

Mies van der Rohe
* 27. März 1886

Hände weg!

Mies van der Rohe für einen bedeutenden Architekten halten, zu seinem hundertsten Geburtstag Ehrungen veranstalten und – zwecks Ausschmückung des Berlin-Jubeljahres 1985 – in New York um Ausleihe der Werk-Ausstellung nachsuchen – das alles ist nicht weiter anstrengend für Auge und Geist. Aber Mies van der Rohes Bauten *sehen*, sie wirklich und bewußt und genau sehen, so, wie er sie konzipiert, strukturiert, konstruiert und hingestellt hat – das erweist sich offensichtlich als arge Strapaze.

Solange es um schöne Reden und nachplappernde Lippenbekenntnisse geht, kann man solche Anstrengung meiden. Man kann sie nicht meiden, wenn man sich, etwa als Gutachter, mit einem Werk Mies van der Rohes auseinandersetzen hat im Rahmen einer konkreten Projektierungsaufgabe.

Da muß man genau hinschauen. Hätte Hans Hollein das getan bei seinem Entwurf für das Berliner Kulturforum, so wäre in seinem schwachen Entwurf eine Schwachstelle weniger zu zählen gewesen: die von vornherein ganz und gar unmögliche „Anbindung“ der Nationalgalerie an den weiten (zu weiten) Platzraum zwischen den im Bau befindlichen Museen, den Philharmonie-Bauten und der Staatsbibliothek. Hier erweist sich deutlicher als an irgendeinem anderen Punkt Holleins Projekt als eine architektonisch unverbindliche Gefälligkeitsarbeit zu Händen jener Wende-Politiker, die sich einen Platz nicht anders vorzustellen vermögen, als daß alle Bauten ringsum auf sein Kommando hören. Eine überaus primitive und ebenso fatale Süchtigkeit nach Zentralität! Es kann, es darf nicht anders sein: die Bauten an einem Forum müssen selbstverständlich auch di-

rekt vom Forum aus betreten werden können. Weder Mies van der Rohe noch Scharon ist je solcher Unsinn in den Sinn gekommen. Beide setzten ihre Bauten so, daß die Hauptzugänge nicht wie gierige Mäuler einen ‚zentralen‘ Platz schikanieren. Beide lassen das Publikum ihrer Häuser einen Umweg machen.

Aber: Was soll's, *drehen* wir doch einfach die Bauten! So sehr sich die Philharmonie dagegen sperrt, so leicht scheint das bei Mies' Galeriebau zu sein: An einem Bau mit vier gleichen Fassaden über quadratischem Grundriß läßt sich, es wäre doch gelacht, leicht eine Nebenseite zur Hauptfront machen, die bisherige Zugangsseite zu einer Nebenseite. Die beiden unscheinbaren Drehtüren in der Glasfassade lassen sich im Handumdrehen versetzen.

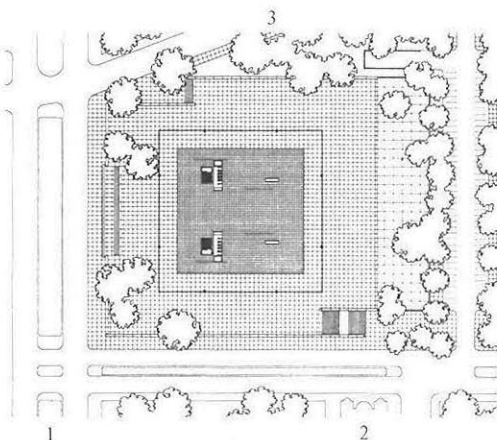
Denkt man. Und dachte vielleicht auch Hollein. Dann aber hat er den Bau nie betreten. Denn wer vorher noch nicht begriffen hat, daß die Neue Nationalgalerie, ungeachtet der Quadratfigur von Sockel- und Hallengrundriß, ein *streng gerichtetes* Bauwerk ist, der erfährt es spätestens nach Passieren der Drehtüren an der Ostseite: die Einschnitte der Treppen hinunter ins Galeriegeschoß, die auf diese Einschnitte bezogenen Paneelwände der beiden Garderoben und nicht zuletzt die längsrechteckigen Entlüftungsschächte kennzeichnen Mies' unwiderrufliche Entscheidung, seinen Bau entlang des Landwehrkanals als richtungsgebundenes Bauwerk zu errichten, für das es nur eine einzige Eingangsfront gibt und geben kann: die zur Potsdamer Straße hin. Wie also kann man plötzlich hergehen und dem Bau eine zusätzliche Brückenplattform in die Seite schieben? Um die Benutzer dieser Erfindung

künftig gegen die geschlossene Glasfassade laufen zu lassen?

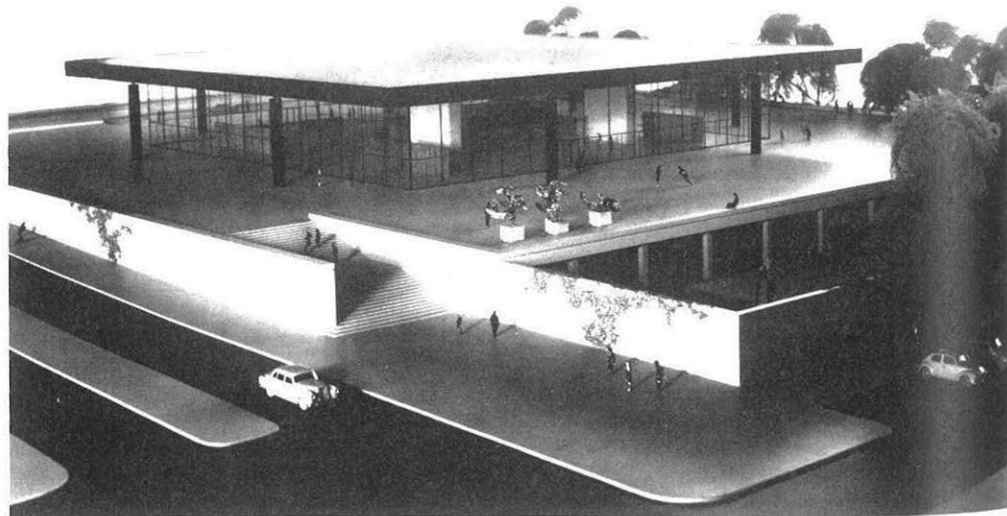
Im „nachgebesserten“ Entwurf ist Hollein noch ärger verfahren. Er beabsichtigte nun aus dem Galeriegeschoß eine zweiläufige Treppe herauszuschneiden, symmetrisch auf die Nordfassade der Ausstellungshalle bezogen. Abgesehen davon, daß damit die Raumorganisation im Galeriegeschoß zerstört werden würde, es zieht eine solche Treppenanlage zwangsläufig die Verlegung der Eingangs-Drehtüren an diese Seite der Halle nach sich. Wozu sonst zweiläufig? Damit wäre aber auch die räumliche Organisation der Ausstellungshalle zu einer Absurdität gemacht.

Mit einem Wort: An einem Mies-Bau läßt sich nichts „drehen“, es läßt sich da nichts zu vordergründigen Zentralisierungszwecken verändern. Ein so strenger Bau wie die Nationalgalerie – das mag manchen widersprüchlich scheinen – ist einer repräsentationssüchtigen Verwaltung samt ihren eiligen Gehilfen nicht, auf keine Weise, zu Willen. Die Herren, und auch Hans Hollein, mögen sich mit der von Mies gebauten Seitentreppe abfinden. Sie liegt so richtig, wie etwas richtig sein kann.

In unserem Heft zum 75. Geburtstag des Meisters 1961 riefen wir dazu auf, Mies van der Rohe einen Bau für Berlin entwerfen zu lassen. Dieser Bau, als Galerie des 20. Jahrhunderts begonnen, steht seit 1968 als Nationalgalerie fertig da. Zu Mies' Hunderstem müssen wir laut und deutlich sagen: Hände weg! Die Mies van der Rohe zu ehren vorgeben, sollen, wenn sie schon nicht das Zeug haben, ein Bauwerk so zu sehen, wie es ist, Mies' einzigen Berliner Nachkriegsbau wenigstens nicht verderben. UC.



Neue Nationalgalerie Berlin. Projekt, 1962.
Lageplan mit Eingangs-(Hallen-)geschoß.
Norden ist unten!
1 Potsdamer Straße, 2 Matthäikirche,
3 Reichpietschufer (Landwehrkanal)



Der Skelettbau ist keine Teigware

Vor hundert Jahren, am 27. 3. 1886, wurde Ludwig Mies van der Rohe in Aachen geboren. Er hat das Bauen in unserem Jahrhundert wie kaum ein anderer nachhaltig beeinflusst. Auf seine Weise. Die Amerikaner haben dafür das Adjektiv „miesian“ geprägt. Knapper läßt es sich nicht sagen. Jeweils 25 Jahre hat Mies in Berlin und in den USA verbracht. In Berlin hat er dreizehn meist kleinere Häuser gebaut; in seinen amerikanischen Jahren sind in der gleichen Zeitspanne mehr als fünfzig Bauten, meist Hochhäuser, entstanden. Sergius Ruegenberg, 1903 geboren, hat viele Jahre lang im Berliner Büro Mies van der Rohes gearbeitet; als die Wohnhäuser an der Afrikanischen Straße entstanden, aber auch die Entwürfe für Weißenhof, den Barcelona-Pavillon und das Haus Tugendhat in Brünn



Sergius Ruegenberg. Berlin, 1983



Mies hat am Bau der Botschaft von Behrens in Petersburg als Bauleiter mitgewirkt. Haben Sie dort Gelegenheit gehabt – Sie stammen ja aus Petersburg –, ihn kennenzulernen?

Ich selbst habe ihn damals nicht gesehen oder mit ihm gesprochen, obwohl mein Vater Teilhaber des Bauunternehmens war, das die Botschaft gebaut hat. Sie hieß Eggestorf. Erst viel später hat mir Mies von einer Einladung bei Herrn Eggestorf zum Mittagessen erzählt: 'Wissen Sie, ich komme dorthin. Auf dem Tisch sehe ich goldenes Besteck, alles in Gold!' Davon war er noch so beeindruckt, daß er mir das unbedingt mitteilen wollte. Vom Bau selbst hat er nicht viel erzählt. Er sagte nur: 'Das einzige, was ich entworfen habe, war die Klinke am Haupteingang. Die war ein überdimensionales Gerät, gut anzufassen, um die Tür aufzumachen.' Beides zeigt, daß Mies schon als 25jähriger Mann, der er damals war, vom Material sehr beeindruckt war. Nachher erzählte er mir auch, wie sein Vater über die verschiedenen Sorten von Marmor gesprochen und den Onyx-Stein als den edelsten aller Steine benannt hätte. Das saß bei Mies so fest, weil er selbst als Steinmetz gearbeitet hatte zusammen mit seinem Bruder in Aa-

chen. Wie sehr die Materialien bei ihm eine Rolle spielten, erfuhr ich, als ich einmal aus Hamburg zurückkam. Ich hatte mir dort einen Anzug machen lassen, einen Zweireiher in blau. Er fühlte diesen Stoff an am Revers und sagte: 'Das ist aber ein sehr guter Stoff'; und schon nach einigen Wochen hatte er sich in Berlin ebenfalls einen solchen Anzug machen lassen, einen Zweireiher aus blauem Gabardine. Dieses Interesse am Material und an dessen Qualität hat er sich sein ganzes Leben lang bewahrt. Nicht von ungefähr wußte er nachher auch die Ästhetik von Eisen und Beton durch seine Details so wunderbar hervorzuheben.

Als Mies nach Berlin kam 1905, hat er zuerst bei Reinhold Kiehl im Stadtbauamt Rixdorf gearbeitet. Er sollte dort den Ratssaal ausstaten. Da habe er, so hat er erzählt, bemerkt, daß er von Holz nichts verstehe, und sei daher zu Bruno Paul gegangen, um sich mit Holz vertraut zu machen. Der Zufall hat es gewollt, daß auch Sie, als Sie nach Berlin kamen, zuerst bei Bruno Paul waren. Wie sind Sie eigentlich auf Mies aufmerksam geworden?

