

# Der Schmetterling, der Garten, die Insel und der Berg

## Ein Pavillon gibt zu schauen, und zu denken auch

In jedem Pavillon steckt der Flügelschlag des Schmetterlings. Wörtlich. Das lateinische *papilio* (Schmetterling) bezeichnete schon im Spätlateinischen auch ein Zelt. Die Form der aufgeschlagenen Flügel verlieh dem Wort die neue Bedeutung, unter der es dann in vielen Sprachen und über einen langen Zeitraum Karriere machen sollte: *Pavillon* (dt.), *pavilion* (engl.), *padiglione* (ital.), *pavillon* (franz.), *pabelón* (span.) ... Aus dem Zelt der höfischen Kultur, dem *pavelune*, wurden das Kriegszelt und das Schutzzelt. Im 18. Jahrhundert nahm das Wort dann allmählich die Gestalt an, unter der wir heute einen Pavillon erkennen. Die Universalausstellungen des 19. Jahrhunderts schufen dem Pavillon das ihm eigene Habitat und sollten das semantische Einzugsgebiet dieser ursprünglichen Gartenarchitekturen erheblich erweitern.

Man könnte den Schmetterlingsgedanken auch in anderer Weise weiter-spinnen, nicht der Form, sondern der Bewegung nachgehend. Für kurze Zeit lässt sich ein Schmetterling nieder, fliegt weiter, spannt seine Flügel auf, faltet sie ein, flattert fort, bis er, der für unsere Blicke so anziehend wirkt, wieder einen Anziehungspunkt gefunden hat. Für die, die einem Schmetterling zuschauen, eine Augenweide. Man ist versucht, permanent hinzuschauen, um auch wirklich einen Blick auf die aufgeschlagenen Flügel, ihre markante Besonderheit zu erhaschen. Und so lenken Pavillons unsere Blicke auf sich, transzendieren andere Architekturen durch Leichtigkeit und Präsenz, technologische Innovation, experimentellen Materialeinsatz, ungewöhnliche Form, folkloristische Authentizität. Pavillons sind Gedankenflüge der Architektur, auf Zeit, der Zeit voraus, temporär und beweglich. Herausforderung und Widerspruch für das Verständnis von Architektur, die ihr Ziel in der Dauer angelegt hat. Die Faszination des Schmetterlings, seine enteilende Schönheit, seine beweglich-fesselnde Bannung des Blicks. Hier lässt sich eine lange kulturhistorische Fluchtlinie zum Pavillon ziehen. Etwas zum Schauen geben als oberstes Ziel der Pavillonarchitekturen, deren

allererster Auftrag darin zu bestehen scheint, da zu sein und einen Punkt in der Landschaft zu markieren, um ins Auge zu fallen.

Die Bewegung in diesen Architekturen ist nicht nur die im Kontext der Universalausstellungen gedachte, relativ rasche Errichtungszeit und der zumeist wieder erfolgte Abbau dieser Manifestationen auf Zeit, sondern auch die Inkarnation einer Transposition: Im jeweiligen Gelände verkörpern sie etwas anderes, stehen für etwas ein an einem anderen Ort, transportieren ihre Herkunft. Nach außen signalisieren die Pavillons die Präsenz ihres Landes, nach innen dienen sie dazu, dieses aufzunehmen und anschaulich begehbar zu machen. Pavillons bewegen Bildvorstellungen, sie werden zu gebauten Manifestationen eines Ausstellers, eines Landes, einer Firma. In der Lenkung des Schauens geht es um die Ökonomie der Aufmerksamkeit, und diese suchen die Pavillons zu bündeln. Der friedliche Wettbewerb der Nationen, den die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts initiierten, wird zu einem Bewerb der Pavillonarchitekturen, auffälliger, typischer, innovativer, exzentrischer, authentischer, gewagter ... Die Manifestation des Zusammenhalts von „Nation“ und „Kultur“ wird räumlich, gibt sich eine Form, auf Zeit, immer am Rande der Gegenwart manövrierend, mit traditioneller Vergewisserung in die Vergangenheit oder gewagtem Sprung in visionäre Zukunft. Die Vorzeigelogik der Ausstellungen des 19. Jahrhunderts wird zum gebauten Manifest. Im Zusammenspiel zwischen Manifest – programmatisch und grundsätzlich – und Manifestation – Darlegung und Offenbarwerdung – gipfelt der Pavillon in der markierenden Sichtbarkeit: Durch ihn zeigt sich etwas Fernes, Abwesendes, das evoziert wird, in Anklängen zur Entfaltung gebracht eindrücklich erscheint. Der Pavillon wird zum Repräsentanten seines Ursprungslandes, muss nationale kulturelle Eigenschaften fassen und mit Leichtigkeit und einleuchtender Eindringlichkeit veranschaulichen. Dies ist kein Haus, in dem eine oder einer wohnt, sondern ein Haus „von allen“, für die es steht, symbolisch, markant, charakteristisch. Ein Bau für den zeitweiligen Besuch, der das Ganze eines Landes sinnbildlich verkörpernd zum Ausdruck bringen soll.

