

# Moderne ohne dritte Dimension

Anne Schmedding

Thomas Ruff,  
l.m.v.d.r.,  
d.p.b.02,  
2000



*Julian Heynen: Bei der in Orange und Ockertönen verwischten, völlig verwischten Anzeige – ich meine Ansicht – der Vorderseite des Barcelona-Pavillons ist Ruff zu einem wunderschönen Ausdruck gekommen, zu einem Ruff(f)namen für den Barcelona-Pavillon. Er hat ihn als "Lokomotive der Moderne" apostrophiert.*

Thomas Ruff: Ihr habt zur Eröffnung der Ausstellung in Krefeld ein um 1930 gebautes Automobil besorgt. Das sah absolut merkwürdig aus: Das Auto sah nach 1930 aus, und die beiden Villen

haben überhaupt nicht nach 1930 ausgesehen. Wenn man sich vorstellt, daß so ein Ding wie der Deutsche Pavillon in den 1930er Jahren in Barcelona gebaut wurde, dann muß das damals wie ein Ufo gewirkt haben, absolut merkwürdig. Das war das, was ich mit der "Lokomotive der Moderne", die in Barcelona reinschießt, gemeint habe. Deshalb habe ich diese Verwischung benutzt und die Geschwindigkeit der Lokomotive dargestellt.



Für die Ausstellung "Mies in Berlin" (New York/Berlin/Barcelona 2001/2002) wurden zwei der vielen Fotografen, die Mies'sche Architektur in den letzten Jahren abgebildet haben, ausgewählt und durch die Hängung in zwei Kategorien eingeteilt: Die Fotos von Kay Fingerle sind kleinformatig und in die Dokumentation anhand von Modellen, Zeichnungen, Plänen und Skizzen integriert. Die Fotos von Thomas Ruff hingegen signalisieren schon durch ihre Größe "Achtung, ich bin Kunst!" (Tafelbild) und werden wie selbstverständlich als solche rezipiert. Was macht den Unterschied ihrer Interpretation Mies'scher Bauten aus?

Kay Fingerle thematisiert in ihren Bildern all das, was in der Architektur Ausdruck findet: die Verbindung der Architektur zur Landschaft, die Transparenz oder wiederum die klassizistische Fassade. Es fällt beim Betrachten ihrer vielen Bilder zunehmend schwer, den ihr eigenen Blick zu erkennen. An jedem Bau zeigt sie die Details und Ansichten, die der Kanon der Kunstgeschichte als bedeutend abgesegnet hat. Man versteht ihre Bilder als dokumentarische Fotografie, weil sie ihr interpretatorisches Anliegen nicht eindeutig erkennen läßt. Ruff hingegen scheint sich nicht mit Details aufzuhalten, er wirft mit großer Geste Bilder an die Wand, die die Architektur erstarren und zum Fassadenbild werden lassen. Die Handschrift des Fotografen ist dabei präsenter als die abgebildete Architektur. Primär handelt es sich um einen "typischen Ruff".

Die Frage Dokumentation oder Interpretation ist immer wieder Ausgangspunkt von Überlegungen über Fotografie. Fotografie bildet Reales ab, aber durch Wahl des Ausschnittes, Blickwinkels, Farbigkeit etc. ist sie ein interpretierendes Bild der Wirklichkeit. Vor allem ihr Grundcharakter, den Raum zum Bild zu machen, ihn seiner dritten Dimension zu entledigen, ist schon Interpretation genug. Trotzdem wird nach wie vor eine klare Unterscheidung zwischen Abbild/Dokumentation und Kunst/Interpretation in der Fotografie getroffen. "Wer Kunstphotographie

schaffen will, sollte sich nicht dem abgelichteten Objekt unterwerfen, sondern seine lichtbildnerische Schöpfung so gestalten, daß sie – trotz des bekannt reproduktiven Charakters des Mediums – als gewollte, intendierte Leistung erkennbar wird.“<sup>1</sup> Rolf Sachsses Aussage über die Haltung zur “Kunstfotografie” Ende des 19. Jahrhunderts scheint auch heute noch zuzutreffen. Die eigene interpretierende Leistung muß in der Fotografie sofort erkennbar sein, damit sie sich in die malerische Tradition einbetten kann und als Kunst anerkannt wird.

