

Lea Baerens

---

Raum & Figur  
bei Beckmann &  
Mies van der Rohe

---

Lea Baerens, 1977 in West-Berlin geboren, wuchs zwischen Leinwand und Farben inmitten der damaligen Kreuzberger Künstlerszene, einer modernen Arztpraxis im Rheinland und freier Natur an der deutsch-luxemburgischen Grenze auf.

Als promovierte Kunstwissenschaftlerin und mit einem Master of Business Administration (MBA) publiziert Lea Baerens im Geisteswissenschaftlichen und als Ko-Autorin einer medizinischen Universitäts-Forschungsgruppe. Längere USA-Aufenthalte seit der Jugend, darunter als Post-Graduate Fellow an der Harvard University, Cambridge, legten den Grundstein für ihr bilinguales - deutsch-englisches - Werk. ☐ Ihr zudem privates Werk umfasst Gedichte, Kurzgeschichten, einen mehrteiligen Roman, autobiografische Notizen, sowie Bilder, Skizzen, Fotografien und Mode-Design.



Lea Baerens lebt aktuell mit ihrem Partner in der Nähe von Frankfurt am Main. Ihr Sohn ist erwachsen. Partner und Sohn widmet Lea Baerens ihr gesamtes privates Werk in Wort & Schrift, Bild, Foto und Design.

Kontakt zur Autorin: [dr.lea.baerens@web.de](mailto:dr.lea.baerens@web.de)

Von Lea Baerens liegen bei BoD vor:

RAUM & FIGUR bei BECKMANN & MIES VAN DER ROHE  
(9783751901000)

In der Lyrik Serie:

POEMS # Liebe.01 & Liebe.02 (9783751900416)

POEMS # Familie&Familiäres \* kurz gedacht \* last supper  
(9783751900430)

POEMS # aufgeschrieben \* dialog(e) \* der.die.da \*  
gesagt\_getan (9783751900447)

NOTIZEN # Erotik (9783751900386)

NOTIZEN # Du \* Notizen (9783751900409)

KLEINE TEXTE # Die besten Geschichten schreibt das Leben  
(9783750495074)

## **INHALTSVERZEICHNIS**

Von Erkenntnis und Privatem (Werk)

Zwischen-Text: Das Bild als Wirklichkeit - Der Raum als Wirklichkeit

Vorwort: Aufbau, Methode und inhaltliche Einführung

Die Begriffe von Raum, Leben und Zeit bei Beckmann

Der kulturhistorische Kontext von Beckmanns Selbstbildnissen "Im Smoking" und "In blauer Jacke"

Beckmanns Genese seiner künstlerischen Voraussetzungen für seine Selbstbildnisse

"Selbstbildnis im Smoking"

Zwischen den Selbstbildnissen

"Selbstbildnis in blauer Jacke"

Weiterführende Überlegungen

Zur Raumauffassung Mies van der Rohe: vom "Glasraum" zum "Seagram Building"

Der "Glasraum"

Die Figur im Mies'schen Raum: Lehmbrucks "Mädchentorso"

"Glasraum", "Barcelona Pavillon", "Berliner Bau" und  
Aufbruch in die USA

Retrospektive im MoMA 1947 und "Seagram Building"

Zusammenfassende Gedanken zu Beckmann und Mies  
van der Rohe

Erster Exkurs: Zur Farbigkeit des "Glasraums"

Zweiter Exkurs: Der Stand der Deutschen Linoleum-  
Werke 1929 auf der Frühjahrsmesse in Leipzig

Literaturverzeichnis

Dank

Abbildungen

## **VON ERKENNTNIS UND PRIVATEM (WERK)**

Vor einer Weile, mitten in meinen Recherchen zum Thomasevangelium, entdeckte ich an unerwarteter Stelle eine kleine Erzählung, die mich über mein gewohnt-wissenschaftliches und frei-schriftstellerisches Tun neu nachdenken ließ. Es war das Vorwort von Elaine Pagels Buch "Das Geheimnis des fünften Evangeliums" (dtv, 2006). Die von ihr beschriebenen Szenen wurden Kraft meines Bilder- und Erlebnis-Gedächtnisses vor meinem inneren Auge zum Kurzfilm: New Yorker Straßenszenen, die Church of the Heavenly Restwo gerade ein Gottesdienst stattfindet, grell erleuchtete, lange Krankenhausflure, ihr auf dem Arm gehaltenes und sich an die Eltern schmiegendes, schwerkrankes Kind, sein Tod. Pagels Mut, derart private Momente ihren wissenschaftlichen Forschungen zur abendländischen Glaubens- und Bibelgeschichte voranzustellen, beeindruckte mich. Ich dachte an Walter Benjamins Begriffe von aktuellem Sach- und zeitlosem Wahrheitsgehalt, eben der Spannung gegenwärtig-individuellen Schaffens und der Gültigkeit des eigenen Werks jenseits von Entstehungszeit und Autorschaft. Öffentliche Werk-Anerkennung zu Lebzeiten und/oder posthum setzen Publikation und Einschreibung in ein öffentlichkollektives Gedächtnis voraus. Nur dauerhaftes Werk-Fortbestehen bietet eine dauerhafte Rezeption im Original und/oder in Reproduktion, unabhängig von Zeitepochen und Wahrnehmungs-Gepflogenheiten.

Aktuelle Wertigkeit eines Werks diskutieren immer wieder aufs Neue enger Expertenkreis und Öffentlichkeit - in Einklang mit oder Dissonanz zueinander; der Diskurs setzt/prägt den ideellen und monetären Marktwert des