### **Von der Kunst des Spaziergangs zu seiner Wissenschaft**

Die Bewegung und das Schauen, das Ergehen und das Erblicken sind dem Pavillon grundsätzlich als Attraktionen eingeschrieben. Der Pavillon lenkt die Schritte, richtet die Blicke. Der Pavillon selbst ist das Ergebnis einer Bedeutungsbewegung, der Form verliehen wurde. Die Dislozierung, das Anhaften der Fremde sind dem Pavillon, bewegt man sich in seiner Geschichte, vertraut. Im Jahr 1764 begann Fürst Leopold Friedrich Franz im deutschen Kleinstaat Anhalt-Dessau mit der Anlage des 300 km<sup>2</sup> großen Englischen Gartens zu Wörlitz, der drei Entwicklungsphasen später, 1800, vollendet sein sollte. Fremdes, Exotisches, in die Landschaft Versetztes bestimmen die Reise durch dieses Gartengesamtkunstwerk der deutschen Aufklärung. Und es ist im wahrsten Sinne des Wortes ein pädagogischer Park. Die Pavillons sind Markierungspunkte in der Landschaft, bringen sich selbst und die Umgebung zur Entfaltung, können gelesen werden als in die Landschaft gebautes Lehrbuch der Weltkultur. Römische Villen und Amphitheater oder chinesisches Teehaus, schwingende Kettenbrücke und Pagoden, eine dem Vesta-Tempel in Rom nachempfundene Synagoge, der Tempel der Besse-

zung, die Zelle des Mystagogen oder die Einsiedelei, um nur einige dieser Wörlitzer Pavillonarchitekturen zu nennen, führen in die kulturellen Strömungen Europas und Asiens, in Vergangenheit und Gegenwart. Der Spaziergang als Weltreise, als Bildungserlebnis. Im Spaziergang verschränken sich Fühlen und Lernen mit Bewegung. Durch die Anschauung gelangt der Spaziergänger, die Spaziergängerin zur Welterfahrung. Dichtern, Gelehrten, Philosophen, Künstlern, ihnen wurde der Besuch der Gärten von Wörlitz ans Herz gelegt.

Zu Beginn des 19. Jahrhunderts machte sich der Philologe und Popularphilosoph Karl Gottlob Schelle an die theoretische Untersuchung eines alltäglich gewordenen Phänomens, des Spaziergangs. 1802 veröffentlichte er „Die Spatziergänge oder die Kunst spatzieren zu gehen“. Es kann gewiss kein Zufall sein, dass das Vorsatzpapier des 1990 erfolgten Reprints den Vesta-Tempel (die Synagoge) aus dem Park von Wörlitz zeigt. „Große Gärten, die eine geräumige Fläche von Stunden und Meilen einnehmen, lassen sich nicht bloß als einer Stadt einverlebte, von einander geschiedene Naturparthien zur Befriedigung des Natursinns in den Grenzen der Stadt und Kunst betrachten. Man muß sie als verschönerte Landschaften ansehen. Die Idee eines Gartens bringt es schon mit sich, daß der Eindruck desselben, bey aller Freyheit der darin waltenden Natur, auf sein Daseyn – durch und für Menschen führt. Dieser Eindruck wird durch zweckmäßig angebrachte Gebäude, Statuen, Brücken, Lauben, Nischen, Hütten, Ruhebänke, Sitze bewirkt. Aber sie müssen immer in einem untergeordneten Verhältniß zur Natur bleiben, und diese muß in der größten Mannigfaltigkeit erscheinen, ohne daß dem Lustwandler sein Vergnügen durch eine vorgeschriebene Ordnung seiner Promenade sklavisch zugemessen würde. Alle diese Bedingungen erfüllt der berühmte Garten von Wörlitz.“<sup>1</sup>

Der Südseepavillon, einer der frühesten Museumszweckbauten in Deutschland, nahm die ethnografische Südseesammlung von Reinhold und Georg Forster auf, die sie dem Wörlitzer Fürsten bei seinem Besuch in England geschenkt hatten. 1772 war Georg Forster, zu Reiseantritt knapp 18 Jahre alt, gemeinsam mit seinem Vater bei der zweiten Weltreise von James Cook dabei. Er veröffentlichte seine Erfahrungen in „Dr Johann Reinhold Forster's und seines Sohnes Georg Forster's Reise um die Welt auf Kosten der Grossbritannischen Regierung, zu Erweiterung der Naturkenntniß unternommen und während den Jahren 1772–1775 in dem vom Capitain J. Cook commandirten Schiffe The Resolution ausgeführt“. Die Reise bringt die Welt nach Hause. Im ausstellbaren Format, in die Warenwelt und die ökonomischen Kreisläufe, in die Imagination, in die Landschaft der Gärten und Parks.