Ein erheblicher Anteil dieser “Kunstfotografien” haben Architektur zum Motiv, wobei die Arbeiten von Mies van der Rohe neben anderen “modernen Klassikern” eine zentrale Rolle spielen. Die theoretische, kritische Auseinandersetzung mit der Moderne und ihrem stereotypen Image – das nicht zuletzt durch einzelne, ins kollektive Gedächtnis eingebrannte Fotografien maßgeblich geprägt wurde – findet hier ihre bildhafte Entsprechung. Eine Jahrzehnte währende Dominanz einiger weniger Aufnahmen, die Mies’sche Architektur modern, schwarzweiß und streng zeigten, hat diese postmoderne Vielfalt provoziert. Die heutigen Arbeiten beziehen sich dabei mehr auf die Abbildgeschichte der

Architektur als auf die Architektur selber. Ihre bunten Bilder interpretieren die Schwarzweißbilder der Architektur.

Während zu Bauhauszeiten die Fotografie die neue moderne Architektur “propagandistisch” durch Verbildlichung von Zeit/Raum-Dimensionen ins rechte Licht rücken sollte, stellt die heutige Fotografie, vor allem die der auf dem deutschen Markt so dominanten Becherklasse, die Architektur meist entzeitlicht, menschenleer, ästhetisiert, ja fast enträumlicht dar. Sie gerinnt zum Bild.

#### Moderne Zeiten in Schwarzweiß

Am Bauhaus und in Vorläufern im Werkbund erlangte die Architektur-fotografie als Darstellungsmedium des “Neuen” (Neues Sehen, Neues Bauen, Neue Sachlichkeit) eine enorme Bedeutung. Sie setzte kongenial in Publikationen und erstmals auch in Ausstellungen die neue Architektur in Szene. Allein durch die Hängung wurden die Fotografien Teil einer Gesamtinstallation, brachen mit der Tradition des flach an der Wand präsentierten Bildes und drückten das neue Lebensgefühl aus. Die Zeitdimension wurde in das Bild integriert und der Betrachter mehr in den Bildraum hineingezogen. So nahm der Fotograf die Betrachterposition ein oder stellte mit jungen, fröhlichen Menschen im Bild die Benutzbarkeit der neuen Architektur unter Beweis. Architektur und ihr Betrachter wurden als dynamisch verstanden, schräge Blickwinkel sollten

verdeutlichen, daß es sich nicht mehr um Fassadenarchitektur handelt, sondern um rundum erfahrbare Räume. Licht- und Schatteneffekte spielten eine große Rolle (“Licht, Luft, Sonne!”), parallele Strukturen und Texturen in Natur und Kunst wurden fotografisch abgetastet, z. B. in Moholy-Nagys “von Material zu Architektur”. Die Zukunft wurde abgebildet, von der man überzeugt war, daß sie eine bessere sei. Dieser Optimismus beeindruckte, so wurden die Fotografien zum geeigneten Sprachrohr des neuen Lebensgefühls. Ein Beispiel dieser Entwicklung sind die berühmten Fotos der Balkone vom Bauhaus Dessau von Irene Bayer und Lucia Moholy, die in jeder Publikation über die Moderne zu finden sind.

Das führte in der Folge zu vielen Mißverständnissen, wie zum Beispiel dem der sogenannten “(schwarz)weißen Moderne”, die in gebauter Realität oftmals überraschend bunt war, wie die frisch restaurierten Meisterhäuser in Dessau eindrucksvoll zeigen. Oftmals sind moderne Bauten erheblich kleiner, statischer und einfacher in ihrer Struktur, als es die Fotografien suggerierten. Eine ähnlich prägende, mißverständliche Wirkungsgeschichte läßt sich auch für viele zeitgenössische Schwarzweiß-

Meine Fotos und Videos haben nicht zum Ziel, Mies van der Rohes Architektur zu dokumentieren. Ich benutze die Architektur als Vorwand, um etwas neues zu schaffen. Es sind persönliche Stellungnahmen: Versuche, ein Gleichgewicht zwischen meinem eigenen, privaten Blick und einer objektiven Repräsentation von Raum zu finden.

Die Bilder, die dabei entstehen, beziehen sich nicht auf die eigentlichen Orte. Eher sind sie Zusammenstellungen aus unterschiedlichen Orten, die etwas gemeinsam haben. Es ist als betrachte man die Architektur und ihre Architekten so, als seien sie nichts anderes als

enttäushtes Verlangen: Gebäude, gesehen durch den Dunstschleier der Emotionen.

Eine mögliche gesellschaftliche Bedeutung der Fotografien ist rein zufällig. Architektur und Raum üben immer einen gesellschaftlichen Einfluß aus, da sie die menschliche Wahrnehmung prägen und organisieren. Ich selbst

interessiere mich eher für Sinnlichkeit und Sentimentalität: Ich weiß, daß das äußerst cliché-beladen und romantisch klingen mag.