Erstens war es kein Zufall, sondern eine Absicht, zu Bruno Paul zu kommen, denn

Mies van der Rohe. Berlin, etwa 1927

Kritik ist die Prüfung einer Leistung auf ihre Bedeutung und ihren Wert hin. Um eine Leistung auf Bedeutung und Wert hin zu prüfen, ist es notwendig, zu dem Gegenstand der Prüfung eine Haltung zu gewinnen, ihn in den Griff zu bekommen. Das ist nicht ohne weiteres gegeben. Kunstwerke haben ihr eigenes Leben. Sie liegen nicht jedem offen. Sollen sie antworten, so muß man vor sie hintreten, wie sie es fordern. Darin liegt die Bindung der Kritik. Eine weitere Bindung der Kritik liegt in der Rangordnung der Werte. Hier findet die Kritik ihre Maßstäbe. Wirkliche Kritik ist eben Dienst am Werte.
Mies van der Rohe

ich war schon sehr früh durch Bücher und literarische Veröffentlichungen auf Bruno Paul, auch auf Peter Behrens, aufmerksam geworden. Bei Bruno Paul habe ich dann auch wirklich ein Jahr gearbeitet. Später sah ich zufällig auf einer S-Bahnstation ein kleines Heftchen, das aussah wie eine Zeitung. Es nannte sich „G“, mit einem roten Buchstaben. Und quer durch das „G“ war eine Art Wolkenkratzer aus Glas gezeichnet. Was in diesem Büchlein beschrieben und behandelt wurde, war für mich etwas ganz Neues. Da waren schon die Dadaisten am Werk. Aber auch von Mies gab es einen kleinen Artikel. Mit diesem Heftchen in der Hand ging ich, nachdem ich von Bruno Paul weg war, zu Mies und bewarb mich bei ihm. Als er sah, daß ich bei Paul gewesen war, hat er mich sofort bei sich arbeiten lassen.

Mies hat damals mit Hugo Häring in einem Büro zusammengearbeitet. Wie hat sich Ihnen diese Zusammenarbeit dargestellt?

Vor allem an den Büchern, die Häring Mies auslieh, so z. B. über Alteuropa oder die Steinzeitkulturen oder über all das, was damals aus dem Osten zum ersten Mal nach Deutschland kam, bemerkte ich, welch gro-

ßen Anteil Mies an dem nahm, was ihm Häring vermittelte. Aber die Zeit war bereits vorbei, als sie in denselben Räumen, also in der Wohnung von Mies, zusammen am Wettbewerb Friedrichstraße arbeiteten, doch jeder an einem anderen Projekt. Mies' Modell stand noch in der Ecke, das große Glasmodell mit den runden Ecken. Mies erklärte mir, daß ihn nicht so sehr die Rundungen interessiert hätten, auch nicht die Spiegelungen, sondern vor allem die Lichtreflexe. Ihn interessierte die Plastik des Gebäudes. Häring habe ich später noch mal erlebt, als sich die zehn Architekten in Mies' Wohnung trafen, die sich „Der Ring“ nannten.

Sie nannten eben Schuchhardts Buch „Alteuropa“, das Sie im Mies' Büro gesehen haben. Sie berichteten früher einmal, daß Mies auch die Afrika-Bücher von Leo Frobenius kannte, und wagten die Vermutung, daß die dort dargestellten Lehm Dachkonstruktionen auf den Entwurf des Barcelona-Pavillons möglicherweise in gleichem Maße eingewirkt haben wie die Ideen Le Corbusiers, verwirklicht bei einem seiner Häuser in der Weißenhofsiedlung.

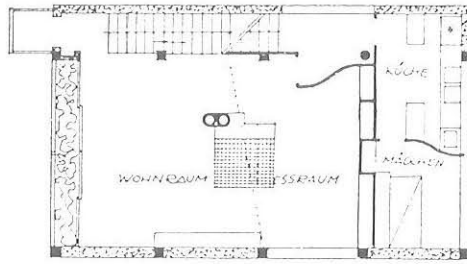
Ja. Das war allerdings etwas später, 1926; da hatte Frobenius eine Ausstellung in Berlin über diese afrikanischen Forschungen. Mies interessierte sich z. B. sehr für die syrtische Kultur Nordafrikas und ihre Bauten. Da stehen schon freie Wände ohne Stützen in den Häusern, meist kultischen

Zwecken dienend. Auf die Wände sind symmetrisch irgendwelche Zeichen aufgebracht, und vor den Wänden stehen irgendwelche Kultgegenstände. Wir können feststellen, daß ähnliche Wände auch von Mies realisiert wurden, z. B. im Pavillon mit der Onyx-Wand und nachher auch in Amerika. Aber immer wird deutlich, daß es ihm nicht um die Wände schlechthin ging, sondern gerade um ihre besondere Funktion als Anhalt für die Kommunikation oder das Treffen von Menschen. Da standen immer ein Tisch und Stühle, da wurde geschrieben oder miteinander gesprochen. Das alles waren Anregungen, die eigentlich von Häring herkamen, Anregungen rein geistiger Art, die relativ wenig mit Konstruktion oder mit Materialien zu tun hatten, von Mies aber sehr verinnerlicht wurden. Mit Le Corbusiers Einflüssen war das anders. Das erste Buch, das wir von Corbusier hatten, ließ sich Mies übersetzen. Er war sehr beeindruckt von diesen großartigen und neuen Ideen, so z. B. von einem kleinen Haus auf Betonstützen, dessen Räume man so oder so frei möblieren konnte. Einige Zeit später kommt Mies von der Siedlung Weißenhof zurück und erzählt, wie es so seine Art war, sofort seine Eindrücke. Begeistert ist er von einem einzigen Raum. Daneben ist ihm alles andere unwichtig. Diesen einen Raum hatte Le Corbusier gebaut; Man kam eine Treppe herauf, mußte sich dann um 180° wenden, um in den Raum zu kom-

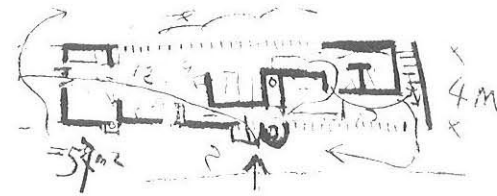


Mies beim Studium der Reflexionen am Modell des Hochhauses mit polygonen Glaswänden, Berlin 1920/21. Zeichnung von Sergius Ruegenberg

*Le Corbusier: Obergeschoßgrundriß
des einen Doppelhauses
in der Weißenhofsiedlung 1927*



*Le Corbusier: Demonstrationsskizze
zum „Grundriß des modernen Hauses“.
Aus „Feststellungen“, 1929*



men, und sah eine Wand in der Mitte. Das fixierte den Mittelpunkt, während auf der anderen Seite, auf der Frontseite, eine ‚grüne Wand‘ war, ein mit Pflanzen besetztes großes Fenster. Dieses Erlebnis hat Mies als eine Grundlage für den Barcelona-Pavillon genommen, obwohl er dort mit viel freieren Wänden und mit weit größeren Glasscheiben arbeitet. Zu den Glasscheiben ist folgendes zu sagen, und ich will Mies direkt wiedergeben: ‚Die Industrie gibt uns heute die größte Glasscheibe seit zwei-, dreitausend Jahren, und zwar 6 m lang und 3 m hoch. Das ist ein dickes Glas von ungefähr 1,5 cm. Warum sollen wir das nicht verwenden?‘ Das war sehr gut gesagt, denn nun ging es darum, nach allem, was das 19. Jahrhundert an Glasbauten gebracht hatte, dieses Glaserlebnis auch für Menschen, die darin wohnen, zu gebrauchen, d. h. zu gestalten.

Sie spielen damit schon auf das Haus Tugendhat an?

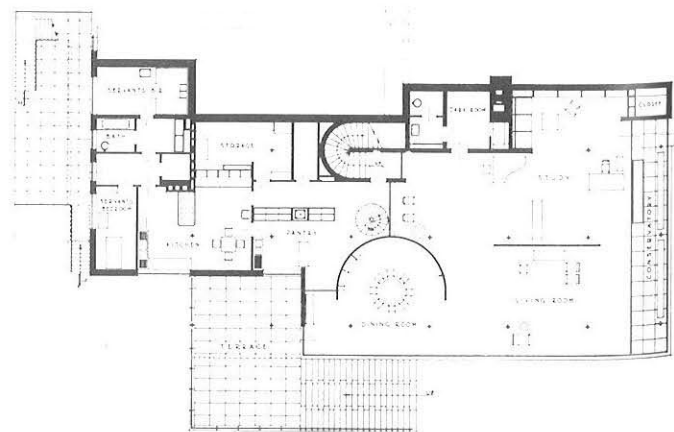
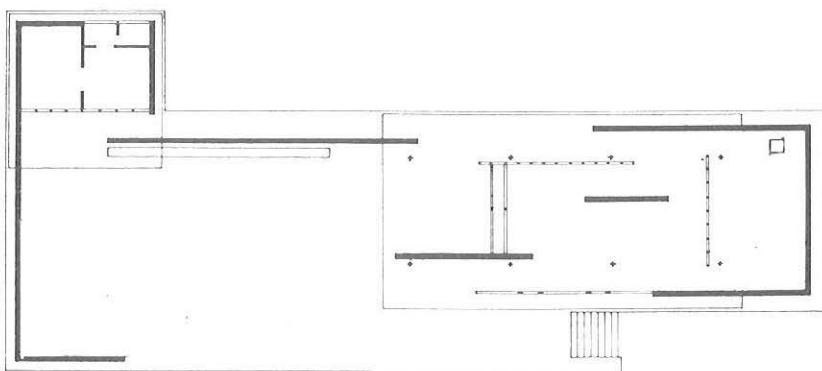
Ja. Aber bei dem Pavillon bestand die Aufgabe erst einmal in der höchsten Repräsentation, die man sich denken kann: ein Land in einem anderen Land darzustellen. Mies brachte da wirklich etwas ganz Neues. Während alle anderen Staaten irgendetwas ausstellten und sich mit Wappen, Fahnen und ähnlicher Heraldik zeigten, wurde von Mies darauf ganz verzichtet: Nur der Raum an und für sich und das Neue dieses Raumes mit seinem Mittelpunkt und der Onyx-Wand, der Wand der Begegnung, waren wichtig. Und es ist auch so verstanden worden. Das Haus Tugendhat hat Mies dann sofort anschließend an den Pavillon gebaut. Da war Madame Tugendhat im Atelier und sprach mit Mies. Sie wollte eigentlich ein Haus haben, wie er sie bisher gebaut hatte in

Nikolassee. Aber als sie dann die großen Fotos vom Pavillon sah, begeisterte sie sich auf der Stelle für solch ein Haus, wie es der Pavillon war. Es fiel Mies nicht schwer, die Idee des Pavillons, ja, sogar den gesamten Raum noch einmal umzusetzen – im Hintergrund wieder die grüne Wand mit den Pflanzen; auch die Onyx-Wand an genau der gleichen Stelle. Das einzige, was hinzukam, war eine Eßnische, umgeben von einer runden Wand und mit Beziehung zur Küche und zu Nebenräumen.

Wie ist denn eigentlich die Arbeitsweise im Büro gewesen? Hat Mies selbst gezeichnet? Hat er die Skizzen vorgegeben? Hat er mit Ihnen gesprochen? Waren noch mehr Leute beteiligt an der Ausarbeitung der Entwürfe?

