robert Rutherford McCormick (1880–1955), Enkel eines der Gründer der Chicago Tribune. McCormick neigte – dafür war er bekannt – zu aristokratischem Auftreten,<sup>29</sup> er liebte England, wo er von 1889 bis 1893 mit seinen Eltern gelebt hatte, sprach deshalb Zeit seines Lebens mit einem leichten britischen Akzent und spielte ganz hervorragend Polo. Nach dem Jurastudium in Yale wurde McCormick 1904, als Republikaner, mit Aufgaben in der Stadtverwaltung von Chicago betraut. 1911 – mit 31 Jahren – trat er zusammen mit seinem Cousin, Joseph Patterson, das Erbe seines Großvaters an und machte die Chicago Tribune in wenigen Jahren zu einer der auflagenstärksten Zeitungen des Landes. McCormick nahm aktiv am ersten Weltkrieg teil, kämpfte als Artillerist in Frankreich und brachte es dabei immerhin bis zum Colonel. Die Anregung zu einem neuen Gebäude für die Chicago Tribune, kam – wie Katherine Solomonson hat zeigen können – maßgeblich von McCormick, der der Zeitung nach dem Krieg ein neues



6 Howell and Hood, Chicago Tribune, Postkarte, um 1930.

«Corporate Design» geben wollte. Der Entwurf sollte die politische Haltung des Herausgebers verkörpern, das heißt republikanisch, nationalistisch und konservativ sein. Für diese Haltung kam nach Ansicht McCormicks nur ein gotischer Entwurf in Frage und ein solcher gewann dann auch den Wettbewerb.

Der Plan des jungen New Yorker Büros John Mead Howell and Raymond Hood (Abb. 6) hatte sich zwar an historischen, das heißt, europäischen Beispielen orientiert, doch wollte die Wettbewerbsjury und vor allem ihr Vorsitzender Alfred Granger in dem Entwurf – neben der Betonung der gotischen Tradition – vor allem eins erkennen, nämlich den neuen Stil, den Stil der eigenen Zeit, den Stil des eigenen Landes, den Stil des jungen, aufstrebenden und idealistischen Amerika.<sup>30</sup> Gotik stand nun ein für die konservativen Werte der amerikanischen Demokratie, repräsentierte aber gleichzeitig den Aufbruchsgedanken, der die Vereinigten Staaten nach dem Ersten Weltkrieg durchwaltete.<sup>31</sup> Gotik stand in Chicago aber auch für die Abwendung von den Bauformen der *American Renaissance*, sie kennzeichnete eine Ablehnung der Bauformen der Ostküste und sollte gleichzeitig auch als Symbol der amerikanischen Wirtschaftskraft und des amerikanischen Kapitalismus verstanden werden.

Dass das Büro Howell and Hood dabei selbst nur eine Form historistischer Architektur produzierte, spielte bei der Entscheidung gar keine Rolle. Wichtig war der Wechsel des Stils, wichtig die politische Aussage, die sich mit den vermeintlich neuen Bauformen verband. 1922 bezeichnete sich die *Chicago Tribune* selbst als «militant nationalistisch» und allein aus diesem Grunde wäre die Realisierung eines nicht aus Amerika stammenden Entwurfs undenkbar gewesen.

Als tragisch darf man bewerten, dass Adolf Loos diesen Umstand schlicht nicht wahr haben wollte. Im Frühjahr 1923 versuchte der Architekt den Herausgeber der *Chicago Tribune* persönlich von der kulturellen Wichtigkeit seines Plans zu überzeugen. Loos, der sich zu der Zeit in Nizza aufhielt, hatte in einer englischen Zeitung gelesen, dass Robert R. McCormick an einem bestimmten Tag mit dem so genannten *Train Bleu* von Monte Carlo nach Cannes reisen würde und war auf die Idee gekommen, dem Mann im Zug aufzulauern und für sein Projekt einzunehmen:

An diesem bestimmten Tag – so heißt es in den Lebenserinnerungen von Elsie Altmann-Loos – fuhr Loos schon früh nach Monte Carlo und löste dort ein Billett für den «Train Bleu» nach Nizza. Er war überzeugt, dass er in der kurzen Stunde, die der Zug von Monte Carlo nach Nizza benötigte, die Sympathie und das Verständnis von Mr. McCormick gewinnen konnte. Er wollte ihm erklären, dass sein Projekt nicht zur Zeit angekommen wäre, und ihn bitten, es doch genau zu studieren, denn er hatte es ja sicherlich gar nicht angesehen. Er war der festen Meinung, dass Mr. McCormick alles verstehen würde und auch seine geniale Idee, ihn im «Train Bleu» aufzusuchen, bewundern würde, denn im Hotel hätte er ihn sicher nicht empfangen. Mr. McCormick war doch ein typischer Amerikaner. [...] Loos betrat das Abteil des berühmten Mannes ohne Anmeldung und begann sofort zu erzählen: Von seinem Projekt, wie es wäre, wie es geplant war, seine Form und dass es nicht rechtzeitig angekommen sei. Mr. McCormick war sichtlich ungeduldig und fühlte sich durch den Überfall belästigt. Er sagte Loos, er hätte mit seinen Mitreisenden wichtige Geschäfte zu besprechen. Loos bestand auf seiner Bitte. Er wollte Mr. McCormick durchaus überzeugen, daß er sein Projekt ansehen müßte, denn dann wäre der Bau der neuen «Chicago Tribune» ein wirkliches Weltereignis. Mr. McCormick ersuchte Loos nicht sehr höflich, das Abteil zu verlassen und ihn nicht mehr zu belästigen. Der Preisträger

