



George Kolbe, Der Morgen

Arthur Wortmann

De gebaren der dingen

Betekenis in de woningontwerpen van Mies

Natuurlijk zwijgen de bronnen ook bij sommige raadsels en daar waagt Tegethoff zich jammer genoeg zelfs niet aan enkele voorzichtige speculaties. We komen bijvoorbeeld niets te weten over de merkwaardige plattegronden van het ontwerp voor Ulrich Lange (eerste versie) en het hofhuis met de 'french curves' en de automobielen. Maar dat geeft niet, dat doen anderen dan wel weer. Het aardigst van dit boek is dat iemand eens de moeite heeft genomen, en de lezer daarbij betreft, al dit werk als het ware opnieuw te ontdekken. Dan blijkt vanzelf dat we hier niet te maken hebben met snel opgetekende identieke oplossingen, produkten van spontane ingevingen, blauwdrukken voor latere herhalingen, of wat dies meer zij.

Marc a Campo over Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte*

In de jaren dertig heeft Mies van der Rohe een aantal ontwerpen gemaakt voor zogenaamde 'hofhuizen'. Deze projecten zijn niet uitgevoerd. Van het ontwerp uit 1934, dat in de literatuur over Mies bekend staat als 'het hofhuis met garage' of 'het hofhuis met gebogen wandelementen', zijn zelfs alle tekeningen op één plattegrond na verloren gegaan. Het is een fascinerend idee dat er van dit ontwerp niet meer bekend is dan wat er op deze ene tekening te zien is.

Ook is er – voor zover mij bekend – amper over dit ontwerp geschreven. De beste monografieën over Mies,

van Franz Schulze en van Wolf Tegethoff, besteden er ieder welgeteld één alinea aan, waarin gesteld wordt dat het gaat om een experiment met gebogen elementen, dat in latere ontwerpen van Mies geen vervolg heeft gekregen.¹ In twee ontwerpen uit dezelfde periode, het Tugendhat-huis (1930) en het Ulrich-Lange-huis (1935), zijn echter ook zeer nadrukkelijk gebogen wanden aanwezig, zodat het me onzinnig lijkt het project om die reden een uitzonderingspositie toe te schrijven.

Het huis bestaat uit een glazen doos met enkele vrijstaande wandelementen. Aan twee zijden is het omgeven door een terras dat is ommuurd met een ongetwijfeld verdiepingshoge muur. Het dak van het huis wordt, zoals bij de andere hofhuisprojecten, gedragen door een regelmatige kolomstructuur en, waar mogelijk, door de ommuring. De kolomstructuur negeert de woningplattegrond die vorm krijgt door de speelse positionering van de wandelementen in de woning, die hiermee benadrukken dat ze zijn vrijgesteld van de dragende functie. Tegenover de ingang van de glazen doos is de ommuring onderbroken.

De besprekingen van de hofhuizen vermelden vaak dat hierin de idee van de continue ruimte tot uitdrukking wordt gebracht. Naar mijn idee is dit bij Mies van geen enkel belang. De continue ruimte die ontstaat is niet meer dan het gevolg van iets heel anders, namelijk de fragmentering van het interieur, de fragmentering van het wonen, het oplossen van de idee van de woning als harmonisch geheel. Het wonen is uiteengevallen in een aantal verspreide fragmenten. De zitkamer is een stoel geworden, de eetkamer een tafel, de muren die vroeger de ruimte van een kamer bepaalden zijn geworden tot

een geïsoleerde wand, de logische opbouw van het huis volgens de regels van de gezinsverhoudingen, de functionele spreiding en de circulatiestructuur heeft plaatsgemaakt voor een conglomeraat van plekken.

Regelmatig worden de hofhuisprojecten van Mies geïnterpreteerd als een cynisch commentaar op de explosieve politieke situatie en de anti-modernistische houding van de nationaal-socialisten. De uiteengeslagen plattegrond krijgt dan een symbolische betekenis toegeschreven en de ommuring wordt opgevat als een zich afwenden van een onderdrukkende omgeving. Uit uittalingen van Mies is echter af te leiden dat zijn ontwerpen niet cynisch zijn, maar neutraal. Net als bij Adolf Loos is er bij hem geen sprake van symboliek. De reden waarom het ontwerp voor het Ulrich-Lange-huis werd gestaakt kan dit wellicht onderschrijven.

