

Fritz Neumeyer

Ein Raum für die Entfaltung des Geistes Mies van der Rohe Nationalgalerie in Berlin

Unter den Glückwünschen und Grußadressen, die den 1938 nach Chicago emigrierten Architekten Ludwig Mies van der Rohe am 27. März 1961 erreichten, befand sich auch ein Brief aus Berlin, der den Jubilar sicher auf besondere Weise erfreute. Der Senator für Bau- und Wohnungswesen, Rolf Schwedler, gratulierte Mies zu seinem 75. Geburtstag und sprach dabei zugleich den entschiedenen Wunsch aus, den Meister für die Errichtung eines Bauwerks aus seiner Hand in Berlin gewinnen zu können. Drei mögliche Projekte wurden Mies unterbreitet: »1. Museumsplanung im Raum des Schlosses Charlottenburg, 2. Entwicklung eines *forum academicum* für die Freie Universität in Dahlem, 3. Entwicklung eines Kulturzentrums im Raum Matthäikirchplatz – Kemperplatz.« Für das letztere Projekt, bei dem es vorderhand um ein Haus für die senats-eigene »Galerie des 20. Jahrhunderts und Kunstaussstellungen« ging, entschied sich Mies.¹

Mies und Berlin: »... im Einklang mit der Schinkelschen Tradition«

Seit dem gescheiterten Auftrag zum Bau der Villa Kröller-Müller bei Den Haag von 1912 war Mies mit Bauherren vertraut, die umfangliche Kunstsammlungen in ihren Privathäusern angemessen unterzubringen gedachten. Mit dem Entwurf zu einem »Museum of Modern Art«, der unter der Bezeichnung »Museum for a Small City« 1943 veröffentlicht wurde, hatte Mies zudem erstmals seine

eigenen konzeptuellen Vorstellungen für die architektonische Präsentation von Kunstwerken entwickelt und sich grundsätzliche Gedanken über den Sinn und die Aufgabe eines modernen Museums gemacht. Der Erweiterungsbau für das Museum of Fine Arts in Houston, der Cullingham Wing (1954–58), bot erstmals eine Gelegenheit, entsprechende Vorstellungen ansatzweise in die Praxis umzusetzen. Zu dem Zeitpunkt, als die Berliner Offerte Mies erreichte, befasste er sich zudem mit dem Projekt für ein Georg-Schäfer Museum in Schweinfurt (1960–62), das scheiterte, dessen Grundkonzept in abgewandelter Form jedoch auch für Berlin nützlich werden konnte.

Dass Mies sich in der Standortwahl einer möglichen »Museumsplanung« nicht für den »Raum des Schlosses Charlottenburg«, sondern für den »Raum Matthäikirchplatz – Kemperplatz« entschied, ist unschwer nachzuvollziehen: Nur wenige hundert Meter von hier entfernt hatte sich von 1912 bis zur Emigration 1938 sein Büro in einem Mietshaus Am Karlsbad 24 befunden. Hitlers Planungen für die »Welthauptstadt Germania« und die Kriegszerstörungen hatten dieses Stadtareal am Rande des Tiergartens, nahe dem großstädtisch-quiriligen Potsdamer und Leipziger Platz, in eine Stadtbrache der Nachkriegszeit nahe der Sektorengrenze verwandelt. Diesem städtischen Vakuum durch einen modernen Museumsbau zu architektonischer Signifikanz und neuer städtebaulicher Identität zu verhelfen, dürfte Mies verlockender erschienen sein, als in die Nachbarschaft des Charlottenburger Schlosses zu treten.

Mies erhielt ohne Umschweife den Auftrag seiner Wahl. Es war politischer und auch von den Medien öffentlich unterstützter Wille, ihn, als den in vielen Augen bedeutendsten deutschen Vertreter der zeitgenössischen modernen Architektur, in einem Akt geistiger Wiedergutmachung durch einen Auftrag in seine Heimat und insbesondere nach Berlin zurückzuholen: in jene Stadt, die für ihn von 1906 bis 1938 Lebensmittelpunkt ebenso wie geistige und architektonische Heimatstadt geworden war.

Hier verbrachte Mies seine Lehrjahre als Mitarbeiter in den Ateliers von Bruno Paul und Peter Behrens und kam mit der Berliner Architekturtradition sowie den künstlerischen Reformbestrebungen der Jahrhundertwende in Berührung. Hier stieg er in den Zwanzigerjahren zu einem der führenden modernen Architekten in Europa auf, der internationale Anerkennung fand. Ohne Aussicht auf Bauaufträge entschied sich Mies 1938 im Alter von 52 Jahren Berlin zu verlassen und nach Chicago zu übersiedeln.

Den Berliner Ausstellungsbau hat Mies offenbar auch als eine Verpflichtung empfunden, auf deutschem Boden eine Art demonstrativer Summa seines Könnens und seiner in Amerika entwickelten Auffassung von der Stahl- und Glas-Architektur zu geben. Daneben scheint Intention gewesen zu sein, diesen

Bau auch architektonisch auf Berliner Boden zu beziehen. So kann man es den einleitenden Bemerkungen entnehmen, mit denen Mies seinen Entwurf einer »Galerie des 20. Jahrhunderts« in der Präsentationsmappe von 1963 erklärt. Die vorgeschlagene Ausstellungshalle »auf einer repräsentativen Museumsterrasse«, die »das Museum überdeckt und sich nach Westen hin zu einem Museums-garten öffnet«, erlaube, so Mies, »einen klaren und strengen Bau, von dem ich glaube, dass er im Einklang mit der Schinkelschen Tradition Berlins steht«.²

Mies kehrte mit diesem Bau in die Berliner Architekturgeschichte und damit gleichsam auch zu sich selbst zurück; denn zur »Schinkelschen Tradition Berlins«, auf die Mies sich bezieht, gehörte er schließlich selbst; mehr noch, es war Mies, der, wie kein anderer moderner Architekt, die Schinkel-Rezeption im 20. Jahrhundert fortschrieb.

Bereits aus den Anfängen des jungen Architekten Ludwig Mies, der 1905 von Aachen nach Berlin zog und im Oktober 1908 als Mitarbeiter in das Büro von Peter Behrens eintrat, ist der Name Schinkel nicht wegzudenken. Durch Behrens, den die Kritik zu dieser Zeit als Modernisierer des Schinkelschen Erbes feierte, kam Mies mit den Bauten von Schinkel in Berührung; diese sich an den Wochenenden anzusehen, gehörte offenbar zu den selbstverständlichen Pflichten eines jeden Behrens-Mitarbeiters.

