

**Candide—
Journal for Architectural
Knowledge**

You have downloaded following article/
Sie haben folgenden Artikel heruntergeladen:

Title (English): Continually Renewed Contemporaneity: Ludwig Mies van
der Rohe through the Lens of Different Ages

Titel (deutsch): Kontinuierlich erneuerte Aktualität: Ludwig Mies van
der Rohe im Kontext verschiedener Epochen

Author(s)/Autor(en): Christoph Asendorf

Translator(s)/Übersetzer: Fiona Fincannon

Source: *Candide. Journal for Architectural Knowledge* No. 08 (Sept. 2014), pp.
57–88.

Published by: Hatje Cantz Verlag Ostfildern on behalf of *Candide*.

Stable URL: tbc

The content of this article is provided free of charge for your use. All rights to this article remain with the authors. No part of the article may be reproduced in any form without the written consent of the author(s) and *Candide. Journal for Architectural Knowledge*.

For further details, please see www.candidejournal.net.

Continually Renewed Contemporaneity

Ludwig Mies van der Rohe
through the
Lens of Different Ages



Kontinuierlich Erneuerte Aktualität

Ludwig Mies van der Rohe
im Kontext
verschiedener Epochen

Christoph Asendorf

iii. Essay

The work of Ludwig Mies van der Rohe, more so than that of most architects, has been subject to a process of continuous reinterpretation. During his lifetime, this could have been explained by the fact that the work itself changed profoundly, responding to the extreme transformations of western civilization that occurred between the period before World War I and the end of high modernity. But even today, Mies's oeuvre possesses qualities that keep it compatible and relevant. In this essay, Christoph Asendorf reflects on the notion of contemporaneity from the perspective of cultural studies. He pays particular attention to the way in which Mies walks a fine line between seemingly contradicting options: between order and freedom, modernity and tradition, and, in more architectural terms, between delimitation and permeability, solidity and fluidity.

When we describe a work of art as having currency, we typically refer to something that is difficult to define: a contemporaneity that, while transcending the individual work, nonetheless sees it as representative for a particular period in time, or at least for one of its artistic movements. With the passage of time, an interpretation ascribed to a work of art in this way can become historic or lose all meaning. Updating its currency is most likely to take place as a consequence of a new cultural coding that changes the view of a work and makes it newly readable. A fundamental disposition of Ludwig Mies van der Rohe's work is that it lends itself to multiple interpretations, thereby engendering a suspenseful equilibrium between contradictions, and this provides a particular prerequisite for reevaluations of this type. His work, which, it seems, belongs unambiguously to the avant-garde architecture of classical modernism, does not fit into its conceptual framework. In a specifically modern way, his architecture remains oriented toward history. His reflections on the cultural challenges posed by the industrial age indicate that he is not quite as strong a proponent of progress as his Constructivist colleagues. For him, it is always a matter of maintaining the status quo as well. With Mies, the association of the avant garde with leftist political leanings that seems so firmly established is only a given for a short period, if at all. Particularly in Germany, the spectrum of his clients, including their political leanings, is wide. His aesthetic inclinations were toward Neoclassicist artists as well as toward those of the avant garde.

The history of the changes in the reception of Mies's work is ambivalent in another way, and even today still in a state of flux. Criticized by conservatives and radical modernists alike, he turns up again and again, sometimes in surprising places, as the initiator of new concepts; concepts whose starting points were technologies, for example, which were not yet imaginable during his lifetime. Architects of very different biases reference his work just as much as a surprising number of artists do. Moreover, the fact that it is precisely the Barcelona Pavilion and the Barcelona Chair that again and again

serve as backdrops for the advertisement of contemporary and, for the most part, particularly elegant products, indicates their obviously sustained contemporaneity—whatever the nature of this promise might be. Encountered in the widest variety of contexts, Mies’s seemingly very minimalist and reductionist work can be appropriated in a multiplicity of ways. A continual shifting of attributions can be seen here: ever renewed links to some of the main cultural movements of the twentieth and early twenty-first centuries.

From Haus Riehl to the Barcelona Pavilion

The built oeuvre of Ludwig Mies van der Rohe begins in 1907 with the Riehl house and consists, into the mid-nineteen-twenties, of conventional, even conservative yet meticulously detailed buildings. The affinities to Paul Mebes’s book *Um 1800*, published around the same time, stand out.¹ Mebes recommends a sober Classicism as an alternative to the increasingly worn-out formulae of historicism and Jugendstil. For Mies, this strategy would prove to be an entry point to modernism—as it was for Peter Behrens, with whom Mies collaborated for several years at the beginning of his career. Mies, the avant-gardist, developed initially on paper while continuing to build the conventional villas.

The most prominent example of his fundamentally new concept of architectural space is certainly the Barcelona Pavilion, with its simultaneous openness and closure, along with the rich interplay of reflections on marble, chrome, glass, and water. Some of the lectures that Mies gave at the time the pavilion was built clarify his conceptual development toward the end of the Weimar Republic and shortly before the National Socialist takeover of the Bauhaus. As Fritz Neumeyer has shown, instead of the avant garde program that one would expect, such as that of the De Stijl group, we find that his conceptual development was inspired by the Catholic theologian and philosopher of culture, Romano Guardini.² When Mies lectured on

1 Jaeggi 1999: 227–241.

2 Neumeyer 1991.

“Die Voraussetzungen baukünstlerischen Schaffens” (the preconditions of architectural work) in 1928 at the Kunstbibliothek in Berlin, he developed the notion of a world in thrall to technology with a multitude of implicit quotes from Guardini. Such a world would liberate humanity, shrink distances, and render the world comprehensible. The dynamic of development, however, gives rise to a problem much talked about at the time. “Man is swept along as if in a whirlwind. Each individual attempts to brace himself against these forces singly.”³ Yet before Mies deployed an exact analysis or even embarked on a lament of cultural critique, he formulated a program: “We have to become master of the unleashed forces and build them into a new order, an order that permits free play for the unfolding of life.”⁴ Indeed, we might ask whether the spatial characteristics of the pavilion—setting itself apart from its surroundings as much it opens toward them—establish a fragile equilibrium between extrovert activity and introvert contemplation, and thereby also between “forces unleashed” and a “new order.”

The Barcelona Pavilion articulates the relationship between order and *Spielraum* not only in its architectural form, but finding equilibrium between opposites: by placing a sculpture by Georg Kolbe at a crucial location, Mies links his avant-garde concept of space directly to a work of classical modernism, which in contrast to the abstract avant garde, clings to the human image. Kolbe’s figure of a woman, entitled *Morgen* (Morning), is hardly imaginable without the stimulus of modern German Expressionist dance.⁵ The sculpture was not created specifically for the pavilion, but was already completed in 1925. The bronze cast stands on a wide lawn surrounded by trees in the architecturally conservative Berlin suburb of Ceciliengärten, across from its companion piece, *Abend* (Evening), also by Kolbe. What was exhibited in Barcelona was only a plaster model of the *Morgen* figure with a thin coat of protective paint. It quickly became clear that this figure, somewhat larger than life, was not simply a building decoration but an integral component

3 Mies van der Rohe in Neumeyer 1991 [1986]: 300.

4 Mies van der Rohe in Neumeyer 1991 [1986]: 301. In the original German text, the word for “free play” is *Spielraum*, an expression which carries multiple

meanings in English. While it can be literally translated as a “room-for-play,” it also signifies latitude, clearance, leeway, range, elbow room. Barcelona-Pavillon 2006: 41.

of the spatial concept. The anthropomorphic interacts with abstract geometry.⁶ In contrast to the rigid and solemn architectural framing Wilhelm Kreis created at a Munich exhibition in 1927 for the plaster model of *Morgen*, the Mies building seems to respond to the dancing, yet slightly reserved movement of the sculpture and at the same time to channel it: the figure stands on a reflective surface of water under the open sky before the polished granite slabs at the back *hortus conclusus* of the pavilion, but remains visible from multiple viewpoints and from different angles. The building plays around the Neoclassicist figure, both framing or enclosing it and giving it space.

Immaterial Qualities

In spite of the references to the Classical tradition and its implicitly normative claim, Mies became a pioneer of a quasi-metamorphic architecture in the nineteen-twenties, whose manifestation is not definitively established. These buildings and spaces change depending on weather conditions, lighting, and the angle from which they are seen; they interact with passersby and users, and assume almost medial qualities. Mies achieves this through the sophisticated implementation of glass and light. In this context, the Friedrichstrasse tower projects should be mentioned, along with the luminous wall in the Barcelona Pavilion and the media façade for the unrealized Adam department store, designed at almost the same time. In 1927, the association of German mirror glass manufacturers commissioned Mies to create a demonstration space for the Werkbund exhibition in Stuttgart. He subdivided the individual zones with walls of different types of glass. Siegfried Kracauer, the theoretician of film, saw the result entirely as a projection: “a translucent, glowing glass box ... the adjacent rooms force their way into it. Every device and every movement in it conjures shadow plays on the wall, bodiless silhouettes that themselves drift through the air and mingle with the mirror images

from the glass room.” This architecture appeared to Kracauer like an “intangible glass specter that changes like a kaleidoscope.”⁷ Regarding the question of projection, such a quality would evoke the *Light-Space Modulator* that László Moholy-Nagy was developing at almost the same time, as an expression of, as he believed, the specifically modern desire for the virtual.

