

# Säule und Statue : Ludwig Mies van der Rohe und die Bildhauerei

Autor(en): **Pogacnik, Marco**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Werk, Bauen + Wohnen**

Band (Jahr): **96 (2009)**

Heft 4: **Museen = Musées = Museums**

PDF erstellt am: **22.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-130986>

## **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.

# Säule und Statue

## Ludwig Mies van der Rohe und die Bildhauerei

**Text:** Marco Pogacnik Wie ein roter Faden zieht sich die Beziehung zwischen Architektur und plastischer Kunst durch das Werk Mies van der Rohes. In seiner Auseinandersetzung mit der Skulptur spiegeln sich zahlreiche Themen, die die Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts durchlaufen hat.

Wenn wir die Entwürfe von Mies van der Rohe für das Haus U. Lange (1935), für das Haus Hubbe (1935) oder diejenigen für die Hofhäuser (ab 1931) untersuchen, wird uns die Tatsache überraschen, wie leidenschaftlich er Anfangs der Dreissigerjahre seine Entwurfsblätter mit skulpturalen Skizzen überdeckte. Selbst bei einer flüchtigen Betrachtung wird schnell klar, dass für Mies die Skulptur nicht etwa eine schmückende Funktion hat. Er fügt eine Plastik nicht in einen vordefinierten architektonischen Rahmen, bei ihm wirkt das skulpturale Werk mitbestimmend im Entwurfsprozess. Die Architektur wird von Anfang an mit der Skulptur zusammengedacht.<sup>1</sup> Die Auswahl der Skulpturen traf Mies sehr eng und selektiv. Er brauchte die Werke von nur drei Bildhauern: Wilhelm Lehmbruck, Georg Kolbe und Aristide Maillol. Der Eindruck, Mies hätte eine traditionelle Plastik bevorzugt, trifft nicht ganz zu, obwohl es eine unbestreitbare Tatsache ist, dass er nie abstrakte Bildhauerei einsetzte.<sup>2</sup>

Einen bestimmten Umgang mit Bildhauerei hatte Mies bei Peter Behrens geübt. Dessen Bedeutung für die Reifung des jungen Architekten ist hoch einzuschätzen. Der berühmte Saal in Mannheim (1907) mit der Maillol-Skulptur der *Méditerranée* soll hier erwähnt werden, man denke aber auch an den Garten in Behrens' Büro in Neubabelsberg, der einem kleinen Museum der eigenen Ausstellungsentwürfe glich. Ein weiteres Beispiel für den Behrens'schen Einsatz der Skulptur ist sein Entwurf für die Kölner Kunstausstellungsgebäude von 1905 (Abb. 1). Aus der Perspektive geht deutlich hervor, wie Behrens das Kubische und Stereometrische seiner Architektur mit einer blockhaften Bildhauerei vereinte. Die Skulptur wird räumlich inszeniert: Der Blick dreht sich um den hohen Sockel der sitzenden Figur und trifft mittig die Hauptfront des stereometrisch geschlossenen Baus, wo ein monumentales Basrelief die sonst nackte, glatte Fassade belebt.



Wilhelm Lehmbruck, Torso der Schreitenden 1914. – Bild aus: Brockhaus, Lehmbruck Rodin und Maillol, Duisburg 2005.

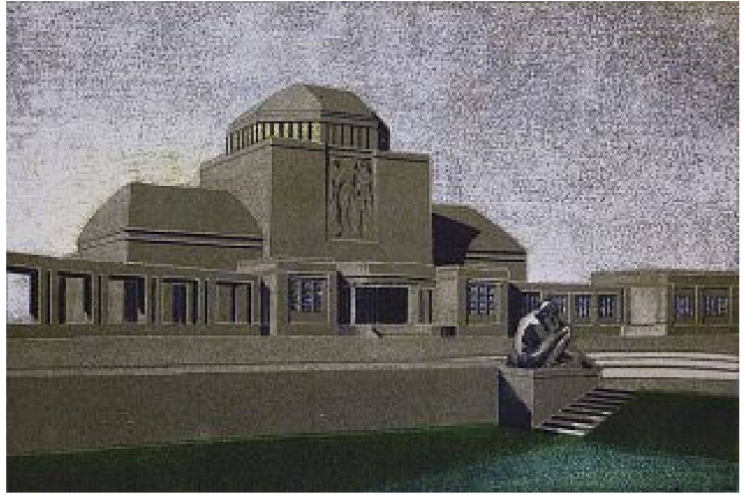


Abb. 1: Peter Behrens, Gebäude der Kunstausstellung in Köln 1905. – Bild aus: *Dekorative Kunst*, München 1905.

### Betonung des Mauerwerks

Mies' Entwurf für ein eigenes Landhaus in der Nähe von Potsdam 1914 zeigt die gleiche Anwendung einer blockhaften Skulptur als räumliches Glied zwischen der oberen und der unteren Terrasse in Verbindung mit einer breiten Treppe. In einer zweiten perspektivischen Zeichnung für denselben Entwurf setzte Mies die Skulptur an den Eingang eines U-förmigen Hofes und oberhalb des Haupteingangs zum Garten, um die zentrale Achse der ganzen Anlage zu betonen, wie Behrens es bei der Petersburger Botschaft (1914) tat.

Aus seinem Projekt für die Villa Kröller-Müller 1912 kann man entnehmen, was Bildhauerei für Mies vor dem ersten Weltkrieg bedeutete.<sup>3</sup> Es ist schon bemerkt worden, dass Mies im Entwurf für diese Villa in Wassenaar mit freistehenden Statuen arbeitete. Bis jetzt ist indessen ohne Erwähnung geblieben, dass er im Bereich des seitlichen Fischteiches Karyatiden plante (Abb. 2).<sup>4</sup> Die Bedeutung von Wandelhalle und Toreingang wird durch die Karyatiden betont und fast theatralisch überhöht. Mir scheint es, dass dieses skulpturale Dekor hauptsächlich der Betonung des Mauerwerks dienen sollte und nicht dem räumlichen Erlebnis. Das hohe Volumen des Ausstellungsraums hat fast ägyptische Züge: Die nackte Fläche der Wand, das hohe Gesims mit den Zahnschnitten, alles zielt darauf ab, eine bestimmte Monumentalität zu erreichen, die auf die Würde des Mauerwerks baut. Die Karyatiden sind zwar freistehende Elemente, sie gehören aber dennoch zum Mauerwerk; sie scheinen wie Basreliefs in die Mauerdicke gemeißelt zu sein, sind demnach Pfeiler, keine Säulen.

