

Architekturtheorie

Juan Pablo Bonta

Die Schattenwelt der Interpretationen: Mies van der Rohes Barcelona Pavillon (Teil 1)

Der Pavillon in Barcelona wird heute als eine der großen Leistungen der modernen Architektur gesehen. Um 1960 hielt man ihn für das absolute Meisterwerk des zwanzigsten Jahrhunderts. Es ist jedoch höchst unwahrscheinlich, daß während der feierlichen Eröffnung der Weltausstellung am 9. Mai 1929 auch nur einer der Gäste von König Alfons XIII. die einzigartige Bedeutung des Mies-Pavillons ahnte. Kaum einer der vielen Besucher, die während eines ganzen Jahres in die Ausstellung kamen, nahm von dem Pavillon überhaupt Notiz.

Die prominenten Vertreter angesehener Architekturfachzeitschriften, die die Ausstellung besuchten, waren ebenso blind. William Francklyn Paris zeigte sich in einem Beitrag für *The Architectural Forum* 1929 geradezu verblüfft über „die großartige Leistungsschau in Barcelona, wo zur Zeit eine Internationale Ausstellung über das Bauen in aller Welt stattfindet, die den Ausstellungen in Paris, London oder Chicago aber auch in nichts nachsteht.“ Den spanischen Beitrag zu diesem Ereignis erörterte der Autor bis ins letzte Detail, dem ausländischen Anteil widmete er einen einzigen Abschnitt auf der letzten Seite: „Die Beiträge der ausländischen Nationen konnten mit der Leistung Barcelonas nicht Schritt halten. Italien, Belgien, Frankreich, Deutschland, Dänemark, Ungarn, Norwegen, Rumänien, Schweden und Jugoslawien haben alles Mögliche gebaut, doch nur Italien, Belgien und Frankreich haben Pavillons entworfen, die richtungsweisend und konsequent sind.“

Man könnte über die Bedeutung dieses Textes hinwegsehen, wenn man davon ausgeht, daß *The Architectural Forum* zu jener Zeit, oder der Kritiker, der den Artikel schrieb, oder alle beide, Gegner der Neuen Sachlichkeit waren und ihre Ignoranz gegenüber dem Pavillon nur zu erwarten war. Aber das wäre falsch. Die gleiche Ausgabe der Zeitschrift brachte einen langen Artikel über moderne Architektur, von Raymond Hood, der später als Architekt verschiedener Hochhäuser in Philadelphia und New York, unter anderem des Rockefeller Centers, zu einer der großen Figuren des Neuen Bauens in Amerika wurde. Auch William Francklyn Paris war kein Gegner der modernen Architektur. Im

Gegenteil. Er lobte den Fortschritt. Ihm war das Haus der modernen Kunst auf der Weltausstellung längst nicht modern genug, und er bedauerte, daß allzu viele Pavillons noch immer zu sehr in der Tradition befangen und den Vorbildern der Vergangenheit verhaftet seien. Ja, er beklagte sogar, daß die Architekten in Barcelona nichts von der Faszination der Ausstellung *Art moderne* in Paris 1925 gespürt hätten. In einem Artikel über das Neue Bauen aus dem darauf folgenden Jahr schrieb der gleiche Kritiker mit Begeisterung über Le Corbusier, Loos, Dudok und andere, deren Bauten er wahrscheinlich nie gesehen hatte – ohne den deutschen Pavillon, den er besichtigt haben mußte, auch nur zu erwähnen.

Es waren aber nicht nur die Journalisten, die den Barcelona Pavillon übersehen haben. Auch viele berühmte Architekturkritiker und Architekturhistoriker, von denen einige später als quasi offizielle Chronisten der zwanziger Jahre galten, brauchten ihre Zeit, um seine Bedeutung zu erkennen.

Ein verschwenderisch reiches Buch war *La Nuova Architettura*, das Luigi Fillia 1931 herausgab. Einige Kapitel behandelten allgemeine Probleme der neuen Architektur, andere stellten die neuen Bauten, nach Gebäudetypen geordnet, vor. Das Verzeichnis der Autoren für die einzelnen Abschnitte und die Liste der Architekten, deren Bauten vorgestellt wurden, enthielten viele illustre Namen. Sant’ Elia bearbeitete das Kapitel Futurismus, Lurat das Kapitel Wohnen, Le Corbusier den Städtebau und Gropius die funktionalistische Architektur. Vorgestellt wurden die Werke dieser Autoren, dazu die Arbeiten von Bartning, Brinckmann und van der Vlugt, von Dudok, Figini und Pollini, Häring, den Brüdern Luckhardt, von Mallet-Stevens, Pagano, Scharoun, Sert und Terragni und vielen anderen. Bis auf Gropius, Häring und Dudok waren alle jünger als Mies. Es gab ein ganzes Kapitel über Ausstellungspavillons mit siebzehn Beispielen. Einige haben noch heute eine gewisse Bedeutung; zum Beispiel Prampolinis futuristischer Pavillon für Turin von 1928 und einige Entwürfe von Pagano für die Mailänder Messe. Alle anderen sind längst vergessen. Der Pavillon von Barcelona wurde nicht einmal erwähnt.