Spaces of Possibility

At that time, spatial concepts focused on several central precepts. Sigfried Giedion and Walter Benjamin, for example, have in common the desire for transparency and consistent interpenetrations. As a note in the *Arcades Project* proves, Benjamin understood that penetration served as principle both of the new architecture and of film,⁸ where it refers to the layering and overlapping of multiple spatial and temporal planes. In Surrealism, too, he saw “the meanings of things oscillating and merging into each other.”⁹ Giedion, for his part, spoke of “a great, indivisible space” and of the “fluid transition of things,” in which intermingling “rather than boundaries reign.”¹⁰ If the Barcelona Pavilion and the glass box were not the catalyst for such thinking, they were certainly the architectural manifestation of these concepts.

Flowing space, the disappearance of the layers between inside and outside was also experienced by the protagonist of Robert Musil’s 1930 novel, *The Man without Qualities*. The setting for this incisive incident is a window. At the same time an opening and a barrier, Musil treats it as a sort of hinge, a passage, an ambivalent place. When Ulrich, the man without qualities, looks out from Graf Leinsdorf’s palace at a parade of demonstrators, he feels behind him—

... the room with the large paintings on the wall, the long Empire desk, the stiff perpendicular lines of draperies and bell ropes. And this now seemed like a small stage, with

7 Kracauer 1927: 2. [Eng. trans.: FF.]

8 Benjamin 1999 [1982]: 858.

9 Brüggemann 1996: 450.

10 Giedion 1995 [1928]: 91.

him standing up front on the apron, outside of which the events of the large stage were passing by, and both these stages had their own peculiar way of fusing into one without regard for the fact that he was standing between them. Then his sense of the room, which he knew he had behind his back, contracted and turned inside out, flowing through him or around him like something that was very soft. “A strange spatial inversion!” Ulrich thought.

He does not know whether the people are going by in front of or behind him; what he notices is the “glassiness, emptiness and tranquility” of his condition.¹¹

Ulrich himself later hints at the significance of this experience when he recalls the work of a psychologist who distinguished two manners of representation: becoming embraced by the content of experiences, and the embrace itself as both a “spatial being” as well as an “objective being.” This study happened to be the 1922 essay “Über optische Inversion” (On Optical Inversion) by Musil’s friend, the Gestalt psychologist Erich Moritz von Hornbostel.¹² Inverting means to interchange perceptions “from within” and perceptions “from without.” In this text, Ulrich sees a connection with the “hidden commonality of feeling,” of the possibility of overcoming the “age-old dualism of human experience”—which is crucial to the novel’s great erotic experiment—in order to enable that which is separate (male and female, inside and outside) to merge into one another. In the novel, this leads to a “different condition” of the siblings, the utopia of a form of communication in which all that separates has vanished, in which everything melts into a single experience. This overcoming of every spatial separation, the merging of things, had also been discussed by Benjamin and Giedion. It hints at this generation’s all-encompassing sensitivity to space-images free of boundaries, to the interplay between interior and exterior, to new structures and relations—which apparently also Mies had been searching for.

11 Musil 1995 [1978]: 688–699.

12 Von Hornbostel 1922: 131–156.

The Nineteen-Fifties: Criticism from Two Sides

During the Nazi period, when it seemed as if the master of delicate interpenetrations was about to become the representative of a “new striving for monumentality,” as Philip Johnson wrote in 1933,¹³ Mies emigrated to the United States. Between 1948 and 1952 he was able to build the two apartment towers at 860–880 Lakeshore Drive in Chicago. With their glass façades and the distance from the ground increasing with every successive floor, the living units present a denial of every traditional characteristic of a house. Gaston Bachelard, the phenomenologist of human habitation, would not have encountered a single one of the “intimate values” that were so fundamental to him.¹⁴ His book, *The Poetics of Space* was published in 1957 when classical modern architecture was reaching its apogee, and it seemed to draw unfavorable conclusions about the latter. Bachelard analyzed the home as a “body of images that give mankind proofs or illusions of stability.”¹⁵ His “topo-analysis” is based to a large degree on the ideal of the three-part house, with cellar, ground floor, and upper floor, with stairways mediating between their spheres. “Elevators,” he writes, “do away with the heroism of stair climbing.”¹⁶ They are nothing less than a signifier of the lack of differentiation of the form of movement particular to the big city that is no longer in houses, but instead in boxes stacked on top of each other. The horizontally arranged apartment dissolves the house as a system of relations that mediate between the self and the environment, between above and below, and allows contact with the cosmos. What remains unexamined is the possibility that change in the form of the house could also change the reveries about and inside the house. Bachelard’s tradition-based phenomenology, which situates the house in relation to the earth and the cosmos, is reminiscent of Martin Heidegger’s postwar philosophy. From the perspective of such an approach, the apartments stacked one on

13 Johnson 1982: 38.

14 Bachelard 1964 [1957]: 27.

15 Bachelard 1964 [1957]: 17.

16 Bachelard 1964 [1957]: 27.

top of the other should appear insufficient. Mies, however, could respond that he had articulated the relation of the house to the surrounding space in a new way.

His architecture in America focused on two basic types: the tower and the pavilion. Just as the Lakeshore Drive apartments epitomize the tower, the Farnsworth House, built between 1945 and 1950, epitomizes the small pavilion. This elegant glass house does not appear protective; it possesses “nothing of the *firmitas* of brick-built houses.”¹⁷ And the fact that the Farnsworth House stood on pillars introduced another topos of conservative criticism. One of the central points of attack in Hans Sedlmayr’s anti-modernist and widely-read pamphlet *Verlust der Mitte*, first published in 1948, and released in English as *Art in Crisis, the Lost Center* in 1957, is the tendency of “rootlessness” supposedly inherent in modern architecture. The concrete expression of this was the motif of release from the earth. Buildings that are virtually capable of floating suggest not only an attack on the tectonic; for Sedlmayr, something more is implied, namely the potential “to confuse above with below.”¹⁸ However, the suspension of all stable coordinates casts doubt on fundamental certainties, the foundations of all order, whether in relation to gravity or to the hierarchy of heaven and earth.

A similar albeit more objective criticism was expressed in Peter Meyer’s *Europäische Kunstgeschichte* (European Art History), first published in 1947 and repeatedly republished. With direct reference to Mies, it asserts that the glass walls of the Villa Tugendhat are only a practical boundary, not an aesthetic boundary. What is more, Meyer claims that the rooms, flowing into each in a sophisticated manner, lack organization. The remaining spatial divisions Meyer describes as “without substance, weightless, not fixed in their form.”¹⁹ Columns developed without bases and capitals, as is the case in Barcelona and the Tugendhat House, do not articulate beginning and end, but—and here we have a significant formulation—“seem to disappear smoothly into floor and ceiling.” Here boundaries blur.

17 Cohen 1995: 92–93; cf. Sennett 1991 [1990]: 149–150.

18 Sedlmayr 1957 [1948]: 97.

19 Meyer 1986: 329–330. [Eng. trans.: FF.]

There are no possibilities to establish relations as in the case of the anthropomorphic correspondences of columns. Such spaces seem to Meyer devoid of place and orientation, borderless, coincidental in every respect, arbitrary. In the end, the space articulates an absence of points of references to provide orientation with familiar scales, with a corporeality that the architecture of the past had possessed. The renunciation of these qualities does not mean liberation, as it does for the proponents of modernity, but instead generates a disturbing sensation of disorientation.

To culturally conservative critics, Mies was an architect who neglected the primary principles of order and composition. To the new generation of architects active after World War II, he was—notwithstanding the inspiring influence his work continued to exert—representative of a modern architecture that is becoming classical, an approach that heroically strived to attain complete control of all factors relevant to design. Where conservative critics stressed Mies's modernity, the young avant garde pointed to the traditional references inscribed in his work. For example, the members of Team X—among them Aldo van Eyck as well as Peter and Alison Smithson, who had created a programmatic Brutalist building at the Hunstanton School—wanted differentiation instead of homogenization, functional appropriateness instead of perfection, small solutions instead of large ones.²⁰ They were not interested in abstract categories: not in space, but in the specific place; not in homogenous time, but the individual event. In contrast to the distanced heroism of modern architecture they posited the informal, situative, flexible, unfixated, ambivalent.