Nach einem langen Zeitraum, in dem Mies das Thema zu vernachlässigen schien, taucht sein Interesse für die Skulptur im Jahr 1926 wieder auf, als er in Zusammenhang mit seinem Glasraum in Stuttgart einen Mädchentorso von Lehmbruck einsetzte (Abb. 3).<sup>5</sup> An dieser Stelle kann nur darauf hingewiesen werden, dass

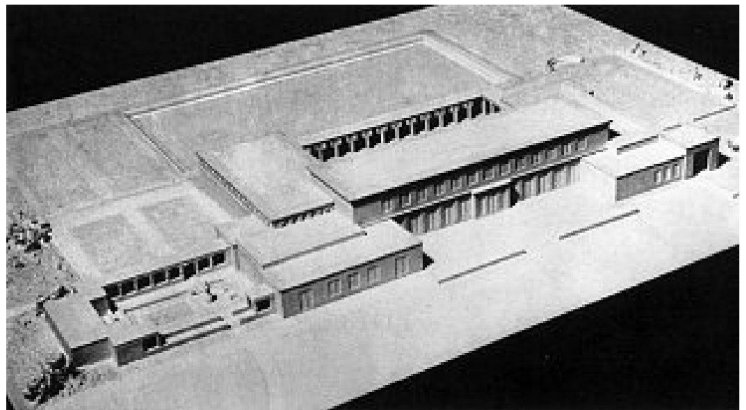


Abb. 2: Mies, Modell Villa Kröeller-Müller in Wassenaar, 1912–13. – Bild aus: Riley Bergdoll, *Mies in Berlin*, München 2002.

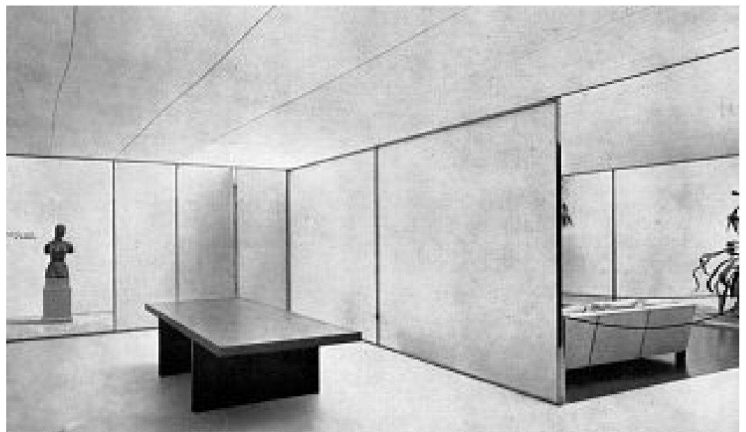


Abb. 3: Mies, Ausstellung Spiegelglas in Stuttgart 1927. Im Glasraum eine Büste von Lehmbruck. – Bild aus: Korn, *Glas im Bau und als Gebrauchsgegenstand*, Berlin 1932.

Mies hier zum ersten Mal eine Plastik in den Raum stellte, die kein «point de vue» war oder keine Repoussoir-Funktion erfüllte. Lehmbrucks Plastik war in einer Ecke ausgestellt, in einer verglasten Nische, die nicht zugänglich war. Trotzdem entwickelte Mies eine raffinierte Strategie, um die Statue als Raumkatalysator agieren zu lassen, indem sie den Besucher durch die ganze Ausstellungsarchitektur begleitete.

Zu jener Zeit geschah im Werk von Mies ein tiefer Wandel, den ich in Verbindung mit seinen in Stuttgart gemachten Erfahrungen setzen möchte. Bis zum Haus Wolf in Guben (1926) ist seine Architektur grundsätzlich eine Mauerwerks-Architektur – eine Architektur, die aus langen Wandscheiben besteht, die entweder parallel oder rechtwinklig verlaufen. Ab 1929 mit dem Barcelona-Pavillon werden seine stereotomen, auf Mauerwerk basierenden Entwürfe mit auf Säulen<sup>6</sup> basierenden Gerüsten überlagert. Schottenbau und Skelettbau erscheinen ab jetzt ineinander verschränkt – bis zum Haus Farnsworth (1951), bei dem das tragende System nur noch aus einem reinen Gerüst besteht.<sup>7</sup> Die Entdeckung der Plastik und die Entdeckung der Säule kommen in Mies' Werk also fast gleichzeitig auf. Es scheint kein Zufall zu sein, dass die Worte Statue und Bildsäule in älterem Deutsch identisch waren, was die Wahlverwandschaft zwischen Statue und Säule nochmals betont.<sup>8</sup>

#### Die Kraft der freistehenden Säule

Am Weissenhof wählte Mies 1927 eine Eisenskelettkonstruktion, aber in der Innenausstattung brauchte er noch keine freistehende Säule. Trotzdem gab es damals am Weissenhof zwei Beispiele davon zu sehen; nicht von Mies, sondern von Hans Scharoun und von Mart Stam. Scharoun stellte seine Säule in den Wohnraum als Stahlrohr, das mit vertikalen Streifen weiss und sienafarben bemalt war (Abb. 4).<sup>9</sup> Die Farben entsprachen der in vier Viertel aufgeteilten Deckenbemalung, die mit der Säule ein raffiniertes Wechselspiel eingeht. Das Ergebnis ist sehr dynamisch. Die Decke wirkt wie eine rotierende Scheibe, die den umgebenden Raum in ihrer Bewegung mitzureissen scheint. Mart Stam seinerseits zeigte in seinem Wohnraum eine Doppel-T-Stütze, bemalt in einem kräftigen Blau (Abb. 5). Diese architektonische Lösung entspricht in ihrer Haltung dem Kragstuhl aus gebogenem Gasrohr.<sup>10</sup> Die technische Form der Stütze wird ohne jede Verkleidung in den Raum gestellt. Ihre einzige Veredelung ist die Farbe, die aber von der damaligen Kritik als unzureichend erklärt wurde, um die Garagenstimmung des Interieurs zu domestizieren.

