

Der Haus-und-Hof-Meister Mies' Hortus conclusus

Autor(en): **Andritz, Inge**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Pamphlet**

Band (Jahr): - **(2011)**

Heft 14: **Mies als Gärtner**

PDF erstellt am: **10.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-984668>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern. Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

DER HAUS-UND-HOF-MEISTER

MIES' HORTUS CONCLUSUS

Inge Andritz

I

Ob Mies van der Rohe den Begriff «Hofhaus» geprägt hat, ist nicht belegt; es ist Philip Johnson, der die Bezeichnung «court-house» erstmals im Katalog zu der von ihm 1947 organisierten Mies-Personale im Museum of Modern Art (MoMA) in New York festschreibt, sie dem Mies'schen Oeuvre einschreibt.¹ Waren die experimentellen Landhaus-Projekte der frühen 1920er Jahre bei Mies dadurch gekennzeichnet, dass sie sich mit grösstmöglicher Oberfläche und weit ausgreifenden Mauern mit der offenen Landschaft verzahnen,² werden diese dynamischen Elemente nun wie Teleskope eingezogen und schliessen sich zu einer in sich ruhenden Umfassungsmauer, die ein Stück Land umfriedet und zum kultivierten Geviert domestiziert: «Hortus conclusus». Die hermetische Mauer wird zum physischen und symbolischen Abschluss nach aussen, das individuelle Wohnen entzieht sich dem Öffentlichen, das Haus verschanzt sich im Gehäuse. Der Rückzug ins Private, in die innere Emigration, auf ein von Mauern umschlossenes Stück Land, wo man in Harmonie mit Flora, Fauna und Gleichgesinnten ein Leben im «eigenen Kosmos» führen kann, gleicht in Zeiten des aufkeimenden Nationalsozialismus den Vorstellungen vom «Paradies».³ Mies greift auf einen historischen Typus zurück, der in den Gärten der mittelalterlichen Klöster ebenso zu finden ist wie in der profanen Ausformulierung des römischen Atriumhauses oder des spanischen Patiohauses. Seine Annäherung an dieses Klastrum erfolgt bereits in seinem Erstlingswerk. Das 1906 für den Philosophen Alois Riehl auf einem Waldgrundstück bei Potsdam entworfene Haus war als sommerliche Klause für Gäste und Freunde konzipiert und wurde vom Bauherrn «Klösterli» genannt.⁴

1 Johnson, Philip: *Mies van der Rohe*, New York 1978, S. 96.

2 Projekt für ein «Landhaus in Eisenbeton», 1923; Projekt für ein «Landhaus in Backstein», 1923/1924.

3 Paradies: Der biblische Name für den Garten Eden, abgeleitet vom griechischen Begriff «paradeisos» für «Tiergarten, Park», der auf persisch für «Einzäunung» zurückgeht. In: *Der Duden*. Band 7. *Ety-mologie – Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, Mannheim 1989, S. 509. Im weiteren Sinn wird damit

ein von Mauern umschlossener Garten bezeichnet, Synonym für die Vision eines «himmlischen» Lebensorts mit hochkultivierter Lebensweise.

4 Auch hier gibt es das Motiv der trennenden Mauer, die allerdings linear ausgebildet ist und sich über die volle Grundstücksbreite im Gelände spannt. Sie scheidet einen ebenen Blumengarten, der dem Haus zugeordnet ist, von einem in seiner Topografie belassenen Hang, auf dem der Waldbestand erhalten bleibt.

Ab den frühen 1930er Jahren entstehen Varianten zum Thema Hofhaus – Projekt gebliebene Aufträge für die Häuser Hubbe und Ulrich Lange – wie auch eine Serie an Skizzen, die als eigenständige Studie und in sich geschlossene Versuchsreihe gelesen werden können. Parallel dazu erhebt Mies den Typus zum didaktischen Programm zur Kultivierung seiner Studierenden am Bauhaus wie auch ab 1938 – nach seiner Emigration in die USA – am Illinois Institute of Technology (IIT) als nahezu ausschliessliches Experimentier- und Entwicklungsfeld seiner Lehre.⁵ Überarbeitungen und Nachbearbeitungen der Projekte durch seine Studierenden machen eindeutige Zuordnungen der Autorenschaft und der Entstehungszeit schwierig, wie man am Projekt «Haus mit 3 Höfen» erkennen kann, das von Philip Johnson mit 1934 datiert wird, von Mies' Student George Danforth aber mit 1940.⁶ Seine Wertschätzung gegenüber dem Hofhaus scheint in der radikalen Gleichstellung und wechselseitigen Bedingtheit von Innen- und Aussenraum begründet. Pflögte Mies bei seinen frühen klassizistischen Villen (wie auch bei der späteren Villa Tugendhat, Brno) die Ausformulierung der Gartenanlage Experten zu überlassen,⁷ sind hier Haus und Hof nicht voneinander zu trennen – das Haus ist integrativer Bestandteil des Gartens, der Garten Teil des Hauses. Haus und Garten sind eine symbiotische Einheit und sprechen die gleiche Sprache.

