

NACHLESE ZUM 100. GEBURTSTAG
NEUE LITERATUR ZU MIES VAN DER ROHE

Jahrzehntelang zählte Mies neben Frank Lloyd Wright und Le Corbusier unbestritten zu den größten Meistern der Architektur des 20. Jahrhunderts. Während aber der Ruhm Wrights besonders in der USA über zahlreiche Publikationen von Jahr zu Jahr noch ständig wächst und auch Le Corbusier 1987 weltweit mit fast 100 Ausstellungen gefeiert wurde, hielt sich die Mies-Begeisterung im Jubeljahr 1986 ziemlich in Grenzen. Konnte bei Wright und Le Corbusier problemlos die individuelle künstlerische und innovative Leistung geehrt werden, so gilt Mies heute vielfach nur noch als Repräsentant und Urheber einer anonymen Beton- oder Stahlarchitektur, die als schnell herbeizitierter Sündenbock für alle Probleme von Industrialisierung und Technik dienen muß.

An Mies' alter Schule in Chicago, die ein fast erschreckendes Epigonentum zu einer Kuriosität unter den Architekturschulen der USA werden ließ, wurde der Meister zwar unverdrossen in verklärtem Licht eine Woche lang gefeiert, aus der gleichen Stadt kam jedoch auch die schärfste Kritik, verfaßt allerdings von zwei europäischen Propagandisten der sog. Postmoderne, Leon Krier und Maurice Culot (*The Chicago Architecture Annual* 1986, S. 13—17). Der Inhalt dieses jämmerlichen Pamphlets wäre zu vergessen, wenn er nicht so kennzeichnend wäre für den erschreckenden historischen Standort einiger sog. Postmoderner und für die Dummdreistigkeit, mit der die moderne Architektur im Interesse einer neuen Auffassung beiseitegeschafft werden soll. So erklärt Culot ausgerechnet Mies zum „Antiklassizisten par excellence“, dessen Architektur eine chaotische, barbarische und häßliche Zeit exakt ausdrücke, und stellt ihm Gabriel, Le Vau und Albert Speer als seine Ideale gegenüber. Daß sich Culot nicht entblödet, Mies anzuklagen, er hätte für den Neubau der Berliner Nationalgalerie „einen der schönsten Bauten“ von Speer abreißen lassen, kann nur den entsetzen, der noch nicht die Hymnen kennt, mit welchen Herr Krier Albert Speer als den größten Architekten des 20. Jahrhunderts feiert (vgl. Leon Krier [Hrsg.], *Albert Speer — Architecture 1932—1943*, Brüssel 1986). Anstatt Mies also Speer — deutlicher ist der Charakter sog. postmoderner Bestrebungen kaum zu fassen: der reine Ausdruck unserer technischen Welt erschreckt heute zu sehr, er soll verkleidet und neu inszeniert werden; in beidem kann man sicher von Speer lernen.

Höhepunkt der Mies-Veranstaltungen war die Ausstellung im Museum of Modern Art, zusammengestellt aus dem dortigen Mies-van-der-Rohe-Archiv, die anschließend in der Berliner Nationalgalerie zu sehen war. Da kein Katalog erarbeitet worden war, mußte die deutsche Übersetzung von Franz Schulzes termingerecht erschienener Biographie als Ersatz dienen (*Mies van der Rohe — Leben und Werk*. Berlin, Ernst & Sohn 1986. 360 Seiten mit 234 Abb., DM 98,—. Originalausgabe: *Mies van der Rohe — A Critical Biography*. Chicago und London, University of Chicago Press 1985). Wer allerdings Näheres über die faszinierenden in der Ausstellung gezeigten Zeichnungen erfahren will, muß die gleichzeitig im Garland Verlag erschienene vierbändige Publikation der Zeichnungen aus dem Mies-Archiv konsultieren (*Mies van der Rohe Archive. An Illustrated Catalogue of the M. v. d. R. Drawings in the Museum of Modern Art*, hrsg. v. Arthur Drexler, 1986). Ähnlich wie die schon vorliegende 32-bändige Gesamtausga-

be aller Zeichnungen aus der Fondation Le Corbusier liefern die vier Garland-Bände ein unentbehrliches Hilfsmittel für jede weitere Auseinandersetzung mit Mies' Bauten und Entwürfen. Zwar enthalten diese vier Bände nur die Arbeiten aus dem Zeitraum 1910—1937 und leider sind von den vorhandenen 3070 Zeichnungen nur 1722 abgebildet, aber das damit bereitgestellte Material, das erst 1964 aus der DDR in die USA kam, kann als der weitaus wichtigste Beitrag für die weitere Mies-Forschung bezeichnet werden. Sowohl die Skizzen der Vorentwürfe als auch die Werk- und Detailpläne ermöglichen erstmals, Analysen der Werkgenese oder der technisch-konstruktiven Bauplanung durchzuführen, für die früher eine Reise in das nahezu unzugängliche Mies-Archiv nach New York notwendig gewesen wäre. Die begleitenden kurzen Baugeschichten sind von Franz Schulze und Arthur Drexler, dem Herausgeber der Bände, verfaßt und liefern die wesentlichen Baudaten. Die von Tegethoff 1981 begonnene gründliche Auseinandersetzung mit Mies' Architektur — die Besprechung in der *Kunstchronik* 1984, S. 399—410, ist inadäquat — kann auf der Basis der Garland-Publikation jetzt weltweit fortgesetzt werden. Besonders dieser konkrete Bezug zu Mies als entwerfendem Architekten kommt in den übrigen vorliegenden Publikationen viel zu kurz.