Welche Spuren diese Begegnung bei Mies hinterlassen hat, zeigt das Haus Perls, der zweite Bau, den der 24-jährige Architekt 1910 selbstständig errichtete. Bei aller Abstraktion ist es eine unverkennbare Schinkel-Huldigung mit auffälligen Bezügen zu dessen Pavillon am Schloss Charlottenburg oder etwa zum Landhaus in Glienicke. Es ist erstaunlich, mit welcher Souveränität der junge Mies architektonisch gestaltete. So treten die dünnen Putzrahmen der Fenster nur knapp hinter die Fassadenoberfläche zurück, um ein feines Relief mit Schattenriss zu erzeugen. Und in den Brüstungen der eleganten französischen Fenster des Obergeschosses zeigt Mies seine Freude am freien Umgang mit historischen Formen, die hier vom Geländer in Schinkels Museum am Lustgarten inspiriert sein konnten.

Das Haus Perls war auch das erste Haus von Mies, das eine exquisite Kunst-sammlung nicht nur zu verwahren, sondern auch, wie in einem privaten Museum, in den Räumen des Erdgeschosses zur Schau zu stellen hatte. In dem strengen U-förmigen Grundriss waren der stark durchfensterte Saal an der Süd-seite und der Gartensaal mit seiner Loggia hierfür insbesondere vorgesehen.

Der mit Mies gleichaltrige, jugendliche Bauherr Hugo Perls war Philosoph, Jurist und privater Kunstsammler. Seine Kollektion befand sich zwar noch in ihren Anfängen, war aber in Kennerkreisen offensichtlich bereits ein Begriff. Die ersten Werke Picassos, aus Paris im Sommer 1909 nach Berlin mitgebracht,

machten die alte Wohnung von Hugo Perls zum Anziehungspunkt für Eingeweihte. In seinen Lebenserinnerungen von 1962 schrieb er: »Bald regte es sich unter unserem Dach. Künstler kamen, einer brachte den anderen. [...] Und so erschien eines Abends Ludwig Mies van der Rohe. [...] Er sprach nicht viel, die wenigen Dinge, die er sagte, schienen einleuchtend.« Perls bescheinigte seinem Architekten »scharfe Überzeugungen«. Das führte wohl »zu manchem liebenswürdigen Scharmützel«, aber offenbar zu keinem regelrechten Zerwürfnis; selbst dann nicht, als der Bauherr den Gartensaal mit Wandbildern von Max Pechstein ausmalen ließ. Was Architekten und Bauherrn miteinander verband, umschrieb Hugo Perls mit dem Satz: »Und so trafen wir uns in unserer Freude an Schinkel.«³

Auch als in den Zwanzigerjahren die äußere klassizistische Formsprache längst irrelevant geworden war, wurde Mies noch die Erbfolge Schinkels zugesprochen. Paul Westheim lobte 1927 Mies wegen seiner Grundrisse, die eine »Zirkulation, die von Raum zu Raum führt«, und das »Ineinandergreifen der einzelnen Räume« ermöglichten. Er betrachtete ihn als einen »der begabtesten, weil ursprünglichsten Schinkel-Schüler«, der »zu dem spezifisch Architektonischen in Schinkel« vordrang. 1924 hatte Mies beim Landhaus in Backstein in Potsdam-Neubabelsberg dieses offene Grundriss-Konzept, das auf der Verbindung von maximal drei Wandscheiben aufbaut, erstmals im Entwurf dargestellt.

Die Mies'schen Raumschöpfungen mit ihren Kompositionsprinzipien von Symmetrie und Asymmetrie, dem Wechsel von Abgeschlossenheit und freier Aussicht erschienen Philip Johnson so eng mit den Schinkel'schen Landhäusern verwandt, dass er einen Vortrag über Mies im Jahr 1961 »Karl Friedrich Schinkel im zwanzigsten Jahrhundert«⁴ betitelte.

In der Tat hat Mies wie kein anderer deutscher Architekt der Moderne aus dieser Tradition auf subtile Art und Weise geschöpft. Doch die Bindung an diese Überlieferung war für ihn kein Hindernis, architektonisches Neuland zu betreten und seine Vorstellungen von gestalterischer und räumlicher Freiheit zu verwirklichen.

Moderne Baukunst: Von der Haut- und Knochenbauweise zur Stahl- und Glasarchitektur in klassischer Vollendung

Der erste Schritt in die Freiheit bestand für Mies nach 1919 in der Abkehr von allen künstlerischen Konzepten und in der strikten Hinwendung zur Konstruktion, genauer zur modernen Skelett-Konstruktion. Sie diente Mies dazu, mit den alten Formen und Begriffen, die sich über die Architektur gelegt hatten, zu

brechen. Mit seiner apodiktischen Theorie von der Haut-und-Knochen-Bauweise ging Mies 1922 bis an die Grenze dessen, was an architektonischer Auflösung überhaupt möglich ist. Architektonische Form sollte nach den Worten von Mies allein durch Zweckerfüllung und rationalen Materialeinsatz bestimmt sein, nicht durch irgendeine von außen an das Bauen herangetragene »ästhetische Spekulation«. Aufgabe des modernen Baukünstlers sei es vielmehr, sich nicht um die Form, sondern um den konsequenten, zweckmäßigen Einsatz moderner Materialien und zeitgemäßer technischer Verarbeitungsbedingungen zu kümmern.⁵ In dieser kunstlosen Arbeitsweise, die von selbst zur Form führen würde, lag für den Mies der frühen Zwanzigerjahre das Versprechen einer neuen Baukunst.

In der zweiten Hälfte der Zwanzigerjahre gab Mies diese radikal-materialistische Position auf und setzte Prämissen idealistischer Natur. 1924 trat er noch voller Überzeugung für eine grundlegende Umgestaltung des Bauwesens im Zeichen der Industrialisierung ein, an die er die Hoffnung einer selbsttätigen Lösung der sozialen, wirtschaftlichen und künstlerischen Fragen knüpfte. Drei Jahre später erschien der technische Fortschritt bereits in einem ganz anderen Licht. Als Leiter der Stuttgarter Werkbundsiedlung auf dem Weißenhof, die eine Demonstration für Rationalisierung und Typisierung im Wohnungsbau sein sollte, sprach Mies davon, dass Rationalisierung und Typisierung nur »Schlagworte« seien, die nicht das Wesentliche, sondern nur Teilprobleme beträfen. Damit stellte er sich in scharfen Gegensatz zu anderen Vertretern des Neuen Bauens wie Walter Gropius oder Ernst May, die ihre Aufgabe gerade darin sahen, diese Methoden auf das Neue Bauen anzuwenden.

