

# Mies van der Rohes visueller ,Kalkül' der Erneuerung

Architektonischer Wandel im Anschluss an  
Berlages Umformungstheorem<sup>1</sup>

**Paul Weber**

## **Abstract**

This essay represents a pioneering attempt to conceive of Mies van der Rohe's work as a transformation of 'archetypes'. We will begin by addressing Mies' belief in architectural objectivity, which rests on three theoretic positions: first, the antispeculative reference to scientific practice of Alois Riehl's philosophy; secondly, the 'objective philosophy' of the biologist Raoul H. Francé, which requires that any effective action follows the "laws of the renewal of the organic world"; and finally, the demand for architectural renewal through the transformation of archetypal forms made by Hendrik Petrus Berlage following Gottfried Semper. It is notably Mies' reference to Berlage's theorem that will be explored in the second part of this essay that will shed new light onto his design practice. At the core of the analysis an array of specific designs by Frank Lloyd Wright provides the framework for a fundamental understanding of Mies's early country house designs as resting on the process of modernization of archetypes; these were embodied in Japanese interiors, reproductions of which were widely disseminated in Germany in the 1920s, as well as in the then re-discovered work of Schinkel's disciple Ludwig Persius. The aim of this study of renewal through transformation is not only to reveal Mies' design process as a matter of complex visual 'calculus', but also to make a general contribution to the semantics of modernity.

---

<sup>1</sup> Überarbeitete und erweiterte Teilfassung des Vortrages „Mies van der Rohes Entwicklung der frühen 20er Jahre aus der Perspektive einer Theorie architektonischer Umwandlung“ vom 11. Februar 2015 am Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München im Rahmen der Vortragsreihe „Forschungen zu Mies van der Rohe und seiner Zeit“. Der zweite Teil des Vortrags ist, ebenfalls erweitert, als „Mies van der Rohes visueller Kalkül der Erneuerung. Moeller van den Brucks Konzept der ‚Weitergabe‘ und Mies' neuer preußischer Stil“ in Vorbereitung. Ein Teilaspekt des Vortrags wurde vom Verfasser, ebenfalls erweitert, veröffentlicht unter dem Titel „Der Fußboden in der Halle von Mies van der Rohes Haus Kempner (1921-23) und K.P.C. de Bazel. Ausgangspunkt von Mies' Innenraumgestaltung nach dem Ersten Weltkrieg“, in: Rudolf Fischer und Wolf Tegethoff (Hg.), *Modern Wohnen. Möbeldesign und Wohnkultur der Moderne*, Berlin 2016, 323-339.

## **Inhaltsverzeichnis**

Einführung

Mies und Riehls ‚Kritische‘ Praxisorientierung

Mies' ‚Flucht aus der Perspektive‘ und Francés ‚objektive Philosophie‘

Die Voraussetzung für die Objektivität des Handelns nach Francé: Vaihingers  
Konstruktion des Als Ob

Mies und Berlages Streben nach einem objektiven ‚Stil‘: Annäherung

Mies und Berlages Streben nach einem objektiven ‚Stil‘: Berlages

Umformungstheorem

Vorbereitende Untersuchungen zu Mies' Umformung

Die Entwürfe des Landhauses in Eisenbeton und in Backstein: Probleme der Deutung

Mies' Landhaus in Backstein: Wrights Quadruple Block Plan als Bezugsrahmen

Mies' Landhaus in Eisenbeton: Wrights River Forest Golf Club als Bezugsrahmen

Umformung und Erneuerung

Die Erneuerung von Urtypen I: Die Rezeption von Shimizu, Gumi & Co

Dykerhoffs Bahnsteighallen und die Erneuerung des japanischen Empfangsraums

Doesburgs „Kontra-Konstruktion“ und die Erneuerung des japanischen Wandsystems

Die Erneuerung von Urtypen II: Persius in Potsdam

Turmvilla und Grundrisserneuerung: Villa Jacobs

Dykerhoffs Bahnsteighallen und die Erneuerung des Impluviums: Villa Persius

Schluss

*In memoriam Willibald Sauerländer*

## **Einführung**

[1] Eine eher auf „bloßer Phantasie“ beruhende Architekturkonzeption, die nur „wenig mit Imagination, geschweige denn mit Methode“ zu tun habe, lehnte der Architekt und Architekturhistoriker Joseph Rykwert (geb. 1926) mit Berufung auf „die alte, aber immer noch treffende Unterscheidung von [Samuel Taylor] Coleridge“ [1772-1834] ab; denn Phantasie bringe nur, so dessen Formulierung, „Bilder zusammen, die keinerlei natürliche oder moralische Verbindung haben, sondern durch eine zufällige Übereinstimmung (...) miteinander verknüpft werden“; Einbildungskraft hingegen verändere Bilder und gebe „der Mannigfaltigkeit Einheit“.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Joseph Rykwert, „Bauen und Bedeutung“, in: ders., *Ornament ist kein Verbrechen. Architektur und Kunst*, Köln 1983, 8-22, hier S. 12 u. Anm. 12. (dt. Übers. von ders., „Meaning and Building“, in: *Zodiac* 6 [1960], 193-196, wieder abgedr. in: ders., *The Necessity of Artifice*, London 1982, 9-16).

[2] Für die vorliegende Untersuchung ist die Unterscheidung einer auf methodischer Arbeit beruhenden Imagination von der ‚bloßen Phantasie‘ grundlegend, da sie die *imaginative Methode* des Architekten Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) erstmals modellhaft in den Mittelpunkt stellt. Und da dessen Methode als eine *Umformung* alter Typen, d. h. als *visueller Kalkül* der Erneuerung dargestellt wird, hat dies Konsequenzen für die Herangehensweise der Untersuchung. Denn Umformen ist kein unbestimmtes oder unbestimmbares Handeln, sondern das Beziehen auf eine spezifische Quelle. Damit sucht diese Untersuchung einen anderen Zugang zu einer ‚Archäologie der Moderne‘, als sie der Schweizer Kunsthistoriker Adolf Max Vogt (1920-2013) mit seiner bahnbrechenden Monografie *Le Corbusier, der edle Wilde* (1996)<sup>3</sup> verstanden hat; nicht als Problemfeld „doppelter Prähistorie“ einer „Früh- und Vorgeschichte“ der Pfahlbauten,<sup>4</sup> die zugleich Thema der Kindheit des Architekten war, soll Archäologie eingegrenzt werden, sondern sie versteht sich nunmehr als eine *funktionsanalytische* Modellierung *aller* für den Arbeitsprozess des Architekten *relevanter* Themen. Die Fragestellung der Relevanz hatte Vogt seinerzeit insofern ausgeklammert, als er erklärterweise „nach Motiven gesucht“<sup>5</sup> hatte ohne ihre neu gewonnene Bedeutung im *modernen* Arbeitsprozess des Architekten als intrinsische *Verschränkung* zu beschreiben, wie sie Rykwert mit dem Motto seiner Untersuchung über die Idee der Urhütte in der Architekturgeschichte umrissen hatte: „Pour en revenir au sources, on devait aller en sens inverse.“<sup>6</sup> Das heißt, dass sich Quellenbezug im Sinne echter Aneignung nur *als Erneuerung* einlösen lässt.

---

<sup>3</sup> Vgl. den deutschen Untertitel von Adolf Max Vogt, *Le Corbusier, der edle Wilde. Zur Archäologie der Moderne*, Braunschweig und Wiesbaden 1996, mit demjenigen der (bildtechnisch wesentlich besseren und mitunter eleganteren) englischen Übersetzung durch Vogts Ehefrau, der Lyrikerin und Übersetzerin Radka Donnell (1928-2013): *Le Corbusier, the Noble Savage. Toward an Archaeology of Modernism*, Cambridge, Mass. und London 1998.

<sup>4</sup> Vogt, *Le Corbusier, der edle Wilde*, 245.

<sup>5</sup> *Ibid.*, 251.

<sup>6</sup> Joseph Rykwert, *Adams Haus im Paradies. Die Urhütte von der Antike bis Le Corbusier*, Berlin 2005, 11 (dt. Übers. von ders., *On Adam's House in Paradise. The Idea of the Primitive Hut in Architectural History*, New York 1972). – Dieses *normativ* verstandene Motto einer Betrachtung „für Architekten und verwandte Berufe“, wie Ernst H. Gombrich trotz aller Kritik erkannte, wurde von dem kanadischen Architekten und Hochschullehrer George Baird als Gang der Untersuchung missverstanden, die zeige, wie die vermeintlich anachronistische Idee des Ursprungs der Architektur „has preoccupied some of the most notable of twentieth-century architects“, um sie dann „back through the centuries to antiquity“ zurückzuverfolgen; Ernst H. Gombrich, „Adams Haus im Paradies“, in ders., *Kunst und Kritik*, Stuttgart 1993, 167-171, hier 170 (dt. Übers. von ders., „Dream Houses“, in: *New York Review of Books*, 29. Nov. 1973, wieder abgedr. als: „Adam's House in Paradise“, in: ders., *Reflections on the History of Art. Views & Reviews*, Berkeley und Los Angeles 1987, 147-151; George Baird, „A Promise as well as a Memory': Toward an Intellectual Biography of Joseph Rykwert“, in: *Body and Building*, hg. v. George Dodds und Robert Tavernor, Cambridge, Mass. und London 2002, 2-27, hier 19.

[3] Von der Umkehrung dieser Beziehung, dass sich fundamentale Erneuerung nur *als Quellenbezug* realisieren lässt, geht diese Untersuchung über Mies' Umformung aus. In letzter Konsequenz können Umformungen allein *kausal* verstanden werden. Der Versuch einer kausalen Rekonstruktion soll aber nicht als apodiktische Feststellung über historische Tatsachen verstanden werden; vielmehr findet eine Modellbildung statt, wenn auch eine nach Möglichkeit historisch getreue, die sich aber unter bestimmten methodologischen Bedingungen jederzeit durch eine bessere ersetzen ließe. Trotz alledem bieten kausale Modelle die einzige Möglichkeit, diejenige Beziehung zu erfassen, die in dieser Untersuchung vorgestellt werden soll.

## **Mies und Riehls ‚Kritische‘ Praxisorientierung**

[4] Historikern der Architektur ist der Philosoph Alois Riehl (1844-1924) als erster Auftraggeber des Architekten Ludwig Mies van der Rohe bekannt. Darüber könnte allzu leicht in den Hintergrund geraten, dass Riehls Beitrag zur Philosophie des 19. Jahrhunderts kaum weniger bedeutend war als Mies' Beitrag zur Architektur des 20. Jahrhunderts und dass Riehls Einstellung zur Philosophie sogar wesentliche Züge der Miesschen Auffassung von Architektur vorwegzunehmen scheint. Da Mies mit Riehl und dessen Schülerkreis (den ‚Haussöhnen‘<sup>7</sup>, wie dieser seine Schützlinge nannte und zu denen auch Mies, obgleich er kein Schüler Riehls war, selbst zählte) jahrelang in enger Verbindung stand, wäre dies wohl kein Zufall.

[5] Weshalb ließe sich eine solche Behauptung überhaupt aufstellen? Zunächst: Riehl gilt als Exponent des Neukantianismus, dessen „unbefangener Umgang mit dem Begriff Erfahrungswissenschaft“ keine Einschränkung mehr durch womögliche „normative Grundsätze“<sup>8</sup> kannte. Dadurch trug er wesentlich dazu bei, die zwar zu ihrer Zeit wegweisende, aber noch auf metaphysischen und logischen Voraussetzungen beruhende ältere „Theorie der Wissenschaften“ eines Friedrich Adolf Trendelenburg (1802-1872), die sich noch über „Recht“<sup>9</sup> und Zusammenhang ihrer Voraussetzungen legitimierte, radikal zu hinterfragen.

[6] Philosophie sah Riehl ganz antimetaphysisch als „umgekehrte Erfahrungswissenschaft“, die den Weg der Naturwissenschaften „noch einmal, nur in entgegengesetzter Richtung zurückzulegen“ hatte, dies aber dann ohne höhere Bedeutung – andernfalls es sich um bloß „innerlich unvollziehbare“

---

<sup>7</sup> Vgl. Fritz Neumeyer, „Der Erstling von Mies: ein Wiedereintritt in die Atmosphäre vom ‚Klösterli‘“, in: *Mies in Berlin*, hg. v. Terence Riley und Barry Bergdoll, München, London und New York 2001, 309-317 und 378.

<sup>8</sup> Klaus Christian Köhnke, *Entstehung und Aufstieg des Neukantianismus. Die deutsche Universitätsphilosophie zwischen Idealismus und Positivismus*, Frankfurt a. M. 1986, 354.

<sup>9</sup> Adolf Trendelenburg, *Logische Untersuchungen*, 2 Bde., 2. ergänzte Aufl. Leipzig 1862 [1. Aufl. 1840], Bd. 2, 489. – Zum „Recht“ der Philosophie: Riehl zufolge fasste Trendelenburg Philosophie „im Unterschied zur Erfahrungswissenschaft“ als die „vom Ganzen ausgehende“ Wissenschaft auf; Alois Riehl, „Über Begriff und Form der Philosophie“ (1872), in: ders., *Philosophische Studien aus vier Jahrzehnten*, Leipzig 1925 [1924 erschienen], 91-174, hier 106.

Anschauung handele.<sup>10</sup> Riehl war der Überzeugung, dass Wahrnehmung, damit sie sich „in wissenschaftliche Erkenntnis verwandle“, erst „in die *Form des Gedankens* umgesetzt werden“ müsse.<sup>11</sup> „Alle Induktion“ bedürfe daher „des reinen Denkens“ als „Antrieb“ und „Ziel“, und somit sei dieses „der Wegweiser auch der Erfahrungswissenschaft“.<sup>12</sup> Theoretische Philosophie sei mithin eine „*denkende Vollendung der empirischen Wissenschaft*“ – in diesem Zusammenhang gebraucht Riehl das einprägsame Bild der philosophischen Begriffskritik als einer „wissenschaftlichen Baupolizei“<sup>13</sup>, die denjenigen, der eine voreilige Konstruktion des Weltbegriffs vornehme (und somit durch „willkürliche Combinirung [sic!] der Denkformen“ metaphysisches „Scheinwissen“<sup>14</sup> erzeuge), womöglich zwingen „sein ganzes Gebäude wieder abzutragen“.<sup>15</sup> Nüchterner und einprägsamer ließe sich Riehls philosophische Überzeugung, die er schon in den frühen 1870er Jahren vertrat, einem Architekten kaum vermitteln.

[7] Seiner Überzeugung blieb Riehl bis ins hohe Alter treu, trotz einer Öffnung auch für Fragen jenseits wissenschaftlicher Philosophie. Wenige Jahre vor seinem Tod noch betreute er die Doktorarbeit seiner Schülerin Ilse Schneider (1891-1990) über *Das Raum-Zeit-Problem bei Kant und Einstein* (1921), deren Zweitkorrektor der Physiker Max von Laue (1879-1960) war, was die Doktorandin in engen Kontakt und Diskussionsmöglichkeit nicht nur mit von Laue, sondern auch mit dessen Kollegen Max Planck (1858-1947) und Albert Einstein (1879-1955) brachte.<sup>16</sup>

[8] Ganz in diesem Sinne war Riehl also auch in diesen späten Jahren nicht nur von der engen Bindung der Philosophie an die wissenschaftliche Erfahrung,

---

<sup>10</sup> Riehl, „Über Begriff und Form der Philosophie“, 107.

<sup>11</sup> Alois Riehl, *Realistische Grundzüge. Eine philosophische Abhandlung der allgemeinen und nothwendigen Erfahrungsbegriffe*, Graz 1870, wieder abgedr. als: „Realistische Grundzüge“, in: ders., *Philosophische Studien aus vier Jahrzehnten*, [1924 erschienen] Leipzig 1925, 1-60, hier 2.

<sup>12</sup> Riehl, *Realistische Grundzüge*, 1.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 3.

<sup>14</sup> Alois Riehl, *Der philosophische Kriticismus und seine Bedeutung für die positive Wissenschaft*, 3 Bde., Leipzig 1876-1887, hier Bd. 1: *Geschichte und Methode des philosophischen Kriticismus*, Leipzig 1876, 2. – In der Neufassung von 1908 ist, fast gleichlautend, die „freie Combinierung [der Denkformen] über das Wahrnehmbare hinaus“ Ursache für das „metaphysische Scheinwissen“; Alois Riehl, *Der philosophische Kriticismus. Geschichte und System*. Erster Band: *Geschichte des philosophischen Kriticismus*, zweite, neu verfasste Auflage, Leipzig 1908, 5.

<sup>15</sup> Riehl, *Realistische Grundzüge*, 3.

<sup>16</sup> Vgl. Michael Heidelberger, „Kantianism and Realism: Alois Riehl (and Moritz Schlick)“, in: *The Kantian Legacy in Nineteenth-Century Science*, hg. v. Michael Friedman und Alfred Nordmann, Cambridge Mass. und London 2006, 227-247, hier 232. – Die Veröffentlichung der Dissertation erfolgte unter verändertem Titel, vgl. Ilse Schneider, *Das Raum-Zeit-Problem bei Kant und Einstein*, Diss., Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin, veröff. als: dies., *Die Beziehungen der Einsteinschen Relativitätstheorie zur Philosophie unter besonderer Berücksichtigung zur Kantischen Lehre*, Leipzig 1921.

sondern gleichfalls von der „Notwendigkeit einer Kritik“ der wissenschaftlichen Erfahrung überzeugt. In seiner 1921 nun schon in sechster Auflage erschienenen *Einführung in die Philosophie der Gegenwart* (1903) sah er unbeirrt diese Notwendigkeit einer Kritik dadurch gegeben, dass *reine* Erfahrung „keine Wissenschaft begründen“ könne und infolgedessen „ungeeignet“ sei, „Erkenntnis eines Objekts zu werden“.<sup>17</sup> Vielmehr sei die „menschliche Erkenntnis und Wissenschaft“ der „Spiegel“ oder „das Werk des Verstandes“<sup>18</sup> und daher sei es Aufgabe einer kritischen Philosophie, den „Verstand, das [Cartesische] Instrument aller Instrumente (...) kennen zu lernen und so der Wissenschaft den Maßstab ihrer Forschung zu geben“.<sup>19</sup> Insofern war Riehls wissenschaftliche Philosophie *kritisch*, weil sie ein ‚Forschungsmaßstab‘ empirischer Wissenschaft sein sollte; sie war aber auch überzeugt von der Erkennbarkeit der (Kantschen) Dinge an sich und somit *Realismus* – eine Position, die als ‚kritischer Realismus‘ bezeichnet wird und von großer Bedeutung für die sich entwickelnde Wissenschaftsphilosophie eines Moritz Schlick (1882-1936) war.<sup>20</sup>

[9] Entscheidend hieran ist, auf welche Weise Riehls *kritischer* Standpunkt für Mies und seine Haltung zur Architektur hätte prägend sein können. Riehls Orientierung an der Praxis der Wissenschaften mit ihrem dezidiert *antispekulativen* Zug könnte sich durchaus in Mies' Schriften als eine ihnen grundsätzliche Haltung niedergeschlagen haben. So findet sich in Mies' eigenen Publikationen zu seinen modernen Entwürfen von 1923, einem Bürohaus sowie einem Landhaus in Eisenbeton, neben klaren Bekenntnissen zur Bau*praxis* als unabdingbare Formengrundlage eine geradezu idiosynkratische Einstellung zum Formalismus. Mies vertrat eine Position strikter Ablehnung von jeglichem „ästhetischen Spekulantentum“, Widerpart all dessen, was etwa in der wissenschaftlichen Philosophie unter ‚Metaphysikverdacht‘ stand; denn „Form als Ziel“ sei „Formalismus“ und den lehne er ab, erklärte er in der ihm eigenen, sentenzenhaften Sprache; „ebensowenig“ erstrebe er „einen Stil“, denn auch „der Wille zum Stil [sei] formalistisch“ – nur „Bauprobleme“ interessierten ihn; das „wirklich Formvolle“, war Mies überzeugt, sei nur „bedingt“, denn es sei „mit der Aufgabe verwachsen, ja der elementarste Ausdruck ihrer Lösung“.<sup>21</sup> Nachdrücklich wendet sich Mies den ‚wirklichen‘ Problemen und entsprechenden Lösungen der Baupraxis zu, in denen er eine Fundierung der Architektur sucht, ganz so wie Riehl eine Fundierung der Philosophie in einer Hinwendung zur Praxis der Wissenschaften gesucht hatte.

