

archimaera  
architektur.kultur.kontext.online

**Albert Kirchengast**  
(Florenz/Wien)

## **"Die Märchen kommen aus den Maschinen selber ..."**<sup>1</sup>

**Ludwig Mies van der Rohe und die Lehre von den Gegensätzen**

Im Widerspruch zum verbreiteten Bild eines "fließenden Raumes" hat Wolf Tegethoff in den 1980er Jahren den Begriff der "ästhetischen Grenze" für Mies van der Rohes Wohnhäuser stark gemacht. Gemeint ist die auf ein Beinahe-Nichts reduzierte Schwelle, die in Mies' Architektur ein "Innen" von einem "Außen" trennt. Sie stellt eine räumliche Einheit her, die das Gemachte vom Gewordenen trennt. Geworden und gewachsen sind die Stadt- und Landschaftsräume in die der Architekt seine Häuser setzt. Dieser Korrespondenzraum war für Mies von großer Bedeutung.

Solche polare "Bezogenheiten" durchdringen das gesamte Denken und Bauen der Moderne. Mies spricht auch von einer "Aufhebung der Gegensätze". Da diese Position meist vernachlässigt wird, wird Mies' Verständnis der Moderne meist auf ein prototypisch kanonisiertes formales Schema reduziert. Dies geschieht insbesondere, wenn es um die Deutung architektonischer Motive geht, in denen eine *coincidentia oppositorum* zum Ausdruck kommt. Sie betrifft nicht nur den Zusammenhang von Haus und Landschaft, sondern auch den Raum, das Tragwerk, das Material. Schon der inszenierte Blick in die landschaftliche Ferne bringt eine natürliche "Kehrseite" mit sich. Der architektonische Raum wird zur Leerstelle. Der "entleerte" Wohnraum von Mies' Landhäusern ist eine herausfordernde "Rückseite des Hinausschauens". Dies gilt in gleicher Weise für den aufs Ästhetische zugespitzten Ausblick in die Kulturlandschaft.

Das "Ausgegrenzte" und "Verborgene" sind Prinzipien in Mies' Schaffen, die mit der Idee eines "Unverfügbaren" korrespondieren. Sie betreffen eine reale und eine symbolische Rückseite der Architektur: eine geistige Orientierung, die nicht nur ein Hinten und Vorne kennt.

<http://www.archimaera.de>  
ISSN: 1865-7001  
urn:nbn:de:0009-21-52125  
März 2021  
**#9 "Rückseiten"**  
S. 43-62



*"In der Kunst muss der Gedanke immer auf Verwirklichung gerichtet sein; und in der Darstellung die Kritik heraustreten, die im schöpferischen Geiste notwendig beiwohnen muss."*

Friedrich Schinkel: "Gedanken und Bemerkungen über Kunst im Allgemeinen", aus dem Nachlass 1863.

## 1 Die Rückseite der Säule

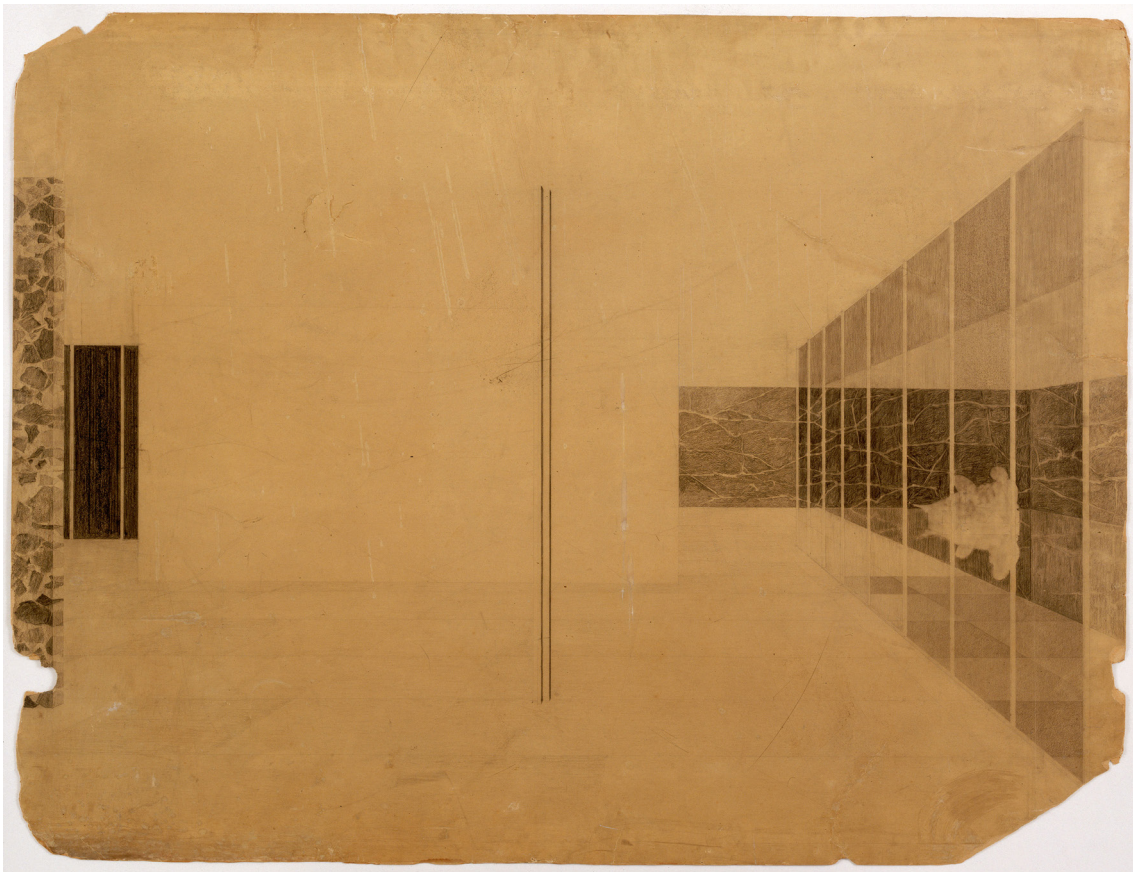
Wer nach Rückseiten fragt im Werk Mies van der Rohe, der heute für viele zum Altbestand einer in Geschichtsbüchern zu Ende formulierten Moderne zählt, der mag die Gelegenheit beim Schopf packen und mit frischem Blick hinter dessen "Säulenlehre" schauen. Gemeint sind die glänzenden (manchmal auch matten)<sup>2</sup> Umhüllungen von Eisen- oder Stahlstützen, die – wie beim Haus Tugendhat – nicht nur ihre eigene, sondern auch die "Kernform" des Bauwerks an wenigen Stellen zeigen und doch verbergen, weil Technik verborgen bleibt hinter baukünstlerisch zu Form bewältigtem, avanziertem Material. Solche Säulen sind zugleich Hülle und Kern und wiederholen als Bauglied die Konstruktionsweise eines eigentlichen Gliederbaus, der in Brünn als fester, weißer Putzkörper auftritt. Und so ging es Mies nicht um die *Erscheinungsform* selbst, dieses Dogma seiner frühen Äußerung vom September 1923 bleibt für seine ganze Laufbahn gültig: *"Es gibt keine Form an sich."*<sup>3</sup> Aber seltsam mag er doch im ersten Moment erscheinen, dieser "Formalakt" einer Verwandlung, noch dazu durch ein luxuriös-glänzendes Kleid, eine Materiallust, die ja bekanntlich auf Mies' Werk insgesamt zutrifft. Solange jedenfalls, bis man die "Formintensität" mit der "Lebensintensität" verbindet, wie Mies dies fordert, um drei Jahre nach der erwähnten Aussage in der *Form*, der Zeitschrift des Deutschen Werkbunds, zu ergänzen, dass er sich nie gegen die Form als solche gewandt habe, sondern den Prozess des Gestaltens stärken wollte, den er wiederum auf das Leben, nicht das "gewesene",<sup>4</sup> nicht das "gedachte", sondern das "gegenwärtige" Leben bezieht: *"Das Leben ist das Entscheidende. In seiner ganzen Fülle."* Was aber wäre diese "ganze Fülle"?

Man könnte vorläufig festhalten: Es ginge um die *Formerscheinung*. Um etwas, das durch die Form erscheint, nicht aber mit ihr ident wäre. Etwas, das in der Gegenwart erscheint, denn selbst wenn der Raum zwischen Schale und Kern einer Mies-Säule nicht zum Erlebnis des Bewohners beiträgt, ist doch die im Wohnraum durch ihre Erscheinung erzielte Wirkung entscheidend für die geistige Statik seiner Baukunst. Dieses Leben, das war für Mies nämlich immer ein Leben "in seinen geistigen und realen Bindungen". Dementsprechend schreibt Walter Riezler, an den Mies sich gewandt hatte mit seinen Bedenken gegenüber einem drohenden, neuen Formalismus, in der *Form* des Jahres 1931 über seine Raumerfahrung im Haus Tugendhat:

*"Niemand kann sich dem Eindruck einer besonderen Geistigkeit sehr hohen Grades entziehen, die in diesen Räumen herrscht, einer Geistigkeit allerdings, die sehr neuer Art, sehr 'gegenwartsgebunden' ist und die daher von dem Geist, der in Räumen irgend einer früheren Epoche herrscht, wesentlich verschieden ist. Es ist schon der 'Geist der Technik' – aber nicht im Sinne jener oft beklagten engen Zweckgebundenheit, sondern im Sinne einer neuen Freiheit des Lebens."*<sup>5</sup>

Es ginge also um die Klärung des Verhältnisses von "Geist" und "Technik", deren wechselseitige Bestimmung, um die "Freiheit des Lebens". Ein Vorhaben, das nur am Beispiel, im Werk, gelingen kann – wie sich mehrfach zeigen wird.

Die moderne, zweitaktige Mies-Säule ist eine Säule, die (im Inneren) trägt und außen *erscheint*, noch beim Haus Farnsworth, 1950, in der Mitte des 20. Jahrhunderts, als dies allein durch Schleifen und Streichen eines konventionellen Stahlträgers geschieht. Aber freilich trägt sie keine "Ordnung" mehr, sondern *zeigt* etwas. Sie zeigt nun nicht sich selbst, sondern *fängt* etwas ein, *qua* der Beschaffenheit ihrer Oberfläche, ihrer Materialität, ihrer Formung, indem sie etwa das Reflektieren oder Absorbieren von Licht begünstigt. Und auch dem Raum begegnete man beim Blick auf diese Objekte in sozusagen "vir-



Ludwig Mies van der Rohe, "Innenansicht des Barcelona-Pavillon ohne Möbel", um 1928/29, Buntstift und Bleistift, 99 x 130 cm. Museum of Modern Art, New York, Mies van der Rohe Archive.