In 1935 maakte Mies een ontwerp voor een woonhuis voor Ulrich Lange, de zoon van een vroegere opdrachtgever. Schulze schrijft er het volgende over: 'De lokale autoriteiten hielden zich aan de anti-modernistische richtlijnen van de nazi's en weigerden Mies de benodigde bouwvergunning, tenzij het huis vanaf de straat onzicht-

I

Franz Schulze schrijft in *Mies van der Rohe. A critical biography*, Chicago/Londen, University of Chicago Press, 1985: 'There seems to be no accounting for the Court House with Curved Wall Elements beyond the apparent wish to push subjective space well beyond the rectilinear guidelines of the column grid, further into the implicitly romantic realm of diagonals and curves than he ever went.' (p. 192)

Wolf Tegethoff schrijft in *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte*, Essen, Richard Bacht, 1981: 'Trotz einiger zweifellos interessanten Aspekte blieb das Haus mit Kurvigen Wandelemente letztlich ein Einzelfall, der im Werk Mies van der Rohes keine Nachfolge finden sollte.' (p. 126)

baar zou worden gemaakt door het oprichten van een aarden berm. Het schijnt dat Mies door deze voorwaarde zo van streek raakte dat hij weigerde zich eraan te houden en de hele onderneming vond geen doorgang.² Dit klinkt niet bepaald als de reactie van een doorgewinterd cynicus. Zou immers de aarden wal niet het perfecte symbool van de rampzalige tijd zijn geweest? Zou de wal niet het tot materie geworden cynisme zijn geweest?

Twee fameuze stellingen van Mies maken duidelijk dat we zijn ontwerpen niet als commentaren moeten opvatten. Ten eerste geloofde Mies in het van Thomas van Aquino afkomstige *adequatio rei et intellectus*, de overeenkomst van ding en verstand. Wat waargenomen wordt bevat dus geen verborgen betekenissen, wat men ziet is de realiteit. Ten tweede verkondigde Mies: 'Ik wil geen hervormer zijn. Ik wil de wereld niet veranderen, ik wil haar uitdrukken. Dat is alles wat ik wil.'³ De gefragmenteerde woning kan dus simpelweg worden opgevat als de realiteit van de afwezigheid van een harmonische samenhang van de dingen en het onvermogen van de architectuur om deze samenhang tot stand te brengen. Juist door dit onvermogen te accepteren slaagt Mies er nog in om architectuur te maken. De woningen van Mies staan in het teken van de afwezigheid: ze bieden beschutting aan de rust, het luisteren, het observeren en het wachten.

De hofhuisontwerpen die niet in een concrete situatie zijn gedacht, zijn op te vatten als een soort laboratoriumonderzoeken. Meer dan dat er sprake is van 'ideaalwoningen', zoals Arthur Drexler gelooft, gaat het om de radicalisering van een principe, teneinde er de bruikbaarheid van te toetsen.⁴ Door de ommuring

vrijwel volledig te sluiten is Mies in staat de hofhuizen te schakelen. Zo zou dit woningtype dus ook in stedelijke situaties kunnen worden toegepast, waarbij de muur - zowel de privacy waarborgt als de onrustige, storende omgeving aan het oog onttrekt, om plaats te bieden aan de rustige contemplatie van de hof. De muur is dus niet een principiële afwijzing van de buitenwereld, niet een principiële introvertering, maar verschijnt slechts als dat nodig wordt geacht. In het ontwerp voor het Hubbe-huis, dat gesitueerd is aan de Elbe, wordt het schitterende uitzicht dan ook niet aan de bewoners ontnomen. Zelfs het Farnsworth-huis uit 1950 zouden we dus wat dit aspect betreft een hofhuis kunnen noemen; een hofhuis waarbij de muur als waarborg voor privacy en rustgevend uitzicht niet nodig is, omdat de taak van de muur ingenomen is door de uitgestrekte leegte van de natuur.