wäre des Preises würdig, und andere Bauten oder ihre Pläne interessierten ihn nicht. Für Loos war das ein fürchterlicher Schlag. Er konnte nicht fassen, dass ein Amerikaner sich so benahm. [...] niemals hätte er ein solches Benehmen von einem Amerikaner erwartet.<sup>32</sup>

Adolf Loos, den Karl Kraus einen «guten Amerikaner» hatte nennen können,<sup>33</sup> wurde hier offensichtlich zum Opfer seines eigenen emphatischen Amerikabilides. Die sich da im Zug abspielende Szene wird man sich kaum peinlicher vorstellen können, denn da versuchte ein österreichischer Verlierer einen amerikanischen Gewinner darüber zu belehren, was das eigentlich Amerikanische an Amerika sei und wie man dieses eigentlich Amerikanische am besten architektonisch zur Darstellung bringen könne. Die Episode lässt erkennen, wie weit sich Loos zu diesem Zeitpunkt schon mit der übertriebenen Gewichtung seiner eigenen kulturellen Leistungen von der Realität entfernen hatte, sie macht aber auch deutlich, wie sehr Traditionszitation und Stiladaption zu dieser Zeit von politischen Zusammenhängen bestimmt wurden.

Loos konnte auch nach dieser narzisstischen Kränkung nicht davon lassen, die Unwandelbarkeit historischer Werte zu konstatieren und seinen Gesprächspartnern weiterhin die Welt zu erklären. Das bekam deshalb etwas Problematisches, da Loos die von ihm eingeforderte Kulturhöhe des Stils nicht mehr anhand seines eigenen Styles repräsentieren konnte. Diese Kluft zwischen Anspruch und Wirklichkeit mag eine Anekdote illustrieren, die Oskar Kokoschka überliefert hat. Traurig ist sie deshalb, weil Kokoschka hier seine letzte Begegnung mit dem Architekten schildert, dem er gerade zu Beginn seiner Karriere viel, wenn nicht alles zu verdanken gehabt hatte. Schauplatz: Eine kleine Mansardenwohnung im Montmartre –

Ich habe Loos in einem zerwühlten Bett gefunden; es war bereits um Mittag. Hier lag er, der Mann, der am Ende seines Lebens gestörten Geistes war. Nach Paris wollte er, der so viele Jahre in Österreich verzweifelt nach einem Ausweg gesucht hatte. Ich fühlte mich sehr bedrückt und wollte bald gehen, nachdem wir einige Zeit von diesem und jenem geredet hatten. Aber mit seiner unwiderstehlichen Kraft, trotz seiner Krankheit, hielt er mich zurück, erhob sich in seinem zerrissenen Nachttanzug aus dem Bett, lüftete die schmutzige Decke und zog darunter zu meinem Ekel einen von Tomatensaft triefenden Riesenhummer hervor. Homard à l'Americaine war sein Lieblingsgericht. Der einen abgerissenen Schere entnahm er als ein geübter Gourmet das Fleisch und stopfte es mir in den Mund. Mit einem Geistesblitz aus seiner gesunden Zeit belehrte er mich: «Die Österreicher haben den Krieg verloren, weil sie statt der Früchte des Meeres nur Knödel, Strudel und Torten essen.»<sup>34</sup>

Der für Kokoschka eindeutig dem Wahnsinn verfallene Loos figurierte und handelte hier ganz offensichtlich noch einmal als «guter Amerikaner», denn immerhin genehmigte er sich Meeresfrüchte und gehörte damit zu den Gewinnern, während Kokoschka, der wahre Österreicher, erst noch von der rechten Ernährung überzeugt werden musste und damit als Verlierer dastand.

