

Natur und Poetik in Mies van der Rohes Berliner Werken

Autor(en): **Köppler, Jörn**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Pamphlet**

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 14: **Mies als Gärtner**

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-984667>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

NATUR UND POETIK
IN MIES VAN DER ROHES BERLINER WERKEN

Jörn Köppler

In seiner Erzählung «Der Mann, der Bäume pflanzte» berichtet Jean Giono von einer Wanderung, die er vor dem Ersten Weltkrieg in den provencialisches Ausläufern der Alpen unternahm. Er beschreibt dabei eine durch Abholzung der Wälder verwüstete und trostlose Landschaft, deren Dörfer von ihren Bewohnern aufgrund der durch die fehlenden Wälder bewirkten Austrocknung der Brunnen und Quellen längst verlassen waren, wodurch auch jede Land- und Viehwirtschaft bald unmöglich wurde. In dieser Einöde nun traf er auf einen Schafhirten, der bei seinen täglichen Gängen über die verbliebenen, kargen Heidewiesen jeden Tag etwa einhundert Eicheln in dieser lebensfeindlichen Landschaft aussäte, die er in entfernt liegenden Wäldern sammelte. Mit den Jahren, in denen Giono immer wieder in dieses Gebiet zurückkehrte, zeigte sich der Erfolg der unbeirrten Arbeit des Hirten, da mit den langsam wiederentstehenden Wäldern zuerst das Wasser, dann die Tiere und schliesslich auch die Menschen zurückkehrten. Nach etwa dreissig Jahren war aus «der Wüste das Land Kanaan»¹ wiedererstanden, waren die Dörfer wiederbesiedelt, die ausgetrockneten Bachläufe wassergefüllt, war das Leben zurückgekehrt in einen durch Menschen einst lebensfeindlich gemachten Ort.

Was aber hat das mit Mies van der Rohes Architekturgedanken zu tun, mit dem Naturbezug in diesem Gedanken? Nun, eigentlich alles in dieser Erzählung hat damit zu tun. Mehr noch, in dieser Erzählung ist geradezu paradigmatisch aufgehoben, was den Kern nicht nur der Mies'schen Architektur, sondern überhaupt jeder Architektur ausmacht, welche auf Bedeutung und damit auf Sinn zielt. Es ist das gleiche Moment in dieser Erzählung, welches sich auch im Raum auf dem Plateau der Berliner Neuen Nationalgalerie vermitteln mag, wenn das nachmittägliche Sonnenlicht den Saum der rahmenden Akazien- und Ahornbäume durchleuchtet und eintaucht unter das schwebend schwarze Stahldach. Das gleiche Moment wie jenes, welches in der zykladendurchstimmten Mittagshitze in Paestum vor der dorischen Säulenfront des Poseidontempels erfahrbar wäre, vor einem ganz ähnlichen Saum

¹ Giono, Jean: «Der Mann, der Bäume pflanzte», in: Hindermann, Federico (Hg.): «Sag' ich's euch, geliebte Bäume ...». Texte aus der Weltliteratur, Zürich 1984, S. 100.

von Bäumen, Olivenbäumen. Was aber bezeichnet dieses Moment, was verbindet die Rolle der Natur in Gionos Erzählung mit der Erscheinung der Natur in Mies' architektonischem Werk?

Architektur im Zeichen der Natur: Theorie

Giono beschreibt in den Bildern der Erzählung eine Wahrheit, besser: eine Sinnwahrheit, die so unmittelbar zugänglich ist, dass sie eigentlich nach gar keiner Begründung verlangt. Der Grund für diesen geradezu voraussetzungslosen Sinn- und Wahrheitsausdruck der Erzählung wäre vielleicht damit zu erklären, dass der Mensch hinter das zurücktritt, was von ihm unabhängig und jenseits seines Zeithorizontes existiert: Natur. Womit bereits ein Grund für den Sinn- und Wahrheitsgehalt der Erzählung benannt wäre, ist doch, frage ich nach Wahrheit, der äusserste in der Moderne denkbare Satz über sie, dass Wahrheit «Wirklichkeit», also Natur ist. Aber so wie Gionos Erzählung eine spezifische Wahrheit, nämlich eine Sinnwahrheit, bezeugt und nicht eine solche der Naturwissenschaft, der Ökonomie et cetera, so ist es nicht zufällig auch eine spezifische Erscheinung der Natur, welche in der Erzählung schlussendlich versöhnend auftritt: nämlich die der Schönheit der lebendigen Natur. Der Zusammenhang zwischen einer Sinnwahrheit und dem Erscheinen der Schönheit der Natur besteht darin, dass im Moment ihrer Schönheit – und zwar nur in diesem –² sich dem Betrachter die Wirklichkeit so geordnet zeigt, dass alles in ihr, jede Einzelercheinung – einschliesslich der des Betrachters selbst – plötzlich einen Platz und damit seinen Sinn bekommt. Und dieser Sinn besteht darin, dass Leben sei – was durch die Tätigkeit des Hirten wieder ermöglicht wurde. Im Moment der Schönheit erscheint uns die Natur so, dass alles in ihr, vom Stein als Grund bis zu den Lebewesen selbst, auf die Entfaltung der Individualität des Lebens hin abgestimmt ist. Kant beschrieb diesen Sinnmo-