Frank Lloyd Wright heeft opgemerkt dat Mies maar eens moest ophouden zijn plattegronden te voorzien van die rare kruisjes.⁵ Met andere woorden: de kolommen die het dak dragen zijn volgens Wright eigenlijk overbodig. En natuurlijk heeft hij gelijk. Als de wandelementen dragend zouden zijn gemaakt had de kolomstructuur achterwege kunnen blijven. Maar Wright heeft ook ongelijk, want de kolommen hebben toch een heel

²
Schulze, *Mies van der Robe*, p. 195.

³
Mies geciteerd in Schulze, *Mies van der Robe*, pp. 269-270.

⁴
Arthur Drexler, *Ludwig Mies van der Robe*, New York, George Braziller, 1960, p. 22.

⁵
Frank Lloyd Wright geciteerd in Schulze, *Mies van der Robe*.

precieze functie in de ontwerpen van Mies. Zoals de geslotenheid van de ommuring de bestaansvoorwaarde is voor de openheid van de glasgevel, zo is de logische ordening van dragende kolommen de bestaansvoorwaarde voor een vrije plaatsing van wandelementen in de woning. Drexler spreekt van een rationele orde versus een subjectieve ruimte.⁶ De kolomstructuur kan niet worden weggelaten, omdat juist de gelijktijdige aanwezigheid van beide systemen – het logische en het onbepaalde – de spanning oproept die de tegenstelling tussen de twee overstijgt. De muur wordt vrijer naarmate de kolom er dichter bij staat.

De begrenzingen van de woning – de ommuring en het dak, gedragen door de kolomstructuur – bakenen de ruimte af waarbinnen het wonen zich kan gaan ontvouwen. Deze begrenzingen vormen de ruggegraat van de woning, of liever, zoals Schulze het noemt, het *exoskeleton*: het geraamte dat de grens uitmaakt tussen woning en omgeving, het geraamte dat de randvoorwaarden vastlegt waarbinnen echter alles nog mogelijk is.⁷

De fragmentering van het interieur heeft niets te maken met verval. De woning is niet veranderd in een ruïne, integendeel. Als we de verschillende fragmenten nader beschouwen, dan blijken ze juist door een waardevolle ornamentiek te worden gekenmerkt. In zijn artikel over Mies uit 1986 schrijft Francesco Dal Co over dit thema het volgende: 'De betekenis van het ornament [bij Mies] is te vinden in de traditionele middeleeuwse conceptie dat hetgeen veroordeling verdient niet de "decoratie" is, maar de overdaad aan ornament. Deze opvatting houdt in dat men bij de beoordeling van een

werk zijn aandacht niet moet vestigen op de aanwezigheid van ornament, maar veeleer op het overdadige gebruik ervan. Mies werkt op de bergkam die ornament van overdaad scheidt, en die – en hier gaat het om – de vorm beschermt tegen het overwicht van het gebruik.⁸

Omdat geen van de hofhuizen is gerealiseerd, moeten we ons een beeld vormen van de interieurs aan de hand van andere ontwerpen die wel gerealiseerd zijn. Het Barcelona-paviljoen (1929) en het Tugendhat-huis (1930) kunnen hiervoor model staan, daar overeenkomsten in de ontwerptekeningen erop wijzen dat de interieurs van de hofhuizen door Mies op een vergelijkbare, zij het misschien wat minder uitbundige manier gedacht waren.

De muren van verschillende kostbare steensoorten, de gebogen ebbehouten wand in het Tugendhat-huis, de speciaal voor deze gebouwen ontworpen stoelen en tafels zijn overduidelijk luxe-objecten. Het is van belang om op te merken dat hier geen sprake is van consumptieve luxe, maar van een tijdloze luxe, een luxe voor de geest. Deze

6

Drexler, *Ludwig Mies van der Robe*, p. 20.

7

Schulze, *Mies van der Robe*, p. 192. Paolo Melis spreekt in dit verband (in *Domus*, november 1982, nr. 633, pp. 2-7) over een analogie tussen deze ontwerpen van Mies en Maillols beeld *Liberté enchainée*, dat hij in een vage schets van Mies meent te herkennen. Het beeld zou ons eraan herinneren dat de enig mogelijke architectuur die van een geketende vrijheid is.

