

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 74 (1987)
Heft: 4: Skandinavische Moderne in der Gegenwart = Le moderne nordique du présent = Northern modernism today

Artikel: Mies van der Rohes Unvollendete : vier Partituren
Autor: Burckhardt, Lucius
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-56184>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



21

mer so «ehrlich» und «kritisch» wohnen, wie sie es von ihrem Laienpublikum fordern? Zweifel sind angebracht (und werden hier nur aus Gründen der Fairness nicht belegt). Leider gibt es heute schon zu wenig «echte» Altbauten für alle. Soll man also die Sehnsüchte des Publikums, die Alfred Lorenzer ernst nimmt, als unseriöses Danebenbehnemen abtun und Dorf- und Stadtentwicklung der Nostalgieindustrie überlassen? Quinlan Terry formuliert seine Kritik nicht in eigenen Worten, sondern verwendet die Sprache seines Publikums. Daher die Zweideutigkeit.

Zweifel an Huck Finn?

Auch die Geschichte von Huckleberry Finn ist die Geschichte einer Flucht vor den Errungenschaften einer Zivilisation, deren Enge und Verlogenheit er erkannt hat. Seine Sehnsucht nach Freiheit lässt ihn – alias Quinlan Terry – schliesslich auf die begrenzte Freiheit eines Reservats, einer Oase «zurück»-greifen. Huck: «Aber ich schätze, ich muss noch vor den anderen zum Indianerterritorium abrücken, weil mich Tante Sally adoptieren und siwilisieren will, und das halt' ich nicht aus. Ich hab's ja schon mal durchgemacht.»³⁶

Das, was vor dem Klassizismus Quinlan Terrys nachdenklich macht, ist nicht – mit einem Blick auf den Kalender – die vermeintliche Verlogenheit einer Neuaufgabe aus ihrem historischen Zusammenhang isolierter Traditionen. Huck: «Ich hab' noch nie jemanden gesehen, der nicht hin und wieder geschwindelt hätte...» Zweifel entstehen viel eher angesichts der bornierten «Freiheit» jenseits dieser Grenzen, innerhalb ei-



22

ner dekadenten Umwelt, die derartige Fluchtgedanken – unter Ignorierung ihrer historisch erwiesenen Verglebarkeit – mit dem Rang einer Zukunftsvision (Leon Krier) ausstattet. Dennoch erscheint das rückwärtsgewandte «Vor»-Gehen von Quinlan Terry wie das Huckleberry Finns nur auf den ersten Blick als passiv und lediglich von aussen beeinflusst.

Peter Eisenmann: «Ich glaube nicht, dass Maurice Culot und Quinlan Terry Architekten sind. Sie unternehmen nichts, um Materie zu verwandeln... sie mögen Theologen, Philosophen, Sozialwissenschaftler – ja meinetwegen auch Kulturkritiker – sein, aber sie sind keine Architekten.»³⁷ Julius Posener unterstrich dieses Selbstverständnis der Architekten, die phantasievoll Neues in die Tat umsetzen, angesichts der utopischen und der realisierenden Phase im Schaffen Bruno Tauts. «Aber er wäre nicht Taut, er wäre kein wahrer Architekt gewesen, hätte er nicht versucht, etwas von der Utopie in die Verwirklichung hinein zu retten.»³⁸ War es, siehe den Bergsee bei Adolf Loos, nicht gerade der Architekt, der, ganz kritische Neugier, die Zerissenheit des Bauens heraufbeschor? Wer hätte ihm auch die Einsicht gedankt, an dieser Stelle des Bergsees gar nicht zu bauen? Denn es wäre ja nichts geschehen.

