

Zeitschrift: Werk, Bauen + Wohnen
Herausgeber: Bund Schweizer Architekten
Band: 100 (2013)
Heft: 1-2: Pavillons = Pavilions

Artikel: Geborgte Offenheit
Autor: Kirchengast, Albert
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-515058>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

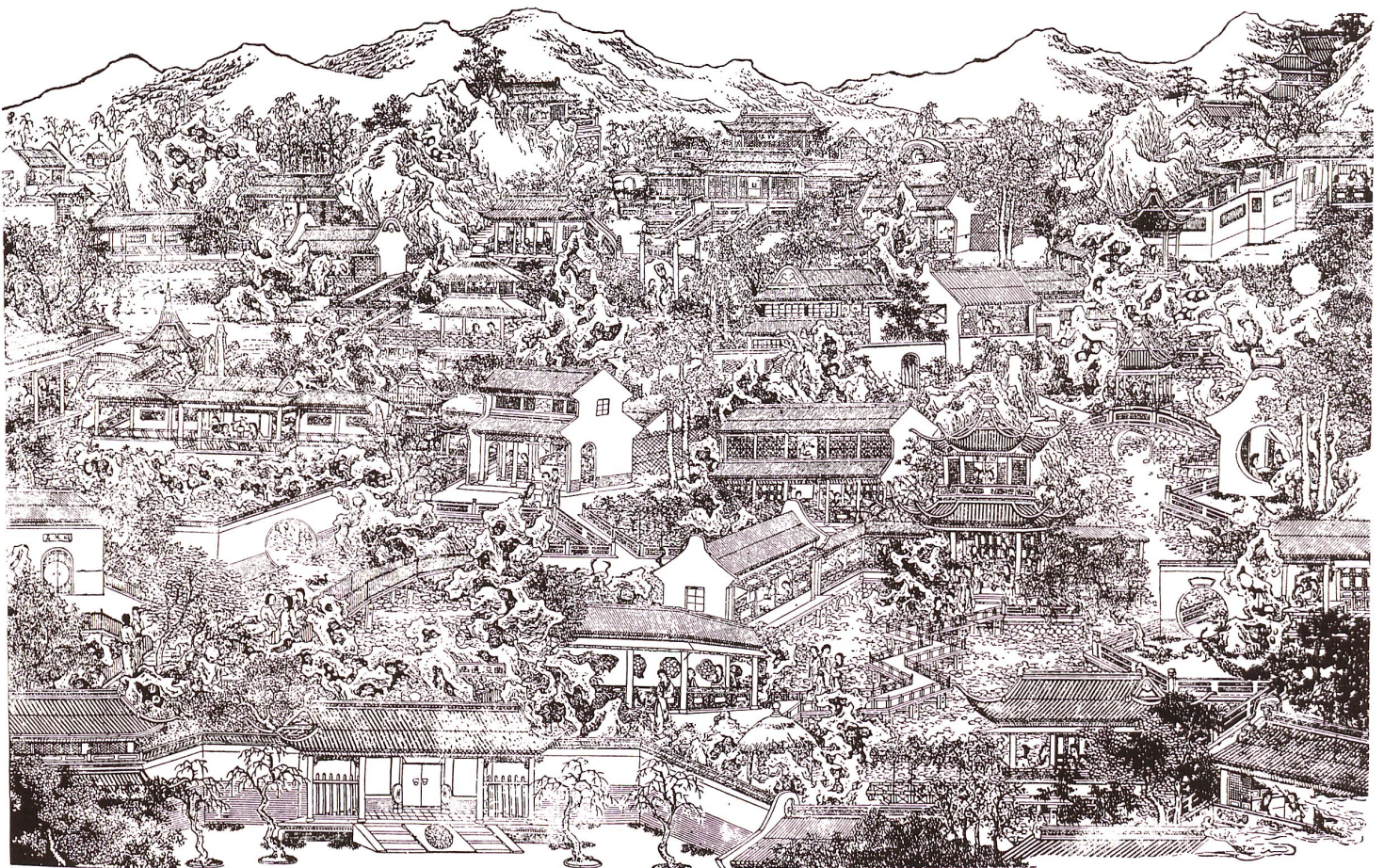
Download PDF: 18.06.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Geborgte Offenheit