2 Im Gegensatz zur Erfahrung des Erhabenen. Vgl. Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, 1793 (2. Auflage), § 23ff. – Königl. Preussische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Kant's Gesammelte Schriften* (=Akademieausgabe), Band 5, Berlin 1908 bzw. zur Einleitung in die Begriffe der Schönheit und des Erhabenen: Köppler, Jörn: «Erkenntnis und

Schönheit: Immanuel Kants Ästhetik aus architektonischer Perspektive wiedergelesen», in: Ach, Egon - *die Zeitung vom Lehrstuhl Gebäudelehre und Entwerfen*, Universität Karlsruhe, Nr. 10, 2004, S. 4f. Internet: www.koeppler-tuerk.de > Veröffentlichungen, Stand 15.09.2011, 11.30 Uhr.



Mies van der Rohe, Haus Lemke, Berlin-Weissensee

ment der Schönheit in seiner ästhetischen Theorie als «Zweckmässigkeit ohne Zweck»,³ was vielleicht zu übersetzen wäre mit der Wahrnehmung einer «Schöpfungsidee ohne Schöpfer», einer Sinnwahrheit der Wirklichkeit also. Womit nicht nur der zweite und zentrale Grund für den unmittelbar erfahrbaren Wahrheitsgehalt der Erzählung Giornos benannt ist, sondern zugleich generell dem modernen Denken eine Perspektive eröffnet wird: dem existenziellen und bis heute nicht gelösten Problem zu entkommen, dass der moderne Mensch nach der Ausklammerung Gottes aus normativen Begründungszusammenhängen sehr wohl naturwissenschaftliche Wahrheiten, Sinnwahrheiten aber nicht aus sich selbst heraus – das heisst argumentativ, mittels seiner Verstandesrationalität – objektivieren kann. Solche Sinnwahrheiten wurden wiederum von Kant in Form des menschlichen Fragens nach Erkenntnis (Was kann ich wissen?), Moralität (Was soll ich tun?) und Glauben (Was darf ich hoffen?) beschrieben.⁴ Alle wissenschaftlich-verstandesrationalen Aussagen zu Fragen nach Sinn bleiben rein subjektiv und würden als solche zu einer reinen Auffassungssache.⁵ Dass dieser Zustand vor allem in Bezug auf die Moralität und deren Kern, das Tötungsverbot, natürlich nicht lebbar ist, leuchtet von selbst ein. Die aus diesem Zustand weisende Perspektive besteht nach Kant nun darin, dass in einem Reflexionsschritt der ästhetischen Erfahrung der Schönheit der Natur – die eben keine verstandesrationale Erkenntnis, sondern eine begriffslose, das heisst nicht-argumentativ-wissenschaftliche darstellt – eine Objektivierung von in uns angelegten, aber nur subjektiven Sinnideen an dem sich zeigenden Wahrheitsmoment möglich wird: Wahr sei also, was mit der weitest denk- und erfahrbaren Sinnwahrheit der Wirklichkeit sich kongruent zeigt, ebenjener der Entfaltung des Leben selbst.⁶ Um diesen zentralen Punkt der ästhetischen Theorie der Moderne zu verdeutlichen,

3 Kant (1793), S. 220f.

4 Kant, Immanuel: *Kritik der reinen Vernunft*, 1787 (2. Auflage), S. 522. – Königl. Preussische Akademie der Wissenschaften (Hg.): *Kant's Gesammelte Schriften* (=Akademieausgabe), Band 3, Berlin 1904.

5 Was auch als Subjektivitätsproblem der Aufklärung benannt ist, mag daran einleuchtend werden, dass es unmöglich ist, eine logisch-wissenschaftliche Argumentation beispielsweise gegen gelebte Unmoral, in extrema gegen das Töten, in das Feld zu führen, was Nietzsche zuerst und zum

Schrecken aller Modernen auch so benannte. Es fehlt der Verstandesrationalität in Bezug auf diese Sinnfragen ein Objektiv, eine aussersubjektive Referenz, welche über den Wahrheitsgehalt einer diesbezüglichen Aussage entscheiden könnte. Vgl. Köppler, Jörn: *Sinn und Krise moderner Architektur. Zeitgenössisches Bauen zwischen Schönheitserfahrung und Rationalitätsglauben*, Bielefeld 2010, S. 37ff.