Gleich im ersten Satz seines Vorworts zum amtlichen Katalog erklärt Mies: »Es ist nicht ganz zwecklos, heute ausdrücklich hervorzuheben, daß das Problem der neuen Wohnung ein baukünstlerisches Problem ist, trotz seiner technischen und wirtschaftlichen Seite.« Deshalb erscheine es notwendig, »die gestellten Aufgaben aus der Atmosphäre des Einseitigen und Doktrinären herauszuheben.«⁶ Die Abbildungen des Massenmodells für die Stuttgarter Siedlung sprachen für sich: Sie zeigen eine fast mediterran anmutende Agglomeration von Bauten, aber nichts, was den Eindruck von einem Städtebau der Serienproduktion erweckte.

Nicht in der genormten Verteilung von Raum nach den neuen technischen Prinzipien der Massenproduktion, wie sie sich im Siedlungsbau der Zeit anbahnte, sondern in der »Neugruppierung des Raumes um das Leben« sah Mies nun die eigentliche Aufgabe des modernen Architekten.⁷ War dieser noch 1924 der blinde Erfüllungsgehilfe des Zeitgeistes, so wird er jetzt zum Gestalter, der den objektiven Kräften eine geistige Zielsetzung gibt. Erst als »räumlicher Voll-

zug geistiger Entscheidung« – so die Mies'sche Definition von Baukunst von 1928 – erhält das Bauen seinen kulturellen Wert, nicht als zwangsläufiger Ausdruck materieller und technischer Bedingungen.⁸

Diese Umwertung hatte ihre eigenen architektonischen Konsequenzen. Das konstruktive Skelett war nicht mehr nur das rationale anatomische Ideal, das architektonisch zum Ausdruck gebracht werden sollte; wichtiger erschien jetzt die immanente »technische« Leistung moderner Konstruktionen, durch ein neues Verhältnis von Umschließung und Öffnung auch ein neues Maß an räumlicher Freiheit möglich zu machen. Anders gesagt, das architektonische Raumerlebnis war für Mies wichtiger als die ästhetische Selbstdarstellung der Konstruktion geworden.

Erklärte Mies 1922 die Architektur zur ästhetischen Funktion der Konstruktionserscheinung, so wandelte sie sich gegen Ende der Zwanzigerjahre zur ästhetischen Funktion der Raumerfahrung. Der Barcelona-Pavillon von 1929 und das Haus Tugendhat in Brünn von 1930 sind die herausragenden Belege für diese Umwertung. In beiden Bauten zeichnet sich im Grundriss eine Transparenz als räumliche Qualität ab, wie sie bisher nur das Kennzeichen der umhüllenden Glashaut gewesen war. In Verbindung mit den Glaswänden erzeugen frei im Konstruktionsraster aufgestellte Wandscheiben aus Travertin und Marmor eine Raumsuggestion, die auf faszinierende Weise zugleich offen und begrenzt erscheint.

Auf amerikanischem Boden begann mit dem Bau des Farnsworth-Hauses um 1950 ein Prozess der Entleerung des Raumes, verbunden mit der geduldigen Arbeit der Kultivierung und Verfeinerung des ästhetischen Potenzials der Stahlkonstruktion. Bis auf letzte, symbolische Relikte wird die Wand im Inneren der Bauten reduziert. Die nur in wenigen Punkten den Boden berührende und nach außen an die Dachkanten verlegte Tragstruktur bietet einen stützenfreien Innenraum mit dem größtmöglichen Maß an räumlicher Freiheit der Bewegung und höchster Flexibilität der Nutzung. Der Baukörper selbst reduziert sich auf einen universalen räumlichen Rahmen von unspezifischer Funktion. Die optische Grenze zwischen Innen und Außen fällt durch die allseitige Verglasung. Innen und Außen rücken nah aneinander; der Raum weitet sich für die Empfindung.

Nach dem Zweck und dem daraus resultierenden Rang der Bauaufgabe, ihrem geistig-kulturellen Wert, richtet sich sodann der Grad der architektonischen Veredelung dieses Typus in Proportionen, Profilen und Details; dazu kommt die mehr oder minder starke Ausprägung eines Sockels, auf dem die Hallen-Konstruktion fast immer ruht. Zusammen bestimmen diese Komponenten auch die mehr oder weniger deutlichen klassischen Anklänge. Zu dieser

Anmutung trägt auch die für Mies selbstverständliche Verwendung von opulenten Materialien wie Marmor oder Travertin – die der moderne Architekt im Namen der Sachlichkeit als unzeitgemäß ablehnte – entschieden bei. Mies-Bauten präsentieren sich mit der Unerschütterlichkeit eines in sich stimmigen Ganzen, denn bis in die Inneneinrichtung hinein wird die architektonische Gestalt durch einen Kanon elementarer formaler Aussagen geprägt. Dazu gehören sorgfältigst ausgebildete technische Details, an denen Mies mitunter über Jahrzehnte hingebungsvoll gefeilt hat.

Die universale Verwendbarkeit des Typus der stützfreien Halle hat Mies in einer ganzen Serie von Entwürfen systematisch getestet: im kleinen Maßstab als Drive-in-Restaurant (1946), als Wohnhaus (Fifty/Fifty-Haus, Haus Caine), in größerem Maßstab als Museum (1943), Architekturschule (Crown Hall, 1953), als Konzerthalle bereits 1941, als Theater (Mannheim, 1952) oder Verwaltungsbau 1957/58 (Bacardi), als Museum 1961 (Schweinfurt) und schließlich im gigantischen XXL-Format als Versammlungshalle für ganze Parteitage, der Convention Hall mit Plätzen für 50 000 Teilnehmer.

Die Berliner Nationalgalerie ist in dieser Hinsicht der gebaute Höhepunkt einer Mies'schen Typologie, zu der eine Reihe morphologisch enger Verwandter gehört. Mies hat in Berlin einen gestalterischen Aufwand betrieben, der in der Souveränität und elementaren Wucht der Erscheinung, der Eleganz der Proportionen, der Sorgfalt der Durchbildung bis ins letzte technische Detail – auch in der Deutlichkeit der angeschlagenen klassischen Obertöne – alle seine anderen Bauten übertrifft.

