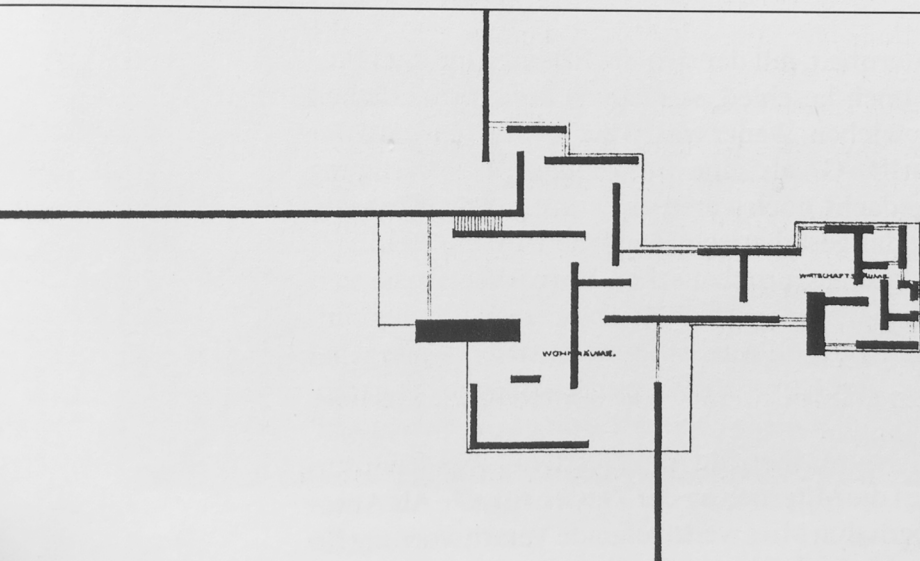
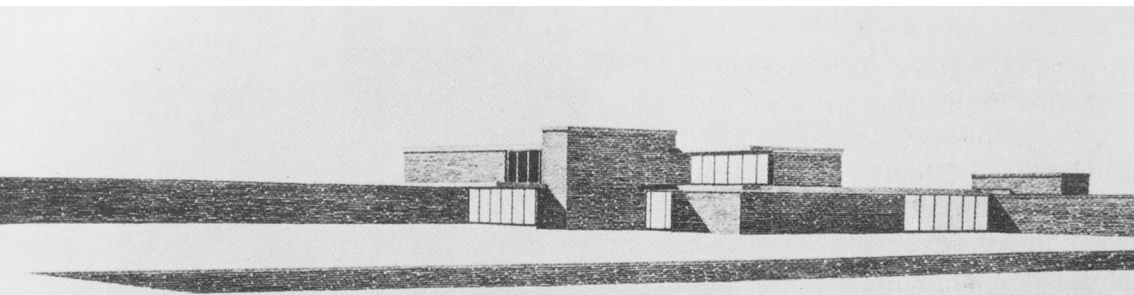


# 11 Gesetzmäßigkeit einer geistigen Ordnung

Ludwig Mies van der Rohe



Der Beitrag von Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) zur Architektur des 20. Jahrhunderts kann nicht überschätzt werden, sein Werk stellt den Höhepunkt wie auch den Umschlagpunkt der Architektur der Moderne dar. Dies wird oft mit dem widersprüchlichen Motto *weniger ist mehr* in Verbindung gebracht, was Ausdruck der Bewunderung des konzeptuellen Essenzialismus wie auch des Vorwurfs des formalistischen Reduktionismus sein kann. Im schriftlichen Nachlass lässt sich diese Formulierung nicht nachweisen. Dennoch, Mies' Gebäude sind nur scheinbar einfach, wobei die Idee von Klarheit sich weniger in der Form als vielmehr in der Konzeption zeigt. Das verleiht seinen Werken materielle Präsenz und geistige Transzendenz wie auch emotionale Dichte und atmosphärische Leichtigkeit, was sie so einzigartig innerhalb der Architektur des 20. Jahrhunderts macht.

Schon in den frühen Äußerungen zeigt sich der Kern von Mies' Architekturtheorie. Wiederholt sprach er von der Suche nach dem »Wesen der Aufgabe«, aus dem die architektonische Form resultiere. Er fragte also nicht nach dem Wesen der Architektur oder danach, was Architektur *ist*. Er verfolgte keine Ontologisierung der Architektur, sondern stellte mit der Konzeption der Architektur als »raumgefaßter Zeitwille«<sup>2</sup> diese in den doppelten Kontext von Anthropologie und Erkenntnistheorie. Die anthropologische Seite zeigt sich, wo nach Mies die menschlichen Bedürfnisse die Architektur prägen, die erkenntnistheoretische Seite zeigt sich, wo in der Architektur der Zeitwille und die geistige Ordnung der Zeit zur Sichtbarkeit kommen.

Mit Mies steht die Moderne in einer Traditionslinie, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts mit Karl Friedrich Schinkel (1781–1841) ihren Anfang nahm und gut hundert Jahre später im Bauhaus ihren vorläufigen Abschluss fand. Schinkels romantischer Idealismus steht am Beginn der Ästhetik der Moderne, die das »Individuelle der Formmotive zugunsten zusammenhängender Systeme reduzierte«<sup>3</sup>. Für Schinkel war das Entwerfen ein Syntheseprozess, an dessen Ende das Neue oder die architektonische Idee stand, so wie auch für Mies Entwerfen die schrittweise Überführung von Material »aus dem Bereich des Zufalls und der Willkür in die klare **Gesetzmäßigkeit einer geistigen Ordnung**«<sup>4</sup> bedeutete.

## 1 Material und Konstruktion

Mies' enorme intellektuelle und künstlerische Spannkraft im Denken der Architektur im Allgemeinen sowie des Materials, der Konstruktion und der Aufgabe im Besonderen zeigte sich 1921 in seinem visionären Wettbewerbsbeitrag für ein Hochhaus in der Berliner Friedrichstraße. Sichtbar wurde dies dort in aller Vorläufigkeit und Skizzenhaftigkeit, aber auch schon in der Entschiedenheit und Zielgerichtetheit, die Mies' Architektur später ausmachen sollten. Er konzipierte ein achtzig Meter hohes Hochhaus in Glas und Stahl. Dieser Entwurf (Abb. 11a) war Mies' Beitrag zum modernen Hochhaus *avant la lettre* und unter den steinernen und expressionistischen Entwürfen der anderen Wettbewerbsbeiträge einzigartig. Es war der erste Hochhausentwurf, der probeweise und noch unter Vorbehalt die Frage nach dem architektonischen Möglichkeitspotenzial von Stahl und Glas stellte.

Der Wettbewerb, für dessen Durchführung die *Turmhaus Aktiengesellschaft* gegründet worden war, sollte ein erster Schritt sein, um Berlin nach dem Vorbild von New York in eine vertikale Stadt zu verwandeln. Peter Behrens (1868–1940), in dessen Büro Mies als junger Architekt tätig gewesen war, hatte schon 1912 in dem Artikel *Berlins dritte Dimension* seine Faszination

für das Hochhaus erklärt. In Amerika hätten die Hochhäuser den stärksten Eindruck auf ihn gemacht. Dort seien es die kommerziellen Geschäftshäuser, die »durch ihre kühne Konstruktion den Keim einer neuen Architektur in sich«<sup>5</sup> trügen, während in Deutschland die moderne Architektur – besonders durch Behrens selbst – am Industriebau ihre Prinzipien entwickle.