8

Zie de vertaling van Francis Strauven van Francesco Dal Co, 'Areté', in *Archis*, 1987, nr. 8, p. 50; onder de titel 'Excellence. The Culture of Mies as seen in his Notes and Books' ook opgenomen in: John Zukovski (red.), *Mies reconsidered: his career, legacy, and disciples*, Chicago, The Art Institute of Chicago, 1986.

ten toon gespreide kostbaarheid is niet vluchtig zoals de luxeartikelen in de moderne consumptiemaatschappij, maar overstijgt dit consumptieve moment. De luxe wordt daarmee meditatief in plaats van consumptief. Richard Padovan heeft de gebouwen van Mies 'machines à méditer' genoemd, daarmee wijzend op een verschil met de 'machines à habiter' van Le Corbusier.⁹ Zijn deze laatste als gebruiksvoorwerpen op te vatten, in de woningen van Mies is de vorm beschermd tegen het overwicht van het gebruik, om de uitdrukking van Dal Co nogmaals aan te halen.

Deze meditatieve kwaliteit wordt nog versterkt doordat de elementen zich geïsoleerd manifesteren. De wanden zijn losstaande wanden. Net als de meubels zijn ze als objecten te beschouwen, objecten die door de gelijktijdigheid van de pracht van het natuurlijke materiaal en het kunstmatige van de toepassing de simpele tegenstelling tussen beide overstijgen. De muur is niet meer een hulpmiddel ten behoeve van het definiëren van de ruimte; de muur omvat geen ruimte en scheidt geen ruimte. Daarom wordt haar oppervlak, haar materialiteit zo belangrijk. De wand wordt hier een intellectuele ervaring. Zien we hoe bij Le Corbusier de vloeiende ruimte van de moderne architectuur de woning inricht met leegte, die vervolgens gevuld kan gaan worden met de nieuwe consumptieartikelen, bij Mies gaat het nog om de architectonische objecten zelf.

De fragmentering van het wonen is bij Mies geen gedachte, maar werkelijkheid. De fragmenten zijn geen metaforen, maar feiten. Met andere woorden: de elementen staan slechts voor zichzelf en zijn geen tekens van iets anders. Precies hierin schuilt de intimiteit die

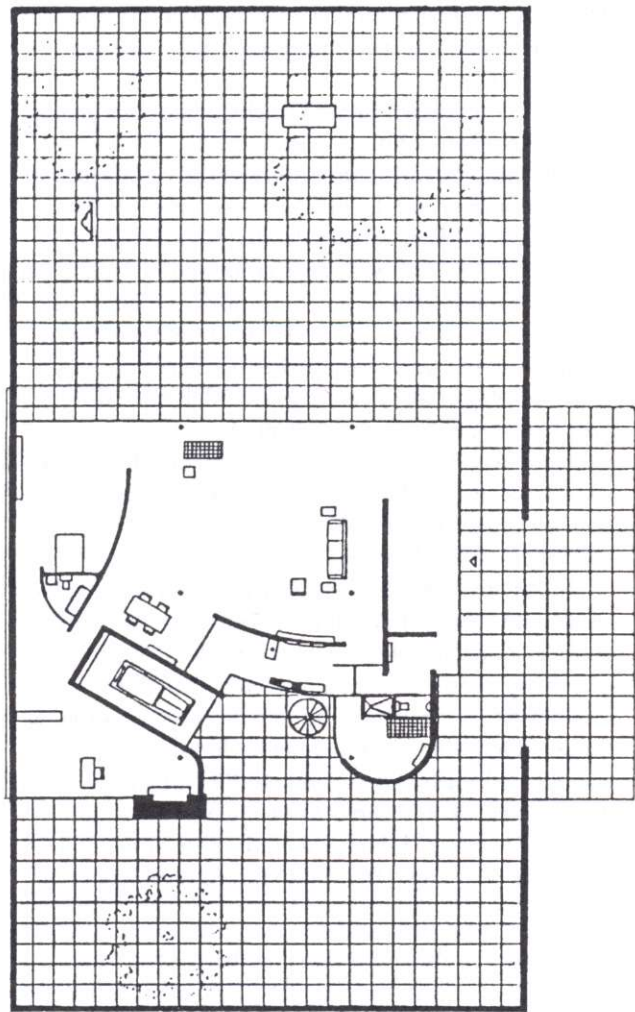
Mies voor de dingen koestert. De opvallende plaats van de auto in twee van zijn ontwerpen kan dit wellicht verduidelijken.