So gibt es auch die weitergehende Deutung, nicht von einem Architekten. T.S. Eliot: «Huck, passiv und unbeteiligt, scheint stets das Opfer der Ereignisse zu sein. Aber indem er die Welt und das, was sie ihm und anderen antut, hinnimmt, erweist er sich seiner Welt überlegen – denn er ist wacher als jeder andere in ihr.»³⁹

Anmerkungen siehe Seite 69

Mies van der Rohes Unvollendete

Vier Partituren

Wenn man mit grossem Anspruch baut, dann ist immer eine Sehnsucht dabei, sich mit den Dingen zu versöhnen. Das Bauen ist der Versuch der Schaffung einer Umwelt ohne Unterdrückung, einer Versöhnung mit den Dingen. In der Generation der Pioniere, die gemeint haben, sie können uns direkt mit dem Ding versöhnen, sie können uns direkt das Glück bringen, erscheint uns Mies als derjenige, der «nur formal» gearbeitet hat. Vielleicht war er insofern der Weiseste unter den Pionieren, als er wusste, dass dieses Glück für uns nur in Form der Abbildung vermittelbar ist. Wir können es nur modellhaft, bildhaft darstellen. Wir können das Perfekte nicht schaffen. Auch Mies hat es nicht geschaffen; er hat es aber abgebildet.

Da möchte ich nun gerne vier Schichten abdecken und schauen, was in Mies drinsteckt, wenn wir ihn versuchsweise nicht als den Vollkommenen sehen, sondern als den, der versucht hat, Bilder einer Ahnung davon zu schaffen, was Vollkommenheit sein könnte. Jede dieser Schichten führt uns wiederum nicht zu einer Lösung, sondern zu Fragen und Zweifeln.

Ich komme zur ersten: zum *physikalischen Modell*. Gibt es ein Bauen, das Naturgesetze abbildet? Das war das Anliegen der gesamten Klassik, begonnen mit der palladianischen Akademie: das Reale soll das Unsichtbare hinter dem Realen abbilden. Das bildete man ab, indem der Bau – man sagte es in den Worten, die man damals hatte – Natur ist, aber man meinte nicht die greifbare Natur, sondern die Naturgesetze. Man glaubte, die richtige Befolgung der Regeln schaffe es, dass wir durch die Materie hindurch das Immaterielle, die Gesetze abbilden, die die Materie beherrschen. Man glaubte auch, dass die Alten diese Gesetze kannten und dass Architektur darin bestehe, den Alten nachzueifern, und dass der Architekt die Alten nur da ergänzen muss, wo sie uns nichts hinterlassen haben.

In diesem Geiste hat Sansovino die Bibliothek von San Marco gebaut; er überlegte: Wie machen wir eine vollkommene Ecke? Er führt die Fassade am Markusplatz auf Säulen bis zur Ecke und in einem Winkel

von 90° die Fassade von der Piazzetta ebenfalls zu dieser Ecke. Und was macht er jetzt mit der Ecke? Er setzt einen zusätzlichen Pfeiler ein. Einen für die Nordfassade, einen für die Ostfassade und einen – eben für die Ecke. Die Ecke besteht also aus drei Stützen. Über den Säulen gibt es immer eine Triglyphe und eine Metope; und nun kommt der Eckpfeiler, und die Reihe der Triglyphen und Metopen geht nicht auf. Was macht man da? Gibt es halbe Metopen? Wenn Sie das nächstmal in Venedig sind, dann schauen Sie hinauf und denken Sie vielleicht an eine Pizza. Jedenfalls hat Sansovino eine Metope über die Ecke geklatscht. Also: Das Ideale geht nicht auf. Wir müssen Fehler machen. Damals richtete der Kardinal-Patriarch von Venedig und Torcello an die gelehrte Welt die Umfrage, ob Sansovino richtig gehandelt habe. Man hat die Sache schon sehr ernst genommen. Denn es ging nicht nur um die kleine Metope da oben, sondern um die Frage, ob wohl das Naturgesetz stellenweise unvollkommen sei.