Die amerikanischen Hochhäuser waren jedoch nicht unumstritten. Kritisiert wurde, dass ihre konstruktiven Systeme, wie Mies es formuliert hat, mit den »ästhetischen Traditionen vergangener Jahrhunderte«<sup>6</sup> verkleidet wurden. Mit Bedauern stellte Mies fest, dass bis dahin nur »im Bau befindliche Wolkenkratzer [...] die kühnen konstruktiven Gedanken«<sup>7</sup> der hochragenden Stahlskelette zeigten. Mit der üblichen »Ausmauerung der Fronten«<sup>8</sup> durch

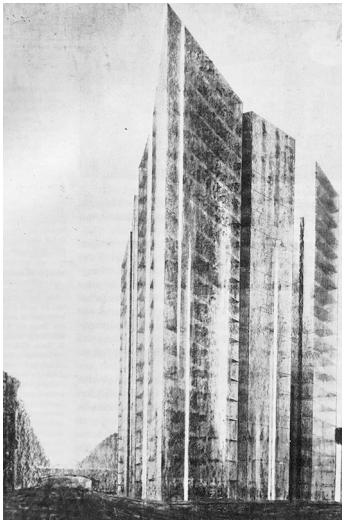


Abb. 11a

steinerne Fassaden werde dieser überwältigende Eindruck jedoch zerstört. Um dem Wesen der Aufgabe des Bauens mit Stahl und Glas gerecht zu werden, bedürfe es erst der Befreiung der Architektur aus dem »sinnlosen und trivialen Formenwust«<sup>9</sup> der Konventionen.

Diese Feststellung war jedoch nicht so innovativ, wie es scheinen mag. Tatsächlich lässt sich das Interesse an der ästhetischen Erscheinung von Stahlskeletten bereits an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert belegen. Dietrich Neumann<sup>10</sup> (\*1956) hat dazu die Fotografie *Old and New New York* (1910) von Alfred Stieglitz (1864–1946) angeführt. Diese zeigt im Vordergrund eine New Yorker Straßenszene mit Stadthäusern, während im Hintergrund das transparente Stahlskelett eines im Bau befindlichen Hochhauses sichtbar ist. Trotz der Größe des Volumens, das die Dimensionen der Stadt sprengt, wirkt es leicht und transparent. Das Besondere dieses Fotos besteht darin, dass es nicht nur eine bestehende Situation abbildet, sondern dass Stieglitz es zum Medium ästhetischer Kritik an den konventionellen architektonischen Vorstellungen von Monumentalität und Historizität gemacht hat.

Mies beließ es aber nicht bei der Kritik am rückwärtsgewandten »ästhetischen Spekulantentum«<sup>11</sup>, sondern zog die Konsequenzen daraus und begann, die Architektur vom Material und weniger vom Entwerfer her zu betrachten. Voraussetzung dafür war die Zurückdrängung des Architekten als Autor. Wie Fritz Neumeyer (\*1946) festgestellt hat, »war es nötig, dass Mies, um den Nullpunkt zu bestimmen, aus dem heraus eine dem Zeitalter entsprechende Baukunst entstehen konnte, zuerst den künstlerischen Willen und die Subjektivität überwinden musste«<sup>12</sup>. Mies zufolge müssen der Architektur objektive Entscheidungen zugrunde liegen, »ihre Urheber sind meist unbekannt«<sup>13</sup>. Dabei verstand er unter Objektivierung nicht in erster Linie Rationalisierung oder Funktionalisierung. Der Begriff »Objektivierung« stand bei Mies für die mentale Disposition des Architekten, einerseits das Wesen der Aufgabe zu erkennen sowie andererseits die Architektur vom Material und von der Konstruktion her zu denken, um das in ihnen enthaltene architektonische Potenzial entfalten, Gestalt annehmen und sinnlich wirksam werden zu lassen.

So zeigt Mies' Hochhausentwurf für die Berliner Friedrichstraße nicht mehr im eigentlichen Sinne die Handschrift des Architekten. Das Gebäude entsteht aus der Extrusion des dreieckigen Grundstücks in die dritte Dimension und der Stapelung identischer Geschosse. Sicher, auch dies ist, so minimal es sein mag, eine Entscheidung des Architekten, sie ist jedoch aus einer kon-

zeptuellen Idee und nicht aus den ästhetischen und gestalterischen Vorlieben des Architekten heraus motiviert. Was das für die Wahrnehmung bedeutet, zeigt sich in Mies' perspektivischer Darstellung, die die Wahrnehmungseffekte des Hochhauses, ähnlich wie Stieglitz' Fotografie *Old and New New York*, wirkungsvoll zur Geltung bringt. Sie bildet das Gebäude als ein Volumen ab, das das Sonnenlicht reflektiert, das aber andererseits auch transparent ist, so dass die Geschossdecken durch die Fassade hindurch sichtbar werden. In der Ambivalenz von Durchscheinen und Reflektieren wird nicht mehr das Tragen und Lasten thematisiert und auch nicht die plastische Gestaltung der Fassaden. Es wird dagegen der neue konstruktive Gedanke zum Thema, der nach Mies die »notwendige Grundlage für die künstlerische Gestaltung«<sup>14</sup> ist.

Das Innovationspotenzial von Mies' Hochhausentwurf von 1921 erweist sich im Vergleich mit dem Singer Building (1908, Abriss 1968) in New York oder der Mole Antonelliana (1889) in Turin. Das Singer Building, das für kurze Zeit das höchste Gebäude der Welt war, war 47 Geschosse hoch und bestand aus einer mit Stein verkleideten Stahlkonstruktion. Die Mole Antonelliana dagegen ist 168 Meter hoch und bis heute das weltweit höchste Gebäude in Mauerwerk. Beide Bauten folgten gängigen ästhetischen Leitbildern, sind aber im Wesentlichen geprägt durch die je individuellen, gestalterischen, das heißt ästhetischen Vorstellungen ihrer Architekten. Ganz anders dagegen Mies' Erklärung zu seinen Entwurfsprinzipien:

»Meine Versuche an einem Glasmodell wiesen mir den Weg, und ich erkannte bald, daß es bei der Verwendung von Glas nicht auf eine Wirkung von Licht und Schatten, sondern auf ein reiches Spiel von Lichtreflexen ankam.«<sup>15</sup>

Mies hatte erkannt, dass die entscheidenden ästhetischen Eigenschaften von Glas nicht Licht und Schatten sind, sondern **Reflexion und Spiegelung**. Das nahm er zum Anlass, die an sich klare, prismatische Figur an den drei Seiten durch tiefe vertikale Einschnitte zu gliedern und die Fassadenflächen etwas aus der Gebäudeflucht zu drehen. So ergaben sich vielfältige Möglichkeiten für die Reflexionen des Sonnenlichts wie auch für die Spiegelungen der Umgebung. Jetzt erst konnte das Spiel von Reflexionen und Spiegelungen richtig zur Wirkung kommen und die neue Konzeption der Architektur ihr ästhetisches Potenzial entfalten.

## 2 Zeitwille und Idee

Im Frühjahr 1922 entwarf Mies eine zweite Variante des Hochhauses. Für diese wählte er ein anderes Grundstück mit unregelmäßiger Grundrissfigur. Im Gegensatz zum Wettbewerbsbeitrag war der Grundriss weniger dreieckig-symmetrisch und entsprach so mehr Mies' konzeptuellem Anspruch. Während beim ersten Entwurf die Aufzüge und Treppenhäuser in der geometrischen Mitte des Grundstücks in einer kreisförmigen Eingangshalle platziert waren, verteilte Mies diese im zweiten Entwurf asymmetrisch auf zwei Eingangshallen und Erschließungsschächte. Auch bestand das Gebäude aus einem konvex und konkav gekrümmten Volumen und folgte nicht mehr einfach dem Umriss des Grundstücks.

Zwei Gründe lassen sich für die Überarbeitung anführen. Mies' fortgesetztes Studium der Reflexionen auf Glasflächen hatte ihn zu der Erkenntnis geführt, dass dafür kleine, kontinuierlich gekrümmte Oberflächen günstiger waren als große. Entscheidender war jedoch der latente Expressionismus des ersten Entwurfs. Mit der prismatischen Grundrissfigur (Abb. 11b) war dieser nicht frei vom »ästhetischen Spekulantentum«<sup>16</sup>, das Mies gerade überwinden wollte. Er war zu kristallähnlich und damit zu nahe an der Vorstellungswelt des Expressionismus. Für Mies war das der entscheidende Anlass, seinen Entwurf zu überarbeiten, zu *idealisieren*, indem er ihn konsequenter als zuvor der Logik der Wahrnehmung unterwarf.

