

Aus:

KERSTIN PLÜM (Hg.)

Mies van der Rohe im Diskurs

Innovationen – Haltungen – Werke. Aktuelle Positionen

Juni 2013, 228 Seiten, kart., zahlr. Abb., 24,80 €, ISBN 978-3-8376-2305-5

Die Arbeiten von Mies van der Rohe haben bis heute nicht an Aktualität verloren. Dieser Band versammelt Beiträge, die würdigend auf die Arbeiten des Architekten blicken und sich auf innovative Weise mit ihm auseinandersetzen. Hierbei erweitern die Autoren mit ihren Positionen bestehende Forschungsansätze und greifen Fragen der Entwurfstechnik und der Rezeptionsästhetik auf.

Darüber hinaus deuten sie Mies van der Rohe als Medienstrategen, umreißen seine Tätigkeit für die Industrie und projizieren seine Impulse auf Folgegenerationen. Der Diskurs, der von etablierten Forschern bis hin zu Nachwuchswissenschaftlern geführt wird, erstreckt sich über Philosophie, Bildende Kunst, Architekturtheorie sowie Kunst- und Mediengeschichte.

Kerstin Plüm (Prof. Dr. phil.) lehrt Kunst- und Designwissenschaften an der Hochschule Niederrhein.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts2305/ts2305.php

Inhalt

Vorwort

Kerstin Plüm | 7

Einleitung

Kerstin Meincke | 9

Ludwig Mies van der Rohes frühe moderne Architekturentwürfe und Hans Vaihingers Philosophie des Als Ob

Modellbildung als Technik der Invention

Paul Weber | 13

Filmkämpfer Mies

Lutz Robbers | 63

Zur Klärung des Wohnwillens

Ludwig Mies van der Rohe und die Strategien des Zeigens auf dem
Stuttgarter Weißenhof

Theres Rohde | 97

Die deutsche Seidenindustrie als Auftraggeber der Moderne

Christiane Lange | 117

Reflexionen im Spiegelglas...

Ludwig Mies van der Rohe, Philip Johnson und die Glashäuser.
Eine kulturgeschichtliche Betrachtung.

Ole W. Fischer | 139

Die An- und Abwesenheit der Villa Tugendhat im Kontext der tschechischen Architektur

Vendula Hnídková | 159

Baukunst und Zeitwille

Die Nachkriegsarchitektur der BRD im Lichte Mies'scher
Architekturethik

Arne Schmitt | 171

Duschen mit Mies

Zu Jeff Walls *Morning Cleaning*

Anselm Wagner | 193

Autorinnen und Autoren | 221

Vorwort

„Wir erschaffen eine neue Gesellschaft, die braucht neue Gebäude.“ Dies war der Anspruch Mies van der Rohes in den 1920er Jahren.

Im September 2011, im 125sten Geburtsjahr Mies van der Rohes, wurde von der Hochschule Niederrhein, Fachbereich Design, dem Stadtmarketing Krefeld, den Kunstmuseen Krefeld und dem Verein MiK das öffentliche Symposium ‚Mies125: Kulturspeicher oder Imagefaktor‘ veranstaltet. Die Vorträge und Diskussionen des Symposiums kreisten darum, welche der Haltungen, ästhetischen Standpunkte und Innovationsprozesse Mies van der Rohes sich bis heute interdisziplinär als besonders überlebensfähig und fruchtbar erwiesen haben. In den Beiträgen wurde die Medialität und die Performativität der Architektur Mies van der Rohes diskutiert und aktuelle Neubewertungen, Kontextualisierungen und werkimmanente Untersuchungen zu seinem Werk vorgestellt.

Die Arbeiten und Aussagen Mies van der Rohes stehen exponiert im Kanon der Architektur- und Kulturgeschichte. Sie können in ihrer konsequenten Ästhetik und Doktrin als Endpunkte der modernen Architektur gedacht werden, sie sind Symbole der Macht, und sie können in ihrer Überhöhung durchaus als Kunstwerke gesehen werden, bzw. profaner als kommerzialisierte Marke. Mies van der Rohes Architekturen sind Landmarks der Städte, Denkmäler einer vergangenen Avantgarde und formale Solitäre. In Krefeld werden die Häuser Lange und Esters nicht mehr als Wohnhäuser, sondern als Museum genutzt, das Verscheid-Gebäude wie zur Zeit der Erbauung als Betriebsgebäude. Durch die kulturelle Umnutzung als Museum der Häuser Lange und Esters wird die Mies-Architektur all- und tagtäglich im Speicher des kulturellen Gedächtnisses manifestiert, bei der Verscheid ist die Wertschätzung in der Architekturgeschichte der Nutzung als Firmengebäude untergeordnet. Gleichwohl dienen beide Architekturen der Stadt Krefeld als Imagefaktor. Das Symposium hat gezeigt,

dass Mies Architektur und seine innovativen Verfahren bis heute Anlass zur Forschung und Potential zur künstlerischen und wissenschaftlichen Reflektion und Übertragung auf aktuelle ästhetische Phänomene und Fragen der Stadtentwicklung bieten.