Pavillons in Gärten

Albert Kirchengast Die Geschichte des Gartenpavillons kann auch als Geschichte der Verschiebung und Maskierung von Grenzen erzählt werden. Der freie Blick aus dem «offensten Bauwerk» bleibt innigst mit der Umfriedung in Form der Gartenmauer verknüpft. Beim Spiel mit der Entgrenzung stehen die Glaspavillons der Moderne daher in guter Tradition.



Die Phantasierekonstruktion eines chinesischen Gartens aus dem Roman «Der Traum der roten Kammer» zeigt eine traditionelle Gartenlage als Refugium hinter Mauern: Wasserflächen, Felsen und Pavillons, aber nur wenige Pflanzen sollen die Harmonie der Elemente Erde, Himmel, Steine, Wasser, Gebäude, Wege und Pflanzen nachstellen. – Bild aus: Maggie Keswick, Chinesische Gärten, Geschichte, Kunst und Architektur, Stuttgart 1989

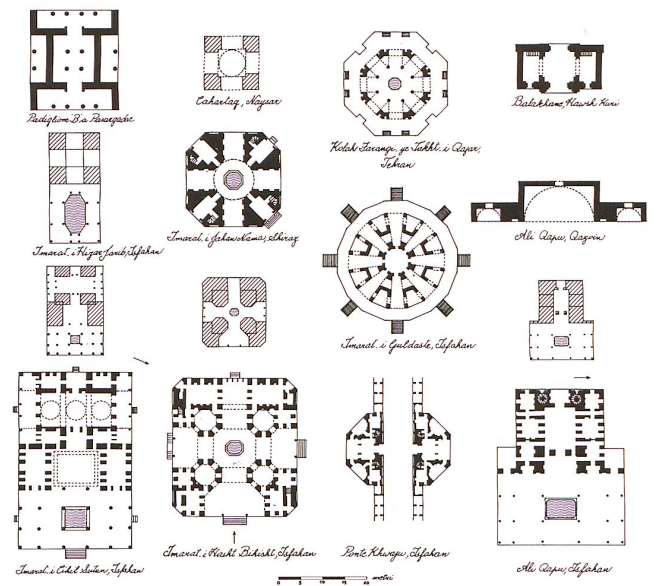
Bereits die Anwesenheit eines Pavillons domestizierte im Alten China die Wildnis zum Garten. Die Zeichnung aus dem klassischen Roman «Der Traum der roten Kammer» zeigt allerdings keine Hütte mit träumendem Eremiten in einsamer Gebirgsszenerie – ein beliebtes Motiv der chinesischen Malerei –, sondern die Realität des ummauerten Stadtgartens der Familie Jia zur Zeit der Qing-Dynastie. Auf engstem Raum gebaut und übertoll stellt er sich in seiner Kleinteiligkeit dar. Von den hölzernen Brüstungen der unzähligen Pavillons mit weit vorspringenden, nach oben geschwungenen Dächern könnte man sich auch hier ins Offene lehnen und tagträumen. Die gezielte Lenkung der Aufmerksamkeit von arrangierter Station zu Station, die präzise Führung des Blicks hinter Mauern ist entscheidend, um die Illusion natürlicher Landschaften in gärtnerischen Miniaturen aufzubauen.

Die scharfe Abgrenzung zu den vielen anderen Kleinarchitekturen der Gartenkunst, die je nach Epoche und Mode mehr oder weniger Konjunktur hatten – ob Lusthaus, Follie, Eremitage, Monopteros, Gloriette, Kiosk, Laube, Gartenhaus usw. – ist bei Gartenpavillons kaum möglich und auch gar nicht so interessant. Zwar zeichnen sie sich meist durch Leichtigkeit der Konstruktion aus, und durch möglichst grosse Durchlässigkeit der Wände wird das Vorübergehende ihrer Nutzung anschaulich –, sie bleiben aber doch schimärenhaft, wahre Formwandler. Statt immer unvollständige Aufzählungen vieler so unterschiedlicher Beispiele zu leisten, sollte man daher vielleicht besser den Aufstellungsort erkunden, wenn dieser schon zur Definition herangezogen wird.