Der Expressionismus in der Architektur hatte sich als eine Reaktion auf die Diskreditierung des europäischen Kulturerbes durch den mit Massenvernichtungswaffen und mit äußerster Härte geführten Ersten Weltkrieg entwickelt. Seine Hauptvertreter waren lose in Künstlergemeinschaften (*Brücke*, *Der Blaue Reiter* oder *Gläserne Kette*) organisiert. In der Architektur waren dies unter anderen Bruno Taut (1880–1938), Hans Scharoun (1893–1972), Hermann Finsterlin (1887–1973) oder Hans Luckhardt (1890–1954) und Wassili Luckhardt (1898–1972); in der Malerei Wassily Kandinsky (1866–1944), Emil Nolde (1867–1956), Gabriele Münter (1877–1962) oder Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938). Der malerische Expressionismus versuchte in freien, splitterartigen

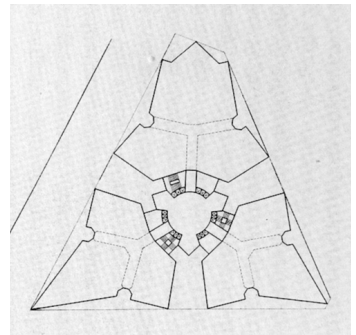


Abb. 11b

und prismatischen Formen und großflächig aufgetragenen, leuchtenden Farben dem Akademismus zu entkommen und nach 1918 der allgemeinen Traumatisierung durch die Kriegereignisse Ausdruck zu verleihen. Mit ähnlichen, kristallartig zerklüfteten Volumen suchte der architektonische Expressionismus die rationalistischen und funktionalistischen Tendenzen der Zeit zu unterwandern. Exemplarisch dafür stehen Tauts Stadtkrone und Scharouns »Kristall-Pyramide«<sup>17</sup> – mit beiden Ideen wird Mies' Hochhausentwurf immer wieder in Verbindung gebracht.

Entsprechend Mies' Überzeugung, dass Baukunst **raumgefasster Zeitwille** sei, kann der kristallartige Hochhausentwurf durchaus als unbewusst vom expressionistischen Zeitwillen geprägt gesehen werden. Dennoch stand der Expressionismus außerhalb von Mies' Konzeption einer modernen Architektur, insofern nämlich der Expressionismus nicht »auf das Profane gerichtet«<sup>18</sup> war, wie Mies den Willen seiner Zeit charakterisiert hat. Die moderne Zeit sei dagegen »unpathetisch, wir schätzen nicht den großen Schwung, sondern die Vernunft und das Reale«<sup>19</sup>. Für Mies gehörten die Expressionisten zu den Mystikern, deren Bemühungen »Episode«<sup>20</sup> bleiben würden. Der zweite Hochhausentwurf sollte daher das expressionistische Pathos des ersten Entwurfs überwinden, ganz im Sinne von Mies' durchaus selbstkritischer Einsicht, dass es in der Regel Zeit brauche, »bis die Leute erkennen, was sie eigentlich tun«<sup>21</sup>.

Wenn Mies davon sprach, dass der Zeitgeist auf das Profane gerichtet sein müsse, so wäre es ein Missverständnis, damit nur die Materialien, Zwecke und Herstellungsverfahren in Verbindung zu bringen. Baukunst und das Profane schließen sich gegenseitig nicht aus. Es zeigt sich darin vielmehr die anthropologische Grundlegung von Mies' Architekturtheorie. Wie Mies in einem Vortragsmanuskript von 1926 schrieb, könne sich Baukunst »nur an lebendigen Aufgaben und durch Mittel ihrer Zeit manifestieren«<sup>22</sup>. Einerseits lasse die »Liebe für historische Dinge« erkennen, dass das, was als kulturelles Artefakt entstanden ist, eng verbunden ist »mit dem Leben, aus dem es hervorwuchs«<sup>23</sup>. Aus dem »Wandel des Lebens«<sup>24</sup> muss aber andererseits auch der Wandel der Dinge folgen, das zweite resultiert aus dem ersten. Ziel einer jeden Architektur muss daher die Aufnahme der Veränderungen in den Gehalt der Architektur sein. Weniger durch die vergehende Zeit als durch die konkreten Veränderungen in der Zeit wird Architektur historisch, was besonders für die moderne Architektur gilt.

Im Sinne einer **historischen Anthropologie** führte Mies weiter aus, dass die Architektur nur aus den gesellschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Voraussetzungen heraus verstanden werden kann: »Nur wer die volle Tragweite der Notwendigkeit einer Bewässerung des unteren Niltals und ihren Einfluß auf die Bildung der gesellschaftlichen Struktur erkennt, vermag das Wesen der ägyptischen Kultur voll zu erfassen.«<sup>25</sup> Der Wandel der Lebensgrundlagen eines Volkes führe zum Wandel der Ausdrucksformen. Mit Blick auf die Architektur ist es nach Mies die verändernde Kraft des Lebens, von der die Veränderung im Bauen ausgeht. Es finden »die Wandlungen des Lebens in den Wandlungen unserer Baugestaltung einen Ausdruck«<sup>26</sup>.

In der anthropologischen Ausrichtung seiner Architekturtheorie stand Mies in der Tradition des romantischen Idealismus Schinkels, wobei die Affinität weniger in formaler als vielmehr in konzeptueller oder geistiger Beziehung besteht. Schinkel zeichnete sich dadurch aus, dass er den klassizistischen Rationalismus und Schematismus französischer Prägung überwand, indem er die »Leben andeutenden Erfordernisse«<sup>27</sup> für die Architektur als leitend definierte, denn das »Werk der Baukunst muß nicht dastehn als ein abgeschlossener Gegenstand«<sup>28</sup>. Von der Idee her offen konzipiert, soll die »Handlung des Gestaltens der Idee«<sup>29</sup> in der Architektur sichtbar werden. Es sei die Aufgabe des Architekten, Material und Konstruktion durchlässig zu machen für die architektonische Idee.

Andreas Haus zufolge galt Schinkels Streben ganz der Auflösung des Widerspruchs »zwischen der Bedeutsamkeit der geistigen Leistung und dem wesentlichen Anteil der konstruktiven Basis der Baukunst«<sup>30</sup>. Dazu mussten Kunst und Wissenschaft oder Technisches und Geistiges neu zueinander in Beziehung gesetzt werden. Das galt auch für Mies, für den Baukunst »**räumlicher Vollzug geistiger Entscheidungen**«<sup>31</sup> war, was sich nur an »lebendigen Aufgaben und durch die Mittel ihrer Zeit manifestieren kann«<sup>32</sup>. Schinkels Auffassung, dass die gestalterischen Mittel der Idee folgen sollen, hat ihre Entsprechung in Mies' Forderung, dass die Form nicht das Ziel, sondern das Resultat ist und aus dem Wesen der Aufgabe heraus entwickelt werden muss.

Wie sehr Mies' Architektur vom Geist Schinkels durchdrungen ist, wird an Schinkels Gebäude der Berliner Bauakademie (1835) sichtbar. In ihm fanden Prinzipien ihre Anwendung, die vom Grundsatz her Mies später nicht anders praktiziert hat. Schon zu Schinkels Zeit galt dieses Bauwerk als des-

sen »Vermächtnis an die architektonische Moderne«<sup>33</sup>. Mit der Errichtung der Bauakademie verband sich für Schinkel die Aufgabe, einen repräsentativen modernen Verwaltungsbau zu errichten. Dafür gab es noch kein Vorbild, weder typologisch noch in Bezug auf Material und Stil, denn bis dahin hatten Verwaltungsgebäude die Gestalt herkömmlicher Paläste. Schinkel entschied sich für Ziegelstein. Das war das Material der industriellen Moderne, wie Schinkel es während seines Aufenthalts in den Industriezentren Englands, besonders in Manchester, gesehen hatte. Mit der Verwendung von Ziegel nahm Schinkel die Herausforderung an, die »eintönige Technik der Ziegelbauweise zu einer besonderen Kunstform«<sup>34</sup> und damit zu einer Kunstform des modernen Bauens zu erheben. Er wollte demonstrieren, wie trotz serieller Konstruktionsweise Technik zu Baukunst werden kann.