[10] Aber nicht nur die antispekulative Praxisnähe dürfte Mies seinem Förderer verdankt haben. Mit Riehls Konzept einer *kritischen Umkehrung* (dieser Praxis)

<sup>17</sup> Alois Riehl, *Zur Einführung in die Philosophie der Gegenwart. Acht Vorträge*, 6. Aufl. Leipzig und Berlin 1921 [1. Aufl. 1903], 61.

<sup>18</sup> Riehl, *Zur Einführung*, 48.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 62.

<sup>20</sup> Vgl. Heidelberger, „Kantianism and Realism“.

<sup>21</sup> Ludwig Mies van der Rohe, „Bauen“, in: *G* (2. September 1923), wieder abgedr. in: Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlin 1986, 300-301, hier 300.

durch das Denken könnte Mies in den Sog einer neuen Objektivitätsvorstellung gekommen sein, die bei dem Riehl verpflichteten Wissenschaftsphilosophen Schlick, ebenso wie bei dem Physiker Planck, eine vom Positivismus sich abgrenzende „Abkehr von der sinnlichen Anschauungsbasis“<sup>22</sup> bedeutete. Das Streben nach einer „aperspectival objectivity“ hat die Wissenschaftshistorikerin Lorraine Daston anschaulich als ‚Flucht aus der Perspektive‘ („escape from perspective“) bezeichnet.<sup>23</sup>

## **Mies' ‚Flucht aus der Perspektive‘ und Francés ‚objektive Philosophie‘**

[11] Entsprechend war Mies geprägt von dem *Objektivismus* des Botanikers Raoul H. Francé (1874-1943), dessen Schriften er über Jahre hinweg las. Das breite Spektrum an natur- als auch kulturphilosophischen Publikationen des Forschers in Mies' Bibliothek ist ein sicheres Anzeichen hierfür.<sup>24</sup> Zwischen 1919 und 1924 suchte Francé sein „Weltbild einer *objektiven Philosophie*“ in letztlich insgesamt sechs Teilen darzustellen.<sup>25</sup> Diese Philosophie ist dadurch gekennzeichnet, dass in

<sup>22</sup> Matthias Neuber, *Die Grenzen des Revisionismus: Schlick, Cassirer und das ‚Raumproblem‘*, Wien und New York 2012, 91.

<sup>23</sup> Lorraine Daston, „Objectivity and the Escape from Perspective“, in: *Social Studies of Science* 22 (1992), 597-618, hier 599.

<sup>24</sup> Mies besaß neben 45 Schriften des populären Biologen – dem somit bei weitem umfangreichsten Bestand zu einem Autor – auch vier Publikationen von dessen Frau Anni Francé-Harrar (1886-1971) sowie einen 1924 publizierten Lebensabriss Francés von Hanns Fischer; diese befinden sich heute in der „Ludwig Mies van der Rohe Prints and Drawings Collection“ der University Library der University of Illinois at Chicago (UIC). – Vgl. hierzu auch Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, 137-140.

<sup>25</sup> R[aul] H. Francé, *Die technischen Leistungen der Pflanzen*. [Grundlagen einer objektiven Philosophie II], Leipzig 1919, S. III. – Dieser Band erschien als (späterer) Teil II der *Grundlagen einer objektiven Philosophie*; danach erschien ders., *München. Die Lebensgesetze einer Stadt*. [Grundlagen einer objektiven Philosophie III], München 1920; danach erschien ders., *Bios. Die Gesetze der Welt* [Grundlagen einer objektiven Philosophie IV-V], Stuttgart und Heidelberg 1921 (zunächst in sechs Lieferungen, deren erste wohl schon im November 1920 erfolgte); danach erschien ders., *Die Welt als Erleben. Grundriß einer objektiven Philosophie* [Grundlagen einer objektiven Philosophie VI], Dresden 1923; und abschließend ders., *Grundriß einer vergleichenden Biologie* [Grundlagen einer objektiven Philosophie I], Leipzig 1924. – Alle Schriften befanden sich wohl ab 1923 in Mies' Besitz. Ein Bestellzettel zu allen sechs Teilen der *Grundlagen* (allerdings in etwas konfuser Form, da ohne den Haupttitel von Teil VI und offenbar erst in nachträglicher Bestellung von Teil IV-V), datiert offenbar von Ende 1923 und nicht erst von „Ende 1924“, wie Neumeyer in *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, S. 138, vermutet; denn der schon in Francé, *Die technischen Leistungen der Pflanzen*, S. III, angekündigte *Grundriß einer vergleichenden Biologie*, der als Teil I der *Grundlagen* erst 1924 erschien, lag zum Zeitpunkt der Bestellung wohl immer noch nicht vor – fehlt doch eine entsprechende Ankreuzung auf dem von Mies dem Buchhändler überlassenen Bestellzettel. Eine solche weist selbst der auf Mies' eigenem Notizblatt als „vergriffen“ und „nur noch antiquarisch zu haben“ registrierte Titel von Raoul H. Francé, *Der Weg der Kultur*, Leipzig 1920, auf. Der Vermerk auf dem Bestellzettel des Buchhändlers „Mies v. d.

ihr „das Subjekt sich von den Objekten alle Belehrung holt und sich nach ihrem System der Relationen einstellt“, wie Francé seine Leitidee in der grundlegenden Einführung *Zoësis* (1920), einer Schrift, die Mies besaß, funktionsanalytisch ausdrückt.<sup>26</sup> Grundlage einer solchen Orientierung am Objekt war Francés Darstellung der ‚technischen Leistungen der Pflanzen‘,<sup>27</sup> die auf eine „Biotechnik“ abstellte, deren „Hauptgedanke“ war, dass es „nur einerlei technisches Geschehen geben“ könne; und da die „Biotechnik der Organismen, im besonderen der Pflanzen und der Tiere um soviel älter“ sei „als die technischen Leistungen der Menschen“, so das Argument in *Zoësis*, resultiere „aus ihrem Studium große Anregung“ für dessen „eigenes technisches Schaffen“.<sup>28</sup> Deshalb bildet der Objektbereich des Bios den Leitfaden des Handelns, nicht nur was die ‚biotechnischen Erfindungen‘<sup>29</sup>, sondern auch was die kulturphilosophisch relevante ‚organische Erneuerung‘ betraf, die Francé nach dem verlorenen Weltkrieg auf die desolate Lage Deutschlands projizierte. Deutschland, das „am Rande des Abgrunds“ und „überfordert von den Verhältnissen“ in ständigem Kampf „wie jeder Organismus an jedem Tage seines Lebens“ war, sollte lernen, „zu handeln wie der Organismus“ – und als ein solcher Organismus, das war der Kern der Schrift *Der Weg der Kultur* (1920), konnte auch eine Stadt wie Dinkelsbühl, das 1928 seine Tausendjahrfeier begehen sollte, Vorbildfunktion haben.<sup>30</sup> *Der Weg der Kultur*, in dem der für Mies wichtige Begriff des ‚Organischen‘ mit dem der ‚Selbsterneuerung‘ synonym gesehen wird,<sup>31</sup> und auch *Zoësis* dürften für Mies Schlüsselschriften gewesen sein; letztere wohl auch aufgrund von Francés Urteilen über von Mies später gelesene Autoren, etwa den Zoologen Hans Driesch (1867-1941) als einem Mitstreiter im Widerstand gegen die „materialistische Strömung“<sup>32</sup> oder den Philosophen Oswald Spengler (1880-

---

Rohe, ruft 30.5. an“ ist wohl auf den noch nicht erschienenen Titel Francés *Grundriß einer vergleichenden Biologie* zu beziehen, vgl. Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, 139, Abb. unten. Damit würde Mies' Nachfrage nach Francés Hauptschriften in die Zeit seiner antiformalistischen Positionierung gegenüber Gropius fallen, siehe im Folgenden.

<sup>26</sup> R[aoul] H. Francé, *Zoesis. Eine Einführung in die Gesetze der Welt*, München 1920, 15. Die Passage ist im Original gesperrt gedruckt.

<sup>27</sup> Vgl. Francé, *Die technischen Leistungen der Pflanzen*.

<sup>28</sup> Francé, *Zoesis*, 16.

<sup>29</sup> Vgl. *ibid.*, 17.

<sup>30</sup> Francé, *Der Weg der Kultur*, 16. – Mies suchte diese mittlerweile vergriffene Schrift im Jahr 1923, vgl. Anm. 25, konnte aber erst die aus Anlass der Tausendjahrfeier von Dinkelsbühl veranstaltete Neuauflage (ders., *Der Weg der Kultur*, Leipzig 1928 [Mit Reproduktionen von Dinkelsbühl versehene Neuauflage der Ausgabe von 1920]) erwerben, was aber nicht ausschließt, dass er den Inhalt des schmalen Bändchens schon längst kannte.

<sup>31</sup> „Will es [d.h. Deutschland sich] Dauer, Kraft und Schönheit erhalten, muß es so handeln wie der Organismus. Sich aus sich selbst heraus erneuern, organisch sein, wie es Dinkelsbühl war, solange es lebte;“ Francé, *Der Weg der Kultur*, 16.

<sup>32</sup> Francé, *Zoesis*, 19. – Von Driesch lassen sich in Mies' Bibliothek zwei Publikationen nachweisen, vgl. Hans Driesch, *Philosophie des Organischen, Gifford-Vorlesungen*,



1936), dessen *Untergang des Abendlandes* (1918/1922) Francé mit wenig Enthusiasmus für den Originalitätsanspruch des Autors als den „Versuch einer ‚biologischen Geschichtsbetrachtung‘“ bezeichnete und kurzerhand als Beitrag zu einer „objektiven Philosophie mit ihrer Biozentrik“<sup>33</sup> vereinnahmte.

[12] Der Prozess der Verfestigung dieser Einflüsse zeigt 1923 erstmals konkrete Umriss in Mies' Denken. Zu diesem Zeitpunkt ließ Mies eine dezidiert objektivistische Haltung erkennen, denn er trat entschieden ein für eine formale Vielfalt der Architektur im Spiegel der Verschiedenheit ihrer Aufgaben – in Opposition gegen Gropius' künstlerisches Gestaltungsdenken.<sup>34</sup> Anlaß war dessen Kritik an Mies' Entwurf *Bürohaus in Eisenbeton* (1923), dem Gropius ein „Zuviel an Schematismus“ und das „Fehlen einer Gliederung“ vorgeworfen hatte.<sup>35</sup> Den gleichlautenden Vorwurf gegenüber dem Projekt *Hochhaus aus Glas* (1922), „daß es nicht gestaltet sei, sondern in der schematischen Behandlung steckengeblieben ist“, wies Mies in einem Vortrag von 1924 scharf als „aus einer anderen geistigen Atmosphäre“ kommend zurück.<sup>36</sup> Mies machte aus seiner Abneigung gegen jeglichen ‚Willen zum Stil‘, den er für formalistisch und überkommen hielt, keinen Hehl. Neu ist an diesem in der Wolle der Riehlschen Philosophie gefärbten, antispekulativen Zug das stützende *biologische* Argument. Denn die Hinwendung zur Baupraxis und ihrer *Aufgabenvielfalt* kann als Korrelat des Eintretens für die neue Akzeptanz einer *Formenvielfalt* verstanden werden – ein klares Votum für eine *architektonische* ‚Biodiversität‘.<sup>37</sup> Seinem Kollegen Werner Jakstein (1876-1961) gegenüber bekannte Mies sich im September 1923 zu diesem Gedanken mit dem (wohl auf Francés Darstellung der ‚Pflanzenformation‘ fußenden) Argument, „eine Landschaft oder ein Wald besteht auch nicht aus formal gleichen Gebilden und ein Wacholderstrauch steht sehr gut

---

*gehalten an der Universität Aberdeen 1907 und 1908*, Leipzig 1921 (2. Aufl. von Leipzig 1909) und Hans Driesch, *Ordnungslehre*, Jena 1923 (2. Aufl. von Jena 1912).

<sup>33</sup> Francé, *Zoësis*, 23. – Mies dürfte den 1919 erschienenen ersten Band von Spenglers *Untergang des Abendlandes* 1920 erworben haben, da er ihn in der 11.-14. Auflage besaß, ebenso wie die Schrift von Heinrich Scholz, *Zum ‚Untergang‘ des Abendlandes. Eine Auseinandersetzung mit Oswald Spengler*, Berlin 1920, vgl. Paul Weber, „Ludwig Mies van der Rohe's frühe moderne Architekturentwürfe und Hans Vaihingers Philosophie des Als Ob. Modellbildung als Technik der Invention“, in: Kerstin Plüm, *Mies van der Rohe im Diskurs. Innovationen – Haltungen – Werke. Aktuelle Positionen*, Bielefeld 2013, 13-62, hier 28, Anm. 43 und Anm. 42.

<sup>34</sup> Vgl. Paul Weber, „Von der radikalen Ökonomie des Denkens: Einblicke in die Materialisierung von Mies van der Rohe's Entwurf ‚Hochhaus Friedrichstraße‘ (1922)“, in: *Bauhaus* 9 (2017), 60-65.

<sup>35</sup> Brief Walter Gropius an Ludwig Mies van der Rohe vom 07.06.1923, Library of Congress, Washington (LoC), vgl. Andreas Marx und Paul Weber, „Zur Neudatierung von Mies van der Rohe's Landhaus in Eisenbeton“, in: *architectura* 2 (2008), 127-166, hier 132.

<sup>36</sup> Mies van der Rohe, Vortrag ohne Datum [1924], in: Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, 308-309, hier 309.

<sup>37</sup> Der Begriff *Biodiversity* ist erst in den achziger Jahren des letzten Jahrhunderts durch die Publikationen des amerikanischen Biologen Edward O. Wilson (geb. 1929) in das allgemeine Bewusstsein getreten.

zu einem Rosenstrauch“.<sup>38</sup> Entsprechend bot er Gropius die beiden kritisierten Entwürfe in einer *Zusammenstellung* ihrer Modelle „zu einer Platzbildung vereinigt“ für die Internationale Architekturausstellung (IAA) 1923 in Weimar an.<sup>39</sup>

## **Die Voraussetzung für die Objektivität des Handelns nach Francé: Vaihingers Konstruktion des Als Ob**

[13] Die Relevanz von Francés *objektiver Philosophie* für Mies' Entwurfsarbeit hängt womöglich an einer entscheidenden gedanklichen *Voraussetzung*, die Francé in *Zoësis* benennt. Er weist darauf hin, dass sich jedem Handeln nach objektiven Gesetzen ein Problem stellt, das er als „unüberbrückbare Antinomie“ der Welt der „Gesetze (der Relationen)“ und der Welt des „wirklich Erlebten“ beschreibt.<sup>40</sup> Dieses Verhältnis sei aber im Anschluss an die Kantische Philosophie, die „praktisch das Denken unbedingt dem Leben unterordnet“, durch Hans Vaihinger (1852-1933) in die „Denkformel transformiert“ worden, dass wir so denken müssen, „*als ob* den Denkinhalten Erlebnisgehalt zukäme“; und dies

---

<sup>38</sup> Brief Ludwig Mies van der Rohe an Werner Jakstein vom 13.09.1923, nach Weber, „Ludwig Mies van der Rohes frühe moderne Architekturentwürfe“, 37. – Die Äußerung dürfte sich auf Francés Erläuterung von ‚Pflanzenvereinen‘ beziehen, die „aus sehr ungleichmäßigen Mitgliedern bestehen“ (gegenüber „Truppen und Beständen, die gleichartige Pflanzen umfassen“) und ihrerseits ‚höhere Kategorien‘ wie „Formationen“ bilden, etwa „Sumpf“, „Wald“ oder „Wiese“, R[oul] H. Francé, *Das Pflanzenleben Deutschlands und seiner Nachbarländer*, Bd. I der 1. Abteilung, Stuttgart 1906 [= *Das Leben der Pflanze*, Bd. 1], 372. Eine solche ‚Waldformation‘ weist „stets mehrere Stockwerke der Vegetation“ auf, die als „*Schichtung*“ bezeichnet werden und „ebensovielen oder noch mehr Einzelvereinen“ entsprechen, so die „eigentlichen *Sträucher*, wozu in den Alpen die Tollkirschen, der Seidelbast, die Rosen (*Rosa alpina*), der Schneeball [...], die Brombeeren, die Waldlianen, der Wacholder [...] und viele andere gehören“, Francé, *Das Pflanzenleben*, 374.

<sup>39</sup> Marx und Weber, „Zur Neudatierung“, 134. – Mies' Bild des Rosenstrauchs, der ‚gut steht‘ zum Wacholder, dem „verbreitetste(n) aller Nadelhölzer“, R[oul] H. Francé, *Floristische Lebensbilder*, Bd. II der 2. Abteilung, Stuttgart 1911 [= *Das Leben der Pflanze*, Bd. 4], 98, könnte nicht nur als Argument für formale Vielfalt, sondern auch als Indikator einer farblichen Präferenz gesehen werden, vgl. etwa das Bild der roten Heidelandschaft mit „schwarzvioletten Wacholdern“ in Adolf Koelsch, *Floristische Lebensbilder*, Bd. III der 2. Abteilung, Stuttgart 1912 [= *Das Leben der Pflanze*, Bd. 5], 370 (zugleich Francé, *Das Leben der Pflanze*, Bd. 5). So erinnert sich Werner Graeff (1901-1978), der zusammen mit Mies als Mitherausgeber der Zeitschrift *G* fungierte, in einem Interview von 1972 mit dem Kurator Ludwig Glaeser, dass die horizontalen Brüstungen zwischen den Fensterbändern des Bürohaus-Modells, welches er auf der Großen Berliner Kunstausstellung (GBK) 1923 gesehen haben will, grau und rot waren, vgl. Dietrich Neumann, „Neue Überlegungen zu Mies van der Rohes Bürohausentwurf von 1923“, in: *architectura* 44 (2014), H. 2, 163-176, hier 166-167. (Die späte Erinnerung muss aber nicht in allen Belangen zutreffen. So dürfte Graeff das Modell wohl eher auf der IAA 1923 gesehen haben, wo es zusammen mit dem Modell des Hochhauses aus Glas fotografisch bezeugt ist, vgl. hierzu Marx und Weber, „Zur Neudatierung“, 131-133).

