



## QUARTO

QUARTO – ein formvollendetes Leuchtenprogramm welches punkto Ästhetik, Anwendung, Lichtleistung und Wirtschaftlichkeit allen Anforderungen gerecht wird.

Die Stehleuchte zum Beispiel, mit vier Energiesparlampen à je 42 Watt, ist der ideale Lichtspender für Büroarbeitsplätze, Praxen, Verkaufsräume und Konferenzräume, aber auch für zuhause.

Weitere interessante Informationen geben wir Ihnen gerne über das ganze QUARTO-Programm!

Design Erwin Egli

RIBAG Licht AG  
Kesslerstrasse 1  
CH 5037 Muhen  
T +41 62 737 90 10  
F +41 62 737 90 18

**RIBAG Licht**

## Impressum

Werk, Bauen + Wohnen,  
86./53. Jahrgang, ISSN 0257-9332

### Herausgeber

Verlegergemeinschaft  
Werk, Bauen + Wohnen, Werk AG,  
Verlag Bauen + Wohnen GmbH

### Adresse Verlag, Redaktion und Inserate:

Verlegergemeinschaft Werk, Bauen +  
Wohnen, Vogelsangstrasse 48, Postfach,  
CH-8033 Zürich,  
Tel. 01/362 95 66, Fax 01/362 70 32,  
E-Mail: wbw.zh@bluewin.ch

### Verbände

Offizielles Organ des BSA/FAS,  
Bund Schweizer Architekten /  
Fédération des Architectes Suisses,  
VSI Vereinigung Schweizer Innen-  
architekten

### Redaktionskommission

Andrea Deplazes, Dr. Ulrike Jehle-Schulte  
Strathaus, Prof. Drs. h.c. Ing. Jürgen  
Joedicke, Rolf Mühlethaler, Maria Zur-  
buchen-Henz

### Redaktion VSI-Beilage

Christina Sonderegger

### Korrespondenten

Marc M. Angélli, Zürich/Los Angeles;  
Gilles Barbey, Lausanne; Cuno Brullmann,  
Paris; Dr. Lucius Burckhardt, Basel;  
Oliver J. Domeisen, London; Paolo Fuma-  
galli, Lugano; Petra Hagen Hodgson, Frank-  
furt; Dr. Dieter Hoffmann-Axthelm, Berlin;  
Prof. Joachim Andreas Joedicke, Schwerin;  
Klaus Kada, Graz/Aachen; Dr. Gert Kähler,  
Hamburg; Adolf Krischanitz, Wien; Moritz  
Küng, Bruxelles; Rodolphe Luscher, Lau-  
sanne; Sylvain Malfroy, Neuchâtel; Paul  
Marti, Genève; José Luis Mateo, Barcelona;  
Urs Primas, Amsterdam; Romain Reuther,  
Paris; Gerhard Ullmann, Berlin; Klaus  
Dieter Weiss, Hannover; Ueli Zbinden,  
Zürich/München

### Redaktionssekretariat

Regula Hafner

### Übersetzungen

Jacques Debains, Suzanne Leu,  
Maureen Oberli-Turner

Für nicht angefordertes Material über-  
nimmt die Redaktion keine Verantwortung.  
Nachdruck aus Werk, Bauen+Wohnen, auch  
mit Quellenangabe, ist nur mit Bewilligung  
des Verlages gestattet.

### Inseratenverwaltung

Verlegergemeinschaft Werk,  
Bauen+Wohnen, Vogelsangstrasse 48,  
Postfach, CH-8033 Zürich,  
Tel. 01/362 95 66, Fax 01/362 70 32  
Gilbert Pfau, Anne-Marie Böse

### Druck

Zollikofer AG, 9001 St.Gallen

### Lithos

Nievergelt Polycom AG, 8048 Zürich

### Abonnementsverwaltung

und Auslieferung  
Zollikofer AG, Fürstenlandstrasse 122,  
CH-9001 St.Gallen,  
Tel. 071/272 73 47, Fax 071/272 73 84

### Bezugsbedingungen Schweiz und BRD

Jahresabonnement sFr./DM 180.–  
Studentenabonnement sFr./DM 125.–  
Einzelhefte sFr./DM 22.–  
sFr. inkl. MwSt.

### Bezugsbedingungen übrige Länder

Jahresabonnement sFr. 190.–  
Studentenabonnement sFr. 135.–  
Einzelhefte sFr. 22.–

### Abbestellungen

können nur berücksichtigt werden, wenn  
sie mindestens 8 Wochen vor Abonne-  
mentsschluss eintreffen, andernfalls gilt  
das Abonnement als erneuert.