Was dem beginnenden 19. Jahrhundert die Kunst des Spaziergangs, ist dem ausgehenden 20. Jahrhundert die Wissenschaft des Spaziergangs. Der Schweizer Architektursoziologe und Theoretiker Lucius Burckhardt entwickelte gemeinsam mit den Studierenden an der Gesamthochschule in Kassel die Strollology oder Spaziergangswissenschaft. Zentrale Fragen sind die Wahrnehmung und die Bildzusammensetzung, das, was wir nach dem Spaziergang zu Hause tun, in der Nachbearbeitung des Gesehenen. Die Kunstaktion „Die Fahrt nach Tahiti“ schickte 1987 die Studierenden auf



Englischer Garten zu Wörlitz, Wolfsbrücke mit Venustempel, 1985

<sup>1</sup> Karl Gottlieb Schelle: *Die Spatziergänge oder die Kunst spatzieren zu gehen*, Hildesheim, Zürich, New York 1990, S. 106 f.

einen ehemaligen Truppenübungsplatz, wo am Rande eines Naturschutzgebiets eine neue Wohnsiedlung entstanden war. Mit dieser Aktion knüpfte Burckhardt an die Tradition der Entdecker an. Die Studierenden hatten ihren Blick in einer ganz bestimmten Weise vor-eingestellt, sie behandelten das Gelände wie eine unentdeckte Insel und taten so, als seien sie James Cook und Georg Forster.

### **Der Garten des Wissens: die Nation in ihrem Pavillon**

Im Gelände der großen Ausstellungen des 19. Jahrhunderts laufen die Stränge zusammen: Wahrnehmung und Bewegung, Anschauung und Horizontzerweiterung, gebaute Manifestationen und nationale, kulturelle Identifizierbarkeit, Entdeckung, Erforschung und Welterfahrung. Der Spaziergang als Weltreise erfährt auf dem Areal der Weltausstellungen den realen wie inszenatorischen ökonomischen Schwung, den die Welt- und Entdeckungsreisenden als Grundlage ihrer Motivation im Boot hatten. Und so können wir die Weltausstellungsbesucher als Spaziergänger par excellence begreifen: Sie gehen, um zu sehen, sie bewegen sich, um zu erfahren. Sie sind die Entdecker der Warenwelten, reisen von Land zu Land im sicheren Areal der Ausstellung, das die Welt in einem greifbaren Format zur Sinnlichkeit bringt. Sie spüren die Weite der Welt, ohne ihre eigene je zu verlassen, und finden sich doch im anziehenden Gelände ferner Besonderheiten, gleichsam exterritorial. Sie betrachten, vergleichen und nehmen das Erfahrungshandgepäck mit, lernen durch Anschauung und Bewegung durch das Gelände, tragen ihre Reiseindrücke in Form von Souvenirs, Notizen oder erworbenen Fotografien nach Hause.

Um das entscheidende Antriebspotenzial des 19. Jahrhunderts erweitert sich der pädagogische Garten, den Wörlitz paradigmatisch verkörpert: Ökonomie und Wettbewerb. Blättert man noch einmal, wie zu Anfang unserer Entdeckungsreise, durch den Thesaurus zur Etymologie des Begriffs Pavillon, stößt man auf einen Verweis auf die Bibel, Jer. 43:10, in dem das Wort *pavilion* eine zeltartige Abspannung über dem Richterstuhl des Königs bezeichnet. Und dieser verinnerlichte Richterstuhl, dieses vergleichende Entscheiden, entscheidende Vergleichen führt uns zum Wettbewerb der Dinge, wie ihn die Universalausstellungen seit dem ersten Unternehmen dieser Art im Crystal Palace in London 1851 in Szene setzen. Den Vergleich zwischen allen Zweigen der Produktion aller (industrialisierten) Nationen, geordnet nach Herkunft und Sparte, konnte der wissbegierige, kompetente Weltausstellungsspaziergänger anstellen und durch diesen Vergleich lernen, Kompetenzen dazu gewinnen, produktiver werden. Kultur- und Wissenstransfer im Anschauungsunterricht des Ausstellungsformats. Aus Experten zusammengestellte Jurys richteten über die Produkte einer Sparte oder eines Produktionszweigs, die vergebenen Auszeichnungen wurden dann von den Firmen in ihre Präsentation einbezogen. Bei Weltausstellungen errungene Medaillierten Firmenselbstdarstellung, Werbung, Visitenkarten, Briefpapier, Etiketten der Warenwelt des 19. Jahrhunderts.