Paradiesischer Unterstand

Ein Garten nun ist der umfriedete Ort. Im indogermanischen Wort «ghortos» stecken noch die zu Zäunen geflochtenen Weidenruten; etymologische Verwandtschaft besteht zu den Wörtern «Schutz», «Garde» oder «Befestigung». Seine gänzlich andere, nämlich religiöse Wurzel hat er in der Paradieserzählung – und auch das Paradies kennt freilich Grenzen von geradezu existenzieller Bedeutung. Das altpersische Wort «Paradeisos», von pairi, «rundherum», und daeza, «Mauer», wurde von Xenophon ins Griechische übernommen. Wenn man sich auch nur schwer vorstellen kann, dass im Paradies Regen und sengende Sonne das Wohlbefinden beeinträchtigten, man also Schutz – wenn auch nur leichten Unterstand – suchen musste, steht in seinem Zentrum dennoch ein offenes, gotisches Brunnenhaus.¹ So jedenfalls stellen es die Brüder Limburg im Stundenbuch des Duc de Berry dar. Schon die ältere persische Gartenkunst bediente sich dieser Idee und ordnete das Paradies durch vier Urflüsse, die auf gewissen Darstellungen unter einem Pavillon entspringen. Tausendundeine Nacht, der auf indische Quellen zurückgehende, hier bei uns als Märchen bekannte Erzählband beschreibt paradiesische Zustände im persischen

¹ «Ein Strom kommt aus Eden, den Garten zu bewässern und von dort aus teilt er sich zu vier Hauptströmen»; Genesis, 2, 10–14.



Tafel mit Typologien der aus «ayvan» und «tala» bestehenden Gartenpavillons von Mahvash Alemi. Sie können sowohl im Zentrum der streng geometrischen Anlagen – oft auch kreuzförmigen Gartenflächen – aber auch als Eingangstore oder als Teil des Palastes in der Mittelachse des Wasserbeckens errichtet werden. – Bild aus: Attilio Petrucciolo, Der islamische Garten, Architektur-Natur-Landschaft, Stuttgart 1995



Darstellung des Garten Eden im Stundenbuch «Très Riches Heures du duc de Berry» der Brüder Limburg aus dem ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts. Das Meisterwerk mittelalterlicher Buchmalerei wird im Musée Condé in Chantilly aufbewahrt. Wie das dortige Schloss liegt das Paradies der beiden niederländischen Künstler von Wasser umgeben sicher da.

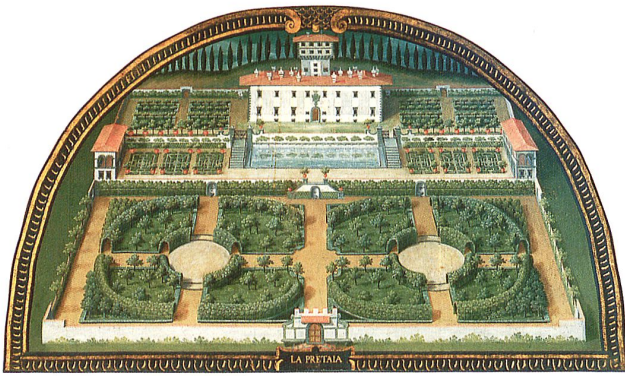
² Zitiert nach Attilio Petruccioli, Einführung, in: ders.: Der islamische Garten, Stuttgart 1995, S. 7.

³ Leon Battista Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst, Darmstadt 1975, S. 487f.

