



**TECHNISCHE
UNIVERSITÄT
WIEN**

DISSERTATION

Venedig in Wien

Die Inszenierung des Ephemeren als Spielfeld der Moderne

ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades einer
Doktorin/eines Doktors der technischen Wissenschaften unter der Leitung
von

Ao.Univ.Prof. Dipl.-Ing. Dr.-Ing. Dörte Kuhlmann
E259.4 Architekturtheorie
Institut für Architekturwissenschaften

eingereicht an der Technischen Universität Wien
Fakultät für Architektur und Raumplanung von

Dipl. Arch ETH Ingrid Erb
1129930
Josefstädterstraße 79/9
1080 Wien

Wien, am 27. Juli 2016

Kurzfassung

Venedig in Wien war zugleich ein begehbare Bühnenbild, inszenierte Architektur, Zauberstadt und Leistungsschau und ein Sinnbild für das Ephemere. Zeitlich begrenzt in Bau, Bestimmung und Bestand und als Nachbau der Lagunenstadt eine Metapher des Vergänglichen zeigte *Venedig in Wien* die Modernität sowohl in ihrer programmatischen als auch in ihrer transitorischen Deutung. Die Vergnügungsstadt als zeitlich begrenztes Raummodell in der Architektur zu verorten, heißt Zusammenhänge herzustellen zwischen Ephemere in der Architektur und dem Beginn einer Entwicklung, die für die anbrechende Moderne prägend war. Das Ephemere wird im Architekturdiskurs oft nur am Rande abgehandelt oder in anderen Bereichen des Gestaltens wie der Kunst und dem Theater zugeordnet. Im zeitlich Begrenzten könnte jedoch die Möglichkeit zum Wandel liegen. In einer Zeit, in der Abstraktion in der Malerei und Atonalität in der Musik entstanden, in der Bewegung Kunst und Wissenschaften prägte, orientierte sich die Architektur an den bleibenden Werten der Vergangenheit. Ziel der Arbeit ist es, das Ephemere in der Architektur zu untersuchen und auf seine Bedeutung für den Architekturdiskurs in der Zeit des Fin de Siècle zu überprüfen. Beginnend mit der Untersuchung des Ephemeren in seinen architektonischen Erscheinungsformen, über die Auseinandersetzung mit der Inszenierung im gebauten Raum, endet die Arbeit schließlich mit der Interpretation des Ephemeren auf Grund einer Beschreibung der Vergnügungsstadt in ihrer Vielschichtigkeit. In einem zeitlichen und räumlichen Umfeld des Aufbruchs und der Erneuerung zeigte *Venedig in Wien* die Inszenierung des Ephemeren in der Architektur als ein Spielfeld der Moderne.

Abstract

Venice in Vienna was a walkable theatre stage, scripted architecture and a total artwork, at the same time. Temporary in its structure, volatile in its use and as the imitation of old Venice a symbol of decay, *Venice in Vienna* can be seen as an allegory of the ephemeral. By introducing the amusement park of Vienna's Fin de siècle as an exemplary work of architecture, conclusions about the significance of the ephemeral in architecture at the time of early modernism can be drawn. *Venice in Vienna* represents modernity in its programmatic as well as in its transitory sense. The notion of the ephemeral is typically discussed in categories, such as art, theatre and entertainment and less likely in the architectural discourse. However, especially in times of renewal the ephemeral could imply the opportunity of change. Abstraction in art, atonality in music and scientific breakthrough were the achievements of modernity. While movement characterized art and science around the turn of the century, architecture remained classical. Topic and aim of this work is to show the connection between temporary structures in built space and the development of new architectural concepts in beginning modernism. The present study begins with the consideration of the ephemeral in its different architectonical manifestations, continues with the specification of staging in built space, and ends with the interpretation of the ephemeral in architecture based on the description of the amusement city in its manifold ambiguity. Against the backdrop of renewal and awakening *Venice in Vienna* shows the ephemeral in architecture as a playground of modernity.

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde durch eine Vielzahl von Anregungen und Hinweisen in Form von Gesprächen und Diskussionen ermöglicht und bereichert. Als Erstes bedanke ich mich bei Univ. Prof. Kari Jormakka, der die Arbeit in ihren Anfängen betreut und in dem einen viel zu kurzen Jahr mit vielen überraschenden und wertvollen Kommentaren begleitet hat. Ebenso danke ich Ao. Univ. Prof. Dörte Kuhlmann für die Betreuung und unermüdliche Unterstützung sowie Univ. Prof. Nott Caviezel für die weiterführenden Gespräche und die Bereitschaft, die Rolle des Zweitgutachters zu übernehmen. Ich danke auch Dr. Peter Ferschin, DI. Eva Ulmer-Janes, Dr. Ursula Storch, Dr. Markus Kristan, Dr. Klaus Jürgen Bauer, Dr. Kristian Faschingeder, Dr. Regina Jankowitsch, Prof. Heinz Tesar, Dr. Marcello La Speranza, Mag. Ilse Holy, Verena Felber und Verena Erb sowie allen andern, die mir mit konstruktiver Kritik zur Seite standen.

Inhalt

Kurzfassung	2
Abstract	3
Vorwort	4
1. Einleitung	8
1.1. Ausgangslage	8
1.2. Stand der Forschung	9
Venedig in Wien	9
Ephemeres, Inszenierung und Moderne	12
2. Ästhetik des Ephemeren	18
2.1. Ephemera	18
2.2. Was nur einen Tag dauert	23
Fliegende Bauten	23
Ausstellung	24
Potemkin'sche Dörfer	28
2.3. Was an einem Tag Wirkung entfaltet	32
Lichtspektakel	32
Bildwelten	34
Bewegte Bilder	36
2.4. Was sich täglich wiederholt	40
Nachahmung	40
Motiv	41
Typus und Modell	43
3. Ästhetik der Inszenierung	49
3.1. Inszenierung	49
Szene	49
Theater	53
Verwandlung	60
3.2. Inszenierter Raum	64
Heterotopie	64
Gesamtkunstwerk	67
Fest der Sinne	71
3.3. Inszenierte Vorstellung	76
Fiktion	76
Wirkliches und Mögliches	78
Potemkin, Panorama und Panoptikum	79
3.4. Inszenierung des Ephemeren	86
Schönbergs Schreibmaschine	86
Anders sprechen	87
Soma und Sema	89
Gebaute Vergänglichkeit	92

4. Venedig in Wien	96
4.1. Wien	96
Lebensläufe	96
Prater	101
4.2. Venedig und Wien	108
Metapher	108
Beziehung	109
Venezianische Träume	111
4.3. Venedig in Wien	117
Planung	117
Ausführung	119
5. Venedig in Wien als Spielfeld der Moderne	126
5.1. Venedig in Wien und das Ephemere	126
Freizeitarchitektur	126
Raumkunst und Zeitkunst	131
5.2. Venedig in Wien und die Inszenierung	135
Themenpark	135
Die Welt im Modell	138
5.3. Venedig in Wien als Spielfeld der Moderne	145
Potemkin in Wien	145
Spielfeld der Moderne	148
6. Schluss	156
Zusammenfassung	156
7. Anhang	159
Literaturverzeichnis	159
Abbildungsverzeichnis	172
Führer durch die Ausstellung Venedig in Wien	174
Venedig in Wien	174
An der Herstellung von „Venedig in Wien“ beteiligten sich:	180
Führer durch „Venedig in Wien“	181
Liste der Aussteller	192
Postkarten	197
Lebenslauf	208



1. Einleitung

1.1. Ausgangslage

Venedig in Wien wurde im Jahr 1895 nach Plänen des Architekten Oskar Marmorek im Englischen Garten am Wiener Praterstern errichtet und diente einige Jahre lang der Unterhaltung der Stadtbevölkerung während der Theaterflaute in den Sommermonaten. Anfangs erfreute sich das Unternehmen großer Beliebtheit, doch nach wenigen Jahren ließ das Interesse der Besucher nach, die venezianischen Attrappen wurden durch andere Attraktionen ersetzt und die Kanäle zugeschüttet. Als Provisorium erbaut, flüchtig in Nutzen und Bestand, den wechselhaften Ansprüchen der Unterhaltungsindustrie genügend und als Kopie der Serenissima eine Hommage an die Vergänglichkeit, stellte die Vergnügungsstadt eine mehrfache Konnotation des Ephemeren dar. Während sich in Malerei, Musik, Literatur und Wissenschaft um die Jahrhundertwende ein Bruch mit der Vergangenheit vollzog, blieb die Architektur vorerst den Grundsätzen der klassischen Antike verhaftet und wandte sich überdies der stilistischen Vielfalt des Historismus zu. Neuorientierung und Öffnung fanden allenfalls im städtebaulichen Maßstab durch das Aufbrechen der mittelalterlichen Stadtstrukturen statt. Die Gebäude waren weiterhin solide, dauerhaft und schwer. Leichte und ephemere Bauweisen wurden im Architekturdiskurs nur am Rande abgehandelt oder anderen Bereichen wie dem Theater und der Unterhaltungsindustrie zugeordnet. Gerade das zeitlich Begrenzte konnte jedoch einen experimentellen Raum eröffnen und die Möglichkeit zur Veränderung bieten. Über die Vertiefung der Begriffe des Ephemeren und der Inszenierung in der Architektur in einer Zeit des Umbruchs wird in der vorliegenden Arbeit der Architekturbegriff erweitert und auf einen Architekturdiskurs bezogen, in dessen Widersprüchlichkeit letztendlich der Grundstein des modernen Bauens liegt. *Venedig in Wien* war mehr als ein Kuriosum der Jahrhundertwende. Einerseits technische Leistungsschau, andererseits Inszenierung flüchtiger Illusion brachte die Vergnügungsstadt die Modernität sowohl in ihrer programmatischen als auch in ihrer transitorischen Deutung zum Ausdruck. *Venedig in Wien* war ein Hybrid zwischen Bühnenbild und Architektur, ein sich ständig wandelndes Gefüge, das in seiner Mehrdeutigkeit Einblick gab in die Komplexität des ganzheitlichen Raumerlebnisses. Die Betrachtung des Unterhaltungsetablissemments als ein Werk der Architektur lässt Rückschlüsse auf unterschiedliche Parameter einer anbrechenden Moderne zu. Anhand von *Venedig in Wien* kann ephemere Architektur in ihrer Bedeutung für die Entwicklung neuer Raumkonzepte und in ihrem Stellenwert für ein neues Raumverständnis untersucht werden. Vor dem Hintergrund des Aufbruchs in Kunst und Wissenschaft und des Wandels gesellschaftlicher Ansprüche und Wertvorstellungen im Zeitalter der Industrialisierung zeigte die Vergnügungsstadt das Ephemere als Ausdruck der Moderne.

1.2. Stand der Forschung

Venedig in Wien

Venedig in Wien wurde bisher nicht aus architekturtheoretischer Sicht sondern eher als eine Attraktion aus dem Bereich der Unterhaltungsindustrie beschrieben. In den meisten Werken über den Wiener Prater wird die Vergnügungsstadt als eine von vielen Kuriositäten in der langen Geschichte des beliebten Ausflugsziels gelistet, obschon das wienerische Venedig eigentlich gar nicht auf dem Gelände des Praters lag, sondern im dem Prater vorgelagerten „Kaisergarten“ oder „Englischen Garten“ und vielmehr als Konkurrenz des Wurstelpraters galt. *Venedig in Wien* wird von der Musikwissenschaft als dekorativer Rahmen unterschiedlicher musiktheoretisch und theatralisch relevanter Anlässe vorgestellt, von der Kunstgeschichte als künstlerisch bemerkenswerte Leistung abgehandelt, aus historischer Sicht als ein besonderes Kapitel der Stadtgeschichte Wiens hervorgehoben und im architekturhistorischen Kontext als ein Nebenschauplatz der eigentlichen Architektur und Vorstufe zu ernstzunehmenden Projekten gewertet. Ziel dieser Arbeit ist es, *Venedig in Wien* als ein Beispiel ephemerer Architektur, beziehungsweise als eine gebaute Inszenierung des Ephemereren im Architekturdiskurs zu verorten. Die Auswahl der für die Forschung hinzugezogenen Primärquellen und Beiträge zur Vergnügungsstadt mussten daher mit Werken ergänzt werden, die sich auf die eine oder andere Weise, direkt oder indirekt, mit den Themen des Ephemereren und der Inszenierung in der Architektur, sowie mit der Modernität des Ephemereren auseinandersetzen und sich im Rahmen des Architekturdiskurses zeitlich, räumlich oder inhaltlich auf *Venedig in Wien* beziehen lassen.

Primärquellen

Zu den verwendeten Primärquellen zählen zeitgenössische Plandarstellungen, Photographien, Postkarten und diverse Publikationen. Ein Situationsplan im Maßstab 1:500 von 1895 sowie die Baueingabe für das zwei Jahre später eröffnete Riesenrad im Wiener Stadt- und Landesarchiv sind das derzeit zugängliche Planmaterial. Schwarzweißphotographien, meist in Form von Postkarten, stehen im Archiv der Nationalbibliothek und im Wienmuseum zur Verfügung und konnten in Antiquariaten ermittelt werden. Im *Führer durch die Ausstellung Venedig in Wien*, Mai bis Oktober 1895, wird das Projekt ausführlich beschrieben¹ und in der vom Architekten Oskar Marmorek während den beiden Jahren 1895 und 1896 herausgegebenen Zeitschrift *Neubauten und Concurrenzen in Österreich und Ungarn* in einem illustrierten Text erläutert.² Eine regelmäßig erscheinende Venedig Zeitung berichtete über die im Etablissement stattfindenden Aufführungen und Attraktionen. Programme der Aufführungen und Plakate sind im Wienmuseum und in der

¹ Steiner, Gabor: *Führer durch die Ausstellung Venedig in Wien*, Mai – Oktober 1895, Wien 1895.

² Marmorek, Oskar: „Venedig in Wien“ in *Neubauten und Concurrenzen in Österreich und Ungarn*, Nr. 8, 1895, Wien 1895.

Wienbibliothek im Rathaus sowie im Theatrumuseum einsehbar. Das Bezirksmuseum des Zweiten Bezirks verfügt über eine umfangreiche Sammlung an Bildern, Eintrittskarten und Programmheften zu *Venedig in Wien*. In diversen Tageszeitungen erschienen zu unterschiedlichen Gelegenheiten, wie zur Eröffnung oder zum Besuch von Kaiser Franz Josef in *Venedig in Wien*, Berichte und Artikel, die im Rahmen dieser Arbeit hinsichtlich architektonischer Beschreibungen neu untersucht wurden. Die Entstehungsgeschichte der Vergnügungsstadt ist in den Lebenserinnerungen Gabor Steiners, wöchentlich abgedruckt in der Illustrierten Wochenpost, in 12 Folgen vom November 1930 bis Januar 1931, nachzulesen.³

Sekundärquellen

Die in dieser Arbeit verwendeten Sekundärquellen bieten entweder Einblick in die Rezeption von Venedig in Wien oder beleuchten die Attraktion aus speziellen Blickwinkeln. *Venedig in Wien* kommt in der zwischen 1915 und 1922 entstandenen monumentalen Kriegssatire *Die letzten Tage der Menschheit* von Karl Kraus als Ausflugsziel vor.⁴ Ansonsten äußerte Karl Kraus sich in seiner Zeitschrift *Die Fackel* vorwiegend negativ über das Etablissement.⁵ Diversen Groschenromanen der Zeit diente *Venedig in Wien* als Hintergrund. Peter Altenberg beschrieb das wienerische Venedig in *Wie ich es sehe*, 1914.⁶ Hans Pemmer und Ninni Lackner behandelten *Venedig in Wien* 1935 in *Der Wiener Prater, einst und jetzt*.⁷ Barthel F. Sinhuber befasste sich mit dem „Venezianischen Wien“ in seiner 1993 erschienenen Geschichte des Praters *Unter dem Riesenrad, eine Spazierfahrt durch die Geschichte*, in der er die Vergnügungsstadt als Attraktion beschreibt und auf den „stimmungsvollen Gleichklang zwischen Wien und Venedig“ hinweist.⁸ Im Jahr 1996 erschien mit *Venedig in Wien, Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende*, von Norbert Rubey und Peter Schönwald das ausführlichste und einzige ausschließlich der Vergnügungsstadt gewidmete Werk.⁹ Ausgehend von der Familiengeschichte des Unternehmers Gabor Steiner wird *Venedig in Wien* aus der Sicht der Musikwissenschaft beleuchtet und als Aufführungsort von Operetten und als Unterhaltungsetablisement dargestellt. Im selben Jahr verfasste Markus Kristan

³ Gabor Steiner, „Als Wien frohe Feste feierte. Gründung und Glanzzeit der Vergnügungsstadt Venedig in Wien. Lebenserinnerungen des Gabor Steiner“ in: *Illustrierte Wochenpost*, 14.11.1930 bis 30.1.1931.

⁴ „Was fängt man mit dem angebrochenen Abend an?“ „Venedig soll offen sein.“ „Also schön, steig ma in eine Bk und fahr ma nach Venedig.“ Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. Tragödie in 5 Akten mit Vorspiel und Epilog. (1915 – 1922). Kapitel 2, Vorspiel, 1. Szene. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-letzten-tage-der-menschheit-4688/2>, (01.06.2016).

⁵ „Wer wäre des stillen Lagunenglücks mit Spülwasser und billigem Parfum nicht endlich überdrüssig geworden, dieser Sänger, die unter dem Vorwande, dass Neapel so schön sei, unendliches Trinkgeld verlangen, dieses Stammpublicums von Zuhältern und Jobbern, das hier – o bella Napoli!- im Gassenhauertakt seine Sommernächte todtschlägt, dieser Atmosphäre von geheuchelter italienischer Glut und wirklich verschuldeter Crida?“ Karl Kraus, *Die Fackel* Nr.9, Wien Ende Juni 1899, S.18.

⁶ Peter Altenberg, „Venedig in Wien“ in: *Wie ich es sehe, Frau Fabrikdirektor von H.*, Prosa, Berlin 1914, S. 79-83. <http://www.zeno.org/nid/20004405129>, (01.06.2016).

⁷ Hans Pemmer und Ninni Lackner, *Der Wiener Prater einst und jetzt (Nobel- und Wurstelprater)*, Leipzig, Wien 1935.

⁸ Barthel F. Sinhuber, *Zu Besuch im alten Prater. Eine Spazierfahrt durch die Geschichte*. Wien, München 1993. S. 137 – 140.

⁹ Norbert Rubey, Peter Schönwald, *Venedig in Wien, Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende*, Wien 1996.

eine Monographie des Architekten Oskar Marmorek. *Oskar Marmorek, Architekt und Zionist*¹⁰ umfasst in erster Linie das architektonische Oeuvre Marmoreks im Kontext seines Engagements in der Zionistischen Bewegung. Die Monographie, in der *Venedig in Wien* eines der zahlreichen Projekte im umfangreichen Werk Marmoreks darstellt, gibt durch das sorgfältig recherchierte berufliche und private Umfeld des Architekten Einblick in dessen Persönlichkeit. In Marcello La Speranzas *Prater-Kaleidoskop* ist *Venedig in Wien* eine von vielen Sehenswürdigkeiten.¹¹ Regina Busch führte im von Heidemarie Uhl herausgegebenen Buch *Kultur-Urbanität-Moderne, Differenzierung der Moderne in Zentraleuropa um 1900*, Arnold Schönbergs *Pierrot Lunaire* auf den Besuch des Komponisten im wienerischen Venedig zurück.¹² Im Jahr 2006 gab Ursula Storch mit *Die Welt in Reichweite. Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert* (vorerst als Katalog im Rahmen einer Ausstellung im Wien Museum verfasst und später in Buchform erschienen) Einblick in die Welt der Reiseillusionen. Nebst literarischen Reisen im Kopf, Panoramen und Dioramen, Reiseillusionen durch magisches Licht, imaginären räumlichen Reisen, Ausstellungen und Völkerschauern wird im Kapitel Vergnügungsparks *Venedig in Wien* als Reise vor Ort vorgestellt.¹³ Im selben Jahr erwähnte Dörte Kuhlmann *Venedig in Wien* in einem Beitrag zur Stadtentwicklung in *The art of the City, from Camillo Sitte to today*, unter dem Titel „The City of the Future“ als Vorläufer von Las Vegas.¹⁴ Doris Grossi beschrieb die Attraktion unter dem Titel „Venedig in Wien. Ein Unternehmer baut eine Stadt zum Vergnügen“ im 2009 von Josef Ehmer und Karl Ille herausgegebenen Abhandlung *Italienische Anteile am multikulturellen Wien* als Beispiel italienischer Einflüsse auf Wien¹⁵, und Ingeborg Haas widmete der Vergnügungsstadt in ihrem Fotoband über den Prater einige Seiten Bildmaterial.¹⁶ Andreas Nierhaus erwähnte *Venedig in Wien* in *Kreuzenstein, die mittelalterliche Burg als Konstruktion der Moderne*,¹⁷ und verwies auf die Parallelen zwischen der im 19. Jahrhundert im Zuge des Historismus und der Neoromantik entstandenen Burgen mit den Themenparks der Zeit. Ines Weizman bezieht sich in „Architectural Doppelgängers“, einem Text zur Frage des Copyrights in der Architektur auf *Venedig in Wien* als Kopie.¹⁸ Im Katalog zur Jubiläumsausstellung zur 250-Jahrfeier des Wiener Praters im Wien Museum sowie im gleichzeitig erschienenen Buch von Ursula Storch, *Im Reich der Illusionen, der Wiener Prater, wie er war*, ist *Venedig in Wien* „Die perfekte Illusion“.¹⁹

¹⁰ Markus Kristan, *Oskar Marmorek, 1863 – 1909, Architekt und Zionist*, Wien, Köln, Weimar 1996.

¹¹ Marcello La Speranza, *Prater-Kaleidoskop*, Eine fotohistorische Berg- und Talfahrt durch den Wiener Wurstelprater, Wien 1997.

¹² Regina Busch: „Venedig in Wien. Schönbergs Pierrot im Prater“. In Heidemarie Uhl (Hrsg.), *Kultur-Urbanität-Moderne. Differenzierung der Moderne in Zentraleuropa um 1900*, Wien 1999. S. 351.

¹³ Ursula Storch, *Die Welt in Reichweite*, Wien 2009.

¹⁴ Dörte Kuhlmann, „The City of the Future“, in: *The Art of the City, from Camillo Sitte to today*, Datutop, Vanmala 2006

¹⁵ Josef Ehmer, und Karl Ille (Hrsg): *Italienische Anteile am multikulturellen Wien*, Querschnitte 27, Wien 2009.

¹⁶ Ingeborg Haas, *Der Wiener Prater*, in der Reihe Archivbilder, Erfurt 2010.

¹⁷ Andreas Nierhaus, *Kreuzenstein, Die mittelalterliche Burg als Konstruktion der Moderne*, Wien, Köln, Weimar 2014.

¹⁸ Ines Weizman, „Architectural Doppelgängers“, in *AA files 65*, Architectural Association, London 2012.

¹⁹ Ursula Storch (Hrsg.), *In den Prater! Wiener Vergnügungen seit 1766*, Katalog zur Ausstellung, 10. März bis 21. August 2016, Wien Museum, Wien 2016.

Ephemeres, Inszenierung und Moderne

Die vorliegende Arbeit befasst sich in zuerst mit dem Ephemeren in seinen unterschiedlichen architektonischen Erscheinungsformen, anschließend mit der Inszenierung in der Architektur, um schließlich über die Inszenierung des Ephemeren zum Fallbeispiel *Venedig in Wien* und dessen Interpretation der Inszenierung des Ephemeren als Spielfeld der Moderne zu gelangen. Ephemeres in der Architektur wurde bisher entweder nur indirekt als Gegenstück zum Dauerhaften oder in Form von zeitlich begrenzten Bauten oder ephemeren Kunstinstallationen thematisiert. Der Bezug des Ephemeren zur Moderne ließe sich vorerst in den Bereichen der Philosophie und Kunst nachweisen. Das Ephemere als ein Bestandteil der Moderne fand erst später Eingang in die Themenkreise rund um den gebauten Raum. Der Begriff der Inszenierung wurde aus den Bereichen des Theaters, der Werbung und der Freizeitindustrie als inszenierter Raum in die Begrifflichkeit der Architektur übertragen und wird in den unterschiedlichsten Zusammenhängen, Aufgabenstellungen und Maßstäben des architektonischen Entwurfs, von Landschaftsarchitektur über Städtebau bis in den Wohnbereich, vom Situationsplan bis zur Gestaltung eines Innenraums verwendet. Einige für die vorliegende Arbeit relevante Werke zu den einzelnen Themen oder deren Kombination sollen hier vorab genannt sein. Vittorio Magnago Lampugnani's Behauptung einer *Modernität des Dauerhaften* liefert ein Gegenargument zum Flüchtigen und Kurzlebigen und kann gleichzeitig als Beitrag zur Thematik des Ephemeren und als Annäherung an die Frage der Modernität des Ephemeren in der Architektur gelesen werden.²⁰ Lampugnani's Forderung nach einer Rückkehr zur Schwere ist der Aufruf zu einer Architektur der Dauerhaftigkeit über die Wiederentdeckung der klassischen Grundsätze der Antike. Vitruv stützte seine Theorie *De Architectura libri decem* auf die drei Begriffe *firmitas* (Festigkeit), *utilitas* (Nutzen) und *venustas* (Anmut).²¹ Losgelöst vom Diktat der Dauerhaftigkeit und im Sinne einer Entwicklung betrachtet, ergeben die vitruvianischen Grundsätze den Aufbau eines Wertsystems.²² Alberti reihte in der Wichtigkeit der Gebäude die Sakralbauten an erster Stelle und maß deren Schmuck besondere Bedeutung zu.²³ Aristoteles fügte dem Gedanken des vollendet Schönen den Zusatz der Generationenverantwortung bei und begründete damit das Konzept der Nachhaltigkeit.²⁴ Ulrich

²⁰ Vittorio Magnago Lampugnani, *Die Modernität des Dauerhaften. Essay zu Stadt, Architektur und Design*, (1995), Berlin 2011.

²¹ „Diese Bauten müssen aber so ausgeführt werden, dass dabei Festigkeit, Zweckmäßigkeit und Schönheit Rechnung getragen wird.“ Vitruv, *Zehn Bücher über die Architektur, De Architectura libri decem*, (1865), Wiesbaden 2015. S. 37.

²² „Schon Alberti hat in seinem *De Re aedificatoria* (1450) die vitruvianischen Kategorien von „Firmitas“, „Utilitas“ und „Venustas“ nicht nebeneinander gesetzt sondern sie mit einer Evolutionsvorstellung verknüpft, der gemäß sich Architektur - wie die Gesellschaft überhaupt - im Blick auf den erwünschten Fortschritt von den rein notwendigen und absolut unabdingbaren zu den nützlichen und schließlich auch zu den angenehmen und schönen Aufgaben hinwandte.“ Werner Oechslin, Anja Buschov, *Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler*, Stuttgart 1984, S. 19.

²³ „Jetzt ziehe ich aber jene Einteilung vor, die hauptsächlich der Anmut und dem Schmuck der Gebäude Genüge tut als deren Zweckmäßigkeit und Festigkeit.“ Leon Battista Alberti, *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Heuer, Darmstadt 1991, S. 341.

²⁴ „Denn bekanntlich genügt das oberste Gut für sich allein. Den Begriff „für sich allein genügend“ wenden wir aber nicht an auf das von allen Bindungen gelöste Ich, auf das Ich-beschränkte Leben, sondern auf das Leben in der Verflochtenheit mit Eltern, Kindern, der Frau, überhaupt den Freunden und Mitbürgern; denn der Mensch ist von Natur bestimmt für die Gemeinschaft.“ Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, Stuttgart 2003, Buch I, Kapitel 5, S.15.

Grober stellte in seiner *Entdeckung der Nachhaltigkeit* fest, dass das englische *sustainability* (vom lateinischen *sub-tenere*) eher auf die räumliche Ebene der Tragfähigkeit verweist, während das deutsche Nach-halten auf ein zeitliches oder in die Zukunft gerichtetes Fortbestehen hindeutet.²⁵ Ein Gebäude müsste beiden Vorstellungen genügen und auf Grund seiner Haltbarkeit eine gewisse, der jeweiligen Nutzung dienliche Zeitspanne überdauern können. Mit Nachhaltigkeit in der Architektur wäre dann nicht zwingend Dauerhaftigkeit gemeint, sondern eher Angemessenheit. Grober sah das Konzept der Nachhaltigkeit denn auch nicht als ein starres System, sondern vielmehr als eine Möglichkeit der Verwandlung. Auf Verwandlung zielen auch Rilkes *Sonette an Orpheus* und Ovids *Metamorphosen*, die sich, wenn man das Ephemere als den Wandel deutet, als eine literarische Interpretation des Themas lesen.²⁶ In *Lernen von Las Vegas* setzen sich die amerikanischen Architekten Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour mit der kurzlebigen Architektur der Unterhaltungsindustrie auseinander.²⁷ *Lernen von Las Vegas* ist jedoch mehr als ein „provokierendes Loblied auf die Reklame-Architektur der Amüsierstadt im Westen Amerikas.“²⁸ Die Beschreibung der amerikanischen Trivialarchitektur kann als „symptomatischer Ausdruck der architektonischen Kultur der späten sechziger und siebziger Jahre“ verstanden werden,²⁹ „als rhetorischer Befreiungsschlag gleichsam aus der Sackgasse eines sich nur mehr selbst reproduzierenden Modernismus, dessen Ermüdungserscheinungen offensichtlich geworden waren“³⁰ oder aber als ein noch heute gültiges „Lehrstück in Sachen Kognition und Repräsentation der Stadt.“³¹ Venturi setzt dem utopischen Idealismus der Moderne einen pragmatischen Realismus entgegen, der im Respekt vor den gewachsenen Strukturen der Stadt mit den theoretischen Prämissen der heutigen Denkmalpflege vergleichbar ist. Die Forderung nach einem unvoreingenommenen Blick setzt visuelle Kognition vor intellektuelle Interpretation.³² Den Blick zu schärfen für das Normale, Banale und Triviale, für das Vergängliche, Flüchtige und Unbedeutende, heißt Vorurteile zu überwinden, offen zu sein gegenüber einem gebauten Umfeld,

²⁵ Ulrich Grober, *Die Entdeckung der Nachhaltigkeit, Kulturgeschichte eines Begriffs*, München 2013, S. 19 und 20.

²⁶ Rainer Maria Rilke, *Sonette an Orpheus*, Insel-Bücherei Nr. 115, Frankfurt am Main 1959 und Publius Ovidius Naso, *Metamorphosen*, München, 1952

²⁷ Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour: *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*. (englische Originalausgabe 1978) Bauwelt Fundamente 53, Basel 2014.

²⁸ „Gemischte Gefühle“ In: *Der Spiegel*, 41/1979. 08.10.1979. <http://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/39868640>, (01.06.2016).

²⁹ Martino Stierli: „Lernen von Las Vegas heißt bauen lernen.“ In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 15.1.2005, Nr.12/ S. 37.

https://eikones.ch/fileadmin/documents/ext/publication/Von_Las_Vegas_lernen_heisst_bauen_lernen/von_las_vegas_lernen_heisst_ba_large.pdf, (01.06.2016).

³⁰ Ibid., S. 37.

³¹ Ibid., S.37.

³² „Die Absage an urbanistische Idealkonzeptionen zugunsten eines Plädoyers für den Status quo bedingt einen Respekt vor den gewachsenen Verhältnissen, der den theoretischen Prämissen der (europäischen) Denkmalpflege durchaus vergleichbar ist. Die Grundlage dazu bildet die Forderung nach einem unvoreingenommenen Blick, den Venturi und Scott Brown bei ihren Kollegen wie bei sich selbst reklamieren: Um die Mechanismen zu begreifen, die zum Strip, seiner Form und seiner Funktion geführt haben, reicht es nicht, ihn einfach als direktes Resultat kapitalistischer Begehrlichkeiten zu verurteilen. Statt dessen setzt der Wille zum „Lernen“ eine prinzipiell neutrale Haltung voraus, die dem moralischen Urteil die wertungsfreie Wahrnehmung vorangehen läßt - visuelle Kognition vor intellektueller Interpretation also.“ Ibid., S.37.

das gemeinhin nicht als Architektur verstanden wird. *Lernen von Las Vegas* ist der Ausdruck eines Architekturverständnisses, das die unmittelbare Wahrnehmung in den Vordergrund stellt, und kann als Plädoyer für das Vielschichtige und Widersprüchliche in der Architektur gelesen werden - oder aber auch einfach als eine Aufforderung zum Sehen. *Lernen von Las Vegas* ist für die Untersuchung von *Venedig in Wien* insofern bedeutend, als dass Venturi erstens die Unterhaltungsindustrie im Kontext der Architekturtheorie bespricht und zweitens das Flüchtige mit dem Begriff der Modernität verbindet. Lernen von Las Vegas heißt sehen lernen. Werner Oechslin beschreibt zeitlich begrenzte Bauten in *Festarchitektur, der Architekt als Inszenierungskünstler*³³ und bringt mit dem Titel gleichsam das Ephemere mit der Inszenierung in Verbindung. Temporäre Ausstellungsarchitektur wird unter anderem in Karlheinz Roschitz' *Wiener Weltausstellung 1873* thematisiert oder in *Smart Exports* von Ulrike Felber, Elke Krasny und Christian Rapp.³⁴ Ephemeres kann sich auch in Form von Lichtspektakel, Projektion und Bild manifestieren und den architektonischen Raum kurzfristig verändern. Carmen Rist-Stadelmann zeigt in ihrer Dissertation das Ephemere als *Ephemere Kunst im musealen Spannungsfeld von Kunst und Architektur am Beispiel des Kunsthauses Bregenz*.³⁵ Das Ephemere bleibt zwar auf die künstlerische Gestaltung der Gebäudehülle durch unterschiedliche Lichtinstallationen beschränkt und hat keinerlei Konsequenzen für das Innere des Gebäudes, beeinflusst jedoch den atmosphärischen Raum maßgebend. Der Schwerpunkt der Abhandlung liegt denn auch im ephemeren Zusammenspiel von Fassade als einem architektonischen Bauteil und künstlerischer Interaktion. Thematisiert wird dabei nicht nur das Ephemere im architektonischen Raum, sondern auch die Wahrnehmung eines Gebäudes, das in seiner Funktion als Kunstmuseum gewissermaßen der Kunst als Hülle dient und durch eben diese Hülle selbst zum Kunstwerk wird. Eine weitere Erscheinungsform des Ephemeren kann, wie in der Folge beschrieben wird, mit der Nachahmung im Sinne einer Wiederholung des Originals bestimmt werden. Zur für diese Thematik sinnvollen Unterscheidung von Typus und Modell dienen unter anderem Quatremère de Quincys Ausführungen zur Imitation.³⁶

Das Thema der Inszenierung wird in erster Linie im Bereich der Theaterwissenschaften abgehandelt, spielt aber auch in der Kunstphilosophie und in den Medienwissenschaften in neuerer Zeit vermehrt eine Rolle. Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* kann als Standardwerk zum Thema des performativen Raumes gelten, Jens Roselt baut in seiner *Phänomenologie des*

³³ Werner Oechslin, Anja Buschov, *Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler*, Stuttgart 1984.

³⁴ Karlheinz Roschitz, *Wiener Weltausstellung 1873*, Wien, München 1989 und Ulrike Felber, Ulrike, Elke Krasny, , Christian Rapp, *Smart Exports, Österreich auf den Weltausstellungen von 1851 – 2000*, Wien 2000.

³⁵ Carmen Rist-Stadelmann, *Ephemere Kunst im musealen Spannungsfeld von Kunst und Architektur – am Beispiel des Kunsthauses Bregenz*, Dissertation, Technische Universität Wien, Fakultät für Architektur und Raumplanung, Betreuung, Begutachtung): Sabine Plakolm-Forsthuber, Dörte Kuhlmann; Institut für Kunstgeschichte, Bauforschung und Denkmalpflege, 2015; Rigorosum: 12.11.2015. Wien 2015.

³⁶ Quatremère de Quincy, Antoine: *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, par M. Quatremère de Quincy. 1823. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k717597/f4.table> (01.06.2016).

Theaters darauf auf und Martin Seel ergänzt die Thematik mit seiner *Ästhetik des Erscheinens* von Seiten der Philosophie.³⁷ Josef Früchtel und Jörg Zimmermann fassen in der von ihnen herausgegebenen *Ästhetik der Inszenierung* die Dimensionen eines künstlerischen und gesellschaftlichen Phänomens über unterschiedliche Texte zusammen.³⁸ Verschiedene Werke der Kunstphilosophie wie zum Beispiel Arthur Coleman Dantos *Verklärung des Gewöhnlichen* können als Beitrag zum Thema der Inszenierung im Sinne der Vermittlung von Kunst hinzugefügt werden.³⁹ Bernhard Langer thematisiert in seiner Dissertation über *Authentizität und Inszenierung, zur sinnlichen Gegenwart von Architektur und deren Vermittlung*⁴⁰ die beiden Begriffe Inszenierung und Authentizität als das Verhältnis von unverstellter Gegenwart und dem auf vielfache Weise vermittelten Verständnis von Architektur. Langer geht den beiden Polen in der Erfahrung von Präsenz in der Architektur nach und stellt der vermeintlich unmittelbaren, unverstellten Präsenz mit dem Begriff der Authentizität deren mediale Vermittlung in Form der Inszenierung gegenüber. Gemäß Langer impliziert Architektur, die schon allein aufgrund ihrer materiellen Dimension durch eine besondere Art von körperhafter Präsenz gekennzeichnet ist, immer auch Formen der Inszenierung, die als Demarkation von Präsenz, sozusagen als Parergon, konstitutiv in das Ergon mit eingehen. Norman Klein behandelt den inszenierten Raum in *The Vatican to Vegas, a history of special effects* vom Barock bis heute als eine Reihe von „Spezialeffekten“.⁴¹ Florian Nelle beschreibt inszenierte Räume in *Künstliche Paradiese, vom Barocktheater zum Filmpalast* als reale Utopien und flüchtige Paradiese und bringt damit auch das Ephemere ins Spiel⁴², und Jan-Erik Steinkrüger befasst sich in *Thematisierte Welten. Über Darstellungspraxen in Zoologischen Gärten und Vergnügungsparks* aus historisch-geografischer Sicht mit der Inszenierung im zeitlich und räumlich beschränkten Park.⁴³ Michel Foucaults *Heterotopien* können als eine Form der räumlichen Inszenierung interpretiert und von der Raumkonstellation des Gartens auf den begehbaren Park und weiter auf den Themenpark übertragen werden.⁴⁴ Der Themenpark wiederum ist in seiner Wirkung vergleichbar mit dem Gesamtkunstwerk im Sinne Richard Wagners.⁴⁵ Wenn inszenierter Raum als Vorstellungsraum verstanden werden kann, gibt Hans Vaihingers Abhandlung zum Thema Fiktion die *Philosophie*

³⁷ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, München 2008 und Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, (2000), München, Wien 2003.

³⁸ Josef Früchtel, Jörg Zimmermann (Hrsg.), *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. (2001), hier 5. Auflage, Frankfurt am Main 2013.

³⁹ Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, eine Philosophie der Kunst, Frankfurt am Main 1991.

⁴⁰ Bernhard Langer, *Authentizität und Inszenierung zur sinnlichen Gegenwart von Architektur und deren Vermittlung*, Dissertation, Technische Universität Wien, Fakultät für Architektur und Raumplanung, Betreuung, Begutachtung: Dörte Kuhlmann, Richard Heinrich; E259.4 Architekturtheorie, 2014; Rigorosum: 22.10.2014. Wien 2014

⁴¹ Norman Klein, *From Vatican to Vegas, a history of special effects*, New York 2004.

⁴² Florian Nelle, *Künstliche Paradiese, vom Barocktheater zum Filmpalast*, Film-Medium-Diskurs. Band 13, Würzburg 2005.

⁴³ Jan-Erik Steinkrüger, *Thematisierte Welten: Über Darstellungspraxen in Zoologischen Gärten und Vergnügungsparks*, Bielefeld 2013.

⁴⁴ Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper*. Zwei Radiovorträge, Berlin 2013.

⁴⁵ Richard Wagner, „Das Kunstwerk der Zukunft“ in: *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Julius Kapp, Zehnter Band, Grundlegende theoretische Schriften 1, Leipzig 1914.

des *Als Ob* Aufschluss über mögliche Verbindungen zwischen Vorstellung und Raum und schafft einen Zeitbezug zur Jahrhundertwende.⁴⁶ Zur Inszenierung des Ephemeren in ihren unterschiedlichen künstlerischen Erscheinungsformen bieten Elisabeth Bronfen mit *Nur über meine Leiche, Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, und Phillip Ariès mit *Geschichte des Todes* einen Einblick in die Bedeutung von Vanitas Symbolen und Allegorien der Vergänglichkeit.⁴⁷ Lessings *Laokoon* zeigt in der Diskussion von Raumkunst und Zeitkunst eine Auseinandersetzung mit dem sich wandelnden Kunstverständnis der Moderne.⁴⁸ Ausgehend von den unterschiedlichen Darstellungen einer Architektur der Moderne bei Siegfried Giedion, Marshall Berman oder Hilde Heynen sollen für eine Untersuchung des Ephemeren als Ausdruck der Moderne Werke aus der Zeit um die Jahrhundertwende hinzugezogen werden.⁴⁹ Anhand von Hermann Bahr,⁵⁰ Charles Baudelaire⁵¹ und Walter Benjamin⁵² kann der Begriff der Moderne in seiner programmatischen und transitorischen Bedeutung untersucht und schließlich zu ephemerer Architektur im Allgemeinen und zu *Venedig in Wien* im Besonderen in Beziehung gesetzt werden.

Wenn Adolf Loos 1908 in „Ornament und Verbrechen“ schrieb, das Ornament hänge nicht mehr organisch mit dem Leben zusammen und sei somit nicht Ausdruck unserer Kultur, so war diese Aussage mehr als eine Kritik an den dekorativen Auswüchsen des Jugendstils: „Das Ornament, das heute geschaffen wird, hat keinen Zusammenhang mit uns, hat keine menschlichen Zusammenhänge, keinen Zusammenhang mit der Weltordnung.“⁵³ Er sah schöpferische Tätigkeit im weitesten Sinn als Ausdruck der kulturellen Entwicklungsstufe einer Gesellschaft. Anhand des Ornamentes zeigte er auf, dass ein Produkt, wenn es nicht der jeweiligen Kultur entspricht, eine Rückständigkeit darstellt. Architektur ist gemäß Adolf Loos die Manifestation von Ideen in der materiellen Welt und spiegelt eine Geisteshaltung wieder. *Venedig in Wien* kann als die ephemere Materialisierung einer Idee oder als die Materialisierung der Idee des Ephemeren und in diesem Sinne als der Ausdruck einer neuen Zeit verstanden werden.

⁴⁶ Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob*, (1878), nach der Originalausgabe von 1924, Leipzig 2014.

⁴⁷ Elisabeth Bronfen, *Nur über ihre Leiche, Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, (1992), München 1994 und Phillip Ariès, *Geschichte des Todes*, München 2009.

⁴⁸ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon*, Stuttgart 1964.

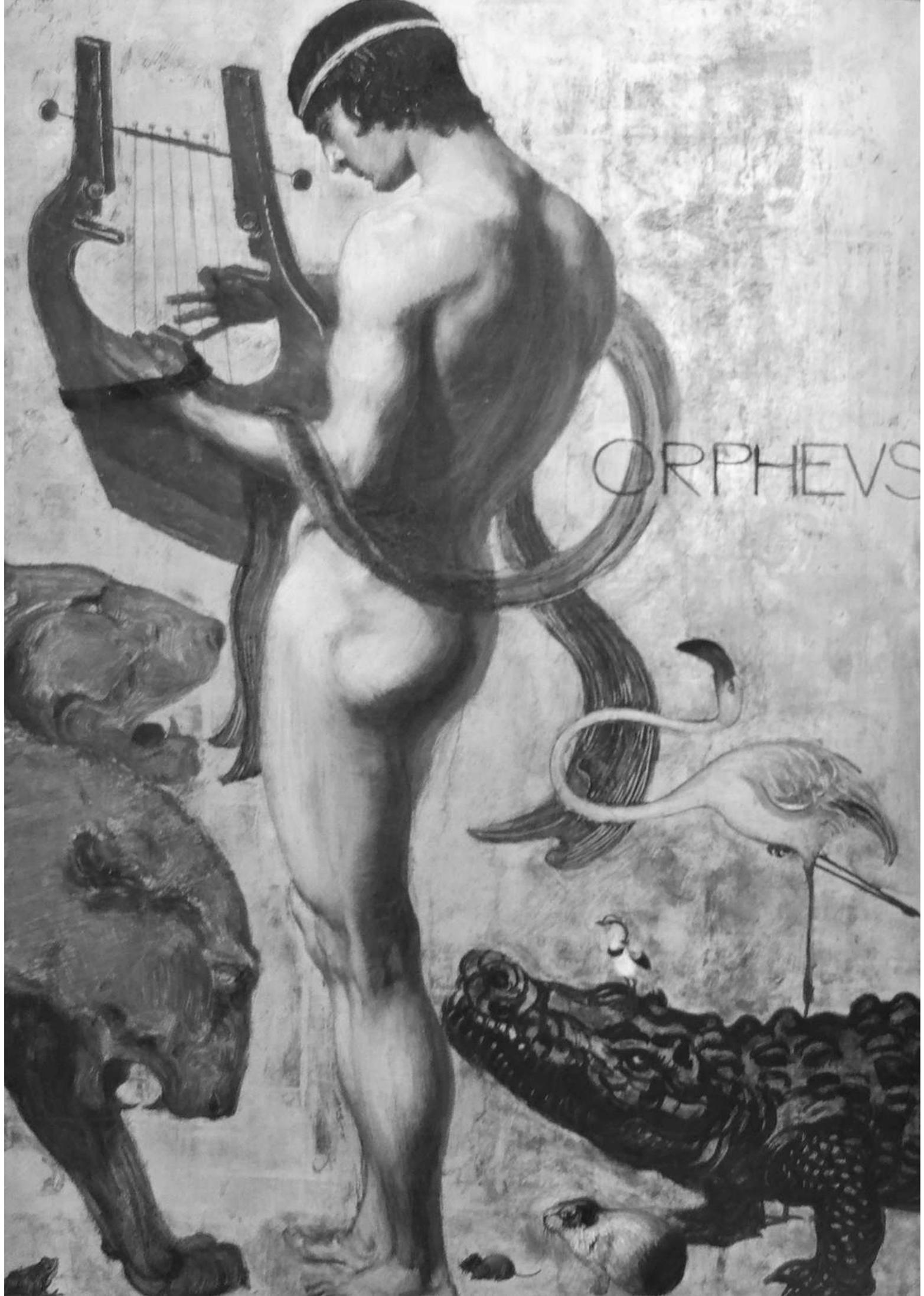
⁴⁹ Siegfried Giedion, *Raum, Zeit, Architektur*, Zürich und München 1984, Marshall Berman, *All that is solid melts into air, the experience of modernity*, Harmondsworth, Middlesex 1988 und Hilde Heynen, *Architecture and Modernity. A Critique*, Cambridge, London 1999.

⁵⁰ Hermann Bahr, „Die Moderne“ Wien 1890, http://www.uni-duisburg-essen.de/lyriktheorie/texte/1890_bahr.html (01.06.2016)

⁵¹ Charles Baudelaire, „La modernité“ in: *Le peintre de la vie moderne*, 1863, http://www.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf (01.06.2016).

⁵² Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt 1982, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart 2011 und „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Illuminationen, ausgewählte Schriften I. (1920-1940)* <http://www.textlog.de/benjamin-begriff-geschichte.html>. (01.06.2016.)

⁵³ Adolf Loos: „Ornament und Verbrechen“ (1908), in: *Gesammelte Schriften*, Herausgegeben von Adolf Opel, Wien 2010, S. 363 – 373.



ORPHEVS

Wolle die Wandlung. O sei für die Flamme begeistert,
drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlungen prunkt;
jener entwerfende Geist, welcher das Irdische meistert,
liebt in dem Schwung der Figur nichts wie den wendenden Punkt.

Was sich ins Bleiben verschließt, schon ist's das Erstarre;
wähnt es sich sicher im Schutz des unscheinbaren Grau's?
Warte, ein Härtestes warnt aus der Ferne das Harte.
Wehe -: abwesender Hammer holt aus!

Wer sich als Quelle ergießt, den erkennt die Erkennung;
und sie führt ihn entzückt durch das heiter Geschaffne,
das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt.

Jeder glückliche Raum ist Kind oder Enkel von Trennung,
den sie stauend durchgehn. Und die verwandelte Daphne
will, seit sie lorbeern fühlt, dass du dich wandelst in Wind.

Rainer Maria Rilke⁵⁴

2. Ästhetik des Ephemeren

2.1. Ephemera

Der wendende Punkt

Ephemer „ἐφήμερος“ ist das griechische Wort für etwas, was einen Tag dauert. Das Präfix „epi“ umfasst die Bedeutungen „darauf, darüber, hinzu, gegen, nach, bei, an, während, bis zu“. „Hemära“ heißt „Tag“, aber auch „Zeit“ und allgemein „Leben“. Die Beispiele, die das Wörterbuch zur Übersetzung anbietet, sind Hinweise auf die Interpretierbarkeit des Ausdrucks. Ephemer kann ein punktuellere Ereignis sein, das nur genau an einem einzigen Tag stattfindet. Ephemer kann etwas Vorübergehendes sein, das an einem Tag zerrinnt (zum Beispiel das Glück) oder etwas, das seine Wirkung an einem einzigen Tag entfaltet (zum Beispiel ein starkes Gift) und so durchaus auch eine andauernde Wirkung zeigen kann (in diesem Fall den Tod). Ephemer kann aber auch täglich bedeuten und verweist mit der Wiederholbarkeit auf eine Ausbreitung in der Zeit.⁵⁵

Der Begriff des Ephemeren ist ebenso so flüchtig wie das, was er bezeichnet. Um das Ephemere in seiner Bedeutung zu fassen, ist es hilfreich, sinnverwandte Ausdrucksformen und ihre jeweilige Umkehrung als Begriffspaare zu vergleichen. Die auf Zeitlichkeit ausgerichteten Begriffe wie kurzlebig, zeitlich begrenzt, vorübergehend, endlich und vergänglich stehen den Begriffen langlebig, zeitlich unbegrenzt, bleibend, unendlich und ewig gegenüber, und die auf Inhalt zielenden Begriffe wie belanglos, nebensächlich, wertlos, uninteressant und nichtig den

⁵⁴ Rainer Maria Rilke, *Die Sonette an Orpheus, Zweiter Teil, XII*, Frankfurt am Main 1959, S. 44.