Mies hat immer ein sehr kleines Büro gehabt. Er war auch stolz darauf. Wir haben sogar einen Ausspruch darüber von ihm, etwa so aus der Zeit um 1926 – vielleicht war es auch 1928 –, mit dem er sich über seinen Kollegen Mendelsohn mokierte: Der hätte ja 80 Angestellte und noch nicht einmal Zeit, um vom einen Tisch zu anderen zum gehen und sich anzusehen, was aus seinen schnellen

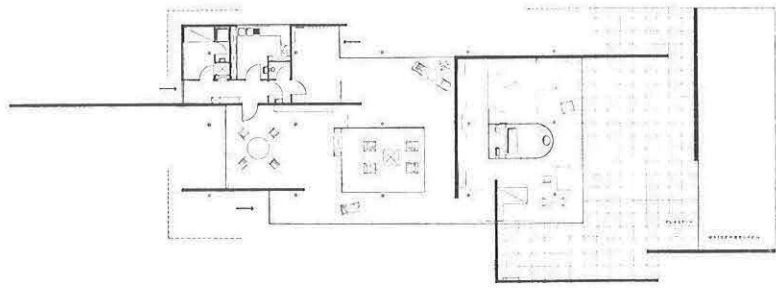
Skizzen geworden sei. Mies hat es ganz anders gemacht. Schon am Anfang, als ich das Projekt für einen Wohnhausblock in der Afrikanischen Straße für ihn zeichnete, interessierte er sich für jedes Detail. Dieses Haus war mit ganz herkömmlichen Materialien zu projektieren, denn Mies hatte von Anfang an durchschaut, daß man da keinen Ehrgeiz aufwenden sollte, um mit viel Glas oder Metall zu arbeiten. Wir hatten also den Ziegelstein, wir hatten hölzerne Fenster, und zwar nicht größer als die Armspanne eines Menschen reicht von oben nach unten; genauso hatten wir Balkendecken, die ja uralt sind. Das einzige Neue war, daß darauf ein flaches Dach konzipiert wurde. Und das interessierte ihn so toll, daß er sich neben mich setzte und an den Details der Hölzer mitarbeitete, mitskizzierte. Genauso wie nachher bei den Verhältnissen der Fenster in der Mauerfläche. Das war das einzige, was uns geblieben war: die Front dieses großen Wohnblocks wirklich schön zu machen durch die Porportion von Fenster und Mauerfläche. Ich mußte ein Transparent auf das andere legen. Dann wurden wieder um Mikrometer die Striche verschoben und wie-



*Barcelona-Pavillon, 1929.
Grundriß 1 : 500*

*Haus Tugendhat, 1928/30.
Unteres Geschoß (Wohngeschoss) 1 : 500*

der erweitert und verkleinert und verglichen. Tusche wurde bei uns überhaupt nicht verwendet, weil sie eigentlich ein totes Material ist. Es war damals auch nicht Mode. Zwar verlangten die Hochschulen immer noch Tuschezeichnungen damals, die Architekten aber legten Wert auf den feinen künstlerischen Strich, an dem man noch das Individuelle des Drucks beim Bleistiftzeichnen ablesen kann. Gerade das war es auch, was Mies mit meiner Arbeit in Verbindung brachte. Es hat mich nachher verwundert, daß er sich in Amerika ganz und gar umgestellt hat und dort diese feinen Tuschezeichnungen, seien es nun Profile von Stahl oder Konstruktionsteile oder auch Ansichten usw., bevorzugte. Sicher hat er damit die Ästhetik von Eisen oder Beton oder von anderen Stoffen noch mehr im Detail den Menschen nahebringen können, als wenn er das nur mit Schmierskizzen oder, übertrieben gesagt, mit Bleistift angedeutet und also ungenau vermittelt hätte. Mies war, muß ich sagen, ein einfacher Mann. Er sprach sehr, sehr wenig, aber wenn, dann war es immer sehr menschlich und auch sehr herzlich. Für diese Einfachheit, im Entwurf z. B., und seine gar nicht so sehr große Phantasie läßt sich ein Beispiel bringen. Der Barcelona-Pavillon besteht aus einem Dach, das ungefähr 25×14 m mißt, dann aus einer Verbindungswand zu einem anderen, einem kleinen Bau – wir nennen ihn das Bürohaus –, der ein Quadrat von $8/9$ m ist. Diese Sache – großer Bau, Verbindungsbau, kleiner Bau und was sonst noch zu sehen ist – finden wir bereits bei Frank Lloyd Wright in dem Haus von Coonlay. Mies übernimmt einfach das Wesentliche in seinen Entwurf. Das bedeutet, daß er selbst gar keine große Phantasie anstrengte, wenn er wieder etwas Neues machte, sondern er blieb



bei dieser Konzeption. Er hätte ja wie Frank Lloyd Wright, worauf jener sehr stolz war, etwas querstellen können oder anders formen. Das lag Mies gar nicht so sehr.

Wir kennen ja seinen berühmten Ausspruch: Er denke gar nicht daran, jeden Montag eine neue Architektur zu erfinden. Jetzt mal eine andere Frage: Mies hat ja nach dem Weggang von Hannes Meyer die Direktion des Bauhauses Dessau übernommen. Wie hat sich das im Berliner Büro ausgewirkt?

Die Aufgabe war so schwer für ihn zu übernehmen, weil sie bereits durch Gropius und Hannes Meyer enorm vorgeprägt war. Mies sah sich da Ideen konfrontiert, die er bis dahin gar nicht gekannt hatte. Wir hatten z. B. während der ganzen Zeit, in der ich mit ihm arbeitete, das Wort Sozialismus überhaupt nicht ausgesprochen, nicht ein einzi-

ges Mal. Nun kam er aber in eine andere Welt, in dieses Bauhaus Dessau, wo auch die Schüler, die Studenten sehr stark mit Ideologien aufwarteten. Trotzdem war Mies natürlich stolz auf seine Berufung. Er verbrachte nun den größten Teil der Woche in Dessau. Aber öfters kamen auch die Studenten nach Berlin, um für ihre Arbeiten den Stempel und die Unterschrift von Mies zu bekommen. Einer zeigte mir z. B. einen Ausschnitt aus einer Modezeitung: Eine Dame in der Oper; daneben auf einem Blatt eine Negerin, die fast nichts anhatte. Ich fragte: Haben Sie vielleicht auch noch etwas gezeichnet, z. B. Architektur? Der Junge schaute mich sehr erstaunt an: „Merken Sie denn nicht, was hier gemeint ist und was ich hier bringe?“ Er ging dann zu Mies und bekam dort natürlich seine Absolution, Stempel und Unterschrift. Vielleicht ist er ein guter Architekt geworden.



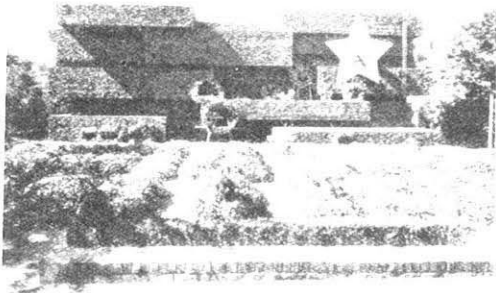
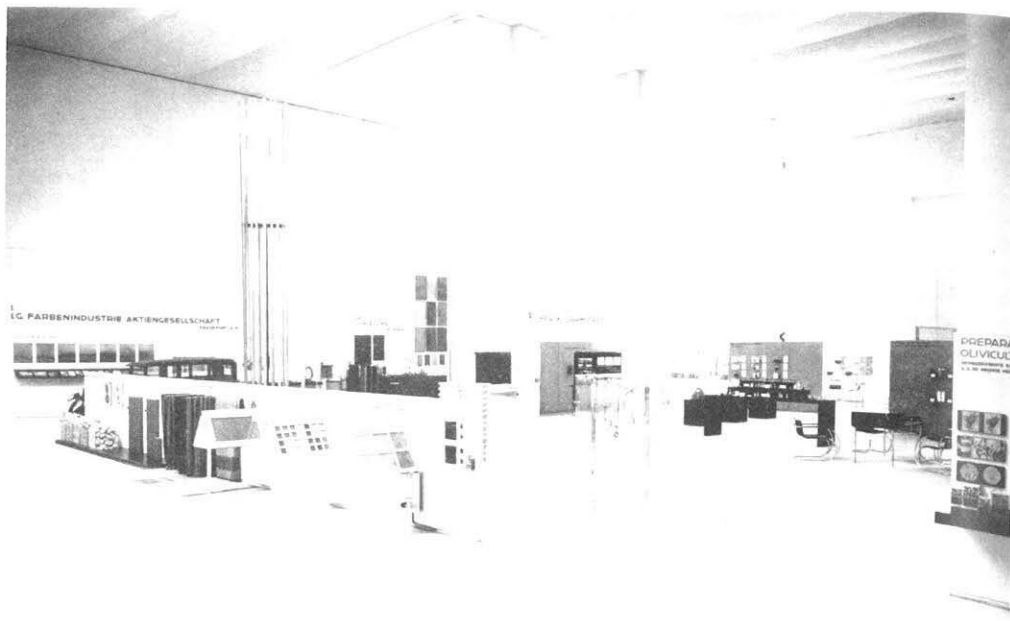
Fassade eines der Wohnblöcke
in der Afrikanischen Straße,
Berlin-Wedding, 1926/27

*Ausstellung der Chemischen Industrie
anlässlich der Werkbund-Ausstellung
in Stuttgart 1927.*

Gestaltung: Mies van der Rohe

Sie haben eben das Wort Sozialismus ausgeklammert. Dennoch hat Mies ja das berühmte Denkmal für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht auf dem Friedhof Friedrichsfelde gebaut, das die Nazis später abgebrochen haben. Sind Sie damals schon im Büro gewesen?

Der Auftrag kam von Eduard Fuchs; jeder kennt wahrscheinlich seine „Sittengeschichte“ in mehreren Bänden. Sie war auch nachher das Honorar für Mies. Mies hatte schon Fuchs' eigenes Haus umgebaut, und so bekam er auch diesen Auftrag. Mies war nicht so sehr an den Ideen der Menschen, die dort zu ehren waren, interessiert, sondern es ging ihm darum zu zeigen, daß das, was er von Jugend auf in Verbindung brachte mit großen Stein- oder Marmorblöcken, als Monument besser sei als das, was Eduard Fuchs sich wünschte, nämlich eine Mauer, in der man Einschußstellen gesehen hätte. Ein solches Zeichen für die Märtyrer der Revolution war Mies nicht genehm, und es gelang ihm, auch Eduard Fuchs zu überzeugen, daß aufeinandergestapelte Blöcke, so wie das vor tausenden von Jahren schon gemacht wurde, ungleich größere Wirkung haben müßten. Mies dachte an gewaltige Basaltblöcke. Die



erwiesen sich jedoch als viel zu teuer und waren in der Größe, die Mies vorschwebte, auch gar nicht heranzuschaffen. Daraufhin entschloß er sich, das gleiche in Klinkern auszuführen, was natürlich ein Kompromiß war, denn nun mußten alle Kanten mit Metall sozusagen gefestigt werden, um wirklich als Kanten eines großen Blocks zu erscheinen. Die Bemessung war eine Aufgabe, die der Statiker sehr gut löste. Er hieß Walter, und ich muß ihn unbedingt nennen, weil er auch die Dünnheit und Feinheit der Stahlstützen für den Barcelona-Pavillon durchgerechnet hat; Mies konnten sie gar nicht dünn genug werden, eigentlich wollte er nur eine schwebende Platte als Dach haben. Die Stützen durften nur ein Zwischenglied sein, beinahe unsichtbar. Darum waren sie auch spiegelnd verkleidet mit vernickeltem Blech. Nachher, beim Haus Tugendhat, wurde es Chromblech.

*Denkmal für Rosa Luxemburg
und Karl Liebknecht auf dem Friedhof
Friedrichsfelde bei Berlin, 1926*

Wie gestaltete sich das Leben im Büro von 1933 an und danach? Es gab ja noch Aufträge, wenn auch wohl nur im Ausstellungsbau. Ich denke aber auch an den Reichsbank-Wettbewerb, an dem Mies noch teilgenommen hat.

