

Architekturtheorie

Die Schattenwelt der Interpretationen: Mies van der Rohes Barcelona Pavillon

*Juan Pablo Bonta***Die Schattenwelt der Interpretationen: Mies van der Rohes Barcelona Pavillon** (Teil 2)

Der Barcelona Pavillon wurde zum Symbol des deutschen Friedenswillens – eine wichtige Botschaft in den Jahren nach dem Krieg, nach der Zeit der Depression. Eine politische Aussage wurde an ein architektonisches Konzept geknüpft – Klarheit, Einfachheit, Aufrichtigkeit, das bedeutet, in der Sprache der Architektur, Sachlichkeit.

Die Schattenwelt der Interpretationen: Mies van der Rohes Barcelona Pavillon

Gegen diese Interpretation erhob Ludwig Glaeser 1976 ernsthafte Einwände: „Das Konzept von Klarheit, Schlichtheit, Aufrichtigkeit spiegelt meiner Meinung nach aber eher einen Lebensstil als eine politische Haltung. Eine Kongruenz konnte nicht beabsichtigt werden, da die Zeit weder eine Auswahl noch Absprachen zuließ. Man mußte mit dem einmal beauftragten Architekten bauen. Glücklicherweise wurde er von beiden akzeptiert, von der Industrie und von der Verwaltung. Ich glaube, auch sie waren sich darüber klar, daß dem Pavillon eine politische Bedeutung nur durch Anbringen zusätzlicher Symbole zugewiesen werden konnte. Es ist bekannt, daß sich Mies gegen die Verschmelzung der Begriffe Pavillon und Nation wehrte und daß er die offizielle Aufforderung, einen republikanischen Adler an der Marmorwand rechts von der Treppe anzubringen, nicht erfüllte. Seine einzige Konzession waren die beiden Flaggenmaste an der Vorderseite des Pavillons.“

Nach Glaeser war die politische Bedeutung des Pavillons zufällig, und der Architekt hatte sich so weit wie möglich dagegen gewehrt. Heute würden viele Glaeser recht geben. Es besteht kein Grund, aus den Formen des Pavillons irgendeine politische Bedeutung herauszulesen. Aber 1929 empfand man anders. Keiner war damals unbeirrbarer als Nicolas M. Rubio Tuduri, vor allem in diesem Punkt:

„Beim Deutschen Pavillon in Barcelona hört Architektur auf, Materie zu sein. Sie wird Beschwörung und Symbol. Das betonte auch die Rede des deutschen Kommissars. ‚Hier sehen Sie das neue Deutschland. Einfachheit und Klarheit der Mittel und Absichten – alles liegt offen, nichts wird verheimlicht. Es ist eine ehrliche Arbeit, ohne Überheblichkeit. Das ist das ruhige Zuhause eines friedliebenden Deutschlands.‘ In diesen Gedanken steckt ein emotionaler An-

spruch, und die Materialien des Gebäudes und selbst seine Geometrie dienen diesem Anspruch. Es mag überraschen, daß sich in einem sehr modernen und technischen Bauwerk Gefühlsmomente finden. Aber Architektur kann sich dem Einfluß der gesellschaftlichen Kräfte, die sie tragen, nur schwer entziehen.“

Das ist sehr bezeichnend, weil darin deutlich wird, wie leicht autoritative Interpretationen von der Gesellschaft angenommen werden. Man ist stets bereit, Bedeutungen in eine Form zu legen, die der Architekt nicht beabsichtigt hat und die auch in der Form nicht deutlich werden, wenn es eine Stimme gibt, die autoritär genug ist, um eine solche Interpretation zu lancieren. Embleme und Flaggen haben nur Bedeutung auf Grund gültiger Vereinbarungen. Durch ihre feierliche Erklärung, der Pavillon solle das friedliche Image der Nation abbilden, haben die deutschen Behörden ein neues Signal vereinbart: Der ganze Pavillon wurde zu einer Art Flagge oder Emblem. Die Interpretation des Gebäudes als Signal hielt an, solange ein autoritativer Interpret dahinterstand. Aber der nachfolgende Zusammenbruch der Weimarer Republik löste nicht nur Zweifel an den sieren sollte, sondern auch an der Institution, die diese autoritative Interpretation getragen hatte. Deshalb wurde die politische Bedeutung des Pavillons während der dreißiger Jahre kaum noch erwähnt.