⁵⁵ „Ephemeros, os, on: Adj. I. d'un jour. 1. Qui dure un jour (fièvre). 2. Qui agit le jour même (poison). 3. Qui ne dure qu'un jour, éphémère, en parlant de choses (fortune, bonheur, corps et biens); en parlant de personnes. Ephemeroi, créatures d'un jour. II. de chaque jour, quotidien.“ Anatole Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Orléans 1894, S. 869.

Eigenschaften bedeutsam, beachtlich, wertvoll, interessant und wichtig. Die Begriffe, die man dem Ephemeren als Gegenstück zuordnen kann, sind entweder ungegenständlich und ideell oder unscharf und mehrdeutig. Unendlichkeit und Ewigkeit sind Vorstellungen, die das menschliche Denkvermögen übersteigen. Sie sind Hilfskonstruktionen, die nur in der Abstraktion Bestand haben.⁵⁶ Mit Unendlichkeit verbindet sich die Vorstellung des unendlich Großen, dessen Gegenstück das unendlich Kleine ist. Der Begriff der Unendlichkeit ist eine Fiktion.⁵⁷ Auch Wert und Wichtigkeit sind schwer zu bestimmende Eigenschaften. Um das Ungenaue der Bezeichnung zu umgehen, kann das Ephemere statt als das „Vergängliche“ als das „Vergehende“ bezeichnet werden. Dem Schwinden steht dann nicht mehr die Fiktion der Ewigkeit, sondern das erfahrbare Entstehen gegenüber, und die Dauer ist nicht das Gegenstück des Ephemeren, sondern der feste Rahmen einer Bewegung und deren Gegenbewegung, Werden und Vergehen. „Alles bewegt sich, und nichts steht still,“ soll Heraklit laut Platon gesagt haben.⁵⁸ Heraklit suchte die Antwort auf die Frage nach dem Sein nicht im Vorhandenen, sondern im sich Wandelnden. Was erhält sich, wenn alles schwindet? Was bleibt bestehen, wenn alles fließt? Platon stellt fest, dass, wenn Heraklit Recht hätte und sich wirklich alles verändern würde, es weder ein Erkennendes noch ein Erkanntes gäbe und dass folglich das, was in der Veränderung Bestand habe, die Erkenntnis selber sein müsse.⁵⁹ Das Fragen nach dem Sein führt nach Platon den Fragenden durch allen Wandel hindurch zu sich selbst zurück. Nicht als Gegenstand der Betrachtung, sondern als erkennendes Ich. Der Ursprung allen Wissenwollens wäre somit das eigentliche Sein. Rilke definiert das Sein gemäß Otto Friedrich Bollnow über die innere Notwendigkeit des Nichtseins.⁶⁰ Indem man nach dem Bleibenden suche, erkenne man vorerst das Schwindende. Als Hintergrund für seine Sonette an Orpheus dienen Rilke Ovids Metamorphosen. In einem „Carmen perpetuum“ beschreibt Ovid den

⁵⁶ „Der Begriff des Unendlichen zeigt sich als ein Hilfsbegriff, den das Denken zur Erleichterung seiner Operationen eingeführt hat, und der gerade durch seinen immanenten Widerspruch ein erfolgreiches Denken ermöglicht.“ Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob, System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*. Mit einem Anhang über Kant und Nietzsche. (1878), Leipzig 2014, S. 63.

⁵⁷ „Dieses wichtige Vorstellungsgebilde entsteht rein durch die Einbildungskraft und hat absolut keinen objektiven Wert.“ Ibid., S. 64.

⁵⁸ „Heraklit sagt doch, „alles bewegt sich und nichts steht still“, und indem er das Seiende mit dem Strömen eines Flusses vergleicht, sagt er, „du kannst nicht zweimal in denselben Fluss steigen.“ Platon, *Kratylos*, Stuttgart 2014, S.71.

⁵⁹ „Von Erkenntnis, Kratylos, kann wohl nicht die Rede sein, wenn sich alle Dinge verändern und nichts Bestand hat. Wenn freilich eben dieses, nämlich die Erkenntnis, sich darin nicht veränderte, Erkenntnis zu sein, so würde die Erkenntnis Bestand haben und wäre somit erst Erkenntnis. Wenn sich aber auch die Form der Erkenntnis selbst veränderte, so würde sie sich augenblicklich in eine andere Form von Erkenntnis verwandeln und wäre nicht mehr Erkenntnis. Wenn sie sich aber fortwährend veränderte, so wäre es mit der Erkenntnis ein für allemal vorbei; die Konsequenz daraus wäre, dass es weder ein Erkennendes noch ein Erkanntes gäbe. Gibt es dagegen immer ein Erkennendes und einen Gegenstand, auf den es sich bezieht, und gibt es immer das Schöne und Gute und jede Art des Seienden, so hat das, wovon wir eben sprachen, offenbar keinerlei Ähnlichkeit mit dem Strömen und mit der Bewegung.“ Ibid., S. 209 und 211.

⁶⁰ „Als Frage nach dem Sein ist die Deutung des menschlichen Lebens von vornherein in eine ganz bestimmte Ebene hineingestellt: Man fragt nach dem Sein als dem Festen, dem Bleibenden, in sich Beruhenden. Und indem man so fragt, weiß man von vornherein, dass menschliches Leben von sich aus keine Dauer hat, sondern schwindet und vergänglich ist.“ Otto Friedrich von Bollnow, „Das Bild vom Menschen in Rilkes *Sonetten an Orpheus*“, in: *Dichtung und Volkstum* 38, (1937), S. 340.

mythischen Verlauf der Menschheitsgeschichte von der Schöpfung bis in seine Zeit.⁶¹ Sowohl mit dem namensgebenden Titelhelden als auch mit zahlreichen anderen Elementen tauchen in Rilkes Sonetten Hinweise auf Ovids *Versepos* auf.⁶² Bollnow führt aus, dass für Rilke das menschliche Sein Bezug sei, Bezogenheit auf Andere und auf Anderes.⁶³ In der Wahrnehmung und Deutung des Bezugs manifestiere sich das Sein. Dem menschlichen Dasein stehe das Nichtsein gegenüber und aus dem Erleben der Nichtigkeit in seiner drohenden Leere werde das Sein zu einer Suche nach Halt im Haltlosen und zum bewussten sich Erheben über das Nichts. In Rilkes Sonette an Orpheus liege der Bezug jedoch nicht im Sein, sondern im Weg dorthin und finde seine Steigerung im „Überschreiten“ im Sinne der Transzendenz.⁶⁴ Das wahre Sein wäre demnach das darüber Hinausgehen. Das würde bedeuten, dass das Sein nichts Festes, in sich Geschlossenes wäre, sondern in jedem Augenblick nur das, was gerade überschritten wird. Es gäbe also gar kein Sein, sondern nur ein Werden und Entstehen im Überschreiten und schließlich ein Schwinden und Vergehen. Sich diesem Wandel anzuvertrauen heißt, auf festes Sein zu verzichten, heißt, nicht nur den Wechsel hinzunehmen, sondern ihn bewusst zu „wollen“, heißt, begeistert zu sein für die Flamme „drin sich ein Ding dir entzieht, das mit Verwandlung prunkt“. In jeder Form der Gestaltung findet sich „jener entwerfende Geist, der alles Irdische meistert“ und der Gestaltende „liebt in dem Schwung der Figur nichts als den wendenden Punkt“ Sei es in der Dichtung, im Tanz oder in der Architektur: „Der wendende Punkt“ beherrscht jede Form des Schaffens und kann sich sowohl auf die räumliche Bewegung des Tanzens⁶⁵ als auch allgemein auf das Umschlagen einer Bewegung in ihre Gegenbewegung beziehen. Der wendende Punkt bedeutet einen Moment der Schwebe zwischen zwei Bewegungen, in dem ein sich Sammeln und Besinnen möglich wird und Vergangenheit und Zukunft sich in Gegenwart vereinen. Der wendende Punkt ist jedoch kein Ruhepunkt. Stillstand schließt Verwandlung aus, und „was sich ins Bleiben verschließt, schon ist’s das Erstarrte.“⁶⁶ Im Innehalten droht Gefahr. „Und wähnt es sich sicher im Schutz des unscheinbaren Grau’s?“⁶⁷ Das Feste wird zerbrechlich in der Härte und „ein Härtestes warnt aus der Ferne das Harte.“⁶⁸ Das Gegenteil des Festen ist das Fließende, und für den Inbegriff des Fließenden, den Ursprung allen Lebens steht das Bild der Quelle. „Wer sich als Quelle ergießt, den

⁶¹ Die Metamorphosen beginnen mit der Entstehung der Welt aus dem Chaos und enden mit der Verwandlung Cäsars in einen Stern. In fünfzehn Büchern und über zwölftausend in Hexametern gefassten Versen finden über zweihundertfünfzig Verwandlungen statt. Ovid, *Metamorphosen*, München 1952.

⁶² *Ibid.*, Orpheus, Liber X, Verse 1-77, S. 359 – 363.

⁶³ „Das „Sein“ des Menschen liegt im Bezogensein auf etwas anderes.“ Bollnow 1937, S. 341.

⁶⁴ „Das Sein liegt nicht in Ihnen selbst, auch nicht im größeren Ganzen, das sie zusammen bilden, sondern liegt einzig im Weg, den sie zusammen „meinen“. Damit berührt sich, was hier als Bezug angesprochen ist, mit dem, was die Philosophie als „Intentionalität“ zu fassen gesucht hat, denn „intendere“ heißt ja „meinen. Das „meinen“ im „Reinen Bezug“ aber verschärft sich zum „überschreiten“ alles im Eigenwesen beharrenden Seins. [...] Damit wir die Intentionalität zur „Transzendenz“ – in dem Sinn, wie dieser Begriff in der neueren Philosophie gebraucht wird, wo es nicht eine Form der Erkenntnis, sondern eine Form des Seins des Menschen selbst bedeutet.“ Bollnow 1937, S. 341.

⁶⁵ Rilke widmete seine Sonette an Orpheus der jungen Tänzerin Wera Ouckama Knoop (1900-1919). Wera starb an Leukämie, wie Rilke selber, sieben Jahre später, im Dezember 1926.

⁶⁶ Rilke 1959, *Die Sonette an Orpheus, Zweiter Teil, XII*, S. 44.

⁶⁷ *Ibid.*, S. 44.

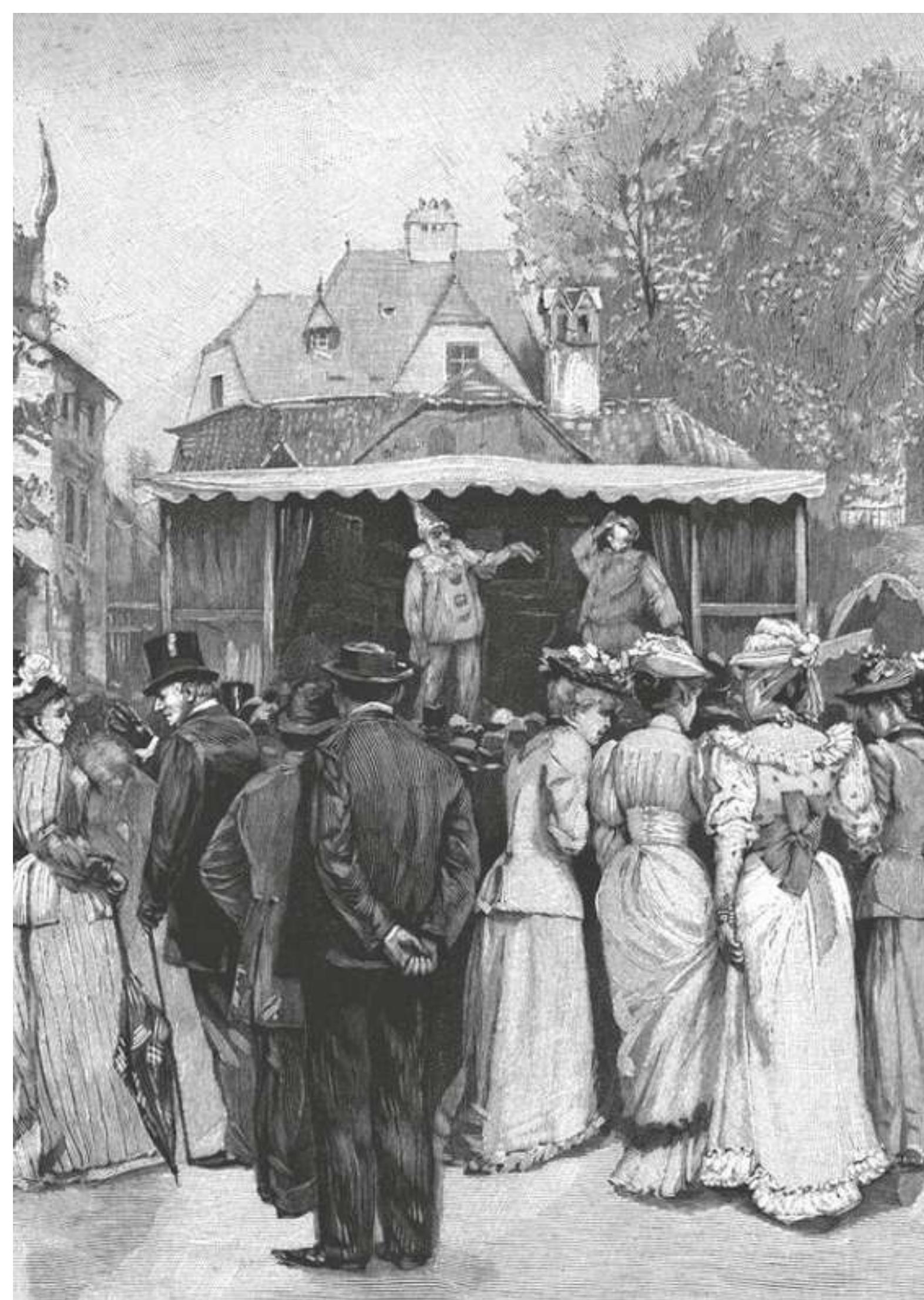
⁶⁸ *Ibid.*, S. 44.

erkennt die Erkennung“.⁶⁹ Nicht im Festhalten des Augenblicks, sondern in dessen Gestaltung erschließt sich das Fließende „und führt ihn entzückt durch das heiter Geschaff’ne, das mit Anfang oft schließt und mit Ende beginnt“⁷⁰ So wird die Gestaltung des Weges zum „glücklichen Raum“, den man „staunend durchgeht“ im Bewusstsein der Trennung, im Wissen um den Wandel. Das Sonett richtet sich an Orpheus, den Überschreiter der Grenze zwischen Leben und Tod, des Übergangs vom Sein zum Nichtsein und Inbegriff des absoluten Wandels, aber auch an Orpheus als den begnadeten Dichter und Sänger, den Liebling Apollos, der Kraft seiner Kunst die Götter umstimmt. Auch die anderen im Sonett erwähnten Metaphern der Verwandlung, Feuer, Wasser und Wind, stehen mit Apollo in Verbindung. Die sich ergießende Quelle ist ein Hinweis auf das Schicksal der Byblis⁷¹, einer Enkeltochter Apolls, die ihren Zwillingbruder zu sehr liebt und sich, als er vor ihr flieht, in eine Quelle verwandelt, um ihm weiter zu folgen. Daphne schließlich, die Tochter des Flussgotts Peneus, wird von ihrem Vater in einen Lorbeerbaum verwandelt, um sich der Verfolgung durch Apoll zu entziehen. Apollo selbst erscheint gleichzeitig in der Flamme der Liebe und im Wind, als der er Daphne in Rilkes Fassung schließlich doch besitzt. Rilke schlägt den Bogen von der mythologischen Figur des Sängers Orpheus über den Gott und Beschützer der Musen, Apollo, zurück zur Dichtkunst selbst. In der Verwandlung zeigt sich das Ephemere als schöpferische Kraft. Auch in der Architektur birgt das Ephemere die Möglichkeit der Verwandlung und kann somit als schöpferische Kraft gedeutet werden. Wenn Architektur die Materialisierung einer Idee darstellt, so ist ephemere Architektur die vorübergehende Materialisierung einer Idee. In einer Ästhetik des Ephemeren soll das Ephemere in seinen unterschiedlichen architektonischen Erscheinungsformen untersucht werden. Analog zu den drei Bedeutungen des griechischen Begriffs kann ephemere Architektur in einer Ästhetik des Ephemeren in zeitlich Begrenztes, das wieder verschwindet, Flüchtiges, das bleibenden Eindruck hinterlässt, und sich Wiederholendes, das immer wiederkehrt, geordnet werden. „Was nur einen Tag dauert“ ist Architektur, die entsteht und wieder verschwindet, ohne Spuren zu hinterlassen, „was an einem Tag seine Wirkung entfaltet“, ist Architektur, die entsteht und zwar verschwindet, aber als Vorstellung oder Erinnerung erhalten bleibt, und „was täglich wiederkehrt“, ist Architektur, die in Form von Typologien, Mustern und Zitaten oder als Nachahmung wiederkehrt.

⁶⁹ Ibid., S. 44.

⁷⁰ Ibid., S. 44.

⁷¹ Ovid 1952, Byblis, Liber IX, Verse 454-665, S. 343-353. „Ihre Legende ist die der Byblis, die den Kaunos verfolgt bis nach Lykien hin. Ihres Herzens Andrang jagte sie durch die Länder auf seiner Spur, und schließlich war sie am Ende der Kraft; aber so stark war ihres Wesens Bewegtheit, dass sie, hinsinkend, jenseits vom Tod als Quelle wiedererschien, eilend, als eilende Quelle.“ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Stuttgart, 1997, S. 194.



2.2. Was nur einen Tag dauert

Zeitlich begrenzte Architektur

Fliegende Bauten

Um unerwartet entstandene oder vorübergehende räumliche Bedürfnisse abzudecken werden Bauten errichtet, die nur so lange stehen, wie sie gerade gebraucht werden. Es sind Provisorien, die leicht aufzubauen und leicht wieder zu entfernen sind, Übergangslösungen, die anstelle von dauerhafteren Bauten errichtet werden, improvisiert gestaltete Orte für spontane Aktivitäten, Notbehelfe und Platzhalter für bleibende Lösungen oder Ausweichstätten für Bauten, die ihren Zweck vorübergehend nicht erfüllen können.⁷² Die Notwendigkeit, Provisorien zu errichten, kann auf glückliche oder auf unglückliche Ereignisse zurückzuführen sein. Sowohl der Entwurf von Bauten für Feste und Spektakel als auch für Katastrophen und Krieg fiel traditionellerweise in das Tätigkeitsfeld des Architekten.⁷³ Werner Oechslin ordnet in seiner historischen Aufarbeitung der Festarchitektur den Bereich der temporären baulichen Eingriffe im Rahmen von Festen und Feiern der Architektur zu und etabliert den Architekten als Inszenierungskünstler.⁷⁴ Festarchitektur ist Architektur, die für kurze Zeit hohen Ansprüchen genügen muss. Die Struktur der herkömmlichen Architektur ist dafür zu träge, zu langsam und zu teuer. Oechslin weist auf die Bedeutung hin, die der Festarchitektur aufgrund ihrer Modellfunktion im Rahmen baulicher Maßnahmen im städtischen Raum zukommt.⁷⁵ Festarchitektur tritt als vorübergehende Begleiterscheinung oder als Sonntagsgewand der Alltagsarchitektur in Erscheinung, zeigt sich als Ergänzung und Verschönerung, manchmal auch als Konkurrenz und Herausforderung des dauerhaften Bauens.⁷⁶ Festarchitektur entsteht für einen besonderen Anlass, zu einem besonderen Zeitpunkt, um anschließend wieder abgerissen und entsorgt oder vernachlässigt und vergessen zu werden. Festarchitektur ist provisorischer Pomp und kann als die künstlerische Gestaltung einer Darbietung,

⁷² Ersatzarchitekturen entwickeln eine eigene Poesie und es kommt vor, dass sie mit ihrer Gegenwart das Original in den Schatten stellen. Die Klosterkirche des Klosters von Saint-Loup in der Westschweiz musste wegen Bauauffälligkeit vorübergehend gesperrt werden. Um während der zwei Jahre dauernden Wiederherstellungsarbeiten über einen Ort für Andacht und Besinnung zu verfügen, ließ das Kloster auf einer nahegelegenen Wiese in nur zwei Monaten eine provisorische Kapelle errichten. Der kleine Holzbau faltete sich wie ein materialisiertes Gebet in die Landschaft und schließt durch die ganzseitig verglaste Öffnung hinter dem Altar die Natur in den Gottesdienst mit ein.

⁷³ Vitruv unterteilt die Tätigkeitsbereiche des Architekten in „das Bauen, die Herstellung von Uhren und die von Maschinen“ und widmet dem Kriegswesen in seinen zehn Büchern über Architektur sechs Kapitel. Vitruv, *De Architectura libri decem*, Wiesbaden 2015, Erstes Buch Kapitel III, S. 37.

⁷⁴ „Der kurze Blick auf das, was heute im näheren oder weiteren Umfeld der „temporären“, provisorischen oder gar „ungebauten“ Architektur erdacht und in Vorschlag gebracht wird, zeigt hinlänglich auf, dass das, was man gemeinhin unter „Festarchitektur“ zusammenfassen mag, keineswegs bloß festlich oder gar der üblichen architektonischen Problematik entzogen sei.“ Werner Oechslin, Anja Buschov, *Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler*, Stuttgart 1984, S. 19.

⁷⁵ „Wie tendenziös die Auswahl der herangezogenen Beispiele auch immer sein mag, so sehr weist sie darauf hin, dass gerade auch im Rahmen dieser „Tradition“ die Modell-Funktion und das Architektonische Experiment im Hinblick auf die angestrebte Eingliederung architektonischer Maßnahmen im städtischen Raum von besonderer Bedeutung ist.“ Ibid. S. 19.

⁷⁶ „Neben die gebauten Monumente der Öffentlichkeit trat in Maßgabe des äußeren gegebenen Anlasses auch immer wieder - vergleichend und herausfordernd - die temporäre Festarchitektur.“ Ibid., S. 19.

gewissermaßen als das Bühnenbild eines Spektakels, gedeutet werden. Der Übergang zur Theaterdekoration ist fließend. Obschon die Festarchitektur nur eine schmale Bandbreite architektonischen Gestaltens abdeckt, lassen sich gerade an dieser spielerischen Form des Bauens, die losgelöst vom Zwang zu Festigkeit und Dauerhaftigkeit eigene Welten schafft, neue Ideen und Entwicklungen festmachen.⁷⁷ Die Festarchitektur zeigt, wie temporäre Architektur zum Experimentierfeld wird. Bauten, die nur für eine bestimmte Zeit an einem bestimmten Ort stehen, bewegliche Bauten wie Fahrgeschäfte, Karusselle, Achterbahnen, Bühnen und Tribünen, Zirkuszelte, Festzelte und Schaubuden, werden auch als „fliegende Bauten“ bezeichnet.⁷⁸ Der Ausdruck ist ein Oxymoron: Er verknüpft die Metapher des Fliegens mit dem Bodenständigen, das Gebautem eigen ist, und zeigt den Widerspruch, der dem Konzept der temporären Architektur grundsätzlich innewohnt. Im 19. Jahrhundert entstand mit der Ausstellungsarchitektur eine neue Form der provisorischen Architektur.

Ausstellung

Das 19. Jahrhundert war ein Zeitalter der Grenzüberschreitungen: Aufbruch und Umbruch brachten die Abstraktion in der Malerei, die Atonalität in der Musik und die Auflösung der scharfen Trennung zwischen Geistes- und Naturwissenschaften. In der Architektur fanden Licht und Luft Eingang in die Räume. Was das Schleifen der Bollwerke für das städtische Umfeld, war später der freie Grundriss für das Innere des Gebäudes. Die Erfindung der Dampfmaschine erleichterte und beschleunigte die Fortbewegung. 1845 gründete Thomas Cook in England das erste Reisebüro und 1869 organisierte er die erste Pauschalreise.⁷⁹ Reisen war nicht mehr länger einer Elite vorbehalten, sondern stand breiteren Bevölkerungsschichten offen. Die Kolonialisierung erhielt eine neue Dimension: der Tourismus eroberte die Welt.⁸⁰ Von Wissensdurst und Abenteuerlust getrieben, reisten Forscher in bisher weitgehend unbekannte Gegenden und beschrieben das Vorgefundene minutiös.⁸¹ Reiseberichte und Ausstellungen brachten die Entdeckungen an die Öffentlichkeit und machten das Kennenlernen fremder Länder und Völker im wohl behüteten Umfeld der Heimat möglich. Imaginäre Reisen waren Flucht aus dem Alltag und neue Freizeitbeschäftigung.

⁷⁷ „Sicherlich war Festarchitektur stets in besonderem Maße der „Sonnenseite“ architektonischen Erfindens und Entwerfens zugekehrt. Alle Anstrengungen konnten und mussten darauf hinzielen, frei von den üblichen Zwängen, die bestmögliche Antwort auf eine architektonische Problemstellung nach außen zur Schau zu stellen.“ Ibid., S. 19.

⁷⁸ „Fliegende Bauten sind bauliche Anlagen, die geeignet und bestimmt sind, an verschiedenen Orten wiederholt aufgestellt und abgebaut zu werden. Baustelleneinrichtungen und Baugerüste gelten nicht als fliegende Bauten“ Deutsche Landesbauordnung, 8. Teil - Verwaltungsverfahren, Baulasten, (§§49-72) §69, Fliegende Bauten, 1. <https://dejure.org/gesetze/LBO/69.html>. (01.06.2016).

⁷⁹ „Thomas Cook, Gärtner und Tischler, organisierte im Juli 1841 für die Mitglieder seines Temperenzler-Vereins eine erste Reise zwischen Loughborough und Leicester. Vier Jahre später gründete er sein Reisebüro, das sich innerhalb von drei Jahrzehnten zu einer weltumspannenden Organisation entwickelte.“ Hans Magnus Enzensberger, „Eine Theorie des Tourismus“, in: *Einzelheiten I. Bewusstseins-Industrie*, Frankfurt am Main 1962, S. 157.

⁸⁰ „Wie eng die Ausfaltung des Tourismus mit der industriellen Zivilisation Hand in Hand geht, beweist der Vorsprung, den die englischen Touristen das ganze 19. Jahrhundert hindurch vor denen anderer Nationen gehalten haben.“ Ibid., S. 157.

⁸¹ „Wie den Alpinisten die unbestiegenen Gipfel, so faszinieren den Forscher die weißen Flecken auf der Landkarte. Das Jahrhundert begreift ihre Vernichtung als seine Aufgabe.“ Ibid., S. 158.

Ausstellungen als begehbare Illusionswelten zählten zu den beliebtesten Vergnügungen einer stetig wachsenden amüsierfreudigen Stadtbevölkerung.⁸² Genauso wie die Bildungsreisen und Expeditionen und Abenteuer, von denen sie sich inspirieren ließen, weckten sie das Interesse am Provisorischen und Erlebnisartigen des flüchtigen Eindrucks. In der effektvollen Zurschaustellung technischer Errungenschaften einerseits, sowie in der romantisch verklärten Idealisierung fremder Lebenskulturen andererseits, kam erstmals die Mischung aus Schönem und Nützlichem, Belehrendem und Erheiterndem, aus ästhetischem Interesse und Voyeurismus, zum Tragen. Die Sehnsucht nach einer heilen Welt gepaart mit dem Glauben an den Fortschritt prägte das Zeitalter der Industrialisierung.⁸³ Ausstellungen verhalfen zu wirtschaftlichem Aufschwung. Karlheinz Roschitz beschreibt sie als „Kultstätten, in denen die liberale materialistische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts der Religion des Fortschritts huldigte und erstmals den Traum vom gelobten Lande der modernen Konsumgesellschaft verwirklichte.“⁸⁴ Vorerst reine Gewerbeausstellungen und Leistungsschauen der Industrie, waren die Anlässe dazu erdacht, neue Absatzmärkte zu erschließen. Im Österreich des Biedermeier eröffneten die Ausstellungen der Industrie dem durch die Koalitionskriege und den Staatsbankrott geschwächten Land wirtschaftliche Perspektiven.⁸⁵ Die Ausstellungen widmeten sich einem bestimmten Thema und wurden bald, nicht zuletzt auch aufgrund der zahlreichen Begleitveranstaltungen, wie Bällen, Sportwettbewerben und Feuerwerken, zu wahren Publikumsmagneten. Nicht selten fanden im Rahmen von Ausstellungen kulturell hochwertige Anlässe wie Konzerte oder Opernaufführungen statt. So wurde Mozarts Oper *La Clemenza di Tito* im Rahmen der ersten europäischen Gewerbeausstellung in Prag 1791 uraufgeführt.⁸⁶ Letztendlich waren es gerade die kurzlebigen Ereignisse, sinnlichen Erlebnisse und Erfahrungen des Augenblicks, die den Ausstellungen zum Erfolg verhalfen. Die lokalen Industrieausstellungen wurden von immer grösser angelegten Landesausstellungen abgelöst und schließlich von den Weltausstellungen übertrumpft. Der Aspekt der Völkerverbindung trat in den Vordergrund. Die Ausstellungen des 19. Jahrhunderts waren Feste des Fortschritts und der Fortbewegung, des Vorankommens im buchstäblichen und im übertragenen Sinn. Ein Taumel der Geschwindigkeit und des Wachstums setzte ein. John Ruskin äußerte sich bereits 1865 kritisch zu diesem Rausch der Bewegung: „Die Französische Revolution machte Ställe aus den Kathedralen. Ihr macht Rennstrecken aus den Domen der Erde. Euer einziges Vergnügen ist es, mit

⁸² „Abgesehen von der oft auch unterhaltsamen Note der imaginären Reisen ist dabei die Umkehrung der Ausgangsposition signifikant: Nicht mehr der Wissbegierige muss reisen, um ein anderes Land oder einen anderen Kontinent kennenzulernen, sondern die „Welt“ kommt zu ihm und wandert dann weiter, zum nächsten neugierigen Publikum.“ Ursula Storch (Hrsg.), *Die Welt in Reichweite, Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert*, Wien 2009, S. 12.

⁸³ „Eine Art utopisches Heimweh scheint immer mehr zum Motiv des 19. Jahrhunderts geworden sein – die dunkle Kehrseite seines Glaubens an den Fortschritt in eine leuchtende Zukunft.“ Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, eine Philosophie der Kunst, Frankfurt 1991, S. 142.

⁸⁴ Karlheinz Roschitz, *Wiener Weltausstellung 1873*. Wien, München 1989, S. 19.

⁸⁵ Ulrike Felber, Elke Krasny, Christian Rapp: *Smart exports, Österreich auf den Weltausstellungen von 1851 – 2000*, Wien 2000, S. 13.

⁸⁶ „Die Ausstellung war Bestandteil der aufwendigen Krönungsfeierlichkeiten, zu denen Ballonflüge, Marktfeste, Triumphzüge und die Illumination ganzer Stadtteile gehörten und deren Höhepunkt die Uraufführung der Krönungsoper „La Clemenza di Tito“ von Wolfgang Amadeus Mozart werden sollte.“ Ibid., S.14.

Eisenbahnwagen durch Kirchenschiffe zu fahren und die Altäre zu verschlingen“.⁸⁷ In einer Welt, in welcher der Glaube an den Fortschritt Religion ist, wird das Mittel dazu zum Götzenbild. Die Verherrlichung der Maschine wurde zum zentralen Thema der Ausstellungen des 19. Jahrhunderts. Die erste große Weltausstellung 1851 in London zeigte mit der Verpackung des Ausstellungsguts, mit Paxtons Kristallpalast, der Halle, in der die Ausstellung stattfand, eine bahnbrechende Neuerung architektonischer Konstruktion.⁸⁸ Anfangs hatten die Ausstellungen noch den Charakter der klassischen Warenmessen, mehr und mehr wurden sie aber zu festlichen Inszenierungen, bei denen sämtliche Teilnehmer sich eindrücklich in Szene setzen konnten. Wenn sich auch die Ausstellungen in ihrer Gestaltung mehr und mehr dem Historismus zuwandten und die einzelnen Länder in ihrer Selbstdarstellung einen immer stärker ausgeprägten Patriotismus zur Schau trugen, so schufen sie doch eine Atmosphäre des Austausches und der Verständigung. In ihrer üppigen Prunkhaftigkeit könnten Ausstellungen als Weiterführung barocker Festzeremonien interpretiert werden. Das Ausstellungsgut war zuerst in großen Hallen vereint an Ständen arrangiert, später in ländertypischen Pavillons untergebracht. Das Nebeneinander von normalerweise weit voneinander entfernten Dingen bewirkt durch die Infragestellung von Distanz eine Auflösung des Raums. Man könnte behaupten, dass Ausstellungen den Beginn der Globalisierung markieren. Die Anhäufung von unterschiedlichen nicht zusammenpassenden Gegenständen in einem einzigen Raum hat die Ausstellung mit einer weiteren Neuerfindung des 19. Jahrhunderts gemeinsam: mit dem Warenhaus. Walter Benjamin setzt beide Einrichtungen mit modernem Kult in Verbindung, indem er die Weltausstellungen als „Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware“⁸⁹ bezeichnet und die Warenhäuser als die dem Rausch der Großstadt geweihten Tempel.⁹⁰ In Wien begegnete man der französischen Erfindung der „Grandes Surfaces“ vorerst zurückhaltend.⁹¹ Obschon bei Ausstellungen als zeitlich begrenzte Attraktion durchaus beliebt, war das Ausstellen von Waren zum Verkauf nach französischem Vorbild im Alltag umstritten. Warenhäuser waren eine existentielle Gefahr für das Kleingewerbe.⁹² Da viele Warenhausbetreiber dem jüdischen Großbürgertum entstammten, war der Protest gegen die neue Verkaufsform eine Mischung aus Antikapitalismus und Antisemitismus. Die ersten Verkaufshäuser verfügten noch über ein

⁸⁷ John Ruskin zitiert nach Roschitz 1989, S. 18.

⁸⁸ „Die Ausstellungshalle als aufsehenerregendes Schau-Stück, als Palast der Illusionen, als Transformator von Ideen und als Kulisse, in der die Produkte entsprechend dem romantischen Geschmack in Allegorien dargestellt und zum höheren Ruhme der Nation glorifiziert werden.“ Roschitz 1989, S.12.

⁸⁹ „Weltausstellungen sind die Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware.“ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt am Main 1983, Exposés, Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, III. Grandville oder die Weltausstellungen, S. 50.

⁹⁰ „Zu Baudelaires ‚ivresse religieuse des grandes villes‘: die Warenhäuser sind die diesem Rausch geweihten Tempel.“ Ibid. A, Passagen, magasins de nouveauté(s), calicots, [A13], S.109.

⁹¹ „Um 1800 wurden in Paris außerdem die ersten Magasins de Nouveautés eröffnet, die als Vorläufer der späteren Warenhäuser gelten. Sie verkauften zunächst neben Schneidereibedarf nur Mode, meist Luxusware zu Niedrigpreisen. Die Verkaufspraktiken waren bahnbrechend: Die Ware hatte feste Preise, musste bar bezahlt werden, und die Magasins machten durch Handzettel und Zeitungsannoncen auf ihre Angebote aufmerksam.“ Carola Nathan, „Eine kleine Kulturgeschichte des Warenhauses, Licht und Leute“, in: *Monumente, Magazin für Denkmalkultur in Deutschland*, Oktober 2009, S. 1.

⁹² „Bei der Kalkulation der Warenhäuser dürfte anfänglich der Gewinn an Zeit eine Rolle gespielt haben, den sie durch den Fortfall des Handelns dem Detailgeschäft gegenüber hatten.“ Benjamin 1983, A, Passagen, magasins de nouveauté(s), calicots, [A12,2], S. 108.

beschränktes Angebot an Waren. Als eines der ersten im Stil der französischen Warenhäuser konzipierten Geschäfte in Wien eröffnete 1866 das im Auftrag der Teppichfirma Philipp Haas & Söhne erbaute das Haas-Haus am Stephansplatz.⁹³ Wenn auch Zweck und Nutzen von Ausstellungen und Warenhaus vergleichbar sind, so beschränkt sich das zeitlich Begrenzte im Warenhaus auf Angebot und Präsentation, nicht aber auf das Gebäude selbst. Das Warenhaus bleibt stehen, während die Ausstellung als solche nach Ablauf der ihr zugestanden Zeit wieder abgebaut wird. Die Ausstellung ist nicht auf Dauer ausgerichtet und verändert das Gesicht des Ortes, an dem sie stattfindet, dennoch oft maßgeblich und dauerhaft.⁹⁴ Bei den als Großanlässe inszenierten Ausstellungen des 19. Jahrhunderts stand nebst wirtschaftlichen Interessen und der Selbstinszenierung der einzelnen Länder die möglichst vielseitige Unterhaltung breiter Massen der Bevölkerung im Vordergrund. Was zählte, war das Überraschende, das Neue, die Attraktion. Phantasievolle Erlebnislandschaften wurden geschaffen, die dem Besucher fremde Welten eröffneten, ihn an andere Orte, in andere Zeiten versetzten. Als Veranstaltungen waren die Ausstellungen ephemere. Viele der auf den Ausstellungen vorgestellten Entdeckungen und Neuerungen gingen jedoch in die Geschichte ein, und nicht selten verwandelte sich zeitlich Begrenzte in Bleibendes. Auf der Weltausstellung 1855 in Paris trat Österreich mit dem durchaus langfristigen Projekt der Semmeringbahn als Ausstellungsgut an⁹⁵ und der im Rahmen der Weltausstellung 1867 in Paris nebst anderen Musikstücken vorgestellte Walzer „An der schönen blauen Donau“ sollte später Weltruhm erlangen.⁹⁶ Bei der ersten Weltausstellung 1873 in Wien meldete Österreich die erst kürzlich begründete Donau, eine Maßnahme, die eine Ausstellung in diesem gigantischen Ausmaß überhaupt erst möglich machte, gleich als Ausstellungsgut mit an.⁹⁷ Die ebenfalls 1873 gebaute Rotunde blieb, weil ein Abbau zu teuer gewesen wäre, noch 64 Jahre lang stehen und wurde weiter für Großanlässe genutzt, bis sie 1937 einem Brand zum Opfer fiel⁹⁸. Der südliche Pavillon für Kunst ist bis heute erhalten. Der ursprünglich als Provisorium zur Ausstellung 1889 in Paris errichtete Eiffelturm wurde zum Wahrzeichen der Stadt Paris, und das im Jahr 1897 im Rahmen der internationalen Ausstellung neuer Erfindungen in Wien geplante und zum Anlass des 60-jährigen Regierungsjubiläums der englischen Königin Viktoria eröffnete Riesenrad ist heute ein Sinnbild Wiens.⁹⁹ So wird zeitlich Begrenzte zur bleibenden Manifestation des Ephemeren. Ausstellungsarchitektur stellte das bauliche Umfeld für die Erfindungen und Entdeckungen der Zeit der Industrialisierung zur Verfügung und war gleichzeitig als Reiseillusion

⁹³ Felix Czeike, *Historische Lexikon Wien*, Wien 2004, Band 3 (1994), S. 5.

⁹⁴ „Auch wenn die Ausstellungshallen und –pavillons Ende 1873 wieder abgerissen worden waren, hatte der Prater insgesamt doch in diesem Jahr sein Gesicht grundlegend verändert.“ Barthel F. Sinhuber, *Zu Besuch im alten Prater. Eine Spazierfahrt durch die Geschichte*, Wien 1993, S. 110.

⁹⁵ Felber, Krasny, Rapp 2000, S. 34.

⁹⁶ „Sieht man davon ab, dass der Walzer kein offizieller Beitrag war, müsste man ihn wohl zum erfolgreichsten Produkt küren, das Österreich je auf einer Weltausstellung präsentiert hat.“ Ibid. S. 44.

⁹⁷ Roschitz 1989, S. 60.

⁹⁸ Sinhuber 1993, S. 117.

⁹⁹ Gabor Steiner, *Venedig in Wien, Internationale Ausstellung neuer Erfindungen, Mai – Oktober 1897*, S. 3.

der architektonische Ausdruck einer neuen, auf Grund der technischen Entwicklung entstandenen Freizeitkultur. Die Ausstellungsarchitektur beruhte auf dem Prinzip, in kurzer Zeit Gebäude zu errichten, die für kurze Zeit Dauerhaftes darstellen. Die Idee lässt sich zurückführen auf die Legende der Potemkin'schen Dörfer.

Potemkin'sche Dörfer

Der Name Potemkin ist längst zu einem Adjektiv geworden. In Kombination mit seinen Dörfern ist Potemkin der Inbegriff von Täuschung und Beschönigung. Potemkin'sche Dörfer sind gleichbedeutend mit Blendwerk, mit Attrappe, mit Hülle ohne Inhalt, mit Fassade, hinter der sich nichts verbirgt. Zum 25. Jubiläum ihrer Thronbesteigung beschloss Katharina die Große, mit ihrem Gefolge auf die Krim zu reisen, um die von Fürst Grigori Alexandrowitsch Potemkin eroberten Ländereien am schwarzen Meer zu besichtigen. Am 22. April 1787, nachdem das Eis auf dem Dnjepr geschmolzen war, brach die Flotte aus sieben speziell angefertigten goldverzierten Galeeren und achtzig kleineren Schiffen für den Hofstaat mit dreitausend Mann rudernder Besatzung von Kiew Richtung Süden auf.¹⁰⁰ Eine Reihe illustrierter Diplomaten und Staatsmänner begleiteten die Zarin auf der Reise. So waren nebst Potemkin auch der französische Botschafter Graf de Ségur, Fürst von Nassau, der österreichische Diplomat Fürst von Ligne, der polnische König Stanislaw und der österreichische Kaiser Josef II, der unter dem Inkognito Graf von Falkenstein reiste, zeitweise mit von der Partie. Die vorbeiziehende kaiserliche Flotte, die in ihrem beispiellosen Luxus an den Prunk Kleopatras erinnerte, lockte zahlreiche Zuschauer an den Fluss. „Eine zunehmende Zahl von Schaluppen hielt sich an den Seiten der Flotte auf, die einem Märchen hätte entstammen können“¹⁰¹ schrieb Graf Ségur in sein Tagebuch und Fürst von Nassau berichtete: „Die Reise ist wahrhaftig eine ständige Feier und absolut vorzüglich“.¹⁰² Potemkin sorgte für pausenlose Unterhaltung der verwöhnten Reisegesellschaft. Nicht nur auf den Galeeren selbst, die jede einzelne über einen Salon, eine Bibliothek, einen Musiksaal und ein eigenes Orchester verfügte,¹⁰³ sondern auch an den Ufern des Flusses fand ein ununterbrochenes Spektakel statt. „Der herrliche Reichtum, die Pracht unserer Flotte, die Majestät des Flusses, die Bewegung, die Freude der zahllosen Zuschauer am Ufer, die militärische und asiatische Mischung aus Gewändern von dreißig verschiedenen Nationen und schließlich die Gewissheit, jeden Tag neue Dinge zu Gesicht zu bekommen, weckten und schärften unsere Phantasie“,¹⁰⁴ hielt Ségur fest. So wie die Inszenierung der kaiserlichen Kreuzfahrt für das schaulustige Publikum zweifellos eine Sensation darstellte, wurden die Zuschauer ihrerseits zur willkommenen Abwechslung und Attraktion für die Reisenden

¹⁰⁰ Simon Sebag Montefiore, *Katharina die Große und Fürst Potemkin, eine kaiserliche Affäre*, Frankfurt am Main 2012, S. 525.

¹⁰¹ Ibid., S. 526.

¹⁰² Ibid., S. 527.

¹⁰³ Ibid., S. 525.

¹⁰⁴ Ibid., S. 527.

auf der eintönigen Flussfahrt. „Ortschaften, Dörfer, Landhäuser und manchmal sogar Bauernhöfe waren so wunderbar mit Blumengirlanden und herrlichem architektonischem Zubehör geschmückt und darunter verborgen, das sie sich vor unseren Augen in herrliche Städte zu verwandeln schienen. Plötzlich hatten wir Paläste und wie durch Zauberei geschaffene Gärten vor uns.“¹⁰⁵ Geschmückt für den Besuch der ehrfürchtig bewunderten Zarin und belebt durch die staunenden Zuschauer, wurden die herausgeputzten Dörfer am Ufer des Dnjepr in ihrer Form als gemächlich vorbeiziehender Bilderreigen für den Betrachter zu wundervollen Städten und die malerischen Gutshöfe erschienen wie prächtige Paläste mit üppig blühenden Gärten. „Die Elemente, die Jahreszeiten, die Natur und Kunst schienen sich alle zusammenzutun, um den Triumph dieses mächtigen Günstlings zu sichern.“¹⁰⁶ Entlang der Landstraße zwischen Cherson und Sewastopol hatte Potemkin hölzerne Brücken und Paläste zum Ausruhen zimmern lassen. Vielleicht war dies der Anlass für die Behauptung, Potemkins Dörfer seien nur bunt bemalte Holzattrappen, die Darsteller die immer gleichen, verkleideten Bauern mit ihren Viehherden, die Errungenschaften im Süden also nichts als eine arrangierte Inszenierung. „Es hat sich schon die lächerliche Geschichte verbreitet, dass bemalte Pappdörfer an unseren Wegen aufgestellt worden seien.“¹⁰⁷ schrieb Ligne nach Paris und versicherte gleichzeitig, er kenne sich aus mit Taschenspielertricks, aber die Dörfer seien durchaus echt. Ob die wunderbare Szenerie mit den festlich gekleideten, glücklich der neuen Gebieterin huldigenden Bewohnern, die Fürst Grigori Alexandrowitsch Potemkin seiner Geliebten und Kaiserin präsentierte, tatsächlich der Wirklichkeit des vor kurzem mit Waffengewalt unterworfenen Gebietes entsprach, bleibt offen. Die Siedlungen sind mittlerweile Städte mit Hunderttausenden von Einwohnern und heißen Cherson, Sewastopol, Nikolajew oder Odessa.¹⁰⁸ Potemkin, der einen Hang zur eitlen Selbstdarstellung hatte, galt als Scharlatan und Blender. So war es denn ein Leichtes, ihm den Erfolg seiner Eroberung zu schmälern, indem man sie zur Inszenierung machte. Die Grundlage für die böartigen Gerüchte lieferte er mit seinem ausschweifenden Lebensstil gleich selbst. Der eigentliche Urheber der Verleumdung war jedoch der sächsische Gesandte am Petersburger Hof, Georg von Helbig, der selber nie in Russlands Süden war und die Potemkin'schen Dörfer gar nicht kannte.¹⁰⁹ Während Zar Peter der Große für seine Eroberungen an der Ostsee uneingeschränktes Lob erhielt, erntete Potemkin für vergleichbare Verdienste an der Schwarzmeerküste nur Spott und Missgunst. Ob die „Arrangements und

¹⁰⁵ Ibid., S. 526.

¹⁰⁶ Ibid., S. 528.

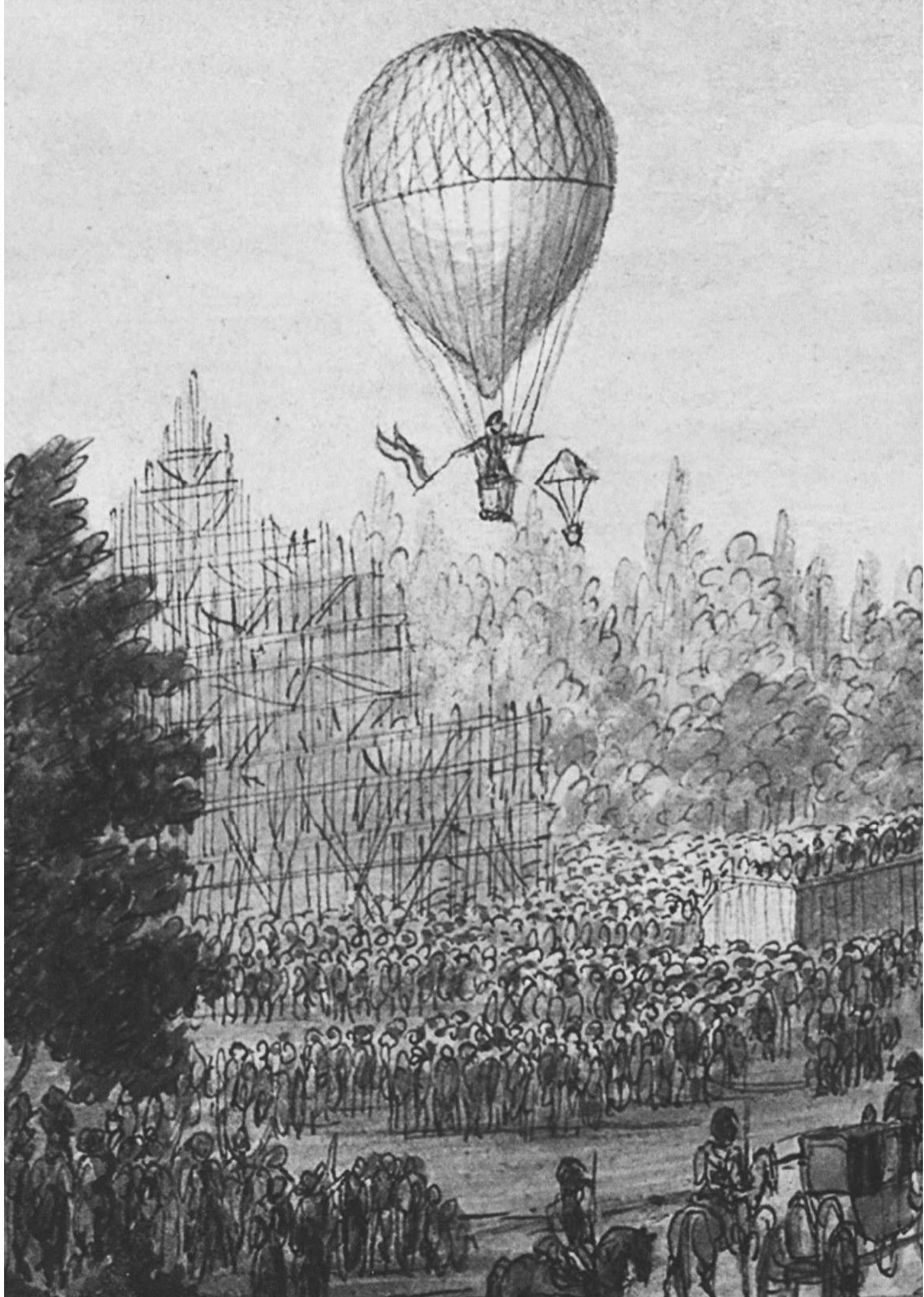
¹⁰⁷ Ibid., S. 554.