Es überrascht nicht, dass die meisten Kritiker der Zeit in dem extravaganteren Pavillon aus Stahl und Glas, dessen majestätisch ausladendes Dach über dem weitläufigen steinernen Podium zu schweben scheint, ganz selbstverständlich einen Kunsttempel erblickten. Auch mit Schinkels Altem Museum wurde die Nationalgalerie sofort in Beziehung gebracht; ferner musste Mies es sich gefallen lassen, des Öfteren als Neo-Klassizist bezeichnet zu werden.

Im Kontext der bundesrepublikanischen Bauwelt der Nachkriegszeit betrachtet hat das Mies'sche Bekenntnis zur »Schinkelschen Tradition Berlins« seine eigene Bedeutung. Nach 1945 erschien die mit Schinkels Namen verbundene Architekturtradition des Klassizismus mit historischer Schuld beladen und für alle Ewigkeit kontaminiert. Albert Speer hatte sich auf Schinkel berufen; und mit der Vergewaltigung des klassischen Formenrepertoires durch die bombastische Staatsarchitektur der Nazi-Diktatur verbot sich die gesamte Tradition des Klassizismus für den modernen Architekten von selbst.

So sollte in dem von Hans Scharoun geplanten Kulturforum ein anderer, ein neuer Geist wehen. Mit der Philharmonie, die am 15. Oktober 1963 eröffnet

wurde, hatte Scharoun zum Auftakt des Kulturforums eine architektonische Perspektive angerissen, die keinesfalls mit der Berliner Bautradition in Beziehung gebracht werden wollte. Die Philharmonie verstand sich als Symbolbau und Signal für den Aufbruch zu einer ganz anderen, nicht mehr tektonisch sondern »organisch« verstandenen Architektur und zu einem ganz anderen, nicht mehr urban, sondern »landschaftlich« gedachten Typus von Stadt. In beiden sollte eine offene, demokratische Gesellschaft Gestalt annehmen und sich wiederkennen können.

Scharoun beschwor den Geist nur Papier gebliebener expressionistischer Architekturfantasien und Stadt-Utopien von 1919, zu deren Programm die Befreiung der Architektur von der Zwangsherrschaft des rechten Winkels gehörte, ebenso wie die Abkehr von der gesamten europäischen Architekturtradition von Antike und Renaissance. Als Verfallsgeschichte, die in die Katastrophen des Ersten Weltkriegs mündete, war in den Augen der Expressionisten die Architekturgeschichte, mit Ausnahme der gotischen Kathedrale und indischer Pagoden, vollständig entwertet worden. Ein vergleichbarer Bruch mit der Tradition und die Auflösung der klassischen Form erschien aus Gründen der Vergangenheitsbewältigung nach 1945 noch dringlicher notwendig, um einem neuen Bauen den Weg zu bereiten.⁹

Die meisten westdeutschen Architekten der Nachkriegszeit teilten die Auffassung, einer neuen, demokratischem Geist verpflichteten und traditionsbefreiten Architektur den Weg weisen zu müssen, auch wenn sie sich nicht, wie Scharoun oder Hugo Häring, mit dem organischen Bauen, sondern eher mit dem Bauhaus und dem *International Style* identifizierten. Mit Blick auf das Prekäre, dem sich hierzulande der Nachkriegsarchitekt in der Formfrage ausgesetzt sah, sprach Egon Eiermann, der Architekt des Deutschen Pavillons für die Weltausstellung in Brüssel 1958, davon, dass, nachdem sich dieses Land so viel Schuld aufgeladen habe, es schwierig gewesen sei, »den richtigen Ton zu treffen«.¹⁰

Eiermann und Mies standen sich in ihrer architektonischen Auffassung durchaus nahe: Beide bevorzugten die Strenge der Struktur und den nach außen geöffneten Raum und deshalb den Stahlbau; bei beiden bestimmten subtile Proportionen und das durchdachte und sorgfältig ausgebildete konstruktive Detail den gestalterischen Ausdruck.

Was sie aber voneinander trennte, war ihr Verhältnis zur Konstruktion als Ausdrucksform. Ein Gebäude, wie der Brüsseler Pavillon, erschien im Vergleich zu Mies – so Jürgen Joedicke 1969 – eben »nicht schwer lastend wie das mit ähnlichen baulichen Mitteln errichtete Seagram-Gebäude in New York, sondern leicht und elegant«.¹¹

Eiermann lockerte die Strenge der Stahlstruktur durch spielerische Elemente auf. Mies machte mit der Stahlstruktur im wörtlichen Sinn »Ernst« und eroberte sie als architektonische Würdeform. Eiermann gab seinen Pavillons eine schwebende, körperlose Leichtigkeit, in der alles Lastende und Tektonische im Ausdruck vermieden ist. Mies hingegen suchte am anderen Ende des Spektrums der architektonischen Ausdrucksmöglichkeiten nach einer komplementären ästhetischen Wirkung, nämlich nach einer im Vergleich zu Eiermann »schweren« Eleganz, in der das Klare und Strenge anstatt spielerischer Leichtigkeit vorherrschten. Offenheit und Transparenz bedeuteten für Mies nicht zwangsläufig, das Schwere zu verleugnen. Die künstlerische Herausforderung lag gerade darin, sie auch unter diesen modernen Bedingungen als Ausdrucksmöglichkeit zu bewahren.

Mies ist in der Tat der einzige Architekt der modernen Architektur, dem das Kunststück gelingt, der Magerkeit der Skelettarchitektur, ohne sie mit überflüssiger optischer Masse aufzurüsten, eine Kraft der Form abzugewinnen, die die Anmutung klassischer Körperlichkeit und sogar des Monumentalen zu erzeugen vermag.

So hat er sich in Hunderten von Skizzen mit dem Eck-Konflikt und der Logik des Pilasters auseinandergesetzt, um für die moderne Skelettkonstruktion architektonische Lösungen zu finden, in denen das Recht der Konstruktion, aber auch das Recht des wahrnehmenden Auges gewahrt wird. Dabei fand Mies Lösungen, die einen Renaissance-Architekten hätten neidisch machen können.

Ein »feierlicher Industriebau«: Die Versöhnung von Monumentalität und Transparenz

In der Neuen Nationalgalerie begegnen sich, wie in keinem zweiten Bau von Mies, klassische Monumentalität und moderne Transparenz; es entsteht gleichsam eine »leichte« moderne Form klassischer Schwere, oder andersherum betrachtet eine schwere und strenge Variante moderner Offenheit und Leichtigkeit. Mies setzt zwei von den Theoretikern der Moderne zu Todfeinden erklärte Gegensätze dialektisch ineinander. Wie eine Skulptur oder ein Kultgegenstand wird der moderne Stahlpavillon auf den sprichwörtlichen Sockel gestellt und feierlich in die Sichtbarkeit erhoben.

