

Dr. Edith Farnsworth im Wald

Autor(en): **Kirchengast, Albert**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Pamphlet**

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 14: **Mies als Gärtner**

PDF erstellt am: **21.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-984670>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DR. EDITH FARNSWORTH IM WALD

Albert Kirchengast

«Nichts, was sich addieren lässt, hat ein Ende in Fülle.»

Nicolás Gómez Dávila

Emil Kaufmann lässt die architektonische Moderne im 18. Jahrhundert beginnen und folgt damit dem Epochenverständnis der Geisteswissenschaften. Von *Ledoux bis Le Corbusier*¹ ist der Titel seiner viel beachteten Skizze. Er könnte auch «Von Boullée bis Mies van der Rohe» lauten. Obgleich der Zeitgenosse von Ledoux darin nur ein einziges Mal Erwähnung findet und Mies van der Rohe – im Gegensatz zu Berlage, Le Corbusier, Loos, sogar Neutra – überhaupt keine Würdigung erfährt. Kaufmann erklärt den Übergang vom französischen zum englischen Garten aus derselben Selbstverständlichkeit, mit der er um 1800 eine neue, aufklärerische Bewegung im Bauen ausmachen will, die auf «Autonomie der Formen» setze. Der Pflanze sollte künftig ebenso ihr Recht auf natürliches Wachstum zukommen, wie das Bauwerk auf Simse, Pilaster und dergleichen historischen Zierrat verzichten müsse. Stein wird wieder Stein und Pflanzen umschmeicheln elementare Bauklötze, während ein Fluss sie gelegentlich sogar durchfließt.²

Die mimetische Objektivierung des Baukunstwerks durch Rückgriff auf die Natur war hingegen noch im vorrevolutionären Manifest des Abbé Laugier, dem *Manifest des Klassizismus* von 1753, präsent: «Die Architektur ist wie alle anderen Künste beschaffen, d.h. ihre Prinzipien beruhen auf der einfachen Natur, und das Verhalten der letzteren bestimmt klar die Regeln der ersteren.»³ Dieser bestimmte Ton, mit dem er sein Traktat eröffnet, leitet einmal mehr eine Erzählung der Urhütte ein – der Legitimation von Säule, Gebälk und Giebel aus dem Fundus der Natur. Aus der Natur wird das konstruktiv Wesentliche, ergo architektonisch Schöne, abgeleitet.⁴ Das Frontispiz der zweiten Auflage des Essays verdeutlicht das einprägsam: Seltsam unentschieden zwischen Gewächs und Gebäude entwickelt sich darauf die Urhütte, das «erste Haus», aus vier Bäumen; der Giebel streckt sich zwischen knorrige Baumkronen, so dass mancher hier Kaufmann antworten hört, der für die Moderne

1 Kaufmann, Emil: *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Wien/Leipzig 1933.

2 Vgl. ebd., S. 45f.

3 Laugier, Marc-Antoine: *Das Manifest des Klassizismus*, Zürich/München 1989, S. 33. – *Essai sur l'architecture*, Paris 1753.

4 Vgl. ebd., S. 34f.

klar macht: «Da die Eigengesetzlichkeit des Stofflichen anerkannt wird, hören die Umdeutungen der toten Materie in organische Gebilde auf (...).»⁵

Laugier bricht zwar mit der antik-pythagoräischen Proportionslehre und überträgt Strukturgesetze der Natur in die Tektonik des Bauwerks, Kaufmanns «Revolutionsarchitekten» entzündeten sich aber an einer nochmals anderen Natur. Sie ist ästhetisch erfahrenes Vis-à-vis und zugleich Komplement des architektonischen Artefakts. So bleibt ihr weiterhin eine wesentliche Rolle zugesprochen, wie Étienne-Louis Boullées Schrift *Architecture. Essai sur l'art* bezeugt. Diese hätte nur wenig nach derjenigen seines Laienkollegen Laugier erscheinen können, wäre sie nicht in der Bibliothèque Nationale bis ins Jahr 1933 verschollen.⁶ Er reduziert darin den Baukörper auf «Platonische Körper» und argumentiert – bei zeittypischem Hinweis auf eine offenbar allen gegebene «Vernünftigkeit» – mit der Symmetrie des menschlichen Gesichts, wenn es ihm um den hohen Stellenwert der Symmetrie für die Architektur zu tun ist; desgleichen bei der notwendigen Regelmässigkeit in der Komposition.⁷ Den entscheidenden «Charakter» zu treffen schliesslich, erfordere einen Blick nach Draussen, in die Natur: «Ihre Wirkung ist es, die die Poesie der Architektur entstehen läßt.»⁸ Allerdings beruht dies auf dem Gefühl des Betrachters – im Sinne der «sensualistischen Ästhetik» rückt das empfindende Subjekt ins Zentrum solcher Überlegungen.⁹ Im Lauf der Jahreszeiten sind für Boullée jene Stimmungen angelegt, die auch das Leben des Menschen mit seinen möglichen Wechselfällen begleiten. Erst dies verbürgt die Notwendigkeit ihrer Entsprechung im architektonischen Ausdruck diverser Bauaufgaben, mit denen sich sein Traktat in Wort und Bild auseinandersetzt.

5 Kaufmann (1933), S. 45.

6 Vgl. die Einführung zur deutschen Ausgabe von Adolf Max Vogt. In: Boullée, Étienne-Louis: *Architektur. Abhandlung über die Kunst*, Zürich/München 1987, S. 9-41.

7 Ebd., S. 60.

8 Ebd., S. 65.

9 «Für Boullée besteht dieses System der Gestaltungsgesetze in der Nachahmung der gesetzmässigen Wirkungen der Naturscheinungen auf den Betrachter. So wie im Landschaftsgarten

ist auch in der Architektur das Ziel des Künstlers nicht mehr die Nachahmung der Naturobjekte und ihrer Gesetzmässigkeiten, sondern es geht ihm um die Imitation der Naturwirkungen, das heisst, um den Ausdruck seines eigenen Verhältnisses zur Natur, und dessen Vermittlung für andere.» Zitiert in: Lehner, Dorothea: *Architektur und Natur. Zur Problematik des Imitatio-Naturae-Ideals in der französischen Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts*, München 1987, S. 128.

