

LUDWIG MIES VAN DER ROHE

## Danksagung

Der Autor dankt allen, die an den Vorarbeiten für dieses Buch beteiligt waren. Es ist zum ersten Mal 1994 in einer von Éric Hazan geschaffenen Reihe erschienen, deren grafische Gestaltung Roman Cieslewicz besorgte. Die erste Untersuchung hatten Pierre Adler und Terence Riley vom Museum of Modern Art in New York und Cristina C. Carbone von der Prints and Photographic Division der Library of Congress in Washington, D.C., unterstützt. Petra Marguc, Hasan Dolan und Ariela Katz hatten einen Großteil der Artikel zusammengestellt. Dank der Großherzigkeit von Lord Palumbo konnte der Autor das Haus Farnsworth besichtigen, das der Öffentlichkeit damals nicht zugänglich war, und Philip Johnson hat ihm seine Erinnerungen an Deutschland in den dreißiger Jahren mitgeteilt.

Die Arbeit an der überarbeiteten und stark erweiterten Neuausgabe von 2007 ging auf die Initiative von Jean-François Barielle zurück und wurde durch ein Seminar am Institute of Fine Arts der New York University im Herbst 1997 vorbereitet. Die klugen Anmerkungen von Phyllis Lambert, die schon in die Übersetzungen

gen der früheren Ausgabe aufgenommen wurden, und der anregende Gedankenaustausch mit Claire Zimmerman und Dietrich Neumann wurden darin berücksichtigt. Im Text sind auch Teile eines Aufsatzes enthalten, der 2001 auf Anregung von Barry Bergdoll und Terence Riley in dem Buch *Mies in Berlin* erschien. Die Bibliographie ist mit Hilfe von Anna Jozefacka aktualisiert worden. Einige der zahlreichen neuen Abbildungen konnten dank Louise Désy und Howard Shubert vom Centre Canadien d'Architecture in Montreal ergänzt werden. Nicht zuletzt verdankt sich diese Neuausgabe von 2007 der effektiven und stets heiteren redaktionellen Koordinationsarbeit von Emmanuelle Levesque.

Der Text der nun vorliegenden dritten und aktualisierten Ausgabe, die durch den unermüdeten Einsatz von Ria Stein bei Birkhäuser sowie die Unterstützung von Jérôme Gille bei Editions Hazan ermöglicht wurde, ist im Wesentlichen unverändert. Einige Endnoten wurden aktualisiert und überarbeitet und die Bibliographie wurde gewissenhaft ergänzt und auf den neuesten Stand gebracht.

GRAPHISCHE GESTALTUNG: Sylvie Milliet  
mit Marie Donzelli, Vanves

LAYOUT DER DEUTSCHEN AUSGABE:  
Alexandra Zöllner, Berlin

UMSCHLAGGESTALTUNG: Jean-Marc Barrier, Vanves,  
für die deutsche Ausgabe adaptiert von Alexandra Zöllner, Berlin  
KOORDINATION: Emmanuelle Levesque

mit Anne Chapoutot, Vanves  
ÜBERSETZUNG AUS DEM FRANZÖSISCHEN:  
Klaus Rupprecht, Berlin

ÜBERSETZUNG AUS DEM FRANZÖSISCHEN FÜR DIE  
ERWEITERTE AUSGABE 2007: Barbara Heber-Schärer,  
Weil a. Rhein

REDAKTION DER DEUTSCHEN AUSGABE:  
Sabine Bennecke, Berlin

PROJEKTKOORDINATION: Ria Stein, Berlin

HERSTELLUNG: Amelie Solbrig, Berlin

LITHOGRAPHIE: Reprosca, Orio al Serio

PAPIER: Magno matt, 150 g/m<sup>2</sup>

DRUCK: Beltz Grafische Betriebe GmbH

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt. Die dadurch  
begründeten Rechte, insbesondere die der Übersetzung, des  
Nachdrucks, des Vortrags, der Entnahme von Abbildungen und  
Tabellen, der Funksendung, der Mikroverfilmung oder der  
Vervielfältigung auf anderen Wegen und der Speicherung in  
Datenverarbeitungsanlagen, bleiben, auch bei nur auszugs-  
weiser Verwertung, vorbehalten. Eine Vervielfältigung dieses  
Werkes oder von Teilen dieses Werkes ist auch im Einzelfall  
nur in den Grenzen der gesetzlichen Bestimmungen des  
Urheberrechtsgesetzes in der jeweils geltenden Fassung zuläs-  
sig. Sie ist grundsätzlich vergütungspflichtig. Zuwiderhand-  
lungen unterliegen den Strafbestimmungen des Urheberrechts.

Originalausgabe "MIES VAN DER ROHE", von Jean-Louis  
Cohen, erschienen bei Editions Hazan, 2007  
© Editions Hazan, Paris, 1994  
© Editions Hazan, Paris, 2007 für die vorliegende erweiterte  
Auflage

Deutsche Ausgabe:

© 2018 Birkhäuser Verlag GmbH, Basel

Postfach 44, 4009 Basel, Schweiz

Ein Unternehmen von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Dieses Buch ist auch als E-book (ISBN 978-3-0356-1687-3)  
sowie in englischer Sprache (ISBN 978-3-0356-1664-4)  
erschienen.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, hergestellt aus chlorfrei  
gebleichtem Zellstoff. TCF ∞

Printed in Germany

ISBN 978-3-0356-1665-1

9 8 7 6 5 4 3 2 1

[www.birkhauser.com](http://www.birkhauser.com)

Jean-Louis Cohen

Ludwig **Mies van der Rohe**

Dritte und aktualisierte Auflage

Birkhäuser  
Basel



# LEBEN

	<b>VORWORT</b>	6
<b>1.</b>	<b>KINDHEIT AM RHEIN UND ANFÄNGE IN BERLIN (1908–1914)</b>	10
	Aachener Eindrücke	11
	Peter Behrens und die Industriearchitektur	17
	Das Projekt Krölller-Müller	22
<b>2.</b>	<b>THEORETISCHE PROJEKTE FÜR DIE GROSSSTADT (1918–1924)</b>	26
	Das Bürohochhaus an der Friedrichstraße	27
	G und das Bürohaus in Eisenbeton	34
	Das Landhaus in Eisenbeton	36
	Das Landhaus in Backstein	38
<b>3.</b>	<b>GRUNDLAGEN DES NEUEN WOHNENS (1925–1930)</b>	44
	Mies und die Weimarer Republik	45
	Zwei Wohnhäuser in Krefeld	56
	Die Sensation von Barcelona	64
	Das Haus Tugendhat	72
<b>4.</b>	<b>ZWISCHEN BAUHAUS UND „DRITTEM REICH“ (1930–1938)</b>	84
	Mies und die Nationalsozialisten	90
<b>5.</b>	<b>CHICAGO UND DIE AMERIKANISCHE ERFAHRUNG (1938–1956)</b>	98
	Mies und das Illinois Institute of Technology	99
	Das Haus Farnsworth	110
	Crown Hall	118
	Lake Shore Drive: Die ersten Hochhäuser aus Stahl	125
<b>6.</b>	<b>EIN KLASSIZISMUS FÜR DAS INDUSTRIEZEITALTER (1956–1969)</b>	140
	Seagram Building	141
	Variationen über den Wolkenkratzer	146
	Rückkehr nach Berlin: Die Neue Nationalgalerie	160
	Mies' Poetik der Moderne	165
	<b>ANMERKUNGEN</b>	168
	<b>BIOGRAPHIE</b>	176
	<b>PROJEKTVERZEICHNIS</b>	179
	<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	182
	<b>PERSONEN- UND PROJEKTREGISTER</b>	188
	<b>BILDNACHWEIS</b>	192

