

# **MIES VAN DER ROHE DAS GEBaute WERK**



# **MIES VAN DER ROHE DAS GEBaute WERK**

**CARSTEN KROHN**

**BIRKHÄUSER  
BASEL**

Layout, Covergestaltung und Satz:  
Annette Kern, Hamburg

Lektorat und Projektkoordination:  
Henriette Mueller-Stahl, Berlin

Library of Congress Cataloging-in-Publication data  
A CIP catalog record for this book has been applied for  
at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in  
der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Da-  
ten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch begrün-  
deten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des Nachdrucks,  
des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und Tabellen, der  
Funksendung, der Mikroverfilmung oder der Vervielfältigung auf  
anderen Wegen und der Speicherung in Datenverarbeitungsanla-  
gen, bleiben, auch bei nur auszugsweiser Verwertung, vorbehal-  
ten. Eine Vervielfältigung dieses Werkes oder von Teilen dieses  
Werkes ist auch im Einzelfall nur in den Grenzen der gesetzlichen  
Bestimmungen des Urheberrechtsgesetzes in der jeweils gel-  
tenden Fassung zulässig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflich-  
tig. Zuwiderhandlungen unterliegen den Strafbestimmungen des  
Urheberrechts.

Dieses Buch ist auch in einer englischen Sprachausgabe  
(ISBN 978-3-0346-0740-7) erschienen.

© 2014 Birkhäuser Verlag GmbH, Basel  
Postfach 44, 4009 Basel, Schweiz  
Ein Unternehmen von De Gruyter

Gedruckt auf säurefreiem Papier, hergestellt aus chlorfrei gebleich-  
tem Zellstoff. TCF ∞

Printed in Germany

ISBN 978-3-0346-0739-1

987654321

[www.birkhauser.com](http://www.birkhauser.com)

Wir danken dem Unternehmen FSB Franz Schneider Brakel  
GmbH+Co KG für die freundliche Unterstützung.

8	<b>Einleitung</b>
16	<b>Haus Riehl</b> <b>Neubabelsberg, Deutschland, 1908</b>
20	<b>Haus Perls</b> <b>Berlin-Zehlendorf, Deutschland, 1911–12</b>
24	<b>Haus Kröller-Müller, Fassadenmodell</b> <b>Wassenaar, Niederlande, 1912–13</b>
28	<b>Haus Werner</b> <b>Berlin-Zehlendorf, Deutschland, 1912–13</b>
32	Haus Warnholtz Berlin-Charlottenburg, Deutschland, 1914–15
33	Haus Urbig Neubabelsberg, Deutschland, 1915–17
35	Grabstein Laura Perls Berlin-Weißensee, Deutschland, 1919
36	<b>Haus Kempner</b> <b>Berlin-Charlottenburg, Deutschland, 1921–23</b>
40	Haus Eichstaedt Berlin-Nikolassee, Deutschland, 1921–23
41	Haus Feldmann Berlin-Grunewald, Deutschland, 1921–23
42	Haus Ryder Wiesbaden, Deutschland, 1923–27
43	Turnhalle Lyzeum Butte Potsdam, Deutschland, 1924–25
44	<b>Haus Mosler</b> <b>Neubabelsberg, Deutschland, 1924–26</b>
49	Haus Urban, Umbau Berlin-Charlottenburg, Deutschland, 1924–26
50	<b>Siedlung Afrikanische Straße</b> <b>Berlin-Wedding, Deutschland, 1925–27</b>
56	Haus Wolf Guben, Polen, 1925–27
57	Denkmal für Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg Berlin-Lichtenberg, Deutschland, 1926
58	<b>Wohnblock Weißenhofsiedlung</b> <b>Stuttgart, Deutschland, 1926–27</b>
62	Glasraum, Werkbundaussstellung „Die Wohnung“ Stuttgart, Deutschland, 1927
63	Café Samt und Seide, Modeausstellung Berlin-Charlottenburg, Deutschland, 1927
64	<b>Galerie Fuchs, Anbau an Haus Perls</b> <b>Berlin-Zehlendorf, Deutschland, 1927–28</b>

- 68 **Haus Lange und Haus Esters**  
Krefeld, Deutschland, 1927–30
- 76 **Barcelona-Pavillon**  
Weltausstellung, Barcelona, Spanien, 1928–29
- 81 Pavillon der Elektrizitätsindustrie  
Weltausstellung, Barcelona, Spanien, 1928–29
- 82 **Haus Tugendhat**  
Brünn, Tschechien, 1928–30
- 88 Haus Henke, Anbau  
Essen, Deutschland, 1930
- 89 **Verseidag-Fabrik**  
Krefeld, Deutschland, 1930–31, 1935
- 94 Haus auf der Bauausstellung  
Berlin-Charlottenburg, Deutschland, 1931
- 95 Trinkhalle  
Dessau, Deutschland, 1932
- 96 **Haus Lemke**  
Berlin-Hohenschönhausen, Deutschland, 1932–33
- 102 **Illinois Institute of Technology**  
Chicago, USA, 1941–58
- 106 **Minerals and Metals Research Building**  
Illinois Institute of Technology Chicago, USA, 1941–43, 1956–58
- 111 Engineering Research Building  
Illinois Institute of Technology, Chicago, USA, 1943–46
- 112 Perlstein Hall  
Illinois Institute of Technology, Chicago, USA, 1944–47
- 114 **Alumni Memorial Hall**  
Illinois Institute of Technology, Chicago, USA, 1945–46
- 118 Wishnick Hall  
Illinois Institute of Technology, Chicago, USA, 1945–46
- 120 Central Vault  
Illinois Institute of Technology, Chicago, USA, 1946
- 121 Institute of Gas Technology Building  
Illinois Institute of Technology, Chicago, USA, 1947–50
- 122 Association of American Railroads Research Laboratory  
Illinois Institute of Technology, Chicago, USA, 1948–50
- 123 Boiler Plant  
Illinois Institute of Technology, Chicago, USA, 1948–50
- 124 Kapelle  
Illinois Institute of Technology, Chicago, USA, 1949–52
- 126 Test Cell  
Illinois Institute of Technology, Chicago, USA, 1950–52
- 127 Mechanics Research Building  
Illinois Institute of Technology, Chicago, USA, 1950–52
- 128 **Crown Hall**  
Illinois Institute of Technology, Chicago, USA, 1950–56
- 134 IIT Wohnbauten  
Illinois Institute of Technology, Chicago, USA, 1951–55
- 136 Association of American Railroads Mechanical Laboratory  
Illinois Institute of Technology, Chicago, USA, 1952–53
- 137 Commons Building  
Illinois Institute of Technology, Chicago, USA, 1952–54
- 138 Electrical Engineering and Physics Building  
Illinois Institute of Technology, Chicago, USA, 1954–56
- 139 Association of American Railroads Engineering Laboratory  
Illinois Institute of Technology, Chicago, USA, 1955–57
- 140 Siegel Hall  
Illinois Institute of Technology, Chicago, USA, 1955–58
- 142 **Farnsworth House**  
Plano, Illinois, USA, 1945–51
- 148 **Promontory Apartments**  
Chicago, Illinois, USA, 1946–49
- 152 Algonquin Apartments  
Chicago, Illinois, USA, 1948–50
- 153 Arts Club of Chicago  
Chicago, Illinois, USA, 1948–51
- 154 **860–880 Lake Shore Drive**  
Chicago, Illinois, USA, 1948–51
- 159 Haus McCormick  
Elmhurst, Illinois, USA 1951–52
- 160 Haus Greenwald  
Weston, Connecticut, USA, 1951–56
- 161 Commonwealth Promenade Apartments  
Chicago, Illinois, USA, 1953–57
- 162 **Esplanade Apartments**  
Chicago, Illinois, USA, 1953–57
- 166 **Seagram Building**  
New York, USA, 1954–58
- 172 **Lafayette Park**  
Detroit, Michigan, USA, 1955–58
- 178 **Colonnade and Pavilion Apartments**  
Newark, New Jersey, USA, 1958–60
- 182 Bacardi-Verwaltungsgebäude  
Mexiko-Stadt, Mexiko, 1958–61
- 184 One Charles Center  
Baltimore, Maryland, USA, 1958–62
- 186 Lafayette Towers  
Detroit, Michigan, USA, 1959–63

- 188 **Federal Center**  
**Chicago, Illinois, USA, 1959–74**
- 192 Home Federal Savings and Loan Association  
Des Moines, Iowa, USA, 1960–63
- 194 2400 Lakeview  
Chicago, Illinois, USA, 1962–63
- 196 **Highfield House**  
**Baltimore, Maryland, USA, 1962–64**
- 202 Social Service Administration  
University of Chicago, Illinois, USA, 1962–64
- 204 Meredith Hall  
Drake University, Des Moines, Iowa, USA, 1962–65
- 206 Science Center  
Duquesne University, Pittsburgh, Pennsylvania, USA, 1962–68
- 208 **Neue Nationalgalerie**  
**Berlin-Tiergarten, Deutschland, 1962–68**
- 216 **Toronto-Dominion Centre**  
**Toronto, Kanada, 1963–69**
- 220 **Westmount Square**  
**Montreal, Kanada, 1964–68**
- 224 Martin Luther King Jr. Memorial Bibliothek  
Washington, D.C., USA, 1965–72
- 226 Museum of Fine Arts  
Houston, Texas, USA, 1954–58, 1965–74
- 228 Nuns' Island Apartments  
Montreal, Kanada, 1966–69
- 230 IBM-Gebäude  
Chicago, USA, 1966–72
- 232 111 East Wacker Drive  
Chicago, Illinois, USA, 1967–70
- 234 Tankstelle  
Montreal, Kanada, 1968
- 236 Sachregister
- 237 Bildnachweis
- 238 Chronologisches Literaturverzeichnis
- 240 Über den Autor

In letzter Zeit wurde ich häufiger gefragt: „Ein Buch über Mies – was kann man denn da noch Neues liefern?“ Die Idee zu diesem Vorhaben kam mir während eines Besuchs der Colonnade and Pavilion Apartments in Newark, New Jersey, im Oktober 2009. Ein New Yorker Künstler zeigte mir einmal einen Super-8-Film über diese Bauten, von denen ich zuvor noch nie gehört hatte, obwohl ich mehrere Bücher über den Architekten Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969) gelesen und auch eine Zeit in New York studiert hatte. Ich war skeptisch. Möglicherweise hatte Mies hier nur eine beratende Rolle gespielt. Erst Jahre später, als ich einen Vortrag an der Columbia University über die Stadtutopien für Berlin hielt, entschied ich mich, diese Anlage aufzusuchen. Zunächst war ich verwundert, dass die Gebäude in nur 20 Minuten von der Penn Station in New York erreichbar sind. Schon gleich neben dem Bahnhof Newark Board Street ragten in einer als gefährlich geltenden Gegend die monumentalen Gebäudescheiben empor. Das Bild, das sich vom Bahnsteig aus bot (S. 180 oben), zog mich unmittelbar in den Bann, denn hier zeigte sich die Vision, die der Stadtplaner Ludwig Hilberseimer, mit dem Mies eng zusammenarbeitete, in Zeichnungen und Texten für Berlin formuliert hatte. Erst beim Erkunden der Anlage begriff ich die urbanistische Dimension, die durch eine dritte, 600 Meter entfernte Hochhausscheibe aufgespannt wird. Es stürmte an diesem Tag, so dass die dünnen Fensterscheiben der noch original erhaltenen – in Mies' Büro entworfenen – Aluminiumfassade mit den spiegelnden Wolken vibrierten.