Im gleichen Jahr erschien *The New Style* von Maurice Casteels, ein Buch mit dem erklärten Zweck, die „erste Phase“ der neuen Architektur in Europa und Ame-

rika festzuhalten. Gropius, Le Corbusier, Mendelsohn, Dudok, Mallet-Stevens, Oud, Lurçat, Neutra, Bartning, Scharoun, Fisker und Pagano wurden vorgestellt – und auch hier waren alle bis auf Gropius und Dudok jünger als Mies. Der Name Mies erschien nur beiläufig auf einem Teilnehmerverzeichnis der Stuttgarter Weissenhof-Siedlung.

Der Pavillon wurde in den ersten Jahren sogar von Kritikern übersehen, die die anderen Arbeiten von Mies kannten und bewunderten. Alberto Sartoris, selbst einer der führenden modernen Architekten Italiens und gleichzeitig Architekturhistoriker, veröffentlichte 1932 eine ausführliche Studie über die funktionalistische Architektur, in der er das Haus Tugendhat, von Mies 1931 gebaut, ausführlich besprach, den Pavillon aber ignorierte. Er ignorierte ihn auch noch 1949, als er die veränderte und leicht gekürzte dritte Auflage seiner *Introduzione alla architettura moderna* herausbrachte. In seiner 1957 erschienenen voluminösen *Encyclopédie de l’architecture nouvelle* (drei Bände, über 2000 Seiten) endlich erhielt der Pavillon sage und schreibe eine einzige Zeile.

1932 – das Jahr, in dem Sartoris sein erstes Buch herausbrachte – veröffentlichte Howard Robertson die erste Ausgabe von *Modern Architectural Design*. Mies wurde darin für das Haus auf der Berliner Bauausstellung 1931 sehr gelobt, nicht aber für den Pavillon. Eine verbesserte Neuauflage des Buches erschien 1952. Diesmal entdeckte Robertson Barcelona und schrieb „...die wunderbare Ausgeglichenheit, die edlen Materialien, die, vollendet detailliert, den Eindruck ungewöhnlicher Schlichtheit und zugleich verschwenderischer Fülle vermitteln... Mies versteht sein Handwerk.“ Weitere Textänderungen bestätigen, wie sehr Mies’ Ansehen zwischen 1932 und 1952 gewachsen war. Morton Philip Shand veröffentlichte zwischen 1934 und 1935 in *The Architectural Review* eine Serie von Essays als Wegbereiter für die moderne Architektur. Der Pavillon von Barcelona kam darin nicht vor. Auch nicht im *Circle* – einem dicken Sammelband, der, nach Absicht der Herausgeber (J. L. Martin u. a.), die neuen Ideen der Architektur und Kunst der letzten zwei Jahrzehnte vorstellen sollte. Zu den *Circle*-Mitarbeitern gehörten Mondrian, Read, Le Corbusier, J. M. Richards, Maxwell Fry, Breuer, Neutra, Sartoris, Giediori, Gropius, Moholy-Nagy und Mumford. Nur

Mumford erwähnte den Namen Mies – jedoch nur beiläufig wegen seiner Experimente mit Stahlskelettkonstruktionen.

1940 veröffentlichte Alfred Roth in *The New Architecture* eine Auswahl von zwanzig Gebäuden mit hervorragenden räumlichen, technischen und ästhetischen Eigenschaften. Le Corbusier und Aalto waren vertreten, auch weniger prominente Namen, Mies jedoch nicht. 1946 und 1947 folgte je eine unveränderte Neuauflage. Danach änderte Roth seine Meinung; in einem Artikel, der 1951 im *Werk* erschien, verglich er Mies mit F. L. Wright und Le Corbusier. Selbst noch im Jahr 1948, nachdem das *Museum of Modern Art* schon das Werk von Mies ausgestellt hatte und Philip Johnsons berühmtes Buch über Mies erschienen war, blieb die Fachwelt, vom allgemeinen Publikum gar nicht zu reden, völlig unbeeindruckt.

Edwin Bateman Morris forderte im gleichen Jahr 500 Architekten auf, ihm fünf Gebäude von „zeit- und altersloser architektonischer Qualität“ zu benennen. *Morris Report* verzeichnete sieben- und zwanzig Gebäude, darunter viele moderne Bauten. Keines der Mies'schen Projekte wurde erwähnt. Gleichzeitig prophezeite Carter Manny, daß „die Bedeutung von Mies für die zeitgenössische Kunst und Zivilisation selbst vom aufgeschlossenen Publikum erst eine Generation später erkannt werden wird.“ Viele Kritiker waren damals schon für Mies eingetreten – aber viele andere wollten ihn einfach nicht kennen. Arnold Whittick veröffentlichte seine zwei Bände über *European Architecture in the Twentieth Century* 1950 und 1955. Das Tugendhat Haus bekam eine Zeile, der Pavillon keine. Charalambos Sfaellos veröffentlichte 1952 sein langatmiges Buch über *Functionalism in Contemporary Architecture*. Einer Zeile über Tugendhat folgte die Bemerkung, Mies sei ein interessanter Architekt, besonders wegen seiner Bauten in Amerika. *Space, Time and Architecture* von Giedion erschien 1941, ohne den Barcelona Pavillon überhaupt zu erwähnen. Giedion wartete bis zur zehnten Auflage seines Buches im Jahre 1954, um drei Zeilen über Barcelona einzufügen.