Bereits auf der Weltausstellung von 1867 in Paris breitete sich neben der strengen Ordnungsstruktur des Ausstellungspalastes ein buntes Ensemble temporärer Bauten im umgebenden Park des Marsfeldes aus. Das erste

Anzeichen der Pavillonisierung der Weltausstellungen. Die Wiener Weltausstellung von 1873, nicht nur damals, sondern auch in ihrer Rezeptionsgeschichte bis heute dramatisch von den Schatten des Börsenkrachs und der Cholera überlagert, führte Garten und Pavillon in davor nicht da gewesener Form zusammen. Im grünen Areal des Praters entfaltete die Ausstellung auf 233 Hektar ihre gigantische Bildungslandschaft, vor allem in den vielen temporären Pavillonbauten. Hier konnte man beispielsweise in einem tunesischen Bazar von Einheimischen Teppiche und Kunsthandwerk erstehen oder in einem Vorarlberger Bauernhaus regionale Köstlichkeiten zu sich nehmen. Das Echte wird zu seiner besten Inszenierung, die Produkte umgeben sich mit dem Nimbus ihrer Herkunft, der Aura des Entstehungslandes, und werden somit Teil der nationalen Identitätslandschaft. Das Herz der Weltausstellung schlug nicht in der überdimensionalen, gigantischen Rotunde, sondern in der Pavillonstadt. Hier avancierte die Universalität, in der man wie durch die aufgeschlagenen Seiten eines Buches spazieren konnte, zur dreidimensionalen Liveschau mit echten Akteuren. Wissen, Emotion, Lernen, Spüren gingen hier eine unschlagbare Allianz ein und verschafften dem Auftritt der Waren den kulturellen Boden, von dem aus sie, sich ihrer selbst vergewissernd, agieren konnten. „Diese Pavillonisierung war ein Novum in der Geschichte der Weltausstellungen und wirkte bahnbrechend für die Entwicklung des Mediums Weltausstellung. Die Mischung aus exotischem Flair und Authentizität, die Welt der anderen, der Bauern oder entfernt lebender Völker zum Greifen nah, diese Mischung wirkt nach bis zu heutigen Vergnügungsparks und Shoppingmalls. Greifbare Nähe und sicherer Abstand, das liefert die Äquidistanz der Weltwahrnehmung für den flanierenden Besucher.“<sup>2</sup> Bis zum Urban Theming können wir den langen Nachhall einer Wirkungsgeschichte spüren. Die Gestaltungsdimension des Kulturellen und die Inszenierung als Ingredienz des Authentischen finden zu einer Symbiose, die den Blick auf die Welt und das Reisen entscheidend verändern wird. Wir sehen das Andere – aber wie? Wir erleben es – jedoch in welchem Grad der Eingemeindung in unseren Erfahrungshorizont? Wir werden Entdecker – ohne unseren uns sicher dünkenden Standort aufzugeben?

Die kritische Spaziergangswissenschaft eines Lucius Burckhardt hätte in retrospektiver Wendung auf die einstigen, auf dem Gelände der Ausstellungen von Pavillon zu Pavillon reisenden Spaziergänger und ihre Vorstellungswelten ein weites Anwendungsgebiet. „Die Wiener Weltausstellung bereicherte die Welt um zwei entscheidende Denkfiguren: die Figur des internationalen Dorfs und jene des (geschützten) Parks, in dem Wissen und Unterhaltung wohl dosiert miteinander in Einklang gebracht werden konnten, um sich den Besuchern sinnlich zu vermitteln.“<sup>3</sup> Ob orientalischer Bazar oder türkisches Kaffeehaus, ob japanischer Garten oder Geideler Bauernhaus, ob ungarisches Weinhaus oder nordamerikanischer Wigwam (bei dem es sich eigentlich um ein kegelförmiges Tipi handelte): Hier ging es um das Erleben der Welt in actu. Die Bauten der Weltausstellung wurden nach deren Ende abgetragen; was blieb, ist die explosive Mischung aus Amusement, Konsumieren und Bildung. Waren schafften sich ihre Welten, produzieren kulturelle Codes, und wir lernen, ihnen zu vertrauen und sie als immer schon vertraute Bewohner unserer Welt wahrzunehmen.

<sup>2</sup> Elke Krasny: Auf Spurensuche in der Landschaft des Wissens, in: Technisches Museum Wien (Hg.), *Welt Ausstellen. Schauplatz Wien 1873*, Ausstellungskatalog, Wien 2005, S. 69.

<sup>3</sup> Ebd., S. 69 f.

Wir meinen heute zu wissen, und da sind wir uns ganz sicher, dass das Echte, das Authentische, das Wirkliche unmöglich sind, und so verlassen wir uns auf die Praxis gekonnter Verführung und setzen auf das Surrogat, das vermeintlich Beste, das wir immer bekommen können. Second Nature, Second Best. Die Perfektion des Versprechens also und für die Pavillons, die uns immer schon das Zweitbeste, das uns zur zweiten Natur geworden ist, zu sehen geben: ein Arbeiten mit Echtzeit und Echtraum, als Stückwerk des Begreifens. So verpflanzte Chile 1992 für die Weltausstellung einen echten Eisblock in die Hitze von Sevilla und bewahrte ihn vor dem Schmelzen.