In über 50 Jahren hat sich die Bewohnerstruktur radikal verändert, von der weißen Mittelschicht zu fast ausschließlich afroamerikanischen Mietern. Auf die Frage, ob häufiger Architekturinteressierte kämen, erhielt ich von der Hausverwaltung die Antwort, dass im Jahr zuvor bereits jemand kam. Dieser Ort befindet sich offensichtlich nicht auf der internationalen Pilgerroute der Architektur-Highlights. Der Komplex und – wie ich später erfahren sollte – auch viele weitere Mies-Bauten stehen bis heute im Schatten seiner berühmten Werke, dem Barcelona-Pavillon, dem Seagram Building und vor allem den ungebauten Projekten wie dem Hochhaus am Bahnhof Friedrichstraße in Berlin.

In zahlreichen Gesprächen mit Architekten, Theoretikern und Historikern hat sich während meiner Recherchen über *Das ungebaute Berlin*<sup>1</sup> Mies van der Rohe als die wichtigste heutige Referenzfigur herauskristallisiert. Sein Werk erscheint von enormer Bedeutung für die gegenwärtige architektonische Praxis. Er selbst wollte dieses Werk daran gemessen sehen, inwieweit die von ihm entwickelten Prinzipien von anderen aufgegriffen werden. Er strebte nicht die individualistische einzigartige Form an, sondern eine Allgemeingültigkeit. „Ich meine, der Einfluß meines Werks auf andere Architekten beruht auf seiner Vernünftigkeit. Jeder kann es benutzen, ohne damit etwas nachzuahmen, weil es ganz objektiv ist, und wenn ich etwas Objektives finde, werde ich es wohl verwenden. Es spielt keine Rolle, wer es gemacht hat.“<sup>2</sup> Mit dieser rationalen Haltung unterscheidet er sich beispielsweise vom Architekten Frank Lloyd Wright, denn je mehr Zeit vergeht, desto phantastischer erscheinen Wrights Schöpfungen, während sich die Hochhaustürme von Mies in den nordamerikanischen Innenstädten heute mit einer großen Selbstverständlichkeit behaupten. Diese Bauten werden als zeitlos empfunden. Gerade nach den formalen Exzessen der in den Medien gefeierten Architektur der letzten 15 Jahre, bei der ein Drang zum Spektakulären zu immer exzentrischeren Gesten führte, ist die Mies'sche Konzentration auf das Elementare gegenwärtig wieder relevant.

Je mehr ich gesehen und gelesen habe, desto mehr stellte sich das in Büchern vermittelte Bild als ein verzerrtes dar. Die Forschung hat sich auf die kanonischen Werke konzentriert und sich lange gesträubt, alle Bauten als vollwertige Arbeiten anzuerkennen. In dem ersten Buch über Mies schrieb Philip Johnson 1947

zwar: „Sämtliche Bauten und Projekte, die Mies van der Rohe in irgendeiner Weise wichtig erschienen, sind in diesem Band abgebildet, mit Ausnahme einiger weniger Gebäude, die nicht nach seinen Angaben ausgeführt wurden [...]“<sup>3</sup> Allerdings wurden nur etwa die Hälfte seiner europäischen Bauten dargestellt, und auch 2001 wurden in den beiden Bänden *Mies in Berlin* und *Mies in America* zusammen ebenfalls nur etwa die Hälfte seiner Bauwerke mit Fotos gezeigt.

Auf die Frage, welche seiner Bauten er selbst für am wichtigsten hielt, antwortete Mies, es „hebt sich kein einzelnes Gebäude heraus“.<sup>4</sup> Diese Aussage ernst nehmend, wird nun erstmalig das komplette gebaute Œuvre dokumentiert.<sup>5</sup> Wie es für jeden erlebbar ist, steht zunächst jedes Bauwerk gleichwertig neben dem anderen, so dass eine Genealogie der gebauten Form präsentiert wird. Ohne diesen Entwicklungsprozess vollständig zu kennen, ist die Frage, ob sich das Werk eher durch radikale Brüche oder durch eine Kontinuität charakterisiert, kaum zu beantworten. In den letzten Jahren habe ich sämtliche Mies-Bauten aufgesucht und bin zugleich zum Fotografen geworden.

Dokumentiert werden in diesem Buch sämtliche 80 realisierte Bauten und bauliche Anlagen. Geordnet sind sie in chronologischer Reihenfolge. Lediglich die Hochschulbauten des Illinois Institute of Technology werden als ein Block zusammengefasst, da sie als ein zusammenhängendes Ensemble konzipiert wurden. Dreißig Bauten werden ausführlich analysiert. Diese im Inhaltsverzeichnis fett markierten Werke sind im Buch umfangreicher dargestellt. Die Analyse erfolgt in jeweils drei methodischen Schritten.

Zunächst wird der Bau in seinem ausgeführten Zustand dokumentiert, im zweiten Schritt werden die „baulichen Veränderungen“ dargelegt, und der dritte Schritt arbeitet die Ergebnisse dieser Untersuchung hinsichtlich ihrer Relevanz für den heutigen Blick auf Mies' Schaffen heraus. Dieser dritte Schritt, „Der Bau aus heutiger Sicht“, betrachtet das Werk nicht in Bezug auf die Entstehungsgeschichte im historischen Kontext, sondern von einem entwurfsbezogenen Standpunkt der Architektur aus.

Während in den bisherigen Büchern das Gebaute und das Ungebaute als eine Einheit betrachtet und auch das „Wichtige“ vom „Unwichtigen“ separiert wurde, soll nun die real erlebbare räumliche Dimension des Gebauten im Mittelpunkt der Untersuchung stehen. Die Bauten werden analysiert in Hinblick auf: die Beziehung zum Ort, die Wegeführung, die Regie des Lichts und der Blickachsen, aber auch in Hinblick auf die Materialität und die Tektonik. „Bauen ist Gestaltung von Wirklichkeit“,<sup>6</sup> erklärte Mies. In phänomenologischer Hinsicht treffen wir heute auf Werke, die nicht nur den Rahmen für das Leben selbst bilden, sondern auch von dieser Realität gezeichnet sind. Sämtliche Mies-Bauten haben mittlerweile Veränderungen erfahren, welche häufig jedoch nicht unmittelbar erkennbar sind. Die Architektur aus heutiger Perspektive zu beleuchten bedeutet, auch den Prozess der Umbauten, der Umnutzungen und der Zerstörungen mit zu thematisieren.

Anhand der Bauten werden die zentralen Themen herausgearbeitet, die Mies' Architektur bestimmen. Die Verbindung von Innen- und Außenraum, die Artikulierung des Übergangs von Bauwerk und Baugrund oder die konstruktive Trennung von Stütze und Wand ziehen sich wie rote Fäden durch das Werk. Aufgrund der Kontinuität der Prinzipien, die sich Mies auferlegte, verbinden diese Themen das frühe und das späte Werk miteinander, auch wenn es zunächst sehr unterschiedlich erscheint. Mies suchte nach einfachen, aber mustergültigen Lösungen für elementare Übergänge und Anschlüsse. Auch für heutige Architekten ist es interessant zu studieren, wie Mies die Verbindung von unterschiedlichen Materialien löste, oder den Übergang von einer massiven Wand zu einer Glaswand, welche Form eine Gebäudeecke in unterschiedlichen Konstellationen annehmen oder wie



Ludwig Mies van der Rohe,  
Haus Riehl, Neubabelsberg 1908

Rekonstruktion der Garten-  
fassade, Fotomontage

Halle, Rekonstruktion  
der Farbigeit

ein kompakter Kern in einem freien Grundriss platziert werden kann. Mies schuf geschlossene und offene „fließende“ Räume und kombinierte die unterschiedlichen Raumkonzepte.

Um die Gebäude in ihrer Räumlichkeit zu vermitteln, werden sie in Grundrissen und Lageplänen dargestellt. Die durchgängig von mir neu erstellten Zeichnungen präsentieren nicht den Idealzustand der Entwurfsphase, sondern die Situation bei Gebäudefertigstellung. Als Grundlage dienen die Werkpläne. Da Mies bei seinen amerikanischen Bauten mit anderen Architekturbüros kooperierte, befinden sich die relevanten Ausführungspläne häufig nicht im New Yorker Mies-van-der-Rohe-Archiv des Museum of Modern Art und in der mehrbändigen Publikation *The Mies van der Rohe Archive*. Hilfreich waren die Architekturbüros, die mit den Restaurierungen der Bauten befasst waren, sowie die Bauakten, Bauaufträge und die Archive der Eigentümer. In den bisherigen Mies-Monografien wurden fast ausschließlich die sauberen Präsentationszeichnungen ohne Beschriftungen und Vermaßungen gezeigt, da die Ausführungspläne im stark verkleinerten Zustand an Informationen verlieren und schwer lesbar werden. Für die zeichnerische Rekonstruktion waren auch historische Fotos und vor allem die noch erhaltene Bausubstanz selbst wichtig.