Aber erst durch das persönliche und intime Sich Einbringen sprechen mich Bilder und Architektur an. Sogar die Utopie gehört in diesen persönlichen Bereich, sonst wäre auch sie nicht mehr als ein kahles, geometrisches Delirium, ein leerer Raum, an dem nichts zu verändern ist.

Luisa Lambri

Luisa Lambri,  
Untitled, 2001, Stills  
einer Dia-Projektion,  
Courtesy Studio  
Guenzani, Mailand



fotografien Mies'scher Architektur beobachten. Viele der heutigen Fotografen, die sich scheinbar mit der Architektur der Moderne auseinandersetzen, spielen tatsächlich mit ihren ins kollektive Bewußtsein eingebrannten Abbildern.

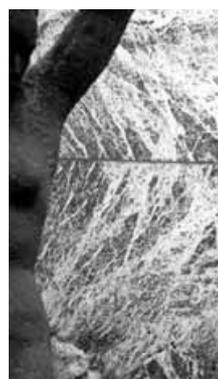
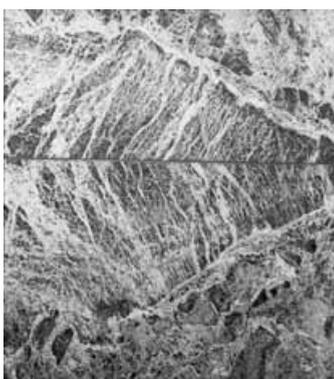
Lohnend erscheint daher ein kurzer Zeitrafferblick auf die Bildgeschichte Mies'scher Architektur von seinen Zeitgenossen bis zur heutigen "kritischen Re-Vision". Beispielhaft sei dies am Deutschen Pavillon auf der Weltausstellung in Barcelona (1928/29) vollzogen, denn ähnlich wie die Villa Tugendhat (Brno, 1928–30) wird er immer wieder exemplarisch für Mies'sche Architektur, für die Moderne überhaupt herangezogen. In beiden Fällen wird dieses Bild vor allem über die Fotografie vermittelt, denn der Pavillon wurde abgerissen und 1986 neu aufgebaut. Die Villa war lange für die "Westrezeption" schwer zugänglich – eine Rezeption im Ostblock war aus ideologischen Gründen nur begrenzt möglich – und wurde erst in den 1980er Jahren restauriert. Beide Bauten existierten also über ein halbes Jahrhundert

lang im kollektiven Gedächtnis fast ausschließlich durch immer dieselbe Serie zeitgenössischer Fotografien. Bei der Villa Tugendhat waren dies die Fotografien von Rudolf de Sandalo, beim Pavillon eine Serie mit dem Verweis auf den Berliner Bildbericht. Beide Serien wurden von Publikation zu Publikation zunehmend reduziert bis auf 2–3 Motive, die in das Klischee der weißen Moderne am besten paßten und so das einseitige Image der beiden Bauten festbetonierten. Im kollektiven Gedächtnis wurden die nichterlebten Räume zu Bildern.<sup>2</sup>

**Barcelona 1929, New York 1947**  
Die Geschichte ist oft erzählt: Mies entwirft seinen berühmten Pavillon, der das demokratische Deutschland der Weimarer Republik repräsentieren sollte, ansonsten aber funktionslos war, ein paar Monate später ist er schon wieder abgebaut. Die zeitgenössischen Fotos zeigen einen freistehenden Bau, so ist die für die Rezeption eigentlich wesentliche Säulenreihe vor dem Bau nur als Schatten erkennbar, auch wurde teilweise der Turm der Casaramona-Fabrik hinter dem Pavillon wegetuschelt. Ebenso ist der Anschein eines reinen Licht- und Schattenspiels vor allem den damaligen Möglichkeiten der Schwarzweißfotografie geschuldet. Die Innen-



Günther Förg,  
Barcelona-Pavillon,  
1988/98,  
Farbphotographie,  
270 x 120 cm.



Kay Fingerle,  
Barcelona-Pavillon,  
1999–2001,  
200 x 60 cm.

Nicht die Dinge selbst ändern sich, sondern unsere Sicht auf die Dinge. (Lange gab es eine festgesetzte Vorstellung von Mies und dabei ist eine sich weiterentwickelnde Sicht faszinierender.)

Ich denke ähnlich wie Susan Sontag über den desolaten Zustand aller Begriffe von Kunst. Ob Fotografie Kunst ist, ist eine irrelevante Frage, schon seit den zwanziger Jahren. Denn die Fotografie

ist ihrem Wesen nach eine ungebundene Form des Sehens, und dem Schauen sind keine Grenzen gesetzt.