Zwischen der technischen Form von Stam und der Scharoun'schen Kunstform spannt sich ein Feld für mögliche Experimente, das Mies sofort erkennt. Von der Kraft der freistehenden Säule scheint er überzeugt. Setzt er im Stuttgarter Glasraum die Lehmbruck-Büste

ein, um gewisse räumliche Vorstellungen beim Betrachter zu wecken und zu stimulieren, wird fortan auch die Säule dazu beitragen, diese Wirkung zu verstärken und zu unterstützen.

Bei der Betrachtung von Skizzen für das Haus Resor (1938) stossen wir auf eine merkwürdige Entdeckung. Die Entwurfsarbeit beginnt stets mit der Erschliessung des Raumes durch Wand- oder Mauerscheiben. Erst dann stellt Mies die Säule in den Raum.<sup>11</sup> Die Positionen der Säulen entsprechen in erster Linie nicht einem statischen System, sondern sie werden von Mies aus der Betrachtung ihrer räumlichen Wirkung bestimmt. Die Säule wird mehr als eine Statue denn als ein zum Bau gehörendes Element betrachtet. Sie trägt die Decke, doch dies ist eigentlich nebensächlich. Die statische Funktion soll sie nur beiläufig leisten oder sogar beim Betrachter vergessen lassen.<sup>12</sup> In den Zeichnungen werden Säulen meist vereinzelt dargestellt, und oft geben sie keine klare Auskunft über das konstruktive System; Mies betrachtet sie offenbar nicht als Teil eines Stützen-Balken-Systems. Es ist deshalb kein Zufall, dass die Decken immer als unterzugslose Decken gedacht sind und dass die Säulen keine Basis und kein Kapitell haben. Die «Junktoren», wie sie Karl Bötticher in seinem Buch «Die Tektonik der Hellenen» bezeichnete, also Elemente, die eine verbindende Funktion zwischen Säule, Boden und Decke erfüllen, fehlen völlig. Mies verzichtet absichtlich darauf und entwickelt eine Syntax, in der die Säule nur als solitäres Element oder in der Addition einer Reihe vorkommt. Im Haus Tugendhat begegnen wir 1930 beiden Situationen: am Eingang die einzelne Säule, im Wohnraum die Säulenreihe vor der gläsernen Wand (Abb. 6–7).

In Mies' Werk treffen wir immer wieder auf die solitäre Säule und die Reihung, jedoch nie auf eine Vierung. Vier Säulen, die die Ecken eines Feldes abstecken, bilden sofort eine Raumzelle, die sich aus dem gesamten Raum herauslöst. Eine Vierung deutet darüber hinaus auf ein bestimmtes Tragsystem; wir verbinden mit der Vierung deshalb immer auch eine tragende Funktion. Die Säulenvierung ist letztendlich die Urhütte Laugiers. Im Grundriss für das Haus Nolde von 1929 können wir sehen, wie systematisch Mies die Geschlossenheit der Vier-Säulen-Gruppe zerstört, indem er eine der Säulen im Mauerwerk versteckt oder indem er den Wintergarten in die Vierung hineinschiebt.

Eine besondere Variante der freistehenden Säule ist bei Mies die «Säule in der Mitte». Dieser Begriff stammt von Hans Sedlmayr, der diesem Thema einen kurzen Aufsatz gewidmet hatte.<sup>13</sup> Sie ist eine «verstellte Säule», die im Weg steht und uns zwingt, unsere Position zu verlassen um den Raum durchqueren zu können, da die Blickachse besetzt ist. Im Wohnzimmer des Hauses auf der Bauausstellung Berlin 1931 kann man genauer betrachten, was ich mit dem Begriff «verstellte Säule» meine (Abb. 8). Die Säulen stehen dort schräg im Raum,