Klassifikation
Fast alle Autoren, die ich zitiert habe, sahen im Deutschen Pavillon ein Musterbeispiel der Mies’schen Architektur oder des Internationalen Stils. Es gab aber auch andere Interpretationen: Zevi sah 1953 im Pavillon die reinste Verkörperung des Neoplastizismus in der Architektur, während Wingler und Nicolini ihn 1965 und 1970 als Bauhaus-Architektur einordneten; Sharp sah 1965 darin ein Beispiel des Expressionismus, und Norton und Sepliarsky untersuchten ihn 1965 und 1975 als Weltausstellungs-Pavillon.

So besteht das endgültige Ergebnis des Interpretationsprozesses in der Identifikation einer Klasse. Ein Gebäude interpretieren bedeutet, es bestimmten Klassen zuzuordnen. Unterschiedliche Interpretationen verwenden unterschiedliche Klassen. Die Zugehörigkeit zu einer Klasse ist ausschlaggebend für die Wirkung eines Gebäudes in die Zukunft. Was für einmalig und nicht wiederhol-

bar gehalten wird, bleibt, aufgrund dieser Eigenschaften, wirkungslos.

Das gemeinsame Kennzeichen der Bauten, die zu den Klassen „Mies’sche Architektur“ oder „Internationaler Stil“ gezählt werden, ist offensichtlich ihr Stil. Klassen müssen sich jedoch nicht immer auf Stile beziehen. Die „Architektur des zwanzigsten Jahrhunderts“ ist keine stilistische Klasse, sondern eine historische: denn es wird kaum möglich sein, einen Stil zu definieren, der alle Bauten dieser Epoche umfaßt. Die Frage, ob eine Klasse stilistisch oder historisch definiert wird, ist auch für den Barcelona Pavillon wichtig. Zum Beispiel: War die Klasse „Internationaler Stil“ eine stilistische oder eine historische Einheit? Hitchcock, Johnson und Barr – die den Ausdruck 1932 geprägt hatten – zögerten nicht, ihn einen Stil zu nennen. Aber die Architekten der Bewegung wehrten sich heftig gegen diese Auffassung. Für sie hatte die neue Architektur eine historische und keine stilistische Rechtfertigung: „Jede ästhetische Spekulation, jede Doktrin und jeden Formalismus lehnen wir ab. Baukunst ist raumgefaßter Zeitwille“, schrieb Mies van der Rohe 1923.

Die Architekten waren geschockt von der Idee, ihre Arbeit könne ein Signalsystem hervorbringen – einen Stil. Aber es war ein Stil, den sie geschaffen haben. Die meisten Historiker, die um die Jahrhundertmitte über das Neue Bauen schrieben, teilten mit den Meistern deren Vorurteil gegen Stil. Sie hielten es für ihre Aufgabe, eine historische und keine stilistische Analyse durchzuführen. Ihre Einordnung des Pavillons spiegelte diese methodologische Vorgabe. Das wird deutlich an der Art, wie sie ein Verhältnis zwischen Mies und dem Neoplastizismus konstruierten. Natürlich erinnern gewisse Besonderheiten des Pavillons deutlich an die *De-Stijl*-Bewegung. Die Anordnung der Linien im Gebäudegrundriß ähnelt solchen auf den Gemälden von Mondrian, und die dreidimensionalen Beziehungen zwischen den Ebenen des Pavillons waren eng verwandt mit den Raumstudien von Theo van Doesburg aus den frühen zwanziger Jahren. Aber Mies hatte zu keiner Zeit persönlichen Kontakt zu den Mitgliedern der holländischen Gruppe. Für die meisten Historiker waren die *De-Stijl*-Architekten Oud, Rietveld und van Eesteren – die alle in Verbindung mit Mondrian und van Doesburg standen – aber nie Mies.