Werks. Persönlicher Wert für Urheber und/oder Besitzer differiert nicht selten vom öffentlichen. Ausnahme sind bspw. spekulative Sammlungen als Wertanlage, hier bestimmt der Markt den Wert, Werke werden zu Chiffren imaginärer Preisschilder, je nach Festsetzung ihres ideellen Werts in Währungssummen. Mancher Werkliebhaber wägt den persönlichen Wert und damit Verlust bei Veräußerung gegen den möglichen monetären Gewinn ab. Tatsächlicher Schaffensmoment und Inspirationsquelle eines Werks, sein vielleicht eigentliches Geheimnis, sind zumeist nur für Autor und mitunter engste Vertraute bedeutsam. Ein sich für viele Wiederholendes, ein immer wieder Erlebtes in Form einer Erzählung oder eines Bildes gewinnt manchmal privat und öffentlich eine besondere Kraft und damit an Wert. Elaine Pagel erzählt ihre private Motivation zu ihrem öffentlichen Forschungs-Werk: Es entstand im Namen ihres schwerkrank, früh verstorbenen Kindes und ihres Mannes. Pagel wirkt öffentlich mit, eine die Zeit bislang überdauernde Erzählung in Entstehung und Rezeption aktuell (neu) zu rekonstruieren, ihre Bedeutung gegenwärtig neu zu prüfen. Wissenschaftlicher Kontext und Kanon gewähren Pagels Entpersonalisierung und Veräußerung ihrer Funde, Erkenntnisse und Fragen, welche sie qua ihres Buches der Öffentlichkeit übereignet und so das kollektive Gedächtnis wie andere Wissenschaftler an ein antikes Glaubensbekenntnis erinnert, welches in der gegenwärtigen Lesart von freiem Glauben sowie Eigenverantwortung erzählt. Pagel legt streng wissenschaftlich ihre verfolgten Spuren, gefundenen "Fakten" und deren mögliche Zusammenhänge sowie fehlende Puzzlestücke dar. Unter einem Buchdeckel persönliche Zeilen und wissenschaftliche Erkenntnis, klar abgetrennt voneinander und doch als Einheit zu erleben, beeindruckte mich - wissenschaftlich und persönlich: Viele Geistes- und Naturwissenschaftler fertigen neben ihren wissenschaftlichen Publikationen auch ein autobiografisches, teils kreatives Werk an. Darunter auch

Reflexionen ihres Schaffens und Wirkens im Öffentlichen und Privaten, quasi Standort-Bestimmungen ihrer selbst, wenngleich nur wenige diese publizieren - aus nachvollziehbaren Gründen. Der wissenschaftliche Kanon verlangt einen faktenbasierten, "objektiven"=objektivierten, das Individuum, insbesondere die AutorInnen darin möglichst nicht identifizierbaren Duktus. Die Sache an sich soll universell formuliert und formatiert in ihren wissenschaftlichen Diskurs eingeschrieben, dort frei von äußerer Erscheinung und Stil diskutiert werden (können). Und damit auch frei von möglichen Meinungen des Autors, wenngleich dieser- wie der bildende Künstler - streng genommen eben doch als Zeitzeuge seiner Zeit von dieser geprägt ist und auf diese zurückwirkt. Eine systematische Untersuchung der Einflüsse epochaler Strömungen auf Einzelpersonen und ganze Wissenschaftsgenerationen nimmt die Wissenschaftshistorie vor, ähnlich der Kunst- und Kulturgeschichte; auch autobiografische Ereignisse werden beleuchtet. Retrospektiv zeichnet man Erkenntnisgenese Einzelner, von Gruppen und Meinungsbildung in der Gesellschaft nach; mitunter wird ein ursprünglich avantgardistischerer Ansatz erst weit nach seiner Entstehungs-Zeit "entdeckt".

Das per se künstlerisch-kreativ bzw. privat intendierte Werk ist frei in seinen Mitteln, auch wenn es mitunter Wissenschaft bedient bzw. kommentiert. Womit ein paradoxes Spannungsfeld entsteht: Im Künstlerischen/Privaten haben persönliches Erleben, Empfindung, Meinung, Einschätzung, Interpretation, Wahrnehmung usw. Berechtigung und Raum - bei Veräußerung und breiter Wahrnehmung werden sie Teil einer öffentlichen Diskussion; Fremde unterhalten sich darüber, privat, öffentlich, mitunter sogar wissenschaftlich. Das Werk an sich wird Gegenstand eines Wissenschaftsdiskurses, erfährt zunehmend eine Entpersonalisierung und Versachlichung. Werden (wissenschaftliche) Aussagekraft



und/oder künstlerisches Können öffentlich als außergewöhnlich, sogar einzigartig aufgenommen, entsteht mitunter ein gewisser Kult um den Urheber, ein Star-Kult. Die Person an sich kann nun auf Gesellschaft und Fachpublikum zurückwirken. Hiermit beginnt zweierlei: Einerseits greift - zumindest in der westlichen Welt - das demokratische Prinzip, welches einen Wertekanon sprachlich, bildnerisch und inhaltlich an die öffentliche Äußerung des Stars anlegt; ab nun sollte diese "politisch korrekt" sein und Diffamierendes, Rassistisches, Sexistisches und Gewaltförderndes usw. vermeiden. Andererseits kann ein Star für Wert-Positionen eintreten, "werben"; zentrale Werte und Normen wie bspw. Gerechtigkeit, Gleichberechtigung, Chancengleichheit in einer Gesellschaft befördern, unterstützen, für diese eintreten, öffentliche

Diskussionen sogar lostreten. Elaine Pagels vollzieht für mich in ihrem Vorwort jene Gradwanderung, die den Bogen vom Privaten zu einer zeitunabhängigen, wissenschaftlichen Untersuchung aufspannt und in beidem wertfrei bleibt, einfach zum Dialog einlädt.

Staatlich getragene Universitäten unterliegen in Deutschland öffentlichem Auftrag und Willen, sie sollen die Grundlagen, also Wissen und Methoden zur eigenen Erkenntnisfindung vermitteln. Forschungsarbeiten wie auch die hiermit vorliegende Dissertationsschrift sind für mich Beitrag zu einer Wissenschaftsdiskussion. Ich schlage eine Perspektive, einen Zugang zum Werk von Max Beckmann und Ludwig Mies van der Rohe vor. Und dabei beziehe ich das Biografische, die Zeit der beiden Künstler bewusst mit ein. Der "Zwischen-Text" erzählt von einer Unterhaltung zur Frage nach dem a priori von Wort und Bild. Es ist ein freier Text, ohne Anspruch auf wissenschaftliche Gültigkeit. Das Wissenschaftliche beginnt direkt danach: Ich habe in Europa und den USA neben Museen und Wissenschaftlern Archive aufgesucht, reichhaltige und ausgiebige Quellenforschung

betrieben. Jene die Zeit überdauernden Originaldokumente, anderweitige Zeitzeugnisse und auch Zeitzeugen sind für mich (nach wie vor)gültiges Fundament meiner Forschungsarbeit und wesentlicher Teil meiner dargelegten Erkenntnisse, Angebot zur Diskussion, mein Beitrag zum Diskurs, in erneut geprüfter und validierter Originalfassung entsprechend meiner eingereichten Pflichtexemplare.