## Elastisch und flexibel, starr und fixiert

### Mies van der Rohe. Möbel und Bauten im Vitra Design Museum

«He could at least have made the chair round – it would be much more beautiful like this...» and he drew a curve. Just one single curve from his hand and he had made a new chair out of Stam's sketch.» Sergius Ruegenberg erinnert sich an diese Szene im Anschluss an das Treffen von Le Corbusier, Mies und Stam während der Vorbereitungen zur Werkbund-Ausstellung in Stuttgart. Beim Abendessen im Hotel Marquart skizzierte Stam das Design seines Stuhls auf die Rückseite von Willy Baumeisters Hochzeitseinladung. Kaum nach Berlin zurückgekehrt, soll sich Mies in der eingangs beschriebenen Weise über Stams Skizze hergemacht haben.

Die von Sergius Ruegenberg überlieferte Episode über die Entstehungsgeschichte des Stahlrohr-Freischwingers, mit dem Mies seinen Wohnblock in der Weissenhof-Siedlung in Stuttgart möblieren sollte, illustriert Sigfried Giedions Diktum:

«Along with Le Corbusier, Mies van der Rohe is one of the few architects who have made a conscious decision to base their buildings on proportions, but not simply in the sense that a number is just a number but in the sense that a number possesses characteristics of quantity and quality.» (Sigfried Giedion, «Raum, Zeit, Architektur»)

Nun gut, dass sich Mies und Stam – der 1928 in einem Essay ausrief: «Fort mit den Möbelkünstlern» – dem Problem auf unterschiedliche Weise annäherten, ist offensichtlich. Heinz Rasch konstatierte 1926 über die Architektur:

«Stam only saw technical problems; he did not consider formal questions, nor those concerned with the artistic creation of interiors.» Dass für Mies hingegen technische und funktionale Fragen untrennbar mit künstlerischen und architektonischen verbunden waren, deklarierte er im Vorwort zur Werkbund-Ausstellungspublikation «Bau und Wohnung» 1927.

Stam verwarf die gekrümmte Linie kategorisch. Aber auch Mies «huldigte» dem rechten Winkel in seinen Bauten – jedenfalls bis zum Bau der Villa Tugendhat in Brno, 1929–1930. Und der Stuhl, den er 1926 für seine eigene Wohnung schuf, war rigoros in seiner Einfach-

heit und dem Einsatz des rechten Winkels. Mit der «frivolon» Kurve, die später auftauchen sollte, hatte dieses Exemplar nichts zu tun. Und doch lag zwischen diesem und dem Freischwinger gerade mal ein Jahr.

Welche ästhetischen und technischen Aspekte verbinden Mies' Bauten mit seinen Möbeln? Inwiefern korrespondieren die gekrümmten Linien seiner Stühle, etwa des Schwingers von 1927 oder des Barcelona-Sessels von 1929, mit seinem auf dem rechten Winkel basierenden architektonischen Konzept? Wo findet in seinen Möbeln der architektonische Stil Ausdruck? Sah er Möbel als Architektur en miniature, wie Jean Prouvé? Oder setzte er verschiedene Standards für Möbel und Bauten? Diese Fragen zu beantworten, verspricht die Ausstellung im Vitra Design Museum in Weil, wobei sich die Schau auf drei Bauten konzentriert: die Weissenhof-Siedlung in Stuttgart, den Deutschen Pavillon in Barcelona und die Villa Tugendhat in Brno.

Aus der eingangs zitierten Begebenheit könnte man schliessen, Mies habe Stams Stuhl aus einer Laune heraus den Schwung der gebogenen Linie verpasst. Was indes im Widerspruch steht zur Akribie, mit welcher Mies das Design seiner Möbel entwickelte und vermarktete. Mit Hartnäckigkeit erstritt er sich in einem ein Jahr lang dauernden Prozess 1928 die ersten Patente bei den deutschen Behörden. Da er in Konkurrenz zu einem Stuhl trat, auf den ein Amerikaner namens Harry Nolan seit 1922 das Urheberrecht beanspruchte, bedurfte es einer anschaulichen Demonstration. Mies beschaffte sich einen Prototypen von Nolans Exemplar, und als der zusammenkrachte, nachdem sich der prüfende Beamte daraufgesetzt hatte, war überzeugend vorgeführt, «that the older chair was difficult to manufacture and impractical in use», wie die Autoren des Katalogs das Beamtendeutsch übersetzen. (Dem Besucher der Ausstellung reicht ein visueller Vergleich – Nolans Stuhl ist in einer Skizze präsentiert.)

Und, wie aus der Patentschrift – auch sie kann eingesehen werden – ebenfalls hervorgeht: Mies bedachte den Bogen der Beine nicht eben mit Emphase – er packte sie in eine Kann-Formel –, wohl aber die Elastizität seiner Konstruktion.

