

in Hamburg, eines seiner berühmtesten Werke, wird lediglich im Zusammenhang der englischen Kritik behandelt (Vgl. hierzu: S. Muthesius, *Das englische Vorbild*, München 1974). Bei einer Gesamtzahl von etwa 900 Bauten und Projekten kann man wohl nicht mehr verlangen.

Stefan Muthesius

WOLF TEGETHOFF, *Mies van der Rohe — Die Villen und Landhausprojekte*. Essen, Verlag Richard Bacht, 1981. 135 Seiten mit 66 Abb., 223 Seiten Katalog mit 228 Abb., davon 6 farbig.

(mit zwei Abbildungen)

Über Mies van der Rohe, von dem zwar zumindest ein Bau in jeder Geschichte der Architektur dieses Jahrhunderts abgebildet ist, gibt es — wie für viele der großen Architekten des 20. Jh. — bisher kaum eingehende wissenschaftliche Veröffentlichungen. 1981 gaben die Restaurierung des Miesschen Hauses Esters in Krefeld und seine Umwandlung in ein Museumsgebäude den Anstoß zu einer ersten größeren Ausstellung von Miesschen Villen- und Landhausprojekten in Deutschland, deren Exponate zum größten Teil aus dem Mies-Archiv des Museum of Modern Art, New York, kamen. Der dazu als Katalogersatz angebotene Bildband bildet nun den Abbildungsteil einer Publikation, deren Text sich auf die Dissertation des Autors stützt. In ihr werden erstmals Daten und Fakten zu einer Vielzahl von Villen und Landhäusern des Architekten aufgeführt und ihre Architektur beschreibend darzustellen versucht. Die Arbeit schließt eine Lücke, mit ihr liegt erstmals eine kunsthistorische Aufarbeitung des Quellenmaterials vor. Die daraus abgeleiteten Interpretationen können jedoch nicht immer befriedigen, da sie z. T. schwer nachvollziehbar sind oder bekannte Deutungsschemata lediglich verfeinern. Die folgenden Ausführungen versuchen, diesen Argumentationen im einzelnen nachzugehen und gegebenenfalls ergänzend Stellung zu nehmen.

Die thematische Beschränkung macht es möglich, die Entwurfs- und Baugeschichte der einzelnen Projekte ausführlich zu dokumentieren. Lediglich am Anfang des Buches schien es Tegethoff geboten, weiter auszuholen und auf wenige, gleichzeitig entstandene Projekte für andere Bautypen einzugehen. Er will jedoch nicht alle Villen und Landhäuser behandeln, sondern lediglich eine Folge von Projekten, die in den frühen zwanziger Jahren mit den bekannten Entwürfen für Landhäuser in Eisenbeton und Backstein einsetzt und in den frühen fünfziger Jahren mit dem Farnsworth House endet. Ausgeklammert bleiben Entwürfe vor 1923, die Häuser Mosler (1924) und Lemke (1932) sowie die im Anschluß an das Farnsworth House entstandenen Landhausbauten und Entwürfe. Dagegen werden Bauten, die, streng genommen, anderen Bautypen zuzuordnen sind, in die Untersuchung einbezogen, wenn sie mit vorgestellten Projekten in enger Verbindung zu sehen sind. Behandelt wird also eher die Entwicklung einer architektonischen Idee, als, wie der Titel suggeriert, Bautypen.

Für T. ergibt sich diese Aufteilung aus dem Material: Die Entwürfe des Jahres 1923 stehen am Anfang einer Entwicklungslinie, die er darzustellen versucht. Für alle früheren Bauten scheint ihm die Quellenlage zu unsicher, der Ausschluß der beiden Bauten von 1924 und 1932 rechtfertigt sich aus anderen Gründen, und alles, was nach dem Farnsworth House projektiert wurde, variiert nur dessen Schema. Für die behandelten Objekte sichtet er das Quellenmaterial, analysiert die Raumbildung und führt die Entwicklung auf diesem für Mies besonders wichtigen Gebiet vor.

Am Beginn stehen die fünf Projekte, die Mies berühmt gemacht haben: seine beiden Hochhausentwürfe für die Friedrichstraße von 1921/22, das Bürogebäude von 1923 und die Landhäuser in Eisenbeton bzw. Backstein von 1923 bzw. 1924. Detailliert arbeitet T. die sehr unterschiedlichen Charakteristika der Landhäuser heraus. Beim Eisenbetonhaus die ansatzweise vorhandene Trennung von Stütze und Wand, verbunden mit einem raumausgreifend-differenzierenden Kompositionsschema und die ausstrahlenden Mauerzüge beim Backsteinhaus, dessen Grundrißschema als konzentrisch-integrierend bezeichnet werden kann. All dies ist für spätere Bauten von entscheidender Bedeutung.