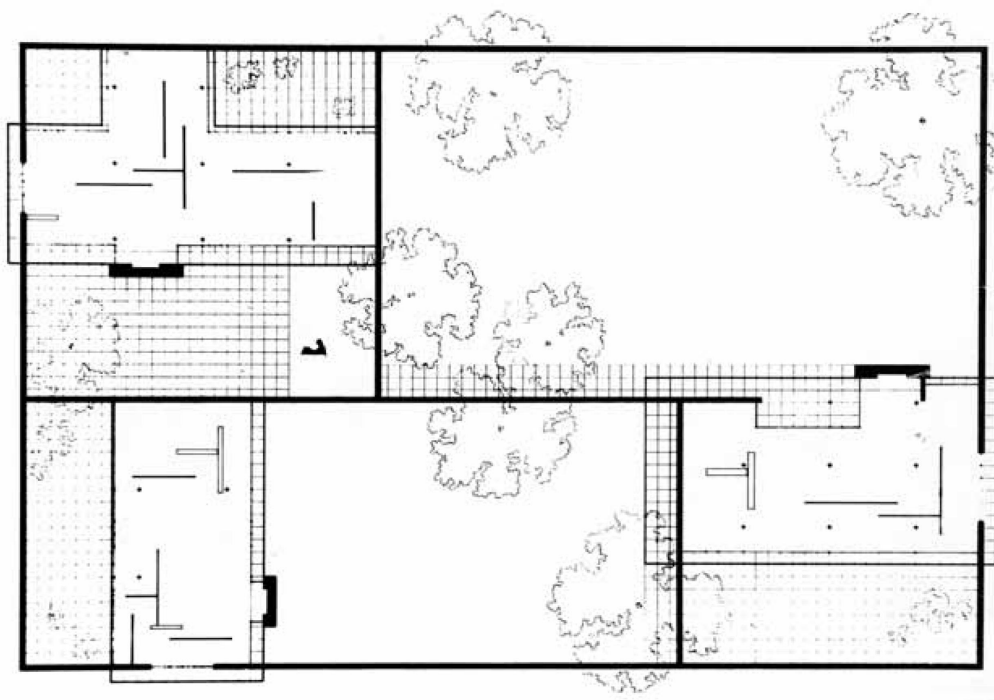
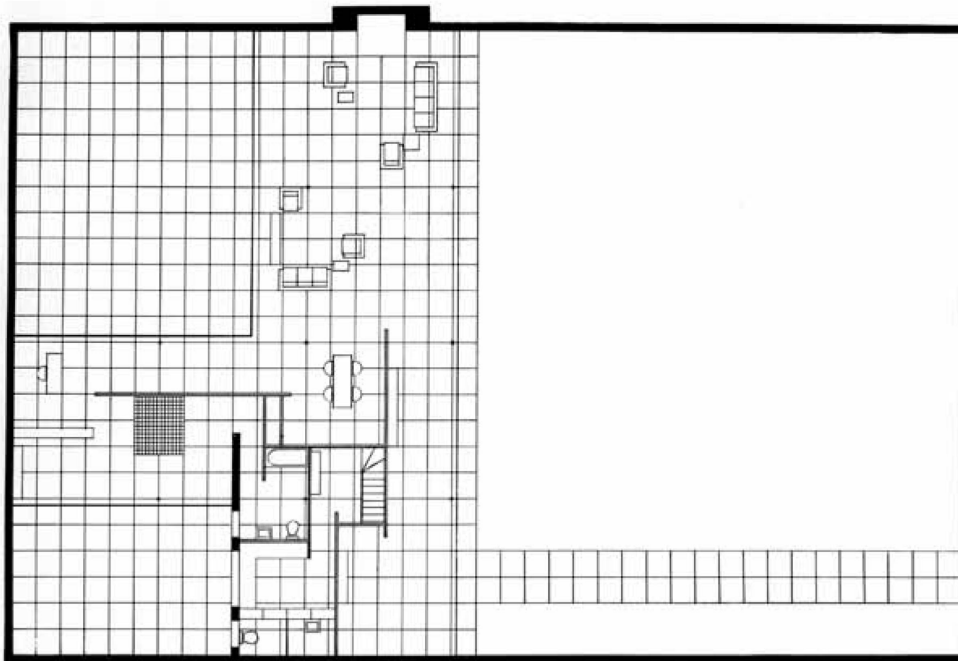
Die Mies'schen Hofhausentwürfe sind elementare, archetypische Lösungen. Es gibt zahlreiche Grundrissvariationen, wie so oft bei Mies fehlen die Schnitte. Ob als Einzelgänger, ob in Gruppen verdichtet, Haus und Hof befinden sich immer auf gleicher Ebene, sind schwellenlos miteinander verbunden. Innerhalb des Klaustrums werden Teile «kultiviert», Teile «Natur» belassen. Beim «Haus mit 3 Höfen» im Verhältnis 1:1; Belassen und Kultivieren halten sich die Waage, sind gleichwertig

5 Der Student Dearstyne berichtet: «Mies stellte uns als erstes die einfache Aufgabe, ein <Hofhaus> mit einem Schlafzimmer zu entwerfen, das heißt ein Haus mit einem von Mauern umgebenen Garten». Dieser Typus wurde fallweise als «Flachbauten mit Wohnhof» bezeichnet. In: Riley, Terence: «Vom Bauhaus zum Hofhaus», in: Bergdoll, Barry; Riley, Terence (Hg.): *Mies in Berlin. Ludwig Mies van der Rohe.*