Die Darstellungsweise der neu gezeichneten Grundrisse orientiert sich an der reduzierten Art, mit der Mies selbst seine Pläne publizierte. Auch wenn er den objektiven Charakter seiner Prinzipien behauptete, sind seine Lösungen und auch Zeichnungen eigenwillig. Bei den neu erstellten Grundrisszeichnungen wird durch eine Beschränkung auf das absolut Notwendige und durch eine maximale Vereinheitlichung ein objektiver Charakter angestrebt. Auf Möblierungen, Fugenraster im Bodenbelag, Bepflanzungen, Aufschlagsrichtungen von Türen, Steigungsrichtungen von Treppen und Rampen sowie auf eine Beschriftung der Funktionen der einzelnen Räume wurde verzichtet, da allein die gebaute Struktur mit einer größtmöglichen Präzision vermittelt werden soll. Die baulichen Strukturen der von Mies entworfenen Außenanlagen und Gärten, die teilweise anhand von historischen Luftbildern rekonstruiert wurden, werden mit dargestellt.

Die Grundrisse sind durchgehend im Maßstab 1:400 angelegt und prinzipiell nach Norden ausgerichtet. Gebäudegruppen werden in exakt genordeten Schwarzplänen immer im Maßstab 1:4.000 gezeigt und Grundrissdetails immer im Maßstab 1:10. Jeder Bau wird mindestens anhand eines Grundrisses oder Lageplans dargestellt. Da sich nicht für alle Werke die relevanten Pläne aufgefunden haben, sind nicht sämtliche Gebäude mit Grundrissen präsentiert. Die Zeichnungen setzen sich aus Linien und Flächen zusammen mit einer durchgehend gleichen Linienstärke.

Die Fotografien vermitteln einen analytischen Blick auf die Bauwerke. Um eine Konzentration auf die baulichen Strukturen zu erreichen, werden Umbauten, heutige Nutzungen und ein veränderter städtischer Kontext ausgeblendet. Fokussiert wird auf die Bausubstanz und die Detaillierung, aber auch auf die Verankerung der Bauwerke in der Landschaft. Sowohl die frühen Wohnhäuser als auch die späten Wohntürme sind an besonders exponierten Orten platziert, meist unmittelbar neben einer Parkanlage oder einem See. In der Siedlung Lafayette Park dauerte es Jahrzehnte, bis die Bäume voll ausgewachsen waren.

Die Fotos zeigen eine die Zeiten überdauernde Architektur. Wenn die Bauwerke jedoch so sehr verändert wurden, dass die ursprüngliche Konzeption beeinträchtigt ist, – wie etwa bei der Gartenfassade von Mies' Erstlingswerk, dem Haus Riehl –, kann der ursprüngliche Zustand mit dem Mittel der Fotomontage gezeigt werden. Oder es kann mit kolorierten Schwarzweißaufnahmen die ursprüngliche Farbigkeit vermittelt werden. Beispielsweise hat Thomas Ruff in seiner Fotoserie zu Mies neue und historische Aufnahmen bewusst manipuliert. Die digitalen Techniken haben das Retuschieren vereinfacht, und in der Architekturfotografie ist dies heute Standard geworden. Bei den Fotos in diesem Buch

wurde hingegen nichts retuschiert, da die Fotos einen streng dokumentarischen Anspruch erheben.

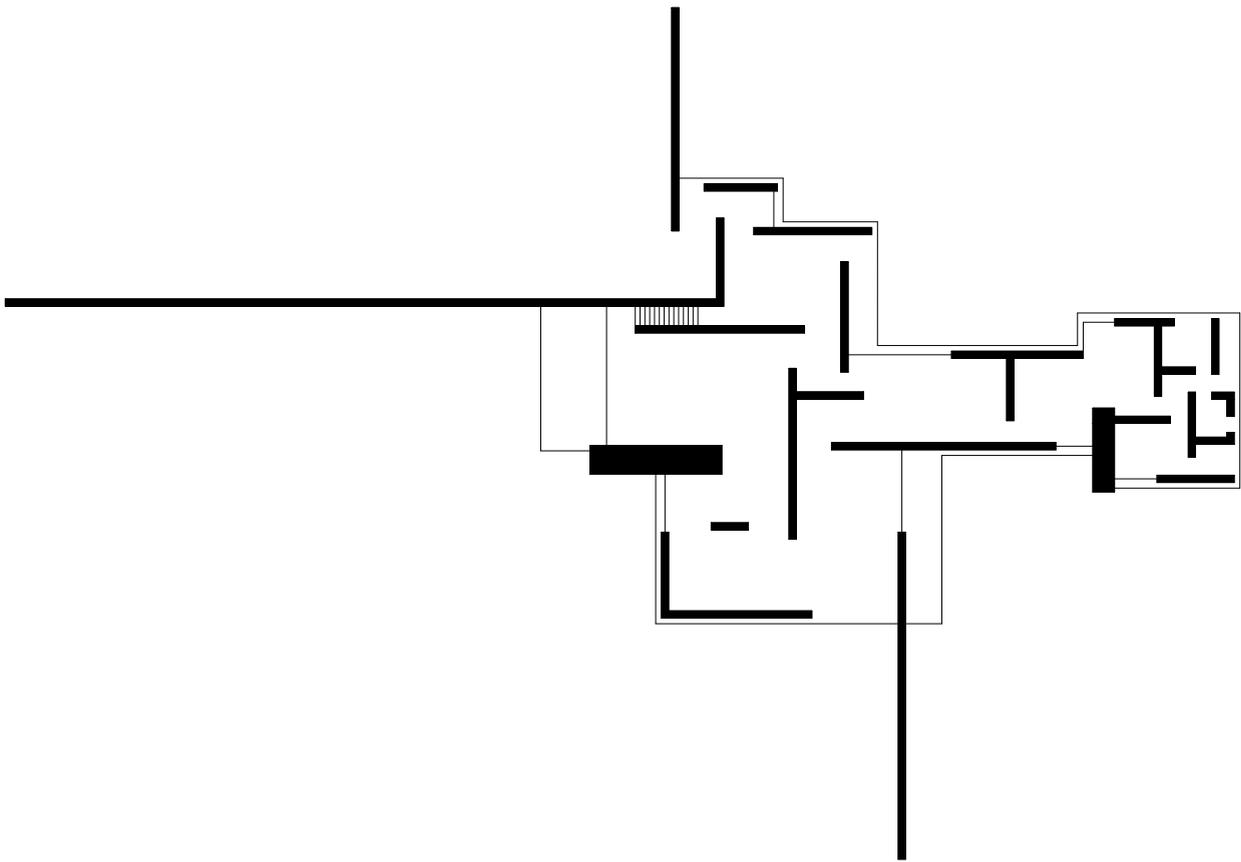
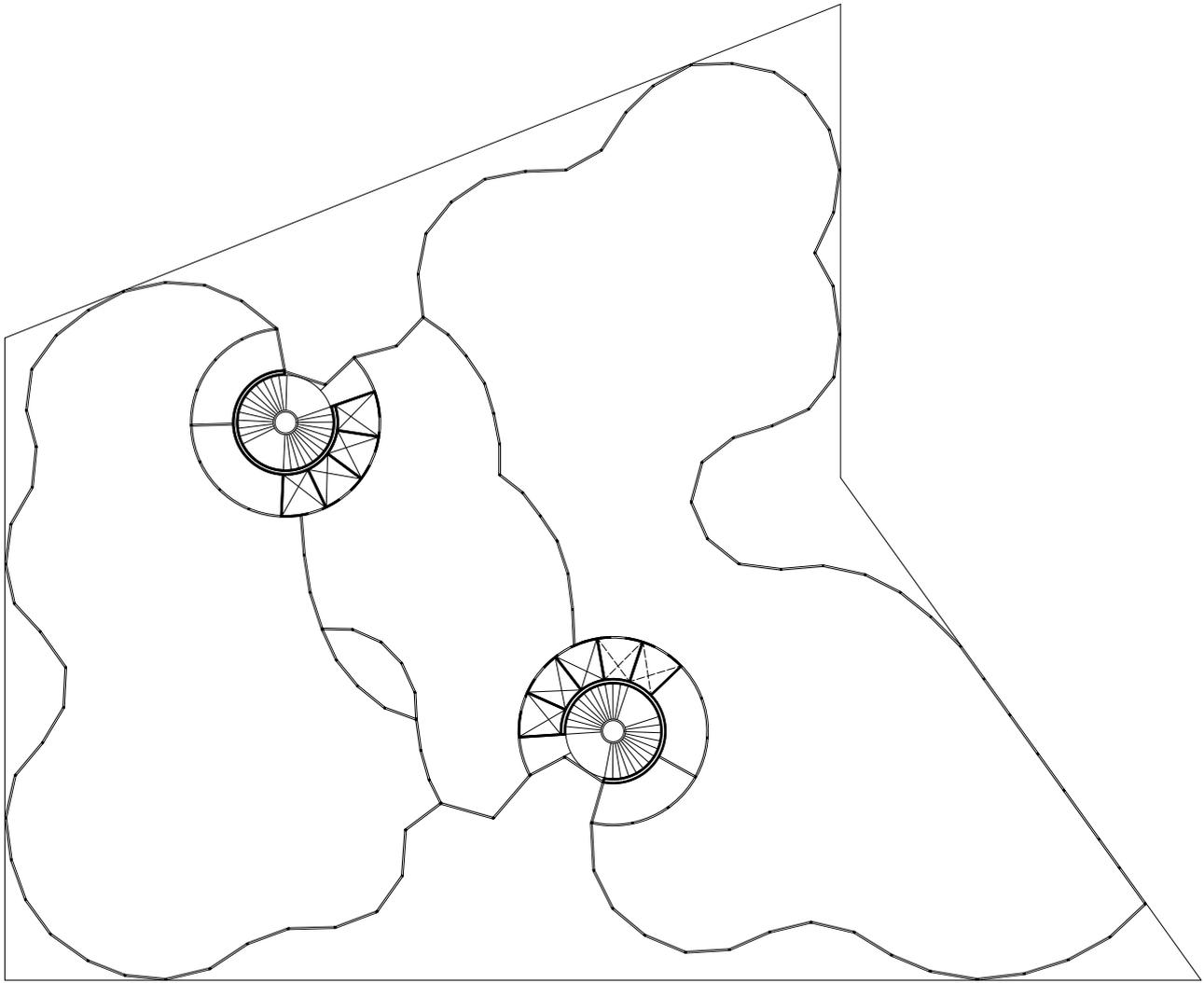
Auch wenn die meisten Mies-Bauten unter Denkmalschutz stehen, bleibt weiterhin Bausubstanz gefährdet, denn sie kann auch dann verloren gehen, wenn die Bauten renoviert werden. Da typische Mies'sche Elemente, wie die minimalistischen Geländer, den heutigen Baubestimmungen nicht entsprechen, lastet auf ihnen der Druck, verändert zu werden, oder die Gebäude stehen neuen Bauvorhaben im Weg, wie die IIT Testcell von 1950–52, die mittlerweile abgerissen wurde. Einem Veränderungsprozess sind nicht nur die baulichen Situationen unterworfen, sondern auch die Bewertung von Architektur, die häufig ideologisch bestimmt ist. In Bezug auf die Colonnade and Pavilion Apartments hat sich die Haltung gegenüber Großformen im Wohnungsbau seit den 1960er Jahren grundlegend gewandelt. Bestimmte Werke wurden von der Forschung verdrängt. Mies' Weg zu einer radikalen Moderne verlief nicht so linear wie bisher dargestellt. Als er – auch nachdem er Anfang der 1920er Jahre eine Reihe von avantgardistischen Projekten publiziert hatte – noch konventionelle Häuser baute, wurden diese als Broterwerbsarbeiten eingestuft.<sup>7</sup> In ihrem Buch *Mies in America* hat Phyllis Lambert versucht, diejenigen Werke herauszustellen, bei denen Mies persönlich besonders stark in den Entwurfsprozess involviert war. Allerdings erklärte er selbst: „Ich mache nicht jeden Bau verschieden.“<sup>8</sup>