6 Vgl. Kant (1793), S. 195f. und S. 353 bzw. Köppler (2010), S. 59.

sei hier das Bild eines erfahrenen Momentes der Schönheit der Natur, das frühsummerliche Aufblühen einer Obstbaumwiese etwa, angeführt, welches sich mit dem Begriff des Mitgefühls leicht zur Deckung bringen lässt. Unmöglich aber erscheint es, dieses Bild mit einem Begriff wie jenem der Embryonenforschung zusammenzudenken. Die Frage unserer geistigen Existenz wird also für jene ephemeren Momente der Schönheit der Natur transparent, in welchen sich zeigt, was der Mensch selbst nicht herzustellen vermag: Zuspruch und Versicherung, dass Sinn sei.

Grosse, Bedeutung zum Ausdruck bringende Architektur setzt diese Erfahrung seit je ins Werk. Man könnte es als poetischen Architekturgedanken bezeichnen, das beschriebene, fragile Sinnverhältnis des Menschen zur Natur so zum Ausdruck zu bringen, dass seine Werke eben nicht sich an der Unmöglichkeit versuchen, selbst Sinn in verstandesrationaler Weise herzustellen, sondern – mit Adorno gesprochen – nur den «stummen Hinweis auf das, was schön sei»⁷ geben, auf das, was also Sinn zeige in der Natur selbst. In den frühen Tempeln der Griechen ist dieser poetische Gedanke⁸ vollständig ausformuliert, wenn beim Eichenheiligtum von Dodona die als heilig angesehene Eiche nur mit einer Mauer – dem Peribolos –, einem Tor und einem in diese Mauer eingelassenen, kleinen Tempelraum umrahmt wird, sodass die Architektur, analog zum Hirten in Gionos Erzählung, hinter die schöne, also Bedeutung tragende, Natur und damit hinter die Entfaltung des Lebendigen zurücktritt. Sie wird so gleichsam zu einem Negativ, weist den Blick von der Fixierung auf ihre Gestalt auf das durch diese Gestalt in Raum zu Bringende. Und eben dieses «Siehe», des Zeigens auf Natur, welche jene Wahrheit in sich trägt, die sich der Subjektivität des eigenen Denkens entzieht, dieses «ist» das Verbindende, das zwischen Gionos Erzählung und der Architektur Mies van der Rohes wie auch des Poseidontempels in Paestums liegt. Mies Architekturdenken steht ganz in der Tradition eines poetisch-naturbezogenen Bauens.

7 Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a. Main 1980, S. 383.

8 Nach dem altgriechischen Begriff der «poiesis», die nach Platon nur das «Her-vor-bringen» eines Gegenstandes «aus dem Nicht-Anwesenden (...) in das Anwesen» (Symposion, 205b) bezeichnet und

so dem Gedanken des herstellenden Erzeugens, der Technik als «techné» entgegengesetzt ist. Vgl. Heidegger, Martin: «Die Frage nach der Technik», 1953, in: Ders.: *Vorträge und Aufsätze*, Stuttgart 2004, S. 15ff.

Mies van der Rohe Architektur im Zeichen der Natur

«Wir sollten uns bemühen, Natur, Häuser und Menschen zu einer höheren Einheit zusammenzubringen. Wenn Sie die Natur durch die Glaswände des Farnsworth-Hauses sehen, bekommt sie eine tiefere Bedeutung, als wenn Sie außen stehen. Es wird so mehr von der Natur ausgesprochen – sie wird ein Teil eines großen Ganzen.»⁹ In diesem Zitat von Mies ist bereits ausgesprochen, inwiefern er die Perspektive seiner Architektur als in-werksetzend, als poetisch also verstand. Ab 1927 entwickelte sich diese in seinem Bauen explizit mit einer Abkehr von der durch den Mainstream der modernen Avantgardebewegung hochgehaltenen Technikfixierung. Durch das Studium der Schriften des Theologen und Religionsphilosophen Romano Guardini kommt er mit jener anderen, ästhetisch grundierten Interpretation modernen Denkens in Kontakt. Guardini betonte dabei ähnlich wie Kant die Notwendigkeit einer Objektivierung der in der Moderne gewonnenen Freiheit des Menschen, wenn der Sinn eben dieser Freiheit darin erkannt wird, dass «Natur und Menschenwerk»¹⁰ sich vermählt zeigen. «Wir wollen (...) eine Ordnung, die jedem Ding seinen Platz gibt. Und wir wollen jedem Ding das geben, was ihm zukommt, seinem Wesen nach. Das wollen wir tun auf eine so vollkommene Weise, dass die Welt unserer Schöpfungen von innen her zu blühen beginnt. Mehr wollen wir nicht. Mehr aber können wir nicht. Durch nichts wird Ziel und Sinn unserer Arbeit mehr erschlossen als durch das tiefe Wort von St. Augustin: «Das Schöne ist der Glanz des Wahren!»¹¹ Mies wählte den Augustinus zugeschriebenen Satz¹² zu einem Leitsatz seines Bauens. Ausdruck dieses Denkens ist die in seinen Werken mehr und mehr zum eigentlichen Sinnkern werdende Natur – sei es nun in Form der immer reiferen Gestaltung der Gärten an seinen Häusern oder in Form des Zurücktretens der Konstruktion hinter die ins Werk gesetzte Natur. In der Zusammenschau einer Auswahl seiner Berliner Werke, die nun betrachtet werden sollen, kann dieser Denk-

9 Mies van der Rohe, Ludwig: «Interview mit Christian Norberg-Schulz», 1958, in: Neumeyer, Fritz: *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlin 1986, S. 405.