Die Schattenwelt der Interpretationen: Mies van der Rohes Barcelona Pavillon

Joost Baljeu bemerkt 1974, daß der Pavillon mit seinem strengen Kontrast zwischen der Transparenz der gläsernen Zwischenwände und der Geschlossenheit der Wandoberflächen wie eine eindeutige, fast wortgetreue Verwirklichung der Grundsätze erscheint, die van Doesburg in seinem Manifest von 1924 *Auf dem Weg zu einer plastischen Architektur* festgehalten hat. Baljeu war sich der philosophischen und persönlichen Auseinandersetzungen zwischen Mies und van Doesburg wohl bewußt. Er sprach von „Einfluß“ nicht aber von einer gemeinsamen Kategorie.

Die Schattenwelt der Interpretationen: Mies van der Rohes Barcelona Pavillon

Eine Gruppe italienischer Architekturkritiker, allen voran Zevi, suchte einen alternativen Ansatz. Sie waren gewillt, Stil als eine Kategorie der Analyse anzuerkennen. Deshalb sahen sie das Verhältnis zwischen Mies und dem Neoplastizismus in einem ganz anderen Licht. „Er ist wirklich der Poet des Neoplastizismus“, schrieb Bruno Zevi 1952 über Mies. Nach Zevis Meinung war der Barcelona Pavillon mehr als nur von *De Stijl* beeinflusst. Er war ein *De-Stijl*-Gebäude und Mies ein *De-Stijl*-Architekt – eine Auffassung, der sich Gillo Dorfles 1954 mit wenigen Vorbehalten anschloß. Bei einem Vergleich von Zevi mit Giedion und Bajieu wird klar, daß die Einordnung des Pavillons wesentlich von den methodologischen Ansätzen der Kritiker bestimmt wurde. Genau gesagt: Es kommt darauf an, ob sie ihre Klassen nach historischen oder stilistischen Gesichtspunkten bilden.

Mies wurde 1930 der letzte Bauhausdirektor. Er füllte die Lücke, die durch die Entlassung von Hannes Meyer entstanden war. Diese Position behielt er bis zur Schließung des Bauhauses 1933. Die meisten Architekturkritiker zählten jedoch den Barcelona Pavillon nicht zum Bauhaus. Als zuverlässige Quelle über das Bauhaus galt bis dahin das 1938 erschienene Buch von Herbert Bayer mit Walter und Ise Gropius. Dieses Buch (in dem Mies nicht einmal erwähnt wird) beendet die Architekturgeschichte des Bauhauses 1928, als Gropius seinen Posten an Meyer übergab.

Die Schattenwelt der Interpretationen: Mies van der Rohes Barcelona Pavillon

Der Gedanke, Mies sei gar kein echter „Bauhäusler“ – obwohl er dort Direktor war – wurde anscheinend nicht nur von dem traditionellen Bauhauskreis geteilt, sondern auch von seinem engsten Freund, vielleicht sogar von ihm selbst. Philip Johnson hat 1947 in seinem grundlegenden Buch über Mies die Tä-

tigkeit des Meisters am Bauhaus, bis auf eine einzige Zeile in der chronologischen Übersicht, vollkommen ignoriert. Das alles änderte sich mit dem Erscheinen von Hans Maria Winglers einflußreichem Buch über das Bauhaus, das 1962 erschien. Die „Ära Mies“ im Bauhaus wurde so wichtig genommen wie die „Ära Gropius“.

Entsprechend war es nur natürlich, daß auch der Barcelona Pavillon seinen Platz im Schrein des Bauhauses erhalten würde. Wingler widmete dem Pavillon viele Seiten und Abbildungen, mehr als jedem anderen Gebäude, bis auf,

Bindung an das Bauhaus stützen, im wesentlichen auf die Zeit von 1930 bis 1933. Einen guten Weg, Barcelona mit dem Bauhaus nach 1930 in Verbindung zu bringen, scheint Renato Nicolini in einem kurzen, aufschlußreichen Essay von 1970 eingeschlagen zu haben. „Die absolute Strenge des Raumes im Barcelona Pavillon ist eng verknüpft mit den didaktischen Prinzipien, unter denen Mies das Bauhaus leitete. Sie löst den gelegentlichen Widerspruch in manchen seiner früheren Entwürfe auf, indem sie eine Identität herstellt zwischen den räumlichen und den strukturellen Eigen-

