

Zum Tode von Ludwig Mies van der Rohe 1886-1969

Autor(en): **L.B.**

Objekttyp: **Obituary**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **56 (1969)**

Heft 10: **Architekt und öffentliche Bauten**

PDF erstellt am: **27.04.2024**

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.



Symbolkram

Die Zeitschrift «The Japan Architect», Nr. 151, widmet ein ganzes Heft den Projekten der Weltausstellung von Osaka. In einem einleitenden Artikel wird die Gesamtanlage erklärt. «... Aber die Ausstellung muß mehr sein als eine Übersicht über die Errungenschaften der Vergangenheit und den gegenwärtigen technischen Fortschritt der Völker dieser Erde.» Meinetwegen! Aber dann heißt es weiter: «Sie muß auch ein festlicher Anlaß sein, wo menschliche Wesen sich treffen können, sich die Hände schütteln und ihre Meinungen aufeinander abstimmen. Darüber hinaus muß das ganze Gelände der Ausstellung eine Plaza sein, die zur Entwicklung dieses Festivals der menschlichen Harmonie beiträgt.» Haben wir solches nicht auch schon gehört? – «Indem wir der Thematik eine Wichtigkeit zubilligen, folgen wir den Fußstapfen der Ausstellungen von Brüssel und Montreal; indem wir das Thema als ein Festival darstellen, entfernen wir uns einigermaßen von unseren Vorgängern.» Und was ist nun dieses Etwas, das über Brüssel und Montreal hinausgeht? – «Die Symbolzone, eine Anlage von 150 m Breite und 1000 m Länge, die sich von Norden nach Süden erstreckt und die Zufahrtsstraße unterbricht und den Eingang und Ausgang für die größte Zahl der Besucher bildet.» Und was zeigt man nun in dieser Symbolzone? – Das Thema «Raum». Darüber wird folgendes gesagt: «Nach einem beträchtlichen Studium des Inhaltes des Raumes haben wir ihn in drei Niveau geteilt. In die Erdoberfläche, in das Unterirdische und in das In-der-Luft.» Dem Untergrund wird die Vergangenheit, der Erdoberfläche die Gegenwart und der Luft die Zukunft zugeordnet. «Um die menschliche Kraft durch Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu führen, verwendet der Künstler Okamoto drei Türme, den Sonnenturm, den Turm der Mütterlichkeit und den Turm der Jugend, welche die ganze Ausstellung vollenden und vereinheitlichen.»

Und die Pointe? – Ja, die Pointe ist negativer Art und liegt darin, daß der Chefarchitekt des Gesamtplanes und des allgemeinen Teils und Verfasser obiger Zitate den Namen Kenzo Tange trägt und vermutlich identisch ist mit dem gleichnamigen Verfasser des «Greater Tokyo Plan». Dieser Plan hatte, auch ohne verwirklicht zu sein, seinerzeit eine große, aufrüttelnde Wirkung. Der Symbolkram von Osaka wird auch gebaut wirkungslos bleiben.

L. B.

Ludwig Mies van der Rohe in seiner Wohnung in Chicago im Sommer 1964
Photo: Werner Blaser, Basel

Zum Tode von Ludwig Mies van der Rohe 1886–1969

Unter den Pionieren der Moderne hat Mies van der Rohe am anschaulichsten, klarsten und konstruktiv am überzeugendsten gebaut. Dennoch fallen uns, wollen wir ihn und sein Werk mit einem kurzen Wort charakterisieren, nur paradoxe Formeln ein: Mies war ein materialistischer Idealist, denn er dachte vom Material her und wollte doch zur reinen, immateriellen Konstruktion; er war auch ein rationalistischer Formalist, denn er baute mit dem Verstand; aber er wußte, daß das Auge nicht nur nach den Gesetzen der Statik urteilt ... Diese Miesischen Inkongruenzen äußerten sich



nun nicht in einer Gespaltenheit seiner Architektur, sondern waren überbrückt von einer großen baukünstlerischen Weisheit, einer Gemessenheit, wie sie den oberflächlichen unter seinen Nachahmern oftmals fehlt.