10 Guardini, Romano: «Briefe vom Comer See», 1925, in: Ders.: *Die Technik und der Mensch*, Mainz 1965, S. 69.

11 Mies van der Rohe, Ludwig: «Antrittsrede», 1938, in: Neumeyer (1986), S. 380f.

12 Abgeleitet ist dieser bei Augustinus selbst nicht zu findende Ausspruch wohl von dem Satz Thomas v. Aquins: «Schönheit ist der Glanz der Ordnung». Vgl.: Berger, Klaus: *Von der Schönheit der Ethik*, Frankfurt a. Main 2006, S. 9.

und Entwurfsweg in seiner Entwicklung nachvollzogen werden: Vom Haus Riehl (1907) über die Häuser Werner und Perls (beide 1912) zum Haus Lemke (1932) bis zum bereits erwähnten «pensiero magnifico»¹³ der Neuen Nationalgalerie (1962). So wird auch sichtbar, dass die Natur in seinem Werk von Beginn an präsent war, bereits vor der Entwicklung einer explizit naturpoetischen Grundierung seines Bauens ab 1927.

Beim Haus Riehl in Potsdam-Babelsberg mag erstaunen, wie souverän der 21-jährige Mies in seinem ersten realisierten Haus den Grundzug einer poetisch-naturbezogenen Architektur zum Ausdruck bringt. Interessant ist dabei der oft bemerkte Aspekt¹⁴, dass diese Naturbezogenheit sich auf zwei im Massstab voneinander verschiedenen, geradezu entgegengesetzten Ebenen verräumlicht: Zum einen in der Nahbeziehung des zweigeschossigen Hauses zum Garten – genauer gesagt zum oberen, geometrischen Hausgarten –, welcher ein an das Strassenniveau anschliessendes Plateau auf dem Hanggrundstück bildet; zum anderen durch die – zumindestens zur Zeit der Errichtung des Gebäudes vorhandene – freie Aussicht von eben diesem Plateau auf die Potsdamer Wald- und Seenlandschaft des Griebnitzsees. Sie entfaltet sich über der Linie der das Plateau begrenzenden Brüstungsmauer und zeigt sich erst nach dem Eintreten in den «Hortus conclusus» des oberen Gartens durch die Tür der hohen, strassenseitigen Gartenmauer. Die zwischen diesen beiden Ebenen entstehende Spannung zwischen der gestalteten, dem Menschen angepassten Natur des Gartens und dem potentiellen Sinnbild geschöpfter Natur in der Landschaft bestimmt nun den Entwurf ästhetisch in so starker Weise, dass es fast gleichgültig scheint, welche Form oder Grösse das dieses Beziehungsverhältnis nur begleitende Haus hat. Jedoch nur fast: Wichtigen Anteil daran hat auch die vor der Halle liegende Loggia des Hauses, womit zugleich ein weiterer wichtiger, vielleicht entscheidender Aspekt des architektonischen Naturbezuges eingeführt ist, auf welchen Mies in seinen Entwürfen in der Folge immer wieder zurückgreifen wird: jener Aspekt des durch Konstruktion gerahmten Blickes auf Natur. Und so wie hier das zu Zeigende – als das

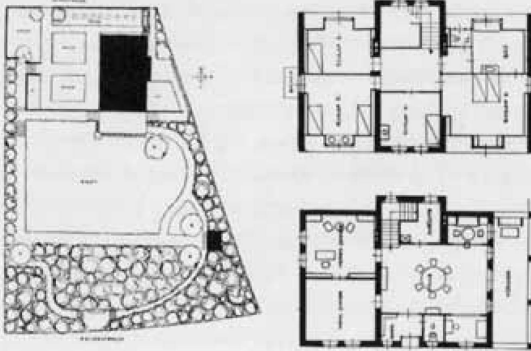
¹³ Guardini (1965), S. 68.

¹⁴ Vgl. u. a. Bergdoll, Barry: «Das Wesen des Raumes bei Mies van der Rohe» und Neumeyer, Fritz: «Der Erstling von Mies. Ein Wiedereintritt in die

Atmosphäre vom «Klösterli»», in: Bergdoll, Barry; Riley, Terence (Hg.): *Mies in Berlin. Die Berliner Jahre 1907-1938*, München/London/New York 2001.



ARCH. LUDWIG RIEHL, POTSDAMBABELSBERG
LANDHAUS DR. RIEHL IN POTSDAMBABELSBERG
(DARÜBER VERHÖLDFÄHIGER TERRASSENPLAN UND ANORDNUNGSSKIZZE: SEITE 50.)