## **ZWISCHEN-TEXT: DAS BILD ALS WIRKLICHKEIT - DER RAUM ALS WIRKLICHKEIT**

Es ist ein Freitagvormittag. Wir sind verabredet. Zum ersten Mal. Direkt an seinem Büro. Ich warte bereits vor der Tür, soeben eingetroffen. Begrüßung noch im Treppenhaus, Tür auf, Tür zu - Platz nehmen. Fragen, Antworten, Erzählen - Austausch: über Worte, Bilder, die Wahrnehmung der Welt und die Transformation des Erkannten in etwas Mitteilbares und Rezipierbares. Worte und/oder Bilder. Und wie sie sich verhalten, jeweils für sich oder miteinander. Worte als Worte. Worte als Bilder. Bilder in Worten. Bilder zu Worten. Worte zu Bildern. Bilder als Bilder. Was kommt zuerst? Das Bild oder die Sprache? Was ist "das" Bild - was "die" Sprache? Von wo nach wo - Bild zu Sprache oder Sprache zu Bild - übersetzen wir also, ehe wir miteinander kommunizieren? Und in was übersetzen wir in uns alles "zurück"? Mit anderen Worten: Wie ist unsere innere Welt in ihrem Innersten, sprich Ursprünglichsten beschaffen - aus Bildern oder Worten?

Wir fragen nach dem Kodierungs-System: Ein Apfel ist ein Apfel. An sich. Wir nehmen ein bestimmtes Bild von ihm wahr und erkennen ihn so. Seine Bezeichnung ist aber in den verschiedenen Sprachen, inklusive bspw. einer Taub-Stummen-Sprache, immer wieder ein Anderes. Genauso ist der Apfel ohne Augenlicht zu erkennen, von einem Blinden durchaus intuitiv zu ertasten. Hat er einmal "das Bild" = die Form des Apfels erkannt, weiß er ihn zu benennen. Und einzuordnen = zu klassifizieren: Frucht; essbar; vielleicht süß, sauer, bitter; hat Kerne; usw.. Dann kommt der Maler, der zeigt den Apfel; naturgetreu, verfälscht, groß, klein,

bunt, schwarz-weiß - und platziert ihn in eine andere Welt: die Bildwelt. Als nächstes kommt der Bildhauer, der ahmt die Form des Apfels nach; wieder von naturgetreu bis verfremdet in allen Varianten - er kann "seinen" Apfel entweder in unserer Welt lassen oder durch weitere Objekte ihm eine neue Umgebung erschaffen. Letzteres tut der Architekt, und zwar mit dem Apfel an sich; er schafft eine neue Umwelt, in der der Apfel noch immer der Apfel ist - aber in einem anderen Raum. Schließlich formuliert der Schriftsteller den Apfel; lässt ihn so oder so aussehen, beschreibt seinen Geschmack, erzählt, ob er im Bild zu sehen, als Skulptur zu betrachten oder im Raum zu erleben ist. Und zugleich kann er mit seinen Worten all das verändern, das Bild vom Apfel, die skulpturale Ausformung, den um ihn geschaffenen Raum, und ein neues Bild, eine neue Skulptur, einen neuen Raum, ja einen neuen Apfel erschaffen. Mit Worten, die sich der Bilder bemächtigen, die sich Skulptur aneignen, sich den Raum kreieren, den Apfel in die Welt holen - in die unserer Vorstellungskraft. Weil wir vor unserem inneren Auge das Beschriebene entwerfen = sehen. Jeder auf eine ganz individuelle Weise. Und nur das davon wieder in ein Mitteilungs-Medium Übersetzte - Bild, Skulptur, Raum, Wort - ist von anderen wiederum erlebbar. Was also ist wirklich - bzw. wirklicher? Das Innen oder das Außen? Der gemalte, geformte, raum-umhüllte Apfel - oder der Apfel an sich?

Die süße, essbare Frucht, die wir berühren, deren Duft wir riechen können, um deren Vergänglichkeit wir wissen, wird sie nicht bald verspeist, scheint uns zunächst realer. Und doch: bleibender sind ihr Bild, ihre Skulptur, ihr Raum, ihr "(Bild-)Wort", die alle immer wieder ein und dasselbe bezeichnen: den Apfel an sich. Sie sind auf jeden neuen verzehrbaren Apfel anwendbar - selbst wenn dieser singuläre Apfel ein wenig anders - größer, kleiner, runder, ovaler, süßer, saurer, röter, grüner, etc. - sein sollte.

Das Bezeichnende des Objekts "überlebt" also sein Bezeichnetes, verbleibt weit über dieses in der Welt - auch und gerade in seiner "eigenen" Beschaffenheit: als Bezeichnendes.

Das Bild ist ein Bild, weil wir es so benannt haben. Die Skulptur eine Skulptur. Der Raum ein Raum. Das Wort ein Wort. Und mit jedem dieser "Objekte" kann und wird natürlich in mannigfaltiger Weise verfahren wie mit dem Apfel: das Bild im Bild, die Skulptur im Bild, ein Bild als Skulptur, der Raum um Bild und/oder Skulptur, das Wort als Bild, das Bild/die Skulptur/der Raum in Worten etc. - und selbstverständlich finden Worte Eingang in Bilder, Skulpturen, Räume. Mit anderen Worten, es ist ein permanentes Spiel mit der Frage nach Wirklichkeit und Wirklichkeit. Auch: welche zuerst kommt - die innere oder die äußere. Weiter, ob wir sie gestalten oder sie uns, mit allen Nuancen dazwischen.

Wir treten also mit dem Apfel in der Hand vor einen Spiegel. Und tatsächlich, wir sehen uns. Als Abbild unserer selbst mit Apfel. Und wir wissen: Den Apfel dort im "Bild" können wir nicht essen, aber er ist real - wir spüren, riechen ihn, er nimmt die Wärme unserer Hand an. Bild = Gesehenes und Wissen = Erkanntes sind in diesem Augenblick nicht mehr identisch. Und dennoch vermögen wir es zusammenzuführen, als zwei gekoppelte Realitäten mit jeweils eigenem und doch voneinander abhängigem Wirklichkeitsanspruch. Mehr noch, wir wissen, "unser Abbild" liegt eigentlich hinter dem Spiegel, in demselben Abstand wie wir uns davor befinden. Was wir sehen ist also ein doppeltes (Ab)Bild, eine Projektion genau in der Mitte eines Vor und eines Hinter. Unser "echtes" Abbild können wir also gar nicht sehen = betrachten. Es ist unsichtbar. Schließen wir also die Augen, ist es, als stünden wir nicht vorm Spiegel. An uns mit dem Apfel in der Hand würde sich aber nichts ändern. Wir würden uns lediglich nicht betrachten können, sondern vielleicht ein inneres Bild