Manfredo Tafuri hat das Projekt für die Chicago Tribune einmal als «Phantasma» bezeichnet und in der dorischen Säule den paradoxen Widergänger einer überzeitlichen Ordnung erkennen wollen, das heißt den verzweifelten Versuch des Architekten, das Fortleben ewiger Werte baukünstlerisch auszustellen.<sup>35</sup> Das war durchaus im Loos'schen Sinne gedacht, doch konnte Tafuri auch darauf hinweisen, dass es sich bei den hier monumental verhandelten Begriffen «Stil» und

«Tradition» selbst um Konstrukte handelte, um Konstrukte aus persönlichen Ansichten und politischen Überzeugungen, aus sozialen Bedingungen und weltanschaulichen Zielsetzungen, um Konstrukte also, die gerade wegen der Behauptung ihrer Unwandelbarkeit historischen Konjunkturen unterliegen mussten.

## Anmerkungen

1 Adolf Loos, «Die Plumber (1898)», in: ders., *Ins Leere gesprochen 1897–1900*. Unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1921. Herausgegeben von Adolf Opel. Wien 1981, S. 101–107, hier S. 104. (Loos 1981)

2 Adolf Loos, «Unsere jungen Architekten (1898)», in: ders., *Die Schriften 1897–1900*. Herausgegeben von Adolf Opel, Wien-Klosterneuburg 2004, S. 224–234, hier S. 231. (Loos 2004)

3 Richard Neutra, *Auftrag für Morgen*, Hamburg 1962, S. 180. (Neutra 1962)

4 Karl Marilaun, «Adolf Loos», in: *Die Wieder-gabe*, 1. Reihe, 5. Band, 1922. Zit. nach *Kontroversen. Adolf Loos im Spiegel der Zeitgenossen*. Herausgegeben von Adolf Opel, Wien 1985, S. 83.

5 Neutra 1962 (wie Anm. 2), 180. Vgl. Burkhard Rukschcio und Roland Schachel, *Adolf Loos. Leben und Werk*. 2. Auflage mit ergänztem Werkkatalog, Salzburg 1987, S. 31. (Rukschcio/Schachel 1987)

6 Adolf Loos, «Wohnen lernen! (1921)», in: ders., *Trotzdem 1900–1930*. Unveränderter Neudruck der Erstausgabe. Herausgegeben von Adolf Opel, Wien 1982, S. 165–169, hier S. 167. (Loos 1982)

7 Neutra 1962 (wie Anm. 2), S. 180.

8 Adolf Loos, «Der neue Stil und die Bronze-industrie (1898)», in: Loos 1981 (wie Anm. 1), S. 62–67, hier S. 64.

9 Ebd., S. 65.

10 Adolf Loos, «Meine Bauschule (1907)», in: Loos 1982 (wie Anm. 5), S. 64–67, hier S. 65.

11 Adolf Loos, «Architektur (1909)», in: Loos 1982 (wie Anm. 5), S. 90–104, hier S. 104. Diese Gedanken formuliert Loos schon früh, siehe Adolf Loos, «Unsere jungen Architekten (1898)», in: Loos 2004 (wie Anm. 4), S. 224–234, hier S. 230: «Denn ein Gefühl können wir wohl nicht mehr aus unserem Gedächtnis austreichen: die Erkenntnis von der geistigen Überlegenheit des klassischen Alterthums. Seitdem uns die offenbar ward, ist es mit allen gothischen, maurischen, chinesischen etc. Stylen vollständig vorbei. Diese können wohl die Renaissance beeinflussen und haben es auch stets gethan, immer aber wird ein großer Geist, ich möchte ihn den Über-Architekten nennen, die Baukunst von den fremden Zuthaten befreien und nus die reine, classische Bauweise wieder geben. Und immer wieder jauchzt das Volk dem Manne zu,

denn wir sind Classiker im Denken und Fühlen. Nach den großen Baumeistern der italienischen Renaissance kamen in Deutschland unzählige kleine Meister voll guter Ideen, voll überquellender Phantasie; wer kennt ihre Namen? Da kam Schlüter im Norden, Fischer von Erlach im Süden, Le Pautre in Frankreich. Männder von classisch-römischem Empfinden, und wir haben wieder einen Höhepunkt zu verzeichnen. Und wieder geht es bergabwärts, wieder hat die schrankenlose Formenfreudigkeit alle Kreise ergriffen und zeitigt Architekten, deren Namen nur durch die Forschung der Vergessenheit entrissen wurde. Da erscheint Schinkel, der große Bändiger der Phantasie, und, wieder nach einer Abwärtsbewegung, Semper; man sieht also, daß die Palme stets dem Künstler gereicht wurde, der seiner Zeit die wenigsten Concessionen gemacht hat, der am rücksichtslosesten den classischen Standpunkt vertrat. Denn der Architekt schafft nicht nur für seine Zeit, auch die Nachwelt hat das Anrecht, sein Werk genießen zu können. Da braucht man wohl einen festen, unveränderlichen Maßstab, und dieser ist gegenwärtig und für die Zukunft, bis vielleicht ein großes Ereignis eine vollständige Umwertung hervorruft, das classische Alterthum.»