Beide, Schinkel wie Mies, bauten im Bewusstsein einer sich verändernden Gesellschaft. Schinkel für die politische Neuordnung Preußens nach den Befreiungskriegen 1813–1815 und die sich herausbildende bürgerliche Gesellschaft, Mies gut hundert Jahre später für die sich etablierende demokratische Gesellschaft, wiederum nach einem verheerenden Krieg 1914–1918. Es war Schinkels wie auch Mies' zentrales Anliegen, »Technisches nicht einfach im Technischen zu belassen, sondern ihm eine künstlerische und ideenhafte Anschauungsform zu verleihen«<sup>35</sup>.

### 3 Maschine und Aura

Auf die zwei Hochhausentwürfe folgten in kurzen Abständen drei weitere experimentelle Entwürfe. Es waren dies das Bürohaus in Beton (1922–1923) (Abb.11 c), das Landhaus in Eisenbeton (1923) und das Landhaus in Backstein (1924). In ihnen entwickelte Mies die für das jeweilige Material spezifischen gestalterischen Prinzipien. Die erhaltenen Zeichnungen und Modelle sind skizzenhaft, aber selbst in ihrer Vorläufigkeit bringen sie das architektonische Anliegen klar zur Anschauung. Von besonderem Interesse sind dabei das Landhaus in Eisenbeton und das Landhaus in Backstein. Sie stehen in einer komplementären Beziehung zueinander. Die Bedeutung, die sie in Mies' Werk haben sollten, zeigte sich einige Jahre spä-

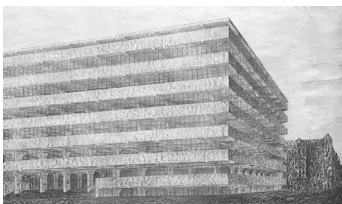


Abb. 11c

ter im Barcelona-Pavillon (1929). In einem Prozess der Synthese führte Mies dort die zuvor getrennt entwickelten Prinzipien exemplarisch zu einer neuen architektonischen Konzeption zusammen.

Im Landhaus in Eisenbeton erprobte Mies das gestalterische Potenzial des Eisenbetons. Wie Mies anmerkte, genüge es eben nicht, einfach »ein Backsteinhaus in Eisenbeton zu übertragen«<sup>36</sup>. Das resultierte einerseits in weit auskragenden Deckenplatten, wie zum Beispiel im Eingangsbereich, andererseits in horizontalen Öffnungen in der Fassade, die je nachdem als Fensterband oder -schlitz ausgebildet sein konnten. Sie sind in der Regel um die Gebäudeecken herumgeführt und betonen so das Volumen und damit die Dreidimensionalität nicht nur der Architektur, sondern auch der Fassade selbst. Besonders die schmalen horizontalen Fensterschlitze im Sockelgeschoss unterbrechen sichtbar die Wandflächen und setzen das Thema von Lasten und Tragen außer Kraft. In ihnen zeigt sich, dass die Außenwände trotz ihrer Massivität nicht tragend sind. Tatsächlich übernimmt im Inneren ein Stahlbetonskelett mit frei im Raum stehenden Stützen die Tragfunktion.

Während beim Landhaus in Eisenbeton mit den Fensterbändern und -schlitzen das Volumen betont wird, thematisiert das Landhaus in Backstein die frei stehende Wand. So besteht dieses Haus lediglich aus einem System von frei stehenden Wandscheiben, die im rechten Winkel zueinander stehen und sich im Regelfall nicht berühren. Einige von ihnen ragen sogar über das eigentliche Haus weit in die Landschaft hinaus. Wo zwei Wände aufeinandertreffen, bleibt eine Leerstelle, die im Inneren des Hauses zu einer Tür und am Übergang zwischen Innen- und Außenraum zu einer Fenstertür wird. Die Wand ist demnach nicht mehr im eigentlichen Sinne Wand, die einen Raum von einem anderen Raum abschließt. Sie verliert »ihren abschließenden Charakter und dient nur zur Gliederung des Hausorganismus«<sup>37</sup>. So bilden die Wände im Landhaus in Backstein – mit einer Ausnahme – keine geschlossenen Ecken aus. In den Gebäudeecken, den positiven wie negativen, stoßen die Wände nicht aufeinander, eine Wand endet immer früher und lässt eine Leerstelle. Das Haus ist daher weniger ein geschlossenes Volumen, als es eine Verdichtung von Wänden zu einer Raumkonstellation ist.

Eine Synthese der zwei Prinzipien gelang Mies einige Jahre später mit dem Barcelona-Pavillon. Der Pavillon vereint die Elemente, die zuvor im Landhaus in Beton und im Landhaus in Backstein getrennt entwickelt worden waren, zu einer neuen Raumkonzeption. Dazu gehören einerseits, wie

beim Landhaus in Eisenbeton, die weit auskragenden Deckenplatten und die frei im Raum stehenden Stützen, sowie andererseits, wie beim Landhaus in Backstein, die freie Komposition von Wandscheiben, die mehr der Gliederung und Strukturierung als dem Abschluss des Raums dienen. Mies kombinierte diese Elemente aber nicht nur miteinander, sondern führte ein drittes Thema ein, das die Elemente aus dem Landhaus in Eisenbeton mit denen aus dem Landhaus in Backstein zusammenbrachte: die Oberfläche. Im Barcelona-Pavillon setzte Mies Materialien wie Edelstahl, Travertin, Marmor, Vorhangstoffe und selbst Teppiche und Wasserflächen ein. Sie entwickeln ihre Wirkungskraft mittels ihrer Oberflächenqualitäten.

Materialien und ihre Oberflächen spielen innerhalb Mies' Architekturkonzeption eine wichtige Rolle. Insofern sie keine Hinweise auf die Konstruktion geben, sind sie einerseits Medium der Abstraktion, während sie andererseits sehr intensive sinnliche Wirkungen erzeugen und neue Potenziale für architektonische Erfahrung ermöglichen. Da sind die irritierenden Reflexe der Edelstahlstützen, da ist die wuchernde ornamentale Struktur des Marmors, die geheimnisvolle Porosität des Travertins, die dichte Stofflichkeit der Vorhänge und da sind die Spiegelungen auf den Wasserflächen – denn »jeder Stoff ist nur das wert, was wir aus ihm machen«<sup>38</sup>.

Mit dem Barcelona-Pavillon gelang es Mies, für die Moderne eine eigene, souveräne Sprache zu formulieren. Sehr früh hatte Mies die industrielle Produktion für die Architektur befürwortet. 1924 hatte er in einem Aufsatz angemerkt, dass in der Industrialisierung des Bauwesens das Kernproblem des Bauens liege: »Gelingt es uns, diese Industrialisierung durchzuführen, dann werden sich die sozialen, wirtschaftlichen, technischen und auch künstlerischen Fragen selbsttätig lösen.«<sup>39</sup> Dieser Gedanke findet sich auch bei Frank Lloyd Wright (1867–1959). In einem 1901 vor der Arts and Crafts Society gehaltenen Vortrag *Die Kunst und Fertigkeit der Maschine* äußerte Wright die Überzeugung, »daß in der Maschine die einzige Zukunft für Kunst und Fertigkeit«<sup>40</sup> liege. Sie habe das Potenzial, den »Selbstaussdruck des Menschen schließlich zu befreien!«<sup>41</sup>. Wright war es auch, der nach der Übersiedlung von Mies in die USA 1937 dessen Kandidatur für die Leitung des Armour Institute in Chicago unterstützte.