In de voorstudie van het Ulrich-Lange-huis uit 1935 zien we los van het huis de garage. Met de verdere ontwikkeling van de plattegrond zien we hoe de garage in de ommuring van het hofhuis wordt opgenomen en wel op een zodanige manier dat de auto niet naar de straat staat gericht, maar juist naar de andere kant, naar de binnenruimte van de hof. De auto is hier niet meer alleen een functioneel object dat naast het huis staat te wachten tot het de eigenaar belieft zich ervan te bedienen, maar wordt geïntroverteerd, binnen de grenzen van de woning getrokken. Enig extra gemanoeuvreeer met de auto in de hof wordt hierbij niet als beletsel gezien. Eerder is het zo dat *hoe meer er gemanoeuvreeerd moet worden, hoe onverbrekkelijker de auto met het wonen wordt verbonden*.

In het 'hofhuis met garage' zien we een vergelijkbare situatie. De garage bevindt zich niet – zoals misschien voor de hand had gelegen – in een hoek van de hof en gericht op de straat, maar juist diep in de hof. Bij aankomst en vertrek moet de auto de gebogen uitbouw ronden. Onmiddellijk schiet het beeld van de gebogen wand in de Villa Savoye te binnen! Bij Le Corbusier staat de auto bij aankomst direct al weer gereed voor het vertrek. De garage is hier een hinderlijk element dat de vloeiende beweging van de auto tussen woning en stad

9

Richard Padovan, 'Machines à méditer', in: Rolf Achilles, Kevin Harrington en Charlotte Myhrum (red.), *Mies van der Rohe. Architect as Educator*, Chicago, Illinois Institute of Technology, 1986, p. 25.



Ludwig Mies van der Rohe, Hofhuisproject, plattegrond

verstoort. De auto van Le Corbusier is een machine die slechts geschikt is om te functioneren. De roep van de stad klinkt bijna hoorbaar over de oprijlaan.

Als daarentegen bij Mies de auto bij aankomst de gebogen wand rondt, dan komt niet alleen de bewoner thuis, ook de auto komt dan thuis. De auto is een volwaardig onderdeel van het wonen. De plaatsing van de auto tussen eettafel en open haard is niet symbolisch, maar simpelweg de uitdrukking van een realiteit. Het gaat bij Mies niet om een verheerlijking van de machine, maar de machine wordt opgenomen als deze waardevol wordt geacht. En als de auto erg waardevol wordt geacht, dan wordt deze liefdevol gekoesterd in het hart van de woning, precies zoals de ommuring verder wordt opgebroken naarmate het uitzicht mooier is.

Het gefragmenteerde wonen in de ontwerpen van Mies moeten we niet verwarren met een incompleet wonen. Het is niet zo dat er iets verloren is gegaan in deze woningen. Bij Mies wordt alleen nadrukkelijk duidelijk wat bij anderen misschien verborgen bleef: de woning vereist dat de brokstukken van het wonen worden samengevoegd. De architectuur laat het wonen aan de bewoner over. De tafel, de muur, de auto – de objecten wachten op het wonen. Het wonen moet zagezegd nog thuiskomen.

Op de foto's en tekeningen van de projecten uit deze periode zien we ook regelmatig afbeeldingen van sculpturen, of – in plattegronden – bovenaanzichten van sokkels waarop sculpturen gedacht zijn. Dit is een aspect van deze ontwerpen dat door de Mies-receptie groten-deels is genegeerd. In de gevallen dat de beelden herkenbaar zijn weet men in de meeste monografieën en

artikelen nog juist te vermelden dat hier sprake is van sculpturen van de beeldhouwers Wilhelm Lehmbruck (zoals in het Tugendhat-huis of in het *Glasraum* op de Stuttgarter-Werkbundtentoonstelling) of George Kolbe (zoals in het Barcelona-paviljoen), maar aan inhoudelijke besprekingen van deze beelden waagt men zich niet. Dit gebrek aan aandacht lijkt me niet terecht te zijn, daar deze beelden door Mies zorgvuldig zijn uitgekozen om in deze projecten aanwezig te zijn.¹⁰ Daarom lijkt het niet onwaarschijnlijk dat ze ons het nodige kunnen vertellen over de ontwerpen uit deze periode.