Es wurde oft versucht zu erklären, warum bestimmte Autoren den Pavillon nicht erwähnten: Sie können der Meinung gewesen sein, Mies sei mit einem größeren Bau besser vertreten, oder sie wollten Mies mit einem Haus vorstellen, das noch existierte, oder sie fanden

es richtig, als Beispiele nur Gebäude anzuführen, die sie persönlich gesehen hatten. Solche Gründe können in einzelnen Fällen eine Rolle spielen. Es bleibt jedoch unerklärlich, warum der Pavillon bis in die fünfziger Jahre so häufig ignoriert wurde und von den sechziger Jahren an kaum noch, obwohl solche Gründe auch dann gegolten hätten. Am auffälligsten war die Sache mit Pevsner, der seine berühmte *Outline of European Architecture* 1942 veröffentlichte, ohne Mies auch nur zu erwähnen. In den nächsten fünfzehn Jahren hat er das Buch viermal überarbeitet, ohne seine Meinung zu ändern. In der Jubiläumsausgabe von 1960 erklärte er dann plötzlich, daß, falls zu entscheiden wäre, welches Werk aus den Jahren um 1930 das vollkommenste sei, die Wahl vermutlich auf den Deutschen Pavillon der Weltausstellung in Barcelona 1929 fallen würde. Da kann man sich nur wundern, warum er, wenn das Gebäude so vollkommen war, so lange gebraucht hat, um es zu entdecken.

Man hat oft gesagt, daß die Architektur von Mies „für sich selbst spricht“ und daß die Zeit, „die der Anerkennung von Architektur oft übel mitspielt, der ewig-jungen Frische der Mies'schen Bauten nichts anhaben konnte. Das sind aber alles nur Redensarten. Weder Mies' Architektur noch eine andere kann für sich selbst sprechen, und Werturteile kommen und gehen mit der Zeit. Wenn ein Entwurf über kulturelle Konventionen hinausgeht, wird eine kollektive Anstrengung nötig, um ihn zu erklären. Architektur braucht, um Bestandteil von Kultur zu werden, die Arbeit der Kritiker ebenso wie die der Architekten. Bedeutungen müssen in Worte gefaßt und Interpretationsregeln neu gesetzt werden. Das kostet Zeit und Anstrengung. Beim Barcelona Pavillon dauerte das Interpretieren des Bauwerks durch einige wenige kaum ein paar Wochen. Das Aufstellen neuer Interpretationsmuster und ihre Anerkennung nahm Jahrzehnte in Anspruch.

Vorkanonische Reaktionen und kanonische Interpretationen

Weil sie künstlerisch ähnlich empfanden, vielleicht aber auch nur wegen ihrer Freundschaft zu dem Architekten, verteidigten viele Autoren den Pavillon von Anfang an. Die Form, in der sie ihre Gedanken oder Gefühle äußerten, war sehr unterschiedlich. Einige Bücher, die zu der Zeit fast abgeschlossen

waren – möglicherweise schon in Druck – scheinen noch in letzter Minute geändert worden zu sein, um einen Hinweis auf den Pavillon einzufügen. In einigen Fällen, wie 1929 in Bruno Tauts *Neuer Baukunst*, reichte die Zeit nur noch, um ein Foto mit Bildunterschrift unterzubringen. In anderen Fällen hat man noch schnell den einen oder anderen Text dazwischengeschoben.

In seinem Buch *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* schrieb Henry Russel Hitchcock 1929, daß die Bedeutung von Barcelona in der Weiterführung der von Mies für Stuttgart entwickelten Ideen liege. „Mies baut zur Zeit ein Bürohaus in Berlin“, schrieb er weiter, „dessen Details sicher von seinen Erfahrungen in Barcelona bestimmt werden“. Damals sah Hitchcock in dem Pavillon nur ein nützliches Experiment, das Mies auf andere, anspruchsvollere Aufgaben vorbereiten könne. Und um ja keine Zweifel aufkommen zu lassen, fügte er hinzu: „Noch berechtigt er zu den schönsten Hoffnungen“.

Sehr viel entschiedener äußerte sich Peter Behrens ein paar Monate früher. Er schrieb, daß man den Pavillon eines Tages als den schönsten Bau des zwanzigsten Jahrhunderts feiern würde. Und Raymond McGrath schrieb 1932 in *The Architectural Review* – und er bezog sich auf den Pavillon – daß das Werk von Mies für unsere Zeit so bestimmend sei wie das Werk von Brunelleschi für das 15. Jahrhundert. Dreißig Jahre später korrigierte auch Hitchcock sein Urteil und bezeichnete den Pavillon „als eines der wenigen Bauwerke, mit denen sich das zwanzigste Jahrhundert an den großen Werken der Vergangenheit messen kann“.

Man muß jedoch zwischen den Auffassungen von Behrens und McGrath aus den dreißiger Jahren und Hitchcocks Urteil aus den späten fünfziger Jahren unterscheiden, auch wenn sie inhaltlich vergleichbar sind. Die ersten waren schöpferische Ahnungen, das zweite war ein sicheres Urteil, getragen durch Tatsachen oder zumindest durch die mehrheitliche Meinung der professionellen Kritik. Wenn wir Architekturkritik analysieren wollen, müssen wir über oberflächliche Gemeinsamkeiten hinausgehen, um zu erkennen, daß die beiden Aussagen zu verschiedenen Phasen in der Interpretation des Pavillons gehören. Banham, Drexler, Blake, Benavolo, Scully, Carter und Fitch veröffentlichten ihre Kritiken zum Barcelona Pavillon 1960 und 1961, kurz nach Hitchcocks Veröffentlichung von 1958.