Für die Landhäuser sind keine Vorstudien überliefert, nur eine Handvoll Fotografien und Zeichnungen, die den voll ausgearbeiteten Entwurf widerspiegeln. Im Gegensatz zu seinem Frühwerk hat Mies diese Projekte nicht unterdrückt, sondern vermutlich in bewußter Auswahl zur Veröffentlichung freigegeben. Die Quellenlage ist deshalb für eine weit ausholende Interpretation nicht besonders günstig; mittels genauer Beobachtungen erschließt aber T. für das Eisenbetonhaus ein Raumprogramm und kann im Vergleich mit dem Backsteinhaus ähnliche Ausrichtung und innere Einteilung feststellen. Aus Bildunterschriften in Publikationen kurz nach der Entstehung des Entwurfs macht er plausibel, daß es sich bei beiden Projekten nicht um Idealentwürfe handelt, sondern um Häuser für Mies selbst. Die unsichere Quellenlage verleitet aber auch zu Hypothesen, die der Leser kaum nachvollziehen kann, da z. B. beim Landhaus in Backstein die Unstimmigkeiten zwischen Grund- und Aufriß doch erheblich sind. Wie lückenhaft unsere Erkenntnis dieses Projektes noch ist, zeigt eine nicht erwähnte Reproduktion einer Mies-Zeichnung im Katalog der Großen Berliner Kunstausstellung 1924, S. 97, auf der der Entwurf zuerst vorgestellt wurde (*Abb. 7*). Diese Zeichnung muß man trotz fehlender Identifikation im Katalog wohl mit dem Landhaus in Backstein in Verbindung bringen; diese Skizze und die große perspektivische Ansicht weisen zu viele Ähnlichkeiten auf. Das hier mit nur wenigen Strichen angedeutete Haus ist jedoch ein vollkommen anderes, weshalb einige Angaben bei T., vor allem zu den Planungsstadien, in einem anderen Licht erscheinen.

Nach Haus Lessing, von dem nur ein Grundriß überliefert ist (mit weitgehender Öffnung des Baukörpers nach außen, z. T. in abkapselnde Höfe) stellt er wenig bekannte Planungen vor: ein Wohnhaus für Walter Dexel, das über erste Skizzen nie hinauskam; das Haus Eliat, dessen Grundriß trotz Ähnlichkeit mit dem Haus Lessing stärker differenziert ist und die für Mies typischen Zwischenzonen, die we-

der Außen noch Innen sind, aufweist (dessen Aufriß durch Schornsteine klar gegliedert ist, wobei jedoch die Härte der kubischen Baumassen durch schon in die Zeichnung eingetragenen Bewuchs gemildert wird).

Bei dem 1925—27 errichteten Haus Wolf in Guben bedient sich Mies erstmals in dieser Serie des Ziegels als Verblendmaterial. Bedingt durch die Mehrgeschossigkeit, tritt jedoch die Baumasse stärker in Erscheinung, ohne daß ihre Aufgliederung oder Fassadengestaltung vollkommen zufrieden stellte. Haus Wolf steht auf einem für Mies typischen Bauplatz an steilem Abhang, worauf der Aufriß keine Rücksicht nimmt; die notwendigen Terrassenmauern isolieren das Gebäude auf der Anhöhe.

Die 1927—30 erbauten, nebeneinander liegenden Häuser Lange und Esters in Krefeld entwickeln die Formensprache des Hauses Wolf weiter. Die Baukörper erscheinen insgesamt ruhiger, die Aufrisse ausgewogener. Beide Gebäude werden wieder mit Backstein verkleidet, jedoch wird keine übliche Verblendtechnik angewandt; auffälligste Besonderheit: die Fensterstürze fehlen. Die Steinlagen laufen über den Fenstern einfach durch, so daß jene wie eingeschnitten aussehen. Dieses intellektuelle Spiel zwischen technischen Möglichkeiten und Materialcharakter des Ziegels verhindert nicht, daß die optischen Eigenschaften des Ziegels beide Bauten deutlich als Massenbauten erscheinen lassen. Den durch nicht sichtbare technische Manipulation angeblich erreichten ‚schwerelosen Charakter‘ der Wand kann der Rezensent deshalb nicht ausmachen, die darauf aufbauende Interpretation bleibt für ihn genauso abstrakt und unbefriedigend wie jene, die beim Haus Lange, von einem Regenfallrohr ausgehend, die Wand dort als den Mauerblock negierende Fläche sehen möchte.

Der deutsche Pavillon der Internat. Ausstellung Barcelona 1929 ist vielfach, oft einseitig und oberflächlich, analysiert worden. T. gebührt das Verdienst, nach genauem Quellenstudium mit einer ganzen Reihe von Vorurteilen und Fehlinterpretationen aufräumen zu können. Er beschreibt, wie es zum Auftrag an Mies kam und warum gerade ‚moderne Architektur‘ zur Selbstdarstellung der Weimarer Republik gewählt wurde. Nach Sichtung der wenigen erhaltenen Unterlagen kann er die Konstanten im Planungskonzept herausarbeiten und nachweisen, daß Module oder bekannte Proportionen am Bau offenbar bewußt vermieden werden; auch die Größe des Onyx-Blocks war nicht der Ausgangspunkt der Überlegungen. Es zeigt sich, wie sehr Mies auf die Gegebenheiten des Ortes einging. Der Pavillon verbaute den direkten Zugang zu einer der Attraktionen der Ausstellung, dem spanischen Dorf. Der Besucher mußte, um dorthin zu gelangen, den Pavillon durchqueren. Dies muß einer der Gründe dafür gewesen sein, warum der offene Grundriß gewählt und warum auf Schauobjekte verzichtet wurde. Es würde zu weit führen, alle Argumente Tegethoffs für einen genau kalkulierten Bezug zwischen Pavillon und Ausstellung hier anzuführen. Man muß aus ihnen aber folgern, wie wenig erfolgreich eine Rekonstruktion des Pavillons an anderer Stelle und unter anderen Umständen sein muß — alle Rekonstrukteure sollten dies beachten. Mies scheint sich dessen bewußt gewesen zu sein, da er eine mögliche Wiedererrichtung nicht mit Nachdruck betrieb.