tueller" Weise wieder. Dem Raum, in dem man selbst sich befinden muss, über den man dann, auf andere Weise, zu "reflektieren" beginnt, wenn man im Raum nochmals sich findet: vor sich selbst darin erscheint. Marko Pogacnik kommt in einem Text über "Säule und Statue" in Mies' Architektur zum Schluss, dass der "freistehende, kreuzförmige Pfeiler [...] die erste reflektierende Säule in der Architekturgeschichte"<sup>6</sup> sei. Es gibt Vorgänger – zumindest was das konstruktive Prinzip betrifft –, denen Mies in Alfred Gotthold Meyers Buch *Eisenbauten: Ihre Geschichte und Aesthetik* im Büro Behrens begegnet sein dürfte, wie Pogacnik nahelegt. Neben Brücken, Hallen, Glaskuppeln, "Glaspalästen", sogar Kirchen, aber auch Berlages Börsenhalle, ist darin die Stülersche Säule des Neuen Museums präsent. Stüler befinde sich auf den "Bahnen Schinkels", heißt es über den Konstrukteur und Architekten in Personalunion: "Was der Eindruck der Eisenkonstruktion dabei an Monumentalität einbüßt, gewinnt er durch seine Leichtigkeit zurück. Die ganz flachen Kappen und mehr noch die tellerartigen Kuppeln auf den schlanken vergoldeten Säulen erinnern an ausgespanntes Gezelt."<sup>7</sup> Ein neuer, scheinbarer Gegensatz stellt sich dar,

diesmal zwischen Monumentalität und Leichtigkeit. Das erinnert vielleicht an die manchmal spröde Poesie Schinkels oder aber an das tatsächliche Zelt im Haus, das rund 20 Jahre vor dem Neuen Museum aufgespannte "Zeltzimmer" von Schloss Charlottenhof, Logis der Gäste des Kronprinzenpaares, etwa Alexander von Humboldts, jenes Naturforschers, der als letztes versucht habe, im "Buch der Natur"<sup>8</sup> zu lesen. Auf den "Tektoniker Bötticher"<sup>9</sup> wird von Meyer ebenfalls hingewiesen, der bei Stüler den "Zusammenhang von Ornamentik und Tektonik" gelobt habe, die Spannung zwischen Ausdruckskraft und Fügung des Materials – eine Verlebendigung durch historische Form. Karl Bötticher betont in der "Einleitung zur Philosophie der tektonischen Form" seiner *Tektonik der Hellenen* von 1852, durch diese "nicht allein dem bloßen Bedürfnisse durch eine materielle notwendige Körperbildung zu entsprechen, sondern die Letztere auch noch zur Kunstform zu erheben [...]".<sup>10</sup> Durch die "Junktur" bindet Bötticher die "Kunstform" an die "Kernform", das Mechanische wird vom Dekorativen umgeben, das dennoch nicht dekoriert, sondern geistig erklärt, und hierfür die "Aufgabe ethisch durchdringt". Die-

sen geistigen Zusammenhalt gewährt erst das Vorbild des griechischen Tempels als naturalisierter, sich aus der inneren Lebendigkeit eines strukturellen Organismus selbst erklärender Formzusammenhang. Einige Generationen später, in derselben Traditionslinie stehend, ist dieser Gedanke bereits historisch geworden – die Verlebendigung vollzieht Mies' Säule daher auf andere Weise. Statt in der Ursprungsgeschichte der griechisch-tektonischen Symbolform, der erstarrten Pflanze des Kallimachos,<sup>11</sup> die sich befreit, leicht wird durch die Mühen der Form, ist nun die sich wandelnde Natur im Spiegel der neuen Technik ins Werk gesetzt. Sie benötigt weiterhin Form, um durch die Wahrnehmung eines durch sie wiederum gewandelten Raums sich organisch zu "vervollständigen".

Zurück zu Marco Pogacnik. Ihn beschäftigt das Verhältnis von Kern und Abdruck: der kreuzförmige Kern und seine Ummantelung, bei Stüler wie bei Mies. Hier interessiert das "Strahlen", jene ästhetische Erscheinung, die durch eine Konstruktion erreicht wird, die eine Form ermöglicht, die dem Konstruktionskern verbunden bleibt, nichts Formalistisches daraus extrapoliert, aber doch etwas anderes wird als dieser. Man kann sehen, dass Mies auf die pure Wirkung der Ingenieursform nicht vertraut. Aber das hat ja schon Peter Behrens geklärt, illustriert an jenem Bau, an dem Mies mitarbeiten durfte, der AEG-Turbinenhalle in Berlin-Moabit: Dass die neue, dynamische Zeit nämlich – die moderne, bewegte Wahrnehmung im Raum – eine neue "Rhythmisierung" des architektonischen Körpers notwendig machte, die das Verstehen seiner "Einheitlichkeit"<sup>12</sup> erst erlaubte. Behrens' Appell, der mithin eine Analyse von Wahrnehmungsmodi des modernen Großstädtlers ist, ergeht als "ästhetische Forderung" an einen modernen Architekten, der die Stabilität der ingenieurmäßigen Rechnung gewissermaßen durch seine eigenen Mittel zu beglaubigen habe. Ein baukünstlerischer Form-Akt zur unmittelbaren "Erklärung" der abstrakt gewordenen Welt aus der Hand der Technik. Durch aus Stahl gegossene, aus Blech geformte Kompositkapitelle oder auch Formfindungen, wie Stüler sie in der Mitte des 19. Jahrhunderts betrieben

hatte, wie sie ja noch der Jugendstil in ganz anderem Chic – losgelöst vom vitruvianischen Vokabular – probieren wird und Behrens sie anfangs selbst noch probierte, könnte das nicht mehr gelingen. Behrens weiß das bereits und spricht am Beispiel der Turbinenhalle von einer wahrnehmungsgebundenen Elementarität des Gliederns im Großen, der zusammenhängenden Fläche, der Gleichmäßigkeit der Reihung, samt notwendiger Einzelheiten, und erkennt, worauf es im Hintergrund dieser neuartigen Gestaltungstätigkeit als alter Vermittlungsleistung von Inhalt zu Form ankäme:

*"Ich versuchte zu zeigen, dass Kunst und Technik ihrem Wesen nach zwei sehr verschiedene Geistesäußerungen sind, und dass es ein ästhetischer Trugschluss ist, wenn man glaubt, aus den technischen Prinzipien, also aus der äußersten und knappsten Zweckerfüllung allein könnte das Schönheitsmoment entstehen [...] Es erscheint mir notwendig, die beiden geistigen Tätigkeiten wohl voneinander zu trennen, sie aber zusammen einem gemeinsamen Ziel entgegen zu führen [...] das bisher in der Geschichte den sinnlich wahrnehmbaren Ausdruck im Stil gefunden hat."<sup>13</sup>*

Hier sind beide gleichrangig ins "Geistige" gehoben, die Technik und die Architektur. Das "Geistige", von dem weiterhin die Rede sein wird, ist aber eine Instanz, die beides gewissermaßen umschließt: weder in geistiger, entwerferischer Kreativität, noch in der geistigen Kreativität des Konstrukteurs ginge sie auf. Sie transzendiert die Idee des Machens.

Bei aller Wertschätzung gegenüber der Leuchtkraft einer so genannten Pauluslampe, dem Produkt "rein technisch-wissenschaftlicher Arbeit",<sup>14</sup> kritisiert Mies den Selbstzweck von Technik (und Wirtschaft) in klaren Worten. Sie folge "eigenen Gesetzen" und ist nicht auf den Menschen bezogen, erhalte ein "bedrohliches Übergewicht". Die "Erscheinungen der Zeit", die Gegenstandswelt der Moderne, erhielten in der reduktiven "Atmosphäre der Technik" einen "chaotischen Ausdruck", weshalb es für den Gestalter gelte, "künstlerische und seelische Werte zu entfalten". Mies', vor dem sich die historische Form bereits stär-

ker verschließt als vor Behrens, wird diese Fährnisse in zunehmend lapidarer Weise gestaltgebend umschiffen – indem er sich der Technik, dem Material und den Produktionsbedingungen seiner *Epoche* stellt. Das wirft mithin die Frage auf, ob die für Behrens wesentliche *stabilitas* überhaupt noch hinreicht, als zentrale Eigenschaft der Architektur zu gelten, was sie bekanntlich nie alleine tat, wie es Behrens in seinem Vortrag von 1910 unter dem Titel "Kunst und Technik" vor dem Verband Deutscher Elektrotechniker allerdings auch nicht nahelegen wollte. Es fragt sich dennoch, ob dessen Vorgängerschaft nicht durch die fortschreitende Verschiebung der Aufmerksamkeit von der Form zum momentanen Wechselspiel zwischen Konstruktion, Raum und Wahrnehmung im Werk seines "Nachfolgers" deutlich wird. Angelegt war beim ersten Industriedesigner gewiss die in den Alltag eingebrochene Notwendigkeit einer ästhetischen Verständlich-Machung abstrakter Serien-Dinge – jene, dem Ingenieur nicht zugängliche Dimension bedeutungsvoller Konkretheit, den ein Gegenstand aus maschineller Produktion erreichen müsste: ohne Zierrat, elementar, im Angesicht der Gegenwart.<sup>15</sup> Die Verlässlichkeit der Rechnung, die Stabilität der Ingenieursform hat mit der Verlässlichkeit der "Lebenswelt" nur mittelbar zu tun, nicht ohne Grund spricht auch Behrens bereits von Schönheit als *Schönheitsmoment*. Die Funktionalität als dritte im Bunde der alten Trias, die erklärte sich seinem "elektro-affinen" Publikum wohl von selbst.

## 2 Der aufgespannte Horizont

Zurück nun zur Säule, zum Konkreten. In seinem materialreichen Text betont bereits Pogacnik, dass sie erst in den Miesschen Raum eintritt, wenn dieser bereits in Proportion und Ausrichtung definiert ist: *"Die Positionen der Säulen entsprechen in erster Linie nicht einem statischen System, sondern sie werden von Mies aus der Betrachtung ihrer räumlichen Wirkung bestimmt. Die Säule wird mehr als eine Statue denn als ein zum Bau gehörendes Element betrachtet."*<sup>16</sup> Das gilt auch im imaginären Skizzenraum, Handskizzen, die in ungeheurer An-

zahl perspektivisch prüfen, was gebaut werden könnte; Räume aus meist wenigen, schnellen Strichen, in denen der Architekt den gebauten Erfahrungsräum vorweg testet, die Stofflichkeit meist hintanstellend, die Landschaft als organische Gegenlinie dagegen meist bedenkend. Daraus zu folgern, die Säule werde der Skulptur gleich, die einst anthropomorphe Säule finde in ihr gewissermaßen einen erinnernden Nachklang, in den immer figurativen Skulpturen Kolbes oder Lehmbrucks oder Maillols, die Mies zeichnet, collagiert oder real in seine Räume setzt, ist ein schöner Gedanke. Er hat zudem mit der Frage der Verständlichkeit des kargen Miesschen Raums unmittelbar zu tun: Nicht nur spiegelt die konstruktiv nur bedingt notwendige, räumlich aber wichtige Säule die luftige Atmosphäre der großen, zentralen Wohnräumen seiner Bauten, sondern sie ahmt die von Mies penibel ausgewählten Skulpturen vor allem auch darin nach, den Raum zu verdeutlichen: die Weise nämlich, in der man ihn wahrnehmen und verstehen könnte, vermittelt durch die Weise, in der man sich im Raum befindet. Ihr kontemplatives Ruhen, bedachtes Schreiten oder Umsich-Blicken sind Hinweis auf ein gewisses Raumbefinden. So lautet der Titel einer Plastik Wilhelm Lehmbrucks, auf die Mies gern zurückgreift: "Mädchentorso, sich umwendend". Sie verkörpert nicht nur ein Gebaren, sondern regt womöglich zur Identifikation an, die Befindlichkeit eines einführenden Betrachters zum Umwenden, genaueren Erleben des räumlichen Hier und Jetzt wendend.

Mies' Säulen, wenn sie erscheinen, sind an der Stelle ihres Auftritts eventuell konstruktiv nicht notwendig. Oder aber der "Konstrukteur" Mies setzt sie in die Logik des Rasters, mit dem er dann im Sinne einer spezifischen Raumwirkung bricht. Dass auch Raumgrenzen nichts mit der "Wahrheit der Konstruktion" zu tun haben müssen, wird anhand der wunderbaren Zeichnung einer Säule des Barcelona-Pavillons vermittelt, die eigentlich ein Zeichen-Kunstwerk ist und als Erscheinung auf dem Blatt weniger etwas zu tragen scheint, in ihrer Entasis nicht elegante Mühe, kontrahierter Muskel wäre, sondern

eher ein neuartig-leichtfüßiges Zugglied, das die Dinge zusammenhält. Die raumabschließende, hinterleuchtete Onyx-Scheibe und die steinerne Scheiben der Innenräume hingegen tragen bekanntlich nur sich selbst, auch wenn sie das Dach zu tragen scheinen, verbergen dabei – aus gewisser Perspektive – hinter sich die tragenden Stützen und die Logik eines filigranen Stahlpavillons.<sup>17</sup> In einer Beobachtung über das Zusammenspiel von Raum, Skulptur und Wahrnehmung anhand Miesscher Zeichnungen hält Robin Evans fest:

*"In the drawings, Mies was more inclined to incorporate figurative sculpture than human figures. Often the eye-level of the statue is removed from the horizon line, either by overscaling, as with the Kolbe statue at Barcelona, or because of its recumbent posture. Mies never acknowledged his interest in this phenomenon."*<sup>18</sup>

Mies äußert sich immer seltener "wörtlich" zu seiner Arbeit, je weiter seine Karriere voranschreitet, tritt 1938 in einen fremden Sprachraum ein, antizipiert im Zeichenraum, vor den eigenen Augen des Architekten, jedoch das Real-Erlebnis, an dem so auch der Mensch früh teilhat, da das noch nicht oder nie Gebaute im Testfeld des Zeichenraums bereits erscheint.