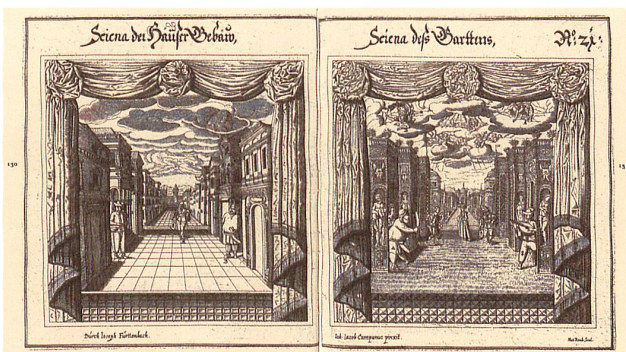
⁴ Die Humanisten Bartolomeo Taegio und Jacopo Bonfadio entwickelten im Cinquecento dieses noch heute oft zitierte und uminterpretierte Konzept mit Rückbezug auf Ciceros «alteram naturam» – die landwirtschaftlich bearbeitete «zweite Natur». Beim Aufenthalt auf seinem Landsitz am Gardasee erlaubte ein Stück «terza natura» im Garten Bonfadio, diesen Ausblick und diese Reflexion. Vgl. John Dixon Hunt: Greater Perfections. The Practice of Garden Theory, Philadelphia 2000, S. 32ff.

⁵ «Im Rahmen der überlieferten Lehren der Entsprechungen von Mikro- und Makrokosmos galten Höhlen als konzentrierte Abbilder des Universums, die als Stätten von Geburt und Tod, Vergehen und Wiedergeburt, Abstieg und Auferstehung die tiefsten nur irgend ermittelbaren Wahrheiten zu bergen schienen.» Horst Bredekamp, Vicino Orsini und der heilige Wald von Bomarzo. Ein Fürst als Künstler und Anarchist, Worms 1991, S. 84.

⁶ Dieter Hennebo, Alfred Hoffmann, Geschichte der Deutschen Gartenkunst, Band III. Der Landschaftsgarten, Hamburg 1963, S. 116.



Die 14 grossformatigen Gemälde des Flamen Justus (Giusto) Utens, die für den Grossherzog Ferdinando de' Medici in die Gewölbekappen des Festsaals der Villa La Ferdinanda eingepasst wurden, sind ein wichtiges Dokument der Renaissancegartenkunst und etwa um 1598 entstanden. Der Pavillon flankiert die Villa beinahe festungsartig. – Bild aus: Günter Mader und Laila Neubert-Mader, Italienische Gärten, Stuttgart 1987



Der Ulmer Stadtbaumeister Joseph von Furtenbach d. Ä. verhilft mit seinen Schriften, nach Ende des Dreissigjährigen Krieges und langjährigem Aufenthalt in Italien, dem Barockgarten zum Durchbruch in Deutschland – somit auch der Verbindung aus Architektur und Gartenarchitektur. Auf einer anderen Darstellung in seiner «Architectura recreationis» umgeben sechs Rundpavillons den «Ersten Lustgartens» wie eine Festung: Vergnügen will geschützt sein. – Bild aus: Joseph Furtenbach, Architectura recreationis, Augsburg 1640, hrsg. von Dr. Ing. Detlef Karg, Berlin 1980

Garten: «Dann traten sie in eine Laube, und dort fanden sie Bäume mit Früchten, die hingen bald allein und bald zu zwein. Auf den Ästen die Vögel sangen ihre Lieder so rein.»² In der gärtnerischen Realität Persiens ist der zum Himmel abschirmende Pavillon Bestandteil des Garten-ABC. Er lässt sich sogar in Untertypen auffächern und modulartig durchdeklinieren. Seine Grundeigenschaft luftige Offenheit schuldet er weitherin der Gartenmauer. Seine Wände verlagern sich quasi an die Grenze des Gartens: von der Gartenmauer borgt er die Offenheit nur.