Mies' Haltung wurde von seinem Werdegang geprägt. Ludwig Mies – van der Rohe nannte er sich später – hatte kein klassisches Architekturstudium<sup>9</sup> absolviert, sondern erlernte das Bauen in der Praxis „von der Pike auf“. „Ich lernte von meinem Vater. Er war Steinmetz. [...] Mein Vater sagte, ‚Lies nicht diese dummen Bücher. Arbeite.‘“<sup>10</sup> Auch wenn er ein starkes Interesse an philosophischen Schriften entwickelte und selbst Texte publizierte, betonte Mies sein Leben lang die enorme Bedeutung des Aachener Handwerksbetriebs für seine eigene Entwicklung. Seine baukonstruktive Disziplin drückt sich in einer extremen Sorgfalt in der Detaillierung der Bauten aus. Diese Präzision unterscheidet sich etwa vom Spätwerk von Le Corbusier oder Walter Gropius und trägt zu einer anhaltenden Relevanz bei. Auch nach mehr als einem halben Jahrhundert reichen weltweit nur sehr wenige Bauten an die Qualität der Detaillierung des Seagram Building heran. Die Klarheit des Ausdrucks bildet noch immer einen Maßstab, an dem sich gegenwärtiges Bauen messen lassen kann.

Rückblickend beschrieb Mies die Entwicklung seines Werks als einen konsequenten Weg zu einer möglichst klaren Konstruktion. Die obsessive Ordnungssuche lässt seine Arbeit als einen permanenten Optimierungsprozess erscheinen. Seine Hochhaustürme sind prinzipiell immer gleich, indem eine Skelettkonstruktion einen freien Grundriss ermöglicht, doch die Detaillierung wird mit jedem Bau weiter verfeinert. Während die frühen Apartmenttürme am Lake Shore Drive in Chicago noch zahlreiche bauphysikalische Schwächen aufwiesen, wurden spätere Türme deutlich solider gebaut. Ironischerweise gelten sie im Vergleich mit den früheren Prototypen zwar als besser gebaut, aber architekturgeschichtlich als weniger bedeutend.

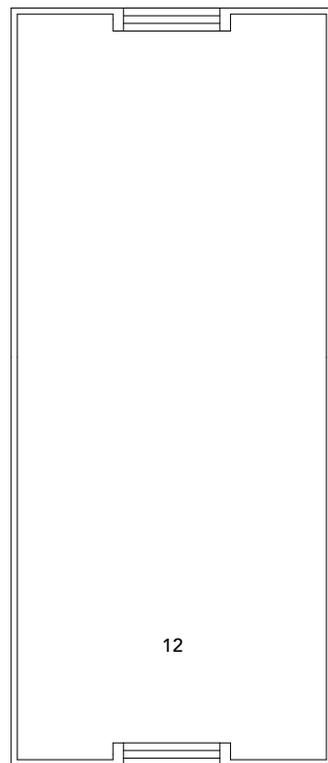
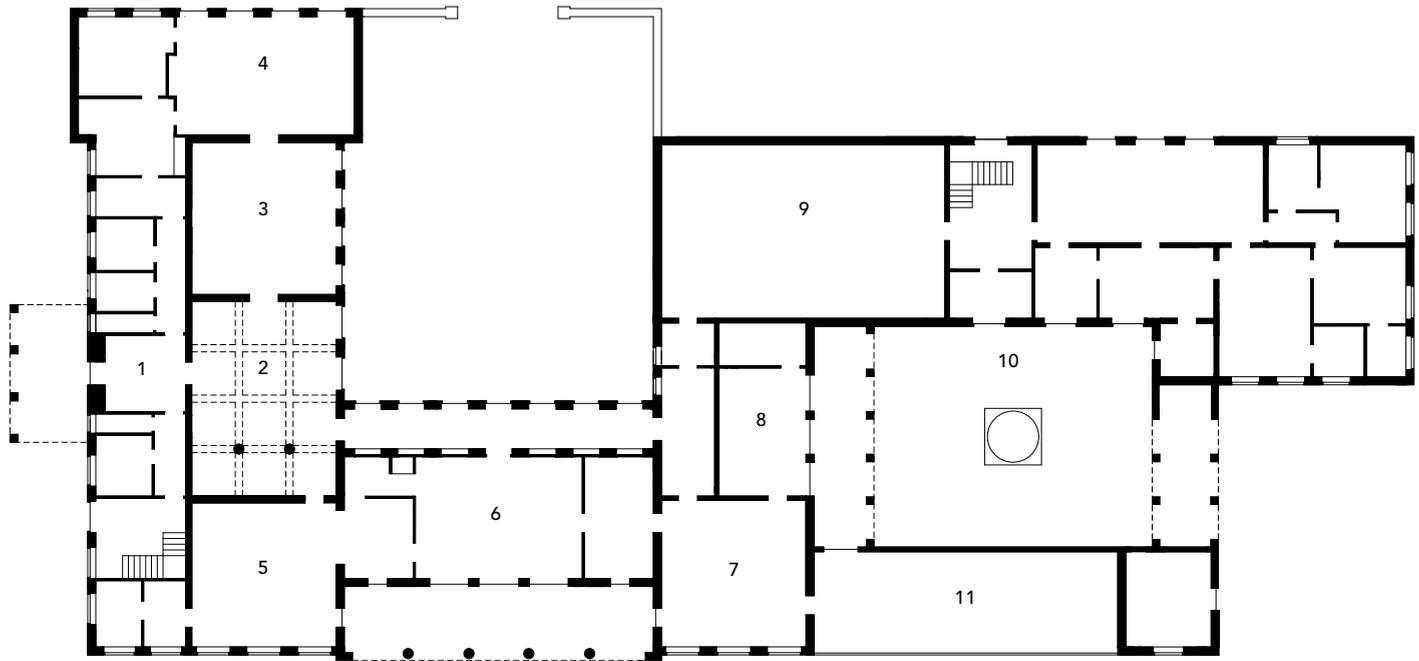
Wenn Mies erklärte: „Ich wende stets dieselben Prinzipien an“,<sup>11</sup> bezog er sich auf jene rationalen Aspekte, die lehrbar und auch analysierbar sind. In den Gebäudeanalysen dieses Buches werden die Prinzipien herausgearbeitet, die Mies auch als Hochschullehrer sich vornahm zu vermitteln. „Man kann Studenten lehren, wie sie arbeiten sollen; man kann sie Technik lehren und den Gebrauch der Vernunft; man kann ihnen sogar einen Sinn für Proportionen geben, für Ordnung. Man kann allgemeine Prinzipien lehren.“<sup>12</sup>

Als Mies in den 1920er Jahren fünf spekulative Projekte präsentierte – zwei Hochhäuser aus Glas, ein Bürogebäude und ein Wohnhaus aus Eisenbeton sowie ein Landhaus aus Backstein –,



Ludwig Mies van der Rohe, Projekt für ein Hochhaus aus Glas, 1922, Grundriss

Ludwig Mies van der Rohe, Projekt für ein Landhaus aus Backstein, 1924, Grundriss



- 1 Vestibül
- 2 Halle
- 3 Salon
- 4 Speisezimmer
- 5 Herrenzimmer
- 6 Wohnzimmer
- 7 Vorzimmer
- 8 Zimmer der Dame
- 9 Bildersaal
- 10 Garten mit Brunnen
- 11 Gewächshaus
- 12 Wasserbassin

wollte er die konstruktiven Möglichkeiten spezifischer Baumaterialien demonstrieren. Mit diesen programmatisch-visionären Projekten, die mit Ausnahme des Hochhauses am Bahnhof Friedrichstraße für keine konkreten Orte bestimmt waren, formulierte er Entwurfskonzepte, die er so weit auf ein „Prinzip“ zuspitzte, bis die Bilder schließlich einen ikonischen Charakter annahmen. In seinem Grundrissplan eines Hochhauses mit polygonalen Kurven, mit denen „ein reiches Spiel von Lichtreflexen“<sup>13</sup> erzielt werden sollte, verzichtete er auf die Darstellung der Tragstruktur, und auch der Grundriss eines Landhauses aus Backstein gleicht mehr einem abstrakten Schema als dem Plan eines realen Gebäudes. Dieser diagrammatische Charakter ist bedeutend, da er später auch sein gebautes Werk zu bestimmen begann.