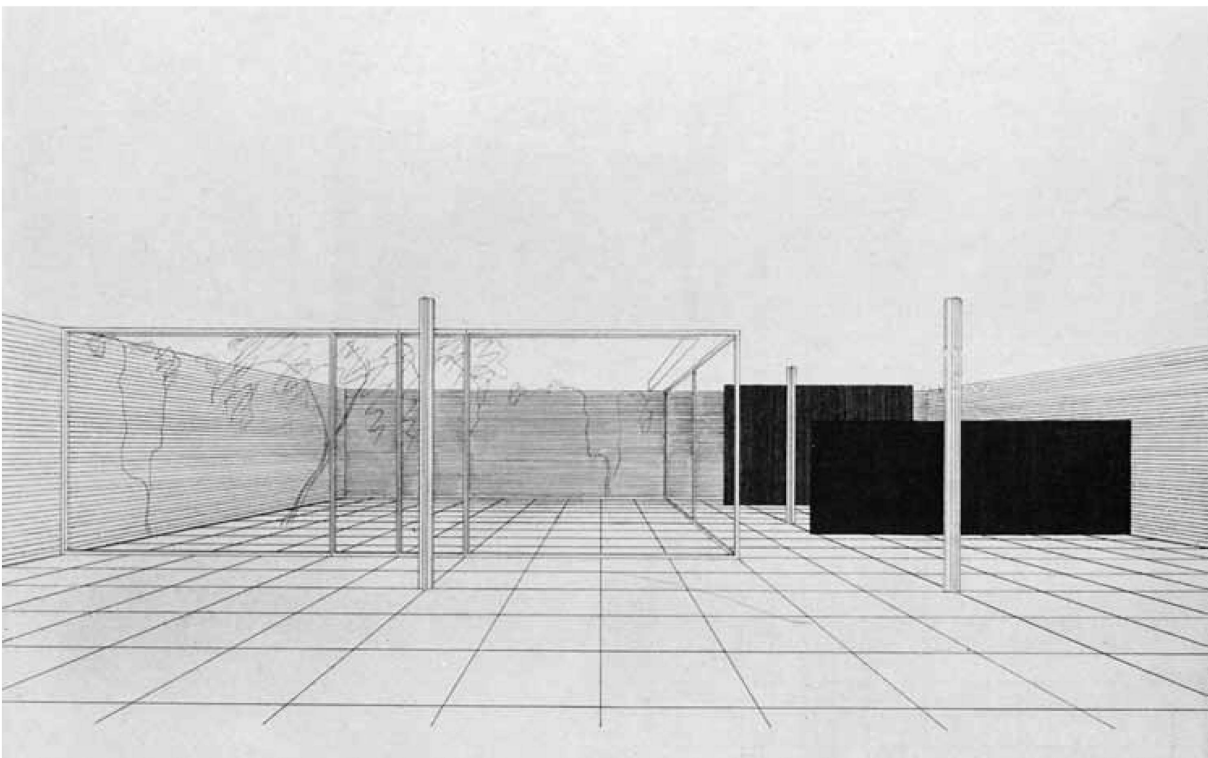
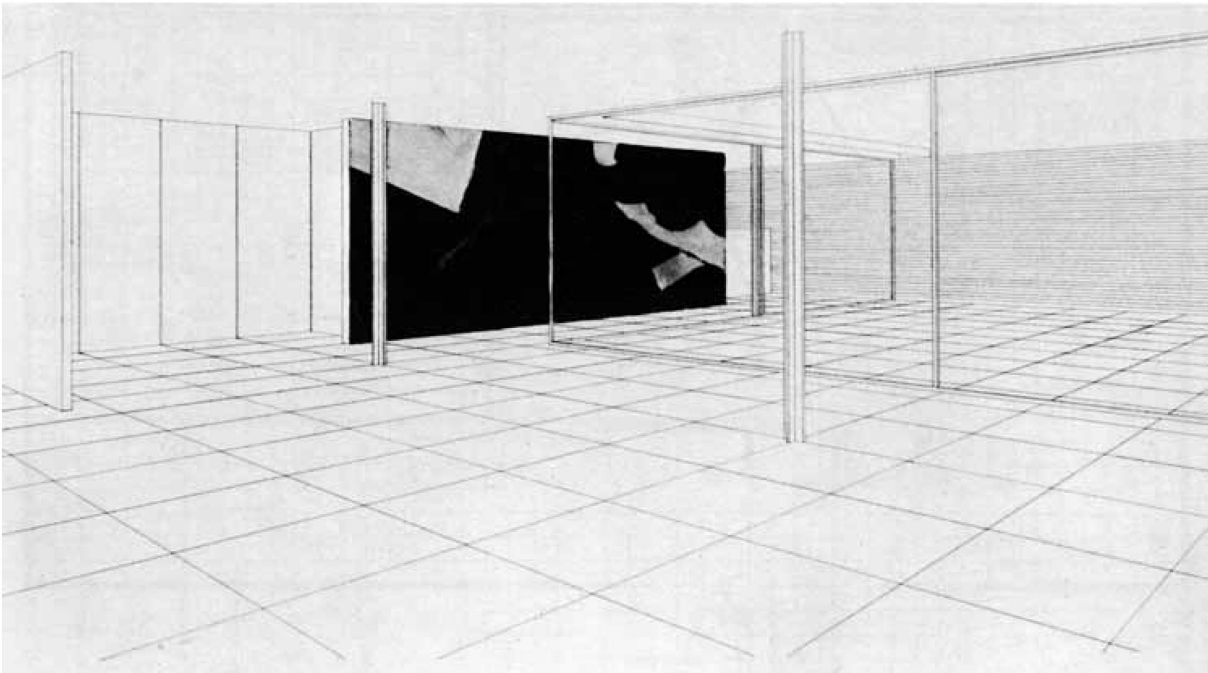
Die Berliner Jahre 1907-1938, München/London/New York 2001, S. 333.

6 Ebd., S 331.

7 Karl Foerster ist Gartengestalter des Hauses Riehl, Grete Müller-Roder die Gartenarchitektin des Hauses Tugendhat. Aus: Bergdoll, Barry: «Das Wesen des Raumes bei Mies van der Rohe», in: Bergdoll; Riley (2001), S. 73f., S. 94.



Mies van der Rohe, Haus mit 3 Höfen, 1934 (1940)
Gruppe von Hofhäusern, 1938



Mies van der Rohe, Haus mit 3 Höfen
Verflechtung von Innen- und Aussenraum

Mies kennzeichnet den Akt der Landeinnahme in den Grundrissen durch ein Gitternetz, das er über das gewachsene Terrain legt. Mit diesem schafft er Ordnung, kennzeichnet er den Innenraum wie auch begehbare Bereiche im Aussenraum. Vegetabile Freiräume bleiben ohne Rasterung. Anhand eines Vergleichs mit ausgeführten Projekten liegt die Vermutung nahe, dass es sich dabei um Steinplatten handelt, die, innen wie aussen verlegt, die Schwellen verwischen. Die Dachflächen, die sich partiell über die Bodenplatten legen, markieren hingegen den Innenraum, der durch die Auflösung in freistehende, dachtragende Stützen und nichttragende, raumbildende Wände völlig neu interpretiert wird. Das offene Innenraumgefüge wird durch grossformatige Raumteiler zониert und in funktionale Bereiche gegliedert, die im Aussenraum ihre jeweilige Entsprechung in einem Wohnhof finden. Die in der Grundrisskizze eingetragene Möblierung (ein Bett, elf Fauteuils, ein offener Kamin) lässt darauf schliessen, dass Haus und Hof für einen alleinstehenden Individualisten – eventuell mit Gefährtin – konzipiert sind.

Mies' Hof kann als Abstraktion des Gartens gelesen werden. Dieser ist kein Nutzgarten mehr, sondern Ort des Rückzugs und Frei-Raum, der vom Architekten «kultiviert» wird. Mies entleert die Höfe, reduziert sie in seinen Skizzen auf Flächen unterschiedlicher Oberflächenbeschaffenheit – eine alles umfassende Mauer mit Ziegeltextur und eine gläserne Membran als Abschluss zwischen Innen- und Aussenraum, die physisch trennt, visuell verbindet. In seinen Collagen montiert er im Rauminneren grossformatige Bilder, die zur Wand mutieren, und hölzerne Wände, die zum «Bild» der Natur werden, die domestiziert und so ins Haus geholt wird. Der Himmelsausschnitt, den das Mauergeviert freigibt und der in den Zeichnungen nur schwer von der Deckenuntersicht des Innenraums zu unterscheiden ist, eröffnet die Vision der Weite, lenkt den Prospekt über die eigene Mauer hinweg, bindet an das Leben hinter der Mauer an. Fallweise, wie bei den Projekten für Haus Hubbe und Ulrich Lange von 1935, wird ein Hof auch grossflächig nach aussen, der Landschaft zu, geöffnet.⁸ Lebendigkeit erfährt das Gehöft durch die in den Skizzen eingetragene Bepflanzung der Mauer und die freistehenden Bäume, die im Gegensatz zur Linearität der raumkonfigurierenden

⁸ Johnson (1978), S. 111f.