Es bleibt unleugbar, dass der flüchtige Besucher eines eigentlichen Durchgangsortes, eines Pavillons, nicht für die Dauer gedacht, im Gedränge der Massen einer Weltausstellung, anders als heute, sich plötzlich nicht nur abgeschieden fände in dessen kleinerem Hof, sondern bezogen bliebe auf das jenseitige Gegenüber, das die Horizontlinie der Mauerzüge begrenzt und gleichermaßen öffnet, hingewiesen von der Statue "Morgen",<sup>19</sup> die, überlebensgroß, eine geheimnisvoll-konkrete Gestik des Erweckens vollführt, in Korrespondenz mit dem für Momente in Achtsamkeit festgehaltenen Betrachter tritt, da ein Geschehen sich ereignet, das in der räumlichen Konstellation auf ihn bezogen, in seiner Dimension ihm aber enthoben bliebe: der verstehende Zusammenhang eines *landschaftlichen* Ganzen, an dem Himmel, verdeckte, aber in ihrer Form und Größe offenbarte Baumkronen,

Rauschen, das stille Wasser im dunklen Becken, der üppige Stein, all dies gefasst wäre im Thema des *Morgens*. Der "Morgen" ist dann nicht nur eine Schmuckfigur oder bestimmte Tageszeit, sondern vielleicht eine Blumenbergsche *absolute Metapher*, eingegangen in ein ästhetisches Phänomen, ein räumlich gewordenes Verhältnis zur Unbegrifflichkeit, aus Anlass jener hektisch-profanen Gelegenheit, die sich wandelt, wo man den geistigen Zusammenhang von Nähe und Ferne wahrzunehmen begägne. Läge der Blick-Horizont von Kolbes "Morgen" auf Augenhöhe des Besuchers, wäre sie eine abstrakte Figur, man würde sich wohl nicht im selben Maße einbezogen fühlen, angesprochen, wie schon vom Tragen und Lasten der Miesschen Säule, die sich von der "alten", wenn schon nicht vollends den Anthropomorphismus, so doch die menschliche Anteilnahme leiht.

Dieses Schauspiel, das man so zugleich "versteht", zeigt man sich nur sinnesoffen (wozu diese Architektur auffordert), ist eigentlich eines des Von-sich-Weisens, des Engagierens geborgter Zutaten, die sich dem rein rationalen Verstehen entziehen. Ähnliches ereignet sich bei den Miesschen Backsteinbauten, als das ja auch das Haus Tugendhat ursprünglich erdacht war, aber nicht wurde, in Ermangelung guter, sinnlich wirkender, lokaler Ziegel. Wo Mies Ziegel wählt, sind sie von besonderer Qualität. Sie wirken lebendig, wie beim Haus Lemke in Berlin durch ihren buntgebrannten Charakter. Freilich ist das berühmteste Beispiel der Differenz zwischen Erscheinung und Konstruktion eine Miessche Invention, von der heute jedes bessere Geschichtsbuch der Moderne erzählt: Gotische Rippen oder Ecklösungen der Renaissance transformierend, sind die Stahlträger seiner amerikanischen Hochhausfassaden nur das Echo der tatsächlichen Stahlkonstruktion, die aus Feuerschutzgründen verborgen bleibt. Nichts tut diese, auf die "fertige" Fassade aufgebrauchte Ingenieurs-Form, als vertikal zu gliedern. Aus einer statischen Notwendigkeit wird ein Rudiment von Ausdruckskraft. Doch wird dessen räumliche Spannkraft, deren Erleben Sinne und Denken involviert, erneut nur im Wechselspiel mit dem



Ludwig Mies van der Rohe, Haus Tugendhat, großer Wohnraum, Brünn 1930, Fotografie: Atelier De Sandalo, um 1930. Museum of Modern Art, New York, Mies van der Rohe Archive.

Atmosphärischen und der darin dialogisch erscheinenden Natur aktiviert. Mies spricht von einer neuen Ordnung, die er "organisch" nennt, ohne das "Gefühl" für die "gute Proportion" dabei aufzugeben, ohne aber tatsächlich organische Formen zu meinen – was angesichts dieser Bauten selbst-evident ist. Organisch wäre eher das Zusammenspiel, das hier suggeriert wird und die Konstruktion sozusagen über sich hinaus hebt. Wie wiederum Evans, mittlerweile am Fuß eines der Chicagoer Hochhäuser angekommen, anschaulich beschreibt, indem er den Rätselcharakter des Moments erfasst: *"The towers at Lake Shore Drive do not represent a remission of mass. They do not rise against the pull of gravity; gravity does not enter into it. They make you believe, against reason, that they do not partake of that most pervasive and relentless of all natural forces."*<sup>20</sup> Er spricht von einer eigenartigen Zusammenkunft von Verstand und "Glauben" in Anbetracht jener Architektur, in der das Abstrakte zum Konkreten wird: durch ein flüchtiges Erlebnis, dass sie allerdings auf geistige Weise "stabilisiert".

Bereits seine ersten, europäischen Visionen von Hochhausbauten proben ihre Wirkung auf die Sinne. Mies

legt durch die raumgreifenden Kohlezeichnungen der "Fünf Projekte" Evidenz davon ab; zwei solcher, für Europa neuer Bauaufgaben zählen unter diese berühmten avantgardistischen Projekte. Er schreibt im Jahr 1922, in der Zeitschrift Bruno Tauts, im *Frühlicht*, um die gestalterischen Chancen des Baustoffs Glas zu betonen, dass dieser nicht allein den amorphen Grundriss seines fiktiven Hochhauses beeinflusst habe, sondern auch die Lebendigkeit der großen Glasfläche bedinge, die *"tote Winkel"*<sup>21</sup> vermeiden solle. Er erklärt, dass es *"bei der Verwendung von Glas nicht auf eine Wirkung von Licht und Schatten, sondern auf ein reiches Spiel von Lichtreflexen ankam."* Dass es sich hier auch um eine ästhetische Erfahrung handelt, die ja – vereinfacht gesagt – das sinnliche Erscheinen mit Ideen verbindet, davon spricht er freilich nicht; genau dieses Phänomen spiegelt sich aber in der Architektur-Erfahrung der Zeit wider. In Barcelona belegt ein Bericht Walther Genzmers diese besondere Wahrnehmungsweise. Im Sommer 1929 hält Genzmer nach dem unmittelbaren Eindruck des Pavillons fest, er sei *"[...] irgendwie erregend, verlangt, dass man sich mit ihm geistig auseinandersetzt [...]"*<sup>22</sup> Es geht also um eine Doppelfigur aus sinnlichem

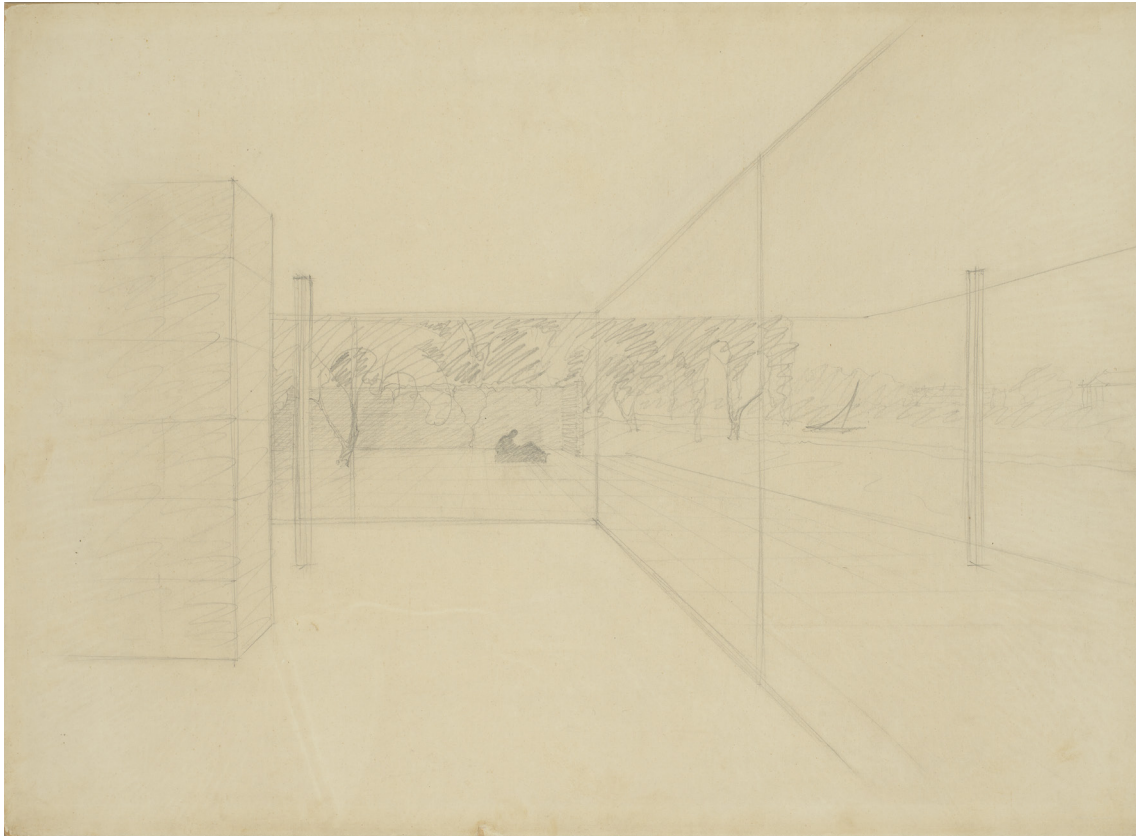
Affekt und der Reflexion auf die Bedingungen seiner Wirkung.

In anschaulicher Weise, in Wort und Bild, hat Fritz Neumeyer anhand der Gestik des großen Hofes des Barcelona-Pavillons gezeigt, wie Mies den modernen Raum als Erfahrungsgeschehen eines dynamischen Subjekts entwickelt: durch die Horizonte der umarmenden Hofmauern, die den realen Horizont des Ortes zunehmend freigeben, beim Sich-Verschieben und Öffnen der steinernen Wandscheiben gegen den Montjuïc, die erhabene wirkende Mauer des Nationalpalastes, dunkle Baumgestalten; eingebunden auch diesmal ein daliegenes Wasserbecken in die raumgebenden Geometrien. Ähnlich wie Evans, diesmal aber aus der Warte des realen Besuchers, erläutert Neumeyer, *"this play of challenging our reading of architectural space as a perspective phenomenon continues inside"*,<sup>23</sup> auch dort stelle sich eine *"inner infinity"* dar. Da trifft der sinnesoffene Mensch auf eine Entität, die sich erst im gehenden und schauenden Wechselspiel zwischen den durch ihn hindurchlaufenden und sich so neukonstituierenden "Daten" konkreter Unmittelbarkeit öffnet – durch eine "Komposition" von Gegensätzen: dem Horizont der Mauern und der Unendlichkeit des realen Horizonts, dem Zusammentreffen des Uninglichen mit dem Konkreten im architektonischen Raum. Evans' Bemerkung über die Differenz von Mensch und Skulptur durch die Differenz der Blickpunkte wäre darin zu ergänzen, dass diese produktive Spannung den Modus des Betrachtens selbst betreffe: In Leon Battista Albertis *De Pictura* von 1435, der ersten theoretischen Erfassung der Zentralperspektive, war der natürliche Horizont noch nicht mit dem gezeichneten zusammengefallen. Er nannte den Fluchtpunkt folglich nur *centricus punctus*.<sup>24</sup> Das im Bildhorizont kulminierende Schauen eines vereinzelt Betrachtenden ist noch nicht mit der Kontrolle der äußeren Welt verknüpft, die sich der Herrschaft der Augen folglich entzieht, wie der Begriff eines "zentralen Punktes" festhält. Die daraus zu gewinnende Metaphorik eines Geistigen, Jenseitigen, dieses sich im Imaginär-Unendlichen eines Bildes bald verweltlichenden "Fluchtpunktes", hat Albrecht Koschorke zu seinem Leitthe-

ma gemacht, wenn er für die Moderne meint: *"Der neuzeitliche Bildbegriff, der sich vom religiösen Erleben emanzipiert, bewahrt gleichwohl die Struktur dieser Verschiebung. Er führt aus der vorkünstlerischen Realität heraus in eine ästhetische Ordnung."*<sup>25</sup> Anders gesagt: "Sinn" und Verstand verbinden sich unter der Bedingung von Kontingenz im ästhetischen Moment, den die Architektur befördern kann.