Umschliessende Mauer – offener Bau

Leon Battista Alberti gibt uns den guten Rat: «Ja, auch den Ausspruch des Demokrit, dass derjenige nicht klug handle, der sich seinen Zaun nicht aus Stein oder einer steinernen Mauer mache, will ich hier nicht missbilligen, denn man muss sich vor der Schamlosigkeit frecher Leute vorsehen.»³ Auf dem berühmten Freskenzyklus toskanischer Medicigärten von Giusto Utens zeigt sich der Pavillon sogar als Befestigungsrudiment. Gerade dieser Umstand beschert ihm aber noch freiere Ausblicke. Wie ein Türmchen sitzt das loggienartig-fragile Gebilde neben der Villa La Petraia an der Kante zur natürlichen Topografie des Hangs, in bevorzugter Lage eines Renaissance-Landhauses. Die Gegenüberstellung von zwei Bildtafeln in Joseph Furtenbachs «Architectura recreationis» von 1640 bestärken deutlich die Korrespondenz des «offensten Bauwerks» mit seinem unerlässlichen Komplement – der Mauer. Im zentralperspektivischen Bildaufbau von Stadt- und Gartenbühne liegt der Fluchtpunkt einmal im Pavillon, dann aber bezeichnenderweise im Torturm der Stadtmauer. Und auch Hans Sedlmayer erläutert in seiner Monografie Fischer von Erlachs von 1925 mit ähnlicher typologischer Komparatistik das Naheverhältnis von Pavillon und Festungsbauwerk.

Ist er als Element der Mauer an den Rand des Gartens gerückt, erlaubt der Pavillon das umfassende Erlebnis der «ganzen Natur» – prima, secunda und terza Natura scheinen miteinander vermählt.⁴ Es geht hier offensichtlich um ein Regime des Blicks, der schon in China besondere Lenkung erfuhr: die freizeitliche Entspannung im Gartenpavillon liegt dem angespannten Spähen der Mauerwachen nicht fern. Offenheit bedeutet vor allem die Möglichkeit zu freien Ausblicken und vermag manchmal auch ein ebenso freizügiges Verhalten zu provozieren. Bei dieser Verwandlung der Welt zum Objekt der Betrachtung wird, was sich der realen Kontrolle entzieht, in unscharfer Distanz des Panoramas gerückt, gliedert sich friedlich ein – für begrenzte Dauer.

Entgrenzung und Ausgeliefertsein

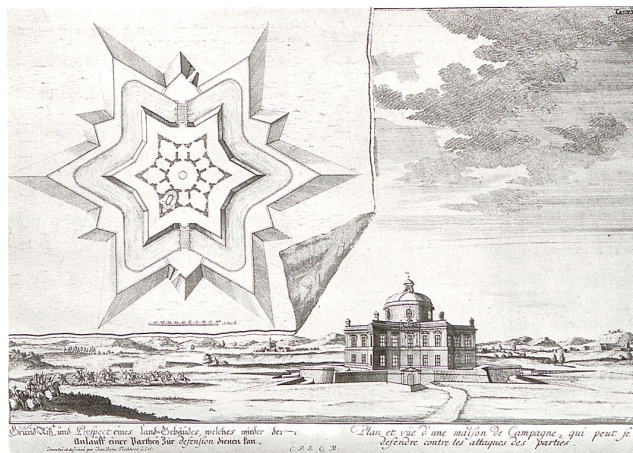
Denn die Stimmung im Pavillon kann schnell kippen – wenn etwa der Wind auffrischt oder das Wetter umschlägt. Der Ort des höchsten Genusses im Einklang

mit wohlgestimmter Natur und ausgewählten Gästen – Alberti rät ja zur Mauer, um vor unlieber Störung durch Mitmenschen gefeit zu sein –, kann zum Ort höchster Verunsicherung werden. Davon erzählt nicht zuletzt das «schiefe Haus» im Garten von Bomarzo: Der Renaissancefürst und Künstler Vicino Orsini hat es in sein 1580 fertig gestelltes Programm der Verunsicherungen und unterlaufenen Erwartungen aufgenommen, das nicht ohne Grund gut vierhundert Jahre später von Salvador Dalí wieder entdeckt wurde. Der Gleichgewichtssinn ist beim Betreten empfindlich gestört, der Blick aus dem Fenster versucht ihn wieder zu stabilisieren. Den heiteren Aufenthalt verlegt Orsini hingegen vom Gartenhaus in die Höhle, das Höllenmaul der berühmten steinernen Fratze.