Der Eröffnungsabend fand im Haus Lange statt: Dafür danke ich den Kunstmuseen, vertreten durch Frau Dr. Sylvia Martin sehr herzlich. Günter Nauck ermöglichte uns, den zweiten Tag im Verseidag-Gebäude stattfinden zu lassen. Ihm und dem Architekten Karl-Heinrich Eick danke ich für diese seltene Gelegenheit.

Das 125. Geburtsjahr Mies van der Rohes ist nun das Geburtsjahr der Initiative *Krefelder Baukultur*, unter der kooperativ Themen entwickelt werden. Der Leiter des Fachbereichs Marketing und Stadtentwicklung, Ulrich Cloos, initiierte und finanzierte dieses Projekt, das derzeit mit Aktivitäten zum Architekten Bernhard Pfau seine Fortsetzung erlebt. Ich danke Ulrich Cloos und seiner Mitarbeiterin Claire Neidhardt für die professionelle und harmonische Zusammenarbeit.

Bedanken möchte ich mich auch beim Verein MiK, der, vertreten durch seine Vorsitzende Christiane Lange, den Weg von Anfang an inhaltlich aber auch finanziell begleitet hat.

Ermöglicht haben die Kollegen und Mitarbeiter der Hochschule Niederrhein das Projekt Mies125: Prof. Nicolas Beucker, der als Dekan des Fachbereichs Design immer zur Seite stand, Simon Hombücher, der mit koordinierte und nicht zuletzt Kerstin Meincke, die mit konzipierte, Ansprechpartnerin für die Autoren war und vor allem das Lektorat verantwortete.

Durch die vorliegende Publikation *Mies van der Rohe im Diskurs. Innovationen – Haltungen – Werke. Aktuelle Positionen*, wird sowohl das Symposium ‚Mies125: Kulturspeicher oder Imagefaktor‘ dokumentiert, als auch den Teilnehmern ermöglicht, Überlegungen fortzuführen und Anregungen aus der Diskussion mit zu verarbeiten. Ermöglicht hat dies die finanzielle Beteiligung der Hochschule Niederrhein. Unserem Präsidenten, Herrn Prof. Dr. Hans-Hennig von Grünberg, spreche ich ausdrücklich meinen besonderen Dank für seine Unterstützung und vertrauensvolle Begleitung aus.

Kerstin Plüm, als Herausgeberin

Einleitung

In Krefeld ist das Erbe Mies van der Rohes bis in die Gegenwart präsent. Das einstige Zentrum der deutschen Seidenindustrie am Niederrhein war Schauplatz für sechs Bauprojekte des Architekten, beginnend im Jahr 1927 mit der Planung der heute als Museen für zeitgenössische Kunst international beachteten Häuser Lange und Esters, die zunächst als Wohnhäuser für die Familien der Textilfabrikanten Hermann Lange und Josef Esters konzipiert und genutzt wurden. 1930 realisierte Mies mit dem Färberei- und HE-Gebäude der Vereinigten Seidenwebereien AG (Verseidag) einen weiteren Auftrag der beiden Fabrikanten – Mies' einziges Fabrikgebäude. Es folgten Planungen für ein Bürohaus (1937–1939), das jedoch nicht realisiert wurde. Im Umfeld Mies van der Rohes entstand 1932 in der Krefelder Gemeinde Hüls das Haus Heusgen. Nach jahrelangen Spekulationen wird es mittlerweile Mies' ehemaligem Mitarbeiter Willi Kaiser zugeschrieben, der in zahlreiche Projekte Mies van der Rohes involviert war.¹ Nicht realisiert blieben Mies' Entwürfe für den Krefelder Golfclub (1930) und für das Wohnhaus Ulrich Langes (1934–1935).

Aus diesem unmittelbaren lokalen Bezug leitete sich die Idee ab, anlässlich des 125. Geburtstags Mies van der Rohes, aktuelle und innovative Perspektiven auf das Erbe eines Architekten zusammenzubringen, der die Architektur des 20. Jahrhunderts maßgeblich geprägt hat. Die Beiträge von Vendula Hnídková, Ole W. Fischer, Christiane Lange, Lutz Robbers, Theres Rohde, Arne Schmitt, Anselm Wagner und Paul Weber präsentieren einen „Mies van der Rohe im Diskurs“ – aktuelle Forschungsergebnisse aus Architekturtheorie, Kunstgeschichte, bildender Kunst, Medien- und Kulturwissenschaft.

1 | Christiane Lange: Mies van der Rohe. Architektur für die Seidenindustrie. Berlin 2011.