Drei Arbeiten präsentieren sich als Gesamtdarstellung von Mies' Werk: Werner Blaser, *Mies van der Rohe — less is more*, Zürich und New York, Waser 1986 (184 Seiten mit zahlr. Abb., DM 78,—); David Spaeth, *Mies van der Rohe. Der Architekt der technischen Perfektion*, Stuttgart, DVA 1986 (184 Seiten mit 235 Abb. DM 84,—). Originalausgabe: *M. v. d. R.*, New York, Rizzoli 1985); Franz Schulze, *Mies van der Rohe — Leben und Werk*, Berlin 1986 (s.o.). Blaser, der bei Mies in Chicago arbeitete, präsentiert, wie schon in früheren Büchern, gleichsam den Architekten, wie dieser selbst in der 50er und 60er Jahren gesehen werden wollte. Das Buch ist als Begleiter zu einer Wanderausstellung verfaßt und zeigt mit großformatigen Abbildungen und kurzen Begleittexten eine Auswahl der berühmtesten Arbeiten. Durch eingeschobene Vergleichsabbildungen eines griechischen Tempels, der Alhambra, der King's College Chapel oder japanischer Tempel wird Mies in eine überzeitliche Sphäre der Meisterwerke der Weltarchitektur entrückt. Jede detaillierte wissenschaftliche Auseinandersetzung würde in diesem Olymp natürlich nur stören, hier herrscht weihevoller Anbetung. Der an Fakten interessierte Leser wird Blasers Bilderbuch schnell beiseitelegen, sich selbst allerdings damit um den optisch-sinnlichen Eindruck von Mies' Architektur bringen, deren Qualität subtiler Materialbehandlung und perfekter Detaillösung ihm Blasers Detailaufnahmen besser vermitteln können als viele Erklärungen und Briefmarkenabbildungen in intellektuell anspruchsvolleren Arbeiten. Eine Verbindung beider Aspekte liegt bislang leider nicht einmal im Ansatz vor.

David Spaeth studierte noch bei Mies am IIT, und auch seine Biographie zeichnet ein makelloes Bild des Helden in den von Mies selbst vorgegebenen Bahnen. Einige Interviews von Mies aus seiner späten US-Zeit werden *in extenso* wie ein Katechismus zitiert und müssen für eine Darstellung des gesamten kulturgeschichtlichen Hintergrunds, für Ausbildung, Einflüsse oder Auftraggeber genügen. Diese Art von Darstellung wäre für einen College-Reader schon dürftig genug, daß aber ein solches Produkt, dessen Verfasser offensichtlich nicht in der Lage war, die deutsche Literatur wenigstens einzuarbeiten, geschweige denn neue Forschungen zu betreiben, als großformatige Biographie auf den

deutschen Buchmarkt gebracht wird, ist ein Beispiel für eine traurige verlegerische Spekulation im Mies-Jubeljahr. Nur ein Punkt ist an der Arbeit von Spaeth hervorzuheben: er hat als einziger auf die Bedeutung von Lilly Reich für Mies' geistige und architektonische Entwicklung wenigstens verwiesen, wenn dies auch nicht weiter ausgeführt wird. Um so unverständlicher ist es, daß er in seinem Beitrag für den (noch zu nennenden) Frankfurter Mies-Katalog ausgerechnet diesen Ansatz wieder vollständig negierte (S. 32 f.).

Die Biographie von Franz Schulze darf zwar trotz ihrer Schwächen nicht in die Nähe der Arbeit von Spaeth gebracht werden, die „Colleg-Ebene“ ist aber auch hier unübersehbar: wann immer ein Name fällt, fügt Schulze eine banale Lexikon-Erklärung an, und der jeweilige zeitgeschichtliche Hintergrund wird mit Platitüden charakterisiert, die den deutschen Leser erschauern lassen: „Schinkel war das Produkt einer besonders fruchtbaren Phase in der deutschen Kulturgeschichte“ (S. 40); „Grosz und Dix arbeiteten in einem trockenen, linearen Stil, dem die malerische Geste des Expressionismus fehlte“ (S. 94); „das Verlangen, sachlich zu sein, bildet einen Grundzug des 20. Jahrhunderts. Im Jahre 1905 entwickelte sich daraus (!) eine eigene Formensprache und Ikonographie“ (S. 30); „schon eine Generation nach Schinkel... hatten die Künstler damit begonnen auf diese neue Gesellschaft zu reagieren, indem sie sich von ihr ab und der Boheme zuwandten und sich selbst und ihre Kunst in luftige Sphären erhoben“ (S. 41); zwischen 1918 und 1923 verharrte der deutsche Verwaltungsapparat „in Verwirrung und Untätigkeit“ (S. 89); 1923 schlug das Pendel „auf dem ganzen Kontinent in Richtung Konstruktivismus und Sachlichkeit aus“ (S. 110); „der Charakter der zwanziger Jahre stand bis 1924 fest, der der dreißiger Jahre fast genau ein Jahrzehnt später“ (S. 195). In diesem Stile ließe sich seitenweise weiterzitieren. An manchen Stellen wird der Text schlichtweg unsinnig, so wenn von Behrens' AEG-Arbeit behauptet wird: „Gleichzeitig wurde auch die alte kaiserliche Ordnung einbezogen, die schon bald zum neuen Kaiserreich werden sollte“. Grobe Fehler finden sich darüber hinaus zuhauf: in den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts gab es keinen Jugendstil in Deutschland (S. 19); Gropius war nie „leitender Architekt“ bei Behrens, weshalb der Bericht über eine frühe Rivalität von Mies reine Erfindung ist (S. 46); das Faguswerk hat kein Stahl-, sondern ein Stahlbetonskelett (S. 47); Tessenow war weder ein führender Architekt der Gartenstadtbewegung noch plante er Hellerau (S. 77); die USPD gab es noch nicht in der Vorkriegszeit, sondern erst ab 1917 (S. 134); Moholy-Nagy verdrängte Itten nicht „als Leiter der Fakultät am Bauhaus“ (S. 182), so etwas gab es im übrigen dort gar nicht. Auch diese Liste ließe sich noch eine zeitlang fortsetzen.

