

Ergänzende Ausarbeitung zu den Vorlesungsbesuchen im Wahlpflichtfach A- Theorie als Wahlthema „Mies van der Rohe“ bei Professor Kawamura im WS 04/05 an der FH - Mainz
Ersen Mazlum A4 Matr. 505 103



Mies van der Rohe

„Baukunst ist immer raumgefaßter Zeitwille, nichts anderes. Ehe diese einfache Wahrheit nicht klar erkannt wird, kann der Kampf um die Grundlagen einer neuen Baukunst nicht zielsicher und mit wirksamer Stoßkraft geführt werden; bis dahin muss er ein Chaos durcheinander wirkende Kräfte bleiben. Deshalb ist die Frage nach dem Wesen der Baukunst von entscheidender Bedeutung. Man wird begreifen müssen, dass jede Baukunst an ihre Zeit gebunden ist und sicher nur an lebendigen Aufgaben und durch die Mittel ihrer Zeit manifestieren lässt. In keiner Zeit ist es anders gewesen“

MR 1924

Gilt als einer der vier Grundväter der Architektur im 20. Jahrhundert. Die anderen Pioniere, welche in dieser Niederschrift namentlich vorkommen, sind neben Mies van der Rohe, Le Corbusier, Walter Gropius und Peter Behrens, die zusammen die Internationale Moderne Architektur schufen.

Ludwig Mies van der Rohe, 1886-1969, nach einer Maurerlehre und anschl. Anstellung als „Entwerfer“ bei einer Innendekorationsfirma in seinem Heimatort Aachen war Mies von 1905 bis 1907 Mitarbeiter bei Bruno Paul und von 1908 bis 12 bei Peter Behrens in Berlin, ab 1912 arbeitete er als selbstständiger Architekt. Mies war Mitglied der Novembergruppe, welches sich zur Aufgabe machte die Kunst und die Architektur zu fördern und deren Architekturabteilung er später leitete. Er gehörte 1923 zu den Begründern der Zeitschrift "G" (Gestaltung) und zu den Gründern der Architektenvereinigung "Der Ring" oder auch „Zehnerring“ genannt, eine Art Freimaurer - Loge. 1924 wurde Mies in den Vorstand des Deutschen Werkbundes aufgenommen und 1926 zu dessen zweitem Vorsitzenden gewählt. 1927 wurde ihm die künstlerische Leitung der Werkbundaussstellung Stuttgart, der Weißenhofsiedlung, übertragen und 1931 leitete er die Werkbundaussstellung "Die Wohnung unserer Zeit" im Rahmen der Deutschen Bauausstellung in Berlin. Nach der Entlassung Hannes Meyers als Direktor des Staatlichen Bauhauses Dessau wurde Mies, empfohlen von Walter Gropius, von 1930 bis 32 als sein Nachfolger eingesetzt, das er entpolitisierte und bis Anfang 1933 als Privatinstitut in Berlin-Steglitz weiterführte. Mies gehörte allerdings auch zu jenen Kräften im Vorstand des Deutschen Werkbundes, die noch vor der Machtergreifung Hitlers 1932 dafür plädierten, durch Wohlverhalten gegenüber den Nationalsozialisten das Überleben des Werkbundes zu sichern. 1937 sah er sich aus künstlerischen und auch finanziellen Gründen gezwungen in die Vereinigten Staaten zu emigrieren. Und übernahm am Illinois Institut of Technology in Chicago 1938 eine Professur.

Mies Werk trug vor dem 1. Weltkrieg, von Peter Behrens und Karl Friedrich Schinkel beeinflusst, noch neoklassizistische Züge, zeigte aber bereits die für sein späteres Werk so charakteristische Reduzierung der Bauten auf plastisch ausgeformte, kubische Baukörper. Beiden Baumeistern verdankte Mies die Strenge der Mittel, die Reinheit der Form, die Perfektion der Proportionen und die Eleganz der Details. Von Peter Behrens, so sagte Mies von sich selbst einmal, habe er die Ehrlichkeit der Form gelernt. Durch seinen Holland-Aufenthalt 1912 und die Kenntnis der Werke Berlages kam der Einfluss zur Ehrlichkeit der Struktur, also ein Spiel mit Glas, Stahl, Backstein, Beton und Stahlskelettbau, die sich in seinen Bauten nach dem 1. Weltkrieg niederschlug.