In ihrer rezeptionshistorischen Untersuchung skizziert die Architekturhistorikerin Vendula Hnůdková „Die An- und Abwesenheit der Villa Tugendhat im Kontext der tschechischen Architektur“ und konturiert das Bauwerk als Schlüsselobjekt ideologischer Kontroversen. Ausgehend vom lokalen Bauwesen in Brünn analysiert sie – vor dem Horizont der gesellschaftspolitischen Rahmenbedingungen – Wahrnehmung, Nutzung und Bewertung der 1930 fertig gestellten Villa von der Bauphase, über die Neubewertung in den 1960er Jahren und ihrer Aufnahme in das tschechische Denkmalregister 1963 bis in die Gegenwart.

Die direkte Bezugnahme zum Tagungsort findet sich in Christiane Langes Untersuchung „Die deutsche Seidenindustrie als Auftraggeber der Moderne“. Die Kunsthistorikerin rekonstruiert die Rolle der Krefelder Fabrikanten Hermann Lange und Josef Esters im Hinblick auf Mies van der Rohes architektonische Praxis in den 1920er und 1930er Jahren. Hierfür untersucht sie sowohl Mies' Bauvorhaben in Krefeld als auch seine von hier aus in Auftrag gegebenen überregionalen und internationalen, mehrheitlich in Zusammenarbeit mit Lilly Reich entstandenen Projekte für Messen und Werbeschauen der Seidenindustrie.

Ganz unabhängig von Auftraggebern präsentiert die Medien- und Kulturwissenschaftlerin Theres Rohde den Architekten selbst als Medienstrategen, der sich gezielter didaktischer Kunstgriffe bediente, um seine Vorstellungen vom „Neuen Wohnen“ nicht nur wirkungsvoll, sondern auch nachhaltig gesellschaftlich zu verankern. Ihr Beitrag „Zur Klärung des Wohnwillens. Ludwig Mies van der Rohe und die Strategien des Zeigens auf dem Stuttgarter Weißenhof“ spürt den „Wohnwillen“ in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts nach. Anhand von Dokumenten und Medien, die im Kontext der Stuttgarter Ausstellung von 1927 als Werbe- oder Infomaterialien in Umlauf gebracht wurden, entwickelt Rohde hier eine neue Perspektive auf die Funktion des Architekten und Ausstellungsleiters Mies van der Rohe.

Für Mies van der Rohe bildeten die reproduzierbaren Medien Instrumente, um seine Vorstellungen verbreiten zu können. Die Mystifizierung des Barcelona-Pavillons etwa steht in direktem Zusammenhang mit der medialen Verbreitung fotografischer Bilder. In der Phase seiner physischen Abwesenheit zwischen Abriss und Wiederaufbau prägten die zeitgenössischen Fotografien Sasha Stones sein imaginäres Image.² Die stark retuschierten Bilder, die im Auftrag des Architekten entstanden und gezielt in Umlauf gebracht worden waren, antizipieren Motive von erhabener Reinheit, Hygiene und Präzision, die die kollektive Imagination des Bauwerks prägen sollten. Diese Mediengeschichte

2 | Vgl. Rolf Sachsse: Medium und Moderne als Enigma. In: Mies und das neue Wohnen. Räume, Möbel, Fotografie. Helmut Reuter, Birgit Schulte (Hg.), Ostfildern 2008, S. 252–263.

skizziert der Kunsthistoriker Anselm Wagner in seinem Beitrag „Duschen mit Mies. Zu Jeff Walls *Morning Cleaning*“, ausgehend von Jeff Walls monumentalem Großbild von 1999.

Während Mies also den mimetischen Charakter fotografischer Bilder gezielt ausschöpfte, um perfektionierte, gestylte Zwillinge seiner Bauwerke massenmedial zu verbreiten, hielt der Film auf anderer Ebene Einzug in seine Entwürfe – und umgekehrt, Mies' Entwurfstechnik in den abstrakten Film. So perspektiviert Lutz Robbers in seinem Beitrag „Filmkämpfer Mies“ den avantgardistischen abstrakten Film und Mies' architektonisches Schaffen als wechselseitige Inspirationsquelle innerhalb des zeitlich bis in die frühen 1920er Jahre zurückreichenden Beziehungsgeflechts aus Architekten, Intellektuellen und künstlerischer Avantgarde, das sich um die Pioniere des abstrakten Films Hans Richter und Viking Eggeling, die 1923 gegründete Zeitschrift *G: Material zur elementaren Gestaltung* und die „Liga für den unabhängigen Film“ entwickelte.