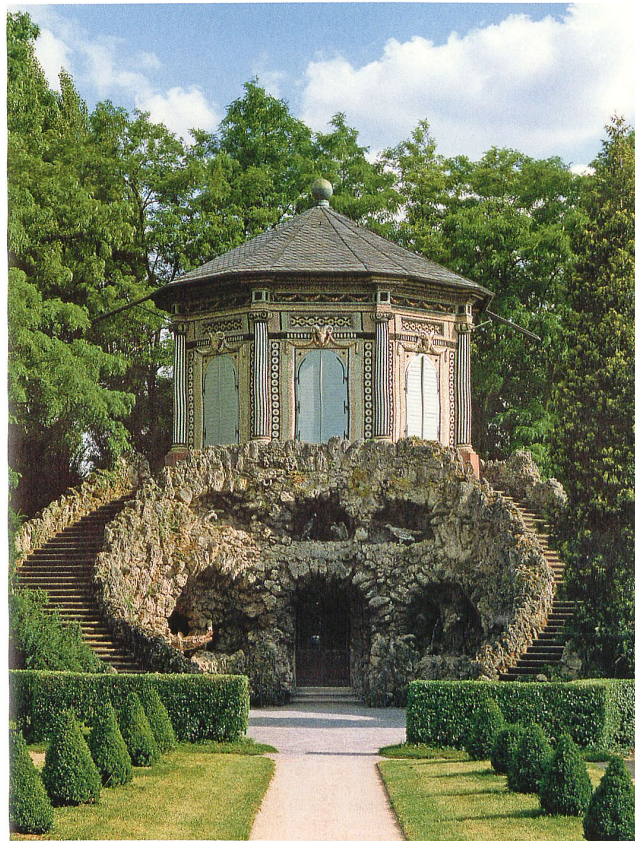
Der deutsche Kunsthistoriker Horst Bredekamp hat festgestellt, dass mit dem Wort «oscuro», das auf einer der geheimnisvollen Inschriften in diesem Garten zu finden ist, nicht nur die Finsternis, sondern auch die Tiefe des Gedankens gemeint sein kann.⁵ Wenn der Blick des Condottiere Orsini durch die Grausamkeit geleisteter Kriegsdienste und den Verlust der grossen Liebe getrübt war, verbohren sich seine Gedanken im «sacro Bosco» in phantastische Imaginationen. Jenseits aller Fantastik, ganz praktisch gedacht, mag die halbdunkle Feuchte der Grotte an einem heissen Sommertag wirklich der angenehme Aufenthaltsbereich sein. Das Grottenhaus des Veitshöchheimer Rokokogartens bei Würzburg stellt daher ein nützliches, wenn auch seltsames Allianzbauwerk dar. Auf metaphorischer Ebene führt die typologische Paarung von Gegensätzen – Grotte mit Pavillon – zum Zusammentreffen gegensätzlicher «Blicke»: einmal richten sie sich nach Innen, dann wieder verlieren sie sich in der Ferne. In einer anderen typologischen Konstellation verknüpft sich im Grossen Garten von Herrenhausen das Heckenlabyrinth mit dem Pavillon und erinnert erneut an die törichte Aufgabe schützender Wände. Statt einer Tür muss man nun seinen Weg durch den Irrweg finden um «hinein» zu gelangen. Das Zentrum, der Pavillon, ist Ort der Wissenden, die ihn mit Klarsicht gefunden haben.