Der Bogen sollte also vielmehr der Forderung nach Übereinstimmung zwischen äusserer Erscheinung und innerer Qualität Genüge tun. Der Schwung der Kurve macht die federnde Eigenschaft des Stuhls sichtbar. Hebt den Sitzenden gewissermassen vom Boden ab. Dieser Effekt bedingt aber auch eine konstruktive Konsequenz, die Stam bei seinem Stuhl vermissen liess. Dessen leichte Erscheinung täuschte über sein wahres Gewicht hinweg. Denn Stam verwendete ein relativ dünnes Stahlrohr und gestaltete die Biegungen so eng, dass der Stuhl unter dem Gewicht des Sitzenden kollabiert wäre, wenn Stam die Ecken nicht mit Stahlklammern verstärkt hätte. Die gaben dem Stuhl nicht nur ästhetisch eine etwas plumpe Note, sondern nahmen ihm auch die Sprungkraft.

Das Stahlrohr in Mies' Exemplar war schwerer und hatte einen grösseren Durchmesser (24mm), beschrieb vorne – anstelle des 90°-Winkels – jenen charakteristischen Halbkreis und verlief auch zwischen Sitz und Rückenlehne weniger steil als bei Stam. Verstärkungen erübrigten sich, und die Elastizität war gewährleistet. Zur Dynamisierung des Designs trug schliesslich bei, dass Mies das Rohr nicht lackierte, sondern vernickelte. Dies verlieh ihm ebenso wie die geschwungene Silhouette eine Eleganz, die über Stams asketische Interpretation funktionalistischer Postulate hinauswies.

Bleibe noch ein möglicher Einfluss von Lilly Reichs Innenraumgestaltung des Cafés Samt und Seide in Berlin anlässlich der Ausstellung «Die Mode der Dame» 1927 zu diskutieren. Doch Otokar Mäcel lässt lieber Mies selber zu Wort kommen. Der verband die Kurve mit dem Körper des Menschen und seiner Wahrnehmung – dass wir runde Formen bevorzugten, sei verständlich, weil wir mit ihnen geboren wurden, und wir klammerten uns an die Form des Eis, solange wir könnten –, während der rechte Winkel für die objektive Struktur von Raum und Konstruktion stand: Jeder Kreis werde von einem Quadrat umschlossen.

Diese Überlegungen wirken wie der Widerhall auf ein Zitat Le Corbusiers, das Adolf Behne in «Moderner Zweckbau» 1926 überlieferte: Je grösser die Distanz zwischen dem Menschen und den von ihm geschaffenen Objekten, desto mehr näherten sie sich der reinen Geometrie an. «Eine Geige, ein Auto, die Dinge, die wir berühren, sind nicht sehr geometrisch – aber die Stadt, zum Beispiel, ist reine Geometrie.»

Aber auch diese Erklärungen

genügen angesichts des Designs des Barcelona-Sessels nicht mehr. Insbesondere die Kongruenz zwischen äusserer Erscheinung und Konstruktion war nicht mehr gegeben. Jahre später schrieb Mies, das Modell für Barcelona habe nicht einfach eine Sitzgelegenheit sein können, sondern es bedurfte eines monumentalen Objekts, das indes den Fluss des Gebäudes nicht beeinträchtigen durfte. Mies wählte eine «klassische» Form: das Profil einer Schere, wie es schon auf antiken griechischen Vasen überliefert ist und das auch Karl Friedrich Schinkel in einem gusseisernen Gartenstuhl 1825 einsetzte. Die Beine aus verchromtem Flachstahl kreuzten sich unterhalb der Sitzfläche, das eine Bein verlief in einer gestreckten Kurve hin zur Rückenlehne, das andere beschrieb die Form eines lang gezogenen S. Ein illusionistisches Design insofern, als es suggerierte, der Stuhl könne zusammengeklappt werden, was nicht der Fall war. Die Beine waren fix verschraubt. Und mit Leichtigkeit trumpfte der Sessel nur visuell auf. An der Kongruenz zwischen Sein und Schein gebrach es also, nicht aber an derjenigen zwischen gebautem und möbliertem Raum. Vielmehr kokettierte auch der Pavillon selber mit der Illusion. Die Offenheit und die Transparenz gaben Flexibilität vor. In Tat und Wahrheit aber war die Raumplanung strikt, die Anordnung eines jeden Elements, inklusive der Möbel, fixiert.