Auch der Kunsthistoriker Paul Weber widmet sich Mies' Entwurfstechniken. In seinem Beitrag „Ludwig Mies van der Rohe's frühe moderne Architektorentwürfe und Hans Vaihingers Philosophie des Als Ob. Modellbildung als Technik der Invention“ untersucht Weber, wie Mies zu einem der bedeutendsten und wegweisenden Architekten der Moderne werden konnte. Die im gegenwärtigen Diskurs nur marginal berücksichtigten Untersuchungen des Kant-Forschers Vaihinger zur Funktion von Fiktionen im Erkenntnisprozess bilden den Ausgangspunkt für Webers Überlegungen zu Mies' innovativen Entwürfen und Modellbildungen, wobei das Hochhaus Friedrichstrasse von 1922 und das Landhaus in Eisenbeton aus dem Jahr 1923 als Schlüsselprojekte gedeutet werden.

Mit seiner vergleichenden Studie zu Mies van der Rohe's Farnsworth House in Plano, Illinois (1945–51) und Philip Johnsons Glass House in New Canaan, Connecticut (1946–1949) fokussiert der Architekturtheoretiker Ole W. Fischer zwei in den USA realisierte paradigmatische Bauprojekte, die als Ausdruck der späten Moderne gehandelt werden. Sein Beitrag „Reflexionen im Spiegelglas... Ludwig Mies van der Rohe, Philip Johnson und die Glashäuser. Eine kulturgeschichtliche Betrachtung“ stellt dabei ebenso wechselseitige Bezugnahmen und Einflüsse wie relevante Unterschiede zwischen beiden Projekten heraus. Ausgehend von den Charakteristika der verwendeten Materialien liegt ein Schwerpunkt dabei auf der Verhandlung politischer Inhalte und Symbolbildung.

Diese Frage ist auch für die Arbeit Arne Schmitts zentral. Im Gegensatz zu den gefeierten Markenzeichen des Neuen Bauens geht es dem Künstler jedoch um architektonische Stiefkinder. Seit 2010 dokumentiert er Zweckbauten, Hochhäuser, Verwaltungs- und Geschäftsgebäude, die zwischen 1945 und 1970 entstanden sind. Diese fotografische „Essaysammlung zur Nachkriegsarchitektur der BRD“, aus der Schmitt hier Auszüge präsentiert, widmet sich der kontroversen Quint-

essenz des Erbes einer Architektengeneration, deren Karrieren nicht selten im Nationalsozialismus begonnen hatten und die nun, nach dem Ende des 2. Weltkriegs, das neue Profil deutscher Städte entwickeln und definieren sollten. Sein Beitrag „Baukunst und Zeitwille? Die Nachkriegsarchitektur der BRD im Lichte Mies'scher Architekturethik“ verknüpft diese Debatte künstlerisch-essayistisch mit der geistig-programmatischen Hinterlassenschaft des „Urvaters der Moderne“, Ludwig Mies van der Rohe.

Kerstin Meincke

Ludwig Mies van der Rohe's frühe moderne Architekturentwürfe und Hans Vaihingers Philosophie des Als Ob

Modellbildung als Technik der Invention

PAUL WEBER

Einführung

Diese Untersuchung wirbt für ein neues Verständnis der von Ludwig Mies van der Rohe zwischen 1922 und 1924 vorgelegten modernen Entwürfe zweier Hochhäuser, eines Bürohauses und zweier Landhäuser. In den letzten Jahren habe ich zusammen mit Andreas Marx Mies' Bürotätigkeit vor und während der Zeit der ersten modernen Projekte ab 1922 untersucht. Ein Ergebnis der Forschungen war die Erkenntnis, dass Mies' beispiellos neuartigen Entwürfe in seiner bis zu diesem Zeitpunkt konventionellen Arbeit unvermittelt auftreten und eine schlüssige Erklärung hierfür fehlt. So konnte infolgedessen für das Hochhaus Friedrichstrasse, Mies' erstes modernes Projekt überhaupt, eine Neudatierung plausibel gemacht und aus der daraus resultierenden Quellsituation eine konkrete Entstehungsbedingung abgeleitet werden. Auch die Neudatierung des Landhauses in Eisenbeton, des ersten modernen Landhausentwurfs in Mies' Werk, erlaubt nun Einblicke in seine Entwicklung. Was jedoch zur Einschätzung der Tragweite des neuen Ansatzes und damit zu seiner Plausibilität aussteht, ist eine vertiefte Kenntnis der Vorgehensweise von Mies bei der Konzeption seiner modernen Projekte. Hierzu werden zunächst die beiden Neudatierungen und ihre Konsequenzen rekapituliert, sowie ihr Potential für eine neue Herangehensweise freigelegt. Anschließend wird die für Mies' Denken überragende Bedeutung des Philosophen Heinrich Scholz aus dem Kreis um Mies' ersten Auftraggeber herausgestellt und auf diesem Weg Hans Vaihingers damals einflussreiche Untersuchung zum Mechanismus fiktionaler Kunstgriffe

in die Untersuchung einbezogen. Abschließend wird eine systematische Anwendung dieses Ansatzes auf Mies' innovative Entwürfe unternommen. Um eine Mies' frühe moderne Projekte übergreifende *Technik der Invention* geht es daher im Folgenden.