Kurz, die Poesie der Baukunst liegt im «Mettre la nature en oeuvre», wie Boullée sein Prinzip nicht ganz unpoetisch fasst.¹⁰ «Wenn man sie (hingegen) in ihrem ganzen Umfang verstehen will, erkennt man, daß Architektur nicht nur die Kunst ist, Bilder durch die Anordnungsweise von Körpern zu schaffen, sondern daß sie auch in dem Können besteht, die gesamte, verstreute Schönheit der Natur zu vereinigen, um sie in ein Kunstwerk umzusetzen. Ja, ich kann es nicht oft genug wiederholen, der Architekt muß die Natur in der Kunst zum Ausdruck bringen.»¹¹ In der naturästhetischen Erfahrung des modernen Subjekts, der Korrelation des Erlebnisses schöner Natur mit dem Bauwerk, das die Natur ins Werk setzen sollte, zeigt sich ein entscheidendes Moment von Modernität. Doch wie wäre dies jenseits der utopischen Pläne des französischen Künstlerarchitekten zu verstehen?

Die direkte Verbindung ins 20. Jahrhundert findet sich in einer der spärlichen Äusserungen Mies van der Rohe. Es ist allerdings eine in dieser Hinsicht bemerkenswerte Antwort, die 1958 auf Christian Norberg-Schulz' Frage folgt: «Auch die Natur sollte ihr eigenes Leben leben. Wir sollten uns hüten, sie mit der Farbigkeit unserer Häuser und Inneneinrichtungen zu stören. Doch wir sollten uns bemühen, Natur, Häuser und Menschen zu einer höheren Einheit zusammenzubringen. Wenn Sie die Natur durch die Glaswände des Farnsworth-Hauses sehen, bekommt sie eine tiefere Bedeutung, als wenn Sie außen stehen. Es wird mehr von der Natur ausgesprochen – sie wird Teil eines großen Ganzen.»¹²

Ein Haus als Empfänger der umliegenden Natur, das seine Kompletierung zu einem «grossen Ganzen» erst aus der ästhetischen Erfah-

¹⁰ Vgl. Köppler, Jörn: *Sinn und Krise moderner Architektur. Zeitgenössisches Bauen zwischen Schönheitserfahrung und Rationalitätsglauben*, Bielefeld 2010.

¹¹ Boullée (1987), S. 64f.

¹² Norberg-Schulz, Christian: «Ein Gespräch mit Mies van der Rohe», in: *Baukunst und Werkform*, II, H. 6, S. 615-618. In: Neumeyer, Fritz: *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlin 1986, S. 405.

¹³ Mit Ausnahme des Robert-McCormick-Hauses in Elmhurst, Illinois, 1951/1952, sind die Einfamilienhäuser Caine Haus und Haus mit vier Säulen, beide 1950, Projekt geblieben. Vgl. die Werkliste in: Blaser, Werner: *Mies van der Rohe*, Basel 1997. Ausserdem betreffen sie offenbar andere

Fragestellungen, etwa die serielle Fertigung und modulare Bauweise. Mies äussert sich weiter über die Zwänge bei der Entwicklung der nachfolgenden Haus-Projekte – was dem Farnsworth-Haus noch stärker einen Ausnahmestatus einräumt: «Später habe ich ein Glashaus entworfen mit fünf Schlafzimmern und fünf Badezimmern und sogar Dienstbotenzimmern. Es war gewiss eine schwierige Aufgabe, dieses Haus auf einem offenen Grundriss zu entwickeln. Aber es ist möglich: man muss nur sehr viel härter daran arbeiten.» In: Lehmann, Conrad Roland: «Mies van der Rohe: Ich mache niemals ein Bild», in: *Bauwelt*, 1962, H. 32, S. 884-893.

hrung der Natur zu erhalten scheint, die wiederum selbst mit Hilfe der Architektur zum ästhetischen Gegenüber verwandelt wird.¹³ Diese Deutung wechselseitiger Abhängigkeit nähert Mies van der Rohe das Farnsworth-Haus über einen naturästhetischen Zusammenhang den Ideen der französischen Revolutionsarchitekten.

Edith Farnsworth und Ludwig Mies van der Rohe begegnen einander im Winter 1945 bei gemeinsamen Bekannten.¹⁴ Seit sieben Jahren ist er in den USA, seit einem Jahr amerikanischer Staatsbürger. Über zwanzig Jahre wird er der Architekturabteilung des Illinois Institute of Technology (IIT) – dessen Campusanlage er wenig zuvor entwickelt hat – als Dekan und durch seine Architekturlehre eng verbunden bleiben. Es ist ein Schlüsselmoment in seinem Schaffen: An der Architekturabteilung des Museum of Modern Art (MoMA) in New York würdigt ihn eine von Philip Johnson ausgerichtete Personale; die Chicagoer Verbindung zu Herbert Greenwald begründet eine umtriebige architektonische Praxis, in der einflussreiche Typologien entwickelt werden.¹⁵

Der etwa vier Hektar grosse Bauplatz des Farnsworth-Hauses, seinem nach fünfzehn Jahren erstem realisierten Wohnhaus, liegt relativ abgeschieden in der Prairie-Landschaft des Mittelwestens, einer für die Chicagoer Gesellschaft untypischen Feriengegend gut neunzig Autominuten von der Millionenstadt entfernt; auf einem Waldgrundstück am idyllischen Fox River und nicht etwa am Ufer des Michigansees. Im Mies

14 Fünf Jahre nach dem Zusammentreffen von Bauherrin und Architekt ist das Objekt fertig gestellt und die anfangs freundschaftliche Beziehung zerbrochen, wovon nicht nur der Briefwechsel berichtet, sondern gemeinsame Gerichtstermine. Das Bauwerk sprengte auf Kostenebene die Investitions-Bereitschaft Edith Farnsworths. Verwendet wurden aufwändige Techniken und teure Materialien: Die Stahlteile wurden durch Sandstrahlen geglättet, Schweisspuren abgeschliffen, die Elemente dann verzinkt und weiss gestrichen; als Bodenbelag römischer Travertin, für das zentrale Möbel Primaveraholz und für die Vorhänge feinste Seide verwendet. Vgl. Schulze, Franz: *The Farnsworth House*, o. O. 1997, S. 12f.