Mit seinen Hochhausentwürfen in Glas 1920 und 1921 legte Mies die neoklassizistische Formensprache ab und wandte sich mit unvergleichlicher Konsequenz den Möglichkeiten einer neuen Formensprache in Anwendung der neuen Baumaterialien zu: vollverglaste Stahlskelettbauten mit vertikaler Erschließung durch Treppen und Aufzüge. Erprobung des reichen Spiels von Lichtreflexen. Zu ähnlichen formalen Konsequenzen führte ihn die Anwendung des Stahlbetonskelettbaus in seinem Bürohausentwurf von 1922, diesmal unter Betonung der horizontalen Fenster und Brüstungsbänder. In seinem Entwurf für ein Landhaus in Backstein von 1923 sind die Einflüsse aus seiner Mitarbeit an der Zeitschrift "G" wiederzufinden, die die Stijlbewegung und El Lissitzkys Prounen, das Ausbreiten der Baukörper in den umgebenden Raum; fließende Raumformen, wie wir sie später im Barcelona-Pavillon von 1929, teilweise im Haus Tugendhat von 1930 und in seinem Haus auf der Werkbundaussstellung "Die Wohnung unserer Zeit" 1931 wieder finden. In seinem Entwurf für die Gesamtkonzeption der Stuttgarter Werkbundaussstellung 1927 fügte Mies die Weißenhofsiedlung als plastisches, geschwungenes Band, als gestaffeltes Kontinuum in die Landschaft ein.

Mies lehnte ästhetische Spekulationen, Doktrinen und Formalismen ab, die Gestaltung der Form habe aus dem Wesen der Aufgabe mit den Mitteln unserer Zeit zu erfolgen. Die Industrialisierung des Bauens sei das Kernproblem der Architektur, und aus der sich dann leicht die sozialen, wirtschaftlichen, technischen und künstlerischen Fragen lösen ließen. Form als Ziel münde in den Formalismus, nur ein lebendiges Innen bewirke ein lebendiges Außen. Nicht das Resultat, sondern der Ansatz des Gestaltungsprozesses zeige, ob vom Leben her die Form gefunden wurde oder um ihrer selbst willen. Die Probleme der heutigen Wohnung wurzelten in den veränderten materiellen, sozialen und geistigen Strukturen unserer Zeit und seien jeder Willkür entzogen.

Wohl betonte Mies, dass die Schaffung der Wohnung der Zeit ein geistiges Problem des Kampfes um neue Lebensformen sei, aber diese neuen Lebensformen und der Kampf um sie, selbst als geistiges Problem, trete für

ihn in den Hintergrund. Die Überbetonung technischer und formaler Fragen in der Architektur, wie sie schon 1923 anklangen, dieses sich Fügen gegenüber dem "Zeitgeist", fasste Mies 1930 programmatisch zusammen. Die neue Zeit sei eine Tatsache, sie existiere unabhängig vom Wollen der Menschen, sie sei eine Gegebenheit und an sich wertindifferent. Man habe die Tatsachen der veränderten wirtschaftlichen und sozialen Verhältnisse hinzunehmen, die ihren "wertblinden" und "schicksalhaften" Gang nähmen. Sinn und Recht jeder Zeit lägen darin, dem Geist die Voraussetzung und Existenzmöglichkeit zu geben.

Mies war somit ein Vertreter einer Philosophie des Zeitgeistes, der Wertfreiheit der Anschauungen, eines Neuauflebens der Lebensphilosophie, in der sich die Inhalte des Neuen Bauens auf die Lösung formaler und technischer Fragen reduzierten und die in dieser Bewegung so wesentlichen sozialen Aufgaben, die Herausbildung neuer Lebensformen, keine Rolle mehr spielten und vernachlässigt wurden - nicht auf das Was, sondern auf das Wie käme es an.