So vehement Mies gegen individualistische Lösungen argumentierte, schuf er dennoch einzigartige Bauwerke und wird als ein Künstler betrachtet. Die von ihm propagierten rationalen Prinzipien sind nur Mittel zum Zweck, denn er glaubte an die geistige Dimension der Architektur. „Das Problem der Baukunst war eigentlich zu allen Zeiten dasselbe. Das eigentlich Qualitative kommt durch die Proportion in den Bau, und Proportionen kosten ja nichts. Meistens sind es Proportionen zwischen den Dingen; es sind nicht einmal die Dinge selbst“, erklärte er. „Das Künstlerische ist fast immer nur eine Frage der Proportion.“<sup>14</sup>

Proportion kann auch als eine Relation in einem weiteren Sinne begriffen werden, etwa als Verhältnis des Menschen zum Gebauten und zur Natur. In Bezug auf die Maßverhältnisse in den Bauwerken schrieb Wolf Tegethoff: „Ein nachprüfbares, berechenbares Proportionssystem, das den Plänen zugrunde läge – sei es nun rationaler oder geometrischer Art –, ist [...] in keinem einzigen Fall nachweisbar. [...] Vielmehr drängt sich geradezu der Verdacht auf, daß mathematische oder geometrische Entsprechungen im Grundriß bewußt vermieden werden, und zwar selbst dort, wo sie sich aufgrund konstruktiver Überlegungen ohne weiteres angeboten hätten.“<sup>15</sup> Allerdings hatte Tegethoff Mies' Frühwerk aus seiner Untersuchung ausgeklammert. Die mittlerweile entdeckte Bauakte des Hauses Warnholtz umfasst einen Grundrissplan, in dem der Salon mit exakt 5 mal 7,50 Meter, der Vorraum mit 3 mal 4, die Veranda mit 4 mal 5 und die Bibliothek mit exakt 4 mal 3 Meter vermaßt ist.

Diese ganzzahligen Verhältnisse, die sich auch in anderen Bauten von Mies zeigen, charakterisierten bereits die Grundrisse des Architekten und Designers Peter Behrens, in dessen Atelier Mies zwischen 1908 und 1912 mit einer Unterbrechung arbeitete. Auch wenn er zuvor bei Bruno Paul gelernt hatte, wurde Behrens zur zentralen Bezugsfigur, wie Mies resümierte: „Wir waren Behrens-mäßiger als Behrens selbst.“<sup>16</sup> Die klare Proportionierung von Behrens' Räumen zeigt sich beispielsweise in seinem Entwurf für das Haus Kröller-Müller, an dem Mies mitarbeitete und dessen Raumprogramm er übernahm, als er beauftragt wurde, einen eigenen Entwurf auszuarbeiten. In der linearen Abfolge der repräsentativen Räume, vom Speisezimmer über den Salon und die Halle zum Herrenzimmer, wechseln sich die Proportionen von 3:4 und einem Quadrat ab. Ablesbar ist die Proportion der Halle an der Balkenlage der Decke. Mies scheute sich hingegen, quadratische Räume zu entwerfen. Nur ein freistehender Pavillon mit vier identischen Fassaden in sämtliche Himmelsrichtungen sollte dies später rechtfertigen.

„Wir lieben das Wort ‚Design‘ nicht“, erklärte Mies. „Es bedeutet alles und nichts. Viele glauben, sie könnten alles: einen Kamm gestalten und einen Bahnhof planen – das Resultat: nichts ist gut. Uns geht es nur um das Bauen.“<sup>17</sup> Mit dieser Auffassung unterscheidet er sich von seinen Lehrern Bruno Paul und Peter Behrens, die beide als Künstler ausgebildet waren, bevor sie sich die Architektur autodidaktisch aneigneten. Sie näherten sich dem Bauen weniger vom Konstruieren als von der Formgebung und der Idee des Gesamtkunstwerks her. „Behrens hatte ein großartiges Gefühl für die Form. Ihr galt sein Hauptinteresse,

und dieses Formengefühl lernte ich von ihm kennen und verstehen“, sagte Mies, kritisierte aber: „Ich habe dann begriffen, dass es nicht Aufgabe der Architektur ist, Formen zu erfinden. Ich versuchte zu verstehen, worin ihre Aufgabe besteht. Ich fragte Peter Behrens; aber er konnte mir keine Antwort geben. Er hatte sich diese Frage nie gestellt.“<sup>18</sup> Von dieser Diskrepanz zeugt auch eine Auseinandersetzung von Mies mit einem Kollegen im Büro Bruno Pauls. „Später hatte ich Krach mit ihm, weil ich Bruno Paul nicht für einen so großartigen Architekten, sondern mehr für einen Innenarchitekten hielt. Der Streit artete in richtige Feindschaft aus. Er vertrat den Bruno Paul kolossal, und ich machte genau das Gegenteil. Ich sagte, das hat doch mit Architektur nichts zu tun, Menschenskind.“<sup>19</sup> Als Architekten, die ihn stark inspirierten, nannte Mies Karl Friedrich Schinkel und Hendrik Petrus Berlage, dessen „ehrliche“ Konstruktionen er bewunderte.

Mies entwarf selbst Möbel, teilweise in die Gebäude fest integriert, oder Stühle und Sessel, die er patentieren ließ. Er gestaltete Musterwohnungen und Ausstellungen. Auch baute er bestehende Gebäude um, wie eine Remise in Potsdam<sup>20</sup> und eine Fabrik in Berlin-Steglitz für das Bauhaus, das er leitete. So dokumentiert dieses Buch nicht seine gesamte Produktion, sondern es soll ein großer Teil seines Œuvres aus dem Schatten gestellt werden, in dem es sich bisher befand.

So geradlinig, wie Mies und seine Biografen seine Entwicklung dargestellt hatten, so komplex erscheint sie zugleich. Auch wenn sich Mies nicht als Städtebauer begriff, gestaltete er häufig Räume zwischen Gruppen von Baukörpern. Zwar strebte er eine maximale Vereinfachung an, doch war dafür ein enormer konstruktiver Aufwand erforderlich. Zwar griff er mit einem großen Pragmatismus die technischen Möglichkeiten der industriellen Produktion seiner Zeit auf, doch war er zugleich fest in der Tradition der klassischen Architektur verwurzelt. Zwar erlegte er sich selbst strengste Regeln auf, die er mit größter Disziplin einzuhalten bemüht war, doch gelangte er so zugleich zu einem äußerst vielschichtigen Repertoire an Lösungen. Zwar gliedert sich sein Werk klar in eine europäische und eine amerikanische Werkphase, doch finden sich im Frühwerk immer wieder Vorwegnahmen seiner späteren Arbeiten. Diese Verweise werden herausgearbeitet, um das Werk als eine Einheit zu betrachten. Stilistisch unterscheiden sich zwar einzelne Bauwerke radikal voneinander, doch strukturell sind sie miteinander verwandt. Widersprüchlich erscheint aus heutiger Sicht vor allem Mies' Wirkungsgeschichte, die zu unzähligen vollkommen erstarrten Resultaten führte. Die von Mies gelehrtten Prinzipien waren für ihn nur ein Mittel, um zu einer höheren geistigen Ordnung zu gelangen.

1 Carsten Krohn (Hrsg.), *Das ungebaute Berlin*, Berlin 2010.

2 Ludwig Mies van der Rohe im Gespräch mit Graeme Shankland, in: *The Listener*, 15.10.1959, S. 620, deutsch in: Martina Düttmann (Hrsg.), *Ludwig Mies van der Rohe – Die neue Zeit ist eine Tatsache*, Berlin 1986, S. 27.

3 Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, Stuttgart 1957 (New York 1947), S. 7. Der Satz endet: „und einiger Projekte aus der Zeit von 1910 bis 1914, die bei Luftangriffen auf Berlin zerstört wurden.“ Über zerstörte Projekte aus dieser Zeit ist bis heute allerdings nichts bekannt. Das Haus Warnholtz von 1914–15 wurde erst 1960 abgerissen.

4 Ludwig Mies van der Rohe im Gespräch mit Katherine Kuh, in: *Saturday Review*, 23.01.1965, S. 22, deutsch in: Martina Düttmann (Hrsg.), *Ludwig Mies van der Rohe – Die neue Zeit ist eine Tatsache*, Berlin 1986, S. 9.

5 Nahezu sämtliche Bauten sind abgebildet in: Yehuda E. Safran, *Mies van der Rohe*, Lissabon 2000, allerdings ohne Grundrisse.

6 Ludwig Mies van der Rohe, Notiz um 1950, in: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe: Das kunstlose Wort – Gedanken zur Baukunst*, Berlin 1986, S. 392.

7 Zur Rezeption der zwischen 1921 und 1926 gebauten Häuser siehe: Andreas Marx und Paul Weber, „Konventionelle Kontinuität – Mies van der Rohes Baumaßnahmen an Haus Urban 1924–26. Anlass zu einer Neuinterpretation seines konventionellen Werkes der 1920er Jahre“, in: Johannes Cramer und Dorothee Sack (Hrsg.), *Mies van der Rohe: Frühe Bauten – Probleme der Erhaltung, Probleme der Bewertung*, Petersberg 2004, S. 163–178.

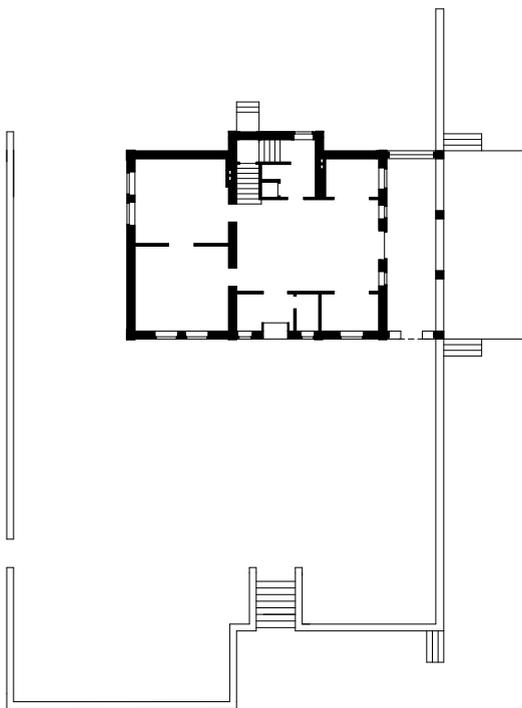
8 Ludwig Mies van der Rohe im Gespräch mit Ulrich Conrads 1964, in: Bauwelt-Schallplatte „Mies in Berlin“, Berlin 1966.