Es soll jedoch nicht verschwiegen werden, daß sich T.s Argumente gegen eine ‚Ubiquität‘ dieser Architektur auch für das Gegenteil verwenden lassen. Er versucht zwar nachzuweisen, wie stark Pavillon und Ausstellungsbetrieb aufeinander bezogen sind, andererseits muß er aber feststellen, wie sehr Mies' Konzept festlag und nicht durch topographische Gegebenheiten verändert wurde. Obwohl T. diesem Grundproblem Miesscher Architektur ausweicht, indem er den Zusammenhang nicht herstellt, bleibt doch anzumerken, daß er als erster auf die Beziehung zwischen Pavillon und Ausstellung hingewiesen, ihn gewissermaßen als Zweckarchitektur vorgestellt und ihn so von dem Geruch der Allerweltsarchitektur befreit hat.

Nahezu gleichzeitig mit dem Barcelona-Pavillon errichtete Mies das Wohnhaus Tugendhat in Brünn/Brno. Anders als bei dem Repräsentationsgebäude war hier die Bauaufgabe mit ‚Einfamilienhaus‘ fester umrissen; gleichzeitig war sie alltäglicher, also leichter zu beurteilen, was zu einem viel lebhafteren Presseecho geführt hat.

T. analysiert das Haus ausführlicher, als dies sonst geschieht. Die Berichterstattung beschränkt sich normalerweise auf den für die frühen dreißiger Jahre ungewöhnlichsten Teil: den großen Wohnraum, dessen Konzept verschieden interpretiert worden ist. Der Autor deutet zurückhaltend den Raum als eine Folge von locker ineinander übergehenden Raumzonen, die durch die Verwendung verschiedener Baumaterialien und durch das Stützensystem in Funktionsbereiche aufgeteilt sind. Die Frage nach weiteren Gliederungselementen wie Vorhängen oder Möbeln wird nicht gestellt, ihre Bedeutung für das Erscheinungsbild des Raumes damit unterschätzt. T. mag damit auf die Diskussion der dreißiger Jahre reagiert haben, wenn er nur die streng architektonischen Mittel bespricht. Auch geben die bekannten Grundrisse und Innenraumaufnahmen verschiedene Möbelarrangements wieder, die sich aber als im Grunde nur geringfügige Varianten einer Teilräume bildenden Anordnung erweisen. Eine variable Gruppierung scheint ohne Störung des Raumgefüges kaum möglich, das Gewicht Miesscher Stahlbandmöbel dürfte sie weiter erschwert haben (der Eßtisch war im Boden verschraubt). Die zahlreich vorhandenen Vorhänge, mit denen Teilräume optisch abgetrennt werden konnten, sind in den Grundrissen nicht eingetragen. Ihre Anbringung scheint aus verschiedenen praktischen Erwägungen heraus notwendig gewesen zu sein; leider fehlt es an verdeutlichenden Fotos. Ohne Einbeziehung dieser Elemente läßt sich der Hauptraum kaum beurteilen, vor allem, wenn man seine verschiedenen Funktionen bedenkt: Wohnen, Essen, Arbeiten und Bibliotheksbenutzung, Gelegenheit zur Musikausübung, Wintergarten. Wie schon beim Barcelona-Pavillon haben die wenigen veröffentlichten Fotos das Bild von diesem — verändert erhaltenen — Hause festgeschrieben.

Das Haus blieb nicht ohne Widerspruch in der Fachpresse, der in der Frage kulminierte: Kann man im Haus Tugendhat wohnen? Selbst der wohlgesonnene Walter Riezler mußte einschränkend feststellen, ‚die Aufgabe sei noch etwas im Sinne der zu Ende gegangenen Epoche gestellt‘, so daß die darauf folgenden, von Justus

Bier formulierten Anwürfe, die Begriffe wie Pathetik, Repräsentationsstil und Paradevorn bewußt einsetzen, nur noch folgerichtige Präzisierungen waren. Diese für heutige Verhältnisse recht scharfe Kritik wird von T., der nur die verständlicherweise vorsichtig positiven Stellungnahmen der Hausbewohner in voller Länge abdruckt, unzureichend berücksichtigt. Die von jenen benutzten Formulierungen bestätigen jedoch z. T. ungewollt ihre Kritiker, was das bei den Zeitgenossen latent vorhandene, aber offenbar schwer zu artikulierende Unbehagen an diesem Bau verstärkt haben dürfte.

Alle besprochenen Projekte der frühen dreißiger Jahre sind Planungen geblieben oder waren Ausstellungsbauten, Gebäude also, die nie dem Test täglichen Gebrauchs unterzogen wurden. Mies hat Motive aus diesen vielfach unvollständig überlieferten Planungen immer wieder aufgegriffen und weiterentwickelt, mit der Folge, daß sich der Eindruck einer in sich geschlossenen Reihe fast von selbst einstellt. Für Klarheit sorgen dabei auch die von T. in den Vordergrund gestellten Kriterien der Bearbeitung: Trennung der Funktionsbereiche, Öffnung des Baukörpers, Einbindung in die Landschaft. Das Haus für den Maler Emil Nolde von 1929, kurz nach dem Barcelona-Pavillon und gleichzeitig mit dem Tugendhat-Haus geplant, zeigt zunächst einen unruhigen Grundriß, der endgültig ist blockhaft. Ähnlichkeiten und Unterschiede zu den gleichzeitigen Bauten treten deutlich hervor: durch das ebene und anders orientierte Grundstück war eine andere Disposition der Funktionsbereiche notwendig. Ein offener Grundriß wurde nur im Wohnbereich vorgeschlagen, das übrige Haus weist z. T. konventionelle Gliederungselemente auf. Erstmals lassen sich Höfe nachweisen, Räume, die durch Mauerzüge an bestimmte Teile des Hauses angebunden sind. Durch sie wird eine weitergehende Öffnung des Raumes ermöglicht, die auch auf kleinen Grundstücken eine großflächige Verglasung zuläßt.