In contrast to the conservative critics, the members of Team X referred to Mies from the other side, as modernists for whom his architecture most certainly did not elide differences; an architecture that appeared still too formal and distanced—a strange stalemate in the debates. Still, Mies remained the point of reference. The reason he came under fire from both sides is perhaps precisely the precarious balance, the uniting of opposites in his work. This balance is

characterized in a unique way by the desire for order and stability just as much as it is by their opposites, namely openness, free flow, and potential for change.

Setting Off for the New: The Large Halls and the Sublime in the Space Age

The “American” Mies continued to develop. In those years he worked on a spatial type that can be regarded as absolutely innovative and, moreover, in synch with contemporary artistic and cultural movements: the large pavilions, in fact large halls, which he designed for a wide range of uses. The impulse was a photo of an airplane factory, a very large interior space free of any supports, designed by the innovative industrial architect Albert Kahn. In 1942, Mies used the photo as the basis for a collage, adding a ceiling under the steel roof structure, organizing the space through wall partitions, and naming the result “Project for a Concert Hall.” He realized the project between 1950 and 1956 as Crown Hall on the grounds of the Illinois Institute of Technology (IIT) in Chicago. A truss construction on external pillars with a suspended roof and a glass skin: that is the universal space, open to any kind of use. Dispensing with interior dividers allowed users to interact freely, just as the proponents of the open-plan office were calling for at this time. However, by surrounding it with glass walls, Mies simultaneously made the external boundary of the building almost disappear.

In 1953, Mies planned a convention hall for Chicago, whose scale exceeded Crown Hall. According to Franz Schulze, a peculiar reversal in spatial perception would have occurred inside: “The Convention Hall was a stupendous display of rationality in construction so magnified in scale yet so reductively simplified in form as to create an irrationality of effect.”²¹ Then, on a smaller scale, came the Neue Nationalgalerie in Berlin, as the last building he designed himself.

Derived from a project on Cuba for the Bacardi Company (which could not be completed due to Castro coming to power), it rises as a solitaire from the granite-covered podium, half temple, half minimalist structure. The great hall exhibits above all its own void. In order to maintain this impression, entrance doors, wardrobes, and the stairway to the lower floor are marginalized as far as possible. The void displays qualities of the sublime: a space organized according to strict principles, whose coordinates are nonetheless difficult to grasp. In the evening the huge steel roof is lit in a particular way: emanating from barely visible sources overhead, the light is reflected back upwards by the granite floor illuminating the ceiling. People passing the lighted building do not see the glass walls any longer, but instead only a luminous floor surface and, floating above, a softly shimmering grid of the ceiling.

In their own way, the big pavilions also correspond to the cultural context of the time when they were built. Whether one considers the clinic in Aachen, the new Charles de Gaulle airport in Paris, or the megastructures of the Japanese Metabolists, the so-called Space Age of the nineteen-sixties and early seventies with its desire for perfected grand-scale technologies and the ever more far-reaching spatial aspirations is characterized architecturally by an ever-increasing number of large structures. Mies's halls belong in this context, even if, for him, it was a question of the degree of elaboration that was rather foreign to the avant garde. But Renzo Piano, for example, pointed out the influence the universal space of the Neue Nationalgalerie had on the concept for the Centre Pompidou.

This is one strand; the second one leads to the conception of space in contemporary art, which also seems to be strongly influenced by an awareness of size, breadth, and absence of boundaries. In the nineteen-seventies, the large works of Land Art emerge that operate with these very qualities, and in addition, with orthographic design models, which are also characteristic of Mies's architecture. Walter de Maria's *Lightning Field* in the Arizona desert is a grid of steel poles extending

for miles, a sublime structure of rectangles that changes into a chaotic field of energy when lightning strikes it. Certainly Mies is not aiming for that, but a transformation of a different sort can be experienced in the Neue Nationalgalerie—standing on the wide expanse of polished granites under the black grid of the ceiling, itself propped on top of the slender columns in a “neutrally oriented continuum”²² in the upper hall, can for a brief moment seem disorienting, triggering a faint dizziness (like the fields of color in Barnett Newman’s *Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue IV*, which are on exhibition on the level below).

Ways That Lead to the Present

It was in part the reconstruction of the Barcelona Pavilion in 1986, the centennial year of Mies’s birth, that sparked off a new phase in the reception of his work. Qualities that until then had remained hidden in old black-and-white photographs could once again be experienced on-site. The building no longer appeared to be only an elegant product of modernity, but also a staging: “The purity of the smooth surfaces comes alive and arouses one as the space is traversed,” an author writes in 1989. “Color and sidereal ornament of the marble, visual interruptions in the glass, quivering echoes of light between reflections in the water and plaster ceiling, the mirror effect of the chrome steel columns: a repertoire of disguises ..., as if the purist building shell were only a pretext ... for the ambiguous mystery play of material, movement, and light.”²³ A virtuoso of the virtual emerges onstage.

The current reception of Mies’s work involves not only architects, but, for the most part, artists. As the creator of ambivalent, undetermined spatial effects, Mies is becoming more and more important. Obviously the rise of information technology plays an important role for the new interest, the central theme of our time, namely the transformable virtual worlds make the boundless incorporeality of his architecture differently readable. With her work *OH*, which was exhibited from 2001 onward in the upper hall of Berlin’s Neue

22 Tegethoff 1996: 442–443.

23 Auer 1989: 48.

Nationalgalerie, Jenny Holzer sought to explore and exploit the kaleidoscopic qualities of the Miesian glass structure.²⁴ For the observer standing in the empty hall, the lines of writing that were the bands of lighting diodes seemed to continue into infinity, endlessly reflected by the glass walls. The internal space of the museum, the beams of light streaming out, and the lights of the big city circulating around the building virtually intermingle and interpenetrate. Holzer's work brought into view characteristics of the building that, although inherent, had not shown their full potential until then.

The question of boundaries in Mies's architecture, of the space composed with precision that simultaneously appears fully permeable, is also addressed by a project of the Japanese architectural firm Sanaa. Winners of the Pritzker prize and interested in flowing, disembodied, undetermined architecture, they built an installation in the Barcelona Pavilion at the end of 2008,²⁵ whose formal characteristics they quasi over-articulated by placing a transparent acrylic spiral inside the rectangular space. The additional reflections that thus came into being created the careful equilibrium of the room softly falling apart and thus underlined the immaterial quality of his architecture as the real subject. The blueprint for Sanaa's installation could also be contrasted with a small sketch by Mies that had been done in 1964 in the context of the work on the Neue Nationalgalerie: a peaceful square and the turbulence of a circling path.²⁶ Architecture frames free movement; Mies shows a room that is itself fixed and simultaneously gives place to a flow.

While the works of Holzer and Sanaa take as their starting point existing spaces by Mies, one of Toyo Ito's main works appears to be an attempt to turn certain characteristics of his architecture into the point of departure for a new concept of space. Ito labels his work as "Blurring Architecture." He is concerned with—also in view of the potentials of the age of information—the development of "soft boundaries,"²⁷ buildings or spaces that have no fixed form but instead can be changed. He starts out from the concept of "two bodies"—like a

24 Kuhn 2001.

25 Costa 2010.

26 Böhringer 2006: 14–15.

27 Ito 1999: 58.

person, a building has two bodies, a real one that consists of its material presence, and a fictional one whose outline “is determined by the information directed to it or which it receives.”²⁸ In a society pervaded by information systems, buildings too are increasingly “bodies in flux.”

His *Mediatheque*, opened in the Japanese city of Sendai in 2001, seems to be such an entity: twelve tubes, interrupted columns, filigree in appearance, slightly irregular in form and placement, and running through all levels to support the different floors of a building surrounded by a glass curtain. They are at the same time a supporting structure, a core access, and a supply infrastructure for energy and light. Artificial light makes the transparent building into a changeable show of colored light; it presents itself as if it were bodiless, or as if light were substituted for a flow of data. Such buildings are no longer defined by a tangible, fixed form; they become almost polymorphous.

Ito also sees smooth transitions in Mies’s work, and for this reason the latter has become a crucial source of inspiration. However, Ito also believes that after the Barcelona Pavilion’s interplay of transparency and reflections, Mies’s architecture lost its “flowing character,” as if “fluidity had frozen into a lump.” By contrast, he continues to consider himself as “seeking a destroyed, dissolving architecture that has an erotic effect,”²⁹ and he continues to find Mies interesting because of the tension between setting boundaries and dissolving them, between strictly separating order and light, and material effects that counteract all differentiation. Thus, here too the delicately interacting material and immaterial components of his architecture make the alleged “Field Marshall of Reason”³⁰ the link for new aesthetic questions concerned with the possible reciprocal interaction between the fixed and the ephemeral. Hence, Mies finds himself today—and in what is provisionally his last incarnation—in the midst of the fluid conditions of the digital world.