Ähnliches wurde über die produktive Spannung in Mies' Säulen gesagt, die im Sinne einer "strukturellen" Architektur im Kleinen das Große widerspiegelt. Jahrzehnte vor seinem Text über den Barcelona-Pavillon – der ja den Titel *"The Secret Life of Columns trägt"* – hat Fritz Neumeyer die zugrundeliegende, spezifische räumliche Konfiguration mit dem "Prinzip der Gegensätze" benannt, das auch in der Philosophie Romano Guardinis eine entscheidende Rolle spielt. Das Leben werde hier zum "Korrektiv des Denkens", denn Mies' Gegensatzlehre werde plastisch, ganz direkt in den gegensätzlich konzipierten Motiven seiner Architektur, etwa dieses Pavillons, deutlich: im Sockel als Ausdruck gegenwärtiger Geschichte gegenüber der Dynamik frei stehender Wandscheiben; im schweren Onyx und Vert antique gegenüber der gläsernen Raumhülle – sowie in besagtem, durch Steinscheiben gebrochenen Raster, den aus Norm-Stahlprofilen geschweißten Stützen vom Querschnitt eines griechischen Kreuzes, umhüllt von Chromblech. Sie bedeuten nicht nur eine "formale" Haltung, diese kompositorischen Widersprüche bereichern nicht nur die Sinneseindrücke eines Besuchers oder Bewohners, die Gegensatzlehre Romano Guardinis hat mit dem Gegensatz von Abstraktion und Konkretheit und einer durch sie erwachsenden, unauflösbaren geistigen Spannung zu tun – ganz ähnlich dem "Bauplan" der ästhetischen Erfahrung.<sup>26</sup> Neumeyer spricht vom *"Symbolisch-Werden des Raums"*,<sup>27</sup> Mies von einer "höheren Einheit". Eine Formulierung, die dieser just verwendet, um den Zusammenfall von Gegensätzen, von Technik und Natur zu charakterisieren – in einer Baukunst, die er andernorts als *"räumlichen Vollzug geistiger Entscheidungen"*<sup>28</sup> betrachtet.





Ludwig Mies van der Rohe,  
Projekt Haus Hubbe, linker Hof,  
Magdeburg 1935, Bleistift auf  
Zeichenkarton, 49 x 67 cm.  
Museum of Modern Art, New  
York, Mies van der Rohe  
Archive.

### 3 Der Blick durch den Rahmen in die Landschaft

Die "Gegensatzlehre" Guardinis, mit der Mies vor allem durch intensive Lektüre der *Briefe vom Comer See* in Berührung kommt<sup>29</sup>, lenkt das Augenmerk nicht auf ein formales Kompositionsprinzip, sondern auf eine Erfahrung, die das Konkret-Momentane übersteigt, ohne dieses hinter sich zurücklassen zu wollen. So stellt sich die Frage, ob statt der räumlichen Polarität von "Hinten und Vorne", von "dahinter und davor", die sowieso ins Hintertreffen geraten ist, nach Einblick in die Wirkungsweise der Mieschen Säule im Raum, nicht besser statt von einer "Rückseite" von einem lebendigen "Zwischen" gesprochen werden sollte. Und dies nicht nur, um einer beliebten Reduktion der Moderne auf einfache Polaritäten zu entgegen, wovon insbesondere ihr Naturbild betroffen bleibt.<sup>30</sup>

Denn es ist mittlerweile deutlich geworden, dass es in diesem Werk um die Verschränkung handfester Dinge mit Ideen geht. Man könnte auch sagen: um eine Dialektik, die sich im Raum, zumal im Wohnraum, ereignet, vermittelt durch die Konstruktion, "gefüllt" vom Natureindruck. Mies

nennt seine Konstruktion schließlich auch Struktur: "*die Struktur ist das Ganze [...], alles erfasst von derselben Idee.*"<sup>31</sup> Er deutet zugleich in einem resümierenden Gespräch auf den Unterschied zwischen "Prosa" und "Poesie", die Leistung des Architekten, die sich von jener des Statikers unterscheidet. Beide aber suchten nach der "Klarheit" der "fundamentalen Konstruktion", die Mies in der Gotik findet oder bei Berlage, der in der Amsterdamer Börsenhalle "allgemeine Ideen" in die Gegenwart übersetzt habe. Die bei Behrens installierte Unterscheidung von Architektur und Konstruktiv-Zweckhaftem, die neu zu fassende Zusammenarbeit der Disziplinen an gegensätzlichen Enden (jedoch am selben Projekt) ist es, die Mies zum Begriff "Struktur" und daher einer Standortbestimmung des genuin Architektonischen führt. Man könnte Mies' entwerferische Leistung auch so formulieren: Gerade die unverblümt ins Spiel gebrachte, streng-rationelle Ordnung des Technischen erweckt in seinem Werk den Anschein des Überzeitlichen, Klassischen, während – paradoxerweise – erst die Interaktion mit lebendigen "Erscheinungen" der Natur diesen Eindruck beim Betrachter bestätigt, sich das Abstrakte so konkretisiert und verständlich wird als

ästhetisches Phänomen. Dass dieses Zusammenspiel dialektischer Natur wäre, greift K. Michael Hays auf, um die "worldliness" von Mies' Architektur – daher auch ihre kritische Funktion – anhand ihres autonomen Auftretens zu beschreiben, der sich für ihn in ähnlicher Weise vollzieht, wie dies gerade beschrieben wurde: "Mies was able to see his constructions as the place in which the motivated, the planned, and the rational are brought together with the contingent, the unpredictable, and the inexplicable."<sup>32</sup> Eine Gegensätzlichkeit, die sich für Hays zwischen dem Chaos der Metropole, der Selbsterfahrung von Kontingenz und einer "Halt" gebenden Ordnung der Architektur zeigt.<sup>33</sup>

Diese Verzeitlichung eines gern als zeitlos-klassisch verbuchten Werks ist in der Rezeptionsgeschichte wenig verbreitet; solch eine Architektur bringt man – etwa Colin Rowe – eher mit einem "neoklassischen Alphabet" in Verbindung, im nächsten Schritt mit der platonischen Ideenlehre. Richard Padovan hat diesen Punkt anhand jenes Zitats erhellt, das Mies selbst gerne verwendet und das von Thomas von Aquin stammt, der es wiederum aus älteren Quellen übernommen haben dürfte und welches heute gemeinhin mit der Korrespondenztheorie der Wahrheit verbunden wird: "*veritas est adaequatio rei et intellectus*". Doch geht es für Mies nicht um eine intellektuelle Wahrheit, die sich unmittelbar in den Sachen zeigt; seine Bauten sind eben nicht Repräsentanten einer höheren, allein dem Intellekt entborgenen Ordnung, ihr "Strukturzusammenhang" bedingt vielmehr das Erleben, den Raum des Konkreten. Das Konkret-Sinnliche wird in sein eigenes Recht gesetzt und geht dennoch nicht in purer Empirie auf. Dieses Wechselspiel aus Ding und Idee bezieht sich nicht nur auf die Natur der Kulturgegenstände, sondern auf die Natur selbst: Sie erscheint durch diese Bauten, ohne noch entfesselte Naturkraft zu sein, aber auch ohne ihre Naturkraft zu verlieren. Sie nun ist es, die sich anschaulich transformiert im ästhetischen Schauspiel eines Bauwerks in der Landschaft. Padovan betont, nach einer kurzen Auseinandersetzung mit dem scholastischen Einfluss auf Mies, die zentra-

le Stellung des Subjekts in diesem Prozess:

"[...] *man-made things can act as necessary intermediaries between us and the natural world, bringing to it an added radiance, such as a Greek temple brings to the landscape in which it is set. It is as though nature demanded the clear sharp facets of our rational creations for its own completion.*"<sup>34</sup>

Blickt man aus den Miesschen Hochhäusern, dann vollzieht sich dort dasselbe Schauspiel, das seine Wohnhäuser inszenieren: die "Isolation" der Naturerscheinung als Erfahrung der Einheit der Landschaft. Diese Landschaft, so könnte man mit der modernen Landschaftstheorie präzisieren,<sup>35</sup> wird eben erst sie selbst durch ihre "Zähmung", eine Zähmung, die sie *für uns* erst lebendig erscheinen lässt, indem sie "*für-sich-seiend*" erscheint; die Art und Weise, wie wir uns darin verhalten und sie erschließen, korreliert mit ihrem ästhetischen Erlebnis (oder verhindert es). Sie ist, wie die architektonische "Struktur", daher ein Beleg der ins Werk gesetzten "Gegensatzlehre". Mies' Häuser sind Hilfsmittel für das erfahrungsoffene und in die Welt hinausblickende Individuum, solche Erlebnisse im Alltag präsent zu halten. Er beschreibt dies geradezu als Errungenschaft seiner Glashochhäuser, aus denen man beobachten könne, "*wie sich der Himmel und auch die Stadt alle Stunden verändern. Ich glaube, das ist wirklich neu in unserem Konzept vom Wohnbau.*"<sup>36</sup>

Damit ist keine Plattitüde ausgesprochen. Sogar die Stadt wird Mies zum Landschaftskörper, hoch oben aus der Luft über Chicago. Mit dieser Suche nach dem Architektonischen korrespondiert eine den Einzelnen in beipielsloser Weise herausfordernde Welt, eine Sinne und Verstand überlastende Metropole, wie sie Georg Simmel paradigmatisch in seinem Essay *Die Großstädte und das Geistesleben* schon 1903 beschreibt. Das Landschaftserlebnis verbindet Simmel dagegen zehn Jahre später mit der notwendigen Sammlung des Selbst und sieht darin – und nicht etwa in der Landpartie – ein geistiges Remedium gegen die Zerstreung und Blasiertheit der Metropole.<sup>37</sup> Simmel war es auch, der vom "Für-sich-Sein"

der Natur für den Mensch gesprochen hat. In seinen berühmten einschlägigen Text mit dem Titel Philosophie der Landschaft heißt es:

*"Während sich hieraus unzählige Kämpfe und Zerrissenheiten im Sozialen und im Technischen, im Geistigen und im Sittlichen ergeben, schafft die gleiche Form der Natur gegenüber den versöhnten Reichtum der Landschaft, die ein Individuelles, Geschlossenes, In-sich-Befriedigtes ist [...] und dabei widerspruchslos dem Ganzen der Natur und seiner Einheit verhaftet bleibt."*<sup>38</sup>

Die Landschaft der Moderne sei *"ein Kunstwerk in statu nascendi"*<sup>39</sup>, worin in wunderbarer Formulierung der Charakter dieser Erfahrung benannt ist: das Landschaftserlebnis ist momentan, es weckt und belebt den erlebenden Menschen, versetzt ihn aus der Gleichgültigkeit und Abgeschiedenheit der anonymen Masse in einen sich ästhetisch erfüllenden Sinnzusammenhang.