Verbreitung und Verallgemeinerung Während der letzten zehn Jahre im Leben von Mies überboten sich die Medien mit Nachrichten, Huldigungen, Rezensionen und Artikeln. Anlässe waren: die Fertigstellung seiner späten Projekte, Ausstellungen mit seinen Arbeiten, die Verleihung von Goldmedaillen, seine Geburtstage und schließlich sein Tod. Wenn man das umfangreiche Material nach neuen Erkenntnissen über den Barcelona Pavillon durchsucht, ist man schnell entmutigt. Was man findet, ist die eintönige Wiederholung derselben Gesichtspunkte. Vom theoretischen Standpunkt sind es kaum mehr als Pla-

neue, eigenständige Phase. Ich nenne sie *Verbreitung/Dissemination*. Die Grenzen zwischen Kanonbildung und Verbreitung sind nicht immer klar abgesteckt. Mies' einflußreichster Kritiker war Philip Johnson. Er hatte sich schon früh für Mies eingesetzt und sich bemüht, ihm ein Publikum zu verschaffen. Johnson veröffentlichte sein Buch über Mies 1947. Damals waren seine Ansichten eine vorkanonische Reaktion und noch keine kanonische Interpretation. Aber das Buch und die Mies-Ausstellung, die Johnson im gleichen Jahr im Museum of Modern Art eingerichtet hat, trugen zur Kanonbildung und zur

werk des zwanzigsten Jahrhunderts nennen würde". 1932 fand Raymond McGrath das Werk von Mies „epochemachend wie das Schaffen von Brunelleschi“. Philip Johnson unterstrich die Aussagen von Behrens und McGrath, als er 1947 schrieb, der Pavillon sei „wahrhaftig eine der wenigen Offenbarungen des zeitgenössischen Geistes, die einem Vergleich mit der großen Architektur vergangener Zeiten standhalten“. 1958 gestand Henry Russel Hitchcock dem Pavillon zu, „eines der wenigen Gebäude zu sein, die es dem zwanzigsten Jahrhundert erlaubten, sich mit den großen Epochen der Vergangenheit zu messen“. 1960 endlich schrieb Arthur Drexler, daß man Barcelona ohne Bedenken „als eines der ersten modernen Gebäude bezeichnen könne, die einen Vergleich mit den berühmtesten Werken der Vergangenheit erlauben“. Und Reyner Banham nannte den Pavillon 1960 „ein Meisterwerk vom Rang der Sainte Chapelle oder der Villa Rotonda“. Im gleichen Jahr formulierte Nikolaus Pevsner etwas Ähnliches.

Stille, Vergessen, Neuinterpretation Ist eine kanonische Interpretation einmal festgeschrieben, kann man das Gebäude kaum noch anders beurteilen. Aber es wird mit der Zeit auch langweilig, immer die gleichen Argumente zu wiederholen und das Gebäude aus immer den gleichen Gründen zu loben. Wie die Formen, nützen sich auch die Interpretationen ab. Die kanonische Interpretation von Barcelona aus den sechziger Jahren heute neu zu vertreten wäre so unverständlich wie ein Haus in der Form des Deutschen Pavillons zu entwerfen. Also wird das Gebäude nicht mehr so oft genannt. Das mag zunächst ein Zeichen dafür sein, daß wir die Dinge so nehmen, wie sie sind. Zevi, der bei der Interpretation des Pavillons in den fünfziger Jahren eine wichtige Rolle spielte, widmete ihm in einem seiner neuen Bücher nur eine einzige Zeile. Er erinnerte seine Leser daran, daß Barcelona ein Meilenstein in der modernen Architektur sei, ohne diesen Punkt weiter zu vertiefen – das hatten er und andere längst getan.