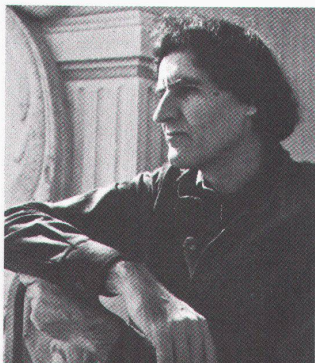
Als ich einmal vor dem Seagram-Building stand, kam mir diese Ecke gleich in den Sinn. Da wird die eine Seite des Gebäudes auf ihren Stützen herangetragen (und wir sind überzeugt, dass Mies diese Stützen als Säulen betrachtet hat), und die andere Seite wird herangetragen, und was macht nun Mies mit der Ecke? – Er lässt sie weg. Die dritte Stütze von Sansovino fehlt. Dann geht es natürlich auf. Das Opfer der Ecke, die hohle Ecke ist ein Mittel, um zu erreichen, dass es aufgeht.

Die Renaissance hat das Ideal des perfekten Bauens nicht zustande gebracht. Im gleichen Venedig, wo der Kreis um Sansovino und Palladio glaubte, das Perfekte herstellen zu können, hat der Mönch Colonna, genannt Polyphilus, die Ruine entdeckt: die Ruine als den Ausdruck dessen, dass wir es nicht vermögen, das Vollkommene zu tun, dass wir nur andeuten können, wie Vollkommenheit sein könnte, nämlich durch die Ruine.

Die zweite Schicht, die ich freilegen möchte, nenne ich *das Design-Modell*. Sie handelt von Mies als dem Handwerker, und sie beschreibt die Utopie der Materialgerechtigkeit. Die Materialgerechtigkeit war nicht erst vom Werkbund entdeckt worden. Sie war ein Anliegen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts: man verband sie mit der Idee der Ehrlichkeit überhaupt. Das Falsche ist das Böse,

21 Wohnhaus H. Klotz in Marburg (Anbau), 1980/81

22 Wohnhaus Ch. Jencks, 1986



und das Materialechte ist das Wahre, und die richtige Materialbehandlung zeigt, dass man mit der Wahrheit umgeht. In diesem Geist ist Mies angetreten: von zu Hause aus einer Steinmetz-Werkstatt und in Berlin von Bruno Paul werkgerecht auf das Holz geschult, und er wollte das Echte. Nun, was ist dieses Echte? Das ist auch ein Problem der klassischen Architektur seit der Renaissance. Was ist eigentlich eine Wand? Die Antike sagt uns ja nicht, was eine Wand ist. Sie hat uns die Säulenreihe hinterlassen, und wir brauchen Wände, sonst ist es zugig und kalt. Und seit 1400, seit der italienische Stadtadel sich in den Städten Paläste baute, überlegten die akademischen Architekten: Was ist eine Wand, und wann ist die Wand richtig? Im Plan ist sie ein Strich, das ist einfach. Aber wenn man diesen Strich nun baut, so ist er nicht eine Membran, eine immaterielle, sondern die Wand ist eine materielle Mauer. Da haben die Renaissance-Architekten auch Antworten gegeben. Denken Sie an Leone Battista Albertis Palazzo Rucellai: Er ist einfach aufgemauert und verputzt, und die Lehre von der klassischen Architektur ist in den Verputz eingritzelt. Was Alberti in Rom am Kolosseum gesehen hat, das lässt er in den Putz einkratzen: die materielle Wand wird versteckt hinter dem Bild der klassischen Wand.

Oder denken Sie an Biagio Rossetti und an seinen Palazzo dei Diamanti in Ferrara. Biagio Rossetti erfindet einen Kunststein, der einen Stein darstellt, eben den berühmten Diamanten, und macht daraus eine Wand, die aus einem echten und doch nicht echten Stein ist; die von Edelsteinen dargestellt wird, nämlich von den in Putz dargestellten geschliffenen Steinen, die die Wand bilden. Und denken Sie dann an den Palazzo Farnese von Sangallo und Michelangelo –, plötzlich wird es ganz

banal: eine Mauer ist eine gemauerte Mauer. Die sollte so stark erscheinen, dass Michelangelo oben einen schweren Deckel darauf legt, fast wie die Decke des Nationalmuseums, um zu zeigen; diese Wand ist stark, obwohl sie nur aus Backsteinen aufgemauert ist.