# VORWORT

Die folgenden Seiten mögen im Jahr 1994, als dieses Buch zum ersten Mal erschien, anmaßend erschienen sein. Der Versuch, Mies van der Rohes Beitrag zur Architektur des 20. Jahrhunderts in seiner ganzen Dichte und Tragweite in einem so schmalen Band wie dem vorliegenden zu würdigen, war kein leichtes Unterfangen. Auch ein Dutzend Jahre später noch ist dies eine schwierige Aufgabe. Nach den jahrzehntelang eintönigen Interpretationen seines Werks sind anlässlich des hundertsten Geburtstages von Mies 1986 in Europa und in den Vereinigten Staaten zahlreiche Publikationen zu den theoretischen Positionen, zur Biographie und zum planerischen Werk des Architekten erschienen.<sup>1</sup> Bis dahin beschränkte sich die Literatur über Mies van der Rohes Werk, trotz gelegentlich anzutreffender einfallsreicher Beobachtungen, auf einige wenige Bücher und eine Ansammlung von Aphorismen, die sich durch ständige Wiederholungen oder Verdrehungen abgenutzt hatten.

Zwar ist Mies nicht durchs Fegefeuer gegangen wie so einige dominierende Persönlichkeiten aus Kunst und Literatur, die, sind sie einmal zu Vaterfiguren geworden, fast zwangsläufig dorthin verbannt werden. Seine Größe blieb auch in der Blütezeit der Postmoderne unangetastet, trotz manch energischer Kritik wie etwa von Robert Venturi. Doch die gängige Vorstellung von Mies beruhte auf Vereinfachungen und Verkürzungen, schematischer noch, als sie allmäh-

lich über Le Corbusier Verbreitung fanden. Die Fundamente des zum Ruhme des deutsch-amerikanischen Architekten errichteten Mausoleums gründeten oft auf Verfälschung von Texten und Bildern, und die Anhäufung von Klischees und oberflächlichen Halbwahrheiten kompensierte auch nicht annähernd die Spärlichkeit der Quellen. Die Öffnung der Archive führte dann glücklicherweise nicht nur zu einer Flut von Details und Anekdoten, sondern auch zu einer ganzen Reihe erfrischender Interpretationen, die mit den jahrzehntelang vorherrschenden, ungefähren Darstellungen gründlich aufräumten.<sup>2</sup> Zwei große Ausstellungen, „Mies in Berlin“ und „Mies in America“, die 2001 vom Museum of Modern Art in New York bzw. vom Centre Canadien d'Architecture (CCA) in Montreal ausgerichtet wurden, markieren überdies den Höhepunkt der nun kollektiven Forschungsanstrengungen – bis zum Erscheinen einer neuen Generation von Monographien, die durch sie möglich geworden sind.<sup>3</sup>

So kam es zu einer regelrechten Neuentdeckung Mies van der Rohes, Ungenauigkeiten und sachliche Fehler wurden beseitigt, und Mies' Denken und architektonische Methoden wurden neu interpretiert. Die Wurzeln seines Werks erscheinen seither vielfältiger und weiter gestreut. Die ersten Jahre seiner Berliner Tätigkeit waren nicht mehr von der mythisierten Gestalt Behrens' beherrscht wie in den früheren Darstellungen, und die intellektuellen

Kreise, in denen er vor 1914 verkehrte, erhielten ein deutlicheres Profil.<sup>4</sup> Auch die bis dahin vernachlässigten Außenräume und städtebaulichen Ensembles, die Mies entworfen hat, sind heute besser bekannt. Die deutschen und amerikanischen Auftraggeber mit ihrer oft dauerhaften Treue zu Mies nahmen konkretere Gestalt an. Ohne die Beharrlichkeit von Hermann Lange und Herbert Greenwald hätte sein Schaffen weder in Deutschland noch in Amerika seine tatsächliche Dimension erreicht. Mies' Ausübung der Profession, die lange Zeit nebulös oder vielmehr auf eine Art Black Box reduziert war, hatte im Umgang mit den Bauherren eine kollektive Dimension, wie seine ehemaligen Mitarbeiter bezeugen.

Wie im Fall Le Corbusiers sind auch die von Mies geschaffenen oder verwendeten Bilder auf die Art ihrer Entstehung und Verwendung hin untersucht worden. Die bevorzugten Medien für die Entwurfsarbeit und die Verbreitung des Werks sind, wie sich herausstellte, von Mies und seinen Mitarbeitern gemeinsam erarbeitete Dokumente, oft – wie im Fall der Collagen – auf Techniken der modernen Kunst gestützt. Auch das Verhältnis eines solchen Architekten, der sich der Bedeutung der Darstellung seines Schaffens sehr bewußt war, zu Photographie und Photographen ist weitgehend erhellt worden, zumindest was den deutschen Anteil seines Werks betrifft.<sup>5</sup> Noch erstaunlicher bei einem Architekten, dessen Bauten nichts

Immaterielles an sich haben, ist, daß die Gesamtheit seiner realisierten Entwürfe ständig wächst. Archivdokumente wurden entdeckt, die beweisen, daß bis dahin für nicht realisiert gehaltene Pläne tatsächlich umgesetzt wurden, wie das Haus Warnholtz, dessen Zerstörung schon deshalb kaum auffiel, weil sein Bau faktisch unbeachtet geblieben war. Überdies weist die Entdeckung von Gebäuden, die Mies ganz oder teilweise zuzuschreiben sind, wie das Haus Heusgen und das Haus Ryder oder auch ein kleiner Schulanbau in Potsdam, auf die Existenz von oft mit anderen zusammen entworfenen Werken hin, die am Rande seines kanonischen Schaffens entstanden.