Es geht darum zu entwerfen. Entwerfen ist kein Beruf, Entwerfen ist eine Existenzweise. Der tiefere Sinn des Entwerfens ist nicht, ein Haus zu bauen, sondern an sich zu bauen (A.G. Fronzoni). Wer nicht entwirft, erklärt sich bereit, zum Entworfenen zu werden. Mies tut das jedenfalls nicht.

*Everything created is creative* (Henry Miller). Entwurf ist immer kreativ, nie destruktiv. Es geht darum, ein Verständnis zu schaffen. Deshalb gibt es immer Fortsetzungen ...

Kay Fingerle



Der fließende Raum des Barcelona-Pavillons veranlaßte Philip Johnson zu der Behauptung, er könne gar nicht in statischen, fotografischen Bildern festgehalten werden, da allein das Raumerlebnis einen Eindruck von der Architektur vermitteln könne. Und dennoch gibt es nicht nur einen Versuch, diesem Gebäude Fotografien abzurufen, teils architekturfotografische, teils künstlerische. Zu letzteren zählen auch die Arbeiten von Thomas Florschütz.



Thomas Florschuetz,  
Enclosures #3+4,  
2001, Iris-Prints,  
119,8 x 84,3 cm.  
Courtesy Galerie  
Markus Richter, Berlin

In der Auseinandersetzung mit dem Barcelona-Pavillon entstand ein Fundus von Bildern, aus dem teils mehrteilige Arbeiten hervorgingen, die alle von einer vertikalen Struktur beherrscht sind. Mal ist diese gebildet durch Stützen, mal durch die Rahmen, den Vorhang, die Wandfläche. Immer aber gibt es mindestens eine Ebene – meist vorne –, auf der diese Vertikalen durch das Bild hindurchlaufen, es in der Höhe öffnen und unbegrenzt erscheinen lassen, während sich der Raum in die

Breite und Tiefe durch die vielzähligen Spiegelungen, die die Materialien ermöglichen, erweitert. Die dadurch entstehende Verunsicherung (ist das nun die Fortsetzung des Raumes oder lediglich die Spiegelung der gegenüberliegenden Raumhälfte?) ist dabei ein ebenso starker optischer Reiz wie ein architektonisches Faktum.

Maren Polte

räume wirken großzügig, und durch die Vielzahl der möglichen Ansichten gewinnt man den Eindruck eines komplexen, vielseitig begehbaren Gebäudes.

Daß in Wirklichkeit der Bau eher klein war und vor allem durch die unterschiedlichen Tönungen der Wände und Gläser seine intensive Wirkung erzielte, daß die Onyxwände durch ihre Farbigkeit zu abstrakten Bildern wurden und die Kolbe-Skulptur deshalb nicht die herausragende Wirkung hatte, die ihr in den Schwarzweißbildern zugesprochen wird – all das wurde nicht rezipiert. Die Beschreibung der Bilder ersetzte die Beschreibung des Baus.

Als in den 1980er Jahren der Wunsch nach der Rekonstruktion des Pavillons laut wurde, sah man sich vor das Problem gestellt, daß die Fotografien zwar viel von der Raumabfolge des Gebäudes zeigten – die auch anhand der Pläne ablesbar war –, aber nichts von ihrer Farbigkeit. Dirk Lohan erzählt, daß sie auf der Suche nach Zeitzeugen nur noch Philip Johnson fanden, der den Pavillon im Original gesehen hatte. An die Farben vermochte er sich jedoch nicht genau zu erinnern.<sup>3</sup> So rekonstruierte man anhand der Fotos, aber vor allem anhand des eigenen Bildes von Mies im Kopf den Barcelona Pavillon.

Die erste Retrospektive der Architektur von Mies van der Rohe fand 1947 im Museum of Modern Art in New York statt. Während Philip Johnson im Katalog streng kunsthistorisch (chronologisch und monografisch) vorging, wählte Mies für das Ausstellungsdesign einen grundsätzlich anderen Weg. Es ging ihm nicht um die zweidimensionale Auflistung all seiner Werke, sondern um die physisch erfahrbare Raumvorstellung. Keine Chronologie, keine Dokumentationen, keine Texte. Er stellte vier Fotowände wie ein Feuerrad angeordnet in den Raum (ca. 6 x 4 Meter), die jeweils ein Projekt aus den 1920er Jahren zeigten: das Hochhaus an der Friedrichstraße (1921), den anderen Hochhausentwurf aus Glas (1922), das Liebknecht-Luxemburg-Denkmal (1926) und den

Barcelona-Pavillon. An den Wänden waren noch andere Entwürfe zu sehen und im Raum waren einige Mies-Möbel angeordnet. Der Ausstellungsraum vermittelte eine Vorstellung von Mies'scher Architektur nicht bildlich, sondern räumlich.