1934 gab es in Berlin eine Ausstellung „Deutsches Volk, deutsche Arbeit“. Von Leuten, die in der Verwaltung schon für Barcelona zuständig gewesen waren, kam der Auftrag, über die sog. „Ehrenhalle“ nachzudenken. Ich machte einen Entwurf mit zwei großen Wänden. Durch diese Wände ging man dann – durch einen langen Raum in der Mitte – in die Ausstellung. Mies hatte auch den Auftrag, die Abteilung 'Steine und Erden' zu gestalten. Er stellte in die Halle Wände aus Kohle und aus Stein. Eine Wand war aus Brikketts gebaut, eine andere war aus Steinsalz, die dritte aus irgendwas anderem. Da stand als einziges repräsentatives Möbel wieder nur der Tisch zum Einschreiben usw. Wieder kam er nicht weg von den Wänden. Vor allem meine Idee mit dem Durchgehen durch die Wände hat ihn weiter beschäftigt. Er hat sie dann später in Amerika wieder aufgegriffen in der Crown Hall. Auch dort hat er zwei Wände gestellt, durch die, wenn man hineinkommt, hindurchgeht; hinten gibt es irgendwelche Plastiken oder etwas, worauf man zugeht. Doch zurück nach Berlin. Speer hat ihm dann noch einmal einen Auftrag vermittelt, und zwar für Brüssel. Auch dort sollte das Deutsche Reich repräsentiert werden. Mies kam wieder mit zwei Wänden, durch

die man hindurchging. Aber dieser Bau ist nicht ausgeführt worden. Statt dessen irgend-einer mit dicken großen Säulen, großem Trarra und davor mit einem Wasser. Auch Speer beugte sich dem, obwohl er sich große Mühe gegeben hat, das muß man hier ganz deutlich sagen, den Tessenow und den Mies für solche Aufgaben mit heranzuziehen. Z. B. sagte mir Speer einmal: 'Wissen Sie, ich finde Mies eigentlich mehr französisch mit diesen dünnen Stützen und diesen Wänden aus Marmor. Das ist so frei und leicht.' Es ist interessant, daß er das damals sagte, als jeder schon einen Ariernachweis fabrizieren mußte. Mies sagte mir darauf: 'Wenn ich auch aus Aachen bin, ich bin mehr vom Keltischen. Meine Mutter stammt aus der Eifel, da sind ja die Kelten, da fühle ich mich doch eigentlich mehr zugehörig.' Das durfte man damals schon nicht mehr laut sagen. Man merkte immer wieder, daß Mies großen Wert legte auf die Ideen seiner Mutter. Auch seine Sprache kam eigentlich mehr von der Mutter her, er sprach nicht wie ein Steinmetzmeister, der da regiert in seiner Werkstatt. Dieses Verbindliche und sehr Begründende war auch dann seine Stärke, wenn die zehn Architekten, der sogenannte Ring, sich in seiner Wohnung Am Karlsbad 24 versammelten, von Monat zu Monat. Dieser einfache Mann aus dem Handwerk sprach wenig, aber was er dann sprach, hatte wirklich eine große, tiefe Bedeutung und schlug auch durch, während fast alle anderen schon ein bißchen

angekränkt waren durch ihre Überbildung, ihre zu komplizierte Sicht der Dinge.

Philip Johnson gilt weithin als einer der bekanntesten Schüler Mies van der Rohe. Wann und wie ist er ins Büro von Mies gekommen?

Er kam als 25-jähriger, ich glaube, es war 1929, und wollte in Europa viele Fotos machen von modernen Bauten. Das Haus Tugendhat hat er auch fotografiert, auch den Bau von Scharoun in Siemensstadt. Wir haben ihn kennengelernt im Atelier. Er war ein sehr offener junger Mann, und als wir ihn fragten, was er denn eigentlich so mache, was er für einen Beruf habe, sagte er frei heraus: „Mein Beruf besteht darin, daß ich ein- oder zweimal von den Rockefeller eingeladen werde. Dann läuft alles sehr gut.“ Es stimmte wirklich, wie wir inzwischen wissen. Das Buch, für das er die Fotos gemacht hatte, setzte 1932 den Begriff „Internationaler Stil“ weltweit durch (*Neudruck: Bauwelt Fundamente Bd. 70, 1985, Red.*). Johnson war es auch, der die Idee hatte, Mies nach den USA zu verpflanzen und mit ihm natürlich Karriere zu machen. Wir bekamen den Auftrag, ein Apartment in New York einzurichten. Wir schickten die Zeichnungen hin.

Wann war das etwa?

Das war nach 1929, glaube ich, nach dem Bau des Hauses Tugendhat. Wir hatten alle Attribute benutzt, die wir bisher erarbeitet hatten, die kantigen Möbel, die Stahlstühle, selbstverständlich alle verchromt und mit wunderbarem weißen Glacéleder, und dann die Japanmatten und allerhand an den Wänden, vielleicht noch Grünzeug an Regalen, alles in Weiß, sehr ästhetisch; und natürlich, wo es ging, auch Glas, so daß der Raum wirklich Eindruck machte. Johnson hatte sehr klug die jungen Rockefeller eingeladen, denn selbstverständlich gilt es etwas, wenn man mit dem Kaiser verheiratet wird. Und besonders in den USA. Auch einige junge Mädchen waren dabei, Verwandte. Sie waren so entzückt und so begeistert von dem kleinen Raum, daß sie sofort forderten, daß Johnson den Mies herüberhole. Er schaffte es wirklich. Beim Empfang, als sie alle am großen Tisch zusammensaßen, so hörte ich nachher, hat Frank Lloyd Wright dann wohl das große Wort gesprochen: Hier schenke ich Chicago den Mies van der Rohe!

Mies ist aber erst später hinübergegangen, 1939. Was geschah bis dahin!

Wir hatten gezeigt, daß die bisherigen Bauideen auch für kleine Wohnungen anzuwenden waren. Das Neue war, daß da keine Türen mehr gesehen wurden, sondern die Wände bildeten die Abschlüsse oder die Teil-

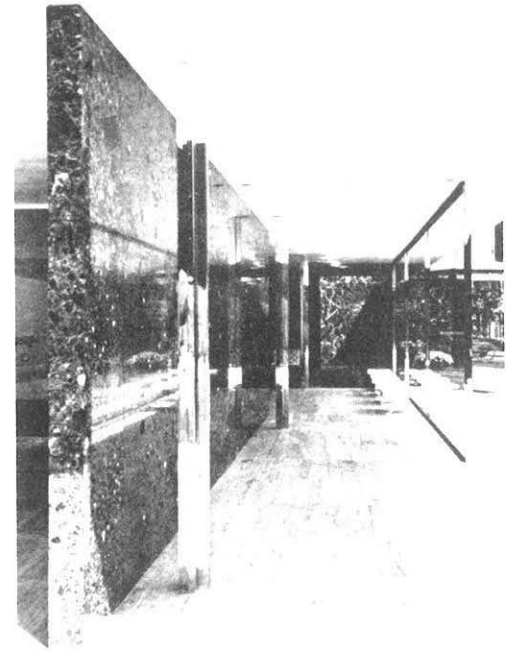
lung von Räumen. So entstand eine gewisse Freiheit für den Menschen oder, man kann auch sagen, ein fließender Raum an den Wänden vorbei oder gegen Wände usw. Jemand hat das sogar mit Musik verglichen.

Die Türen, wo notwendig, wurden dann wandhoch ausgeführt, wie im Haus Tugendhat. Sie haben einmal gesagt, daß da ein Eindruck mitgewirkt hat, den ein UFA-Film brachte, nämlich der Film „Der Kongreß tanzt“.

Mies kam aus dem Film und erzählte am frühen Morgen, wie sehr ihm imponiert habe, daß die Türen in dem Schloß – in Wien war das – bis an die Decke gingen. Nun verlangte er, daß im Obergeschoß des Hauses Tugendhat alle Türen, die besonders zu betonen waren, in Holz bis an die Decke gingen. Es war dazu ein sehr kompliziertes Detail an der Decke notwendig, denn sie mußten ja irgendwo anschlagen. Mit Eisen sind sie eingelassen worden. Aber das machten wir. Technisch geht alles zu machen. Die Technik ist ja eigentlich unser Diener. Das war auch das Prinzip bei den anderen Bauten von Mies. Auch beim Pavillon. Keiner von den vielen Autoren, die über den Pavillon, über die Schönheiten von Mies' Architektur geschrieben haben, hat jemals darüber geschrieben, wie die kreuzförmigen Eisenstützen oben an die Decke angeschlossen waren. Das war ein sehr interessantes Detail: solch ein Kreuz ist oben an durchgehende Doppel-T-Träger oder U-Träger leicht anzuschließen, indem man dort Winkel von der Seite des Kreuzes an die Träger anschraubt. Schweißen konnte man das damals noch nicht. Gerade diese Details interessierten Mies. Er wußte, die Decke mußte und konnte nur ein Raster aus Stahl-



Einrichtung für Apartments,
New York 1930



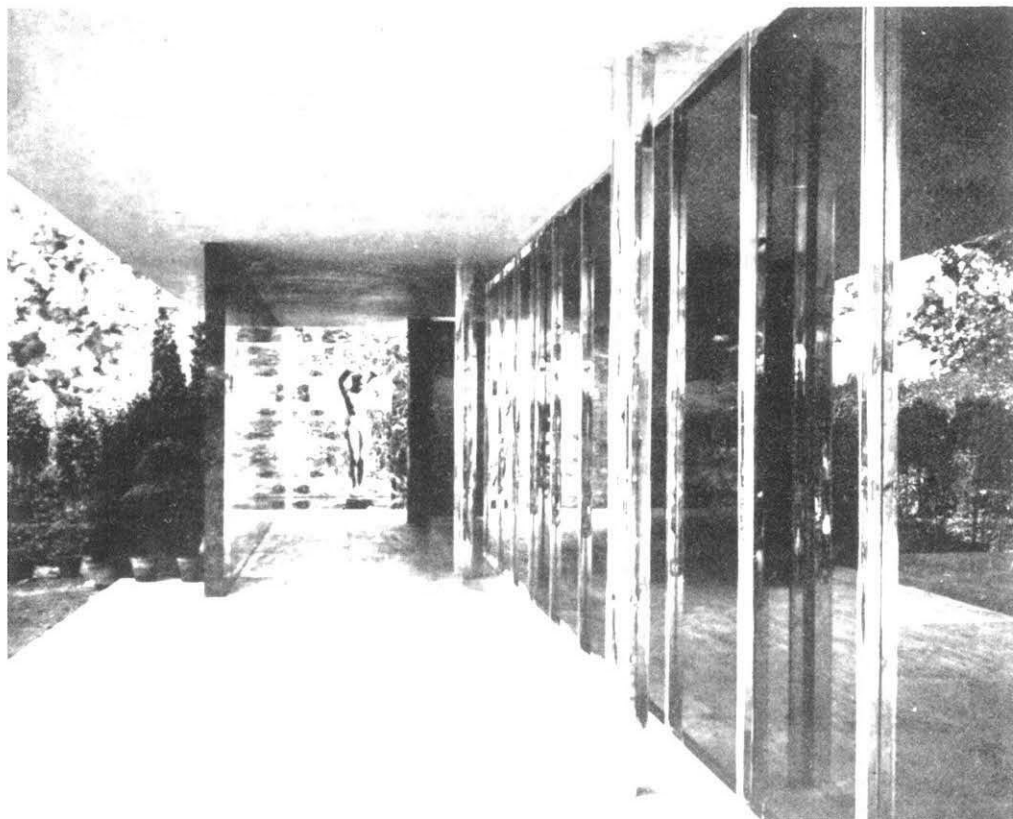
trägern sein, aber nach außen hin so verkleidet, als wäre es eine Betondecke. Es wurden keine Binder gezeigt, die ja da laufen, wo die Stützen stehen. Mies' Idee war: die Decke sollte beinahe schweben. Mies sagte, daß es ihm nicht um die sog. Neue Sachlichkeit gehe, sondern um den Geist der Sachlichkeit, besser noch, *um den Geist in der Sachlichkeit*. Jedes Kunstwerk hat ein Ideal à priori und die Notwendigkeit, so und nicht anders zu sein. 'Der Skelettbau ist keine Teigware' – das ist, glaube ich, ein Wort von Mies. Um zum Beispiel zu begründen, warum die Decke horizontal läuft im Barcelona-Pavillon – wie in all seinen anderen Bauten –, führte uns Mies einige Schritte vor, hin und zurück, und sagte: 'Was wollen Sie mehr? Uns begleitet die Decke parallel zum Fußboden, auf dem wir schreiten. Was wollen Sie mehr?' Er dachte nicht daran, daß der Mensch auch mal eine Stufe braucht oder daß er sich mal hinlegt oder hinsetzt oder daß er vielleicht auch mal hochspringt vor Freude. Das war nicht drin. Und dieses „Was wollen Sie mehr?“ ist so sachlich, so konsequent, daß es bei ihm auch von der Idee, nicht nur von der Konstruktion her, bestätigt wird.