In einem kurzen Text über Bilderrahmen fasst Simmel den modernen Rahmen als schmucklos auf, in dieser Form nun aber als geeigneter, dem Kunstwerk seine unmittelbare Wirkung auf den Menschen zu erleichtern: Ein solcher Rahmen sorgt für die Integration des Werks in den Wohnraum und vermittelt zugleich dessen Gehalt an den Alltag der Menschen. Simmel erklärt das trefflich als "Prinzip der Kulturentwicklung", die den abstrakten, architektonischen Bilderrahmen hervorgebracht habe, und damit also nicht von der "mechanistisch-äußerlichen" zur "organisch-beseelten" Form geführt habe. Denn insgesamt eröffnen sich durch den Rahmen, wiewohl selbst abstrakt geworden, räumliche "Gebilde, die bis dahin ein sich geschlossenes, eine eigene Idee repräsentierendes Leben führten", die nun, "zu bloß mechanisch wirksamen, partikulären Elementen grösserer Zusammenhänge degradiert [...] die Träger der Idee"<sup>40</sup> geworden sind. So könnte man auch das Aufgehen und die Geschichte der modernen Säule im Wohnraum erzählen – einem Strukturelement in Mies' Baukunst.

Seit Beginn seiner Tätigkeit war Mies mit der räumlichen Verknüpfung von

Kunstwerk und Wohnraum befasst. Kunst sollte in seinen ersten, traditionellen Villenbauten kein beiläufiges Mit-Sein und bürgerliches Distinktionsmerkmal sein: *"Der Bau im Ganzen so wie die einzelnen Räume sollen immer in Verbindung zur realen Umwelt stehen, sollen dieser gegenüber geöffnet und verbunden sein. Die Verbindung von Kunst und Wirklichkeit wird unumstößlich anerkannt."*<sup>41</sup>

In den noblen Landhäusern der Krefelder Unternehmer Esters und Lange bemerkt ein bauzeitlicher Rezensent zwar die Konzentration auf das Werk der Kunst durch Isolation im Wohn-Zusammenhang, was damals keineswegs der herkömmlichen Präsentationsweise entsprach: *"Das Weiß der Wände ist hier wie in allen anderen Räumen des Hauses vorherrschend [...] Eine Anhäufung ist vermieden. Jedes Kunstwerk kann nahezu isoliert seine eigene Sprache sprechen."*<sup>42</sup> Das ist aber nur die eine Seite, die dem Werk und seiner Autonomie Respekt zollt. Mies' Räume betonen das Kunstwerk nicht nur als solches, sondern setzen es eben im Simmel'schen Sinn – in Korrespondenz zum größeren Lebensraum der Bewohner. Auch in seinen Museumsbauten, die ihrem Wesen nach auch "große Räume" sind, lässt Mies bald übliche Hängungen und Rahmungen hinter sich, um Skulptur, Bildtafel, Mensch und Landschaft im ästhetischen Erlebnis zu vereinen. Erstmals spricht er davon im Jahr 1943, beim Wettbewerb des "Architectural Forum" für ein "Museum für eine kleine Stadt". Für ein Gemälde wie Picassos Guernica bedeutet dies, *"hier kann es zur vollen Geltung kommen und zugleich ein raumbildendes Element werden, das sich vor einem wechselnden Hintergrund abzeichnet."*<sup>43</sup> Mies' kurze Projektbeschreibung für das Museumsprojekt wird von Entwürfen begleitet. Sie belegen: mit "Hintergrund" ist die eindrücklich-hügelige Landschaft gemeint, die künstliche Ebene des Museumsbaus sowie die "behütenden", aber großen Räume, die das kulturelle Leben der Stadtgemeinde bereichern sollen – Ingredienzien, die er erst in Berlin, bei der Neuen Nationalgalerie verwirklichen wird.<sup>44</sup> In Houston, bei der Erweiterung des dortigen Museums of Fine Arts, installiert er im Jahr 1953 eine neue Art der Hängung, lässt Bil-

der von der Decke abhängen, positioniert sie mitten im Raum, als gehörten sie der umspülenden Luft, schweben in der Leere. Dies ist ein gestalterischer Kniff, der durch die Abstraktion des In-die-Leere-Hängens – kein Hintergrund, keine Farbe, kein Rahmen – zur Spannung des architektonischen Raums beiträgt, weil das direkte Bild-Erlebnis immer auf den Gesamttraum bezogen bleibt, in dem man sich als Besucher frei bewegt. Hier ist der Betrachter isoliert vor einem isolierten Stück Kunst und befindet sich dennoch immer im größeren Raum, nicht vor der Wand, nie in der Enge und zugleich vor dem Panorama eines üppigen Gartens.

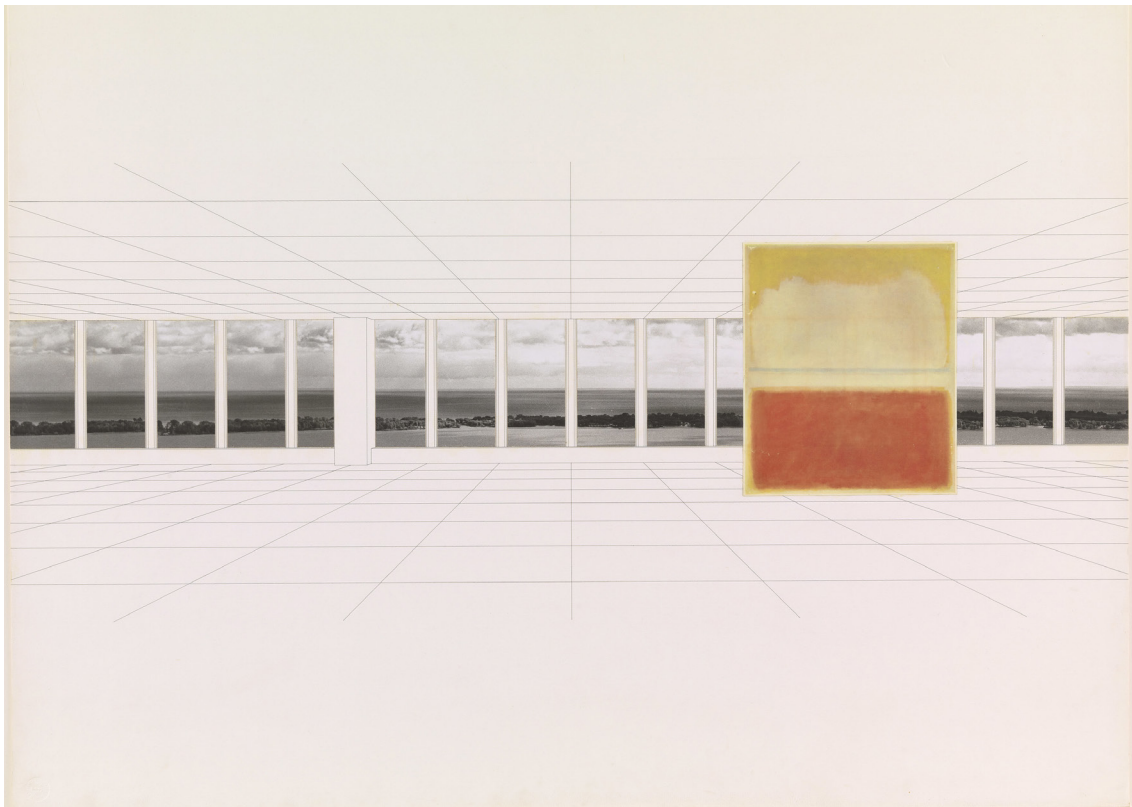
Den zentralen Aspekt der Verbindung von Kunst und Landschaft im architektonischen Raum zeigt eine Collage für ein Museumsprojekt in Schweinfurt auf vortreffliche Weise. In dieser eindrucksvollen Tafel, auf der sich die "Säulen" und Gliederung der Fassade noch roh, wie in einem Testlauf für Berlin darstellen, hängt Mies ein Gemälde Mark Rothkos. Die weiträumige Fotografie einer fernen Meereslandschaft und die Reproduktion von Rothkos "Gemälde No. 8" aus dem Jahr 1952 – eine horizontale Komposition aus Rot, Weiß und Gelb – führen ganz offensichtlich einen Dialog miteinander, wenn die Horizonte verschmelzen und das Imaginäre und das Reale vielleicht ihre Rollen im imaginierten Erlebnisraum der Architektur tauschen. In ihrer Auseinandersetzung mit der Malerei des abstrakten Expressionismus der 1950er Jahre hält Petra Joswig fest, wie sich auch durch Einbezug des Körpers in den malerischen Schaffensprozess die Gegensätze von Abstraktion und Konkretheit, Kultur und Natur aufheben sollen:

*"Das Kunstwerk selbst wird zur Natur [...] Die Abstrakten Expressionisten wollten weder Natur in eine abstrakte Gestalt überführen, noch wollten sie Natur illustrieren. Die Reflexion des Künstlers über sich und die Natur soll in eine Bildsprache gekleidet werden, die die konventionellen Vorstellungen von abstrakt und gegenständlich hinter sich lässt."*<sup>145</sup>

Zugleich aber geht es nicht nur um die schöpferische Vereinigung im natur-

haft-leiblichen Akt des Malens, sondern, danach, um die Loslösung vom Werk, eine Zäsur, die der Maler als erster, geduldiger Betrachter des vollendeten Gemäldes vollzieht – im Akt des aufmerksamen Schauens auf eine "Mirabile". Gottfried Boehm spricht dem so auf die Welt gebrachten Werk eine Lebendigkeit zu, die nicht auf den Begriff zu bringen sei: *"Der alte künstlerische Topos des Unsagbaren kehrt wieder. Intensitäten rücken an die Stelle von Inhalten."*<sup>146</sup> Das Thema der Überschreitung von Bildraum und Museumsraum, von Museumsraum und Existenzraum wird nun zur wesentlichen Seh-Erfahrung dieser Bilder, wie Boehm anhand der Aufzeichnungen Rothkos darstellt. Und sie werden zu ästhetischen Mitteln, um die "Erstarrung" der modernen Lebenswirklichkeit mit der "Lebendigkeit" des ästhetischen Erlebnisses zu konfrontieren.<sup>147</sup> Dass die "Seagram-Murals" von Rothko im fertig eingerichteten Restaurant des New Yorker Hochhauses doch keinen Platz finden sollten, bestätigt diesen Wunsch, durch das Bild einen "Ort zu schaffen, anstatt nur Artefakte zu hinterlassen"<sup>148</sup> – wie Rothko in seinen Notizen bekundet. Ein exklusives Restaurant war letztlich wohl nicht der geeignete Ort. Eine öffentliche Raum-Situation hingegen würde dem gerade nicht widersprechen, wäre sogar zuträglich, zumal wenn sie an ein Refektorium erinnert, das Rothko in San Marco in Florenz besucht hatte wie auch die Treppe Michelangelos und die Mönchs-Zellen des Fra Angelico.