All das hat zwar noch wenig mit Mies zu tun, aber es kennzeichnet Schulzes Buch. Die Fakten zu Mies' Leben und Werk sind zwar fleißig zusammengetragen, viel Neues hat er allerdings nicht gefunden, und die Mies-Dokumente in der Library of Congress sind nur marginal ausgewertet. Für die deutsche Ausgabe sind sowohl in der Bebilderung wie in den Anmerkungen einige offensichtliche Lücken ausgefüllt worden, das grundsätzliche Manko, daß auch Schulze die deutschsprachige Literatur kaum kennt, war aber nicht mehr zu beheben. Ein Standardwerk wie Buddensieg/Rogge, *Peter Behrens und die AEG*, blieb unbeachtet, mit der Folge, daß die Bedeutung sowohl der Werkbundgedanken als auch die Vermittlerrolle von Behrens für Nietzsches und Riegls Ideen-

und Begriffswelt bei Schulze völlig inadäquat dargestellt sind. Tegethoffs Buch wird zwar zitiert, dessen Analysen und Ergebnisse dringen aber nicht in Schulzes Text ein, stattdessen muß der aus amerikanischer Sicht übermächtige Frank Lloyd Wright wieder einmal als Vater der wichtigsten architektonischen Entwicklungen bei Grundriß-Neuerungen herhalten (S. 130, 134). Er dient sogar zur Erklärung des Denkmals für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht (S. 134), für das der De Stijl-Einfluß doch evident ist. Auch andere Bezüge, die Schulze herstellt, überzeugen nicht: den Fassadenrhythmus von Schinkels langgestrecktem Alten Museum findet Schulze am Seagram-Wolkenkratzer wieder (S. 50), das monumentale Bismarck-Denkmal erinnert ihn an Schinkels Orianda-Entwurf (S. 58), und eine kleine Treppe in Schinkels Gärtnerhaus in Charlottenhof soll die Treppenanlage beim Barcelona-Pavillon angeregt haben (S. 164).

Auch wenn Schulze versucht, Mies als Architekten zu charakterisieren, endet das meist in einem Fiasko. So schreibt er z. B. zu Mies' Wettbewerbsbeitrag für ein Bismarck-Denkmal: „Es scheint, als ob Mies genau das getan hätte, was er zu tun vorhatte, und daraus dürfen wir schließen, daß der Wettbewerbsbeitrag seine Architekturauffassung des Jahres 1910 wiedergibt“ (S. 59). Abgesehen von der Frage, was sonst als die jeweilige Auffassung eines Architekten sich in einem Wettbewerb ausdrücken soll, stellt der Wechsel vom Konjunktiv zum Indikativ, von der Vermutung zur Schlußfolgerung die Denkweise des Verfassers bloß. Ein weiteres Beispiel für Schulzes Architekturbetrachtungen mag abschließend genügen: Der Grundriß von Mies' Glashochhaus-Entwurf ähnelt nach Schulze „einer Lache verschütteter Milch“ (S. 106), für den Aufriß stellt er die bei diesem visionären Projekt von 1921 wahrlich abwegige Überlegung an, ob wohl die Belüftung funktioniert hätte und ob die zeitgenössischen Klimaanlagen einem solchen Bau gewachsen gewesen wären, und zur Würdigung stellt er fest, daß dieses Konzept „der platonischen Formvorstellung“ näher komme „als jedes andere Architekturprojekt des 20. Jahrhunderts“ (S. 107). Auf Plato kommt Schulze, da Mies „mit einiger Wahrscheinlichkeit“ dessen Schriften las; wie dem auch sei und wie auch immer Platos Idealeometrie aussehen mag, wie eine Lache verschütteter Milch wohl kaum.

Ein besonders schwaches Kapitel ist Schulzes Darstellung von Mies' Tätigkeit am Bauhaus; seine totale Verzerrung von Hannes Meyer sei erst gar nicht weiter erwähnt. Seit der Publikation der wichtigsten Dokumente zur Spätphase des Bauhauses (Peter Hahn [Hrsg.], *Bauhaus Berlin*. Eine Dokumentation zusammengestellt vom Bauhaus-Archiv Berlin. Berlin, Kunstverlag Weingarten GmbH 1985. 302 Seiten mit zahlr. Abb. DM 86,—) sind wir über Mies' autoritäre Haltung als Bauhaus-Direktor und seine gar nicht so rühmliche Rolle 1933/34 ziemlich genau informiert. Eine Darstellung von „Mies van der Rohes Architekturunterricht 1930—1957 am Bauhaus und in Chicago“ versprach eine Ausstellung am Bauhaus-Archiv, die auf einer Veranstaltung des IIT aufbaute (*Der vorbildliche Architekt*. Ausstellungskatalog hrsg. v. Bauhaus-Archiv. Berlin, Nicolaische Verlagsbuchhandlung 1986. 186 Seiten mit zahlr. Abb. DM 48,—). Neben einigen allgemeinen Aufsätzen zu Mies enthält der Katalog jedoch nur eine kurze Einführung von Kevin Harrington zum Lehrprogramm am IIT und einen 3-seitigen Beitrag von Christian Wolsdorff zum „Mies-Bauhaus“, der zwar einige Perspektiven aufzeigt

und einen Deutungs-Rahmen errichtet, das erwartete Bild aber bleibt leer. Da noch einige Schüler aus der Berliner Zeit und zahlreiche von der Chicagoer Zeit berichten könnten, ist es unverständlich, warum nur eine einzige solche Zeitstimme kurz zu Wort kommt. Zwar bringt der Katalog eine interessante Sammlung von Arbeiten Studierender beider Institute, aber dieser Teil, der immerhin fast die Hälfte des Umfangs ausmacht, bleibt unkommentiert, die Schüler erhalten nicht einmal eine biographische Skizze.