28 Cf. Pawley 1996: 215.

29 Ito cited in Pawley 1996: 209; cf. Prestinenza Puglisi 1999: 26.

30 Muschamp 2001.

Die Arbeit Ludwig Mies van der Rohes wird vielleicht mehr noch, als es bei anderen Architekten der Fall ist, immer wieder neu interpretiert. Zu Lebzeiten wäre dies durch Wandlungen im Werk selbst zu erklären, das sich von der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg bis zum Ende der Hochmoderne im Zeichen extremer Veränderungen auf allen zivilisatorischen Gebieten entfaltete. Aber auch heute noch verfügt Mies' Werk über Eigenschaften, die es von den verschiedensten Seiten her anschlussfähig halten. Christoph Asendorf reflektiert in diesem Essay aus kulturwissenschaftlicher Perspektive über die Aktualität seines architektonischen Oeuvres. Er beleuchtet dabei Mies' Gratwanderung zwischen scheinbar widersprüchlichen Optionen: zwischen Ordnung und Freiheit, Modernität und Tradition, und konkreter raumbezogen: zwischen Grenzsetzung und Durchlässigkeit, Festigkeit und Fluidität.

Wenn man ein Kunstwerk als aktuell bezeichnet, so ist damit etwas im Einzelnen schwer Zurechenbares gemeint – eine Zeitgenossenschaft, die, obwohl über das Werk hinausweisend, dieses dennoch als repräsentativ für einen bestimmten Zeitabschnitt empfindet oder zumindest eine künstlerische Strömung darin erkennt. Eine derartige Bedeutung kann im Fortgang der Zeit historisch werden oder ganz erlöschen. Eine Erneuerung der Aktualität geschieht am ehesten infolge neuer kultureller Kodierungen, welche die Sicht auf ein Werk verändern und das Gegebene neu lesbar machen. Umwertungen dieser Art bietet Ludwig Mies van der Rohe eine besondere Voraussetzung: eine Gegensätze spannungsvoll ausbalancierende und damit auch potenziell mehrdeutige Grunddisposition. Sein Werk nämlich, das scheinbar so eindeutig der Architektur-Avantgarde der klassischen Moderne zugeordnet werden kann, geht in deren Vorstellungsrahmen nicht auf; auf eine spezifisch moderne Weise bleibt seine Architektur der Geschichte zugewandt. Auch sind seine Überlegungen zu den kulturellen Herausforderungen, vor die sich das Industriezeitalter stellt, nicht so unbedingt fortschrittsemphatisch wie etwa die der konstruktivistischen Kollegen; für ihn geht es immer auch um die Frage der Stabilisierung. Die scheinbar so festgefügte Assoziation von Avantgarde und linker politischer Orientierung ist bei Mies, wenn überhaupt, nur für einen kurzen Zeitraum gegeben. Das Spektrum seiner Auftraggeber – besonders in Deutschland – ist weit, auch politisch. Seine ästhetischen Präferenzen beziehen sich auf Künstler des Neoklassizismus ebenso wie auf solche der Avantgarde.

Auf andere Weise uneindeutig und bis heute nicht abgeschlossen ist die Geschichte der Wandlungen in der Rezeption seines Werkes; kritisiert von Konservativen wie radikalen Modernisten, taucht er immer wieder, und mitunter an überraschenden Punkten, als Anreger neuer Konzepte auf, die ihrerseits beispielsweise von Technologien ausgehen, an die zu Mies' Lebzeiten noch gar nicht zu denken war. Dabei beziehen sich Architekten ganz verschiedener Ausrichtung genauso auf sein Werk wie eine insgesamt erstaunliche Anzahl von Künstlern. Dass darüber hinaus gerade der Barcelona-Pavillon und der Barcelona-Chair wieder und wieder als Hintergrund bei der Bewerbung gerade aktueller und meist betont eleganter Produkte dienen, indiziert

ihre offensichtlich fortdauernde Zeitgenossenschaft – welcher Natur auch immer dieses Versprechen seien mag. Mies begegnet also einem in den verschiedensten Kontexten, sein scheinbar so minimalistisch-reduktionistisches Werk ist vielfältig anschlussfähig. Man kann hier eine ständige Verschiebung der Zuordnungen beobachten, immer neu entstehende Bezüge zu einigen der kulturellen Hauptströmungen des 20. und frühen 21. Jahrhunderts.

Vom Haus Riehl zum Barcelona-Pavillon

Das Werk von Ludwig Mies van der Rohe, das 1907 mit dem Haus Riehl einsetzt, besteht, was die Realisierungen und nicht die Projekte angeht, bis in die Mitte der 1920er-Jahre aus konventionellen, ja eigentlich konservativen, dabei allerdings außerordentlich sorgfältig detaillierten Bauten, wobei die Affinitäten zu dem fast gleichzeitig publizierten Buch von Paul Mebes über das Bauen *Um 1800* auffällig sind.¹ Eine ernüchterte Klassik wird hier als Alternative zu den langsam verbrauchten Formeln von Historismus und Jugendstil empfohlen; diese Strategie sollte sich, auch bei Peter Behrens, mit dem Mies van der Rohe zu Beginn seiner Karriere einige Jahre zusammenarbeitete, als eines der Eingangstore in die Moderne erweisen. Der avantgardistische Mies entwickelt sich zunächst auf dem Papier und bis in die Mitte der 1920er-Jahre auch parallel zu den konventionellen Villen, die er weiterhin errichtet.

Das prominenteste Beispiel seiner grundsätzlich neuen Auffassung vom architektonischen Raum ist sicher der Barcelona-Pavillon mit der Simultaneität von Umschließung und Öffnung sowie dem reichen Spiel der Reflexionen auf Marmor, Chrom, Glas und Wasser. In einigen Vorträgen, die Mies in der Zeit der Errichtung des Pavillons hielt, wird der Hintergrund seines architektonischen Denkens gegen Ende der Weimarer Republik und kurz vor Übernahme des Bauhausdirektorats deutlich. Dabei haben, wie Fritz Neumeyer herausgearbeitet hat, statt der zu erwartenden Avantgarde-Programmatik etwa der De-Stijl-Gruppe, besonders die Schriften des katholischen Theologen und Kulturphilosophen Romano Guardini Pate gestanden.² Als Mies 1928 in der Berliner Kunstbibliothek über „Die Voraussetzungen baukünstlerischen Schaffens“ sprach, entwickelte er mit

1 Jaeggi 1999: 227–241.

2 Neumeyer 1986.

zahlreichen impliziten Guardini-Zitaten das Bild einer Welt unter der Herrschaft der Technik. Sie befreie den Menschen aus Gebundenheit, überwinde Entfernungen und mache die Welt übersehbar. Durch die Dynamik der Entwicklung aber entsteht ein Problem, das in der Zeit vielfach benannt wird: „Der Mensch ist in einen Wirbel hineingerissen. Jeder Einzelne sucht sich zu behaupten, von sich aus mit den Gewalten fertig zu werden“.³ Doch bevor Mies hier mit einer genauen Analyse oder auch mit einem kulturkritischen Lamento einsetzt, formuliert er ein Programm: „Der entfesselten Kräfte müssen wir Herr werden und sie in eine neue Ordnung bauen, und zwar in eine Ordnung, die dem Leben freien Spielraum zu seiner Entfaltung läßt“.⁴ Stellen nicht, so ließe sich fragen, die räumlichen Eigenschaften des Pavillons, die im gleichen Maß von der Umwelt distanzieren wie zu ihr öffnen, ein labiles Gleichgewicht zwischen extrovertierter Aktivität und Kontemplation her, und damit eben auch, mit den Worten von Mies, zwischen „entfesselten Kräften“ und einer „neuen Ordnung“?

Nun artikuliert der Barcelona-Pavillon das Verhältnis von Ordnung und freiem Spielraum nicht nur in seiner die Gegensätze ausbalancierenden architektonischen Gestalt: Indem Mies van der Rohe an entscheidender Stelle eine Skulptur von Georg Kolbe platzierte, verbindet er sein insgesamt avantgardistisches Raumkonzept direkt mit einem Werk der klassizistischen Moderne, die, gegen die abstrakte Avantgarde, am Menschenbild festhält. Kolbes Frauenfigur mit dem Titel *Morgen* ist kaum denkbar ohne die Anregung des modernen Ausdruckstanzes.⁵ Die Skulptur wurde nicht speziell für den Pavillon geschaffen, sondern entstand bereits 1925. Der Bronzeguss steht auf einer weiten und baumgesäumten Rasenfläche in der architektonisch konservativen Siedlungsanlage der Ceciliengärten in Berlin-Schöneberg gegenüber ihrem Pendant, dem *Abend*, ebenfalls von Kolbe. In Barcelona kam lediglich das mit einem schützenden Anstrich versehene Gipsmodell der *Morgen*-Figur zur Aufstellung. Schon früh wurde gesehen, dass es sich bei dieser etwas überlebensgroßen Figur nicht um Bauschmuck, sondern um einen integralen Bestandteil des Raumkonzeptes handelte. Anthropomorphes interagiert mit abstrakter Geometrie.⁶ Anders als in der steifen und pathetischen architektonischen Rahmung,

3 Mies van der Rohe zitiert in Neumeyer 1986: 364.

4 Mies van der Rohe zitiert in Neumeyer 1986: 365.

5 *Barcelona-Pavillon* 2006: 41.