Weitere Hauptwerke Mies van der Rohes sind der Entwurf für das Haus Kröller in Den Haag 1912, das Denkmal für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht in Berlin 1926, die Häuser Wolf in Guben 1926 und Lange in Krefeld 1928, die Bebauung der Afrikanischen Straße in Berlin 1926 bis 27, das Wohnhaus in der Weißenhofsiedlung 1927 in Zusammenarbeit mit Peter Behrens, Le Corbusier, Walter Gropius, Bruno Taut etc. Die Bebauung des Illinois Institut of Technology in Chicago seit 1942, die Lake Shore Drive Appartements in Chicago 1950 bis 51, die Siedlung Lafayette-Park in Detroit 1955 bis 56, zusammen mit Ludwig Hilberseimer; das Seagram Building in New York 1958 und die Neue Nationalgalerie in Berlin 1962 bis 68.

Der "Barcelona-Pavillon" von 1929

Pläne für eine Weltausstellung bestanden bereits vor 1914, wurden jedoch aufgrund des Ersten Weltkrieges unmöglich gemacht, eine erste Industriemesse fand 1924 statt.

Im Januar 1927 erging eine Einladung der Spanischen Botschaft an die Deutsche Industrie zur Teilnahme an einer weiteren geplanten Ausstellung. Mies van der Rohe wurde in seiner Eigenschaft als zweiter Vorsitzender des Deutschen Werkbundes Anfang Juli 1928 mit der künstlerischen Leitung der Ausstellung beauftragt. Hierbei handelte es sich um die Ausgestaltung der verschiedenen deutschen Abteilungen sowie die Schaffung eines deutschen Repräsentationsraumes. Es war wohl auch eine Anerkennung der Anstrengungen, die er für den Werkbund in Stuttgart unternommen hatte.

Die Planung war wahrscheinlich im Februar 1929 abgeschlossen, trotz der finanziellen Schwierigkeiten, die durch eine Reduzierung des vorgesehenen Budgets eintraten. Die Öffnung für die Allgemeinheit fand am 27. Mai 1929 statt, acht Tage nach der offiziellen Ausstellungseröffnung.

Ende Januar 1930 wurde der Pavillon abgerissen, da es nicht gelungen war, einen Käufer zu finden. Zahlreiche der Bauteile gingen verloren, die Stahlteile wurden verkauft, Marmorteile und die verchromten Stützen gingen zur Wiederverwertung zurück nach Deutschland.

Zur Entwicklung des Entwurfs

Nachdem er den Auftrag erhalten hatte, handelte Mies sehr rasch, entgegen seiner Gewohnheit, endlos über den Entwürfen zu brüten. Bis Ende Oktober war er mit den Planungen zum Pavillon und der anderen deutschen Abteilungen so weit fertig, dass er Assistenten mit der Ausführung seiner Ideen betrauen konnte.

Die erste Entscheidung, die von ihm getroffen wurde, betraf die Standortwahl. Die Hauptachse des Ausstellungsgeländes wurde etwa auf halber Strecke von einer Querachse gekreuzt, an deren Westende Mies den Pavillon in einer isolierten, auffälligen Position errichtete, anstatt, wie ursprünglich vorgesehen, gegenüber des

französischen Pavillons im Rücksprung des Palastes Alfons XIII.

Der vermutlich erste, da vom der späteren Realisation am stärksten abweichende Entwurf zum Pavillon befindet sich in der Berliner Kunstbibliothek. In ihm ist das Stützensystem noch nicht vorhanden. Zudem besteht er aus sehr einfachen architektonischen Elementen, einem Sockel mit in ihn einschneidender Treppe, darauf eine symmetrisches, blockhaftes Gebäude mit einem weit vorgezogenen Dach. An diesen Block schließt sich ein Hof an, zur rechten befindet sich eine freie Fläche mit Statue. Der Entwurf besteht also aus drei simplen Elementen: Sockel mit Treppe, kubisches Gebäude und Hof. So unkomplex wie dieser Entwurf im Gegensatz zur Komplexität des späteren Gebäudes erscheint, kann er nur eine Vorstufe sein.