Vor demselben Problem steht Mies, wenn er den Strich auf dem Plan in Materie übersetzen will. Der Barcelona-Pavillon ist nahe beim Palazzo dei Diamanti in Ferrara: Der Stein ist immateriell, insofern als er ein Edelstein ist. Aber das führt ja nicht weiter. Wir können nicht alles aus Edelsteinen bauen. Wir müssen irgendeinmal auch normale Wände bauen. In Stuttgart hat Mies eine Wand aufgemauert und dann geputzt. Also das Übliche: Das Materielle, der Backstein, und drüber die Haut des Putzes; so ist das Material weg. Der Strich auf dem Plan ist wieder ein Strich, nämlich die Putzhaut. Aber das befriedigte nicht. Darum dieser Sprung zum Stahl und Glas und geschliffenem Granit, um die Paradoxie der Unmöglichkeit der Abstraktion mitzuteilen.

Nur zur dritten Schicht, nämlich zur Schicht der *Utopie des Baukastens*. Sie führt uns zu der Frage: Ist Architektur im Industriezeitalter möglich? Das Problem unseres Zeitalters ist ja die Vorfabrikation. Sie ist ein Traum, sie ist eine Utopie. Alle Modernen haben davon geträumt. Bei der Vorfabrikation geht es nicht mehr um Material, da geht es um Produkte, die man in der Fabrik kaufen kann. Sie sind zusammensetzbar durch Normung. Jedes Kind weiss, dass das nicht geht. Es hat von Onkel Hans einen Baukasten gekriegt, und Tante Frieda hat auch einen gebracht, aber die beiden Baukästen gehen nicht zusammen.

Die Realität ist noch viel schlimmer als das Spiel. Die Montage von schweren Wänden ist etwas anderes als die kleinen Bauklötzchen im Kinderzimmer. Da geht es um Gewichte und Verschlüsse. Es gibt ein paar Firmen, die haben ein brutales System, mit dem sie bauen, und zwar bauen sie immer dieselben unbefriedigenden und langweiligen Häuser. Und es gibt als Alternative nur die handwerkliche Produktion. Ich verstehe das Werk von Mies auch hier abbildend. Er bildet den Schein des Baukastens ab. Aber doch immerhin so, dass einige Nachfolger etwas damit anfangen können. Ich möchte einfach drei Namen nennen, weil ich hier die Fragestellung in die Gegen-

wart verlängert sehe. Ich möchte zuerst den Namen eines Architekten nennen, der unlängst verstorben ist, nämlich Segal, bei dem nun das Miesische kostbare Material zum billigsten Material geworden ist, zur Latte. Segal ist der Mies der Latte geworden und hat in England mit Arbeiterfamilien zusammen einfache Häuser gebaut aus Brettern und Dachlatten. Ich meine, das sei eine mögliche Anwendung der Lehre von Mies, der Gegenpol der Kostbarkeit, die äusserste Einfachheit des Materials.

Ein Abbild der Unmöglichkeiten des Baukastens, meine ich, sei heute das Werk des französischen Architekten Chemetoff, insbesondere sein Eisportpalast, bei dem er die Unmöglichkeit des Marktes zeigt, indem er das Unmögliche möglich macht und verschiedenste Produkte zusammenkauft und sie einfach zusammenbaut. Chemetoffs Fassaden stimmen, weil sie nicht stimmen, weil man sieht, dass er zusammengekauft hat, was nicht kompatibel ist.