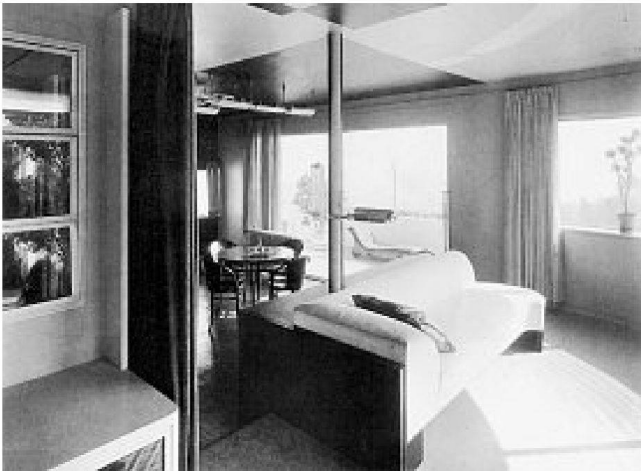


Abb. 4: Hans Scharoun, Weissenhof in Stuttgart 1927. – Bild: VG Bild-Kunst, Bonn

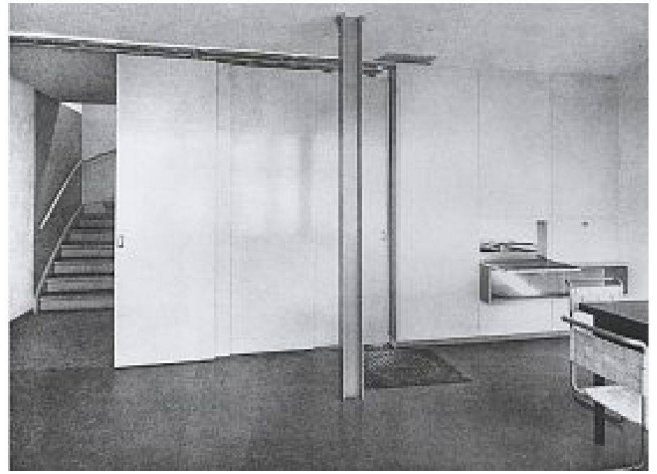


Abb. 5: Mart Stam, Weissenhof in Stuttgart 1927. – Bild aus: L' Architecture Vivante, Paris 1927.

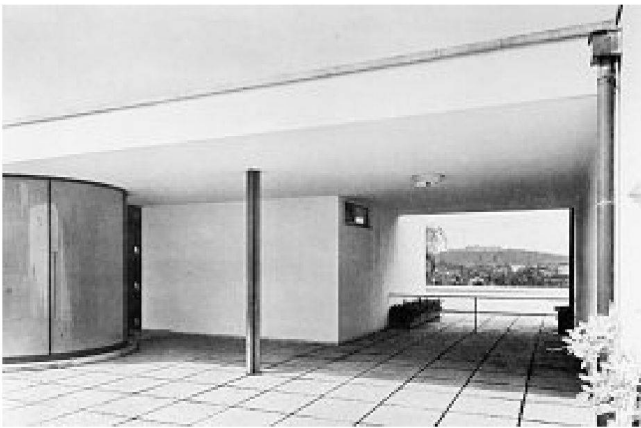


Abb. 6: Mies, Kreuzpfeiler der Villa Tugendhat in Brno 1928–30. – Bild aus: Spaeth, Mies van der Rohe, Stuttgart 1986.

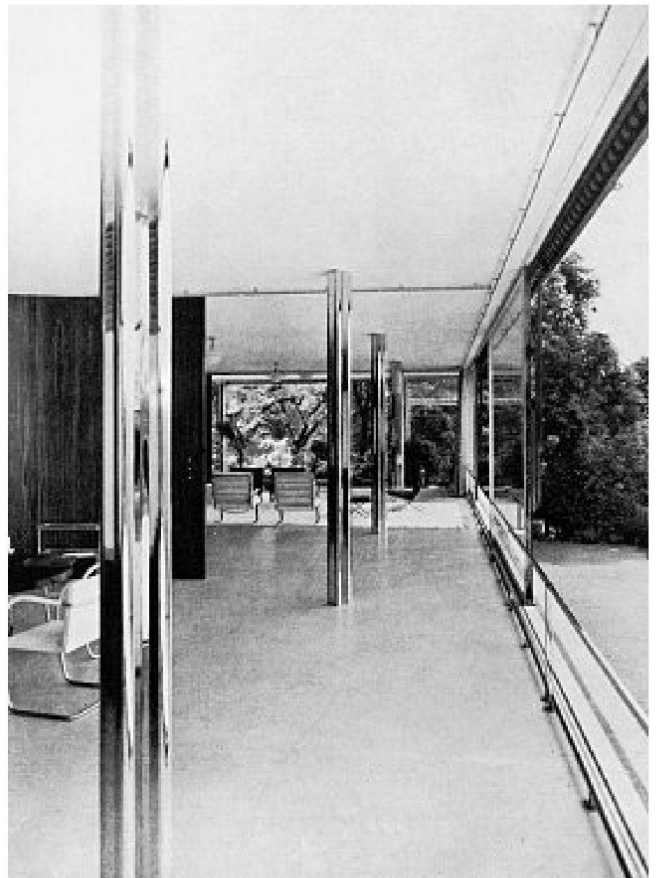


Abb. 7: Mies, Kreuzpfeiler der Villa Tugendhat in Brno 1928–30. – Bild aus: Tegethoff, Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte, Essen 1981.



Abb. 8: Mies, Berliner Bauausstellung 1931. – Bild aus: Spaeth, Mies van der Rohe, Stuttgart 1986.

und unser Blick wird gezwungen, eine Art Slalom dazwischen zu vollziehen. Es scheint fast unmöglich, die Säulen optisch zu einem Raster zusammenzuführen.

Aber kehren wir wieder zum Thema Säule/Bildsäule zurück. Diese Beziehung bildet in Mies' Werk jener Jahre einen roten Faden. Säule und Statue kehren fort-dauernd als plastische Einheiten in mehreren Entwürfen wieder. So beim Haus Resor (Abb. 9), beim Barcelona-Pavillon (Abb. 10) und im Haus Tugendhat (Abb. 11). Betrachten wir die bekannte Zeichnung von Sergius Rügenberg für das Wohnzimmer der Villa Tugendhat näher: Der besondere Blickwinkel und die Einrahmung der Zeichnung haben zur Folge, dass die vordere Säule als alleinstehend dargestellt wird. Trotzdem verlangt unser statisches Gefühl, dass sie nicht einsam dasteht; wir suchen nach der nächsten Säule, aber dort, wo wir eine erwartet hätten, finden wir die Büste von Lehmbruck. Die gesuchte Säule steht versteckt hinter der Onyx-Wand. Eine einfache Verschiebung der Wand nach vorne oder nach hinten kann völlig neue Raumwirkungen hervorrufen, indem wir die Säule als alleinstehend, als Reihe oder als Vierung wahrnehmen. Dass wir einer Skulptur an der Stelle begegnen, an der eine Säule sein sollte, bewirkt, dass wir die Skulptur und die Säule in einen räumlichen Zusammenhang bringen. Die Skulptur wirkt statisch-tektonisch, und die Säule bekommt fast skulpturale Eigenschaften.