6 *Barcelona-Pavillon* 2006: 34, 47.

die Wilhelm Kreis 1927 in einer Münchener Ausstellung für das Gipsmodell des *Morgen* realisierte, scheint der Mies-Bau die tänzerische, dabei aber etwas verhaltene Bewegung der Figur aufzunehmen und zugleich zu kanalisieren: Sie steht auf einer spiegelnden Wasseroberfläche und unter offenem Himmel vor den polierten Granitplatten im hinteren „hortus conclusus“ des Pavillons, bleibt aber von vielen Seiten und natürlich aus immer anderem Winkel sichtbar. Der Bau umspielt die neoklassizistische Figur gleichsam, fasst sie ein und gibt ihr zugleich Raum.

Immaterielle Qualitäten

Trotz der Bezüge auf das klassische Erbe und dessen implizit normativen Anspruch wurde Mies van der Rohe in den 1920er-Jahren zum Pionier einer gleichsam metamorphischen Architektur, deren Erscheinungsform nicht eindeutig festgelegt ist. Diese Bauten beziehungsweise Räume verändern sich in Abhängigkeit von Umweltverhältnissen, Energiezufuhr oder Blickwinkel; sie interagieren mit Passanten und Nutzern, nehmen gleichsam mediale Qualitäten an. Das Mittel dazu ist der raffinierte Einsatz von Glas und Licht. Zu erwähnen wären hier die Hochhausprojekte für die Friedrichstraße, die Leuchtwand im Barcelona-Pavillon und die fast zeitgleich konzipierte Medienfassade für das unausgeführte Geschäftshaus der Firma Adam. Auch erhielt Mies 1927 von den deutschen Spiegelglasfabriken den Auftrag, für die Stuttgarter Werkbundausststellung einen Demonstrationsraum zu schaffen. Er unterteilte die einzelnen Raumzonen, indem er Wände aus verschiedenen Gläsern einzog. Der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer nahm das Ergebnis ganz unter dem Gesichtspunkt einer Projektion wahr: „Ein Glaskasten, durchscheinend, die Nachbarräume dringen herein. Jedes Gerät und jede Bewegung in ihnen zaubert Schattenspiele auf die Wand, körperlose Silhouetten, die durch die Luft schweben und sich mit den Spiegelbildern aus dem Glasraum selber vermischen“. Diese Architektur erschien Kracauer als „ungreifbarer gläserner Spuk, der sich kaleidoskopartig wandelt“.⁷ Unter dem Gesichtspunkt der Projektion verwies eine solche Eigenschaft auch auf den „Licht-Raum-Modulator“,

7 Kracauer 1927: 2.

den László Moholy-Nagy fast zeitgleich als Ausdruck der in seinen Augen spezifisch modernen Lust am Virtuellen entwickelte.

Möglichkeitenräume

Das Raumdenden der Zeit kreist um einige zentrale Begriffe. Die Positionen etwa Sigfried Giedions und auch Walter Benjamins treffen sich in dem Wunsch nach Durchlässigkeit und beständiger Durchdringung. Benjamin begreift, wie eine Notiz im *Passagen-Werk* belegt, Durchdringung gleichermaßen als Prinzip der neuen Baukunst und des Films,⁸ wo es auf die Schichtung und Überlagerung mehrerer Raum- und Zeitebenen verweist; auch im Surrealismus sieht er „die Bedeutungen der Dinge oszillieren und ineinander übergehen“.⁹ Giedion hingegen spricht vom „großen, unteilbaren Raum“ und vom „fließenden Übergehen der Dinge“, deren Vermischung „an Stelle von Abgrenzungen“ getreten ist.¹⁰ Der Barcelona-Pavillon und der Glasraum bieten, wenn nicht eine Anregung, so doch eine architektonische Entsprechung zu derartigen Konzepten.

Ein Fließen des Raumes, ein Fallen der Schalen zwischen innen und außen ist auch Gegenstand einer Erfahrung, die dem Helden von Robert Musils 1930 erschienenem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* zuteil wird. Schauplatz dieser einschneidenden Begebenheit ist ein Fenster; Öffnung und Absperrung zugleich, thematisiert Musil es als Gelenkstelle, als Übergang, als ambivalenten Ort. Als Ulrich, der Mann ohne Eigenschaften, aus dem Palais des Grafen Leinsdorf auf einen Demonstrationszug blickt, fühlte er hinter sich:

„das Zimmer mit den großen Bildern an der Wand, dem langen Empireschreibtisch, den steifen Senkrechten der Klingelzüge und Fensterbehänge. Und das hatte nun selbst etwas von einer kleinen Bühne, an deren Ausschnitt er vorne stand, draußen zog das Geschehen auf der größeren Bühne vorbei, und diese beiden Bühnen hatten eine eigentümliche Art, sich ohne Rücksicht darauf, daß er zwischen ihnen stand, zu vereinen. Dann zog

8 Benjamin 1982: 1028.

9 Brüggemann 1996: 450.

10 Giedion 1928: 8–9.

sich der Eindruck des Zimmers, das er hinter seinem Rücken wußte, zusammen und stülpte sich hinaus, wobei er durch ihn hindurch- oder, wie etwas sehr Weiches, rings um ihn vorbeiströmte. „Eine sonderbare räumliche Inversion!“ dachte Ulrich“.

Er weiß nicht, ob die Menschen vor oder hinter ihm vorbeiziehen, was ihm aber auffällt, ist das „Glasige, Leere und Ruhselige“ seines Zustandes.¹¹

Ulrich gibt später selbst einen Hinweis auf die Bedeutung dieses Erlebnisses, als er sich an die Arbeit eines Psychologen erinnert, der zwei Vorstellungsgruppen trennt: das Umfängenwerden vom Inhalt der Erlebnisse und das Umfängen selbst als ein „Raumhaft-“ wie ein „Gegenständlichsein“. Bei dieser Arbeit handelt es sich um den Aufsatz „Über optische Inversion“ des mit Musil befreundeten Gestaltpsychologen Erich Moritz von Hornbostel aus dem Jahre 1922.¹² Zu invertieren bedeutet, in der Wahrnehmung das „Von-innen“ und das „Von-außen“ zu vertauschen. Ulrich liest aus diesem Text, und das ist für das große erotische Experiment des Romans von entscheidender Bedeutung, einen Hinweis auf die „verborgene Einheit des Empfindens“, auf die Möglichkeit der Überwindung der „uralten Doppelform des menschlichen Erlebens“, um schließlich das Getrennte (Mann und Frau, innen und außen) ineinander übergehen lassen zu können. Im Roman führt von hier aus ein Weg in den „anderen Zustand“ der Geschwister, die Utopie einer Kommunikation, in der jedwede Trennung aufgehoben ist, alles in ein Erleben zusammenfließt. Die Überwindung jeder räumlichen Trennung, ein Zusammenfließen der Dinge hatten auch Benjamins und Giedions Darstellungen thematisiert; das führt auf eine übergreifende Sensibilität dieser Generation für entgrenzte Raumbilder und Wechselwirkungen von innen und außen, für neue Gefüge und Beziehungen, wie sie offenbar auch Mies van der Rohe suchte.

Die 1950er-Jahre: Kritik von zwei Seiten

Nach einem etwas irritierenden Zwischenspiel in der NS-Zeit, als aus dem Meister delikater Durchdringungen für einen Moment der Repräsentant

¹¹ Musil 1978: 631–632.