Der Wettbewerbsentwurf für den Krefelder Golfclub von 1930 weist Charakteristika auf, die T. veranlassen, diesen Bau in die Reihe der Landhäuser einzufügen. Auch hier werden die einzelnen Zonen des Gebäudes funktionell wie grundrißmäßig voneinander geschieden, die Behandlung des Aufrisses ‚spricht‘ für sich: die Wände der Gesellschaftsräume sind nahezu vollständig in Glasflächen aufgelöst, die Umkleideräume dagegen fensterlos. T. zeigt, wie auch dieser Entwurf auf topographische Gegebenheiten ausgerichtet ist, weist auf die Einbindung in die Landschaft durch sorgfältige Auswahl und Rahmung der Ausblicke hin und verbindet dies mit einer — in diesem Fall nicht restlos überzeugenden (vgl. die Erläuterungen von Mies zur Wirkung der Glaswand) — Zurückweisung von Sedlmayrs Behauptung vom Fehlen des Bezugs der modernen Architektur zur konkreten Umwelt, der ihrem Absolutheitsanspruch geopfert worden sei.

Mies hat auch selber wenig später mit dem Haus auf der Bauausstellung das Gegenbeispiel für T.s These geliefert. Dieser aus der Übertragung der Gestaltungsprinzipien des Barcelona-Pavillons auf ein Wohnhaus entstandene Ausstellungsbau zeigt, wie abstrakt und gleichzeitig absolut diese Architektur im Grunde ist. Auch hier machen wieder Höfe (besser ‚Erweiterungszonen‘) das Haus gegenüber der

Umwelt autark. Zwar haben Mies' konkrete Projekte immer eine gewisse zusätzliche Planungsqualität, aber wie hoch und gleichzeitig autonom der Standard ohne Berücksichtigung weiterer Gegebenheiten sein kann, beweist das Haus auf der Bauausstellung. Die meist negative Kritik, die es auf sich zog, erwähnt T. nicht. In einer Zeit, in der für viele engagierte Architekten das ‚Was‘ wichtiger war als das ‚Wie‘, schien Mies' Haus deplaciert.

1932 zeichnete er das Haus Gericke. Dieser Wettbewerbsentwurf verdeutlicht, wie gut Mies bekannte Elemente aus früheren Planungen neu kombinieren konnte, ohne daß dabei sein eigener Qualitätsmaßstab zu kurz kommt. Auch hier versteht er es, die Gebäudeteile dem abschüssigen Grundstück anzupassen. Trotz der von T. angesprochenen Gleichbehandlung von Architektur und Natur wird diese immer nur in Nah-, nie in Fernsicht gegeben. Sie gehört zum Umraum des Hauses, der für Mies fest umrissen scheint.

Sein Projekt für ein Haus in den Tiroler Bergen von 1934 ist wiederum im Zusammenhang mit seiner Vorliebe für von der Natur ausgezeichnete Bauplätze zu sehen. Geplant war offenbar ein Flachbau mit hofähnlichen Außenräumen, deren Begrenzungswände sich trotz Bewuchs und Baumbestand scharf gegen die Bergkulisse absetzen; an mehr als einer Seite des Gebäudes fällt das Gelände steil ab. In seinem Architekturunterricht hat Mies wiederholt Aufgaben für Häuser in derartigen Lagen gestellt, das Foto eines solchen Bauplatzes mit Ortsangabe hat sich erhalten: ein Beweis mehr, wie Mies die topographischen Gegebenheiten eines Bauplatzes berücksichtigte und dies auch seinen Schülern zu vermitteln suchte. Andererseits bedeutet die Auswahl eines solchen Platzes zu Unterrichtszwecken allerdings auch eine ausschließlich im Sinne des Lehrers betriebene Schulung.

Etwa gleichzeitig gewinnt für Mies auch die Planung des Ausblicks an Wichtigkeit, was sich an dem Projekt für das Haus Hubbe in Magdeburg von 1935 belegen läßt, wo der Blick nach Osten auf die Elbe eingegrenzt wurde. Mauern wurden im Zusammenhang mit einer weit überstehenden Dachplatte eingesetzt, um hofähnliche Außenräume zu schaffen, die jedoch an einer Stelle noch einen Ausblick erlauben. Sie begrenzen den von den Wohnräumen aus sichtbaren Landschaftsausschnitt und decken die als uninteressant eingestufte Aussicht nach Süden ab. Wohn-, Schlaf- und Wirtschaftstrakt sind sorgfältig getrennt, der Wohnbereich wieder fast völlig verglast. Zusammen mit der Eingeschossigkeit des Gebäudes kann so die für Mies typische vermittelte, nie enge oder direkte Beziehung zur Natur hergestellt werden. Trotz aller Kalkuliertheit des Ausblicks ist sie noch nicht bildhaft entrückt, sondern bleibt, verstärkt durch die Höfe, wie an das Haus gebunden. Wie das Gebäude, so wird auch der Garten zum ästhetischen Objekt.

Ein noch gesteigertes Eigenleben gewinnen die Höfe in dem Projekt für Ulrich Lange. Die Gebäudeteile scheinen an die rechtwinkligen Mauerzüge nur angelagert, die Restflächen werden von Höfen eingenommen, die aber nicht völlig geschlossen sind: vom Wohnraum aus ist ein Ausblick in die Landschaft möglich, der Wirtschaftshof hat eine breite Zufahrt. Der Schlaftrakt ist nicht nur auf einen der Höfe hin durchfenstert, sondern auch auf den Garten. So wird vermieden, das Haus nur

auf die Binnenräume zu orientieren und damit völlig von der Außenwelt abzuschließen.