Mit diesen Texten wurde eine bestimmte Interpretation festgelegt. Ich nenne sie die *kanonische Interpretation*. Die frühen Äußerungen von Behrens und McGrath und das vorsichtige Urteil des jungen Hitchcock waren *vorkanonische Reaktionen*.

Die Bedeutung, die der Form in einer vorkanonischen Reaktion zugewiesen wird, kann mit der kanonischen Interpretation übereinstimmen. Die Unterschiede liegen nicht im Inhalt, sondern in der Art und Weise, wie die Interpretationen auf die Gesellschaft wirken. Vorkanonische Reaktionen gelten als Versuche, kanonische Interpretationen dagegen als verbürgt. Vorkanonische Reaktionen sind individuell und fordern Auseinandersetzungen mit anderen Individuen heraus. Die kanonische Interpretation wird von der Gesellschaft insgesamt geteilt – oder zumindest von einem erkennbaren Teil, zum Beispiel von akademischen und professionellen Kreisen. Eine kanonische Interpretation einem bestimmten Autor zuzuschreiben ist unmöglich. Manche Autoren fallen auf, weil sie das Urteil nachdrücklicher vertreten oder eleganter formulieren; aber die Interpretation kommt nicht von ihnen, sie wurde kollektiv, von allen Beteiligten, entwickelt. So ist es auch schwierig, die Interpretation selbst genau zu definieren. Der Leser müßte mit den Texten direkt arbeiten. Ich kann nur die in der Literatur am häufigsten genannten Argumente aufzählen:

1. Der Pavillon bot eine neue Raumerfahrung, die manchmal als *fließender Raum* bezeichnet wird. Das bedeutet, es gab keine geschlossenen Räume, sondern jeder Raum ging fließend in den angrenzenden Innen- oder Außenraum über. Dach, Fußboden und Mauerwerk bildeten keine geschlossene Form, sondern wurden in getrennte, rechtwinklige, teils horizontale, teils vertikale Elemente zerlegt. Ihre Unabhängigkeit wurde durch unterschiedliche Materialien weiter betont. Die meisten Wände gingen weit über die Grenzen der Räume hinaus. Die Kontinuität des Raumes wurde betont durch die Kontinuität der Materialien von Fußboden, Dach und Mauerwerk.

2. Der Entwurf untersuchte alle Gestaltungsmöglichkeiten eines *offenen Grundrisses*. Die Wände standen asymmetrisch und frei, im Gegensatz zu der regelmäßigen Verteilung der Stützen, die das Dach trugen. Der Bau stand auf einer Plattform, die Treppe lag jedoch auf der Seite. Die Wände hätten das Dach tragen können; die

Stützen dienten nur als Gestaltungsmittel, um eine geometrische Ordnung als Maßstab für die freie Anordnung der Wände einzuführen. Die Stützen standen vor den Wänden, um die Unabhängigkeit der beiden Systeme zu betonen. 3. Mit seinen kleinen Ausstellungsflächen im Innern wurde das Gebäude selbst zum Ausstellungsgegenstand. Seine Kostbarkeit wurde durch die ausgesuchten Materialien noch verstärkt, alle spiegelnd oder durchsichtig. Qualität statt Quantität – das bedeutet Luxus. 4. Der Bau verriet eine Sensibilität für Proportionen und einen Klassizismus, der an Schinkel denken läßt. Sein Grund-

Alle diese Interpretationen gab es bereits in den ersten zwölf Monaten nach Errichtung des Pavillons schwarz auf weiß. In unterschiedlichen Fassungen standen diese Beschreibungen 1929 in Artikeln von Harbers, Bier, Genzmer, Rubio Tuduri, Read und Bernouilli und 1930 in der zweiten Auflage der *Baukunst der neuesten Zeit* von Gustav Adolf Platz. Aber es dauerte dreißig Jahre, bis diese Interpretation anerkannt wurde und als verbürgter Bestandteil der kulturellen Leistung von Architektur galt.

Nach 1960 gab es mehr als zehn Jahre lang nichts Neues über den Pavillon zu

nig Metall, aber viel Marmor zu verwenden – ein Material, das man damals für antiquiert hielt (die Kritik erwähnt ägäische Bezüge, und Rava dachte an Knossos und die Hagia Triada). Rava berührte auch verschiedene Punkte, die später ein Teil der kanonischen Interpretation wurden: die Klarheit der Umrisse, die kristalline Transparenz, die zurückhaltende Pracht kostbarer Oberflächen... „exakt wie eine Maschine, geschliffen wie ein Diamant“. Doch bevor die kanonische Interpretation endgültig feststeht, ist es schwierig – und vielleicht bedeutungslos – zwischen vorkanonischen und kanonischen Merkmalen zu