Mies fiel es immer schwer, Texte zu schreiben, die länger als eine halbe Seite waren, und das einzige Buchprojekt, das er je ins Auge gefaßt hat, ein 1925 in Auftrag gegebenes Werk mit dem Titel „Baukunst“, ist nie fertig geworden.<sup>6</sup> Die Spärlichkeit seiner Äußerungen führte dazu, daß seit den dreißiger Jahren eher mythenhafte Darstellungen von Zeitzeugen wie Philip Johnson, von Historikern wie Arthur Drexler oder von langjährigen Mitarbeitern seines Büros in Chicago erschienen. Das Schweigen Sigfried Giedions, der lange zögerte, Mies in die Ausgaben von *Raum, Zeit und Architektur* aufzunehmen, diese unumgängliche Saga der Architektur der Moderne, wirkte eher geräuschvoll.<sup>7</sup> Gerade der Mangel an Darstellungen ließ Raum für Skandal-Berichte, etwa über die

Beziehungen von Mies zum Nazi-Regime.<sup>8</sup> Ab der Mitte der siebziger Jahre erschienen auch neue Interpretationen, die durch den hundertsten Geburtstag neu gewertet werden konnten. Die heftigsten Kritiker der Moderne sahen nun im Werk dieses „Totengräbers der Tradition und der Kultur“ die „Architektur des Großkapitals“,<sup>9</sup> wohingegen die meisten Forschungen weit eher das Bild eines Mies stützten, der durchdrungen ist von der Ehrfurcht vor den großen Bauwerken der europäischen Geschichte.

Die Lektüre der Korrespondenz und die Untersuchung der Entwürfe ergaben ein neues Bild des Architekten, seine geistigen, philosophischen und religiösen Interessen zeichneten sich deutlicher ab.<sup>10</sup> Diese neue Sicht auf Mies – gewonnen aus der Kenntnis seiner alltäglichen Arbeit, seiner beruflichen Strategien, seiner philosophischen Gedanken und seiner Persönlichkeit – haben ein Vorhaben wie dieses kleine Buch erst möglich gemacht. Während sein architektonisches Schaffen früher auf einige Ikonen reduziert wurde, erscheint er heute gebildeter, als Philip Johnson wahrhaben wollte, der ironisch auf die dreitausend Bücher hinwies, die Mies in Deutschland zurückgelassen zu haben erklärte.<sup>11</sup> Mies' Wunsch, als tiefgründiger Denker zu gelten, und sein Hang zu Aphorismen und lehrhaften Behauptungen wurden zu Unrecht als Ausdruck „intellektueller Unsicherheit“ eingeschätzt;<sup>12</sup> seine inzwischen

besser bekannten theoretischen und literarischen Lektüren machen das Bild komplexer.

Sein im Lauf von sechs Jahrzehnten entstandenes – gebautes oder nicht gebautes – architektonisches Werk ist oft und stereotyp auf den „offenen Grundriß“ und den „modernen Raum“ oder fetischistisch auf Konstruktionsprobleme reduziert worden. Tatsächlich ist es, wie man heute wahrnimmt, einerseits geprägt vom Gedanken an die Konstruktion und die Definition neuer Räume, andererseits von der Suche nach einer Ordnung, sei sie strukturell oder monumental. Mies ist eine einsame Gestalt, deren Werk verwurzelt ist in den technischen Mitteln und den Programmen des zweiten Maschinenzeitalters, aber er hat nichts von einem Nihilisten. Seine Entscheidungen sind nicht allein auf seine individuellen Erfahrungen zurückzuführen, man kann sie nur im Zusammenhang mit seinen expliziten und impliziten Beziehungen zu Architekten aus mehreren Generationen sehen. Davon zeugen Aufzeichnungen für die Rede, die Mies 1959 zum Empfang der Goldmedaille des RIBA gehalten hat. Er nennt darin die Persönlichkeiten, die für den Beginn seiner Suche nach einem „Verständnis“ für Architektur von grundlegender Bedeutung waren, nämlich Messel, Behrens, Olbrich, Berlage, Lutyens, Voysey, Baillie Scott und Mackintosh.<sup>13</sup> In der Tat hat Mies neben den Älteren wie Berlage oder Behrens weder Violletle-Duc und sein Prinzip, daß „jede Form, die

nicht durch die Struktur bedingt ist, abzulehnen“ sei, noch Schinkel je aus den Augen verloren, der für Mies immer „unser größter Klassiker“ blieb.<sup>14</sup>

Mies hat aber auch stets eine Beziehung zur mittelalterlichen Architektur und zu Griechenland bewahrt, einer Welt der Kultur und nicht bloßer Zivilisation, im Gegensatz zu Rom.<sup>15</sup> Ähnlich wie Auguste Perret gelang ihm eine Neuinterpretation des von den französischen Rationalisten des 19. Jahrhunderts geprägten Ideals einer „griechisch-gotischen“ Architektur. Anders als der Franzose, nahm er dabei Tendenzen der modernen Kunst in seine Arbeit auf. Sein Verhältnis zu den Zeitgenossen ist komplizierter. Bei jeder Gelegenheit betonte Mies, was ihn alles von Walter Gropius, Frank Lloyd Wright oder Le Corbusier trennte, desgleichen von Avantgarde-Gruppen wie De Stijl oder den Konstruktivisten.<sup>16</sup> In den gegen Ende seines Lebens gewährten Interviews stellt sich Mies als einsamen Helden dar, der den Moden der Zeit widersteht und seinen Zeitgenossen vorwirft, zu sehr auf die Gegenwart bedacht zu sein. Mies unterschied sehr genau zwischen Dauerhaftigkeit und Historizismus, in gewisserhafter Nutzanwendung eines Satzes, den er 1924 in seinem Manifest „Baukunst und Zeitwille!“ geprägt hat: „Man kann nicht mit zurückgewandtem Blick vorwärtsschreiten.“<sup>17</sup> Ein Jahr zuvor hatte er seinen festen Willen verkündet, „die Bauerei von dem ästhetischen Spe-

kulantentum zu befreien und Bauen wieder zu dem zu machen, was es allein sein sollte, nämlich BAUEN“.<sup>18</sup> Einerseits dem konstruktiven Rationalismus zugewandt, andererseits auf der Suche nach einer mehr den Verhältnissen als dem Baukörper abverlangten *firmitas*, sieht Mies in der Architektur den untrennbar miteinander verbundenen Ausdruck eines gewissen Zeitwillens und dauernder Werte im platonischen Sinne.<sup>19</sup> Die in den amerikanischen Städten erbauten Monolithen aus Stahl und Glas spiegeln diese Tendenz zu einem Bauen wider, das sich auf einen begrenzten, von ästhetischem Willen befreiten Formenschatz konzentriert und mehr „dienen“ möchte als interpretieren.