Nach diesem Prinzip eines aus komplementären Gegensätzen gebauten Ganzen hatte Mies schon im Barcelona-Pavillon die architektonischen Gewichte verteilt. Auf platonischem Sockel aus Travertin erobert sich dort eine

neue räumliche und architektonische Ordnung mit dionysisch-tänzerischer Freiheit ihre Ausdrucksmöglichkeiten. Und auch das mit versenkbaren Glaswänden ausgestattete Haus Tugendhat wäre ohne seinen Erdbezug ein anderes Haus.

Mit seinem nicht ganz unprekären Balance-Akt zwischen Klassik und Moderne hatte Mies in Berlin offenbar den »richtigen Ton« getroffen. Das bestätigte die Rezeption der Nationalgalerie in der Fachkritik nach der Eröffnung. Ganz überwiegend war man von der einzigartigen, außerordentlichen architektonischen Qualität des Mies-Baus eingenommen; nur an der Tauglichkeit des Bauwerks als Museum schieden sich die Geister.

Dieter Ruckhaberle, der spätere Direktor der Staatlichen Kunsthalle Berlin, schwärmte in einer enthusiastischen Besprechung des gerade eröffneten Bauwerks: »Berlin hat nicht nur einen Mies: Berlin hat seine Akropolis. Wir sagen es: es ist der schönste, der reinste Bau in dieser Stadt. Ein feierlicher Industriebau – das Beste vom Geist des 20. Jahrhunderts.«¹²

»Ein feierlicher Industriebau« – diese Formulierung trifft sehr gut die Essenz jener architektonischen Bestrebungen, die Mies seit den Zwanzigerjahren verfolgte. Sie basierten auf der Überzeugung, dass Konstruktion und Technik als elementare Tatsachen allen Bauens auch die Grundlage des künstlerischen Ausdrucks in der Architektur bilden müssen.

Mies ist es, dem die künstlerische Leistung gelang, die moderne Stahlkonstruktion für das architektonische Formgefühl zu erobern und durch Reduktion und formale Veredelung ästhetisch zu einer Ordnung mit geistigen Ausdrucksmöglichkeiten zu überhöhen. Den industriell genormten Stahlträger, wie er im T- oder I-Profil seit dem späten 19. Jahrhundert fast in jedem Gebäude verbaut worden ist, verwandelte Mies über seine technische Daseinsform hinaus in einen Bedeutungsträger. Kein anderer Architekt hat es vermocht, dieses im Grunde banale Konstruktionselement als prägendes Bauglied echter Architektur zu adeln und seiner Schlankeit edle Eleganz und erhabene Würde abzugewinnen. An seiner Philosophie des Stahlskeletts feilte Mies über Jahrzehnte in Chicago, ihr Ursprung aber führte nach Berlin zurück.

Die fast unvorstellbare Möglichkeit eines »feierlichen Industriebaus« lernte Mies als Mitarbeiter im Büro von Peter Behrens kennen. In dessen berühmter Turbinenhalle der AEG von 1909 nahm diese bis dahin für unmöglich gehaltene Ausdrucksform erstmals architektonische Gestalt an. An der Hoffassade dieses Gründungsbaus der Moderne im 20. Jahrhundert soll auch Mies entwerfend mitgewirkt haben.

In der Turbinenhalle fanden die beiden im 19. Jahrhundert unversöhnlichen Welten der überlieferten architektonischen Form und der technischen Inge-

nieurs-Konstruktion zueinander. Behrens befreite die historische Form aus ihrem akademischen Korsett und die zweckhafte Konstruktion aus ihrer technischen Beschränktheit.

Im Oszillieren zwischen einem klassischen Tempel und der modernen Maschinenwelt spürte man in der Turbinenhalle – so Robert Breuer 1910 treffend – den »Bogen rückwärts zum klassischen Kodex«, zugleich aber ebenso deutlich den Bogen nach vorn in die eiserne Gegenwart: »man erwartet und sucht die Maschinen«.¹³

Kann man in Umkehrung des Zitats diese Empfindungslogik nicht auch auf die Stahl- und Glasbauten des Behrens-Schülers Mies van der Rohe übertragen? In der Mies'schen elementaren Prosa des Stahlskeletts mit ihren subtilen klassischen Anspielungen spürt man die Unmittelbarkeit der stählernen Gegenwart, aber ebenso »erwartet und sucht« man auch die Antike!

Behrens ließ beide Seiten im Kompromiss aufeinander zugehen: aus den Kontrahenten Kunst und Technik wurden Verbündete, und eine neue Phase der ästhetischen Kooperation konnte beginnen. Den von Behrens eröffneten Weg führt Mies in der Nationalgalerie konsequent ans Ende: Das neoklassizistische Pathos der Behrens-Bauten wird als überflüssiges Beiwerk abgetan, um klassische Form ohne alle formale Zutaten allein aus der Struktur als Form-Möglichkeit zu »entfalten«, wie Mies es nennt. Klassische Form wird dem Bau nicht mehr durch ein idealistisches »Kunstwollen«, dessen Setzung immer auch eine gewisse künstlerische Gewaltsamkeit beinhaltet, übergestülpt, sondern in logischer Konsequenz Schritt für Schritt durch die Reduktion der optischen Masse aus der Gesetzmäßigkeit der Konstruktion selbst als wesenhaft herausdestilliert.

Nur durch den »Dienst« an den objektiven Gegebenheiten des Bauens kann nach Mies'scher Philosophie »architektonische Form« ins Leben treten. Sie kann nicht »erfunden«, sondern nur »gefunden« werden, indem der Architekt sie als Baukünstler durch Abstraktion und Einfühlung geduldig aus den konstruktiven Möglichkeiten des Bauens Schritt für Schritt als zeitlose architektonische Essenz entfaltet.

Die ästhetische Verfeinerung der Konstruktion zu einer Ordnung mit geistigen Ausdrucksmöglichkeiten betrachtete Mies als die eigentliche Herausforderung der modernen Architektur. Und als moderner Baukünstler hat er sich an der hierzu erforderlichen »Entfaltung« des metaphysischen beziehungsweise »symbolischen« Potenzials der Stahlskelettkonstruktion über Jahrzehnte systematisch abgearbeitet.