¹⁰⁸ Klaus-Jürgen Bremm, „Eine Potemkinsche Biographie? Klaus-Jürgen Bremm über die opulente und gleichsam romanhafte Lebensbeschreibung eines außergewöhnlichen Aristokraten.“ In: *Glanz&Elend - Magazin für Literatur und Zeitkritik*, Frankfurt am Main 2009.

¹⁰⁹ „Der verbitterte sächsische Gesandte, Georg von Helbig, der selber nicht an der Reise teilgenommen hatte, prägte die Redewendung von den Potemkin'schen Dörfern, die sich besonders in Russland dermaßen für politische Intrigen eignete, dass sie sofort in der Bedeutung von Betrug, Fassade, Vorspiegelung in den Wortschatz einging. Helbig beschränkte sich nicht darauf, diese schlaue Wendung in seinen diplomatischen Depeschen zu verwenden, sondern veröffentlichte darüber hinaus in den neunziger Jahren den Auszug einer Biographie mit dem Titel Potemkin der Taurier in der Hamburger Zeitschrift *Minerva*.“ Sebag Montefiore 2012, S. 550.

überraschenden Schöpfungen“¹¹⁰, wie Kaiser Josef II des Fürsten Werke nannte, solide gebaute Siedlungen waren oder windige Kulissendörfer, ihren Zweck hatten sie jedenfalls erfüllt: Die Kaiserin war vom Nutzen der Expedition überzeugt und willigte in neue Feldzüge ein. Waren die Potemkin'schen Dörfer die perfekte Illusion, oder gab sich vielleicht auch Katharina II gern einer Täuschung hin? Nahm sie den ephemeren Charakter der Bauten gar als Metapher für ihre eigenen Unternehmungen? In vielen Bereichen der Kunst wird die Verwendung von Attrappen nicht als Betrug gewertet, sondern vielmehr als ein bewusst gewähltes Mittel der Gestaltung. Wie bei den Potemkin'schen Dörfern ist das Entscheidende die Wirksamkeit.

¹¹⁰ Zitat Kaiser Josephs II. Ibid., S. 531.



2.3. Was an einem Tag Wirkung entfaltet

Architektur der Erscheinungen

Lichtspektakel

Am 24. Mai 1771 zündete der Italiener Peter Paul Girandolini das erste Feuerwerk im Wiener Prater¹¹¹. Ein Jahr später folgte der Deutsche Johann Georg Stuver¹¹² mit seinen Feuerspektakeln, und fortan überboten sich die beiden Konkurrenten auf der Feuerwerksweise im grünen Prater vor großem Publikum gegenseitig mit immer aufwendigeren Darbietungen.¹¹³ Die Feuerwerke wurden auf speziell dafür gebauten und gestalteten Gerüsten gezündet und waren Teil von abendfüllenden Vorstellungen mit zahlreichen Begleitveranstaltungen, zu denen man hinging wie ins Theater. Sie folgten einem dramaturgischen Ablauf von Szenen, die historische, mythologische oder biblische Themen illustrierten und oftmals auch Hinweise auf aktuelle Begebenheiten enthielten.¹¹⁴ Gemäß Barthel F. Sinhuber waren die italienischen Feuerspektakel künstlerisch wertvoller, während die deutschen mit Lautstärke und Knalleffekten punktetten.¹¹⁵ Die zeitgenössischen Beschreibungen erinnern eher an Kriegsberichte als an Kommentare zu einem Fest. Tatsächlich ist die Feuerwerkskunst der Kriegskunst offenbar nicht nur durch die Ähnlichkeit optischer und akustischer Effekte verwandt. Werner Oechslin stellte fest, dass die Hinweise auf die Verwendung von Feuerwerk stets vorwiegend aus dem Bereich der Kriegskunst stammten¹¹⁶ und dass bereits die griechischen Feuer „auf halber Distanz zwischen den Erläuterungen der Artillerie und der Turnierkunst“¹¹⁷ erwähnt würden. „Die Grenzen zwischen kriegerischer Aktion sowie kunstvoller Inszenierung eines unverbindlichen Spiels blieben somit öfters verwischt.“¹¹⁸ Die Mittel zur Herstellung von künstlerischem und kriegerischem Feuer sind sich ähnlich. „Das Feuerwerk stellte somit bei aller Bedeutung künstlerischer Optionen in ganz besonderem Masse einen Bereich dar, der des militärischen Knowhows bedurfte.“¹¹⁹ Losgelöst von Strategie und Taktik war das

¹¹¹ Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, 1995, Band 4, S. 593.

¹¹² Johannes Stubenrauch (1732-1802), der sich Stuver nannte, bekam 1772 das kaiserliche Privileg zur Durchführung von Feuerwerken erteilt. Die parallel zur Ausstellungsstraße verlaufende Stuverstraße im zweiten Wiener Gemeindebezirk ist nach ihm benannt. Czeike 1997, Band 5, S. 393.

¹¹³ „Dieses Kunstfeuer, das mit großem Fleiß und recht viel Mühe zubereitet worden, stunde auf einem der schönsten Plätze in dem ganzen Lustrevier: eine grüne und voll beblümete Ebene, wo 10 bis 12.000 Menschen Raum finden können. Hier stund ein Gerüste, dessen hölzerne Wände so gebauet und übermahlet waren, daß sie den Augen der Zuschauer einen alten römischen Tempel vorstellten...“ Aus dem „Kaiserl. Königl. Allergn. Priv. Anzeiger aus sämtl. Erbländern“, 1772, zitiert aus Bartel F. Sinhuber, *Zu Besuch im alten Prater*, Wien, München 1993, S. 83 und 84.

¹¹⁴ Czeike 1995, Band 4, S. 593.

¹¹⁵ „Das Programm, welches der Künstler austeilen ließ, hebt mit einem Kompliment an seine Zuschauer an: weil er beobachtet hätte, daß sie das Knallen am meisten unterhielte, so würde er heute abend ein recht Hauptgetöse machen, um die Ehre ihres Beifalls zu gewinnen. Zu diesem Ende hätte er in Bereitschaft: Bomben 200, Mordschläge 100, Kanonenschläge 80, Kartaunenschüsse 150, Pelotonfeuer 300, Schnurläufer 48, Granatfässer 64, Schlagraketen 600, geladene Batterien 3. Der Mann hielt Wort: er machte mehr Getöse als Werke.“ Zeitzeugenbericht zitiert aus Sinhuber 1993., S. 84.

¹¹⁶ Werner Oechslin *Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler*, Stuttgart 1984, S. 22.

¹¹⁷ *Ibid.*, S. 22.

¹¹⁸ *Ibid.*, S. 22.

¹¹⁹ *Ibid.*, S. 22.

künstlerische Feuerwerk in der Zeit seiner Entstehung ein zusätzliches Feld der Kriegskunst, das die militärischen Errungenschaften zu Unterhaltungszwecken und Propaganda nutzte und trotz seiner Vergänglichkeit und Momentbezogenheit dem Zuständigkeitsbereich des Architekten zugeordnet wurde.¹²⁰ Feuerwerk wäre demnach ein Teilbereich der Architektur. Nach und nach entwickelte sich die Herstellung von Feuerwerken zu einer eigenständigen Kunst, deren Ausübung, wie die jedes beliebigen anderen Handwerks, von Generation zu Generation weitergegeben wurde.¹²¹ In all seiner Kurzlebigkeit löst das Feuerwerk eine Vielfalt von das eigentliche Ereignis oft überdauernden Assoziationen und Empfindungen aus. „Schrecken und Freude bleiben gepaart! Die beeindruckende Wirkung von Feuerwerken wird oft genug unter diesem doppelten Aspekt beschrieben.“¹²² So wie das Feuerwerk als ephemere Kunst als wandelbar bezeichnet werden kann, so sind es auch die Gefühlszustände, die es auslöst. Den Himmel als überdimensionale Leinwand zu nutzen, verweist auf eine Dimension jenseits des demütigen Betrachtens und Staunens: Den Blick über das Weltliche hinaus zu heben, spiegelt eine aufklärerische Weltanschauung, in der die Technik das Wunder verdrängt und das Wissen den Glauben ersetzt. Die künstlichen Lichtspektakel eröffneten dem Betrachter eine neue umfassende Art zu schauen und nahmen die Entdeckung des Horizontes im 19. Jahrhundert voraus. Nicht nur die Kunst des Feuerwerks machte den Himmel zur Projektionsfläche. Mit der Erfindung des Heißluftballons wurde der Luftraum zum Schauplatz neuer Experimente. Was das Feuerwerk mit der Luftschiffahrt gemeinsam hat, ist sowohl der Umgang mit dem Element Feuer als auch die Inbesitznahme neuer Räume. Es mag deshalb nicht erstaunen, dass sich in Wien der Kunst- und Lustfeuerwerker Stuver auch als erster mit der Konstruktion von Heißluftballons beschäftigte. Nach dem Erfolg Montgolfiers in Avignon im Jahre 1783 wagte Stuver am 6. Juli 1784 im Wiener Prater den ersten Aufstieg mit einem selbstkonstruierten Fesselballon und ließ dem Event gleich noch ein Feuerwerk mit dem Titel „Denkmal der Ehre auf die Erfindung des Herrn Montgolfier“ folgen.¹²³ Der Aufstieg im Luftballon eröffnete genauso wie das Besteigen hoher Berge eine neue Sicht auf die Umgebung. Während Petrarca's Bericht der Besteigung des Mont Ventoux¹²⁴ als Metapher für die menschliche Demut gegenüber göttlicher Allmacht gelesen werden kann, so galt in den Naturbeschreibungen

¹²⁰ „Die Zugehörigkeit zur Kriegskunst, die damit weitgehend gleichbedeutende Zuständigkeit des Architekten (oder eben „Kriegsbaumeisters“) sowie die ungebrochene Bewunderung der überlieferten kunstreichen Umgangsformen mit dem Element Feuer bilden somit insgesamt den Hintergrund, vor dem die Herstellung des künstlichen Feuerwerks zur Auszeichnung auserlesener Festlichkeiten als virtuose hochspezialisierte Tätigkeit erst entstehen kann.“ Ibid., S. 22.

¹²¹ So war auch Georg Johann Stuver der Begründer einer Dynastie, welche über vier Generationen während mehr als hundert Jahren im Wiener Prater Feuerwerke veranstaltete. Auf Sohn Kaspar folgte dessen Sohn Franz, dann Anton und dessen gleichnamiger Sohn, der schließlich 1871 im Zuge der Praterumgestaltung für die Weltausstellung das Geschäft auflösen musste. Sinhuber 1993, S. 85 und 86.

¹²² Oechslin 1984, S. 22.

¹²³ „15.000 Zuschauer beobachteten, wie der Ballon sich weit über die höchsten Wipfel der Praterbäume erhob, sich senkte und erneut stieg, je nachdem, ob die Besatzung das Feuer vergrößerte oder verminderte.“ Sinhuber 1993, S. 88.

¹²⁴ Francesco Petrarca, *Die Besteigung des Mont Ventoux*. Aus dem Lateinischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Kurt Steinmann, Stuttgart 2014.

der Romantik der Blick vom Gipfel nicht länger als Anmaßung. Die Welt bot sich als Rundbild dar.¹²⁵

Bildwelten

Die Entdeckung des Horizontes wurde zu einem zentralen Thema des ausgehenden 18. Jahrhunderts, und der neue umfassende Blick auf die Welt übertrug sich auch auf deren Wiedergabe in der Kunst. Idealisierte Darstellungen fremder Städte, Landschaften oder historischer Begebenheiten waren beliebt und mit der neuen Sichtweise des Rundblicks entstand als neue Form der Darstellung das Rundbild. Der Begriff Panorama setzt sich aus den griechischen Wörtern Pan (alles, ganz) und Horama (das, was man sieht, die Alles-Schau) zusammen und ist die Bezeichnung für ein Bild, auf dem „alles zu sehen ist“.¹²⁶ Das Gemälde soll den Blick vom Unwesentlichen auf das Wesentliche lenken und die Einzelheiten zu einem überschaubaren Ganzen vereinen. Als Begründer der Tradition des Panoramas gilt der irische Maler Robert Barker. Der Legende zufolge war der erfolglose Maler aufgrund von Zahlungsunfähigkeit im Schuldturm gelandet, beobachtete aus Langeweile den Verlauf des Tageslichts auf den Wänden seiner runden Zelle und setzte, wieder in Freiheit, die Beobachtungen in der Malerei um. 1787 entstand, vorerst als Halbrund, sein erstes Monumentalbild, bald darauf ein vollständiges, von oben mit Tageslicht beleuchtetes Rundbild der Stadt Edinburgh.¹²⁷ Seine Erfindung ließ er unter dem Namen „la nature à coup d’oeuil“ patentieren. Im selben Jahr beschrieb Jeremy Bentham mit der Idee des Panoptikums ebenfalls ein als Rundbau gestaltetes Gebäude.¹²⁸ Während die Rotunde des Panoramas in erster Linie der Unterhaltung diene, wurde das Panoptikum zur Kontrolle und Überwachung eingesetzt.¹²⁹ Michel Foucault bezeichnet das Panoptikum als Paradigma der Moderne¹³⁰ und weist in seiner Beschreibung darauf hin, dass die beiden Rundbauten nicht nur in ihrer architektonischen Form, sondern auch in ihrer Wirkung vergleichbar sind.¹³¹ Walter Benjamin sah im Panoptikum ein

¹²⁵ „Die drei Phasen der Bergbesteigung entsprechen den drei Phasen von Augustins dokumentierter Bekehrungsgeschichte: der Aufstieg dem sündhaften Treiben vor der Bekehrung; das Gipfelerlebnis samt Einsicht in die verfehlten Zielsetzungen des bisherigen Lebens der Umwendung selbst; der beginnende Abstieg schliesslich der Zuwendung zum neuen Leben, wobei Petrarca aber, anders als Augustinus, nicht weiss, ob es ihm so bald gelingen wird.“ Heinz Hofmann, „War er oben oder nicht? Francesco Petrarca, der Mont Ventoux und die literarische Textur der Erinnerung“ NZZ, 24.12.2011.

¹²⁶ Von Plessen, Marie Louise (Bearbeitung, Mitwirkung) und Giersch, Ulrich (Bearbeitung): *Sehnsucht, Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt am Main und Basel 1993, S. 124.

¹²⁷ Hans Dieter Finck, Michael T. Ganz, „Das erste Massenmedium, Geschichte der Grosspanoramen“, in: *Bourbaki Panorama*, Zürich 2000, S. 54.

¹²⁸ Jeremy Bentham Bentham, Jeremy: *The panopticum writings*, London, New York 1995 und *Das Panoptikum*, übersetzt von Andreas Leopold Hofbauer, herausgegeben von Christian Welzbacher, Berlin 2013

¹²⁹ Kari Jormakka, „The view from the tower“ in *The Art of the City*, Vammala 2006, S. 123.

¹³⁰ *Ibid.*, S. 123.

¹³¹ „Bentham stellte sich den Besucherstrom so vor, dass die Besucher durch einen unterirdischen Gang in den Zentralturm gelangen und von da aus die Kreislandschaft des Panoptikums beobachten würden. Darum ist anzunehmen, dass er die Panoramen kannte, die gerade damals (das erste stammte aus dem Jahre 1787) von Barker erbaut wurden und in denen die Besucher von einem zentralen Punkt aus eine Landschaft, eine Stadt, eine Schlacht sich ausbreiten sahen. Die Besucher nahmen den Platz des souveränen Blicks ein.“ Michel Foucault, *Überwachen und Strafen*, Frankfurt am Main (1976). Hier 15. Auflage, 2015. S. 266.

Denkmal des Universalismus des 19. Jahrhunderts,¹³² was auch für das Panorama gelten könnte. Gemäß Kari Jormakka führte Barkers Erfindung zu einer neuen, sich im 19. Jahrhundert verbreitenden Art des Schauens: Die Umwelt wurde vergegenständlicht und verallgemeinert und wie ein Kunstwerk als Objekt wahrgenommen.¹³³ Gemälde waren in der Zeit vor der Erfindung der Photographie auch ein Medium der Berichterstattung. Die Darstellungen von Landschaften, Städten, Schlachten und anderen Begebenheiten oder Persönlichkeiten dienten dem Festhalten wichtiger Ereignisse und der Verbreitung neuer Erkenntnisse. Die wirklichkeitsnahen, in lebendigen Farben gehaltenen Panoramen des 19. Jahrhunderts machten auf den Betrachter einen überwältigenden Eindruck und vermittelten so das Geschehen nicht nur auf einer visuellen, sondern auch auf einer emotionalen Ebene. Panoramen waren Erlebniswelten. Das Dargestellte wurde nach Wert, Nutzen und Wichtigkeit der Information gefiltert und gestaltet. Laut Kari Jormakka erhöhen Bilder die Verständlichkeit von Darstellungen und machen das Gesehene unmittelbar erfassbar. Alexander von Humboldt maß der bildlichen Darstellung großes Gewicht bei, weil er erkannt hatte, dass das Auge Muster rascher erkennt als der Geist. Mit seinen Methoden der Visualisierung durch Diagramme, Grafiken und Karten hatte Humboldt die Wissenschaft revolutioniert.¹³⁴ Die frühen Panoramen strebten nach täuschend echter Wirklichkeit durch geschickt eingesetzte optische Illusionen. Humboldt ging soweit, zu behaupten, dass, wer sich keine richtige Reise leisten konnte, im Panorama einen befriedigenden Ersatz fände.¹³⁵ Das Bild wurde zu einem Platzhalter der Realität. Das klassische Rundgemälde stellte den Betrachter in den Mittelpunkt und bannte ihn in einen magischen Kreis.¹³⁶ Er war den auf ihn einwirkenden Bildern ausgeliefert und wurde so gleichsam ins Geschehen miteinbezogen. In der bildlichen Darstellung konnte die abstrakte Idee der Ganzheit der Welt erfahrbar gemacht werden. Humboldt war davon überzeugt, dass Panoramen zu einem besseren Verständnis der Welt als Ganzem beitragen würden, denn „die Kenntnis und das Gefühl von der erhabenen Größe der Schöpfung würden kräftig vermehrt werden, wenn man in großen Städten neben den Museen und wie diese dem Volke frei geöffnet, eine Zahl von Rundgemälden aufführte, welche wechselnd Landschaften aus verschiedenen geographischen Breiten und aus verschiedenen Höhenzonen darstellten. Der Begriff eines Naturganzen, das Gefühl der Einheit und des harmonischen Einklangs im Kosmos werden umso lebendiger unter den

¹³² „Das Panoptikum eine Erscheinungsform des Gesamtkunstwerks. Der Universalismus des 19. Jahrhunderts hat im Panoptikum sein Denkmal. Pan-Optikum: nicht nur, daß man alles sieht; man sieht es auf alle Weise.“ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt 1983, Aufzeichnungen und Materialien, Panorama, [Q2,8], S. 660.

¹³³ Jormakka 2006, S. 123.

¹³⁴ Jormakka 2006, S. 128.

¹³⁵ „Die Vervollkommnung der Landschaftsmalerei (als Decorations-Malerei, als Panorama, Diorama und Neorama) hat in neueren Zeiten zugleich die Allgemeinheit und die Stärke vermehrt. Was Vitruvius und der Aegypter Julius Pollux als „ländliche (satyrische) Verzierungen der Bühne“ schildern, was in der Mitte des sechzehnten Jahrhunderts, durch Serlio's Coulissen-Einrichtungen die Sinnestäuschung vermehrte, kann jetzt seit Prevost's und Daguerre's Meisterwerken, in Parker'schen Rundgemälden, die Wanderung durch verschiedenartige Klimate fast ersetzen.“ Alexander von Humboldt, *Kosmos, Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*, Stuttgart 1874, 2. Band, S. 57.

¹³⁶ „Das Rundgemälde leistet mehr als die Bühnentechnik, weil der Beschauer wie in einem magischen Kreis gebannt und aller störenden Realität entzogen, sich von der fremden Natur selbst umgeben wähnt. Sie lassen Erinnerungen zurück, die nach Jahren sich vor der Seele mit den wirklich gesehenen Naturscenen wundersam vermengen.“ *Ibid.*, 2. Band, S. 57.

Menschen, als sich die Mittel vervielfältigen, die Gesamtheit der Naturerscheinungen zu anschaulichen Bildern zu gestalten.“¹³⁷ Charles Baudelaire schrieb im Salon von 1859 „Ich möchte in die Welt der Dioramen zurückgebracht werden, deren brutale riesenhafte Magie mir eine nützliche Illusion vermittelt. Ich ziehe es vor, Theaterdekorationen zu betrachten, wo ich in künstlerischem Ausdruck und tragisch verdichtet meine geheimsten Träume wiederfinde. Diese Dinge sind, gerade weil sie falsch sind, unendlich viel näher an der Wahrheit.“¹³⁸ Die Wahrheit des Bildes vermochte das Bild der Wahrheit zu ersetzen.

Bewegte Bilder

Im Rundgemälde konnte der Betrachter durch seinen wandernden Blick das Geschehen in Bewegung setzen. Er war gleichzeitig Auslöser und Empfänger der freigesetzten Energie. Panoramen sind vergleichbar mit dem Ringenspiel: Ob sich der Betrachter dreht oder das Bild um ihn herum, Betrachter und Bild verschmelzen zur untrennbaren Einheit. Die Bewegung brachte eine neue Dimension in die Wahrnehmung. Ursula Storch beschreibt, wie sich mit der Zunahme des Reisens und der Entwicklung der Fortbewegungsmöglichkeiten auch die Palette der Reiseillusionen erweiterte. Umgekehrt entwickelten die illusionistischen Bilder der Welt ein Eigenleben und mussten wiederum in Form von richtigen Reisen hinterfragt und überprüft werden.¹³⁹ So wie bei den echten Reisen nahm auch bei den imaginären Reisen die Geschwindigkeit zu. Während man nach Inbetriebnahme der ersten Eisenbahnlinien noch befürchtete, die Reisenden könnten gesundheitliche Schäden durch Reizüberflutung erleiden,¹⁴⁰ stieg in der Unterhaltungsindustrie der Bedarf nach immer rascher wechselnden neuen Eindrücken. Nach den statischen Rundhorizonten sorgten Rollbilder, Panoramen mit hydraulisch bewegten Plattformen und durch Lichteffekte belebte Darstellungen für immer phantastischere Bildwelten,¹⁴¹ gleichzeitig veränderte sich der Blick auf das Geschehen. Mit zunehmender Geschwindigkeit nimmt die Kenntlichkeit nahegelegener Einzelheiten stetig ab, bis die Umgebung schließlich nur noch in gröberen Umrissen wahrnehmbar ist und das Bild zu einem Gesamteindruck verschwimmt.¹⁴² Um eine Überanstrengung des Bewusstseins durch die Steigerung äußerer Reize

¹³⁷ Ibid., S. 58.

¹³⁸ „Je désire être ramené vers les dioramas dont la magie brutale et énorme sait m’imposer une utile illusion. Je préfère contempler quelques décors de théâtre, où je trouve, artistement exprimés et tragiquement concentrés, mes rêves les plus chers. Ces choses, parce qu’elles sont fausses, sont infiniment plus près du vrai.“ Baudelaire 1859, „Le paysage“ in: *Le Salon de 1859*, S. 41.

¹³⁹ „Tatsache ist, dass sich viele Menschen aus breiten Bevölkerungsschichten speziell im 19. Jahrhundert in ganz Europa für alle Arten von Reiseillusionen begeisterten. Sie hatten – nicht zuletzt durch einschlägige Reiseliteratur – (Fantasie-) Bilder der Welt im Kopf, die ein Eigenleben entwickelten, zugleich aber immer wieder hinterfragt werden wollten.“ Ursula Storch, *Die Welt in Reichweite, imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert*, Wien 2009, S. 12.

¹⁴⁰ Sylvia Stöbe, „Der Flaneur und die Architektur der Großstadt, Der Flaneur als Mythos und Phantasmagorie der Moderne“, Kassel 1998, S. 5.

¹⁴¹ „Es gab Panoramen, Dioramen, Kosmoramen, Diaphanoramen, Navaloramen, Pleoramen, Fantaskope, Fantasma-Parastasen, malerische Reisen im Zimmer, Georamen; optische Pittoresken, Cinemoramen, Phanoramen, Stereoramen, Cykloramen...“ Benjamin 1983, Aufzeichnungen und Materialien, Q, Panorama, [Q1,1], S. 656.

¹⁴² Vergleiche Stöbe 1998, S. 5.

zu vermeiden, bleibt nur das innere Abstandnehmen. Mit dem Blick schweift das Bewusstsein in die Ferne, das Gesehene wird verfremdet, die Stadt oder Landschaft wird zur Kulisse. Nebst dem umfassenden Schauen im Panorama und dem in die Ferne gerichteten Sehen aus der Bewegung, tauchte mit dem Blick des Flaneurs zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine neue Art der Wahrnehmung auf. Flanieren heißt, ziellos durch die Stadt zu streifen und dabei alles, was zu sehen ist, Menschen, Gegenstände und Gebäude, vorbehaltlos als gleichwertig zu betrachten. Franz Hessel beschreibt das Flanieren als ein Lesen des städtischen Umfelds. „Flanieren ist eine Art Lektüre der Straße, wobei Menschengesichter, Auslagen, Schaufenster, Café-Terrassen, Bahnen, Autos, Bäume zu lauter gleichberechtigten Buchstaben werden, die zusammen Worte, Sätze und Seiten eines immer neuen Buches ergeben.“¹⁴³ Mit dem unbeteiligten Beobachten und Sammeln von Bildern wird das Geschaute weder zugeordnet noch in seiner Bedeutung gewertet. Dadurch wird die geistige Verausgabung durch Überreizung der Sinne vermindert. Der Flaneur lebt im Hier und Jetzt. Er genießt die Bewegung und Veränderung und zelebriert die Flüchtigkeit des Augenblicks. Walter Benjamin machte die Gestalt des Flaneurs zur personifizierten Antwort auf die zunehmende Überspanntheit der Zeit. Für den Flaneur sei die Stadt das gelobte Land. „Sie eröffnet sich ihm als Landschaft, sie umschließt ihn als Stube.“¹⁴⁴ Den Flanierenden leite die Straße in eine entschwundene Zeit, in eine Vergangenheit, die umso bannender sein könne, als sie nicht seine eigene, private sei.¹⁴⁵ Benjamin sah bei der Flanerie Länder- und Zeitenfernen in die Landschaft und in den Augenblick eindringen und verglich den Zustand des Flanierens mit einem mechanischen Bild, in dessen unterschiedlichen Bildebenen sich die unterschiedlichen Szenen gleichzeitig abspielten.¹⁴⁶ Langsamkeit galt als Qualität, „1839 war es elegant, beim Promenieren eine Schildkröte mit sich zu führen. Das gibt einen Begriff vom Tempo des Flanierens in den Passagen,“¹⁴⁷ und Unschlüssigkeit war Programm des Flanierens.¹⁴⁸ Benjamin sah die Art und Weise, in welcher der Flaneur durch die Stadt zog als „anamnetischen Rausch“, der seine Wirkung nicht nur aus sinnlicher Wahrnehmung bezog, sondern auch aus unbewusstem Wissen und Erfahrung.¹⁴⁹ „Die rauschhafte Durchdringung von Straße und Wohnung, die sich im Paris des 19. Jahrhunderts vollzieht – und zumal in der Erfahrung des flaneurs – hat prophetischen Wert. Denn

¹⁴³ Franz Hessel: „Berlins Boulevard“, in: *Ein Flaneur in Berlin*, Berlin 2007, S. 103.

¹⁴⁴ Benjamin 1983, Aufzeichnungen und Materialien, M, Der Flaneur, [M1,4], S. 525.

¹⁴⁵ Ibid., S. 524.

¹⁴⁶ „Bekannt ist, wie bei der flanerie Länder - und Zeitenfernen in die Landschaft und in den Augenblick eindringen. Wenn die eigentliche rauschhafte Phase dieses Zustands anhebt, pocht es im Äderwerk des Glücklichen, sein Herz nimmt den Uhrtakt an und innerlich wie äußerlich geht es zu, wie wir es an einem jener „mechanischen Gemälde“ vergegenwärtigen können, die im 19. Jahrhundert (und freilich auch vordem) sehr beliebt waren und auf dem wir im Vordergrund einen Hirten sehen, der Flöte spielt, neben ihm zwei Kinder, die sich im Takte wiegen, weiter hinten zwei Jäger, die Jagd auf einen Löwen machen, und endlich ganz im Hintergrunde einen Zug, der über eine Eisenbahnbrücke fährt. (Chapuis et Gélis: *Le monde des automates*, Paris 1928 Ip 330) Ibid., M, Der Flaneur, [M2,4], S. 528 und 529.

¹⁴⁷ Ibid., S. 532.

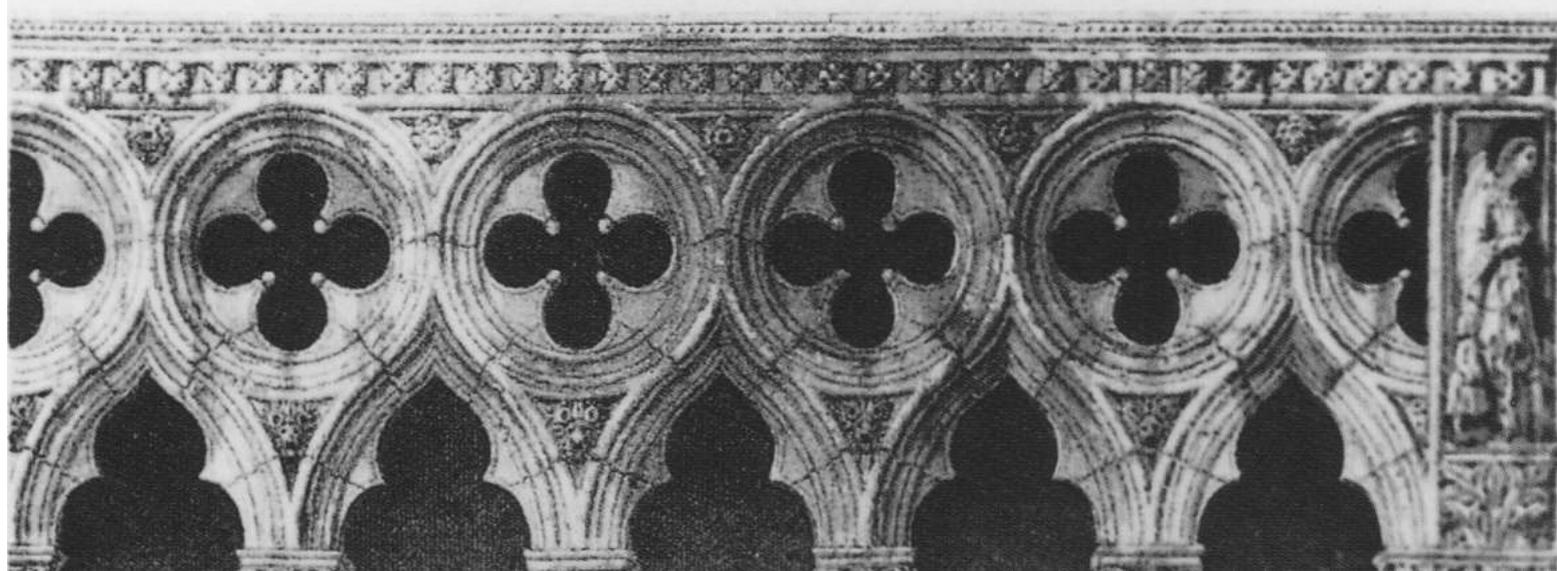
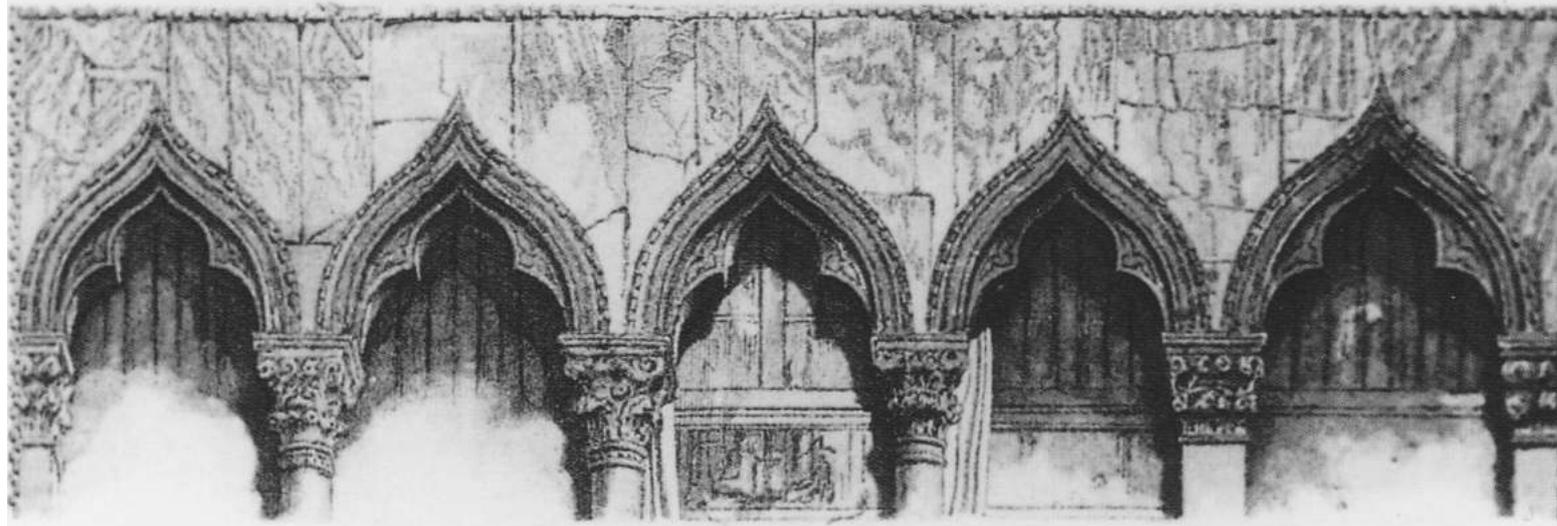
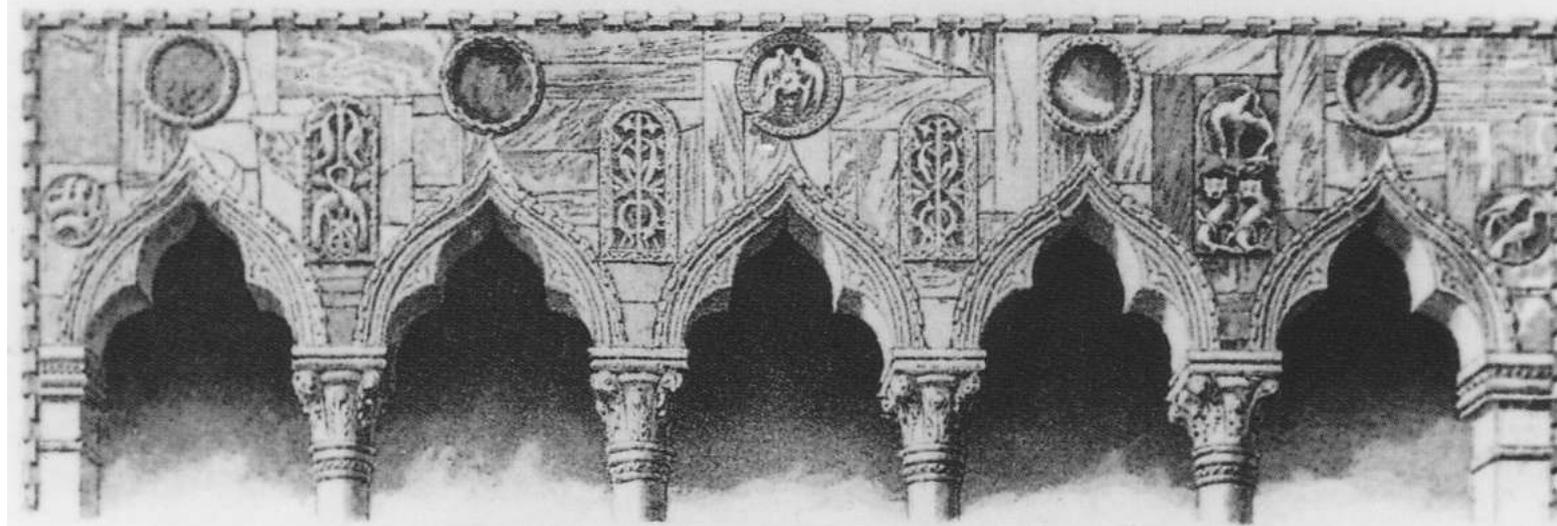
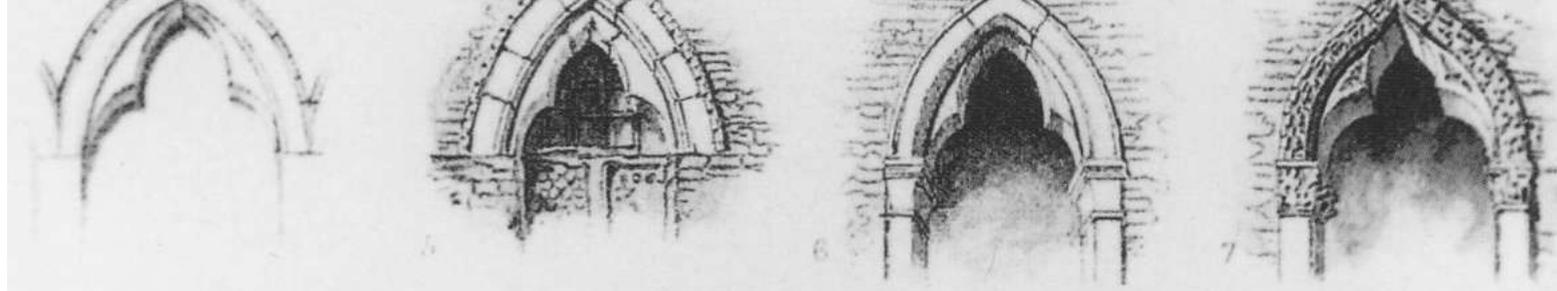
¹⁴⁸ „Die eigentümliche Unschlüssigkeit des Flanierenden. Wie das Warten der eigentliche Zustand des unbeweglich Kontemplativen so scheint das Zweifeln der des Flanierenden zu sein.“ Ibid., M, Der Flaneur, [M 4a,1], S. 535 und 536.

¹⁴⁹ „Jener anamnetische Rausch, in dem der Flaneur durch die Stadt zieht, saugt seine Nahrung nicht nur aus dem, was ihm da sinnlich vor die Augen kommt, sondern wird oft des bloßen Wissens, ja toter Daten, wie eines Erfahrenen und Gelebten sich bemächtigen.“ Ibid., M, Der Flaneur, [M1,5], S. 525.

diese Durchdringung läßt die neue Baukunst nüchterne Wirklichkeit werden.“¹⁵⁰ Nach dem mittelalterlichen Leben in engen geschlossenen Zellen, ohne Blick für das Ganze, eröffneten sich durch städtebauliche Maßnahmen im 19. Jahrhundert neue Perspektiven. Die Schleifung der Bastionen und das Schaffen weiter Plätze und breiter Prachtstraßen brachten Licht und Luft in die Städte. Die so geschaffenen Bezüge ließen den Betrachter neue Zusammenhänge erkennen. Überblick und das Verständnis der Struktur der Stadt ersetzen nun die unterwürfig duldende Ergebenheit im Gewirr der mittelalterlichen Gassen. Sichtachsen verbanden die Stadt zu einem großen Ganzen. Camillo Sitte sollte später die pittoreske Konfiguration der mittelalterlichen Stadt wieder zum städtebaulichen Vorbild erheben.¹⁵¹ Die Öffnung des Lebensraums spiegelte die Öffnung des Geistes wieder und prägte fortan das Bild der Stadt. Die Veränderung der Stadtstruktur im 19. Jahrhundert war gleichzeitig eine Veränderung der Gesellschaftsstruktur. Die Stadt wurde zum Ort der Begegnung. Plätze und Straßen boten neuen Lebensraum nach dem Ausbruch aus der Häuslichkeit des Biedermeiers. Das unauffällige Schlendern wurde zur Selbstdarstellung und der unbeteiligte Beobachter zum Darsteller auf der Bühne des öffentlichen Lebens. Gleichzeitig fand eine deutlichere Trennung von privatem und öffentlichem Raum statt. Die Fassade diente nun auch als Maske, hinter der man sich verbergen konnte, als Projektionsfläche zweckgerichteter Selbstdarstellung und zur Illustration von Träumen und Wunschvorstellungen. Die kulissenhafte Gegenwart der Häuserfronten hielt den Betrachter auf Distanz und ließ die Stadt als ein überdimensionales Panorama erscheinen, als Bühnenbild in einem Theater, in dem der Mensch sowohl Zuschauer als auch Darsteller war. Damit Landschaften, Städte und Szenerien als Kunstwerk betrachtet werden können, bedarf es eines äußeren und inneren Abstands zwischen Betrachter und Gegenstand der Betrachtung. Das bewusste Schauen unterscheidet sich vom unmittelbaren Überwältigtsein. Durch das unbeteiligte Betrachten wird das Gesehene einer Art Verfremdung unterzogen, und der Abstand zum Geschauten ermöglicht die Wiederholbarkeit. Die Welt wird zu einem Bild, das immer wieder von neuem betrachtet werden kann. Dieses unvoreingenommene Vorbeiziehenlassen der Bilder nimmt die Art des Schauens beim Betrachten eines Films vorweg. Mit der Erfindung des Kinos wurde das Ephemere, das an einem Tag Wirkung entfaltet, zum immer Wiederkehrenden, zum Ephemeren, das sich täglich wiederholt.

¹⁵⁰ Ibid., S. 534. „Den Fall, in dem sich der Flaneur vom Typ des philosophischen Spaziergängers entfernt und die Züge des in einer sozialen Wildnis schweifenden Werwolfs annimmt, hat Edgar Alan Poe zuerst in seinem „Mann der Mengen“ auf immer fixiert.“ Ibid., M, Der Flaneur, [M1,6], S. 526.

¹⁵¹ „Nur in unserem mathematischen Jahrhundert sind Stadterweiterungen und Städteanlagen beinahe eine rein technische Angelegenheit geworden, und so scheint es denn wichtig, wieder einmal darauf hinzuweisen, daß hiermit nur die eine Seite des Problems zur Lösung käme und daß die andere Seite, die künstlerische, von mindestens ebenso großer Wichtigkeit wäre.“ Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Basel 2013, Einleitung, S. 2.



2.4. Was sich täglich wiederholt

Wiederkehrendes in der Architektur

Nachahmung

Was sich täglich wiederholt, ist das immer Wiederkehrende. In der Nachahmung von Details, von Häusern und von ganzen Städten wird das sich Wiederholende zum Stilmerkmal und Ausdrucksmittel und somit zu einem Bestandteil der Architektur. In der Natur ist das Nachahmen von Farbe, Form und Muster Taktik: Die Anpassung des Erscheinungsbildes an die Umgebung täuscht den Feind oder lockt die Beute. Die Nachahmung kann zu Tarnung und Schutz dienen, zum Locken und Versprechen oder Einschüchtern und Drohen. Die Nachahmung ist mit der Erinnerung verknüpft. Die Wiederholung einer Gegebenheit wird nur als Nachahmung wahrgenommen, wenn ihr erstmaliges Erscheinen in Erinnerung geblieben ist. Ohne Erinnerung ist jeder Moment einmalig neu und einzigartig. In der griechischen Mythologie ist die Göttin der Erinnerung die Mutter der Musen, die Schöpferin der Kunst. Ohne Bezug zur Vergangenheit gibt es keine Kunst.¹⁵² Platon stand der Nachahmung kritisch gegenüber: Kunst und Dichtung waren für ihn Möglichkeiten, die Wirklichkeit nachzuahmen. Sie würden zwar den Geist erfreuen, seien aber von der Wahrheit weit entfernt. „Weitab von der Wahrheit steht also die Kunst der Nachahmung, und gerade deshalb schafft sie alles nach, weil sie nur wenig von jedem Ding erfasst und da nur sein Scheinbild. So malt uns etwa ein Maler einen Schuster, Tischler und alle anderen Handwerker, ohne auch nur etwas von einer der Künste zu verstehen. Doch Kinder und unverständige Menschen wird er – ist er nur ein guter Maler –, wenn er einen Tischler malt und von ferne hinzeigt, täuschen in dem Glauben, hier sei in Wirklichkeit ein Tischler da.“¹⁵³ Platon sah in der Nachahmung die Gefahr einer verfälschten Abbildung der Wirklichkeit. „Auf die Übereinstimmung in diesem Punkt wollte ich hinaus, als ich vorher sagte, Malerei und überhaupt jede nachahmende Kunst sei weitab von der Wahrheit, wenn sie ihr Werk ausführe; sie macht sich aber auch an jenen Seelenteil heran, der selbst weitab ist von jeder Einsicht, und ist ihm traute Freundin zu keinem gesunden und echten Ziel.“¹⁵⁴ Aufgrund ihrer Ferne zur Vernunft sprach er der Nachbilderei ein vernichtendes Urteil. „Selbst wertlos, vereint sich die nachahmende Kunst mit Wertlosem und zeugt Wertloses.“¹⁵⁵ Kunst in Form von Nachahmung hatte deshalb für Platon keinen Erkenntniswert. Anders für Aristoteles, der in der Nachahmung eine Möglichkeit erkannte, Neues zu lernen. „Denn sowohl das

¹⁵² „Nach der Theogonie des Hesiod ist die Göttin der Erinnerung eine Tochter des Himmels und der Erde, und die Mutter der Musen, Mnemosyne, oder Memoria, wie das Titanenkind von den Römern genannt wurde, blieb jungfräulich, bis sie von Zeus geschwängert, die Künste gebar. Auf ihre neun Kinder verteilte sie die Gaben, die in ihrem Schoß noch ungeteilt beisammen lagen. So bewahrt der antike Mythos mit dieser Geschichte aus der Frühzeit der Götter die Einsicht, dass alle Kunst in der Erinnerung wurzelt, dass ohne Gedächtnis und Rückbesinnung nichts Neues entstehen kann.“ Jan Pieper, Editorial, in: *Daidalos, Architektur Kunst Kultur*, Nr. 58, „Memoria“, Gütersloh 1995, S. 20.

¹⁵³ Platon: *Der Staat*, Stuttgart 2000, X. S. 437.

¹⁵⁴ *Ibid.*, S. 443.

¹⁵⁵ *Ibid.*, S. 443.

Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren - es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, dass er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt, - als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat. Als Beweis hierfür kann eine Erfahrungstatsache dienen. Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äußerst unansehnlichen Tieren und von Leichen. Ursache hiervon ist folgendes: Das Lernen bereitet nicht nur den Philosophen größtes Vergnügen, sondern in ähnlicher Weise auch den übrigen Menschen (diese haben freilich nur wenig Anteil daran). Sie freuen sich also deshalb über den Anblick von Bildern, weil sie beim Betrachten etwas lernen und zu erschließen suchen, was ein jedes sei, z.B. dass diese Gestalt den und den darstelle. (Wenn man indes den dargestellten Gegenstand noch nie erblickt hat, dann bereitet das Werk nicht als Nachahmung Vergnügen, sondern wegen der Ausführung oder der Farbe oder einer anderen derartigen Eigenschaft.)¹⁵⁶ Bis ins späte Mittelalter waren bildliche oder architektonische Kopien nichts anderes als die Darstellung wesenswichtiger Merkmale. Die Wahl dieser Elemente hing von der Hierarchie ihrer religiösen Bedeutung ab.¹⁵⁷ In der Neuzeit fand unter dem Einfluss eines veränderten Weltverständnisses eine Entwicklung von inhaltlicher zu rein formeller Nachahmung statt.

Motiv

So wie in der Musik, zeigt sich auch in der Architektur die Wiederholung als ein immer wiederkehrendes Motiv. Das Motiv ist ursprünglich das Bewegte, der Beweggrund oder Antrieb,¹⁵⁸ das prägende Element des Werks, das sich in Vielzahl zu einem Ganzen fügt, in der Musik ein Melodiebaustein, in der Architektur ein Bauteil, eine Form, eine Verzierung, ein Zitat. Das architektonische Motiv prägt das Erscheinungsbild des Baus, stellt den Bezug zur inneren Ordnung her und erklärt seine Zugehörigkeit zu Ort und Zeit, indem es auf Stil und Herkunft verweist.¹⁵⁹ Das Motiv kann nachgeahmt und vervielfältigt werden. Um die Wiederholbarkeit zu garantieren,

¹⁵⁶ Aristoteles, *Die Poetik*, Stuttgart 2014, S. 11 und 12.

¹⁵⁷ „Seit frühchristlicher Zeit und durch das gesamte Mittelalter waren Beschreibungen, bildliche Darstellungen oder architektonische Kopien nichts anderes als eine *vilis figuratio* (im übertragenen Sinne), für die eine Auswahl wesenswichtiger Elemente genügte. Wahl und visuelle Bedeutsamkeit der Elemente waren bestimmt durch die hierarchische Ordnung ihres religiösen Gewichts. Diese Einstellung änderte sich allmählich seit dem Beginn des 13. Jahrhunderts. Von da an lassen Architekturkopien, bildliche Darstellung und Beschreibungen das Bemühen um die Wiedergabe der visuellen Aspekte des Vorbilds entsprechend den neuen, im Bereich der Naturwissenschaften angewandten analytischen Methoden erkennen. Im 15. Jahrhundert tritt dieser Prozess dann offen zutage: Obwohl Kopien maßstäblich, materiell und in der Ausarbeitung der Details modifiziert werden und von ihrem Vorbild abweichen können, bleiben die Anlage und die Proportionen ihrer konstitutiven Elemente unverändert. Gleichzeitig scheint eine Entwicklung einzusetzen, durch die Bauwerke ihre inhaltliche Aussage allmählich verlieren.“ Stanford Anderson, „Erinnerung in der Architektur“ in *Daidalos* Nr. 58, „Memoria“, Gütersloh 1995, S. 31.