Elemente mit lockerem Strich dargestellt sind und auf ein Eigenleben der Vegetation im Wechsel der Jahreszeiten vor dem Hintergrund der ruhigen Wände verweisen. Durch die puristische Ausformulierung des Hofes werden die vegetabilen Elemente inszeniert und komplettieren die abstrakte Raumkonfiguration: «Die absolute Natur ist für Mies eine notwendige Größe, die er als Maßstab setzt für seine absolut reine architektonische Anti-Natur.»⁹

II

Eigentlich sind alle Hofhausentwürfe Mies van der Rohes Projekt geblieben. Als einzig ausgeführtes Beispiel könnte man den Pavillon in Barcelona aus dem Jahr 1929 betrachten – ein Haus mit zwei Höfen, Vision und erste ideale Version des Hofhauses, dessen strukturelle und raumerzeugende Elemente zum Repertoire für die später entstehenden Entwürfe werden.

Der «Repräsentationspavillon»¹⁰ für die Weltausstellung in Barcelona war in seiner ursprünglichen Konzeption Teil eines gross angelegten Gartens.¹¹ Das Gesamtkonzept für das Ausstellungsgelände, das vom spanischen Architekten Puig y Cadafalch aus dem Jahr 1915 stammt, sieht eine monumentale Achse vor, die vom Haupteingang an der Plaza de España auf den sanft ansteigenden Bergrücken des Montjuich führt und in einer Freitreppe mit dem Nationalpalast als höchstem Punkt endet. Diese Prachtstrasse wird von Ausstellungsgebäuden und Wasserkaskaden gesäumt, die den Besucher bei seinem Anstieg mit ihrer Kühle und Feuchte begleiten. Auf halbem Weg kreuzt sie eine Querachse, an deren Schnittpunkt ein grosser Brunnen zu liegen kommt, der die Wege umverteilt und den Blick auf die querliegende Platzanlage mit ihren Alleen und Brunnen lenkt. Mies setzt seinen Pavillon an das westliche Ende dieser monumentalen Querachse, als Pendant zum gegenüberliegenden Ausstellungsgebäude der Gastgeberstadt Barcelona, das am

⁹ Lorenzo Papi, 1975. Zitiert in: Bonta, Juan Pablo: *Über Interpretation von Architektur. Vom Auf und Ab der Formen und der Rolle der Kritik*, Berlin 1982, S. 240.

¹⁰ Mies erhält den Auftrag für die künstlerische Ausgestaltung sämtlicher deutscher Ausstellungsbeiträge auf der Weltausstellung in Barcelona, arbeitet in Kooperation mit Lilly Reich. Das Protokoll

der Werkbundsitzung vom 5. Juli 1928 erwähnt, dass man unter anderem auch die Schaffung eines deutschen «Repräsentationsraumes» beabsichtige. Vgl.: Tegethoff, Wolf: *Mies van der Rohe. Die Villen und Landhausprojekte*, Essen 1981, S. 73.

¹¹ Schulze, Franz: *Mies van der Rohe. Leben und Werk*, New York/Berlin 1986, S. 160.

östlichen Ende der Achse positioniert ist. Im Einvernehmen mit der Ausstellungsleitung und entgegen der ursprünglich vorgesehenen Lage an der Hauptachse wählt er den Standort selbst aus, gibt seinem Pavillon eine isolierte, auffällige Position mit guter Fernwirkung von der Hauptachse aus, bindet ihn in den grossen Garten ein. Die eigenständige Positionierung des Pavillons wie auch das Spiel mit am Ort vorgefundenen Elementen unterschiedlicher Entstehungszeit, Urheberschaft und Repräsentanz legen die Vermutung nahe, dass Mies die Situation vor Planungsbeginn bei einem Aufenthalt in Barcelona studiert haben könnte: Zum einen referenziert er die Brunnenanlagen am Ausstellungsgelände mit zwei Wasserbecken, zum anderen werden acht am Ort vorgefundene klassizistische Säulen im dorischen Stil, die von Pylonen flankiert in monumentaler Reihe das jeweilige Ende der Querachse bilden, wie auch die bestehende Treppe, die den Ausstellungsbesucher zum «Spanischen Dorf»¹² weiterführen soll, wie Teile einer Collage verwendet. Er spielt mit diesen Elementen, die sich auf die symmetrische Disposition der Gesamtanlage beziehen, kombiniert sie mit seinem asymmetrischen Raumkonstrukt, fusioniert die heterogenen Bestandteile im Montageverfahren, eliminiert sie wieder, zeichnet die vorgefundenen Säulen nicht in die Pläne ein, retuschiert fallweise ihre Schatten aus den Fotos der Zeit.¹³ Deren Zahl findet sich in der finalen Anzahl von acht Stützen im Pavillon wieder.

Mies setzt den Pavillon auf einen Sockel. Er schafft sich eine künstlich erhöhte Ebene, um zum einen den Niveausprung zwischen Querachse und der im Norden angrenzenden Hanglage zu vermitteln und sein Gebäude in die topografische Situation einzupassen. Zum anderen entrückt er ihn auf diese Art dem Getriebe der Weltausstellung, macht ihn zum erhabenen Garten im grossen Garten. Es gibt unterschiedliche Planphasen, was Kontur und Textur dieses Sockels wie auch die Bepflanzung angeht: Der oft veröffentlichte Publikationsplan aus dem Jahr 1929 entspricht eher einem Idealplan, der keinerlei Bezüge zur Einfügung in

12 «Pueblo Español», ein malerisches, eigens für die Ausstellung errichtetes Dorf mit unterschiedlichen Haustypen aus den spanischen Provinzen, eine der Hauptattraktionen der Weltausstellung. Vgl.: Bonta (1982), S. 188.