Mies van der Rohes Glaube an eine Ordnung, eine Wahrheit, frei von den Zufälligkeiten menschlichen Lebens, ist im Laufe der Jahre entstanden. Er drückt sich auch in den persönlichen Beziehungen zu seinen Auftraggebern und seinen Angehörigen aus. Mies' mangelndes Interesse für bestimmte Erwartungen seiner Bauherren ist oft, zuweilen maßlos übertrieben, betont worden. Wie er selbst 1964 sagte, hat er „niemals nach Aufträgen gesucht“, sondern immer „die Bauherren zu (sich) kommen lassen“: „Wer zu mir kommt, weiß, was er bekommt: echten Mies. Und das ist das Einfachste und das Beste, jedenfalls für den Bauherrn selbst.“<sup>20</sup> Wenn auch das Haus Farnsworth nicht so unbewohnbar ist, wie schon behauptet



wurde,<sup>21</sup> so wurden doch die Esters hinter ihrer nach Süden gerichteten Glasfront gebraten. Mies nahm die Schwierigkeiten der Bewohner mit amüsiert Herablassung hin, waren sie doch weit geringer als das tägliche Unglück der Auftraggeber von Le Corbusier oder Wright. 1930 drängte er den Tugendhats in ihrer Villa in Brunn ein Mobiliar auf, „das zu lieben sie lernen müssen“, und noch 1959 erinnert er daran, „daß man die Klienten wie Kinder und nicht wie Architekten behandeln“ müsse.<sup>22</sup> An diesem Punkt schimmert Mies' Persönlichkeit durch. Seiner Familie gegenüber eher distanziert und zurückhaltend in Gemütsbewegungen, war er seiner eigenen Meinung nach „kein Gefühls-mensch“ – „alle sind gefühlvoll, und das ist die Hölle unserer Zeit“.<sup>23</sup> Seine mächtige Gestalt, gekleidet in Wolle und Seide, mit zunehmendem Alter durch Arthritis in der Beweglichkeit eingeschränkt, wirkte in ihrer massigen Eleganz in gewisser Weise wie eine Metapher seiner amerikanischen Architektur.

Worin könnte also der Sinn dieses Buches liegen, angesichts des Monumentes Mies? Es erschien nicht mehr sinnvoll, die Überlegungen auf die Hauptwerke zu beschränken, wie es die seit den sechziger Jahren erschienenen Publikationen tun, andererseits verbot es sich im Rahmen der von Éric Hazan initiierten Reihe, die Forschungsergebnisse des letzten Jahrzehnts in ihrer ganzen Komplexität wiederzugeben. Daher entschloß ich mich, das Buch auf

eine begrenzte Anzahl von Projekten und ausführlicher erörterten Bauten zu konzentrieren, unter besonderer Berücksichtigung der historischen und biographischen Zusammenhänge. Vor allem bemühte ich mich, Mies selbst möglichst oft das Wort zu erteilen, das so selten nicht ist, wie man oft behauptet hat. Die von ihm geschaffenen Räume erhielten so in seinen oft rückblickenden Kommentaren eine persönliche Resonanz, die er wohl gern daraus verbannt hätte, ohne die sie jedoch schwer zu verstehen sind.

Die zweite und erweiterte Neuausgabe von 2007 widerlegt das Vorgehen der ersten nicht, vielmehr festigt sie es in gewisser Weise. Fehler und Irrtümer wurden korrigiert, vertiefte Untersuchungen zu unerklärlicherweise vernachlässigten Bauten, etwa zu den Häusern Esters und Lange und zum Toronto Dominion Center, wurden neu aufgenommen, und das veränderte Format des Buches machte großzügigere visuelle Eindrücke möglich. An die Stelle einiger meiner früheren Intuitionen sind sorgfältiger argumentierende Überlegungen getreten, zu denen ich seither Gelegenheit hatte, insbesondere im Hinblick auf Mies' Verhältnis zu Amerika vor seiner Emigration. Andere, zu knapp geratene Überlegungen, konnten präzisiert werden, dank dem großen Beitrag der „Miesologen“ beiderseits des Atlantiks, deren Verdienste ich hiermit brüderlich würdige.

Die vorliegende dritte und aktualisierte Ausgabe ist im Wesentlichen unverändert, widmet sich jedoch der neuen Literatur zu Mies, die seit 2007 in reichem Maße entstanden ist.<sup>24</sup> Die Darstellung von Barry Bergdoll, „Fifteen Years of Publication on Mies van der Rohe (2000–2015)“, 2014 in der Zeitschrift *Architectura* veröffentlicht, die vielfältige neue Lesarten anbietet, hat auf einige weitgehend unbekannte Bauten Mies van der Rohes aufmerksam gemacht, die während der Weimarer Republik und der frühen Nazi-Zeit entstanden sind.<sup>25</sup> Weitere Arbeiten von Mies wie im Bereich Film sowie die Gestaltung von Tapeten wurden untersucht.<sup>26</sup> Diese neuen Aufsätze sind sämtlich in der stark erweiterten Bibliographie aufgeführt. Einige neue Anmerkungen enthalten ebenfalls Hinweise auf relevante Quellen.

Paris, Juni 2018





# ANFÄNGE

## 1. KINDHEIT AM RHEIN UND ANFÄNGE IN BERLIN (1908–1914)

Linke Seite:  
Haus Hugo Perls,  
Berlin-Zehlendorf, 1911,  
Gartenfassade.

Oben:  
Peter Behrens, Deutsche  
Botschaft, Sankt  
Petersburg, 1912.



### Aachener Eindrücke

Mit zwanzig Jahren baute Ludwig Mies in Neubabelsberg, einem gutbürgerlichen Berliner Vorort, sein erstes Haus. Wie die von dem jungen Charles-Édouard Jeanneret in La Chaux-de-Fonds errichteten und sorgfältig aus seinem Gesamtwerk getilgten Landhäuser, tauchten Mies' frühe Bauten trotz der Besprechungen, die ihnen schon bald nach ihrer Errichtung gewidmet wurden, bis in die achtziger Jahre hinein in den großen Ausstellungen und Monographien nicht auf. Dabei führten gerade diese Anfänge Mies in wenigen Jahren von den Erfahrungen seiner rheinischen Kindheit und Jugend und später als nach Berlin zugereister Provinzler zu unumstrittener, weltweiter Anerkennung. Aber der Eindruck der Aachener Erfahrungen blieb stark. Häufig berief er sich auf die „keltische“ Herkunft seiner katholischen Familie und auf den Maurer- und Steinmetzberuf seines Vaters Michael Mies,<sup>1</sup> der ihn von klein auf in die Welt des Bauens einbezog. Der negative Beiklang seines Familiennamens sollte Ludwig bestimmen, aus diesem und dem Mädchenamen der Mutter (Rohe ist die Germanisierung des wallonischen Roé)<sup>2</sup> seinen Künstlernamen zu bilden: Ab 1921 fügte er seinem amtlichen Namen ein Trema hinzu und nannte sich Miès (van der) Rohe.