ARCH. LUDWIG RIEHL, POTSDAMBABELSBERG
LANDHAUS DR. RIEHL IN POTSDAMBABELSBERG
(LAGEPLAN UND GRUNDRISS: SEITE 50.)

Doppelseite aus Hermann Muthesius' Buch «Landhaus und Garten» (Ausgabe 1910) mit Mies van der Rohe's Haus Riehl, Potsdam-Babelsberg, 1907

In-Werkzusetzende – erst der Loggia ihre Sinnbestimmung und Form gibt, so scheint es sich auch mit den übrigen Räumen des Hauses zu verhalten, sowohl der Proportion als auch der ästhetischen Gestaltung nach. Eine bescheidene, unaufdringliche Atmosphäre zeigt sich in den historischen Aufnahmen des Hauses, welche ganz den Prinzipien der sich um die Jahrhundertwende entwickelnden Wohnreformbewegung folgt. Was kaum zufällig erscheint, ist doch die später in den Werkbund aufgehende Bewegung stark den Ideen des englischen Arts-and-Crafts verpflichtet, in der Architekten, Künstler und Poeten – wie zum Beispiel Ruskin und Morris – im Handwerk die Rolle einer Alternative zu den Entfremdungen der Industrialisierung, der instrumentell-technischen Moderne also, zuschrieben. Das traditionelle, jedoch intellektuell reflektierte Handwerk sollte dabei die gleiche objektivierende Rolle für den modernen Menschen spielen wie die Naturerfahrung für die beschriebene ästhetische Theorie der Moderne, insofern die tatsächliche und nicht abstrakt-verstandesrationale Auseinandersetzung mit der Wirklichkeit dem Menschen durch die Erfahrung einen Kompass in Bezug auf die Gültigkeit seiner Sinnideen zur Hand gab. Die Architektur des Hauses Riehl führt also in gewisser Hinsicht fort, was bereits in der Konzeption des Gartens angelegt ist, dessen Bepflanzung von Karl Foerster vorgenommen wurde – auch er ein Vertreter der Reformbewegung. Das erklärt im übrigen auch die ursprüngliche Gestaltung des oberen Gartens. Ganz im Gegensatz zu damals vorherrschenden Villengärten mit überbordenden Szenerien aus vornehmlich ortsfremden, exotischen Pflanzen zeigte er sich in der Tradition von Bauerngärten unprätentiös und von heimischen Pflanzen, in erster Linie Rosen, geprägt. Dass der Bauherr Alois Riehl ein Vertreter des Neu-Kantianismus war und Mies an den regelmässig im Haus abgehaltenen philosophischen Salons teilnahm, vermag die These zu stützen, dass er sich der Rolle der Natur als Sinn objektivierende Wirklichkeit bereits 1907 durchaus bewusst war und dieses auch mit einer poetisch-hervorbringenden und nicht technischen beziehungsweise historistischen Architektur zum Ausdruck brachte. Werkhistorisch sollte zwar ab den frühen 1920er Jahren eine Phase einer zuerst technikgrundierten Architekturhaltung folgen, die aber mit der erwähnten Wende ab etwa 1927 ein Ende fand.

Einen qualitativen Schritt in der weiteren Ausformulierung eines poetisch-naturbezogenen Architekturgedankens macht Mies in seinen Berliner Werken dann im Haus Lemke aus dem Jahr 1932. Zwischen dem Haus Riehl und dem Haus Lemke liegen noch mehrere Entwürfe nach den beschriebenen Prinzipien des Riehl-Hauses. In diesen Entwürfen wird die Entdeckung Schinkels durch Mies offenbar, einem der wichtigsten Architekten poetisch-naturbezogenen Bauens. Das in diesem Sinne grossartige kleine Casino im Schloss Klein-Glienicke, unweit des Hauses Riehl gelegen, zeugt davon: «Die höchste Kunst ist selbständig denn sie hat es mit dem Ursprünglichsten zu thun. In diesem ist der Character der Natur nicht durch menschliche Deutung oder Auslegung missverstanden worden, sie gilt noch völlig nach ihrem innewohnenden und einfach gezeigten Werth. In diesem erkennt sie dessen höchste Vollendung, Charakter, Schönheit.»¹⁵ So verwundert es kaum, wenn man im Haus Werner (1912) eine Anverwandlung des Stibadium-Gartens des Schlosses Charlottenhof im Park Sanssouci entdeckt sowie am Haus Perls (1912) eine Wiederaufnahme des Schinkel'schen Klassizismus, welcher im Sinne der Aufklärung ideell-philosophische und nicht nostalgische oder machtpolitische Bezüge zur Antike herzustellen versuchte. Zu erwähnen bleibt noch ein in diesem Zusammenhang bemerkenswertes Element der Erweiterung des Hauses Perls für den Kunstsammler Eduard Fuchs von 1928. Es handelt sich um den Übergang vom Inneren des Obergeschosses auf die Dachterrasse des Erweiterungsbaues, welcher von einer flachen Betondachplatte überdeckt wird. Was sich beschrieben und auch fotografiert nur prosaisch ausnimmt, zeigt in realer Anschauung, die Fähigkeit des Architekten, einen poetischen Sinnbezug zur Natur nicht nur architektonisch zu behaupten beziehungsweise theoretisch zu postulieren, sondern diesen auch ästhetisch wirksam werden zu lassen. Betritt man die Dachterrasse, so wird beim kunstvoll eingesetzten Richtungswechsel der Bewegung der Blick in seltsam intensiver Weise auf die, die Terrasse säumenden, mächtigen Baumkronen gelenkt. Sie werden gerahmt von der Unterkante der Deckenplatte. Verweilt man länger an dieser Stelle, erkennt man auch den Grund der Intensität dieser In-Werksetzung des Bildes der Natur, ist die Platte doch mit einem