Mies kam vom Material her: Der Sohn des Steinmetzen vervollkommnete sich auch in der Behandlung anderer Materialien; bei Bruno Paul lernte er das Holz kennen, bei Behrens den modernen Industriebau. Die Begegnung mit Berlage vermittelte ihm die Idee der freien, von der Konstruktion her bestimmten Materialwahl. Die Begegnung mit Paul und Behrens legte aber auch den Keim zu Miesens klassizistisch-idealistischer Stiltendenz. Diese beiden Männer hatten aus den Traditionen des biedermeierlichen Klassizismus Schinkels und aus gewissen englischen Einflüssen eine «Proto-Moderne» geschaffen, die zum herrschenden Jugendstil in formalem sowohl wie in ideologischem Gegensatz stand. Von dem inneren Widerspruch, der darin bestand, daß eine sozialreformerische Erneuerungsbewegung mit

aktuell

einem übersteigerten Qualitätsdenken gekoppelt wurde, konnte sich auch Mies nie mehr ganz befreien.

Gleich mit seinen ersten eigenen Bauten zeigte Mies, daß er einer anderen Generation angehörte als seine Meister. Seine Neuerungen waren die völlige Schmucklosigkeit, die fließende Raumanordnung und die unverhüllte Konstruktion. Dabei ließ Mies gleich ein deutliches Desinteresse an gewissen gleichzeitigen Bestrebungen der Moderne merken: Er beschäftigte sich nicht mit einem übermäßigen Funktionalismus des Grundrisses. Die Bemühungen um die praktische Wohnung, um das «Haus für das Existenzminimum», lösten bei ihm nur die Bemerkung aus: «Macht doch die Bude groß genug, damit die Leute auch drin rumlaufen können.» Mies interessierte sich für den Raum als das eigentliche Element der Baukunst und als Voraussetzung vielfacher Nutzung.

In seiner Arbeitszeit in Deutschland versuchte Mies, den Raum gewissermaßen einzufangen. Die Architektur schneidet ein Stück aus dem unendlichen Raum und macht es sichtbar: das Leere als ein Erfülltes. Dabei wird auch von Kunstgriffen nicht zurückgeschreckt: Schon vielfach wurde auf die «Überflüssigkeit» der Säulen im Barcelona-Pavillon hingewiesen, die nahe an tragenden Wänden stehen; sie weisen auf die Kontinuität des Daches jenseits der Wand hin und so auf die Größe des dargestellten Raumkubus.

In der 1937 beginnenden amerikanischen Periode verstärkte sich ein anderes Motiv: Der durch die Architektur ausgeschnittene Raumkubus wird zur Außenwelt in sichtbare Beziehung gebracht. Das Ziel ist der mathematisch-ideale, der gläserne Raumausschnitt mitten im Kontinuum des Naturraumes. Auch hier sind Kunstgriffe nötig: Mies lehrt die Kunst, mit Materialien das Immaterielle darzustellen. Das Auge will den Kubus nicht sehen, wenn man nicht zeigt, wie er «gemacht» ist – aber so ganz will es auch die Machart nicht wissen. Daher Mies' demonstrative «Lesehilfen»: die berühmten Ecken, die das Gestell immaterialisieren; die «Mullions», vorgelegte T-Träger, die so tun, als trügen sie; daher das Vokabular aus klassischen und neuen Materialien: Marmor, Travertin, Backstein, Glas, Cor-ten ...

Nachdem die Vereinigten Staaten Bauten in einem Ausmaß ermöglichten, wie sie Mies' Vorstellungswelt angemessen waren, war es Mies noch vergönnt, in Berlin die Synthese seines Lebens zu verwirklichen: offiziell ein Museum, in Wahrheit ein «gebauter Raum» schlechthin. Und da es ein «Bauen schlechthin» nicht geben kann, weist das Museum des zwanzigsten Jahrhunderts deutlich ins neuzeitliche und auf die Quellen von Mies' Schaffen, auf den romantischen Idealismus made in Germany.

L. B.