¹⁵⁸ Das Wort Motiv lässt sich aus dem lateinischen *Motus* (Bewegung, im Sinne von Trieb, Antrieb, Begeisterung) herleiten. Langenscheidt Taschenwörterbuch Latein, Berlin und München 2006, S. 339.

¹⁵⁹ „Die Fassade wird dem Inneren vorgestellt, und, es verstellend, stellt sie es vor.“ Stephan Meier: „Sich selbst bedeuten! Zur Lüge in der Architektur.“ In: *Daidalos* Nr. 8. „Wahrheit und Lüge in der Architektur“, Gütersloh 1983. S. 11.

werden Motive festgehalten und als Formenkanon oder Sammlung in Musterbüchern aufgelistet und geordnet. Das Wiederkehrende ist das Wiedererkennbare. Es bietet Sicherheit im Altbekannten und Altbewährten. Die Verwendung und Wiederverwendung des Motivs wird zum Erkennungszeichen und zum Merkmal einer Zugehörigkeit. Die Kopie des Motivs ist in der Architektur nicht nur geduldet, sondern gefordert und gefördert.¹⁶⁰ Das Bedürfnis, architektonische Form in ein gültiges Regelwerk zu pressen, entspringt dem Wunsch nach Übersicht und Ordnung. Das Erstellen systematischer Richtlinien in der Architektur bietet Halt in einer Welt der unbeschränkten Möglichkeiten.¹⁶¹ Gemäß Werner Oechslin steht die Architektur zwischen der Erfüllung der vorgegebenen Norm und schöpferischer Freiheit. Im Regelwerk der Theorie verankert, dient das Motiv nicht zuletzt zur Unterscheidung von Richtig und Falsch. „Je präziser die Norm, umso klarer erkennbar die Abweichung.“¹⁶² Seit der klassischen Antike ist die Architekturgeschichte geprägt von unterschiedlichen Versuchen, Bauteile in ein System zu fassen. Vitruvius kann als einer der ersten gelten, der ausgehend von den Vorbildern des antiken Griechenlands, die Idee des Moduls in den architektonischen Entwurf einführte.¹⁶³ Während er in seinen *Zehn Bücher über die Architektur* auf Illustrationen verzichtete und seine Theorie als reinen Text abfasste, enthielten die überarbeiteten Fassungen und Weiterentwicklungen seines Werkes in der Renaissance bereits zahlreiche erläuternde Skizzen und Zeichnungen. Vitruvius verwendete den Begriff der Arten, den seine Nachfolger in der Renaissance durch Ordnungen ersetzten und im Klassizismus des späteren 18. Jahrhunderts mit einer Fülle von Mustersammlungen und Glossarien ergänzten. Die Formenkataloge und Regelwerke wurden bald durch die Entdeckung des Geschmacks erweitert und wenig später durch den Begriff der Mode ersetzt.¹⁶⁴ Eine der umfassendsten Zusammenfassungen architektonischer Ordnungen im 18. Jahrhundert stellte François Blondels „Cours d’architecture“ dar.¹⁶⁵ Gemäß Werner Oechslin löste Blondel den

¹⁶⁰ „Auf die Frage, welche Bahn unserer heutigen Architektur zur Begründung neu belebender Motive sich darbiete, kann allein mit dem Hinweis auf die internationale classische Weise als die ewig unermessliche Fundgrube ästhetisch geistiger Ideen hingewiesen werden. Ihre aus dem artistischen Geiste der ganzen poläarktischen Welt zusammengefügt baulichen Elemente, welche in den Monumentalschöpfungen der hellenischen Könige durch die Combination der orientalischen Raumesmotive mit der hellenischen Stilistik eine Fülle baulicher Gedanken rhythmisch vereinten, die in Romas Weltarchitektur zu concreter Formensprache reifen sollten, hat zugleich alle jene Probleme im Principe gelöst, welche als fruchtbringende Factoren für die fernste Zukunft der Baukunst fortbestehen.“ Jakob Prestel, „Neue Motive in der Architektur“, in: *Der Architekt* 7 (1901), S. 45 – 46.

¹⁶¹ „Wenn die vielbeschworene Parallelität unserer Zeit zum fortgeschrittenen 18. Jahrhundert einen wahren Kern besitzt, so sicherlich den, dass eine Vielfalt von Optionen, Möglichkeiten und Tendenzen eine einfache Sicht des Richtigen und Wahren – auch in der Architektur - erheblich erschwert. Je nach Standort und Wertung resultiert für den Beurteilenden Orientierungslosigkeit, Pluralismus oder erwünschter Reichtum von Bezügen und Neuheiten.“ Werner Oechslin, „Auf der Suche nach dem wahren Stil. Die Unterscheidung von „Richtig“ und „Falsch“ bei den Rigoristen.“ In: *Daidalos* Nr. 8. „Wahrheit und Lüge in der Architektur.“ Gütersloh 1983, S. 21.

¹⁶² *Ibid.* S. 26.

¹⁶³ Vitruvius, Marcus: *De Architectura libri decem*, Wiesbaden 2015.

¹⁶⁴ „Diesem flexiblen Meinungsfächer vergleichbar, folgte im frühen 18. Jahrhundert der Entdeckung des „Geschmacks“ dichtauf das Phänomen der „Mode“.“ Werner Oechslin, „Auf der Suche nach dem wahren Stil. Die Unterscheidung von „Richtig“ und „Falsch“ bei den Rigoristen.“ In: *Daidalos* Nr. 8. „Wahrheit und Lüge in der Architektur“, Gütersloh 1983, S. 21.

¹⁶⁵ „So faßt nach geschichtlicher Einleitung Jean-François Blondel in seinem „Cours d’Architecture“ (1771-1777), der anerkanntermaßen das repräsentativste architekturtheoretische Werk seiner Zeit darstellt und auf des Verfassers 1750 einsetzende Lehrtätigkeit zurückgeht, die Säulenordnung unter *Préceptes de l’Art* und den Umgang mit den weiteren Architekturgliedern unter *Raisonnement de l’Art* zusammen.“ *Ibid.*, S. 21.

Konflikt der Architektur zwischen Nachahmung und Neuerfindung, indem er zwar strenge Regeln festlegte, die es einzuhalten galt, gleichzeitig aber Abweichungen vorsah, die dem Architekten einen breiten Handlungsspielraum einräumten. Neben einer „architecture vrai“ (einer wahren Architektur), welche die vitruvianischen Grundsätze soliden Bauens erfüllten und in ihrer Bedingungslosigkeit nur den großen Meistern vorbehalten seien, führte er eine „architecture vraisemblable“ (eine wahrscheinliche Architektur) ein, auf die zurückgegriffen werden konnte.¹⁶⁶ „Sie gehe mehr auf äußere Umstände ein, vermeide es zu schockieren, wo die wahren Prinzipien zuweilen missachtet würden. Sie hätte weniger mit deren strikten Einhaltung als mit vernünftigem Überlegen und mit Vermittlung zu tun,“ fasst Oechslin zusammen.¹⁶⁷ Blondel versuchte also Regeln zu entwickeln, deren Einhaltung gewissermaßen auch im Nicht-Regelfall ermöglicht wäre. Er forderte somit nicht das strenge Befolgen von Regeln, sondern vielmehr einen sinnvollen Umgang mit ihnen und vertraute im Sinne der Aufklärung auf den Verstand und das Verständnis des Menschen anstatt auf Obrigkeitgläubigkeit und blinden Gehorsam. Blondels Theorie berücksichtigte die Geschichte und Tradition der Architektur und ließ, indem sie die Grundsätze des Vitruvius durch das Geschmacksurteil erweiterte, dennoch auch Neuerungen zu. Für Blondel bewegte sich die Architektur nicht im Bereich des Entweder-Oder sondern des Sowohl-als-Auch. Die Entwicklung der Architektur, so Oechslin, ging jedoch in Richtung der Normierung, und was früher noch als phantasievoll galt, wurde fortan als „Missbrauch und Freizügigkeit“¹⁶⁸ abgetan. „Die meisten der jungen Architekten sind Rechthaber, & denken nicht nach“ stellte Blondel fest.¹⁶⁹ Das Wiederholen von Motiven diente ursprünglich der Aneignung des Handwerks und war sowohl Garant für die Weiterführung alter Tradition als auch das Mittel zur Entwicklung eines neuen Stils. Wenn die künstlerische Freiheit eingeschränkt wird, so schwindet laut Oechslin der spielerische Umgang mit der Kopie, und der natürliche Ausgleich von Nachahmung und Erfindung als Teil eines Lernprozesses kann sich nicht entfalten. Schöpferische Tätigkeit braucht beides, wie Gerd Neumann festhält: Sowohl Imitation als auch als Gegenpol die Fiktion. „Erst in der Synthese wird Geschichte erneuert und bereichert.“¹⁷⁰

Typus und Modell

Der Begriff der Kopie in der Architektur kann von den einzelnen Bauteilen auf ein ganze Gebäude oder Gebäudetypologien erweitert werden. Während der Typus eine abstrakte Idee des Baus

¹⁶⁶ „Eine wahre Architektur gefällt allen Augen wohl, eine wahrscheinliche Architektur nur dem aufgeklärten Verstande: in ihrer Anordnung darf sich nichts finden, was den kundigen Betrachter befremden könnte, wiewohl der Architekt bisweilen gegen die wahren Prinzipien der Kunst verstoßen hat...“ François Blondel, „Cours d’architecture“ Paris, I, 1771. Zitiert nach Werner Oechslin, Ibid., S. 32.

¹⁶⁷ Zitiert nach Werner Oechslin, Ibid., S. 23.

¹⁶⁸ Zitiert nach Werner Oechslin, Ibid., S. 27.

¹⁶⁹ „La plupart de nos jeunes architectes sont raisonneurs & ne raisonnent pas.“ Zitiert nach Werner Oechslin, Ibid., S. 30.

¹⁷⁰ Gerd Neumann: „Wie die Wolke, die dem Walfisch gleicht. Über Eklektizismus und vom Sinn des Bewahrens.“ In: *Daidalos* Nr. 8. „Wahrheit und Lüge in der Architektur,“ Gütersloh 1983, S. 96.

darstellt, beschreibt das Modell die konkrete Form. Der Typus verkörpert das eigentliche Wesen der Architektur. Quatremère de Quincy unterschied folgendermaßen zwischen Typus und Modell: „Das Wort Typus bezieht sich nicht sosehr auf das Bild einer zu kopierenden oder vollständig nachzuahmenden Sache als auf eine Idee, die dem Modell als Regel dient. Das künstlerische Modell dagegen ist ein Objekt, das so wie es ist wiedergegeben werden muss. Im Gegensatz dazu ist der Typus etwas, auf Grund dessen Werke konzipiert werden können, die einander überhaupt nicht ähnlich sehen. Beim Modell ist alles mehr oder minder bestimmt.“¹⁷¹ Für Quatremère de Quincy war nahezu der „gesamte natürliche und soziale Mensch“ über die Nachahmung beschreibbar. „Die Imitation ist etwas so weit verbreitetes und so vielfältiges, wenn man ihre Beziehungen und Auswirkungen in Betracht zieht, in allem was in den Bereich der Fähigkeit zu imitieren fällt, Fähigkeit, die eine unverwechselbare Eigenschaft des Menschen darstellt, dass man vor der Tatsache, niemals eine vollständige Abhandlung zu dieser Materie zu haben, verzweifeln muss.“¹⁷² Quatremère de Quincy beschränkte denn auch seine Auseinandersetzung mit dem Thema der Nachahmung auf den Bereich der bildenden Kunst und fasste den entscheidenden Unterschied zwischen der Nachahmung in der bildenden Kunst und anderer Arten von Nachahmung folgendermaßen zusammen. „Nachahmen in der bildenden Kunst heißt, die Ähnlichkeit eines Dings herstellen, aber in einem andern Ding, welches sein Abbild wird.“¹⁷³ Durch Nachahmung entsteht etwas Neues und Eigenständiges, nämlich das nachgeahmte Ding, die Kopie. Die Wahl des Vorbildes ist für die Nachbildung entscheidend. Obschon der Begriff des Eklektizismus meist auf die Umschreibung eines Stiles angewendet wird, bezieht er sich ursprünglich auf dieses Verfahren des Auswählens.¹⁷⁴ Das eigentliche Nachahmen besteht im Verwerten und Zusammenfügen der ausgewählten Vorbilder zu einem neuen Ganzen. Die Kriterien der Auswahl sind eng mit der Idealvorstellung von Schönheit und Wahrheit verknüpft. Die Architektur als eine nicht unmittelbar die Natur nachahmende Kunst wird nach Neumann beim Verwahren der Auswahl unweigerlich mit der eigenen Geschichte konfrontiert. Neumann stellt fest, dass die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und deren Übertragung auf die eigene Gegenwart mittlerweile nicht

¹⁷¹ „Le mot type présente l’image d’une chose à copier ou à imiter complètement, que l’idée d’un élément qui doit lui-même servir de règle au modèle. Ainsi on ne dirait point (ou du moins aurait-on tort de le dire) qu’une statue, qu’une composition d’un tableau terminé et rendu, a servi de type à la copie qu’on en a faite. Mais qu’un fragment, qu’une esquisse, que la pensée d’un maître, qu’une description plus ou moins vague, aient donné naissance dans l’imagination d’un artiste, à un ouvrage, on dira que le type lui en a été fourni dans telle ou telle idée, par tel ou tel motif, telle ou telle intention.“ Antoine Chrysostôme Quatremère de Quincy, *Encyclopédie méthodique. Architecture*, (1788-1825), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85718t> (01.06.2016), S. 544.

¹⁷² „L’imitation est quelque chose de si étendu et de si varié, quand on en considère les rapports et les effets, dans tout ce qui peut être du ressort de la faculté d’imiter, faculté qui constitue un des caractères distinctifs de l’homme, qu’il faut désespérer d’avoir jamais traité complet sur cette matière.“ Quatremère de Quincy, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l’imitation dans les beaux-arts*, (1823), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k717597/f4.table> (01.06.2016), Préambule, S. Vi.

¹⁷³ „Imiter dans les beaux-arts, c’est produire la ressemblance d’une chose mais dans une autre chose qui en devient l’image.“ Ibid., „De l’imitation“, S. 3.

¹⁷⁴ Sowohl das griechische ἐκλέγειν als auch das lateinische elegere, von dem sich die selectio (die Auswahl) ableitet, bedeuten „wählen“, bzw. „die Wahl“. Langenscheidt Taschenwörterbuch Altgriechisch, Berlin und München 1993, S. 146 und Langenscheidt Taschenwörterbuch Latein, Berlin und München 2006, S. 188.

unproblematisch ist.¹⁷⁵ Durch die Loslösung aus ihrem geschichtlichen und ontologischen Zusammenhang wird den Vorbildern eine vollkommen neue Bedeutung zugewiesen. Mit der Wiederentdeckung der Antike in der Renaissance verschärfte sich der Konflikt.¹⁷⁶ Die antiken Originale waren größtenteils nur als Fragmente erhalten und oft auch an ihrem angestammten Standort der ursprünglichen Bezüge beraubt. Womöglich bezieht sich die ungünstige Beurteilung des Begriffs auf das entwurzelte Dasein der aus einer fernen Vergangenheit in eine andere Zeit, an einen andern Ort und in einen anderen Zusammenhang verpflanzten Objekte, die in ihrer Bezugslosigkeit zur Metapher eines Lebensgefühls wurden.¹⁷⁷ Der Eklektizismus erlangte in der Renaissance eine gewisse Zustimmung¹⁷⁸ und wurde schließlich zu einem weit verbreiteten Merkmal der Architektur des 19. Jahrhunderts. Der „Stil der Stillosigkeit“ erwies sich als eine „Vielzahl von Eklektizismen“¹⁷⁹, die sowohl nach dem Auswahlmaterial als auch nach den Auswahlkriterien unterschieden werden konnten. Das Kopieren kann als eine Möglichkeit der Bereicherung durch eine Auseinandersetzung mit dem Original, mit dessen Umfeld, Geschichte und Bezug verstanden werden. Wenn Kopieren nicht beliebiges Nachahmen sondern sorgfältiges Auswählen bedeutet, ist die Kopie mehr als nur Zitat oder Parodie und wird zur Vergangenheitsbewältigung oder zur Hommage an das Original. Kopieren kann demnach als hermeneutischer Prozess aufgefasst werden.¹⁸⁰

Die Kopie im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit

Das späte 18. Jahrhundert lieferte mit seinen Aufstellungen und Bezügen zur klassischen Vergangenheit auf der einen Seite zwar eine Vielzahl von Kopiervorlagen, wollte aber auf der anderen Seite die Eigenständigkeit des Originals behaupten. Im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit kam der Kopie von Kunstwerken eine neue Bedeutung zu. Die technisch erzeugte Nachbildung eines wie auch immer beschaffenen Originals galt als minderwertig, weil sie

¹⁷⁵ Gerd Neumann, „Wie die Wolke, die dem Walfisch gleicht – Über Eklektizismus und vom Sinne des Bewahrens, *Daidalos* Nr. 8. „Wahrheit und Lüge in der Architektur.“, Gütersloh 1983, S. 83 bis 97.

¹⁷⁶ „Zum architekturtheoretischen Problem wird Nachahmung erst in der Renaissance: Mit der Entdeckung der Vorbildlichkeit der antiken Baureste und mit der Aufarbeitung des Vitruv und dessen Verweisen auf die natürlichen bzw. quasinatürlichen Modelle der menschlichen Anatomie für die klassischen Ordnungen und der Urhütte für den antiken Tempel und dessen Glieder.“ Ibid. S. 87.

¹⁷⁷ Die abschätzigste Bewertung des Eklektischen lässt sich aber auch auf eine Beschreibung der griechischen Sekte des Potamon von Alexandria zurückführen, der sich „aus den Lehren aller Sekten auswählte, was ihm gefiel.“ Diogenes Laertius, *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd 2, 1972, S. 432. Zitiert nach Neumann, Ibid., S. 88.

¹⁷⁸ Diderot äußerte sich in programmatisch aufklärerischen Sinne bejahend in seiner „Encyclopédie“ 1753: „Ein Eklektiker ist ein Philosoph, der Vorurteil, Tradition, Altherwürdigkeit, allgemeinen Konsens, Autorität und alles, was sich der Massenmeinung unterwirft, niedertrampelt [...] der nichts, was nicht durch Erfahrung und Vernunft überzeugt, akzeptiert [...] und der, ohne Ansehen der Person, von allen Philosophien, die er analysiert hat, unvoreingenommen seine eigene Philosophie ableitet, eigens für sich selbst.“ Denis Diderot: „Ecclecticisme“ in: *Encyclopédie ou dictionnaire Raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers*, Vol. 5, Paris, 1755, S.270. Zitiert nach Neumann, Ibid., S. 88.

¹⁷⁹ Ibid., S. 93.

¹⁸⁰ „Sobald man aber die Frage der Kopie theoretisch angeht, kommt man vom Entwurf als Manier der Erkenntnis zur Manier als Entwurf von Erkenntnis.“ Phillippe Bourdon, „Entwerfen in der Manier von [...] zu eine pädagogischen Konzept“ in: *Daidalos* Nr. 8. „Wahrheit und Lüge in der Architektur.“ Gütersloh 1983, S. 71.

losgelöst vom Ritual künstlerischen Schaffens hergestellt worden war.¹⁸¹ Die moderne Kunst betont als zentrale Werte die Wahrheit und Einmaligkeit des Kunstwerks. Der Zwang der Wiederholung steht gegen die schöpferische Kraft. Sowohl die industrielle Kopie als auch deren Kritik sind Phänomene der Moderne. Die Ablehnung der Kopie in der Moderne hatte schließlich immer fragwürdigere Einteilungen in „gute“ und „schlechte“ Nachahmungen zur Folge. Die Grenze zwischen Anerkennung der gekonnten Kopie als Referenz, Hommage oder Zitat und deren abschätziger Verurteilung als Imitation oder Fälschung ist fließend, und die Unterscheidung zwischen Kopie und Fake letztendlich willkürlich. Echtheit definiert sich auch über das Material. Adolf Loos hielt fest, dass die Form nicht beliebig von einem Material auf ein anderes übertragen werden könne. „Ein jedes Material hat seine eigene Formensprache und keines kann die Formen eines anderen Materials für sich in Anspruch nehmen. Denn die Formen haben sich aus der Verwendbarkeit und Herstellungsweise eines jeden Materials gebildet, sie sind mit dem Material und durch das Material geworden. Kein Material gestattet einen Eingriff in seinen Formenkreis. Wer einen solchen Versuch dennoch wagt, den brandmarkt die Welt als Fälscher. Die Kunst aber hat mit Fälschung, mit Lüge nichts zu tun. Die Wege der Kunst sind zwar dornenvoll, aber rein.“

¹⁸² Für Adolf Loos war das Kopieren von Bauteilen, wie der industrielle Abguss von ursprünglich als Steinmetzarbeiten gefertigten Verzierungen, eine „unmoralische Handlung“.¹⁸³ Durch Nachahmungen, die dem Original immer näher kamen und schließlich von diesem nicht mehr zu unterscheiden waren, geriet das Selbstverständnis des Menschen als eigenständiges Individuum zunehmend ins Wanken. In der Literatur der deutschen Romantik gegen Ende des 18. Jahrhunderts zeigte sich die Auseinandersetzung mit dem Thema der Kopie in der Figur des Doppelgängers. Die Beschreibungen könnten als Zeichen einer menschlichen Urangst um den Verlust des eigenen Selbst und dessen Eigenständigkeit und Einzigartigkeit gewertet werden. In unzähligen Texten und Filmen tauchen menschliche Kopien, Androide, Roboter und künstliche Menschen als Bedrohung der Erdbewohner, des eigenen natürlichen und zerbrechlichen Menschseins auf. Meist werden den Androiden übermenschliche Kräfte bescheinigt und genau die Eigenschaften abgesprochen, die dem Menschen selbst allzu oft abhanden kommen, wie Mitleid, Mitgefühl und Liebe.¹⁸⁴ Die Doppelgänger in Literatur und Film bergen oftmals ein finsternes Geheimnis oder tragen beängstigende Züge krankhafter Wahrnehmungsverschiebung und gefährlich unkontrollierbarer Schizophrenie wie Mister Jekyll und Doktor Hide. Auch in der Architektur wird der Doppelgänger als Gefahr für das Original gewertet. Ines Weizman schlägt im Rahmen des provokativen Kunstprojektes einer Rekonstruktion der Josephine Baker Villa von Adolf Loos ein grundsätzliches

¹⁸¹ „Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle eines einmaligen Vorkommens sein massenweises.“ Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Benjamin 2011. S. 15.

¹⁸² Adolf Loos : „Das Princip der Bekleidung“ (1898), in: *Gesammelte Schriften*, Loos 2010, S. 139.

¹⁸³ Adolf Loos: „Die Potemkin’sche Stadt“ (1898), Loos 2010, S.187.

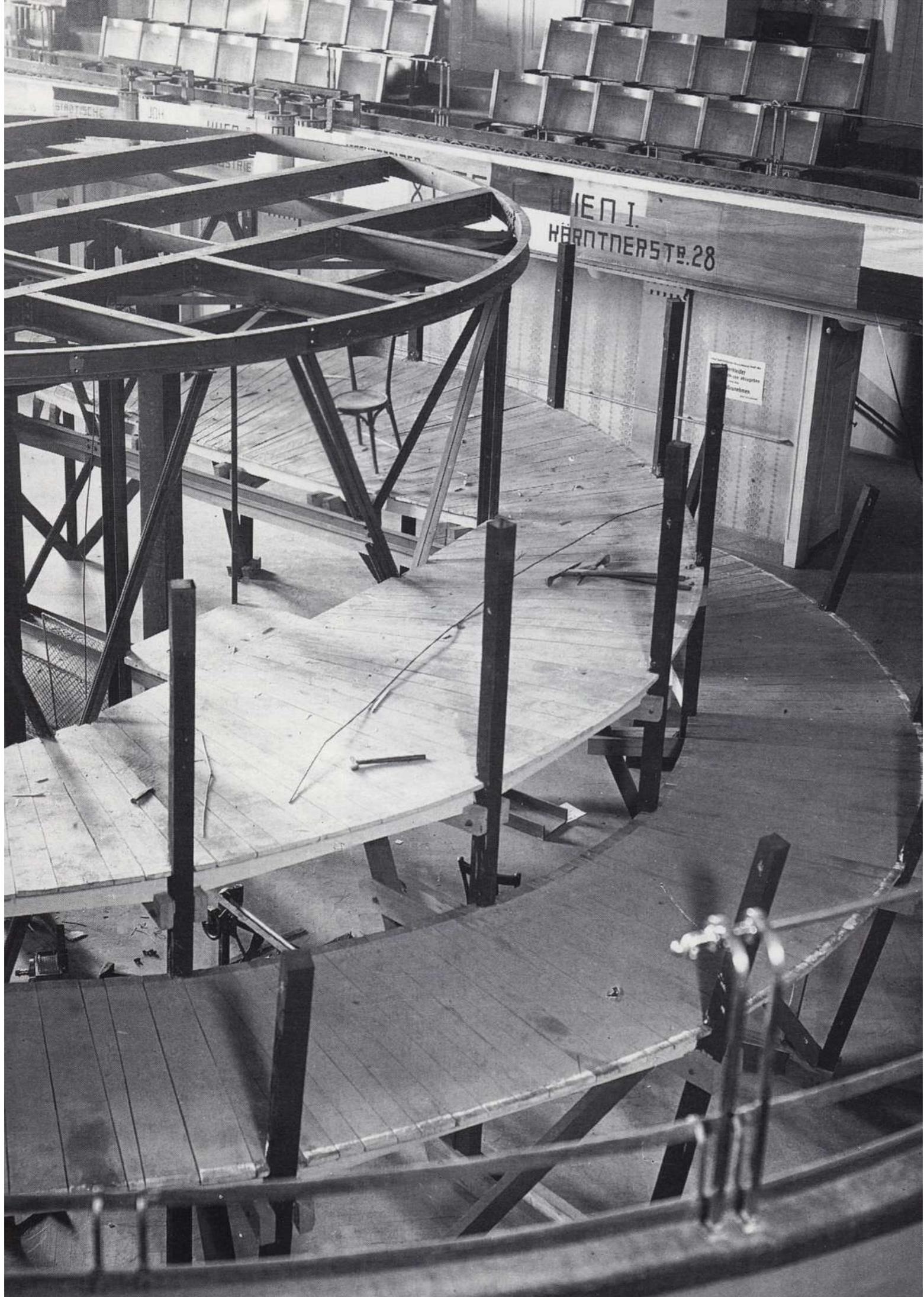
¹⁸⁴ Beispiel „The Bladerunner“, Regie Ridley Scott, 1982.

Überdenken der Bedeutung der Kopie vor.¹⁸⁵ Indem man architektonische Doppelgänger nicht mehr im Rahmen der Bewertungskriterien von echt und falsch oder von Original und Kopie betrachte, sondern als eine neue Möglichkeit des Seins, erschließe sich die Kraft, die ihnen innewohne. Jorge Luis Borges wies mit seinem Text „Pierre Ménard, Autor des Quijote“ nach, dass die Kopie eines Textes, auch wenn er mit dem Original identisch ist, in einem andern Kontext eine andere Bedeutung bekommt und deshalb auch ein anderer Text ist.¹⁸⁶ Wenn man die Reproduktion als Weiterführung eines Werks versteht, wird sie zu dessen Interpretation. Jede Kopie fügt dem Original eine neue Manifestation des Seins hinzu. Das Ephemere als die Wiederholung kann also das „handgreiflich Machen“ eines anderen Zustandes sein. Sichtbarmachen oder hervortreten lassen ist sich vergegenwärtigen oder wieder gegenwärtig werden lassen von etwas. In diesem Sinne könnte die Kopie als eine Vergegenwärtigung oder Repräsentation einer Vorlage verstanden werden. Auffälliges Herausstellen von Gegenwart von etwas bezeichnet Martin Seel als Inszenieren.¹⁸⁷ Indem man die Kopie als eine Form der Darstellung des Originals deutet, rückt sie in die Nähe der Inszenierung.

¹⁸⁵ „One of the intentions of my design proposal was to challenge the unspoken limits of this project. Uncertain about whether and how to react to the historical, economic, political, and geopolitical context of this project in China, I decided not to offer new forms but to propose a known building and a known author, reflecting thus on the very condition of reproducibility of contemporary architecture.“ Ines Weizman, „Architecture and Copyright: Loos, Law and the Culture of Copy“ in: Populations / Networks / Datascape: From Cloud Culture to Informal Communities critical appropriation: discursive networks of architectural Ideas 101_6, S. 829.

¹⁸⁶ Jorge Luis Borges, „Pierre Ménard, Autor des Quijote“, in: *Fiktionen*, Frankfurt am Main 2003.

¹⁸⁷ „Jede Inszenierung, das ist meine erste inhaltliche These, ist eine Inszenierung von Gegenwart. Sie ist ein auffälliges Herstellen und Herausstellen einer Gegenwart von etwas, das hier und jetzt geschieht, und das sich darum, weil es Gegenwart ist, jeder auch nur annähernd vollständigen Erfassung entzieht.“ Martin Seel „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs.“ In: Josef Früchtel und Jörg Zimmermann (Hrsg.), *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt am Main 2001, S. 53.



BIARTSCHE

JOH

STRIE

ИЕП I.
НЕРТТЕРСТЕ.28

Verboten toegang voor niet-afgepaste personen

3. Ästhetik der Inszenierung

3.1. Inszenierung

Strategien des Sichtbarmachens

Szene

Inszenieren heißt in Szene setzen. Eine Szene ist ein kleiner Teil einer Handlung oder der Ort, an dem diese stattfindet.¹⁸⁸ Als Synonym zum Begriff Szene wird zuerst die Aktion genannt, der Auftritt, ein Vorgang oder Vorfall und dann erst der Schauplatz, die Bühne und Arena. Das Wort wird im Italienischen (Scena), Französischen (Scène) und Englischen (Scene) ähnlich verwendet und ist auf das Griechische zurückzuführen. Das altgriechische Wort für Szene (σκηνή) verfügt über eine erstaunliche Bedeutungsvielfalt. In der Antike war eine Szene „jede Baracke oder leichte Konstruktion, die als Obdach dient“¹⁸⁹ eine Hütte, ein Zelt oder in der Mehrzahl ein Zeltplatz oder ein Lager. Im jüdischen Sprachgebrauch bedeutet Szene „Tabernakel“ oder „die unter dem Zelt eingenommene Mahlzeit“.¹⁹⁰ Szene heißt auch Verkaufsladen, gedeckter Wagen oder jede Art von tragbarem Zelt und eine hölzerne Konstruktion, auf der Theaterstücke gespielt werden, Bühne sowie ganz allgemein die Dinge des Theaters. Szene bezeichnet auch „jede Konstruktion, die als Bedeckung oder Decke dient“¹⁹¹ Behang, Abdeckung, Betthimmel und Baldachin.¹⁹² Zusammengefasst sind das die folgenden Bedeutungen „Zelt, Hütte, Wohnung; Quartier, Tempel, Bühne; Mahlzeit.“¹⁹³ Szene meint also sowohl den hölzernen Unterbau eines besonderen Ortes als auch den diesen Ort überspannenden Stoffhimmel. Mit „Bretter, die die Welt bedeuten“¹⁹⁴ umfasst Friedrich Schiller nicht nur die Bühne, sondern die ganze Erde und den Himmel, der sie überwölbt.¹⁹⁵ Die Szene ist aber nicht nur ein Platz, der durch seinen Unterbau oder Überbau

¹⁸⁸ Im Duden Wörterbuch der Deutschen Sprache steht für das Wort Szene: „1. kleinere Einheit eines Aktes, Hörspiels, Films, die an einem speziellen Ort spielt und durch das Auf- oder Abtreten einer oder mehrerer Personen begrenzt ist. 2. Schauplatz einer Szene; Ort der Handlung 3. a. auffälliger Vorgang, Vorfall, der sich zwischen Personen (vor andern) abspielt. b. (theatralische) Auseinandersetzung; heftige Vorwürfe, die jemandem gemacht werden 4. Charakteristischer Bereich für bestimmte Aktivitäten.“ Duden, Berlin 2013. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Szene> (01.06.2016).

¹⁸⁹ „Toute baraque ou construction légère pour servir d’abris.“ In: Anatole Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, Orléans 1894, S. 1758.

¹⁹⁰ Ibid., S. 1758.

¹⁹¹ Ibid., S. 1758.

¹⁹² Ibid., S. 1758.

¹⁹³ Langenscheidt Taschenwörterbuch Altgriechisch, Berlin und München 1993, S. 388.

¹⁹⁴ „Größtes mag sich anderswo begeben, Als bei uns in unserm kleinen Leben; Neues - hat die Sonne nie gesehn. Sehn wir doch das Große aller Zeiten Auf den Brettern, die die Welt bedeuten, Sinnvoll still an uns vorübergehn. Alles wiederholt sich nur im Leben, Ewig jung ist nur die Phantasie; Was sich nie und nirgends hat begeben, Das allein veraltet nie!“ Letzte Strophe aus dem Gedicht „An die Freunde“ 1803. Friedrich Schiller, *Gedichte*, Stuttgart 2001, S. 27.

¹⁹⁵ Auch Rilke beschreibt eine Theaterszene als Hölle und Himmel in einem. „Es war das Verhängnisvolle dieser dargestellten Gedichte, das sie sich immerfort ergänzten und erweiterten und zu Zehntausenden von Versen anwuchsen, so daß die Zeit in ihnen schließlich die wirkliche war; etwa so, als machte man einen Globus im Maßstab der Erde. Die hohle Estrade, unter der die Hölle war und über der, an einen Pfeiler angebaut, das geländerlose Gerüst eines Balkons das Niveau des Paradieses bedeutete, trug nur noch dazu bei, die Täuschung zu verringern. Denn dieses Jahrhundert hatte in der Tat Himmel und Hölle irdisch gemacht: Es lebte aus den Kräften beider, um sich zu überstehen.“ Rainer Maria Rilke: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Stuttgart 1997, S. 183.

bestimmt wird. Mit der Bedeutung der Mahlzeit wird sie gewissermaßen zur lebensspendenden Substanz. Der Ort, an dem man die Mahlzeit einnimmt, ersetzt die Mahlzeit. Die Szene ist nicht nur Obdach, Schutz und Heiligtum, sie ist auch Nahrung, Inhalt, Lebenselixier. Der Schauplatz wird zur Handlung. Mit der Mahlzeit könnte das umschrieben sein, was auf der Szene dargeboten wird: Das Spektakel. Was ist die Szene im Theater? Ist damit der Ort des Spektakels gemeint oder das Spektakel selbst?¹⁹⁶ Was also ist Theater? Gordon Craig hält in seiner Schrift *Über die Kunst des Theaters* fest: „Die kunst des theaters ist weder die schauspielkunst noch das theaterstück, weder die szenengestaltung noch der tanz. Sie ist die gesamtheit der elemente, aus denen diese einzelnen bereiche zusammengesetzt sind.“¹⁹⁷ Eine Annäherung an die Kunst des Theaters könnte über die Art und Weise, wie Theater gemacht wird, erfolgen. Über die Inszenierung. Bereits in der Antike wurden Theateraufführungen vorbereitet, in ihrem Ablauf bis ins kleinste Detail festgelegt und einstudiert. Meist war der Autor selbst auch für die szenische Umsetzung des Textes zuständig.¹⁹⁸ Der Ausdruck der Inszenierung wurde vom französischen „Mise en Scène“ übernommen und im Deutschen erstmals Anfangs des 19. Jahrhunderts verwendet.¹⁹⁹ „In Szene setzen heißt, ein dramatisches Werk vollständig zur Anschauung bringen, um durch äußere Mittel die Intention des Dichters zu ergänzen und die Wirkung des Dramas zu verstärken.“²⁰⁰ In dieser Interpretation ist die Voraussetzung einer Inszenierung das Vorhandensein eines dramatischen Textes, dessen Inhalt und Bedeutung durch das in Szenesetzen verständlich gemacht und hervorgehoben wird. Inszenierung meint vorerst nur das Erfahrbarmachen von bereits Vorhandenem in den Bereich der sinnlichen Wahrnehmung. Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird die Inszenierung, losgelöst von einem vorgegebenen Text, als ein eigenständiges Kunstwerk wahrgenommen. Gleichzeitig entsteht die Notwendigkeit eines Koordinators, der sich um „das Ordnen des Personals und Materials zum Ganzen der Darstellung einer dramatischen Dichtung“ kümmert.²⁰¹ Damit beginnt der Aufstieg des Regisseurs „vom Arrangeur zum Künstler, ja, zum eigentlichen Schöpfer des Kunstwerks der Aufführung“.²⁰² Inszenierung umfasst „sämtliche

¹⁹⁶ Was ist Theater? „Was ein Theater ist, weiß ich: ein Gebäude. Was aber ist Theater? Wie nähert man sich dem, was den einzelnen Gebäuden und ihren Aktivitäten gemeinsam ist: durch den großen Haupteingang? Durch den Bühneneingang? Die Sprache sagt, dass einer „ins Theater“ geht, der dort nur kurze Zeit als Gast verbringt. Wer sich aber lebenslänglich dem Theater ausliefert, der geht „zum Theater“, also nur auf es zu, an es heran. Sind die Gäste mit dem Haus inniger verbunden als die Hausherrn?“ Hans Weigel, *Apropos Theater, Masken, Mimen und Mimosen*, Wien 1974, S. 17.

¹⁹⁷ Edward Gordon Craig, *Über die Kunst des Theaters*, S.101, zitiert nach Erika Fischer-Lichte, *Die Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 322.

¹⁹⁸ *Ibid.*, S. 318.

¹⁹⁹ *Ibid.*, S. 319.

²⁰⁰ August Lewald „In die Scene setzen“, in Klaus Lazarowicz/Christopher Balme (Hrsg.), *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, S. 306 – 311. Zitiert nach Fischer-Lichte 2004, S. 319.

²⁰¹ Aus dem Allgemeinen Theaterlexikon oder Encyclopädie alles Wissenswerten für Bühnenkünstler, Dilettanten und Theaterfreunde, Hrsg. Von K. Herloßsohn, H. Marggraf u. a. 3. Bd, neue Ausgabe, Altenburg, Leipzig 1846, S. 264. Zitiert nach Fischer-Lichte 2004, S. 321.

²⁰² „Wenn der Schauspieler nichts zu machen scheint und auf uns wirkt, finden wir ihn herrlich. Wenn der Regisseur nichts gemacht zu haben scheint (worin seine Meisterschaft sich äußert) und die Vorstellung auf uns wirkt, finden wir die Schauspieler herrlich. Und die Dekoration. Und die Kostüme. Und das Stück.“ Weigel 1974, S. 99.

szenischen Elemente und ihr Arrangement.“²⁰³ Es ist die Aufgabe des Regisseurs, die unterschiedlichen Kräfte und Disziplinen in Hinblick auf das gemeinsame Ziel der Aufführung bestmöglich in Einklang zu bringen.²⁰⁴ Inszenierung beruht auf Planung, Vorbereitung und Abmachungen aller Beteiligten, wohingegen die Aufführung das konkret stattfindende zeitlich begrenzte Ereignis ist. Die Aufführung ist das Ergebnis der Inszenierung.²⁰⁵ Dieter Mersch formuliert dies folgendermaßen: „Das Ereignis, wiewohl ein Gemachtes, ist doch kein Machbares. Geplant, ist es gleichwohl nichts Planbares; konstruiert, ist es dennoch nichts Konstruierbares.“²⁰⁶ Eine Inszenierung ist wiederholbar, die Aufführung ist in ihrer Ereignishaftigkeit einzigartig und einmalig.²⁰⁷ Gemäß Erika Fischer-Lichte ist Inszenierung eine „Erzeugungsstrategie“, nach der in der Aufführung „die Gegenwart von Erscheinungen als eine flüchtige, ephemere in einer bestimmten zeitlichen Abfolge und in bestimmten räumlichen Konstellationen“ geschaffen wird.²⁰⁸ „Ich definiere daher Inszenierung als den Vorgang der Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien, nach denen die Materialität der Aufführung performativ hervorgebracht werden soll, wodurch zum einen die materiellen Elemente als gegenwärtige, in ihrem phänomenalen Sein in Erscheinung treten können, und zum anderen eine Situation geschaffen wird, die Frei- und Spielräume für nicht-geplante und nicht-inszenierte Handlungen, Verhaltensweisen und Ereignisse eröffnet.“²⁰⁹ Martin Seel beschreibt Inszenierung als ein „auffälliges Herstellen und Herausstellen von Gegenwart von etwas, das hier und jetzt geschieht, und das sich darum, weil es Gegenwart ist, jeder auch nur annähernd vollständigen Erfassung entzieht.“²¹⁰ Inszenieren ist das In-Erscheinung-treten-lassen von Dingen, Begebenheiten und Eigenschaften. Inszenieren ist Raum schaffen für Unvorhergesehenes und Unerwartetes.²¹¹ An einem Ereignis beteiligt zu sein, heißt, das Ereignis als solches wahrzunehmen. Martin Seel bestimmt das Ereignis als etwas, „das denen widerfährt, denen es bemerkbar wird.“²¹² Die Inszenierung bedarf nicht nur des in Szene Setzens, sondern auch

²⁰³ Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, München 2008, S. 52.

²⁰⁴ „Er muss die Schauspielkunst beherrschen, um seinen Darstellern vom Handwerk her berufen und glaubwürdig helfen zu können. Er muss die dramatische Literatur genau kennen und die dramaturgische Technik noch genauer. (...) Er muss Fachmann der Kunst- und Kulturgeschichte sein, um den Stil der Dekorationen, Kostüme und Requisiten zu überwachen. Er muss einige Ahnung von Choreographie haben und etliche Ahnung von Musik. Er muss technisch auf der Höhe sein, um alle Möglichkeiten der Bühnenmaschinerie auszuschöpfen. Er muss Menschen behandeln können und zu diesem Zweck die Gaben eines Kindergärtners, eines Krankenpflegers und eines Irrenwärters in sich vereinigen. Außerdem muss er Regie führen.“ Weigel 1974, S. 101.

²⁰⁵ Siehe auch Roselt 2004, S. 53.

²⁰⁶ Dieter Mersch, *Ereignis und Aura, Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2002, S. 234.

²⁰⁷ Das Ereignis ist nicht kalkulierbar, obschon es wie im Falle des Theaters sehr wohl aus einer genau geplanten Disposition heraus entstehen kann. Es müsste also zwischen dem natürlichen und dem künstlichen Ereignis unterschieden werden. Ein natürliches Ereignis wäre dann etwas, das sich von selbst ereignet, ohne das bewusste menschliche Dazutun, zum Beispiel ein Gewitter. Das künstliche Ereignis wiederum wäre das, was absichtlich herbeigeführt wird, zum Beispiel eine Theateraufführung. Inszenierung könnte als das bewusste Herbeiführen eines Ereignisses umschrieben werden.

²⁰⁸ Fischer-Lichte 2004, S. 325f.

²⁰⁹ Fischer-Lichte 2004, S. 327.

²¹⁰ Martin Seel „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs.“ in Früchtl 2001, S. 53.

²¹¹ „Es ist die Inszenierung, welche die Frei- und Spielräume schafft, in denen sich Unvorhergesehenes und Unvorhersagbares ereignen kann.“ Fischer-Lichte 2004, S. 329.

²¹² Martin Seel. „Ereignis, eine kleine Phänomenologie“ in Nikolaus Müller-Schöll (Hrsg.) *Ereignis. Eine fundamentale Kategorie der Zeiterfahrung*, Bielefeld 2003, Zitiert nach Roselt 2004, S. 49.

der Wahrnehmung des in Szene Gesetzten. Ein Ereignis tritt erst dann als das Ergebnis einer Inszenierung in Erscheinung, wenn die Inszenierung als solche erkannt wird. Das Wahrnehmen der Inszenierung setzt ästhetisches Bewusstsein voraus, das, gemäß Martin Seel, nicht nur den Bereich der ästhetischen Wahrnehmung, sondern auch den Bereich der ästhetischen Vorstellung umfasst.²¹³ Ästhetisches Bewusstsein sei eine innere Notwendigkeit der geistigen Orientierung des Menschen als einem in begrenzter Zeit lebenden Wesen.²¹⁴ „Etwas als etwas wahrzunehmen, heißt, es als bedeutend wahrzunehmen.“²¹⁵ Bewusste Wahrnehmung erzeugt gemäß Fischer-Lichte immer Bedeutung.²¹⁶ Auch rein sinnliche Eindrücke, Reize von Formen, Farben, Licht, von Lauten und Gerüchen lassen sich als jene Art von Bedeutungen beschreiben, die als besondere Eindrücke ins Bewusstsein dringen.²¹⁷ Bedeutungen können also mit Bewusstseinszuständen gleichgesetzt werden. Während die unmittelbare Wahrnehmung immer auf das Wahrgenommene bezogen bleibt, kann sich die nachträglich auftretende Deutung davon lösen. Der Prozess der Erzeugung von Bedeutung als Assoziation unterscheidet sich von der bewusst wahrgenommenen Erscheinung.²¹⁸ Bezug nehmend auf die Kunsttheorie von Walter Benjamin vergleicht Fischer-Lichte die beiden Bedeutungszuordnungen mit den von Benjamin geprägten Begriffen des Symbols und der Allegorie.²¹⁹ Während das Symbol die Bedeutung gewissermaßen in sich trägt,²²⁰ muss die Allegorie erst mit ihrer Bedeutung aufgeladen werden.²²¹ Obschon sich Symbol und Allegorie vermeintlich ausschließen, kann die Wahrnehmung von etwas als Symbol jederzeit in seine Wahrnehmung als Allegorie umspringen und umgekehrt. Das Ereignis der Inszenierung lebt nicht zuletzt von dieser unvermittelten Verschiebung der Wahrnehmungsebenen, von der Wahrnehmung der dem Ding innewohnenden Bedeutung einerseits, und der assoziativen oder allegorischen, der ihm vom Wahrnehmenden zugesprochenen andererseits. Die künstlerische Inszenierung wirkt durch die Tatsache, dass sie als Inszenierung erkannt und dementsprechend erlebt wird, wohingegen andere Arten der Inszenierung gerade dadurch wirken, dass das Inszenierte natürlich

²¹³ Martin Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, Wien, München, 2003, S. 170.

²¹⁴ „Nicht nur sind biographische Reminiszenzen, ethische Reflexionen und theoretische Überlegungen häufig an Modellen der Kunst orientiert, wenn sie nicht sogar durch Wahrnehmung von Objekten der Kunst zustande kommen. Darin liegt keine zufällige Verfassung dieser oder jener historischen Kultur, sondern eine innere Notwendigkeit der geistigen Orientierung menschlicher Individuen. Ästhetisches Bewusstsein gehört zu ihrem Selbstbewusstsein als in begrenzter Zeit lebender Wesen, die nicht immer Zeit und Raum für eine Wahrnehmung ihrer besonderen Gegenwart haben.“ Ibid., S. 172.

²¹⁵ „Das Objekt, das als etwas wahrgenommen wird, bedeutet das, als was es wahrgenommen wird.“ Fischer-Lichte 2004, S. 245.

²¹⁶ Ibid., S. 246.

²¹⁷ Ibid. S. 246.

²¹⁸ „In dieser Hinsicht unterscheidet sich der Prozess der Erzeugung von Bedeutung als Assoziation auffallend von einem intentional vollzogenen Deutungs- und Interpretationsprozeß. Während in ihm nach Bedeutungen gesucht wird, die - nach welchen Kriterien auch immer - zueinander „passen“ (Wobei auch dabei ihr Zuhandensein keineswegs immer in der Macht des Interpretierenden steht) tauchen hier die Bedeutungen ohne Willen und Anstrengung des betreffenden Subjektes und manchmal durchaus gegen seinen Willen auf.“ Fischer-Lichte 2004, S. 149.

²¹⁹ Siehe auch Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften Band 1*, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991. <http://www.textlog.de/benjamin-ursprung-neueren-allegorie-trauerspiel.html> (01.05.2016). Hier zitiert nach Fischer-Lichte 2004, S. 250.

²²⁰ „Das Symbol ist so konzipiert, dass es jegliche Beteiligung eines bedeutungsgenerierenden Subjektes verleugnet, weil es seine Bedeutung in sein „Inneres“ aufgenommen hat.“ Ibid., S. 250.

²²¹ „Allegorische Bedeutung entsteht als Resultat einer subjektiven Setzung, die letztendlich beliebig ist.“ Ibid., S. 252.

wirkt und der Akt des Inszenierens, der dahinter steckt, verborgen bleibt. „Der Eindruck der Authentizität entsteht gerade als Ergebnis eines besonders sorgfältigen Inszenierens.“²²² Die Wirkung eines pittoresken Landschaftsgartens zum Beispiel besteht in der kunstvollen Anordnung von Natürlichkeit. In der theatralischen Inszenierung kann davon ausgegangen werden, dass sie bewusst als Inszenierung wahrgenommen werden soll. Allerdings kann im Theater, wie in jedem anderen inszenierten Raum, die Bedingung der bewussten Wahrnehmung absichtlich unterlaufen werden und die Inszenierung gerade im Verwirren und Vermischen von Zufall und Absicht bestehen. Die klassische Kunsttheorie baut auf der Unterscheidung zwischen einer rein betrachtenden und einer teilnehmenden Haltung auf und grenzt die Kunst von der Wirklichkeit ab. Die Kunst der Inszenierung als ein Erscheinenlassen von Dingen will jedoch einen Bezug zum Betrachter herstellen und ihn vereinnahmen oder zumindest gefühlsmäßig am Geschehen mitbeteiligen. Unabhängig davon, ob Wirklichkeit als das Wahrgenommene oder als die Verfassung des Wahrnehmenden gedeutet wird, lässt die Inszenierung die Absonderung des Kunstwerks aus dem Bereich des Wirklichen nicht zu. Durch die Abweichungen in den persönlichen Auffassungen einer Inszenierung werden Fragen gestellt, die Gegenfragen hervorrufen und so die Strukturen des Verstehens freilegen. In der Phänomenologie sieht Jens Roselt die methodische Begründung des Verhältnisses von sinnlicher Anschauung und sinnlicher Erfahrung. „So kann sich Phänomenologie als philosophische Disziplin ins Recht setzen, wo hermeneutische Theorien und Analyseverfahren angesichts subjektiver und individueller Erfahrung an das Ende der Möglichkeiten stoßen.“²²³ Gemäß Roselt stellt die Phänomenologie Wahrnehmungen und Erfahrungen als Ursprung in den Mittelpunkt, wobei das Verstehen nicht losgelöst werden kann von der sinnlichen Erfahrung. „In der Wahrnehmung entsteht Sinn, er wird nicht bloß zu Kenntnis genommen.“²²⁴ Etwas als Phänomen zu verstehen, heißt Wahrnehmung und Erfahrung nicht als rein subjektiv zu verstehen. „Phänomenologie zu betreiben heißt nun, diese Methode tatsächlich von ihrer Verbindung her zu verstehen und zu beschreiben, d. h. als Verflechtung oder Verschränkung, als Zwischengeschehen oder Ereignis und eben nicht als Gegenüberstellung oder Konfrontation vorgegebener Instanzen.“²²⁵ In diesem Sinne kann man auch die Inszenierung als eine Verschränkung von Darstellern, Dargestelltem und Zuschauern verstehen. Der Raum spielt dabei eine maßgebliche Rolle.