Hochhaus Friedrichstrasse (1922): Zur Neudatierung¹

Dass Mies mit dem heute bekannten Entwurf zum Hochhaus Friedrichstrasse (Abb. 1), der wegen seiner kompletten Verglasung als innovativ² gilt, an dem im November 1921 von der Turmhaus AG ausgeschriebenen „Ideenwettbewerb“ teilgenommen hat, ist entgegen allen Überzeugungen, besonders Mies' späterer Darstellung von 1964, nicht plausibel.



1

Ludwig Mies van der Rohe: Hochhaus Friedrichstrasse, Berlin, 1922, Ansicht von Norden, Mischtechnik auf Gelatine-Silber-Abzug

Vor allem zwei Gesichtspunkte sind ausschlaggebend. Einerseits fehlen dem Material alle Eigenschaften, die für eine Beteiligung am Wettbewerb sprechen. Vollständig erhaltene Plansätze anderer Architekten aus dem Wettbewerb geben eine Vorstellung von dem, was zu erwarten wäre. Mies' Material ist aber weder

1 | Andreas Marx; Paul Weber: Konventioneller Kontext der Moderne. Mies van der Rohes Haus Kempner 1921-23. Ausgangspunkt einer Neubewertung des Hochhauses Friedrichstraße. In: Jürgen Wetzel (Hg.): Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin 2003. Berlin 2003, S. 65-107, hier: S. 80-87.

2 | Vgl. Dietrich Neumann: [Katalogbeitrag] Hochhaus an der Friedrichstrasse, Wabe, Projekt, Berlin-Mitte, 1921. In: Terence Riley; Berry Bergdoll (Hg.): Mies in Berlin. München, London, New York 2001, S. 180.

vollständig noch ist es formal korrekt. Anforderungen an die beiden verlangten Schaubilder etwa wurden von Mies' perspektivischen Ansichten nicht eingelöst.

Hinzu kommt die relativ späte Veröffentlichung des Entwurfs. Obwohl alle Beiträge in einer Ausstellung Anfang Februar 1922 allgemein zugänglich waren, wurde Mies' Beitrag in keiner der direkt nachfolgenden Veröffentlichungen erwähnt oder abgebildet; auch nicht von dem Architekten Hans Soeder, der selbst am Wettbewerb teilgenommen hatte und aufgrund seiner Präferenzen eine Erwähnung von Mies hätte erwarten lassen. Eine von Mies' unterstellte unvorteilhafte Hängung seines Entwurfs bietet jedoch, wegen des rationalisierten Verfahrens, die Beiträge zu hängen, keine Erklärung. Erstmalig erwähnt und gezeigt wurde Mies' Entwurf Ende Mai 1922 in einer Nachlese zum Wettbewerb vom Breslauer Stadtbaurat Max Berg – in Form einer Perspektive und des frühesten Grundrisses. Nur hier wird das Kennwort (Wabe) genannt.

Zwar treten Abweichungen von den Wettbewerbsbedingungen aus verschiedensten Gründen auch bei anderen Entwürfen auf. Es sind jedoch alle Indizien zusammengenommen, die gegen eine Teilnahme von Mies mit *diesem* uns heute bekanntem Entwurf auf dem Wettbewerb sprechen. Ob Mies mit einem konventionelleren Entwurf am Wettbewerb teilgenommen haben könnte, ist für die folgende Argumentation nicht von Bedeutung.

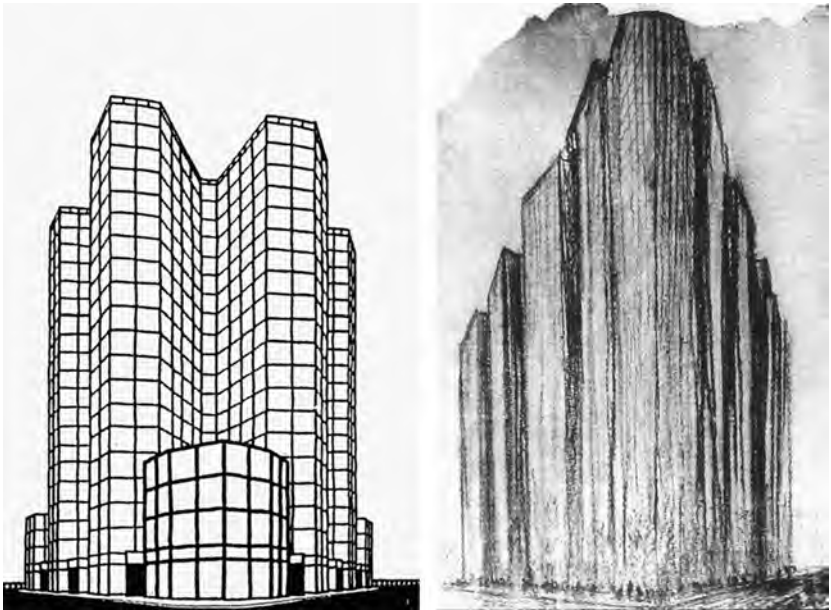
Konsequenzen: Die Bedeutung von Soeders Perspektive