Net als de architectuurcritici weten echter ook de kunstcritici niet altijd even goed hoe deze sculpturen moeten worden opgevat. Jean Selz ziet bijvoorbeeld als het streven van Kolbe het uitdrukking geven aan de beweging.¹¹ Als we Kolbes *Tänzerin* uit 1912 bekijken mag het duidelijk zijn dat als dit beeld iets niet uit wil drukken, dit wel de beweging is. Als we ons herinneren hoe de futuristen beweging uitdrukten als een gelijktijdige waarneming van opeenvolgende momenten, dan blijkt bij Kolbe sprake te zijn van het ene, geïsoleerde moment. Het is ook niet een toevallig moment, het is het verstilte sublieme moment, het moment dat de dans is aangeland in een perfecte harmonie en ernaar verlangt om te worden vereeuwigd.

De momenten die we bij Kolbe en Lehmbruck zien, zijn betekenisvolle momenten. Ze bezitten een lading die tijd en plaats overstijgen. We zouden kunnen zeggen dat het ogenblik daarmee tot een eeuwigheid wordt verheven. Wat belangrijk is verdwijnt niet in de tijd, maar blijft bewaard. Niet voor niets is de *Stürmender* van Lehmbruck – gemaakt ten tijde van de Eerste Wereld-

oorlog – ontdaan van uniform. Het gaat niet om een soldaat van een bepaald regiment, van een bepaald leger in een bepaalde oorlog, maar het is een beeld van altijd en overal.

Om dezelfde reden worden andere beelden van Lehmbruck meer dan manshoog. De toevallige modellen worden uitgerekt – letterlijk en figuurlijk – tot het algemene. Het was dus nog niet zo slecht gezien van de anti-modernisten om deze beelden van Lehmbruck op te vatten als Neanderthalers, al was de conclusie om ze daarom af te doen als ‘ontaarde’ kunst natuurlijk bespottelijk. In ieder geval komt een van deze overweldigende beelden de historisch belangwekkende positie toe het eerste beeld te zijn dat in het anti-modernistische Duitsland van zijn sokkel werd getrokken.¹²

Alfred Kuhn schreef in 1921 over deze beelden:

10

Zo wijst Tegethoff in *Mies van der Robe* bijvoorbeeld op de tekst van het telegram van Mies aan Lilly Reich van 22 februari 1929: ‘gieb kaiser photo der plastik Kolbe und buch über Lehmbruck mit um hier mit massgebenden herren verhandeln zu können.’ (p. 81, noot 58)

11

Jean Selz, *Ursprünge der modernen Plastik*, München, Rütten & Loenig, 1963: ‘Kolbe ging es vorwegend um den Ausdruck der Bewegung.’ (p. 147)

12

Willem Ellenbroek, ‘Gekocht van de belastingcenten van het werkende volk’, in: *De Volkskrant*, 16 oktober 1987: ‘Op de schandtentoonstelling in München stond bijvoorbeeld het beeld *Kniende*, een knielende vrouw van Wilhelm Lehmbruck centraal. Het was in Parijs, Keulen en New York te zien geweest, maar in Duitsland om andere redenen bekend. Toen het in 1927 in Duisburg werd geplaatst, volgde een door de Gross-Duisburger Hausfrauenbund aangevoerde hetze om dat ‘Neanderthal-Weib’ uit de stad te verdrijven. Het was het eerste moderne beeld op Duitse bodem en het eerste dat van zijn sokkel getrokken en beschadigd werd.’ (p. 17)

‘De gloed van het immanente leven heeft het overvloedige vlees weggesmolten. Slechts de geest lijkt aanwezig.’¹³ Zo wordt het eigenlijke onderwerp van deze sculpturen dus de uitdrukking van een verhoogde bewustzijnstoestand. Kijkend naar de beelden ontsluit zich voor de beschouwer geen betekenis, de beelden verhalen nergens van, ze kaatsen zagezegd de blik terug naar de geest waar de blik al uit voortkwam. De beelden hebben niet de vorm van een antwoord, maar wijzen slechts op de vraag.