entwerfen, das im Gegensatz zu unserem Spiegelbild nicht von uns entfernt = getrennt, sondern in uns ist. Öffnen wir dann wieder die Augen und betrachten uns erneut im Spiegel, können wir unser projiziertes Abbild vor unserem inneren Auge um unser inneres Bild von uns bereichern, ja gar unser inneres gleich auf die Spiegeloberfläche projizieren. Indem wir das Sichtbare los-, vor unserem Auge verschwimmen lassen bis "unser Bild" erscheint. Was ist dann realer, wirklicher - zunächst für uns? Unser Spiegelbild oder unser Bild von uns, das wir "sehen"? Zeichnen wir dieses auf die Spiegeloberfläche, ist es auch für andere in Grundzügen sichtbar. Dann stehen Bild gegen Bild von uns - auf ein- und derselben Bildoberfläche. "Echt" sind beide. Unser reflektiertes nur nicht von Dauer. Das Abbild des inneren Bildes von uns überlebt also unser Spiegelbild. Das Bild als Wirklichkeit.

An diesem besagten Freitagnachmittag besuchte ich Prof. Dr. Peter Lampe in seinem Büro an der Theologischen Fakultät der Universität Heidelberg, und wir unterhielten uns über sein Buch "Die Wirklichkeit als Bild" (Neukirchener Verlag, 2006).

## **VORWORT: AUFBAU, METHODE UND INHALTLICHE EINFÜHRUNG**

Anliegen der vorliegenden Arbeit ist die Untersuchung einer jeweils spezifischen Interpretation des Zusammenwirkens von Raum und Figur bei Max Beckmann und Ludwig Mies van der Rohe in einem gesamthaft historischen, kulturellen, geisteswissenschaftlichen und künstlerischen Kontext.

Bei Beckmann soll hierfür die Genese seiner Begriffe von Raum, Leben (individuelle Existenz) und Zeit sowie Kunst und Künstler anhand zweier Selbstbildnisse "Im Smoking" 1927 und "In blauer Jacke" 1950 stehen. Bei Mies van der Rohe wird der Schwerpunkt auf seine Idee von "Baukunst" sowie seinen Raum- und Figuren-Begriffen im "Glasraum" 1927 und dem "Seagram Building" 1954-58 gesetzt. Es werden die äußeren Pole der für Beckmann und Mies van der Rohe wesentlichen Ideen von Figur und Raum, von Raum und Zeit, von Bildraum und physikalischem Raum, von Kunst und Architektur bis zur klassischen Moderne aufgezeigt. Ihre Vorstellungen von Raum und Figur finden eine erste meisterliche Formulierung im europäischen Frühwerk und eine zweite im amerikanischen Spätwerk: Gibt es Beckmanns Räume nur durch seine Malerei, also innerhalb seiner Bildwelt, so existieren Mies van der Rohes Räume erst durch die Realisierung seiner Architekturideen. Nutzt Beckmann die Möglichkeiten der Farbe, durch Nuancierung einer scheinbar monochromen Fläche Tiefenwirkung gegenüber seinen Figuren zu verleihen, ordnet Mies van der Rohe jede konstruktive Raumfläche seinen dynamischen Raumgefügen unter, deren "Ruhepunkt" die Skulptur ist. Vermeidet Beckmann jede Naturfarbe, arbeitet Mies van der Rohe vorzugsweise mit

aufpolierten Naturmaterialien wie Holz und Stein. Verlässt Beckmann in seiner Bildwelt den physikalischen Raum, zeigt und schafft Mies van der Rohe diesen. Dessen absolute Ausprägung könnte idealerweise in der Nationalgalerie in Berlin durch ausgewählte Werke Beckmanns aufgezeigt werden: So wäre Beckmanns Bildwelt in Mies van der Rohes Raumwelt der Einblick in eine andere Welt, während Mies van der Rohes Raum der Ausblick in die von Beckmann "gespiegelte" Welt wäre. Metaphorisch wäre Beckmann dem Architektenkollegen die Figur im Raum; Mies van der Rohe kommunizierte durch Raum mit den Figuren des Künstlerkollegen.

"Raum" und "Figur" - zwei Körper - der eine Hülle, der andere Volumen, der künstlerisch-intellektuelle Gegenstand beider Männer, die sich aufgrund ihrer Geisteshaltung und Kulturauffassung sowie ihrer kulturpolitischen Bedeutung sehr schätzen: Die Zeit als Bindeglied von Figur und Raum ist ihnen weltlich-historische Bezugsgröße zum Menschen und dessen Errungenschaften - also auch zu sich selbst und ihrem Werk.

Zurückblickend zeigt sich, dass die Biographien der beiden Künstler erstaunliche Parallelen aufweisen: Beide treffen sie etwa 20jährig in Berlin ein. Beckmann, 1884 in Leipzig geboren, zieht 1904 in die Landeshauptstadt; Mies van der Rohe, 1886 in Aachen geboren, kommt 1905 nach Berlin. Beide suchen zunächst den Dialog mit den Größen ihrer Disziplin: Beckmann mit Corinth, Lehrer seiner ersten Frau Minna, sowie Liebermann. Mies van der Rohe arbeitet bei Bruno Paul und ist dann neben Gropius bei Peter Behrens tätig.

Ab 1912/13 emanzipieren sich beide von den Positionen der älteren Generation. Sie suchen nach eigenständigen, gegenwärtigen Neuformulierungen von Traditionellem: Beckmann interpretiert religiöse Themen wie die