In diesem Sinne ist auch seine Verwendung der Fotografie zu verstehen.<sup>4</sup> Mies war sich spätestens seit seiner Bauhauszeit der Bedeutung von Publikationen und Ausstellungen als Verweis auf die Architektur bewußt.<sup>5</sup> In der Ausstellung versuchte er anhand der Fotos, seine Raumauffassung zu vermitteln und nicht nur ein Bild von ihr zu zeigen. Ähnlich strebte er auch in seinen Collagen und Montagen einen Gebrauch von Fotografie an, der räumliche (und zeitliche) Dimensionen vermittelt und den begrenzten zweidimensionalen Bildraum überwindet. So wie die Architektur in der Moderne sich von reiner Fassadenpräsentation lösen und den Raum erobern wollte, so sollte auch die Fotografie sich von ihrem Bildcharakter befreien.

#### Das Bild von der farbigen Moderne

Im Gegensatz zu diesem reflektierten Umgang von Mies mit Fotografie folgte die fotografische Rezeption seiner Bauten nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die 1980er Jahre einer peripheren Nutzung der Architekturfotografie. Man mißtraute dem Bild und produzierte Text, publizierte die alten Fotos. Wenn man neue anfertigte, machte sie der Autor selbst (siehe Blaser), um textgewor-

dene Argumente zu unterstützen. Die Rezeption ging stark vom amerikanischen Mies-Bild aus, dem des International Style Architekten, und die entsprechenden Schwarzweißfotografien wurden immer wieder publiziert. Seine frühen Villen und Landhäuser wurden kaum wahrgenommen. Das mag auch der Tatsache geschuldet sein, daß einige der Häuser in der damaligen DDR lagen. Eine fotografische Revision schien jedenfalls nicht erwünscht. Erst durch die Neubetrachtung der Moderne im Zusammenhang mit ihren Vorläufern wurde ein anderes Nachdenken über Mies möglich. Dies bedeutete auch eine fotografische Neubewertung seines Werkes.



Aus: Peter Fischli & David Weiss, Bilder, Ansichten, Verlag Edition Patrick Frey, Zürich 1991



Vor allem im Kontext der "Kunstfotografie" wurde ab den 1980er Jahren die Architektur allgemein ein beliebtes Motiv, so auch Mies'sche Architektur. Dabei geht es jedoch nicht so sehr um die Abbildung der Bauten an sich, sondern um eine Auseinandersetzung mit der Bildgeschichte der Moderne.

Das beste Exempel liefern die Arbeiten von Thomas Ruff, der eine leicht lesbare Interpretation der Bildproduktion von (Mies'scher) Architektur betreibt. Er nimmt die alten, bekannten Fotos, die so wesentlich für die "Imagebildung"

von Mies waren, färbt sie ein, drängt Details zurück und betont die Hauptstrukturen. Teilweise werden heutige Details in die alten Ansichten eingefügt. So wird das stereotype Bild von Mies'scher Architektur nochmals überhöht, monumentalisiert und damit hinterfragt. Er schafft "ein Bild vom Bild der Wirklichkeit"<sup>6</sup>, wie er selber sagt. Die Aufnahmen haben wenig mit der dritten Dimension der Architektur von Mies zu tun. Ruff porträtiert die Architektur so, wie er Menschen porträtiert, als Oberflächenabtaster, der keinen Blick ins Innere zulässt. Ein Extrembeispiel in diesem Sinne ist das Foto des Barcelona-Pavillons: Als sei Ruff mit der Kamera schnell vorbeigeilte, um dem Bau und

seinem starken Image zu entgehen. Die dargestellte Architektur ist immer statisch, erstarrt dargestellt. Die Ästhetik dieser Fotografien scheint das genaue Gegenteil zu der Dynamik der Bauhausfotografie zu bilden. Diese ist schwarz-weiß, versucht eine Bildsprache zu finden, die Räumlichkeit und Zeitlichkeit der Bauten vermittelt. Bei Ruff sind die Räume farbig, flach, menschenleer und eindeutig getrennt vom Raum und der Zeit des Betrachters.