¹⁵ Peschken, Goerd; Schinkel, Karl Friedrich: *Das Architektonische Lehrbuch*, München 2001, S. 114.

leichten Bogenstich versehen, wodurch ihre untere Begrenzungslinie fast gerade wirkt, was bei einer tatsächlich geraden Platte aufgrund der Gesetze der Wahrnehmung paradoxerweise nicht so erscheinen, diese sogar als leicht durchhängend gesehen würde. Durch diese kunstvolle Kenntlichmachung wird die Interdependenz zwischen der Raum bildenden Konstruktion und der diese Freiheit des Raumes und des Menschen in ihrem Sinn bestimmenden Natur deutlich wahrnehmbar.

Diese zeigt sich auch beim Haus Lemke, dessen qualitativer Schritt in der Ausdehnung des Prinzips einer Gegenüberstellung von Konstruktion und Natur auf die gesamte Hauskonzeption besteht. Das relativ kleine, winkelförmige Haus für den Druckereibesitzer Karl Lemke und seine Frau in Berlin-Weissensee von 1932 ist eine beinahe reine konstruktive Lineatur, womit Mies schliesslich das Bild der Historizität, welche noch die Architektur des Hauses Riehl bestimmte, überwand. Erscheint dort der Bezug auf historische Vorbilder aus dem Biedermeier und auf das anonyme Bauen der Mark Brandenburg zwar folgerichtig aus den Gedanken der Wohnreformbewegung entwickelt, so ist doch die Suche nach einer der Gegenwart entsprechenden Sinnform in der Architektur des Hauses Lemke als viel versprechender zu betrachten. Allein schon deshalb, da die sparsamen Ornamentformen im Haus Riehl dem klassisch-antiken Formenvokabular entliehen sind, also religiösen Seinsbildern entstammen, die der Moderne fremd werden. Stattdessen setzt Mies nun auf das Erscheinenlassen des Bildes der konstruktiven Fügung des Materiales, in Form vor allem des Sichtmauerwerkes der Fassade und der Stahlkonstruktion der grossen Fensterflächen in beiden Wohnräumen, welche hinsichtlich ihrer Sinnbestimmung der Natur des Gartens und der Landschaft des Obersees gegenübergestellt werden. Dass Mies dabei weiter gehen wollte, als die Bauherren dies aufgrund der ihm für den Entwurf zugestandenen Bausumme gewährten, lässt sich an den Entwurfsskizzen für das Haus Lemke ablesen: In einer frühen Variante ist die Dialektik zwischen Konstruktion und Natur in ihrer Essenz abgebildet. Viel stärker als in der ausgeführten Fassung zeigt sich hier jenes durch die Konstruktion verwirklichte Innen – jenes dem Menschen Gemässe – einem Sinn gewährenden Aussen der Natur gegenübergestellt. Trotzdem die Bauherren einen Patio und die den Blick rahmende Konstruktion verweigerten, wurde dennoch ein starker poetischer Naturbezug verwirklicht. Anstelle der Raumfigur des Patios trat der durch

den Hauswinkel gebildete, offene Hof, dessen Poetik durch den dort gepflanzten Walnussbaum zum Ausdruck kommt. Man fühlt sich an die bereits erwähnte Raumkonstruktion des Tempels des Eichenheiligtums von Dodona erinnert. Die Ebene der Rahmung der Natur verlagerte Mies in die Fenster selbst, die als feingliedrige Stahlkonstruktion den Gesamtblick in Garten und Landschaft geometrisch unterteilen. Es ist schwierig, die Spannung in Worte zu fassen, die von dem «Wie» dieser Unterteilung ausgeht – an den äussersten Punkt getrieben scheint hier der Moment der Klarheit der Linien und Proportionen, ein geometrischer Wohlklang geht von ihnen aus, der jedoch nichts wäre, ohne die im Wind und Licht sich bewegenden Blätter des Walnussbaumes; die dunkel-schattenbergende, breitkronige Linde im Garten oder der grün flirrende Waldsaum am Obersee in der Ferne.