Von der DDR-Bauhaus-Forschung werden seit Jahren von den noch lebenden Bauhäuslern systematisch persönliche Informationen zusammengetragen, und ähnlich betreibt das Art Institute in Chicago ein Oral-History-Projekt „Chicago Architects Speak: 1920—1970“. Aus diesem Material stellte John Zukowsky einen Anhang „Die Jünger der Moderne“ zu der von ihm organisierten Ausstellung zusammen, die unter dem Titel *Mies van der Rohe — Vorbild und Vermächtnis* auch am Deutschen Architekturmuseum gezeigt wurde (Frankfurt, Deutsches Architekturmuseum, und Stuttgart, Klett-Cotta 1986. 206 Seiten mit zahlr. Abb. DM 78,—. Originalausgabe: *The Unknown M. v. d. R. and His Disciples of Modernism*, Ausst.-Kat. Chicago, The Art Institute 1986). Die Ausstellung zeigte neben einer interessanten Gesamtdokumentation des Stuttgarter Bankhaus-Wettbewerbs 1928 wenig Bekanntes von Mies sowie Unbekanntes von Mies' Schülern und verwies besonders auf die Beziehung zu Ludwig Hilberseimer, der neben Mies den Architekturunterricht am IIT dominierte. Leider wurde dieser Zusammenhang nicht in einem Aufsatz thematisiert, denn Hilberseimer ist sowohl als Architekt wie als Lehrer noch viel zu wenig bekannt und erforscht. Der wendige „Hilbs“ war die ideale Ergänzung am IIT zu dem wortfaulen Mies, dessen Kommentar zu Studentearbeiten zumeist nur in einem „it might work“ (höchstes Lob) oder „you have to work on this“ (Tadel) bestand.

Der Ausstellungskatalog setzt andere Akzente: Kenneth Frampton und Christian F. Otto untersuchen die Bedeutung konstruktiv-technischer Elemente für Mies — darauf wird später noch eingegangen —, und zwei Hauptvertreter der sog. Postmoderne, Peter Eisenman und Stanley Tigerman, interpretieren gemäß einem Dogma dieser Richtung Mies' Architektur als „Text“. An einem Beispiel versucht Eisenman seinen Interpretationsansatz zu erklären: ein Schlitz in der Fassade des Landhauses in Eisenbeton ist für ihn weder ein formales Element noch ein Symbol für eine bestimmte Bedeutung, sondern ein „Zeichen für die Absenz der Fußbodenebene“ (S. 85). Schon im nächsten Satz heißt es jedoch: „Die Öffnung, bezeichnet den Unterschied zwischen Präsenz und Absenz“. Wie auch immer eine Öffnung einen Unterschied bezeichnen kann, im folgenden Satz wird definiert: „Ein Zeichen von Unterschied und eine Spur von Präsenz sind Textnotationen“. Wie bei einem billigen Taschenspielertrick werden die Begriffe aus dem Ärmel geholt, und weil es nun schon egal ist, kann im anschließenden Text eine Definitions- und Sprachakrobatik getrieben werden, die nur noch ihrer eigenen Spiel-Logik verpflichtet ist. Zwei Beispiele mögen genügen. Eine isolierte Stütze im Entwurf für das Haus Hubbe erhält folgenden „textlichen“ Salto: „In jedem Fall kann die isolierte Präsenz dieser einen Stütze nur Absenz implizieren, ihre eigene eingeschlossen“ (S. 92). Der Trick funktioniert, die Säule ist verschwunden. Bei einer Betrachtung der Verglasung zum Hof des Hauses Hubbe steigert sich Eisenman zu dieser „textlichen“ Interpretationshöhe: „Das Glas, das Mensch von Natur trennte, ist jetzt ein Glas, das

den Menschen von der Simulierung der Natur trennt, unnatürliche Natur wird hinter Glas gerahmt. Glas ist nun, statt als das Äußere des Inneren gesehen zu werden, das Inner-Äußere des Äußeren" (S. 94).

Nicht genug dieses Unsinnns verwendet Tigerman in seinem sich anschließenden Aufsatz die „textuelle“ Betrachtungsweise dazu, um zwischen deutscher und amerikanischer Mies-Nachfolge zu unterscheiden. Nach Tigerman sollen ausgerechnet die in den 20er Jahren und bis heute nahezu unbekanntem neoklassizistischen Arbeiten von Mies aus der Zeit vor dem 1. Weltkrieg seinen Ruf in Deutschland begründet haben, und da Neoklassizismus dann in Deutschland nach 1945 verpönt war, fand Mies angeblich kaum Nachfolger. Abgesehen davon, daß Mies mit Weißenhof, Barcelona-Pavillon und Haus Tugendhat seine enorme Reputation begründete, zeugen Verwaltungs- und Industriebauten heute in jeder größeren deutschen Stadt von seinem überragenden Einfluß.

Als eine Art Kuriosum findet sich in dem Frankfurter Mies-Katalog ein Aufsatz von Francesco dal Co über Mies' philosophisch-kulturellen Hintergrund, vor dem die Herausgeber der deutschen Ausgabe gleich zweimal warnen (S. 8, 82). Dal Co präsentiert in kunterbunter Folge Querverweise zur deutschen Geistesgeschichte, die er aus Büchern in Mies' Bibliothek oder von dessen Notizen bezog und in die er Mies einbettet. Da diese Studie nur Ausgangspunkt für eine größere Veröffentlichung sein soll, sind die Bezüge nicht weiter nachgewiesen und können deshalb auch nicht geprüft werden. Dies kann jedoch in der Arbeit von Fritz Neumeyer, Mies van der Rohe, *Das kunstlose Wort, Gedanken zur Baukunst* Berlin, Siedler 1986 (416 Seiten mit zahlr. Abb., DM 78,—) nachgeholt werden, der auf die gleichen Quellen wie dal Co verweist, seine Arbeit aber wie ein systematisches Gebäude zur Erklärung von Mies' Denken aufbaut.