¹² Von Hornbostel 1922: 131–156.

eines „neuen Strebens nach Monumentalität“ zu werden schien, wie Philip Johnson 1933 hoffnungsvoll schrieb, emigrierte Mies in die USA.¹³ Zwischen 1948 und 1951 konnte er die beiden Apartmenthochhäuser am Lake Shore Drive 860–880 in Chicago errichten. Mit ihren Glasfronten und dem von Stockwerk zu Stockwerk wachsenden Abstand vom Erdboden stellen die Wohneinheiten ein Dementi aller traditionellen Hauseigenschaften dar. Gaston Bachelard, der Phänomenologe des Hauses, hätte hier keinen der für ihn grundlegenden „Intimitätswerte“ vorgefunden.¹⁴ Sein Buch über die *Poetik des Raumes* erschien 1957, also zurzeit der Hochblüte der Architektur der klassischen Moderne, auf die es auch negativ bezogen scheint. Bachelard untersucht das Haus als einen „Verband von Bildern, die dem Menschen ... Stabilität beweisen oder vortäuschen“.¹⁵ Seine „Topo-Analyse“ ist wesentlich gebunden an das Ideal des dreiteiligen Hauses mit Keller-, Erd- und Dachgeschoss, zwischen deren Sphären die Treppen vermitteln. „Fahrstühle“, so schreibt er, „zerstören das Heldentum der Treppen“.¹⁶ Sie sind nichts anderes als ein Signifikant der Entdifferenzierung, die der Großstadt zugehörige Form der Bewegung nicht mehr in Häusern, sondern in „übereinandergestellten Schachteln“. Mit diesen sich nur in der Horizontalen erstreckenden Wohnungen ist das Haus aufgelöst als Bezugssystem, das zwischen Ich und Umwelt, zwischen unten und oben vermittelt und einen Kontakt zum Kosmos herstellt. Dass sich mit dem Wandel der Formen des Hauses aber auch die Träumereien von ihm und in ihm verändern könnten, bleibt außer Betracht. Die traditionsbezogene Phänomenologie Bachelards, die das Haus mitten in einen Erde-Kosmos-Bezug stellt, erinnert an Martin Heideggers Nachkriegsphilosophie. Im Licht solcher Anschauungen müssten die übereinander geschichteten Apartments am Lake Shore Drive defizitär erscheinen. Mies könnte demgegenüber darauf verweisen, den Bezug des Hauses zum umgebenden Raum auf neue Weise artikuliert zu haben.

Seine amerikanische Architektur kreist um zwei Grundtypen: Hochhaus und Pavillon. So wie die Lake-Shore-Drive-Apartments ein Musterbeispiel für das Hochhaus sind, so ist es das Farnsworth House, entstanden zwischen 1945 und 1950, für den kleinen Pavillon. Dieses elegante Glashauss

13 Johnson 1982: 38.

14 Bachelard 1975 [1957]: 35.

15 Bachelard 1975 [1957]: 49–69.

16 Bachelard 1975 [1957]: 35.

wirkt nicht behütend; es hat „nichts von der *firmitas* gemauerter Wohnhäuser“.¹⁷ Und dass das Farnsworth House auf Stützen steht, führt auf einen weiteren Topos der konservativen Kritik. So ist einer der zentralen Angriffspunkte in Hans Sedlmayrs antimodernistischem und stark rezipiertem Pamphlet *Verlust der Mitte* die Neigung zur „Entwurzelung“, die der Architektur der Moderne angeblich innewohne. Konkret gesprochen handelt es sich dabei um das Motiv der Lösung vom Erdboden. Was virtuell schwebemächtige Bauten anzeigen, ist nicht nur ein Angriff auf das Tektonische; für Sedlmayr ist hier noch Weiteres impliziert, und zwar die Möglichkeit, „unten und oben zu vertauschen“.¹⁸ Damit aber, mit der Außerkraftsetzung aller stabilen Koordinaten, würden fundamentale Gewissheiten ins Wanken geraten, die Grundlagen jeder Ordnung, ob sie nun in Bezug auf die Schwerkraft oder als Hierarchie des Himmlischen und Irdischen bestimmt sind.

Ähnlich, wenn auch insgesamt sachbezogener, ist die Kritik in Peter Meyers 1947 zuerst erschienener und dann vielfach nachgedruckter *Europäischer Kunstgeschichte*. Hier heißt es konkret auf Mies bezogen: Die gläsernen Wände der Villa Tugendhat seien nur eine praktische, aber keine ästhetische Grenze. Auch ließen die überaus kunstvoll ineinander überfließenden Räume eine Gliederung vermissen – und die verbliebenen „Raumabschnitte“ beschreibt Meyer als „substanzlos, schwerelos, in ihrer Form nicht festgelegt“.¹⁹ Stützen, die, wie es ja in Barcelona und bei den Tugendhats der Fall ist, ohne Basis und Kapitell ausgeführt sind, artikulieren nicht Anfang und Ende, sondern, so eine signifikante Formulierung, „scheinen gleitend im Boden und der Decke zu verschwinden“. Hier verschwimmen also die Begrenzungen, es gibt keine Bezugsmöglichkeiten wie etwa durch anthropomorphe Entsprechungen bei Säulen. Derartige Räume erscheinen Meyer so ort- wie richtungslos, entgrenzt, in jeder Hinsicht zufällig, willkürlich; letztlich artikuliert er ein Fehlen von Anhaltspunkten zur Ausrichtung an vertrauten Maßstäben, auf eine Körperlichkeit, wie sie die Architektur der Vergangenheit aufgewiesen hatte. Der Verzicht auf diese Eigenschaften bedeutet hier nicht wie bei den Apologeten der Moderne Befreiung, sondern erzeugt ein verstörendes Gefühl der Desorientierung.

Während Mies – wird er durch die Optik einer kulturkonservativen

17 Cohen 1995: 92–93; vgl. Sennett 1991: 149–150.

18 Sedlmayr 1988: 97.

19 Meyer 1986: 329–330.

Kritik betrachtet – , als ein Architekt erscheint, der wesentliche Ordnungs- und Gliederungsprinzipien im Weltbezug vernachlässigt, so ist er, bei aller Inspirationskraft, die sein Werk auch weiterhin besitzt, für die neue Architektengeneration nach dem Zweiten Weltkrieg ein Vertreter der klassisch werdenden Moderne, die heroisch einer Vision möglichst vollständiger Kontrolle aller für die Gestaltung relevanten Faktoren nachstrebt. Da, wo die konservative Kritik in spezifischer Weise die Modernität von Mies sichtbar macht, verdeutlicht die Kritik der jungen Avantgardisten die in ihr dennoch eingekapselten Traditionsbezüge. Die Mitglieder des Team X etwa, unter ihnen Aldo van Eyck sowie Peter und Alison Smithson, die mit der Schule in Hunstanton einen eigenen „brutalistischen“ Programmbau errichteten, wollten statt Homogenisierung Differenzierung, statt Perfektion funktionale Angemessenheit, statt großer Lösungen eher kleine.²⁰ Nicht abstrakte Kategorien wie der Raum interessieren, sondern der konkrete Ort, nicht die homogene Zeit, sondern das einzelne Ereignis. Dies alles setzt gegen den distanzierten Heroismus der Moderne das Informelle, Situative, Flexible, das nicht Festgelegte beziehungsweise Mehrdeutige.

Im Gegensatz zu den konservativen Kritikern beziehen sich die Mitglieder des Team X genau von der anderen Seite her auf Mies als Modernisten, denen seine Architektur gerade nicht entdifferenzierend, sondern immer noch zu formal und distanziert erscheint – ein eigentümliches Patt der Argumentationen. Mies aber bleibt Referenzpunkt. Der Grund dafür, dass er von zwei Seiten zugleich unter Kritik gerät, ist vielleicht gerade die prekäre Balance, die Verbindung von Gegensätzlichem in seinem Werk, das in ganz einzigartiger Weise vom Wunsch nach Ordnung und Stabilisierung und genauso von dem gegenläufigen nach Öffnung, freiem Fluss und Veränderungsmöglichkeit charakterisiert ist.

Aufbruch ins Neue. Die großen Hallen und das Erhabene im „Space Age“

Der „amerikanische“ Mies entwickelte sich weiter und erarbeitete in jenen Jahren einen Raumtyp, der als grundsätzlich neu verstanden werden kann

²⁰ Banham 1966: 70–71; Frampton 1983: 230–231.

und der sich darüber hinaus mit aktuellen künstlerischen und kulturellen Strömungen verbindet. Dabei handelt es sich um die großen Pavillons, faktisch große Hallen, die er für ganz verschiedene Zwecke entwarf. Zum Anstoß wurde eine Fotografie der weitgestreckten und im Innern stützenfreien Montagehalle einer Flugzeugfabrik des innovativen Industriearchitekten Albert Kahn. Mies verwendete 1942 das Foto als Basis für eine Collage, fügte unter das stählerne Deckengerüst eine Decke ein, gliederte den Raum durch einige Wandelemente und wies das Ergebnis als „Projekt einer Konzerthalle“ aus. Er verwirklichte dieses Konzept von 1950 bis 1956 mit der Crown Hall auf dem Gelände des IIT in Chicago: eine Bänderkonstruktion auf Außenstützen mit untergehängtem Dach und gläserner Haut – das ist der universale Raum, jeder Nutzung offen. Der Verzicht auf innere Grenzen erlaubt zudem eine frei ausgreifende Interaktion der Nutzer, so wie dies zeitgleich auch die Verfechter der Großraumbüros propagierten; mit den umlaufenden Glaswänden aber ließ Mies zugleich auch die Grenzen zum Außen beinahe verschwinden.