Theater

Theaterraum muss nicht gezwungenermaßen ein geschlossener Raum sein. Das Theater der Antike machte sich den natürlichen Geländeverlauf zu Nutzen, die Spielleute und Gaukler des Mittelalters

²²² Ibid., S. 331.

²²³ Roselt, München 2008, S. 146.

²²⁴ Ibid., S. 147.

²²⁵ Ibid., S. 148.

traten auf Jahrmärkten und Marktplätzen auf und die Opern des Rokoko wurden oftmals in Gärten unter freiem Himmel aufgeführt.²²⁶ „Selbst wenn Theater in einem Gebäude stattfindet, transzendiert es die Architektur. In gewisser Weise wird der theatralische Raum erst dann wirklich zum Leben erweckt, wenn er über die Wände hinaus in einen diffusen Raum projiziert wird – in die Vorstellungswelt des Publikums. Der architektonische Rahmen mag die dramatischen Emotionen fördern oder hemmen, aber er ist nicht die Quelle dieser Emotionen. Sobald die theatralische Wirkung sich ausbreitet, werden die Grenzen des physikalischen Raums belanglos.“²²⁷ Architektur und Theater, Raum und Spiel, entstammen beide derselben urmenschlichen Sehnsucht, dass alles möglich sei.²²⁸ Bühnenkunst als Raumkunst zu bezeichnen, heißt nicht, die Gestaltung des Theaterraums hervorzuheben, sondern vielmehr der Auffassung von Raum an sich Bedeutung beizumessen.²²⁹ Genauso, wie es grundsätzlich verschiedene Raumkonzepte gibt, kann auch der Begriff des Theaterraums unterschiedlich gedeutet werden. Raum ist zum einen der unbewegliche zeitlose mathematische Raum und zum anderen der Beziehungsraum. Das erste Konzept ist auf das Raumverständnis von Aristoteles zurückzuführen und beschreibt Raum als einen Ort, der wie ein Gefäß über eine bestimmte Ausdehnung verfügt und somit eine äußere Grenze hat.²³⁰ In diesem leeren Behälter können Dinge angeordnet oder Handlungen vollzogen werden.²³¹ Gemäß Aristoteles ist nur ein Körper, was einen äußeren Körper hat, der ihn an einem Ort umfasst.²³² So schließt immer ein größerer Raum einen kleineren ein, bis schließlich als äußerste Hülle die Himmelskugel alles umfasst.²³³ Der so beschriebene Raum ist ein endlicher Raum, der den Begriff der Unendlichkeit als mathematische Abstraktion einführt. Diesem absoluten Raumverständnis steht ein relativistisches Raumkonzept gegenüber, in dem die Welt als ein Geflecht von Beziehungen wahrgenommen wird. Dabei bildet die Raumkonstruktion eine Einheit aus Körpern und ihren Wechselwirkungen. Ein absolutes Raumverständnis setzt die Dualität von Körper und

²²⁶ Gaëlle Breton: *Theater*, Stuttgart und Zürich 1991, S. 4.

²²⁷ *Ibid.*, S. 4 - 5.

²²⁸ „Am Anfang ist es leer und dunkel, und diesem Zustand, dem tiefsten Wunsch, der frühesten menschlichen Sehnsucht, dass alles möglich sei, entspringen beide Künste. Architektur und Theater, Raum und Spiel kreieren ein lebendiges authentisches Drittes, das vom kalkulierten Effekt, vom kollektiven Gleichschritt, den etwa das Kommerzkino heute exzessiv betreibt, Lichtjahre entfernt ist. Eine solche unabdingbare wechselseitige Abhängigkeit, Durchdringung, Belebung, die jede Aufführung einzigartig und unkalkulierbar macht, provoziert in dieser Zuspitzung und Intensität wohl kein anderer Ort.“ Hannelore Deubzer, „SchauSpielRaum“, Theaterarchitektur, Ausstellungskatalog, Architekturmuseum der TU München in der Pinakothek der Moderne, München 2003.

²²⁹ „Bühnenkunst ist Raumkunst“ (1931) Max Herrmann, „Das theatralische Raumerlebnis“ in: *Vierter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1931), Band II, wiedergedruckt in: Stefan Corssen, *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*, Tübingen 1998, S.271. Zitiert nach Roselt 2008, S. 66.

²³⁰ „Somit scheint ein „Ort“ etwas derartiges zu sein wie ein Gefäß“ *Aristoteles' Physik, Vorlesung über Natur*, Philosophische Bibliothek, erster Halbband: Bücher I(A)-IV(Δ), Hamburg 1987, Buch IV, Kapitel 2, 209b, S. 157.

²³¹ „Im Vergleich mit einem Gefäß kommt der Unterschied zu unsern modernen Raumschauungen deutlich zum Ausdruck: Der Raum ist kein Beziehungssystem zwischen den Dingen, sondern er ist die von außen her vollzogene Umgrenzung des von einem Ding eingenommenen Volumens. Der Raum ist der von einer umgebenden Hülle begrenzte Hohlraum, in den das betreffende Ding eben hineinpaßt, und darum ist er notwendig eben so groß wie das Ding, das ihn einnimmt.“ Bollnow, *Mensch und Raum*, Stuttgart, Berlin, Köln 2000, S. 29.

²³² „Welcher Körper nun einen äußeren Körper hat, der ihn umfaßt, der ist *an einem Ort*, welcher nicht, der nicht.“ Aristoteles 1989 (*Aristoteles' Physik*), Buch IV, Kapitel 5, 212a, S.171.

²³³ „Also: die Erde (befindet sich) innerhalb der Wasser(sphäre), diese innerhalb der Luft(sphäre), diese innerhalb der strahlenden Leucht(sphäre), die Leucht(sphäre) innerhalb der Himmels(sphäre), die Himmels(sphäre) aber nicht mehr in einem Anderen.“ Aristoteles 1989 (*Aristoteles' Physik*), Buch IV, Kapitel 5, 212b, S. 173.

Raum voraus, wohingegen das relativistische Verständnis Raum als ein monistisches Prinzip begreift. So kann auch der Theaterraum als unbeweglicher, tatsächlich gebauter, materieller Raum verstanden werden oder aber als erlebter Raum, als ein sich ständig wandelndes Gefüge von Beziehungen. „Der reale Raum bezieht sich auf die statische Disposition, etwa ein Theatergebäude oder die Anordnung von Bühne und Publikum, während der erlebte Raum in jeder Aufführung dynamisch geschaffen wird. Realer und erlebter Raum sind also stets aufeinander bezogen, aber nicht miteinander identisch.“²³⁴ Auch Martina Löw stellt der absolutistischen Raumauffassung ein relativistisches Raumverständnis entgegen. „Raum ist eine relationale (An)Ordnung von Lebewesen und sozialen Gütern an Orten.“²³⁵ Raum wird durch zwei unterschiedliche Prozesse konstituiert. Erstens „durch das Platzieren von sozialen Gütern und Menschen“²³⁶ und zweitens durch eine Syntheseleistung, das heißt, „über Wahrnehmungs- Vorstellungs- oder Erinnerungsprozesse werden Güter und Menschen zu Räumen zusammengefasst.“²³⁷ Auf den Theaterraum übertragen ergibt sich so eine Interpretation des Raumbegriffs, bei der an einem beliebigen Ort durch das Platzieren von Gütern (wie Raumelementen, Möbeln und Requisiten) und Menschen (Darstellern und Zuschauern) und deren Zusammenfassen über Wahrnehmungsprozesse (sinnliche Wahrnehmung, Vorstellung und Erinnerung) Raum entsteht. Dass die räumliche Anordnung der einzelnen Elemente Einfluss auf deren Zusammenwirken hat und dass die Wahrnehmungsprozesse rückwirkend ihrerseits die Raumkonstellation beeinflussen, ist naheliegend. Ein so gedachter Raum geht nicht nur von der Aufhebung der Trennung von Raum und Körper, von Hintergrund und Handlung, sondern auch von der Aufhebung einer Hierarchie der unterschiedlichen Räume und Menschen aus. Für Ariane Mnouchkine soll der Ort, an dem Theater stattfindet, zunächst „eine inspirierende Leere sein - für die Schauspieler, die Regisseure wie auch für das Publikum. Er sollte die Fähigkeiten der Zuschauer anregen.“²³⁸ Auch Peter Brook sieht als erste Bedingung des Theaterraums „die Förderung der Beziehung zwischen Schauspielern und Publikum.“²³⁹ Und für Patrice Chereau ist „die Qualität des Theaters vor allem eine Frage der Proportion zwischen Bühne und Auditorium.“²⁴⁰ Gemäß Jens Roselt bedarf das Theaterereignis der „gleichzeitigen Anwesenheit von Akteuren und Zuschauern an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit.“²⁴¹ Die Art der Verbindung zwischen den Beteiligten, beziehungsweise zwischen den ihnen zugeteilten Räumen, ist für das Herstellen von Theatergegenwart maßgebend. Sowohl im griechischen als auch im römischen Theater waren Bühne und Auditorium zu einem Ort verbunden. Das griechische Amphitheater, ursprünglich als Kultstätte zu Ehren der Götter erbaut, lag außerhalb der Stadt, dem Verlauf des Geländes angepasst, und umfasste in einem knappen

²³⁴ Roselt 2008, S 66.

²³⁵ Martina Löw: *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001, S. 271.

²³⁶ Ibid., S. 158.

²³⁷ Ibid., S. 159.

²³⁸ Breton 1991, Interview mit Ariane Mnouchkine, S. 16.

²³⁹ Ibid., Interview mit Peter Brook, S. 18

²⁴⁰ Ibid., Interview mit Patrice Chereau, S. 20.

²⁴¹ Roselt 2004, S. 47.

Dreiviertelkreis den runden Spielort.²⁴² Das römische Theater hingegen lag mitten in der Stadt auf einem ebenen Platz und verfügte über ein halbrundes Auditorium, das auf eine halbkreisförmige, rückseitig durch eine massive Bühnenwand begrenzte Spielfläche ausgerichtet war.²⁴³ Mit den christlichen Theaterverboten im Mittelalter entstand eine neue Art von Vorstellungen. Passionsspiele und Darstellungen biblischer Szenen fanden meist an öffentlichen Orten, in Kirchen oder auf Kirchplätzen, statt.²⁴⁴ Bisher hatte Theater bei Tageslicht, hauptsächlich unter freiem Himmel und in Verbindung mit dem unmittelbaren Umfeld stattgefunden. In der italienischen Renaissance begann das Theater sich zunehmend von der Außenwelt abzuschotten, Tageslicht und Straßelärm zu verbannen und alle störenden Einflüsse vom Bühnengeschehen fernzuhalten. Das Theater wurde zu einer Parallelwelt. Mit der Entdeckung der Perspektive entfernten sich Publikum und Darsteller immer weiter voneinander.²⁴⁵ Man betrachtete das Bühnengeschehen durch das viereckige Loch des Portals hindurch wie durch einen Bilderrahmen. Während das Bühnenhaus auf der einen Seite immer größer wurde, wurde der Zuschauerraum auf der anderen Seite kleiner.²⁴⁶ In der Weiterentwicklung der Idee des perspektivischen Fluchtpunktes wurden die bislang dreidimensional gebauten Versatzstücke zweidimensional, als bemalte Hänger, Horizonte und Soffitten hergestellt und schließlich mit aufwendiger Bühnenmaschinerie bewegt.²⁴⁷ Das war platzsparend, erhöhte die Vielfalt der Bilder und verkürzte die Umbauzeiten. Das Bühnenportal formte den Ausschnitt des Bildes und erlaubte gleichzeitig das Verbergen der immer mehr Raum beanspruchenden Technik. Die räumliche Trennung zwischen Zuschauerbereich und Bühne diente der Aufrechterhaltung der Täuschung.²⁴⁸ Es entstand das noch heute gebräuchliche Raummodell

²⁴² Breton 1991, S. 6 und 7.

²⁴³ „Diese Stunde, begreife ich jetzt, schloss mich für immer aus von unseren Theatern. Was soll ich dort? Was soll ich vor einer Szene, in der diese Wand (die Ikonenwand der russischen Kirchen) abgetragen wurde, weil man nicht mehr die Kraft hat, durch ihre Härte die Handlung hindurch zu pressen, die gasförmige, die in vollen schweren Öltröpfen austritt. Nun fallen die Stücke in Brocken durch das lochige Grobsieb der Bühnen und häufen sich an und werden weggeräumt, wenn es genug ist. Es ist dieselbe ungare Wirklichkeit, die auch den Straßen liegt und in den Häusern, nur dass mehr davon dort zusammenkommt, als sonst in einen Abend geht.“ Rilke 1997, S. 192.

²⁴⁴ Gespielt wurde auf improvisierten Holzgerüsten oder beweglichen Karren, oft in mehren Szenen zeitgleich. Die Zuschauer waren räumlich in das Geschehen eingebunden, das sie stehend, am Boden oder auf Holzbänken sitzend und aus unterschiedlichen Blickwinkeln verfolgten. Auch das von professionellen Wandertropfen vorgetragene Elisabethanische Theater des sechzehnten Jahrhunderts sah keine räumliche Trennung zwischen Darstellern und Publikum vor und umfasste die erhöhte Holzbühne, ähnlich dem griechischen Amphitheater, mit einem kreisförmigen Kranz aus übereinanderliegenden Rängen. Breton 1991, S. 7 und 8.

²⁴⁵ „Die Perspektive erfunden zu haben, gehört zu den unumstößlichen Ansprüchen der Florentiner. Die Erfindung wurde in zwei Experimenten sichtbar, die der Architekt Filippo Brunelleschi (1377 – 1446), von Hause aus Goldschmied, auf dem Domplatz und vor dem Palazzo die Signori mit Ansichten dieser Pütze veranstaltete.“ Hans Belting, *Florenz und Bagdad, eine Westöstliche Geschichte des Blicks*, München 2012, S. 180.

²⁴⁶ Fanden in Epidauros noch 12'000 Zuschauer in 55 Reihen um eine Spielfläche von gut 20 m Durchmesser und einem kleinen Bühnenbereich von knapp 90 m² Platz, so waren es im Teatro Farnese in Parma nur noch 3000 Zuschauer in 14 Reihen, die einer Bühne von fast 500 m² Fläche gegenüber saßen. Breton 1991, S. 6 und 9.

²⁴⁷ Breton 1991, S. 9.

²⁴⁸ „Doch entstand erst im festen Theaterbau die totale Trennung von Bühne und Zuschauerraum, die sich in der Moderne endgültig durchgesetzt hat. Die beiden Räume wurden frontal aufeinander ausgerichtet und blieben fortan in jeder Aufführung so gegeneinander abgeschlossen, wie sich das perspektivische Gemälde durch seinen Rahmen vom Betrachter zurückzog, der davor stand. Hier eskalierte auch die Trennung von außen (Zuschauer) und innen (Bühne, zwischen denen eine „ästhetische Grenze“ lag.“ Belting 2012, S 204.

der Guckkastenbühne.²⁴⁹ Genauso wie zur Betrachtung der Bilder im Guckkasten steht auch im Raummodell der Guckkastenbühne das Publikum der Darstellung gegenüber und zwar im räumlichen wie auch im übertragenen Sinn. Bühnenraum und Zuschauerraum sind zwei durch eine imaginäre vierte Wand voneinander getrennte Welten.²⁵⁰ Das Modell der „Blackbox“ erwies sich aber trotz seiner starren Grundbedingungen als erstaunlich anpassungsfähig.²⁵¹ Die Entwicklung des Theaters vom höfischen Barocktheater zum bürgerlichen Theater der Aufklärung fand gewissermaßen in ein und demselben Raum statt.²⁵² Auch die Neuerungen der Technik im Zeitalter der Industrialisierung und die Einführung des elektrischen Lichts brachten keine maßgebliche Veränderung der räumlichen Anordnung mit sich. Das Prinzip der Guckkastenbühne ist trotz verschiedener Ausbruchversuche auch heute immer noch das klassische Theatermodell. Wie lassen sich im Guckkastentheater die „platzierten Menschen und Güter“²⁵³ zu einem Beziehungsraum zusammenfassen? In einem Theatermodell, in dem Menschen schweigend und unbeweglich in einem dunklen Raum sitzen und durch einen festen Rahmen in einen anderen speziell hergerichteten und beleuchteten Raum blicken, in dem andere Menschen so tun, als wären sie an einem anderen Ort, zu einer andern Zeit, wer anderes? Wenn man wie Fischer-Lichte davon ausgeht, dass jeder Aufführungsraum ein performativer Raum ist, dann lässt sich dieser Grundsatz auch auf die Guckkastenbühne anwenden.²⁵⁴ Nicht nur die Theaterillusion als solche, auch der Umgang mit der imaginären vierten Wand beruht letztlich auf einer Syntheseleistung aller Beteiligten.²⁵⁵ „Das Theater muss aus dem Guckkasten mit seinem ewig gleichen Rahmen

²⁴⁹ Der Begriff des Guckkastens bezeichnet eine Erfindung des 17. Jahrhunderts, welche die Elemente der Camera obscura mit denen der Laterna magica verbindet. Der Kasten mit bemalter Rückwand, in den man durch einen die Sicht bündelnden Winkelrahmen guckt, täuscht mit Hilfe von Lichteffekten eine verblüffende Tiefe vor. Die Wirkung ist aber nur von einer vorgegebenen Position aus gegeben. Der Zuschauer sitzt dem Kasten frontal gegenüber. Die Guckkästen wurden von Schaustellern an Jahrmärkten und Festen vorgeführt, und die wechselnden Bilder mit Worten oder mit Musik kommentiert. Roselt 2008, S. 75.

²⁵⁰ Mit der Erfindung der Oper wurde der Abstand zwischen dem Zuschauerraum und dem Bühnenbereich noch um die Breite des Orchestergrabens erweitert, was Richard Wagner in seinem 1872 erbauten Festspielhaus in Bayreuth mit dem zugedeckten Orchestergraben etwas entschärfte. Breton 1991, S. 12.

²⁵¹ Der Theaterraum des Guckkastentheaters ist meistens schwarz. Eine Ausnahme bildeten die Kammerspiele in München, die Jürgen Rose 1980 für die Inszenierung von Shakespeares *Was ihr wollt* in strahlendem Weiß ausmalen ließ.

²⁵² „Die Raumordnung der Guckkastenbühne gilt auch noch heute für viele Zuschauer als Theaterraum schlechthin, von dessen Normierung sich avantgardistische Projekte programmatisch abzusetzen haben. Was ihre konkrete Nutzung angeht, hat sich das mediale Dispositiv der Guckkastenbühne als äußerst wandlungsfähig erwiesen. So haben sich die Reformen des 18. Jahrhunderts, die die Ästhetik des Theaters grundsätzlich umkrempelten und mit dem Übergang vom höfischen Barocktheater zum bürgerlichen Theater der Aufklärung einen Paradigmenwechsel vollzogen, in einem Theaterraum ereignet, dessen Spacing dadurch nicht tangiert wurde.“ Roselt 2008, S. 75 - 76.

²⁵³ Löw 2001, S. 271.

²⁵⁴ „Wenn Fischer-Lichtes These zutrifft, dass jeder Aufführungsraum als performativer Raum gelten kann, dann muss sich diese Dimension auch dann im Guckkastentheater geltend machen, wenn dieser im Sinne des im 19. Jahrhundert durchgesetzten Wahrnehmungsdispositivs gebraucht wird, also wenn die Zuschauer schweigend in einem verdunkelten Zuschauerraum sitzen und auf die Bühne sehen, wo sie die illusionistische Repräsentation eines Raumes erblicken können, in dem Figuren agieren, als ob sie sich zu einer andern Zeit in einem andern Raum als die Zuschauer befänden.“ Roselt 2008, S. 78.

²⁵⁵ „Eine imaginierte Vierte Wand, die auf der Rampe Bühne und Zuschauerraum voneinander trennt, muss das Zwischengeschehen der Aufführung nicht stillstellen oder auflösen. Als imaginäres Konstrukt ist sie vielmehr selbst ein mediales Phänomen, das nicht nur durch das Spacing des Bühnenbildners, sondern auch durch die Syntheseleistungen von Zuschauern und Schauspielern vollzogen wird.“ Roselt 2008, S. 80.

herausgeholt werden, damit die Welt wieder ins Theater hineinpasst.“²⁵⁶ Diese Forderung stellten gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht in erster Linie Theaterleute, sondern hauptsächlich Architekten. Ein Ausbruchversuch aus dem strengen Korsett der Guckkastenbühne ist die gegen Ende des 19. Jahrhunderts entwickelte Raumbühne, deren unterschiedliche Erscheinungsformen sich in einem Grundkonzept zusammenfassen lassen. Raumbühnen sind immer Räume ohne Unterteilung, in denen das Verhältnis von Publikum und Darstellern veränderbar und Bestandteil der Inszenierung ist. Der wohl spektakulärste Versuch, mit dem traditionellen Theater zu brechen, war Friederich Kieslers 1924 in Wien an der internationalen Ausstellung für Theatertechnik gezeigte Raumbühne. „Die Bühne ist keine Kiste mit einem Vorhang als Deckel, in die Panoramen eingeschachtelt werden. Die Bühne ist ein elastischer Raum. Die Mauern des Theaters sind Notbehelf. (Das Ideal ist die freistehende Bühne) Wer die Mauer um das Theater empfindet, soll das Neuinszenieren sein lassen,“²⁵⁷ schreibt Kiesler in seinem Manifest. Die von ihm konzipierte Raumbühne ist eine spiralförmig sich in die Höhe schwingende Rampe, auf der sich gleichzeitig Darsteller und Publikum befinden. Bei der Ausstellung in Wien ging es nicht nur um bühnentechnische Errungenschaften, sondern vielmehr um eine „durch technische Innovationen inspirierte Umorientierung der Theaterarbeit.“²⁵⁸ So finden sich im Ausstellungskatalog auch weniger technische Zeichnungen als vielmehr avantgardistische Manifeste. Was alle Texte gemeinsam haben, ist die Forderung nach einer neuen Form des Theaters, die über eine Neugestaltung des Raums erfolgen soll. Die bisherigen Erneuerungen im Theater, wie die kubistischen und impressionistischen Experimente, beschränkten sich alle auf Veränderungen im Bereich des Bühnenbilds, der Kostüme und der Spielweise und griffen in keiner Weise auf den Theaterraum oder das Gebäude über. Kiesler lehnte jede Art der Dekoration ab. „Das realistische und neustilistische Theater hat billiger Illusionen wegen diesen Raum prostituiert. Endlich sind wir soweit, alle diese Bühnenbilder über den Haufen zu werfen und die Energien der Bühnentechnik selber spielen zu lassen.“²⁵⁹ Neues Theater in einem alten Raum entstehen zu lassen, war für Kiesler undenkbar. „Für ihn war Raum nicht nur die äußere Hülle, in der Theater sich ereignen konnte, sondern der Raum des Theaters sollte durch theatrale Aktion mitbestimmt werden, wie umgekehrt diese durch den Raum erst provoziert wurde.“²⁶⁰ Der Raum selbst sollte in Bewegung geraten und mit ihm die Schauspieler und Zuschauer als Gruppe vereint. Kieslers Konzept beruhte auf der Ablehnung des bürgerlichen Repräsentationstheaters und bestand zunächst in der „wechselseitigen Entgrenzung von Akteuren und Zuschauern“²⁶¹ und führte schließlich zum Grundsatz, dass jede Inszenierung ihren eigenen Raum gestalten solle. „Die Beziehung zwischen

²⁵⁶ Erwin Piscator: *Schriften*, Berlin 1968, S. 239.

²⁵⁷ Friedrich Kiesler: „Das Theater der Zeit“, in: *Berliner Tagblatt*, 1. Juni 1923, zitiert nach Barbara Lesak, *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923 – 1925*, Wien 1988, S.43.

²⁵⁸ Roselt 2008, S. 81.

²⁵⁹ Lesak 1988, S. 43.

²⁶⁰ Roselt 2008, S. 85.

²⁶¹ *Ibid.*, S. 86.

Spieler, Bühne, Zuschauer muss für jedes Stück, für jede Szene neu geschaffen werden. Künstlich. Aus Elementen des Bühnenspiels.“²⁶² Der eigentliche Theaterraum entsteht also während der Inszenierung und durch die Inszenierung. Die Raumbühne soll eine dreidimensionale Raumwirkung erzielen, im Gegensatz zum Guckkasten, der dreidimensionales Geschehen verflacht, indem er es als zweidimensionales Bild auf die imaginäre vierte Wand abbildet. Für das räumliche Erlebnis auf der Raumbühne sollen schiefe und bewegliche Ebenen sorgen. Kiesler stellte außerdem fest, dass „Raum nur für denjenigen Raum ist, der sich in ihm bewegt.“²⁶³ Vorbilder für dieses Theater der Bewegung sind der Sportplatz, der Boxring und die Achterbahn.²⁶⁴ In ihrer Durchführung entpuppt sich die Raumbühne aber nicht nur als Herausforderung, sondern geradezu als Überforderung für alle Beteiligten. Das angestrebte Miteinander verweigerte sich der Wirklichkeit.²⁶⁵ „Je näher das Projekt an ein tatsächlich realisierbares Konstrukt gerät, desto drängender wird die Notwendigkeit, einem realen Publikum einen realen Raum zuzuweisen.“²⁶⁶ In der Umsetzung der Aufführung widersprach die Raumbühne ihrem eigenen Konzept, indem letztlich nicht die Inszenierung den Raum schuf, sondern umgekehrt der Raum das Bühnengeschehen einschränkte. „Die innovative bzw. produktive Leistung der Raumbühne bestand darin, dass sie nahezu jeder konkreten Nutzung massive Probleme machte.“²⁶⁷ Sie war jedenfalls im wahrsten Sinne des Wortes eine szenische Provokation. Entsprechend fielen denn auch die Kritiken aus. Nach der Uraufführung eines Dramas auf Kieslers Raumbühne, bezeichnete ein Rezensent das neuartige Spielgerüst als „Schafott für die Dichtung“, auf dem sich offenbar die kammerspielartige Dramaturgie des Stücks verlor und in den Spiralen der Raumbühne „erbarmungslos zerrieben und zermalmt“ wurde.²⁶⁸ Dass sich die Raumbühne für die Aufführung herkömmlicher Dramen nicht erschloss, erstaunt kaum, war sie doch die eigentliche Verneinung klassischer Theatertradition.²⁶⁹ Da die Raumbühne aus der Idee des bewegten Raumes entstanden war, eignete sie sich letztendlich am besten für bewegte Formen der Darbietung. Roselt sieht denn auch die Neuerung Kieslers hauptsächlich darin, dass er die Bühne selbst zum „Agens theatralischer Prozesse“ machte.²⁷⁰ Die grundlegende Veränderung in der Beziehung zwischen Darstellern und Zuschauern vollzog sich um die Jahrhundertwende mit der Erklärung des Theaters zur Kunstform. Die Inszenierung löste sich aus den starren Formen der Vorgaben und entdeckte die

²⁶² Friedrich Kiesler, „Schauspieler, Bildbühne, Raumbühne“, I, *Berliner Börse Courier*, 16. März 1924, zitiert nach Lesak 1988, S. 63.

²⁶³ Lesak 1988, S. 67.

²⁶⁴ Roselt 2008, S. 87.

²⁶⁵ „Nun bin ich da: der Schauspieler. Mein Wort erleuchtet alles. Ich streue es mit meinem Körper aus. Ich habe euch erreicht. Wir verbinden uns. Ihr seid alle mit mir. Die Bühne ist unter unseren Füßen. Wir tollen miteinander. Wir sind. Der Schein ist Wirklichkeit geworden.“ Friedrich Kiesler zitiert nach Lesak 1988, S. 43.

²⁶⁶ Roselt 2008, S. 88.

²⁶⁷ Ibid., S. 88.

²⁶⁸ Lesak 1988, S. 143.

²⁶⁹ Karl Kraus fasste das Ereignis einer Aufführung auf der Raumbühne folgendermaßen zusammen: „Sie meinen also, Herr Kiesler, dass Gretchen auf dem Motorrad zur Plattform hinaufjagt, oben das Lied am Spinnrad singt und dann im Lift in die Tiefe saust, während inzwischen Faust und Mephisto im Kleinauto den Serpentinweg hinaufirasen?“ Karl Kraus: „Serpentinengedankengänge“ in: *Die Fackel* Nr. 668 – 675 (1923), S. 39.

²⁷⁰ Roselt 2008, S. 91.

Bewegung. „Die Aufgabe der Inszenierung besteht darin, Bewegung in Erscheinung treten zu lassen, sie gegenwärtig zu machen.“²⁷¹ Auch Edward Gordon Craig sah die Neuerung im Theater in der Bewegung.²⁷² Die Bewegung im Raum führt zu einer Umverteilung der Kräfte und zu einem neuen Zusammenspiel der einzelnen Bestandteile der Inszenierung in der Durchmischung anstelle der Gegenüberstellung von Zuschauern und Darstellern. Der Gedanke des Miteinanders zeigt sich auch in einer andern Auffassung von Theater, in der Rückbesinnung auf das Theater als ein Ritual.

Verwandlung

In seiner Schrift „Feste des Lebens“²⁷³ fasste der Architekt Peter Behrens um 1900 seine Gedanken über eine neue Form des Theaters als Teil einer „Lebens- und Festkultur.“²⁷⁴ zusammen. Ähnlich dem Gesamtkunstwerk Richard Wagners beruhte sein Konzept auf dem Festspielgedanken. Das Drama war für ihn, Bezug nehmend auf Nietzsches Geburt der Tragödie, aus dem religiösen Kult hervorgegangen und mit diesem noch immer elementar verbunden.²⁷⁵ Das Theater war aus seiner Sicht ein Fest des Lebens und der Kunst. Wie sollte nun der Ort gestaltet sein, an dem das Fest stattfand? „Wie entsteht der Schauplatz als stilistisch fester Begriff? Sehr einfach dadurch, dass man sich zwecks dramatischen Erlebens öfters an derselben Stelle versammelt.“²⁷⁶ Die Menschen, die sich versammelten, die an dieser Stelle den Boden traten (also die Auftretenden) markierten den Ort. Zur Bequemlichkeit der Anwesenden begann man den Platz zu gestalten und den Boden durch Bretter und mit Sitzgelegenheiten zu befestigen. „Werden der Zuschauenden mehr und mehr, so ist man gezwungen, den Schauplatz zu erhöhen: Die Bühne ist da! Gleichzeitig müssen aber aus demselben Grunde die Sitze der hinteren Zuschauer im Kreise rundum erhöht werden: das Amphitheater ist da! Das Theater ist im Prinzip fertig.“²⁷⁷ Behrens stellte sich das Theatergebäude, in dem Fest gefeiert werden sollte, mitten in der Natur vor, „am Saume eines Haines, auf dem Rücken eines Berges.“²⁷⁸ Der tageslichtdurchflutete Rundbau sollte über vier, genau nach den Himmelrichtungen angelegten Öffnungen zugänglich sein. Die Festgemeinde, wie Behrens das Publikum nannte, betrat das Gebäude von Süden, Westen oder Osten her, der nördliche Zugang blieb den Darstellern vorbehalten. Der Raum sollte wie ein griechisches Amphitheater angelegt sein. In Behrens Auffassung von Theater war die Aufführung ein naturnahes Fest, „ein kultisches

²⁷¹ Fischer-Lichte 2004, S.323.

²⁷² „Es gibt etwas, worüber der mensch noch nicht herr geworden ist; etwas von dessen gegenwart er sich nichts träumen ließ und das doch darauf wartete, dass er sich ihm liebevoll näherte; etwas unsichtbares und doch stets gegenwärtiges; etwas von überwältigendem zauber, schnell bereit, sich zurückzuziehen, und nur in der erwartung verharrend, dass sich die rechten menschen nähern, um mit ihnen sich emporzuschwingen über die erde hinaus durch alle sphären – die bewegung.“ Edward Gordon Craig: Über die Kunst des Theaters, S. 45, zitiert nach Fischer-Lichte 2004, S. 323.

²⁷³ Peter Behrens „Feste des Lebens und der Kunst“ zitiert nach Silke Koneffke, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort*, Berlin 1999, S. 24.

²⁷⁴ Ibid., S. 24.

²⁷⁵ Ibid., S. 26.

²⁷⁶ Georg Fuchs: „Die Schaubühne“, zitiert aus Koneffke 1999, S. 29.

²⁷⁷ Ibid., S. 29.

²⁷⁸ Ibid., S. 24.

Theater der Selbstvergessenheit“.²⁷⁹ Im Ritual der Feier sollte die Wandlung vom bürgerlichen Individuum zum neuen Menschen vollzogen werden. Fuchs sah die Möglichkeit der Verwandlung durch die „leibliche Kopräsenz von Schauspielern und Zuschauern.“²⁸⁰ Die Idee der verwandelnden Kraft des Theaters greift auf antike Rituale zurück. In den heidnischen Götterkulten war die Verwandlung das eigentliche Ziel der Darstellung. Aber auch in der Ablehnung, im Verbot oder in der Warnung davor wird dem Theater die Macht der Verwandlung zugesprochen.²⁸¹ Sich vor etwas zu fürchten, heißt, es ernst zu nehmen. Sei es nun als zu erwartende Gefahr oder als erhoffte Aussicht, die Verwandlung wird immer auf die besonderen Voraussetzungen des Zusammenseins von Zuschauern und Akteuren zurückgeführt. Wenn man also davon ausgeht, dass Verwandlung durch das Miteinander, durch die Bildung von Gemeinschaft entsteht, so müsste sie auch jeder nicht künstlerischen Form der Aufführung innewohnen. Tatsächlich kann auch einem politischen Anlass oder einer Sportsveranstaltung, wie zum Beispiel einem Fußballspiel, verwandelnde Kraft zugesprochen werden.²⁸² Während Feste, Veranstaltungen und Theateraufführungen nur für die Dauer der Aufführung Gemeinschaft herstellen, so reicht die entstandene Verwandlung oft über das Ereignis heraus.²⁸³ Die Schwellenerfahrung der Verwandlung ist gemäß Fischer-Lichte als eine Einheit aufzufassen. Diese führt genauso wie die gegen Ende des 19. Jahrhunderts aufgestellte Forderung der Avantgardisten zu einer Entgrenzung von Kunst und Leben. Dabei geht es weniger um die mit der neuen Wirkungsästhetik angestrebte Aufhebung sozialer Schranken und der Ablehnung eines schöngestigen Bildungsbürgertums als vielmehr um die Auflösung der Grenze zwischen künstlerischer und nicht künstlerischer Inszenierung. Das bedeutet auch die Auflösung der Trennung zwischen natürlicher und künstlicher Umwelt, zwischen Hochkultur und Unterhaltung, zwischen Vertrautem und Fremdem. Grenzüberschreitung ist als eine Überwindung von Gegensätzen, als eine Auflösung von Widersprüchen zu verstehen. Die Grenze wird vom trennenden zum verbindenden Element. Von der Schwelle, die es zu überschreiten gilt, zum Übergang. „Insofern wir uns angewöhnt haben, das Hantieren mit dichotomischen Begriffspaaren als Ausweis für eine rationale Vorgehensweise zu begreifen, die der von der Aufklärung vollzogenen Entzauberung der Welt adäquat ist und sie zutreffend zu beschreiben vermag, liegt es nahe, das Projekt einer Ästhetik des Performativen, welche eben solche dichotomischen Begriffspaare kollabieren lässt und statt mit einem Entweder-oder mit einem Sowohl-als-auch

²⁷⁹ Ibid., S. 27.

²⁸⁰ Fischer-Lichte 2004, S. 338.

²⁸¹ „Wenn in der Spätantike die Kirchenväter und im Mittelalter und in der frühen Neuzeit andere Gegner des Theaters vor den Gefahren warnen, die der Besuch einer Theateraufführung für das Seelenheil des Zuschauers birgt, oder umgekehrt der kaiserliche Leibarzt 1609 ihren Besuch ausdrücklich empfiehlt, „weil durch das Anschauen von Komödien „gemüth und herz erweitert, und allgemach zu recht gebracht“ werden, so haben sie eben die transformativen Potenzen von Aufführungen im Blick, die es zu meiden oder zu suchen gilt.“ Ibid., S. 334.

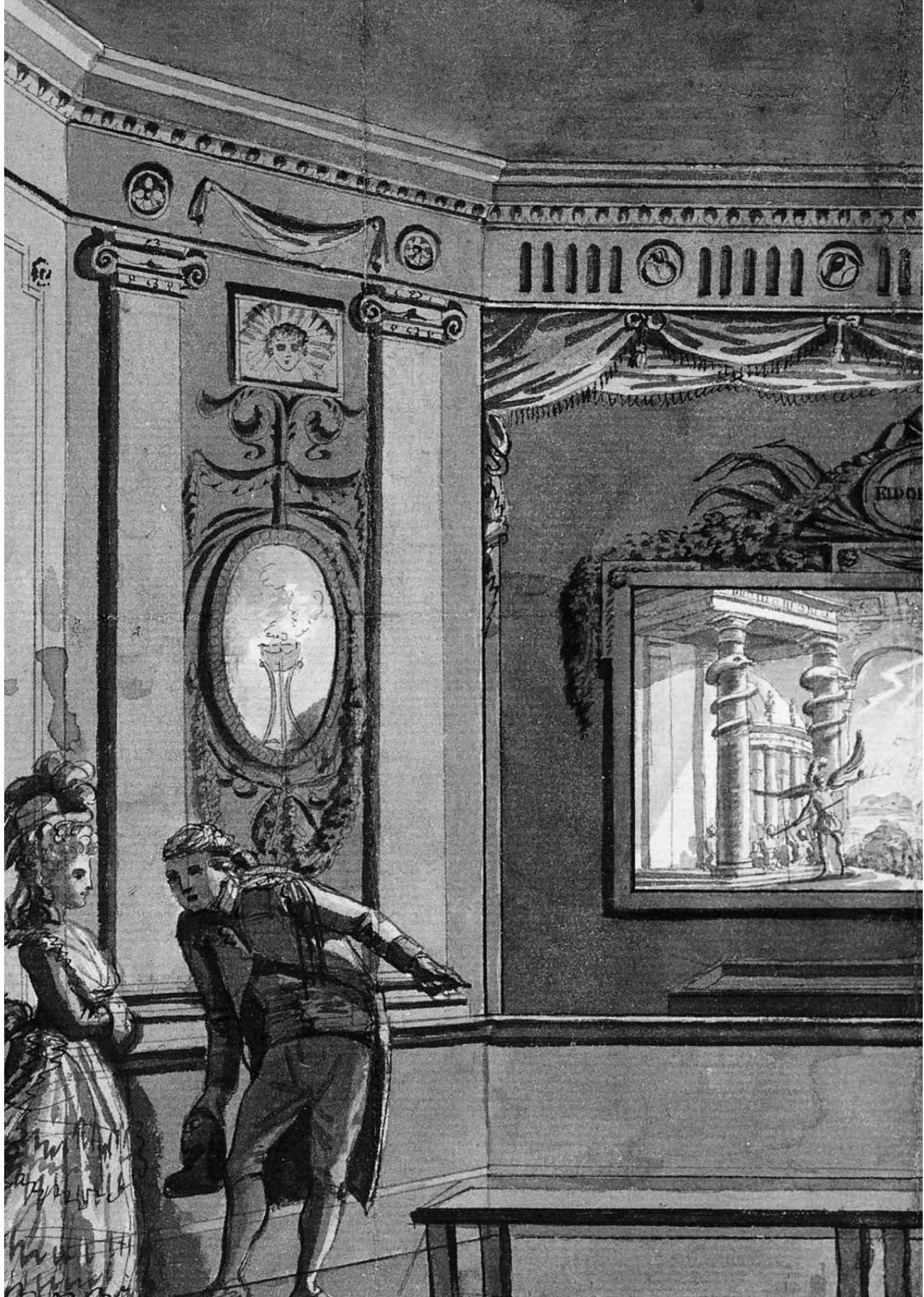
²⁸² „Bei Fußballspielen handelt es sich um einen Typus von Aufführungen, in dem besonders starke Emotionen in Akteuren und Zuschauern erzeugt werden; zwischen den das Spielfeld umschließenden Zuschauern und den auf dem Feld agierenden Spielern scheinen sich energetische Felder von hoher Intensität zu bilden.“ Ibid., S. 347.

²⁸³ „Das heißt, bei ästhetischer Erfahrung geht es um die Erfahrung der Schwelle, des Übergangs, der Passage als solcher, den Prozess der Verwandlung, bei nicht ästhetischer Schwellenerfahrung dagegen um den Übergang zu etwas, um die Transformation in dieses oder jenes.“ Ibid., S. 349.

argumentiert, als einen Versuch der Wiederverzauberung der Welt zu begreifen.“²⁸⁴ Mit der zunehmenden Ästhetisierung der Lebenswelt scheint es notwendig, die Grenzerfahrung der Verwandlung in den Mittelpunkt der Betrachtung zu rücken und unabhängig von einer Kategorisierung in künstlerische oder nicht künstlerische Inszenierung den Wandel als solchen wahrzunehmen. Der Wandel im inszenierten Raum vollzieht sich an den Menschen im Raum und somit in deren Wahrnehmung auch an Raum und Zeit. Mit der Kraft der Verwandlung spiegelt die Inszenierung laut Fischer-Lichte eine Grundbedingung des Menschseins wieder, die besagt, dass der Mensch der Grenzerfahrung, des darüber hinaus Gehens, also der Transzendenz, bedarf, um zu sich selbst zu finden.²⁸⁵

²⁸⁴ Ibid., S. 357.

²⁸⁵ „Als mit Bewusstsein begabter lebendiger Organismus, als embodied mind, kann er nur er selbst werden, wenn er sich permanent neu hervorbringt, sich ständig verwandelt, immer neue Schwellen überschreitet, wie die Aufführung es ihm ermöglicht, ja, ihm abfordert.“ Ibid., S. 359.



3.2. Inszenierter Raum

Orte, Künste und Sinne

Heterotopie

Wenn Inszenieren auffälliges Herstellen und Herausstellen von Gegenwart von etwas ist²⁸⁶, so bezeichnet inszenierter Raum auffällig hergestellte und herausgestellte räumliche Gegebenheiten. Inszenierter Raum entsteht in der Verwandlung von Unbewegtem zu Bewegtem, von der Fläche zum Raum oder von der Vorstellung zum belebten Bild. Im *Tableau Vivant* wird Zweidimensionales mit räumlichen Mitteln dargestellt, und in unterdrückter Bewegung eine statische Szenerie zum Ausdruck gebracht. Die Gleichzeitigkeit von Erinnerung und tatsächlichem Raum sowie künstlerisch verfremdetem Objekt und wirklichem Leben schafft eine widersprüchliche Doppeldeutigkeit. Im *Tableau vivant* liegt der Reiz an einem andern Ort in einer anderen Zeit jemand anderer zu sein. So wie die Utopien gemäß Michel Foucault Orte sind, die keinen Raum haben,²⁸⁷ sind die Heterotopien Räume, „die sich allen anderen widersetzen und sie in gewisser Weise sogar auslöschen, ersetzen, neutralisieren oder reinigen sollen.“²⁸⁸ Es sind die vollkommen anderen Räume, Gegenräume, „mythische oder reale Negationen des Raumes, in dem wir leben.“²⁸⁹ Sie können laut Foucault die unterschiedlichsten Formen annehmen, sich verändern, entstehen und verschwinden: „In der Regel bringen Heterotopien an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind.“²⁹⁰ Für Foucault ist der Friedhof, dieser „absolut andere Ort“²⁹¹, eine Heterotopie, aber auch das Theater oder das Kino: „Das Kino ist ein großer rechteckiger Saal, an dessen Ende man auf eine zweidimensionale Leinwand einen dreidimensionalen Raum projiziert.“²⁹² Oft stehen Heterotopien mit zeitlichen Brüchen in Verbindung. Museen, Bibliotheken und Ausstellungen, letztlich auch der Themenpark, sind Orte, an denen nicht nur Dinge verwahrt werden, sondern auch die Zeit, die sie umgibt. Der Moment, in dem sie entstanden, gefunden, mitgenommen, an einem neuen Ort gelagert, beachtet oder vergessen wurden. Eine endlose Folge von Momenten, konfrontiert mit immer neuer Gegenwart. Die Zeit wird nach Foucault durch die Gegenstände festgehalten, ausgedehnt, erweitert: „Die Idee, alles zu sammeln und damit gleichsam die Zeit anzuhalten oder sie vielmehr bis ins Unendliche in einem besonderen Raum zu deponieren; die Idee, das allgemeine Archiv einer Kultur zu schaffen;

²⁸⁶ Martin Seel „Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs.“ in Früchtel 2001, S. 53.

²⁸⁷ „Es gibt also Länder ohne Orte und Geschichten ohne Chronologie. Es gibt Städte, Planeten, Kontinente, Universen, die man auf keiner Karte und auch nirgendwo am Himmel finden könnte, und zwar einfach deshalb, weil sie keinem Raum angehören. Diese Städte, Kontinente und Planeten sind natürlich, wie man so sagt, im Kopf der Menschen entstanden oder eigentlich im Zwischenreich zwischen ihren Worten, in den Tiefenschichten ihrer Träume, in der Leere ihrer Herzen, kurz gesagt, in den angenehmen Gefilden der Utopien.“ Michel Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, Berlin 2013, S.9.

²⁸⁸ Ibid., S. 10.

²⁸⁹ Ibid., S. 11.

²⁹⁰ Ibid., S. 14.

²⁹¹ Ibid., S. 13.

²⁹² Ibid., S. 14.

der Wunsch, alle Zeiten, alle Epochen, alle Formen und Geschmacksrichtungen an einem Ort einzuschließen; die Idee, einen Raum aller Zeiten zu schaffen, als könnte dieser Raum selbst endgültig außerhalb der Zeit stehen, diese Idee ist ein ganz und gar moderner Gedanke.²⁹³ Nicht jeder Ort ist an die Zeit in ihrer linearen Dauerhaftigkeit gebunden. Es gibt Orte, in denen sich die Zeit nicht dehnt und sammelt, sondern verkürzt und auflöst.²⁹⁴ Orte der Kurzweil, des Vergnügens, „nicht ewigkeitsorientierte, sondern zeitweilige Heterotopien. Dazu gehört sicher das Theater, aber auch der Jahrmarkt, dieser wunderbare leere Platz am Rande der Stadt und zuweilen auch in deren Zentrum, der sich ein oder zwei Mal im Jahr mit Buden, Ständen, den unterschiedlichsten Gegenständen, mit Faustkämpfern, Schlangenfrauen und Wahrsagerinnen füllt.“²⁹⁵ Andere Heterotopien seien nicht mit dem Fest verbunden, sondern „mit dem Übergang und der Verwandlung, den Mühen der Fortpflanzung.“²⁹⁶ Das eigentliche Wesen der Heterotopien liegt für Foucault in der Tatsache, dass sie in ihrer räumlichen Vieldeutigkeit alle anderen Räume in Frage stellen, entweder „indem sie eine Illusion schaffen, welche die gesamte übrige Realität als Illusion entlarvt oder indem sie ganz real einen anderen realen Raum schaffen, der im Gegensatz zur wirren Unordnung unseres Raumes eine vollkommene Ordnung aufweist.“²⁹⁷ Heterotopien bewirken durch ihren inneren Widerspruch eine Subjektivierung des Ortes. Die Faszination besteht nicht zuletzt auch in der Möglichkeit, zeitlich oder örtlich weit entfernte Situationen in die nahe Gegenwart zu transferieren. Heterotopien sind Übergänge, Anfang und Ende zugleich. Sie bergen das Potential zu Wandel, Aufbruch und Veränderung. Als ältestes Beispiel einer Heterotopie bezeichnet Michel Foucault den Garten, „eine jahrtausendealte Schöpfung, die im Orient ohne Zweifel magische Bedeutung besaß.“²⁹⁸ Orientalische Gärten seien Orte der Besinnung, ein Abbild des göttlichen Kosmos und somit gleichzeitig eine Hommage an dessen Schöpfer: „Der traditionelle Garten der Perser war ein Rechteck, das in vier Teile unterteilt war – für die vier Elemente, aus denen die Welt bestand. In der Mitte, am Kreuzungspunkt der vier Teile, befand sich ein heiliger Raum: ein Springbrunnen oder ein Tempel. Um diesen Mittelpunkt herum war die Pflanzenwelt angeordnet, die gesamte Vegetation der Welt, beispielhaft und vollkommen.“²⁹⁹ Der Orientalische Teppich ist ein Abbild des Gartens, ein Miniaturparadies für den Hausgebrauch. Als Gebetsteppich orientiert er sich am Garten als Ort der Meditation. Die Legende vom fliegenden Teppich versinnbildlicht den Garten als Ort der inneren Reise. „Der Garten ist ein Teppich, auf dem die ganze Welt zu symbolischer Vollkommenheit gelangt, und zugleich ist er ein Garten, der

²⁹³ Ibid. S. 16.

²⁹⁴ „Umgekehrt gibt es Heterotopien, die nicht im Modus der Ewigkeit, sondern in dem des Festes mit der Zeit verbunden sind“ Foucault 2013, S. 16.