Wenn Mies' erster moderner Entwurf aber erst *nach* dem Wettbewerb entstanden ist, eröffnen sich völlig neue Perspektiven der Erklärung. Dann lässt sich in Form der frühen perspektivischen Kohlezeichnung der Entwurf aus dem New Yorker Museum of Modern Art auf Soeders formal nahestehendes „Schaubild B“ des Plansatzes aus dem Berliner Bauhaus-Archiv beziehen, dessen Originalversion Mies mit der öffentlichen Ausstellung zum Wettbewerb Anfang Februar 1922 zugänglich war (Abb. 2, 3). Entscheidend an Soeders Hochhausentwurf ist nun folgende Besonderheit.

Soeder hatte in den Schaubildern seinen sternförmigen Entwurf mit einem Linienraster überzogen, das von allen Details der Fassadenstruktur, wie sie in den Aufrissen widergegeben wurden, absah. Nur die horizontale Geschosseinteilung und die vertikalen Gliederungen sind angegeben. Seine Gründe für diesen ungewöhnlichen Schritt sind hier nicht weiter relevant; aber im Kontext des Plansatzes wird klar, dass die Schaubilder nicht das tatsächliche Gebäude mit kleinteiligen Sprossenfenstern (Abb. 4) sondern nur eine Massenstudie mit abstrahierter Fassadenstruktur zeigen. Damit sollten die Schaubilder eindeutig *gegen* ihre Konvention, das tatsächliche Gebäude widerzugeben, analytisch gelesen werden. Die Besonderheit an Mies' Perspektive ist nun, dass sie nicht nur Soeders Baukörper vereinheitlichend aufnimmt, sondern auch sein Linienraster wiedergibt.

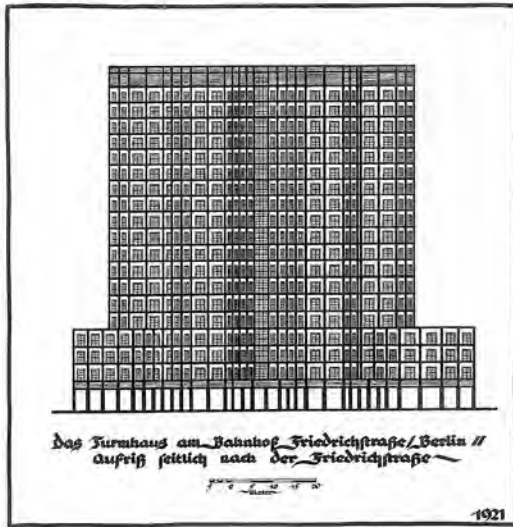
Aber in Mies' Entwurf bedeutet das Linienraster, anders als es in Soeders Darstellung der Fall ist, nicht eine abstrahierte Fassadenstruktur, sondern eine tatsächliche. Der ursächliche Vorgang scheint also einem Lesefehler vergleichbar gewesen zu sein. Soeders Schaubilder wurden von Mies außerhalb ihres Kontextes offenbar wörtlich genommen, wie es der Konvention von Schaubildern entspricht.

Wollte Mies das von Soeder vorgegebene Linienraster demnach als etwas Tatsächliches verstehen und nicht nur als ein Symbol für eine Verkürzung, musste er es neu interpretieren. Fotos der Stahlkonstruktion von im Bau befindlichen Hochhäusern konnten hierbei keine Hilfe sein, da Soeders Gebilde eine geschlossene Fassade ohne eine Andeutung von Transparenz vorstellte. Sinnvoll konnte dieses Linienraster nun nur noch als eine Abfolge von Glasplatten, als Glasfassade missverstanden werden. Entsprechend berühren zeitgenössische Publikationen das Thema einer großflächigen Verglasung von Soeders Gebäude gerade nicht. Im Kontext dieses Entwurfs gab es keinen Anlass hierzu, vor allem aber noch keine technische Tradition, eine abstrahierende Rasterfassade als Glasfassade aufzufassen. Aber genau diesen Schritt unternahm Mies, wie sich an seinem Entwurf nun detailliert zeigen lässt.