Der Vater Michael Mies fertigte Kamineinfassungen, arbeitete dann an der Instandhaltung des Doms und baute zusammen mit seinem Bruder zahlreiche Grabmäler. Dem jungen Lud-

Pfalzkapelle, Aachen,  
796-805, die moderne  
Marmorverkleidung  
eines Pfeilers.



wig prägte sich ein, wie die alten Stadthäuser in einer durch Wachstum und Modernisierung gewandelten Stadt mehr und mehr durch Mietshäuser verdrängt wurden, und der kraftvolle Eindruck des Doms und der zwischen 796 bis 805 von Karl dem Großen erbauten Pfalzkapelle blieb in ihm lebendig:

„Ich erinnere mich, daß ich als Knabe in meiner Heimatstadt viele alte Bauten gesehen habe. Nur wenige dieser Bauten waren von Bedeutung. Sie waren meist sehr einfach und sehr klar. Ich war von der Strenge dieser Bauten beeindruckt, weil sie nicht einer bestimmten Epoche angehörten. Sie standen schon über tausend Jahre lang und waren noch immer eindrucksvoll, und nichts konnte diese Tatsache ändern. Alle großen Stilrichtungen waren an ihnen vorbeigegangen, aber sie waren immer noch da. Sie verloren nichts und waren immer noch so gut wie zur Zeit, als sie gebaut wurden. Es waren mittelalterliche Bauten ohne besonderen Charakter, aber sie waren wirklich ‚gebaut‘.“<sup>43</sup>

Mies besuchte von 1896 bis 1899 die katholische Domschule, dann bis 1901 die Baugewerbeschule. Er erfuhr eine technische, berufsorientierte Erziehung, also nicht die klassische Bildung des Gymnasiums; ergänzend besuchte er Abendkurse in Baukonstruktion, Statik, Mathematik und Aktzeichnen.<sup>4</sup> Vom Vater wurde er häufig zur Gravur von Grabinschriften herangezogen; ein ganzes Jahr arbeitete er

ohne Lohn auf Aachener Baustellen. Am Ende seines Lebens sollte er sich an ihre Backsteinmauern erinnern, vor allem an die Schwierigkeiten des Kantenaufbaus, und hervorheben, daß er auf diese Weise mit allen technischen Details vertraut wurde.<sup>5</sup>

Der Aachener Dom, dessen Silhouette die Stadt beherrscht und den er nach eigenen Aussagen sehr oft mit seiner Mutter besuchte,<sup>6</sup> war für den jungen Mies mehr als nur ein symbolisches Zentrum. Besonders die Pfalzkapelle mit ihrem oktogonalen Grundriß, der an die Basilika San

Vitale in Ravenna erinnert, muß ihn während der Gottesdienste stark beeindruckt haben. Ihre mit Marmorplatten verkleideten Pfeiler scheinen die großen Onyxwände des Barcelona-Pavillons und der Villa Tugendhat vorwegzunehmen. Die Bedeutung dieser Pfeiler ist umso größer, als ihre Oberflächen genau zu jenem Zeitpunkt erneuert wurden, als Mies in das väterliche Unternehmen eintrat. In der Tat löste die Neuverkleidung mit schweizerischem Cipollino-Marmor unter der Regie des Hannoveraner Architekten Hermann Schaper, anlässlich des Kaiserbesuchs im Jahre 1902

in Auftrag gegeben, unter deutschen Architekten und Historikern Proteste gegen diese bedauerliche „Entstellung“<sup>47</sup> aus. Es spricht vieles dafür, daß die Ausführung Michael Mies übertragen wurde, aber selbst wenn nicht er der Ausführende war, so ist doch mit Sicherheit am elterlichen Mittagstisch über diese Frage diskutiert worden... Im Zusammenspiel der marmorverkleideten karolingischen Pfeiler und der hohen gotischen Fenster des Aachener Doms kündigen sich die beiden Hauptthemen in Mies' Werk an: massive und transparente Wandflächen.

Unten links:  
Bruno Paul,  
Haus Westend,  
Berlin-Charlottenburg,  
1906.

Unten rechts:  
Bruno Paul, Tennisclub,  
Berlin-Grünwald, 1908.







Haus Alois Riehl,  
Neubabelsberg,  
1907–1910,  
Ansicht vom unteren  
Garten.

Der junge Ludwig erwarb sich praktische Erfahrungen sowohl bei Handwerkern als auch in mehreren Architekturbüros. Er ging bei dem Gips- und Stuckformenfabrikanten Max Fischer in die Lehre, wo er senkrechte Zeichenbretter benutzte, eine Angewohnheit, der er lange treu bleiben sollte. Später arbeitete er als geschätzter Ornamentzeichner bei dem Architekten Goebbels und danach bei Albert Schneider.<sup>8</sup>

Als er im Büro Schneider an dem Warenhaus Tietz arbeitete, fiel ihm eine Nummer von Maximilian Hardens Zeitschrift *Die Zukunft* in die Hand, die er fortan regelmäßig in der Stadtbibliothek las.<sup>9</sup> Nachdem auf diese Weise sein Interesse am geistigen Leben der Hauptstadt

geweckt war, ließ er sich von seinem Kollegen Dulow überreden, auf Berliner Stellenangebote in der *Bauwelt* zu antworten. So verließ er 1905 seine Vaterstadt, um als Zeichner unter John Martens in den Dienst der südlich von Berlin gelegenen Gemeinde Rixdorf einzutreten, wo er für Reinhold Kiehl Holzpaneele für den Rathaussaal zeichnete, übrigens nicht ohne einige Mühe, hatte er doch bisher vor allem in Stein gearbeitet.<sup>10</sup>

Sein Dienst im kaiserlichen Heer war nur von kurzer Dauer. Als eine über seine Einheit verhängte Kollektivstrafe zu einer Lungenentzündung führte, wurde er als dienstuntauglich entlassen. Ins Zivilleben zurückgekehrt, begegnete er Anfang 1906 dem Architekten

Bruno Paul, als dieser gerade seine Tätigkeit von München nach Berlin verlegte. Es war eine entscheidende Begegnung, wurde doch Mies gleichzeitig Zeichner im Büro Paul und Schüler der beiden Einrichtungen, an denen Bruno Paul lehrte. Vom Sommersemester 1906 bis zum Sommersemester 1908<sup>11</sup> an der Kunstgewerbeschule und der Hochschule für bildende Künste immatrikuliert, nahm Mies aufgrund seiner praktischen Bauerschaft eine Sonderstellung ein und spezialisierte sich auf den Möbelenwurf. Paul, seit langem als Karikaturist erfolgreicher Mitarbeiter des *Simplicissimus*, weitete in den Folgejahren seine Tätigkeit in Berlin aus, entwarf Gebäude und Landhäuser und schuf sogar Inneneinrichtungen für mehrere deutsche Ozeandampfer.<sup>12</sup>

Links:  
Haus Alois Riehl,  
Eingangshalle.