Ideen verarmen oft und werden wertlos, wenn sie von nicht enden wollenden verbalen Traditionen mitgeschleppt werden. F. L. Wright schrieb 1938 über sein Johnson-Wax-Verwaltungsgebäude, „es sei ein Ort zum Arbeiten, so inspirierend wie eine Kathedrale zum Beten“. Dieses Bild wurde von so vielen Autoren aufgegriffen, daß aus dem Gebäude schließlich eine „Industriekathedrale“ wurde. Die ursprüngliche Beziehung zwischen Gebäude und Beschreibung kann durch Wiederholung und allmähliche Verformung des Urteils ganz verloren gehen. Werner Blaser schrieb 1965 über den Pavillon: „Beim Barcelona-Pavillon (1929) mit seinen eingeschobenen nichttragenden Wänden aus edlem Material wird die Struktur zum vollendeten Kunstwerk erhoben. Mit ihm wird eine neue Architekturperiode eingeleitet. Material, Gefüge, Raum und das Verlangen nach metaphysischer Geborgenheit sind hier zu hoher Einheit integriert.“ Es wird immer ein Geheimnis bleiben, was das Verlangen nach metaphysischer Geborgenheit in diesem Zusammenhang bedeutet oder wie es sich zu Struktur, Raum oder Material verhält.

Schon 1932 überraschte Raymond McGrath mit der Bildunterschrift „Mies van der Rohes metaphysischer Pavillon“. In seinem Text sprach er von dem „Gefühl, metaphysischer Architektur zu begeg-

nen“. Was er damit meinte, erklärte er an einer anderen Stelle: „Einen Raum einschließen, begrenzen und erweitern ist ebenso ein metaphysisches wie ein physikalisches Problem“. „Metaphysisch“ bedeutet hier einfach nicht-physikalisch, immateriell. Diese eher objektive Beschreibung, auf welche Weise der Pavillon Raum bestimmt, hat sich im Lauf der Zeit in Blasers bizarres „Verlangen nach metaphysischer Geborgenheit“ verwandelt.

Ansätze zu einer Neuinterpretation Der erste Schritt im Prozeß der Neuinterpretation ist die Zerstörung des Mythos, der der alten, kanonischen Interpretation anhaftet. Dies geschieht durch Schweigen und Vergessen – oder rückhaltlose Kritik. Manchmal ist es das Gebäude, das kritisiert wird, manchmal die kanonische Interpretation, manchmal beides. Die einfachste Methode, eine Interpretation in Frage zu stellen, ist nachzuweisen, daß bestimmte Merkmale eines Bauwerks übersehen wurden – ein Vorwurf, gegen den keine Interpretation gefeit ist. Im Lauf der Zeit rücken neue Fragen in den Mittelpunkt, und man wird immer mehr Gesichtspunkte entdecken, die der älteren, kanonischen Interpretation fehlen.

David Mackay schrieb 1968, der Pavillon sei das Ende einer Epoche, nicht der Beginn einer neuen. Er beendete die heroische Epoche, in der die Architekten des Neuen Bauens sich noch für soziale und politische Ideale einsetzten. Mackay verübte Mies seine zunehmende politische Indifferenz, seinen Weg vom Entwurf des Liebknecht Luxemburg-Denkmal für die kommunistische Partei bis zum Jahr 1930, als er den Nazis, die gerade ihre ersten Erfolge hatten, kaum Widerstand leistete. Ob Mies jemals politisch engagiert war, bleibt dahingestellt. Aber allein schon die Tatsache, daß diese Frage im Zusammenhang mit Architekturkritik gestellt wurde, hat viele betroffen gemacht. Und wieder hatte man das Gefühl, als hätte die kanonische Interpretation etwas übergangen.

ihre Anerkennung und Verbreitung bis zu Stille und Vergessen. Aber der Kreis schließt sich nicht in jedem Fall, er kann bei jedem der Schritte unterbrochen werden. Oft gelingt es nicht einmal, der Blindheit entgegenzuwirken. In anderen Fällen bleibt es bei vorkanonischen Reaktionen. Manchmal endet alles mit der kanonischen Interpretation und ihrer Verbreitung, manchmal führt der Weg bis zum Vergessen. Vergessen ist aber nicht unbedingt das Ende des Interpretationsprozesses; eine Neuinterpretation kann folgen, die, wie die vorkanonischen Reaktionen, eine neue Folge der verschiedenen Interpretationsphasen einleitet.