<sup>40</sup> Francé, *Zoesis*, 13.

sei, fügt Francé explizit hinzu, „die Vaihingersche Als ob-Betrachtung in die Sprache der objektiven Philosophie übersetzt“.<sup>41</sup>

[14] Was Francé in *Zoësis* als entscheidende gedankliche *Voraussetzung* zur Ermöglichung *objektiver Praxis* sah, beruhte auf der nach dem Ersten Weltkrieg bekannten Modelltheorie Vaihingers, die als „Philosophie des Als Ob“ schon vor dem Krieg (1911) erschienen war und als System der Fiktionen zeigen wollte, wie „mit bewusstfalschen Vorstellungen doch Richtiges“ erreicht werden könne.<sup>42</sup> Der Verfasser hat die Bedeutung von Vaihingers Fiktionalität für Mies' frühe moderne Arbeiten schon in einer früheren Untersuchung herauszustellen versucht.<sup>43</sup> Die Analyse verstand die Entwürfe mit Vaihinger als modellhaftes Übertragen von Denkgebilden auf die Wirklichkeit und nahm ihren zunächst eng gefassten Aspekt der Innovation in den Blick. Mit diesem Ansatz kann etwa der Entwurf zum Hochhaus Friedrichstrasse von 1922, mit dem Mies aber nicht auf dem entsprechenden Wettbewerb vertreten war, als *bewusst falsche*, aber doch innovative Ausdeutung eines die Darstellung rationalisierenden *Linienrasters* verstanden werden, welches die perspektivischen Ansichten eines Wettbewerb-Entwurfs von Hans Soeder (1891-1962) aufwies. Gemäß ihrer Konvention hat Mies Soeders rationalisierende Schaubilder *als* Realität und infolgedessen das Linienraster *als* Glasfassade ‚missverstanden‘. Mit Vaihingers Philosophie der Fiktionalität entfaltet sich jedoch aus diesem ursprünglich psychologischen Vorgang die produktive Rationalisierung einer gläsernen Außenhaut.<sup>44</sup>

[15] Ein solches Vorgehen erlaubt generell der fiktionalen Rationalität von Mies' Arbeitsweise Bahn zu bereiten und erstmals die entscheidende Phase seines modernen Werks zwischen 1922 und 1924, dessen Entstehungsbedingung weitgehend ungeklärt ist, (historisch getreu) als ein *Verfahren* zu beschreiben, das Vaihinger in seiner noch dem 19. Jahrhundert verpflichteten Ausdrucksweise als „ausgeführte Mechanik des Denkens“ bezeichnete hatte.<sup>45</sup> Dies sollte Mies nicht zu einem „philosophical architect“ machen, wie der Kunsthistoriker Barry

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, 13.

<sup>42</sup> Vgl. Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob. System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit aufgrund eines idealistischen Positivismus. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche*, Berlin 1911, S. VIII.

<sup>43</sup> Vgl. Weber, „Ludwig Mies van der Rohes frühe moderne Architekturentwürfe“. – Vgl. auch Weber, „Von der radikalen Ökonomie des Denkens“.

<sup>44</sup> Vgl. Weber, „Ludwig Mies van der Rohes frühe moderne Architekturentwürfe“, 14-17 und 24 ff.

<sup>45</sup> Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob*, 180. – Vgl. Weber, „Ludwig Mies van der Rohes frühe moderne Architekturentwürfe“, 35. – Man vergleiche etwa im Kontrast hierzu die Ansicht Neumeyers, dass Mies mit seiner „Auffassung von Bauen, die keine Theorie, sondern Erfüllung des Lebensgesetzes sein wollte, mit seinen großartig formvollendeten Projekten, deren Form mit der Ablehnung von Formgesetzen kommentiert wurde, [...] Mies in ein Reich radikaler Abstraktion aufgebrochen“ war, „indem das Wesentliche seine vom menschlichen Zugriff noch unberührte und unverfälschte Existenz führte“, Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, 134. – Es ist wohl gerade das *Gegenteil* von „radikaler Abstraktion“, was Mies anstrebte.

Bergdoll das Vorgehen missverstanden hat,<sup>46</sup> sondern zu einem *denkenden*. Gerade *weil* Mies mit Riehl verkehrte, könnte er weniger philosophische Theorien als, von dem begnadeten Pädagogen, der Riehl war, Grundregeln kritischen Denkens vermittelt bekommen haben, die ihn gerade distanziert mit philosophischen Ideen umgehen lehrten und sicherlich für Francés Auffassung empfänglich machten, dass „Gelehrsamkeit und Wissenschaft (...) nicht das Leben“ seien, „Denken“ hingegen „für das Leben bestimmt“ sei.<sup>47</sup> Mies' damalige Einstellung zur Rationalität ließe sich kaum bündiger zusammenfassen als mit der später notierten Formel „Technik überall, auch im Geistigen“<sup>48</sup>, die seine Lektüre des katholischen Theologen Romano Guardini (1885-1968) begleitete. Folglich liegt es nahe, Mies eine fiktionale *Praxis* des Entwerfens zuzugestehen, die nach Francés Verständnis von Vaihinger die Voraussetzung von Handeln erfüllt „als ob den Denkinhalten Erlebnisgehalt zukäme“<sup>49</sup> – auch schon deshalb, weil jene Philosophie der Fiktionen als eine in viele Gebiete ausstrahlende fiktionale *Technik* gerade in den frühen zwanziger Jahren einen breiten gesellschaftlichen Widerhall gefunden hatte.<sup>50</sup>

[16] Die fundamentale Gewährleistung objektiven Handelns durch die Fiktionalität, „als ob den Denkinhalten Erlebnisgehalt zukäme“, wird sich in der späteren Analyse als zentrales Verfahren erweisen. Und auch in einer anderen Hinsicht stellt Francé für Mies Weichen. Denn Francé kennt nicht nur die Vorbildfunktion bewährter Organismen aus dem Pflanzen- oder Tierreich, sondern *auch* die Vorbildfunktion alter und in ihrem Überlebenskampf erfolgreicher Städte

---

<sup>46</sup> Barry Bergdoll, „Fifteen Years of Publication on Mies van der Rohe (2000-2015)“, in: *architectura* 44 (2014), H. 2, 177-182, hier 182. – Bergdoll hat in einer bemerkenswert vindikativen Rezension von Weber, „Ludwig Mies van der Rohes frühe moderne Architekturentwürfe“, den gedanklichen Kern der Untersuchung so sehr ins Unsachliche verzerrt, dass er nicht einmal ansatzweise sichtbar wurde; darüber hinaus hat Bergdoll dem Verfasser eine (unzutreffende) Position unterstellt, die eine geringe Vertrautheit mit der grundlegenden Forschungsliteratur vermuten lässt, denn nicht der Verfasser, sondern Wolf Tegethoff, *Die Villen und Landhausprojekte von Mies van der Rohe*, Essen 1981, 32, vertritt die Auffassung, Gropius habe Mies' *Landhaus in Eisenbeton* 1923 „irreführend als Fabrik- oder Bürogebäude gedeutet“.

<sup>47</sup> Francé, *Zoesis*, 1. – Die gesamte Passage ist im Original gesperrt gedruckt. Hervorhebung des Verfassers.

<sup>48</sup> Mies van der Rohe, o. T., [Notizheft 1927/28], in: Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, 328-359, hier 330.

<sup>49</sup> Francé, *Zoesis*, 13.

<sup>50</sup> Privat bot sich Mies etwa in der Person des Riehl-Schülers und späteren mathematischen Logikers Heinrich Scholz (1884-1956) ein Zugang zu Vaihingers *Philosophie des Als Ob*, vgl. Weber, „Ludwig Mies van der Rohes frühe moderne Architekturentwürfe“, 27-38. – Auch Architekten nahmen die *Philosophie des Als Ob* zur Kenntnis. Paul Schultze-Naumburg stand mit Vaihinger zwischen 1923 und 1926 in Kontakt und sah in dessen ‚Als Ob‘ eine „neue Einsicht in die Mechanik unseres Denkvorganges“; Paul Schultze-Naumburg, *Die Philosophie des „Als ob“*, in: *Umschau* 28 (1924), H. 20, 353-355, hier 353; vgl. Weber, „Ludwig Mies van der Rohes frühe moderne Architekturentwürfe“, 36-37.

(wie etwa das tausendjährige Dinkelsbühl) zur optimalen Anpassung „nach dem jeweiligen Bedürfnis des Tages“.<sup>51</sup>

## **Mies und Berlages Streben nach einem objektiven ‚Stil‘: Annäherung**

[17] Daher ist es folgerichtig, dieses Optimierungsproblem vor dem Hintergrund bewährter Typen ins Visier zu nehmen und auf die Architektur zu übertragen. Im Folgenden soll deshalb Mies' Verhältnis zum holländischen Architekten Hendrik Petrus Berlage (1856-1932) einer neuen Bewertung unterzogen werden. Denn im Mittelpunkt des Interesses wird die singuläre Bedeutung stehen, die Berlages „Streben nach einem objektiven ‚Stil‘“<sup>52</sup>, insbesondere seine an Gottfried Semper (1803-1879) anschließende Vorstellung einer ‚natürlichen‘ *Ökonomie* der Typen für Mies' Auffassung von Architektur haben könnte.

[18] Die äußeren Daten von Mies' Biografie sind für das Verhältnis zu Berlage nicht sehr ergiebig. Schon 1912 hatte Mies in Berlage einen Konkurrenten im Zusammenhang mit dem Projekt einer Villa in Wassenaar bei Den Haag bekommen, das er ursprünglich als Mitarbeiter von Peter Behrens (1868-1940), dann aber in Eigenregie für das Unternehmer-Ehepaar Kröller bearbeitete, das eine bedeutende Kunstsammlung besaß. Mies könnte in diesem Zusammenhang Berlage auch persönlich kennengelernt haben, aber es gibt keinerlei Mitteilung von Zeitzeugen über ein Zusammentreffen.<sup>53</sup> Wohl nur aufgrund der Tatsache, dass sein Name für Berlage ein Begriff war, wurde Mies zehn Jahre später von dem „vorbereitenden Ausschuß“ für die weiteren Stationen der Weimarer *Internationalen Architekturausstellung* (IAA) gebeten, Berlage um „Überlassung von Abbildungen der Amsterdamer Börse und des Bürohauses Wm. Müller u. Co. London“<sup>54</sup> zu ersuchen. Dass Mies aber darüber hinaus Berlages Bedeutung schon 1912 erkannt haben könnte, wie er in späten Interviews wiederholt den Eindruck zu erwecken suchte, ist eher zweifelhaft; denn trotz späterer Ähnlichkeiten in der Architekturauffassung ist ein unmittelbarer Einfluss auf Mies' Arbeit vor dem Ersten Weltkrieg nicht erkennbar, was schon von Mies' Biografen Franz Schulze festgestellt wurde.<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Vgl. Francé, *Der Weg der Kultur*, 15.

<sup>52</sup> Franz Schulze, *Mies van der Rohe. Leben und Werk*, Berlin 1986, 73. (Diese deutsche Übersetzung von ders., *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, Chicago und London 1985, enthält zusätzliche Reproduktionen).

<sup>53</sup> Vgl. Salomon van Deventer, *Aus Liebe zur Kunst. Das Museum Kröller-Müller*, Köln 1958 (dt. Übers. von ders., *Kröller-Müller. De geschiedenis van een cultureel levenswerk*, Haarlem 1956).

<sup>54</sup> Brief Ludwig Mies van der Rohe an Hendrik Petrus Berlage vom 29.09.1923, Het Nieuwe Instituut, Rotterdam, BERL423.

<sup>55</sup> Schulze, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, 68. – Schulzes Berlage-Exkurs (S. 65-68) im Zusammenhang mit der Behandlung des Kröller-Auftrags fehlt in der erweiterten Fassung der Biografie, vgl. Franz Schulze und Edward Windhorst, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, neu überarbeitete Auflage, Chicago und London 2012.

[19] Das Dilemma besteht nun darin, dass Mies zweifelsohne Berlage zeitlebens hoch verehrt und seine Bewunderung zum Ausdruck gebracht hat; dass jedoch eine Verpflichtung gegenüber Berlages Arbeit nicht in dem Maße erkennbar ist, wie sie aufgrund der großen emotionalen Bindung an den holländischen Architekten zu erwarten wäre. Denn schon in einem Briefentwurf von 1927, der als Reaktion auf die ironischen Bemerkungen des Stadtplaners und Architekturkritikers Werner Hegemann (1881-1936) über Mies' „holländischen Namen“ und dessen „ganz unpraktischen, holländernden [sic!] Hochhausentwurf“<sup>56</sup> zu sehen ist, bezeichnet Mies den älteren Berlage als einen „einsamen Riesen“ und stellt unmißverständlich klar, „nicht die moderne holländische Leistung hat mich beeinflußt“; um im gleichen Atemzug und in seinem Ärger über Hegemanns böses Pauschalurteil über eine moderne ‚Holländerei‘ seiner Architektur sich zu dem Geständnis hinreißen zu lassen: „Berlage war mir Führer“; ein Eingeständnis, das Mies offenbar dann doch zuviel Einblick zu geben scheint und durch Streichung zurückgenommen wird.<sup>57</sup> Dass eine unbedingte Vorbildfunktion Berlages für Mies aber durchaus zutreffend war, belegt eine Anekdote aus dem Winter 1954/55.

[20] Mies, Philip Johnson (1906-2005) und Phyllis Lambert (geb. 1927), Tochter des Seagram-Eigners Samuel Bronfman (1889-1971), waren in Johnsons wenige Jahre zuvor errichtetem *Glass House* (1949) in New Canaan in Connecticut zusammengekommen. Es war zu Beginn der Zusammenarbeit beider Architekten am *Seagram Building* (1958). In einer ersten Version des Verlaufs der Zusammenkunft wird berichtet, dass nach einigem Alkoholgenuss die Sprache auf Hendrik Petrus Berlage kam. „Johnson sagte, er könne kaum nachvollziehen, was Mies an der Amsterdamer Börse so schätzte. Noch viel weniger könne er in diesem Bau etwas von Mies wiederfinden. Daraufhin wurde Mies sehr wütend und verließ das Haus, ohne Johnson geantwortet zu haben. ‚Es ergab keinen Sinn‘, erinnerte sich Johnson“, als er die Begebenheit 1981 Mies' Biografen Franz Schulze erzählte.<sup>58</sup> Er ließ (in Gesprächen mit dem Architekten Robert Stern Mitte der achziger Jahre) aber keinen Zweifel daran, dass Mies' wütende Reaktion auch mit der extremen Verstimmung über „my bad copy of his work“ zusammenhing, Johnsons *Glass House*, das sich sehr an Mies' Entwurf des 1949 noch nicht fertig gestellten *Farnsworth House* (1946-1951) anlehnte.<sup>59</sup> Eine Überlieferung 2005 durch die dritte Beteiligte, Lambert, sieht Mies' Verhalten im Lichte seines nachträglichen Kommentars lediglich als eine Höflichkeit alter Schule; denn „he said – this is so wonderful – he said: ‚It was not right of Philip to criticize Berlage

---

<sup>56</sup> Werner Hegemann, „Künstlerische Tagesfragen beim Bau von Einfamilienhäusern. Die Nachfolge Messels, Schultze-Naumburg und Ernst May, flaches und schiefes Dach“, in: *Wasmuths Monatshefte* 1927, 106-127, hier 120.

<sup>57</sup> Ludwig Mies van der Rohe, Briefentwurf [1927], in: Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, 324-325, hier 324.

<sup>58</sup> Schulze, *Mies van der Rohe. Leben und Werk*, 291.

<sup>59</sup> Robert Stern (Hg.), *The Philip Johnson Tapes: Interviews by Robert A. M. Stern*, New York 2008, 149. – In einer zweiten Version des Vorfalls greift Schulze auf diese Interviews zurück, siehe Schulze und Windhorst, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, 338.

in front of you“<sup>60</sup>. Diese harmlose Erklärung des Vorfalls lässt jedoch offen, weshalb Mies es unterließ, Berlages Vorbildfunktion (für ihn selbst) darzulegen oder zumindest Berlage zu verteidigen, wie er es sich, einem Gespräch 1964 zufolge, Peter Behrens gegenüber herausgenommen haben will, als er in dessen Atelier arbeitete. Mies erinnert sich: „Behrens war der Meinung, dass alles passé ist, was Berlage gemacht hatte, und ich sagte ihm: ‚Na, wenn sie sich da nur nicht täuschen!‘ Da guckte er mich so wütend an. [Mies lachte.] Er hätte mir am liebsten eine runtergehauen.“<sup>61</sup> Dass Mies nach Johnsons respektlosen Bemerkungen wortlos das Haus verließ, schien tatsächlich mit dessen Worten „keinen Sinn“ zu ergeben – es sei denn, man unterstellt, dass er nicht zu einer Antwort im Stande war, weil Johnson einen besonders sensiblen Punkt getroffen hatte; vielleicht weniger weil er Berlages *Amsterdamer Börse* (1903) kritisiert hatte, sondern weil Mies' Selbstverständnis in Frage gestellt war, das offenbar eine besondere Bindung zu Berlage, wie sie 1927 durchscheint, voraussetzte.

[21] Diese Bindung zeigt sich selbst in Kleinigkeiten. Noch ziemlich am Beginn seiner Entwicklung zu einem modernen Architekten, im Jahr 1924, schien Mies „in seiner Argumentation Berlage mitunter bis aufs Wort“ folgen zu wollen; so verwies er, um seiner Überzeugung „Baukunst ist immer raumgefasster Zeitwille“ Gewicht zu verleihen, auf die mittelalterlichen Kathedralen nicht als Werke Einzelner, sondern als „Schöpfungen ganzer Epochen“, um ganz in Berlages Diktion aus den Zürcher Vorträgen – „Wer fragt schließlich nach dem ersten Baumeister einer mittelalterlichen Kathedrale?“ – fortzufahren: „Wer fragt angesichts solcher Bauten nach Namen und was bedeutet die zufällige Persönlichkeit ihrer Erbauer?“<sup>62</sup> Die Geringschätzung Berlages durch Johnson musste Mies demnach als Verrat an einer solchen, in der Nachfolge des holländischen Architekten stehenden, Verpflichtung auf das überpersonale Ideal eines ‚Zeitwillens‘ verstanden haben und seine Verstimmung darüber hat sich womöglich mit dem Ärger vermischt über die Tatsache, dass Johnson, aus Mies' Sicht zumindest, sich als schlechter, da *egoistischer* Kopist seines *Farnsworth House* erwies. Insofern dürfte Johnsons Einschätzung zutreffend sein, dass Mies' Verärgerung mit der eigenen ‚schlechten Kopie‘ des *Farnsworth House* zusammenhing. Offenbar ist der Kern dieses überlieferten Dissenses wohl in Mies' genauer Unterscheidung zwischen guter und schlechter Kopie zu suchen, die genau trennt zwischen Gesetzen des ‚Zeitwillens‘, die an das Handeln des Architekten überindividuelle Erfordernisse herantragen, und andererseits individuellem Tun, das sich als egoistische Imitation eines Vorbildes erweist. Eine solche Möglichkeit in Betracht zu ziehen und ihren Grund zu klären wird Gegenstand der folgenden Argumentation sein.

<sup>60</sup> Schulze und Windhorst, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, 460-461, Anm. 65.

<sup>61</sup> Gespräch Mies van der Rohes mit Ulrich Conrads und Horst Eifler, Berlin 1964, veröffentlicht als *Mies in Berlin*, Schallplatte, Bauwelt Archiv I, 1966.

<sup>62</sup> Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, 98 und Anm. 15. – Auch Berlages Vortragsstil scheint Mies zum Vorbild genommen zu haben. So ließ er einen Vortrag von 1959 in Anlehnung an das Schlusszitat von Berlages Zürcher Vorträgen gleichfalls mit einem Hutten-Zitat enden, vgl. Weber, „Ludwig Mies van der Rohes frühe moderne Architekturentwürfe“, 53, Anm. 149.