Wie Wright gab auch Mies sich nicht einfach mit den industriellen Fertigungsmethoden zufrieden. Walter Benjamin (1892–1940) war in seinem Aufsatz *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936)

noch von der Entauratisierung der Kunst durch die Maschine ausgegangen. Durch die Reproduzierbarkeit und damit die Möglichkeit zu ihrer Vervielfältigung verlor die Kunst, so Benjamin, ihre Einmaligkeit und stand nun allen Gesellschaftsschichten offen. Während Benjamin aber den Verlust der Aura als Vorgang der Emanzipation und Demokratisierung der Kunst begrüßte, sah Mies dagegen die Architektur der Moderne in eine **Dialektik von Ent- und Reauratisierungsprozessen** eingespannt. Auch in der Architektur war durch die Maschinenproduktion ein direkter Eingriff des Handwerkers in die Herstellungsprozesse immer weniger möglich. Das Werk konnte so nicht mehr individuell, emotional und symbolisch durch die Hand des Handwerkers aufgeladen werden. Mies erkannte jedoch in der maschinellen Bearbeitung der Materialien und ihrer Oberflächen ein neues ästhetisches Potenzial. Mit dem reflektierenden Edelstahl, den polierten und zu ornamentalen Mustern kombinierten Marmorplatten einerseits, mit der irritierenden Textur der Travertinplatten und den Spiegeleffekten von Glas und Wasser andererseits trat die sinnliche, phänomenale Seite der Dinge in neuer, intensivierter Wirkung in den Vordergrund. Mies versuchte im Barcelona-Pavillon nichts Geringeres als die Reauratisierung der Architektur mittels der Verfahren der technischen Reproduzierbarkeit.

#### 4 Exkurs Funktion als symbolische Form

Mies war von 1930 bis 1933 der dritte und letzte Direktor des Bauhauses sowie Nachfolger von Hannes Meyer (1889–1954), der 1928 die Leitung von Gropius, dem Gründungsdirektor, übernommen hatte. Mit Meyer hatte das Bauhaus-Programm eine Zuspitzung erfahren, insofern dieser die Verbindung von künstlerischer Intuition und technischer Rationalität, wie von Gropius unter dem Thema *Kunst und Technik – eine neue Einheit* konzipiert, nicht weiterverfolgte, sondern durch eine streng anthropologische Ausrichtung der Architektur ersetzte. Meyer verstand Architektur weniger als Ingenieurwissenschaft denn als Lebenswissenschaft.

Die Fokussierung auf die Verwissenschaftlichung der Architektur trug dem Bauhaus den Vorwurf ein, Wegbereiter eines dogmatischen Funktionalismus zu sein. Diese Kritik wog schwer, später machte man das Bauhaus für die Verhärtung der Architekturpraxis im sogenannten Bau-

wirtschaftsfunktionalismus der Jahre des Wiederaufbaus nach 1945 verantwortlich. Das ist aber ein Missverständnis, denn die Verwissenschaftlichung zielte ursprünglich keineswegs auf die Industrialisierung des Bauens. Vielmehr verband sich damit das Anliegen, die Architektur auf das zurückzuführen, was gerade unter den Bedingungen der Industrialisierung aus dem Blick zu geraten drohte. Im Sinne von Mies war dies die Frage nach dem **Wesen der Aufgabe** und den **anthropologischen Grundlagen** der Architektur. Meyer stellte damit die Architektur zurück in die Entwicklungslinie der Moderne, die in Schinkels Idee der »Leben andeutenden Erfordernisse in der Architektur«<sup>42</sup> ihren Ausgangspunkt hatte.

In charakteristischer Zuspitzung heißt es bei Meyer: »bauen ist ein biologischer vorgang. bauen ist kein ästhetischer prozess.«<sup>43</sup> Bauen sei sowieso nicht Kunst. Meyer ließ keinen Zweifel daran aufkommen, dass für ihn die Architektur nicht auf formalen und künstlerisch-ästhetischen Verfahren gründete, sondern in der wissenschaftlichen Analyse der Lebensvorgänge und ihrer anschließenden folgerichtigen Synthese. Daher sprach er nicht mehr von *Entwurf*, sondern von *Organisation*. »Bauen ist nur organisation: soziale, technische, ökonomische, psychische organisation.«<sup>44</sup> So seien die »ausschließlichen Motive des Wohnungsbaus folgende: 1. Geschlechtsleben, 2. Schlafgewohnheit, 3. Kleintierhaltung, 4. Gartenkultur, 5. Körperpflege, [...] 11. Besonnung, 12. Bedienung.«<sup>45</sup> Aus dieser Perspektive fallen selbst Kleintierhaltung und Gartenkultur unter die anthropologischen Bedürfnisse.

Der Architektur voraus gehen die wissenschaftliche Untersuchung des Tagesablaufs der Hausbewohner und die anschließende Erstellung eines Benutzungsdiagramms für Vater, Mutter, Kind, Kleinkind und Mitmenschen. Darüber hinaus sollten die Beziehungen des Hauses und seiner Bewohner zu Postbote, Passant, Besucher und Nachbar, ja sogar, wie Meyer in polemischer Übertreibung formulierte, zum Einbrecher ermittelt werden, ebenso wie die Wärmeleitfähigkeit der Außenwände, der Feuchtigkeitsgehalt der Außenluft, die optischen und akustischen Beziehungen. Architektur sollte Resultat des »exaktesten Denkens«<sup>46</sup> sein und nicht von den Launen künstlerischer Intuition abhängen. Sie könne schon überhaupt nicht Resultat eines »architekten-ehrgeizes« sein. Das wäre das »Schlimmste!«. Als »zwerchfellerschütternd« und schlechten Witz bezeichnete er die Idee der »komposition eines seehafens«<sup>47</sup>.

Für den städtebaulichen und architektonischen Entwurf, so Meyer, komme es allein auf die präzise Analyse der Lebensvorgänge an. Was es bedeutet, dass Architektur – wie alle Dinge der Welt – »**funktion mal ökonomie**«<sup>48</sup> ist, tritt besonders anschaulich in der von Meyer zusammen mit Hans Wittwer (1894–1952) und Studenten des Bauhauses entworfenen Bundesschule des Allgemeinen Deutschen Gewerkschaftsbundes (ADGB) in Bernau bei Berlin (1930) hervor. Hier lassen sich die einzelnen, additiv zu Gruppen organisierten Gebäudeteile klar ablesen. Erkennbar ist zudem die funktionale Zuordnung von Gemeinschafts- und Unterrichtsräumen, von Unterküften, Sporthalle, Korridoren, aber auch die topologische Einbettung des Gebäudeensembles in die Landschaft.

Andererseits ist der Zugang zur ADGB-Schule nicht allein durch die üblichen Elemente wie Vorplatz, Vordach und Eingang geprägt. In diesem Bereich befindet sich auch die Heizzentrale, die durch drei große Schornsteine vor der Fassade des ansonsten flachen Gebäudes deutlich sichtbar ist. Durch ihre Plastizität erzielen die Schornsteine eine starke monumentale Wirkung. Emblematisch durchbrechen sie die Atmosphäre von Sachlichkeit und Organisation. Es findet eine Transformation der technisch-rationalen Figur zu einer symbolischen Form statt, die die Bundesschule des Gewerkschaftsbundes unmissverständlich bildhaft-metaphorisch in den Kontext von Arbeit und Industrie stellt.

Die Arbeiten von Meyer zeichnen sich dadurch aus, dass sie den organisatorischen Schematismus, in dem sie gründen, durchbrechen und sich einer metaphorisch-symbolischen Wirkung öffnen. Das ist in der Sache angelegt, denn es gehört auch die symbolische Funktion zu den anthropologischen Grundvoraussetzungen der Architektur. Mehr noch, alle Funktionen unterliegen, mehr oder weniger ausgeprägt und mehr oder weniger im Alltag evident, einer symbolischen Transformation. Alles Symbolische resultiert aus der Transformation von Funktionen und nicht aus vordergründig ästhetischen Vorgaben. Auch Meyers Entwurf der Petersschule (1927) in Basel hat ein solches magisches, zur symbolischen Form transformiertes Element. Es ist der frei schwebende Sportplatz, der wie ein übergroßes Vordach an Seilen vom Schulgebäude abgehängt ist. Auf der oberen Ebene war eine Sportfläche vorgesehen, darunter ein Raum, der für die unterschiedlichsten Tätigkeiten hätte benutzt werden können. Trotz seiner konsequenten Herleitung aus den Lebensvorgängen bleibt die Überdachung kein rein funktionales Element.