Die Entdeckung eines Onyxblockes in einem Hamburger Marmorlagers führte zu einer einschneidenden Wende im Planungsprozess, die aus eben diesem angefertigte 5,86 Meter lange Wand wurde ein zentraler Bestandteil, ebenso wurden Sockel, Gestaltung des Büroteils sowie Lage des Bassins verändert. Im Plan II tauchten dann auch sechs freistehende Säulen auf, die nicht zur Stützung des Daches notwendig sind.

Nach diesem Plan wurde die endgültige Gestaltung des Pavillons durchgeführt, es ist eine Blaupause aus dem Frühjahr 1929 erhalten, die millimetergenau die Lage der Bodenplatten aus Travertin und der Stützen und Wände wiedergeben.

Das Gebäude

Elementar am Pavillon ist, dass er völlig zweckfrei, ohne praktische Aufgabe ist. Er wurde für keinerlei Ausstellungen benutzt, der Bau selbst war Objekt.

Der Pavillon besteht, wie bereits erwähnt, im wesentlichen aus drei Elementen: dem Sockel, dem Stützensystem mit der Dachplatte und den aneinander gestellten Wänden.

Der zum Platz gerichtete Sockel gleicht frontal einem römischen Podium und wird als homogene kubische Form wahrgenommen. Er erhebt sich ca. 1,20 m über das Straßenniveau. Nähert man sich jedoch von einer der Seiten, so erkennt man, dass die vordere Kante nicht durchgehend gebildet ist. Vielmehr springt sie zurück und gibt so den Raum frei für eine achtstufige Treppe, die zum Podium hinauf führt. An der Südseite befindet sich eine u-förmige Wand aus Travertin, einem in seiner Farbigkeit sehr subtilen, aber hochporösen Stein, dem gleichen Material, aus dem auch die Boden- und Deckenplatten sind.

Das Plateau ist aufgliedert in drei Teile: das Bodenniveau der Travertinplatten, die in die Tiefe strebenden Wasserbassins sowie die aufstrebenden Aufbauten. Der Raum scheint zwischen den zwischen den getrennten horizontalen und vertikalen Ebenen zu fließen.

Auf dem Sockel befinden sich die Aufbauten mit den konstruktiven Säulen und nicht-tragenden Wänden. Es hätte gereicht, die Wände das Dach tragen zu lassen, wie in den ersten Entwürfen vorgesehen. Mies entschied sich jedoch für die acht - an sich überflüssigen - kreuzförmigen Säulen, die als schmückendes Element zusätzlich verchromt waren. Jedoch bestimmten sie, weniger als einen Meter von den Wänden abgesetzt, eine objektive Ordnung. Es war das erste Mal, dass Mies die tragenden von den raumdefinierenden Elementen teilte.

Das durch sie getragene Dach scheint, steht man vor dem Pavillon, um einige Meter nach links verschoben zu sein, so, als hätte es zuvor bündig mit der rechten Außenwand abgeschlossen. Verstärkt wird dieser Eindruck noch durch die vordere Glasfront, die sich nicht bis zum Ende des Daches durchzieht. Tritt man nun jedoch von der Treppe auf das Podium, so sieht man zwei Wände, die eine aus dem Innenraum sich herausschiebend, die sich weiter hinten an der rückwärtigen Seite des Podiums befindliche vom Büroteil her unter das Dach hineinschiebend. Sie fangen das Dach auf, schaffen eine Dynamik, die es so aussehen lässt, als schoben sich die Wände im freien Spiel unter dem Dach durch. Mies greift damit die Idee Le Corbusiers auf, in einem aus Bodenplatten und einem von schlanken Pfosten getragenen Bau könnten die Wände wie Möbel aufgestellt, wie Vorhänge aufgehängt werden.