²⁹⁵ Ibid., S. 16-17.

²⁹⁶ „Im 19. Jahrhundert waren das etwa die Gymnasien und Kasernen, die aus Kindern Erwachsene, aus Dörflern Staatsbürger, aus Naiven aufgeklärte Menschen machen sollten. Und heute wäre vor allem das Gefängnis zu nennen.“ Ibid., S. 17.

²⁹⁷ Ibid., S. 19-20.

²⁹⁸ Ibid., S. 15.

²⁹⁹ Ibid., S. 15.

sich durch den Raum bewegen kann.“³⁰⁰ Der Garten ist eine Oase in der Welt der Hektik, ein Ort der Besinnung oder sinnlichen Erbauung. Genauso wie der Teppich funktioniert er als erschaffenes Paradies. Das Verständnis des Gartens als Naturraum und Kunstraum gleichermaßen findet sich in der Tradition des Pittoresken zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Die Behauptung von Natürlichkeit mit Mitteln der Künstlichkeit sowie die Verklärung der Vergänglichkeit in Ruinenromantik und künstlichem Zerfall bestimmen die Mehrdeutigkeit des Landschaftsgartens.³⁰¹ Der Garten ist eine Gegenwelt. In der Überlagerung von natürlichen und künstlich geschaffenen räumlichen und zeitlichen Wirklichkeiten wird der Garten zu einem ganz eigenen Universum, losgelöst von seiner Umgebung, jenseits von Raum und Zeit, und rückt so in die Nähe jenes anderen künstlichen Paradieses, des Themenparks. Die Wahrnehmung der Zeit beim Durchqueren des Gartens entspricht nicht der tatsächlich linear ablaufenden Zeit der Dauer des Spaziergangs, sondern einer eigenen, eigenwilligen und sprunghaften Zeit, die sich ballt und entrollt, in Mäandern verläuft, rast oder stillsteht. Das Zeitempfinden verläuft anders als der Weg. Es widersetzt sich, ist gegenläufig, wandert rückwärts und verschiebt sich, greift vor und schafft sich eigene Räume. In der Bewegung verschränkt sich Räumliches mit Zeitlichem. Der Garten lebt vom Wechselspiel zwischen Offenem und Geschlossenem, von Ausblick und Einblick, vom Verhüllen und Entdecken, vom Verhindern und Ermöglichen, wie Lina Pollak schreibt: „Die Transparenz des Hains beruht auf dem Prinzip der Komplizierung, das dem Pittoresken überhaupt zu Grunde liegt.“³⁰² Die Transparenz im gebauten Raum ist eine „Kombination von Transparenz im wörtlichen Sinn, als Hindurchsehen, und im phänomenalen Sinn, als räumliche Schichtung“.³⁰³ Die Raumerfahrung im Landschaftsgarten ist vergleichbar mit dem immersiven Raumerlebnis im Theater, und die Wanderung durch die Landschaft ist wie der Aufbau eines Dramas in unterschiedliche Akte, Szenen oder Impressionen aufgegliedert. Die künstlich gestaltete Natur übernimmt die Funktionen der Kulisse und geleitet den Besucher durch das Stück. Beim Gehen in der Landschaft wird der Körper selbst in das Erlebte einbezogen. Beim Wandern ist gemäß Ulrich Grober die Bewegung bestimmt durch den Schritt und durch den Rhythmus von Atmung und Puls.³⁰⁴ Der Raum bemisst sich nach der Zeit, die man benötigt, um ihn zu durchqueren.³⁰⁵ Beim Gehen wird die Abfolge der Bilder auf ein menschliches

³⁰⁰ Ibid., S. 15.

³⁰¹ „Die gebrochenen mehrdeutigen Grenzen eines Hains korrespondieren mit der „Unregelmäßigkeit der Oberfläche“, die die Ruinen dem Betrachter zeigen, und verschränken so die Idee des fragmentierten Raumes, der sich in andere Räume entfaltet, mit der eines Artefakts, das in andere Zeitalter eingefaltet existiert.“ Linda Pollak, „Welt-Stücke: Natur-Objekt und Natur-Raum“ in *Daidalos* Nr. 65 September 1997, *Der Hain*, Gütersloh 1997, S. 30.

³⁰² „Die Logik der Verwicklung erklärt einen Teil des Reizes, der vom Pittoresken ausgeht mit der Herausforderung, die dies für die Vorherrschaft des Gesichtssinnes darstellt, wobei sowohl Gewissheiten des Anschauens (der Landschaft) als auch des Einschließens (der Architektur) in Frage gestellt werden.“ Pollak 1997, S. 30.

³⁰³ Ibid. S. 31.

³⁰⁴ „Der monotone Schritt, der gleichmäßige Rhythmus von Atem und Herzschlag, Gehen und Ruhen, Sonnenaufgang und Sonnenuntergang werden zum Medium für die meditative Annäherung an die Erfahrung des Göttlichen.“ Ulrich Grober, *Vom Wandern, Neue Wege zu einer alten Kunst*, Hamburg 2011, S. 241.

³⁰⁵ „Der Raum kehrt zurück. Er bekommt seine ursprünglichen Dimensionen wieder. Erfahrung von Raum ist wesentlich eine Funktion der Zeitdauer, die notwendig ist, ihn zu durchqueren. Mit jedem Schritt verändern sich Sichtbezüge und Perspektiven. Von Augenblick zu Augenblick treten in einem ruhigen Fluss neue Bilder hervor.“ Ibid., S. 304.

Maß reduziert. „Zu Fuß kann man besser schauen“,³⁰⁶ meinte Paul Klee. Für Goethe war der Spaziergang eine Art Bildungsreise, ein Mittel zur Aneignung von Wissen, eine Form des Forschens und Entdeckens, und seine Brieffreundin Bettina von Arnim schrieb ihm im Sommer 1808: „ich fühl’s, wenn ich gehe in der freien Luft, im Wald oder an den Bergen hinauf, da liegt ein Rhythmus in meiner Seele, nach dem muss ich denken und meine Stimmung ändert sich im Takt.“³⁰⁷ Montaigne sah im Gehen sogar den Motor des Denkens. „Mein Geist geht nicht voran, wenn ihn nicht meine Beine in Bewegung setzen.“³⁰⁸ Durch das Gehen werden die Gedanken angeregt, das Geschaute wird im Geiste gespiegelt und anders wahrgenommen. Auch für Rousseau galt: „Im Wandern liegt etwas meine Gedanken Anfeuerndes und Belebendes, mein Körper muss in Bewegung sein, wenn es mein Geist sein soll.“³⁰⁹ Die Bewegung des Körpers regt die Bewegung des Geistes an, ermöglicht neue Gedanken und eine neue Sicht auf das Gesehene. Das „Wandeln“, ein älteres Wort für gemächliches Schreiten, Spazieren oder Schlendern, ist eng verwandt mit sich Verwandeln.³¹⁰ Durch das Lustwandeln im Park vollzieht sich auch ein innerer Wandel. Das Gehen wird zum In-sich-gehen. Der Landschaftspark ist nicht nur Bild und Raum. Das Gehen durch den Park bezieht den Betrachter in das Erlebnis mit ein und macht aus dem Erlebten ein Gesamtkunstwerk.

Gesamtkunstwerk

Die Idee des Gesamtkunstwerks kann als der aufklärerische Gedanke einer Gleichsetzung von Natur mit der von Menschenhand geschaffenen Kunst gedeutet werden. Richard Wagner verstand das Gesamtkunstwerk als ein Mittel zur Verwirklichung einer neuen Gesellschaft. Diese sei nur möglich, wenn der Mensch zu seinem Urzustand, dem Zustand des rein Menschlichen, zurückfinde. Durch sein Bewusstsein habe der Mensch sich von der Natur losgelöst und könne sich nun wiederum durch bewusstes Erkennen und Darstellen der Natur mit dieser verbinden.³¹¹ „Die Betätigung des durch die Wissenschaft errungenen Bewusstseins, die Darstellung des durch sie erkannten Lebens, das Abbild seiner Notwendigkeit und Wahrheit, ist die Kunst.“³¹² So wie die menschliche Gemeinschaft sich zersplittert habe, sieht Wagner auch eine Zersplitterung der Künste, die es aufzuheben gelte. Durch das Zusammenführen der Kunstgattungen im

³⁰⁶ Paul Klee, zitiert nach Grober 2011, S. 304.

³⁰⁷ Bettina von Arnim, *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde*, 1. Teil, Briefe vom 20. Mai bis 24. August 1808, zitiert nach Grober 2011, S. 226.

³⁰⁸ Wolf Scheller, „Vom Wandern und Denken. Philosophische Reflexion verlangt nach Übersicht“ in: *Die politische Meinung*, Nr. 485, April 2010, S. 64. http://www.kas.de/wf/doc/kas_19127-544-1-30.pdf?100429121527 (01.06.2016).

³⁰⁹ *Ibid.*, S. 64.

³¹⁰ Grober 2011, S. 243.

³¹¹ „Gelangt nun die Natur, durch ihren Zusammenhang mit dem Menschen, im Menschen zu ihrem Bewusstsein, und soll die Betätigung dieses Bewusstseins das menschliche Leben selbst sein, - gleichsam als Darstellung, das Bild der Natur, - so erreicht das menschliche Leben selbst sein Verständnis durch die Wissenschaft, welche dieses wiederum zum Gegenstande der Erfahrung macht.“ Richard Wagner „Das Kunstwerk der Zukunft“, in: *Gesammelte Schriften*, Leipzig 1914, S. 51.

³¹² *Ibid.*, S. 51.

Gesamtkunstwerk und der Vereinigung der verschiedenen menschlichen Sinne werde der Mensch wieder eins mit der Natur und mit dem „wirklichen sinnlichen Sein.“³¹³ Die drei Grundgattungen der Kunst, die drei „reinemenschlichen Kunstarten“³¹⁴, sind laut Wagner die Tanzkunst, die Tonkunst und die Dichtkunst.³¹⁵ Die Tonkunst verhalte sich wie das Meer, das die Länder trennt und verbindet.³¹⁶ Er schrieb: „In tonbeseeltem Rhythmus gewinnen Tanzkunst und Dichtkunst ihr eigenes Wesen, sinnlich vergegenständlicht und unendlich verschönert und befähigt, wieder zurück, erkennen und lieben sich selbst.“³¹⁷ Ihre höchste Vollendung erreiche die Tonkunst in der Sinfonie.³¹⁸ In der Oper schließlich fänden die drei Urkunstgattungen zusammen: „Die Oper, als scheinbare Vereinigung aller drei verwandten Kunstarten, ist der Sammelpunkt der eigensüchtigsten Bestrebungen dieser Schwestern geworden.“³¹⁹ In der gemeinsamen Verwirklichung des Gesamtkunstwerkes liege, so Wagner, der höchste Sinn und Zweck des künstlerischen Daseins: „Das wahre Streben der Kunst ist daher das allumfassende; jeder vom wahren Kunsttriebe Beseelte will durch die höchste Entwicklung seiner besonderen Fähigkeit nicht die Verherrlichung dieser besonderen Fähigkeit, sondern die Verherrlichung des Menschen in der Kunst überhaupt erreichen.“³²⁰ So wie der höchste Zweck des Menschen der künstlerische sei, so sei der höchste künstlerische Zweck das Drama. Im Drama sieht Wagner das verbindende Element, in dem die einzelnen Künste zum Gesamtkunstwerk zusammengeführt werden. „Das höchste gemeinsame Kunstwerk ist das Drama; nach seiner möglichen Fülle kann es nur vorhanden sein, wenn in ihm jede Kunstart in ihrer höchsten Fülle vorhanden ist.“³²¹ Was nun die anderen Künste betreffe, die Baukunst, Bildhauerkunst und Malerkunst, so seien sie einzig dazu da, für die drei Grundkunstgattungen die Bedingungen zur Verwirklichung des dramatischen Gesamtkunstwerkes zu schaffen. „Die Architektur kann keine höhere Absicht haben, als einer Genossenschaft künstlerisch sich durch sich selbst darstellender Menschen die räumliche Umgebung zu schaffen, die dem menschlichen Kunstwerke zu seiner Kundgebung notwendig ist.“³²² Das dem dramatischen Gesamtkunstwerk dienliche Gebäude soll einzig nach den Grundsätzen der Nützlichkeit errichtet werden, meinte Wagner, Schönheit sei in ihm Luxus.³²³ „Bei der Konstruktion desjenigen Gebäudes hingegen, das in allen seinen Teilen einzig einem gemeinsamen künstlerischen Zwecke entsprechen soll, – also des Theaters, hat der Baumeister einzig als Künstler

³¹³ „Das Erste, der Anfang und Grund alles Vorhandenen und Denkbaren, ist das wirkliche sinnliche Sein.“ Ibid. S. 62.

³¹⁴ Ibid., S. 74.

³¹⁵ „Tanzkunst, Tonkunst und Dichtkunst heißen die drei urgeborenen Schwestern, die wir sogleich da ihren Reigen schlingen sehen, wo die Bedingungen für die Erscheinung der Kunst überhaupt entstanden waren.“ Ibid. S. 74.

³¹⁶ „Das Meer trennt und verbindet die Länder; so trennt und verbindet die Tonkunst die zwei äußersten Gegensätze menschlicher Kunst, die Tanz – und Dichtkunst.“, Ibid. S. 88.

³¹⁷ Ibid., S. 89.

³¹⁸ Insbesondere die 9. Sinfonie Beethovens, die Wagner als „die Erlösung der Musik aus ihrem eigenen Elemente heraus zur allgemeinen Kunst“ bezeichnet. Ibid., S. 103 und 104.

³¹⁹ Ibid. S. 127.

³²⁰ Ibid., S. 157.

³²¹ Ibid., S. 158.

³²² Ibid., S. 158.

³²³ Ibid., S. 158.

und nach der Rücksichtnahme auf das Kunstwerk zu verfahren.“³²⁴ Sowohl Bühne als auch Zuschauerraum sollen so errichtet werden, dass das Drama bestmöglich aufgeführt und auch wahrgenommen und verstanden werden könne, denn „in der Anordnung des Raumes der Zuschauer gibt das Bedürfnis nach Verständnis des Kunstwerkes optisch und akustisch das notwendige Gesetz, dem neben der Zweckmäßigkeit zugleich nur durch die Schönheit der Anordnung entsprochen werden kann.“³²⁵ Das Theatergebäude soll so beschaffen sein, dass das Publikum nur noch im Kunstwerk „lebt und atmet“³²⁶ und vollkommen aufgeht im Geschehen des Stücks. „Solche Wunder entblühen dem Bauwerke des Architekten, solchen Zaubern vermag er realen Grund und Boden zu geben, wenn er die Absicht des höchsten menschlichen Kunstwerkes zu der seinigen macht, wenn er die Bedingungen ihres Lebendigwerdens aus seinem eigenthümlichen künstlerischen Vermögen heraus in das Dasein ruft.“³²⁷ Auch die plastische Kunst und die Malerei, ganz besonders die Landschaftsmalerei, sollen ihre Fähigkeiten in das große Ganze des Gesamtkunstwerks einbringen und darin ihre Erfüllung finden. „Was der Maler mit glücklichem Auge der Natur entsehen, was er als künstlerischer Mensch der vollen Gemeinsamkeit zum künstlerischen Genusse darstellen will, fügt er hier als sein reiches Teil dem vereinten Werke aller Künste ein.“³²⁸ So werde die Täuschung der bildenden Kunst zur Wahrheit im Drama.³²⁹ Der Darsteller ergänze die Nachbildung der Natur und erwecke sie im Drama zum Leben. „Diese Absicht, die des Dramas, ist zugleich die einzig wahrhaft künstlerische Absicht, die überhaupt auch nur verwirklicht werden kann; was von ihr abliegt, muss sich notwendig in das Meer des Unbestimmten, Unverständlichen, Unfreien verlieren. Diese Absicht erreicht aber nicht eine einzig Kunstart für sich allein, sondern nur alle gemeinsam, und daher ist das allgemeine Kunstwerk zugleich das einzig wirkliche, freie, d.h. das allgemein verständliche Kunstwerk.“³³⁰ Wagners Gesamtkunstwerk ist die Oper, das musikalische Drama, zu dessen gemeinsamer Verwirklichung sich sämtliche Kunstgattungen unter Anführung der drei ursprünglichen Kunstarten, der Tanzkunst, der Tonkunst und der Dichtkunst, zusammenfinden und das in der künstlerischer Vereinigung die Verwirklichung der Gesellschaft der Zukunft herbeiführe. Das Kunstwerk der Zukunft schaffe gleichsam die Utopie einer neuen Gesellschaft. Nietzsche sah in Wagner allerdings nicht so sehr den „Seher der Zukunft“, sondern vielmehr den „Deuter und Verklärer einer Vergangenheit“.³³¹ Dennoch stellt er fest: „Sonst kann man vielleicht ohne Wagner auskommen: dem Philosophen aber steht es nicht frei, Wagners zu entraten. Er hat das schlechte Gewissen seiner Zeit zu sein – dazu muss er deren bestes Wissen haben.“³³² Nietzsche sah das Moderne in Wagners Gedankengut:

³²⁴ Ibid., S. 158.

³²⁵ Ibid., 158 und 159.

³²⁶ Ibid., S. 159.

³²⁷ Ibid., S. 159.

³²⁸ Ibid., S. 160.

³²⁹ „So wird die Täuschung der bildenden Kunst zur Wahrheit im Drama.“ Ibid., S. 163.

³³⁰ Ibid., S. 167.

³³¹ Friedrich Nietzsche, *Richard Wagner in Bayreuth; Der Fall Wagner; Nietzsche contra Wagner*, Stuttgart 1973, S. 83.

³³² Ibid., Vorwort zu *Der Fall Wagner* Turiner Brief vom Mai 1888, S. 88.

„Aber wo fände er für das Labyrinth der Seele einen eingeweihteren Führer, einen beredteren Seelenkündiger als Wagner? Durch Wagner redet die Modernität ihre intimste Sprache; sie verbirgt weder ihr Gutes noch ihr Böses, sie hat alle Scham vor sich verlernt“³³³ und kam zum Schluss „Wagner resümiert die Modernität.“³³⁴ Nietzsche stellte in seiner Geburt der Tragödie die Entstehung des modernen Theaters als eine Entwicklung von anfänglich tatsächlich vollzogenen dionysischen Orgien zu deren reiner Nachahmung im Drama dar. Das Wort Drama bedeutet gemäß Nietzsche ursprünglich Ereignis oder Geschichte und nicht Handlung, was aus dem Drama ein weiter gefasstes theatralisches Ereignis macht.³³⁵ Arthur Coleman Danto fügte dem bei, dass das Drama jedenfalls mehr sein müsse als die einfache Nachahmung der Wirklichkeit. „Genau dies muss eine der Funktionen des Theaters sein, in dem das, was auf der Bühne verfolgt wird, in eine Distanz gerückt und kraft Konventionen aus jenem Rahmen der Überzeugung ausgeschlossen wird, in den das genaue Ebenbild diese Dinges hineingehören würde, wenn man es für real hielte.“³³⁶ Was für das Theater und den inszenierten Raum gelte, könne auf die Kunst im Allgemeinen übertragen werden. „Jedenfalls liegt dieser Theorie zufolge das Wesen der Kunst genau in dem, was nicht durch einfache Erweiterungen der gleichen Prinzipien verstanden werden kann, die uns im Alltäglichen dienlich sind.“³³⁷ Kunst setzt sich nach Nietzsches Auffassung vom Alltäglichen durch das Geheimnisvolle ab, das gezwungenermaßen verloren geht, wenn man sie zur reinen Nachahmung der Wirklichkeit macht³³⁸ und das, wie er glaubte, durch den mythischen Gehalt der Opern Wagners wieder in die Kunst eingeführt werde.³³⁹ Das Dargestellte ist gemäß Danto das „Re-präsenté“, das „wieder-Gegenwärtige“ und Darstellen meint somit nicht nur eine Rolle spielen und So-tun-als-ob, sondern etwas hervorbringen, was dann auch tatsächlich vorhanden ist.³⁴⁰ Wenn auch, wie Nietzsche ausführt, im Verlauf der Geschichte die magische Handlung mehr und mehr durch deren symbolische Darstellung ersetzt wird, so wird am Ende doch in eben dieser Re-präsentation die ursprünglich angedachte Situation wieder wach gerufen. Die symbolische

³³³ Ibid., S. 88.

³³⁴ Ibid., S. 88.

³³⁵ „Es ist ein wahres Unglück für die Ästhetik gewesen, dass man das Wort Drama immer mit Handlung übersetzt hat. Nicht Wagner allein irrt hierin; alle Welt ist noch im Irrtum; die Philologen sogar, die es besser wissen sollten. Das antike Drama hatte große Pathoszenen im Auge – es schloss gerade die Handlung aus (verlegte sie vor den Anfang oder hinter die Szene) Das Wort Drama ist dorischer Herkunft und nach dorischem Sprachgebrauch bedeutet es „Ereignis“, „Geschichte“, beide Worte in hieratischem Sinne.“ Nietzsche 1973, „Der Fall Wagner“, S. 108.

³³⁶ Arthur C. Danto, *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, eine Philosophie der Kunst, Frankfurt 1991, S. 46.

³³⁷ Ibid., S. 55.

³³⁸ „Fahren wir nun fort, im Rahmen von Nietzsches geschichtlicher Spekulation über Theatergeschichte zu denken, und nehmen wir an, dass zur Zeit von Euripides – er ist der Schurke in Nietzsches Darlegung und wird angeklagt, die Tragödie durch die Vernunft zerstört zu haben – die Konventionen des Theaters von den authentischen Zuschauern so weit internalisiert waren, dass er sich auf ein Programm der Reinigung einlassen konnte und aus seinen Dramen alles wegstrich, zu dem im Leben kein Gegenstück zu finden war.“ Ibid., S. 51.

³³⁹ „Es besteht jedoch kaum ein Zweifel, dass ein Stück Geheimnis geopfert wird, und damit wird nach Nietzsches Ansicht im Interesse der Rationalität etwas für die Kunst Wesentliches getilgt – jenes Geheimnisvolle, von dem er annahm, dass es in seiner Zeit durch den mythischen Gehalt der Opern Wagners wieder in die Kunst eingeführt würde: nichts ist Kunst, was rationalen Erklärungen nicht widerstände und sich uns in seiner Bedeutung nicht irgendwie entzöge.“ Ibid., S. 52.

³⁴⁰ „Die beiden Bedeutungen von Darstellung, die ich besonders hervorheben möchte, tauchen in Nietzsches Erörterung auf über die Geburt der Tragödie aus dem, was nach seiner Spekulation anfänglich und ursprünglich dionysische Riten waren.“ Ibid., S. 42.

Darstellung eines Ortes oder einer Situation kann mit deren Erscheinen gleichgesetzt werden, und auch der Doppelsinn des Begriffs der Darstellung findet im Begriff der Erscheinung seine Entsprechung.³⁴¹ Erscheinen bedeutet einerseits, nur scheinbar vorhanden sein, nur eine Erscheinung sein, also nicht wirklich echt sein, andererseits auftauchen, zum Vorschein kommen, sich zeigen und tatsächlich präsent werden. Der Glaube an die leibhaftige Anwesenheit des Gottes wird im dionysischen Ritual mit dem Erlebnis seines Erscheinens zu neuem Leben erweckt. Die magische Verkörperung überträgt sich in der Darstellung auf den Platzhalter des künstlerischen Ausdrucksmittels und verbindet die Kunst so gewissermaßen mit ihrem Ursprung, der Magie. „Der tragische Mythos ist nur zu verstehen als eine Verbildlichung dionysischer Weisheit durch apollinische Kunstmittel.“³⁴² Durch das Zusammenspiel der Kunstgattungen im Gesamtkunstwerk der Oper vollzieht sich die Vereinigung der dionysischen Riten mit den apollinischen Künsten. „Dionysios redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schließlich die Sprache des Dionysos: womit das höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt erreicht ist.“³⁴³

Fest der Sinne

Das Gesamtkunstwerk lebt vom Zusammenspiel der unterschiedlichen Kunstgattungen, die jeweils unterschiedliche Sinne ansprechen. Sehen, Hören, Riechen, Spüren, möglicherweise sogar Schmecken verweben sich zu einem einheitlichen Ganzen und machen das Gesamtkunstwerks zu einem Fest der Sinne. Mit Sinn wird im Allgemeinen die Fähigkeit, einen Reiz wahrzunehmen, bezeichnet. Sinnliche Wahrnehmung wäre somit das passive Aufnehmen einer aktiven Wirkung, einer sinnlichen Materie, die erst durch das Bewusstsein entschlüsselt, geordnet und gedeutet wird. Die Sinne stellen gleichsam eine Verbindung des Wahrnehmenden mit der Welt dar und könnten auch als eine Art Medium bezeichnet werden, das zwischen dem Menschen und der Welt vermittelt. In der Sprachwissenschaft bezeichnet der Begriff Medium eine zwischen dem Aktiv und dem Passiv stehende Verbform. Die Sinne als Medium zu interpretieren, heißt, die sinnliche Wahrnehmung sowohl als aktives Sich-auf-etwas-beziehen als auch als passives Überwältigtsein zu sehen. In dieser Interpretation führen die Sinne das Erscheinende und das Überschreitende in Eins zusammen. Immanenz und Transzendenz verschmelzen. Die in Richard Wagners Gesamtkunstwerk im Vordergrund stehende Kunstgattung ist die Tonkunst und der vorherrschende Sinn der Wahrnehmung in der Oper der Gehörsinn. Wagner bezeichnete den Klang als das verbindende Element von Text und Bewegung. Sichtbares werde durch Hörbares zu einem Ganzen zusammengefügt und als solches wahrnehmbar gemacht. Nun können aber auch die vorerst

³⁴¹ „Freilich besteht ein gewaltiger Unterschied zwischen der mythischen Erscheinung eines echten Gottes vor einer Art Gruppenseele und der symbolischen Darstellung oder Stellvertretung eines den Gott nur Nachahmenden vor dem, was im Grunde eine Art Publikum ist. Mein Interesse ist jedoch weniger ein historisches oder religionspsychologisches als ein begriffliches, und mich beeindruckt, dass die beiden Bedeutungen von Darstellung ziemlich genau den beiden Bedeutungen von *Erscheinung* entsprechen;“ Ibid., S. 43.

³⁴² Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, Stuttgart 1993, S. 136.

³⁴³ Ibid., S. 135.

hörbaren Künste wie die Musik und die Dichtkunst durch die Art und Weise des Vortrags sichtbar werden und Tanzen unter Umständen hörbar oder sogar spürbar werden. Auch Architektur, Bildhauerei und Malerei sind nicht allein sichtbar, sondern genauso über Form, Größe und Materialbeschaffenheit durch Anfassen greifbar und begreifbar. Die einzelnen Kunstgattungen sprechen also mehrere Sinne gleichzeitig an. Der im 19. Jahrhundert entstandene Begriff der Synästhesie bezeichnet ursprünglich sinnesphysiologische Abweichungen der Wahrnehmung, die darin bestehen, dass durch bestimmte Reize Sinneserlebnisse entstehen, die dem Reiz eigentlich nicht zugehörig sind, wie zum Beispiel Töne in Farben zu sehen oder Bilder mit bestimmten Gerüchen zu verbinden. Synästhesie kann aber auch einfach das Zusammenwirken unterschiedlicher Reize bedeuten. Die Wahrnehmung eines komplexen Ereignisses weist Eigenschaften auf, die sich von den Eigenschaften der Wahrnehmung der einzelnen Bestandteile unterscheiden. Offenbar treten im Zusammenwirken der unterschiedlichen Sinne Eigenschaften auf, die für den Zusammenhang wesentlich sind und sich nur aus eben diesem Zusammenhang erschließen.³⁴⁴ Ein Gesamtkunstwerk kann deshalb nicht in seine einzelnen Kunstgattungen zerlegt, sondern nur als Ganzes beurteilt werden. Merleau-Ponty stellte fest, dass menschliche Wahrnehmung „fundamental und ursprünglich synästhetisch“ sei.³⁴⁵ Die Wahrnehmung beinhalte eine Einheit des Leibes (welche auch die Einheit der Sinne als Bedingung von Synästhesie umfasse), eine darauf bezogene Einheit des Gegenstandes sowie die übergreifende Einheit von Leib und Gegenstand.³⁴⁶ Das Gesamtkunstwerk macht den Wahrnehmenden gleichsam in der Wahrnehmung zu einem Teil des Kunstwerks.³⁴⁷ Ein Jahrhundert vor Richard Wagner befasste sich im viktorianischen England bereits ein Künstler mit dem alle Sinne umfassenden, den Wahrnehmenden vollkommen vereinnahmenden Gesamtkunstwerk.

Virtual infernal

Im Herbst 1781 kurz nachdem er als Landschaftsmaler an die Königliche Akademie der Künste in London gewählt worden war, erhielt der aus dem Elsass stammende Künstler Philippe Jacques de Loutherbourg vom jungen Ästheten William Beckford, der eben ein westindisches Vermögen geerbt hatte, den Auftrag, in seinem Landhaus Fonthill in Wiltshire ein Geburtstagsfest

³⁴⁴ „Eine Wahrnehmung, ein Erlebnis ist stets eine dynamische ›Gestalt‹ mit Eigenschaften, die über alle Eigenschaften wie auch immer künstlich isolierter ›Teile‹ hinausgehen. Einzelheiten dieser Gestalt sind keine ›Komponenten‹, da sie stets für den Zusammenhang wesentliche Eigenschaften haben, die sich nur aus eben diesem Zusammenhang ergeben.“ Ibid., S.13.

³⁴⁵ Katharina Bricchetti, Franz Mechsner: Synästhetik: Sinne, Sinnessysteme und sinnliche Fantasie im Gestalten und Erleben gebauten Raumes. In: *Wolkenkuckucksheim, Internationale Zeitschrift für Theorie der Architektur*. Jg. 18, Heft 31, 2013. http://cloud-cuckoo.net/fileadmin/hefte_de/heft_31/editorial_de.pdf [25.11.13]. S. 13.

³⁴⁶ Ibid., S. 13-14.

³⁴⁷ „In gleicher Weise werden wir eine Erfahrung der Welt zu neuem Leben zu erwecken haben, so wie sie uns erscheint, insofern wir zur Welt sind durch unsern Leib und mit ihm sie wahrnehmen. Doch also ein neues Verhältnis zu unserem Leib wie zur Welt findend, werden wir auch uns selbst wiederfinden, da der Leib, mit dem wir wahrnehmen, gleichsam ein natürliches Ich und selbst das Subjekt der Wahrnehmung ist.“ Maurice Merleau-Ponty, *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1974, S. 243.

auszustatten.³⁴⁸ Louthembourg, war auf Grund eines Skandals gezwungen gewesen, Frankreich zu verlassen, und war seither Ausstatter am Drury Lane Theater. Außerdem war er der Erfinder des „Eidophusikon“, einer Art Schauraum, in dem mit bewegten Bildern Naturphänomene dargestellt wurden.³⁴⁹ Er versprach Beckford für sein Fest, die „Seltsamkeit und Neuheit einer Märchenwelt“ und ein „mysteriöses Etwas“ herzustellen, „das bisher weder das Auge je gesehen, noch das Herz je erfasst hat.“³⁵⁰ Das Raumerlebnis sollte das Überschreiten der Grenzen sinnlicher Wahrnehmung ermöglichen und den Besucher mit all seinen Sinnen mit einbeziehen. Die Beschreibung erinnert an das, was heute mit virtueller Realität bezeichnet wird und eine interaktiv erlebbare, mit künstlichen Mitteln hergestellte Wirklichkeit umschreibt. Virtuell bedeutet „möglich“ oder „fähig zu wirken“ und ist vom lateinischen Wort „virtus“ abgeleitet.³⁵¹ Die virtuelle Realität ist somit eine mögliche Wirklichkeit oder eine Möglichkeit zu wirken. Sie kann auf unterschiedliche Art und Weise hergestellt werden. Gemäß Ian McCalman kann die Tradition der virtuellen Realität bis zu den östlichen und westlichen Kulturen von Isis, Bacchus und Eleusis zurückverfolgt werden. Im Trompe l’oeuil der Renaissance, in der Deckenmalerei des Barock oder durch die Effekte der Camera Obscura und der Laterna Magica können virtuelle Wirklichkeiten die unterschiedlichsten Vorstellungen, Stimmungen und Zustände bis hin zu religiöser Erfahrung und mystischer Verzückung hervorrufen.³⁵² Wenn virtuelle und tatsächliche Wirklichkeit sich vermischen, eröffnen sich neue Möglichkeiten in Raum und Zeit, ergeben sich neue Freiheiten in Bezug auf Identität und Beziehungen. Das Eidophusikon war ein kleines Salontheater in Louthourbourgs Haus am Leicester Square, in dem etwa 130 Zuschauer auf komfortablen Sitzen im verdunkelten Zuschauerraum durch eine rechteckige Öffnung, ähnlich einer Guckkastenbühne, fünf verschiedene Landschaften in unterschiedlichen Stimmungen erleben konnten. Louthembourg benutzte raffinierte Hinterglasmalerei, verwirrende Spiegeleffekte, bunte Seidenfilter, bewegliche, in höchster Kunst illusionistischer Malerei gestaltete Rundhorizonte, drehbare Gassenwände, Hänger und Soffitten. Die unterschiedlichen Szenen waren subtil ausgeleuchtet und verwandelten sich mit Hilfe raffinierter Bühnenmaschinerie. Das Bild der anbrechenden Dämmerung an der Themse wechselte in die leuchtende Mittagshitze von Tanger und weiter in einen purpurroten Sonnenuntergang über der Bucht von Neapel, dann in eine tropisch dunkle Mondnacht am Mittelmeer und schließlich in sintflutartigem Sturmregen an der atlantischen Küste. Obwohl das Eidophusikon auf visuelle

³⁴⁸ Ian McCalman: „The virtual infernal: Philippe de Louthembourg, William Beckford and the Spectacle of the Sublime“ *Romanticism on the Net*, Nr. 46, Mai 2007. <http://id.erudit.org/iderudit/016129ar>, (01.06.2016).

³⁴⁹ *Ibid.*, S. 1.

³⁵⁰ „A mysterious something that the eye has not seen nor the heart conceived“ *Ibid.*, S. 1.

³⁵¹ „Virtus, utis, f (vir) 1. Mannhaftigkeit, Manneswürde; 2. a) Kraft, Stärke. b) Mut, Tapferkeit, Entschlossenheit; 3. Verdienst, Wert; 4. Tugend, Sittlichkeit, Moral; 5. Wundertaten.“ Langenscheidt Taschenwörterbuch, Latein, Berlin, München, Wien, Zürich, New York 2006, S. 560.

³⁵² „Closed-off spaces in which images and rituals were deployed to induce ecstatic spiritual states can be traced back to Eastern and Western mystery cults of Isis, Bacchus and Eleusis. Pompeii’s famous Villa dei Misteri is only one of a series of illusion-generating temples scattered throughout the Classical world. Similarly, trompe de l’oeuil and illusions later became a standard feature of Renaissance and Baroque garden grottoes, chapels and ceiling frescoes.“ McCalman 2007, S. 2.

Effekte beschränkt war, diente es zweifellos als Vorlage für die Inszenierung in Fonthill, bei der nun auch Musik und die anderen Sinne beteiligt sein sollten.³⁵³ Obschon keine detaillierte Beschreibung des Spektakels vorliegt, sind den Tagebüchern William Beckfords doch einige Details zu entnehmen, welche auf die verwendeten Mittel und Techniken schließen lassen. Gemäß Ian McCalman verwendete Louthembourg für die alle Sinne umfassende Inszenierung in William Beckfords Landhaus sämtliche ihm zur Verfügung stehenden Mittel aus dem Bereich des Bühnenbildes und ergänzte sie mit anderen Sinnesreizen zum immersiven Ereignis. Lichteffekte, optische Täuschung und Spiegelung wurden durch suggestive Klangwelten verstärkt und von exotischen Gerüchen begleitet. Der Gang durch die als Labyrinth angelegte Erlebniswelt führte durch magisch leuchtende oder geheimnisvoll mit transparenten Tüchern verhangene Räume, über kühle, glatte Marmorböden oder dicke Perserteppiche, vorbei an reich gedeckten Tafeln, an einladenden orientalischen Diwans, an herben Duft verströmende Räucherbecken und wartete mit immer neuen Überraschungen auf.³⁵⁴ Das vielseitige Sinnesspektakel zielte jedoch nicht auf glückliches Wohlbefinden und entspanntes Genießen, sondern vielmehr auf das Überschreiten der Grenzen menschlicher Wahrnehmung. Die Überreizung der Sinne durch die gezielt eingesetzten Mittel der Inszenierung löste rauschartig orgiastische Zustände aus und die entfesselten Ekstasen führten zum vollständigen Verlust von Identität und Orientierung. Jedenfalls durchbrach das drei Nächte andauernde Delirium, welches Phillippe Jacques de Louthembourg für William Beckford und seine Gäste entworfen hatte, offenbar sämtliche Schranken bürgerlicher Verhaltensnormen und geriet derart außer Kontrolle, dass es in einem Skandal endete und William Beckford zum Exil aufs nahe gelegene Festland und zu vielen Jahren bitterer Einsamkeit zwang.³⁵⁵ Phillippe Jacques de Louthembourg, der sich keine zweite Flucht leisten konnte, hielt sich fortan von den Experimenten sinnlicher Gesamtkunstwerke fern und kehrte zur Landschaftsmalerei zurück. Der inszenierte Raum, den Louthembourg für Beckford auf Fonthill geschaffen hatte, war sowohl eine Heterotopie in der Vereinigung unterschiedlicher Orte und Kulturen, ein Gesamtkunstwerk im Zusammenwirken unterschiedlicher Künste als auch ein rauschartig alle Sinne vereinnahmendes Fest. Gleichzeitig und hauptsächlich war das *virtual infernal* aber eine Inszenierung des Ephemeren.

³⁵³ „Beckford believed music to be the most potent agency of the sublime.“ Ibid., S. 4.

³⁵⁴ „Among the nine downstairs apartments radiating off from the Egyptian Hall was another Oriental fantasy space known as the Turkish Room. According to the antiquary John Britton its golden and blue flowered ceiling, multiple full-length mirrors, orange velvet curtains and thick Persian carpets brought to mind those magical recesses of enchanted palaces in the Arabian Nights entertainment (...) Low divans, hidden lights, scents and songs completed the enchantment.“ Ibid., S. 6.

³⁵⁵ Ibid., S. 7.

ing a General Idea of a **PENITENTIARY PANOPTICON** in an improved, but as yet (Jan^r 23, 1799) unfinished, State

al Alterations from the first design, as described in *Plan 2^d*, and by represental in *Plate 1^o*.

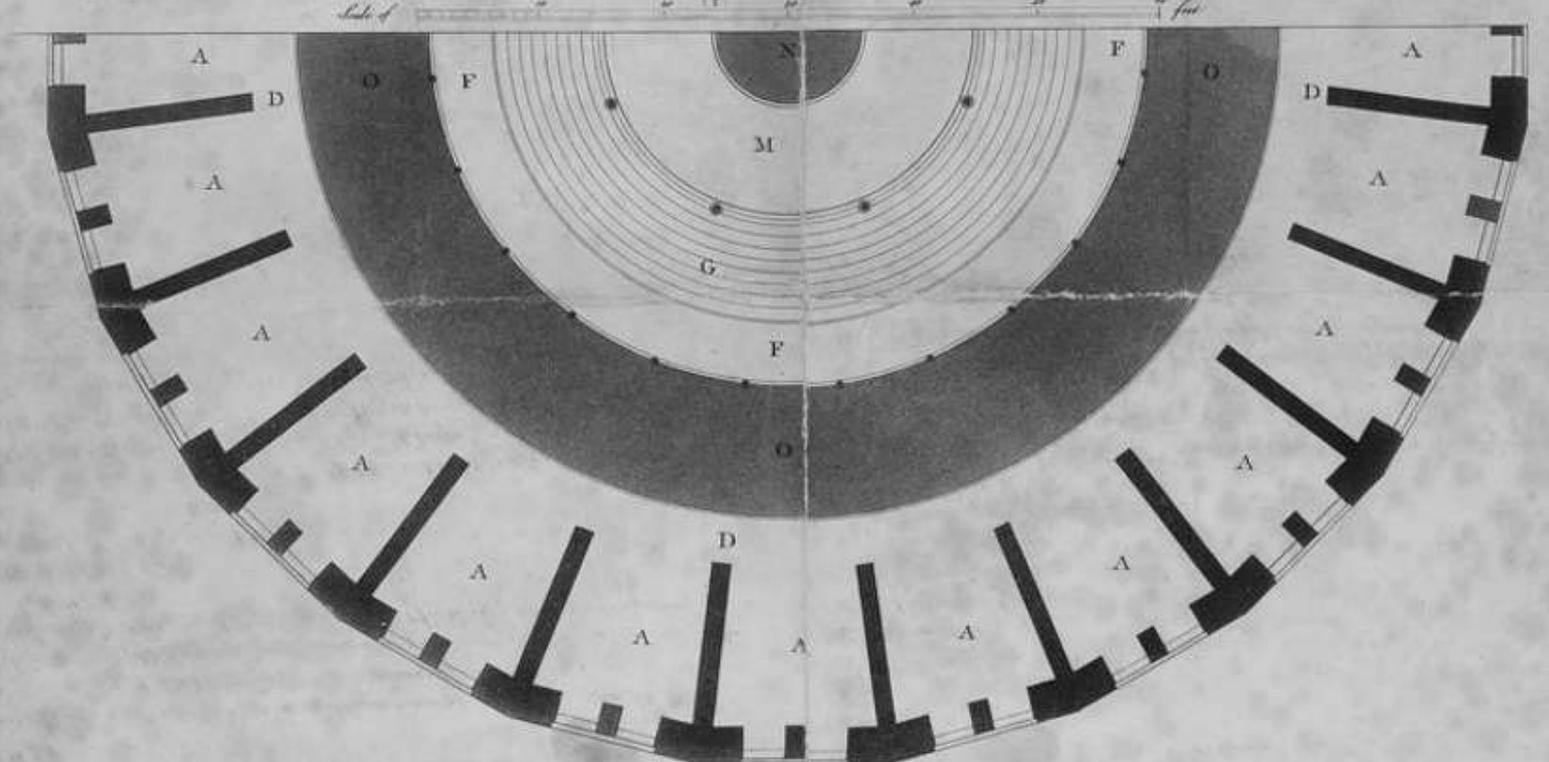
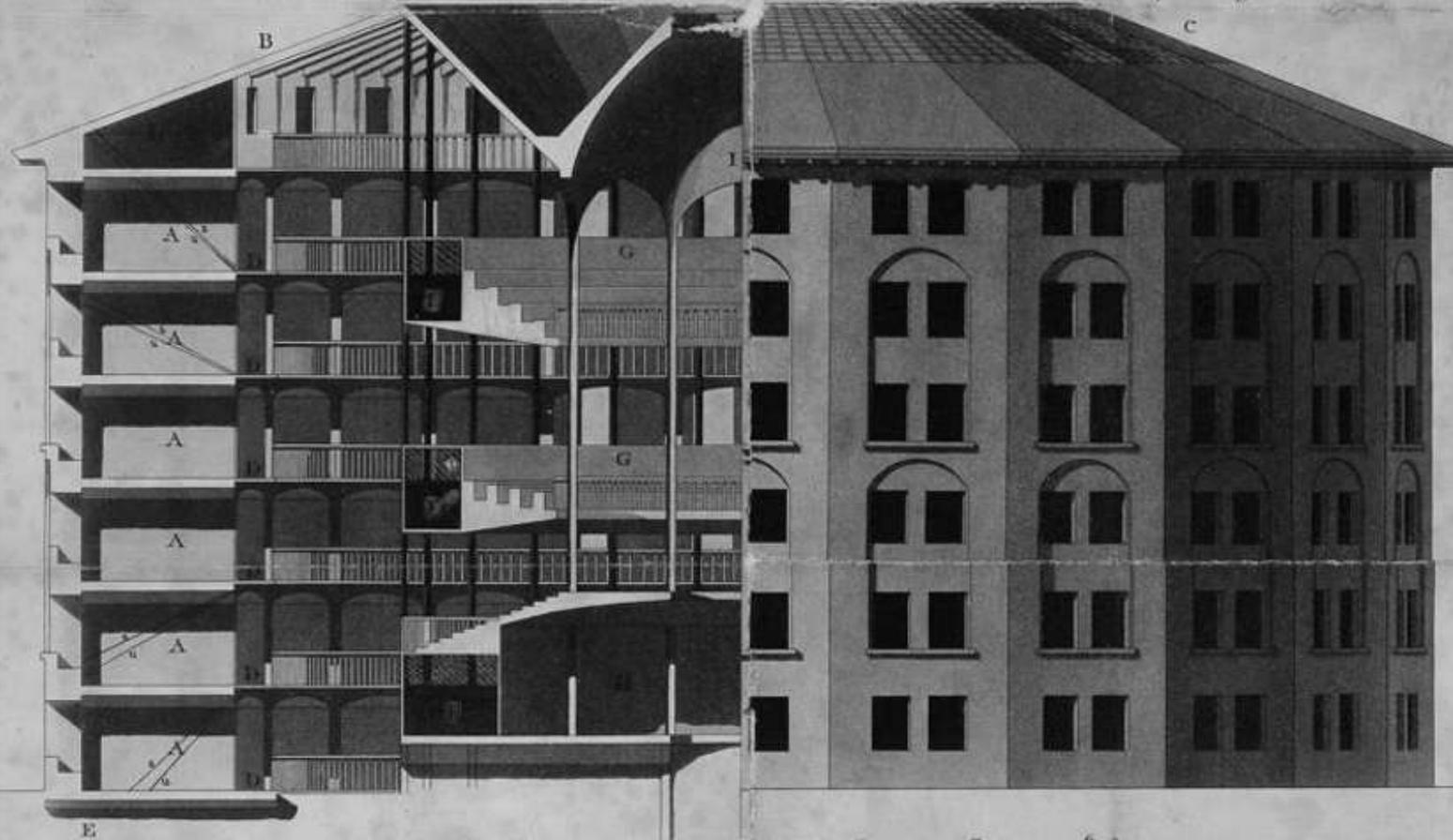
er Well, all the way up, crowned by an uninterrupted opening Sky-light, of a Story of Intermediate Area to every two Stories of Cells, enlarged in depth, by throwing into them the space occupied, in the first design, by the old Partitions, and by giving the Upper Row in each pair, the same depth Under Row.

to laid into One, Series Six instead of Four, inserted in the Center.

of three similar, Stories of Inspection-Lodge, in the two Upper Stories, or Inspection-Galleries backed by the Chapel-Galleries, in the Lowest Story in-Gallery, enclosing a Circular Inspectors Lodge

... a part inserted in the first hasty sketch, rather in the way of finish, than with any special use.

- References to *Plan*, *Elevation*, & *Section*.
- A. Cells.
 - B or C. Great Annular Sky-light.
 - D. Cell-Galleries.
 - E. Entrance.
 - F. Inspection-Galleries.
 - G. Chapel-Galleries.
 - H. Inspectors Lodge.
 - I. Dome of the Chapel.
 - K. Sky-light to it.
 - L. Store-Rooms &c. with their Galleries, immediately within the outer place for an Annular Cistern.
 - M. Floor of the Chapel.
 - N. Circular aperture in *d*, shut at Church times to light the Inspectors.
 - O. Annular Well from top to bottom, for light, Air, & Separation.



3.3. Inszenierte Vorstellung

Wie gebauter Raum Fiktion plausibel macht

Fiktion

„Fictio heißt zunächst die Tätigkeit des fingere, also des Bildens, Formens, Gestaltens, Bearbeitens, Darstellens, künstlerischen Formierens; das Sich-Vorstellen, Denken, Einbilden, Annehmen, Entwerfen, Ersinnen, Erfinden. Zweitens bezeichnet es das Produkt dieser Tätigkeiten, die fingierte Annahme, die Erdichtung, Dichtung, den erdichteten Fall. Das freigestaltende Moment ist dabei das hervortretendste Merkmal“³⁵⁶ schrieb Hans Vaihinger in seiner *Philosophie des Als Ob*. So tun als ob ist die Vorspiegelung falscher Tatsachen, ist Täuschung oder Selbstbetrug. „Vaihingers Philosophie des Als Ob ist das Armesünderglöckchen des Jugendstils“ urteilte Walter Benjamin.³⁵⁷ Vaihinger sah Fiktionen als Hilfskonstruktionen zur Bewältigung der Gegenwart. „Die fiktive Tätigkeit der Seele ist eine Äußerung der psychischen Grundkräfte; die Fiktionen sind psychische Gebilde. Aus sich selbst spinnt die Psyche diese Hilfsmittel heraus; denn die Seele ist erfinderisch; den Schatz an Hilfsmitteln, der in ihr selbst liegt, entdeckt sie, gezwungen aus der Not, gereizt von der Außenwelt. Der Organismus ist hineingestellt in eine Welt voll widersprechender Empfindungen, er ist den Angriffen einer ihm feindlichen Außenwelt bloßgestellt, und um sich zu erhalten, wird er gezwungen, sowohl von außen als innen alle möglichen Hilfsmittel zu suchen.“³⁵⁸ Die umfangreiche Sammlung anderer Bezeichnungen, die Vaihinger für den Begriff anbietet, reicht von „Erdichtungen, Einbildungen Hirngespinnsten, Phantasien, phantastische Begriffe, Imagination und imaginäre Begriffe“³⁵⁹ über Begriffe, die mit „Quasi-, Hilfs- oder Kunst-“ verknüpft sind bis zu „Kriegslisten, listige Umgehung, Umwege, Schleichwege, Laufgräben, Fußwege“ oder Begriffe der Vermittlung wie „Brücken, Stützen, Leitern, Krücken“, „Surrogate, Substitutionen, Suppositionen, Aushilfsbegriffe und Durchgangspunkte für das Denken, willkürliche Begriffe, Lügenbegriffe, Zweifelhaftes, Unberechtigtes und Provisorisches, Methoden, Schemata, heuristische und technische Begriffe“³⁶⁰ und schließt mit der Bemerkung „Diese annähernd vollständige Sammlung von Bezeichnungen für die Fiktionen beweist, wie wichtig sie doch stets gegolten haben, und wie bisher eine eigentliche zentrale Benennung gefehlt hat, welche hiermit mit dem Wort Fiktion einzuführen gesucht wird.“³⁶¹ Vaihinger gibt vier Hauptmerkmale an, welche die Fiktion bestimmen. An erster Stelle steht die Abweichung von der Wirklichkeit: „Der Widerspruch mit der Wirklichkeit zeigt sich sowohl in der Fassung der bezüglichen Begriffe oder Urteile selbst,

³⁵⁶ Hans Vaihinger, *Die Philosophie des Als Ob, System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus* (1924), Leipzig 2014, S. 85.