2 Hans Soeder: Turmhaus am Bahnhof Friedrichstrasse, Berlin, 1921, Tusche

3 Ludwig Mies van der Rohe: Hochhaus Friedrichstrasse, Berlin, 1922, Kohle und Bleistift



4

Hans Soeder: Turmhaus am
Bahnhof Friedrichstrasse,
Berlin, 1921, seitl. Aufriss,
Tusche

Hochhaus in Glas (1922): Variante auf der Grundlage von Soeders Perspektive

Ein gleicher Schritt dürfte auch dem auf der Großen Berliner Kunstausstellung (GBK) 1922 gezeigten Projekt eines Hochhauses aus Glas zugrundeliegen, welches als Weiterentwicklung des Entwurfs zum Hochhaus Friedrichstrasse gilt³ (Abb. 5). Denn auch hier ist von dem bestimmenden Einfluss der perspektivischen Zeichnungen Soeders auszugehen. Hatte Mies bei seinem ersten Projekt für sämtliche 20 Etagen den das gesamte Grundstück füllenden Baukörper des Erdgeschosses aus Soeders Wettbewerbsbeitrag übernommen, so wäre nun der schlanke zentrale Stern dieses Entwurfs Ausgangspunkt für die Form des Glashochhauses. Da es sich bei diesem aber um ein erheblich höheres, auf 30 Geschosse geplantes und im Umriss unregelmäßiges Gebilde handelt, fehlt eine direkte Vergleichsmöglichkeit. Die Unterschiede lassen sich jedoch problemlos als Ergebnis insbesondere von Verschleifungen des ursprünglichen Baukörpers verstehen (Abb. 6, 7). Das von Mies durch den Hinweis auf „Versuche an einem Glasmodell“⁴ gerechtfertigte Ergebnis der fließenden Form des Grundrisses zeigt, dass er auf eine rationale Begründung der Formfindung Wert legte. Sie bedeutet aber nicht zwingend, dass diese tatsächlich

3 | Ibid.: [Katalogbeitrag] Hochhaus aus Glas, Projekt. Unbekannter Standort, 1922. In: Riley; Bergdoll 2001 (Anm. 2), S. 186.

4 | Ludwig Mies van der Rohe: O. T. [Hochhäuser]. In: Frühlicht 1, 1921/22, H. 4, wieder abgedr. in: Fritz Neumeyer: Mies van der Rohe. Daskunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst. Berlin 1986, S. 298.

rational war. Da es wegen der gezeigten Abhängigkeit des ersten Hochhausprojekts wahrscheinlich ist, dass auch dieses zweite Hochhausprojekt von Soeders Entwurf ausging, darf seine außergewöhnliche, in Mies' Werk singuläre Form eher im Bedürfnis nach einer deutlicheren Modifikation des Vorbilds gesucht werden als in „den Bedingungen eines gegebenen Bauplatzes“⁵, welcher keineswegs fließende Formen verlangte.⁶ Damit können Mies' Projekte zweier Hochhäuser mit der Übernahme von Soeders Linienraster als innovativ identisch, formal aber als unterschiedliche Lösungen aufgefasst werden.

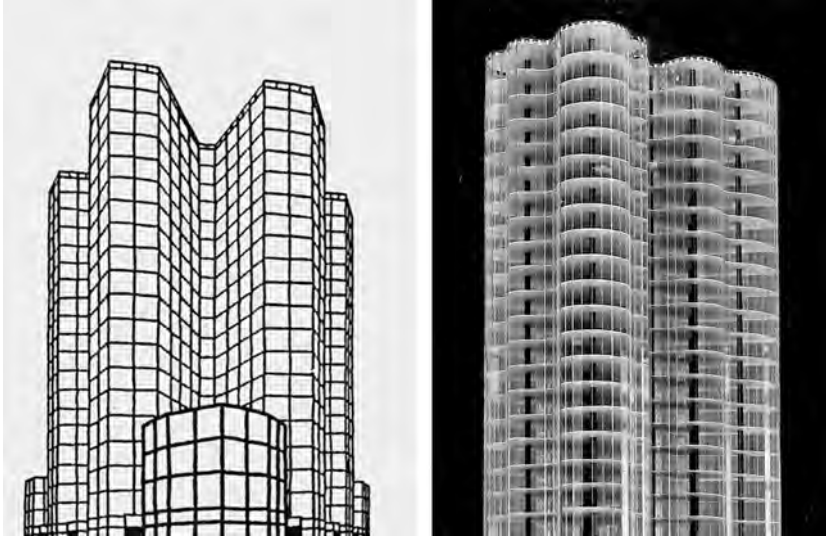


5

Ludwig Mies van der Rohe:
Hochhaus aus Glas, 1922,
Modell, zeitgen. Foto

5 | Carl Gotfrid: Hochhäuser. In: Qualität. Internationale Propaganda für Qualitätserzeugnisse, 3. Jg., Schluss Heft 5, 12. August 1922, März 1923, S. 63-66, hier: S. 65.

6 | Eine Untersuchung des Autors zusammen mit Andreas Marx zur „Lokalisierung des Hochhauses aus Glas (1922) und des Bürohauses in Eisenbeton (1923)“ ist in Vorbereitung.