15 Sechs seiner vierzehn Chicagoer Wohnhochhäuser realisieren sie gemeinsam. Den Auftakt der

fruchtbaren Zusammenarbeit, in der Mies seinen Typus für das moderne Hochhaus entwickelt und sich in die Reihe der Architekten der Chicago School stellt, bilden die Promontory Apartments, bei denen er 1946-1949 noch ein Stahlbetonskelett mit Backsteinfeldern ausfücht, doch bereits eine Entwurfsvariante in Stahl und Glas vorlegt. Es folgen ab 1948 in Chicago die Lake Shore Drive Apartments 860-880 und 900-910, die Commonwealth Promenade Apartments 1953-1956, wie auch das Chicago Federal Center, 1959-1973, die Lakeview Apartments 1960 und das IBM Building 1967-1970. Vgl. Schulze, Franz: *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, Chicago/London 1985, S. 239ff. Vgl. auch Cohen, Jean-Louis: «Chicago und die amerikanische Erfahrung (1938-1956)», in: Ders.: *Ludwig Mies van der Rohe*, Basel/Berlin/Boston 1995.

van der Rohe Archiv befindet sich ein seltenes Aquarell aus der Hand des Architekten. Es zeigt den fragilen Eisenskelettbau, der die Wiesenfläche nur punktuell berührt, vor drei Bäumen «schwebend».¹⁶ Drei kolorierte Laubbäume überragen die bleiche, feine Apparatur und gewinnen Lebendigkeit durch ihr scheinbar vom Wind bewegtes Laub – bleiben hier nicht bloss Strichzeichnung. Das Schweben des Baukörpers zwischen acht Doppel-T-Stützen in circa 1,5 Meter Höhe über dem Erdboden war eigentlich eine Massnahme gegen das Frühjahrs-Hochwasser, bot aber vor gelegentlichen Überflutungen keinen Schutz.¹⁷ Die zwei Platten, Dach und Fussboden, spannen auf einer Grundfläche von 23,5 x 8,5 Meter einen rund drei Meter hohen Raum auf. Vorgelagert, aber um ein Joch versetzt und vertieft, liegt ein nicht überdachtes Podest von circa 17 x 7 Meter, so dass jeweils vier Treppenstufen diese Ebenen und den Erdboden voneinander trennen. So radikal das Farnsworth-Haus uns noch heute erscheint, lässt Mies doch Ideen aus dem Baukasten alter, nicht realisierter Entwürfe an ihm reifen. Die Wohnhalle in den Studien zu Haus Gericke von 1932 kann als Vorläufer des Glaskubus von Plano gelten – wie ein Finger ragt er auf der perspektivischen Skizze¹⁸ in eine zur Kurfenlinie abstrahierte Landschaft. Zurückgebunden an den massiven Hauskörper, der sich wiederum durch die Garagen mit der Zivilisation verknüpft, ist er das exponierteste Bauglied, von dessen Längsseite sich die Perspektive auf den Berliner Wannensee eröffnet. Indes zeigen andere Blätter des Berliner Projekts die durch Addition von Räumen – mit teils voll verglasten und teils opaken Wandflächen – geschickt moderierte Staffelung von Innen und Aussen. Der bildhafte Fernblick auf den See ist nur einer von vielen Bezügen.¹⁹

16 Im Konvolut der «Garland-Edition» Franz Schulzes von 1992 ist es sogar das einzige Aquarell: Aufriss (Nordseite), um 1946, Bleistift und Wasserfarbe auf Transparentpapier, 33 x 63,5 cm, 716.63, Mies van der Rohe Archiv, MoMA.

17 Die bislang wohl verheerendste Überschwemmung vom Juli 1996 ist in erschreckenden Bildern dokumentiert. Man begegnet den eher zunehmenden Hochwässern durch eine Einsatzgruppe vor Ort, die im Falle Möbel wegräumt und die – umgebauten – Holzpaneele aushängt. Stockflecken an

den Vorhängen und der Zustand der Travertinplatten zeigen eine in Mitleidenschaft gezogene Bausubstanz.

18 Ansicht von Süden, Bleistift auf Durchschlagpapier, 21 x 30 cm, 42.26, Mies van der Rohe Archiv, MoMA.

19 Vgl. die Perspektivischen Innenansichten des Wohnraums und Wohngartens, Bleistift auf Zeichenkarton, 49,5 x 64,8 cm, 703.63 und 702.63, Mies van der Rohe Archiv, MoMA.

Die Loslösung des Gebäudekörpers vom Erdboden entwickelt Mies hingegen noch früher, beim «Landhaus in Eisenbeton» aus dem Jahr 1923. Eine Pastellkreidezeichnung²⁰ stellt die Schlitze im Sockelbereich des massiven Volumens wie eine Fingerübung zur Beherrschung des Baustoffs dar, der zu doch noch recht schwerfälligem Schweben verhilft. Das ausladende Vordach wie die Dimension der mehr als zwei Meter langen Zeichnung bestätigen den demonstrativen Charakter des Entwurfs.