Das ist pure Ratio bei ihm. Sturheit?

Er konnte gar nicht hochspringen vor Freude.

Das Gespräch mit Sergius Ruegenberg führte Günther Kühne am 20. Februar 1986.

Die Entdeckung des Barcelona Pavillons



Die Besuchermassen waren verschwunden. König und Königin hatten sich im Gästebuch eingetragen. Die Wasserbecken waren leer. Deutschland war in Aufruhr.

Der Pavillon war zu schwer, um einfach versetzt werden zu können, im Gegensatz zu den anderen temporären leichten Pavillons, die mehr wie Gebäude aussahen. Es wurde beschlossen, ihn stehenzulassen, als Geschenk an Spanien, so lange, bis eine Entscheidung gefällt werden könnte, was mit ihm geschehen sollte. Und da stand er, ein gotischer Vorposten im Land der Mauren.

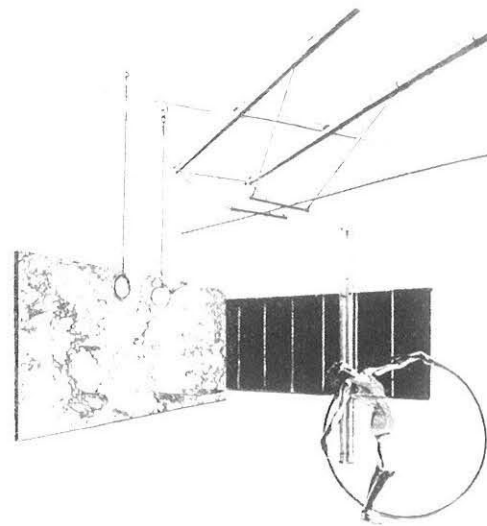
Die politische Situation in Spanien verschärfte sich, und der Pavillon wurde darüber vergessen, weil andere Probleme als ausgerechnet Architektur wichtig wurden. Bomben fielen ganz in seiner Nähe.

In dem Durcheinander wurde der Pavillon, dessen Existenz immer so natürlich gewesen war, vollständig übersehen. Schließlich diente er ein paar Tage lang als Hauptquartier der Anarchisten (Republikaner), aber sie stritten sich um den besten Platz; wer durfte innen, wer durfte unter dem Vordach, wer mußte in der freien Luft sein. Am Ende entwarf einer von ihnen einen Einrichtungsplan, der so lächerlich war, mit solch einem Überfluß an Tischen, Schränken, Stüh-

len und Wartebänken, daß das Ergebnis katastrophal war. Diese Erfahrung brachte die Anarchisten (Republikaner) als erste dazu festzustellen, daß die moderne Architektur nicht funktioniert. Der Pavillon wurde wieder einmal aufgegeben. Als er in den Gefechten stark beschädigt wurde, führte er der Welt zum ersten Mal die pathetische Seite der modernen Architektur als Ruine vor Augen, nur hatte niemand Zeit, es zu bemerken.

Nach dem Bürgerkrieg wollte die neue spanische Regierung das Problem des Pavillons ein für alle Mal lösen. Sie hatte gute Beziehungen zur neuen Regierung im Heimatland des Pavillons. Sie mochte das ehemalige Anarchistenhauptquartier auch nicht und beschloß, den Pavillon – per Zug – in seine ‚Heimat‘ zurückzuschicken, als freundliche Geste.

Die Reise war schwierig, denn die Eisenbahngleise der beiden Länder hatten unterschiedliche Spurbreiten, der Pavillon mußte mehrfach umgeladen werden und kam nach vielen Verzögerungen schließlich zurück nach Berlin. Er war nun ein architektonisches Waisenkind, sein Schöpfer war gerade in die USA emigriert, und die neuen Machthaber in Deutschland waren gegen jede Form der Moderne. Sie hielten den Pavillon für Teufelswerk und öffneten kaum die Kisten, in denen die Einzelteile verpackt wa-



*Ludwig Mies van der Rohe,
Deutscher Pavillon auf der
internationalen Ausstellung in Barcelona.
1928/29*

ren. Allein den Marmor konnten sie verwenden, um ihre politischen Ziele zu verkleiden, zuerst als Teil der Dekoration eines ihrer Propaganda-Kinos. Der kostbare Stein gab den pompösen Hintergrund ab, vor dem eine üppige Blondine sentimentale Lieder sang, die an die heimwehkranken, über die ganze Welt – sogar weiter als Barcelona – verstreuten Soldaten gerichtet waren. Um die harten Kanten der Marmorplatten zu mildern und die Akustik zu verbessern, hüllten sie einige Teile in roten Satin. Danach wurde er in die Ausstattung eines Ministeriums eingebaut, wo er als Fußboden des Dienstboteneingangs endete.

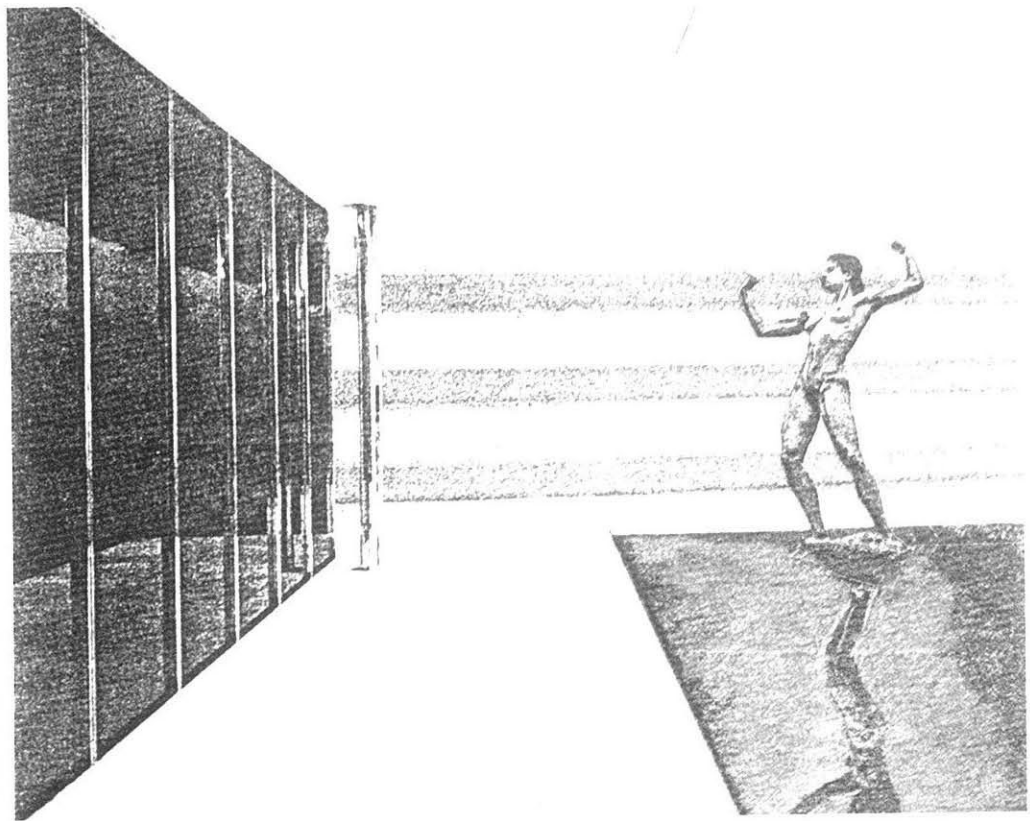
Der Krieg wurde grausamer. Berlin wurde bombardiert und das Ministerium mehrmals getroffen. Einige Tage vor der Befreiung der Stadt wurden die Marmorplatten gesprengt. Das ausgebombte Ministerium diente als Notfallkrankenhaus und Behelfslager. Später feierten die Befreier hier manchmal verrückte Parties.

Nach der ersten Euphorie der Befreiung mußten die zerstörte Stadt, das Land und Europa wiederaufgebaut werden. Alle Trümmer, jedes Fragment mußten wieder verwendet werden. Das Ministerium wurde abgerissen, der Marmor wurde aufgehoben und die anderen Kisten des Pavillons schließlich ausgepackt.

„Body-building home“

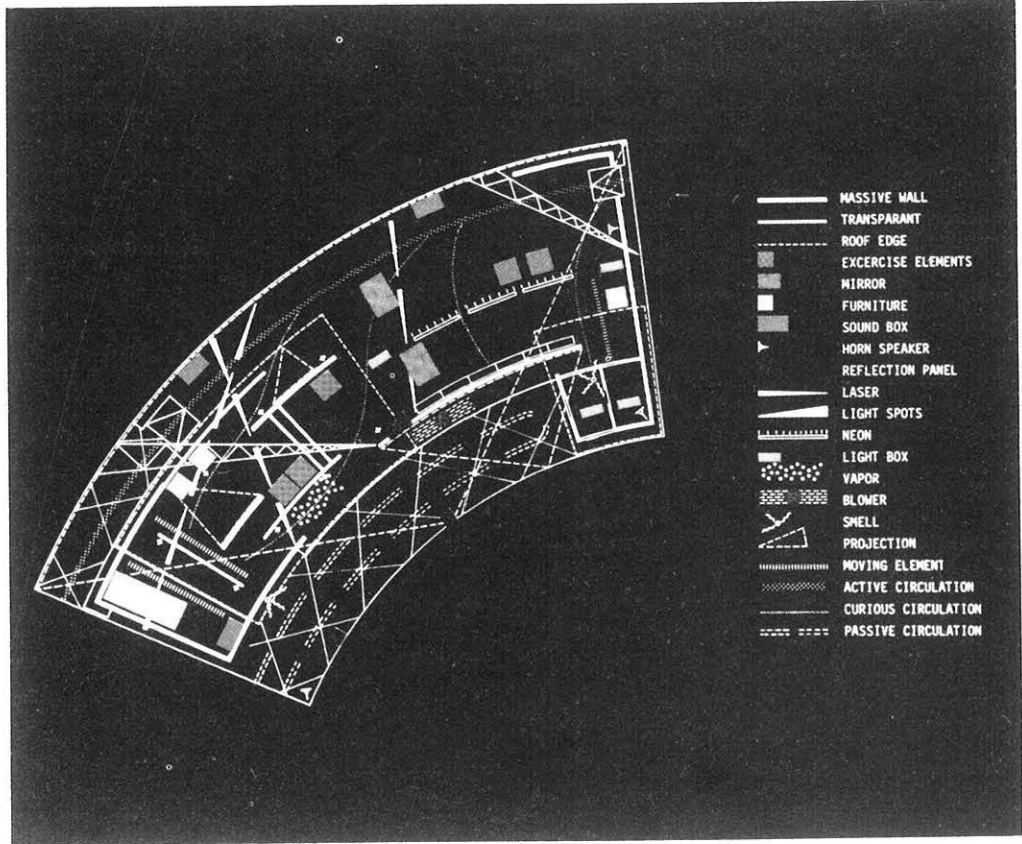
Das Projekt des OMA auf der XVII. Triennale in Mailand 1986 läßt den zerstörten Barcelona Pavillon wiederauferstehen.