Unten:  
Haus Alois Riehl,  
Grundrisse.

Rechts:  
Haus Alois Riehl,  
Alkoven im  
Obergeschoß.



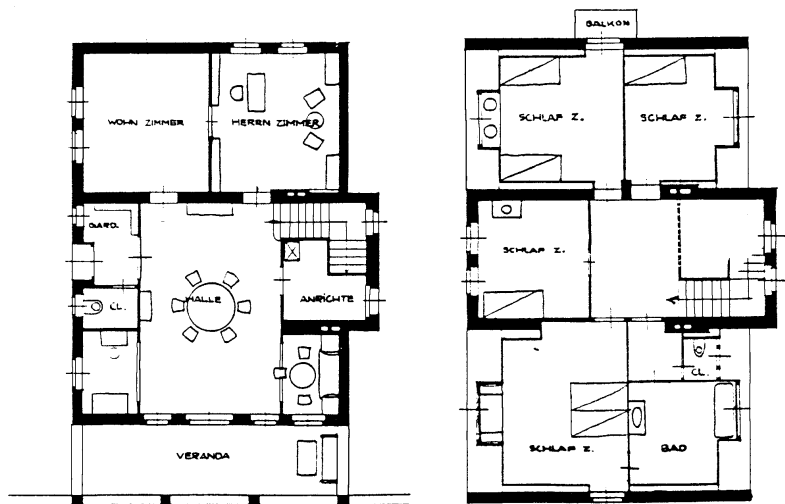
1906 empfahl Joseph Popp, der Assistent des Malers Orlik, in dessen Atelier Mies sich im Holzschnitt übte, ihn an die Frau von Alois Riehl, Philosophie-Professor an der Berliner Friedrich-Wilhelm-Universität und erster Nietzsche-Experte. Die Riehls suchten gerade einen jungen Architekten für ihr Wochenend- und Ferienhaus, und von ihnen erhielt Mies im Alter von zwanzig Jahren seinen ersten Auftrag. Ihm lag soviel daran, diesen völlig selbständig auszuführen, daß er den von Bruno Paul angebotenen Beistand ausschlug.<sup>13</sup> Das „Klösterli“, 1910 an einem Waldhang in einem Villenviertel errichtet,<sup>14</sup> das zu dem später in Potsdam eingemeindeten Neubabelsberg gehört, für das Mies dann noch zahlreiche weitere Entwürfe anfertigte – darunter die Häuser Urbig und Mosler –, ist ein verputzter Backsteinbau mit steilem Dach. Eine den Giebel unterschneidende Loggia mit Blick hinab zum Griebnitzsee nimmt die Rhythmen auf, die Bruno Paul in dem gleichzeitig gebauten Haus Westend benutzte.

Das Innere basiert auf einem Rechteckgrundriß, den eine große Mittelhalle gliedert, welche sich auf seitliche Nischen sowie auf eine Loggia öffnet. Letztere ähnelt derjenigen, die Bruno Paul für das Sporthaus des Berliner Tennis Clubs schuf, für das er übrigens Mies als Mitarbeiter gewonnen hatte.<sup>15</sup> Die auf einer langen Stützmauer ruhende Form des Giebels und der Loggia erinnert auch an das Krematorium, das Peter Behrens im Jahr zuvor im Ruhrgebiet,

im ein paar Dutzend Kilometer von Aachen entfernten Hagen, gebaut hatte.

Ferner ist im Grundriß der Halle ein durch Herrmann Muthesius<sup>16</sup> vermittelter und gefilterter englischer Einfluß sichtbar. Die Wandvertäfelungen zeigen eine Feinheit, die sämtliche Details des Interieurs bis zu den Nischen des ersten Stocks innerhalb eines letztlich ziemlich kompakten Volumens auszeichnet. Die Küche, die Bibliothek und die Heizkörperverkleidungen zeugen von Mies' Streben nach Einbeziehung der Möbel in die Wände. Bestim-

mend für die Aufteilung des Hauses ist der rechte Winkel zwischen der Eingangsachse und dem Blick hinab auf den steilen Abhang, während der Bereich neben dem Gebäude quer zum Hang ein Plateau vor einer durch die Dachfläche ein wenig gestauchten Fassade bildet. Die Details folgen getreu dem preußischen Biedermeier des frühen 19. Jahrhunderts, den Paul Mebes gerade in seinem erfolgreichen, 1908 erschienenen Buch *Um 1800* gefeiert hatte. Der dort abgebildete Stuckshof bei Landfuhr (heute Wrzeszcz in der näheren Umgebung von Gdansk) scheint Mies die Vorlage für seine





Links:  
Haus Alois Riehl,  
seitliche Fassade,  
Zustand 1992.

Oben:  
Der Stuckshof in  
Langfuhr, Anfang  
des 19. Jahrhunderts,  
veröffentlicht in Paul  
Meibes, Um 1800, 1908.

Hauptfassade geliefert zu haben.<sup>17</sup> Diese für einen so jungen Architekten außerordentlich reife Leistung gewann das Lob der Fachpresse, die das von einem „tadellosen“ Werk bezeugte Geschick hervorhob, mit welchem Mies seinen älteren Kollegen eine Lektion über Ausgewogenheit erteilt habe.<sup>18</sup>

Hermann Muthesius lobte die Vorzüge von Mies' Bau und nahm ihn in eine Neuauflage seines Buches *Landhaus und Garten*<sup>19</sup> auf. Die Beziehung des Hauses zur Landschaft und die Anlage von Weinlauben und Mäuerchen in seiner Umgebung schienen ihm eine gute Entsprechung zu seinem Programm des „architektonischen Gartens“, einem der Hauptthemen seines Unternehmens „Wohnungsreform“ zu sein.<sup>20</sup> Eine Ansicht des Hauses sollte 1924 auch auf dem Umschlag eines Buchs des Landschaftsgärtners Karl Foerster erscheinen, den die Riehls mit der Gestaltung des Gartens beauftragt hatten.<sup>21</sup>

Entzückt von Mies' Talent und Umgänglichkeit, führten Alois und Sofie Riehl ihn in ihren mondänen Kreis ein, wo er die Gründer des modernen Deutschland, etwa den Industriellen Wal-

ter Rathenau, den Altphilologen Werner Jaeger, die Philosophen Eduard Spranger und Max Dessoir und den Kunsthistoriker Heinrich Wölfflin kennenlernte, wie das von Fritz Neumeyer wiedergefundene Gästebuch des Hauses zeigt. Die Arbeiten von Riehl regten ihn dazu an, über den Begriff des Raumes nachzudenken, und durch Jaeger und dessen Thesen über einen „dritten Humanismus“ in der Moderne stieß er auf die Frage des geistigen Erbes der griechischen Klassik.<sup>22</sup> Die intellektuellen Entdeckungen, die er auf den Abendgesellschaften der Riehls machte, waren für Mies jahrzehntelang von fundamentaler Bedeutung.