Wolf Tegethoff liest die Entwicklung von Mies' Wohnhäusern im Hinblick auf die bildhafte Inszenierung der umliegenden Landschaft.²¹ Beispielsweise der Entwurf für ein «Haus in den Bergen» Südtirols, nahe Meran, nach Philip Johnson auf das Jahr 1934 zu datieren, verstärkt seine These. An einem fiktiven Ort streckt sich der Baukörper als rahmendes «L» – wie ein Gerät, das den Bildwinkel auf das Bergpanorama bestimmt – in die Gegend.²² Als Mies noch aus Europa nach New York pendelt und in Verhandlungen mit dem damaligen Armour Institute in Chicago steht, entwickelt er sein erstes amerikanisches Wohnhausprojekt, sozusagen den Vorläufer des Hauses für Edith Farnsworth, das Resor-Haus am Snake River in Jackson Hole, Wyoming. Die collagierte Entwurfsstudie für das Gebäude reduziert die Landschaft tatsächlich auf ein entferntes Bild, vor das die Reproduktion eines Gemäldes von Paul Klee geklebt wird.²³ Die erwähnte Aquarellstudie mit dem purifizierten technischen Gebilde, das wie ein Antagonist der kugeligen Bäume anmutet, verschweigt dessen besonderen, nunmehr realen Bauplatz.²⁴

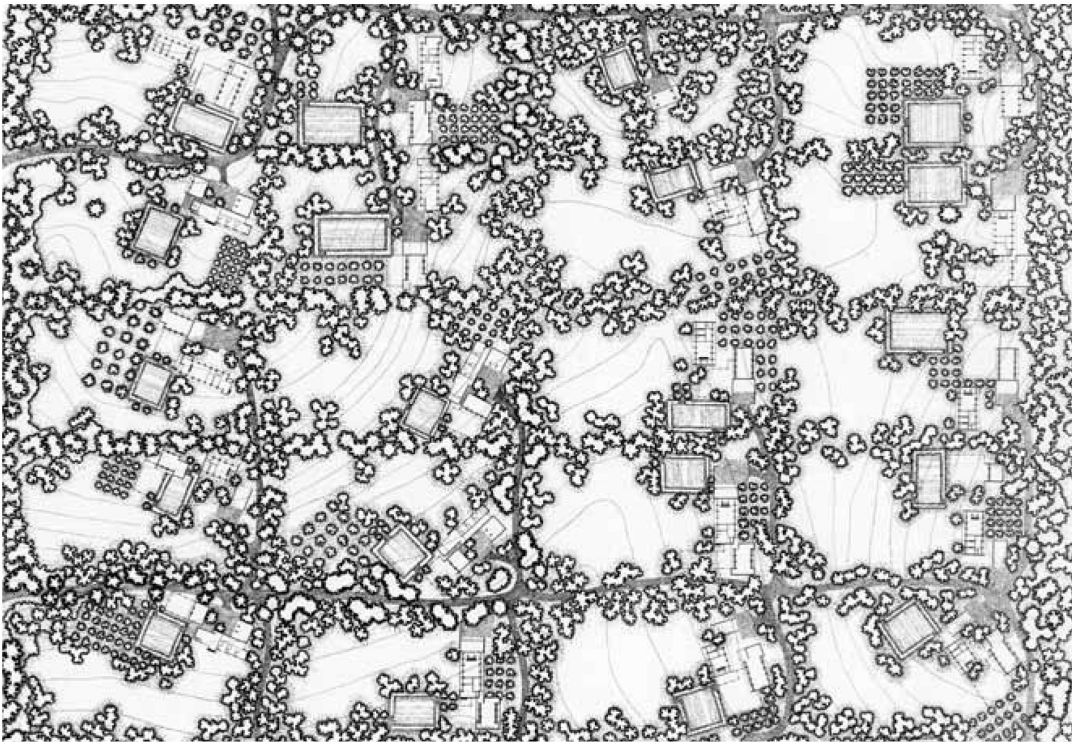
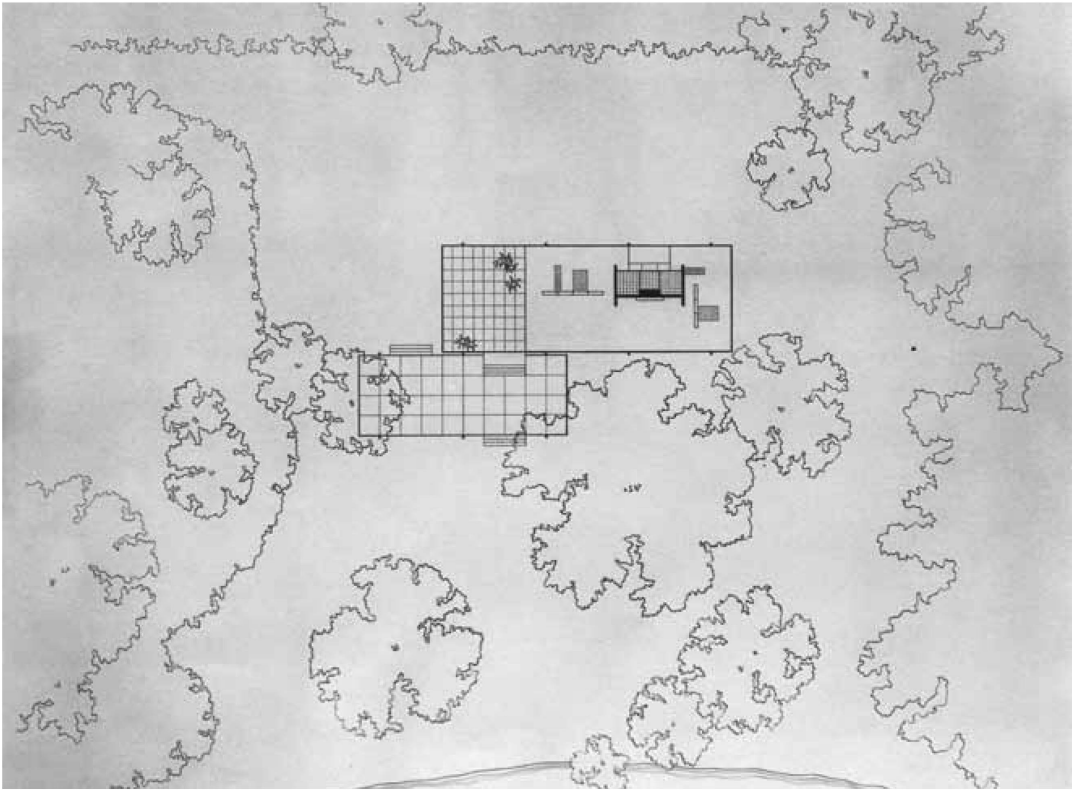
20 Vgl. die Präsentationszeichnung (weisse Version), Bleistift und Pastellkreide auf Zeichenpapier, 85,8 x 228 cm (!), 12.4, Mies van der Rohe Archiv, MoMA.