Was im ersten Moment an Neumeyers Arbeit überrascht, ist der Hinweis auf eine ca. 3000 Bände umfassende Privatbibliothek von Mies, welcher bislang eher als theoriefeindlicher Architekt galt, dem jede Art von intellektueller Betätigung ungemein schwer fiel. Daß die Bibliothek eines Künstlers als Folie sowohl für dessen Entwicklung wie für die Werkinterpretation herangezogen wird, ist seit der Arbeit Friedhelm Fischers über Beckmann oder Turners über Le Corbusier geläufig. Bekannt ist aber auch, daß eine derartige Untersuchung mit vielen Fallstricken rechnen muß, denn nicht nur der Zeitpunkt, wann jeweils ein Buch gelesen wurde, ist zumeist nicht rekonstruierbar, sondern die Umsetzung von Gelesenem ist ein individuell höchst unterschiedlicher und komplexer Prozeß. Selbst bei einem Künstler wie Beckmann, der z. T. konkret Literatur „illustrierte“, sind formalästhetische, biographische oder andere Faktoren immer mit dem intellektuell gesteuerten Gestaltungsprozeß verwoben, die Gleichung zwischen Text und Bild geht nie auf. Bei einem Künstler wie Le Corbusier, der seine architektonischen Ideen bekanntermaßen glänzend artikulieren konnte und selbst hunderte von Beiträgen verfaßte, zeigt sich, daß seine Aussagen häufig Stereotypen wiederholen, die von verschiedenen Quellen abgeleitet werden können, und daß trotz seiner verbalen Fähigkeiten seine Architektur unendlich viel komplexer ist als seine eigenen Interpretationen, ja diesen oft sogar entgegensteht.

Die Untersuchung einer Bibliothek, eines Notizheftes und einiger Manuskripte liefert also noch keineswegs den Schlüssel zur Interpretation eines Künstlers, im Gegenteil, es muß ständig rückgefragt werden, ob und was der „Schlüssel“ öffnet. Gerade diese Dif-

ferenzierung fehlt vollständig bei Neumeyer, der mit einem Heureka-Schrei jede Anstreichung in einem Buch aus Mies' Bibliothek als Entdeckung feiert und sofort die passende Zuordnung dafür parat hat. Neumeyer stellt sich nicht einmal die simple methodische Frage, wie tragfähig denn prinzipiell derartige Anstreichungen sind. Stammen alle Anstreichungen wirklich von Mies? Hier versteigt sich der Autor einmal sogar zu der mutigen Behauptung, eine Anstreichung zeige „unzweifelhaft die Strichführung von Mies“ (S. 90). Bedeutet eine Anstreichung wirklich jedesmal eine „intensive Auseinandersetzung“ mit dem Inhalt, wie Neumeyer ständig suggeriert? Es gibt wohl zahllose Menschen, die gleichsam mit dem Bleistift in der Hand lesen und sich durchgängig Passagen anstreichen — auch der Rezensent gehört zu dieser Gattung, und er ist selbst manchmal erstaunt, wenn er ein Buch wieder einmal in die Hand nimmt, was er da alles angestrichen hat. Spätestens an einem Punkt hätte sich Neumeyer aber nach der Tragfähigkeit seines Ansatzes fragen müssen, nämlich als er in zwei Ausgaben desselben Werkes, die sich beide in Mies' Bibliothek befanden, auf derartige Anstreichungen stieß (S. 136). Für Neumeyer bedeutet dies ein Zeichen besonders intensiver Beschäftigung. Daß aber jemand auch noch ein zweites Exemplar desselben Buches mit Anstreichungen durchgearbeitet hätte, ist doch wohl schwer vorstellbar — oder hatte Mies vielleicht schon den Inhalt vergessen?

Dieses „Anstreicher-Problem“ ist aber nur das kleinste Ärgernis an Neumeyers Arbeit, die Mies als tief sinnigen Denker präsentiert, ohne daß seine wenigen Texte wirklich konkret auf die angeblichen Vorlagen bezogen würden. Es ist allgemein bekannt, wie schwer Mies das Formulieren und Schreiben fiel; für das halbseitige harmlose Vorwort zur Weißenhof-Publikation mühte er sich z. B. tagelang ab. Es entbehrt deshalb nicht einer gewissen Komik, zu verfolgen, wie Neumeyer über den einfachen und oft auch banalen Mies-Sätzen Gedankengebäude auftürmt. Seit den erhellenden Untersuchungen von Schubert, Krause und Buddensieg ist die Bedeutung Nietzsches für die Künstler um 1900 präziser zu verfolgen; bei Neumeyer wird aber daraus eine haltlose Spekulation. Zwar schreibt er selbst, daß sich „in den Äußerungen von Mies keine direkten Verweise auf Nietzsche finden lassen“, ein Einfluß ist für ihn gerade noch „aus dem Hintergrund schattenhaft wahrnehmbar“ (S. 90). Drei Sätze weiter im Text wird aus dieser vagen Vermutung die famose Feststellung, daß einige Sätze Mies' von 1928 den „ganzen (!) Nietzsche resümierten“. Schreibt Mies von Geist oder geistig, schon ist Hegel zur Stelle, fällt der Begriff Wille, schon hat Neumeyer Schopenhauer zur Hand, und obwohl er anschließend kleinlaut einräumt, „ob Mies in der Lage war, der philosophischen Debatte des Willensbegriffs zu folgen ... erscheint fragwürdig“ (S. 137), stellt er sich nicht die Frage, was denn Mies dann von den anderen Philosophen wirklich verstanden hat.