Mit wachsender Freiheit entfaltete sich Mies in einer Welt, in der er die Bauherren seiner späteren Häuser zu gewinnen vermochte, wie Herbert Gericke, Emil Nolde, Walter Dexel, Erich Wolf und Ernst Eliat. Erst mit Riehls Tod im Jahre 1924 sollte eine Beziehung enden, der Mies mit dem Entwurf der Grabstätte des Philosophen auf dem Friedhof Neubabelsberg ein letztes Denkmal setzte. Dank dieser Erfahrung wurde er mit der Philosophie Nietzsches ver-

traut, für die der Professor einer der höchst angesehenen Exegeten war.<sup>23</sup> Der Verkehr mit der Familie Riehl führte ihn auch mit Ada Bruhn zusammen, der Tochter eines ehemaligen dänischen Offiziers und Meßinstrumente-Fabrikanten. Sie war damals, nach Lösung ihres Verlöbnisses mit Heinrich Wölfflin, E Levin der Tanzschule von Émile Jacques-Dalcroze in Dresden-Hellerau, die auch Albert Jeanneret, der Bruder Le Corbusiers, besuchte. Einsteilen gewährten die Riehls Mies 1908 ein Stipendium, das ihm eine sechswöchige Reise nach München, Rom, Florenz und Vienza in Begleitung von Joseph Popp ermöglichte. Besonders beeindruckten ihn der Palazzo Pitti und die Palladio-Villen – „nicht nur die Villa Rotonda, die sehr formal ist, auch andere, die freier sind“, sollte er sich sechzig Jahre später erinnern. Aus Italien zurück, bemerkte er jedoch, wieviel feiner als bei Palladio die Details des Landhauses am Wannsee von Alfred Messel sind. Mies erinnerte sich auch der Bewunderung, die er für Messels „formidables“ Kaufhaus Wertheim am Potsdamer Platz und seine Glasfassade empfunden hatte.<sup>24</sup>



## Peter Behrens und die Industriearchitektur

Beeindruckt von den Qualitäten des Hauses Riehl, empfahl ihm Paul Thiersch, Bruno Pauls Bürochef, sich bei Peter Behrens vorzustellen, der ihn im Oktober 1908 einstellte. Behrens, der im Jahr zuvor vom Vorstand der AEG den Auftrag erhalten hatte, ein Gesamtprogramm für die Neugestaltung der Gebäude,

Produkte und Werbung des Konzerns von Emil Rathenau zu erarbeiten, war 1901 durch den Bau seines eigenen Hauses in der Künstlerkolonie Mathildenhöhe in Darmstadt und in den Folgejahren durch seine Lehrtätigkeit in Düsseldorf und seine Projekte bekannt geworden.<sup>25</sup> Bei einem seiner letzten Besuche in Ber-

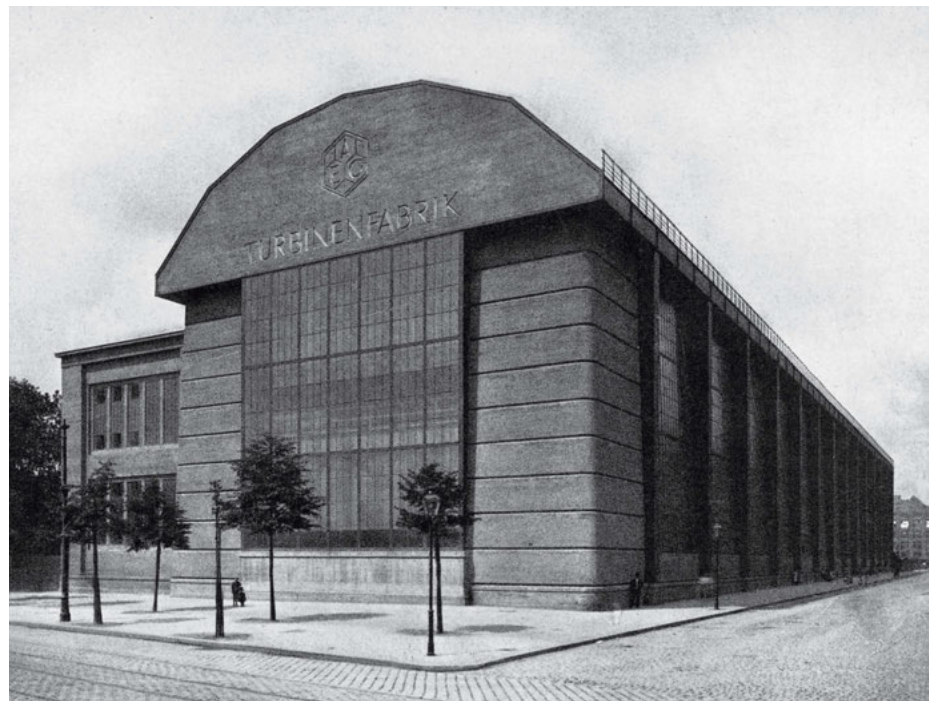
lin erklärte Mies, daß er für die Turbinenhalle die Hoffassade gezeichnet hatte, die lediglich durch die Fensterfläche, das Profil der Doppel-T-Stahlstützen und die Fensterbrüstung aus Backstein definiert ist. Bei dieser Gelegenheit betonte er, daß „Behrens nicht wußte, was er machte“, denn in der Meinung, eine Fabrik

Unten:

Peter Behrens,  
AEG-Kleinmotorenfabrik,  
Berlin-Wedding, 1910-1913,  
veröffentlicht in  
Fritz Hoerber,  
*Peter Behrens*, 1913.

Rechts:

Peter Behrens,  
AEG-Turbinenfabrik,  
Berlin-Moabit, 1909,  
veröffentlicht in  
Fritz Hoerber,  
*Peter Behrens*, 1913.





Links:  
Entwurf zum Wettbewerb  
für ein Bismarck-Denkmal,  
Elisenhöhe bei Bingen,  
1910, Perspektive  
vom Ehrenhof  
(Originalzeichnung,  
Mies van der Rohe Archiv,  
MoMA, New York).