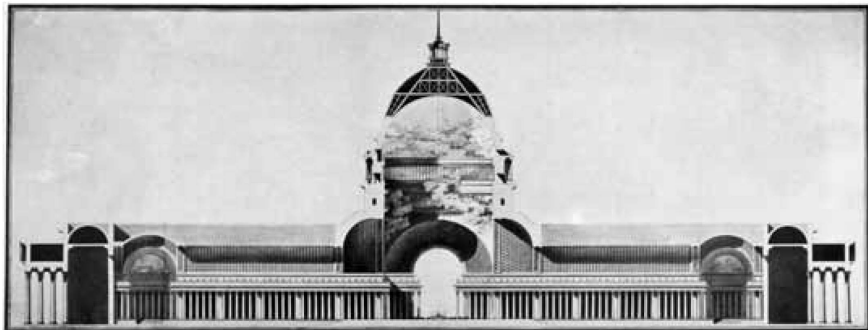
21 Wolf Tegethoff untermauert den bildlichen Bezug durch einen Verweis auf Dagobert Freys «Wesensbestimmung der Architektur», da nämlich ein Gegenstand, der durch eine Öffnung gesehen werde, automatisch bildhaften Charakter annehme. Vgl. Tegethoff, Wolf: *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte*, Essen 1981, S. 129, FN 21. In seiner Ausführung betont er den Bildcharakter der von Mies inszenierten Landschaften und sieht das Haus Resor mit dem in die Perspektiven collagierten Klee-Gemälde als Indiz an, dem das Farnsworth-Haus als Steigerung und Höhepunkt nachfolgt.

22 Bestärkt wird die Annahme, durch die Darstellung bei Ludwig Glaeser, der sich auf die Sommerurlaube von Ada Mies in Südtirol bezieht; in der Nähe von Meran, von einem Feriendorf aus, soll der Architekt besonders den Fernblick genossen haben. In: Glaeser, Ludwig: *Ludwig Mies van der Rohe. Drawings in the collection of the Museum of Modern Art*, New York 1969, o. S.

23 Zur vertieften Auseinandersetzung vgl.: Stierli, Martino: «Mies Montage. Mies van der Rohe, Dada, Film und die Kunstgeschichte», in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Berlin/München, 3 (2011). – Sonderdruck.

24 Es scheint, als haben seine Hofhausstudien ein Pendant in der «freien Natur» gefunden.









Das Farnsworth-Haus steht inmitten einer Lichtung, auf einem offenbar nicht nur im Lauf der Jahre, sondern auch auf den Entwurfszeichnungen abwechselnd stark bewaldeten Grundstück. Offenbar wurde nur im unmittelbaren Nahbereich des Hauses in die Vegetation eingegriffen. Vergleicht man die überlieferten Lagepläne miteinander, scheinen die Bäume willkürlich hinein gesetzt – je Blatt in Lage und Anzahl verschieden. Der Saum des Waldes umgürtet das Bauwerk somit unterschiedlich stark. Dies mag weniger auf Vernachlässigung des landschaftlichen Aspekts, als vielmehr auf eine dezidierte gestalterische Position hinweisen: Der gewünschte Ort ist eben die Lichtung im Wald.²⁵

So führt die Orientierung des Baukörpers längs des Flusses in die Irre, denn es wird kein Flusspanorama inszeniert, sondern ein Objekt inmitten der archetypischen Lichtung positioniert. Der an sich prominente Flussprospekt verschwindet beinahe zur Gänze hinter dichter Ufervegetation.²⁶ Für die Intention eines das Haus umgreifenden Waldraumes gibt es weitere Indizien.

Bei der Findung der endgültigen Figur des Funktionskerns – durch den sowohl Kamin wie Küchenzeile als auch die Badezimmer und der zentral gelegene Technikraum zusammengebunden werden – scheinen im Entwurfsprozess Unsicherheiten aufgetreten zu sein, worauf zahlreiche voneinander abweichende Skizzen hinweisen.²⁷ Er entwickelt sich nicht als eine das Blickfeld definierende Rückwand, wie man sie etwa bei dem von Mies geschätzten Karl Friedrich Schinkel und der Anlage von Schloss Charlottenhof in Potsdam kennt: Zeltdach und halbrunde Mauer lenken dort den Ausblick auf den Hauptbau und die mit Peter Joseph Lenné gestaltete Landschaft.²⁸ Mies findet zwar zu einer «klassizistischen», wenn auch auf Ebene der Funktion paradoxen

25 Vgl. die Blätter 737.63, 4505.159, 4505.169, Mies van der Rohe Archiv, MoMA. Das grundlegende Lichtungsmotiv entwickelt Ludwig Hilberseimer, der am IIT und für einzelne Projekte mit Mies van der Rohe zusammen arbeitet und ist in der «Prairie-School» ausgeprägt. Vgl. vor allem Projekte Alfred Caldwells, der ebenfalls mit beiden in Kontakt steht.

26 Vgl. 4505.115, Mies van der Rohe Archiv, MoMA. Diese Variante des Lageplans entwickelt sowohl die Lichtungs-Idee als auch die Perspektive des Flusses

und verbindet den bildhaften und raumhaften Aussenbezug. Vom Wald umschlossen lenkt dieser auf ein hervorragendes Stück Natur.