- 9 Er studierte von Juni 1907 bis Mai 1908 an der von Bruno Paul geleiteten Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums. Vgl. Thomas Steingenberg, „Mies van der Rohe – ein Schüler Bruno Pauls?“, in: Johannes Cramer und Dorothee Sack (Hrsg.), *Mies van der Rohe: Frühe Bauten – Probleme der Erhaltung, Probleme der Bewertung*, Petersberg 2004, S. 151–162.
- 10 Ludwig Mies van der Rohe in: John Peter, *The Oral History of Modern Architecture. Interviews with the Greatest Architects of the Twentieth Century*, New York 1994, S. 156, 158.
- 11 Ludwig Mies van der Rohe im Gespräch mit Katherine Kuh, in: *Saturday Review*, 23.01.1965, S. 61, deutsch in: Martina Düttmann (Hrsg.), *Ludwig Mies van der Rohe – Die neue Zeit ist eine Tatsache*, Berlin 1986, S. 13.
- 12 Ebd., S. 23.
- 13 Ludwig Mies van der Rohe, in: *Frühlicht*, H. 4, 1922, S. 124.
- 14 Ludwig Mies van der Rohe im Gespräch mit dem Bayerischen Rundfunk, in: *Der Architekt*, 1966, S. 324.
- 15 Wolf Tegethoff, *Die Villen und Landhausprojekte von Mies van der Rohe*, Krefeld 1981, S. 77–78.
- 16 Stanford Anderson, „Considering Peter Behrens: Interviews with Ludwig Mies van der Rohe (Chicago, 1961) and Walter Gropius (Cambridge, MA, 1964)“, in: *Engramma*, Nr. 100, Sept./Okt. 2012. [www.engramma.it](http://www.engramma.it).
- 17 Ludwig Mies van der Rohe im Gespräch mit Christian Norberg-Schulz, in: *Baukunst und Werkform*, H. 11, 1958, S. 616.
- 18 Ludwig Mies van der Rohe zitiert von Peter Carter, in: *Bauen und Wohnen*, H. 7, 1961, S. 231.
- 19 Ludwig Mies van der Rohe im Gespräch mit Dirk Lohan, transkribiertes Manuskript, Mies-van-der-Rohe-Archiv, Museum of Modern Art, New York.
- 20 Vgl. Andreas Marx, Paul Weber, „Zur Neudatierung von Mies van der Rohes Landhaus in Eisenbeton“, in: *Architectura*, H. 2, 2008, S. 160.



## HAUS RIEHL

Neubabelsberg, Deutschland, 1908



Obwohl das Haus für einen Philosophieprofessor im heutigen Potsdam in einer Villenkolonie liegt, sagte Mies: „Es war keine Villa. Es war eigentlich so im märkischen Charakter, wie die märkischen Häuser in Werder, ganz schlichte Dachformen mit Giebel und ein paar Dachhauben, meistens geschweifter Art.“<sup>1</sup> Doch so unscheinbar der Bau zunächst auftritt, so sehr ist das Gewöhnliche auch abgeändert und uminterpretiert. Während ein derartiger Gebäudetyp sonst immer längs zur Straße steht, ist er hier um 90 Grad gedreht und wendet sich vom öffentlichen Straßenraum ab, eine Geste, die durch eine vorgelagerte Mauer noch verstärkt wird.

Auf dem steil abfallenden Grundstück oberhalb des Griebnitzsees wurde durch einen Erdaufwurf zunächst eine gewaltige Geländestufe geschaffen. Es ist ein Sockel entstanden, auf dem das eigentliche Haus steht; die beiden Elemente Haus und Sockel verschmelzen zu einer Einheit. So wird bereits beim Durchschreiten des Gartentores die Architektur betreten, denn der obere Terrassengarten kann als Bestandteil des Bauwerks betrachtet werden. Dieser mit einer Mauer umschlossene Garten erzeugt eine klösterliche Intimität, die sich im Inneren des Hauses noch fortsetzt.

Mit dem zentralen Raum des Hauses (Abbildung S. 9) schuf Mies bereits zu Beginn seiner Karriere einen „Allgemeinraum“, ein Ausdruck, mit dem in einer damaligen Publikation ein Raum definiert wurde, dessen Programm unbestimmt ist.<sup>2</sup> Dieser als Halle bezeichnete „Mittelraum eines Hauses“ wurde dort detailliert beschrieben.

„Die Halle hat stets, auch im kleinen Hause, einen Kamin. Sie ist mit Möbeln besetzt und ihr Boden mit Teppichen belegt. Die Wände verkleidet man mit Vorliebe mit Holztafelung, die als der eigentliche Wandschmuck [...] betrachtet wird. [...] Auf jeden Fall [...] vermeidet man es, sie durch zwei Stockwerke gehen zu lassen [...]. Der Fußbodenbelag besteht [...] aus hartem Holz. Durchgehenden Teppichbelag vermeidet man [...]. Dagegen fehlt nie ein [...] Mittelteppich und ein dicker Teppich vor dem Kamin [...]. Wo sich die Treppe aber anschließt, zeigt man nicht gern den ganzen Lauf offen, sondern begnügt sich damit, den Treppenanfang mit einigen Stufen in die Erscheinung treten zu lassen. [...] In dem [...] Landhause wird sie schon deshalb eher den Blicken entzogen, weil sie lediglich den Zugang zu den als privat betrachteten Schlafräumen vermittelt. [...] Es gibt aber einige Möbel, die in der Halle jeder Art wiederkehren. Dahin gehören der schwere Hallentisch und die Hallenbank. [...] Sehr beliebt ist [...] der [...] runde [...] Hallentisch [...]. In kleineren Hallen stehen lediglich mehrere Holzstühle und außer ihnen noch eine Holzbank.“<sup>3</sup>

Um so einen „Allgemeinraum“ aufzugreifen, den der Autor Hermann Muthesius hier beschrieben hatte, war die Kenntnis seines Textes nicht notwendig, da es sich nicht um eine persönliche Erfindung, sondern um etwas bereits Etabliertes handelt: um einen Typus.

Dieser zentrale Raum mutet bei geschlossenen Türen zwar asketisch an, ist aber gleichzeitig durch eine Weitläufigkeit gekennzeichnet, einen Charakter, den Muthesius als wesentlich für den Raumtyp der Halle herausgestellt hat. Indem sich die Halle direkt zum Freiraum öffnet, mit einem Austritt auf eine Loggia und einem weiten Panoramablick über den See mit einem Wald am anderen Ufer, ist ein architektonisches Erlebnis inszeniert. Die in die Halle Eintretenden laufen zwar zunächst auf eine Treppe zu, doch wird ein Richtungswechsel der Bewegung zum Licht hin noch dadurch bewirkt, dass lediglich der Treppenanfang mit einigen Stufen in Erscheinung tritt. Eine Tür auf dem Treppenhochpunkt macht unmissverständlich deutlich, dass dieser Weg dem privaten Bereich vorbehalten bleibt.

Der Grundriss des Hauses ist so organisiert, dass sich vom Mittelpunkt der Halle bei geöffneten Türen Ausblicke in zahlreiche Richtungen ins Freie ergeben. Wenn eine Gruppe um den Esstisch versammelt war, bot sich jedem der Gäste bei geöffneten Türen ein Blick nach draußen, während sich alle Blickachsen sternförmig



im Zentrum des Raumes schneiden. Dies verleiht der Architektur eine extreme Offenheit. Zwei an die Halle angegliederte Kojen können durch Vorhänge abgetrennt werden, so dass unterschiedliche Situationen entstehen: eine intime und eine offene. Ein derartiges Gegensatzpaar zeigt sich auch in den unterschiedlichen Gesichtern des Hauses: der introvertierten Seite zum öffentlichen Straßenraum und der extrovertierten Seite zum privaten Garten.

### **Bauliche Veränderungen**

Das Haus wurde 2001 saniert.<sup>4</sup> Bei der Gartenmauer, dem Balkon, der Biberschwanzdachdeckung und den Schornsteinen handelt es sich um Rekonstruktionen. Eine schon früh erfolgte Schließung der Loggia mit einer umlaufenden Verglasung wurde nicht wieder in den Originalzustand zurückgebaut. Die historische Innentreppe mit einem Speiseaufzug ist durch eine offene Treppenanlage ersetzt worden, und die Eingangstür wurde verändert. Die fest eingebaute Möblierung ist bis auf wenige Elemente im Dachgeschoss verloren. Da auch die Bauakte und die Ausführungspläne verschollen sind und die publizierten Grundrisse Idealisierungen darstellen, die von den Bauaufnahmen abweichen, lässt sich der ursprüngliche Grundriss im Untergeschoss und im Dachgeschoss nicht mehr eindeutig bestimmen.

### **Der Bau aus heutiger Sicht**

Mit einem „Allgemeinraum“ oder Universalraum, wie er später bezeichnet wurde, konzipierte Mies gleich zu Beginn seiner Karriere eine Architektur, die unabhängig von einer spezifischen Funktion war. Er erklärte: „Ich habe immer gerne große Räume gehabt, wo ich drin machen konnte, was ich wollte. [...] Ich habe gesagt: ‚Menschenskind, mach doch die Bude groß genug, dann kannst du hin und her laufen und nicht bloß in einer vorgezeichneten Bewegung.‘ [...] Wir wissen ja gar nicht, ob die Leute das so benutzen, wie wir es gerne möchten. Die Funktionen sind erstens mal nicht eindeutig, und dann sind sie nicht beständig, die wechseln viel schneller als der Bau.“<sup>5</sup>

Mies wollte offenbar genau diese räumliche Konstellation und genau diese Proportionierung. Das Verhältnis der Breite zur Länge der Halle beträgt 2:3, ebenso wie das Verhältnis der Höhe zur Breite. Von der gleichen Proportion sind auch die an die Halle angegliederten Kojen und der Vorraum sowie die Fenster- und Loggiaöffnungen. In Hinblick auf seine folgenden Bauten wissen wir, dass Mies die Proportionierung nicht dem Zufall überließ. Er erklärte: „Das Künstlerische drückt sich aus in den Proportionen.“<sup>6</sup> Um diesen Grundriss zu erzielen, musste ein enormer konstruktiver Aufwand betrieben werden, denn die räumliche Organisation widersprach der Gebäudestruktur. Die stützenfreie Halle konnte in ihrer Dimensionierung und Ausrichtung nur mit Hilfe einer verborgenen Hilfskonstruktion erzielt werden. Versteckte Stützen und ein versteckter Unterzug aus Doppel-T-Trägern fangen die quer liegende Giebelwand des Dachgeschosses ab. Diese teure „Krückenkonstruktion“ zeigt, wie weit Mies hier von seinem späteren Ideal einer konstruktiven Klarheit entfernt war. Sie zeigt aber auch, dass er im Rahmen dieses schlichten typischen Baukörpers genau diesen Grundriss kompromisslos umsetzen wollte.