liche reduziert. Das Entstehen eines Kanons läßt sich daher nicht als Wachstumsprozeß, sondern eher als Vorgang des Ausfilterns beschreiben. Deshalb interessiert es weniger, wieso einige vorkanonische Reaktionen in die kanonische Interpretation eingegangen sind, sondern eher, warum andere nicht einbezogen wurden. Einer der Filter in diesem Prozeß ist die Notwendigkeit, Widersprüche, die zwischen den ersten vorkanonischen Reaktionen auftreten, auszugleichen. In der Phase vorkanonischer Reaktionen kann eine Vielzahl widersprüchlicher Ansichten nebeneinander existieren. Die kanonische Interpre-

denn sie zeigen immer nur einige Merkmale des Gebäudes. Deshalb bestehen zwischen den Interpretationen der Kritiker, die den Pavillon in Barcelona gesehen haben, und den Texten derer, die nur mit Zeichnungen und Fotos arbeiten konnten, erhebliche Unterschiede. Gustav Adolf Platz beschrieb 1930, als der Pavillon noch stand, „die nach dem Innern zunehmende Dämmerung, die mit der überraschenden Fülle hereinflutenden Sonnenlichts in einzelnen Teilen kontrastiert.“

Fotos können die Lichtverhältnisse verfälschen. Deshalb wurde die Beobachtung von Platz, obwohl man sie durch Pläne, Skizzen oder durch das Wissen um die Lichtverhältnisse im Mittelmeerraum hätte nachvollziehen können, nicht in die Interpretation der fünfziger und sechziger Jahre aufgenommen. Guido Harbers schrieb zur gleichen Zeit begeistert, wie die grüne Glaswand das Grün des Hofraums und die Sonne widerspiegelte. Im Laufe der Zeit war man sich nicht mehr so sicher, was die Wände wirklich widerspiegelten: man sprach nur noch von „grünen, spiegelnden Glaswänden. Bemerkenswert ist auch der Text von Walther Genzmer: „Mies van der Rohe durfte den Bauplatz selbst wählen. Dieser liegt zwischen der unteren Längswand des schon erwähnten Palastes Alfonso XIII. und der von der Eingangsallee rechts abbiegenden Hauptstraße. Die Wahl des Bauplatzes war vielleicht die wichtigste schöpferische Tat des Architekten; denn durch die eindeutige Situation wurde die Gesamtform des Baues wesentlich mitbestimmt. So erscheint es fast selbstverständlich, daß die Hauptrichtung des Pavillons senkrecht zur Palastwand steht, daß im Gegensatz zu der beträchtlichen Höhe der Palastwand der Pavillon ganz niedrig und daß er im Gegensatz zu der ruhigen undurchbrochenen Palastwand offen und luftig gehalten ist.“ Das Verhältnis des Pavillons zu seiner Lage war wirklich sehr wichtig – nicht nur wegen des Kontrastes zu der düsteren Schloßmauer, sondern auch wegen seiner Beziehung zu der großen Plaza, die sich beiderseits der *Avenida Maria Cristina* erstreckt. Aber „die wichtigste schöpferische Tat des Architekten, die die Gesamtform des Baues wesentlich mitbestimmt“ wurde von der Mehrzahl der Kritiker, die den Lageplan nicht einsehen konnten, gar nicht zur Kenntnis genommen. Der Fall des Pavillons ist einmalig, weil er nur kurze Zeit stehen blieb und die

meisten Kritiker ihn nie gesehen haben. Es gibt in der Architekturkritik ein weitverbreitetes Vorurteil gegen die Verwendung von Fotos und Plänen als Ersatz für eine persönliche Besichtigung der kritisierten Gebäude.

Den schärfsten Angriff gegen die Verwendung von Fotos unternahm Bruno Zevi 1948. Er vertrat damals die Auffassung, daß Architektur vor allem Raumerfahrung bedeutet. Deshalb mußte er die Verwendung zweidimensionaler Vorlagen natürlich verurteilen. Doch für die Beschreibung anderer Merkmale von Architektur, zum Beispiel Architektur als Konstruktion, läßt sich diese Einstellung nicht aufrechterhalten. Denn man kann beim Studium von Grundrissen und Schnitten Merkmale erkennen, die bei einer Besichtigung unentdeckt bleiben. Die Mittel, die man nutzt, um Informationen über ein Gebäude zu erhalten, beeinflussen die Interpretation – das betrifft die Erfahrung mit dem Gebäude selbst genauso wie die Verwendung gezeichneter und geschriebener Materialien. Das Problem ist nicht, welche Materialien es sein sollen, sondern zu welchem Zweck und wie sorgfältig sie genutzt werden. Architekten behaupten manchmal, daß es ihnen auf nichts anderes ankommt als auf die Wirkung ihrer Bauten an dem Ort, wo sie stehen – und nicht auf die Wirkung, die sie durch Publikationen erhalten. Hier kommt natürlich eine Ideologie ins Spiel, die man nicht unbedingt teilen muß. Die Wirkung des Barcelona Pavillons auf seine Umgebung in der Hügellandschaft von Montjuich war gering, die Wirkung seiner durch Fotos und Beschreibungen in der ganzen Welt verbreiteten Idee war unvergleichlich.