In den Dienst der Körperkultur – im weitesten Sinne des Wortes – gestellt, und mit modischen Versatzstücken der städtischen Alltagskultur ausgestattet, wird auf dem gebogenen Grundriß des Pavillons eine neue Deutung gefunden, die die verborgenen Dimensionen der modernen Architektur in der Sprache der Video-Ästhetik sichtbar machen soll



Zuerst dachte der neue Planer der Ostseite daran, den Pavillon als Tankstelle wieder aufzubauen, in Erwartung der Zeiten, in denen jeder Arbeiter sein eigenes Auto haben würde. Aber die Dimension und der versteckte Modul der Struktur verhinderten die Ausführung. Schließlich wurde eine angemessenere Verwendung gefunden: als Umkleieraum für einen neuen gigantischen Sportkomplex, der für die Olympischen Spiele 1952 geplant wurde, um die Freundschaft zwischen den Völkern Europas zu festigen. Die Spiele selbst wurden dann aber Opfer des Kalten Krieges. Nur der Umkleieraum stand auf dem verlassenem Gelände, von zufälligen Besuchern und Fußballfans mehr oder weniger als Clubraum benutzt.

Eines Tages entdeckte ein westlicher Forscher, der die Wiedergeburt des Klassizismus im Osten untersuchte, ein Fragment, das ihm irgendwie vertraut schien: er betrat die Duschen, die so übel rochen wie das Innere der Pyramiden, und fand noch mehr. Er war überzeugt, daß er die Elemente der mythischen Struktur entdeckt hatte. Seine Gesellschaft nahm Verhandlungen auf, und nach zehn Jahren hatte er endlich Erfolg. Im Rahmen des Kulturabkommens wurden die Teile im Tausch gegen einen Computer und die geheime Zeichnung eines neuen Maschinengewehrs in den Westen überführt.



Gelöste Aufgaben

Eine Forderung an unser Bauwesen

Auf dem Lande ist es ein selbstverständlicher Brauch, einen mit Unkraut überwucherten Acker umzupflügen ohne Rücksicht auf die paar Halme, die noch Kraft fanden, sich zu entwickeln.

Uns bleibt auch keine andere Wahl, *erstreben wir wirklich eine neue Baugesinnung.*

Ihnen allen ist zwar der Zustand unserer Bauten bekannt, und doch möchte ich Sie noch an den Kurfürstendamm und Dahlem erinnern, um Ihnen den ganzen steingewordenen Irrsinn vor Augen zu halten.

Ich habe mich vergeblich bemüht, den Sinn dieser Bauten zu erkennen. Sie sind weder wohnlich, wirtschaftlich noch zweckmäßig, und doch sollten sie Heimstätten sein für Menschen unserer Zeit.

Man hat uns nicht sehr hoch eingeschätzt, wenn man wirklich glaubte, daß diese Kästen unsere Lebensbedingungen erfüllen könnten. Man hat nicht versucht, die ganz anders gearteten Bedürfnisse elementar zu erfassen

und zu gestalten. Die inneren Notwendigkeiten wurden übersehen, und man glaubt, mit einem gewandten Jonglieren historischer Mittel auszukommen.

Der Zustand dieser Bauten ist verlogen, dumm und verletzend.

Wir fordern im Gegensatz hierzu für Bauten unserer Tage:

unbedingte Wahrhaftigkeit und Verzicht auf allen formalen Schwindel.

Wir fordern weiter:

daß bei der Planung von Wohnhausbauten ausschließlich von der *Organisation des Wohnens* ausgegangen wird.

Ein rationaler Wirtschaftsbetrieb ist anzustreben, und die Anwendung neuer technischer Mittel ist eine selbstverständliche Voraussetzung.

Erfüllen wir diese Forderungen, dann ist das Wohnhaus unserer Zeit gestaltet.

Da das Miethaus nur eine Vielheit von Einzelwohnungen ist, so bildet sich auch hier

aus der Art und Anzahl derselben der Hausorganismus. Dieser bestimmt die Wohnblockgestaltung.

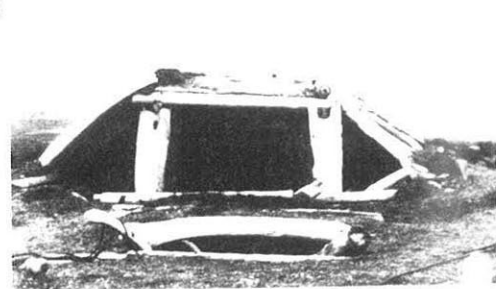
Ich kann Ihnen keine Abbildungen neuer Bauten zeigen, die diesen Forderungen entsprechen.

Denn auch die neuen Versuche sind über formale Dinge nicht hinausgegangen.

Um Ihre Blicke über die historischen und ästhetischen Schutthaufen Europas hinweg auf das Elementare und Zweckvolle des Wohnhausbaues zu lenken, habe ich Abbildungen von Bauten zusammengestellt, die außerhalb des griechisch-römischen Kulturkreises liegen.

Ich habe dies mit Absicht getan, weil mir ein Axthieb in Hildesheim näher liegt als ein Meißelschlag in Athen.

Ich zeige Ihnen nun Wohnhausbauten, die eindeutig aus Zweck und Material gestaltet sind.



Vortrag auf der öffentlichen Tagung des B.D.A. am 12. Dezember 1923 in Berlin.

Die Abbildungen sind nicht mit den von Mies van der Rohe gezeigten Lichtbildern identisch; sie wurden von der Redaktion nach Mies' Angaben hinzugestellt.

Bild 1 (ein Indianerzelt). Das ist die typische Wohnung eines Nomaden.

Leicht und transportabel.

Bild 2 (Blatthütte).

Das ist die Blatthütte eines Indianers. Haben Sie schon etwas Vollkommeneres gesehen an Zweckerfüllung und Materialbehandlung?

Ist das nicht eine Potenzierung des Urwaldschattens?

Bild 3 (ein Eskimohaus).

Jetzt führe ich Sie in Nacht und Eis. Moos



und Seehundfelle sind hier Baumaterial geworden.

Walroßrippen bilden die Dachkonstruktion. Bild 4 (Schneehütte).

Wir gehen noch weiter nördlich. Die Wohnungen eines Zentralskimos. Hier sind nur Schnee und Eis. Und doch baut der Mensch. Bild 5 (Sommerzelt eines Eskimos).

Dieser Bursche hat auch eine Sommervilla. Das Baumaterial sind Haut und Knochen. Aus der Stille und Einsamkeit des Nordens führe ich Sie in das kriegerische mittelalterliche Flandern.



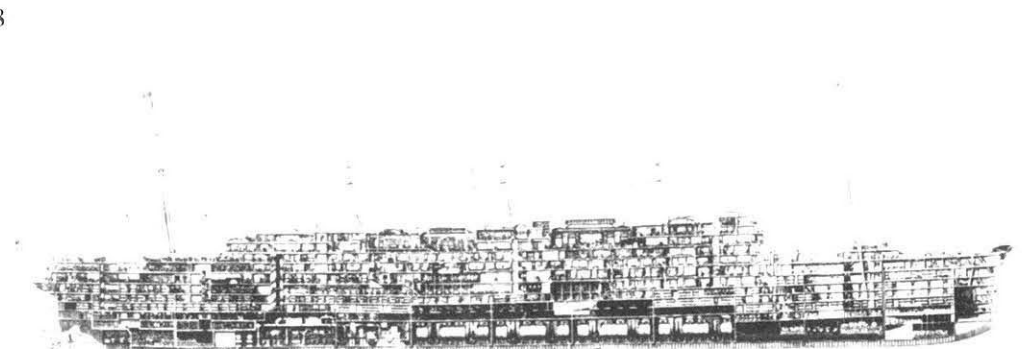
Bild 6 (Burg 's Gravensteen in Gent). Hier ist das Wohnhaus zur Festung geworden.

Bild 7 (Bauernhof).

In der niederdeutschen Tiefebene steht das Haus des deutschen Bauern. Auch seine Lebensbedingungen mit Wohnung, Stall und Scheune erfüllen sich in diesem Bau.

Was ich an Bildern zeigte, entsprach in allen Teilen dem Bedürfnis ihrer Bewohner. Nicht anderes fordern wir für uns.

Nur zeitgemäße Mittel.



Da es keine Bauten gibt, die so restlos den Bedürfnissen des heutigen Menschen entsprechen, kann ich Ihnen nur aus einem verwandten Gebiet einen Bau zeigen, der neuzeitlich empfunden und die Bedingungen erfüllt, die ich auch für unsere Wohnhausbauten ersehne und erstrebe.

Bild 8 (Imperator).

Hier sehen Sie eine schwimmende Massenwohnung aus den Bedürfnissen und den Mitteln unserer Zeit gestaltet.

Hier frage ich wieder: Haben Sie schon etwas Vollkommeneres gesehen an Zweckerfüllung und Materialgerechtigkeit?

Zu beneiden wären wir, hätten wir Bauten, die unseren festländischen Bedingungen in gleicher Weise gerecht würden.

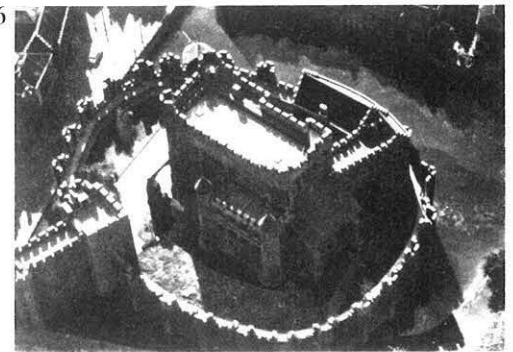
Erst wenn wir so elementar die Bedürfnisse und Mittel unserer Zeit erleben, haben wir eine neue Baugesinnung.

Den Sinn für diese Dinge zu wecken, ist der Zweck meiner kurzen Rede.

5



6



Mies van der Rohes letzte Lebensjahre

Finanziell ging es Mies zwischen seinem 70. und 80. Lebensjahr gut. Dennoch benötigte er nur wenige materielle Annehmlichkeiten. Alkohol und Zigarren waren für ihn dabei weniger Luxus als Lebensnotwendigkeit. Seine Wohnung war einfach eingerichtet, weder reich noch besonders ordentlich; was er im Hause Tugendhaft aufgewandt hatte, war für ihn selbst unnötig. Bevor seine Sehkraft nachließ, gingen er und Lora gelegentlich ins Kino, seltener in ein Konzert oder in einen Liederabend – und wenn, dann gewöhnlich nur, um eine Sängerin zu hören, die er sehr bewunderte: Marian Anderson. Ins Theater ging er nie.

Mies besaß einen Vorführwagen, ein hellgelbes Oldsmobile. Er selbst konnte ihn nicht fahren, das tat Lora.

Sein Interesse daran, Kunst zu sammeln, entwickelte sich erst in den Jahren in

Amerika. Zu einer Art von Profession hat er es jedoch nie gebracht. Als er Deutschland verließ, besaß er zwei Bilder, eines von Beckmann und eines von Kandinsky. Später, in den USA, erwarb er mehrere Werke seiner alten Freunde Paul Klee und Kurt Schwitters, ebenso ein Ölbild von Picasso, eine Collage von George Braque und etwa 90 Radierungen und Lithographien von Edvard Munch. Trotz seines frühen Kontaktes mit Theo van Doesburg und den Konstruktivisten besaß er nie eine geometrisch abstrakte Komposition. Nach den Gründen befragt, erwiderte er: „Man muß nicht alles haben“, was alles beantwortet und nichts erklärt. Seine Bilder erwarb er nach Stimmung oder Gelegenheit, und niemand konnte ihn anscheinend dazu bringen, Kunst zu kaufen, die auf irgendeine Weise Ähnlichkeiten mit seiner Architektur verriet.