Eine scheinbare Brechung dieser heute gängigen fotografischen Praxis bietet Jeff Wall. Er stellt den Raum als sozia-



Jeff Wall,  
Morning Cleaning  
[Barcelona-Pavillon],  
1999.  
Transparent  
in Lichtkasten,  
150 x 280 cm



Im Laufe der letzten Jahre habe ich einige Bilder gemacht, die vom Putzen, Waschen oder der Hausarbeit handeln oder auf eine gewisse Weise damit verwandt sind. Es gibt so vieles, was man über Schmutz und Waschen sagen kann. Es ist ein Gegensatz wie das Rohe und das Gekochte.

Ich ziehe es vor, wenn Dinge sauber und ordentlich sind. Ein friedlicher, gut gepflegter Ort kann wunderschön sein, so etwa der Garten in Ryoan-Ji in Kyoto oder meine Dunkelkammer, wenn dort alles gewaschen und in perfekte Ordnung gebracht ist. Aber ich mag auch dreckige Waschbecken oder die durchnässten, gewegworfenen Kleider, die ich dauernd in

der Seitenstraße hinter meinem Studio sehe, oder verkrustete, eingetrocknete Pfützen aus ausgeschütteter Flüssigkeit sowie all die anderen anschaulichen Dinge, die dem Geist der Fotografie so verwandt sind.

Es gibt drei Menschen, die für die Säuberung des Barcelona-Pavillons zuständig sind. Victor, der Verantwortliche, Alejandro, der in meinem Bild vorkommt, und Esperanza. Esperanza meint, Männer könnten nicht putzen.

Jeff Wall

Aus: Gloria Moure (Hrsg.),  
Architecture without Shadow,  
Ediciones Poligrafa, Barcelona 2000

len Raum in Frage,<sup>7</sup> indem er den Putzmann, Unordnung und dadurch den zeitgenössischen Alltag einführt.<sup>7</sup> Daran, daß er die aus den Schwarzweißbildern bekannte Schrägansicht in den Hauptraum wählt, erkennen wir den fast heilig gesprochenen Raum sofort wieder und sind überrascht und amüsiert über den Hinweis auf die Abgehobenheit der Rezeption des Mies'schen Pavillons. Die Kolbe-Stehende verschwindet hinter der eingeseiften Glaswand, der Barcelona-Sessel dient als Garderobe und der Teppich ist nicht mehr plane Farbebene. Der Raum ohne Funktion wird zum musealen Raum (außerhalb der Öffnungszeiten). Aber auch Wall spielt mit dem Bild des Raumes und hat nicht das Ziel, den Raum selber abzubilden/ zu dokumentieren. Erst durch die Brechung der Schwarzweißabbildung entwickelt das Bild seinen interpretierenden Sinn. Auch hier bleibt das Bild vom Bild ohne dritte Dimension.

Zahlreiche "Kunstfotografen" haben in den letzten Jahren Arbeiten über Mies' Bauten angefertigt. Dabei ergibt sich eine Bandbreite sehr unterschiedlicher Blickwinkel: Von Günther Förg und Thomas Ruff bis Jeff Wall, von Hiroshi Sugimoto bis Thomas Florschütz, von Fischli & Weiß bis Luisa Lambri. Fast allen gemeinsam ist jedoch, daß die Arbeiten die Fotogeschichte des Pavillons mehr als den Pavillon selber reflektieren. Die Abgrenzung vom schwarzweißen fotografischen Bildraum der Moderne scheint im Vordergrund zu stehen. Sei es, daß man Mies als farbigen Architekten "entdeckt" (Förg, Lambri), die Postkartenexistenz der Bauten thematisiert (Fischli & Weiß), bekannte Ansichten demontiert (Ruff) oder neu attribuiert (Wall): Die Fotografien arbeiten mit dem ikonografischen Programm der Fotogeschichte des Pavillons, ihr eigentlicher Abbildcharakter gerät in den Hintergrund, der abgebildete Raum verliert seine dritte Dimension.

Daher überrascht es nicht, daß eines der wenigen neuartig wirkenden Fotos des Pavillons jenes ist, das den Raum

scheinbar einfach abbildet.<sup>8</sup> Es ist zwar farbig, aber nicht in den heute modischen kalten Pastellfarben, sondern in denen eines schlechten Films in schlechter Entwicklung. Es zeigt leicht verwackelt die Rückseite des Pavillons. Es ist nicht der leere, sakrale Raum, sondern der Büro- und Souvenirbereich, und im Glas spiegeln sich Menschen. Von Erhabenheit keine Spur, nichts erinnert an den Raum der Schwarzweißfotos. Der Pavillon zeigt sich als das, was er momentan hauptsächlich ist: als touristischer Ort. Man ertappt sich selber dabei, diese Realität zugunsten des Bildes beiseite geschoben zu haben. Man kommt letztlich nicht umhin, anhand des realen Raumes immer wieder das eigene Bild von der Architektur zu überprüfen. Denn vielleicht ist es das Bild vom Bild von Mies geworden.