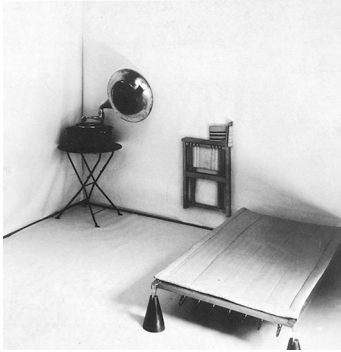


Abb. 11d

Ausgerichtet auf eine die körperliche Betätigung integrierende neue Pädagogik, hatte die erweiterte Sportfläche das Potenzial zur Transformation von einer profanen zu einer symbolischen Form.

Ähnliches lässt sich für das Co-Op-Interieur (1926) (Abb. 11d) zeigen. Im Co-Op-Interieur unterzog Meyer die Architektur einer radikalen formalen Reduktion; er machte dies aber auf eine Weise, die jedes einzelne Element zu einer über sich hinausweisenden symbolischen Form erweiterte. Mit dem Co-Op-Interieur reagierte Meyer auf den gesellschaftlichen Wandel im Kontext der sich formierenden modernen Konsumgesellschaft. Zusammen mit seinem Aufsatz *Die neue Welt* präsentierte Meyer das Co-Op-Interieur als Modell einer Wohnung für den modernen Großstadtmenschen.

Die Möblierung ist reduziert auf das absolut Notwendige: zwei Faltstühle, von denen einer zusammengeklappt an der Wand hängt; ein kleines, ebenfalls an der Wand hängendes Regal, ein Klapptisch mit einem Grammophon in der Zimmerecke sowie ein falt- und transportierbares Bett.

In der formalen Reduzierung und Autonomie der einzelnen Elemente stellt sich ein eigentümlicher Effekt ein: Wie in einem Vergrößerungsglas verwandeln sich die Objekte zu über sich selbst hinausweisenden Metaphern und symbolischen Formen. Auffallend ist Meyers Aufmerksamkeit für die seinerzeit modernen Medien. In diesem Fall steht das Grammophon stellvertretend für das beginnende Medienzeitalter. Dass Meyer das Grammophon dem Radio vorzog, erstaunt, denn nur wenige Jahre zuvor, 1923, war der öffentliche Rundfunkbetrieb in Deutschland aufgenommen worden. Zur Zeit des Co-Op-Interieurs war also das Radio das neueste Massenmedium, noch dazu entsprach es durch die Direktübertragung dem damaligen Lebensgefühl der Beschleunigung aller Lebensbereiche. Dagegen war das Grammophon schon gut vierzig Jahre alt und eine Technik, die nur zuvor registrierte Aufnahmen und damit allein Vergangenes wiedergeben konnte.

Im Co-Op-Interieur verfolgte Meyer für das moderne Leben eine utopische Vision. Die Reduzierung der Architektur auf ein Minimum zielte auf die Überwindung der gesellschaftlichen Konventionen und auf die Gewinnung der im Funktionalen immer schon enthaltenen individuellen Freiheitspotenziale:

»Im Luftraum gleiten Flugzeuge: »Fokker« und »Farman« vergrößern unsere Bewegungsmöglichkeit und die Distanz zur Erde; [...] Lichtreklamen funken, Lautsprecher kreischen, Claxons rasseln, Plakate werben, Schaufenster leuchten auf: Die Gleichzeitigkeit der Ereignisse erweitert masslos unsern Begriff von »Zeit und Raum«, sie bereichert unser Leben.«<sup>49</sup>

Der Motor und das Automobil, Rolls-Royce und Ford sprengen die Grenzen zwischen Stadt und Land. In der Überwindung der Gravitation werden Flugzeuge zu allumfassenden symbolischen Formen des modernen Lebens. Anthropologisch beinhaltet der Funktionalismus das Versprechen auf Freiheit innerhalb einer egalitären Gesellschaft und gründet in der Utopie eines besseren Lebens.

## 5 Ästhetischer Nihilismus

Mies hatte schon 1922 in einem Artikel in der von Bruno Taut herausgegebenen Zeitschrift *Frühlicht* zu erkennen gegeben, dass es ihm in der Architektur um mehr als um eine materielle Praxis ging. Architektur als Baukunst sei »**der räumliche Vorgang geistiger Entscheidungen**«<sup>50</sup>. Er stellte fest, dass »Bauten mehr sein können als eine Manifestation unseres technischen Könnens«<sup>51</sup>. Daran hielt er in allen Phasen seines Schaffens fest. Mies gestand der Architektur eine ihre materielle Präsenz transzendierende Dimension zu. Architektur war für ihn einerseits eine konkrete materielle Praxis, die auf sich selbst verweist, in dem Sinne, dass ein Tisch oder eine Tür real ist und beide anzeigen, dass sie da sind und wie man sie benutzen kann. In diesem Sinne ist die Architektur selbstbezüglich und spricht von sich selbst. Andererseits war Architektur für Mies immer auch Wahrnehmungs- und damit Interpretationsereignis. Bedeutungsvoll ist sie, wo sich in der Überwindung ihrer materiellen Präsenz die Möglichkeit zur Bezugnahme auf anderes ergibt. Als ein Interpretationsereignis wird die Architektur Teil eines Beziehungssystems von Dingen und Ideen, die nicht notwendigerweise anwesend sein müssen. In der Überwindung der reinen Materialität kann die Architektur auf Abwesendes Bezug nehmen, was die Öffnung der Architektur zu einer transzendentalen Dimension ermöglicht.

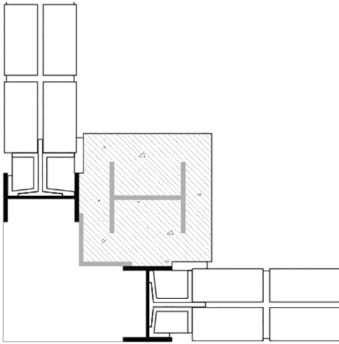


Abb. 11e

Es ist im ersten Moment rätselhaft, weshalb in den Hochhausentwürfen weder in den Grundrissen noch in den perspektivischen Darstellungen die Tragstruktur dargestellt ist, obwohl Mies erklärte, dass ihn der überwältigende »Eindruck der hochragenden Stahlskelette«<sup>52</sup> zu den Entwürfen motiviert habe. Aber weder im Grundriss noch in der Perspektive ist das Stahlskelett sichtbar, es gibt keine Stützen, die Zeichnungen sind quasi leer. Man kann hier von Mies' **ästhetischem Nihilismus** sprechen. Dieser zeigt sich vor allem in den Kohlezeichnungen der zwei Hochhäuser, denn die Fassaden sind im herkömmlichen Sinne keine Fassaden mehr, sondern vielfältig reflektierende Flächen, die

eher die dreidimensionale Gestalt verunklaren, als dass sie zum Verständnis der Gesamtfigur beitragen.

Es macht Mies' ästhetischen Nihilismus aus, dass Material und Technologie hinter den beabsichtigten Wahrnehmungseffekten zurücktreten, deren Voraussetzung sie gleichwohl sind. Bei Mies zielt die Verwendung des Materials immer auf dessen Transzendierung. Sehr passend hat Detlef Mertins (1954 – 2011) Mies' ästhetischen Nihilismus beschrieben als »Verwandlung von Mitteln und Zwecken über die Grenzen ihrer Zweckmäßigkeit hinaus«<sup>53</sup>.