Mit einigen Büchern aus der Mies-Bibliothek glaubt Neumeyer ganz besonders passende Erklärungs-Schlüssel gefunden zu haben. So besaß Mies fast sämtliche Schriften des Naturphilosophen Raoul Francé, mit dem er sich durchaus beschäftigt haben mag, aber dessen charakteristische biologische Begrifflichkeit ist bei Mies eben nicht nachzuweisen (S. 138 ff.). Francé war im übrigen unter Künstlern der 20er Jahre sehr wohl bekannt, so berief sich z. B. Moholy-Nagy in seinem Bauhausbuch *Von Material zu Architektur* direkt auf ihn, und über Moholy war Francé lange vor Mies am Bauhaus geläufig.

fig. Auch die Veröffentlichung von Siegfried Ebeling *Der Raum als Membran* präsentiert Neumeyer als Entdeckung zum Verständnis von Mies' Raumauffassung (S. 224 ff.), es fragt sich dann nur, warum Mies nicht selbst den Begriff Membran verwendet. Wie zwanghaft Neumeyer Mies nur noch aus der Bibliotheksecke heraus sieht, zeigt sich daran, daß er einen angeblichen Wechsel in Mies' Auffassungen mit der Publikation von Dietrich Heinrich Kerlers Schrift *Weltwille und Wertwille* zusammenzwingt, die „1925 gerade noch rechtzeitig“ erschien, um Mies' „Hinwendung zum 'geistigen Willen', der dem 'Wertwillen' entsprach, zu forcieren“ (S. 204). Auch hier fragt man sich, warum Mies dann den Begriff Wertwillen nicht verwendet. Wie unfundiert derartige Zuordnungen sind, zeigt sich auch daran, daß z. B. mitten im Text auf einmal ein Zitat von Sullivan erscheint, der weder vorher noch nachher im ganzen Buch genannt wird, Neumeyer weiß aber: „den Spuren dieser Lehre folgte die Miessche Ordnung des Denkens“ (S. 179).

Als eine „verborgene Quelle ... , die Mies mit den entscheidenden Ideen versorgte“, präsentiert Neumeyer die Schrift August Endells *Die Schönheit der großen Stadt* (S. 236). „Fast alle tonangebenden Stichworte“ für Mies findet der Autor bei Endell: 1. Die Liebe zum hier und heute, 2. Anklage gegen die Flucht in die Vergangenheit, 3. Aversion gegen Romantiker aller Art, 4. Poetisierung des rohen Skelettbaues. Spätestens hier wird die „Bibliotheksanalyse“ nur noch lächerlich, aber nicht deshalb, weil sich ausgerechnet Endells Schrift nicht in Mies' Bibliothek befindet, sondern weil die aufgezählten Stichworte dieser „Quelle“ die ältesten Gemeinplätze sind, die seit Jahrzehnten in ganz Deutschland bis zum Überdruß landauf landab diskutiert wurden. Schon in den 20er Jahren mokierten sich die Zeitungen nach einem Mies-Vortrag, daß der Architekt nur einige bekannte Tatsachen und nichts Neues geliefert habe. Das In-seiner-Zeit-sein, oder nach Daumier: être de son temps, ist ein Kampfruf seit dem 1. Drittel des 19. Jahrhunderts, die endlose Klage gegen die Rückwendung in die Geschichte stammt aus der gleichen Zeit, die Auseinandersetzung zwischen Romantikern und Realisten läuft ebenso wie die Diskussion um den „Eisenbalken“ seit der Jahrhundertmitte. Daß eine nackte Eisenkonstruktion zu wenig Masse oder Körper habe, wird seit Bötticher, Semper und Schäfer endlos diskutiert, und noch 1908 schrieb die Berliner Akademie ein Preisausschreiben über „Die künstlerische Gestaltung von Eisenkonstruktionen“ aus. In jedem Büro und in jeder Bauzeitschrift konnte Mies diese „entscheidenden Ideen“ finden, es braucht hier keine pseudodetektivische Bibliotheksarbeit, sondern nur eine Einbeziehung des normalen Umfeldes. Aber neben Hegel und Plato nehmen sich Bauzeitschriften natürlich dürftig aus, darum werden solche Quellen von Neumeyer mit Verachtung gestraft.

Hätte sich Neumeyer z. B. näher mit Mies' beiden Mitherausgebern der Zeitschrift *G* befaßt, hätte er über van Doesburg genügend „Stichworte“ aus dem De Stijl-Kreis gefunden, die Mies in seine Texte und Entwürfe umsetzte. Auch Lissitzky dürfte wohl eine wesentliche Rolle zukommen, denn die „Poetisierung des Materials“ im Konstruktivismus ist doch konkret auch bei Mies zu verfolgen. Statt dessen wird von Lissitzky wieder einmal die längst widerlegte Legende zitiert, er sei 1920 nach Deutschland gekommen, um eine konstruktivistische Internationale in Düsseldorf zu gründen (S. 44). Noch mehr „Stichworte“ bezog Mies sicher aus den Werkbundideen und -diskussionen.

Von der Zeitgemäßheit bis zur Veredelung des Materials, vom industriellen Bauen bis zum Ausdruck der Epoche, die wichtigsten Begriffe der Moderne werden im Werkbundumkreis, dem Mies zumindest über Behrens nahestand, verbreitet; aber anstatt sich mit Rathenau, Naumann oder Muthesius auseinanderzusetzen, wie das Posener und Buddensieg erfolgreich vorgeführt haben, zitiert Neumeyer einen Satz von Nietzsche (S. 124), der den ganzen Werkbund-Ideenkreis umfassen soll. Hier wäre vielmehr van Doesburg zu zitieren: „All dieses Gerassel und Gerenn ... der ganze Kant-Hegel-Fichte-Schopenhauer-Bolland-Spinoza hat keinen anderen Zweck, als sich selbst mit Worten und Eitelkeit aufzublasen“ (S. 46).