Der erste Schritt im Prozeß der Neuinterpretation ist die Zerstörung des Mythos, der der alten, kanonischen Interpretation anhaftet. Dies geschieht durch Schweigen und Vergessen – oder rückhaltlose Kritik. Manchmal ist es das Gebäude, das kritisiert wird, manchmal die kanonische Interpretation, manchmal beides. Die einfachste Methode, eine Interpretation in Frage zu stellen, ist nachzuweisen, daß bestimmte Merkmale eines Bauwerks übersehen wurden – ein Vorwurf, gegen den keine Interpretation gefeit ist. Im Lauf der Zeit rücken neue Fragen in den Mittelpunkt, und man wird immer mehr Gesichtspunkte entdecken, die der älteren, kanonischen Interpretation fehlen.

David Mackay schrieb 1968, der Pavillon sei das Ende einer Epoche, nicht der Beginn einer neuen. Er beendete die heroische Epoche, in der die Architekten des Neuen Bauens sich noch für soziale und politische Ideale einsetzten. Mackay verübte Mies seine zunehmende politische Indifferenz, seinen Weg vom Entwurf des Liebknecht Luxemburg-Denkmal für die kommunistische Partei bis zum Jahr 1930, als er den Nazis, die gerade ihre ersten Erfolge hatten, kaum Widerstand leistete. Ob Mies jemals politisch engagiert war, bleibt dahingestellt. Aber allein schon die Tatsache, daß diese Frage im Zusammenhang mit Architekturkritik gestellt wurde, hat viele betroffen gemacht. Und wieder hatte man das Gefühl, als hätte die kanonische Interpretation etwas übergangen.

Giovanni Klaus Koenig, weist 1969 nach, daß die Bedeutsamkeit Mies'scher Architektur ganz unabhängig ist von ihrer Inanspruchnahme durch politische

Kräfte. „Wegen seines zähen Festhaltens an den wenigen Dingen, an die er wirklich glaubte, konnten weder Expressionismus noch Neue Sachlichkeit noch Nationalsozialismus Mies etwas anhaben. Er entwarf den Deutschen Pavillon von Barcelona – einen unerreichten Klassiker der ‚Neuen Sachlichkeit‘ – und das Denkmal für Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht – ein Musterbeispiel des Neo-Plastizismus – in einer expressionistischen Sprache. Beide waren Bauten ohne primäre Funktion – reine Symbole und daher, wie Zevi anmerkt, reine Poesie.

Aber Symbole wofür – wenn sie keinem semantischen Code folgen, wenn sie – als rein poetische Schöpfungen ihre Logik und ihre Bedeutung nur in der eigenen formalen Struktur erfüllen? Sie waren Symbole für das Symbolische in der Architektur und keine Embleme für irgend etwas außerhalb. Man könnte Hammer und Sichel durch ein Rutenbündel der Likatoren ersetzen, und das Denkmal für die Opfer von Berlin wäre eine Gedenkstätte für die faschistische Revolution. Oder man könnte Kolbes

verständlicherweise, dem Entwurf von Gropius für das Bauhaus selbst. Als 1968 in Stuttgart die berühmte Ausstellung zum fünfzigsten Jahrestag der Gründung des Bauhauses stattfand, wurde der Pavillon von Barcelona ausführlich gewürdigt.

Wenn man den Pavillon zur ‚Bauhausarchitektur‘ zählt, entsteht dasselbe Problem wie bei der Zuordnung zum *De Stijl* ist diese Zuordnung stilistisch oder historisch? Wenn sie stilistisch ist, so muß es formale Eigenschaften geben, die der Pavillon mit den anderen Entwürfen des Bauhauses teilt. Wenn sie historisch ist, muß sie sich in erster Linie auf Mies'

schaften des Pavillons. Strukturell bedeutet hier: die Gesamtheit aller Entscheidungen bezogen auf technische Ausstattung, Möbel, Dekoration.“ In dieser Interpretation gründet sich die Beziehung zwischen Pavillon und Bauhaus nicht mehr nur auf die Tatsache, daß der Architekt des Pavillons Direktor des Bauhauses war, sondern auf die erkennbare Übereinstimmung zwischen der Entwurfsphilosophie des Pavillons und der Entwurfslehre am Bauhaus. Die Klassifizierung des Pavillons als „Bauhausarchitektur“ (besser: ‚Bauhausarchitektur unter Mies‘) scheint hier – und nur hier – eine verwertbare theoretische Grundlage gefunden zu haben.