## **Mies und Berlages Streben nach einem objektiven ‚Stil‘: Berlages Umformungstheorem**

[22] In einem weiteren Gespräch Anfang der sechziger Jahre erzählte Mies, er habe „begriffen, dass es nicht Aufgabe des Architekten (sei), Formen zu erfinden. Ich versuchte zu verstehen, worin ihre Aufgabe besteht. Ich fragte Behrens, aber er konnte mir keine Antwort geben. Er hatte sich diese Frage nie gestellt.“<sup>63</sup> Vermutlich handelt es sich mit dieser *Frage* aber nur um eine rückwärtsgewandte Fiktion; denn die Vorstellung von Mies' *damaliger* Parteinahme für den berühmten älteren Kollegen beruht einzig auf Gesprächen der späten Jahre, ohne dass es irgend einen konkreten Anhaltspunkt dafür gäbe, dass es sich so zugetragen hätte.

[23] Zur Stützung der Fiktionalitätsthese könnte folgende Beobachtung herhalten: Hätte Mies die Behrens gestellte Frage, worin die Aufgabe des Architekten denn bestünde, im *gedanklichen Zusammenhang* gestellt, d. h. als *Konsequenz* seiner Einsicht, dass Formerfindung *nicht* die Aufgabe des Architekten sei, müsste sie jedem halbwegs informierten Architekten, und somit auch Behrens, als eine *Scheinfrage* erschienen sein. Behrens kannte die Antwort ebenso wie Mies, da auch ihm nicht nur Berlages Werke, sondern auch dessen Vorträge, wie etwa von 1904 vor dem Museumsverein in Krefeld oder die 1908 erschienene Publikation *Grundlagen und Entwicklung in der Architektur*<sup>64</sup> vertraut sein mussten. In diesem Buch hatte Berlage, mit einem Semper-Zitat, Kunst und Architektur analog zur Entwicklungsgeschichte der Natur, „innerhalb welcher die alten Motive bei jeder Neugestaltung wieder durchblicken“, als „unendliche Mannigfaltigkeit“ bezeichnet, die auf „wenigen Normalformen und Typen“ beruhe.<sup>65</sup> Damit war die Formenerfindung in einen *gesetzmäßigen* Prozess eingebunden, denn so, „wie die Natur ihre Urtypen umformt“, könne man „selbst auch nur die ursprünglichen Kunstformen umformen“. Wichtig ist, dass Berlage in diesem Zusammenhang den Wahrheitsbegriff in der Kunst auf diese Gesetzmäßigkeit auslegt, denn ein Zuwiderhandeln, nämlich der Versuch, neue Typen hervorzubringen, lasse den Künstler „unnatürlich, d. h. unwahr“ werden.<sup>66</sup> Schon in seinem Krefelder Vortrag von 1904 hatte Berlage sich in gleichlautenden Formulierungen an die Künstler gewandt:

*Also ihr Künstler, nicht nur sollt ihr sparsam sein mit euren Motiven, sondern ihr könnt sogar keine neuen erfinden. So wie die Natur ihre Urtypen umformt, so könnt ihr auch die ursprünglichen Formen nur umformen, neue machen könnt ihr*

---

<sup>63</sup> Ludwig Mies van der Rohe im Gespräch mit Peter Carter, in: *Bauen und Wohnen* 16 (1961), 242.

<sup>64</sup> Vgl. Hendrik Petrus Berlage, *Grundlagen und Entwicklung in der Architektur: Vier Vorträge gehalten im Kunstgewerbemuseum zu Zürich*, Berlin und Rotterdam 1908.

<sup>65</sup> *Ibid.*, 5. – Berlage zitiert hier aus den „Prolegomena“ von Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Aesthetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, Bd. 1: *Die textile Kunst für sich betrachtet und in Beziehung zur Baukunst*, Frankfurt a. M. 1860, VI.

<sup>66</sup> *Ibid.*, 90.



*nicht, und versucht ihr das, dann werdet ihr sehen, daß eure Arbeit keine bleibende Bedeutung haben kann.*<sup>67</sup>

[24] Folglich hatte Mies nicht nur „begriffen“, wie er es 1961 glauben machte, sondern, was er aber nicht sagte, wohl auch in einer von Berlages Schriften *gelesen*, dass es nicht die Aufgabe der Architekten sei Formen zu erfinden. Wenn, Mies zufolge, er damals aufgrund eigener Einsicht zu verstehen suchte, worin ihre Aufgabe bestünde, so war zumindest die Antwort durch Berlages Naturanalogie schon in Umrissen vorgegeben; denn sie ließ nur den *einen* Spielraum, nämlich „die ursprünglichen Formen nur umformen“ zu können. Das musste aber auch Behrens bekannt gewesen sein und so wäre, sollte dieses Gespräch tatsächlich in der von Mies geschilderten Form stattgefunden haben, die Reaktion seitens Behrens' etwa Unverständnis oder gar Verärgerung gewesen. Es gibt aber keinen Grund, weshalb sich Mies derart provozierend verhalten haben sollte, und somit ist wenig wahrscheinlich, dass ein solches Gespräch (oder ein vergleichbares) je stattgefunden hat.

[25] Dennoch sollte man Mies' Absicht ernstnehmen, Behrens in den späten Gesprächen der sechziger Jahre, trotz aller Anerkennung, im Nachhinein wie jemanden erscheinen zu lassen, der sich die wichtigen Fragen ‚nie gestellt‘ habe. Mies ließ in diesen Gesprächen jedenfalls durchblicken, dass *er* sich die Fragen gestellt hatte – sei es indirekt, durch die bloße Hervorhebung der besonderen Stellung Berlages ohne allerdings dessen Theorem einer *Unmöglichkeit* der Formenerfindung zu berühren, sei es durch die Einsicht in das nur *negativ* formulierte *Problem* der Formenerfindung, ohne zugleich Berlages Urhebererschaft an dieser Fragestellung (von Semper einmal abgesehen) zu erwähnen. Nie jedoch hat Mies, soweit zu sehen ist, die Antwort auf die (negative) Einsicht in das Formenerfindungs*problem* positiv ausformuliert und schon gar nicht als Berlages *Umformungstheorem* dargestellt. Dieses besagt, dass keine *Formenerfindung*, sondern nur eine *Umformung* „ursprünglicher Kunstformen“ möglich sei. Die Kopie von Formen wird zwar eingeräumt, sei aber nichts Besonderes. „Hat man aber das Formale umgeformt“, so Berlage, „dann hat man etwas Originelles zustande gebracht, so wie die Natur, und zwar mit einfachsten Mitteln, dasselbe tut und daher immer originell ist“.<sup>68</sup> Sollte sich Mies Berlages Theorem tatsächlich zu eigen gemacht haben, wie aufgrund der dargelegten Indizien zu vermuten steht, stellt sich als Konsequenz aus der Unmöglichkeit der Formenerfindung die Frage, ob sich in Mies' Werk eine an Berlages Theorem der Umformung anschließende *Umformungspraxis* abzeichnet, denn eine theoretische Ausformulierung hierzu fehlt.

## **Vorbereitende Untersuchungen zu Mies' Umformung**

[26] Im Folgenden werden daher als Beispiele der Miesschen Entwurfspraxis dessen frühe moderne Landhausprojekte unter der Fragestellung betrachtet,

---

<sup>67</sup> Hendrik Petrus Berlage, *Gedanken über den Stil in der Baukunst*. Vortrag vom 22. und 23. Januar vor dem Museumsverein in Krefeld, Leipzig 1905, 27-28.

<sup>68</sup> Berlage, *Grundlagen und Entwicklung*, 92.

inwiefern sie sich im Anschluss an Berlage erstens überhaupt als Umformungen und zweitens als Umformungen von Urtypen verstehen ließen. Zu diesem Zweck werden idealtypisch drei miteinander verschränkte Ebenen der Analyse eingeführt, die Ebenen des *Bezugs*, der *Modernisierung* und der *Typen*. Es soll zunächst genügen, zu sagen, dass die Bezugsebene als derjenige architektonische Ausgangspunkt gedacht wird, in dessen Rahmen eine Modernisierung stattfindet. Die Modernisierungsebene soll als der Stand der technisch-künstlerischen Entwicklung gelten, der in die Bezugsebene eingreift. Die Typenebene schließlich stellt dasjenige bereit, *was* durch die jeweiligen Modernisierungsschritte innerhalb der Rahmenbedingung umgeformt wird. In einem ersten Schritt werden für die Entwürfe *Landhaus in Eisenbeton* (1923) und *Landhaus in Backstein* (1924) mögliche Bezugsebenen der Umformung rekonstruiert.

### **Die Entwürfe des *Landhauses in Eisenbeton* und *in Backstein*: Probleme der Deutung**

[27] Will man die Bezugsebene beider Entwürfe verstehen, stellen sich Hindernisse in den Weg. Hierzu gehört die Ansicht, dass das *Landhaus in Eisenbeton* „das Projekt eines eigenen Hauses“ für Mies gewesen sei.<sup>69</sup> Zwei Kaufgesuche aus den Jahren 1922/23 für ein Grundstück an der Schwanenallee, Ecke Hasengraben in Potsdams *Berliner Vorstadt* scheinen diese Auffassung zu unterstreichen. Auch stand Mies offenbar in Verhandlung für den Kauf einer Bauparzelle an der Höhenstraße unweit vom Jungferensee. Insbesondere für das *Landhaus in Backstein* galt daher ebenfalls mit Hinweis auf diese Bauparzellen, dass Mies sich „mit konkreten Bauabsichten trug“ und dass „das als Entwurf für Neubabelsberg bezeichnete Backsteinprojekt für eines der Grundstücke geplant gewesen sein (musste)“.<sup>70</sup> Dem steht entgegen, dass, wie Mies 1959 erklärte, er nur einmal, als Architekt des *Barcelona-Pavillons* (1928-1929), die „schwerste Aufgabe (hatte), mit der ich je konfrontiert war“, „denn ich war mein eigener Bauherr“ und „konnte machen, was ich wollte“.<sup>71</sup> Tatsächlich hat Mies nie in einem von ihm selbst erbauten Haus gewohnt.

### **Mies' *Landhaus in Backstein*: Planung für Neubabelsberg?**

[28] Unbestreitbar trug der Grundriss des Entwurfs für ein *Landhaus in Backstein* die Bezeichnung „Grundriß zu einem Landhaus in Neubabelsberg“. Aber weder liegen die Bauparzellen Schwanenallee und Höhenstraße in Neubabelsberg,<sup>72</sup> noch deutet der Kauf von Bauparzellen in den Zeiten der Hyperinflation und Flucht in Sachwerte zwangsläufig auf eine Bauabsicht; und schließlich ist nicht einmal bekannt, ob Mies tatsächlich die Grundstücke erworben hat. Zudem scheidet die Höhenstraße wegen des steil ansteigenden Geländes für beide sehr

<sup>69</sup> Tegethoff, *Die Villen und Landhausprojekte*, 33.

<sup>70</sup> *Ibid.*, 42.

<sup>71</sup> Ludwig Mies van der Rohe im Gespräch mit Henry Thomas Cadbury-Brown, in: *Architectural Association Journal*, Juli/August 1959, 27-28, hier 28.

<sup>72</sup> Tegethoff, *Die Villen und Landhausprojekte*, 42.

raumgreifenden Projekte aus. Aber das aus der Inschrift herrührende, starke Argument, dass das *Landhaus in Backstein*, wenn nicht als Eigenhaus, so doch für ein *spezifisches* Grundstück in Neubabelsberg geplant gewesen sei, besteht weiterhin.

[29] Daher soll im Folgenden kurz gezeigt werden, dass entgegen der Bezeichnung die Grundlagen für ein solches Argument fehlen. Exemplarisch sei die Rezension der Architektur auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1924 durch den Architekten und Stadtplaner Walther Curt Behrendt (1884-1945) angeführt. Dieser verweist zwar auf ein ‚Landhaus in Babelsberg‘, jedoch mit einer auf das *Landhaus in Eisenbeton* vom Vorjahr passenden Beschreibung. Ob Behrendt tatsächlich „eine Verwechslung unterlaufen“ sein muss, wie Tegethoff vorgeschlagen hat,<sup>73</sup> ist jedoch fraglich. *Meinte* Behrendt tatsächlich das, was er beschrieb, oder beschrieb er das, was er meinte, falsch? Wie ließe sich Behrendts *Benennung* trotz unpassender Beschreibung rehabilitieren?

[30] Der Kerngedanke ist, dass sich auch mit einer *falschen* Beschreibung auf einen Gegenstand referieren lässt, und diese Version hat Folgen für die weitere Argumentation. Denn Behrendt *meinte* offensichtlich das ‚Landhaus in Babelsberg‘, nur mit der *falschen* Beschreibung, dass nämlich „eine dünne Haut von Beton und Glas (...) zugleich Wand und Decke bildet“.<sup>74</sup> Behrendt hatte diese Beschreibung eindeutig dem Artikel entnommen, den Mies im Vorjahr in der Zeitschrift *G2* über sein *Landhaus in Eisenbeton* veröffentlicht hatte. Die Idee, anstatt eigener Ausführungen zur Konstruktion sich auf die Worte des Architekten zu verlassen, ist jedoch nachvollziehbar, wenn man sieht, dass Behrendt wichtige Informationen gefehlt haben dürften. Nur so ist dieser Schritt verständlich. Behrendt beginnt nämlich seine Ausführungen über Hugo Häring (1882-1958), Mies und andere Architekten mit den Worten: „Die neuen Probleme treten schon in der Grundrißbildung hervor.“<sup>75</sup> Unverkennbar hatte er sich in den folgenden Ausführungen über Mies' Entwicklung einer „mehr stilisierten“, sogar „überpersönlichen Form“<sup>76</sup> der „Raumanordnung“ auf den *Grundriss* des Landhauses „in Babelsberg“<sup>77</sup> bezogen und offenbar hatte er *nur* den Grundriss in der Ausstellung gesehen – abgesehen von der wenig aussagekräftigen Abbildung einer perspektivischen Skizze im Katalog.<sup>78</sup>

[31] In diesem Zusammenhang fällt auf, dass es *keinen* Beweis dafür gibt, dass Grundriss *und* Perspektive des Entwurfs *zusammen* auf der Ausstellung präsentiert wurden. Das (frühere) Foto, das beide Zeichnungen zusammen montiert zeigt, muss, dies sagt auch Tegethoff, *vor* der Ausstellung aufgenommen

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, 40.

<sup>74</sup> Walter Curt Behrendt, „Die Architektur auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1924“, in: *Kunst und Künstler* 22, H. 11 (1. August 1924), 347-352, hier 350.

<sup>75</sup> *Ibid.*, 351.

<sup>76</sup> *Ibid.*, 351.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 350.

<sup>78</sup> „Zeichnung von Mies van der Rohe“, in: *Große Berliner Kunstausstellung 1924 im Landesausstellungsgebäude am Lehrter Bahnhof*, Ausst.kat., Berlin 1924, 97.

worden sein, denn die Grundrisszeichnung weist noch *keinen* Schriftzug auf. Dieser muss spätestens für die Ausstellung hinzugefügt worden sein – wie auf dem von Tegethoff entdeckten späteren Mannheimer Negativ zu sehen ist;<sup>79</sup> dies aber hieße, dass es *keinen* materialen Beweis für eine Präsentation des *gesamten* Entwurfs auf der Ausstellung gibt, während die Präsentation des *Grundrisses* schon aufgrund von Behrendts Besprechung eines Landhauses „in Babelsberg“ unbestreitbar ist. Dies könnte wiederum erklären, weshalb der Schriftzug auf dem Grundriss von einem „Grundriß zu einem Landhaus“ handelt – und nicht von einem Entwurf. Zieht man in Betracht, dass der Entwurf im Katalog unter der Nummer 963 lapidar als „Landhaus“<sup>80</sup> bezeichnet wird, wäre eine Präsentation der Montage von Grundriss *und* Perspektive dann eher mit der Beschriftung „Entwurf zu einem *Landhaus* in Neubabelsberg“ und nicht bloß als *Grundriss* bezeichnet zu erwarten, auch wenn die Beschriftung auf dem Blatt des Grundrisses erfolgte. Paul Westheim hat dementsprechend die Abbildung beider Zeichnungen im *Kunstblatt* 1925 mit der Bildunterschrift „Mies van der Rohe. Entwurf zu einem Eigenhaus“ versehen.<sup>81</sup> Der Ausdruck „Eigenhaus“ soll hier nicht weiter kommentiert werden, da nicht die ungesicherte Eigenhausthese, sondern die konkrete Grundstücksthese auf dem Prüfstand steht. Das Problem, vor dem sich die Forschung damit wiederfindet, ist, dass die tatsächliche Bezeichnung nicht auf das referiert, was für die Ausstellung als Exponat unterstellt wird, nämlich auf den Entwurf.

[32] Ein *alleine* gezeigter Grundriss hätte aber auch schon wegen seines Erscheinungsbildes als „Präsentationszeichnung mit künstlerischem Anspruch“<sup>82</sup> einer besonderen Bezeichnung bedurft, um ihn (auch ohne den Katalog zur Hand zu haben) von künstlerischen Arbeiten, etwa von der zusammen mit Mies' eigener Arbeit im Saal 20 gezeigten „Nr. 964 Konstruktion B VI“ von László Moholy-Nagy<sup>83</sup>, als *Architekturentwurf* unterscheiden zu können. Die These ist daher, dass Mies eine solche Bezeichnung für nötig erachtete. Eine wenig aussagekräftige Bezeichnung ‚Grundriss zu einem Landhaus‘ hätte aber auf Mies' Problem einer Bezeichnung eher noch aufmerksam gemacht. Ein Hinzufügen der Ortsbezeichnung „in Neubabelsberg“ lag somit nahe, da Mies tatsächlich in Neubabelsberg mehrfach gearbeitet hatte und schon im Juli 1924 den Bauantrag für die zu errichtende Villa auf der Neubabelsberger Seite des Griebnitzsees *Haus Mosler* (1924-1926) stellen sollte. Vielleicht spielte aber auch Mies' späterhin offenkundige Konkurrenz zu Behrens schon damals eine Rolle bei der Wahl der Bezeichnung. Behrens hatte drei Projekte ausgestellt, darunter das ebenfalls im Saal 20 gezeigte und auch im Katalog abgebildete „Nr. 852 Landhaus Neubabelsberg. Modell“.<sup>84</sup> Der Unterschied beider Exponate konnte nicht größer

<sup>79</sup> Vgl. Tegethoff, *Die Villen und Landhausprojekte*, 40.

<sup>80</sup> *Große Berliner Kunstausstellung 1924*, 102.

<sup>81</sup> Paul Westheim, „Die tote Kunst der Gegenwart“, in: *Das Kunstblatt* 9, H. 4 (April 1925), 106-114, Abb. S. 110. – Hervorh. d. Verf.

<sup>82</sup> Tegethoff, *Die Villen und Landhausprojekte*, 39.

<sup>83</sup> *Große Berliner Kunstausstellung 1924*, 102.

<sup>84</sup> *Ibid.*, 91.

sein. Behrens' amorph wirkendes Modell und Mies' Grundriss, der, wie es hieß, „am ehesten einem Maschinenerzeugnis vergleichbar“<sup>85</sup> war, trennen Welten und sind in nichts zu vergleichen. Dennoch wurde ein Vergleich allein durch die improvisierte Bezeichnung vor Ort als „Grundriss zu einem Landhaus in Neubabelsberg“ und durch die Tatsache, dass dieser Grundriss und Behrens' Modell im selben Saal gezeigt wurden, geradezu erzwungen. Daher sollte die Angabe „Grundriss zu einem Landhaus in Neubabelsberg“ nicht oder nicht *notwendigerweise* als eine Information verstanden werden, aus der abzuleiten wäre, dass diesem Projekt tatsächlich ein Grundstück in Neubabelsberg zugeordnet werden könne.