Aber das Schlimmste kommt noch. Aus seinen wabernden Assoziationen will Neumeyer auch noch die Architektur von Mies erklären, der doch immer wieder betont hatte, „ein Gebäude ist kein Gedanke“, es gehe ihm um Baukunst, von Theorien halte er nichts. Den Raum im Haus Tugendhat charakterisieren nach Neumeyer natürlich „absolute Konzentrationsmöglichkeit“ und „dionysische Lebensinbrunst“ (S. 239) — Dionysisches, wo jeder Gegenstand millimetergenau fixiert war! Wie zu befürchten war, wird der Barcelona-Pavillon dann als „platonisches Objekt“ (S. 265) präsentiert. Daß der Bau nicht durch ein Leseerlebnis nach Guardini aus dem platonischen Ideenhimmel gefallen ist, sondern genetisch aus den Krefelder Villen und dem variablen Raum des Weißenhofgebäudes hervorgeht, interessiert Neumeyer nicht. Ohne Analyse des Grundrisses, der Wegführung, von Raumwirkungen durch präzise Blickführung, von Raumbegrenzung, Konstruktion oder Materialwirkung wird ein in Literatur fixiertes rhetorisches Gebilde aufgebläht: „Auf klassischem Sockel bezog eine Ordnung des werdenden ihren Standort, deren geistige Prinzipien sichtbar (!) auf den Fundamenten des platonischen Denkens ruhten. Platons Stellung im Aufbau der humanistischen Bildung wurde von Mies gleichsam mit den Mitteln der architektonischen Disposition umschrieben“ (S. 269). Eine Sockelkonstruktion, das geometrische Liniennetz der Bodenplatten und acht Stützen, die ausgerechnet nicht im Raster stehen, machen nach Neumeyer den Pavillon zur gebauten Philosophiegeschichte und sollen die Stellung des einflußreichsten Philosophen der abendländischen Geistesgeschichte bezeichnen. Aber noch nicht genug damit, in diese sog. platonische Ordnung wird die „rhythmische Sequenz von Wandscheiben hineingestellt, die einer dionysischen Umwertung des Raumes, für die Siegfried Ebeling plädierte, entsprechen konnte“ (S. 269). Der Barcelona-Pavillon als Kreuzung von Plato, Humanismus und Nietzsche sowie als Illustration der Bücher von Guardini und Ebeling. Wenn auf diese Art weiterargumentiert wird, dann läßt sich aus jeder Fabrik das *Capital* von Karl Marx und aus jedem Schwarzwaldhaus Heideggers *Sein und Zeit* ableiten.

Die Effekthascherei setzt sich auch über konkrete Fakten hinweg. So betonte Mies mehrfach, daß es ihm bei den Entwürfen für das Friedrichstraßen- und das Glashochhaus um die Gestaltung des „konstruktiven Gedankens“ (S. 148), um das „konstruktive Prinzip“ (S. 154) gehe und daß für die Umrißform der Außenwandverglasung „die Belichtung im Gebäudeinneren, die Wirkung der Baumasse im Straßenbild und zuletzt (!) das Spiel der erstrebten Lichtreflexe“ bestimmend waren (S. 298). Da Neumeyer aber diese Projekte partout von einem Satz Endells ableiten muß, schreibt er, daß Mies das „Spiel der Lichtreflexe ... zum Kriterium der Gestaltung erhob“ (S. 237). Eine genaue-

re Betrachtung von Architektur findet nur einmal beim Haus Riehl statt. Die Beschreibung des schlichten Hauses, das ohne den später berühmten Namen in der zeitgenössischen Architektur kaum auffiele, ist aber von solch unsäglicher Geschraubtheit, daß der Leser dankbar sein dürfte, daß ihm mehr davon erspart wird (S. 70–74). Die unkontrollierte Projektion von Zusammenhängen, die schon den literaturbezogenen Teil der Arbeit kennzeichnete, findet beim Haus Riehl ihren Höhepunkt. In den Bau des Einundzwanzigjährigen projiziert Neumeyer nicht nur die von ihm selbst fabrizierte Weltanschauung des gesamten Mies, sondern auch noch dessen angeblich grundsätzliche Architekturthematik, so daß er in einer klassischen *petitio principii* feststellen kann: „Das Haus Riehl bezeichnet den Beginn einer Entwicklung, an deren Endpunkt der Prostylos des Farnsworth-House von 1950–1955 steht“ (S. 79). In Dürers Kinderzeichnung wird wieder einmal der Meister erkannt, derlei schien seit einem halben Jahrhundert ausgestorben. Neumeyers Art der Architekturbetrachtung hat aber durchaus Methode: wer sich nur noch mit den angeblichen philosophisch-literarischen Zusammenhängen der Architektur und deren Grundtypen befaßt, kann natürlich so schmutzige Bereiche wie Konstruktion, Finanzierung oder gar soziale und politische Bezüge gestros beiseite lassen. „Fiktionalität“ von Architektur und Typologie sind nicht umsonst die Schlagworte der sog. Postmoderne, womit wir wieder bei den Herren Culot und Krier wären, nur diesmal mit umgekehrtem Vorzeichen der Wertung.