### **Auf der Insel der Kunst: vom Moment zum Monument**

Die Weltausstellung von 1873 sollte der werdenden Metropole Wien auf die Sprünge helfen, die Erfindung der Biennale zwanzig Jahre später der maroden Metropole Venedig, die als Provinzort in die Bedeutungslosigkeit abzusinken drohte, wieder Auftrieb verleihen durch die Konzentration von Tourismus und Kunsthandel. Großereignisse wie Universalausstellungen oder Kunstbiennalen bringen in ihrer temporären Ereignishaftigkeit langfristige urbane Veränderungen, infrastrukturell ebenso wie imaginativ. Doch nicht immer verschmelzen sie mit ihrem Ort. Die Wiener Weltausstellung ist Wien ein Fremdkörper geblieben, rezeptionsgeschichtlich. Die riesigen Aufwendungen, denen die Stadtverwaltung skeptisch gegenüberstand, erfüllten die Bewohner der Stadt ebenso mit Vorbehalten wie die Schatten von Börsenkrach und Cholera. Ein Bewusstsein für Flair und kulturgeschichtliche Wendigkeit des Formats Weltausstellung, für die Spuren des internationalen Dorfs der Wiener Weltausstellung in zeitgenössischen kulturellen Trends ist nicht präsent. Ein ähnlicher Stadtfremdkörper ist die Biennale für Venedig. Sie findet in Venedig statt, regelmäßig, doch ihr Ort ist nicht zum kollektiven Schauplatz aufgestiegen. Die Pavillons, die Giardini, der Ort der Biennale spielt in der Ausformulierung des Mythos Venedig kaum eine Rolle. In literarischen Texten über die Stadt von Rainer Maria Rilke bis Mary McCarthy und Donna Leon taucht die Biennale nicht auf, sie hat es nicht zum literarischen Stadttopos geschafft. Ähnlich wie die Wiener Weltausstellung Wien fremd geblieben ist, ist die Biennale Venedig fremd geblieben, äußerlich.



Nordamerikanischer „Wigwam“ aus der Pavillonstadt der Wiener Weltausstellung, 1873, Josef Löwy, Albumin auf Karton

Tunesischer Bazar aus der Pavillonstadt der Wiener Weltausstellung, 1873, Michael Frankenstein, Albumin auf Karton

Die Kunst entwirft in der Stadt ihren eigenen Ort, in der ihr eigenen Zeit, insulär. Das Format der Biennale als zweijährig zu veranstaltende Kunstausstellung erfanden 1893 der damalige Bürgermeister Riccardo Selvatico und der Schriftsteller Antonio Fredaletto; von öffentlichen Stellen wurden Preise gesammelt, Internationalität wurde großgeschrieben. Man wollte eine Attraktion schaffen, zu der die Menschen kommen, und zwar viele.

Der Garten und die Insel, die zwei bedeutenden Konfigurationen, mit denen die Weltausstellung Format annimmt, begegnen uns im Stadtteil Sant'Elena, wo die Biennale ihr Areal hat, in mehrfacher historischer Überlagerung. Ursprünglich war die Insel Sant'Elena 200 Hektar groß; um 1200 befand sich hier der mittelalterliche Kirchen- und Klosterbezirk. Der Rest des Viertels existierte nicht, er lag noch unter Wasser, wurde erst viel später durch Aufschüttung gewonnen. Im späten 19. Jahrhundert nahm Venedig dann seine heutige Ausdehnung an, die Lagunen im Osten der Stadt wurden zugeschüt-

tet, und Sant'Elena liegt heute ungefähr einen Meter über dem Niveau von San Marco, hochwassersicher. Abbruchhäuser, Aushubmaterial von Kanalräumarbeiten sowie der Aushub des neu entstandenen Handelshafens füllten die Lagune auf. Da die Lagune dem Staat gehörte, war auch das aufgeschüttete Gelände in Staatsbesitz, und so entstand hier ein Exerzierplatz für die italienische Armee. Die ursprüngliche Insel gehörte bereits seit 1874 der Stadt Venedig. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde das Wohnungsproblem für die einkommensschwächsten Teile der venezianischen Bevölkerung dringlicher und Sant'Elena als idealer Standort ins Auge gefasst. Schließlich wurde das Gelände vom Militär an die Stadt abgetreten, und unter der Mussolini-Herrschaft plante und errichtete man eine Arbeitersiedlung, streng den Prinzipien venezianischer Urbanität folgend, sogar mit ungleichen Gassen, Mauervorsprüngen sowie aneinander grenzenden Brandmauern, wie im historischen Stadtzentrum.

Ein kleiner Teil der Insel wurde schließlich der Biennale abgetreten. Das Biennale-Gelände blieb den Anrainern, den Venezianern, fremd, eine hohe und hässliche Mauer schottet die Giardini vom umliegenden Wohngebiet ab, markiert den Fremdkörper räumlich. Schon die 1807 von Napoleon per Dekret verordneten Gärten, die Giardini Napoleonici, später in Giardini Pubblici umbenannt, die der Biennale-Garten erweiterte, wurden von der Stadt kaum angenommen. Das per Napoleonischem Dekret verordnete Grün stieß bei Bewohnerinnen und Bewohnern Venedigs nicht auf Gegenliebe; heute ist das Biennale-Areal nur während der Ausstellungszeiten zugänglich. Ein geschlossener Garten für die internationale Öffentlichkeit der Kunst, insulär. Weder die Mauer, die den Garten abschottet, noch die Geschlossenheit des Geländes waren bis heute, in der 100-jährigen Geschichte der Biennale, je Gegenstand künstlerischer Intervention.