[33] Hiermit möchte ich allerdings nicht zu Deutungen wie etwa der des Architekturkritikers Wolfgang Pehnt (geb. 1931) zurückkehren, welcher den Grundriss als „eine Zone dichter Formenstreuung“ verstand, die „Orthogonalen, unabhängig von jeder Raumdefinition“ entsendet.<sup>86</sup> Auch wenn die besonders auffälligen ‚Orthogonalen‘ sich keiner spezifischen Struktur eines Baugrundstückes einschreiben, stellen sie keinesfalls theoretische Konstrukte dar. Denn nach dem Wegfall aller unzutreffenden Erwägungen verbliebe als ihr entscheidendes Merkmal, den Zugang von der Straße und ein von Mauern abgegrenztes *Areal* zu bezeichnen, das mit dreimaliger Drehung des Baukörpers um jeweils 90 Grad *vollständig* umschlossen wäre. Hiermit verlässt die Analyse die Logik einer Landhausplanung für Neubabelsberg zugunsten einer Neubewertung des Entwurfs aus dem Blickwinkel der Urbanistik.

### **Mies' Landhaus in Backstein: Wrights Quadruple Block Plan als Bezugsrahmen**

[34] Wie Mies' ehemaliger Mitarbeiter Sergius Ruegenberg (1903-1996) berichtet, lag „Wright's im Verlag Wasmuth erschienene Publikation mit vielen Abbildungen seiner Werke (...) stets aufgeschlagen in den Räumen des Ateliers“.<sup>87</sup> Es gab jedoch zwei Ausgaben. Mies besaß von Frank Lloyd Wright (1867-1959) *Ausgeführte Bauten* von 1911; nicht nachweisbar ist jedoch das berühmte Mappenwerk *Ausgeführte Bauten und Entwürfe* von 1910. Dafür besaß der mit Mies eng befreundete und zeitweise mit ihm das Büro teilende Häring diese Ausgabe.<sup>88</sup> Obwohl Ruegenberg erst Ende 1925 in Mies' Büro eintrat, könnte dessen Beobachtung also durchaus auch für die Zeit *vor* 1925 zutreffen: Für den Zeitraum 1923/24 hätte Mies aufgrund einer engen Arbeitsverbindung mit Häring dann auch Zugriff auf Wrights berühmtes Mappenwerk haben können. Soweit zur Vorbedingung der folgenden Argumentation.

---

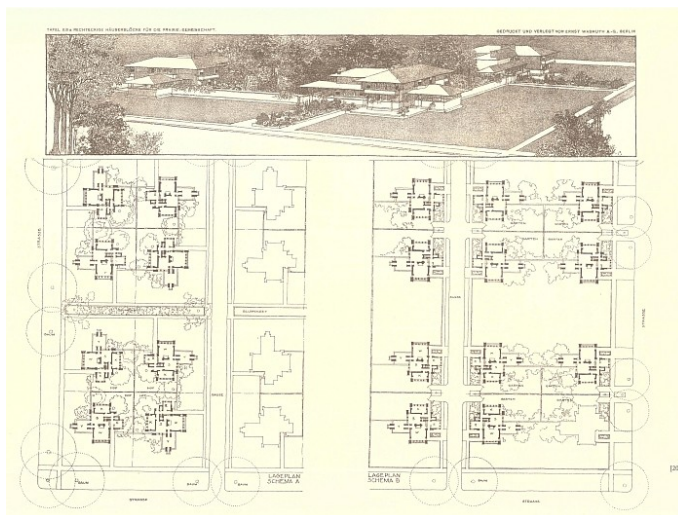
<sup>85</sup> Behrendt, „Die Architektur auf der Großen Berliner Kunstausstellung 1924“, 351.

<sup>86</sup> Wolfgang Pehnt, „Architektur“, in: *Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre*, hg. v. Erich Steingraber, München 1979, 47.

<sup>87</sup> Eva-Maria Amberger, *Sergius Ruegenberg. Architekt zwischen Mies van der Rohe und Hans Scharoun*, Berlin 2000, 33.

<sup>88</sup> Härings Exemplar befindet sich heute im Baukunstarchiv, Berlin.

[35] Wright hatte in seinem Mappenwerk nicht nur eine Unzahl von Wohnhausentwürfen für individuelle Auftraggeber, sondern auch urbanistische Planungen wie den „Quadruple Block Plan“ publiziert,<sup>89</sup> der „rechteckige Häuserblöcke für die Prairie-Gemeinschaft“ vorsah<sup>90</sup> und den er 1916 erneut außer Wettbewerb für die Randbezirke von Chicago publizierte<sup>91</sup>. Der auf Tafel XIIIa abgebildete „Lageplan Schema A“ ist von besonderem Interesse (Abb. 1).



1 Frank Lloyd Wright, Rechteckige Häuserblöcke für die Prärie-Gemeinschaft (aus: Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Tafel XIIIa)

[36] Er stellt ein umschlossenes Areal dar, das durch um 90 Grad gedrehte Prärie-Häuser gebildet wird. Vergleicht man die geeignete Vergrößerung eines dieser Häuser der Prärie-Gemeinschaft mit dem Grundriss des *Landhauses in Backstein*, zeigt sich, dass Mies das System der drei Orthogonalen von Wrights Plan exakt abgetragen hat (Abb. 2). Dies wäre nicht ungewöhnlich, da, wie sich Ruegenberg erinnert, „auch mal ein Blatt Papier über Wrights Zeichnungen gelegt wurde, um einen Entwurf in Quadrate einzuteilen und sich ihn dadurch zu erschließen“.<sup>92</sup>

[37] Folgt man diesem Ansatz, ist gut erkennbar, dass Mies *innerhalb* des gewählten Referenzsystems bestimmte Formen belässt, aber ihre Funktionen abändert. So behält er die *Form* des Wohnbereichs und dessen Erschließung von der Straße bei; die *Funktionen* hingegen spiegeln sich. Wrights Eingangsbereich wird zur Veranda, der mächtige Kamin nimmt zu Teilen die Stelle der Treppe ein, Küche und Speiseraum werden zum Wohnraum, Wrights Wohnraum zum neu gestalteten Eingangsbereich und die ursprüngliche Veranda wird nun völlig in Abweichung von Wrights Grundriss ein neugebildeter Trakt mit den

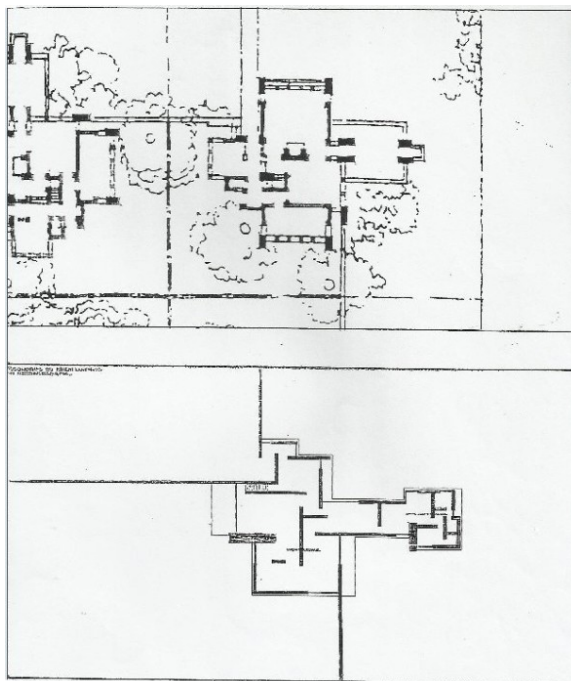
<sup>89</sup> Vgl. Neil Levine, *The Urbanism of Frank Lloyd Wright*, Princeton und Oxford 2016, Teil I: „Suburbs in the Grid: The New Streetcar City“, 3-115.

<sup>90</sup> Frank Lloyd Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Berlin 1910, Tafel XIIIa.

<sup>91</sup> Alfred B. Yeomans (Hg.), *City Residential Land Development. Studies in Planning. Competitive Plans for Subdividing a Typical Quarter Land in the Outskirts of Chicago*, Chicago 1916, 96-102, hier 100.

<sup>92</sup> Amberger, *Sergius Ruegenberg*, 34.

Wirtschaftsräumen. Eine zentrale Stelle in Wrights Planung nimmt der Kamin ein, um den alle Räume geordnet sind. In Mies' Konzept hat dessen Funktion nun eine (um 90 Grad gedrehte) freistehende Wand inne. Nach Wrights Planung sollten „Küchen, Vorratsräume usw. (...) alle nach den hinteren Höfen (liegen)“, um „die notwendig unerfreuliche Aussicht auf Hintereingänge“ zu vermeiden.<sup>93</sup> Hingegen ist in Mies' Konzept nun der Wohnbereich ganz auf den Garten ausgerichtet.



2 (oben) Frank Lloyd Wright, *Rechteckige Häuserblöcke für die Prärie-Gemeinschaft*, Ausschnitt Grundriss (aus: Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Tafel XIIIa)

(unten) Ludwig Mies van der Rohe, *Landhaus in Backstein*, 1924, Grundriss mit Bezeichnung „Grundriß für ein Landhaus in Neubabelsberg“ (aus: Wolf Tegethoff, *Die Villen und Landhausprojekte von Mies van der Rohe*, II: *Tafelband und Katalog der Zeichnungen*, Essen 1981)

[38] Obwohl die jeweiligen Baukörper der Entwürfe von Wright und Mies nicht zu vergleichen sind, stellen die hohe Übereinstimmung der Grundrisse sowie die Tatsache, dass Mies' Anlehnung an diesen *spezifischen* Grundriss von Wright durch die Deckung der drei Orthogonalen *materiell nachweisbar* ist, eine völlig neue Ausgangsbedingung für die Forschung dar. Es wurde zwar wiederholt betont, dass Wright eine bedeutende Rolle in Mies' Entwicklung einnahm, nie aber wurde eine konkrete Bezugnahme der vorliegenden Art gezeigt.

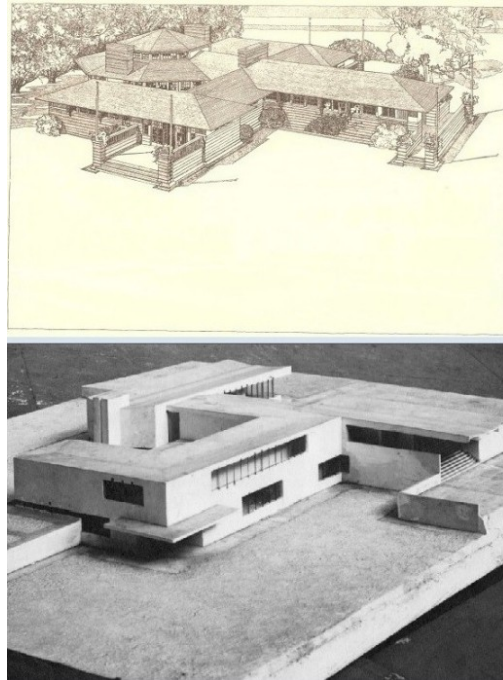
### **Mies' Landhaus in Eisenbeton: Wrights River Forest Golf Club als Bezugsrahmen**

[39] Dieses Ergebnis lässt vermuten, dass auch Mies' *Landhaus in Eisenbeton* vom Herbst 1923 in vergleichbarer Weise auf einen Entwurf von Wright zurückgehen könnte (Abb. 3). Das Projekt besteht aus zwei erhaltenen Fotos des

<sup>93</sup> Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, 23.



Fotografen Curt Rehbein nach einem verloren gegangenen Modell.<sup>94</sup> Aber nur die Gartenansicht des Modells wurde damals publiziert. Von besonderem Interesse ist jedoch die zu Mies' Lebzeiten nicht veröffentlichte Straßenansicht, da sie Einblick in den Planungsprozess gibt. Zieht man auch in diesem Fall Wrights Mappenwerk heran, lässt sich Tafel XI, die Grundriss und Perspektive des *River Forest Golf Club* (1895) zeigt, hierzu in Beziehung setzen.



3 (oben) Frank Lloyd Wright, *River Forest Golf Club*, 1895, Perspektive (aus: Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Tafel XI)

(unten) Ludwig Mies van der Rohe, *Landhaus in Eisenbeton*, 1923, Modell; Foto: Curt Rehbein, 1923, Ausschnitt (aus: Marx und Weber, „Zur Neudatierung“, S. 128, Abb. 1)

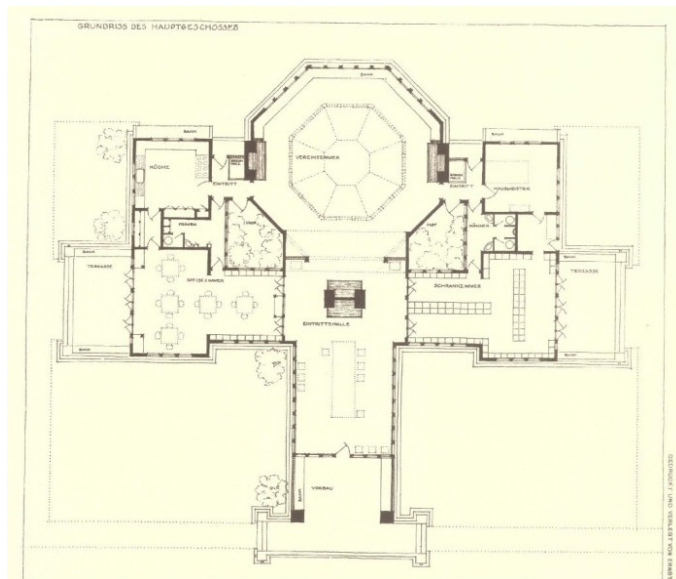
[40] Mies hatte offensichtlich den Fotografen seines Modells angehalten, eine Wrights perspektivischer Ansicht *vergleichbare* Perspektive einzunehmen, was eine Ähnlichkeit in der Anlage auffällig macht. Folgt man diesem Vergleich, hatte Mies allem Anschein nach entschieden, seiner Umformung nicht die Symmetrie des Grundrisses (Abb. 4) als Bezugsrahmen zu Grunde zu legen, sondern den im *Vordergrund* der perspektivischen Ansicht asymmetrisch wirkenden Baukörper. *Prima facie* sind die Unterschiede beträchtlich, vor allem, da Wrights *Golf Club* als ein „nicht kostspieliger leichter Holzbau“ geplant war, für „ungehobelte horizontale Bretter“, die „durch vorspringende Latten voneinander getrennt“ sein sollten.<sup>95</sup> Dennoch liegt in Wrights perspektivischer Ansicht der Schlüssel zu Mies' Entwurf, nämlich der Entscheidung für einen flachen, lang gestreckten und durchgehenden Eingangsbereich, über den man direkt in die Wohnhalle gelangen

<sup>94</sup> Zur späteren Datierung der vier perspektivischen Ansichten vgl. Marx und Weber, „Zur Neudatierung“, 147.

<sup>95</sup> Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, 23.



konnte; ganz wie in Wrights Entwurf der direkte Zugang zum „Vereinszimmer“ des *Golf Clubs* durch die „Eintrittshalle“ vorgesehen war.



4 Frank Lloyd Wright, *River Forest Golf Club*, 1895, Grundriss des Hauptgeschosses (aus: Wright, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Tafel XI, Ausschnitt)

[41] Natürlich musste sich Mies nicht an die Form des oktogonalen Vereinszimmers halten; dass aber nicht allein die „Eintrittshalle“ des Golf Clubs, sondern *auch* das „Vereinszimmer“ zu einer innovativen Wohnhalle umgedeutet wurde, lässt sich formal an dem Kamin und der Wandabschrägung, die von Wrights oktogonalem Vereinszimmer herrühren dürften, ablesen. Damit ist auch im Falle des ersten modernen Landhausentwurfs von Mies erstmals ein konkreter Bezugsrahmen gegeben.

## Umformung und Erneuerung

[42] Mit der Bezugnahme beider Landhäuser auf Darstellungen aus Wrights Mappenwerk *Ausgeführte Bauten und Entwürfe* ist eine völlig neue Ausgangslage für die quantitative Untersuchung der Erneuerung in Mies' Werk gegeben. Denn nun lassen sich Mies' Entwürfen eine bestimmte Anzahl von Entscheidungen als innovative *Abweichungen* von Wrights Plänen ablesen. So fallen etwa in den Modellfotografien des *Landhauses in Eisenbeton* die Konstruktion und Dachform der Hallen als Anleihen an offene Bahnsteighallen aus dem Eisenbahnhochbau besonders auf. Mies selbst hatte in einem Brief an Gropius vom Juni 1923 den Ausdruck „Eisenbahnkragträgerkonstruktion“ gebraucht.<sup>96</sup> Entsprechend wurde in der jüngeren Literatur auf Abbildungen aus dem mehrbändigen Standardwerk *Handbuch für Eisenbetonbau* hingewiesen.<sup>97</sup> Dabei blieb jedoch nicht nur der

<sup>96</sup> Brief Ludwig Mies van der Rohe an Walter Gropius vom 14.06.1923, nach Marx und Weber, „Zur Neudatierung“, 134.

<sup>97</sup> Vgl. Dietrich Neumann, „Three Early Designs by Mies van der Rohe“, in: *Perspecta* 27 (1992), 76-97, hier 94. – Vgl. auch Marx und Weber, „Zur Neudatierung“, 150-151 und Weber, „Ludwig Mies van der Rohes frühe moderne Architekturentwürfe“, 40-42.

Schritt, die Idee der offenen Halle aus dem Eisenbahnhochbau in den Wohnbau zu integrieren, sondern auch die Entscheidung für die zum Teil problematische Dachform des Landhauses, was etwa den „Anschluss des Daches an die Wohnhalle“<sup>98</sup> oder den „rückseitigen Abschluss der Eingangshalle“<sup>99</sup> angeht, ungeklärt. Nun aber ließe sich diese Entscheidung zumindest grundsätzlich als *Umkehrung* der Dachform des *River Forest Golf Club* beschreiben. So könnte sich die Wahl des *Golf Club* als Bezugsrahmen für das *Landhaus in Eisenbeton* mit dessen konstruktiven Entscheidungen und Innovationen aufs engste verknüpft zeigen und die Abweichung als ein Ausgangspunkt zur Erneuerung verstehen lassen.

[43] Auch ein Vergleich der Grundrisse von Wrights *Quadruple Block Plan* und Mies' *Landhaus in Backstein* zeigt, dass neben der Neuordnung des Innenraums insbesondere die Form des Landhauses sich durch den eigenen Trakt mit den Wirtschaftsräumen auffällig von Wrights Grundriss unterscheidet. Auch hier bildet die Abweichung zu Wrights Formen den Ausgangspunkt zu einer Erneuerung, deren Gehalt noch zu klären sein wird.

[44] Solche Abweichungen jedoch als *Umformungen* der Wrightschen Pläne zu bezeichnen, würde, trotz aller Berechtigung, die Fragestellung nach dem Verhältnis von Umformung und Erneuerung eher erschweren als fördern. Dass hier explizit nur die Rede ist von Abweichungen und nicht von Umformungen, hat damit zu tun, dass der Schwerpunkt dieser Untersuchung auf einer durch Berlages Theorem vorgezeichneten Umformung von *Urtypen* (oder zumindest alter Typen) liegt, die den Erneuerungsprozess tragen sollen. Unter diesem Aspekt scheint es deshalb hilfreich zu sein, Wrights Pläne zurückhaltend nur als (wenn auch unabdingbare) *Rahmenbedingungen* für diejenigen radikalen Umformungen zu sehen, die im Folgenden noch erschlossen werden müssen. Dass eine Umformung von Urtypen *innerhalb* solcher Rahmenbedingungen, die Wrights Pläne darstellen, auch als Umformung der Wrightschen Entwürfe wahrgenommen werden kann, ist eine nachgeordnete Erscheinung. Ein vertiefter Einblick in das Thema der Erneuerung *als* Umformung von Urtypen muss daher den Mechanismus aufzeigen, mit dem der (innovative) Blick nach vorne *als* Blick zurück (auf Urtypen) auftritt. Denn dass „Moderne erst noch geschichtslos“<sup>100</sup> sei und sich erst im *zweiten* Schritt einer Tradition (wie etwa im Falle Corbusiers den Pfahlbauten) zuwende, stellt womöglich eine Idealisierung dessen dar, was in der Praxis des Entwerfens nicht zu trennen ist und im Folgenden als Erneuerung durch Umformung aufgezeigt werden soll. Hierzu bedarf es eines Blicks auf die Rezeption japanischer Architektur in Deutschland zu Beginn der 1920er Jahre.