Dieser völlige Abschluß gegen die Außenwelt ist für die sog. Hofhausprojekte bestimmend. Für sie trifft zu, was G. A. Platz 1933 allgemein formuliert hat: ‚Der heutige Mensch verlangt nach einer Bauweise, die ihn einerseits von der Straße abschließt, ihm aber andererseits die Möglichkeit bietet, sich in seinem Raum unbehelligt zu bewegen, in Sonne und Luft zu baden, den Garten, die Landschaft in das Haus einzubeziehen.‘ (*Wohnräume der Gegenwart*, 1933, 83). Kennzeichnend für diese Planungen ist die vollständige Einbindung von Haus, Hof und/oder Garten in rechteckige Mauerzüge. Diese Vorgabe hat den Vorteil, daß die Grundrißdisposition wesentlich freier erfolgen kann, da eine Einbettung in die Natur entfällt.

Die Hofhausprojekte bieten einige Schwierigkeiten, da zu viele von ihnen undatiert sind. Fixpunkte bilden die Planungen für die Häuser Hubbe und Ulrich Lange sowie Studienarbeiten und Aussagen von Bauhausschülern, die den üblicherweise angenommenen Beginn der Miesschen Beschäftigung mit diesem Haustyp im Jahre 1931 bestätigen. Mit Beginn seiner Lehrtätigkeit in Amerika nahm Mies die Hofhäuser wieder ins Lehrprogramm auf und griff dabei auf eigene alte Projekte wie solche seiner Schüler aus der Bauhaus-Zeit zurück. Die in Deutschland verbliebene Lily Reich hat Bauhäusler damals um Fotos ihrer alten Arbeiten gebeten. Für Mies scheint das Hofhaus durch seine Abgeschlossenheit, die Freiheit in der Grundrißbildung bot, ein ideales Schulungsobjekt gewesen zu sein.

Dagegen möchte T. nachweisen, daß die heute noch als in Deutschland entstandenen identifizierbaren Projekte etwa gleichzeitig mit den Entwürfen für die Häuser Hubbe und Lange, also 1934/35, entstanden seien. Als Belege führt er Pläne zu einer Parzellierung des Hubbeschen Grundstücks an, die auf eine Hofhausbebauung ausgerichtet sind und zwischen denen sich auch die Grundrisse befanden, die von T. als in Deutschland gezeichnet identifiziert wurden. Als Hofhaus definiert er solche Gebäude, deren Grundriß auf dem Prinzip der wechselseitigen Verschränkung von verglastem Innenraum und äußeren Freiflächen innerhalb eines fest umschlossenen Bezirks beruhen, nicht jedoch solche, bei denen der ‚Hof‘ lediglich den Charakter eines mit Mauern umfriedeten Gartens besitzt oder aber als eine Art Atrium in den Baukörper eingebunden bleibt. Damit sind die Unterschiede zwischen den von T. auf 1934/35 datierten Mies-Arbeiten und denen der Schüler von 1931–33 zwar gut beschrieben, doch bleibt außer acht, daß es von Mies Pläne gibt, die denen seiner Schüler ähneln, daß die besprochenen Projekte des Lehrers größer sind als die seiner Schüler und schon deshalb von anderen Bedingungen ausgehen, und daß deren veränderte Aufgabenstellung bei diesen Arbeiten (statt Wohnhäusern z. B. Wochenendhäuser) zu einer anderen Auslegung der Grundrisse führen mußte.

Weil seine Planung auf von Hilbersheimer formulierten Grundlagen beruhe, läßt sich T. das Haus Lemke von 1932/33, welches in Johnsons Mies-Monographie als Hofhaus ohne Umfassungsmauern bezeichnet wird, unberücksichtigt. Ein Blick darauf (*Abb. 8*) zeigt jedoch, wie sehr der Plan sich von den bekannten Hilbersheimerschen Mustern für die Kleinstwohnung im treppenlosen Haus abhebt und wel-

che Elemente der Miesschen Hofhäuser er aufnimmt. Außerdem sei darauf hingewiesen, daß der Grundriß des Hauses Lemke dem von Lily Reichs Erdgeschoßwohnhaus auf der Berliner Bauausstellung 1931 sehr ähnlich ist (*Die Form* VI, 1931, S. 245). Es fragt sich deshalb, inwieweit das Hofhaus-Konzept nicht von Hilbersheimer und den von ihm aufgegriffenen Bauordnungen beeinflusst ist und in welchem Zusammenhang dies mit dem Architekturunterricht am Bauhaus steht. Ohne eine Klärung dieser Frage können die Hofhausprojekte kaum bearbeitet werden; das Material dazu liegt vor. T. zielt jedoch darauf ab, durch eine einengende Definition die von ihm besprochenen Hofhausprojekte an eine konkrete Bauaufgabe zu binden und gleichzeitig störende Einflüsse aus dem von ihm gezeichneten Bild einer kontinuierlichen Entwicklung bei Mies herauszuhalten. Die Bauherrin des Hauses Lemke berichtete, Mies hätte ihr Haus ‚gar nicht gemocht‘.