Oben:  
Entwurf zum Wettbewerb  
für ein Bismarck-Denkmal,  
Seitenansicht  
(Originalzeichnung,  
Mies van der Rohe Archiv,  
MoMA, New York).

zu bauen, „hatte er alle Probleme der Architektur gelöst“.<sup>26</sup> Neben dieser Zuarbeit, in welcher sich die Gebäude des Illinois Institute of Technology ankündigten, wirkte Mies an dem Entwurf der Kleinmotorenfabrik in Berlin-Wedding mit.<sup>27</sup> Mies und den anderen jungen Architekten des Büros, darunter Walter Gropius, dessen späterem Partner Adolf Meyer und Charles-Édouard Jeanneret, dem Mies, wie er sich später erinnerte, „zwischen Tür und Angel“ begegnet sei,<sup>28</sup> bot Behrens das Bild des Nietzsche-Künstlers, der einen Bund mit der modernen Industrie geschlossen hatte. Auf ihn geht aber auch die Bewunderung zurück, die Mies zeitlebens für die Architektur Karl Friedrich Schinkels empfand.<sup>29</sup>

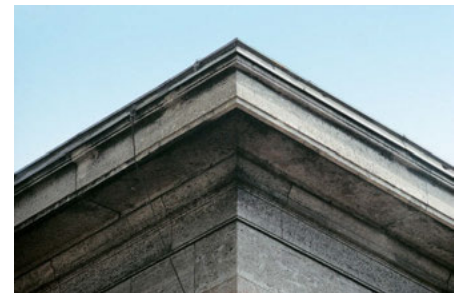
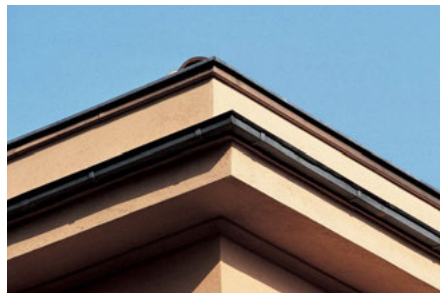
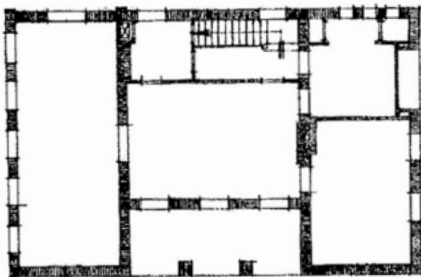
Unter Behrens' Führung ging das Büro auf die Entdeckung der nahe dem Neubabelsberger Büro gelegenen Schinkelschen Bauten: etwa des Schlosses und der Nebengebäude im Glienicke Park und des Gärtnerhauses und des römischen Bades beim Charlottenhof in Pots-

dam. Mies' Interesse an Schinkel, das Paul Westheim 1927 mit Hinweis auf das beiden Architekten gemeinsame „erstaunliche Gefühl“ für „Massen, Proportionen, Rhythmen und Harmonie der Formen“<sup>30</sup> feststellte, läßt sich auf diese Exkursionen zurückführen. Ohne Zögern machte er sich sein Interesse für das Werk seines Vorbildes zunutze, als er 1910 an dem Wettbewerb für ein Denkmal in Bingen anlässlich der für 1915 geplanten Feier zu Bismarcks hundertstem Geburtstag teilnahm. Alle deutschen Architekten waren zur Teilnahme an diesem Wettbewerb eingeladen worden, der ein wichtiger Schritt auf dem Weg zur Überwindung des Historizismus war.<sup>31</sup> Mies ersann eine Felsbastion, die auf einer Flanke der Elisenhöhe über dem Rhein aufsitzt und auf der eine Kolonnade einen rechtwinkligen Raum einrahmt, welcher zu der von seinem Bruder Ewald geschaffenen Statue des Kanzlers führt. Die Ähnlichkeiten zwischen der Anordnung dieses Säulenganges und jener des von Schinkel für den Zaren entworfenen Schlosses Orianda auf

der Krim sind frappierend.<sup>32</sup> An die graphischen Techniken des 19. Jahrhunderts zeigte Mies hingegen keinerlei nostalgische Anhänglichkeit, für seine Entwurfsansicht benutzte er eine große Collage aus einem Modellfoto und einem Foto des Bauplatzes, womit er in den architektonischen Entwurf die Montage einführte, ein Medium, das er in der Folge häufig benutzen sollte.<sup>33</sup> Sein „Deutschlands Dank“ betitelter Entwurf gehörte zu den etwa vierzig Arbeiten, die von den 380 Einsendungen in die engere Wahl kamen, doch wurde er später wegen der deutlich zu hohen Kosten der Erdarbeiten ausgeschieden. Der Wettbewerb löste heftige Debatten aus, und nach einem ersten Votum für das modernere Projekt von German Bestmeyer wurde schließlich Wilhelm Kreis der Auftrag erteilt.<sup>34</sup>

Seiner Liebe zu Schinkel verdankte Mies übrigens einen zweiten Auftrag, den ihm der begüterte Rechtsanwalt Hugo Perls erteilte, ein Sammler zeitgenössischer Kunst und Bewun-





Ganz oben:  
Haus Hugo Perls,  
Berlin-Zehlendorf, 1911,  
Ansicht vom Garten.

Links:  
Haus Hugo Perls,  
Grundriß Erdgeschoß.

Mitte:  
Haus Hugo Perls,  
Gesims, Detail.

Rechts:  
Peter Behrens,  
Haus Wiegand,  
Berlin-Dahlem, 1912,  
Gesims, Detail.





Oben:  
Peter Behrens,  
Haus Wiegand,  
Blick auf den Eingang.

Rechte Seite:  
Peter Behrens,  
Geschäftssitz der  
Mannesmann AG,  
Düsseldorf,  
Gesamtperspektive,  
veröffentlicht in  
Fritz Hoerber,  
*Peter Behrens*, 1913.

derer des Werkes des großen preußischen Architekten. 1910 beauftragte er Mies, den er auf einer seiner künstlerischen Soireen kennengelernt hatte, mit dem Entwurf eines Hauses in Zehlendorf. Mies arbeitete daran mit Ferris Goebbels, einem seiner Kollegen im Büro Behrens. Das Verhältnis zwischen dem Hauptbaukörper und dem Dach unterscheidet sich deutlich von der für das Haus Riehl gewählten Lösung. Das für Perls' Sammlungen – Picasso, Matisse und Munch – bestimmte Erdgeschoß ist auf ein Speisezimmer ausgerichtet, für das der Brücke-Maler Max Pechstein später Wandbilder malte<sup>35</sup>; zum Garten öffnet es sich durch eine Loggia, welche wie die des Schinkel-Pavil-

lons in Charlottenburg durch zwei Säulen geteilt wird, aber bis auf das Gartenniveau hinabreicht. Vom Speisezimmer gelangt man auf der einen Seite in das Arbeitszimmer, auf der anderen in ein Bibliotheks- und Musikzimmer. Die Schlafzimmer befinden sich in diesem kompakten Bau aus verputztem Backstein im Obergeschoß.<sup>36</sup> Weitere Reminiszenzen an Schinkel sind das außen vorherrschende Ocker und die geometrisch geplanten Gärten rund um das Haus.

Das Haus Perls spiegelt nicht nur Mies' Verhältnis zu Schinkel, sondern auch Behrens' Interpretation des Schinkelschen Werkes wider. Diese