27 Vgl. 4505.1, 4505.5, 4505.6, 4505.7, 4505.8, 4505.10, 4505.32, Mies van der Rohe Archiv, MoMA.

28 Ähnliches entwickelt Mies für den durch ein hölzernes Halbrund gefassten Essbereich im Haus Tugendhat in Brno, deren absenkbare Glasfront sich auf die talseitig entwickelnde Parklandschaft ausrichtet.

Lösung. Symmetrisch lagern sich zwei Badezimmer an die Flügel des Funktionskerns, allein durch die Ausstattung der Nassräume voneinander unterschieden: hier Badewanne, da Duschkabine. Frau Farnsworth hatte die Qual der Wahl. Im Innenraum vermitteln sich auf diese Weise aber drei gleichwertige Aussenraumbezüge; nur an der Nordseite rückt der als Küche abgesonderte Bereich näher an die Glaswände, was dem Eindruck eines vollends umschliessenden Aussenraumes keinen Abbruch tut, sondern nur bestärkt. Zudem dringt die Vegetation an den Schmalseiten bis an Glasfront und Plattform heran. Dementsprechend sind im Mies van der Rohe Archiv keine Perspektiven mit Blick auf den Aussenraum erhalten, wie auch bei den anderen hier besprochenen Projekten. Hingegen existiert eine perspektivische Darstellung, die das Haus selbst, losgelöst von der Umgebung, als fragiles Stabwerk zeigt.²⁹ Deutbar wiederum als «Raumkapsel», die in einer durch wenige Eingriffe manipulierten Wildnis³⁰ gelandet ist.

Die in die Gebäudeecken gesetzten Stützen verhindern zudem die eindeutige Rahmenwirkung der Gebäudekanten beim Blick nach Draussen. Das spätere «Fifty by Fifty-Haus»-Projekt³¹ zeigt eine Steigerung dieses Motivs, wenn auf richtungsunabhängigen, quadratischen Grundriss die Stützen in der Seitenmitte gesetzt werden – wie eine sperrende Schranke. Die mögliche Perspektive auf den Aussenraum, als nur eine Variante des Naturbezugs, stellt sich über das Gebäudeeck ein, denn so erst erhält der Betrachter den nötigen Abstand. Es eröffnet sich dabei ein «raumhaltiger Blick», der ein Stück Innenraum in die Ansicht aufnimmt.

Doch am entschiedensten ist das Bauwerk dem gemeinsamen raumhaften Erleben von Aussen und Innen durch die «Promenade architecturale» verpflichtet: Das Sich-Abheben vom Erdboden beim ersten Podest, das Unter-ein-Dach-Gehen mit Erreichen der Loggia auf der

29 Perspektivische Skizze (Nordansicht), Bleistift auf Konzeptpapier, 15,2 x 21,5 cm, 4505.2, Mies van der Rohe Archiv, MoMA.

30 Fotografien des Bauplatzes aus unterschiedlicher Zeit zeigen einen veränderlichen Vegetationsbestand. Unter «Wildnis» verstehe ich daher keinesfalls eine ahemerobe Pflanzengesellschaft, sondern versuche gerade eine gestalterische Intention zu fassen: Die Lichtung ist ein archetypischer Eingriff des Menschen in die Natur, was die Polarität des technischen Gebildes zum Wald noch verstärkt,

insofern sie ebenfalls einen entschiedenen Eingriff darstellt, dem gegenüber dann aber – so der Eindruck im August 2011 – die umliegende Vegetation nur zurückgehalten, nicht aber forstwirtschaftlich bearbeitet wird. So herrscht in gewisser Weise doch ein landschaftsarchitektonischer Gestaltungswille vor.

31 Der Grundriss des «Glashaus mit vier Säulen» misst 50 auf 50 Fuss, also rund 15 auf 15 Meter Seitenlänge.

Höhe der zweiten Plattform, schliesslich das Hineingehen in die verglaste Raumzone suggerieren eine Distanznahme zur Natur – in deren Mitte man sich erhöht und um so dezidierter befindet.

Die von Mies in seinem eigenen Exemplar heftig bearbeiteten Briefe vom Comer See Romano Guardinis entfalten sich am Attest einer zunehmend in Zerstörung begriffenen, vorindustriellen Kulturlandschaft.³² Sie verbleiben aber nicht in reaktionärem Lamento, sondern beschwören ab dem neunten Brief den Mut zu Veränderung. Mies scheint selbst bei Guardini in seiner Bejahung der Technik Anhalt gefunden zu haben. Es herrscht eine Aufbruchstimmung, die das «Rohe» der entfesselten Kräfte einer neuen Zeit meistern möchte und auf formende Ideen noch hofft.³³ «Ich sehe Bauwerke, in denen das technische Gebilde zu wirklicher Form bewältigt ist. Diese Form ist nicht von außen herangebracht, sondern kommt aus dem gleichen Ursprung, wie das technische Gebilde selbst (...), die bloße technische Richtigkeit ist noch nicht künstlerische Form. In dieser ist vielmehr das Größere geschehen, daß der technische Apparat auf unser lebendiges Empfinden bezogen ist»,³⁴ lautet ein Zitat aus den Briefen, das von Mies selbst stammen könnte.

Schon im Zusammenhang mit seinem Chicagoer Campus-Konzept äusserte er paradigmatisch: «Es bedient sich technischer Mittel, ist aber nicht Technologie. Es ist konservativ, weil es nicht nur einem Zweck, sondern auch einem Sinn dient (...).»³⁵ Als «Sinn»-gebend könnte in diesem Fall die bauliche Verkörperung der alten Idee einer Gemeinschaft Lernender und Lehrender angesehen werden. In seiner Antrittsrede am IIT kommt Mies zu einer die Metapher des Organischen bemühen Resümee, bevor er sich auf das unter Architekten berühmt gewordene Augustinuszitat von der «Schönheit als dem Glanz des Wahren» beruft: «Wir wollen (aber) eine Ordnung, die jedem Ding seinen Platz gibt. Und wir wollen jedem Ding das geben, was ihm zukommt, seinem Wesen nach. Das wollen wir tun auf eine so vollkommene Weise, dass die Welt unserer Schöpfungen von innen her zum Blühen

³² Vgl. Neumeyer (1986), Kapitel VI.