Das Haus Riehl lässt sich auch mit Gottfried Sempers Theorie der vier Elemente analysieren. Mit dem Anspruch, das Wesen der Architektur zu bestimmen, hatte Semper im 19. Jahrhundert die Urarchitektur mit vier Elementen charakterisiert – der Feuerstätte, dem Dach, der Umfriedung und dem Erdaufwurf – und diese mit einer spezifischen Materialität in Verbindung gebracht. So wurde die Feuerstätte in Beziehung mit den Materialien Metall und Keramik gebracht, aus denen auch der „Kamin“ vom Haus Riehl besteht. Zwar handelte es sich tatsächlich nur um eine Heizkörperverkleidung, doch die altarartige Platzierung in der Halle mit dieser Materialität suggeriert eine Feuerstätte. In Hinblick auf die Umfriedung erklärte Semper: „Die Ausdrücke Wand und Gewand sind

einer Wurzel entsprossen. Sie bezeichnen den gewebten oder gewirkten Stoff, der die Wand bildete.“<sup>7</sup> Auch wenn Wände später gemauert, mit Holz vertäfelt oder mit Marmorplatten verkleidet wurden, so argumentierte Semper, sei der Ursprung dennoch ein textiles Gewebe: ein nichttragendes Element. Wenn auch nur im tektonischen Ausdruck und auch nur dezent angedeutet, so zeigt sich das Prinzip der Trennung von Tragstruktur und nichttragender Ausfachung in der fein profilierten Pilastergliederung der Fassade. Auf der Gartenseite sind diese Felder wie bei einem Fachwerkbau auch tatsächlich ausgespart. Der Ansatz einer elementaren Gestaltung zeigt sich besonders an seinem Umgang mit der Topografie. Durch einen gewaltigen Erdaufwurf ist der Bau fest mit dem Ort verankert.

1 Ludwig Mies van der Rohe im Gespräch in dem Dokumentarfilm „Mies van der Rohe“ von Georgia van der Rohe, 1986.

2 Hermann Muthesius, *Das Englische Haus*, Berlin 1904, Bd. 3. 3 Ebd., S. 170–173.

4 Das Haus wurde vom Architekten Heiko Folkerts saniert und von Jörg Limberg denkmalpflegerisch begleitet. Vgl. die Beiträge von Folkerts und Limberg in: Johannes Cramer und Dorothee Sack (Hrsg.), *Mies van der Rohe: Frühe Bauten – Probleme der Erhaltung, Probleme der Bewertung*, Petersberg 2004, S. 27–55.

5 Ludwig Mies van der Rohe im Gespräch mit Ulrich Conrads 1964, in: Bauwelt-Schallplatte „Mies in Berlin“, Berlin 1966.

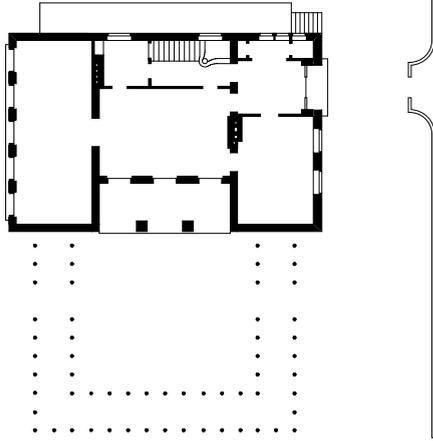
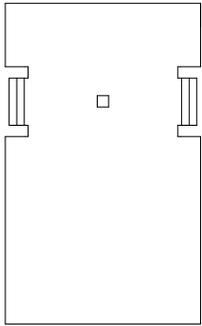
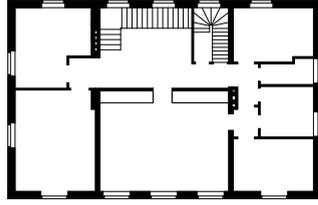
6 Ludwig Mies van der Rohe, „Rundfunkrede“, Manuskript vom 17.08.1931, in: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe: Das kunstlose Wort – Gedanken zur Baukunst*, Berlin 1986, S. 375.

7 Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, Braunschweig 1851, S. 57.



## HAUS PERLS

Berlin-Zehlendorf, Deutschland, 1911–12



Auch wenn das Haus als ein äußerst kompakter Block erscheint, basiert der Entwurf auf einer engen Verbindung von Innenraum und Garten. Die Einfachheit und Selbstverständlichkeit, mit der sich der Bau zur Straßenseite präsentiert, lässt nicht die komplexe Wegeführung und das vielschichtige Blickachsensystem erahnen, die eine Verschmelzung von Innen und Außen anstreben.

Durch ein gerundetes Element, eine Geste der Einbauchung des Gartenzauns, werden die Besucher in Empfang genommen und direkt auf die asymmetrisch platzierte Eingangstür umgeleitet. Obwohl sich das Vestibül in der Ecke des Hauses befindet – wie auch das Haus in der nördlichen Ecke des Grundstücks –, bieten sich von diesem ersten Raum dennoch Ausblicke in alle Himmelsrichtungen. Mehrere durchlaufende Blickachsen schneiden sich an jenem Punkt, an dem sich der Weg im Haus zum repräsentativen Bereich sowie der privaten Zone gabelt. Von dieser Position im Vorraum bietet sich bei geöffneten Türen ein Rundumblick durch das gesamte Erdgeschoss mit Fluchten ins Freie. An das Arbeitszimmer des Hausherrn, eines Juristen und Kunstsammlers, schließen sich das zentrale Speisezimmer und ein lang gestreckter, zum Musizieren bestimmter Raum an. Im Grundriss wirkt ein weiteres abgerundetes Element, die unterste Treppenstufe, ebenfalls als eine Geste, die auf die Bewegungsabläufe der Menschen Bezug nimmt.

Der damals 25-jährige, noch im Architekturbüro von Peter Behrens arbeitende Mies erklärte dem gleichaltrigen Bauherrn – zitiert aus dessen Erinnerung: „Der Architekt müsse die Menschen kennenlernen, die das künftige Haus zu bewohnen haben. Aus ihren Bedürfnissen ergibt sich bald alles wie von selbst. Natürlich spielen Lage, Himmelsrichtung und Größe des Grundstücks neben den Wünschen des Bauherrn eine bedeutende Rolle für den schließlichen Grundriß des Hauses. Aus alledem zusammen folgt organisch das ‚Wo‘ und das ‚Wie‘ des Äußeren.“<sup>1</sup> Da im Haus eine Kunstsammlung präsentiert wurde, sind die Erdgeschossräume von repräsentativem Charakter, während Schlafzimmer und Kinderzimmer sowie Bad, Ankleide- und Gästezimmer im Obergeschoss untergebracht sind. Im Untergeschoss, das sich allein zu einem schmalen Wirtschaftshof im Norden öffnet, liegen Küche, Waschküche und ein „Mädchenzimmer“. Durch eine tiefe Abboßung erscheint das ansonsten zweigeschossige Haus auf der Nordseite dreigeschossig.

Die klare Proportionierung der Innenräume spiegelt sich in den Außenräumen wider. Das Verhältnis der Länge zur Breite des Hauses entspricht dem Goldenen Schnitt, wie bei Karl Friedrich Schinkels Altem Museum. Zwei unterschiedliche Gartenräume von der gleichen Breite des Hauses stehen in unmittelbarer Beziehung zum Gebauten. Ein geschützter, durch eine berankte Holzpergola dreiseitig umfasster Bereich steht in enger Verbindung mit der Loggia. Dieser tief ins Haus eingeschnittene Bereich stellt eine Übergangszone dar. Auch der zweite Gartenabschnitt, ein abgesenktes Feld, steht in unmittelbarer Beziehung zur Fassade, die sich hier durch fünf raumhohe Fenstertüren in einem extrovertierten Maße zur Landschaft öffnet und diese als ein Panorama präsentiert. Vom Haus führt eine Stufe in den Garten hinab und von dort eine kleine Treppe in das abgesenkte Gartenparterre. Dort war eine figurative Skulptur aufgestellt. Die Position des Sockels war im Gartenplan in der Hauptachse des Hauses eingezeichnet. Die Skulptur trägt als Fluchtpunkt dieser Achse dazu bei, dass der bescheidenen Dimension des Hauses eine maximale Großzügigkeit verliehen wird.

### Bauliche Veränderungen

Das Haus stellt heute eine teilweise Rekonstruktion dar, nachdem es starke Veränderungen erfahren hatte. Die zerstörte Gartengestaltung hat der gegenwärtige Eigentümer, eine anthroposophische Schule, nicht wiederhergestellt. Bereits kurz nach Fertigstellung wechselte das Haus seinen Besitzer. Der Jurist, Kunsthistoriker und spätere Plato-Forscher Hugo Perls tauschte es gegen fünf



Grundriss Obergeschoss  
Grundriss Erdgeschoss  
Gartenansicht





Gemälde von Max Liebermann an Eduard Fuchs, Gründungsmitglied der Kommunistischen Partei und ebenfalls Kunstsammler. Fuchs baute 1927–28 einen von Mies entworfenen Galerieflügel an, musste aber fünf Jahre später aus Deutschland fliehen, als sein Haus und seine bedeutende Sammlung erotischer Kunst von der SS beschlagnahmt wurden. Nach Jahren der Verwilderung wurde das Haus unter der Weisung von Albert Speer in eine geheime Produktionsstätte für Messinstrumente von V-Waffen umgebaut. Die florierende Firma stellte nach dem Krieg hier medizinisch-technische Apparate her und verließ Ende der 1970er Jahre diesen Ort.