#### Kern und Hülle

Nachdem wir die Beziehung zwischen Säule und Skulptur unter dem Aspekt des räumlichen Gefüges untersucht haben, wenden wir uns dem Thema der Ausbildung der Säule bei Mies in ihrer materiellen, physischen Erscheinung zu. Seine Säulen stellen in dieser Beziehung ein Novum in der Geschichte der Architektur dar. Der freistehende, kreuzförmige Pfeiler ist die erste reflektierende Säule in der Architekturgeschichte. Stellen wir uns die Frage nach der Herkunft dieser zwei Elemente der Mies'schen Säulen: ihres kreuzförmigen Schnittes und ihrer reflektierenden Flächen. Auf welche Quellen hat er zurückgegriffen?

Technisch gesehen besteht die Mies'sche Säule aus einem Kern und einer Hülle. Ein Beispiel, das Mies wahrscheinlich gut gekannt hatte, sind die Säulen im Neuen Museum in Berlin von Friedrich August Stüler (1800–1865). In Alfred Gorthold Meyers Eisenbauten, 1908 erschienen, wird der Bau besprochen.<sup>14</sup> Das Buch lag bestimmt auf einem Zeichentisch in Peter Behrens' Atelier, als er an der Turbinenhalle arbeitete und als Mies dort ein und aus ging.

Die Stüler'sche Säule ist zusammengesetzt und -gefügt: Sie besteht aus einem inneren, kreuzförmigen Kern und aus einer äusseren Blechhülle, die beliebig geformt werden kann und eine rein dekorative Funktion hat (Abb. 12). Kern und Hülle können aufeinander abgestimmt werden, so dass die Hülle der Abdruck des Kerns sein könnte. Oder aber die Hülle wird so gestal-

tet, dass es unmöglich wird, Form und Lage des Kerns zu erkennen. Mies bediente sich beider Möglichkeiten; Stülers Säule könnte demnach als die Ursäule von Mies bezeichnet werden.

Im Barcelona-Pavillon besteht die Säule aus vier Teilen, die mit einem Bandeisen an den vier Köpfen des inneren Kreuzpfeilers befestigt sind. Wir sehen den Kern nicht, aber wir erkennen sozusagen seine Position und Form. Die äussere Hülle ist das Ergebnis einer Montage und im Grunde eine Art Abdruck des inneren Kernes. Die Säule in Brno hingegen lässt uns in keiner Weise erahnen, wie sie aufgebaut ist; sie besteht aus einem Kreuz mit abgerundeten Enden. Vor kurzem konnte ich den Grundriss rekonstruieren, indem ich durch ein kleines Loch in der Decke neben der Säule mit einem Stück Plastillin einen Abdruck des oberen Teils der Stützenverkleidung abnehmen konnte. Die Zeichnung, die ich aus diesem Abdruck fertigen konnte, entspricht keinem der bisher veröffentlichten Grundrisse dieser Säule (Abb. 13). Man kann sehen, dass die Verkleidung eigentlich aus vier abgerundeten Teilen besteht, die aber nicht gleich lang sind. Die längeren Teile sind am inneren Kern höchstwahrscheinlich mit Schrauben befestigt und die kürzeren mit einer Art Bajonettverschluss in die längeren eingeklemmt.

Wirklich überraschend ist aber die Tatsache, dass der Kern nicht mittig angeordnet ist. Der Abstand zwischen Kern und Verkleidung beträgt auf der einen Seite 10 mm, auf der anderen Seite 16 mm. Den Grund für einen so merkwürdigen Befund kann man aus der Tafel 2.2368 im Archiv des Museum of Modern Art (MoMA) entnehmen, die «Säulenverkleidung» betitelt ist (Abb. 14). Dank dieser Tafel können wir feststellen, dass der innere Kern der Säulen, wie die Beschriftung zeigt, «ausser Lot» stand. Auf der Baustelle wurde nicht exakt gearbeitet, was zu erheblichen Problemen in den oberen Geschossen führte. Die erwähnte Tafel bezeugt ausserdem, dass die Verkleidung ursprünglich rechteckig geplant war und dass jemand – Mies selber? – erst nachträglich die vier Köpfe abgerundet hat.

Nach dem Glasraum kündigt sich im Haus Resor in Mies' Architektur eine Neuorientierung an. Er gebraucht zwar nach wie vor die Skulptur, sie wird aber eher zum Hintergrund für Collagen und Präsentationszeichnungen; sie ist kein Experimentierfeld mehr für räumliche Schöpfungen. Mit dem Haus Resor verändert sich auch die Säule. Mies behandelt sie nicht mehr klassisch, sondern klassizistisch, indem er sie mit den bis dahin fehlenden «Junktoren» ausstattet. Basis und Kapitell werden eingezeichnet, wenn auch als Negativform: ausgehöhlte, schattige Nuten und Narben statt plastischen Ausbildungen. Danach beginnt eine Entwicklung, die zur förmlichen Ausbildung einer modernen Säulenordnung führt (Abb. 15).

In der Mies'schen Säule überlagern sich Themen, die die Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts durchlaufen hat: die Verwandlung der Form nach Semper,

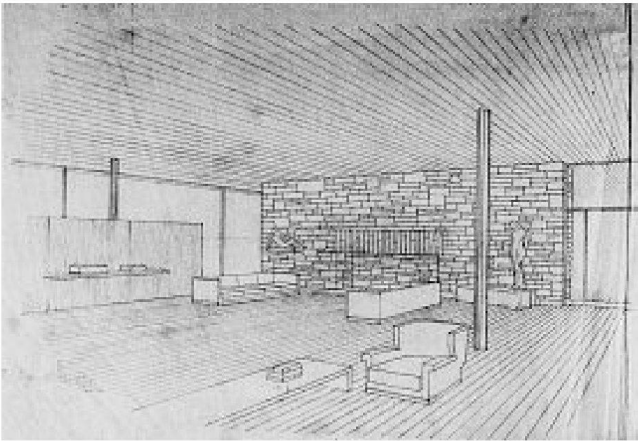


Abb. 9: Mies, Haus Resor in Jackson Hole 1937–41. – Bild aus: Riley Bergdoll, Mies in Berlin, München 2002.