Als heutiger Besucher bewegt man sich durch eine gebaute Parade von Nationalpavillons, von Italien über Uruguay nach Japan, von Ägypten über Island nach Israel, von den Niederlanden über Russland und Venezuela nach Korea. An die 30 Nationen haben hier ihre Pavillons errichtet, bieten eine Reise durch die Momentaufnahmen ihrer jeweiligen Entstehungszeit. Im Pavillon reichen sich Moment und Monument die Hand, werden zum temporären Ort für die künstlerische Präsentation des jeweiligen Landes. Das Temporäre ist die Präsentation, die Hülle bleibt. Ein pädagogischer Spaziergang in einem ganz anderen Sinn als im Garten von Wörlitz, nicht geplant, sondern entstanden durch die Zeitläufte, durch nationale Konfigurationen und deren architektonische Interpretationen. Man kommt ins Nachdenken, welche Zusammenhänge da bestehen zwischen dem Land und dem Bauwerk, dem Ausstellungsbau und seiner jeweiligen nationalen Identität, dem Haus und seinen Künstlerinnen und Künstlern, die zu Gast sind als Akteure der Pavillons.

Zwischen den Biennalen stehen die Pavillons leer, sind in Wartezustand versetzt. Im Gebauten spiegelt sich die Vergänglichkeit der Entstehungssituation. Nationale Strukturen werden brüchig, Nationen verschwinden, wie Jugoslawien, die im ursprünglichen Sinn ja temporären Gartenarchitekturen der Pavillons bleiben paradoxerweise bestehen. In eigenartiger Umkehrung der Verhältnisse wird der Pavillon hier zum gespeicherten Moment,



Topografische Karte der Stadt Venedig, 1899, anonym, kolorierter Druck, aus: Lorenzo Benapiani, *Venise: Guide - impressions*, Bergamo, 1899



zur gebauten dauernden Momentaufnahme. Das Temporäre wird die Kunst der Bespielung, die ihre Zelte in den Pavillons aufschlägt, sie umdeutet, nutzt, interpretiert, in ihnen ausstellt. Die Schmetterlinge sind nicht weiter geflogen, sondern warten mit aufgespannten Flügeln.

1894 wurde mit dem Bau des wichtigsten Pavillons in den Giardini di Castello begonnen, mit dem italienischen Pavillon, der von Carlo Scarpa in den 1960er Jahren auf knapp 4000 m<sup>2</sup> Ausstellungsfläche vergrößert wurde. Das erste Land, das einen eigenen Pavillon errang, war Belgien 1907, gefolgt von Bayern 1909. Im selben Jahr folgten auch Großbritannien und Frankreich mit Pavillons. Der französische Pavillon, realisiert von Ingenieur Fausto Finzi, wird ab 1986 konsequent bedrängt und dekonstruiert: der Putz abgeschlagen von Daniel Buren, vertikal durchschnitten von Jean Nouvel. Der Pavillon wird zum Format der Umschreibung, der Einschreibung, des konservierenden Moments der Veränderung. Nicht verändert hingegen wurde der britische Pavillon von Edwin Alfred Rickards. Bereits 1912 hieß das bayerische Ausstellungsgebäude deutscher Pavillon, und nach einem Besuch Adolf Hitlers bei der Kunstmesse 1934 baute Ernst Haiger 1938 den bis heute bestehenden Pavillon. Amerika war das erste außereuropäische Land, das 1930 einen eigenen Pavillon errichtete. 1952 baute Bruno Giacometti den Schweizer Pavillon, 1955 der venezianische Architekt Carlo Scarpa den Pavillon für Venezuela. Seit 1931 wollte sich Japan auf der internationalen Kunstschau vertreten wissen, 1942 taucht die Idee auf, den aus politischen „Anschluss“-Gründen von den Österreichern aufgegebenen Pavillon zu übernehmen, 1955 schließlich realisiert Takamasa Yoshizaka einen spiralförmig verdrehten Körper, der auf vier Säulen ruht. 1956 entwirft Alvar Aalto den finnischen Pavillon aus vorfabrizierten Holzelementen, 1995 wird Südkorea in den Nationenreigen aufgenommen.



Österreichischer Pavillon, Eröffnung am 12. 5. 1934 in Anwesenheit des italienischen Königs Viktor Emanuel III.

4 Albert Müller: Josef Hoffmanns Pavillon auf dem Biennale-Gelände in Venedig und Fragen österreichischer Identitäten in den 30er Jahren, in: *Stellvertreter*. Österreichs Beitrag zur 45. Biennale von Venedig 1993, Wien 1993.