³⁵⁷ Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt 1982, Aufzeichnungen und Materialien, S. Malerei, Jugendstil, Neuheit, [S9a, 6], S. 695.

³⁵⁸ Vaihinger 2014, S. 12.

³⁵⁹ Ibid., S. 102.

³⁶⁰ Ibid., S. 103.

³⁶¹ Ibid., S. 103.

also in den Prämissen, die mit anderwärts bekannten Tatsachen, Gesetzen und Erscheinungen disharmonieren, als auch in den aus diesen Begriffen und Urteilen abgeleiteten weiteren Konsequenzen; diese stehen mit der unmittelbaren Wirklichkeit stets im Widerspruch, der zwar häufig latent ist, aber bei tiefgreifender Analyse zutage kommen muss.³⁶² Innere Widersprüche können gemäß Vaihinger auf das Vorhandensein von Fiktionen hinweisen.³⁶³ Als zweites Merkmal nennt Vaihinger die Tatsache, dass Fiktionen zeitlich begrenzt sind: „Ein zweites Hauptmerkmal ist, dass diese Begriffe, sei es historisch, wegfallen, sei es logisch, wieder ausfallen.“³⁶⁴ Fiktionen haben nur solange Gültigkeit wie sie gebraucht werden.³⁶⁵ Vorübergehend widersprüchliche oder fiktive Annahmen können aber durchaus richtige Schlüsse zur Folge haben. Als drittes Merkmal einer Fiktion führt Vaihinger die Bewusstheit ihrer Fiktivität an: „Das dritte Hauptmerkmal einer normalen Fiktion ist das ausdrücklich ausgesprochene Bewusstsein, dass die Fiktion eben eine Fiktion sei, also das Bewusstsein der Fiktivität, ohne Anspruch auf Faktizität“³⁶⁶ Eine Fiktion muss als solche erkannt werden. Als viertes Merkmal folgt in Vaihingers Aufzählung die Zweckmäßigkeit. „Ein weiteres wesentliches Merkmal der Fiktionen, d.h. der wissenschaftlichen, ist, daß sie Mittel zu bestimmten Zwecken sind; also ihre Zweckmäßigkeit. Wo eine solche nicht zu sehen ist, da ist die Fiktion eben unwissenschaftlich.“³⁶⁷ Vaihinger betont, dass das Wesentliche an der Fiktion nicht ihre Abweichung von der Wirklichkeit sei, sondern die Zweckmäßigkeit dieser Abweichung.³⁶⁸ Auch für Friedrich Nietzsche war die Fiktion eine Voraussetzung für das Denken. „Wir operieren mit lauter Dingen, die es nicht gibt, mit Linien, Flächen, Körpern, Atomen, teilbaren Zeiten, teilbaren Räumen. Wie soll Erklärung auch nur möglich sein, wenn wir Alles erst zum Bilde machen, zu unserem Bilde?“³⁶⁹ Das Denken sei beherrscht von Vorstellungen und Metaphern, bestimmt durch Abstraktionen und Vereinfachungen, Abmachungen und festgelegten Konventionen in Bildern und Begriffen. Wissenschaftliche Erklärungen gehen meist von fiktiven

³⁶² Ibid., S. 104.

³⁶³ „Wo also in der Geschichte der Wissenschaften gegen hervorragende Leistungen der Vorwurf, dass sie sich selbst widersprechen, erhoben worden ist, darf man stets hoffen, in der Hälfte der Fälle auf wertvolle Fiktionen zu stoßen.“ Ibid., S. 104.

³⁶⁴ Ibid., S. 104.

³⁶⁵ „Ist ein Widerspruch gegen die Wirklichkeit da, so kann die Fiktion eben nur Wert haben, wenn sie provisorisch gebraucht ist, bis die Erfahrungen bereichert sind, oder bis die Denkmethode so geschärft sind, dass jene provisorischen Methoden durch definitive ersetzt werden können. Ebenso folgt der Ausfall der echten Fiktionen im Laufe der Denkrechnung notwendig aus dem Merkmal des Widerspruchs – denn schließlich wollen wir zu den widerspruchslosen Resultaten gelangen: widerspruchsvolle Begriffe können also schließlich nur zur Elimination da sein; außerdem ergibt ja auch die Tatsache, dass trotz widerspruchsvollem Begriffe richtige Resultate im Rechnen und Denken erreicht werden, dass jene Fiktionen auf irgendeine Weise beseitigt und die in ihnen begangenen Widersprüche rückgängig gemacht werden müssen.“ Ibid., S. 104.

³⁶⁶ Ibid., S. 105.

³⁶⁷ Ibid., S. 105.

³⁶⁸ „Das Wesentliche an der Fiktion nach unserer Auffassung ist nicht etwa, daß sie eine bewußte Abweichung von der Wirklichkeit, eine bloße Einbildung sei, - sondern wir betonen die Zweckmäßigkeit dieser Abweichung. Die Zweckmäßigkeit bildet den Übergang von dem reinen Subjektivismus eines Kant zu dem modernen Positivismus. Wenn man lediglich sagt: Die ganze Welt ist unsere Vorstellung, alle Formen sind subjektiv, - so wird dadurch haltloser Subjektivismus erzeugt. Sagt man aber: Die Vorstellungsformen und Fiktionen sind zweckmäßige psychische Gebilde, so werden diese selbst enge mit „kosmischen Agentien und Konstituenten“ (Laas) verbunden, indem ja diese selbst jene zweckmäßigen Formen in den organischen Wesen hervortreiben.“ Ibid., S. 106.

³⁶⁹ Friedrich Nietzsche: *Die fröhliche Wissenschaft*, Stuttgart 2000, III, S. 133.

Annahmen aus. Nietzsche bezeichnete allerdings das ganze Sein als leere Fiktion. Die Welt sei so, wie die Sinne sie übermitteln, und nicht so, wie sie interpretiert werde. Die scheinbare Welt wäre also die einzige, die wahre Welt nur hinzugelogen: „Ich nehme, mit hoher Ehrerbietung, den Namen Heraklits beiseite. Wenn das andre Philosophen-Volk das Zeugnis der Sinne verwarf, weil dieselben Vielheit und Veränderung zeigen, verwarf er deren Zeugnis, weil sie die Dinge zeigten, als ob sie Dauer und Einheit hätten. Auch Heraklit tat den Sinnen unrecht. Dieselben lügen weder in der Art, wie die Eleaten es glauben, noch wie er es glaubte – sie lügen überhaupt nicht. Was wir aus ihrem Zeugnis machen, das legt erst die Lüge hinein, zum Beispiel die Lüge der Einheit, die Lüge der Dinglichkeit, der Substanz, der Dauer... Die „Vernunft“ ist die Ursache, dass wir das Zeugnis der Sinne fälschen. Sofern die Sinne das Werden, das Vergehen, den Wechsel zeigen, lügen sie nicht... Aber damit wird Heraklit ewig recht behalten, dass das Sein eine leere Fiktion ist. Die „scheinbare“ Welt ist die einzige: die „wahre Welt“ ist nur hinzugelogen...“³⁷⁰

Wirkliches und Mögliches

Fiktion kann als etwas beschrieben werden, das es in dieser einen Wirklichkeit nicht gibt, das aber in einer anderen Wirklichkeit möglich ist, wie Fred Kroon und Alberto Voltolini ausführen.³⁷¹ Wenn man von der Idee ausgeht, dass alles, was denkbar ist, auch vorhanden ist, so ist auch ein Ding, das die Eigenschaft hat, dass es in dieser Welt nicht vorhanden ist, dadurch dass es als solches gedacht werden kann, vorhanden. Aufgrund der Tatsache, dass eine Fiktion mit allen ihren Eigenschaften gedacht werden kann, ist sie also auch in dieser Welt vorhanden. Die Welt wird zu einer Frage des Erkenntnisvermögens. Die Fiktion zu denken, heißt, sie zu erschaffen. Gemäß Fred Kroon existiert eine Fiktion dadurch, dass sie erschaffen wird. Eine Fiktion ist etwas, das an einen Schöpfungsakt gebunden ist und sich in Dauer und Art des Seins in einem bestimmten Umfeld in einer bestimmten Form manifestiert. Sie existiert nicht nur in der entsprechenden Geschichte, sondern sie existiert wirklich.³⁷² Fiktionen können in beseelte oder unbeseelte Einheiten unterteilt werden. Es gibt erfundene Lebewesen, Menschen, Tiere, Monster und Geister oder erfundene Gegenstände und Räume. Es gibt erfundene Situationen, erfundene Sinneseindrücke und Empfindungen. Es gibt die Vorstellung erfundener Wesen in einem wirklichen Umfeld oder es gibt

³⁷⁰ Friedrich Nietzsche, *Götzendämmerung, oder wie man mit dem Hammer philosophiert*, Frankfurt am Main 1985, S. 25.

³⁷¹ „One way to account for the nonexistence datum is the *possibilist theory* of fictional entities, which holds that fictional entities do not exist in the *actual* world but only in some other possible worlds.“ Fred Kroon and Alberto Voltolini, "Fiction", in: Edward N. Zalta (Hrsg.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2011 Edition), S. 2. <http://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/fiction/>. (27.04.2016)

³⁷² „According to the semantic-ontological doctrine of creationism in fiction, fictional objects exist – they really exist, they don't just exist in relevant stories. And they exist as a result of being created by the authors of these stories.“ Frederick Kroon, „The Fiction of Creationism.“ In: Franck Lihoreau (Hrsg.) *Truth in Fiction*, Heusenstamm 2011, S. 203.

die Vorstellung wirklicher Wesen an erfundenen Orten.³⁷³ Es gibt die Wirklichkeit des Möglichen und die Möglichkeit des Wirklichen. Friederich Dürrenmatt beschreibt die Wirklichkeit als einen Sonderfall des Möglichen. „Das Mögliche ist beinahe unendlich, das Wirkliche ist streng begrenzt, weil doch nur eine von allen Möglichkeiten zur Wirklichkeit werden kann. Das Wirkliche ist nur ein Sonderfall des Möglichen und deshalb anders auch denkbar. Daraus folgt, dass wir das Wirkliche umzudenken haben, um ins Mögliche vorzustoßen.“³⁷⁴ Umberto Eco behauptete, dass die Auseinandersetzung mit dem Möglichen letztendlich auch das Wirkliche verändere. „Es gibt nichts Besseres, als sich andere Welten vorzustellen, um zu vergessen, wie leidvoll die ist, in der wir leben. So jedenfalls dachte ich damals. Ich hatte noch nicht begriffen, dass man, wenn man sich andere Welten vorstellt, am Ende auch diese verändert.“³⁷⁵ Architektur schafft nicht nur materiellen Raum, sondern auch Raum für Vorstellung. Der inszenierte Raum ist ein Vorstellungsraum. Gaston Bachelard stellte fest, dass Architektur durch die Vorstellungskraft bereichert werde: „Das Haus wird uns gleichzeitig verstreute Bilder und einen Korpus von Bildern liefern. Im einen wie im andern Fall werden wir beweisen können, dass die Einbildungskraft die Werte der Wirklichkeit vermehrt.“³⁷⁶ Gebauter Raum hat die Fähigkeit, Fiktionen zu erschaffen, die tatsächlich Vorhandenes in Kraft und Wirkung übertreffen. Die architektonische Fiktion kann die Wirklichkeit ergänzen, verändern oder ersetzen.

Potemkin, Panorama und Panoptikum

Im Dezember 1783 ernannte Fürst Grigori Alexandrowitsch Potemkin in St Petersburg den englischen Ingenieur Samuel Bentham zum Oberstleutnant und überließ ihm eines seiner Güter an der polnischen Grenze mit der Auflage, ein kleines Industrieimperium aufzubauen.³⁷⁷ Samuel Bentham war als Schiffsbauer in russischem Dienste tätig gewesen und hatte sich mit seinen Abhandlungen über Bergwerke, Fabriken und Salzwerte in Sibirien bereits einen Namen gemacht.³⁷⁸ Sein älterer Bruder Jeremy, der gelernte Jurist, Philosoph und Sozialreformer, sollte ihm bald nach Russland folgen.³⁷⁹ Krischew, das Gut, das Bentham übernehmen sollte, war Potemkins „Reichsarsenal, sein Fertigungs- und Handelszentrum, seine binnenländische Werft und

³⁷³ „Fictional characters belong to the class of entities, variously known as *fictional entities* or *fictional objects* or *ficta*, a class that includes not just animate objects of fiction (fictional persons, animals, monsters, and so on) but also animate objects of fiction such as fictional places (Anthony Trollope’s cathedral town Barchester and Tolkien’s home of the elves, Rivendell, for example). As state, however, it doesn’t include entities located in the real world, although real entities do have an important role to play in works of fiction. Thus, neither London nor Napoleon are fictional entities, although the first is quite essential backdrop to what goes on in the Holmes stories while the second plays an important role in the events described in *War and Peace*.” Kroon und Voltolini 2011, S. 1.

³⁷⁴ Friedrich Dürrenmatt, *Justiz*, Zürich 1987, S. 87.

³⁷⁵ Umberto Eco, *Baudolino*, München 2001, S. 128.

³⁷⁶ Gaston Bachelard, *Poetik des Raumes*, Frankfurt 1997, S. 30.

³⁷⁷ Sebag Montefiore, *Katharina die Große und Fürst Potemkin, eine kaiserliche Affäre*, Frankfurt am Main 2012, S. 427.

³⁷⁸ „Als Ingenieur ausgebildet, war er, ohne sich durch den Beruf einengen zu lassen, ein phantasievoller Universalgelehrte und Unternehmer.“ *Ibid.*, S. 428.

³⁷⁹ „Samuel Bentham war das jüngste von sieben Kindern – Jeremy das älteste -, und nur diese beiden überlebte.“ *Ibid.*, S. 427.

der wichtigste Versorger seiner neuen Städte und der Flotte auf dem Schwarzen Meer.³⁸⁰ Bentham waltete gleichzeitig als Gesetzgeber, Richter und Polizeichef und betrieb ein Kupferwerk, eine Textilfabrik zur Herstellung von Segeltuch, eine Seilerei, eine Töpferei, eine Spiegelfabrik und eine Schiffswerft. Seine Hauptaufgabe bestand darin, alle möglichen Typen von Schiffen für Potemkin zu entwerfen.³⁸¹ Der Philosoph Jeremy Bentham unterstützte seinen Bruder mit theoretischen Abhandlungen, schickte dem Fürsten lange, ausführliche Briefe mit Ideen, wie dem Einsatz der neusten Dampfmaschine auf den Flüssen Russlands, dem Bau einer Druckerei auf der Krim und dem Anlegen englischer Gärten, die Potemkin zum Teil auch in die Tat umsetzen ließ. Die neue Form der Landschaftsgestaltung, die in ihrer natürlich anmutenden, jedoch genau geplanten Unordnung allmählich die strenge Künstlichkeit französischer Anlagen verdrängte, hatte es sowohl Potemkin als auch seiner Kaiserin besonders angetan.³⁸² Mit Beginn der Industrialisierung wurden zur Betreibung der russischen Webereien, Molkereien und Werften englische Facharbeiter angeheuert. Die russische Anglomanie führte zur Verbreitung englischer Modeströmungen und Bräuche. Man trug schlichte Fräcke, trank Tee und Whiskey und spielte Whist.³⁸³ Die Engländer sahen in den riesigen Weiten Russlands ein Reich der unbegrenzten Möglichkeiten, und Potemkin seinerseits brauchte die gut ausgebildeten Handwerker und Spezialisten zur Entwicklung seiner neu besiedelten Gebiete und zum Aufbau der Armeen.³⁸⁴ Im Juli 1785 reiste Jeremy Bentham über Livorno und Konstantinopel nach Russland und erreichte schließlich im Februar 1786 Kriechew.³⁸⁵ Jeremy Bentham gilt als Begründer des klassischen Utilitarismus. Seine radikale Ethik stand in krassem Widerspruch zum Geist der Romantik.³⁸⁶ In einem kleinen Häuschen in der Nähe des von seinem Bruder bewirtschafteten Gutes schrieb er die *Principles of the Civil Code*, *Defence of Usury* und schließlich *Panopticon, or the inspection house*. „Die Sitten reformiert – der Gesundheit einen Dienst erwiesen – das Gewerbe gestärkt – die Methoden der Unterweisung verbessert – die öffentlichen Ausgaben gesenkt – die Wirtschaft gleichsam auf ein festes Fundament gestellt – der gordische Knoten der Armengesetze nicht durchschlagen, sondern gelöst – all das durch eine einfache architektonische Idee!“³⁸⁷ Jeremy

³⁸⁰ Ibid., S. 434.

³⁸¹ „Der Fürst wünschte Fregatten für die Marine, ein Vergnügungsschiff für die Kaiserin, Frachtkähne für den Dnjepr-Handel und letztlich auch Luxusgefährte für den seit langem geplanten Besuch Katharinas im Süden.“ Ibid., S. 436.

³⁸² „Ich liebe englische Gärten mit ihren geschwungenen Linien, *pentes-douces*, Teichen wie Seen (Archipels auf trockenem Land); und ich verachte völlig gerade Linien und identische *Alleen*... Kurz, Anglomanie ist wichtiger für mich als Plantomanie.“ Katharina die Große in einem Brief an Voltaire, zitiert nach Sebago Montefiore, Ibid., S. 441 und 442.

³⁸³ Ibid., S. 437.

³⁸⁴ „Jede geschickte Person, die fähig ist, der Regierung des Fürsten durch Verbesserung zu dienen, darf mit Zuspruch rechnen,“ britische Anzeige der Benthams, zitiert nach Sebago Montefiore. Ibid., S. 438.

³⁸⁵ Ibid., S. 446.

³⁸⁶ „Vorläufer der Tierrechtsbewegung sei er, Anwalt der Homosexuellen, radikaler Antimonarchist und Liebhaber der Musik Händels, Freund französischer Lebensart, Gegner der Todesstrafe, Feind aller Grausamkeit gegen „Sensible Tiere“, wozu auch der Mensch gehört – kurz und insgesamt: ein Anwalt der Entrechteten und Unterdrückten.“ Andreas Leopold Hofbauer, „Backdrop und Lock-up. Beiläufigkeiten zur Gefängniskulisse.“ In: Jeremy Bentham, *Das Panoptikum*, Berlin 2013, S. 181.

³⁸⁷ „What would you say if by the gradual adoption and diversified application of this single principle, you should see a new scene of things spread itself over the face of civilized society? Morals reformed, health preserved, industry invigorated, instructions diffused, public burthens lightened, economy seated as it were upon a rock, the Gordian knot of

Benthams Panoptikum ist mehr als ein architektonischer Entwurf. Die Idee des Panoptikums zeigt, wie Architektur Fiktion erzeugt. Im selben Jahr, in dem Potemkin der Kaiserin die Dörfer auf der Krim vorführte und in England Robert Barker mit seinem Panorama dem Publikum eine neue Welt der Illusionen zeigte, befasste sich auch Bentham mit der Macht der Vorstellung oder vielmehr mit der Macht durch Vorstellung. Das Panoptikum ist die in Raum gefasste Idee, mit Vorstellung Macht auszuüben. Das Konzept ist auf ein Gebäude zurückzuführen, das sein Bruder Samuel in Kritschew tatsächlich errichtet hatte.³⁸⁸ Das hölzerne Arbeitshaus war sternförmig angelegt, und zwar so, dass die Überwachung der Arbeiter durch nur einen Aufseher vom Mittelpunkt aus möglich war. Jeremy, der sich mit Justizreformen befasst hatte, erkannte sogleich den Nutzen des Systems, insbesondere für eine Anwendung im Bereich des Strafvollzugs, und begann sich intensiv mit der Architektur des Zentralbaus zu befassen. In einem in Form von Briefen abgefassten Bericht an einen Freund in England beschreibt er „Das Panoptikum oder Das Kontrollhaus: die Idee eines neuen Konstruktionsprinzips beinhaltend, anwendbar auf jedwede Einrichtung, in der Personen jeder Art unterzubringen und zu kontrollieren sind; was im Besonderen gilt für Besserungsanstalten, Gefängnisse, Armenhäuser, Lazarette, Fabriken, Manufakturen, Hospitäler, Arbeitshäuser, Irrenhäuser und Schulen.“³⁸⁹ Das Panoptikum wurde sowohl in Russland als auch in England nachgebaut³⁹⁰ und fast zweihundert Jahre später von Michel Foucault in seiner Analyse von Machtstrukturen wieder aufgegriffen.³⁹¹ Bentham sah im Panoptikum ein Mittel zur Schaffung einer besseren Gesellschaft. Die Bedingungen für einen sinnvollen Strafvollzug waren für ihn „sichere Verwahrung, Haft, Einsamkeit, Zwangsarbeit und Unterweisung.“³⁹² In seinen Erläuterungen beschreibt er das Kontrollhaus vorerst als Gefängnis. „Das Gebäude ist kreisförmig angelegt. Die Aufenthaltsräume der Inhaftierten liegen am Kreisumfang. Man kann diese auch Zellen nennen.“³⁹³ Die Radien des Kreises bilden die Zellwände. „Der Aufenthaltsraum des Aufsehers befindet sich im Zentrum; man kann ihn Aufseher-Loge nennen.“³⁹⁴ Michel Foucault beschreibt das Panoptikum folgendermaßen: „An der Peripherie ein ringförmiges Gebäude; in der Mitte ein Turm, der von breiten Fenstern durchbrochen ist, welche sich nach der Innenseite des

the poor-lays not cut but untied – all by a simple idea of architecture?” Jeremy Bentham: Panopticon letters, 1787, in Miran Bozovic (Hrsg): Jeremy Bentham, *The panopticon writings*, London 1995, S. 95. Bentham 2013, S. 8.

³⁸⁸ „Aber er war auch „gezwungen gewesen, meinen Bruder um Hilfe zu bitten und eine Idee bei ihm zu borgen“. Es handelte sich um das Panoptikum, Samuels Lösung dafür, das Gesindel aus Russen, Juden und Geordies zu beaufsichtigen: eine Fabrik, die so konstruiert war, dass der Vorgesetzte all seine Arbeiter von einem zentralen Beobachtungspunkt aus im Auge behalten konnte.“ Sebag Montefiore 2012, S. 447.

³⁸⁹ „Panopticon, or the inspection house: Containing the idea of a new principle of construction applicable to any sort of establishments, in which persons of any description are to be kept under inspection; and in particular to penitentiary houses, prisons, poor houses, lazarettos, houses of industry, manufactories, hospitals, work-houses, mad-houses and schools; with a plan of management adapted tot he principle: in a series of letters written in the year 1787, from Cretheff in white Russia, to a friend in England. By Jeremy Bentham, of Lincoln’s inn, Esquire.” Bentham 1995, S. 29. Bentham 2013, S. 7.

³⁹⁰ „Jeremy Bentham baute tatsächlich mit Unterstützung von Georg III. ein Panoptikumsgefängnis, doch das Experiment scheiterte.“ Sebag Montefiore 2012, S 712.

³⁹¹ Michel Foucault, *Überwachen und Strafen, die Geburt des Gefängnisses*, (1975) Frankfurt am Main, 2015.

³⁹² Bentham 2013, S. 13.

³⁹³ Ibid., S. 13.

³⁹⁴ Ibid., S. 13.

Ringes öffnen; das Ringgebäude ist in Zellen unterteilt, von denen jede durch die gesamte Tiefe des Gebäudes reicht; sie haben jeweils zwei Fenster, eines nach innen, das auf die Fenster des Turms gerichtet ist, und eines nach außen, so dass die Zelle auf beiden Seiten von Licht und Luft durchdrungen wird. Es genügt demnach, einen Aufseher im Turm aufzustellen und in jeder Zelle einen Irren, einen Kranken, einen Sträfling, einen Arbeiter oder einen Schüler unterzubringen.“³⁹⁵ Gemäß Bentham würde die Versorgung mit Licht und Luft die hygienischen Verhältnisse verbessern und die Verbreitung ansteckender Krankheiten verhindern und außerdem die Gefangenen durch den offenen Einblick vor willkürlichen Übergriffen schützen. Auf Grund der niedrigen Personalkosten wären die Gefängnisse nicht länger eine Belastung für den Staat. Vielmehr würde mit der Arbeit der Gefangenen Gewinn erwirtschaftet. Die Insassen könnten aus den menschenwürdigeren Haftbedingungen Gewinn ziehen und sich unter Beobachtung stetig bessern. „In seiner überwachten Zelle schlafe, arbeite, bete und leide der Inhaftierte, der Verbrecher, Arbeiter, ja der Schüler, und er werde glücklich.“³⁹⁶ Die panoptische Anordnung ermöglicht dem Wächter die uneingeschränkte Einsicht in die Zellen. „Jeder Käfig ist ein kleines Theater, in dem jeder Akteur allein ist, vollkommen individualisiert und ständig sichtbar.“³⁹⁷ Durch die Abgrenzung des einzelnen Individuums wird die Masse kontrollierbar. „Vom Standpunkt des Aufsehers aus handelt es sich um eine abzählbare und kontrollierbare Vielfalt; vom Standpunkt der Gefangenen aus um eine erzwungene und beobachtete Einsamkeit.“³⁹⁸ Während der Aufseher die Gefangenen uneingeschränkt sehen kann, sehen diese ihrerseits den Aufseher nicht. Die Macht ist sichtbar, aber uneinsehbar. „Das Panopticon ist eine Maschine zur Scheidung des Paars Sehen/Gesehenwerden: im Außenring wird man vollständig gesehen, ohne jemals zu sehen; im Zentralturm sieht man alles, ohne je gesehen zu werden.“³⁹⁹ Der Insasse des Panoptikums kann niemals wissen, ob er gerade überwacht wird, muss sich aber sicher sein, dass er jederzeit überwacht sein könnte. „Je grösser die Wahrscheinlichkeit, dass eine bestimmte Person zu einem bestimmten Zeitpunkt tatsächlich überwacht wird, desto stärker wird die Überzeugung dieser Person sein – umso *intensiver* wird ihr *Gefühl* sein, wenn ich mich so ausdrücken darf, dass dem wirklich so sei.“⁴⁰⁰ Die Möglichkeit einer Überwachung erreicht das Ziel wirklicher Überwachung. Die Anwesenheit des Wächters wird durch die Vorstellung seiner Anwesenheit ersetzt. Er wird zur reinen Fiktion. Mit architektonischen Mitteln wird die perfekte Illusion ständiger Überwachung geschaffen. Das Panoptikum ist eine räumliche Inszenierung der Vorstellung. Bentham selber war überzeugt, dass die einzig angemessene Erscheinung eines Dings diejenige sei, die ebendieses Ding selbst erzeuge, oder mit anderen Worten, dass ein Ding sich selber am besten wiedergebe und

³⁹⁵ Foucault 2015, S. 257.

³⁹⁶ Urs Hafner, „Benthams Panoptikum, überwachen und strafen und beglücken“, in: *Neue Zürcher Zeitung*, Feuilleton 31.7.2013 <http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/ueberwachen-und-strafen-und-begluecken-1.18125480>, (01.06.2016).

³⁹⁷ Foucault 2015., S. 257.

³⁹⁸ Foucault 2015, *Ibid.*, S. 258.

³⁹⁹ *Ibid.*, S. 259.

⁴⁰⁰ Bentham 2013, S. 30.

deshalb die Wirklichkeit die beste Darstellung ihrer selbst sei.⁴⁰¹ Ironischerweise wurde er selbst zum gescheiterten Beweis dieser Behauptung. Kurz vor seinem Tod entschied er sich, seinen Schülern zur Erinnerung sein Abbild zu hinterlassen. Wer, wenn nicht Jeremy Bentham selbst, könnte Jeremy Bentham am angemessensten darstellen? Jedes Ding kann sein eigenes Bild, seine eigene Auto-Ikone sein.⁴⁰² Dementsprechend ordnete er an, dass sein Körper nach seinem Tod in Anwesenheit der Schüler und mit Erläuterungen zur Nützlichkeit der Anatomie zu sezieren und auszustopfen sei. Die Anweisungen wurden umgesetzt, und Jeremy Bentham, ausgestopft auf seinem gewohnten Stuhl sitzend, sich selbst darstellend, kann noch heute in einem Glaskasten in der Halle des University College in London besichtigt werden.⁴⁰³ Die Konservierung des Kopfes, des Körperteils, an welchem man Jeremy Bentham am eindeutigsten hätte erkennen können, jedoch misslang und das Ergebnis, das dem echten Bentham nicht im Geringsten ähnlich sah, musste schließlich durch eine Wachsreplik ersetzt werden. Bentham selbst lieferte den Beweis dafür, dass die Wirklichkeit nicht zwingend die angemessenste Darstellung ihrer selbst ist.⁴⁰⁴ Er bewies damit am eigenen Leib, was er in seinen Schriften über das Panoptikum bereits vorweggenommen hatte. Im Panoptikum ist nicht die wirkliche Überwachung oder Bestrafung am sinnvollsten, sondern deren Fiktion. Die Vorstellung des Aufsehers ist dem wirklichen Aufseher überlegen. In der Fiktion wandelt sich seine unsichtbare Gegenwart von der reinen Gegenwart zur Allgegenwart und Allwissenheit. Die Fiktion des Aufsehers ist nicht nur Ersatz für die Wirklichkeit, sondern bei weitem wirkungsvoller als diese es jemals sein könnte. Sie ist das ins Absolute gesteigerte Idealbild der Wirklichkeit. Bentham fertigte für ein nie veröffentlichtes Frontispiz zu seinem Panoptikum eine Zeichnung an, auf der über dem abstrahierten Grundriss des Panoptikums als markantes Signet das Auge Gottes in einem Dreieck dargestellt ist.⁴⁰⁵ Die Umschrift des Dreiecks lautet „Mercy, Justice, Vigilance“ (Barmherzigkeit, Gerechtigkeit, Wachsamkeit).⁴⁰⁶ In einer späteren Umsetzung durch den Architekten Willey Reveley sind die beiden Bilder übereinander gelegt, so dass sich das Auge Gottes im Zentrum des Panoptikums befindet. Der fiktive Aufseher wird zum göttlichen Auge. Die Anmaßung dieser Gleichsetzung war Bentham bewusst. „Ich bilde mir ein, dass es nun kaum mehr Zweifel daran geben kann, dass der Plan tatsächlich die von mir genannten Vorteile biete. Damit meine ich die *scheinbare Allgegenwart* eines Aufsehers (wenn mir die hohe Geistlichkeit diese Wendung erlaubt), die zugleich auch mühelos seine *reale Gegenwart*

⁴⁰¹ „Bentham’s own example shows just how strong his belief was that the only adequate appearance is the one produced by the real thing or reality itself as its own appearance. In other words, he held that it is *the thing itself that is its own most adequate appearance, its own most adequate representation.*“ Miran Bozovic, „An utterly dark spot“ Introduction to the Panopticon writings of Jeremy Bentham, Bentham 1995. S. 10.

⁴⁰² „A particular thing can most adequately be represented only by itself: Therefore, each thing should be *its own icon*, that is an *auto-icon*.“ Ibid. S. 10.

⁴⁰³ Ibid., S. 10

⁴⁰⁴ „The irony of this lies not only in the fact that it was the example of Bentham himself that proved that the real thing is not necessarily its most adequate representation, but also in the fact that the anatomist who performed the dissection could have consulted a treatise describing in detail the procedures of head shrinking among the Maori, written by Bentham himself.“ Ibid. S. 10.

⁴⁰⁵ Abbildung in Bentham 2013, S. 111.

⁴⁰⁶ Ibid., S. 111.

gestattet.“⁴⁰⁷ Es mag sein, dass nichts durch die Wirklichkeit erzielt werden kann, was nicht auch durch deren Erscheinungsbild entstehen könnte. Es kann aber sein, dass das Erscheinungsbild sehr wohl etwas schaffen kann, was die Wirklichkeit nicht vermag.⁴⁰⁸ Nachdem Jeremy Bentham mehr als ein Jahr bei seinem Bruder in Kritschew verbracht hatte, reiste er über Polen zurück nach England. Bald darauf verkaufte Potemkin das Anwesen um andere Ländereien zu erwerben. Es ist nicht nachweisbar, ob Jeremy dem Fürsten jemals persönlich begegnet ist. Tatsache ist, dass er zugegen war, als die Zarin auf ihrer Reise auf die Krim das von den Brüdern Bentham betreute Gut Kritschew besuchte.⁴⁰⁹ Die von Potemkin geschaffenen Dörfer waren ihm bekannt, war er doch gewissermaßen an ihrem Aufbau mit beteiligt. Was haben Potemkin'sche Dörfer, Panorama und Panoptikum gemeinsam? Alle drei Projekte sind von der Fiktion bestimmt. Das Panoptikum erzeugt die Fiktion des allgegenwärtigen unsichtbaren Aufsehers, das Panorama die Fiktion des allumfassenden Blicks und die Potemkin'schen Dörfer die Fiktion von Reichtum, Glück und Wohlbefinden. Die Fiktion ist das, was von den Potemkin'schen Dörfern übrig blieb. Architektonische Fiktionen sind inszenierte Vorstellungen im Raum. Sie weichen von der Wirklichkeit ab, sind zeitlich begrenzt wirksam, sind als Fiktion erkennbar und erfüllen einen bestimmten Zweck. Wenn das Flüchtige das zentrale Merkmal ist, so wird die inszenierte Vorstellung zu einer Inszenierung des Ephemereren.

⁴⁰⁷ Bentham 2013, S. 31-32.

⁴⁰⁸ „It might seem, then, that nothing can be achieved through reality that cannot be achieved as well through appearance.“ Bentham 1995, S. 7.

⁴⁰⁹ „Katharina passierte Potemkins Gut Kritschew, und Jeremy Bentham beobachtete ihre Fahrt durch die Hauptstraße, gesäumt mit Tannenzweigen und dem Laub anderer immergrüner Bäume und beleuchtet durch Teerfässer.“ Sebago Montefiore 2012, S. 513.



3.4. Inszenierung des Ephemeren

Darstellungen des Nichtseins

Schönbergs Schreibmaschine

Im April 1909 reichte Arnold Schönberg am Österreichischen Patentamt zu Wien die Anmeldung zur Erfindung einer Notenschreibmaschine ein. Der Antrag wurde auf Grund eines Formfehlers abgelehnt und das Vorhaben letztendlich nicht umgesetzt.⁴¹⁰ Etwas mehr als hundert Jahre später sollte die von Arnold Schönberg erfundene Notenschreibmaschine tatsächlich gebaut werden. „Against the specialist“ war der Titel einer Schrift, in der Schönberg sich über die Gefahren der Abschottung in der Kultur geäußert hatte.⁴¹¹ So lautete auch der Titel der Ausstellung, die 2012 im Österreichischen Kulturforum in New York stattfand und zu welcher die Wiener Künstlerin Claudia Märzendorfer einen Nachbau der Notenschreibmaschine Schönbergs erstellte.⁴¹² Allerdings funktionierte die Schreibmaschine anders, als Schönberg sie konzipiert hatte. Eine nachempfundene Apparatur der Notenschreibmaschine wurde in Silikon abgenommen und anschließend mit Tintenwasser ausgegossen und eingefroren. Im Rahmen der Ausstellung wurde die gefrorene Schreibmaschine auf einen Stapel Notenpapier gestellt, wo sie sich nun im Prozess des Auftauens wiederum zu Tintenwasser verflüssigte und so das Notenpapier beschrieb. Märzendorfer machte Schönbergs unvollendete Erfindung zum ephemeren Experiment. Das in Eis gegossene Kunstwerk thematisierte nicht nur die Schreibmaschine als ein technisches Mittel zum Reproduzieren von Zeichen, sondern auch die Bedeutung der Reproduzierbarkeit des Kunstwerks an sich.⁴¹³ Die Installation in New York war mehr als eine Hommage an eine nie ausgeführte Idee. Schönbergs Notenschreibmaschine wurde in ihrer Form als Eisskulptur zum Symbol der Vergänglichkeit. Anlässlich der Ausstellung in New York verschwand allerdings nicht nur, wie geplant, die in Tinteneis gegossene Schreibmaschine, sondern auch der inzwischen mit Tinte beschriebene Notenstapel. „Die Schönheit liegt im Verschwinden“ sagte Claudia Märzendorfer.⁴¹⁴ Aber anstatt die verschwundene Partitur als ein ungeplantes Experiment hinzunehmen oder vielmehr als eine Steigerung des Verschwindens und zusätzliche Szene in dieser Inszenierung des

⁴¹⁰ Von Thülen, Bodil: *Arnold Schönberg. Eine Kunstschauung der Moderne*, Würzburg 1996, Anhang 1, „Das schriftliche Oeuvre des Komponisten“ S. 92 und 110. <http://www.schoenberg.at/index.php/de/schoenberg/bildnerischeswerk/designs-spiele-und-bricolagen/223-237>. (01.06.2016)

⁴¹¹ Von Thülen 1996, S. 99. http://www.schoenberg.at/schriften/T40/T40_07/T40_07_A_1.jpg (01.06.2016)

⁴¹² „Against the specialist, contemporary references to Arnold Schoenberg in image and sound“ presented by the Austrian Cultural Forum New York, 13.9.2012 – 6.1.2013, <http://www.acfny.org/media/press-images-texts/against-the-specialist/>

⁴¹³ „Sie bringt durch ihre Materialität verstärkt die Ungreifbarkeit der Problematiken der Zeit ihrer Erfindung und der Zeit an sich zum Ausdruck. Das Thema der Vervielfältigung und Archivierung, Der Erfindergeist Schönbergs, der in den verschiedensten Werkformen zu Tage tritt, sowie die Entwicklung der „Datenspeicherung“ an sich berühren hier viele Aspekte meiner bisherigen Arbeiten.“ Claudia Märzendorfer, <http://claudiamarzendorfer.com/musictypewriter/> (01.06.2016)

⁴¹⁴ Arnold Schönberg zitiert nach Stefan Weber, „Von Zeit zu Zeit, Schönbergs Notenschreibmaschine und ein Kunstdiebstahl“ in: Weber, Stefan: „Der Gedanke kann warten, er hat keine Zeit.“ Ö1 Hörbilder Spezial. Radio feature von Stefan Weber, Redaktion Eva Roither, November 2013. <http://oe1.orf.at/programm/352734> (01.05.2016).

Ephemeren zu begrüßen, entlarvte sie den Verlust als gewöhnlichen Kunstdiebstahl und beraubte so die improvisierte Kette des Verschwindens mit prosaischen Schadenersatzforderungen der Poesie.

Anders sprechen

Eis ist ein vergängliches, zeitlich begrenzt haltbares Material. Es schmilzt, verliert seine Form und Festigkeit, verwandelt sich in Wasser und trocknet schließlich zum Nichts. Eis ist flüchtig, und eine Eisskulptur kann als ephemere Kunst bezeichnet werden. Aber ist Eis auch ein Symbol für Vergänglichkeit? Der Ausdruck „das Eis ist gebrochen“ hat nichts mit zeitlich Begrenztem zu tun, sondern mit Annäherung und der Überwindung von Grenzen, mit wachsendem Vertrauen, womöglich dem Entstehen von Dauerhaftem. „Sich auf dünnes Eis begeben“ heißt sich in Gefahr bringen, wobei sich die Gefährlichkeit nicht auf das Eis an sich, sondern auf dessen Dicke bezieht. So vergänglich Eis unter bestimmten Voraussetzungen auch sein mag, ist es dennoch kein Bild für Vergänglichkeit. Die Darstellung von Eis in der bildenden Kunst steht eher für die Allgewalt der Natur, für das Erhabene, das Ewige. Die jäh sich auftürmenden Eisschollen in Caspar David Friedrichs Eismeer vermitteln nicht das Bild des Dahinschmelzens und sich Auflörens, sondern vielmehr die schonungslose Gewalt einer feindseligen Natur. Die bräunlich blaue Schroffheit der Eisbrocken, deren Bersten förmlich hörbar wird, macht die Nichtigkeit menschlichen Lebens spürbar. Die Zerbrechlichkeit des irdischen Daseins wird im Gemälde mit der Hoffnungslosigkeit und Verlassenheit des im ewigen Eis zermalmtten Schiffes wiedergegeben. Das Eis als Element scheint nicht so sehr über seine Eigenschaft allfälligen Schwindens mit dem Begriff der Vergänglichkeit verknüpft zu sein, als vielmehr über das Bild menschlichen Scheiterns vor der unerbittlichen Allmacht der Natur. Die Allegorie ist das „eindringlich anders Sprechen“⁴¹⁵ und zeigt den Zwiespalt zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem, der jeder Darstellung innewohnt, in besonderem Maß, indem sie die Dinge bewusst anders sagt, als sie tatsächlich gemeint sind. Allegorien sind auf ihre Deutung hin aufgebaut und können nur aus einem bestimmten kulturhistorischen oder philosophischen Zusammenhang heraus und über die Verknüpfung des bildlich Dargestellten oder Gesagten mit dem tatsächlich Gemeinten verstanden werden. In den *Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* benutzt Rilke das Bild eines banalen Abhandenkommens als Allegorie für ein viel tieferes, grundsätzlicheres Fehlen im übertragenen Sinne. „Schlecht leben die Geliebten und in Gefahr. Ach, daß sie sich überstünden und Liebende würden. Um die Liebenden ist lauter Sicherheit. Niemand verdächtigt sie mehr, und sie selbst sind nicht imstande, sich zu verraten. In ihnen ist das Geheimnis heil geworden, sie schreien es im Ganzen aus wie Nachtigallen, es hat keine Teile. [...] Ich weiß noch genau, einmal vorzeiten,

⁴¹⁵ ἀλληγορία (allegoría, „andere/verschleierte Sprache“), von ἄλλος állos „anders“, „verschieden“ und ἀγορεύω agoreúō, „eindringlich sprechen“. Langenscheidt Taschenwörterbuch, Altgriechisch, Berlin, München 1993, S. 30 und S. 14.

zuhaus, fand ich ein Schmucktui; es war zwei Hände groß, fächerförmig mit einem eingepreßten Blumenrand im dunkelgrünen Saffian. Ich schlug es auf: es war leer. Das kann ich nun sagen nach so langer Zeit. Aber damals, da ich es geöffnet hatte, sah ich nur, woraus diese Leere bestand: aus Samt, aus einem kleinen Hügel lichten, nicht mehr frischen Samtes; aus der Schmuckkrille, die, um eine Spur Wehmut heller, leer darin verlief. Einen Augenblick war das auszuhalten. Aber vor denen, die als Geliebte zurückbleiben, ist es vielleicht immer so.“⁴¹⁶ Das leere Schmucktui wird zum Bild der abhanden gekommenen Liebe. Allegorien des Transitorischen sind „andersprechende“ Bilder der Vergänglichkeit. Sie dienen als Mahnung und Erinnerung, sind die bildhafte Warnung vor Vanitas und Hybris, vor Eitelkeit und Übermut. Sie sind eine Aufforderung zu Mäßigung und Demut. Das Dargestellte kündigt durch sein Vorhandensein die Möglichkeit des Nichtvorhandenseins an und symbolisiert so den drohenden Verlust. So kann das Bild blühender Jugend den Verfall des Alterns meinen, oder das Zeigen verschwenderischen Reichtums die Angst vor Armut und Elend. Vanitas Darstellungen sind Bilder intakten Seins, welche die Möglichkeit des Nichtseins, der Zerstörung oder des Abschieds bereits in sich tragen und gewissermaßen vorwegnehmen, wie in Rilkes Aufforderung „Sei ein klingendes Glas, das sich im Klang schon zerschlug.“⁴¹⁷ Die höchste Vollendung der Vergänglichkeit, sozusagen deren äußerste Konsequenz, ist der Tod. Die Inszenierung des Ephemeren ist also letzten Endes die Inszenierung des Todes. Der Tod ist die Gewissheit, an der alle anderen Werte gemessen werden, das Richtmaß, das selber nur in seiner Verneinung, dem Leben, messbar ist. Der Tod liegt außerhalb des menschlichen Erfahrungsbereiches und kann nur als Abwesenheit von Leben beschrieben werden, wie Elisabeth Bronfen darlegt.⁴¹⁸ Die Darstellung des Todes hat keine Entsprechung in der Welt der tatsächlich vorhandenen Dinge, sie entspringt allein menschlicher Vorstellungskraft und muss immer erst entschlüsselt werden. Die seit Anfang des 15. Jahrhunderts beliebten Bilder und Gegenstände, welche mit Trugbildern weltlichen Glücks an die zeitliche Begrenztheit menschlichen Daseins erinnern, wurden als „Vanités“⁴¹⁹ bezeichnet. Philippe Ariès beschreibt, wie im Verlauf des 16. und 17. Jahrhunderts diese „Nichtigkeiten“ mehr und mehr aus dem Bereich des Kirchlichen heraustraten, um in Arrangements, Stillleben oder Portraits zum festen Bestandteil häuslicher Einrichtung zu werden. Mit dem Ortswechsel wandelte sich laut Ariès auch die Art der Darstellung. An Stelle der jammervollen Bilder eines Todes der Verwesung trat der saubere Tod der Allegorien.⁴²⁰ „Das Skelett ist im 16. und 17. Jahrhundert *finis vitae*, einfacher Vertreter

⁴¹⁶ Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Stuttgart 1997, S. 194 und 195.

⁴¹⁷ „Sei allem Abschied voran, als wäre er hinter dir, wie der Winter, der eben geht.“ Rainer Maria Rilke, *Sonette an Orpheus*, Zweiter Teil, XIII. Sonett, Rilke 1959, S. 45.

⁴¹⁸ „Weil der Tod außerhalb des Erfahrungsbereichs sprechender Subjekte liegt, ist er stets kulturell konstruiert, stets metaphorisch; das Bezeichnende eines Mangels, für den ein festes Bezeichnetes im symbolischen Register fehlt; ein Bezeichnendes für Gewissheit, an dem alle anderen kulturellen Werte gemessen und bestätigt werden, das aber selbst unmessbar ist, gewiss lediglich in seiner Negativität.“ Elisabeth Bronfen, *Nur über meine Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994, S. 109.

⁴¹⁹ Das französische Wort Vanité kommt vom lateinischen Vanitas und bedeutet Nichtigkeit, leerer Schein, Einbildung und Misserfolg oder Prahlerei und Lügenhaftigkeit. Langenscheidt 2005, S. 547.

⁴²⁰ Philippe Ariès, *Geschichte des Todes*, München, 2009, S. 419.

dessen, was damals Vorsehung und künftig Natur heißt.“⁴²¹ Ariès zufolge wurde das Skelett auch in Einzelteile zerlegt noch seiner allegorischen Bedeutung gerecht, tauchte nun als losgelöster Totenschädel oder als einzelnes Knöchelchen in Gemälden und Ziergegenständen auf und fand so den Weg ins alltägliche Leben.⁴²² Vanitasmotive seien Schatten und Spiegelbilder, das Echo, die Flüchtigkeit des Klangs in der Musik, Masken für die Scheinwelten des Theaters, leere Formen und Gefäße, zerbrechliches Glas und verloschene Kerze. Auch Machtutensilien, Luxusgüter, Schmuck, Münzen und Gold, Kornähren, Früchte und Blumen könnten als Bilder für die Nichtigkeit des irdischen Lebens dienen, hielt Ariès fest.⁴²³ Oft hätten die Bilder erst in der besonderen Zusammenstellung und Anordnung der Gegenstände ihre tiefere Bedeutung erhalten. In der Verbindung mit den makabren Überresten menschlichen Seins, wurden harmlose Dinge wie die Sanduhr, die Uhr oder der Spaten zu Zeichen der Vergänglichkeit. So finden sich in Goethes Beschreibung von Fausts Studierstube nebst einem „Bücherhauf, den Würme nagen, Staub bedeckt, den bis ans hohe Gewölb hinauf, ein angeraucht Papier umsteckt,“ Gläsern und Büchsen, „mit Instrumenten vollgepfropft, Urväter Hausrat drein gestopft“ auch „Tiergeripp und Totenbein.“⁴²⁴

Soma und Sema

„Welches von allen melancholischen Themen der Welt ist das allermelancholischste?“ fragte Edgar Allan Poe in seiner *Philosophie der Komposition*.⁴²⁵ „Der Tod“ war die offensichtliche Antwort. „Und wann ist dieses melancholischste aller Themen am poetischsten?“⁴²⁶ Auch auf diese Frage war die Antwort klar: „Wenn das Thema mit Schönheit verknüpft ist: Der Tod einer schönen Frau ist dann fraglos das poetischste aller Themen der Welt.“⁴²⁷ Elisabeth Bronfen untersuchte anhand dieses Ausspruchs den Zusammenhang zwischen der Wirklichkeit des Todes und dessen Darstellung in der Kunst. „Das theoretische Beharren auf einer direkten, eindeutigen und stabilen Analogie zwischen kulturellen Bildern und erfahrener Wirklichkeit würde sowohl die reale Gewalt

⁴²¹ Ibid., S. 419.

⁴²² „Diese kleinen Knöchelchen sind leichter auf der Fläche eines Gemäldes oder Schmuckgegenstandes unterzubringen. Ihre Ausmaße und ihre stumme Reglosigkeit machen sie zu Gegenständen unter anderen Gegenständen, die die kleine ausgewogene Welt des Privatraums oder Studierzimmers nicht in dem Maße aufstören, wie es die Extravaganz des Skeletts in lebhafter Bewegung tun würde.“ Ibid., S. 420.

⁴²³ „Alle diese Gegenstände luden zur Einkehr ein, beschworen aber auch die Melancholie des unbeständigen Lebens.“ Ibid., S. 423.

⁴²⁴ Goethe, *Faust I*, Der Tragödie erster Teil, Nacht, Vers 403-417, Stuttgart 1986, S. 14.

⁴²⁵ “Now, never losing sight of the object *supremeness*, or perfection, at all points, I asked myself – “Of all melancholy topics, what, according to the *universal* understanding of mankind, is the *most* melancholy?” – Death - was the obvious reply. “And when,” I said, “is this most melancholy of topics most poetical?” From what I have already explained at some length, the answer, here also, is obvious – “When it most closely allies itself to *Beauty*: the death, then, of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world - equally is beyond doubt that the lips best suited for such topic are those of a bereaved lover.” Edgar Allan Poe, “The Philosophy of Composition”, (1846) *Graham’s Magazine*, vol. XXVIII, no. 4, April 1846, 28:163-167, <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm> (01.05.2016), S.4.