---

<sup>98</sup> Marx und Weber, „Zur Neudatierung“, 143.

<sup>99</sup> *Ibid.*, 144.

<sup>100</sup> Jörg H. Gleiter, „Urgeschichte der Moderne: Japan“, in: ders., *Urgeschichte der Moderne*, Bielefeld 2010, 121-138, hier 123.

## Die Erneuerung von Urtypen I: Die Rezeption von Shimizu, Gumi & Co

[45] Obwohl durch die Vermittlung japanischer Grafik wie etwa „Darstellungen von Theateraufführungen oder Freuden- und Teehäusern“<sup>101</sup>, die zunehmend ab 1860 nach Europa eingeführt wurde, Beispiele japanischer Architektur, insbesondere von Innenräumen vermittelt wurden, spielten in den deutschen „ab 1890 neu gegründeten Zeitschriften japanische Möbel und Innenräume bis 1920 kaum eine Rolle“.<sup>102</sup> Das ändert sich mit der ausdrücklich als „Vergleich voller Anregungen für europäische Architekten“<sup>103</sup> gedachten, ansonsten kommentarlosen Publikation zeitgenössischer, aber der Tradition verpflichteter japanischer Innenräume in *Wasmuths Monatsheften* vom Winter 1921/22,<sup>104</sup> über die Mies gesagt haben soll, sie habe „ihn und seine Architektenfreunde wirklich aufgerüttelt und zu heißen Diskussionen“<sup>105</sup> angeregt.

[46] Das Interessante an dieser Bemerkung ist, dass sich mit ihr die Frage stellt, was unter ‚Anregung‘ zu verstehen sei. Denn aufgrund der erneut 1923 in der Zeitschrift *Qualität*<sup>106</sup> sowie im Ostasien-Sonderheft von *Innendekoration*<sup>107</sup> erfolgten und diesmal mit Begleittexten des Schriftstellers Hans Schiebelhuth (1895-1944) versehenen Publikation dieser Fotos japanischer Innenräume, die nun auch als Arbeiten des (1915 aus dem Konstruktionsbüro Shimizu hervorgegangenen) Büros Shimizu, Gumi & Co (Tokyo) kenntlich gemacht sind, kann zwar hierin mit Inga Ganzer ein „Wendepunkt 1922/23“<sup>108</sup> der deutschen Japanrezeption gesehen werden; doch gemessen an Mies' Darstellung der Wirkung auf ihn und seine Kollegen sind nur erstaunlich wenige und zudem kontrovers diskutierte Belege eines Einflusses auf die Architektur diskutiert worden.

---

<sup>101</sup> Inga Ganzer, *Hermann Muthesius und Japan. Die Rezeption und Verarbeitung japanischer Vorbilder in der deutschen Raumkunst nach 1900*, Petersberg 2016, 59. – *Ibid.*, Abb. 21, „Freudenhaus, Japan, um 1740-1750“, Grafik aus dem Linden-Museum, Stuttgart.

<sup>102</sup> *Ibid.*, 78.

<sup>103</sup> Vgl. E[rnst] W[asmuth Verlag, d. i. Schriftleitung Günther Wasmuth], „Innenräume“, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 6 (1921/1922), H. 7/8, 199.

<sup>104</sup> Vgl. N. N. [Abbildungen von Innenräumen eines modernen japanischen Wohnhauses], in: *ibid.*, 249-260.

<sup>105</sup> Karin Kirsch, *Die neue Wohnung und das alte Japan. Architekten planen für sich selbst*, Stuttgart 1996, 12-13.

<sup>106</sup> Vgl. Hans Schiebelhuth, „Japanische Innenräume“, in: *Qualität. Internationale Propaganda für Qualitätserzeugnisse* 3 (1922/1923), H. 5, 70-73.

<sup>107</sup> Vgl. ders., „Die Wohnungskunst des Ostens. Das Wesen der östlichen Baukunst“, in: *Innendekoration* 34 (1923), H. 9, 253-265.

<sup>108</sup> Ganzer, *Hermann Muthesius und Japan*, 323. Dass es ihr in erster Linie um einen Wendepunkt in der Rezeption durch Zeitschriften ging, hat Frau Ganzer dem Verfasser bestätigt.

[47] Zuletzt hat Julia Odenthal die wenigen, von Claudia Delank zusammengetragenen Belege für den japanischen Einfluss auf die Bauhausarchitektur insgesamt zurückgewiesen.<sup>109</sup> Die Problematik dieser Belege wurde schon früh erkannt. So wies Rykwert auf die interpretationsbedürftige „Sonderstellung“<sup>110</sup> des als handwerkliche Leistungsschau des Bauhauses in Blockbauweise errichteten *Hauses Sommerfeld* (1920/21) im Werk von Gropius hin. Eine Frage der Interpretation ist auch die unterstellte Ähnlichkeit mit Vorbildern wie dem Schatzhaus Shōsō-in des Tōdai-ji in Nara, die sich „nur bei einer bestimmten Frontalaufnahme der Eingangsseite“<sup>111</sup> zeigt, wie Ganzer hervorhebt. Weitere Beispiele in Delanks Darstellung eines Einflusses traditioneller japanischer Ästhetik auf das Bauhaus sind das wiederum als Musterhaus konzipierte *Haus am Horn* (1923) in Weimar sowie das *Bauhausgebäude* (1925/26) in Dessau. Bei letzterem evozierten die rechteckig liegenden Grundeinheiten mit den Maßen 38 x 55 cm die Ästhetik japanischer Schiebefenster und -türen. Odenthal hingegen sieht keinen Bezug zwischen dessen „Shōji-Effekt der großen Glasfassade“<sup>112</sup> und den „Deutungen, die Gropius selbst seinen Bauten zuschrieb“;<sup>113</sup> vielmehr hat sie in einem abschließenden Argument die unbestreitbare ästhetische Anleihe als „generelle Affinität jener Zeit zur japanischen Kunst“<sup>114</sup> charakterisiert, die erst rückblickend durch Gropius' Japanreise 1954 und dessen Äußerungen zu einer These über den Einfluss Japans entwickelt worden sei.

[48] Dies sollte zu denken geben, zumal die Darstellung einer Japan-Rezeption deutscher Architekten hohe Erwartungen weckt, wenn man sich die ‚Konstanten‘ vergegenwärtigt; nämlich einerseits die sowohl für Mies, Gropius und andere herausragende Bedeutung von Wrights Mappenwerk *Ausgeführte Bauten und Entwürfe* von 1910, das einen erheblichen Einfluss japanischer Ästhetik auf die

---

<sup>109</sup> Vgl. Julia Odenthal, „Japonismus am Bauhaus?“, in: *Nipponspiration. Japonismus und japanische Populärkultur im deutschsprachigen Raum*, hg. v. Michiko Mae und Elisabeth Scherer, Weimar 2013, 113-139, hier 132-133. – Zur Diskussion siehe außerdem Claudia Delank, *Das imaginäre Japan in der Kunst. „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus*, München 1996; dies., „Das Bauhaus und Japan. Die Rezeption japanischer Ästhetik am Bauhaus (1919-1933)“, in: *Ostasienrezeption im Schatten der Weltkriege. Universalismus und Nationalismus*, hg. v. Walter Gebhard, München 2003, 267-287; Robin Rehm, *Das Bauhausgebäude in Dessau. Die ästhetischen Kategorien Zweck, Form, Inhalt*, Berlin 2005; Julia Odenthal, *Andere Räume – Räume des Anderen. Die Rezeptionsgeschichte der japanischen Architektur in der deutschen und japanischen Kunst- und Architekturgeschichte*, München 2015; Ganzer, *Hermann Muthesius und Japan*.

<sup>110</sup> Rykwert, *Adams Haus im Paradies*, 24.

<sup>111</sup> Ganzer, *Hermann Muthesius und Japan*, 321.

<sup>112</sup> Delank, *Das imaginäre Japan in der Kunst*, 193. – Den Beleg des Bauhausgebäudes hat Delank in ihrer späteren Wiederholung der Argumente zur „Japanrezeption in der Architektur“ des Bauhauses ersatzlos gestrichen, vgl. Delank „Das Bauhaus und Japan“, 277.

<sup>113</sup> Odenthal, „Japonismus am Bauhaus?“, 121.

<sup>114</sup> *Ibid.*, 133.

Entwürfe und selbst deren Darstellungsweise erkennen lässt;<sup>115</sup> weiterhin der Mies nachgesagte Wiederhall der Publikation japanischer Innenraumfotos von 1921/22 durch den Wasmuth-Verlag; und andererseits die Erfahrungen, die Bruno Taut (1880-1938) während seines Japanaufenthaltes 1933-1936 beschrieb,<sup>116</sup> sowie die erwähnte Japanreise, die Gropius 1954 unternahm. Somit stellt sich ganz natürlich die Frage nach *konkreten* japanischen Einflüssen auf einzelne Arbeiten und nach dem Grad an Durchdringung. Was jedoch auffällt, ist die Schwierigkeit, Beispiele aus der Zeit der ‚Rezeptionswende‘ zu finden, die über ästhetische Anleihen hinausgehen und als Beispiele grundsätzlicher Auseinandersetzung mit japanischer Architektur gelten können.

## **Dykerhoffs Bahnsteighallen und die Erneuerung des japanischen Empfangsraums**

[49] Einem früheren Vorschlag des Verfassers zufolge könnten Mies' erste moderne Landhausentwürfe als Beispiel einer tiefgreifenden Rezeption japanischer Formen dienen.<sup>117</sup> Die Argumentation versucht im Folgenden, die *innere* Form der Erneuerung der Wrightschen Rahmenbedingungen modellhaft vorzustellen. Die These ist, dass sich die Hallen des *Landhauses in Eisenbeton* als Umwandlung einer traditionellen japanischen Halle (Empfangssaal) verstehen lassen und die Konzeption der freistehenden Wandscheiben des *Landhauses in Backstein* eine Umwandlung von Shōji, der traditionellen verschiebbaren Raumteiler in der japanischen Architektur, darstellt.

[50] Angesichts der Bedeutung der Beiträge, die Mies zur Innenarchitektur der Moderne geleistet hat, ist eine kurze Betrachtung der Situation angebracht, in der sich der Architekt 1923 befand. Da seine Exkursion in moderne Architektur mit dem Entwurf für ein Glashochhaus am Bahnhof Friedrichstraße in Berlin 1922 überhaupt erst beginnt und dieser Entwurf erstmals auf der am 20. Mai eröffneten Großen Berliner Kunstausstellung (GBK) des Jahres 1922 ausgestellt und Ende Mai in einer Nachlese zum Friedrichstraßen-Wettbewerb publiziert wurde<sup>118</sup>, beträgt die Zeitspanne zum ersten bekannten und wohl modernen

<sup>115</sup> Zu Wrights Beziehung zu Japan vgl. Kevin Nute, *Frank Lloyd Wright and Japan. The Role of Traditional Japanese Art and Architecture in the Work of Frank Lloyd Wright*, London u. a. 1993.

<sup>116</sup> Sei es durch Publikationen oder durch später von Manfred Speidel herausgegebene Schriften. Zu Speidels Arbeiten über Tauts Schriften zur japanische Architektur siehe Odenthal, *Andere Räume – Räume des Anderen*, 109, Anm. 399.

<sup>117</sup> Vgl. Weber, „Ludwig Mies van der Rohes frühe moderne Architekturentwürfe“, 38-50. – Der Beitrag wurde von Odenthal, *Andere Räume – Räume des Anderen* (als Publikation der Dissertation von 2011) und Ganzer, *Hermann Muthesius und Japan* (als Publikation der Dissertation von 2012) nicht berücksichtigt.

<sup>118</sup> Andreas Marx und Paul Weber, „Konventioneller Kontext der Moderne. Mies van der Rohes Haus Kempner 1921-23. Ausgangspunkt zu einer Neubewertung des Hochhauses Friedrichstraße“, in: *Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 2003*, hg. v. Jürgen Wetzel, Berlin 2003, 65-107, hier 81. – Diese These wird mittlerweile (mündlich) von Dietrich Neumann, anlässlich des Symposiums zu Mies van der Rohe im Dezember 2016 im Ludwig-Forum, Aachen, und (publizistisch) von Sudhalter

Innenraumentwurf von Mies, der auf der GBK 1923 zusammen mit anderen modernen Entwürfen wie etwa des *Bürohauses in Eisenbeton* gezeigt wurde,<sup>119</sup> gerade einmal ein Jahr. Da die präsentierte Zeichnung weder im Original noch als Reproduktion überliefert ist, stellt das erste *greifbare* Beispiel moderner Innenraumgestaltung in Mies' Werk das in zwei Fotografien überlieferte Modell des *Landhauses in Eisenbeton* von Anfang Oktober 1923 dar.<sup>120</sup> Dieses kann nur als *indirekte* Quelle herangezogen werden, da sich sein Inneres in Ermangelung jedweder Skizzen oder Planzeichnungen *nur* durch die äußere Erscheinung erschließen lässt. Im Fall des *Landhauses in Backstein*, dessen Grundriss erstmals auf der GBK 1924 gezeigt wurde, ist das Innenraumkonzept frei stehender Wandflächen immerhin der Grundrisszeichnung abzulesen. Eine Innenraumzeichnung gibt es von dem Entwurf jedoch nicht. Insofern passt hierzu das negative Ergebnis eines Treffens mit van Doesburg von Mitte Dezember 1923. Taut hatte Mies gebeten, sich Abbildungen neuer Innenraumentwicklungen aus dem de Stijl-Material zu verschaffen, was nicht gelang. Von Bedeutung ist hier, dass auch Mies kein für Tauts Zwecke geeignetes Material beisteuern konnte.<sup>121</sup> Somit befindet sich Mies 1923 erst am Beginn einer neuen Innenraumkonzeption – was mit der Rezeptionswende von 1922/23 durch die mehrmalige Publikation der Innenraum-Fotos von Shimizu, Gumi & Co koinzidiert.

[51] Es sei vorausgeschickt, dass der Gedanke, Mies' Rezeption sowohl auf die von Wasmuth erstveröffentlichten Innenraum-Fotos als auch auf die Schiebelhuth-Texte aus den Publikationen von 1923 zu beziehen, historisch plausibel, aber idealtypisch ist. Schon der in allen Publikationen der Wasmuth-Fotos reproduzierte große Empfangssaal, auf den sich die Argumentation berufen wird, ist als solcher keine Neuentdeckung. So war mehrfach schon der „Empfangsraum“ des Nishi Honganji<sup>122</sup> (Abb. 5) aus der Momoyama-Zeit (1573-1603) publiziert worden, zuletzt von dem Kunsthistoriker Karl With (1891-1980) in dem schmalen Bändchen *Japanische Baukunst* (1921) aus der Reihe „Bibliothek der Kunstgeschichte“.<sup>123</sup> With begleitete die Reproduktion der Audienzhalle mit dem Kommentar, hier „tritt uns dann auch der – aus dem Raum des Privathauses

---

2017, 69-70, geteilt.

<sup>119</sup> Die GBK 1923 eröffnete am 19. Mai; Mies' Entwürfe wurden unter der Nummer 1274 gezeigt. Vgl. Marx und Weber, „Zur Neudatierung“, 129.

<sup>120</sup> Vgl. *ibid.*, 153.

<sup>121</sup> Weber, „Ludwig Mies van der Rohes frühe moderne Architekturentwürfe“, S. 48 und Anm. 19 sowie S. 23-24.

<sup>122</sup> Franz Baltzer, *Die Architektur der Kultbauten Japans*, Berlin 1907, S. 60, Abb. 109.

<sup>123</sup> „Nishi Hangwanji: sog. Taimen no ma, Ende 16. Jahrh.“, Karl With, *Japanische Baukunst*, Leipzig 1921, Abb. 13. – Zur (offenbar nicht exhaustiven) Liste der Publikationsorte der Empfangshallen der Zwillingstempel Nishi Honganji und (des jüngeren) Higashi Honganji, vgl. Odenthal, *Andere Räume – Räume des Anderen*, S. 120 und Anm. 452, beginnend mit Oskar Münsterberg, *Japanische Kunstgeschichte. Architektur, Lack, Bronze, Zellschmelz, Tanz – Masken – Theater, Stoffe*, Bd. 2, Braunschweig 1905, 34, und Baltzer, *Die Architektur der Kultbauten*, S. 60, Abb. 109 (Nishi Honganji), später in wesentlich besserer Qualität Otto Fischer, *Die Kunst Indiens, Chinas und Japans*, Berlin 1928, Abb. S. 565 (Higashi Honganji).

entwickelte – Innenraum großen Umfangs entgegen, der zum Kultraum geworden ist: flachgleichmäßige Decke, sehr weite, unverstellte, mit Matten belegte Bodenfläche, schmale vierkantige Pfosten [...]“.<sup>124</sup>

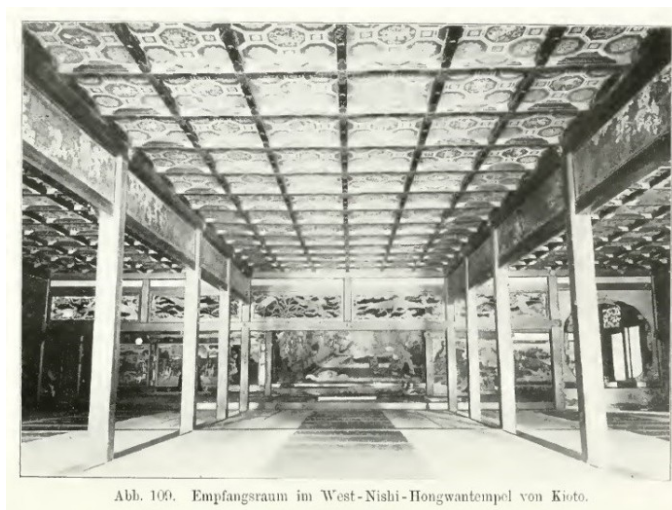


Abb. 109. Empfangsraum im West-Nishi-Hongwantempel von Kioto.

5 „Empfangsraum im West-Nishi-Hongwantempel von Kioto“ (aus: Baltzer, *Die Architektur der Kultbauten*, 60, Abb. 109)

[52] In Withs Person vereinigten sich verschiedene Vorteile, denn er war nicht nur ein ausgebildeter Ostasien-Spezialist, der zudem Japan aus eigener Anschauung kannte; er war auch von weitem Horizont und zumindest so unkonventionell, dass er in Nara, statt weiterhin im Hotel zu wohnen wie die meisten Europäer, „a typical old-fashioned house“ bezog: „Anybody who has ever gone through the experience of living in a traditional Japanese house knows what a most civilized, comfortable and delightful way of living it offers.“<sup>125</sup> Da With Anfang der zwanziger Jahre eine rege Vortragstätigkeit entfaltete, war er ein idealer Vermittler japanischer Traditionen, der unbedingt in Darstellungen der deutschen Rezeption japanischer Architektur einbezogen werden sollte.