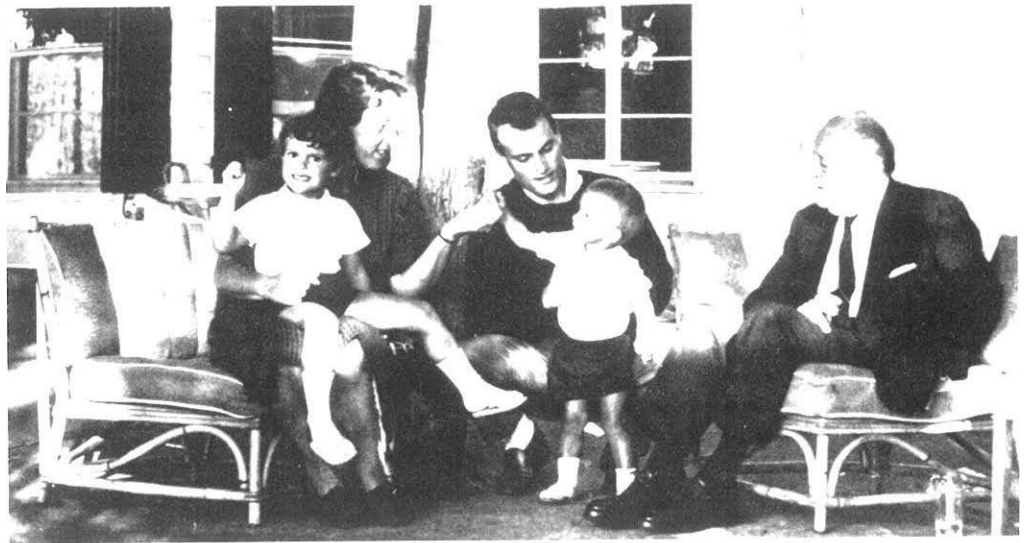
Zu Hause verlief sein Leben in den 60er Jahren einfach, ruhig, fast klösterlich. Durch die Besuche seiner engsten Freunde war er zwar nie ohne Gesellschaft, aber mit Ausnahme von Urlaubs- und einiger weniger Geschäftsreisen fühlte er sich durch seine Arthritis und seine tiefsitzende Introvertiertheit, die ihn beinahe zu einem Grübler machten, an seine Wohnung gefesselt. Stundenlang konnte er, auch in Gesellschaft anderer, in Bewegungslosigkeit und Gedanken versinken. Anfang der 60er Jahre saß er oft zusammen mit Lora und Gene Summers, auch sah er ziemlich häufig Phyllis Lambert, die, nachdem sie in den späten 50er Jahren am IIT Architekturstudentin geworden war, ihr eigenes Apartment in der Lake Shore Drive 860, einige Blocks von Mies' Wohnung entfernt, bezogen hatte. In der zweiten Hälfte der 60er Jahre war Dirk Lohan ständig bei ihm, und, nur etwas seltener, auch Marianne. Aber spät abends, wenn sich seine Besucher verabschiedeten, überließen sie Mies immer sich selbst und seinen Grübeleien. Er las, wie es seine Gewohnheit war, oft die gleichen philosophischen Bücher, aber seine frühere Vorliebe für Themen der Formenlehre wich immer mehr einem Interesse an Physik und Weltraumforschung. Emsig arbeitete er daran, die Texte von Werner Heisenberg und Erwin Schrödinger in Deutsch und Englisch gleichzeitig zu studieren, und manchmal fand er sich selbst dabei wieder, wie er außerstande war zu verstehen, was er las. Bezeichnenderweise kam er immer wieder auf diese für ihn unverständlichen Stellen zurück und beharrte bei Lora darauf, daß es unbedingt notwendig sei, die tiefere Wahrheit, die er darin vermutete, herauszufinden. „Manchmal spät in der Nacht, wenn ich müde bin“, sagte er einmal, „überfällt



Mies in seinem Apartment in Chicago mit einem Bild von Paul Klee und einer Skulptur von Picasso

Mies und Lora 1959 während eines Urlaubs in Náfplion in Griechenland. Lora Marx, Tochter von Samuel Marx, Architekt und Kunstsammler aus Chicago, lernte Mies 1940 auf einer Party kennen. Sie blieb seine Lebensgefährtin bis zum Tod

*Vier Generationen:
Mies mit seiner Tochter Marianne Lohan,
deren Sohn Dirk Lohan
und dessen Kinder Caroline und Lars,
aufgenommen Mitte der 60er Jahre*



mich das Verlangen, irgend etwas zu tun, nur weil ich es will. Aber dann wird mir klar, daß es dazu zu spät ist; ich habe schon zu lange gearbeitet. Man macht eben eine Sache nicht deshalb, weil man sie machen will, sondern weil sie richtig ist.“ Dies war der Mönch, der da aus dem alten Mies sprach. Gerade in seinen letzten Jahren schien er von einer Suche beherrscht zu sein, die ihn jenseits der Vernunft zur Religion führte. Diese Suche betrieb er nun mit all der Hingabe, die er in den späten 20er und frühen 30er Jahren für seine Forschungen aufgebracht hatte. Damals trieb ihn das verlöschende Licht der Weimarer Republik an, nun war es die Begrenztheit der Zeit, die ihm noch blieb.

Wie immer wollte er seinen eigenen Weg finden. Es kann als sicher gelten, daß er der Kirche gleichgültig gegenüberstand, wie er auch kein Freund der Psychoanalyse war. Das einzige Buch, das er von Sigmund Freud gelesen hatte, „Die Zukunft einer Illusion“, stellt bezeichnenderweise einen Angriff auf die Religion dar. Es scheint fast so, daß er nach einem Beweis für ein höheres System in den theoretischen Postulaten der Wissenschaft suchte; dem entsprechend wählte er als Lektüre Julian Huxley, Karl von Weizsäcker und Arthur Eddington. Darüber hinaus wandte er sich auch direkt dem Studium der Theologie zu und ergänzte seine Bibliothek mit Texten seines alten römisch-katholischen Freundes Romano Guardini. Die autodidaktische Art seiner Suche und die Privatheit, mit der er sie betrieb, zeichneten sich schon in den 50er Jahren ab, als er sich mit Schriften von Rudolf Schwarz befaßte, einem der Schrittmacher für eine Modernisierung im Kirchenbau, die in Deutschland vor Hitler begann und nach dem Zweiten Weltkrieg fortgeführt wurde. Es gibt wenig in den Entwürfen von Rudolf Schwarz, das im streng architektonischen Sinn für Mies anziehend gewesen wäre, aber jener Rheinländer, der 1930 in Aachen eine Kirche* gebaut hat, die Mies gekannt haben muß, schrieb über Kirchenarchitektur mit dem gleichen Glauben an die Notwendigkeit einer Übereinstimmung von Inhalt und Form, den auch Mies zum Grundstein seines eigenen Denkens gemacht hatte. Einer der wenigen Texte, die Mies in Amerika mit der Absicht zur Veröffentlichung schrieb, war das Vorwort zur englischen Übersetzung eines Buches von Rudolf Schwarz: „The Church Incarnate“**.

Man muß sich fragen, ob Mies' ausdrücklicher Wunsch, einmal eine Kathedrale zu bauen, nicht mehr war als nur eine Laune. Verwunderlich bleibt dennoch, daß er nur ein kirchliches Bauwerk entworfen hat, die Kapelle am IIT, dem Illinois Institute of

Technology. Weitere Spuren seiner Bemühungen in dieser Hinsicht gibt es nicht, weder eine Äußerung dazu, noch eine Zeichnung. Wenn man nach einer Logik für sein Verhalten sucht, könnte diese darin liegen, daß sein Ehrgeiz, einer Epoche Form zu geben, gleichzeitig einherging mit einem Fatalismus des Denkens, der im Laufe der Jahre sogar noch zunahm. Er wollte nicht der Prophet sein, der zum Berg ging; wenn dieser jedoch zu ihm käme, würde er antworten, auf seine eigene Art. Aber es ist niemand zu ihm gekommen mit der Bitte, eine Kirche zu entwerfen.

Während seiner langen und kräftezehrenden Krankheit in den Jahren 1962 und 63 mußten sich diejenigen, die ihm nahestanden, mit der Tatsache vertraut machen, daß auch ein Mies sterblich ist. Dirk Lohan, der, wie früher Gene Summers, Mitte der 60er Jahre Mies' engster Mitarbeiter geworden war, fragte den alten Mann mehrfach nach dem Schicksal seines Büros. Wie vorherzusehen, war Mies die Angelegenheit zunächst gleichgültig; er hielt sie für genau die Sorte von langweiligen Alltagsgeschäften, vor denen er immer zurückgeschreckt war, gab es doch da eine Reich, einen Summers oder einen Lohan, die sich für ihn darum kümmerten. Und Lohan war es auch, der schließlich 1969 einen Vertrag ausarbeitete, durch den Mies eine Partnerschaft mit ihm, mit Joseph Fujikawa und mit Bruno Conterato einging. Nach Mies' Tod im selben Jahr arbeitete das Büro Mies van der Rohe bis 1975 weiter, dann wurde der Name offiziell in FCL Associates geändert. 1982 trennten sich Fujikawa und Gerald Johnson von dem Büro und gründeten die Fujikawa Johnson Associates, Inc.

In Europa hatte man sich in der Zwischenzeit mit einem anderen Aspekt der Bewahrung einer der wichtigsten architektonischen Hinterlassenschaften des 20. Jahrhunderts beschäftigt. Vor dem Ende des Zweiten Weltkrieges wurde der Inhalt von Mies' Berliner Atelier, das er gezwungenermaßen zurückerlassen mußte, von Lilly Reich und einem früheren Bauhaus-Studenten, Eduard Ludwig, in Holzkisten gepackt und nach Mühlhausen geschickt, der Heimat von Ludwigs Eltern. Mühlhausen liegt in Thüringen, das später zur DDR kam. Dort blieben die Kisten während der 40er und 50er Jahre, während Ludwig pflichtgetreu in Korrespondenz mit Mies blieb. 1959 machte der Versuch, die Kisten zurückzubekommen und sie Mies zu schicken, größere Fortschritte, als nämlich Hans Maria Wingler vom Bauhaus-Archiv in Darmstadt von der DDR die Erlaubnis bekam, Mühlhausen zu besuchen unter dem Vorwand, dort seine Forschungen zur mittelalterlichen Plastik fortzusetzen. Wingler fuhr zu dem Haus von Ludwigs Eltern, wo er fünf Kisten fand, diese heimlich öffnete und untersuchte. Er berichtete Mies von ihrem Inhalt: Zeichnungen, Photographien, Briefe, Geschäftsakten, Wettbewerbsunterlagen, Kopien von Zeitschriften, Bauhaus-Dokumente.

Der Wert dieses Materials, das den größten Teil der persönlichen und beruflichen Arbeiten von Mies während seiner Laufbahn in Deutschland umfaßte, lag auf der Hand. Langwierige und schwierige Verhandlungen zwischen Vertretern der sich nicht gerade wohlgesonnenen beiden deutschen Staaten folgten. Vier Jahre vergingen, während dieser Zeit verlor der pflichtgetreue Eduard Ludwig 1960 sein Leben bei einem Verkehrsunfall. Von Chicago aus versuchte

* gemeint ist Schwarz' *Fronleichnamskirche*.

** Kirchenbau - Weltraum der Schwelle, Heidelberg 1960

Dirk Lohan weiter, Mies' Eigentum zurückzubekommen. Ende 1963 erreichten der Generalsekretär der Akademie der Künste in West-Berlin, Freiherr von Buttlar, und der Direktor der Deutschen Kunstakademie in Ost-Berlin, Otto Nagel, die Überführung der Kisten nach West-Berlin, obwohl die DDR darauf drängte, alle Unterlagen zurückzuhalten, die das Bauhaus in Dessau betrafen. Im Dezember gelangte der wertvolle Schatz nach Chicago, wo Mies zum Ärger seiner Mitarbeiter wochenlang wartete, bis er die Kisten öffnete. Der Inhalt wurde schließlich ordnungsgemäß und genau untersucht; das war kurz nachdem Mies und das Museum of Modern Art Verhandlungen über eine mögliche Schenkung der Zeichnungen aufgenommen hatten, die Mies für die Ausstellung 1947 ausgeliehen hatte. Im Verlauf der Gespräche gab Mies, der nichts dagegen hatte, seinen Nachlaß herauszugeben, bekannt, daß er dem Museum of Modern Art zusätzliches Material aus seinem Besitz einschließlich des größten Teils der Mülhhausener Kisten und der amerikanischen Akten übergeben würde. So kam es 1968 zur offiziellen Einrichtung eines Mies van der Rohe-Archivs, das der Abteilung für Architektur und Design angegliedert ist. Dieses Archiv umfaßt über 20 000 Dokumente, vor allem Zeichnungen, Geschäftsbriefe und Unterlagen, die Bauaufträge betreffen. In seinem Testament vermachte Mies der Kongreßbibliothek weitere 22 000 Dokumente, haupt-

sächlich Privat- und Geschäftskorrespondenz, die keinen Bezug zu bestimmten Gebäuden hat.