In gegenüber der Crown Hall erweiterten Dimensionen projektierte er 1953 für Chicago eine Convention Hall. Im Inneren wäre dabei, so Franz Schulze, ein merkwürdiger Umschlag in der Raumwahrnehmung eingetreten: „Die Convention Hall war eine großartige Darbietung von Rationalität durch konstruktive Mittel, überwältigend im Maßstab und doch reduktiv vereinfacht in der Form, was alles in allem den Effekt von Irrationalität erzeugte“.²¹ In wieder kleinerem Maßstab entstand dann als der letzte eigenhändig entworfene Bau, die Neue Nationalgalerie in Berlin. Abgeleitet von einem Projekt für die Firma Bacardi auf Kuba (das mit der Machtübernahme Castros nicht weiter verfolgt werden konnte), erhebt sie sich als Solitär auf einem granitbedeckten Podium, halb Tempel, halb minimalistische Struktur. Die große Halle stellt primär ihre eigene Leere aus. Um diesen Eindruck zu bewahren, sind Eingangstüren, Garderoben und die Treppen ins Untergeschoss visuell so weit wie möglich marginalisiert. Die Leere weist Qualitäten des Erhabenen auf: ein streng geordneter Raum, dessen Koordinaten dennoch schwer zu greifen sind. Abends wird das große Stahldach inszenatorisch erhellt: Das Licht kommt von

21 Schulze 1989: 12. [Dt. Übers.: L.R.]

oben aus kaum sichtbaren Quellen, wird vom Granitboden reflektiert und beleuchtet so auf schwer greifbare Weise die Decke. Wer am beleuchteten Bau vorbeifährt, sieht keine Glaswände mehr, sondern nur ein leuchtendes Bodenfeld und darüber sanft schimmernd das Deckenraster schweben.

Die großen Pavillons korrespondieren auf ihre Weise auch mit dem kulturellen Kontext der Entstehungsjahre. Das sogenannte Space Age der 1960er- und frühen 1970er-Jahre des 20. Jahrhunderts mit dem Wunsch nach perfektionierter Großtechnologie und immer weiterem Raumausschritt ist in architektonischer Hinsicht durch eine Häufung großräumiger Strukturen charakterisiert, ob man nun das Klinikum in Aachen nimmt, den neuen Pariser Flughafen Charles de Gaulle oder die „Megastructures“ der japanischen Metabolisten. Die Hallen von Mies van der Rohe gehören mit in dieses Feld, auch wenn es ihm um einen Grad der Durcharbeitung geht, der den jüngeren Avantgardisten eher fernliegen mag. Aber Renzo Piano etwa verwies auf die Anregung, die vom universalen Raum der Nationalgalerie auf das Konzept des Centre Pompidou ausging.

Dies wäre der eine Strang; der zweite führt in das Raumbild der Künste der Zeit, das ebenfalls durch ein Bewusstsein für Größe, Weite und Entgrenzung geprägt scheint. In den 1970er-Jahren entstehen die großen Werke der Land-Art, die genau mit diesen Eigenschaften operieren und dazu mit orthogonalen Gestaltmodellen, wie sie ja auch für die Architektur von Mies charakteristisch sind. Walter De Marias *Lightning Field* in der Wüste von Arizona ist ein kilometerweites Raster von Stahlstäben, eine erhabene Struktur rechtwinkliger Ordnung, die, wenn der Blitz in sie einschlägt, in ein chaotisches Energiefeld umschlägt. Darum geht es Mies gewiss nicht; aber ein Umschlag anderer Art lässt sich auch in der Nationalgalerie erleben – das Stehen auf der weiten Fläche polierten Granits unter dem auf seinen schlanken Stützen schwebenden schwarzen Deckenraster, im „richtungsneutralen Kontinuum“,²² also der oberen Halle, vermag für einen kurzen Moment koordinative Irritationen, einen leisen Schwindel auszulösen (ähnlich wie die Farbfelder auf Barnett Newmans *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue IV*, die im Untergeschoss der Neuen Nationalgalerie zu sehen sind).

22 Tegethoff 1996: 442–443.

Wege in die Gegenwart

Als anlässlich seines hundertsten Geburtstags, 1986, auch der Barcelona-Pavillon rekonstruiert wurde, war dies eine der Initialzündungen für eine neue Phase der Mies-Rezeption. Jetzt wurden vor Ort Qualitäten wieder erlebbar, die durch die bis dahin allein verbreiteten alten Schwarz-Weiß-Fotografien verschüttet waren; der Bau erschien nicht mehr nur als elegantes Produkt der Moderne, sondern auch als Inszenierung: „Die reinliche Glätte der Oberflächen“, heißt es 1989, „belebt und erregt sich beim Durchschreiten. Farbigkeit und siderische Ornamentik des Marmors, Sichtbrechungen in den Glasflächen, zitternde Lichtechos zwischen Wasserspiegel und Putzdecke, Rückspiegeleffekte der Chromstahlstützen: Ein Repertoire von Verhüllungen [...], als wäre der puristische Rohbau nur ein Vorwand [...] für das vieldeutige Mysterienspiel von Werkstoff, Bewegung und Licht“.²³ Hier taucht ein Virtuose des Virtuellen auf.

An der gegenwärtigen Mies-Rezeption sind nicht nur Architekten, sondern wesentlich auch Künstler beteiligt. Dabei wird Mies als Erzeuger uneindeutiger, nicht determinierter Raumwirkungen immer wichtiger. Für das neue Interesse spielt offensichtlich auch der Aufstieg der Informationstechnologie eine Rolle, das große Zeitthema wandelbarer virtueller Welten, das eben auch die entgrenzte Unkörperlichkeit seiner Architektur wieder anders lesbar macht. Mit der Arbeit *OH*, nach 2001 für einige Jahre in der oberen Halle der Berliner Neuen Nationalgalerie präsentiert, suchte Jenny Holzer die kaleidoskopischen Qualitäten des großen miesschen Glasraumes auszureizen.²⁴ Für den Betrachter, der in der leeren Halle stand, schienen sich die Schriftzüge der Leuchtdiodenbahnen durch die Reflexion an den Glaswänden ins Endlose fortzusetzen. Der Innenraum des Museums, die hinausströmenden Leuchtbahnen und die Lichter der um das Gebäude zirkulierenden Großstadt durchdrangen sich virtuell. Holzers Arbeit erst brachte inhärente, aber bis dahin Potenzial gebliebene Eigenschaften des Gebäudes zur Erscheinung.

Um die Frage der Grenze in der miesschen Architektur, um den präzise gefassten Raum, der zugleich vollständig durchlässig erscheint, ging

²³ Auer 1989: 48.

²⁴ Kuhn 2001.

es auch in einem Projekt des japanischen Architekturbüros Sanaa. Die Pritzker-Preisträger, an fließender, entkörperlichter, nicht determinierter Architektur interessiert, richteten Ende 2008 eine Installation im Barcelona-Pavillon ein, die dessen Gestalteigenschaften gleichsam über-artikulierte, in dem sie in den rechtwinkligen Raum eine transparente Spirale aus Acrylglas hineinstellten.²⁵ Die zusätzlich so eingesetzten Reflexionen ließen den sorgfältig ausbalancierten Raum sanft auseinandergleiten und machten auf diese Weise das Immaterielle seiner Architektur zum eigentlichen Thema. Sanaas Installationsgrundriss ließe sich auch mit einer kleinen Skizze von Mies kontrastieren, die 1964 im Kontext der Arbeit an der Neuen Nationalgalerie entstand: ein ruhiges Quadrat und die Turbulenzen einer kreisenden Spur.²⁶ Die Architektur rahmt freie Bewegung, Mies zeigt einen Raum, der selbst fest ist und zugleich einem Fließen Platz gibt.

Während die Arbeiten von Holzer und Sanaa vorhandene Räume von Mies zum Ausgangspunkt nehmen, scheint in einem Hauptwerk von Toyo Ito ein Versuch vorzuliegen, bestimmte Eigenschaften von dessen Architektur zum Ausgangspunkt eines neuen Raumkonzeptes zu machen. Ito stellt seine Arbeit unter den Leitbegriff „Blurring Architecture“. Dabei geht es ihm – mit Blick auch auf die Potenziale des Informationszeitalters – um die Ausbildung von „weichen Grenzen“,²⁷ um Bauten beziehungsweise Räume, die keine feste Form haben, sondern verändert werden können. Er geht von einem Konzept der „two bodies“ aus: Wie ein Mensch habe auch ein Gebäude zwei Körper, einen realen, der aus seiner materiellen Präsenz besteht, und einen fiktiven, dessen Umriss „durch die Information bestimmt wird, die an ihn gerichtet wird oder die er empfängt“.²⁸ In einer Gesellschaft, die von Informationssystemen durchdrungen ist, sind somit auch Gebäude zunehmend „Körper im Fluss“.