Beim Betreten des zentralen Raumes fallen die Säulen in der vorherrschenden Asymmetrie als regelmäßiges Element ins Auge, die Aufmerksamkeit wird aber mit Sicherheit schnell auf die 6x3 Meter große, aus Onyx doré,

einem goldenen, fein geäderten Marmor, bestehende Wand fallen. Sie ist das beherrschende Element des Raumes. Vor ihr steht ein Tisch mit dem goldenen Buch sowie zwei Sessel, die sogenannten „Barcelona-Stühle“, die Mies extra für diesen Pavillon entworfen hatte. Sie gelten auch heute noch als ein klassisches Möbelstück der Moderne und werden noch immer hergestellt. Der gesamte Raum ist sehr opulent gestaltet, die Glasfläche ist teilweise von schweren roten Vorhängen verdeckt, schwarzer Teppich bedeckt den Boden, der Marmor schafft zusammen mit den Glaswänden sich bei jedem Wechsel des Standortes oder Blickwinkels ändernde Lichtreflexe. Durch das flaschengrüne Glas hinter den beiden Sesseln ist die Bronzefigur „Der Morgen“ von Georg Kolbe zu erkennen, die unmittelbar dem Wasser in dem kleineren der beiden mit schwarzem Glas ausgekleideten Bassins zu entsteigen scheint. Die das Becken umgebende Marmorwand schiebt sich unter dem Dach hervor bzw. Das Dach scheint von ihr heruntergeschoben worden zu sein. Sie fasst das Nordende des Pavillons in Form dieser kleinen Kammer zusammen und bildet so das Gegengewicht zur südlichen Travertinwand. Bewegt man sich nun weiter an der Marmorwand entlang, so kann man entweder wieder den zentralen Bereich betreten oder zwischen der grauen Glasfront, die diesen eingrenzt, und einem unmittelbar neben dem Pavillon liegenden Garten seinen Weg fortsetzen. Es spielt also keine Rolle, wie der Besucher in den Pavillon gelangt, ein geradliniger Weg ist niemals möglich. Bewegung wird somit zu einem Leitelement des Barcelona-Pavillons.

Mies' früher geäußerte Thesen über die dynamische Wechselwirkung von Innen und Außen waren hier in einem realen Bau verwirklicht worden. Verschiedene Einflüsse auf Mies' Bau lassen sich zurückverfolgen oder nachvollziehen: so stammt das Farbschema von Lily Reich, mit der er bei verschiedenen Gelegenheiten - auch in Barcelona - zusammenarbeitete. Der frei fließende Innenraum in der Verbindung mit den gleitenden geometrischen Flächen lassen auf Frank Lloyd Wright und die De Stijl-Bewegung schließen. Beim Kunstgriff mit der sich ändernden Perspektive am Ende der Treppe beim Aufgang zum Plateau liegt die Vermutung nahe, dass er an Le Corbusiers Wohnhaus in der Weißenhofsiedlung angelehnt war.

Lake Shore Drive Apartments, Chicago 1948-51

Vorläufer für die Lake Shore Apartments waren die gemeinsam mit Herbert Greenwald geplanten Promotory Apartments, ebenfalls in Chicago, 1946-49. Sie waren die ersten von Mies geplanten Wohnhochhäuser, konstruiert aus einem Betonskelett und ausgefacht mit Sichtbackstein. In einer Studie zu diesem Gebäude hat er eine „Curtain Wall“, also eine vorhängende Wand, aus Stahlprofilen und Glas statt der Backsteine verwendet. In dieser Version war sie der eigentliche Vorläufer zu den Lake Shore Türmen.

Die Lake Shore Apartments, zwei von der Konstruktion absolut identische, nur durch einen ebenerdigen überdachten Gang verbundene Türme, sind die ersten freistehenden, allseitig mit Glas verkleideten Hochhäuser in Skelettbauweise überhaupt. Gerade deshalb haben sie einen enormen Einfluss auf die Hochhausarchitektur der folgenden 25 oder mehr Jahre gehabt. Die Konstruktion besteht aus einem Stützenraster mit den Maßen 6,4x6,4m, davon jeweils drei in der einen, fünf in der anderen Richtung auf einer Höhe von jeweils 26 Geschossen. Mies wollte, dass das Stahlskelett so sichtbar wie möglich sein sollte, die Außenstützen und Randträger der Decken bestimmen den Fassadenrhythmus. Jedes der Stützenfelder wird von vier raumhohen Glasfenstern mit Aluminiumrahmen ausgefüllt, zwischen denen Stützpfosten eingefügt sind. Da die Fenster höher sind als breit, unterstreichen sie in Verbindung mit den Pfosten die vertikale Ausrichtung des gesamten Gebäudes. Damit die Fassade nicht vollkommen plan war, wurden zur Auflockerung auf den Stützen und Fensterpfosten Doppel-T-Profile angebracht. Mies sagte später, ohne sie hätte der Bau einfach „nicht richtig ausgesehen“. Das Profil erlangte somit dekorative Bedeutung, die stabilisierende Funktion bei den Fensterpfosten kann somit als Makulatur angesehen werden. Mit ihnen ist die Technik zur Architektur geworden.