Wahrnehmung und Wahrnehmbarkeit sind auch zentrale Themen in der Alumni Memorial Hall (1946) des Illinois Institute of Technology in Chicago, besonders in der Lösung der Ecke (Abb. 11e). Das Gebäude ist ein Stahlskelettbau, dessen Tragstruktur nach außen nicht in Erscheinung tritt. Sichtbar ist allein ein der Konstruktion vorgesetzter Rahmen aus Stahlträgern, der mit ockerfarbenen Klinkern ausgemauert ist. Das Besondere besteht darin, dass die Klinkerwände nicht bis an die Ecke herangeführt sind, es bleibt, entsprechend dem Achsmaß der tragenden Stahlkonstruktion, die Ecke offen. Das ermöglicht einen Einblick quasi hinter die Fassade. Was man sieht, ist ein Winkel aus Stahl, der zurückgesetzt die Ecke bildet und den Anschein erweckt, er sei das tragende Stahlskelett. Das ist aber nicht der Fall. Dies wird schon daran erkenntlich, dass der Stahlwinkel nicht bis auf das Niveau des Geländes geführt ist, sondern auf einem Stück der vorgesetzten, im unteren Bereich bis an die Ecke durchgezogenen Ziegelwand aufliegt. So wird anschaulich, dass der Stahlwinkel keine tragende Funktion besitzt.

Seine Funktion ist dagegen die eines Ornaments und Zeichens. Er zeigt die Stahlstütze an, die tatsächlich dahinter steht, aber selbst nicht sichtbar ist. Die Stahlstütze und das tragende Stahlskelett können nicht in Erscheinung treten, weil sie aus brandschutztechnischen Gründen mit feuerfestem Material umhüllt sein müssen. Das Stahlskelett ist also an keiner Stelle im Gebäude sichtbar und kann nur über Umwege zur Sichtbarkeit gebracht werden. Mies benutzte die Ecksituation, um einerseits zu zeigen, dass die Klinkerfassade selbst nicht tragend, sondern eine vor der Konstruktion vorgesezte Fassade ist, und um andererseits die Tragstruktur mittels eines zeichenhaften Elements zur Sichtbarkeit zu bringen. Die vermeintliche Stahlstütze in der Ecke ist lediglich ein Platzhalter, ein Ornament, das die Stütze dahinter anzeigt.

Mit der Ecke stellte Mies die Moderne in die Traditionslinie des Ornaments, so wie sie bei Marcus Vitruvius Pollio (ca. 80–15 v. Chr.) in seinem Werk *De architectura libri decem* überliefert ist. Dort wird am Beispiel des griechischen Tempels und besonders des Triglyphenfries die Entstehung der Ornamente beschrieben. Der Triglyphenfries besteht aus Triglyphen und Metopen, die sich abwechselnd über dem Gebälk ein geschlossenes Band bilden, das auf allen vier Seiten um das Gebäude herumläuft. Triglyphe und Metope sind aber keine Erfindungen, sondern als Verweise auf die Deckenkonstruktion aus Holz, die dahinter liegt, entstanden. Triglyphe und Metope stellen Zeichen dar, die die unsichtbare Konstruktion nach außen kommunizieren. Sie haben demnach einen erkenntnistheoretischen Status, insofern sie dem Betrachter Struktur und Konzeption des Gebäudes verständlich machen. Die Triglyphen, die Dreischlitze, sind stilisierte Balkenköpfe, sie weisen in idealisierter Weise auf die Lage der Holzbalken hin, während die Metopen, die Flächen zwischen den Triglyphen, den Raum zwischen den Balken anzeigen. Ähnliches gilt für die Dachlatten und -sparren, die im dorischen Tempel durch Ornamente wie Mutuli und Zahnschnitt kommuniziert werden.

Mies hat in der Ecke der Alumni Memorial Hall nichts anderes gemacht als das, was die Erbauer der dorischen Tempel mit Triglyphe und Metope gemacht hatten. Der Stahlwinkel ist ein sichtbares Zeichen für die tragende, jedoch nicht sichtbare Stütze dahinter. Als **modernes Ornament** bringt der Stahlwinkel das zur Sichtbarkeit, was wegen der Brandschutzverkleidung verborgen bleiben muss. Der Stahlwinkel macht dies, wie die Triglyphe, in

stilisierter Form, denn die Stütze, auf die er Bezug nimmt, ist nicht aus winkelförmigen Elementen gemacht, sondern als ein Doppel-T-Träger ausgebildet. Die formale Gestalt des Zeichens ist also nicht identisch mit der formalen Gestalt dessen, auf das es Bezug nimmt.

Als modernes Ornament unterscheidet sich die Mies-Ecke aber auch vom klassischen Ornament. Denn Triglyphe und Metope werden durch Figuren und weitergehende, meist bildhafte Zeichen symbolisch überhöht, wie zum Beispiel die Metopen am Athener Parthenon durch die Darstellung des mythischen Kampfes der Lapithen gegen die Kentauren. Die Metopen sind demnach in ihrer Zeichenfunktion doppelt gepolt, insofern sie sowohl indexikalisch auf die Konstruktion hinter der Fassade verweisen wie auch auf die mythologische Erzählung des Kampfes der Lapithen und Kentauren. Die klassischen Ornamente vermitteln also zwischen der materiell-konstruktiven Realität des Gebäudes einerseits und der kulturellen Idealität andererseits. Das ist bei der Mies-Ecke nicht so. Es bleibt bei der einfachen Bezugnahme des Ornaments – des Stahlwinkels – auf die Konstruktion, es findet keine doppelte Polung des Ornaments statt, also keine symbolische Aufladung des Ornaments. Das moderne Ornament zeigt sich auf der symbolischen Seite als ein leeres Zeichen. Massimo Cacciari (\*1944) hat hier von Mies' »Enthaltung von allem symbolischen Wert«<sup>54</sup> gesprochen, zugleich aber hervorgehoben, dass es Mies nicht darum ging, das Symbol überhaupt aufzuheben, es handelte sich vielmehr um eine »Bewahrung des Symbols im Unsichtbaren«<sup>55</sup>.

Mies entleerte das moderne Ornament auf der symbolischen Seite, aber nicht, um den symbolischen Gehalt abzuschaffen, sondern um die Architektur für eine symbolische Neuaufladung durch eine sich ausdifferenzierende Moderne vorzubereiten. Wie Mies in seinen Vortragsnotizen von 1927 festhielt: »Man spricht vom Sieg der neuen Baukunst. Ich muss [aber] sagen, dass hiervon gar keine Rede sein kann. Wir haben kaum begonnen.«<sup>56</sup> In diesem Sinne reduzierte Mies das Ornament auf das Wesentliche, quasi auf den Nullpunkt, von dem ausgehend es wieder symbolisch neu besetzt werden konnte. Mies hatte aus Friedrich Dessauers (1881–1963) *Philosophie der Technik* (1927) den Satz exzerpiert: »Technik ist Ornament fremd.«<sup>57</sup> Mit der Ecke der Alumni Memorial Hall in Chicago revidierte Mies dies gut zwanzig Jahre später und demonstrierte, dass im Gegenteil die Technik geradezu nach dem Ornament verlangt, um sich selbst anzuzeigen, um sichtbar und erkennbar zu werden.

## 6 Epilog Kritik der Postmoderne

Mit dem Seagram Building (1958) in New York gelang es Mies, die Prinzipien des Hochhauses in Stahl und Glas exemplarisch auszuformulieren. Damit fand eine Entwicklung ihren vorläufigen Abschluss, die mit den ersten Glas- und Gewächshäusern zu Beginn des 19. Jahrhunderts in England ihren Anfang genommen hatte. Beispielhaft dafür kann das Palmenhaus in Bicton Garden bei Budleigh Salterton (1818/1838) stehen. Angelegt als ein lean-to-greenhouse, steht es als Stahl-Glas-Konstruktion nicht frei, sondern ist zur Aussteifung der Konstruktion an ein konventionelles Gebäude aus Ziegelstein angelehnt, in dem sich in diesem Fall die Heizung des Gewächshauses befindet. Es mussten 150 Jahre vergehen, bis im Seagram Building – bei stetiger Weiterentwicklung der materiellen, baukonstruktiven und technologischen Grundlagen – das architektonische Potenzial von Stahl und Glas zu seiner vollen Entfaltung kommen konnte.