Mies' Genesung von seinem akuten Arthritisanfall 1963 war von kurzer Dauer. Seine Bewegungsfähigkeit kehrte nie mehr zurück, die Schmerzen wurden so stark, daß er 1965 Lora anvertraute, er sei unfähig, sich zu konzentrieren. „Das Schlimmste an den Schmerzen“, sagte er zu ihr, „ist, daß sie lästig sind.“ Da seine Beschwerden durch eine Muskelverkrampfung im Taillensbereich noch vermehrt wurden, entschlossen sich seine Ärzte zu einem chirurgischen Eingriff, bei dem sie einige seiner Muskeln seitlich einschnitten, sie verlängerten und sie so entspannten, was ihm die erste spürbare Erleichterung vom Schmerz brachte, unter dem er seit Jahren gelitten hatte. Natürlich würde er nie wieder ohne fremde Hilfe gehen können, aber er war in die Lage versetzt, seine Arbeit in vermindertem Umfang wieder aufzunehmen.

Man schrieb das Jahr 1965. Le Corbusier hatte beim Baden im Mittelmeer einen Herzinfarkt erlitten und starb. Frank Lloyd Wright war sechs Jahre zuvor, 1959, gestorben. Nur Gropius und Mies waren noch übrig von der in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts geborenen großen Generation der europäischen Moderne. Die Sünden früherer Jahre forderten nun ihren Preis. Es stellte sich bei Mies ein divergentes Schielen ein, ein Leiden, das bekannt ist unter dem

Namen Leukom. Es machte ihn unfähig, seinen Blick lange auf eine gedruckte Seite zu konzentrieren. Schließlich überließ er es Lora, ihm vorzulesen, was sie genauso fleißig tat, wie er sonst selbst gelesen hätte. Seine Vertrautheit mit ihr und die ihre mit ihm vertieften sich, und eines Abends legte sie ihr Buch beiseite, wandte sich ihm zu und fragte ihn leise: „Sag mal, warum hast Du mich nie geheiratet?“

Mies seufzte tief: „Ich glaube, ich war ein Narr. Ich hatte Angst, meine Freiheit zu verlieren. Ich hätte sie nicht verloren, es war eine unberechtigte Befürchtung.“ Er hielt inne: „Sollen wir es nachholen?“

„Nein“, antwortete sie, weil sie ihn zu dieser Zeit besser kannte als er sich selbst, „dafür ist es wohl zu spät; es würde nur alles verderben. Ich wollte es einfach nur wissen.“

Lora war bereit zu der Pflicht, die sie sich selbst auferlegt hatte und die darin bestand, ihm die Annäherung an den Tod so weit wie möglich zu erleichtern.

Die ersten Symptome eines Speiseröhrenkrebses tauchten irgendwann 1966 auf, kurz nach einer Flut von Glückwünschen zu seinem 80. Geburtstag. Eine Operation kam wegen seines Alters nicht in Frage. Eine Strahlenbehandlung verringerte zwar die Größe der Geschwulst und gab ihm ein gewisses Maß an Erleichterung zurück, aber die Chancen auf volle Genesung waren gering. 1968, so erinnert sich Lora, machte sie mit Mies eine „letzte herrliche Reise“ von mehreren Wochen nach Santa Barbara, von der Mies gebräunt und erholt zurückkehrte. 1968 und 69 erhielt sein Arzt, Georg Allen, etwa ein Jahr lang seine Lebensfunktionen aufrecht, indem er regelmäßig seine Speiseröhre weitete, ein unangenehmes Geschäft, das Mies mit derselben stoischen Gelassenheit ertrug, die all seine Begegnungen mit physischen Gebrechen kennzeichnete.

Er starb im Sommer 1967, nur einige Wochen nach Gropius. Eines Abends beim Essen bemerkte Lora, daß Mies eine leichte Erkältung hatte und blaß aussah. Sie entschloß sich, die Nacht in seiner Wohnung zu verbringen, um ihm nahe zu sein. Am nächsten Morgen fand sie ihn im Bett zitternd und nach Luft ringend, seine Fäuste fest unter sein Kinn gepreßt. Ein Krankenwagen brachte ihn ins Wesley Memorial Hospital.

Georgia kam mit dem Flugzeug aus New York. Marianne war schon in Chicago. Was zuerst wie ein Herzanfall aussah, entpuppte sich als Lungenentzündung. Zwei Wochen lang verlor er immer wieder das Bewußtsein. Marianne erinnert sich an einige der letzte Tage:

„Alle paar Stunden die Krise, dann die Maßnahmen dagegen – das Fieber senken



Mies 1967 mit dem Buch „Bauen seit 1900 in Berlin“ von Rave und Knöfel

und all das. Sie drehten ihn ständig, damit er sich nicht wund lag. Jede Stunde wurde sein Blutdruck gemessen und alle anderen Tests gemacht. Mit Tabellen und Instrumenten. Einmal wollte ich in sein Zimmer, durfte aber nicht hinein, weil drei Ärzte bei ihm waren. Er war ins Koma gefallen.

Sie waren eifrig dabei, den Fall miteinander zu diskutieren, und ich wurde immer wütender. Ich wartete, bis sie aus dem Zimmer herauskamen. Dann sagte ich: „Ich finde das unerträglich! Können Sie einem alten Mann nicht Zeit zum Sterben geben? Er ist 83 Jahre alt. Er ist todkrank, das wissen Sie, und nun hat er eine Lungenentzündung, an der er schnell und gnädig sterben könnte. Und alles, was Sie tun, ist, mit Ihren Untersuchungen und Tabellen herumzuhantieren!“

„Wir wollen ihm nur helfen.“
„Sie können ihm mehr helfen, wenn Sie ihm die Zeit geben würden, zu seinem eigenen Frieden zu finden.“

Ein Herzspezialist schaltete sich ein, Marianne richtete ihren Zorn auf ihn. Er zog sich zurück. „Wir werden zurückhaltender sein mit unseren Untersuchungen“, verspricht er ihr.“

Nach zwei Tagen, am 19. August, wurde Mies aschfahl und steif, seine Atmung wurde merklich flacher. Wieder war es Marianne, die nicht von seiner Seite wich. Eine Krankenschwester sah, was geschehen war, und schickte sich an, einen Arzt zu rufen. „Nein“, protestierte Marianne, „lassen Sie der Natur ihren Lauf.“ Unter dem Protest der Krankenschwester verschloß sie die Tür.

Dann kam Georgia, die sofort Lora anrief. Lora eilte ins Krankenhaus. Dirk konnte nicht ausfindig gemacht werden. Eine halbe Stunde später stockte Mies' Atem.

Die Töchter schlossen ihrem Vater die Augen, und Georgia nahm einen Strauß gelber Rosen aus einer Vase in der Nähe und legte sie in seine Hände. Marianne hatte vor 17 Jahren dasselbe bei Ada getan.

Lora kam kurz nachdem Mies gestorben war. Die Familie betraute sie mit den Vorbereitungen für die Beerdigung, die sie auf einen kurzen Gottesdienst in der Kapelle des Graceland Friedhofs beschränkte. Anwesend waren nur Georgia, Marianne, Lora, Heidemarie, Dirk und Mies' Köchin Caroline Regis. Dirk hielt eine kurze Ansprache, und ein Organist spielte „O Haupt voll Blut und Wunden.“ Mies wurde eingeäschert, seine Asche wurde beigesetzt unweit der Gräber von Daniel Burnham und Louis Sullivan.

Zwei Monate später hatte der Rest der Welt Gelegenheit zu einer letzten Geste des Gedenkens. Am 25. Oktober 1969 versammelte sich eine Gruppe von Freunden, Kol-

legen, Studenten und Bewunderern in der Crown Hall zu Bachs Cello-Sonaten, gespielt von Janos Starker, und zu einer Trauerrede von Mies' altem Freund James Johnson Sweeney, aus der hier einige Auszüge wiedergegeben werden sollen:

Es ist ein Charakteristikum für die Tiefe, die Komplexität und die Subtilität der Mies'schen Architekturauffassung, daß der Mann, dessen sinnlicher Geschmack Römischen Travertin, Marmor, graues Glas, Onyx und verchromte Stahlsäulen in seinem Barcelona Pavillon und Wände aus schwarz- und hellbraun gestreiftem Macassar Ebenholz und gelbbraunem, gold-weißem Onyx in seinem Tugendhat-Haus miteinander kombinieren wollte, daß dieser Mann ebenso mit Wärme und Aufrichtigkeit verkünden konnte: „Wo können wir größere strukturelle Klarheit finden als in alten Holzhäusern? Wo gibt es sonst noch eine solche Einheit von Material, Konstruktion und Form? Welch ein Gefühl für Material und welche Ausdruckskraft liegen in diesen Bauwerken! Welch eine Wärme und Schönheit haben sie! Sie scheinen der Widerhall alter Lieder zu sein!“ Und dies von dem Mies, den wir verbinden mit dem Postulat, daß Stahl und Glas die wirklichen Materialien unserer Zeit sind und daß allein aus diesen Materialien die Formen unserer Epoche zu entwickeln seien! Aber für Mies hing alles davon ab, „wie wir ein Material einsetzen, und nicht vom Material selbst – jedes Material“, so sag-

te er, „ist nur das, was wir daraus machen.“ Mies war, welches Material er auch verwendete, in erster Linie Baumeister, wie Bauwerke bezeugen, die er Chicago hinterlassen hat. Nie hat er die frühen Lektionen seines Vaters, eines Maurermeisters, vergessen. „Bei ihm lernte ich alles über den Stein.“ Ich erinnere mich daran, wie er gern erzählte, daß er als junger Mann – kaum älter als ein Kind – als Maurergeselle ausgebildet worden war. „Ein Ziegelstein“, so sagte er, „das ist wirklich etwas! Wie sensibel diese kleine handliche Form ist, so nützlich für jeden Zweck! Welche Logik in seinem Verband, seinem Muster und seiner Struktur! Aber welche ungeheure Disziplin dieses Material verlangt!“ Auf diesem väterlichen Vermächtnis entwickelte Mies seinen unverwechselbaren Ausdruck von neuen Materialien und neuer Konstruktion: „der Epoche eine Form.“ Disziplin, Ordnung, Form: das war der Fortschritt, und der lag in seinen Augen schon den Sätzen des Heiligen Augustinus zugrunde, die er zu zitieren liebte. Dieses war für Mies die eigentliche Wahrheit der Architektur. Schönheit war ihr Glanz.

Diese Beschreibung der letzten Jahre entnahmen wir einer sorgfältig gemachten und vorbildlich gedruckten Biographie von Franz Schulze, in Zusammenarbeit mit dem Mies van der Rohe Archiv des Museum of Modern Art: Mies van der Rohe, A Critical Biography, The University of Chicago Press, Ltd., London 1985. Der Text wurde ins Deutsche übertragen von Haila Ochs. Die Fotos entnahmen wir dem Buch.



Gedenkfeier 1969 am IIT, Chicago.
Von links nach rechts: Dirk Lohan,
James Johnson Sweeney (Museum of Modern Art),
Lora Marx, Marianne Lohan, Laura Sweeney,
Phyllis Lambert (Architekturkritikerin)
und Philip Johnson