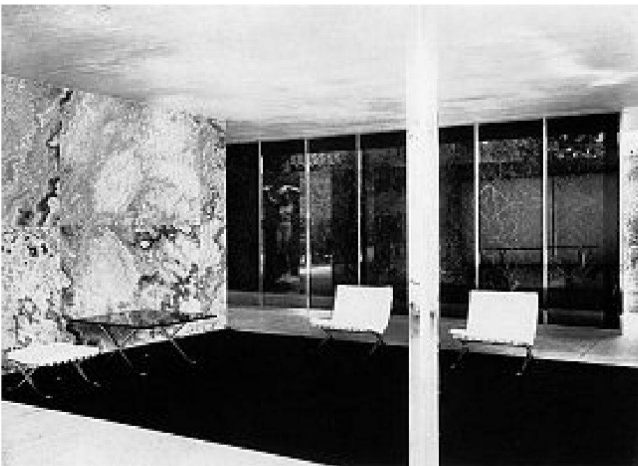


Abb. 10: Mies, Barcelona-Pavillon 1929. – Bild aus: Reuter Schulte, Mies und das Neue Wohnen, Ostfildern 2008.

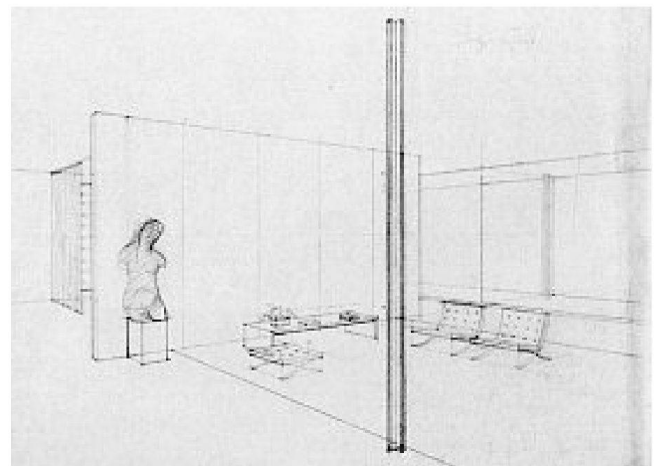


Abb. 11: Mies, Haus Tugendhat in Brno 1928–30. – Bild aus: Riley Bergdoll, Mies in Berlin, München 2002.

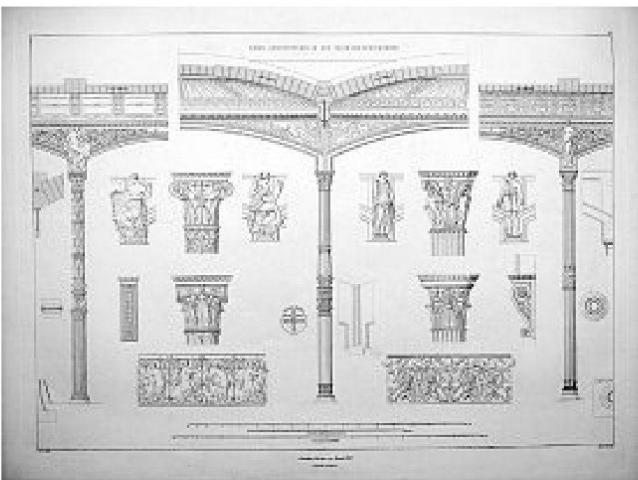


Abb. 12: Friedrich August Stüler, Säule für das Neue Museum in Berlin 1843–55. – Bild aus: Derselbe, Das Neue Museum, Berlin 1862.

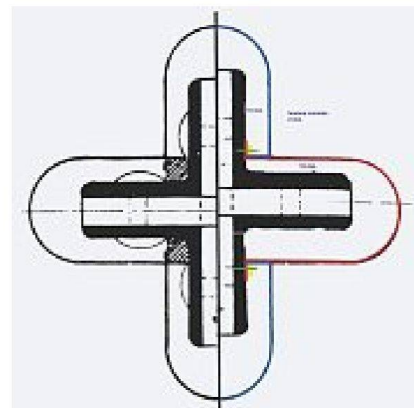


Abb. 13: Marco Pogacnik, Querschnitt der Säule, die Mies in Brno einbaute.

die Aushöhlung des Körpers, das Monumentale in der Kunst, die reflektierende Fläche. Der unerschöpfliche Reichtum seiner Architektur besteht gerade in diesem Bewusstsein, dass die innere Gesetzmässigkeit und konstruktive Logik eines Werkes nur mit Rücksicht auf seine Geschichtlichkeit zu einer lebendigen Form führen können. ■

**Marco Pogacnik** ist Professor für Architekturgeschichte an der Università IUAV Venezia; sein Forschungsthema ist die Modernität in der Zeitperiode zwischen dem 18. und 20. Jahrhundert. Er publizierte u. a. zu folgenden Architekten: Claude Nicolas Ledoux, Friedrich Gilly, Gottfried Semper, Adolf Loos und Hans Kollhoff.

Diese Arbeit ist in einer veränderten Fassung auf französisch erschienen in Roberto Gargiani (Hrsg.), *La colonne. Nouvelle histoire de la construction*, Lausanne, 2008, S. 434–453, mit dem Titel *Mies van der Rohe et les métamorphoses de l'ordre*. Eine erweiterte Fassung auf italienisch findet sich im Buch Carlo Scarpa. *Architetture per la scultura del 900*, Venedig: Marsilio Editori 2008.