### Identität auf Vorrat: der Berg der Vorstellungen

Am 12. Mai 1934 wurde der österreichische Biennale-Pavillon von „Kulturprofi“<sup>4</sup> Josef Hoffmann eröffnet. 1938 zieht Österreich in den deutschen Pavillon ein, 1948 kehrt Österreich in den eigenen Pavillon zurück, Josef Hoffmann fungiert als Kommissär. Die historischen Bewegungen verdeutlichen die symbolische Dimension des Gebauten – hier lassen sich die Zeitläufte nicht ignorieren. Fordern die Weltausstellungen, sich jeweils neu und wiedererkennbar zu erfinden, als nationales Trademark, als gebautes Symbol, so kehrt die Biennale die Spielregeln teilweise um. Das Gebaute eilt der Ausstellung voraus, die Kunst trifft auf einen historisch lokalisierbaren Raum nationaler Identifikation, identifiziert eben als Island, Ungarn, Kanada, Uruguay, Rumänien oder Österreich, aber auch immer versehen mit einem bestimmten Errichtungsdatum. Bis 1950 war die Biennale auch eine Kunstmesse gewesen, nach dem Wegfallen dieser direkten kommerziellen Komponente trat Kunstnationenschau, Schaunationenkunst in den Vordergrund. Zunehmend ist das Nationale als Folie der Identität brüchig geworden. In die Logik der Repräsentation durch diesen jeweils aktuellen Nationenkunstspaziergang sind auch die Krisen und Brüche, die Spiele mit der Identität eingeschrieben. Durch die monumentale Torsituation des Hoffmann'schen Pavillons fühlt sich Hans Schabus an eine mittelalterliche Toranlage erinnert, ein Tor jedoch, das uns nicht weiterführt, dem Mauern folgen, zuerst der



Abschluss des Hinterhofs des österreichischen Pavillons, dahinter die Biennale-Mauer. Von der mittelalterlichen Toranlage führt der assoziative Schritt zur Burg, von der Burg zum Berg. Und die Berge sind ein natürlicher Identitätsvorrat, aus dem sich österreichische Weltausstellungsbeteiligungen unter immer wieder anderen Vorzeichen speisten, inhaltlich wie formal inspirieren ließen. In der Neuinterpretation eines Identitätsvorrates steckt seine Aktualität, seine Fragwürdigkeit. Werden noch Fragen aufgeworfen, dann ist die Imagination mentalitätsgeschichtlicher Faltung und Schürfung noch nicht an ihr Ende gekommen.

Nation – Kunst – Pavillon: eine Dreierbeziehung. Es ist von Interesse, sich nach Interferenz und Referenz umzuschauen. Nation, als Vorstellung, als Konstruktion, die hinter den Pavillons, hinter der Kunst steht. Vordergründig, namentlich. Kunst zwischen „Nation“ und „Pavillon“, in der spannenden Rolle zwischen artikulierter Autonomie und nationaler Repräsentation. Der Pavillon als Fluchtpunkt künstlerischer Auseinandersetzung und nationaler Identifizierbarkeit. Pavillon und Repräsentation: eine Nation vertreten, gebaut, im Gelände, den Hintergrund bilden für Kunst, die sich mit dem Pavillon zur Erscheinung bringt.

Ein Jahr nach der Eröffnung des Hoffmann-Pavillons im Biennale-Gelände präsentierte sich Österreich auf der Weltausstellung in Brüssel 1935 mit einem „bescheidenen Regierungspavillon“<sup>5</sup> als ideales Reiseland. Hauptthema des von Oswald Haerdtl gestalteten Pavillons war die Landschaft. Der Hoffmann'sche Pavillonentwurf klingt als Standard im Haerdtl'schen Pavillon an. Das Monumentalportal wurde zum Eingang reduziert, der strengen Vertikalität Schwung eingehaucht, die Fassade transparent. Und hinter der Fassade wurde die Landschaft zur Grundlage des Exportartikels Österreich. Auf Fotomontagen der vier Jahreszeiten werden die Berge gekonnt in Szene gesetzt. „Landschaft wurde zum Erlebnisraum gestaltet, der weit genug war für ein großes kulturelles Erbe und eine folkloristisch vermarktbarere Gegenwart.“<sup>6</sup>

Zwei Jahre später, bei der Pariser Weltausstellung von 1937, gab der ebenfalls von Oswald Haerdtl gestaltete Pavillon den Blick auf ein riesiges Alpenstraßenpanorama frei. Fenster und Schauraum entfalten ihre kongeniale Wechselwirkung. Zu sehen waren die Packstraße, die Gemüsestraße und die Großglocknerstraße. In der Nacht schwand der rahmende Vitrineneindruck, das Bergpanorama strahlte von innen heraus. „Dann steht man nicht mehr vor dem Pavillon Autriche, sondern vor einem überdimensionalen, weißgerahmten, leuchtenden Gemälde. Der strahlende Berg beherrscht den Raum weithin.“<sup>7</sup>