In der »Einfachheit der Konstruktion«, der »Klarheit der tektonischen Mittel« und »der Reinheit des Materials« liege, wie Mies 1933 schrieb, der Glanz ursprünglicher Schönheit.¹⁴ Diese Idealisierung der Einfachheit der Konstruk-

tion und der Klarheit der tektonischen Mittel baulich aber zu erzeugen, bedeutet einen erheblichen Aufwand an Arbeit. So musste das fast 65 mal 65 Meter messende stählerne Kassettendach der Neuen Nationalgalerie, um es tatsächlich horizontal und schwebend erscheinen zu lassen, in einem komplizierten Verfahren, in dem die einzelnen Segmente des Trägerrostes entsprechend geformt wurden, durch Überhöhung vor der Durchbiegung in der Mitte und der Absenkung der Ecken bewahrt werden.

Auch die an den äußersten Rand des frei tragenden Kassettendachs gerückten kreuzförmigen Stützen, die aus vier am Steg kreuzförmig zusammengeschweißten T-Trägern bestehen, haben es in sich. Mies gab diesen Stützen eine leichte entasisartige Verjüngung nach oben, wie sie für klassische Säulen charakteristisch ist, was einen erheblichen Aufwand an äußerst präziser Schweißarbeit erforderlich machte. Denn der Stahlträger kommt zwar nicht, wie es Mies einmal Hugo Häring und seinen gekurvten Bauten vorgehalten hat, »gebogen« auf die Welt, aber eben auch nicht, wie in der Nationalgalerie, mit abgeschrägten Flanschen!

Das Bemühen, alte und neue Werte miteinander zu versöhnen, führte Mies dazu, klassische Form *in* den technischen Mitteln selbst zu suchen. So findet man in den Plänen zur Nationalgalerie erstmals auch wieder die Bezeichnung »Säule« anstelle des neutralen konstruktiven Begriffs »Stütze«. Dieser semantische Austausch ist der Beachtung wert, zumal die Moderne die Säule, die höchste Schmuckform der klassischen Architektur, im Zuge der Versachlichung wie alles Ornament ächtete und zum Tabu erklärte.

Der Anspruch, neue und alte Werte miteinander in Harmonie zu setzen, hat Mies vor Einseitigkeiten bewahrt und ihm die geistige Freiheit gegeben, sich über modernistische wie traditionelle Konventionen gleichermaßen hinwegzusetzen. Schon in der Kombination von industriell hergestellten Formen und Materialien wie Stahl und Glas mit traditionellen Materialien wie Marmor oder Onyx und Holz kommt diese Freiheit zum Ausdruck.

Das Museum: Die Synthese von Raumerlebnis und Kunstgenuss

Die Neue Nationalgalerie gehört aber nicht nur als Ikone der Klassischen Moderne zu den definitiven Glanzlichtern mit Weltrang. Auch in der Museumslandschaft des 20. Jahrhunderts steht dieses Bauwerk einzigartig da. Es bereicherte die Baugattung Museum um einen neuen Typus. Das Museum, wie es Mies gedacht hat, gründet auf der Idee, die Freiheit der Bewegung im Raum mit den Wahrnehmungsoptionen eines Museums als Ort des Kunstgenusses zu ver-

binden und die Schranke zwischen dem Kunstwerk und der Lebensumwelt tendenziell aufzuheben. Die von der modernen Skelettkonstruktion gewährte räumliche Freiheit wird selbst zum ästhetischen Erlebnis des Museums.

Bereits 1943, in der Erklärung seines Entwurfs für ein »Museum für moderne Kunst«, später umbenannt in »Museum für eine kleine Stadt«, hat Mies dieses Konzept erläutert. Ein Museum sei nicht, so seine Worte, als »Verwahrungsort von Kunst zu begreifen«, sondern »zuallererst als eine Stätte wirklichen Kunstgenusses«. Der Bau war als ein einziger großer, rundum verglaster Raum gedacht. Nur durch Wandscheiben gegliedert, gewährte er im Innenraum größte Flexibilität und räumliche Freiheit. Diese »offene Raumgestaltung« erlaubte es zudem, die Kunstwerke »vor dem Hintergrund der umgebenden Berglandschaft zu betrachten«.¹⁵

Die große Halle in der Neuen Nationalgalerie setzt diesen großen Gedanken fort. Hier wird es möglich, die Kunstwerke im freien Umherwandeln gegen den Hintergrund des Treibens der Stadt zu betrachten. Die allseitige Auflösung der raumabschließenden Außenwand in Glas und der weitgehende Verzicht auf Wände geben dem Raum seine besondere Atmosphäre als ein Innenraum, in dem der Außenraum optisch allgegenwärtig, akustisch aber ausgeschlossen ist. Die optische Raumbegrenzung zu den Seiten, die sonst üblicherweise Wände übernehmen, bildet jetzt das über den Rand des Podiums hinausgeschobene und auf Distanz gehaltene Panorama der Stadt.

In der Verbindung von Kunst und Leben unterscheidet sich das moderne Museum vom alten. Das moderne Museum versteht sich nicht mehr als Wunderkammer oder Andachtsort für wohlbehütete Kunstwerke, sondern als Ort, an dem Interessen und Neugier geweckt werden sollen und die ungezwungene Begegnung von Mensch und Werk in den Vordergrund tritt.

Eine entsprechende Architektur, die gleichsam neugierig macht, stand schon Karl Friedrich Schinkel für sein Altes Museum am Lustgarten vor Augen. Es ist ein Bau, in dem der Dialog mit dem Raum der Stadt bereits architektonisch thematisiert ist. Die Säulenkolonnade des Portikus verzahnt den Baukörper mit dem Außenraum, macht ihn weithin als öffentliches Bauwerk kenntlich und öffnet ihn zur Stadt. Eine Besonderheit ist die hinter den transparenten Vorhang der Säulen zurückgezogene offene Treppenhalle, die den Besucher in eine schwebende Position auf halber Höhe der Säulen versetzt, wie man sie sonst nur auf dem Baugerüst hat, und dadurch als eine Art Aussichtsplattform eine einzigartige räumliche Erfahrungen bietet.

Es ist ein Raum der schwebenden Aufmerksamkeit, der Neugier und der Augenlust, der Ein- und Ausblicke, der Kontaktnahme und des verträumten Umherwandels, und natürlich auch der Begegnung mit der Kunst. Als einen

solchen Raum hat Schinkel die obere Treppenhalle in der berühmten Perspektive absichtsvoll dargestellt. Hier präsentiert sich das Museum nicht in erster Linie als Bildungserlebnis, sondern als Ort des Sehens und Stätte des Dialoges, an der es dem Besucher erlaubt ist, in der Umgebung der Kunstwerke sich selbst, den Blick in die Stadt und die Begegnung mit dem Gegenüber zu genießen.