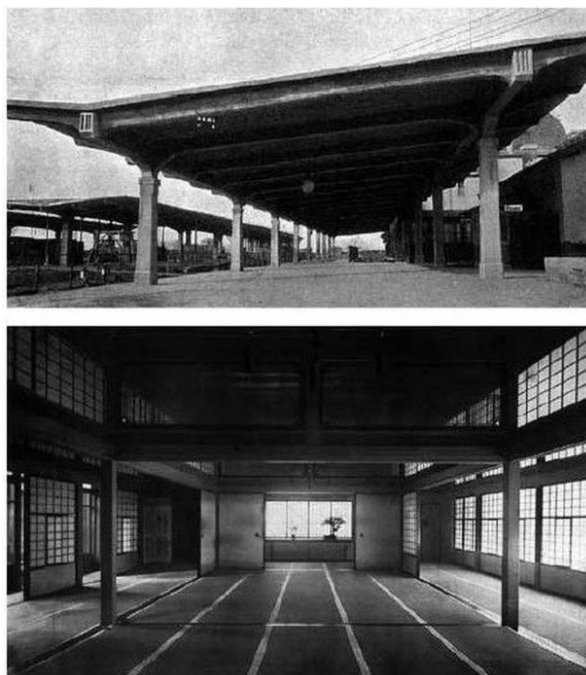
[53] Nicht nur war etwa mit der Audienzhalle des Nishi Honganji der Prototyp eines Empfangssaales durch Reproduktionen bekannt, auch die Raumteiler des großen Empfangssaales waren auf zahlreichen, ab 1860 in Europa eingeführten Darstellungen zu sehen, wie etwa auf dem grafischen Blatt des schon erwähnten Freudenhauses im Stuttgarter Linden-Museum.<sup>126</sup> Deshalb ist die Idee, Mies habe sich auf die Fotos der Arbeiten von Shimizu Gumi bezogen, idealtypisch zu nennen, denn er hätte sich auch auf frühere und andere Quellen beziehen können. Allerdings besitzen die Wasmuth-Fotos eine Qualität, die andere Quellen nicht aufweisen, handelt sich doch um gute Reproduktionen *realer* Innenräume,

<sup>124</sup> With, *Japanische Baukunst*, 8-9.

<sup>125</sup> Ders., *Autobiography of Ideas. Lebenserinnerungen eines außergewöhnlichen Kunstgelehrten. Memoirs of an Extraordinary Art Scholar*, hg. v. Roland Jaeger, Berlin 1997, 70.

<sup>126</sup> Ganzer, *Hermann Muthesius und Japan*, S. 59, Abb. 21.

die das ungewohnte konstruktive und räumliche Denken dinghaft veranschaulichen.



6 (oben) Fa. Dykerhoff & Widmann, zweistielige Bahnsteighalle in Sonneberg, Thüringen, Reproduktion eines Fotos aus: Mecenseffy, *Die künstlerische Gestaltung*, S. 135, Abb. 95

(unten) [Shimizu, Gumi & Co], „Empfangszimmer“, Reproduktion eines Fotos (Ausschnitt) aus: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 6 (1921/22), H. 7/8, S. 255

[54] Die grundlegende Idee besteht nun in der Annahme, dass Mies nicht ohne entsprechende visuelle Hilfsmittel an eine Verarbeitung dieser Quelle des traditionellen großen Empfangssaales der Wasmuth-Reproduktionen herangetreten ist. Mies' Besonderheit des visuellen Denkens könnte vielmehr darin bestanden haben, diese traditionelle Quelle aus der Perspektive der jüngsten Entwicklungen, etwa offener Hallenstrukturen im Eisenbahnhochbau, wie sie z.B. von dem österreichischen Architekturprofessor Emil von Mecenseffy (1863-1945) erstmals 1911 und in zweiter Auflage 1922 publiziert worden waren<sup>127</sup>, neu zu deuten (Abb. 6). Diese neue Deutung vollzog Mies jedoch nicht kontextlos, sondern, folgt man der Argumentation dieser Untersuchung, *innerhalb* des Rahmens von Wrights *River Forest Golf Club*. Dieser Vorgang soll als kontextuell gebundene Erneuerung von Urtypen verstanden werden.

[55] Die Deutung der Eingangs- und Wohnhallen des *Landhauses in Eisenbeton* mit ihrer signifikanten Dachform als von offenen Hallen aus dem Eisenbahnhochbau inspirierter Konstruktionen, wurde schon, wie erwähnt, von Neumann in die Diskussion eingeführt. Des weiteren wurde vom Verfasser darauf hingewiesen, dass Mies schon für seinen Begleittext zur Publikation des

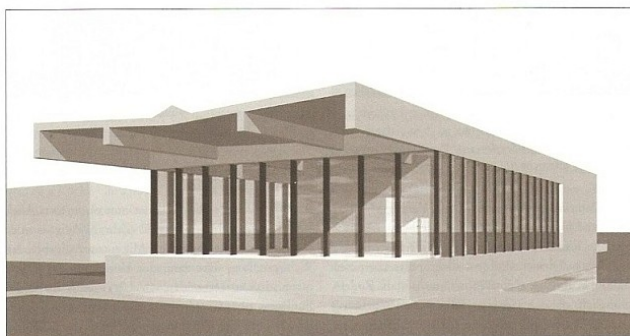
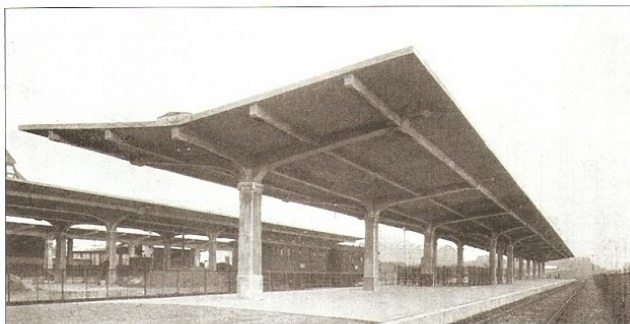
---

<sup>127</sup> Emil von Mecenseffy, *Die künstlerische Gestaltung der Eisenbetonbauten*, Berlin 1911, 135.



*Landhauses in Eisenbeton* womöglich auf Schiebelhuths Beitrag in der ihm wohlbekannten Zeitschrift *Qualität* zurückgegriffen haben könnte.<sup>128</sup>

[56] Schiebelhuth hatte darin auf die Verwendung „bewegliche[r] Schiebefenster“ hingewiesen sowie auf „unsichtbaren Rollen geräuschlos laufend[e]“ Schiebetüren erwähnt;<sup>129</sup> Mies selbst beabsichtigte wohl in Anlehnung an Schiebelhuths besondere Betonung der Beweglichkeit japanischer Vorrichtungen, der großen Schalleitbarkeit des Materials Eisenbeton in seinem ersten modernen Landhausentwurf durch Schiebefenster und -türen entgegenzuwirken.



7 (oben) Fa. Dyckerhoff & Widmann, einstieilige Bahnsteighalle in Sonneberg, Thüringen, Reproduktion eines Fotos aus: Mecenseffy, *Die künstlerische Gestaltung*, 135, Abb. 94

(unten) Ludwig Mies van der Rohe, Landhaus in Eisenbeton, CAD-Rekonstruktion der Wohnhalle (© Shutaro Nagata 1994)

[57] Ausgeführt war von alledem jedoch nichts, nicht einmal in Skizzen. Indes wurde vom Verfasser die Ähnlichkeit der modernen (aus dem Eisenbahnhochbau stammenden) und der traditionellen (japanischen) Hallenkonstruktionen unter dem Aspekt der Modellbildung hervorgehoben.<sup>130</sup> Die vorliegende Untersuchung macht nun den erweiterten Vorschlag, die Rezeption der traditionellen (japanischen) Hallenstruktur aus der Perspektive der modernen offenen Hallen des Eisenbahnhochbaus als *Erneuerung eines Urtypus* im Sinne des Berlageschen Umformungstheorems aufzufassen (Abb. 7). Dass sich diese Erneuerung in den Grenzen eines durch Wrights *River Forest Golf Club* vorgegebenen Bezugsrahmens vollzieht, der durch „Eintrittshalle“ und „Vereinszimmer“ des

<sup>128</sup> Vgl. Weber, „Ludwig Mies van der Rohes frühe moderne Architekturentwürfe“, 39.

<sup>129</sup> Schiebelhuth, „Japanische Innenräume“, 71.

<sup>130</sup> Weber, „Ludwig Mies van der Rohes frühe moderne Architekturentwürfe“, 38-42.

Clubs und durch eine flache, raumgreifende Struktur des Vereinsgebäudes gegeben ist, zeigt die funktionale Verschränkung der Ebenen von Urtypus, moderner Entwicklung und Bezugsrahmen. Ähnliches gilt auch für die Erneuerung der Raumstruktur innerhalb des Bezugsrahmens eines der vier Grundrisse des *Quadruple Block Plan*.

## **Doesburgs „Kontra-Konstruktion“ und die Erneuerung des japanischen Wandsystems**

[58] Um dies zu sehen, ist nochmals auf den schon erwähnten Begleittext zur Publikation des *Landhauses in Eisenbeton* von Anfang Oktober 1923 zurückzukommen. Die von Mies darin angesprochenen „Schiebefenster und -türen und ähnliche Vorrichtungen“<sup>131</sup> stellen noch einen direkten Bezug her zu der von Schiebelhuth betonten Beweglichkeit japanischer Fenster und Wände. Erst Ende des Jahres, so die These des Verfassers,<sup>132</sup> sollte sich der Blick von Mies auf dieses Thema durch eine Innovation ändern, die eine Frucht der Zusammenarbeit zwischen dem mit ihm befreundeten Maler und Theoretiker Theo van Doesburg (1883-1931) und dem Architekten Cornelis van Eesteren (1897-1988) war. Van Doesburg verstand sich zwar auch als Architekt, aber er musste van Eesteren drängen, den von beiden entwickelten Entwurf einer *maison particulière* in Form von Axonometrien auszuführen, einer Darstellungsweise, die van Eesteren in seiner Ausbildung gelernt, für die er aber kein Interesse gezeigt hatte, wie er dem Kunsthistoriker Yves-Alain Bois erzählte.<sup>133</sup> Van Eesterens Axonometrien dienten van Doesburg in der Folge als Vorlage für räumliche Reduktionen, die ein System vertikaler und horizontaler Flächen bildeten und als Farbträger fungierten. Malerei wurde somit zu einem räumlichen Ereignis. Da sich diese Reduktionen aber über die Axonometrien van Eesterens von *konkreten* architektonischen Entwürfen wie der *maison particulière* ableiteten, wurden sie entsprechend als „Zerlegung in architektonische Elemente“<sup>134</sup> bezeichnet (Abb. 8).

---

<sup>131</sup> Mies van der Rohe, „Bauen“, in: Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, 300.

<sup>132</sup> Vgl. Weber, „Ludwig Mies van der Rohes frühe moderne Architekturentwürfe“, 43-50.

<sup>133</sup> Vgl. *ibid.*, 43, Anm. 121.

<sup>134</sup> Theo van Doesburg, „Die neue Architektur und ihre Folgen“, in: *Wasmuths Monatshefte für Baukunst* 9 (1925), H. 12, 503-518, hier 508, Abb. 14-15.

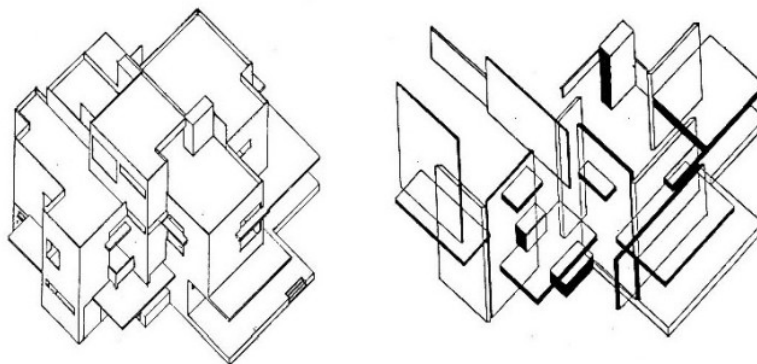
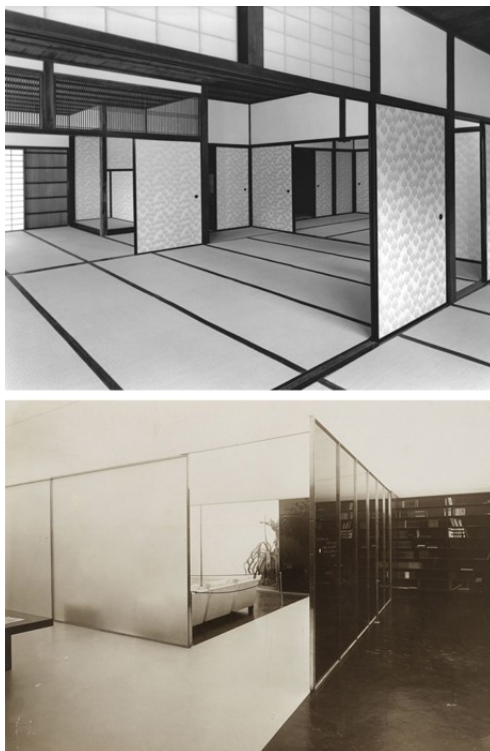


Abb. 14–15 / Zerlegung in architektonische Elemente  
Architekten: Theo van Doesburg-Paris und C. van Eesteren-Haag

8 Cornelis van Eesteren und Theo van Doesburg, „Zerlegung in architektonische Elemente“ [Maison particulière 1923, axonometrische Zeichnungen] (aus: Van Doesburg, „Die neue Architektur und ihre Folgen“, 508, Abb. 14-15)

[59] Diese Strukturen, die van Doesburg „Kontra-Konstruktionen“ nannte, waren aus der spezifischen Situation der Zusammenarbeit eines Architekten mit einem architektonisch ambitionierten Maler hervorgegangen und die bei weitem innovativste Entwicklung dieser Zeit. Wohl als er van Doesburg am 17. Dezember 1923 oder kurz zuvor in Berlin traf, um, wie bereits erwähnt, ihn in Tauts Namen um „Abbildungen neuer Innenräume“<sup>135</sup> zu bitten, hatte Mies die Gelegenheit, von der Neuentwicklung zu erfahren, denn am 16. des Monats wurde eine Retrospektive der Werke van Doesburgs im Weimarer Landesmuseum eröffnet, in der auch farbige Versionen der „Kontra-Konstruktionen“ vertreten waren. Angestoßen von diesem Gespräch mit van Doesburg könnte Mies sowohl diese neuartigen Strukturen, die ohne konkrete architektonische Bedeutung waren, als auch die in dem Gespräch aufgeworfene Frage nach neuen Innenräumen zueinander in Beziehung gesetzt haben. Die Folgen dieser Gedankenverbindung lassen sich idealtypisch durch (erst später zugängliche) Fotos des Katsura-Palastes in Zusammenstellung mit Mies' Glasraum auf der Stuttgarter Werkbundausstellung 1927 veranschaulichen (Abb. 9).

<sup>135</sup> Ludwig Mies van der Rohe an Theo van Doesburg, Brief vom 17.12.1923, LoC, Ludwig Mies van der Rohe Papers, Box 2, Folder T.

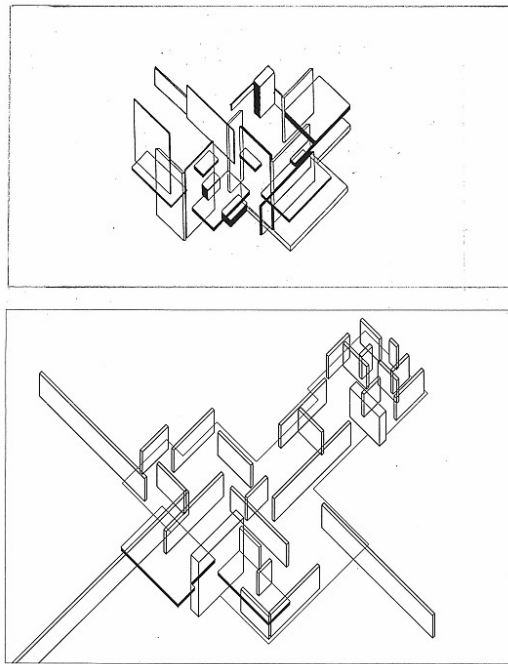


9 (oben) Katsura-Villa, Kyoto, Japan, Anfang 17. Jahrhundert, „Interior of the old Shoin viewed from the East“; Foto: Ishimoto Yasuhiro, 1960 (aus: *Katsura. The Photographs of Ishimoto Yasuhiro*, Broschüre zur Ausst. Bauhaus-Archiv Berlin 2012, 12, Nr. 12)

(unten) Ludwig Mies van der Rohe, Glasraum, Stuttgarter Werkbundausststellung 1927, zeitgenössisches Foto (aus: Jeschke, Hauff & Auvermann, Auktion 50 vom 13. November 2007: *Mies van der Rohe in Berlin*, Berlin 2007, Nr. 49)

[60] Dies, so die These des Verfassers, könnte ein erster Schritt gewesen sein, die in der Tradition beweglicher Raumteiler stehenden Innenräume „des modernen japanischen Wohnhauses“ mit ihrer „völlig fremden, dabei großartigen Raumbehandlung“, so damals der Verlag einleitend zu den Reproduktionen (Abb. 6 unten),<sup>136</sup> aus der Perspektive der „Kontra-Konstruktionen“ völlig neu zu verstehen. Vor seiner Kenntnis der „Konta-Konstruktionen“ verstand Mies das traditionelle bewegliche System japanischer Schiebefenster und -türen gewiss als modernes, aber noch als *bewegliches* Element, wie am Begleittext zum *Landhaus in Eisenbeton* abzulesen ist. Unter dem Einfluss der Neuentwicklung van Doesburgs verstand er das traditionelle japanische System nun aber als neue Raumdisposition *fixierter* Elemente. Dass dem so ist, muss zwar aus dem Grundriss des *Landhauses in Backstein* abgeleitet werden, aber die spätere Entwicklung von Mies stützt die Deutung, dass Mies' Räume zunehmend über ein System freistehender Wandscheiben definiert. Doch er vermeidet es im Frühjahr 1924, die Wandscheiben seines neuesten Landhausentwurfs als Axonometrie darzustellen (Abb. 10).

<sup>136</sup> E[rnst] W[asmuth Verlag], „Innenräume“, 199.



10 (oben) Theo van Doesburg, *Kontra-Konstruktion*, 1923 (aus: Van Doesburg, „Die neue Architektur und ihre Folgen“, 508, Abb. 15)

(unten) Ludwig Mies van der Rohe, *Landhaus in Backstein*, 1924, Grundriss; axonometrische Zeichnung im Auftrag des Verfassers: Marina Budnitskaya, 2012

[61] Ein entsprechender Vergleich mit der Axonometrie der *maison particulière* von oben gesehen und in Nordwestausrichtung ist jedoch aufschlussreich. Er zeigt, dass Mies' neue Raumauffassung des *Landhauses in Backstein* als Erneuerung des traditionellen Shōji-Typus zu verstehen ist, für deren Umsetzung van Doesburgs *Kontra-Konstruktion* eine Schlüsselfunktion einnimmt, ohne die Mies auf der Ebene des wörtlichen Verständnisses stehengeblieben wäre.