Seine Mediathek, die 2001 im japanischen Sendai eröffnet wurde, erscheint als ein solches Gebilde: Zwölf „Tubes“, filigran wirkende durchbrochene Stützen, leicht unregelmäßig geformt und angeordnet und durch alle Etagen laufend, tragen die einzelnen Ebenen des von einem Glasvorhang umgebenen Baus. Sie sind Tragwerk, Erschließungskerne und zugleich Energie- und Lichtversorger. Künstliche Beleuchtung macht den

25 Costa 2010.

26 Böhringer 2006: 14–15.

27 Ito 1999: 58.

28 Siehe Pawley 1996: 215.

29 Ito zitiert in Pawley 1996: 209; vgl. Prestinzenza Puglisi 1999: 26.

30 Muschamp 2001.

transparenten Bau zu einer veränderlichen Erscheinung farbigen Lichtes; er präsentiert sich körperlos – beziehungsweise so, als würde Licht einen Datenstrom substituieren. Solche Bauten sind nicht mehr über eine greifbare und festgelegte Form definiert, sie werden gleichsam polymorph.

Gleitende Übergänge sieht Ito auch bei Mies, der deswegen für ihn zur entscheidenden Inspiration wurde; er glaubt allerdings, dass dessen Architektur nach den Transparenz- und Reflexionsspielen des Barcelona-Pavillons ihr „fließender Charakter“ verloren gegangen ist, so „als wäre die Flüssigkeit zur festen Masse erstarrt“. Er selbst hingegen sieht sich weiterhin „auf der Suche nach der zerstörten, erotisch wirkenden, sich auflösenden Architektur“,²⁹ und auch Mies bleibt ihm interessant wegen der Spannung zwischen Grenzsetzung und Verschmelzung, zwischen strenger separierender Ordnung und alle Unterscheidungen überspielenden Licht- und Materialwirkungen. Also auch hier machen die delikate interagierenden materiellen und immateriellen Bestandteile seiner Architektur den vermeintlichen „Feldmarschall der Vernunft“³⁰ zum Anknüpfungspunkt für neue ästhetische Fragestellungen, bei denen es um mögliche Wechselwirkungen des Festen und des Ephemeren geht. Und so findet sich Mies heute und in seiner vorläufig letzten Inkarnation inmitten der fluiden Verhältnisse der digitalen Welt.

×

Christoph Asendorf

is Professor of Art and Art Theory at the Europa-Universität Viadrina in Frankfurt an der Oder. After having worked at the Universität der Künste Berlin and the Bergische Universität Wuppertal he was a fellow at the Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften an der Kunstuniversität Linz, Vienna in 2004–05 and senior fellow at the Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie an der Bauhaus-Universität Weimar (IKKM) in 2009–10. His research focuses on art in modern civilization, the history of spatial perception, and the iconography of industrialization. His publications include *Batteries of Life: On the History of Things and their Perception in Modernity* (1993), *Super-Constellation: Flugzeug und Raumrevolution* (1997), and *Knoten des zwischenmenschlichen Netzes—Über Architektur und Kommunikation* (2007).

×

Christoph Asendorf

ist Professor für Kunst und Kunsttheorie an der Europa-Universität Viadrina in Frankfurt an der Oder. Nach Tätigkeiten an der Universität der Künste Berlin und der Bergischen Universität Wuppertal war er 2004/05 Fellow am Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften an der Kunstuniversität Linz, Wien, und 2009/10 Senior Fellow am Internationales Kolleg für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie an der Bauhaus-Universität Weimar (IKKM). Schwerpunkte seiner Forschung sind die Kunst in der modernen Zivilisation, die Geschichte der Raumwahrnehmung und die Ikonografie der Industrialisierung. Zu seinen Publikationen zählen *Batterien der Lebenskraft – Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert* (1984), *Super-Constellation. Flugzeug und Raumrevolution* (1997) sowie *Knoten des zwischenmenschlichen Netzes – Über Architektur und Kommunikation* (2007).



× Image / Bildquelle
www.lstdibs.com

Asendorf

References — Literatur

- × Auer, Gerhard. 1989. „Begehrlicher Blick und die List des Schleichers“, *Daidalos* 33: 36–53.
- × Bachelard, Gaston. 1957. *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France.
- EN: 1964. *The Poetics of Space*. New York: Orion Press.
- DE: 1975. *Poetik des Raumes*. Frankfurt am Main: Ullstein.
- × Banham, Reyner. 1966. *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* New York: Reinhold.
- DE: 1966. *Brutalismus in der Architektur*. Stuttgart: Krämer.
- × Benjamin, Walter 1982. *Das Passagenwerk*, Gesammelte Schriften, Bd. V. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- EN: 1999. *The Arcades Project*, translated by Howard Eiland/ Kevin McLaughlin. Cambridge, MA: Belknap Press.
- × Berger, Ursel/Thomas Pavel, Hg. 2006. *Barcelona-Pavillon. Mies van der Rohe und Kolbe, Architektur und Plastik*. Berlin: Jovis.
- × Boehm, Gottfried. 1990. „Ikonoklastik und Transzendenz“. In: Wieland Schmied, Hg. *GegenwartEwigkeit*. Stuttgart: Cantz, 27–34.
- × Böhringer, Hannes. 2006. „Die Neue Nationalgalerie und das Alte Museum“, *M – Mies Haus Magazin* 2.
- × Brüggemann, Heinz. 1996. „Walter Benjamin und Sigfried Giedion oder die Wege der Modernität“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 70 (3): 443–474.
- × Cohen, Jean-Louis. 1995. *Mies van der Rohe*. Berlin: Birkhäuser.
- × Costa, Xavier, ed. 2010. *Sanaa – Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa, Intervention in the Mies van der Rohe Pavilion*. Barcelona: Actar.
- × Frampton, Kenneth. 1980. *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames and Hudson.
- DE: 1983. *Die Architektur der Moderne*. Stuttgart: DVA.
- × Giedion, Sigfried. 1928. *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton*. Leipzig: Klinkhardt & Biermann.
- EN: 1995. *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*, translated by J. Duncan Berry. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- × Ito, Toyo. 1999. „Blurring Architecture.“ In: Schneider, Ulrich/ Marc Feustel, eds. *Toyo Ito: Blurring Architecture*. Milano: Charta.
- × Jaeggi, Annemarie. 1999. „Traditionell und modern zugleich“, *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 26: 227–241.
- × Johnson, Philip. 1982. *Texte zur Architektur*. Stuttgart: DVA.
- × Kracauer, Siegfried. 1927. „Das neue Bauen“, *Frankfurter Zeitung*, 31. Juli.
- × Kuhn, Nicola. 2001. „Die Lichtzeichnerin“, *Der Tagesspiegel*, 3. Februar.
- × Meyer, Peter. 1986. *Europäische Kunstgeschichte 2*, München: Beck.
- × Muschamp, Herbert. 2001. „Mies' Dreams with Windows“, *New York Times*, 24. Juni.
- × Musil, Robert. 1978. *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek: Rowohlt.
- EN: 1995. *The Man Without Qualities*, translated by Sophie Wilkins / Burton Pike. New York: Knopf.
- × Neumeyer, Fritz. 1986. *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort*. Berlin: Siedler.
- EN: 1991. *The Artless Word: Mies van der Rohe on the Building Art*, translated by Mark Jarzombek. Cambridge, MA: MIT Press.
- × Pawley, Martin. 1996. „Architektur im Kampf gegen die neuen Medien“, *Kunstforum* 133: 209–215.
- × Prestinzenza Puglisi, Luigi. 1999. *HyperArchitecture*, Basel: Birkhäuser.
- × Roth, Marie-Louise. 1972. *Robert Musil – Ethik und Ästhetik*. München: List.
- × Schulze, Franz, ed. 1989. *Mies van der Rohe: Critical Essays*. Cambridge, MA: MIT Press.
- × Sedlmayr, Hans. 1988 [1948]. *Verlust der Mitte. Die bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*. Frankfurt am Main: Ullstein.
- EN: 1957. *Art in Crisis, the Lost Center*. Translated by Brian Battershaw. London: Hollis & Carter.
- × Sennett, Richard. 1990. *The Conscience of the Eye: The Design and Social Life of Cities*. New York: Norton.
- DE: 1991. *Civitas*. Frankfurt am Main: Fischer.
- × Tegethoff, Wolf. 1996. „Vom ‚modernen‘ Klassizismus zur klassischen Moderne“, in: Gottfried Boehm / Ulrich Mosch / Katharina Schmidt, Hg. *Canto d'Amore. Klassizistische Moderne in Musik und bildender Kunst 1914–1935*, Basel: Benteli, 442–451.
- × von Heydenbrand, Renate. 1966. Die Reflexionen Ulrichs in Robert Musils Roman „Der Mann ohne Eigenschaften“. Münster: Aschendorff.
- × von Hornbostel, Erich Moritz 1922. „Über optische Inversion“, *Psychologische Forschung* 1: 130–156.