Die Neue Nationalgalerie von Mies steht für diesen Gedanken, dass das Raumerlebnis in der Begegnung mit dem Kunstwerk und dessen ästhetischer Präsentation selbst einen eigenen ästhetischen Wert hat; und dass dem Kunstwerk gewissermaßen die gleiche räumliche Freiheit zu gewähren sei, wie sie dem Betrachter vergönnt ist.

Allein das Betreten der Nationalgalerie bietet ein unvergleichliches Raumerlebnis, das wohl jeden ins Staunen versetzt. Zu ihm gehört die beglückende Selbsterfahrung, sich innerlich aufgerichtet zu fühlen. Dieser grandiose Raum mit dem schwebenden Kassettendach über uns atmet ein Maß von Großzügigkeit, äußerer und innerer Weite, Freiheit und Bestimmtheit, das den Besucher für einen Augenblick aus seiner Welt herauslöst. Es ist ein Raum des Beiseite-Gehens inmitten der städtischen Umwelt, ein Raum der Reflexion und Kontemplation, der die Aufmerksamkeit neu organisiert und eine Resonanz nach Innen erzeugt; das macht ihn zu einem großartigen Raum für die Präsentation von Kunst.

Nietzsche hat 1886 unter der Überschrift »Architektur der Erkennenden« einmal davon gesprochen, dass den großen Städten »vor allem stille und weite, weitgedehnte Orte zum Nachdenken« fehlen würden: »Orte mit hochräumigen, langen Hallengängen für schlechtes oder allzu sonniges Wetter«, in denen der Mensch zu sich kommen kann, weil er vor physischen aber auch metaphysischen Zumutungen bewahrt wird, wie vor dem »Geräusch der Wagen und der Ausrufer«, aber auch vor dem leisen Beten der Priester. Es bedürfe solcher »Bauwerke und Anlagen«, so Nietzsche, »welche als Ganzes die Erhabenheit des Sich-Besinnens und Bei-Seite-Gehens ausdrücken. Wir wollen *uns* in Stein- und Pflanze übersetzt haben, wir wollen *in uns* spazieren gehen, wenn wir in diesen Hallen und Gärten wandeln.«¹⁶

Die Halle der Neuen Nationalgalerie ist ein solcher weitgedehnter, erhabener Ort des Beiseite-Gehens, in dem man in sich selbst spazieren gehen und »Betrachtungen« anstellen kann: solche von Kunstwerken ebenso wie eigene Betrachtungen. Es ist ein Raum der Stille, der aber nicht die Welt ausblendet und sich aus ihr zurückzieht, sondern durch die optische Allgegenwart des Außenraumes das Gefühl vermittelt, mitten darin zu stehen. Ich kenne keinen anderen Raum mit diesen geistigen Qualitäten der gleichzeitigen Gegenwart von Distanz und Nähe. Man kann hier ahnen, was Mies meinte, wenn er von

einer »echten Ordnung« sprach, welche die Architektur verwirklichen müsse: Eine Ordnung, »die dem Leben freien Spielraum für seine Entfaltung lässt«, zugleich aber auch »Raum für die Entfaltung des Geistes«. ¹⁷

Für die Begegnung mit dem Kunstwerk und dessen räumlich-architektonischem Kontext hat Mies in der Neuen Nationalgalerie eine unvergleichliche Sequenz von Räumen inszeniert. Das Spektrum reicht vom freien, öffentlichen Raum der Terrasse des Podiums über die grandiose obere Halle, einem Innenraum mit der Anmutung eines Außenraums, über das Foyer des Untergeschosses hinaus in die veränderbaren Ausstellungsräume und schließlich in den Skulpturengarten: in einen zum Himmel offenen, ringsum geschlossenen Hofraum, der als Innenraum im Außenraum den komplementären Schlusspunkt der Raumfolge bildet.

Es entsteht eine architektonisch definierte Museumslandschaft, die als *promenade architecturale* von der offenen Weite zur geschlossenen Raumform und wieder zurück, einen Spannungsbogen in der morphologischen Sequenz eigenwertiger Kunsträume bietet. Deren Spektrum reicht von der allseitigen Gegenwart des öffentlichen Raums im Innenraum bis zum intimen Ausstellungskabinett und zur stillen Abgeschlossenheit eines *hortus conclusus*.

Die Neue Nationalgalerie am Kulturforum: Insel der Ordnung in der Stadtlandschaft

Die Raumwirksamkeit des Bauwerks ist jedoch nicht auf das Innere allein beschränkt. Für die urbane Disposition gilt im Grunde das gleiche Maß an Entzücktheit und Eingebundensein, ein Gleichgewicht zwischen Autonomie und Kontextualität, wie es für den Innenraum maßgeblich ist.

Auch wenn sich seit der Erbauung der Neuen Nationalgalerie das städtische Umfeld vor allem nach dem Fall der Mauer stark verändert hat, oder vielleicht auch gerade weil es sich verändert hat, tritt die eminente städtebauliche Bedeutung dieses Hauses als ein Ruhepol in der Stadtlandschaft, genannt Kulturforum, noch deutlicher hervor. Die Kraft der räumlichen Aussage ist ungebrochen. Man kann mit Seitenblick auf die später hinzugetretenen Bauten sogar behaupten, dass die Neue Nationalgalerie in der äußersten Bestimmtheit und Vollendung ihrer Form in dem Maße an Stärke gewinnt, wie sich der Kontrast des städtebaulichen Tumults in ihrer Nachbarschaft verschärft.

Denn aus dem Kulturforum ist im Laufe seines Bestehens auch nach etlichen städtebaulichen Ideen-Wettbewerben bis jetzt immer noch kein Forum geworden. Der Durchbruch zur »Stadt-Landschaft«, mit dem der »organische« Städte-

bau den Zwangscharakter der traditionellen kompakten Stadt hat überwinden wollen, gehört zu den Pyrrhus-Siegen der Moderne.

Städtebaulich gesehen ist der Terminus »Forum« ein Euphemismus, wenn nicht gar ein Etikettenschwindel, denn von einer zentralen Raumfigur, um die sich beim Forum die Bauten versammeln, ist hier nichts, aber auch gar nichts zu spüren. Bestenfalls hätte sich typologisch eine aus Einzelbauten bestehende »Akropolis« bilden können. Heute stellt sich diese Landschaft der Solitäre als ein hilfloser, mitunter verklumpter Cluster von Bauten ohne räumliche Definitionsmacht dar.