Mies' erster Auftrag für ein Landhaus in Amerika nötigte ihn, vorhandenes Mauerwerk zu übernehmen, er war also in der Grundrißgestaltung nicht völlig frei. Obwohl er auch hier viele Ideen verwertete, die sich schon in früheren Planungen nachweisen lassen, ist bei Haus Resor doch eine entscheidende Wandlung im Bezug Haus—Landschaft festzustellen. Bei den in Deutschland entstandenen Entwürfen war der Garten oder der sorgfältig kalkulierte Ausblick noch zum Nahbereich des Hauses gehörig, bei dem über einem Bach aus Pfeilern zu errichtenden Haus Resor dagegen wird die Landschaft bühnenbildartig behandelt; die Miesschen Collagen erinnern den Rez. an gewisse Kinoeffekte. Es gibt hier keinen direkten Zugang zum Garten mehr, vielmehr setzt ein den Glasflächen vorgelegter Laufgang Wohnraum und Natur voneinander ab. So wird trotz der großen Glasflächen eine klare Begrenzung des Wohnraumes erreicht, bei den Projekten der frühen dreißiger Jahre übernahmen die Hofmauern diese Funktion. Sie ließen jedoch Raum für einen zugehörigen Garten auf derselben Ebene; im Haus Resor dagegen gerät der Ausblick zum Bild, das, von den Wohnräumen durch eine Zwischenzone getrennt, ein nicht mehr direkt erreichbares Gegenüber bildet. Damit erreicht Mies für den Ausblick den Grad von Ästhetisierung, den er auch für seine Gartenanlagen immer gesucht hat.

Von hier zum Haus Farnworth ist, wie T. richtig bemerkt und wenn man sich auf diesen Aspekt beschränkt, wirklich nur noch ein kleiner Schritt. Aber vielleicht bedeutet dieses Haus auch wieder einen Schritt zurück, denn hier hat man keinen Ausblick mehr, stattdessen ist man von der Natur nur durch eine Glasscheibe getrennt. Man ist in ihr und eigentlich doch nicht; die äußere Gestaltung negiert aber die Beziehung des Gebäudes zum Boden, es schwebt. Diese zwar in sich absolut schlüssige Konzeption wird von T. nicht genügend herausgearbeitet. Er begnügt sich mit dem Hinweis auf Mies' Ausspruch, ‚Natur, Häuser und Menschen in einer höheren Einheit zusammenzubringen‘, und verweist auf gestalterische Ähnlichkeiten, die er schon bei dem eingangs erwähnten Landhaus in Eisenbeton von 1923 findet. Für ihn schließt sich der Kreis, eine dreißigjährige Entwicklung findet ihren Abschluß. Damit wird Farnsworth doch wohl stiefmütterlich behandelt, es nimmt bei T. gerade eine Doppelseite ein. Zwar kann man die Kürze aus dem Ziel des Autors herleiten, neben der Baugeschichte nur das Raumgefüge der Bauten zu bespre-

chen, doch scheint eine weitergehende Analyse angebracht, zumal das Haus Anlaß einer scharfen Kontroverse war, die diesmal sogar in allgemein zugänglichen auflagenstarken Zeitschriften ausgetragen wurde und in der (zwar mit starken Worten) grundlegende Probleme dieser Art von Architektur zur Sprache kommen, sowie Urteile, die in manchem an Behnes Dammerstock-Kritik erinnern. Der Satz der Bauherrin: ‚This theory of architecture has discarded the accumulated wisdom of building‘, hätte aufgegriffen werden sollen. Die darin enthaltene Frage, ob das Haus Farnsworth nicht eher als Demonstration einer Idee denn als Realisierung einer praktischen Bauaufgabe zu sehen ist, bleibt unbeantwortet. Stattdessen endet der Textteil abrupt.

T.s Buch ist konsequent auf den Einzelfall ausgerichtet. Einer Aufzählung aller erreichbaren Fakten zur Baugeschichte folgt eine die Raumbildung beschreibende Analyse, gefolgt von Bemerkungen über den Zusammenhang dieses Entwurfs mit vorigen und auch folgenden oder von dem Hinweis auf neuartige Ausgestaltungen. Alle weiteren Aspekte werden ausgeklammert, und der Versuch einer Zusammenfassung wird nicht unternommen. So erfährt der Leser wenig über Bauprogramme (die Frage, ob sich mit einer veränderten Raumkonzeption auch das Raumprogramm wandelt, wird nicht gestellt), Wahl und Einsatz des Materials sowie Fragen der Grundrißdisposition (warum sind z. B. fast alle Bauten unterkellert?); eine Analyse des Außenbaus findet nur in einer sehr begrenzten Weise statt. So bleibt die Organisation des Gebäudes als Wohnhaus oft unklar, von der Raumordnung der Haupträume abgesehen.

Die streng auf die Quellen ausgerichtete Aufarbeitung des Materials führt zu einer ungleichmäßigen Verteilung der Analysen je nach Bestand. Da bewußt darauf verzichtet wurde, objektübergreifende Gesichtspunkte in einem abschließenden Kapitel zusammenfassend zu betrachten, fehlt dem Buch eine Klammer, die die Einzelteile zusammenhält. Nach T. wäre die Einheitlichkeit der Untersuchung durch die Formensprache des Architekten gegeben. Auffällig bleibt dabei trotz der begrenzten Fragestellung das Fehlen von Aussagen über Mies' Verhältnis zu seinem Werk. Jeder Architekt versucht, dem Publikum ein ganz bestimmtes Bild von sich und seiner Arbeit zu vermitteln. Mies hat das wie kaum ein zweiter Architekt der zwanziger Jahre verstanden. Während Gropius offenbar der Wirkung der Masse des Gedruckten vertraute, ist bei Mies eher das Gegenteil festzustellen: einige äußerst präzise formulierte Sätze, sorgfältige Fotoauswahl und speziell für die Veröffentlichung gezeichnete Grundrisse, die weniger das errichtete Baugesfüge zeigen als die intendierte Aussage des Architekten vorführen, sind für seine Veröffentlichungen typisch. Durchaus nicht alles, was er baute, wurde auch gleich dem Publikum vorgestellt. Mies scheint sich auf Bauten und Projekte konzentriert zu haben, die auch heute noch die Aufmerksamkeit von Architekten und Kunsthistorikern erregen. Konventionelleres dagegen scheint er eher unterdrückt zu haben; so daß eine gewisse Einseitigkeit auftritt, welche die oben angesprochene Ungleichmäßigkeit der Analysen eher noch verstärkt. Wenn dann gleichzeitig noch eigene Aussagen von Mies zur Interpretation herangezogen werden, ist die Gefahr nicht von der

Hand zu weisen, seine eigenen Maßstäbe und Intentionen bestimmten die Grundlagen der Analysen, zumal einige von ihnen in Wortwahl und Diktion den in den zwanziger Jahren veröffentlichten nicht unähnlich sind. Eine Schwierigkeit, mit der allerdings nicht nur T. (besonders bei den frühen Landhäusern) zu kämpfen hat.