Komponierte Grenzverschiebungen

Im kolonialistisch gespeisten Exotismus des 17. und 18. Jahrhunderts bevölkert bald eine pluralistische Vielfalt von Kleinbauten den Garten. Nicolas Dall zeigt auf seinem Gemälde des Shugborough Estate in Staffordshire eine ganze Armada solch architektonischer Objekte – ein Trend, der beim Versailler Teehaus à la chinoise 1670 einen Ursprung hat. Im englischen Landschaftsgarten «hatte vom Garten her gesehen das Haus nur den Wert einer Staffage; und wo er sich mit ihm räumlich arrangierte, tat er es nicht anders als mit den Figuren, Brunnen, Denkmälern, Hütten und Ruinen, meint der Gartenhistoriker Alfred Hoffmann⁶. So zeigt dieses Landschaftsgemälde ein pittoreskes Ensemble gleichwertiger szenischer Akzente. Grenzenlosigkeit



Johann Bernhard Fischer von Erlachs Entwurf für ein befestigtes «Landgebäude» ähnelt demjenigen für ein Gartenhaus im Schloss Klesheim bei Salzburg, das dort wohl 1694 erbaut wurde. Die Bearbeitung des Bodens als Aufwerfung zu Bastionselementen ist bei den zu eigen, der mehrfach achssymmetrische Grundriss ebenfalls. – Bild aus: Hans Sedlmayr, Johann Bernhard Fischer von Erlach, Wien 1976



Im Rokoko-Park von Balthasar Neumanns Schloss Veitshöchheim bei Würzburg von 1760 steht das so genannte «Grottenhaus». Es verbindet die Lust an der feucht-kühlen Höhle toskanischen Vorbilds mit dem darauf platzierten, extrovertierten Pavillonbauwerk. – Bild aus: Ehrenfried Kluckert, Gartenkunst in Europa. Von der Antike bis zur Gegenwart, Köln 2005



Das Zentrum des Labyrinths im Grossen Garten von Herrenhausen von 1675, der als erster Barockgarten Deutschlands gilt, versteckt einen Pavillon. Dessen Wände vervielfachen sich zu beschnittenen Hecken und schützen ihn vor Blicken und nicht mit dem richtigen Weg vertrauten, nicht erwünschten Besuchern. – Bild aus: Günter Mader, Geschichte der Gartenkunst, Streifzüge durch vier Jahrtausende, Stuttgart 2006



Nicholas Dalls Panorama eines Englischen Landschaftsgartens gibt Einblick in die Vielzahl und Vielfalt der Kleinarchitekturen, die im 18. Jahrhundert in den Gärten Einzug gehalten haben; von links nach rechts: chinesisches Teehaus, römische Ruine, Orangerie, Druiden-Monument, Shugborough Hall. – Bild aus: Valentin Hammerschmidt und Joachim Wilke, Die Entdeckung der Landschaft, Englische Gärten des 18. Jahrhunderts, Stuttgart 1990

wird nur vorgetäuscht, denn «Aussen» ist nun jenseits des «Aha» gerückt, jenem versteckten Graben, der noch immer die Differenz zwischen Garten und Umgebung markiert. Man könnte eine Gartengeschichte der Verschiebung und Maskierung von Grenzen noch fortsetzen – den Pavillon im Garten suchen und seine Formwandlungen beobachten.

Es ist aber vom 18. Jahrhundert nicht mehr weit zur architektonischen Moderne. Nun gewähren Pavillons nicht mehr nur kurzen Aufenthalt, sondern können zu Wochenendhäusern, sogar Wohnhäusern werden. Einer der berühmtesten ist wohl der Farnsworth-Pavillon von Ludwig Mies van der Rohe, 1951 in Plano bei Chicago fertiggestellt. Die schützende Schicht ist auf der Waldlichtung am Fox-River bis auf wenige Zentimeter Glas geschrumpft. Die Natur ist ganz nahe an das alltägliche Wohnen heran gerückt; der Waldsaum markiert die Grenze zur kontrollierten Wildnis, von der die präzise gesetzten Plateaus den Bewohner distanzieren. Gewährleistet wird das unter anderem durch die technische Hochrüstung des noch immer fragilen Konstrukts. Der originale Lageplan mit vielen verborgenen Versorgungsleitungen gibt einen Hinweis darauf.