Gewissermassen «posthum» – der Pavillon hatte eine Lebensdauer von gerade mal sechs Monaten und wurde nach etlichen vergeblichen Anläufen 1987 rekonstruiert – erklärte Mies 1960, er habe den Barcelona-Sessel für einen König geschaffen, da er gewusst habe, dass König Alfonso XIII den Pavillon bei der Eröffnung der Ausstellung besuchen werde. Dass Mies einen Thron konstruieren wollte, mag zwar angesichts der typologischen Verwandtschaft einleuchten, doch misstrauen die Autoren ihrem Zeugen. Monarchistisches Gepräge dürfte ihm, der drei Jahre vorher ein Monument zu Ehren von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht geschaffen hatte, fremd gewesen sein. Ausserdem war der Pavillon nicht für einen König entworfen worden, sondern als Repräsentation der Weimarer Republik, und Wolf Tegethoff ruft die farbliche Komposition von schwarzem Teppich, roten Samtvorhängen und goldener Onyxwand in Erinnerung, deren potentielle Anspielung auf die Reichsflagge, die vor dem Pavillon wehte, damals kaum wahrgenommen worden sei.

Für die Möblierung der Villa Tugendhat sollte Mies eine Synthese eingehen. Er kombinierte den edlen Komfort des Barcelona-Sessels mit dem konstruktiven Prinzip des Freischwingers von 1927. Der Ursprung ist nicht nur angesichts der Lederkissen im Barcelona-Exemplar zu erkennen. Eine Skizze von Sergius Ruegenberg von 1928 zeigt das nunmehr auf eine Scherenhälfte reduzierte Profil...

Dem Umstand, dass der für die Siedlung Weissenhof entwickelte Freischwinger mit seinen ausgreifenden Armlehnen nicht nahe genug an einen Tisch gerückt werden konnte, ist das Design des Brno-Stuhls zu verdanken – gewissermassen die in der Tiefe gestauchte Variante des Schwingers. Eine Konzession an die Funktionalität? Wo Mies doch andererseits seine eigene Warnung in den Wind schlug, wonach runde Räume so schwer zu möblieren seien, dass alles massangefertigt werden müsse. Genau dies tat Mies in der Villa: Er kopierte die Möbel als integrale Elemente der räumlichen Struktur – etwa den Esstisch, der von dem charakteristischen Halbrund umfassen war, das eine geistige Verwandtschaft mit Lilly Reichs halbrunden Kompartimenten in besagtem Café Samt und Seide kaum leugnen kann.

Solchen äusseren Einflüssen begegnen die Autoren mit Misstrauen. So akribisch sie Mies' Urheberrecht an dem Freischwinger nachzuweisen suchen (das Exklusivrecht sollten die Behörden ihm indes 1931 absprechen und dem Möbelhersteller Lorenz das Recht einräumen, Stams Stuhl zu produzieren, weil es unmöglich sei zu beweisen, dass Mies' Design früher entstanden war), so beiläufig erwähnen sie, dass Lilly Reich für die Weissenhof-Siedlung einen Spiegel gestaltete, dessen Stahlrohrbeine in einem Halbkreisbogen verliefen. Die Frage «Wer war

zuerst?» wird ausgeklammert und anhand anderer Beispiele vielmehr der Einfluss Mies' auf Lilly Reich postuliert. Zweifel an der Einbahnstrasse lässt indes der Vergleich zwischen zwei Stühlen Reichs von 1931 bzw. 1936 und zwei Skizzenblättern Mies' aus den frühen Dreissiger- bzw. Vierzigerjahren aufkommen...

Katalog und Ausstellung konzentrieren sich auf die innere Logik: Die Elastizität des Freischwingers entsprach der flexiblen Raumaufteilung im Mies'schen Wohnblock der Weissenhof-Siedlung, das starre Gestell des Barcelona-Sessels reflektierte die strikte architektonische Komposition des Deutschen Pavillons, und die Möblierung der Villa Tugendhat fügte sich beinahe organisch in die räumliche Disposition.

Diese Beziehungen nachzuvollziehen, kann Besuchern nur bedingt gelingen, vermögen doch die neu angefertigten Modelle der Bauten den genuinen Raumeindruck nicht zu ersetzen. Original sind hingegen manche der präsentierten Möbel. Wenn die im Dezember in der Villa Tugendhat aufgestellt werden, dürfte sich eher das Gefühl für das «Gesamtkunstwerk» einstellen – gemischt vielleicht mit dem Bedauern über die mangelnde Koordination mit den Organisatoren der Schau in Brno vom vergangenen Herbst, die mit Möbeln aus dem Familienbesitz der Tugendhats bestückt war.

Rahel Hartmann

Die Ausstellung im Vitra Design Museum in Weil am Rhein dauert noch bis 25. April, gastiert dann in Glasgow und Delmenhorst, ehe sie im Dezember 1999 und im Mai 2000 an die Originalschauplätze – Brno und Barcelona – zieht. Der Katalog, u. a. mit einem Beitrag über die Möbelentwürfe von Otokar Mäcel, Essays zu den drei Bauten von Karin Schulte, Wolf Tegethoff und Lenka Koudelkova und einem persönlichen Nachwort von Werner Bleser, in Deutsch oder Englisch, kostet 58 DM.



Der Barcelona-Sessel von Mies van der Rohe