Schliesslich nenne ich die Bauten von Gerngross und Richter in Wien, bei denen Miesens Gedanke vom leichten Verschluss, dem leichten Bindeglied zwischen eigentlich nicht Zusammenfügbaren abgebildet ist. Und nun komme ich zu dem, von dem ich meine, dass es heute der klassischen Ruine entspricht. Die Trauer der Klassizisten darüber, dass das Vollendete nicht möglich ist, die sie schliesslich dazu übergehen hiess, anstatt Paläste zu bauen, in den Gärten der Fürsten künstliche Ruinen aufzustellen – Erinnerungen daran, dass das Vollendete nicht möglich sei – der entspricht bei uns die Bricolage. Das Basteln von Gerngross und Richter, von Chemetoff und von Segal, dieses Unvollkommene ist das Signal, dass wir nachdenken müssen über die Möglichkeit von Architektur unter den Bedingungen nicht mehr des Materials, sondern des käuflichen Fertigproduktes.

Nun komme ich zur vierten und letzten Schicht, die ich hier aufdecken möchte. Ich nenne sie *das Erinnerungsmodell*. Seine Frage lautet: Ist Fortschritt möglich, nachdem Mies so nahe an das Vollkommene gekommen ist? Wir als Postmoderne schauen auf Mies. Nun sagte ich schon, dass Mies seine Eisenträger als Säulen sah. Diese Codierung stammt von Behrens. Er hat sie ganz explizit und lehrhaft vorgeführt an dem Turbinengebäude für AEG. Mit dem ungeheuren Monolithen des Da-

ches und den seitlichen Stahlträgern schafft er einen neuen Code. Dieser Code verbindet sich mit der Philosophie der AEG-Werke und seines Leiters Rathenau, es seien nämlich an die Stelle der Herzogtümer die Industriekonzerne getreten und anstelle der Fürsten die Industrieführer. Behrens ergänzt nun: und an die Stelle von Säulen Eisenträger. Im Kreis von Behrens wird also mitgeteilt, dass wir beauftragt sind, einen Klassizismus des Eisens zu schaffen; und dieser Klassizismus steht vor der Frage, vor welcher jeder Klassizismus steht: Gibt es einen Fortschritt, oder kann man das einmal Erreichte nicht über treffen? Im 17. Jahrhundert, zur Zeit Ludwigs XIV., haben Blondel und Perrault über diese Frage gestritten; sie stritten über scheinbare architektonische Spezialfragen, aber in Wirklichkeit ging es ihnen um die Menschheitsfrage: Gibt es den Fortschritt, oder bewegt man sich im Kreise? Wenn man sagt, die Alten haben alles gewusst, es ist uns höchstens gegeben, in ihre Nähe zu kommen, die Alten haben die Naturgesetze gekannt und wir können sie nur erraten, indem wir die Alten nachahmen, dann gibt es auch keinen Fortschritt. Wenn wir sagen, Mies ist das Maximum dessen, was wir in der Architektur erreichen können, so entspräche das der Position von Blondel. Dagegen hat Perrault gesagt, die Regeln der Architektur sind relativ, und sie sind kritisierbar. Wir können bessere Regeln erfinden. Das Erfinden solcher Regeln bedarf einer partiellen Bewusstheit und damit einer partiellen Blindheit, welche die Dinge weblendet. Wir erhalten dadurch ein partielles Gelingen. Dieses partielle Gelingen ist das, was uns möglich ist. Im besten Falle lässt es eine Struktur entstehen, die die Naturgesetze des Tragens ahnen lässt, aber es ist keine endgültig richtig gemachte Baukunst.

Ich glaube, so verstehen wir Mies heute richtiger. Er hat nicht gemeint, es sei jetzt das Richtige gefunden und er könne die endgültige Struktur herstellen, sondern er wollte eine Ahnung von der Vollendung geben dadurch, dass die Botschaft dieses Bauens transparent wird zur Geschichte der Architektur. Wir erkennen, dass Mies, indem er modern baut, Traditionen öffnet und uns einführt in die Probleme der Akademisten. Die Vollendung besteht nicht im Darbieten des Vollendeten, sondern in der Anrufung der klassischen Architekturtradition.

Lucius Burckhardt