13 Quetglas, Josep: *Der gläserne Schrecken. Mies van der Rohe Pavillon in Barcelona*, Basel/Boston/Berlin 2001, S. 40ff.

die Gesamtanlage und zum Konzept der Begrünung zeigt und dessen Sockel rundumläuft.¹⁴ Philip Johnson abstrahiert 1947 diesen Grundriss für seinen Katalog zur Mies-Personale im Museum of Modern Art in New York noch weiter, befreit die Zeichnung von Nordpfeil, Massstabsleiste und Materialnotaten.¹⁵ 1964/1965 wird, über dreissig Jahre nach Abbruch des Pavillons, von Werner Blaser eine neue Grundrisszeichnung verfasst und von Mies autorisiert, die jetzt eine detailgenaue Wiedergabe mit Aussenanlagen und Einbettung in den ursprünglichen Kontext zeigt. Erstmals tauchen die den Pavillon umfassende Bepflanzung wie auch der Raster als übergeordnetes Element in der Zeichnung auf, der im Gegensatz zur tatsächlichen Ausführung, bei welcher der Sockel an den Schmalseiten abbricht, in der Plandarstellung gleichmässig rundum geführt wird, diesen homogenisiert und «idealisiert». Durch die Kombination des Sockels mit der vorgefundenen Säulenreihe und der «Cella» des Pavillons enthebt Mies diesen dem Profanen, legt er die Assoziation zum griechischen Tempel nahe.

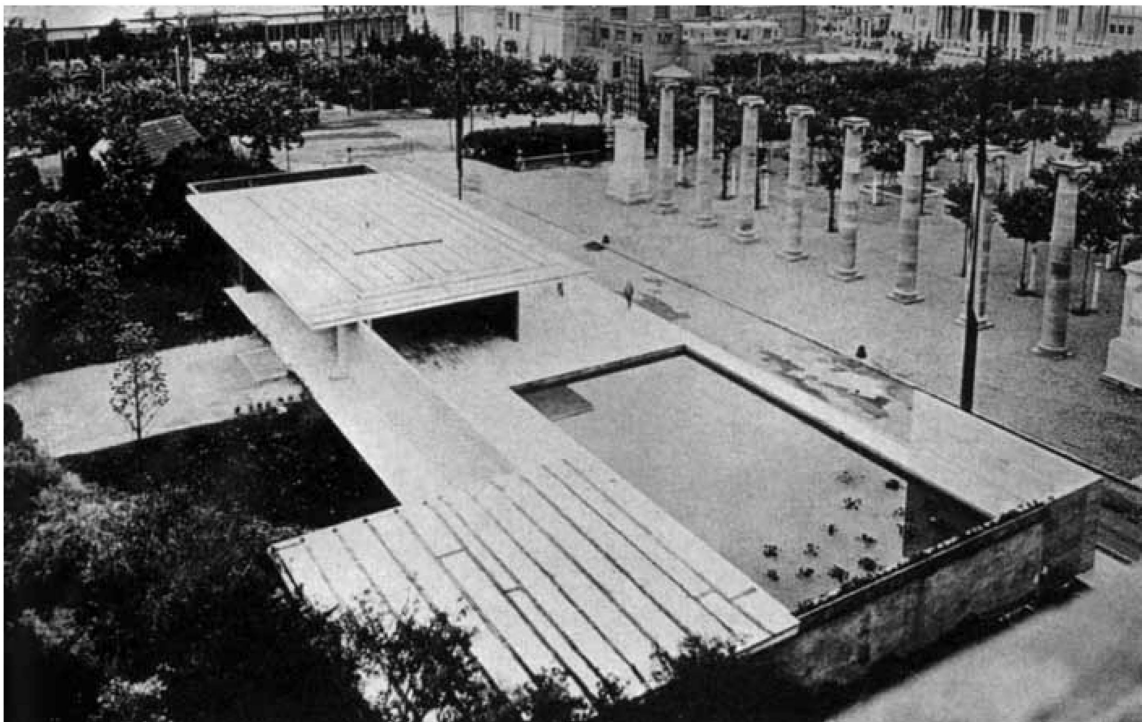
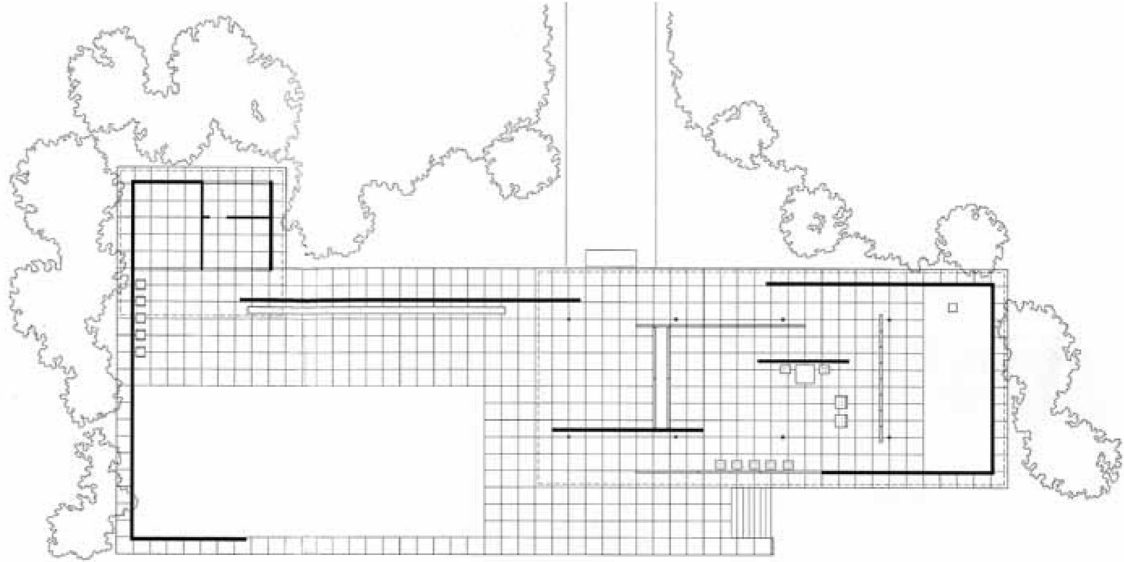
Im Gegensatz zur achsialen Ausrichtung der Gesamtanlage betritt man den Sockel über die Treppe von der Seite – nach mehreren Richtungswechseln und entgegen der optischen Wunschlinie. Bewegung wird zum zentralen Thema für den Besucher und seine Entdeckungsreise, schrittweise entfaltet das Terrain sein Repertoire an visuellen Reizen und Informationen. Bei Annäherung von der grossen Querachse aus wird das Komposit aus horizontalen und vertikalen Flächen zur Platzwand. Wände aus Stein und Glas stehen auf dem Sockel, die von weitem den Eindruck der Geschlossenheit vermitteln, sich erst beim Näherkommen als visuell durchlässiges Ensemble von Wandscheiben entpuppen, die in unterschiedlicher Distanz vom Sockelrand positioniert sind.¹⁶ Brächte man die längs laufenden Wände in eine Ebene, würden sie den gesamten Pavillonbezirk umschliessen. Einzige Fehlstelle bliebe die grosse Öffnung an der Südseite, die den Blick in Richtung Querachse freigibt. Zwei Dachplatten legen sich über die vertikalen

¹⁴ Tegethoff (1981), Abb. S. 70.