Als wollte Mies den Bildeindruck der betont großformatigen Arbeiten, Rothkos Entgrenzung des Bild-Raums, nachvollziehen, dehnt sich seine Collage für das Museum Georg Schäfer mehr als einen Meter in die Breite; Rothkos Gemälde war im Original zwei Meter hoch. Noch der in Plandarstellungen ungeschulteste Betrachter könnte sich in diesen Raum versetzen. Auch diesmal vermitteln Bildeindrücke die Stationen des Menschlichen Nachdenkens über räumliche Zusammenhänge: Die Collage, zu der er in seinem amerikanischen Büro wohl aus Darstellungsgründen greift, vermittelt unterschiedslos Ausblicke und Raumkonzepte dieser sich weiterentwickelnden Wohn- und Mu-



Ludwig Mies van der Rohe,  
Projekt Museum Georg Schäfer,  
Schweinfurt 1963, Collage auf  
Zeichenkarton, 76 x 101 cm.  
Museum of Modern Art, New  
York, Mies van der Rohe  
Archive.

seumsräume. Es fällt auf, dass der immer große Raum auf erhaben-weite Landschaften ausgerichtet ist – nunmehr sind Fotografien realer Außenräume hineinmontiert in die amerikanischen Schautafeln dieser Zeit. Wo diese noch nicht existieren, dort werden sie von den Wandscheiben der Häuser und Hausprojekte als Bühnen des Wohnenerlebnisses definiert. Das hat Robert Levit in einem der wenigen einschlägigen Artikel zur Vermutung geführt, hier würden verschiedene kulturelle Entwicklungsstufen miteinander in eine unbotmäßige, da unkritische Verbindung gesetzt – nämlich jene des 18. Jahrhunderts, die des pittoresken Englischen Landschaftsgartens, mit der harten urbanen Realität der Gegenwart. Mies fehle in dieser Hinsicht gewissermaßen der Realitätssinn oder, mehr noch, das gesellschaftskritische Bewusstsein.<sup>49</sup> Eine solche Analyse marginalisiert die Erfahrung des Ästhetischen, wie es bereits in der berühmten Kontroverse um das Haus Tugendhat 1931 der Fall war, bei der die Argumente Walter Riezlers (der den Raum des Hauses erlebt hatte) mit jenen des Kommunisten Roger Ginsburger (aus der Ferne urteilend) aufeinanderprallen. Eine Antwort darauf hat Georg Simmel bereits gegeben: Es geht hier eben nicht um "Stilgeschichte", sondern um For-

men einer Erfahrung, die der modernen Abstraktion der Lebenswelt etwas entgegengesetzt, ohne diese zu leugnen, ja, diese geradezu voraussetzend.<sup>50</sup>

Heute geht es noch immer darum, diese "Moderne" aus Vorurteilen – und eben einfachen Polaritäten – zu befreien. Wolf Tegethoff hat dieses Projekt früh unternommen, indem er das Landhaus als zentrales Anliegen Mies van der Rohes herausgestellt hat. Dabei unterwandert er den Mythos des "fließenden Raums": Im Landhaus aus Backstein, einem der "Fünf Projekte" aus dem Jahr 1923, laufen die Wandscheiben ins Unendliche, dazwischen aber erkennt Tegethoff eine neuartige Raumkonfiguration, die er mit dem Begriff "Zonen" beschreibt. Der Wohnraum erhält neuerlich eine Spannung, Dynamik, bleibt im Fluss. Dieser "Fluss" kennzeichnet indes nur den Innenraum. Das Draußen wird bildlich für den Bewohner inszeniert, avanciert zum Gegenpol: "*Die gläserne Scheidewand bildet daher nicht nur eine physische Schranke, sondern bezeichnet dank ihrer rahmenden Funktion ebenso eine ästhetische Grenze [...]*"<sup>51</sup> Der "*Wohnhausbau*",<sup>52</sup> schreibt Mies in einem unpublizierten Manuskript, erlaube, die neuen technisch-konstruktiven Möglichkeiten von Beton, Stahl und Spie-

gelglas bestmöglich anzuwenden, hier kämen diese zur "vollen Entfaltung", in "einem Bezirk grösster Freiheit, ohne Bindung an engere Zwecke, lässt sich erst der baukünstlerische Wert dieser technischen Mittel voll erweisen. Es sind echte Bauelemente und Träger einer neuen Baukunst. [...] Jetzt erst können wir den Raum frei gliedern, ihn öffnen und in die Landschaft binden." Er spricht auch von Schönheit – und zieht in seinen Grundriss des Landhauses aus Backstein klare Grenzen zwischen Innen und Außen. Mies löst die "Grenze" nach draußen nicht auf, nicht jedenfalls als ästhetisches Konzept, denn so wie er die Grenze zwischen Alltag und Kunstwerk räumlich neu definiert, wird das Landhaus insgesamt zu einem ambivalenten Rahmen, der im Simmelschen Sinn zugleich etwas eröffnet und verschließt. Von einer Bühne zu sprechen ist hier treffender als sich auf ein Bild der Natur zu beschränken – wie sonst ließe sich der so agil gewordene Innenraum mit einem "Bild" verbinden, das Feste mit dem Flüchtigen? Außerdem laufen die Mauerscheiben ja weiter hinaus in die Ferne und der Bodenbelag in Höfen und Vorbereichen solcher Häuser setzt sich im Außenraum fort.<sup>53</sup> Die "ästhetische Grenze" überführt den fiktiven Bewohner in eine andere "Stimmung", er wäre nicht einfach nur froh, so viel Licht und Luft für sich zu haben, auf die Terrasse treten zu dürfen. Weder geht es um Kulissen, mit denen man sich zufrieden gibt, noch um den Austritt ins Freie. Es ist eine andere Freiheit, um die es hier geht, die sich etwa zeigt, wo der jenseits liegende Himmel übergeht in weiße Decken, Licht, Dynamik, die Witterung, die Jahres-, Tageszeiten den Raum affizieren – der Wohnraum zu einem landschaftlichen Raum wird.

Wolf Tegethoff spricht schließlich von einer Bühne um das Landhaus zu charakterisieren und zieht die Gedanken des Neukantianers Nicolai Hartmann heran, um die "ästhetische Grenze" zu erklären, die ja an der Mies-Säule auch aufgetreten ist in Form eines dünnen "Mantels". Die Pointe Hartmanns liegt in der Unterscheidung eines Naturerlebnisses, das eigentlich "vor-ästhetisch" sei, von einem in ästhetischer Einstellung erlebten Landschaftseindruck, den er passenderweise in sei-

nem "flächenräumlichen Charakter" beschreibt. In den Sätzen aus Hartmanns "Ästhetik":

*"Der Mensch fühlt sich vielmehr als darinstehend in der Landschaft, und nicht nur räumlich. Das ist offenbar wesentlich für sein Empfinden: er sieht sich aufgenommen, empfangen, umgeben, bringt wohl gar die Tendenz zum Einswerden mit der Natur mit."<sup>54</sup>*

Das ähnelt der paradoxen Simmelschen Einheit der Natur, aus der ein darin Stehender und Blickender einen Landschaftsmoment erst isoliert, um so doch Teil eines größeren Ganzen zu werden. Der Isolation in diesem Gefühl von Zusammenhang, der Konzentration des beiläufig Wohnenden, dient die "Bildseite" der Landschaft im Innenraum, der das Außen empfängt: *"Jetzt ist der Schauende herausgehoben, ist gegenüber. Er selbst ist eigentlich erst jetzt schauender Betrachter geworden, und damit ästhetisch Genießender."* Dieses "Bild" ist nun mehr als eine Fläche, die sich vor dem Haus aufspannt; es erfasst den Erlebenden vollends. Es ist das "Bild" einer realen, dynamischen Landschaft im realen Wohnraum, hereingenommen durch die poetische Konstruktion, die Struktur, verdeutlicht durch Kunstwerke. Zusammenhang und Vereinzelung böten eine neuerliche Form der "Gegensatzlehre"; mit der Idee der Grenze ist das Lebendige der Natur als "Gegenüber" angesprochen, das sich als Erlebnis-Augenblick in den Wohn-Alltag integriert, ohne dadurch verfügbar zu werden – die Natur ist dem Technischen nicht fungibel geworden. Das ästhetische Programm besteht genau in diesem Changieren zwischen dem räumlichen, daher konstruktiv gefassten ästhetischen Eindruck und einer "unverfügbaren" Lebendigkeit. Durch diese "Bindung" der Landschaft – wie Mies es nennt –, konkretisiert sich das Abstrakte. Der Erfahrungsraum ist zum imaginären Bühnenraum gesteigert, einem Möglichkeitsraum, der das Alltagsgeschehen transzendiert, wie das erfüllende Erlebnis eines Kunstwerks. In diesem Sinn aber nimmt der Bewohner an einem erfüllenden Schauspiel teil, in einem Stück, das die wechselseitige Anregung von Architektur und Natur ins Erlebnis des Wohnalltags setzt.

#### 4 Die Architektur und die Anschaulichkeit der Dinge

Mies, dessen lebenslanges Landhausprojekt in einem gebauten Haus kulminiert, dem Pavillon für Edith Farnsworth, errichtet ein Haus auf einer Lichtung, das im Hinblick auf die fragile "ästhetische Grenze", die es zum Raum der Natur zieht, keine Ausrichtung kennt. Es gibt aber einen Weg des Hin- und Hineinschreitens, es gibt ein langsames Sich-Loslösen vom gewachsenen Grund und so auch eine Rückseite durch die Zu- und Abwendung vom Fox River, der ja auch ganz pragmatisch für die das im Inneren erfahrene "Schweben" der Wohnzelle verantwortlich zu machen ist – für die "Idee" dieses Hauses schlechthin. Die aus praktischen Notwendigkeiten hervorgehende Qualifizierung des Baukörpers im Inneren führt zur gesteigerten Inszenierung seines "Naturverhältnisses" (aus Heranschreiten, Rahmen, Aufsteigen, Schweben, Ruhen) – zudem zur Differenzierung seiner Längsseiten. Schließlich muss hier, am Ort der Kontemplation einer Einzelnen, auch gekocht und der eigene Körper gepflegt werden. Die schwierige Verbindung der Hauspflichten und Vorzüge des Ortes sucht Mies in intensiver Auseinandersetzung mit Form und Position des hölzernen "Funktionskerns" zu lösen – wie das einschlägige Skizzenmaterial im Mies van der Rohe Archive offenlegt: Zum Fluss hin entwickelt er die Vorderseite, nach hinten einen schmalen Küchentrakt. Der Eindruck vor Ort ist dennoch allseits bestimmt von der eindrucklichen Präsenz der Natur, möglich gemacht durch einen verdeutlichenden Rahmen, "gehalten" von jenen acht vorgesetzten Säulen, die die baukünstlerische Überformung des Technischen hinter sich haben und daher an der Genealogie der "neuen Säule" teilhaben.

Von der Gegensatzlehre war bisher immer nur die Rede. An diesem Haus wird sie konkret. Mies selbst fasst sie an diesem Beispiel in Worte. In einem bekannten Interview mit Christian Norberg-Schulz aus dem Jahr 1958 spricht er von der erwähnten "höheren Einheit"<sup>55</sup> und, tatsächlich, nun auch selbst von Bauten als "neutrale Rahmen", in denen Kunstwerke, der

Mensch und die Natur ihr "eigenes Leben führen können". Es ist Mies' Idealraum, ein Raum für eine Person, bezogen auf das Naturgeschehen rundum, an dem er das so veranschaulichte Naturverhältnis erläutert:

*"Wenn Sie die Natur durch die Glaswände des Farnsworth-Hauses sehen, bekommt sie eine tiefere Bedeutung, als wenn Sie außen stehen. Es wird so mehr von der Natur ausgesprochen – sie wird Teil eines großen Ganzen."*

Man ist immer wieder zurückgeworfen auf diese Textstelle, muss darauf zurückkommen, wenn es um Mies' "Landschaftsästhetik" als Ästhetik einer "Architektur der Gegensätze" geht. Hier ist das Glas transparent geworden, wandelt den naturhaften Außenraum wie einst das getrübe Claude-Glas, wird zum geistig präformierten Verstärker: Das Haus bringt die Natur zum "sprechen", jeder solle sein eigenes Leben führen, wo ein Wohnen in Kontemplation ermöglicht wird. Ein solches modernes Haus als Wahrnehmungsinstrument sei jedoch "niemals wirklich verstanden worden"<sup>56</sup>, bekennt Mies. Er beruft sich bei diesem abschließenden Bekenntnis auf die Erfahrung am eigenen Leib, als wollte er dazu einladen, durch seine Darstellung der persönlichen Betroffenheit bereits eine Antwort entgegenzunehmen auf das Verkannte, zum Nachvollzug anregen: *"Ich selbst war in diesem Haus vom Morgen bis zum Abend. Ich hatte bis dahin nicht gewusst, wie farbenprächtig die Natur sein kann. [...] Diese Farben verändern sich fortwährend ganz und gar, und ich möchte sagen, dass das einfach herrlich ist"*, beschreibt er den eigenen Aufenthalt im Haus Farnsworth. Hier beobachtet einer nicht die "Physik" der Natur in all ihrer Dynamik, abgehoben vom gefährlichen Grund eines sich immer wieder über die Ufer erhebenden Flusses. Geschieden vom Außen durch wenige Millimeter und doch davon getrennt, ist der einzelne, konkrete, isolierte, ins Ästhetische gewandelte Moment der Natur auf Dauer gestellt. Er ist in den Gegensatz zum kargen Gerippe eines Hauses gesetzt, das sich allerdings belebt, wo alles geistig "zusammenfällt". Die *Briefe vom Comer See* sprechen davon und haben Mies' Nachdenken über diesen