In diesem städtebaulichen Niemandsland kommt der Neuen Nationalgalerie als Insel der Ordnung gleichsam die Zentrumsfunktion zu. Mies hat sein Gebäude an der St. Matthäus-Kirche von August Stüler, dem einzigen historischen Bau, der die Zerstörungen überdauert hat, ausgerichtet. Als die beiden einzigen Bauten, die räumlich zusammenhalten, bilden sie heute das Gravitationszentrum in einer ansonsten desolaten Stadtlandschaft.

Vor allem sorgt der Sockel dafür, dass der Mies-Bau im Stadtraum verankert ist und Wurzeln schlagen kann. Mit dem Sockel, der in das Straßengefüge eingepasst ist, bezieht die Neue Nationalgalerie im öffentlichen Raum Stellung. Zugleich bietet dieses Podium einen Ort besonderer räumlicher Erlebnisqualität. Hier behauptet sich der Bau als autonome Insel der Ordnung im Stadtraum, tritt aber zugleich auch in den Dialog mit der städtischen Umgebung. Auch seine Hochhaus-Bauten hat Mies übrigens stets auf eine große Plinthe als Schnittstelle und Bühne mit urbaner Atmosphäre gestellt.

Wenn man über die Freitreppen zur weiten Terrasse des Podiums der Neuen Nationalgalerie heraufschreitet, so betritt man den einzigen wirklich urbanen Raum des gesamten Kulturforums: eine horizontale Platzebene, die zum genießenden Verweilen, zum Betrachten einzelner Skulpturen, zum absichtslosen Herumwandern und zum Blick auf die umliegende Stadtlandschaft einlädt – auch wenn das, was sich als städtebauliches Trauerspiel gleich nebenan auf der anderen Straßenseite darbietet, wenig Freude aufkommen lässt.

So bleibt zu hoffen, dass die Neue Nationalgalerie als Ikone der Moderne, die dem architektonischen Weltkulturerbe zuzurechnen ist, als Bauwerk, das nach seiner Instandsetzung wieder in strahlender Integrität dastehen wird, in absehbarer Zukunft auch ein städtebauliches Umfeld hat, das seinem architektonischen Rang wenigstens halbwegs gerecht wird.

Anmerkungen

Der Beitrag beruht auf einem Vortrag des Autors im Rahmen des Kolloquiums zur Grundinstandsetzung der Neuen Nationalgalerie »Form versus Function. Mies und das Museum« am 27.11.2014 in der Neuen Nationalgalerie.

- 1 Wolf Tegethoff: Die neue Nationalgalerie im Werk Mies van der Rohes und im Kontext der Berliner Museumsarchitektur, in: Berlins Museen. Geschichte und Zukunft, hg. von Michael F. Zimmermann, Christoph Hölz und Ulrike Steiner, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München, Berlin 1994, S. 291, Anm. 2.
- 2 Ludwig Mies van der Rohe: Berlin. Galerie des 20. Jahrhunderts. Präsentationsmappe zum Bau der Neuen Nationalgalerie von 1963, Blatt 1, Kunstbibliothek Berlin.
- 3 Hugo Perls: Warum ist Kamilla schön? Von Kunst, Künstlern und Kunsthandel, München 1962, S. 16.
- 4 Philip Cortelyou Johnson: Karl Friedrich Schinkel im zwanzigsten Jahrhundert, 1961, in: Festreden Schinkel zu Ehren 1846–1980. Ausgewählt und eingeleitet von Julius Posener, hg. vom Architekten- und Ingenieur-Verein zu Berlin, Berlin 1981, S. 313–328.
- 5 Ludwig Mies van der Rohe: Bürohaus, in: G (Zeitschrift für elementare Gestaltung), Nr. 1, Juli 1923, S. 3.
- 6 Vorwort zum amtlichen Katalog der Stuttgarter Werkbund-Ausstellung »Die Wohnung«, Stuttgart 1927, S. 7.
- 7 Fritz Neumeyer: Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst, Berlin 1986, S. 230.
- 8 Mies van der Rohe: Vortragsmanuskript vom 19. 6. 1924, in: Neumeyer: Mies van der Rohe (vgl. Anm. 7), S. 308.
- 9 Vgl. zu Scharouns Architektur am Kulturforum auch Martin Hollender: Die Staatsbibliothek am Kulturforum. Eine politische Baugeschichte, in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Bd. 49/2013, Berlin 2014, S. 120–171.
- 10 Wulf Schirmer (Hg.): Egon Eiermann – Bauten und Projekte, Stuttgart 1984, S. 303.
- 11 Jürgen Joedicke: Architektur im Umbruch. Geschichte, Entwicklung, Ausblick, Stuttgart 1969, S. 62.
- 12 Dieter Ruckhaberle, Spandauer Volksblatt vom 15. 9. 1968, zitiert nach: Gerwin Zohlen: Anachronismen leben länger. Erkundungen zur zeitgenössischen Mies-Rezeption, in: Neue Nationalgalerie Berlin. Dreißig Jahre, Berlin 1998, S. 42.
- 13 Robert Breuer: Kleine Kunstnachrichten, in: Deutsche Kunst und Dekoration, 27, 1910/11, S. 492.
- 14 Mies van der Rohe: Was wäre Beton, was Stahl ohne Spiegelglas? Beitrag zu einem Prospekt des Vereins deutscher Spiegelglas-Fabriken vom 13. März 1933, in: Neumeyer: Mies van der Rohe (vgl. Anm. 7), S. 378.
- 15 Mies van der Rohe: A museum for a small city, in: Architectural Forum, 78/1943, Nr. 5, S. 84 f., deutsche Übersetzung in: Neumeyer: Mies van der Rohe (vgl. Anm. 7), S. 385.
- 16 Friedrich Nietzsche: Die fröhliche Wissenschaft, 1882, Aphor. 280: »Architektur der Erkennenden«, in: ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München / Berlin / New York 1980, Bd. 3, S. 524 f.
- 17 Mies van der Rohe: Die Voraussetzungen baukünstlerischen Schaffens, Vortrag 1928, in: Neumeyer: Mies van der Rohe (vgl. Anm. 7), S. 365; Mies van der Rohe: Ansprache auf der Jubiläumstagung des Deutschen Werkbundes im Oktober 1932 in Berlin, in: Neumeyer: Mies van der Rohe (vgl. Anm. 7), S. 375.