<sup>1</sup> Ausser dem Buch von Penelope Curtis, *Patio and Pavillion. The Place of Sculpture in Modern Architecture*, London: Ridinghouse 2007, ist die zeitgenössische Literatur zum Thema Architektur-Skulptur leider ganz unbrauchbar im Verhältnis zu meiner Fragestellung, da sich heute Begriffe wie «Archiskulptur» eingebürgert haben, die von einer entwaffnenden Platitude gekennzeichnet sind. Siehe besonders: Werner Sewing, *Architektur: sculpture*, München Berlin: Prestel 2004; Markus Brüderlin (Hrsg.), *ArchiSkulptur. Dialoge zwischen Architektur und Plastik vom 18. Jahrhundert bis heute*, Kat., Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2004. Auch das Buch von Klaus Jan Philipp, *ArchitekturSkulptur: die Geschichte einer fruchtbaren Beziehung*, Stuttgart München: DVA, 2002, befreit sich nicht von der langweiligen Diskussion um die Gattungsproblematik. Einen wichtigen weiteren Beitrag zum Thema ist das Buch von Ursel Berger und Thomas Pavel, *Barcelona-Pavillon. Mies van der Rohe & Kolbe. Architektur & Plastik*, Berlin: Jovis 2006.

<sup>2</sup> In einem theoretisch sehr fundierten Werk wie Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, London: Thames and Hudson 1977, tauchen die Namen von Lehmbruck, Kolbe und Maillol gar nicht auf. Mies hatte vor, nur auf der Plaza beim Seagram Building die Arbeit von zwei «abstrakten» Bildhauern aufzustellen. Jacques Lipchitz und Henry Moore lehnten die Einladung aber ab. Vgl.: Phyllis Lambert, *Mies Immersion*, in: derselbe (Hrsg.), *Mies in America*, Montreal, Canadian Centre for Architecture; New York, Whitney Museum of American Art, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2001, S. 397.

<sup>3</sup> Zum Entwurf: Franz Schulze, *Mies van der Rohe. A critical Biography*, Chicago London: Univ. Of Chicago Press 1985, S. 58–69; R.W.D. Oxenaar (Hrsg.), *Kröller-Müller the first hundred years*, Haarlem Enschede 1989; Wolf Tegethoff, *Wege und Umwege zur Moderne. Mies van der Rohes Frühwerk und der «Preussische Stil»*, in: Terence Riley, Barry Bergdoll (Hrsg.), *Mies in Berlin*, München: Prestel 2001, S. 135–151.

<sup>4</sup> Ursel Berger und Thomas Pavel (Hrsg.), *Barcelona-Pavillon. Mies van der Rohe Kolbe. Architektur & Plastik*, Berlin: Jovis 2006.

<sup>5</sup> Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte*, Essen, Verlag R. Bacht, 1981, S. 66–68; Wallis Miller, *Mies van der Rohe und die Ausstellungen*, in: *Mies in Berlin*, 2001, S. 338–349.

<sup>6</sup> Mies verwendete grundsätzlich immer Bauelemente, deren Wesen architektonisch und nicht allein technisch bestimmt waren. Deswegen würde ich bei ihm nie von Stützen, sondern Säulen oder Pfeilern sprechen.

<sup>7</sup> Wie Anmerkung 5, S. 130–131.

<sup>8</sup> In Jakob Grimms, *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig: Verlag von Hirzel 1860, steht «Bildseule» für «statua, simulacrum».

<sup>9</sup> Hermann Nägele, *Die Restaurierung der Weissenhofsiedlung 1981–87*, Stuttgart: Krämer 1992; Karin Kirsch, *Die Weissenhofsiedlung*, Stuttgart, DVA, 1987.

<sup>10</sup> Werner Möller, Mart Stam 1899–1986. *Architekt-Visionär-Gestalter. Sein Weg zum Erfolg 1919–1930*, Berlin Tübingen: Wasmuth 1997, S. 54–61.

<sup>11</sup> Wolf Tegethoff, 1981, S. 100–101: «Auch beim Haus Nolde ging Mies zunächst nicht von einem vorgegebenen Raster aus, das er vielmehr – wie beim Barcelona Pavillon – erst in einem fortgeschrittenen Arbeitsstadium zu entwickeln begann». Siehe auch Paolo Amaldi, *Le false certezze del padiglione di Barcelona*, Turin: Testo & Immagine 2003.

<sup>12</sup> Siehe auch Paolo Amaldi, *Le false certezze del padiglione di Barcelona*, Turin: Testo & Immagine 2003.

<sup>13</sup> Hans Sedlmayr, *Säule mitten im Raum*, in, *Epochen und Werke. Gesammelte Schriften zur Kunstgeschichte*, 3 Bde., Wien München: Herold 1959–1982, Bd. 1.

<sup>14</sup> Alfred Gotthold Meyer, *Eisenbauten. Ihre Geschichte und Aesthetik*, Esslingen: Neff Verlag 1907. Reprint mit einem Nachwort von Tilmann Johannes Heinisch, Berlin, Gebr. Mann 1997.

**résumé** **Colonne et statue** Ludwig Mies van der Rohe et la sculpture Le rapport entre l'architecture et les arts plastiques constitue un fil rouge dans l'œuvre de Mies van der Rohe. Chez Peter Behrens, son mentor, le jeune architecte découvrit précocement les potentiels spatiaux de la sculpture. Mies n'intègre pas la sculpture dans un cadre architectural prédéfini, elle participe chez lui au processus de conception. Dès le départ, il envisage conjointement architecture et sculpture. Mies est parti de premières sculptures en forme de bloc, il passe ensuite successivement à la série de piliers, au pilier solitaire et, finalement, à un ordre moderne de colonnes. Dans le pavillon de Barcelone apparaît, pour la première fois, l'association de segments de mur et de piliers ponctuels, de murs de refend et d'une ossature. Avec le pilier libre cruciforme, Mies introduit un nouvel élément dans l'histoire de l'architecture: les surfaces réfléchissantes du revêtement confèrent une signification inédite à la colonne. Dans le rapport entre noyau et enveloppe, Mies va découvrir des possibilités de création qu'il ne manquera pas d'exploiter. La richesse inépuisable de son architecture se manifeste dans la conscience que les lois internes et la logique constructive d'une œuvre ne peuvent conduire à une forme vivante que si l'on tient compte de son historicité. ■