Fenster und Türen waren verändert und die Loggia zugebaut. Anbauten ummantelten das Alte als eine weitere Schicht. Es ist nur eine einzige fotografische Aufnahme des Hauses unmittelbar nach Fertigstellung überliefert, bei der es sich um eine Idealansicht handelt, denn die darin gewählte Perspektive gleicht sowohl Mies' eigenen Präsentationszeichnungen als auch denen von Schinkel. Für den Architekten Dietrich von Beulwitz, der mit der Renovierung beauftragt wurde, waren die Auskünfte von Philip Johnson wichtig, der das Haus vor den Umbauten intensiv studiert hatte und die originalen Farbtöne beschreiben konnte.<sup>2</sup> Bei der Rekonstruktion hatte von Beulwitz damit zu kämpfen, dass „die heutigen Putz- und Farbqualitäten, alles Industrieprodukte, sich wesentlich vom damaligen Standard unterschieden“. Ursprünglich wies das Bauwerk „einen Putz aus gelöschtem Kalk“ auf sowie „al fresco aufgebrauchte Kalkfarbe, die sich mit dem Putz verbindet und im Laufe der Jahre einem natürlichen Abrieb unterliegt, der den Anstrich sehr lebendig macht“.<sup>3</sup>

### Der Bau aus heutiger Sicht

Der Dreh- und Angelpunkt der Gesamtanlage ist die Position des Esstisches im geometrischen Mittelpunkt des Hauses. An dieser zentralen Stelle kreuzen sich nicht nur die beiden rechtwinklig verlaufenden Hauptachsen, die den Garten und das Haus zusammenbinden, sondern auch weitere, diagonal verlaufende Blickachsen, die ins Grüne fluchten. Der sternförmige Rundumblick in die umgebende Natur prägt die Atmosphäre der Architektur, die Innen- und Außenräume als eine gestalterische Einheit zusammenbindet. Das kompakte Haus ist von einer Schlichtheit und geometrischen Strenge, die sich in den Proportionen der Räume fortsetzt. Der zentrale Raum um den Esstisch hat eine Proportion von 2:3, und bei geöffneten Außentüren erweitert er sich zur Loggia hin zu einem annähernd quadratischen Grundriss. Dabei charakterisiert das Spannungsfeld zwischen geometrischer Klarheit und erlebbarer Weiträumigkeit den Bau.

Nachdem das Haus von der Mies-Forschung lange unbeachtet geblieben war, abgesehen von den wiederholten Verweisen auf den Einfluss von Schinkel,<sup>4</sup> wurde in ihm eine Ankündigung von Zügen des späteren Werks erkannt. Fritz Neumeyer sah in einem Detail einen Hinweis auf eines der zentralen Mies-Themen: das zum Ausdruckbringen einer klaren und vernünftigen Konstruktion. In die seitlichen Loggiawände sind Fugen von einem Zentimeter eingeschnitten, welche die Ecken visuell als tragende Pfeiler wirken lassen. „Dieses kleine Detail zeigt die Autonomie des tektonischen Skeletts“,<sup>5</sup> argumentierte Neumeyer und zeigte eine weitere Lesart auf: Die Loggia könne auch als eine in das Haus eingeschobene Pergola begriffen werden.

Die Loggia nimmt eine Scharnierfunktion ein. Als Übergangsräum verknüpft sie Innen- und Außenraum. Sie ist sowohl Teil des Hauses, wenn sie als eine Verlängerung des Innenraums begriffen wird, als auch Teil des Gartens, wenn sie als eine Fortführung der umlaufenden Pergola angesehen wird.

Der Übergang zwischen Innen und Außen wird neben den exakt platzierten Öffnungen auch durch die durchlaufende Stufe vom Musikzimmer zum Garten gestaltet. Auch dieses Detail ist äußerst dezent, verleiht aber in Verbindung mit den weiteren Stufen hinab zum abgesenkten Gartenparterre mit der Skulptur

dem Bewegungsfluss den Charakter eines deutlichen Hinabsteigens. Damit wird ein Podium, auf dem das eigentliche Haus auf sitzt, zumindest angedeutet. Auch in den späteren Werken werden Skulpturen im Außenraum so platziert, dass sie in einer Beziehung zum Innenraum stehen, der auf diese Weise weiträumiger wahrgenommen wird.

1 Hugo Perls, *Warum ist Kamilla schön? Von Kunst, Künstlern und Kunsthandel*, München 1962, S. 16.

2 Von Beulwitz stellte eine noch heute in seinem Besitz befindliche Sammlung aller auffindbaren Dokumente zusammen, die Aufschluss über den Originalzustand geben. Zur Renovierung siehe: Dietrich von Beulwitz, „The Perls House by Ludwig Mies van der Rohe“, in: *Architectural Design*, H. 11/12, 1983.

3 Dietrich von Beulwitz, „Das Haus Perls von Mies van der Rohe“, Schreibmaschinenmanuskript, Archiv von Beulwitz, Berlin.

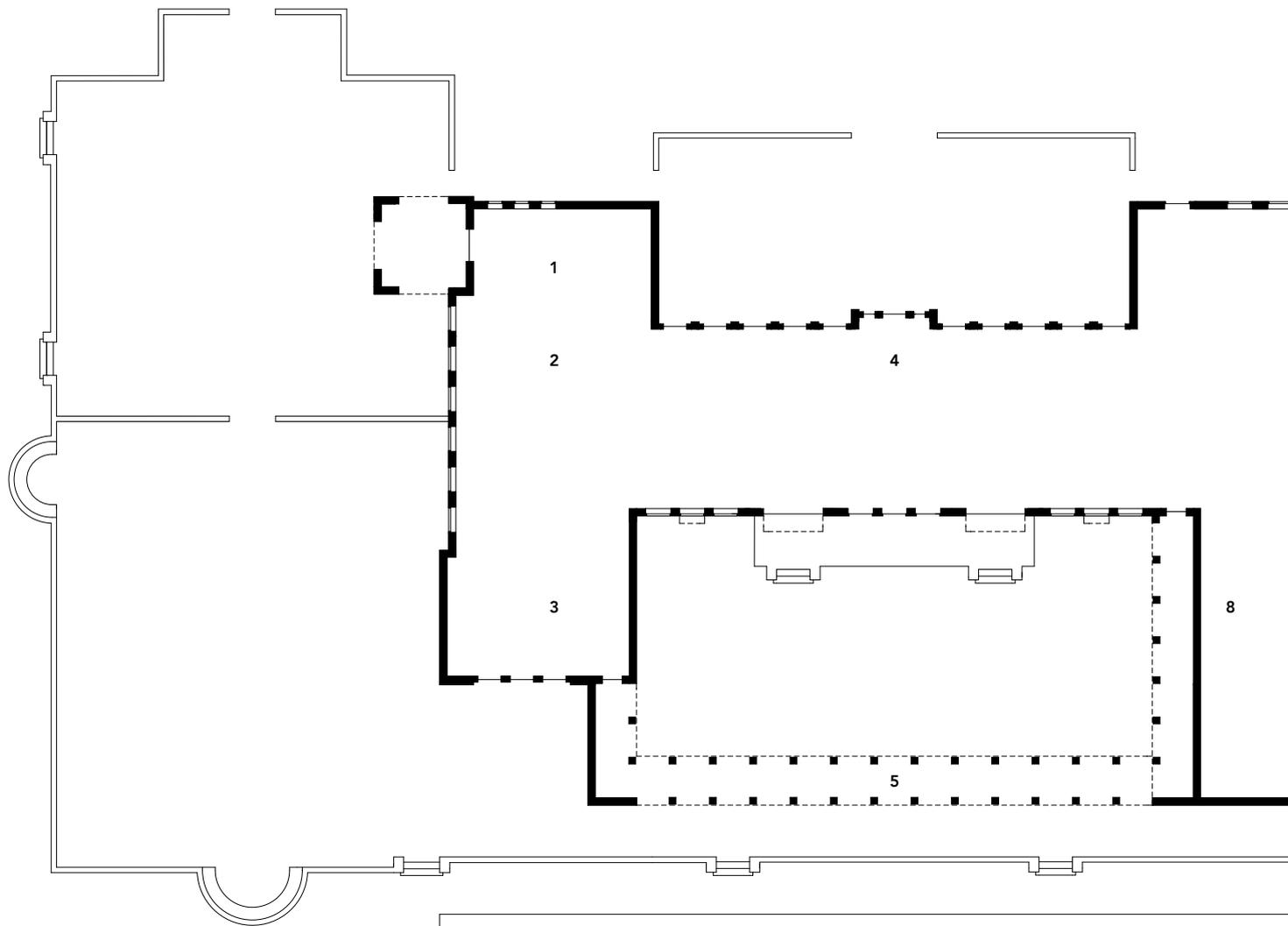
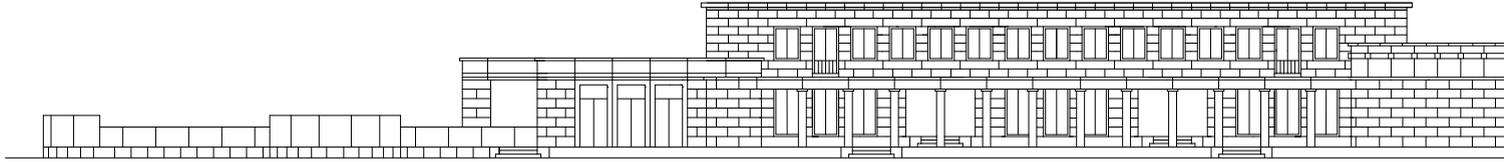
4 Vgl. Philip Johnson 1947, S. 14; Blake 1960, S. 160; Spaeth 1985, S. 22.

5 Fritz Neumeyer, „Space for Reflection: Block versus Pavilion“, in: Franz Schulze (Hrsg.), *Mies van der Rohe – Critical Essays*, New York 1989, S. 164–165.

# HAUS KRÖLLER-MÜLLER, FASSADENMODELL

Wassenaar, Niederlande, 1912–13

zerstört



- 1 Vestibül
- 2 Halle
- 3 Speisezimmer
- 4 Gang
- 5 Pergola
- 6 Wasserbassin
- 7 Zimmer der Dame
- 8 Bildersaal
- 9 Garten mit Teich
- 10 Gewächshaus