"Auferstehung" 1908 und wendet sich in Historienmanier aktuellen Ereignissen wie dem Titanic-Untergang 1912 zu. Mies van der Rohe präsentiert als Behrens' Mitarbeiter gleich auch einen eigenen Entwurf für die Museumsvilla "Kröller-Müller" 1912/13 und erhält den schließlich nicht durchgeführten Auftrag. Im Ersten Weltkrieg dienen beide: Beckmann 1914/15 in Ost-Preußen und Flandern, Mies van der Rohe 1915-19 in Deutschland und Ungarn. Mit ihrer Rückkehr finden sie die zurückgelassenen Familienverhältnisse verändert vor: Beckmanns Frau, Minna, hat ein Engagement als Sängerin an der Oper in Graz angenommen; er geht zu Freunden, den Battenbergs, nach Frankfurt am Main. Mies van der Rohes Frau hat sich zur eigenen Familie zurückgezogen; er beginnt ein Junggesellenleben in Berlin. Eine äußerst produktive Schaffensphase für beide: Beckmann formuliert sein Werk und seine ästhetischen Mittel im jüdisch geprägten Frankfurter Bürgertum neu; Mies van der Rohe interpretiert seine Architektur und seine Raum- und Materialästhetik im Kontext der Berliner Avantgarde neu. Beider Lebensumstände sind privilegiert durch Atelier, Wohnung und Lebensnotwendigem durch Freunde und Familie. Ohne materiell darauf angewiesen zu sein, suchen sie das öffentliche Urteil. Wie die Arbeit im Atelier ist dieser Dialog nach außen selbstbestimmt und folgt eigenen künstlerischen Interessen. Mit wegweisenden Werken treten sie ab 1923 aus dem Mainstream ihres Metiers hervor, lösen 1924/25 ihre ersten Ehen auf und werden 1925 in hochrangigste Kulturpositionen von Staat, Gesellschaft und Kunst berufen: Beckmanns "Eiserner Steg" 1922, "Eisgang" 1923, "Barke" 1925 sowie "Quappi in Blau" 1926 stehen im Kontext seiner Leitung eines Meisterateliers am Städelschen Kunstinstitut. Mies van der Rohes "Friedrichstraßen"-Projekt 1922/23, seine Wohnhäuser in "Eisenbeton" und "Backstein" 1923 sowie sein "Haus Wolf" in Guben 1925 führen zur Leitung der Werkbund- Ausstellung "Das Neue Wohnen" in

Stuttgart 1925-27, infolgedessen auch der Weltausstellung in Barcelona 1929 sowie der Internationalen Bau-Ausstellung in Berlin 1931. Die neuen Anforderungen und Einflüsse, die plötzliche Öffentlichkeit der eigenen Person und der Anspruch, die eigene Position zukunftswirksam zu formulieren, setzen bei Beckmann und Mies van der Rohe neue Schaffenskräfte frei. Im Wissen, nun Einfluss nehmen können, richten sie ihr Werk an die Gesellschaft. Nach nur zwei Jahren innerhalb ihrer öffentlichen Position bringen sie ein maßgebliches Meisterwerk hervor: Beckmann formuliert seine Gesellschaftsutopie im "Selbstbildnis im Smoking", Mies van der Rohe seine Lebensraumutopie im "Glasraum". Beide pflegen eine zunehmend enge Bekanntschaft mit Lilly von Schnitzler, die Werke von Beckmann erwirbt und deren Mann die Finanzierung von Mies van der Rohes "Barcelona Pavillon" 1929 sichert. Zu Beginn der 1930er Jahre wird beidene die Ehre einer Ausstellung in der Hauptstadt Berlin zuteil: im Kronprinzenpalais der Nationalgalerie wird ein Beckmann-Raum eingerichtet, Mies van der Rohe leitet die internationale Bauausstellung "Wohnung unserer Zeit". Den politischen Umbruch infolge der Weltwirtschaftskrise spüren sie zunehmend, halten jedoch bis 1933 ihre Positionen aufrecht. Weitere vier Jahre bleiben sie nahezu ohne Verkäufe und Aufträge in Berlin. 1937 mit Eröffnung der Ausstellung "Entartete Kunst" in München verlässt Beckmann Deutschland in Richtung Amsterdam, Mies van der Rohe siedelt 1938 endgültig in die USA über. Ab nun zeigen die biographischen Parallelen auch die Spannung zwischen der Entscheidung, in Europa zu bleiben oder direkt in die USA auszuwandern: 1940 richtet das Busch-Reisinger Museum (BRM) des Harvard Art Museums für beide eine Retrospektive aus. Kurz darauf kauft Alfred H. Barr jr. die ersten Arbeiten von Beckmann und Mies van der Rohe für das Museum of Modern Art (MoMA) New York an. Beckmann bleibt allerdings bis 1947 trotz nachhaltigem Bemühen Mies van der Rohes um Einreise seines Kollegen das Visum für die

USA verweigert. Mies van der Rohe schafft in den USA in diesem Jahrzehnt ein bis heute maßgebliches Oeuvre. 1947 richtet er seine erste große Retrospektive in Zusammenarbeit mit Phillip Johnson im MoMA ein. Im gleichen Jahr nimmt er Beckmann und seine Frau Quappi in New York in Empfang. 1948 erfolgt die erste große Beckmann-Retrospektive, ausgehend vom City Art Museum St Louis weiter ins BRM und nach Los Angeles u.a.. 1948 gibt Mies van der Rohe eine Festveranstaltung für Beckmann in Chicago, ersterer ist Professor am Illinois Institute of Technology (IIT), letzterer Professor für Malerei an der Washington University in St. Louis. Ab 1950 nehmen sie beide Einfluss auf Kunst und Architektur in New York: Beckmann als Lehrer an der Brooklyn Art School, Mies van der Rohe beginnt 1954 das "Seagram Building". Beide sprechen sie nur bedingt Englisch. Sie bewahren sich eine gewisse Distanz zur Gesellschaft. Ende Dezember 1950 stirbt Beckmann. Mies van der Rohe hat weitere 19 Jahre Lebens- und Schaffenszeit vor sich. Sein finales Werk ist 1967 die Neue Nationalgalerie in Berlin. Eine Beckmann-Retrospektive im Mies-Bau zu Zeiten des wiedervereinten Deutschland wäre auch kulturpolitisch ein Zeichen.

Diese biographischen Parallelen von Beckmann und Mies van der Rohe sind auch Teildes vorliegenden Forschungsergebnisses. Diese für die Kunstgeschichte eher ungewöhnliche Analyse- und Darstellungsmethode ist hier bewusst gewählt; sie ist Erkenntnis der Bedeutung der Biographie für das Werk beider Künstler. Seit Giorgio Vasaris Künstler-Viten ist dies eine durchaus relevante, teils - wie von Walter Benjamin in seinem Aufsatz zu Goethes Wahlverwandtschaften - sogar geforderte Forschungs- und Darstellungsweise. Kunsthistoriker aus Beckmanns und Mies van der Rohes Generation wie Erwin Panofsky und Aby Warburg haben betont, den Entstehungskontext - einschließlich