Ein anderer Filter in der Entwicklung von vorkanonischen Reaktionen zu kanonischen Interpretationen ist die Veränderung der Problemstellung. In den zwanziger und dreißiger Jahren beschäftigten sich die modernen Architekten und ihr Publikum mit dem Dialog zwischen moderner und traditioneller Architektur, der nicht immer als harmonisch empfunden wurde. Damals, als man gerade anfang, moderne Architektur als Abkehr von der Tradition zu verstehen, war die Einbindung neuer Gebäude in die vorgegebene Stadtlandschaft eine kritische Herausforderung. Dieser Herausforderung gerecht zu werden war Teil der Anstrengungen, die um Verständnis für die moderne Architektur warben. Moderne Architektur wurde nicht nur um

ihrer selbst willen beurteilt, sondern auch im Verhältnis zu ihrer Umgebung. Walther Genzmer ging in seinem Text von 1929 dem Verhältnis zwischen dem Pavillon und seiner unmittelbaren Umgebung nach. Guido Harbers kommentierte zur gleichen Zeit eine der Aufnahmen vom Pavillon: „Dieses Bild zeigt sehr instruktiv einen modernen Bau vor historisierendem Hintergrund. Wir können nicht finden, daß – bei maßstäblicher Rücksichtnahme – die Nachbarschaft sich nicht ‚verträgt.‘“

Um Genzmers Argumentation folgen zu können, muß man entweder auf der Ausstellung gewesen sein oder den Gesamtplan kennen – was auf die meisten Kritiker der folgenden Generation nicht zutrifft. Um der von Harbers aufgestellten einfachen Beobachtung zuzustimmen, braucht man als Kritiker nur ein Foto: dasselbe Foto, das sich in allen Handbüchern findet. Doch keiner der Kritiker aus den fünfziger und sechziger Jahren hielt es für wichtig, Harbers Beobachtung aufzugreifen; denn zu einer Zeit, als die moderne Architektur kulturell integriert war, wurde die Frage nach ihrer Einbindung in die Umgebung nicht mehr gestellt.

Um die Jahrhundertmitte bewegte sich die Kritik genau in die entgegengesetzte Richtung. Man sah die wichtigen Bauten als Denkmäler, Schmuckstücke, die reine Poesie, die man von ihrem prosaischen Umfeld trennen konnte. Deshalb wurde eine der meistveröffentlichten Aufnahmen vom Pavillon so retuschiert, daß keins der Gebäude im Hintergrund zu sehen war. Das Retuschieren eines Fotos war nichts Unerlaubtes. Als Frank Lloyd Wright kritisiert wurde, weil sein Guggenheim Museum sich optisch nicht in die städtebauliche Landschaft von New York City einfügte, meinte er kurz, daß in hundert Jahren wahrscheinlich alle Gebäude der Fifth Avenue verschwunden seien, sein Museum jedoch nicht. Er wollte, in seiner charakteristischen Unbescheidenheit, damit nur sagen, daß er diese Frage für belanglos hielt. Veränderung in architektonischen Techniken, Trends oder Moden bewirken, daß Gebäudemerkmale, die anfangs große Aufmerksamkeit erregen –weil man sie für ungewöhnlich hält –, später den Reiz des Neuen verlieren. So konnte ein Kritiker der frühen dreißiger Jahre noch beeindruckt sein, weil Mies gewagt hatte, Marmor zu verwenden – ein Material, das damals antiquiert schien. Doch als

die Verwendung von Marmor in der modernen Architektur häufiger wurde, war dieser Punkt nicht mehr wichtig. Ähnlich erregte die Asymmetrie des Pavillons zu dieser Zeit mehr Aufmerksamkeit als eine Generation später. Nach Benedetto Croce (1909) sollte uns eine historische Interpretation „befähigen, ein Kunstwerk so zu sehen ... wie es sein Schöpfer im Augenblick der Entstehung sah“. Ein Historiker, der das gespeicherte Wissen seines Fachs benutzt, kann feststellen, was das bestimmte, später allgemein benutzte Architekturmerkmale einführte, sei es den offenen Grundriß, den fließenden Raum, das ungebrochene horizontale Fensterband – oder Gewölberippe, Spitzbogen und Bogenpfeiler. Eine Schwäche dieser Methode besteht darin, daß charakteristische Merkmale, die von der architektonischen Praxis der darauffolgenden Jahre nicht übernommen wurden – aus welchen Gründen auch immer – wahrscheinlich unentdeckt bleiben. Vorkanonische Reaktionen, die auf Gebäudemerkmale hinweisen, die später von anderen Ar-

riß erinnert an *De-Stijl*-Malerei. Man empfand darin die Leichtigkeit japanischer Architektur oder die Wirkung der frühen Bauten von F. L. Wright, aber auch den Einfluß zeitgenössischer Kunstströmungen wie Konstruktivismus und Kubismus. 5. Das Bauwerk symbolisierte Deutschlands Neubeginn nach dem Ersten Weltkrieg und spiegelte ein politisches Klima, in dem die moderne Architektur entstehen konnte. Das sollte sich mit der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten ändern. 6. Der Pavillon von Barcelona war ein Kunstwerk, das schönste Bauwerk der zwanziger Jahre, ein Meisterwerk dieses Jahrhunderts.

sagen – so stark war die Wirkung dieser Interpretation. Aus der Zeit vor der Formulierung des Kanons gibt es jedoch einige interessante Interpretationen, die untersucht werden müssen. Carlo Enrico Rava, zum Beispiel, verteidigte Mies in einem Beitrag in *Domus* 1931 mit Argumenten, die nicht identisch waren mit den später allgemein akzeptierten. Er nannte Mies einen „Rationalisten unter den Rationalisten“, eine Bezeichnung, die die kanonische Kritik manchmal für Meyer verwendete, niemals aber für Mies, den man später den „Dichter unter den Rationalisten“ nannte. Auch Rava bewunderte den Mut, an einem modernen Bau we-

unterscheiden: alle Interpretationen sind dann noch gleich wahrscheinlich.