## Die Erneuerung von Urtypen II: Persius in Potsdam

[62] War bislang die Erneuerung der *inneren* Form aus der Umwandlung traditioneller, aber auch als modern empfundener *japanischer* Innenraum-Typen Thema der Untersuchung, so unternimmt diese im Folgenden den Versuch, in einer Art Anhang die Erneuerung traditioneller Typen aus Potsdam und ihre mögliche Bedeutung für die *äußere* Form der Miesschen Entwürfe zu skizzieren. Der Wrightsche Bezugsrahmen beider Landhausentwürfe wird dabei, wie schon zuvor, nicht verlassen. Vielmehr ist er Ausgangspunkt folgender Überlegung zum *Landhaus in Backstein*. Wie schon erwähnt wurde, besteht ein signifikanter Unterschied zwischen Wrights Einzelgrundriss des *Quadruple Block Plan* und Mies' Grundriss des *Landhauses in Backstein* in dessen Form des Wirtschaftstrakts. Die These des Verfassers ist, dass diese Form eine Besonderheit der Potsdamer Villenarchitektur auf radikale Weise aufnimmt, umdeutet und erneuert, nämlich den Typus der Turmvilla, der, seiner vollplastischen Qualitäten beraubt, nur noch in der Form des Landhaus-Grundrisses erscheint. Diejenige Villa, auf die sich Mies wohl bezog, war die 1836 von Ludwig Persius (1803-1845) erbaute *Villa Jacobs*

(später *Villa Alexander*). Persius war der bedeutendste Schüler von Karl Friedrich Schinkel (1781-1841).

### **Turmvilla und Grundrisserneuerung: *Villa Jacobs***

[63] Mies kannte die Gegend dieser Villa, denn parallel zur Potsdamer Höhenstraße, an der er 1923 eine Bauparzelle erwerben wollte, verläuft auch ein Teilstück der Bertinistraße, die auf den Garten der *Villa Jacobs* zuläuft (Abb. 11).



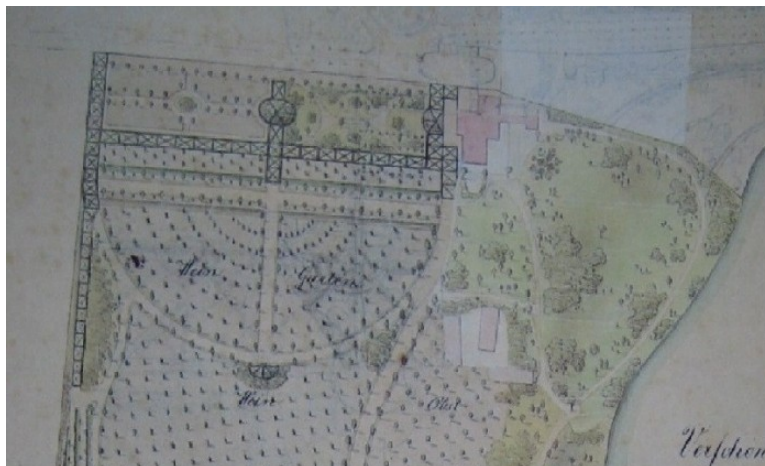
11 Ludwig Persius, *Villa Jacobs* (1836), weitgehend originalgetreue Rekonstruktion 2005-2008, Blick vom Ufer des Jungfernsees auf Arkadengang und Turm (Foto: Gisela Kämpe, 2011)

[64] Die für den Zucker-Fabrikanten Ludwig Jacobs (1794-1879) auf einem erhöhten Landvorsprung am Jungfernsee, inmitten eines von Peter Joseph Lenné (1789-1866) geplanten und von Hermann Sello (1800-1876) ausgeführten Gartens errichtete Villa wurde nach einem Brand 1981 abgerissen und ab 2005 weitgehend originalgetreu wieder aufgebaut. Sie ist die erste Turmvilla in einer langen Reihe dieses Typs in Potsdam. Von Belang ist der besondere Grundriss der Villa, deren oberer Wohnbereich durch einen Arkadengang mit dem Turm verbunden ist, der nicht nur einen Blick über den Jungfernsee erlaubt, sondern selbst auch einen bedeutenden Blickpunkt darstellt. Unmittelbar südlich der Villa schließt sich ein „eigenständiger, regelmäßiger Gartenbereich“ an, „ein in Nord-Süd-Richtung gelegenes Rechteck, unterteilt in zwei Ziergärten unterschiedlicher Gestaltung“<sup>137</sup> (Abb. 12).

---

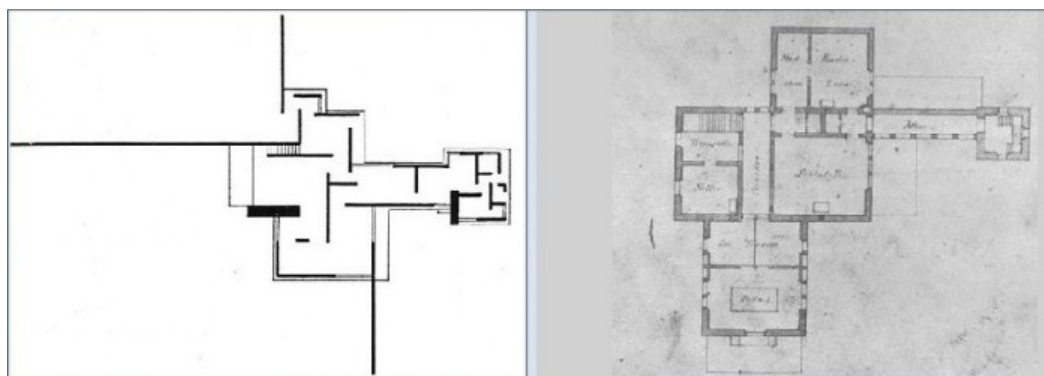
<sup>137</sup> Detlef Karg und Anja Brückner, „Garten Jakobs. Stadt Potsdam“, in: Detlef Karg und Hans-Joachim Dreger, *Peter Joseph Lenné. Parks und Gärten in Brandenburg. Werkverzeichnis*, Worms 2005, 126-127, hier 126.





12 Peter Joseph Lenné, Garten der Villa Jacobs, Verschönerungsprojekt, 1835, Ausschnitt (aus: Karg und Brückner, *Peter Joseph Lenné. Parks und Gärten*, 127)

[65] Im Vergleich von Erdgeschoss und Obergeschoss der *Villa Jacobs* mit Mies' Grundriss erschließt sich nicht nur die signifikante Form, von der der Wirtschaftsflügel des *Landhauses in Backstein* abgeleitet sein könnte, sondern auch die Lage der Treppe ins Obergeschoss (Abb. 13).



13 (links) Ludwig Mies van der Rohe, Landhaus in Backstein, 1924, Grundriss

(rechts) Ludwig Persius, Villa Jacobs, 1836, Grundriss des Obergeschosses, Ausschnitt (aus: Eva Börsch-Supan [Hg.], *Ludwig Persius. Das Tagebuch des Architekten Friedrich Wilhelms IV.*, München 1980, Taf. 76)

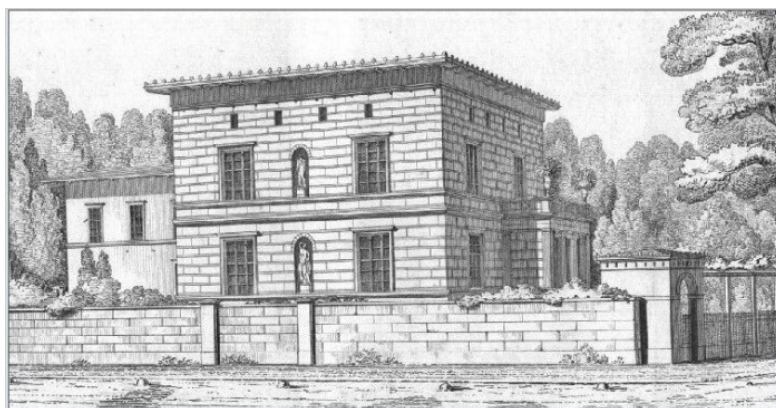
Darüber hinaus könnte die Gartengestaltung mit dem „orthogonalen Wegesystem – teilweise als Pergolagang ausgebildet“<sup>138</sup> für Mies eine Rechtfertigung gebildet haben für die starke Überlänge der die zentrale Gartenanlage begrenzenden Mauern. Folgender Gedankengang drängt sich somit auf: Da Mies zweifelsohne einen Grundriss aus Wrights *Quadruple Block Plan* als Bezugsrahmen für seinen Entwurf eines *Landhauses in Backstein* gewählt hatte, könnten bestimmte Merkmale der *Villa Jacobs* und ihrer herrschaftlichen Gartenanlage eine entsprechende Neuausrichtung des Entwurfs mitbestimmt haben. Zentral für die Belange dieser Untersuchung ist aber der radikale Aspekt der Umformung, die

<sup>138</sup> *Ibid.*, 126.

den alten Typus der Turmvilla in seiner Darstellung im Grundriss zu einer bedeutenden Komponente der Erneuerung macht.

## **Dykerhoffs Bahnsteighallen und die Erneuerung des Impluviums: *Villa Persius***

[66] Verfolgt man die Persius-These auch für das *Landhaus in Eisenbeton*,<sup>139</sup> scheint sich ein vergleichbares Vorgehen abzuzeichnen.



14 Ludwig Persius, Villa Persius, Ansicht 1839 (aus: Persius, „Beschreibung eines bei Potsdam erbauten Wohnhauses“, Taf. CCCVI, Ausschnitt)

Ein signifikanter Unterschied zum Entwurf des *River Forest Golf Club* besteht in der Konzeption der besonderen Dachform des Landhausentwurfs. Mies rechtfertigt seine Dachform damit, dass „die durch die Schrägstellung der beiden Dachflächen gebildete Rinne [...] die denkbar einfachste Entwässerung des Daches [ermöglicht]. Alle Klempnerarbeiten kommen hierdurch in Fortfall“, behauptet er.<sup>140</sup> Diese Bemerkung erinnert an ältere Literatur, wie etwa Gustav Linkes *Bau der flachen Dächer* von 1840, in der die „zweckmäßige Abwässerung“, z. B. das „Fortfallen der Rinnen an den Seiten“ besprochen wird.<sup>141</sup> Dort wird auch

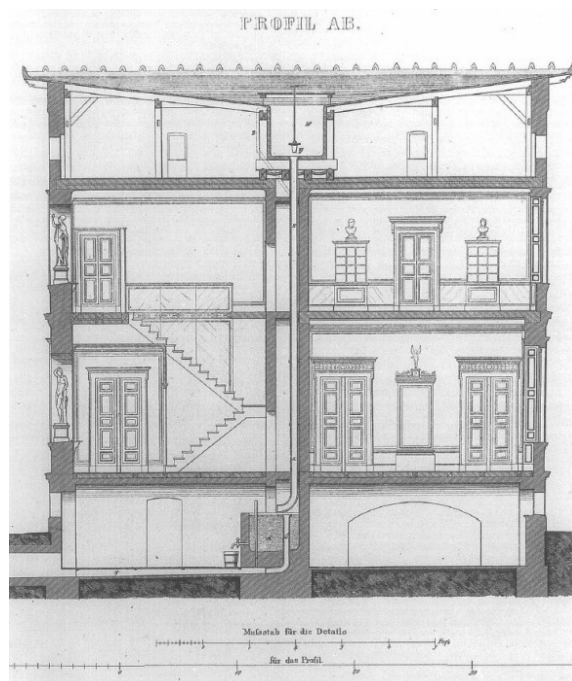
<sup>139</sup> Zu dem „von Wright inspirierten Werk von Mies“ deutet Bergdoll nur vage an, dass „dessen Projekt, das ‚Landhaus aus Eisenbeton‘ von 1923, einer direkten [korr.] Ableitung dieser Wertschätzung von Persius zu entstammen scheint“; Barry Bergdoll, „Von Potsdam bis Chicago: Die Rezeption von Ludwig Persius durch moderne Architekten und Kunsthistoriker“, in: *Jahrbuch der Stiftung Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg* 5 (2003), 221-235, hier 232.

<sup>140</sup> Mies van der Rohe, „Bauen“, in: Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, 301.

<sup>141</sup> Gustav Linke, *Der Bau der flachen Dächer unter Benutzung des Lehms, der Lehmplatten, der verschiedenen Mastic-Compositionen, der Harzplatten, der Pappe, des Asphalts, der künstlichen Erdharze und des Oel-Cements; Mit den dazugehörigen Holzconstructions und Kostenberechnungen und einem Anhang über die Verwendung des Asphalts und einiger künstlicher Bitumen zu Fußpfaden, Pflasterungen und andern baulichen Zwecken; Ein Handbuch für Baumeister und Bauherren*, Braunschweig 1840 [erweiterte Aufl. von ders., *Der Bau der Dorn'schen Lehmdächer*, Braunschweig 1837], 153 f.



ein Vorschlag „nach Art des Impluviums der Alten“<sup>142</sup> gemacht, der auf die ausführliche Beschreibung der entsprechenden Konstruktion in der (kriegszerstörten und heute nicht originalgetreu wieder aufgebauten) *Villa Persius* (1837-1838) verwies (Abb. 14), die in der *Allgemeinen Bauzeitung* erscheinen sollte.<sup>143</sup> Darin beschreibt Persius 1839 nicht nur die Vorrichtung, die durch die Neigung der „Dachflächen des Hauptbaues wie bei den Impluvien der Alten“ zur Mitte hin das Wasser sammelt und durch ein „vertikales Abzugsrohr“<sup>144</sup> nach unten und schließlich über eine Drainage nach außen führt; auch ein „Profil AB“, das Mies an einstielige Bahnsteighallen erinnern musste, zeigt die Konstruktion (Abb. 15).



15 Ludwig Persius, Villa Persius, Profil AB, 1839 (aus: Persius, „Beschreibung eines bei Potsdam erbauten Wohnhauses“, Taf. CCCVIII, Ausschnitt)

Auch hier wäre wieder die radikale Umdeutung einer Konvention der Darstellung (und zwar des Querschnitts) eines traditionellen Typus, hier des Impluviums, Schrittmacher der Erneuerung, nämlich des Entwurfs der beiden Hallen des *Landhauses in Eisenbeton*, aber auch, in einem etwas geringeren Maße der Abstraktion, der restlichen Dachflächen (Abb. 16).

[67] Ein kleines Detail spricht dafür, dass Mies den Text und die Abbildungen zur *Villa Persius* tatsächlich kannte. Denn Persius beklagte sich dort, dass „die Anordnung des Architektonischen für ein solches, auf Spekulation [sic] gebautes Wohnhaus sehr schwierig“ sei. Gemeint waren breit geschilderte Bauprinzipien

<sup>142</sup> *Ibid.*, 155.

<sup>143</sup> Vgl. *ibid.*, 155-156.

<sup>144</sup> Ludwig Persius, „Beschreibung eines bei Potsdam erbauten Wohnhauses“, in: *Allgemeine Bauzeitung*, Wien, hg. v. Chr. Friedr. Ludwig Förster, 4 (1839), 235-238, hier 237.

einer „flache[n] Allgemeinheit“, die „mehr aus gemachten und falschen Schicklichkeitsbegriffen“ hervorgehen „als aus dem Wesenhaften und Individuellen“.<sup>145</sup> Schon im Sommer 1923 lehnte Mies „jede ästhetische Spekulation [...] ab“.<sup>146</sup> Auch in dem erwähnten Artikel „Bauen“ zum *Landhaus in Eisenbeton* war es sein Anliegen, „die Bauerei von dem ästhetischen Spekulantentum zu befreien“.<sup>147</sup> Mies' Ausdruck der „ästhetischen Spekulation“ ist zu wenig explizit und gleichzeitig zu speziell, um nicht letztlich aus dieser Quelle zu stammen.



16 Ludwig Mies van der Rohe, Landhaus in Eisenbeton, Gartenansicht des Modells; retuschiertes Foto: Curt Rehbein, 1923 (© Bauhaus Archiv, Berlin)

[68] Auch ein anderer, sehr besonderer Ausdruck aus Mies' Artikel „Bauen“ könnte auf Persius verweisen. Dort sagt Mies: „Aus den Wänden habe ich Öffnungen herausgeschnitten, wo ich sie für die Aussicht und Raumbeleuchtung brauchte.“<sup>148</sup> Tatsächlich hielt der Architekt und Bauhistoriker Albert Geyer (1846-1938) auf dem Jahresfest des Architekten-Vereins in Berlin am 13. März 1922 eine Rede über „König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen als Architekt“, die Ende des Jahres in der *Deutschen Bauzeitung* abgedruckt wurde. Hierin erklärte er, dass Persius „es verstand, aus wenigen Mitteln große Wirkungen zu erzielen“ – „manchmal bloß durch das geschickte Einschneiden einfacher Fensteröffnungen in die Mauerflächen“.<sup>149</sup> Daher darf man vermuten, dass Mies zumindest bei der Gestaltung der Dachform seines *Landhauses in Eisenbeton* an die im 19.

<sup>145</sup> *Ibid.*, 235.

<sup>146</sup> Ludwig Mies van der Rohe, „Bürohaus“, in: *G*, Nr. 1 (Juli 1923), 3, wieder abgedr. in: Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, 299.

<sup>147</sup> Mies van der Rohe, „Bauen“, in: Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*, 300.

<sup>148</sup> *Ibid.*, 301.

<sup>149</sup> Albert Geyer, „König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen als Architekt“ [Rede auf dem Jahresfest des Architekten-Vereins, Berlin, am 13. März 1922], in: *Deutsche Bauzeitung* Jg. 56, Nr. 95 (29. November 1922), 525-528; Nr. 96 (2. Dezember 1922), 529-532; Nr. 97 (6. Dezember 1922), 533-536; Nr. 98 (9. Dezember 1922), 537-540; Nr. 99 (13. Dezember 1922), 541-542; Nr. 100 (16. Dezember 1922), 545-548; Nr. 101 (20. Dezember 1922), 549-552; Nr. 102 (23. Dezember 1922), 553-556; Nr. 103-104 (29. Dezember 1922), 557-562, hier 557.

Jahrhundert technisch ambitionierte und moderne Lösung des Impluviums der *Villa Persius* dachte und die Rechtfertigung seiner Entscheidung für die Übernahme der besondere Dachform aus dem Eisenbahnhochbau, die in keinem seiner späteren Entwürfe wieder Anwendung finden wird, aus diesem historischen Kontext ableitete. Diese Entscheidung wäre das Korrelat der Entscheidung zur Erneuerung der japanischen Empfangshalle als Konstruktion in der Art offener Hallen aus dem Eisenbahnhochbau und sie könnte zeigen, weshalb Mies sich für eine *Form* des Daches entschieden hat, die aus der Erneuerung des japanischen Hallen-Typus allein nicht zwingend hervorgeht.

## Schluss

[69] Die hier rekonstruierten Objektivitätsvorstellungen von Mies, und in deren Kern die Anlehnung an Berlages Umformungstheorem, scheinen ihre Entsprechung in einer Praxis der Umformung und Erneuerung von Urtypen zu finden. Die Argumentation sollte zeigen, dass für die beiden frühesten modernen Landhausentwürfe von Mies der entscheidende Bezugsrahmen der Entwicklung konkret in zwei Entwürfen Wrights zu finden ist. Die Entwicklung selbst wurde als eine radikale Erneuerung von Urtypen aus diesem Bezugsrahmen heraus modellhaft beschrieben; einerseits als Erneuerung traditioneller japanischer Typen der Empfangshalle und beweglicher Raumteiler (Shōji), andererseits als Erneuerung durch die radikale Interpretation zweier Villentypen von Persius, der Villa Jacobs als bedeutendste Turmvilla Potsdams und der Villa Persius mit ihrer damals modernen Impluvium-Konstruktion.

## Gastherausgeber des Special Issues

Rudolf Fischer (Hg.), Mies und mehr ... . Transferprozesse in Architektur und Wohnkultur der 1920er und 1930er Jahre, RIHA Journal 0184-0188.

## Lizenz

The text of this article is provided under the terms of the [Creative Commons License CC-BY-NC-ND 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