#### Anmerkungen

1 Rolf Sachsse, *Photographie als Medium der Architekturinterpretation*, Saur München 1984, S. 52

2 Zur Villa Tugendhat siehe Claire Zimmerman, S. 24–31

3 Kolloquium "Mies und Berlin" am 9.2.2002 in der Akademie der Künste, Berlin, veranstaltet von den Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz.

4 Vom Barcelona-Pavillon zeigte Mies zwar eine Aufnahme aus der erwähnten Serie, aber nicht eine der üblichen, die die Klarheit des Raumes betonen. Auf dem Foto sieht man weder den Hauptinnenraum noch die Hauptschaueite vom großen Becken aus, sondern man blickt an der Hinterseite des Gebäudes auf die Kolbe-Stehende. Diese ist hier nicht die einsam thronende Skulptur, sondern ein sich unendlich zerstückelndes und auflösendes Bild. Als Spiegel dienen die Wände, die Glaswände, die Stützen, das Wasser, alles wird zum die Skulptur auflösenden Vexierspiel.

5 Beatriz Colomina, "Mies not", in: Detlef Mertins (Hrsg.), *The Presence of Mies*, Princeton Architectural Press, New York 1994. Colomina sieht die Publikationspraxis als Teil einer allumfassenden, perfekt von Mies geplanten PR-Maschinerie.

6 Thomas Ruff, in: *Kultur Joker* 4, Heft 9/10, S. 46

7 In diesem Sinne sind auch die Videoarbeiten Iñigo Manglano-Ovalles zu verstehen. Vgl. 157 *Arch+*, S. 60–61

8 Rem Koolhaas, "Miesverständnisse", S. 80. Daß gerade Rem Koolhaas den Souvenirshop ablichtet, ist auf jeden Fall im Zusammenhang mit seiner eigenen (Bild-)Rhetorik zu verstehen. Hier sei es aus diesem Kontext gelöst betrachtet.

Bei der Titelwahl für diesen Beitrag lehnen wir uns an den Text von Rita Kersting an, erschienen in: Julian Heynen (Hrsg.), *l.m.v.d.r.* 1, thomas ruff, Krefeld 2000

Anne Schmedding lebt als Architekturhistorikerin in Berlin. Von 1997–99 war sie Redakteurin von *Daidalos*. Seitdem arbeitet sie als Herausgeberin, Autorin und Ausstellungsmacherin.

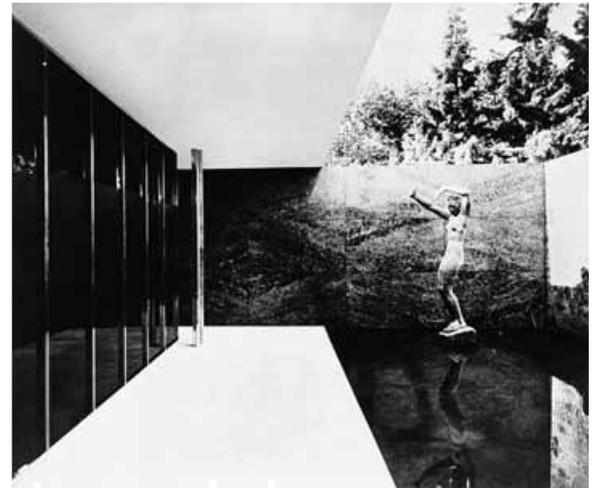


In seiner Reihe Architektur verabschiedet sich Hiroshi Sugimoto von seiner bis dahin praktizierten, haarscharfen Technik. Durch die bildinterne Verschiebung des Brennpunkts und die Isolierung der Bauten aus ihrem Kontext schafft Sugimoto ein Blendwerk aus bekannten Gebäuden. Die Bauten gleichen architektonischen