12 Ebd., S. 104.

13 Ebd., S. 103–104.

14 Rukschcio/Schachel 1987 (wie Anm. 4), S. 171–172.

15 Ebd., S. 172 und weiter heißt es in den Notizen Schleichers: «Meine Lebensaufgabe ist die vorherige (vor uns) Epoche nachzukonstruieren und auf ihr weiter zu machen (er sagte lächelnd: wir müssen basieren auf das Vorherige, aber es war nichts da). Er zeigte den Unterschied von amerikanischer und Wiener Küche: Gemüse.»

16 Richard Guy Wilson, »Architecture and the Reinterpretation of the Past in the American Renaissance«, in: *Winterthur Portfolio* 18, No. 1, Spring, 1983, S. 69–87, hier S. 86.

17 Rukschcio/Schachel 1987 (wie Anm. 4), S. 24 Anm. 41. Neutra 1962 (wie Anm. 2), S. 180.

18 Dietrich Wörps, «Nah und fern. Das «Chicago Tribune»-Projekt 1922 von Adolf Loos», in: *Studia minora facultatis philosophicae universitatis Brunensis* 30–31, 1986–1987, S. 89–99, hier S. 89.

19 Zum Wettbewerb *Chicago Tribune Competition*. 2 Vol. London 1980; Manfredo Tafuri, «The Disenchanted Mountain: The Skyscraper and the City», in: *The American City. From the Civil War to the New Deal*. Edited by Giorgio Ciucci, Francesco Dal Co, Mario Manieri-Elia, Manfredo Tafuri. Cambridge (Mass.) 1979, S. 389–528. (Tafuri 1979)

20 Zit. nach F. W., «Der internationale Wettbewerb für den neuen Zeitungspalast der «Chicago Tribune»», in: *Zeitschrift des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines* 75, 1923, Heft 3/4, 13–17. (F. W. 1923) Die Loossche Beschreibung auf den Seiten 16–17. Vgl. Rukschcio/Schachel 1987 (wie Anm. 4), S. 273–277 und S. 562–564.

21 Adolf Loos, «Architektur (1909)», in: Loos 1982 (wie Anm. 5), S. 90–104, hier S. 103.

22 Auch Bacons dorischen Säulen war eine politische Bedeutung beigelegt, denn ihre Zahl symbolisierte die zur Zeit Lincolns bestehenden Anzahl der Bundesstaaten Amerikas.

23 Hier zitiert nach Rukschcio/Schachel 1987 (wie Anm. 4), S. 562.

24 Vgl. die abweichende Meinung von Tafuri 1979 (wie Anm. 17), S. 402: «A single column extracted from the context of its order is not, strictly speaking, an allegory; rather, it is a phantasm. [...] As a paradoxical specter of an order outside of time, Loos's column is gigantically enlarged in a final effort to communicate an appeal to the perennial endurance of values.»

25 Adolf Loos, «Architektur (1909)», in: Loos 1987 (wie Anm. 5), S. 103.

26 Adolf Loos, «Von der Sparsamkeit», in: ders., *Über Architektur. Ausgewählte Schriften. Die Originaltexte*. Herausgegeben von Adolf Opel. Wien 1995, S. 177–183, hier S. 182.

27 F. W. 1923 (wie Anm. 19), S. 17. Bei Rukschcio/Schachel 1987 (wie Anm. 4), S. 563–564.

28 «One gratifying result of this world competition has been to establish the superiority of American design. Only one foreign design stands out as possessing surpassing merit, and this truly wonderful design did not come from France, Italy or England, the recognized centers of European culture, but from the little northern nation of Finland.» Zit. nach Katherine Solomonson, *The Chicago Tribune Tower Competition: Skyscraper Design and Cultural Change in the 1920s*. Chicago 2001, S. 92. (Salomonson 2001)

29 Vgl. Richard Norton Smith, *The Colonel. The Life and Legend of Robert R. McCormick 1880–1955*. Boston/New York 1997.

30 Solomonson 2001 (wie Anm. 28), S. 149.

31 Ebd., S. 150.

32 Elsie Altmann-Loos, *Mein Leben mit Adolf Loos*. Herausgegeben von Adolf Opel. Frankfurt am Main: Ullstein 1986, S. 176–177.

33 Karl Kraus, «Heinrich Heine und die Folgen», in: ders., *Gedichte und Aufsätze zur deutschen Sprache*. Bremen 2013, 104–125, hier 107.

34 Oskar Kokoschka, *Mein Leben*. Vorwort und dokumentarische Mitarbeit von Remigius Netzer. München 1971, S. 94–95.

35 Tafuri 1979 (wie Anm. 19), S. 402.