6 Hans Soeder: Turmhaus am Bahnhof Friedrichstrasse, Berlin, 1921, Ausschnitt

7 Ludwig Mies van der Rohe: Hochhaus aus Glas, 1922, Modell, zeitgen. Foto, Ausschnitt

Landhaus in Eisenbeton (1923): Zur Neudatierung

Auch für Mies' Entwurf eines Landhauses in Eisenbeton steht ein komplexer Argumentationsgang zur Neudatierung⁷ am Ausgangspunkt von Erkenntnissen über seine Entwicklung (Abb. 8). Dieses Projekt, dessen Struktur der Wohnhalle und des Eingangsbereichs als innovativ gilt,⁸ scheint nämlich erst kurz vor seiner Publikation Anfang Oktober fertiggestellt worden zu sein – und nicht, wie bislang behauptet, für die GBK vom Mai 1923. Der abweichende Datierungsvorschlag erklärt sich aus der Tatsache, dass sich die Existenz des Landhausentwurfs vor seiner Publikation im Herbst nicht ohne komplizierte Zusatzhypothesen nachweisen lässt. Wir hatten in unserem Aufsatz zur Neudatierung darauf hingewiesen, dass Mies' eigene Aussage vom 14. Juni, die als Beweis der Existenz des Landhauses in Eisenbeton auf der GBK gesehen wird, isoliert dasteht, wenn man Gropius' Bericht von dieser Ausstellung so unverstellt liest, wie er sich präsentiert. Ein aufwendiger Indizienbeweis sollte außerdem zeigen, dass auf der Weimarer Internationalen Architekturausstellung (IAA) vom

7 | Vgl. Andreas Marx; Paul Weber: Zur Neudatierung von Mies van der Rohes Landhaus in Eisenbeton. In: *architectura*, Jg. 38, 2008, H. 2, S. 127-166.

8 | Vgl. Dietrich Neumann: [Katalogbeitrag] Landhaus aus Beton, Projekt. Unbekannter Standort, 1923. In: Riley; Bergdoll (Anm. 2), S. 190.



8 Ludwig Mies van der Rohe: Landhaus in Eisenbeton, 1923, Gartenansicht des Modells, retuschiertes Foto Curt Rehbein, 1923

August 1923 als einziges der von Mies angebotenen Exponate dieser Entwurf nicht ausgestellt war. Ein Beleg, in dem Mies die dort aufgestellten Modelle, und nur diese rückblickend als „meine Arbeiten“ bezeichnete, unterstreicht dies nochmals eindrücklich. Aus dem Beleg geht auch hervor, dass Mies wohl kompensatorisch für die angekündigte Landhaus-Zeichnung die nicht verlangte große Kohlezeichnung des Hochhauses Friedrichstrasse eingeliefert hatte, die aber nicht gehängt wurde.⁹ Somit spricht außer Mies' Eigenaussage nichts für die Existenz des Landhausentwurfs vor dessen Publikation im Herbst.

Zudem ist Mies' entscheidende Aussage ungemein kompliziert. Er dürfe „das Gipsmodell des Wohnhauses in Eisenbeton (Eisenbahnkragträgerkonstruktion) nicht von der Ausstellung fortnehmen“, ließ Mies am 14. Juni Gropius wissen. Dieser hatte aber für die IAA ein völlig anderes Modell erbeten. Er nannte es „das flache Fabrik- oder Bürogebäude mit der Eisenbetonkragträgerkonstruktion“. Den Zusatz „beton“ hatte Gropius handschriftlich eingefügt, so dass Mies' eigener Ausdruck, der unüblich war, nur aufgrund eines Lesefehlers zustande gekommen sein konnte, was noch von Bedeutung sein wird. Die Forschung verstand Mies' Passus als *implizite Korrektur* einer fehlerhaften Funktionsbezeichnung durch Gropius, schien sie doch eindeutig auf ein Konstruktionsmerkmal des Landhauses aus dem Eisenbahnhochbau hinzuweisen.

9 | Es handelt sich um Mies' Einverständnis vom 26. September 1923, „dass *meine Arbeiten*“ auf weiteren Stationen der IAA „gezeigt werden“, er es aber „für unbedingt erforderlich halte, *meinen Arbeiten* die kleinen Gipsmodellchen beizufügen. [...] Die nicht ausgestellte Zeichnung des Hochhauses Friedrichstrasse hätte ich gern zurück erbeten“. Brief [Durchschlag] Ludwig Mies van der Rohe an Walter Gropius vom 26.09.1923, Library of Congress, Washington (LoC), Ludwig Mies van der Rohe Papers, Box 1, Folder G (Hervorhebung d. V.). Freundliche Überlassung, auch weiterer Unterlagen aus dem LoC, Magdalena Droste.