giate. Vier der elf über Mies veröffentlichten Bücher sind im akademischen Sinn unlogisch und widersinnig. Doch es ist falsch, dieses Material auf die gleiche Weise zu untersuchen wie die Texte bisher; denn es handelt sich um ein ganz anderes Phänomen. Die Bedeutung dieser Menge gedruckten Materials liegt allein in der Tatsache, daß es produziert wurde und auf diese Weise Mies' Ruhm vermehrte. Jedes weitere Buch wirkte wie eine weitere Medaille. Das Medium war die Botschaft. Es gibt einen Punkt im Interpretationsprozeß eines Bauwerks, an dem die kanonische Interpretation ein größeres Publikum erreicht; hier beginnt eine

Verbreitung des Kanons bei. Treffen in der Person eines einzelnen Kritikers die Eigenschaften eines kreativen vorkanonischen Interpreten und eines selbstbewußten Verteidigers einer Arbeit zusammen, dann ist die Wirkung außer gewöhnlich stark und schnell.

In der Phase der Verbreitung stützen sich die Kritiker nicht nur auf Fotos – wie in der Phase der Kanonbildung –, sondern auch auf Texte. Wiederholungen führen zu einer Situation, in der gewisse Aussagen unvermeidlich werden. Peter Behrens prophezeigte 1929, daß man den Barcelona Pavillon „eines Tages das schönste Bau-

Plastik stehen lassen und die Hakenkreuzfahnen hissen; die absolute Leere des Mies'schen Raumes würde den künstlerischen Leerlauf im Nazideutschland beinahe besser versinnbildlichen als den künstlerischen Aufschwung der Weimarer Republik. Durch das Verweigern jeder ideologischen Bindung blieb seine Architektur von aller Parteilichkeit verschont.“

Koenigs Analyse ist semiotisch; sie fragt nicht, was die Form bedeutet, sondern wie sie zu ihrer Bedeutung kommt. Koenig behauptet, Mies' Architektur könne gleichermaßen ein kommunistisches wie ein faschistisches Symbol tragen. Daraus folgt, daß Raum und politisches Signal nicht nur voneinander unabhängig sind, sondern auch die Möglichkeit haben, eine Vielfalt von Kombinationen einzugehen, so wie Wörter innerhalb der Sprache. Koenigs Abhandlung ist reich an semiotischen Implikationen, doch er liefert keine vollständige semiotische Neuinterpretation des Barcelona Pavillons. Elina Sara Sepliarsky geht 1975 einen wichtigen Schritt weiter. Nach der Analyse des Bauwerks in traditionellen kritischen Kategorien, wie Gebäudetyp, Innenraum, Außenraum, offene und überdachte Bereiche, zentraler Kern und Peripherie, schreibt sie am Schluß:

„Was ist die Bedeutung (*significazione*) des Deutschen Pavillons auf der Weltausstellung in Barcelona? Meine Antwort ist: Die Botschaft enthält ein Maximum an Neuheit, an Information und ein Minimum an Verweis auf ein Zeichensystem... Die Verwendung von Normen und jede Art von Redundanz ist auf ein Minimum reduziert; es bleibt nur das, was notwendig ist, um die Entschlüsselung der Botschaft zu erleichtern. Alle anderen semantischen Werte beziehen sich auf das Neue, Unerhörte, Unsagbare, das nie Dagewesene...“ Die Schlüsselworte des Textes – *Information, Botschaft, Zeichensystem, Entschlüsselung, Redundanz* – sind der Kommunikationstheorie entliehen. Elina Sepliarsky verwendet aber auch orthodoxe Begriffe aus der Semiotik wie *Zeichen, Bedeutung, Syntax*, ohne die

beiden Bezugssysteme zu unterscheiden. Sie behauptet, daß das, was sie tut, semiotische Analyse ist. Entscheidend ist hier die Frage, ob dieser Text, gemessen an der kanonischen Interpretation, nur andere Wörter verwendet oder ob er wirklich neue Tatbestände aufdeckt. Colin Rowe und Ludwig Glaeser, die in ihren derzeitigen Ansichten vom Pavillon mit mir übereinstimmen, meinen beide, daß die kanonische Interpretation, die sich auf eine Analyse des Raums gründet, nicht so sorgfältig, schlüssig und genau ist, wie man früher gedacht hatte. Beide stellen einen viel breiter angelegten Fragenkatalog auf, um die Architektur von Mies zu erklären. Ich zitiere aus zwei Briefen von Colin Rowe, vom 26. Mai und 20. Juni 1975:

„Persönlich bin ich natürlich davon überzeugt, daß der Mies'sche Raum, der frühe und der späte, eine Interpretation verdient, die viel sorgfältiger und dadurch schlüssiger sein könnte als alle anderen bisher. Natürlich übermittelt ein solcher Raum Botschaften; wie könnte es bei einem derartigen Bauwerk auch anders sein? Interpretieren wir in diesem Zusammenhang Mies zu sehr als Rheinländer und Katholiken? Oder schützen ihn diese Umstände einfach vor expressionistischen Extremen? Zugegeben, man ist versucht, Mies in die Tradition des rheinischen und holländischen Mystizismus einzuordnen, doch man sollte diesen Argumenten gegenüber eher skeptisch bleiben. Was ist mit der Samurai-Komponente in der Seele von Mies (sie wird Japanisches und/oder Preußisches idealisieren müssen – in jedem Fall aber ein Extrem bilden), und dann, wie verhält es sich mit dem unverkennbaren Hegelianismus – dem *Zeitgeist* und allem, was dazu gehört? Für mich ist das Ideal der knapp und präzise gestalteten Dinge, die vom Wind des Wechsels jeden Moment wieder hinweggefegt werden können (Hegel), eines der wichtigsten Merkmale von Mies um 1930 – und wenn die Kritiker sich damit noch nicht öffentlich befaßt haben, um so schlimmer für sie... Aber das Hegelsche ‚Hinweggefegtwerden‘

dieser institutionalisierte Mythos eines von Menschen nicht beeinflussbaren Fließens, eines unentrinnbaren Wandels, dem niemand widerstehen kann, wird, so vermute ich, in den Texten zur modernen Architektur (in denen Hegel doch eine unbestrittene Größe ist?) nicht genügend berücksichtigt. Und ergibt sich nicht daraus, daß die Dinge bestimmt sind, ständig in Fluß zu bleiben, um den Lauf der Geschichte nicht zu behindern? Und ist nicht der offene Grundriß in gewisser Weise das Produkt solcher Vorstellungen?

Gerade aber diese Hegelsche Komponente, verstärkt durch seinen Hang zum Samurai-Sein, befähigten Mies mehr als alle anderen deutschen Einwanderer seiner Generation, das politische Antlitz dieses Landes ganz in sich aufzunehmen: eine Verfassung aus dem achtzehnten Jahrhundert mit allen Wertvorstellungen des achtzehnten Jahrhunderts. *Die Herrschaft des Gesetzes, nicht der Menschen*: Dies war Aufklärung und Sicherheit zugleich und wie für Mies geschrieben. Es ist eine der entscheidenden amerikanischen Aussagen. Und ist es nicht eine Aussage, die, vernünftig oder unvernünftig, immer wieder dem Klassizismus dient?

Wie dem auch sei, mir scheint, Mies begann ein wenig wie ein Hegelianer (‚Baukunst ist raumgefaßter Zeitwille‘), bis er sich dann als Architekt dem öffentlichen Urteil stellte (...wie wir uns in diesen Umständen zur Geltung bringen‘), all dies, bevor er langsam überwechselt zu einer neuen Position (‚unsere Werte, wurzeln in der geistigen Natur des Menschen‘). Und wenn diese letzte Position unwiderlegbar scheint, so möchte man ergänzen, daß es der Samurai-Mies war, der unveränderlich festhielt an unanfechtbaren, aber starren Prinzipien“.

Auszüge aus zwei Kapiteln des Buches von Juan Pablo Bonta: Über Interpretation von Architektur „Vom Auf und ab der Formen und die Rolle der Kritik“, Archibook 1982, vergriffen.