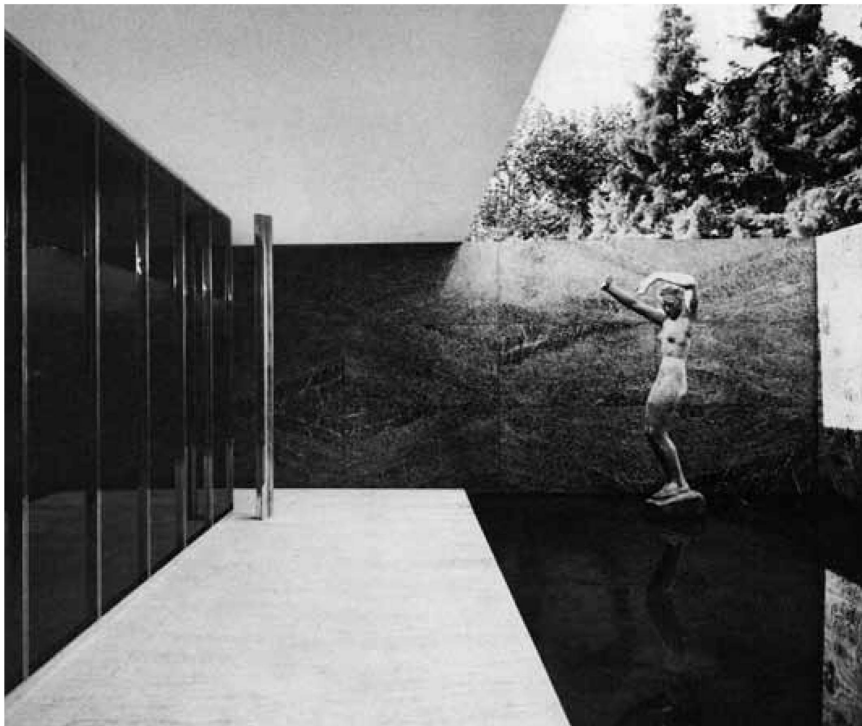
¹⁵ Johnson (1978), S. 66.

¹⁶ Laut Mies repräsentiert die radikale Neugruppierung des Raums und die Freiheit der Konzeption den «räumlichen Vollzug der veränderten

Situation», in der sich das moderne, auf sich selbst gestellte Individuum befindet. Vgl.: Neumeyer, Fritz: *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*, Berlin 1986, S 269.



Mies van der Rohe, Barcelona Pavillon, Grundriss nach Werner Blaser, 1964/1965
Gesamtanlage, 1929/1930



Nördlicher Wasserhof
«Reflexionen»

Wände, von denen die eine, im Zentrum des Gevierts, den Raum für die Eröffnungszeremonie überdeckt. Sie trennt den abgehobenen Garten in zwei von Wänden umfasste Höfe, die diesen Hauptraum flankieren. Der Pavillon, mit dem Mies van der Rohe international in Erscheinung tritt, repräsentiert somit ein Hofhaus, das auf der Weltausstellung von Barcelona zur Schau gestellt wird.

Versteht man unter «Pavillon»¹⁷ den von seiner wörtlichen Bedeutung «Schmetterling» abgeleiteten Begriff «Zelt», dann wäre dieses seinem Wesen nach ein temporäres Gebäude, ein skelettöser Leichtbau aus tragenden Stäben und einer umhüllenden Haut. Mies greift diese Charakteristika auf, trennt acht tragende kreuzförmige Stützen von nichttragenden Wänden aus Glas und Stein, die Hülle bilden. Sie umschliessen Innen- und Aussenräume gleichermassen, separieren Pavillon und Höfe vom Trubel des grossen Gartens, machen diese zum «paradiesischen» Rückzugsort für den Ausstellungsbesucher. Auf künstlich erhöhter Ebene inszeniert Mies ein Spiel mit Gegensätzen und Verdoppelungen:¹⁸ Zwei Häuser, zwei Wasserflächen und zwei Höfe, die gegensätzlicher nicht sein könnten, befinden sich auf dem Sockel – zum einen ein offener, heller Hof, den die Ausstellungsbesucher auf dem Weg durchs Gesamtareal queren müssen, zum anderen ein geschlossener, geheimer Hof, dem Hauptraum zugeordnet und nur über diesen betretbar. Der gedeckte Bereich des Pavillons bietet Schatten und Kühle für das Zeremoniell der Eröffnung durch das spanische Königspaar, trennt Aussen- von Innenraum, verwischt gleichzeitig die Schwellen, da die Raumabschlüsse nicht mit der Kontur der Deckenplatte konform gehen. Grossformatige Glastafeln in unterschiedlicher Färbung und Transparenz werden zu autonomen freistehenden Raumerzeugenden, alle nicht gläsernen Wände werden, entsprechend ihrer Rolle im Szenario, mit Steinplatten aus sandfarbenem Travertin, grünem Marmor oder Onyx beplankt, die

¹⁷ Pavillon, lateinisch «papilio». In: *Der Duden. Band 7. Etymologie – Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*, Mannheim 1989, S. 517.