Die Entstehung eines Kanons

Eine genaue Analyse des Prozesses, der von der ersten vorkanonischen Reaktion auf den Pavillon bis zu der kanonischen Interpretation von 1960 geführt hat, übersteigt meine Fähigkeiten. Doch ich kann einige Gesetzmäßigkeiten aufzählen, die für den Barcelona Pavillon gelten und die auch auf die Analyse anderer Bauten übertragbar sind. Die kanonische Interpretation ist ein Sammelergbnis aus vielen vorausgegangen Reaktionen, durch Wiederholung vereinfacht und auf das Wesent-

tation entsteht aus der Bündelung verschiedener Reaktionen, die sich allmählich zu einem Muster zusammenfügen. Ein solches Muster bildet sich natürlich nicht für jedes Bauwerk heraus. Nur wenige Gebäude erhalten jene kollektive Aufmerksamkeit, die für die Entstehung einer kanonischen Interpretation erforderlich ist. Nach welchen Prinzipien die Auslese dieser Gebäude – oder Gebäudeklassen – erfolgt, ist ein faszinierendes Problem. Was sich noch auf die Entstehung des Kanons auswirkt, sind die grafischen und fotografischen Mittel, die man verwendet, um die Form des Bauwerks zu dokumentieren. Mit diesen Mitteln wird eine Auswahl getroffen;

chitekten nicht übernommen und weiterentwickelt wurden, werden genauso leicht vergessen. Ein Beispiel: Guido Harbers bemerkte 1929, daß die nicht überdachten Teile des Barcelona Pavillons bestimmt waren durch horizontale, spiegelnde Oberflächen – das Wasserbecken – und matte vertikale Wände aus unpoliertem Travertin. Die überdachten Teile dagegen hatten spiegelnde vertikale Wände aus Glas oder poliertem Marmor und matte horizontale Oberflächen – der Travertin-Fußboden, ein rauher Teppich, die weiß getünchte Zimmerdecke. Diese Umkehrung wurde von Harbers als ausgeklügelter Widerspruch empfunden, einer musikalischen Fuge vergleichbar. Er nannte sie „ein Manifest norddeutschen Geistes“. Harbers Beobachtung war ebenso aufschlußreich wie viele andere Bemerkungen über den Pavillon. Warum wurde sie nie wieder erwähnt? Weil ein solcher ausgeklügelter Widerspruch nur schwer zu imitieren ist. Häuser, Büros oder Läden mit offenem Grundriß oder fließenden Räumen waren schnell entworfen. Schwieriger war es, ein ausgewogenes Spiel mit Oberflächen innerhalb der funktionellen und ökonomischen Zwänge des Bauens zu verwirklichen.

Autoritative Interpretationen

Es gibt Leute, die Harbers Standpunkt zum Barcelona Pavillon teilen oder ablehnen würden, je nachdem, ob bewiesen werden kann, daß Mies diese Wirkung gewollt hat oder daß sie zufällig entstanden ist. Mies war bestimmt nicht der eloquenteste Architekt der zwanziger Jahre. Soviel ich weiß, gibt es keine Äußerung von ihm, die sich auf Harbers Standpunkt bezieht. Dennoch weiß man genug über die Gedankenwelt von Mies – durch seine wenigen Schriften, gelegentliche Vorträge, vor allem aber durch seine Lehrtätigkeit –, um das Verhältnis zwischen seinen Vorstellungen und der Interpretation seiner Architektur beurteilen zu können. Gegenüber seiner Arbeit blieb Mies, dem jegliches Pathos verhaßt war, nüchtern und kühl. „Nicht reden – bauen!“ war einer seiner knappen Sätze. Viele seiner öffentlichen Bemerkungen sind vorwiegend an äußere, meist amüsante Umstände im Zusammenhang mit seinen Aufträgen geknüpft. 1959, als er die Goldmedaille des RIBA erhielt, war er Ehrengast bei einem Treffen des Architektenverbandes in London. Auf Fragen erzählte Mies, zugänglicher als sonst, wie es zu dem Auftrag für den Barcelona Pavillon kam: „Eines

Tages erhielt ich einen Anruf der Deutschen Regierung. Man sagte mir, Frankreich und England würden einen Pavillon bauen und Deutschland auch. Ich sagte: Was ist ein Pavillon? Ich habe nicht die geringste Ahnung. Mir wurde gesagt: Wir brauchen einen Pavillon. Entwerfen Sie einen, aber nicht zu viel Aufwand!... Wenn England und Frankreich keinen Pavillon gebaut hätten, gäbe es in Barcelona auch keinen Deutschen Pavillon.“