³³ Vgl. Guardini, Romano: *Briefe vom Comer See*, Mainz 1927, S. 92 und S. 96.

³⁴ Ebd., S. 106f.

³⁵ Carter, Peter: *Mies van der Rohe at Work*, New York 1974, S. 204.

beginnt.»³⁶ Es besteht Grund zur Annahme, dass die «Natur» – als eine dem Bauwerk Sinn verleihende Instanz – verstärkt Raum in seinem Denken gewinnt, wenn sie sich in den amerikanischen Haus-Projekten von ihrer Inszenierung als «Landschaft» an oder hinter der Wand zu einem das Bauwerk raumhaft ergänzenden Gegenüber entwickelt. Konstruktion wird beim Farnsworth-Haus zur «Struktur»³⁷ erweitert und idealisiert, da die aussen angebrachten Stützen tatsächlich zum Erlebnis des «Schwebens» führen – weil das Äussere das Innere auch symbolisch zum Halten bringt. In Tradition des Revolutionsarchitekten Boullée erfährt das Konstruierte nicht nur Bestätigung aus sich selbst heraus, sondern durch Allianz mit einer ästhetisch erfahrenen Natur, in deren Mitte ein architektonischer Raum aufgestellt wird. Der Waldsaum schliesst die «geöffneten Wände» des Hauses, während er zugleich die Grenze zum Waldraum, dem «anderen Raum», markiert. Und auch die Wiese setzt erst mit einem entscheidenden Niveausprung den Travertinbelag fort. Ein Pavillon auf einer Lichtung: Die ästhetische Sensibilität, die diese in der Gartenkunst traditionsreiche Typologie für die Moderne thematisiert, wird nicht theoretisch formuliert, aber durch die Klarheit der Disposition baulich manifest.

Boullées Längsschnitt durch die «Métropole» zeigt sich versammelnde Wolken.³⁸ Keine illusionistische Rokoko-Malerei, sondern Wolken. Vom Tambour eingefangen und in der Kuppel schliesslich von gemalten Wolken empfangen. Kultur und Natur treffen in diesem räumlich vermittelten, ästhetischen Schauspiel aufeinander.³⁹ Barry Bergdoll hat festgestellt, dass der im ersten selbständigen Mies'schen Wohnhaus in Berlin in Distanz erscheinende Wald einem romantischen Ideal verpflichtet war, weil der «Mittelgrund» fehle: das Haus orientiere sich an der Ferne.⁴⁰ In Plano mag mitunter ein Bild der Natur gerahmt werden, es wird aber vor allem ihre Lebendigkeit ins Werk gesetzt,

36 Antrittsrede als Direktor der Architekturabteilung am Armour Institute of Technology, 20.11.1938. Zitiert in: Neumeyer (1986), S. 381.

37 Mies hierzu: «Wenn wir von Struktur reden, denken wir an den philosophischen Sinn. Die Struktur ist das Ganze, von oben bis unten, ins letzte Detail – alles erfaßt von derselben Idee.» In: Carter (1974), S. 231.

38 Boullée (1987), S. 62, Abb. 15.

39 Auch die Kuppel seines berühmteren Newton-Kenotaphs transformiert sich erst zu einem Sternenhimmel, wenn das Sonnenlicht durch die Öffnungen in der Decke funkelt.

40 Bergdoll, Barry: «Das Wesen des Raumes bei Mies van der Rohe», in: Riley, Terence; Bergdoll, Barry: *Mies in Berlin*, München/London/New York 2001, S. 72.

von der Mies eingangs ja eigentlich gesprochen hatte.⁴¹ Wenn Adorno meint, «Natur als erscheinendes Schönes wird nicht als Aktionsobjekt wahrgenommen»,⁴² möchte er die vorausgehende «Lossage von den Zwecken der Selbsterhaltung» betonen. Doch diesen Schritt vollzieht das schützende Bauwerk. Hier gelingt es – man darf nach Mies' intensiver Lektüre Guardinis annehmen, dass auch Fragen des Umgangs mit der modernen Landschaft dabei nicht unbedacht blieben –⁴³ das Naturschöne und das technische Gebilde nicht als Antithese, sondern füreinander komplementäre Pole zu entwerfen. Im Jahr 1930 äusserte Mies noch: «Und was ist überhaupt Schönheit? Sicherlich nichts zu Errechnendes, nichts Abzumessendes. Sondern immer etwas Unabwägbares, etwas zwischen den Dingen Liegendes».⁴⁴ Dies vollzieht es sich hier im akuten Spannungsfeld zwischen den Polen Natur und Technik: Seine lebenslange Beschäftigung mit der Frage nach dem Wesentlichen im Bauen könnte spätestens in den 1940er Jahren einer Erweiterung der verstandesmässig-rationalen Konstruktion in einen «Bereich der Vernunft» gefolgt sein, den die ästhetische Naturerfahrung seit dem 18. Jahrhundert theoretisch zu fassen suchte. Der Vorrang des Naturschönen vor dem Kunstschönen – zu dem auch jenes Klee-Gemälde zählt, das sich im Resor-Haus noch neben eine zum Bild gerahmte Natur gesellt

41 «Das Farnsworth-Haus ist, glaube ich, niemals wirklich verstanden worden. Ich selbst war in diesem Haus vom Morgen bis zum Abend. Ich hatte bis dahin nicht gewußt, wie farbenprächtig die Natur sein kann. Man muß im Innenraum mit Bedacht neutrale Töne verwenden, weil man draußen alle Farben hat. Diese Farben verändern sich fortwährend ganz und gar, und ich möchte sagen, dass das einfach herrlich ist». Lehmann (1962), S. 884f. Das gilt auch für die Stadt: «Auch in unseren Glashäusern kann man von den Wohnungen aus betrachten, wie sich der Himmel und die Stadt selbst alle Stunden verändern.» Ebd.