biographischer sowie individueller Aspekte - eines Kunstwerks als Wissen zu erforschen, bzw. zu bewahren und dem gegenüber die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte zu betrachten. Panofsky etwa leitet dies aus seiner Untersuchung des ursprünglichen Verständnisses von Bildgegenstände und Kompositionsweisen italienischer Renaissanceporträts ab. Erst aus soziokultureller Rekonstruktion des Kunstwerks entwickelt Panofsky dann das Modell der Ikonographie. Dessen abstrakte Leitlinie sei bei konkreter Umsetzung immer wieder neu an Künstler und Werk bzw. Werk und soziokulturellem Ursprung auszurichten. Panofsky weist darauf hin, die Methode ebenso spezifisch wie den jeweiligen Forschungsgegenstand und als direkte Ableitung daraus zu verstehen. Entsprechend unterscheiden sich methodisch Panofskys frühe, europäischen Texte zu Renaissancethemen von seinen späten, U. S. amerikanischen zu Barock- und Gegenwartsthemen. In seinen Foto- und Filmkommentaren begreift er seine Schriften als Teil des Zeitzeugnisses jener Werke, über die er sich äußert. Dies bestätigen heute die Schriften von Joseph Leo Koerner: In seiner Betrachtung etwa von Albrecht Dürer, Caspar David Friedrich und zuletzt "The Reformation of the Image" nimmt er einen an Urheber und Werk orientierten Blickwinkel ein. Koerners Methodik ist wiederum geprägt von Svetlana Alpers Erkenntnis zur Niederländischen Genremalerei, Kunst als Beschreibung zu begreifen. Das Wissen über die Inszenierung der Welt - zumeist von gegenwärtiger und bekannter - im Bild bedeutet bei direkter Werkbetrachtung eine Dechiffrierung von Urheber, Leben und soziokulturellem Selbstverständnis. Die Grundzüge dieser aus konkreten Werkanalysen abgeleiteten Vorgehensweisen sind theoretischer Ausgangspunkt der Methodik dieser Arbeit. Anlass der Arbeit ist das Werk von Beckmann und Mies van der Rohe.

Ihre Erörterung durch die Perspektive der Geschichte der Kunstgeschichte - also durch einen diskursiv entstandenen methodischen Ansatzwiebeispielsweise Rezeptions- oder Materialästhetik - hätte zu anderen als den hier vorliegenden Ergebnissen geführt: Es sollte keine Methodendiskussion hinsichtlich ihrer Validität für Beckmann und/oder Mies van Rohe geführt werden. Jede ihre Zeit überdauernde Methode ist bei genauer Betrachtung aus einer differenzierten, am Kunstwerk und seinem Urheber orientierten Forschung hervorgegangen und ist in diesem Sinne Abstraktion vom konkreten Ergebnis. Diese Abstraktion ist dann Theorie der Theorie, also Metatheorie, sie erhebt durch Methodik-Formulierung das aus dem Kunststudium gewonnene Ergebnis zum theoretischen Praxisgegenstand. Das Kunstwerk an sich rückt auf eine andere Ebene, ist nur noch mittelbarer Referenzpunkt.

Auch sollen Beckmann und Mies van der Rohe in dieser Arbeit als Zeitzeugen ihrer Zeit positioniert werden. Es werden jene Aspekte ihres Wirkens betrachtet, die über sie hinaus gültig sind. Gefragt wird nach deren Entstehungs- und Rezeptionsverlauf, nach ihrer Bedeutung und ihrer intendierten, individuellen kunst- sowie kulturhistorischen Aussage. Die biographische Verankerung ausgesuchter Werke von Beckmann und Mies van der Rohe ist methodisches Statement dieser Arbeit.

Diese Methode zeigt auch die jeweilige Einzigartigkeit und den Pendantcharakter von Beckmann und Mies van der Rohe. Es wird ein kulturpolitischer Rahmen aufgezeigt: Maler und Architekt umspannen durch ihr Wirken Malerei und Architektur ihrer Generation zumindest in Deutschland. Zwei äußere Pole repräsentierend, vertreten sie die Kunst der Weimarer Republik. Deutschland formuliert zu dieser Zeit seine Kulturidentität im Ausland bewusst durch diese zwei äußeren Pole, zeigt den scheinbaren Widerspruch als

Einheit. Dieses Eigenbild einer Nation reflektiert den Pendantcharakter von Beckmann und Mies van der Rohe, der sich aus ihrer Individualität ableitet. Teil dessen ist die Idee von Künstler wie Architekt, ihre eigene Position als zentrales Zeugnis ihrer Zeit zu begreifen. Sie beziehen Position und begründen von Anbeginn dauerhaft gültige Grundlagen ihres Lebens- und Schaffensraums.

Max Beckmann: In der Fragenach "Raum", "Leben" und "Zeit", nach "Kunst" und "Künstler" als spezifische Ausformulierung seiner "Raum- und Figuren"-Idee wird kunsthistorisch und interdisziplinär argumentiert: Welchen Einfluss nehmen historische Ereignisse auf Beckmanns Verständnis von Raum, Leben und Zeit? Im Zentrum steht dabei zunächst der Begriff des Künstlers, der für Beckmann eine bestimmte Haltung seines Ichs (Individualität) und Ausdruck seiner Existenz ist. Dies zeigen seine Selbstbildnisse "Im Smoking" und "In blauer Jacke". Unter den jeweils herrschenden historischen Umständen erreicht Beckmanns Vorstellung vom "Künstler im heutigen Sinne" verschiedene Ausprägungen: "Im Smoking" zeigt er die Vision und Utopie der deutschen Moderne einer "Kunst- und Künstler-Gesellschaft". Es ist die malerische Ausformulierung seines Texts "Der Künstler im Staat". "In blauer Jacke" ist er amerikanischer Bürger.

Kunst, damit auch seine Selbstbildnisse, begreift Beckmann nicht als ideelle Korrektur der Wirklichkeit, sondern als Ausdruck der Zweideutigkeit künstlerischer Existenz: "Was ich in meiner Arbeit zeigen will, ist die Idee, die sich hinter der sogenannten Wirklichkeit verbirgt. Ich suche nach der Brücke, die vom Sichtbaren ins Unsichtbare führt...". Ohne objektivistischen Anspruch auf ein Abbilden von Welt, ist Beckmanns Malerei gegenständlich-figürlich: Individual-mythologisch begründet, brauche seine Wahrnehmung von Mensch und Dingeine gemeinsame