Mies hat in seinen frühen Schriften das Zukunftsweisende seiner Entwürfe betont. Deshalb haftet vielen Projekten etwas durchaus Ideales, im Vergleich mit dem zeitgenössischen Bauen Unwirkliches, den sozialen Problemen Ausweichendes an; dies ist besonders bei seinen eingangs erwähnten fünf Projekten von 1921—24 der Fall. Obwohl T. für die Landhausentwürfe plausibel machen kann, daß es sich um Eigenhäuser des Architekten handelt, bleiben sie doch Idealentwürfe im herkömmlichen Sinne. In Weimar auf der Bauhaus-Ausstellung 1923 wurde der dort ausgestellte Landhausentwurf im Ausstellungsverzeichnis einfach mit ‚Landhaus‘ benannt, auch Westheim gibt nicht die sonst in den Architekturzeitschriften der Zeit üblichen Kürzel für ein konkretes Projekt, und Platz spricht 1927 offen von Idealprojekten. Mies ist einer solchen Interpretation nie entgegengetreten, im Gegenteil, seine Zeichnungen selbst unterstützen diese Auslegung: sie wurden großformatig angelegt (die Perspektiven über 2 m lang!), zeichnerisch brilliant ausgeführt, sollen aber trotzdem nicht mehr als einen allgemeinen Eindruck vermitteln, denn auf Detailgenauigkeit wird verzichtet. Im Falle des Eisenbetonhauses wird sogar auf die Publikation eines Grundrisses verzichtet, stattdessen sollen in Abbildungen des Modells die notwendigen Einzelheiten ablesbar sein — eine Information des Publikums also, die man kaum zufällig nennen kann.

T. dagegen will die Häuser mit dem Nachweis eines bestimmten Bauvorhabens aus dieser idealen Sphäre herausholen und ihre Pläne als in Auseinandersetzung mit einem gegebenen Bauplatz entstanden hinstellen, entsprechend auch andere Planungen, wie die Hofhausprojekte, konkret an ein Vorhaben anbinden. Seine Absicht scheint dabei gewesen zu sein, den der Miesschen Architektur immer wieder gemachten Vorwurf, nicht mehr zu sein als eine neutrale, vielfach und an jeder Stelle einsetzbare Hülle, zu entkräften; daher möglicherweise auch der so präzise klingende Untertitel des Buches. Das Material kann aber nicht immer so eindeutig interpretiert werden, auch Mies' eigene Veröffentlichungen mit ihrem häufigen Tenor: ‚Heute etwas für die Zukunft tun‘, sprechen dagegen. Wenn dem Haus auf der Berliner Bauausstellung 1931 der erklärende Satz: ‚Die Wohnung unserer Zeit gibt es noch nicht‘, programmatisch vorangestellt wird, dann muß das Folgen für die Analyse haben. Andererseits wird auch so klarer, warum gewisse Bauten nicht veröffentlicht wurden: sie waren dem Architekten vermutlich zu konventionell, er mußte zu viele Kompromisse eingehen. Nirgends wird dies deutlicher als bei den durchaus glaubwürdigen Äußerungen von Mies beim Einzug in das Haus Esters, wo er gesagt haben soll: ‚Schade, daß das Haus fertig ist und überall Möbel hineinkommen‘, und auch bedauerte, daß ‚die schönen weißen Wände mit Bildern verhängt werden‘ (Frieg, *Mies van der Rohe*, 1976, 294). Infolge Nichteinbeziehung derartiger Überlegungen und Beharren auf Raumanalysen gerät T's. Ansatz merkwürdig einseitig, so sehr er auch geeignet ist, die ästhetische Komponente der Mies-

schen Architektur, deren Qualitäten auch von seinen Kritikern nie bestritten werden, herauszuarbeiten.

Die Trennung in Text und Bildteil trägt nicht zur Übersichtlichkeit bei. Das Layout des Textteils ist aus mehreren Gründen verwirrend, vor allem die unauffälligen Kapitelüberschriften und die dauernd wechselnde Stellung der Anmerkungen erleichtern die Benutzung nicht. Eine weniger ambitionierte Gestaltung hätte vermutlich größere Klarheit gebracht, hier wäre im Miesschen Sinne weniger mehr gewesen. Die Abbildungsauswahl bemüht sich, den Text angemessen zu verdeutlichen, was aus zwei Gründen schwer ist: Durch die vielen nicht über das Planungsstadium hinausgekommenen Projekte ist man auf Pläne und Skizzen angewiesen, denen trotz aller Miesschen Zeichenkunst etwas Abstraktes anhaftet und die dazu noch in einigen Fällen so klein reproduziert sind, daß vom Autor besprochene Details nicht mehr wahrgenommen werden können; im Falle der wenigen ausgeführten Bauten aber ist unser visueller Eindruck häufig von Fotosätzen bestimmt, die meist unmittelbar nach Fertigstellung des Baus gemacht wurden. Ähnlich wie bei Bauten von Bruno Taut oder dem Bauhaus-Gebäude in Dessau bekommt man durch sie ein genau kalkuliertes Bild vermittelt. Der Einfluß dieser z. T. sehr bekannten Fotos sollte keinesfalls unterschätzt werden; die Aufnahmen der Deutschen Fotothek vom Barcelona-Pavillon haben sicher unsere Auffassung von diesem Gebäude entscheidend mitgeprägt. So perfekt diese die Bauten stark vereinzelnden Abbildungen auch für den Betrachter heute erscheinen, man sollte beachten, daß sie wahrscheinlich stark im Sinne des Architekten retouchiert wurden, wie an Negativplatten im Köster-Nachlaß nachweisbar ist. Wo ein Effekt am Bau selbst nicht mehr zu überprüfen ist, sollte die Argumentation entsprechend vorsichtig ausfallen.