¹⁸ Wesentliche Inspiration für das Denken in Gegensätzen scheint Mies' Beschäftigung mit dem Werk des Religionsphilosophen Romano Guardini gewesen zu sein, dessen Schriften er ab Mitte der 1920er Jahre eingehend studiert. Neumeyer zufolge demonstriert die Architektur des Pavil-

lons Guardinis «doppelten Weg in das Wesen» mit der Idealisierung nach zwei Seiten: Einem Sockel mit Ewigkeitswert, der den Glauben an eine ideale Vergangenheit verkörpert, und die frei in den Raum gestellten Wandscheiben als Symbol für den Glauben an eine ideale Zukunft. Somit vereinen sich im Pavillon Ursprung und Utopie, Mythos und Idee. Vgl.: Neumeyer (1986), S. 269.

sich wie kostbare Tapeten um eine Unterkonstruktion legen. Erst im Durchschreiten wird augenfällig, dass es keine Ausstellungsstücke zu sehen gibt, dass Haus und Höfe selbst die Schaustücke sind.¹⁹

Im südlichen Teil der Anlage liegt der extrovertierte Hof, dominiert von Travertinplatten, die Boden und Wände überziehen. Einziger gärtnerischer Eingriff ist die Begrünung der Mauerkrone an der Südseite, auch sind Spuren von Bepflanzung im Wasserbecken auf den Fotos der Zeit zu erkennen. Die Helligkeit des Steins lässt einen Sandstrand assoziieren, die hohen Fahnenmasten erinnern an Palmen, wie sie auf den Plätzen Barcelonas zu finden sind. Die acht dorischen Säulen, die zur Entstehungszeit des Pavillons ausserhalb der Plattform stehen, sind Filter und perforierte Platzwand, die diesen Hof schliessen und doch durchlässig zur Querachse machen. Eine von Mies an der Längsseite des Hofes platzierte Travertinbank dient als Instrumentarium für das Verweilen und den Blick in die Tiefe der Anlage. Qualität und Quantität der Materialien verdichten sich in der nördlichen Hälfte des Gevierts mit dem zweiten, introvertierten Hof, der nur über eine dem Pavillon vorgelagerte Veranda betreten werden kann.²⁰ Er ist schattiger Ruhepol, gefüllt mit Wasser, das von steinernen Wänden umfasst wird. Dunkelgrüner Marmor an drei Seiten, eine gläserne Front, deren Türen bei Tag entfernt werden, an der vierten, eine auskragende Dachfläche, eine darunter liegende Bodenfläche und das Wasserbecken samt deckungsgleichem Himmelsausschnitt konfigurieren diesen Hof. Zusätzlichen Raumabschluss schafft die «geborgte» Landschaft jenseits der Umfriedung. Die abstrakt dargestellte Bepflanzung ausserhalb der Mauer ist integraler Teil des Konzepts, wird kurz vor Abbruch des Pavillons noch ergänzt.²¹ Sie verweist auf ein Äusseres, auf weitere Schichten, die sich um den Pavillon legen und diesen weiterführen. Der Hof selbst ist entleert und frei von jeglicher Vegetation. Er ist ein metaphorischer Garten

19 Der Pavillonbesucher Nicolau M. Rubio schreibt in den *Cahiers d'Art* 1929 nach der Einweihung: «Der Pavillon schließt nichts außer Raum ein, und auch das nur geometrisch, nicht reell, physisch (...). Manche Säle haben keine Decke, sie sind Semi-Patios, ihr Raum ist nur durch die drei Wände und die horizontale Fläche eines Wasserbeckens

begrenzt, er wird von der Geometrie «gezügelt»». In: Quetglas (2001), S. 74.

20 In frühen Skizzen sind drei Pedestale für Skulpturen im Areal verteilt, welche die Mehrpoligkeit der Anlage akzentuieren. In: Tegethoff (1981), Abb. 10.2 und 10.4.

21 Ebd., S. 74.

und eine «ideale» Natur, seine Kultivierung ein Akt der bedingungslosen Reduktion und Konzentration.

Die Leere der Höfe gibt den Elementen, die den Raum konstituieren, ihre spezifische Bedeutung: Wandflächen stellen sich selbst aus, Wasserflächen markieren oder tabuisieren Zonen der Bewegung. Der Raum für das Ritual der Eröffnung der Weltausstellung beinhaltet lediglich eine freistehende Onyxwand, weisse Lederstühle, einen Teppich, einen roten Samtvorhang und eine raumhohe Laterne aus Milchglas, die Teil der Mies'schen Inszenierung sind.²² Diese Gärten sind «abstrakt», reduziert auf Flächen, Farben und Ornamente die in der Materialität der verwendeten Stoffe wurzelt, eine «gefrorene» Natur ersetzt vegetabile Elemente. Mies, ein Meister im Umgang mit edlen Materialien, arrangiert ein Schauspiel der Oberflächen. Polierter Stein, Glas in unterschiedlichen Farben, Transparenzen und Transluzenzen, reflektierender Stuck für die Untersicht der Decke und Chrom eröffnen ein Spiel mit Reflexionen, das durch die Wasserflächen und die Fahnen vor dem Pavillon permanent in Bewegung gehalten wird. Die hochglänzenden, lichtführenden Oberflächen rufen eine Serie an Spiegelungen hervor, mit deren Hilfe Gebautes und durch das Gebäude Reflektiertes zu virtuellen Landschaften verflochten werden. Das Thema des Spiegels findet sich auch metaphorisch im «Stürzen» der Steinplatten mit zweiseitig symmetrischer Maserung wieder, das die marmornen Hofwände zum Kaleidoskop aufweitet. Durch die von Mies getroffene Wahl der Raumhöhe als doppelte Aughöhe wird der Horizont auf halber Wandhöhe fixiert, wodurch eine horizontale Symmetrieachse geschaffen wird, die Oben und Unten gleich bedeutend und austauschbar macht.²³ Zusätzlich unterstützt wird dieses Phänomen durch die gleichlaufenden Kanten von Dachüberstand und Beckenrand im nördlichen Hof – Orientierung schwindet, der Raum wird zum Labyrinth. Die Aufweitung von Raum und Zeit, wie sie auch in der Gartenkunst des Barock zu finden ist, wird bei Mies zum virtuosen Spiel im entleerten Geviert, wo unterschiedlich textu-

22 Der Zeitzeuge Justus Bier beschreibt 1929 in der Zeitschrift *Die Form*, Band 4, Nr. 16 den Pavillon als «ohne ersichtlichen, greifbaren, sich aufdrängenden Zweck: ein Bau der Repräsentation gewidmet, leerer Raum, und darum Raum an sich.»

Vgl.: Cohen, Jean-Louis: *Ludwig Mies van der Rohe*, Basel 2007, S. 64.