**summary** **Column and Statue** Ludwig Mies van der Rohe and sculpture The relationship between architecture and sculpture is a recurring theme in the work of Mies van der Rohe. As a young architect he became aware of the spatial potential of sculpture at an early stage through his mentor, Peter Behrens. Instead of being placed in a pre-defined architectural frame, Mies' Sculpture plays a contributory role in the design process. From the very start architecture is conceived together with sculpture. Starting from the first block-like sculptures Mies developed continuously to the row of columns, the solitary column and, finally, to a modern arrangement of columns. In the Barcelona Pavilion for the first time wall slabs are used with individual columns, sidewall construction with a frame. Here Mies introduced a new element into the history of architecture: the cruciform column. Thanks to the reflective surfaces of its cladding this column acquires an entirely new significance. Mies discovered in the relationship between core and shell scope for design that he exploited consistently. The inexhaustible richness of his architecture is shown in the awareness that the internal laws and constructional logic of a work can lead to a living form only where its historicity is taken into account. ■



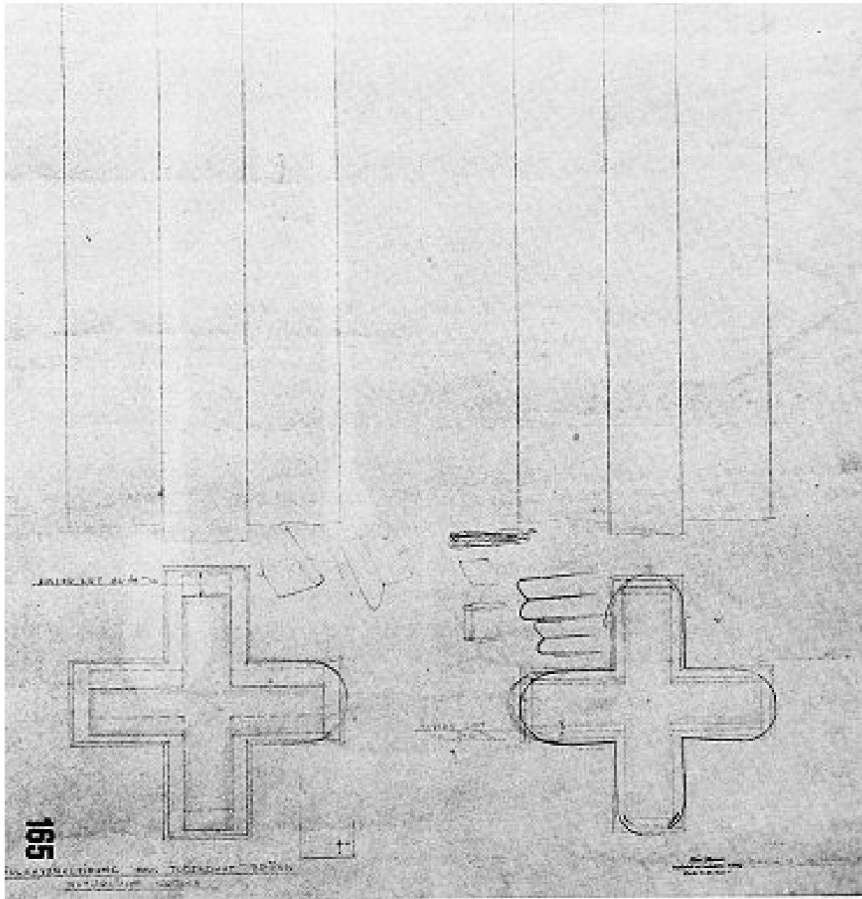


Abb. 14: Mies, Villa Tugendhat, «Säulenverkleidung». – Bild: MoMA Archive, Mies Archive, New York

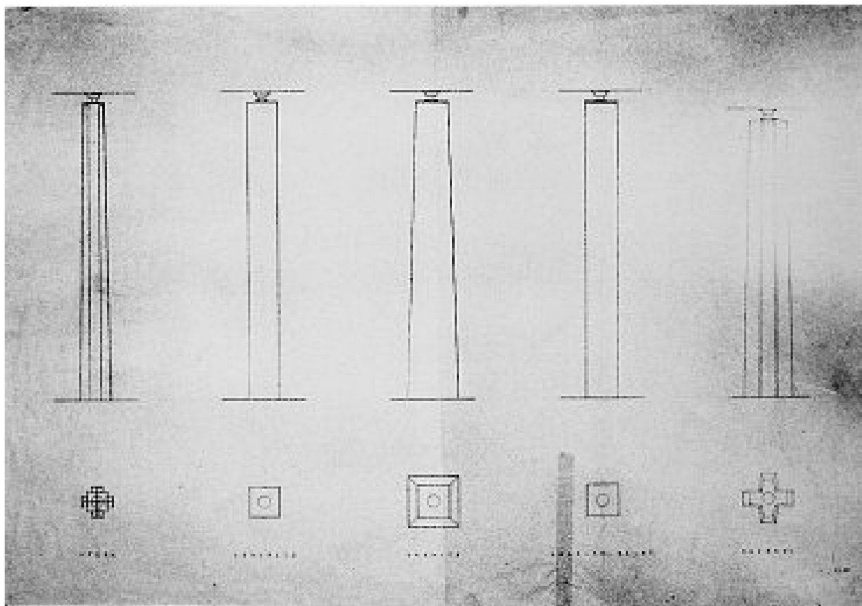


Abb. 15: Mies, Tafel mit 5 Säulenordnungen. – Bild: MoMA Archive, Mies Archive, New York