Trotz alledem stellt sich beim Haus Lemke eine noch ungelöste Frage: jene nach dem Dauernden im Sinnbezug der Konstruktion des Hauses. Ist, wie beschrieben, die Objektivierung von Sinn in der Natur nur in dem spezifischen Moment der Schönheit ästhetisch erfahrbar, so scheint im Haus Lemke, deren konstruktive Sinnbestimmung sich ganz der Natur zuwendet, die Entfaltung der Sinnverräumlichung daran gebunden, in welchem ephemeren Bild sich die Natur des Gartens und der Landschaft vor dem Haus zeigt. So wartet man förmlich auf Momente, in denen die Sonne durch die Wolken tritt und so erst die Beziehung zwischen Architektur und Natur zum Vorschein bringt. In grauen, regnerischen Momenten, Erscheinungen also der Natur, die nicht unbedingt und augenscheinlich den Moment des Schönen zu evozieren vermögen, scheint es, als falle die gesamte Konstruktion des Hauses, die Lineatur der Stahlrahmen der Fenster wie der Sichtziegelverbände, ihre wohltemperierten Proportionen in das zurück, was sie ohne jede äussere Bestimmung nur sind – nämlich Technik. Denn Konstruktion «ist» Technik. So scheint das Haus immer auf Momente von Schönheit angewiesen, die sich in der vor ihm liegenden Natur ereignen. Aus der Geschichte der Architektur lassen sich nun zwei Möglichkeiten ablesen, mit der Frage der dauerhaften Sinnbestimmung des subjektiven Werkes – des Hauses – umzugehen. Zum einen natürlich durch das Ornament, welches als dauerhafte Form historisch die technische Konstruktion des Bauwerkes mit religiös begründeten Bildern des Lebens selbst, der ästhetisch erfahrbaren Sinnwahrheit der Wirklichkeit also, umhüllte und so unabhän-

gig von den ephemeren Erscheinungen der Wirklichkeit an Momente von Sinn in ihr erinnerte. Diese Möglichkeit aber war für Mies zunächst keine, der er ohne weiteres folgen konnte. Er war sich der Schwierigkeit bewusst, eine in Jahrtausenden entstandene, überindividuelle Form einfach neu, unter nicht-religiösen Vorzeichen, zu entwerfen.¹⁶ Der andere historische Weg liegt darin, einen expliziten Bezug auf den Schönheit dauerhaft zum Ausdruck bringenden Garten herzustellen. Dieser zweite, da wiederum nur auf das Objektiv der Natur verweisende, Weg scheint nun zwar im Haus Lemke eingeschlagen, aber gleichsam nicht zu Ende gegangen. Die wiederum von Karl Foerster, vornehmlich wohl von seiner Mitarbeiterin Herta Hammerbacher,¹⁷ vorgenommene Gartengestaltung könnte man als höchstens angenehm bezeichnen. Ein expliziter Ausdruck von Schönheit, der Fülle des Lebens und seiner friedvollen, aufeinander bezogenen Entfaltung, stellt sich nicht ein. Dass Mies sich hier nicht mehr im Detail engagierte, mag zeigen, dass ihm der Weg der Sinnbestimmung der Konstruktion durch einen Schönheit dauerhaft zum Ausdruck bringenden Garten nicht in dem Masse bewusst war, wie es dreissig Jahre später bei der Neuen Nationalgalerie der Fall sein wird.

Die Neue Nationalgalerie von 1962 sollte schliesslich beide möglichen Wege der Sinnbestimmung für die Architektur der Moderne neu interpretieren – jenen des Ornamentes sowie jenen durch die Schönheit eines auf das Bauwerk bezogenen Gartens. Die Sequenz, die sich aufspannt von den flachen Granitstufen zum Gebäudeplateau und fortsetzt beim Eintreten unter den Schirm der mächtigen schwarzen Stahlplatte des Daches, beim Durchschreiten der Halle, Hinabsteigen in die Dunkelheit der Ausstellungsebene bis hin zum Auftauchen des laubgrün gefärbten Lichtes im Patiogarten und der sich öffnenden Sicht auf die sanft bewegten Kronen der Akazien – diese Sequenz bringt den «stummen Hinweis auf das, was schön sei» in so konzentrierter Weise zum Ausdruck, dass sich sowohl ein Eindruck von Überzeitlichkeit als auch Einsicht – verstanden als erlebte Sinnversicherung – in und durch diese Architektur einstellt. Und das, da die Konstruktion der oberen Halle von der Natur in Form der Schwerkraft bestimmt wird, die hier durch den

¹⁶ Hierzu Mies: «In unendlich langsamer Enthüllung entsteht die große Form, die hervorbringen Sinn der Epochen ist.» Vgl.: Mies van der Rohe, Ludwig: «Vortrag. Um 1950», in: Neumeyer (1986), S. 390.

¹⁷ Vgl. hierzu sowie zur Entwicklung des Gartenplanes des Hauses Lemke: Noack, Wita: *Konzentrat der Moderne. Das Landhaus Lemke von Ludwig Mies van der Rohe*, München/Berlin 2008, S. 176ff.