23 Evans, Robin: «Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries», in: Ders.: *Translations from Drawing to Building and Other Essays*, London 1997, S. 258ff.

rierte Wände imaginäre Räume auf tun. Auch die Wasserfläche wirkt als Spiegel, der über den Himmel die unendliche Weite nach oben eröffnet, die über den Wasserhorizont unendlich tief nach unten kippt. In dieses Verwirrspiel platziert Mies einen künstlichen Frauenkörper, verfremdet ihn durch die Überlagerung der Bilder. Die überlebensgrosse Skulptur von Georg Kolbe aus dem Jahr 1925 ist Stellvertreterin eines Bewohners und, im Gegensatz zur Flächigkeit der Elemente auf dem Areal und der avantgardistischen Kunst der Zeit, figurativ.²⁴ Als Benutzerin des Gartens übernimmt sie die Rolle des «Lebendigen», ohne die Komposition durch unkontrollierte Bewegungen zu stören. Sie steht immer im Licht – zum einen durch die Ausrichtung des Hofes zur Sonne, zum anderen durch das gedämpfte Lichtmilieu im Inneren des Pavillons, das die Wirkung ihres Auftritts verstärkt. Betritt man den Hof, klinkt sie sich ins Spiel der Spiegelungen ein, wird multipliziert – zur Seite, nach hinten, nach unten; wird «abstrakt».

Vergleichsweise wenige Zeitzeugen haben das Farbenspiel und die reduzierte puristische Sinnlichkeit von Pavillon und Höfen in ihrer ursprünglichen Fassung, eingebettet in die Gesamtsituation vor Ort, erlebt. Sechs Monate nach ihrer Eröffnung wird die Ausstellung wieder abgebrochen. Für die Rekonstruktionsbestrebungen in den 1980er Jahren erweist sich dieser Umstand als Problem, zumal die Bilder, die den Pavillon repräsentieren, Fotografien sind, die unter Mies' Anleitung das Gebäude sukzessive auf wenige Motive reduziert, nur selektive Aspekte wiedergeben, eher Idealansichten sind und die Einbindung in den Kontext verunklären.²⁵ Im kollektiven Gedächtnis repräsentieren sie den «Barcelona Pavillon», machen ihn zur Ikone. Die Schwarzweiss-Fotografie der Zeit reduziert das Gebaute auf Licht- und Schattenspiele, lässt die spektakuläre Farbigkeit zu Mustern und strukturellen Kontrasten mutieren.²⁶ Über Jahrzehnte hinweg prägt sie das Bild des Pavillons, nehmen schwarzweisse Aufnahmen die Aura des Authentischen an. Die physische Rekonstruktion (in Farbe) wird zur Irritation und Bildverletzung, der Pavillon zum Phantom – 1:1 Modell oder Rekonstruk-

²⁴ Bonta (1982), S. 230.

²⁵ Die Fotografien entstehen unter Mies' Anleitung und stammen von Wilhelm Niemann, Inhaber des Berliner Büros Bild-Bericht. In: Cohen (2007), S. 64.

²⁶ Vielleicht erklärt sich daraus der Umstand, dass

der von Mies veröffentlichte Präsentationsplan aus dem Jahr 1929 genaue Materialbeschreibungen enthält, um auch in der Grundrissnotation die virtuose Farb- und Materialkomposition zu vermitteln.

tion eines aus dem komplexen Kontext der Entstehungszeit gerissenen Originals.

Durch die Manipulation der unterschiedlichen Plannotate löst aber zuvor auch schon Mies Pavillon und Höfe aus der Einbindung in die Gesamtanlage, macht sie ort-los. Zudem entbindet er sie jeglicher ideologischer Bedeutung, verwehrt sich bereits in der Planungsphase gegen eine politische Vereinnahmung durch Symbole und Embleme.²⁷ Er macht sie zeit-los, folgt einem Anforderungsprofil, das Georg von Schnitzler in seiner Eröffnungsrede als «Klarheit, Schlichtheit, Aufrichtigkeit» postuliert.²⁸ Die bedingungslose Reduktion und die absolute Leere des Mies'schen Raums befreien von funktionaler Gebundenheit, belassen das räumliche Konstrukt in Abstraktheit. Pavillon und Höfe werden zur archetypischen Lösung, zum allgemein gültigen Ideal, können überzeitlich mit anderen Typologien vernetzt werden.

Das dem Pavillonbezirk eingeschriebene Spiel von Licht und Schatten findet seine Entsprechung in den Kreuzgängen und Höfen der mittelalterlichen Klöster, wie beispielsweise dem Monastir de Santa Maria de Pedralbes bei Barcelona aus dem Jahr 1326, wo man auf äusserst filigrane kreuzförmige Stützen stösst, die durch die Bündelung von vier steinernen Stäben konfiguriert werden.²⁹ Es tun sich aber auch Assoziationen zu den Steingärten des japanischen Mittelalters auf. Im Garten des Ryōan-Ji Tempels bei Kyoto aus dem 15. Jahrhundert sind Elemente und kompositorische Prinzipien zu finden, die Parallelen zu Mies van der Rohes Wasserhof in Barcelona zeigen. In Japan ist die künstliche Horizontale eine Ebene aus Kieselstein als Synonym für Wasser, in die man sorgfältig gewählte Steine setzt, die ihrem Standort entzogen, neu platziert und zu «Skulpturen» werden. Mauern an drei Seiten bilden

27 Mies wehrt sich gegen die offizielle Aufforderung, einen republikanischen Adler an der Marmorwand rechts von der Treppe anzubringen. Seine einzige Konzession waren die beiden Flaggenmaste an der dem Platz zugewandten Seite. Vgl.: Bonta (1982), S. 171.

28 Der deutsche Kommissar Georg von Schnitzler meint in seiner Eröffnungsrede in Barcelona 1929: «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.» In: Bonta (1982), S. 171.

29 Für Kenneth Frampton verkörpern die freistehenden Stützen des Pavillons mit ihrer kreuzförmigen Ausformulierung auch eine Art Reminiszenz an die Kanneluren der klassischen Säulen. Vgl.: Frampton, Kenneth: *Grundlagen der Architektur. Studien zur Kultur des Tektonischen*, München/Stuttgart 1993, S. 197.

den Rahmen des Bildes, auch in der japanischen Gartenkunst werden Landschaftsschichten hinter der Mauer für die Illusion der Ferne geborgt. An der vierten Seite des Hofes dient der gedeckte Bereich, der an der Schwelle zum Innenraum zu liegen kommt, durch das auskragende Dach beschattet wird und der Veranda im Mies'schen Pavillon vergleichbar ist, als Raum für Kontemplation und Meditation.³⁰ Der Aussenraum wird hier wie dort, in Japan wie in Spanien, zum Ort der Innenschau.

30 Andritz, Inge: *Raumauffösung. Mies van der Rohe und Japan. Eine Vernetzung*, Dissertation an der Technischen Universität Graz, 2009.