Zu Einschränkungen des freien Blicks führt die – je nach Lichtstimmung und Tageszeit – nicht immer vollends transparente Gebäudehülle selbst. Dan Graham nimmt bei seinen «Two Adjacent Pavilions» Bezug auf die Amalienburg im Schlosspark von Nymphenburg bei München und auch zu Mies. An der Documenta 1982 erstmals gezeigt, ziehen die variablen Grade von Durchlässigkeit und Reflexivität des verspiegelten Glases den Betrachter ins Geschehen mit hinein – oder entfernen ihn bewusst als Observator beim Spiel mit der Grenzverschiebung. Der Pavillon offenbart hier sein Wesen als Sehnsuchtsort idealer «Offenheit»: Wir müssen unsere Pyhsis in ihm zwar noch immer schützen, reflektieren aber zugleich den utopischen Wunsch grenzenloser Verbundenheit mit der Natur. Dies aber hat der Garten immer schon versprochen.

Albert Kirchengast, geboren 1980 in Feldbach, Steiermark, arbeitet als Architekturtheoretiker am Institut für Landschaftsarchitektur, Professur Christophe Giroit, ETH Zürich.

résumé **Ouvert mais à l'abri des regards** Des pavillons de jardins On peut raconter l'histoire des pavillons de jardins comme celle d'un déplacement et d'une dissimulation de frontières. Le coup d'œil dont on jouit à partir de «la plus ouverte des constructions» est étroitement lié à sa clôture en forme de mur de jardin. Ouverture signifie ici principalement la possibilité d'une vue dégagée. A l'époque de l'exotisme teinté de colonialisme des 17^{ème} et 18^{ème} siècles, une multitude de petites constructions de toute sorte peuple le jardin. Le jardin à l'anglaise se transforme en arrangement pittoresque de figures, fontaines, monuments, cabanes et ruines. Mais cet aspect illimité de l'espace n'est que factice,

car le «dehors» a juste été repoussé de l'autre côté de ce fossé caché qui marque encore la différence entre le jardin et les alentours. L'architecture du 18^{ème} siècle n'est pas très éloignée de celle de l'époque moderne: aujourd'hui, les pavillons n'offrent plus seulement de courts séjours, mais peuvent se transformer en maisons de week-end, voire même en habitations permanentes. L'un des plus célèbres est sûrement le pavillon Farnsworth de Ludwig Mies van der Rohe, terminé en 1951 à Plano près de Chicago. Dans une clairière le long de la rivière Fox, l'architecte a réduit la façade de la maison à quelques centimètres de verre, si bien que l'environnement naturel est tout proche de l'habitat au quotidien; la lisière de la forêt marque la limite avec la nature sauvage contrôlée, dont l'habitant est maintenu à distance par une terrasse placée de manière précise.

summary A Sheltered Openness Pavilions in gardens
The history of the garden pavilion can also be narrated as the history of shifting and masking boundaries. The unrestricted view from this "most open kind of building" remained inti-

mately linked with an enclosure in the form of the garden wall. Openness meant above all the possibilities of open views outwards. In the exoticism of the 17th and 18th century, which was nurtured by colonialism, gardens were populated by a pluralistic variety of small buildings. The English landscaped garden became a picturesque arrangement of figures, fountains, monuments, huts and ruins. However, this absence of boundaries was only simulated, as 'outside' was moved beyond the ha-ha, the concealed ditch which still marked the distinction between the garden and the surroundings. From the 18th century it is not such a long way to architectural modernism: today pavilions are no longer used only for brief visits, but can be weekend houses, or indeed even proper dwelling houses. One of the most famous is probably Ludwig Mies van der Rohe's Farnsworth pavilion, which he completed in 1951 in Plano near Chicago. On the woodland clearing along the Fox River the protective layer was reduced to just a few centimetres of glass. Nature has moved very close to everyday life; the edge of the woods marks the border to the controlled wilderness, from which precisely placed platforms distance the residents of the house. ■

Dan Graham, Sine Curve, Two-way mirror glass and stainless steel, London 2008. Dieser Pavillon thematisiert wie die «Two Adjacent Pavilions die Frage nach dem «Aufenthalt» des Subjekts in einem Spiel aus Reflexion und Transparenz. – Bild: Mike Bruce