Eine „Gebirgslandschaft aus Fertigteilen“<sup>8</sup> vertrat Österreich schließlich auf der Expo '67 in Montréal. Karl Schwanzer setzte Dreieckselemente ein, die deutungs offen waren. Gebirgslandschaften, Kristalle assoziierten sich mit der Fertigteilbauweise. Schwanzer selbst wollte, dass sich in der Konstruktion „die Vielfalt in der Einheit als Charakteristikum Österreichs“ ebenso vermittele wie die „Vorstellung von Präzision, Geometrie, Technik, Systematik, Korrektheit“.<sup>9</sup> Wie sich der Biennale-Garten auf der aufgeschütteten Insel Sant'Elena befindet, so wurde die Insel Sainte-Hélène im



Österreichischer Pavillon, Pariser Weltausstellung 1937, Raum der Industrie und Technik mit Fotomontage von Robert Haas und Günther Baszel

<sup>5</sup> Ulrike Felber, Elke Krasny und Christian Rapp: *Smart Exports. Österreich auf den Weltausstellungen 1851–2000*, Wien 2000, S. 118.

<sup>6</sup> Ebd., S. 128.

<sup>7</sup> Rudolf Kalmar: Der Pavillon Österreich, in: *Wiener Tag*, 20. 6. 1937, zit. nach: *Smart Exports*, S. 135.

<sup>8</sup> *Smart Exports*, S. 162.

<sup>9</sup> Karl Schwanzer: Österreich bei der expo 67, in: *der aufbau*, Juni 1967, S. 221.



Karl Schwanzer, Bau des österreichischen Pavillons, Weltausstellung Montréal, 1967

10 *Führer durch die Ausstellung „Venedig in Wien“, Mai–Oktober 1896*, hg. von der Ausstellungs-Direktion, Wien 1896, S. 19, zit. nach: Ursula Storch: *Gruß vom Nordpol im k. k. Prater. Der Wiener Prater als Ausgangspunkt für imaginäre Reisen in die ganze Welt*, in: *Wien II. Leopoldstadt. Die andere Heimatkunde*, hg. von Werner Hanak und Mechtild Widrich, Wien 1999, S. 156.

11 Ebd., S. 156 f.



Wien II, Prater, Etablissement Venedig in Wien, Kanalmotiv, Foto: Fritz Luckhardt, Wien, 1895

St.-Lorenz-Strom für die Montréaler Expo von 1967 flussauf- und flussabwärts erweitert und eine zweite Insel, Notre-Dame, neu aufgeschüttet. Helena gilt als die Patronin der Schatzgräber und als Helferin bei der Auffindung verlorener Gegenstände.

### Das Echte und sein Double: die Reise geht weiter

Im Beisein des italienischen Königspaares wurde im Jahr 1895 die Biennale erstmals eröffnet. Das Format internationale Kunstausstellung sollte Venedig zu neuer Geltung bringen, so dachten die Initiatoren. Im selben Jahr, im Mai 1895, wurde im ehemaligen „Kaisergarten“ des Praters „Venedig in Wien“ eröffnet. Der Theatermacher Gabor Steiner und der Architekt Oskar Marmorek setzten auf das echt Venezianische als städtische Attraktion. Der Exportartikel Venedig, aufgebaut nicht als „Theaterdecoration“ oder „Gaukelbild“, sondern „alles aus solidem Material“, machte in Wien Furore.<sup>10</sup> Venedig selbst erfand die Biennalen der (Avantgarde-)Kunst, um sich als Stadt interessanter zu machen, als Standortfaktor. Wien baute Venedig nach und setzte in anderer Weise auf die Ferne in greifbarer Nähe. „Die Canäle in ‚Venedig in Wien‘ bieten ein vollkommen getreues Abbild der venetianischen Lagunenstraßen. Die Häuser und Paläste treten stellenweise so hart an den Rand des Canales, daß man aus der Gondel direkt auf die Stufen des Eingangsthores steigt ... Die Gondeln selbst, die hier zur Verwendung kommen, sind in Venedig gebaut, die Gondolieri in Venedig angeworben, ihr Costüm entspricht den in ihrer Vaterstadt und in ihrem Stande üblichen Traditionen.“<sup>11</sup> In den folgenden Jahren kam unter anderem eine originale Muranoglasbläserei als weitere Attraktion des Vergnügungsparks hinzu. 1901 wurde aus „Venedig in Wien“ die „Internationale Stadt im Prater“.

Das Reale erfindet sich ständig neu, wechselt Standort und Perspektiven, Innen und Außen. In seiner Wandlungsfähigkeit bleibt der Schmetterling sich treu, und wir sind mit dem Schauen beschäftigt, das uns, wie gebannt, in reisende Bewegung versetzt.







KOMPASS-Alpenpanoramakarte Nr. 349 /  
KOMPASS panoramic map of the Alps  
no. 349