Kunstgriff reduzierter Stützensahl körperlich spürbar wird. Zum anderen, da sie nun tatsächlich durch das Ornament erweitert wird, wenn die Kreuzstahlstützen alle Elemente einer die Natur transponierenden, antiken Säule in die dem Stahlbau angemessene statische Form bringen: vom ehemaligen Holz-Rutenbündel und der in Stein übersetzten Kannelur, die hier zu Schattenfugen der zusammengeschnittenen T-Träger geworden ist, zur Einschnürung – den Anuli, in welche einst Blüten als Symbol des Lebens zur Bekrönung der Bündelsäulen eingesteckt wurden –, zum oberen Gelenklager der Kreuzstützen verwandelt, bis hin zur Entasis, welche sich in der Stahlkonstruktion aus der unteren Einspannung und der oberen Gelenkigkeit der Stützen erklärt – auch diese stammt von der antiken Säule, der konvexen Form der Holzrutenbündel ab.¹⁸ Natürlich könnte man einwenden, dass auch hier Historismus betrieben wurde. Die tatsächliche Wirkung dieser Symbolform erzählt aber etwas anderes, was mitunter an ihrer statischen Plausibilität liegen mag. Gar nicht an Formen und Sinnbegründungen aus dem Feld der Religion denkt man hier, vielmehr scheint eine Art von Naturhaftigkeit der Geschichte und Geschehnisse des Menschen vermittelt, als Erinnerung an die immer währenden Anstrengungen des Menschen um Erkenntnis, um die Einsicht in das Rätsel seiner Existenz, was jede Kultur begründete und aus dem Unbewussten enthob. Verstärkt noch wird diese architektonische Reflexion durch die Umrahmung der auf dem Granitplateau stehenden Hallenkonstruktion mit Bäumen – Silberahorn, Kastanie und Akazie –, sodass vor allem im Westen die Stadt fast gänzlich verschwindet und das Bild einer Lichtung vor einer diese säumenden Waldlandschaft aufscheint. Tempel, Ausschnitt oder Rahmung,¹⁹ und Natur, poetisch, statt religiös gesehen, stehen in dialektischer Beziehung zueinander.

Scheinen die obere Halle und das Plateau vornehmlich dem Monumentalen, Erinnernden²⁰ verpflichtet, vermittelt der diese Räume bestimmende Patiogarten ein Erweiterndes: die von Kant beschriebene ästhetische, also begriffslose Einsicht in das Sinn versichernde Moment der schönen Natur. Man könnte vielleicht auch von einem Moment

18 Vgl. hierzu die Entwicklung der antiken ägyptischen Bündelsäulen u. a. in: Müller, Werner; Vogel, Gunther: *dtv-Atlas zur Baukunst. Tafeln und Texte*, Band 1, München 1994, S. 105.

19 Nach der Bedeutung des lateinischen Wortes

«templum» als «umspannter Raum» und «Beobachtungskreis».

20 Nach der ursprünglichen lateinischen Bedeutung des «monumentum» als «Denkmal» und «Andenken».



Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie Berlin, Oberes Plateau mit Kreuzstahlstützen



Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie Berlin, Blick in den Patiogarten

der Versöhnung angesichts der Schönheit des Gartens sprechen, dessen Antipode, die unversöhnte Trennung von Subjekt und Objekt, noch auf dem Plateau spürbar ist in der Ungewissheit, ob der Mensch mit seinen Kulturleistungen – Konstruktionen also – jemals Versöhnung zwischen sich und der Wirklichkeit erreichte: die Akazien und Birken des Patios, der Liguster und der die Aussenwand überrankende Wilde Wein sprechen davon; der hineingetupfte Ilex und die alles zusammenbindende zentrale Wasserfläche. Womit auch die angesprochene Möglichkeit eines dauernden Sinnbezuges der Konstruktion durch ihre explizite Perspektivität auf einen, Schönheit dauerhaft verräumlichenden, Garten verwirklicht wurde. Dass nun all das zu sprechen beginnt, und nicht der Mensch, sondern naturhafte Wirklichkeit selbst von ihrem Sinn erzählt, darin steckt der Wahrheitsbezug, der die Neue Nationalgalerie so bedeutend und zu einem wahren «pensiero magnifico» macht. An ihr lässt sich studieren, wie auch in der Gegenwart der Architekturgedanke eines poetisch-naturbezogenen Bauens fortgeführt, den sinnfremden Verrenkungen moderner Gegenwartsarchitektur entkommen werden kann. Sie lassen sich betrachten, geht man nur ein paar Schritte weiter zum Potsdamer Platz. Alles, jeder spricht hier: die Architekten, die Konzerne, der konsumwütig-liquidierte Mensch, alles mögliche spricht hier, nur eines ereignet sich in diesen Bauten mit Sicherheit nicht: der Hinweis, dass nur in der Natur selbst Sinn sich zeigen mag. Jener Sinn, der keine Epoche, keine Voraussetzungen, nichts Zeitgenössisches und schon gar nichts Modisches kennt.

Auch davon wusste Mies.