Mies machte es großen Spaß, mit Ironie über seine Arbeiten zu sprechen, vor allem später, als sein Ruf als Architekt schon gefestigt war. Es war dieser Ton, der die Kritiker davon abhielt, seine Aussagen wirklich ernst zu nehmen. Manchmal war Mies jedoch ganz ernst. Während er am Entwurf für den Deutschen Pavillon arbeitete, schrieb er: „Wir stehen mitten im Umbruch der Zeiten, einem Umbruch, der die Welt verändern wird. Diesen Umbruch zu zeigen und zu fördern wird in Zukunft die Aufgabe aller Ausstellungen sein. Sie werden aber nur dann eine produktive Wirkung haben, wenn es uns gelingt, diesen Umbruch ins rechte Licht zu rücken. Und sie werden nur dann Sinn und Berechtigung erlangen, wenn das Kernproblem unserer Tage – die Steigerung der Lebensqualität – den Inhalt von Ausstellungen bildet.“

Das ist die Aussage eines Architekten, die die Interpretation seiner Arbeit hätte beeinflussen können – was aber in Bezug auf den Pavillon, soviel ich weiß, nicht geschah. Reyner Banham, 1960, und Hans Maria Wingler, 1962, zitierten diese Passage, aber weder sie noch andere waren bereit zu sehen, daß die Intensivierung des Lebens oder der Umbruch der Zeiten ein Leitmotiv für den Pavillon waren. Der Interpretation des Architekten gelang es nicht, sich gegen andere Interpretationen durchzusetzen. Allerdings hat auch Mies vom offenen Grundriß gesprochen. Über ein anderes Projekt schrieb er, daß Skelettkonstruktionen „rationalisierte Baumethoden und eine freie Aufteilung der Innenräume ermöglichen“: Aber Mies war nicht der erste, der vom *Plan libre* sprach, und auch nicht derjenige, der dies überzeugend tun konnte. Le Corbusier hatte es in *Les 5 points d'une architecture nouvelle*, 1926, schon besser formuliert, ebenso Hitchcock und Johnson, 1932. Mit dem Ausdruck „offener Grundriß“ hat Mies zwar die Interpretation seiner Architektur vorweggenommen, doch ist es zweifelhaft, ob es sein eigenes Urteil war, das diese Interpretation hervor-

brachte. Die kollektive kanonische Interpretation setzt sich über die individuelle hinweg – selbst über die des Architekten. Der Gedanke, man könne den Pavillon mit der *De-Stijl*-Malerei vergleichen – eine Auffassung, die sich bei Kritikern hartnäckig gehalten hat –, wurde von Mies wiederholt als „absoluter Unfug“ abgetan. Aber das hielt das große Publikum nicht davon ab, eine solche Verwandtschaft festzustellen.

Umgekehrt kann es passieren, daß Ideen von außen den Architekten veranlassen, sein Werk mit anderen Augen zu sehen. In einem Interview mit dem RIAS sprach Mies 1966 über Barcelona in Formulierungen, die drei Jahrzehnte kollektiver Interpretation seiner Architektur wiedergaben. Er sprach vom fließenden Raum, von der Freiheit des Grundrisses – von der Idee, zum Umbruch einer Zeit beizutragen, sprach er nicht. Zwei Dinge sind hier zu unterscheiden. Das eine ist die verbale Genauigkeit des Architekten, die sich auf das Verhältnis zwischen seinen Worten und seiner Architektur bezieht. Das zweite ist sein Einfluß, aus dem sich die Wirkung seiner Texte auf die allgemeine Interpretation ergibt.

Le Corbusier war in seinen Texten ebenso wie in seinen Vorlesungen erfolgreicher und streitlustiger als Mies. Das Messen seines Werks an seinen eigenen Grundsätzen wurde zum zentralen Problem jeder Kritik über den Meister aus der Schweiz. Die Übereinstimmung zwischen verbalen Prinzipien und gebauter Wirklichkeit kann weder vorausgesetzt noch übersehen werden; ihr Verhältnis zu beurteilen ist immer Aufgabe der Kritik. Viele Kritiker werden zugeben, daß Mies' knappe Sätze stärker auf seine Architektur bezogen waren als Le Corbusiers umfangreiches Schrifttum. Wenn die Bedeutung eines Werkes die ist, die das Publikum ihm zumißt, dann wird aus einem einflußreichen Interpretenden, eben durch seinen Einfluß, ein exakter Interpret. Scheint eine Person besonders geeignet, eine Interpretation zu entwickeln oder zu bewerten, wird ihre Interpretation zu einer autoritativen Interpretation. Autoritative Interpretationen können von einzelnen, Gruppen oder Institutionen hervorgebracht werden: von Auftraggebern, vom Architekten, einem Fachverband, einer Jury einer Akademie. Die Anerkennung einer autoritativen Interpretation beruht auf der Glaubwürdigkeit des Kritikers. Autoritative Interpretationen liegen auf halbem Weg zwischen kanonischen und vor-

kanonischen: Individuell aufgebaut wie die vorkanonischen, werden sie allgemein angenommen – wie die kanonischen.

In seiner Rede bei der Eröffnungsfeier des Pavillons erläuterte der deutsche Kommissar Dr. von Schnitzler, was sein Land mit diesem Gebäude zeigen wollte: „Wir haben hier das zeigen wollen, was wir können, was wir sind und was wir heute fühlen, sehen. Wir wollen nichts anderes als Klarheit, Schlichtheit, Aufrichtigkeit.“

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.

Die Rechtschreibung folgt der Vorlage.