Zusammenhang bereits zehn Jahre vor seiner Emigration geweckt. Seine Notizen beim Lesen des Buches aus den späten 1920er Jahren belegen das.<sup>57</sup>

Romano Guardini denkt über diese "Philosophie des Lebendig-Konkreten" bereits in seinen Studienjahren, um 1905, nach. Erst 1925, noch vor den *Briefen*, um die Zeit, als beide sich in Berlin auch in kleinerer Runde begegnet sein dürften,<sup>58</sup> entsteht ein kleines Buch, das sein weiteres Denken gründen soll, den Titel *Der Gegensatz* trägt.<sup>59</sup> Darin geht es um das Gleichgewicht der Erkenntniskräfte, eine Stärkung der Anschaulichkeit der Dinge, die leiblich-konkrete Erfahrung: "*Das Ergebnis dieses Erkenntnisakts ist konkret, Begriff und Intuition überwölbt*";<sup>60</sup> erklärt Guardini. Hans Urs von Balthasar kennzeichnet die "Gegensatzlehre" in wenigen Worten und so auch die Gegenstandswelt der Moderne: "*The insurmountable finitude of things becomes apparent in the fact that truth occurs only in encounter; subject and object need each other's space in order to recognize themselves in one another, and neither one can be deducted from the other.*"<sup>61</sup> Im Angesicht der modernen Welt benennt er eine spezifische Wirklichkeitserfahrung – sie wurde bisher immer wieder an Architektur beschrieben, ohne auf andere Systemphilosophien oder Ästhetiken zurückzugreifen. Das wollte auch Guardini nicht und erklärt sein "*Sein-Lassen durch die Tat*" immer wieder in anderen Schriften, indirekt, an Beispielen, die es konkret und plastisch machen – denn letztlich ist das ja auch sein zentraler Gedanke: Das Wohnen kann somit als Metapher dieser "überwölbenden" Daseinsweise gelten. Den möglichen Zusammenhang von Architektur mit einer "durchwohnten Natur" beschreibt Guardini in seinen *Briefen* immer wieder am Beispiel der italienischen Kulturlandschaft, die die menschliche Arbeit an ihr, den sich über Jahrhunderte wandelnden technischen Zugriff, im erlebten Raum inkorporiert.

Mies exzerpiert heftig: "*Einsicht und überwindendes Schaffen*" stellten eine mögliche Antwort angesichts des "*Einbruchs der Maschine*" dar – unter den Vorzeichen einer alten Sehnsucht: "*Es gibt eine ganz unberührte Natur, und die Sehnsucht danach ist selbst ein*

*Kulturereignis.*"<sup>62</sup> Und so hält er in den Jahren 1927/28 fest: "*Alte Welt – organische Kultur*". Das steht so nicht bei Guardini, so charakterisiert der Architekt Mies eine Kultur, die gestaltend mit Natur umging. Dabei aber ist die Kulturlandschaft nicht nur ein realer wie imaginär-erschriebener Ort, sondern ihre Genese und imaginierte Weiterentwicklung weisen einer gelingenden oder scheiternden Kulturentwicklung den Weg: "*Der Mensch schafft darin seine eigene Welt, nach gesetzten Zwecken geistigen Wesenheiten dienend. Dienstbarmachung durch Anpassung der sichtbaren Welt. Alles hierauf bezogen.*" Das "Geistige" blieb kulturbestimmend für das Werk der Technik – in einer Weise, dass "*natürliche Kräfte kreisen können.*" Bei Guardini ist von einer Schönheit die Rede, die mit der Unmittelbarkeit des Sichtbaren zusammenhängt: dem durch ein Werk sichtbar Gemachten. Die alten Villen seiner Briefe zeigen diesen Zusammenklang – wie auch das Haus Farnsworth in der Neuen Welt. Der zentrale Gegensatz von "Intuition" und "Verstand" ist nun auf die Differenz von Konkretheit und Verallgemeinerung, von unmittelbarer Welterfahrung und "mechanistischer" Begrifflichkeit gebracht. Bedingt Kultur für Guardini immer Entfernung von Unmittelbarkeit, muss diese sich aus sich selbst heraus etwas entgegensetzen, um sich zu qualifizieren. Das passt gut zu Mies' Geschichtsbild, das die Kontinuität der Geschichte nicht im Bewahren des Alten sieht, sondern – was die Pointe anders setzt, aber nicht unbedingt in eine andere Richtung weist – in der Integration des Neuen in den Bestand der Dinge. Die Architektur wird zum philosophischen Argument, weil sie die gesuchte Anschaulichkeit direkt verkörpert, *ratio* an Intuition bindet, den Gegensatz aus Natur und Kultur räumlich aufhebt. Die Landschaftsräume um den Comer See werden zum Leitthema der landschaftlichen Szenerien von Mies' Werk: "*der technische Apparat auf unser lebendiges Empfinden bezogen.*"<sup>63</sup>

Mies fordert in einem Vortrag von 1928, der die "Voraussetzungen baukünstlerischen Schaffens" in den breiten Rahmen kulturgeschichtlicher Überlegungen bettet, "*eine Ordnung*



[aber], die auf den Menschen bezogen ist", die "der Kraft des Lebens" vertraue.<sup>64</sup> Seine Erzählung einer neuen Ordnung changiert zwischen Technik und Natur, zwischen "Bewusstheit" und "Vergessenheit" und führt Guradinis Erzählung fort, der die "Bewusstheit" vom "rein Intellektuellen lösen"<sup>65</sup> möchte – man könnte meinen, in den Hausalltag überführen, ins Wohnen, das nun ein "Durchwohnen" wäre, noch in der Großstadt. "Es muss möglich sein, die Aufgabe der Naturbeherrschung zu lösen und zugleich eine neue Freiheit zu schaffen", fordert Mies für das Heute. Herrschaft und Freiheit hängen unverbrüchlich zusammen und der Architekt bezieht sich dabei explizit auf jenen Gegensatz, den er – wie schon bei seiner Forderung nach "konstruktiver Klarheit" – im Mittelalter noch am Werk sieht: "Glauben und Wissen sind noch nicht auseinander getreten."<sup>66</sup> Das ist der Ausgangspunkt der "Wandlung" zur Moderne, denn "Glauben" weicht nun auch in Mies' Worten der "Bewusstheit". Die neue Ordnung legt er in seiner Antrittsrede als Dekan der Architektur fakultät des IIT in Chicago vor, siedelt sie dialektisch zwischen den Polen des "Idealistischen" und des "Mechanistischen" an. Am Ende zitiert Mies einen vermeintlichen Satz von Augustinus: "die Schönheit ist der Glanz des Wahren".

Das tat er schon im Zusammenhang mit einer Umfrage von 1930, als er die Fährte von Guardinis Denken bereits aufgenommen hatte. Der *Duisburger Generalanzeiger* erhebt die Frage, ob der "moderne Baustil wieder dekorativer werde". Mies antwortet mit einem Gegensatzpaar: "Schön und praktisch bauen!" Er verabschiedet die Suche nach einem Wesen der Schönheit und bindet sie ganz an das Erscheinen der Dinge:

*"Ja, letzten Endes ist auch Schönheit an Wirklichkeit gebunden, sie schwebt ja nicht in der Luft, sondern hängt an den Dingen und ist mit der Gestaltung der Dinge der Wirklichkeit unlösbar verknüpft. So wird eine neue Schönheit auch nur von den Schaffenden zu erreichen sein, die wirklichkeitsoffen sind."*<sup>67</sup>

Es gelte, in der Welt das Schöne "zu suchen und zu lieben". Mies betont dies,

weil er auch der Zweckmäßigkeit als Ausdruck der Zeit ihren Platz zuweisen will (wie der Titel angekündigt hat) und somit die "Gegensatzlehre" erneut in Kraft setzt. Mies endet seine kurze aber paradigmatische Stellungnahme mit einer Klärung des Begriffs Schönheit als Gegenpol zum "Errechnenden", "Abzumessenden", um sie, wie sein Lehrer in geistigen Dingen, Guardini, als "etwas zwischen den Dingen Liegendes" zu bezeichnen. Nicht ein "Zurück-zu", sondern ein "Vorwärts-mit" war auch für den Duktus von dessen neun *Briefen* entscheidend. Man kann sie daher als Versuch einer Einordnung der "nomologischen" Dominanz der Moderne in eine umgreifende, ältere Kultur lesen, die noch Landschaft, Bauen, Straßen, die Bedürfnisse der Menschen umfängt. Es geht mit der Guardinischen "Intuition" – dem Gegenpol technischer Rationalität und reiner Begrifflichkeit – um mehr als die Aufwertung von Leiblichkeit, Atmosphäre oder Stimmung, um mehr als Präsenz als Phänomen. Es geht um das im Wechselspiel der Gegensätze Hervorgebrachte, das im Raum der Architektur sich ereignen kann: "Wir können den einen Weg nicht gehen, ohne den anderen. Im Einzelnen finden wir das Wesen nur, wenn wir zugleich offen dafür sind wie es im Allgemeinen steht." – so Guardini und so notiert es auch Mies. Die moderne Technik, mit der Zahl und der Formel verbunden, wird zum erschließenden Werkzeug, wandelt sich, weil sie die höhere Aufgabe erhält, das Vorhandene zu dem zu wandeln, was es als bloß Faktisches noch nicht ist. Guardini spricht von einem "Akt", von "Gestaltgabe" und – vor allem – vom "Aufgespanntsein zwischen zwei Polen", in dem sich Bedeutung ereignet.

In der Moderne kämen die "Märchen aus den Maschinen selbst", meint der zuversichtliche Theologe und Mentor.<sup>68</sup> Nach Offenlegung seiner "Gegensatzlehre" bedingte das eine Verlebendigung der abstrakt gewordenen Welt, die in den frühen *Briefen* in ihrer zerstörerischen Negativität ganz anschaulich wird. Die Bauwerke aber bekommen darin einen ganz anderen Sinn als die Maschinen, werden zu Instrumenten positiver Welterfahrung, mehr noch, zum Mittel der Weltbewältigung. Sie stimmen zuversicht-

lich; eine Zuversicht, die sich aus der dem ästhetischen Erleben inhärenten Konkretheit speist. Dem Architekten wäre es aufgegeben, Räume zu schaffen, die die Gegensätze der modernen Welt nicht leugnen – "lösen" würden sie sich erst in der persönlichen Erfahrung, solange diese dafür offen bliebe. In den Worten Romano Guar-

dini: "Unser Platz ist im Werden. Wir sollen uns hineinstellen, jeder an seinem Ort."<sup>69</sup> Welche "Märchen" aber diese Welt zuließe, das wäre mit dem Nächsten, in Gesellschaft, in der neuen "Kulturlandschaft" zu verhandeln. Das wäre zuallererst die Aufgabe eines einzelnen, *wohnenden* Menschen.

#### Anmerkungen:

1 Romano Guardini: *Briefe vom Comer See*. Mainz 1927, S. 108.

2 Vgl. Carsten Krohn: *Mies van der Rohe. Das gebaute Werk*. Basel 2014, S. 82f.

3 In: Fritz Neumeyer: *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*. Berlin 2016 (1986), S. 301. – Das Buch versammelt die schriftlichen Stellungnahmen, publizierten Texte, Vorträge und Mies' "Notizbuch" im Anhang; dort finden sich auch die exakten Angaben zu den Erstpublikationen.

4 Ebd., S. 318.

5 Ebd., S. 326.

6 Marko Pogacnik: "Säule und Statue. Ludwig Mies van der Rohe und die Bildhauerei", in: *werk, bauen + wohnen*. Zürich 4/2009, S. 37–42, S. 40.