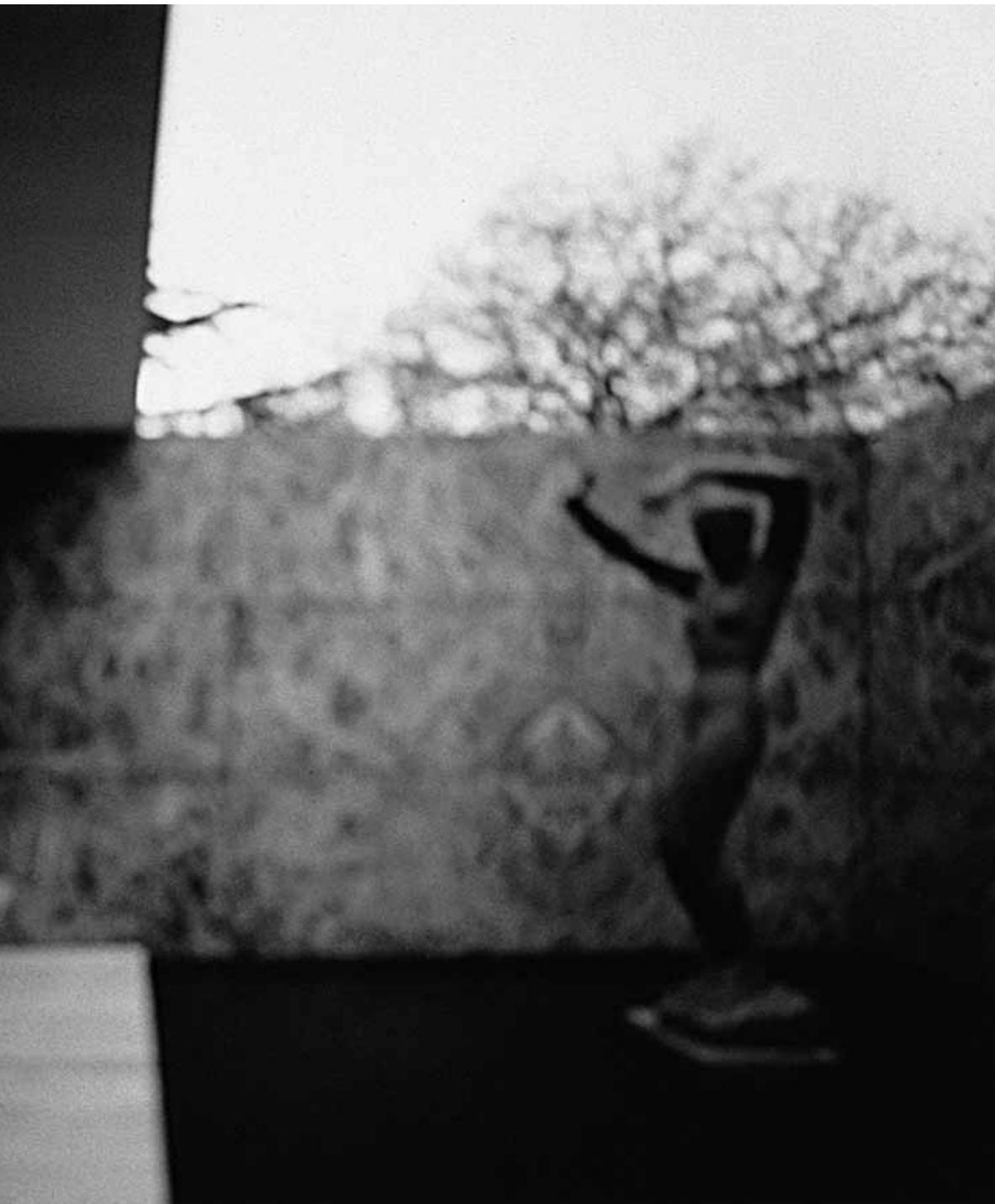
Visionen – so, wie sie einst in den Köpfen der Architekten, die sie schufen, erschienen. Hiroshi Sugimoto arbeitet mit kontinuierlichen, sich fortsetzenden Reihen, die alle auf gewisse Weise miteinander verwandt sind: Dioramen, Wachfigurenkabinette, Buddhas und Architekturen.

Gunilla Knappe

Aus: The Hasselblad Award 2001, Hasselblad Center, Stockholm 2001



Mies van der Rohe, Barcelona-Pavillon, Kleines Bassin mit der Skulptur von Georg Kolbe "Der Morgen" 1929, unbekannter Fotograf



Hiroshi Sugimoto, Barcelona Pavilion, 1998, M.V.D. Rohe, s/w Fotografie, Gelatinesilber auf Barytpapier, 182,2 x 152,4 cm.

folgende Seite:  
Hiroshi Sugimoto, Seagram Building 1997, M.V.D. Rohe, s/w Fotografie, Gelatinesilber auf Barytpapier, 152,4 x 182,2 cm. Courtesy Gallery Toyonagi, Tokyo