Verständnisebene mit dem Betrachter. Diese sucht Beckmann zugleich in geistesgeschichtlicher und künstlerischer Tradition. Von Anbeginn spiegelt er sein Studium der abendländischen Kunst durch übergeordnete Lebensbetrachtungen wie er sie in mythologischen, mystischen, theologischen und theosophischen Schriften findet. Zunächst prägen ihn insbesondere Platon, Kant, Schopenhauer und Nietzsche. Nach 1916 kommen gnostische und kabbalistische Lehren hinzu. In ihrer Disziplin konträre Positionen verbindet er in seiner Gedankenwelt wie er in seiner Bildwelt scheinbar Unvereinbares vereint. Dies bestimmt auch seine Motive und ästhetischen Mittel: Sinnliche Empfindung, spontaner Eindruck und bewusste Reflexion von Wahrgenommenem mischt er mit dadurch initiierten Erinnerungen und Gedanken. Formuliert sich ihm ein Gedanke neu, gibt er den Dingen, die diese repräsentieren, ein neues Erscheinungsbild - gerade auch sich selbst durch ein neues Selbstbildnis. Das Neuerleben eines Motivs inspiriert ihn dann zum Überdenken seiner Begrifflichkeiten. Dies wirkt wiederum auf seine Bildwelt zurück. Dieser Kreislauf spiegelt Beckmanns empfundenen Widerspruch zwischen innerer Ideenwelt und äußerer Erlebniswelt. Seine Schriften, Skizzen und Bilder erheben keinen wissenschaftlichen Anspruch, sondern sind freie Assoziationen - immer in Bezug zu Raum und Zeit seines Lebens. Beckmann fragt nach Meta-Ebenen und nach "Struktur", nach dem "Metaphysischen". Er löst Mensch und Ding aus ihren Erscheinungskontexten und schafft neue Zusammenhänge in seinen Bildern. Es ist ein Neuartikulieren des Existierenden, das durch seine individuelle Bild- und Gedankenwelt verbunden sei. Dies formuliert er in seinen Selbstbildnissen "Im Smoking" und "In blauer Jacke" aus.

Bezieht er sich künstlerisch auf Tradition, sieht er sich in seiner Künstlerpersönlichkeit dagegen nicht in einer direkten

Tradition. Immer neue Sichtweisen auf seine Künstler-Existenz bringen den Gedanken einer "Gruppe", später als "Argonauten" bezeichnet, hervor. Dadurch schafft Beckmann sich einen Handlungsraum, der ihm auch während seiner Exil-Zeit in Amsterdam 1937-47 Kontinuität in seinem Wirken und Leben ermöglicht. Ab 1947 in den USA geht Beckmann aufgrund seiner öffentlichen Wertschätzung und dem Frieden im Land erneut auf die Gesellschaft zu. Er entwickelt ein neues Verhältnis zu seiner Kunst. Dadurch fasst er auch seine Begriffe von Raum, Leben und Zeit neu auf. Sein Begriff des Künstlers ist nun, wie in seinem "Selbstbildnis in blauer Jacke" artikuliert, zuerst durch die eigene Person und dann durch seine Kunst geprägt: Er zeigt sich, Max Beckmann. Das Gemälde steht in diesem Sinne für Beckmanns U. S.-amerikanisches Spätwerk.

Beckmanns individuelle Gedanken werden folgend genauso offengelegt wie die auf ihn wirkenden kulturhistorischen Ereignisse. Jeder Gedanke, jede Idee, jede Form, jeder Gegenstand, jede Figur wird in Beckmanns Bildwelt als verschlüsselte, vom "Ich" aus gesehene Einsicht gezeigt. Deshalb erhebt die Darlegung von Raum, Leben und Zeit, von Kunst und Künstler bei Beckmann vorrangig den kunsthistorischen Anspruch, das Werk zu untersuchen. Jede historische und geistesgeschichtliche Kontextualisierung ordnet sich diesem unter und folgt allein Beckmanns Umgang mit diesen Einflüssen aus seiner Lebens-Perspektive. Das Verstehen des Kunstwerks ist Ziel. Dafür wird zunächst in seine Begriffe von Raum, Leben und Zeit sowie von Kunst und Künstler eingeführt. Die auf Beckmann wirkenden kulturhistorischen Umstände schließen sich an. Anhand früher Meisterwerke, "Junge Männer am Meer" 1906, "Auferstehung" 1908, "Titanic" 1912 und "Auferstehung" 1916-18 wird sein Weg zu seiner



von Anbeginn gesuchten künstlerischen Autonomie nachgezeichnet. Seine künstlerischen Errungenschaften in "Eisgang" 1922, "Eiserner Steg" 1923, "Barke" 1925 und "Quappi in Blau" 1926 finden im "Selbstbildnis im Smoking" 1927 eine erste Ausformulierung. Entsprechend prominent wird dieses Selbstbildnis untersucht. Den Einfluss des kulturhistorischen Umbruchs ab 1932/33 sowie der Zeit des Exils 1937-47 in Amsterdam artikuliert er in "Abfahrts-Triptychon" 1932/33, "Mann im Dunkeln" 1934, "Die Reise auf dem Fisch" sowie "Bildhaueratelier" 1946. Das Leben in der "Neuen Welt", den USA, ab 1947 initiiert bei Beckmann eine letzte intensive Schaffensphase. Aus dieser geht auch die Neuformulierung seines "Selbstbildnisses im Smoking" als "Selbstbildnis in blauer Jacke" hervor. Dieses wird entsprechend prominent besprochen. Im Kontext sind der "Abstürzende" 1950, die "Brücke" 1950 und das "Argonauten-Triptychon" 1950 zu sehen. Weiterführende Gedanken zu Beckmann schließen diesen Teil ab.

Ludwig Mies van der Rohe: In der Frage nach "Raum", "Leben" und "Zeit", nach seiner durch "Baukunst" formulierten Idee von "Raum und Figur" wird architekturhistorisch und interdisziplinär argumentiert: Historisch-gesellschaftliche Anforderungen an die Baukultur prägen Mies van der Rohes Begriffe von Raum und Leben ebenso wie von technischen Innovationen hervorgebrachte Material- und Raumästhetiken. Die Erörterung von Mies van der Rohes Oeuvre setzt mit seinem ersten utopischen Bauprojekt, dem "Glasraum" 1927 in Stuttgart ein. Mies van der Rohe versteht, wie selbst geäußert, Raum als Ausdruck einer Geisteshaltung. Deshalb sind der "Glasraum" wie sein folgendes Wirken in Europa und in den USA bis hin zur Neuen Nationalgalerie in Berlin 1967 als Formulierung seines Denkraums zu lesen: In diesen 40 Schaffensjahren mit Messebauten, großzügigen Villen für Kunstsammler,