Misschien zag Mies hierin een analogie met de architectuur. De vraag naar de architectuur – het is een andere fameuze stelling van Mies – kan slechts steeds opnieuw worden gesteld. De tekening van het marmer van de wanden, het uitzicht dat in de ommuring is uitgesneden, de kolom zo vlak naast de wand, de auto die in de hof manoeuvreert, het verstilte gebaar van de sculpturen – het zijn geen tekens, maar het is het ontzien van de betekenis. De betekenis wordt vrijgegeven aan de geest. En deze vrijheid, deze afwezigheid kan worden gekoloniiseerd door een soort ‘wil tot macht’ van de bewoner. Daarmee is de bewoner juist geen ‘bezoeker in zijn eigen huis’, zoals Tafuri en Dal Co stellen, het is immers precies de mens die in het middelpunt komt te staan.¹⁴ In het bewustzijn, in de meditatie, in de intimiteit met de dingen schuilt de macht van de mens over zijn omgeving, de overwinning van het andere, de centraliteit van het eigene.

Mies beëindigde zijn beroemde rede voor de Deutsche Werkbund in 1930 met: ‘Want zin en recht van iedere tijd, dus ook van de nieuwe, schuilt enkel en alleen daarin, dat hij aan de geest de voorwaarde, de bestaansmogelijkheid biedt.’¹⁵ En acht jaar later vervolgt hij in

Chicago over dit thema: 'Hoezeer doel en waarde ook wezenlijk verschillen en tot verschillende niveaus behoren, tegelijk kunnen ze niet zonder elkaar, want met betrekking tot wat anders zouden wij waarden poneren dan met het oog op onze doelen, en waar anders vandaan zouden doelen hun zin krijgen dan van waarden. Te zamen funderen deze sferen pas een menselijk bestaan. Het ene stelt de biologische existentie van de mens veilig, het ander schept pas de mogelijkheid voor een geestelijk bestaan van de mens. (...) Bouwkunst wortelt met haar eenvoudigste gedaanten geheel in het doelmatige. Klimt echter langs alle waardeniveaus op tot in het gebied van geestelijk zijn, in de sfeer van het betekenisvolle, van de zuivere kunst.'¹⁶

Als Tafuri en Dal Co in *Modern Architecture* nogal nadrukkelijk wijzen op het 'zwijgen' van de architectuur van Mies, dan is dat omdat zijn ontwerpen niet in taal zijn uit te drukken daar ze aan de taal voorafgaan.¹⁷ De hofhuizen van Mies wachten nog op het spreken van de

¹³

Alfred Kuhn geciteerd in Dietrich Schubert, *Die Kunst Lebbruckes*, Worms, Werner'sche Verlagsgesellschaft, 1981, p. 8.

¹⁴

Manfred Tafuri en Francesco Dal Co, *Modern Architecture*, vert. Robert Erich Wolf, Londen, Academy Editions, 1980: 'The rules of sight were given a scansion by the hieratic signs of the interiors within which one moved about on preset routes, a visitor in one's own house to whose eyes were presented various mute and intangible objects and panoramas.' (p. 157)

¹⁵

Mies geciteerd in *Archis*, 1987, nr. 8, p. 23.

¹⁶

Mies geciteerd in *Archis*, 1987, nr. 8, pp. 24-25.

¹⁷

Tafuri en Dal Co, *Modern Architecture*, pp. 151-157.

bewoner, op het wonen. Dat is precies wat Heidegger in 'Bouwen wonen denken' als de 'woningnood' beschrijft. 'De eigenlijke nood van het wonen berust erop dat de stervelingen het wezen van het wonen steeds weer zoeken, dat ze het wonen nog moeten leren.'¹⁸ Mies heeft in zijn woningontwerpen de best denkbare omgeving gecreëerd waarin dit leerproces zich zou kunnen afspelen.

18

Martin Heidegger, 'Bouwen wonen denken', voordracht 5 augustus 1951, vert. Geert Hovingh, in: *OASE Cahier*, nr. 2, 1986, p. 20. Ook opgenomen in *Over denken, bouwen, wonen*, vert. H.M. Berghs, Nijmegen, SUN, 1991.



George Kolbe, Der Morgen