Eine Untersuchung von Mies als Mensch und Architekt unter kritischer Einbeziehung der sozialen und politischen Zusammenhänge steht auch nach den Publikationen zum Jubeljahr erst am Anfang. Wie stand Mies zum Werkbund-Bündnis von Industrie, Kunst und Staat; was machte er eigentlich in den bewegten Jahren 1918–1920, als andere Architekten den Arbeitsrat gründeten und Entwürfe für eine neue Welt ersannen; wie lassen sich die konservativen Entwürfe bis Mitte der 20er Jahre erklären; wieso schrieb er 1923 ein Manifest für industrielles Bauen und kümmerte sich anschließend nicht mehr um Baurationalisierung; wie steht es mit symbolischen Bezügen in Mies' Architektur (schwarz-rot-gelb als Materialklang im Barcelona-Pavillon oder die Ausblendung der Bomberflugzeuge, die gegen seine Heimat aus den Martin-Werken rollten, 1942 durch Collagen und eine Trauernde von Maillol, worauf Neil Levine verwies); was machte er in den Jahren 1933 bis 1938 und wovon lebte er; wie stark bestimmte Lilly Reich seine Wendung zu Innenraumgestaltung und -ausstattung; wie setzte er sich mit der amerikanischen Bautradition auseinander? Die Reihe läßt sich lange fortsetzen. Zu letzter Frage finden sich wichtige Hinweise schon in der älteren Literatur bei Philip C. Johnson, Peter Carter, William H. Jordy und Colin Rowe. Die beiden bereits erwähnten Beiträge von Frampton und Otto im Frankfurter Katalog, denen noch eine Sammlung von Referaten über *Ludwig Mies van der Rohe in Chicago*, hrsg. v. Institut für Baukonstruktion der Universität Stuttgart (Stuttgart 1987, 480 Seiten mit zahlr. Abb.) zugeordnet werden kann, führen diesen Ansatz weiter. Während Neumeyer, ohne überhaupt Architektur zu analysieren, einerseits eine Wende bei Mies im Jahr 1926 dekretiert und andererseits eine eindimensionale Entwicklung vom Haus Riehl zu Farnsworth unterstellt, können Frampton und Otto überzeugend aufzeigen, wie Mies nach den ersten Jahren in Chicago unter dem Eindruck der US-Architektur zu einer neuen Architekturkonzeption findet. Nicht nur, daß der erst in den USA verwendete Doppel-T-Träger, den er konstruktiv

und symbolisch einsetzte, geradezu zum Signum von Mies wurde, sondern aus der konstruktiven Analyse des IIT Minerals and Metals Research Building von 1942/43 und der IIT Alumni Memorial Hall von 1945/46 zeigt sich, wie Mies die deutsche Industriebau-tradition aufgibt und zu einer Konstruktionsform findet, in der das Konzept des berühmten Chicago steel frame weiterentwickelt ist und die eine Richtung in seiner weiteren Architektur bestimmt. Als weiteres, vollständig neues Element erscheint ab Mitte der 40er Jahre der Fachwerkrahmträger in Mies' Entwürfen, dessen räumliche Möglich-keiten er in verschiedene Richtungen verfolgt (Convention Hall, Crown Hall), die er in der Nationalgalerie wieder zu einer Synthese mit neuer räumlicher Qualität führt. Eine einzige Analyse bei Frampton und Otto ergibt mehr an Erkenntnis zu Mies' Architektur als die ganzen Fabrikationen bei Neumeyer. Es bleibt zu hoffen, daß Mies eines Tages eine umfassende Würdigung auf dem besonders von Frampton vorgegebenen Niveau erhält.

Winfried Nerdinger

Rezensionen

THOMAS ZAUNSCHIRM: *Die demolierte Gegenwart. Mozarts Wohnhaus und die Salzburger Denkmalpflege*. Klagenfurt, Ritter Verlag o. J (1987)

Zu besprechen ist eine Streitschrift, die in einen lokalen Konflikt eingreift: das Für und Wider der „Rekonstruktion“ von Mozarts Wohnhaus am Makartplatz in Salzburg. Eine Hälfte des Gebäudes wurde im Zweiten Weltkrieg zerstört und 1952 nach langen Diskussionen durch einen mehrgeschossigen Neubau ersetzt, den man jetzt gerne abbrechen möchte, um den stehengebliebenen Teil des zweigeschossigen Barockhauses in möglichst genauer Anlehnung an den in Verlust geratenen zu ergänzen. Damit hofft man, der Erinnerung an Mozart und darüber hinaus der geschichtlichen Bedeutung Salz-burgs, nicht zuletzt wohl auch der touristischen Attraktivität der Stadt einen Dienst zu erweisen.

Z., Kunsthistoriker an der Universität Salzburg, hatte im Januar 1987 in einem Leser-brief recht drastisch Sinn, ja Zulässigkeit eines solchen Vorhabens in Frage gestellt („Wer einen zeitgenössischen Wein für einen edlen Mozarttropfen des 18. Jahrhunderts verkaufen will, betrügt“ — S. 135). Wie zu erwarten, stieß er auf überwiegend empörte Verständnislosigkeit.

Z. entschloß sich zu seiner Schrift, um das Problem vom Grundsätzlichen her zu erör-tern, zumal „die zuständigen Politiker, die Betreiber des Projekts und Befürworter je-weils nur bestimmte Aspekte zu verteidigen suchen!“ (S. 9). Dabei ergriff er die Ge-legenheit zu einem Rundumschlag gegen populäre Tendenzen im Umgang mit der bau-lichen Überlieferung in Salzburg und darüber hinaus, die er die Stadtbildpflege-Gesinnung nennt und später, polemisch zugespitzt, den Weg in die „postmoderne Leder-hose“, den eine neue Heimatpflege-Gesinnung einschlage.

Dieser österreichische Weg hat seit langem seine Parallelen bei uns. In der Öffent-lichkeit — erstaunlicherweise auch von Z. — wird er gerne als Denkmalpflege mißverstan-den. In dem Maße, wie das Fortschrittsmodell der Moderne in Verruf geriet — nicht