Universitätsbauten, modernen Hochhäusern bis hin zu Museen artikuliert Mies van der Rohe Raum als Idee. Diese Würde innerhalb schützender und stützender Säulen und Dächer erst mit dem Erleben und Denken, mit der Vorstellung und Realisierung von Raum durch den Menschen konkret. Raum ist sein Begriff von Leben. Und Baukultur ist sein Begriff von Kontinuität: Bis heute sind in Berlin und Potsdam die für Mies van der Rohe ein Leben lang maßgeblichen Staatsarchitekturen von Schinkel der Grundstein und Rahmen der dortigen Architekturen. Im Gegensatz zu Künstlern und Bildhauern sieht sich Mies van der Rohe trotz aller technisch-ästhetischer Klarheit des "Neuen Bauens" in einer Tradition: Der historische Bezugspunkt - Person, Zeit und Stil - wird kontrovers diskutiert. Dagegen ist man sich über die zu vermeidenden Verwischungen des Historismus einig. In den 20er Jahren tritt man auch von Schinkels klassizistischen Symmetrie einen Schritt zur Seite. Diagonale und geöffnete Raumfluchten bedeuten ein neues Lebensgefühl. Begriffe wie Bewegung und Dynamik sowie technischer Fortschritt bringen die neuen Formen, Architekturen und Räume des "International Style" hervor. Mies van der Rohe gelingt es, wie neben ihm allenfalls Walter Gropius und Le Corbusier, avantgardistische Elemente der eigenen Baukultur als international wegweisend durchzusetzen. Die zeitgenössische Architektur- und Kunstkritik der 20er Jahre scheint an sich historisch bereits einmalig. Heute liest sie sich zudem wie die theoretische Reflexion von Mies van der Rohes Wirken. Gegenwart ist als Traditionsbegriff aufgefasst, ist an den Menschen und dessen Lebensbegriff gerichtet. Gezeigt wird dies durch die Neuformulierung von Raum in Bezug zur Skulptur. Diese ist die Figur im Raum: Kurz nach der Veröffentlichung von Mies van der Rohes Landhäusern in "Eisenbeton" und "Backstein" 1922/23 schreibt Brinkmann 1924: "... Immerhin entstehen zu Beginn des neuen 20. Jahrhunderts einige Bauwerke, die den Willen zu Raum und

Plastik wieder sehr deutlich bekunden. Gleichzeitig aber auch macht sich ein Ingredienz geltend, das im Stande zu sein scheint, der Plastik des Körpers eine neue Wesensgemäßlichkeit zu geben. Diese Ingredienz ist das besonders funktionelle Gefühl, das an den Bauten von Eisen und Beton, den Konstruktionen der Ingenieure, erzogen ist, das sich trotz aller Ähnlichkeiten doch sehr wesentlich von gotischem Gefühl unterscheidet. ... In Verbindung mit Glas und Beton wie in der Görlitzer Markthalle gewinnt er Flächen, die auf Klarheit der Raumform hinarbeiten. ... Die Fläche ist wieder gefunden, die Fläche als Begrenzung von Raum und Plastik. Man hält Ausschau, ob die Skulptur wieder dem architektonischen Raum und der architektonischen Plastik dienen will, und erkennt wenigstens einige Ansätze. Hoffnungsvoller macht, dass die Skulptur selbst wieder zu einfachen plastischen Konstellationen drängt, dass sich in dieser Richtung Hoetger, Kolbe und Archipenko treffen. Ja, in allerjüngsten Schöpfungen scheint auch das Problem des Raums wieder von der Skulptur aufgenommen."<sup>1</sup>1927 merkt Mies van der Rohe im Kontext seines "Glasraums" und der Werkbund-Ausstellung "Das Neue Wohnen" in Stuttgart selbst an: "Wirklich frei waren wir nur in den räumlichen Problemen, also der eigentlich baukünstlerischen Frage."<sup>2</sup>Raum wird zum Inbegriff von "Baukunst" - Mies van der Rohes Begriff für "Architektur". Der künstlerisch-ästhetische Anspruch seines Metiers und die Nähe zu den "Bildenden Künsten" sind ihm wichtig. 1928 führt sein Kollege Willi Baumeister dies weiter aus: "Die heutige Architektur ist "Raumschöpfung". Sie löst jedoch die einzelnen Zellen auf zugunsten eines durchgehenden Raumgefühls. Die Farbgebung ergibt sich aus diesem Leitgedanken. ... Doch gibt es Farbklänge, die trotz Kontrast Aktivität und Ruhe ergeben. Die uns entsprechende Reinheit der Spannungsharmonie ist durch die besten Beispiele der

abstrakten Malerei bekannt. ... Farbüberzug tötet das Material ab. Es bleiben nur noch Materialformen. ... Es gibt aber eine Farbgebung, die uns durch die ersten Materialgestaltungen des Kubismus gezeigt wurde."<sup>3</sup>Mies van der Rohes "Glasraum" ist hier zu einer ersten Architektur-Formel erhoben. 1929, zeitgleich zu Mies van der Rohes "Barcelona Pavillon", wird diese von Lotz erweitert: "Plastik und Architektur sind zwei Gebiete der künstlerischen formschaffenden Betätigung, die eng zusammengehören, weil es in ihrem Wesen liegt, in der dritten Dimension zu gestalten; beide beherrschen ein Stück Raum. Die Architektur nimmt oft plastische Werte an, ja es gibt Architektur, deren künstlerische Wirkung allein in ihrer plastischen Gestaltung liegt. So fehlt dem griechischen Tempel, der denkmalartig in der Landschaft steht, der Raum als künstlerischer Faktor. Aber eigentlicher Zweck der Architektur ist die Schaffung räumlicher Werte und der Raum ist zugleich der künstlerische Stoff, in dem der Architekt denkt und formt."<sup>4</sup>Raum wird im Sinne Mies van der Rohes als "Vollzug geistiger Entscheidungen", als künstlerisches Element in Dialog mit dem raumgreifenden Skulpturen-Körper und als Inbegriff geistig-kultureller Werte verstanden. 1931 erfasst derselbe Autor Mies van der Rohes Architektur als Lebens-Formulierung durch Raum: "Es steht aber nicht in dem Programm, dass man damit eine gültige Lösung finden wollte, denn 'Die Wohnung unserer Zeit' kann sich nicht auf einer Ausstellung erfüllen, sondern nur im Leben. ... Jedenfalls bedeutet das lebendige Übergehen der Räume in den Hofraum bei dem Miesschen Haus einen wichtigen Beitrag zum modernen Raumproblem als ein solches süßes Panoramabild."<sup>5</sup>

Schon die Zeitgenossen können die Messebauten "Glasraum", "Barcelona Pavillon" und "Berliner Bau" jeweils nur drei Monate erleben. Danach existieren die Mies'schen Architekturen als Erkenntnis sowiedurchschriftliche