Im Inneren musste Mies seinen ursprünglichen Plan von offenen, einräumigen Wohneinheiten zugunsten einer mehr zellenartigen, konventionellen Raumaufteilung aufgeben, um dem traditionellen Wohnverständnis Rechnung zu tragen.

Im Bodenbereich sind die Fassaden hinter die Stützen zurückgesetzt, so dass ein Kolonnadenartiger Gang um das

Haus entsteht. In seinem Zentrum ist der ebenfalls voll verglaste Eingangsbereich sowie der mit Milchglas verkleidete Versorgungsteil. In diesen Details erinnern die LS Appartements an den Plan für den Alexanderplatz von 1928.

Die beiden Türme stehen nicht parallel nebeneinander, statt dessen steht einer in Nord-Süd-Richtung, der andere in Ost-West-Richtung. Verbunden sind die Gebäude mit einem unter die jeweiligen Obergeschosse gehängten Schutzdach, dessen Form sich in den jeweiligen Vordächern zu den Eingängen der Türme wiederholt.

Was diesen Bau so elementar in Mies Werk und so bedeutsam für die Architekturgeschichte macht, ist die Tatsache, dass es ihm gelang, einige seiner lange nur auf dem Papier existierenden Ideen in ein konkretes Bauwerk umzusetzen: ein Hochhaus nur aus Stahl und Glas, dessen Form vollkommen aus der Struktur abgeleitet war. In der Architekturzeitschrift „Frühlicht“ hatte er bereits 1922 im Zusammenhang mit dem Entwurf seines Glashochhauses geschrieben:

„Nur im Bau befindliche Wolkenkratzer zeigen die kühnen konstruktiven Gedanken, und überwältigend ist dann der Eindruck der hochragenden Stahlskelette. Mit der Ausmauerung der Fronten wird dieser Eindruck vollständig zerstört, der konstruktive Gedanke, die notwendige Grundlage für die künstlerische Gestaltung vernichtet und meist von einem sinnlosen und trivialen Formenwust überwuchert. [...] Das neuartige konstruktive Prinzip dieser Bauten tritt dann klar hervor, wenn man für die nun nicht mehr tragenden Außenwände Glas verwendet.“

Die Apartments befanden sich im Einklang mit dem Zeitgeist der Technik, die Mies während seiner Zeit in den USA immer mehr mit Stahl und Glas gleichsetzte.

Die herausragende Qualität der Hochhäuser beruht auf der feinfühligsten Beziehung zwischen der Höhe und Breite der Fenster, den Randträgern der Decken und den Außenstützen, der Platzierung der Bauten zueinander. Um ein einheitliches Bild der Fassaden zu wahren, bestand Mies sogar auf den gleichen weißen Gardinen vor jedem Fenster.

Die LS Wohntürme stellen die bis dahin wohl reinste Form des gläsernen Hochhauses dar, auch wenn zuvor bereits ähnliche Projekte realisiert wurden (UNO-Gebäude in New York), Wohl auch deshalb wurden sie von der Kritik überaus positiv bewertet, so dass Mies in den folgenden Jahren, teilweise in unmittelbarer Nähe - wie bei den beiden Türmen Esplanade 900 direkt neben LS - weiter Stahl-Glas-Konstruktionen realisieren konnte.

Quellenverzeichnis:

Mies van der Rohe- Studio Paperback Verlag für Architektur - Artemis Zürich

Mies van der Rohe - Der Architekt der technischen Perfektion - David Spaeth