7 Alfred Gotthold Meyer: *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Aesthetik*. Esslingen 1907, S. 112.

8 Vgl. Hans Blumenberg: *Die Lesbarkeit der Welt*. Frankfurt/Main 1979.

9 Meyer (vgl. Anm. 7), S. 111.

10 Karl Bötticher: *Die Tektonik der Hellenen*. Berlin 1874, S. 3. Erster Band, zweite Auflage.

11 Vgl. Vitruv IV, 1.9. Somit ist das korinthische Kapitell nicht nur eine Nachahmung eines Akanthusstrauchs, das einen Korb umwächst; es

wird personalisiert und zur menschlichen Erfindung – der Bildhauer Kallimachos lebte um 400 v. Chr. in Korinth. Die anderen Kapitellformen stammen aus vorgriechischer Zeit. Johann Christian Reinhart hat diese Erzählung in eine Ideallandschaft gebettet – etwa um die Zeit der Errichtung des Neuen Museums.

12 Peter Behrens: "Kunst und Technik" (1910). In: Fritz Neumeyer: *Quellentexte der Architekturtheorie*. München 2002, S. 348–359, S. 357 f.

13 Ebd., S. 354; hier wird "Stil" übrigens zur gesellschaftlichen Einigung auf einen sinnlichen Ausdruckswert.

14 Neumeyer 2016 (vgl. Anm. 3), S. 366.

15 Vgl. zum Thema "Unverfügbarkeit" und moderne Gegenstandswelt: Albert Kirchengast: "Staunen, Zeigen, Wohnen." In: *Mies und die Poesie der Architektur, Form + Zweck*. Schriftenreihe Mies van der Rohe Haus 4, Berlin 2020.

16 Pogacnik (vgl. Anm. 6), S. 38.

17 Mies macht erst am Barcelona-Pavillon 1929 seine "Maison-Dom-Iso-Erfahrung" – und zieht seine eigenen Schlüsse daraus. Le Corbusiers "Fünf Punkte" erschienen bereits 1923 in *L'Esprit Nouveau*, auf Deutsch allerdings erstmals im Katalog der Ausstellung von 1927. Bei Mies' Wohnbau Am Weißenhof handelt es sich bereit um einen mit Ziegelmauern ausgefachten

Stahlbau, der außen "verputzt" in Erscheinung tritt – in den Publikationen der Zeit besonders betont wird die Flexibilität der inneren Leichtbauwände.

18 Robin Evans: *Translations from Drawings to Buildings and Other Essays*. Cambridge (Mass.), London 1997, S. 64.

19 Das Paar *Morgen und Abend* wurde von Georg Kolbe für die große Grünfläche der Wohnanlage "Ceciliengärten" in Berlin geschaffen. Das getönte Gipsmodells des Barcelona-Pavillons wurde hingegen 1927 im Münchner Glaspalast präsentiert und kam dann nach Barcelona, wo heute, nach der Rekonstruktion des Bauwerks, ein Bronzenachguss steht.

20 Evans (vgl. Anm. 18), S. 241.

21 Neumeyer 2016 (vgl. Anm. 3), S. 299.

22 Zitiert nach: Fritz Neumeyer: "The Secret Life of Columns", in: Remei Capdevila-Werning, Beatriz Colomina, Juan Jose Lahuerta (Hrsg.): *Mies van der Rohe*. Barcelona 1929, Chicago 2018, S. 104–123, S. 105.

23 Ebd., S. 106.

24 Der Hinweis stammt von Hans Aurenhammer in einem Vortrag am KHI in Florenz im Juli 2020; vgl.: Leon Battista Alberti: *Das Standbild, Die Malkunst, Grundlagen der Malerei*, Darmstadt 2000, S. 67.

25 Albrecht Koschorke: *Die Geschichte des Horizonts. Grenze*

- und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern. Frankfurt/Main 1990, S. 50.
- 26** So zum Beispiel zu finden beim *locus classicus*, Kants *Kritik der Urteilskraft*.
- 27** Neumeyer 2016 (vgl. Anm. 3), S. 250.
- 28** Ebd., S. 318. Parallel zur Haus-Ausstellung des Deutschen Werkbunds Am Weißenhof in Stuttgart, testet Mies von Juli bis Oktober 1927 auch die Wirkung verschiedenlich gefärbten Glases im Sonderraum in den städtischen Hallen am Gewerbehalleplatz, im Auftrag des "Verein Deutscher Spiegelglas-Fabriken" – Lehmbrucks "Mädchentorso, sich umwendend" ist auch dabei.
- 29** Vgl. Hanna-Barbara Gerl-Falkovitz: *Romano Guardini*. Ostfildern 2010.
- 30** Jüngst wiederholt, nach der Corona-Krise, durch Philip Ursprung in seinem Beitrag "Nach der Natur", in: *werk, bauen + wohnen*. Zürich 6/2020, S. 8–11.
- 31** "Mies van der Rohe: Ich mache niemals ein Bild", in: *Bauwelt*, Berlin 32/1962, S. 884f.
- 32** K. Michael Hays: "Critical Architecture. Between Culture and Form." In: *Perspecta*, 21/1984, S. 14–29, S. 26.
- 33** Ebd., S. 20.
- 34** Richard Padovan: "Machines à Méditer." In: *Mies van der Rohe. Architect as Educator*. Chicago 1986, S. 17–26, S. 19.
- 35** "Landschaft ist Natur, die im Anblick für einen fühlenden und empfindenden Betrachter ästhetisch gegenwärtig ist", lautet Joachim Ritters berühmte Definition, die allerdings auf dem Auseinandertreten der menschlichen Erkenntnisvermögen beruht, das Ganze in "theoretischer Schau" sucht, das in Begriffen nicht mehr ausgesagt werden kann. Joachim Ritter: "Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft." In: Ders.: *Subjektivität*. Frankfurt/Main 2003, S. 141–163, S. 419. Zum Zusammenhang von Landschaftstheorie und Mies' Werk vgl.: Albert Kirchengast: *Das unvollständige Haus. Mies van der Rohe und die Landschaft*. Basel 2019.
- 36** *Bauwelt* (vgl. Anm. 31), S. 884.
- 37** Georg Simmel: *Philosophie der Landschaft* (1913). Stühlingen 2014, S. 7–24, S. 11.
- 38** Ebd., S. 11.
- 39** Ebd., S. 16.
- 40** Georg Simmel: "Der Bilderrahmen. Ein ästhetischer Versuch" (1902). In: ders.: *Soziologische Ästhetik*. Bodenheim 1998, S. 111–117, S. 116.
- 41** Krohn, a.a.O., S. 209.
- 42** Walter Cohen, zitiert nach: Holder Otten: "Architecture, Painting, and Sculpture as a Creative Unity. Über das Verhältnis von Kunst und Architektur bei Mies van der Rohe." In: Andreas Beutin, Wolf Eiermann, Brigitte Franzen (Hrsg.): *Mies van der Rohe. Montage. Collage*. London 2017, S.188.
- 43** Neumeyer 2016 (vgl. Anm. 3), S. 386.
- 44** In den Beständen der Neue Nationalgalerie befindet sich seit 1967 ein Gemälde Rothkos (No. 5/Reds, 1961); zeitweise war dort durch eine Leihgabe auch ein weiteres Gemälde zu sehen (1978–1988); im Jahr 1971 wurde eine Rothko-Retrospektive abgehalten.
- 45** Petra Joswig: "Nature into Action". *Arbeit zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophisch-Historischen Fakultät, Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg*, Kunsthistorisches Institut, 2001, S. 6. "So unterschiedlich die künstlerischen Ergebnisse sein mögen, gemeinsam ist den Abstrakten Expressionisten das Bestreben, eine Kunst zu schaffen, die die Gesetze des Lebendigen widerspiegelt, ohne zwangsläufig auf visuelle Erfahrungen in der Natur zurückgreifen zu müssen." Ebd., S. 43.
- 46** Gottfried Boehm: "Das Lebendige. Rothkos Zugänge zum Bild." In: *Mark Rothko Retrospektive*. München 2008, S. 180–185, S. 180f.
- 47** Von diesem Bestreben zeugen seine "Murals" und ein anderes Raumkunstwerk, die Kapelle in Houston.
- 48** Boehm (vgl. Anm. 46), S. 30.
- 49** Robert Levit: "Afterword. The Persistence of the Picturesque." In: Charles Waldheim (Hrsg.): *Hilberseimer/ Mies van der Rohe*. Lafayette Park Detroit, München 2004, passim, S. 135–141. Was Levit durchaus dem Hausraum zutraut: "If we assume the project of architecture was not simply one of updating its techniques, but of lending to architecture an epistemological role in revealing the underlying circumstances of contemporary life, it is strange that landscape should not have been subjected to similar scrutiny." (Ebd., S. 138) Pikanterweise beschreibt er damit pointiert das Projekt, dem dieser Text nachgeht.
- 50** Ich verkürze eine lange Debatte, auf die etwa K. Michael Hays mit Bezug auf Mies Antworten gibt.
- 51** Wolf Tegethoff: "Zur Entwicklung der Raumauffassung im Werk Mies van der Rohes." In: *Daidalos*, Berlin 13/1984, S. 114–123, S. 118.

- 52** Neumeyer 2016 (vgl. Anm. 3), S. 380.
- 53** Vgl. das etwa von Johnson geprägte, einschlägige Verständnis: Philip C. Johnson: *Mies van der Rohe*. Boston-New York 1947.
- 54** Zitiert nach: Wolf Tegethoff: *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte*. Essen 1981, S. 129.
- 55** Neumeyer 2016 (vgl. Anm. 3), S. 406.
- 56** *Bauwelt* (vgl. Anm. 31), S. 884.
- 57** Vgl. Neumeyer 2016 (vgl. Anm. 3), S. 326–360 – Anhang "Notizheft".
- 58** Ebd., S. 252, FN4. Dort ist von Abenden bei "Glaser, oder bei Frau Kempner oder bei Guardini" die Rede. Darüber hinaus hatte Guardini seit 1923 einen Lehrstuhl für Religionsphilosophie und katholische Weltanschauung an der Berliner Universität inne und war bereits ein gern gesehener Vortragender über die katholischen Kreise hinaus.
- 59** Gerl-Falkovitz (vgl. Anm. 29), S. 175 ff.
- 60** Romano Guardini: *Der Gegensatz. Versuche zu einer Philosophie des Lebendig-Konkreten* (1955). Darmstadt 1985, S. 39.
- 61** Hans Urs von Balthasar: *Romano Guardini. Reform from the Source*. San Francisco 2010, S. 34.
- 62** Neumeyer 2016 (vgl. Anm. 3), S. 343ff.
- 63** Guardini 1927 (vgl. Anm. 1), S. 107.
- 64** Neumeyer 2016 (vgl. Anm. 3), S. 367.
- 65** Ebd., S. 367.
- 66** Ebd., S. 364.
- 67** Ebd., S. 371.
- 68** Hans Urs von Balthasar kennzeichnet das religiöse Element in der Gegensatzlehre wie folgt: "*According to Guardini, the 'religious' experience gets rekindled again and again by the paradox that, on the one hand, things (including I myself) stand so brutally before us as real (to dismiss them as mere appearance would be much to easy), while, on the other hand, their fundamental meaning nevertheless extends down into a realm of goodness, truthfulness, and unconditional affirmation. The 'religious' draws its life form this ambiguity, namely, that the boundaries of the void run through all aspects of all things, even while this void ground their meaning, and that, because they are not absolute, they must be rooted in an absolute, in something self-sufficient, which explains and grounds itself.*" (Balthasar, vgl. Anm. 61, S. 35). Freilich würde die Rolle der Natur im Kontext der hier vorgelegten Interpretation zu den genannten existenziellen Erfahrungen zählen: Die ästhetische Erfahrung führt zur Suspension von Gegensätzen in deren Angesicht. Einen "Grund" im Absoluten kann sie freilich nicht beanspruchen, was ja auch ihrer ideengeschichtlichen Rolle und Stellung nicht entspräche.
- 69** Guardini 1927 (vgl. Anm. 1), S. 93.