42 Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. Main 1970, S. 103. «Je intensiver man Natur betrachtet, desto weniger wird man ihrer Schönheit inne, wenn sie einem nicht schon unwillkürlich zuteil ward. Vergeblich ist meist der absichtsvolle Besuch berühmter Aussichtspunkte, der Prominenz des Naturschönen.» Ebd., S. 108f.

43 Am IIT in Chicago scheint die «Lichtung» im Gespräch der Professorenkollegen Mies van der

Rohe, Ludwig Hilberseimer und Alfred Caldwell eine, mehr oder weniger explizite, städtebauliche Strategie gewesen zu sein. Hierauf verweisen nicht nur die Entwürfe der Studenten, bei denen Gebäude in den Wald gesetzt werden, sondern die prominenten städtebaulichen Konzepte Hilberseimers, zu dessen Buch *The New City* Mies auch das Vorwort geschrieben hat. Mag sein, die «Lichtung» ist jener ungenannte Topos, den Mies als ordnende Figur im Städtebau seiner Zeit identifiziert, wofür Alfred Caldwell in den 1950er Jahren nicht nur wunderschöne Handzeichnungen beisteuert, sondern auch Farmprojekte mit gesellschaftspolitischem Impetus entwickelt. Vgl. Hilberseimer, Ludwig: *The New City. Principles of Planning*, Chicago 1944. Blaser, Werner: *Architektur und Natur. Das Werk von Alfred Caldwell*, Basel 1984; Ders.: *Mies van der Rohe. Continuing the Chicago School of Architecture*, Basel 1981.

44 Mies van der Rohe: «Schön und praktisch bauen! Schluss mit der kalten Zweckmässigkeit», in: *Duisburger Generalanzeiger*, 49. Jg. (1930), S. 2. Zitiert in: Neumeyer (1986), S. 370.

– ist nicht nur in der Ästhetik Immanuel Kants, sondern scheint auch im Farnsworth-Haus präsent. Anstatt der imaginären Erweiterung des Blickfelds durch ein Kunstwerk, erfährt der Innenraum seine Ergänzung in der ästhetisch erfahrenen Natur. Die Aufforderung ein «grösseres Ganzes» zu erleben, dem hierfür notwendigen langsamen – schrittweisen – sich aus der Natur Entfernen und Zurückkommen durch die bauliche Bezugnahme, betrifft ein naturästhetisch sensibilisiertes Subjekt, das nicht Gärtner, nicht Bauer ist, aber die Natur als Mass gebende, interagierende Realität begreift.⁴⁵ Weder die antike Idylle, noch die alte Idee der «villa suburbana» – die Leon Battista Alberti in der Renaissance erneuert hat und im architektonischen Garten der Berliner Frühphase auch bei Mies zum Tragen kommt – werden hier verwirklicht. Es ist es auch keine gemalte Ideallandschaft, sondern eine reale Gegebenheit, die ihre volle Bedeutung erst im Zusammenspiel mit dem technischen Artefakt erhält.⁴⁶

Der «fliessende Raum» der Moderne stellt hier somit kein Ausfliessen des Innenraums in einen gleichartigen Aussenraum dar, sondern zwei einander gegenseitig steigernde, andersartige Erfahrungsräume kommen zusammen. Beide übersteigen ihren jeweiligen Gegenstandsbereich: Der Wald wird von den schwebenden Plattformen des Farnsworth-Hauses zum naturästhetischen Phänomen verwandelt; die technische Konstruktion zur Mies'schen Struktur, weil sie sich auf ein Gegenüber ausrichtet und nicht selbstreferentiell bleibt. Das Haus verwirklicht somit ein Extrem, das den ästhetischen Naturbezug auf einer Waldlichtung für die Klassische Moderne aktualisiert, während Boullée – der eigentlich Maler werden wollte – dies nur in utopischen Gemälden andeuten konnte.

⁴⁵ Vgl. das gegensätzliche Beispiel Henry David Thoreaus, der in der Mitte des 19. Jahrhunderts ein anderes Leben der Subsistenz und politischen Opposition in der Waldeinsamkeit bei Concord suchte. Mies scheint zwar die Einmaligkeit der Umstände dieser Bauaufgabe bewusst, seine späteren Entwürfe und das städtebauliche Programm am IIT deuten aber auf die «Normalisierung» eines «Lebens im Wald» hin. Lothar Schäfer ent-

wickelt eine zeitgemässe, an Kants Naturästhetik angelehnte und aus der Naturerfahrung argumentierte, Handlungsperspektive in anschaulicher Weise: *Das Bacon-Projekt. Von der Erkenntnis, Nutzung und Schonung der Natur*, Frankfurt a. Main 1993.

⁴⁶ Vgl. Wozniakowski, Jacek: *Die Wildnis. Zur Deutungsgeschichte des Berges in der europäischen Neuzeit*, Frankfurt a. Main 1987, S. 17ff.

Eskapismus ist Mies allerdings fremd, denn Leitungspläne für Abwasser und Strom für die Versorgung in der «Wildnis» sind selbstverständlich Teil der architektonischen Planung. Wie herausfordernd nun aber eine derart exponierte Lebensweise in dem explizit für eine Person konzipierten Haus war, davon zeugt dessen eigene Geschichte.⁴⁷ Zur Ikone geworden, hat es an «Transparenz» verloren, spiegelt weniger ein gegenwärtig mögliches Verhältnis zwischen Mensch, Technik und Natur als die Schaulust seiner Besucher. Insofern ist es zu gebauten Utopie geworden.

⁴⁷ Mies hierzu: «Das Farnsworth-Haus ist ein Haus für einen einzelnen Menschen (...)» Zitiert in: Lehmann (1962), S. 884.

Ich bin Jörn Köppler für zahlreiche fruchtbare Diskussionen und Reiseleitungen zu «Mies in Berlin» sowie Martino Stierli für Literaturhinweise und Kritik in herzlichem Dank verbunden.