Mit dem Seagram Building formulierte Mies paradigmatisch aus, was der architektonische, das heißt der ästhetische, symbolische, städtebauliche, soziologische und atmosphärische Beitrag von Stahl und Glas zur modernen Architektur sein kann. Das Resultat war ein **neuer Bautypus**, das moderne Hochhaus. Dafür musste Mies einige der Überzeugungen, denen er in seinen ersten zwei Hochhausentwürfen von 1921 und 1922 noch glaubte folgen zu müssen, kritisch hinterfragen, wie zum Beispiel die gekrümmten Fassaden oder die asymmetrische Grundrissfigur. Mies entwarf noch weitere Hochhäuser wie etwa die 900–910 Lake Shore Drive Apartments (1953–1956) und das Federal Center (1959–1964) in Chicago oder das Toronto-Dominion Centre (1963–1969) in Toronto. Während jedoch das Seagram Building zu einer Ikone der Moderne wurde, fand das etwa zehn Jahre später eröffnete Toronto-Dominion Centre nahezu keine Beachtung. Die Meinung der Fachpresse war mehrheitlich negativ. Macy DuBois (1929–2007) brachte in einem Artikel in der Zeitschrift *Canadian Architect* die Kritik auf den Punkt: »Das Toronto-Dominion Centre kommt zwanzig Jahre zu spät, weil die Lehren, die es uns vermitteln möchte, schon vor langer Zeit gelehrt wurden. [...] was einstmals eine frische und energische Methode des Angriffs war, ist jetzt zu einem kodifizierten und kraftlosen Stil geworden.«<sup>58</sup>

In den 1960er-Jahren hatten sich unverkennbar die Zeiten geändert, die Vergötterung Mies' war dessen Verteufelung gewichen. Es kündigte sich ein

Wechsel in der Konzeption der Architektur an. »Weil er nicht ›jeden Montagmorgen eine neue Architektur‹ erfand«<sup>59</sup>, wie Phyllis Lambert (\* 1927) ironisch formuliert hat, fingen selbst Mies' Bewunderer an sich zu langweilen. Damit spielte Lambert auf eine Aussage von Mies an, mit der dieser 1960 in der Zeitschrift *Bauen und Wohnen* auf die ersten Kritiken reagiert hatte. Es sei, so Mies, »weder notwendig noch möglich, jeden Montagmorgen eine neue Architektur zu erfinden«<sup>60</sup>. Die Stimmung war jedoch umgeschlagen. Man wollte oder konnte Mies' ästhetischen Nihilismus nicht mehr verstehen. Mies wurde verantwortlich gemacht für die symbolisch-sinnliche Verarmung der Architektur; einerseits war er in den Augen seiner Bewunderer Wegbereiter der heroischen Moderne, andererseits in den Augen seiner Kritiker Begründer einer symbolisch entleerten, utilitären Architekturpraxis, die zu einem Epigonentum einlud, das allzu willfährig vor den Interessen der kapitalistischen Bauwirtschaft kapitulierte.

So suggestiv das Motto *weniger ist mehr* ursprünglich war, so sehr bot es sich nun für simplifizierende und polemische Sprachspiele an. Es wurde zu einer einfachen Zielscheibe für die Kritik. Die Mitte der 1960er-Jahre aufkommende Postmoderne arbeitete sich an den vielfältigen Varianten wie *less is a bore* – *weniger ist langweilig* – oder *more is more* – *mehr ist mehr* – ab. Stanley Tigerman (1930–2019) spitzte die Kritik in einer Fotocollage (1978) zu. In Anlehnung an den Untergang der Titanic zeigt sie Mies' Crown Hall (1956), das Flaggschiff der modernen Architektur in Chicago, in extremer Schiefelage kurz vor dem Untergang auf dem Lake Michigan. Das verfehlte seine Wirkung nicht, verfestigte gleichzeitig aber auch die Missverständnisse. Wie Mies 1923 schon festgestellt hatte und was immer schon die Grundlage seines Architekturverständnisses gewesen war: »Baukunst ist raumgefaßter Zeitwille. Lebendig. Wechselnd. Neu.«<sup>61</sup>

## Basisliteratur

Ludwig Mies van der Rohe, »Manifeste, Texte und Vorträge«, in: Fritz Neumeayer: Mies van der Rohe, *Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlin: Siedler 1986

## Anmerkungen

- 1 Ludwig Mies van der Rohe (1986/2016), »Bürohaus« [1923], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 299.
- 2 Ebd.
- 3 Andreas Haus (2001), *Karl Friedrich Schinkel als Künstler*, S. 372.
- 4 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Antrittsrede« [1938], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 380.
- 5 Peter Behrens zitiert nach Alfred Dambsch (Hg.) (1912), *Berlins dritte Dimension*, S. 10f.
- 6 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »(Bürohaus)« [1923], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 299.
- 7 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »(Hochhäuser)« [1922], in: Ebd., S. 298.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd.
- 10 Vgl. Dietrich Neumann (1992), »Three Early Designs by Mies van der Rohe«.
- 11 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Bauen« [1923], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 300.
- 12 Fritz Neumeyer (1994), »A World in Itself: Architecture and Technology«, S. 74.
- 13 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Baukunst und Zeitwille!« [1924], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 304.
- 14 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »(Hochhäuser)« [1922], in: Ebd., S. 298.
- 15 Ebd.
- 16 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Bauen« [1923], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 300.
- 17 Hans Scharoun zitiert nach Achim Wendschuh (Hg.) (1993), *Hans Scharoun. Zeichnungen, Aquarelle, Texte*, S. 28.
- 18 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Baukunst und Zeitwille!« [1924], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 304.
- 19 Ebd.
- 20 Ebd.
- 21 Ebd.
- 22 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Vortrag« [1926], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 311.
- 23 Ebd.
- 24 Ebd.
- 25 Ebd.
- 26 Ebd., S. 315.
- 27 Karl Friedrich Schinkel zitiert nach Andreas Haus (2001), *Karl Friedrich Schinkel als Künstler*, S. 67.
- 28 Ebd.
- 29 Ebd.
- 30 Andreas Haus (2001), *Karl Friedrich Schinkel als Künstler*, S. 65.
- 31 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Vortrag« [1926], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 311.
- 32 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Vortrag« [1924], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 308.
- 33 Andreas Haus (2001), *Karl Friedrich Schinkel als Künstler*, S. 288.
- 34 Ebd., S. 290.
- 35 Ebd.
- 36 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Bauen« [1923], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 300.
- 37 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Vortrag« [1924], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 309.
- 38 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Antrittsrede« [1938], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 381.
- 39 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Industrielles Bauen« [1924], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 306.
- 40 Frank L. Wright (1963), »Die Kunst und Fertigkeit der Maschine« [1901], S. 52.
- 41 Ebd., S. 57.

- 42 Karl Friedrich Schinkel zitiert nach Hans Mackowsky (Hg.) (1922), *Karl Friedrich Schinkel: Briefe, Tagebücher, Gedanken*, S. 193.
- 43 Hannes Meyer (1928), »bauen«, S. 160f.
- 44 Ebd.
- 45 Ebd.
- 46 Hannes Meyer (1926), »Die neue Welt«, S. 205f.
- 47 Hannes Meyer (1928), »bauen«, S. 160f.
- 48 Ebd.
- 49 Hannes Meyer (1926), »Die neue Welt«, S. 205f.
- 50 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »(Hochhäuser)« [1922], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 298.
- 51 Ebd.
- 52 Ebd.
- 53 Detlef Mertins (1994), *The Presence of Mies*, S. 66.
- 54 Massimo Cacciari (1993), *Architecture and Nihilism*, S. 205.
- 55 Ebd., S. 206.
- 56 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Vortragsnotizen« [1927–1928], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 330.
- 57 Ebd., S. 334.
- 58 The Toronto-Dominion Centre is twenty years too late because the lessons it teaches us were taught long ago. [...] what was once a fresh and vital method of attack, has now become a style codified and listless.« Macy DuBois (1967), »Toronto Dominion Centre, a Critique«, S. 43.
- 59 Phyllis Lambert (1994), »Punching Through the Clouds«, S. 46.
- 60 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Wohin gehen wir nun?« [1960], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 396.
- 61 Ludwig Mies van der Rohe (1986), »Bürohaus« [1923], in: Ders., *Manifeste, Texte und Vorträge*, S. 299.