Wie eingangs erwähnt, behandelt T. nicht alle Villen und Landhausprojekte von Mies; er wählt aus, um eine in sich stimmige Entwicklungsreihe aufzeigen zu können. Das Haus Mosler von 1924–26 ist, verglichen mit den gleichzeitigen Projekten, sicher ein konventioneller Bau in der Reihe der frühen Mies-Villen, die noch auf Bearbeitung warten, ohne Bedeutung für die weitere Entwicklung. Soweit diese Planungen bisher bekannt geworden sind — Mies wollte später mit Ausnahme des Hauses Kröller-Müller von diesen ‚Jugendsünden‘ nichts mehr wissen und ließ viele Unterlagen vernichten — so sind hier doch die Grundlagen für manche spätere Entwicklung zu finden, auch T. greift gegebenenfalls auf sie zurück. Wie wichtig sie waren, bestätigt ein Bericht in der *Vossischen Zeitung* vom 17. 8. 1927 über die von Hilbersheimer arrangierte ‚Plan- und Modellausstellung‘ im Rahmen der Stuttgarter Werkbundausstellung: ‚Es ist gut, daß wieder einmal an die frühen, bahnbrechenden Arbeiten von Mies van der Rohe erinnert wird, der eine Reihe von Konstruktionsmotiven, die später wichtig wurden, zuerst erprobte, noch vor dem Kriege‘ (Max Osborn). Die Sichtung dieses Materials ist deshalb ein dringendes Desiderat. Durch den Ausschluß dieser, wie auch späterer ‚Störfaktoren‘ gelingt es T., eine Folge von Arbeiten vorzuführen, deren architektonische Eigenschaften sich scheinbar mühelos und folgerichtig in ihrer Entwicklung aneinanderreihen lassen, in voller Übereinstimmung mit Mies' Selbststilisierung: ‚Ich weigere mich, jeden

Montag eine neue Architektur zu erfinden'. Zeitgenössische kritische Stimmen zu den wenigen ausgeführten Bauten werden kaum mit einbezogen, zu Lasten der Lebendigkeit; Mies Bauten werden so zu kunsthistorischen Objekten wie Palazzi des Cinquecento. Mit seiner detaillierten Aufarbeitung der Quellen hat T. sich große Verdienste erworben; über Bauten und die bei ihnen eingesetzten architektonischen Mittel vermittelt er häufig neue Einsichten, jedoch Mies nur mit Mies zu erklären bzw. bereits für sein Werk geläufige Interpretationsmuster zu verfeinern, ist in Anbetracht der Komplexität des Materials vielleicht eine zu geradlinige Betrachtungsweise. Die gemeinsame Wurzel von Faszination wie Problematik dieser Architektur, welche formal ästhetische Gesichtspunkte eindeutig funktionalen und sozialen überordnet, wird kaum behandelt. Als Folge dieser Beschränkung beschleicht den Leser am Ende eine ähnliche, unterschwellig aggressive Stimmung wie die Rezensenten des Tugendhat-Hauses 1931, oder er fühlt sich an die Feststellung von Peter Blake erinnert, der meinte, daß Mies dann am besten war, wenn er über unbegrenzte Mittel verfügte und keine ernsthaften Probleme zu lösen hatte. T.s Arbeit enthält sich jedoch jeder Wertung und gibt damit so leicht angreifbaren, aber weit verbreiteten Pamphleten wie dem von Tom Woolfe nur neue Nahrung; beide Publikationen sind vielleicht nur zufällig etwa gleichzeitig erschienen. Das Mies-Jahr 1986 gibt hoffentlich Gelegenheit zu einer erweiterten Bearbeitung dieses bedeutenden Materials, für das noch immer gilt, was Rayner Banham einmal so treffend formuliert hat: ‚In whatever style circumstances or inclination led him to design, he was outstanding’.

Christian Wolsdorff

Varia

MIKROFILME AMERIKANISCHER UND AUSTRALISCHER DISSERTATIONEN

Wir setzen hiermit die im Augustheft 1972 begonnene Veröffentlichung der Themen der von der UB Heidelberg erfaßten Dissertationen fort. Vgl. zuletzt *Kunstchronik* 1983, S. 452—457 und die Angaben über den Leihverkehr ebd., 1979, S. 352. — Im Anschluß an die Titel steht jeweils in Klammer die sog. Order-Number der Fa. University Microfilms International, 30/32 Mortimer Street, London W1N 7RA, die im Falle einer Direktbestellung bei dieser Firma angegeben werden sollte.

a) Mittelalterliche Kunstgeschichte

Addis, James M.: Spatial organization in Romanesque Church architecture. State University of New York at Binghamton, 1983. (8321230)

Benton, Janetta R.: Influences of ancient Roman wall-painting on late thirteenth-