⁴²⁶ Ibid., S. 4.

⁴²⁷ Ibid., S. 4.

politischer Herrschaft, als auch die Macht der Repräsentation entschärfen,⁴²⁸ stellte Bronfen fest. Es gehe dabei um die „Doppeldeutigkeit der Verknüpfung konservativer und subversiver Triebkräfte in einem Bild“. Der Tod einer schönen Frau, der Frau als Lebensgeberin, der Frau als Objekt des Begehrens, sei ein Motiv, das von der Romantik bis in die Moderne immer wieder auftauche. Die Verbindung des Schönen mit dem Tod stelle einen Widerspruch in sich dar.⁴²⁹ Nach Edgar Allan Poes Auffassung sei der Tod ein Bestandteil der Poetik und alles Geschehen beziehe die poetische Kraft aus einer „unvermeidlichen und vorbestimmten Rückkehr zum Unbelebten.“⁴³⁰ Poe schien unter Schönheit allerdings eher eine Wirkung als eine Eigenschaft zu verstehen und sah die Betrachtung des Schönen als das erhebendste aller Vergnügen.⁴³¹ Bronfen zufolge sei Melancholie deshalb die poetischste aller Stimmungen, weil hier Schönheit ihren höchsten Ausdruck finde.⁴³² In der Zusammenführung weiblicher Schönheit mit dem Tod würde dieser in den Bereich ästhetischer Vollkommenheit gerückt und widerlege so das Bruchstückhafte und Unzulängliche.⁴³³ Indem man das Unumgängliche zum Begehrenswerten macht, nimmt man ihm laut Bronfen den Schrecken.⁴³⁴ In der widersprüchlichen Überlagerung von Bedeutungen, die durch das Bild weiblichen Sterbens entstehe, finde das Bild des unbelebten Körpers, des Soma, die Entsprechung in seinem scheinbaren Gegensatz, dem Zeichen, dem Sema.⁴³⁵ „Der Körper ist uns ein Grab“⁴³⁶ lässt Plato Sokrates im Dialog mit Kallikles sagen und spielte womöglich nicht nur mit dem Gleichklang der Begriffe, sondern auch mit deren Doppeldeutigkeit. Der Ausdruck „Soma“ bedeutet im Griechischen Körper und Leichnam, aber auch Mensch und Leben.⁴³⁷ „Sema“ kann sowohl mit Zeichen, Bild, als auch mit Grabmal im Sinne des Bezeichnens einer Grabstätte übersetzt werden.⁴³⁸ So erhält das Bildnis einer schönen Toten mit der Darlegung Platons einen mehrfachen Sinn. Der Körper selbst wäre dann sowohl das Grab der Seele als auch deren Bildnis, und die Darstellung des Körpers nicht nur das Abbild eines Leichnams, sondern auch das Bild des

⁴²⁸ Bronfen 1994, S. 89-90.

⁴²⁹ „Auch die Verknüpfung des Schönen und Poetischen mit dem Tod ist ein Widerspruch in sich, denn der Tod ist eine Auflösung jeglicher Form, ein Zerschneiden ästhetischer Einheit.“ Ibid., S. 91.

⁴³⁰ Ibid., S. 91.

⁴³¹ „Regarding, then, Beauty as my province, my next question referred to the *tone* of its highest manifestation - and all experience has shown that this tone is one of *sadness*. Beauty of whatever kind, in its supreme development, invariably excites the sensitive soul to tears. Melancholy is thus the most legitimate of all the poetical tones.“ Poe 1846.

⁴³² „Melancholie ist gekennzeichnet durch eine Verneinung des Verlustes, die auf die anfängliche Anerkennung dieses Verlustes folgt und dessen unaufhörliche Artikulation hervorruft.“ Bronfen 1994, S. 97.

⁴³³ „Aufgrund unserer Furcht vor Auflösung und Verfall klammern wir uns an Vorstellungen von Ganzheit, Reinheit und Unberührtheit.“ Ibid., S. 93.

⁴³⁴ „Die Erschaffung von Schönheit erlaubt, sich der Vergänglichkeit dieser materiellen Welt zu entziehen, Zuflucht zu nehmen bei einer Illusion von Ewigkeit.“ Ibid., S. 97.

⁴³⁵ „Die „poetische“ und „selbstreflexive“ Dichotomie zwischen Zeichen und Objekten oder Körpern, die durch das Bild weiblichen Sterbens entsteht, artikuliert also eine Reziprozität des unbelebten Soma und seinem scheinbaren Gegensatz, dem Sema.“ Ibid., S. 108.

⁴³⁶ Platon: "τὸ μὲν σῶμά ἐστιν ἡμῶν σῆμα..." heißt "Der Körper einerseits ist uns ein Grab..." Platon, *Gorgias*, Reclam, Stuttgart 2011, 493a, 2-3. S.145.

⁴³⁷ τὸ σῶμά: Zeichen, Merkmal, Vorzeichen, Wunder;

Spur, Signal, Kommando, Losung, Bild, Siegel, Schriftzeichen, Feldzeichen;

Grabmal. Langenscheidt 1993, S. 412.

⁴³⁸ τὸ σῆμα: Körper, Leib; Leben; Leichnam; Person, Mensch, Individuum; Hauptsache, Ganzes; Gemeinschaft. Langenscheidt 1993, S. 386.

lebendigen Menschen, ein Zeichen des Lebens.⁴³⁹ Die Vorstellung ist ein Rückzugsort, und so schafft die Darstellung des Todes in der Vorstellung einen Ort, an dem ein Weiterleben möglich ist. In der Wahrnehmung des Betrachters wandelt sich der Tod in Leben. Elisabeth Bronfen beschreibt die Diskrepanz zwischen dem Bild und dessen verstörendem Inhalt anhand der Darstellung weiblichen Sterbens.⁴⁴⁰ Durch den Blick des Betrachters wird der Gegensatz zwischen Leben und Tod für einen Moment aufgehoben. Platons Vorstellung des Körpers als Behälter der Seele lässt auf den Glauben an ein Weiterleben nach dem Tod schließen, einen Bestandteil der Lehre der Orphiker. Der Bezug zum mythischen Sänger Orpheus, der zur Rückeroberung der geliebten Eurydike den Gang in die Unterwelt wagt und mit Hilfe seiner Kunst die Grenze des Todes überwindet, ist ein Hinweis, dass die Idee des Fortlebens der Seele nach dem Tod mit der Vorstellung der Überwindung des Todes durch die Kunst verbunden sein könnte. Orpheus, der den dunkelsten Mächten getrotzt hat, erliegt der Versuchung und verliert die Freundin, indem er sich nach ihr umwendet. Ovid lässt den Sänger in Einsamkeit sterben. In Glucks Oper *Orpheus und Eurydike* greift der Gott Amor als Deus ex Machina ein.⁴⁴¹ Das Schicksal hält inne und lässt die Gestorbene in der Oper künstlich am Leben. „Jedes Kunstwerk ist ein Augenblick“ hält Theodor W. Adorno in seiner *Ästhetischen Theorie*⁴⁴² fest. Dieser Augenblick des Innehaltens ist die Überwindung des Todes in der Kunst. Die Inszenierung des Ephemeren verkehrt sich in ihr Gegenteil. Wenn Allegorien im Reiche der Gedanken das sind, was Ruinen im Reiche der Dinge,⁴⁴³ so sind umgekehrt Ruinen gebaute Allegorien. Walter Benjamin wählte laut Bronfen diese Analogie „weil Ruinen par excellence die Tatsache verkörpern, dass natürliche Existenz nur bedeutsam ist, weil unwiderruflich von Verfall gezeichnet.“⁴⁴⁴ Benjamin zufolge kann nur die Leiche, die gleich wie die Ruine „verfallende Materialität ohne Seele“ darstellt,⁴⁴⁵ die „radikale Allegorisierung physischer Materialität“⁴⁴⁶ erreichen. Die Allegorie stellt einerseits die Verbindung im scheinbar unüberbrückbaren Gegensatz zwischen materieller Erscheinungsform und eingeschriebener Bedeutung und somit auch zwischen Verfall und Ewigkeit dar und bezeichnet andererseits den „wendenden Punkt im Schwung der Figur“⁴⁴⁷, den Augenblick, an dem „ein Extrem in das andere umschlägt“⁴⁴⁸ und entstellt so jede „Wiedergabe ästhetischer Harmonie, von

⁴³⁹ „Ähnlich kann Leben – weil unsere sterbliche Existenz eine Art von Verfall ist – mit dem Tod und der Tod mit dem Leben gleichgesetzt werden, so dass der Körper für Plato ein Grab ist und das „Soma“ dem „Sema“ gleicht.“ Bronfen 1994, S. 108.

⁴⁴⁰ „Indem die Allegorie explizit eingesteht, dass sie „anders“ spricht, artikuliert sie Diskrepanzen, im gleichen Zuge, da sie im Akt des Blickens die diskrepante Ambivalenz eines für das Selbstbild des Betrachters so bedrohlichen konkreten Körpers in die beschwichtigende Stabilität des Bildes verwandelt.“ Ibid., S. 348.

⁴⁴¹ Oper in drei Akten von Christoph Willibald Gluck, Libretto von Ranieri de' Calzabigi. Uraufführung am 5. Oktober 1762 in Wien.

⁴⁴² Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt 1993, S. 17.

⁴⁴³ Walter Benjamin, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften*, Frankfurt am Main 1991. Band 1, S. 345. <http://www.textlog.de/benjamin-ursprung-neueren-allegorie-trauerspiel.html> (01.05.2016)

⁴⁴⁴ Bronfen 1994, S. 349.

⁴⁴⁵ Ibid., S. 349.

⁴⁴⁶ Ibid., S. 349.

⁴⁴⁷ Rainer Maria Rilke *Die Sonette an Orpheus, Zweiter Teil, XII.* siehe auch Rilke 1959, S. 44.

⁴⁴⁸ Bronfen 1994, S. 349.

Schönheit als physische Version spiritueller Reinheit.“⁴⁴⁹ Die Ruine als Allegorie des Transitorischen ist gemäß Bronfen „jenseits von Schönheit“⁴⁵⁰ weil sie den Punkt bezeichnet, an dem „ewige Ganzheit in unwiderruflichen Verfall umschlägt“.⁴⁵¹ Sie stellt ein Bruchstück des Seins dar und demonstriert den unaufhaltsamen Untergang und gleichzeitig das Innehalten, den Fluss des Wandels, aber auch die Einmaligkeit des Augenblicks. Die Darstellung des Nichtseins wird so zu einer Manifestation des Seins.

Gebaute Vergänglichkeit

Die meisten bildlichen oder literarischen Darstellungen des Weltgebäudes räumen nicht nur den Orten des Lebens einen Platz ein, sondern auch den Orten des Todes. Die Idee des Nichtseins scheint die Grenzen menschlichen Vorstellungsvermögens zu sprengen. Die Auflösung ins Nichts wird durch den dauerhaften Zustand des Totseins ersetzt und somit aufgehoben. Anstelle des Sterbens tritt ein räumliches Sich-an-einen-andern-Ort-begeben. Im antiken Griechenland erreichten die Verstorbenen das Totenreich des Hades vom Fährmann Charon über den unterirdischen Fluss Styx geleitet. Der dreiköpfige Höllenhund Kerberos wachte, dass kein Lebender ins Totenreich und kein Toter jemals wieder zurück ins Reich der Lebenden gelangen konnte. Während in der Antike alle Seelen in der Unterwelt wohnten, war der himmlische Olymp den Göttern vorbehalten. Erst im monotheistischen Weltbild entwickelte sich die Vorstellung einer Teilung des außerirdischen Raumes in ein Oben und Unten, in Himmel und Hölle. Dante Alighieri schilderte in seiner göttlichen Komödie drei Orte, an denen sich die Seele nach dem Tod aufhalten kann: die Hölle, den reinigenden Zwischenbereich des Purgatoriums und das Paradies. Dank der kundigen Führung seines verstorbenen Dichterkollegen Vergil gelang es ihm, sich in den Bereichen des Nichtseins zurechtzufinden und anschließend wieder in die Welt der Lebenden zurückzukehren, um davon zu berichten, was bisher noch keiner lebenden Seele geglückt war.⁴⁵² Wie in den Darstellungen der architektonischen Ordnung des Jenseits bedient sich auch die gebaute Architektur im Diesseits des Vorstellbaren, um das Unvorstellbare zu zeigen. Peter Sloterdijk lässt im *Zauberbaum* einen aufklärerischen Wissenschaftler die Türme der gotischen Kathedrale zu Straßburg als Zeichen der Unterwerfung des Menschen unter das Absolute erklären.⁴⁵³ Die Türme

⁴⁴⁹ Ibid., S. 349.

⁴⁵⁰ Ibid., S.350.

⁴⁵¹ Ibid., S. 350.

⁴⁵² „Die Herrlichkeit des, der das All bewegt, durchdringt die Weltgesamtheit und erglänzt an einem Ort, am andern minder. Im Himmel, der zumeist sein Licht empfängt, war ich und sah, was wieder zu berichten nicht weiß und nicht vermag, wer dort herabkommt; Weil sich, dem Ziele nahend seines Sehns, der menschliche Verstand so weit vertieft, dass kein Erinnern von dort zurückkehrt.“ Dante, *Die Göttliche Komödie*, Das Paradies, Erster Gesang, Diogenes, Zürich 1991, S. 353.

⁴⁵³ „Man wird Ihnen erklären, diese Türme seine Zeichen der Gottesfurcht unserer Vorfahren, es seien Monumente der leidenschaftlichen Unterwerfung des Menschen unter das Absolute und dauernde Symbole für die Hingabe des menschlichen Willens an die göttliche Vorsehung - denn was ist der Mensch anderes als ein Staubkorn unter dem Fuß des Unendlichen, eine hilflose Kreatur, die sich den Launen ihres Schöpfers hilflos ausgeliefert weiß?“ Peter Sloterdijk, *Der Zauberbaum* (1985), Frankfurt 1987, S. 52.

seien architektonische Gottesbeweise, die im Erhabenen die Nichtigkeit des menschlichen Daseins darstellten.⁴⁵⁴ In der Darstellung menschlicher Demut in von Menschenhand geschaffener Monumentalität liegt, laut Sloterdijk, jedoch ein Widerspruch.⁴⁵⁵ Die Kathedralen seien nicht nur ein Zeichen der Ehrerbietung und Unterwerfung, sondern gleichzeitig ein Ausdruck der Überhebung und Anmaßung. Indem sie die schöpferische Kraft des Menschen feiern, stellen sie, laut Sloterdijk, die uneingeschränkte Allmacht des Göttlichen in Frage. Sie inszenieren das Vergängliche, indem sie es leugnen. „Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist.“⁴⁵⁶ Das Feiern bis zum Untergang ist eine Inszenierung des Verdrängens. Das Leugnen der Vergänglichkeit findet in der Architektur insbesondere in den zeitlich begrenzten Bauten der Unterhaltungsindustrie seinen Ausdruck. Die Bauten der Vergnügungsparks orientieren sich vorwiegend an unvergänglichen Motiven aus der Mythologie oder an unsterblichen Figuren aus dem Märchen. In rasch wechselnder Folge wird Unvergängliches dargeboten. Im Vergnügungspark zeigt sich das zeitlich Begrenzte in der Bauweise und Austauschbarkeit, jedoch nicht im thematischen Inhalt der einzelnen Attraktionen. Der Vergnügungspark stellt mit ephemeren Mitteln Dauerhaftes dar und inszeniert die Vergänglichkeit, indem er sie aufzuhalten sucht. Die Inszenierung des Ephemeren ist hier eine Inszenierung des Lebens. Drei Jahre nach seiner Erfindung der Notenschreibmaschine im Frühjahr des Jahres 1912 schrieb Arnold Schönberg in nur wenigen Wochen sein aus dreimal sieben Gedichten bestehendes Melodram *Pierrot lunaire*.⁴⁵⁷ Der Durchbruch zur Atonalität kennzeichnete einen Neubeginn in der europäischen Musikgeschichte und *Pierrot lunaire* kann als eines der Schlüsselwerke der Moderne gelten.⁴⁵⁸ Die Figur des Pierrots entstammt dem französischen Jahrmarktstheater des 16. Jahrhunderts und hat sich vermutlich aus dem Pedrolino oder Pagliaccio der italienischen Commedia dell'arte entwickelt. Er ist wie der italienische Brighella ein Gegenspieler des Arlecchino und tritt oft als Intrigant und Spielverderber auf. Ende des 19. Jahrhunderts wird er auf Grund seiner melancholischen und manchmal sadistischen Züge und seiner Vorliebe für das Groteske und Dekadente zu einer beliebten Figur des Fin de Siècle. Schönbergs Pierrot kommt jedoch nicht aus Frankreich. Sein Heimweh gilt auch nicht Italien, obschon der Bezug in zwei Liedern anklingt, sondern Italiens alter

⁴⁵⁴ „Zur alleinigen Herrlichkeit Gottes habe man diese Bauwerke aufgestellt, Majestätstürme, Anbetungstürme, Zerknirschungstürme, Absolutheitstürme, Unendlichkeitstürme – perfekte Summen steinerer Scholastik, architektonische Gottesbeweise, ...“ Ibid., S. 52-53.

⁴⁵⁵ „Sie sehen, während von Ohnmacht die Rede ist, den schrecklichsten Willen zur Macht angekündigt; Sie sehen, während von Gottesfurcht gesprochen würde, die anmaßendste Respektlosigkeit unter dem Himmel sich austoben. Sie sehen, während mit schönen Worten demütige Hingabe beschworen wird, eine gespenstige Revolte des Willens sich vollziehen.“ Ibid. S. 53.

⁴⁵⁶ Johann Strauß, *Die Fledermaus*, Operette in drei Aufzügen (1874), Text nach Carl Haffner und Richard Genée. Stuttgart 1959 1. Aufzug, 14. Auftritt, Nr. 5. Finale, S. 32.

⁴⁵⁷ Arnold Schönberg, *Pierrot lunaire*. Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds „Lieder des Pierrot lunaire“ (deutsch von Otto Erich Hartleben). Melodram für Klarinette, Violine, Viola, Violoncello, Klavier, Flöte, Sprecher, Bassklarinetten und Piccolo. Opus 21. (1912) Klavierauszug, Universaledition, Wien-Leipzig 1923.

⁴⁵⁸ „„Es läßt sich vieles über diese Lieder sagen. Es schien mir : wir sind auf neuem, noch schwer gangbaren Boden. Man muß mehr von Schönberg hören, mehr sich in diese Art vertiefen, ich halte über Schönbergs Begabung solange mein Urteil zurück. Der künstlerische Instinkt in dem ganzen ist eben unverkennbar.“ Alfred Döblin, „Schönberg“ in: Der Sturm, Wochenschrift für Kultur und die Künste, Vol. 3, Nr. 132, Berlin, Oktober 1912, S. 7.

Pantomime, und die Rückkehr nach Bergamo ist die Rückkehr in die Stadt der Heimat seiner Maske.⁴⁵⁹ Schönbergs *Pierrot* spielt nicht im wirklichen Italien, sondern in der kulissenhaften Jahrmarktswelt der Masken. Schönbergs Italien ist das Italien der Gaukler, der Straßenmusikanten und Artisten. In *Pierrots* Heimat erklingt der Walzer.⁴⁶⁰ Sein Heimweh gilt womöglich Wien, einem besonderen Ort in Wien, dem Prater, wie Regina Busch nachweist. „Als mir jemand detailliert vorschwärmte von einer auf 1000 Meter gelegenen einsamen Alm, sagte ich: „Ich war auf einer viel schöneren, dem Gärtchen gleich hinterm Hotel!“⁴⁶¹ schreibt Peter Altenberg in *Vita ipsa*. Alban Berg hatte dieses Buch besessen und in einer Randnotiz hinzugefügt: „Schönberg sagte, als ihm Busoni vorwarf, dass das eine der *Pierrot*stücke nicht Italien vorstelle, wie der Text besagt: „Für mich ist der Prater Italien!“⁴⁶² Schönberg ist im zweiten Wiener Gemeindebezirk geboren und aufgewachsen. Der Garten hinter seinem Haus war der Prater. *Pierrots* Heimat ist die Welt der Puppenbühnen und des Budenzaubers, die Welt des Wiener Praters.⁴⁶³ Tatsächlich gab es im Wiener Prater um die Jahrhundertwende mehr als Ringelspiel und Hanswurstbühne. Im Kaisergarten am Praterstern vermischte sich Habsburg mit Italien und Operettenseligkeit mit *Commedia Dell'Arte*. Hier entstand 1895 der erste große Themenpark Europas, Venedig in Wien.⁴⁶⁴ Venedig in Wien war eine Feier der Vergänglichkeit, eine Hommage an Venedig, an den drohenden Zerfall, an die Melancholie der Masken und an das Spiel im Spiel. Wenn auch Schönbergs Notenschreibmaschine sich als ephemere Kunst in Nichts verloren hat, so bleibt doch sein *Pierrot* als Reminiszenz des venezianischen Vergnügungsetablissemments in Wien erhalten. *Pierrot Lunaire* wurde zur bleibenden Manifestation des Ephemeren.

⁴⁵⁹ „[...] und es tönt durch seines Herzens Wüste, tönt gedämpft durch alle Sinne wieder, lieblich klagend, ein krystallnes Seufzen aus Italiens alter Pantomime.“ *Pierrot lunaire*, „Heimweh“ III. Teil, 15. Klavierauszug 1923, S. 2.

„Der Mondstrahl ist das Ruder, Seerose dient als Boot, drauf fährt *Pierrot* gen Süden, mit gutem Reisewind. [...] Nach Bergamo, zur Heimat, kehrt nun *Pierrot* zurück; schwach dämmert schon im Osten der grüne Horizont. Der Mondstrahl ist das Ruder.“ *Pierrot Lunaire*, „Heimfahrt“ III. Teil, 20. *Ibid.*, S. 2.

⁴⁶⁰ „...Heiß jauchzend, süß und schmachkend, Melancholisch düsterer Walzer, kommst mir nimmer aus den Sinnen, haftest mir an den Gedanken wie ein blasser Tropfen Bluts!“ *Pierrot Lunaire*, „Valse de Chopin“, I. Teil. 5. *Ibid.*, S. 1.

⁴⁶¹ Peter Altenberg, *Vita ipsa*, Fischer Verlag, Berlin 1918, S. 162. <https://archive.org/details/vitaipsa00alte>. (01.06.2016)

⁴⁶² Regina Busch, „Venedig in Wien. Schönbergs *Pierrot* im Prater“, in Heidemarie Uhl (Hrsg.), *Kultur-Urbanität-Moderne. Differenzierung der Moderne in Zentraleuropa um 1900*, Wien 1999, S. 351.

⁴⁶³ „Bergs Exemplar von *Vita ipsa* mit seinen Marginalien ist im Besitz der Alban Berg Stiftung, Wien.“ *Ibid.*, S. 357. und Anmerkungen, S. 374.

⁴⁶⁴ „In Venedig in Wien selbst waren 1989 die Pantomimen *Pierrots Abenteuer* und, als Einlage in *Der schöne Rigo, Pierrot und Pierrette* zu sehen gewesen.“ *Ibid.*, S. 360.



„Was ist dieses „Venedig in Wien“? Was will es? Und wie ist es entstanden? Bei der Schaffung dieser neuen Sehenswürdigkeit schwebte uns der Gedanke vor, eine Vereinigung von Schönem und Nützlichem in möglichst eigenartiger Form zu bieten. Und so ist Venedig in Wien ein Kunstwerk geworden, aber auch eine Industriestätte, eine Ausstellung und ein Vergnügungsort, ein Stadtportrait und ein Landschaftsbild, eine Vermählung von Altem und Neuem, von venetianischem Geiste und wienerischer Lebensfreude.“⁴⁶⁵

4. Venedig in Wien

4.1. Wien

Urheber und Schauplatz

Lebensläufe

Gabor Steiner wurde in Timișoara, im heutigen Rumänien geboren.⁴⁶⁶ 1862 zog er mit der Familie nach Wien, wo sein Vater zuerst Theatersekretär, bald schon künstlerischer Leiter und ab 1875 Direktor am Theater an der Wien wurde.⁴⁶⁷ Der junge Gabor war ab 1877 als Kassenchef und nach dem Tod seines Vaters, unter der Direktion seines älteren Bruders Franz, als Administrator am Theater an der Wien tätig. Im Jahr 1883 übernahm er die Direktion des Residenztheaters in Hannover, zog von dort nach Dresden und weiter nach Berlin, wo er das Walhalla-Operntheater leitete. Im Jahr 1885 kehrte er nach Wien zurück und wurde (wiederum mit seinem Bruder Franz als Direktor) künstlerischer Leiter des Carltheaters in der Leopoldstadt.⁴⁶⁸ 1887 heiratete er die Tänzerin Mizzi Hollmann, erlangte eine Konzession zum Betrieb einer Konzert- und Theateragentur und gründete einen Verlag.⁴⁶⁹ Im Jahr 1892 war er Theatersekretär und Leiter der Hanswurstbühne an der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien.⁴⁷⁰ Die Reichshauptstadt Wien war innerhalb weniger Jahre zu einer Großstadt geworden, und die Zahl der Einwohner hatte sich in knapp fünfzig Jahren mehr als verdreifacht.⁴⁷¹ Die rasch anwachsende Bevölkerung wollte unterhalten werden. Insbesondere in den Sommermonaten, während der saisonalen Sperre der Theaterbetriebe, fehlte es an Vergnügungsangeboten.⁴⁷² Während seiner

⁴⁶⁵ Gabor Steiner, „Führer durch die Ausstellung Venedig in Wien, Mai-October 1895“ Wien, 1895, S. 2.

⁴⁶⁶ Gabor Steiner, 28. Mai 1858 Timisoara, Rumänien - 9. September 1944 Beverly Hills.

⁴⁶⁷ Norbert Rubey, Peter Schönwald, *Venedig in Wien, Theater- und Vergnügungstadt der Jahrhundertwende*, Wien 1996, S. 17.

⁴⁶⁸ Ibid., S. 23.

⁴⁶⁹ Ibid., S. 25.

⁴⁷⁰ Ibid., S. 26

⁴⁷¹ „Nach der Stadterweiterung von 1859 hatte Wien 431.000 Einwohner. In den folgenden Jahrzehnten stieg die Einwohnerzahl in enorm hohem Tempo weiter an. 1870 hatte sie sich bereits verdoppelt, 1880 zählte man auf dem Gebiet der Stadt Wien 1.163.000 Einwohner. Die Eingemeindung der Vororte brachte einen weiteren Bevölkerungsschub (1,43 Mio.); im Jahre 1900 beherbergte die Metropole des Habsburgerreichs exakt 1.674.957 Einwohner, von diesen waren 636.230 auch in Wien „heimatberechtigt“, 308.243 Wiener waren in Böhmen, 210.090 in Mähren, 190.244 in Niederösterreich und immerhin 42.724 Menschen waren in Galizien heimatberechtigt.“ Johannes Sachslehner, *Wien, Stadtgeschichte kompakt*, Wien, 1998, S. 136.

⁴⁷² „Im Sommer hatten die Theater der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien nämlich geschlossen, und das spärliche kulturelle Angebot hielt mit der Nachfrage bei weitem nicht Schritt.“ Rubey, Schönwald, 1996, S. 40 und 41.

Arbeit an der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen fasste Gabor Steiner den Entschluss, ein Sommeretablissement für die Wiener Stadtbevölkerung zu errichten. Das Unternehmen sollte für jeden Geschmack und jedes Budget etwas zu bieten haben und ein möglichst breites Publikum erreichen. „Schon 1892, zur Zeit, als ich in der Theater- und Musikausstellung, dieser einzigartigen Veranstaltung, tätig war, beschäftigte mich der Gedanke, in Wien ein großstädtisches Sommeretablissement zu errichten, das sicher einem Bedürfnis für Wien entsprochen hätte. Ich stellte mir ein Unternehmen vor, in dem alle Schichten der Bevölkerung sich nach ihrer Fassung und – ihrem Geldbeutel entsprechend unterhalten könnten. Wie, wo und was war mir allerdings nicht klar.“⁴⁷³ Steiner hatte festgestellt, dass es mit der Ausstellung für Musik- und Theaterwesen gelungen war, Gesellschaftsschichten mit Musik und Theater in Berührung zu bringen, die sonst keine Beziehung dazu hatten.⁴⁷⁴ Das geplante Freizeitvergnügen sollte gleichzeitig Erholung, Unterhaltung und kulturelle Bereicherung sein. Eine Anlage, die es erlaubte, sich im Freien aufzuhalten, sich zu amüsieren und dabei auch noch etwas zu lernen.⁴⁷⁵ Es vergingen fast drei Jahre, bis aus der Idee ein konkreter Plan wurde. 1895 entstand das Vergnügungsetablissement *Venedig in Wien*. 1897 übernahm Steiner die Leitung von *Danzers Orpheum* und zwischen 1909 und 1912 war er Direktor des Etablissements *Ronacher*. Infolge der hohen Produktionskosten und Investitionen für *Venedig in Wien* musste er 1908 Konkurs anmelden und nach einem zweiten glücklosen Versuch einer Wiederaufnahme des Betriebs im Jahr 1912 schließlich Wien verlassen, um der damals üblichen Schuldhaft zu entgehen.⁴⁷⁶ Zwischen 1913 und 1921 hielt sich Gabor Steiner, inzwischen von seiner Frau getrennt, in London, in Interlaken und in New York auf. 1921 kehrte er nach Wien zurück und gründete einen Musikverlag.⁴⁷⁷ Nach dem Anschluss Österreichs an Deutschland im Jahr 1938 musste er Wien abermals verlassen.⁴⁷⁸ Mit Hilfe seines Sohnes Maximilian gelang ihm die Flucht aus Österreich und die Emigration nach Hollywood, wo er noch einmal heiratete und schließlich 1944 im Alter von 86 Jahren verstarb.⁴⁷⁹ *Venedig in Wien* war zweifellos sein aufsehenerregendstes Unternehmen. Im Rahmen der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien hatte er den Architekten Oskar Marmorek kennengelernt.

⁴⁷³ Gabor Steiner 1930, „Als Wien frohe Feste feierte. Gründung und Glanzzeit der Vergnügungsstadt Venedig in Wien. *Lebenserinnerungen des Gabor Steiner*, in: Illustrierte Wochenpost, 14.11.1930, S. 3.

⁴⁷⁴ Rubey, Schönwald 1996, S. 39.

⁴⁷⁵ „Hier kommt auch der harmonisch vereinigte Doppelzweck des Unternehmens, eine belehrende Ausstellung und ein heiterer Erholungsort zu sein, aufs wirksamste zur Geltung.“ Steiner 1895, S. 13.

⁴⁷⁶ „1908 hatte der hohe Schuldenberg Gabor Steiner gezwungen, die Direktion von „Venedig in Wien“ aufzugeben. Nachdem auch seine Nachfolger Hugo Fürst und Alfred H. Winter (1909/1910) bzw. Alfred H. Winter und Leopold und Sigmund Natzer (1911) Bankrott machten, übernahm Steiner 1912 nochmals die Direktion von „Venedig in Wien“ - glücklos, denn schon im September, noch bevor die Saison zu Ende war, musste der Konkurs angemeldet werden.“ Rubey, Schönwald 1996, S. 33.

⁴⁷⁷ Ibid., S. 35.

⁴⁷⁸ Gabor Steiner war 1893 aus der jüdischen Kultusgemeinde ausgetreten, galt jedoch dennoch als Jude. Ibid., S. 25 und 37.

⁴⁷⁹ Maximilian Steiner wurde als Kapellmeister, Arrangeur und Komponist vorerst in London, ab 1914 in New York, bekannt und machte schließlich als Filmkomponist Karriere. Er schuf unter anderem die Filmmusik zu *Gone with the wind* und *Casablanca*. Ibid., S. 37.

Oskar Marmorek wurde 1863 in Galizien geboren.⁴⁸⁰ 1880 inskribierte er an der Technischen Universität Wien bei Carl König in der Bauschule, wo er 1887 mit der Staatsprüfung abschloss.⁴⁸¹ 1886 erlangte er das Heimatrecht in Wien. Als Mitglied der zionistischen Bewegung und naher Freund Theodor Herzls unternahm er Reisen durch weite Teile Europas und wurde Gründungsmitglied des jüdischen Kolonialvereins.⁴⁸² Er befasste sich zunächst hauptsächlich mit Ausstellungsarchitektur. 1889 reiste er nach Paris, um an der Weltausstellung mitzuarbeiten.⁴⁸³ Im folgenden Jahr konnte er die in Paris gewonnenen Kenntnisse und Anregungen in Wien umsetzen. Für die „Allgemeine Land- und Forstwirtschaftliche Ausstellung“ 1890 in Wien entwarf er nach dem Vorbild der Pariser „Fontaine lumineuse“ einen leuchtenden Brunnen. Die Idee wurde im Jahr 1906 für die Umgestaltung des Wiener Hochstrahlbrunnens zu einem Leuchtbrunnen weiterentwickelt.⁴⁸⁴ Die Pariser Weltausstellung von 1889 war für Oskar Marmorek noch aus einem anderen Grund von Bedeutung: Durch die großangelegte Edison Ausstellung gewann er Einblick in die Möglichkeiten elektrischer Beleuchtung, eine technische Errungenschaft, die später entscheidend zum Erfolg von *Venedig in Wien* beitragen sollte. Im Jahr 1892 war er Chefarchitekt der „Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien“ und entwarf in Anlehnung an die bei der Pariser Weltausstellung gezeigte Replik „Alt-Paris“ einen Nachbau des hohen Marktes in Wien unter dem Titel „Alt-Wien, der Hohe Markt vor über 200 Jahren“.⁴⁸⁵ Der Entwurf wurde später bei der Weltausstellung in Chicago übernommen und in Amerika nachgebaut.⁴⁸⁶ Im Jahr 1894 plante er das „Internationale Dorf“ in der Wiener Rotunde und ebenfalls 1894 den Pavillon der österreichischen und ungarischen Heeresausstattungsgesellschaften im Rahmen der „Internationalen Ausstellung für Volksernährung, Armeeverpflegung, Rettungswesen und Verkehrsmittel“.⁴⁸⁷ In den Jahren 1895 und 1896 war Oskar Marmorek Herausgeber der Zeitschrift „Neubauten & Concurrenzen in Österreich und Ungarn“.⁴⁸⁸ 1895 gestaltete er im Auftrag von Gabor Steiner das Vergnügungsetablisement *Venedig in Wien*. Vermutlich im selben Jahr lernte er seine zukünftige Frau Nelly kennen.⁴⁸⁹ Zwei Jahre später fand die Hochzeit statt.⁴⁹⁰ Nelly, selbst

⁴⁸⁰ Oskar Marmorek, 9. April 1863 Skala, Galizien - 7. April 1909 Wien.

⁴⁸¹ Markus Kristan, *Oskar Marmorek, 1863 – 1909, Architekt und Zionist*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar 1996, S. 20.

⁴⁸² Ibid., S. 22.

⁴⁸³ Ibid., S. 22.

⁴⁸⁴ Ibid., S.23.

⁴⁸⁵ Ibid., S. 23 und 178.

⁴⁸⁶ Ulrike Felber, Elke Krasny, Christian Rapp, *Smart Exports, Österreich auf den Weltausstellungen von 1851 – 2000*, Wien 2000, S. 90.

⁴⁸⁷ Kristan 1996, S. 184.

⁴⁸⁸ „1895 und 1896 gibt Marmorek die damals in der gesamten Monarchie gelesene Monatsschrift „Neubauten und Concurrenzen in Österreich und Ungarn“ heraus, die später zu Verbreitung der Otto-Wagner-Schule beitragen wird. In den beiden Jahrgängen, für die Marmorek verantwortlich zeichnet, ist jedoch die Vorstellung neuer bedeutender in- und ausländischer Bauten auffallend.“ Ibid., S. 24.

⁴⁸⁹ „Ende Oktober kam Brahms, uns zur Verlobung unserer älteren Tochter Nelly zu gratulieren.“ (Herbst 1896) Hermine Schwarz, *Ignaz Brüll und sein Freundeskreis, Erinnerungen an Brüll, Goldmark und Brahms*, Wien, Berlin, Leipzig, München, 1922, S. 107.

⁴⁹⁰ Kristan 1996, S. 26.

Künstlerin und Absolventin der Kunstgewerbeschule, war Tochter eines angesehenen Wiener Bankiers, der dem Schwiegersohn fortan auch Aufträge als Architekt außerhalb der ephemeren Ausstellungsarchitektur verschaffte.⁴⁹¹ Als Ausstellungsarchitekt hatte Oskar Marmorek die Fertigkeit erlangt, die unterschiedlichsten Architekturrichtungen und Bautechniken nachzuahmen und sowohl den Zustand eines Gebäudes als auch die Stimmung einer bestimmten Zeit möglichst naturgetreu wiederzugeben. „Zur Ausführung dieses Problems, mit möglichst treuer Anlehnung an das Original ein verkleinertes Venedig zu schaffen, erachteten wir als am besten berufensten den Architekten Marmorek, den Erbauer des vielbewunderten „Hohen Marktes“ in der Musik- und Theaterausstellung. In unglaublich kurzer Zeit hat der Architekt seine Aufgabe gelöst.“⁴⁹² Die Zeit der Jahrhundertwende war stilistisch dem Historismus verpflichtet.⁴⁹³ Oskar Marmorek verstand es, mit seinen Entwürfen dem Geschmack der Zeit Rechnung zu tragen und dennoch den Geist der Moderne zum Ausdruck zu bringen. Obwohl die Ausstellungen in ihrer naiven Verklärung der Vergangenheit oder romantischen Idealisierung einfacher Bäuierlichkeit altmodisch anmuteten, bestachen sie doch durch eigenwillige theatralische Ausdruckskraft und moderne Zweckmäßigkeit, durch innovative Bauweise oder mit technischen Neuheiten.⁴⁹⁴ Oskar Marmoreks Ausstellungsbauten waren dreidimensionale, begehbare Bilder, zeitlich begrenzte Arrangements und eigenwillige ephemere Gesamtkunstwerke. Die Unbefangenheit und Spontaneität, mit der er seine Visionen konzipierte und in die Tat umsetzte, um sie kurz darauf wieder zu verwerfen und durch neue zu ersetzen, ist auffallend und kann in gewissem Sinne als zukunftsorientiert interpretiert werden. In der Architektur wagte er früh den Schritt vom Historismus zum Jugendstil.⁴⁹⁵ Seinem Werk, sei es nun in der Darstellung anderer Welten im Rahmen von Ausstellungen oder im Ausdruck seiner Wiener Wohn- und Geschäftsbauten, scheint immer auch ein Hauch von Utopie und visionärer Kraft anzuhaften. Oskar Marmorek nahm sich im Frühjahr 1909 in Wien das Leben.⁴⁹⁶ „Als Dritter im Bunde gesellte sich Ingenieur Gustav Bruck, der den Hochstrahlbrunnen am Schwarzenbergplatz errichtet und die Kanäle in „Venedig in Wien“ schaffen sollte.“⁴⁹⁷ Vermutlich hatte Oskar Marmorek Gustav Bruck im Zusammenhang mit dem Projekt des Leuchtbrunnens kennengelernt.

⁴⁹¹ Der Nestroyhof entstand im Auftrag von Marmoreks Schwiegervater Julius Schwarz. Ibid., S. 29 und S. 213.

⁴⁹² Steiner 1895, S. 8 und 9.

⁴⁹³ „Anstatt sich der Zukunft zuzuwenden, wie man es eigentlich vor einer Jahrhundertwende erwarten könnte, gab man sich lustvoll und genießerisch der Vergangenheit hin. Diese eigentümlich reaktionäre Haltung machte sich auch in den privaten Wohnungseinrichtungen, in der Mode und im gesellschaftlichen Leben jener Jahre bemerkbar.“ Kristan 1996, S. 179.

⁴⁹⁴ „Seine Ausstellungsarchitektur nennt er selbst, wie Adolph Kohut berichtet, „architektonische Journalistik“. Er sieht darin eine Tätigkeit, die nicht dauernde Werke schafft, wie die große Architektur, aber trotzdem viel künstlerischen Geist und Phantasie erfordert.“ Ibid., S. 23.

⁴⁹⁵ „Um 1898, mit dem „Nestroyhof“, vollzieht sich bei Marmoreks Bauten die Wende vom Historismus zum Jugendstil, teils französischer (floral) - teils österreichischer (geometrisch) Prägung. Dies ist für einen Architekten seiner Generation zur Zeit der erstarrten Fronten der beiden unterschiedlichen Architekturauffassungen ein ungewöhnlicher und mutiger Schritt.“ Ibid., S. 29.

⁴⁹⁶ Ibid., S. 80.

⁴⁹⁷ Steiner Lebenserinnerungen 1930, 14.11.1930, S. 3.

Gustav Bruck wurde in Bezdah, Ungarn, geboren.⁴⁹⁸ 1872 arbeitete er als Bauingenieur am Bau der ersten Wiener Hochquellwasserleitung mit und war auch als Bauunternehmer für die Bauarbeiten des 1873 zur Einweihung der Wasserleitung errichteten Wiener Hochstrahlbrunnens am Schwarzenbergplatz zuständig.⁴⁹⁹ 1874 erfolgte der Umzug nach Wien. 1877 trat er aus der jüdischen Kultusgemeinde aus und heiratete die österreichische Schriftstellerin Nathalie Bruck Auffenberg,⁵⁰⁰ die Verfasserin des Benimmkodex für Frauen, der ein Jahr nach der Eröffnung von *Venedig in Wien* veröffentlicht werden sollte.⁵⁰¹ Gustav Bruck war also verantwortlich für die Bauarbeiten an den Kanälen von *Venedig in Wien*. „Die Canäle sind es, die als ein für Wien neues Element besonders beachtet werden müssen. Das Verdienst, diesen überaus schwierigen Theil der ganzen Anlage in vortrefflicher Weise durchgeführt zu haben, gebührt dem Ingenieur Gustav Bruck, dem Erbauer des berühmten Hochstrahlbrunnens in Wien,“⁵⁰² schrieb Gabor Steiner im Führer zur Ausstellung *Venedig in Wien*. Für die Finanzierung des Projektes hatte Steiner eine Gesellschaft gegründet, der neben Oskar Marmorek und Gustav Bruck auch der Schriftsteller Ignaz Schnitzer angehörte.

Ignaz Schnitzer wurde in Ratzersdorf, damals Ungarn, heute ein Stadtteil von Bratislava, geboren.⁵⁰³ Er studierte vorerst in Budapest Philosophie, übersiedelte später nach Wien, wo er als Übersetzer und Librettist tätig war. Er verfasste unter anderem das Libretto zu Johann Strauß' Operette *Der Zigeunerbaron*, die 1885 am Theater an der Wien uraufgeführt wurde.⁵⁰⁴ Ignaz Schnitzer gelang es, mit Hilfe privater Geldgeber innerhalb kurzer Zeit die erforderlichen finanziellen Mittel für den Bau von *Venedig in Wien* bereitzustellen.⁵⁰⁵ „Das das ganze grossartige

⁴⁹⁸ Gustav Bruck, 22. Juni 1844 Bezdah, Ungarn - 21. März 1911 Wien.

⁴⁹⁹ „Wir haben bereits kurz über das Fortschreiten der Arbeiten für den Hochstrahlbrunnen berichtet, welcher auf dem Schwarzenbergplatze errichtet und von dem Wasser der Hochquellenleitung gespeist werden wird. Die Herstellung dieses monumentalen Objectes, welches zu den Zierden der Residenz zählen wird, besorgt die Bau-Unternehmung des Herrn Gustav Bruck im Auftrage der Commune, und nicht, wie irrtümlich berichtet wurde, Herr Gabrielli. Der Brunnen, welcher nach den vorzüglich gearbeiteten Plänen des städtischen Ober-Ingenieurs Ribatsch ausgeführt wird, dürfte in seiner Art einzig dastehen. Die Mittelfontaine wird aus fünf Strahlen gebildet, deren höchster 140 Schuh hoch steigt, also eine Höhe erreicht, der kein Springbrunnen Europas, auch jene in Wilhelmshöhe und Sanssouci nicht, gleichkommen. Von der Peripherie des Brunnens gehen nicht weniger als 320 Bogenstrahlen, welche sich zu einer herrlichen Wasserglocke verbinden. Der Bau des Brunnens ist aber auch geeignet, abgesehen von seinem architektonischen Werthe, das besondere Interesse der Fachmänner zu erregen. Derselbe wurde nämlich von der Unternehmung Bruck gänzlich aus Beton hergestellt, und sind dabei weder Ziegel noch Bausteine zur Verwendung gekommen.“ Neue Freie Presse, Wien, 7.9.1873, Nr.3248, kleine Chronik, Wien, 6. September, S.6.

⁵⁰⁰ Anna Staudacher, „... meldet den Austritt aus dem mosaischen Glauben“ 18000 Austritte aus dem Judentum in Wien, 1868 - 1914: Namen - Quellen - Daten, Lang Verlag, Frankfurt, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, 2009, S. 83.

⁵⁰¹ Natalie Bruck Auffenberg, *Die Frau comme il faut, die vollkommene Frau*. Verlag Wiener Mode, Wien, Leipzig, Berlin, Stuttgart, 1896.

⁵⁰² Steiner 1895, S. 9 und 10.

⁵⁰³ Ignaz Schnitzer, 4. Dezember 1839 Ratzersdorf, Ungarn - 18. Juni 1921 Wien.

⁵⁰⁴ Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, in 6 Bänden, Kremayr & Scheria, Wien 1991 bis 1997, unveränderter Nachdruck Auflage 2004, S. 117.

⁵⁰⁵ „Inzwischen hatte Architekt Marmorek die Pläne entworfen und der jugendliche Maler Ferdinand Moser aus dem Atelier des Hoftheatermalers Brioschi, schon damals ein auffallend talentierter Künstler, verfertigte das erste Modell von „Venedig in Wien“. Jetzt hatte ich die Idee, den Platz, die Pläne, das Modell – aber kein Geld! Wo ich auch anklopfte – es nützte nichts. Weder Brauereien noch Wein- oder Baufirmen zeigten das geringste Interesse. Da traf ich zufällig den Schriftsteller Ignaz Schnitzer, der sich sofort für das Projekt erwärmte und binnen ganz kurzer Zeit in seinem

Project zur Ausführung kam, dass es in so glanzvoller und reicher Art verwirklicht werden konnte, ist in erster Reihe dem glücklichen Umstände zu danken, dass der kunstsinnige Schriftsteller J. Schnitzer für die Idee sich erwärmte, die Sache energisch in die Hand nahm, sich selbst mit einer namhaften Summe an die Spitze stellte und alsbald einen Kreis opferbereiter Männer fand, welche die Capitalien zur Ausführung des Projectes zusammensteuerten. Dass auch die reiche Erfahrung und der Geschmack des Herrn Schnitzer dem Ganzen förderlich zu Hilfe kamen, sei unter Einem constatiert. So ist das Zustandekommen des schönen Werkes einer Anzahl von Wiener Bürgern zu danken, welche, unbekümmert um einen vielverbreiteten und lähmenden Pessimismus, mit freudiger Bereitwilligkeit den Gedanken ergriffen, mit grossen Opfern in ihrer Vaterstadt ein Etablissement zu schaffen, das für den Einheimischen eine Stätte der Belehrung und edlen Ergötzung, für den Fremden einen neuen lockenden Reiz der schönen Stadt Wien bilden soll,⁵⁰⁶ schrieb Gabor Steiner 1895 im Ausstellungsführer.

Prater

Nun musste ein geeigneter Platz für das Projekt gefunden werden. Der Prater war ein beliebtes Ausflugsziel für alle Altersklassen und Gesellschaftsschichten geworden. Mit Spaziergängen, Picknicks und Bootsfahrten im grünen Prater, Buden, Ringelspielen und Wirtshäusern im Wurstelprater bot das neue erschlossene Gebiet in den Donauauen willkommene Abwechslung zum Alltag in der Stadt und war insbesondere im Sommer der bevorzugte Ort der Erholung und Erfrischung für die Wiener Stadtbevölkerung. Das Gebiet des Praters war ursprünglich unzugänglich wildes Niemandsland, ungenutztes Sumpfgebiet und Schwemmland, Jahrtausende alte Grenzzone. Hier verlief die Trennlinie zwischen zwei Reichen, zwischen zwei Kulturen, der Limes.⁵⁰⁷ Hier stieß Rom auf Germania magna, ein straff organisierter Staat auf lose organisierte Völkerstämme, Latein auf Germanisch, der Süden auf den Norden.⁵⁰⁸ „Wenige Hauptstädte in der Welt dürften so ein Ding aufzuweisen haben wie wir unseren Prater. Ist es ein Park? Nein! Ist es eine Wiese? Nein! Ist es ein Garten? Nein! Ein Wald? Nein! Eine Lustanstalt? Nein! Was denn? Alles dies zusammengenommen! Im Osten der Stadt liegt eine bedeutende Donauinsel, ursprünglich ein Auland, wie so viele Inseln der Donau, wo sie Flachland durchströmt, aber im Laufe der Zeit zu einem reizenden Gemische geworden von Wiese und Wald, von Park und Tummelplatz, von menschenwimmelndem Spazierplan und stillster Einsamkeit, von lärmendem Kneipengarten und ruhigem Haine.“⁵⁰⁹ Erstmals erwähnt wird die Gegend im Jahre 1162 in einer

Freundeskreise – die Börse war gerade in höchster Blüte, das nötige Kapital aufbrachte, um die Errichtung von „Venedig in Wien“ sicherzustellen.“ Steiner Lebenserinnerungen 1930, 14.11.1930, S. 3.

⁵⁰⁶ Steiner 1895, S. 18 und 19.

⁵⁰⁷ Sachslehner 1998, S. 20.

⁵⁰⁸ Marcello La Speranza, *Prater-Kaleidoskop. Eine fotohistorische Berg-und Talfahrt durch den Wiener Wurstelprater*, Wien 1997, S. 15.

⁵⁰⁹ Adalbert Stifter, „Aus dem alten Wien. Der Prater“. Wien, 1844, Ausgabe von 1914. Aus: „Pratercottage, der erste Nordbahnhof“, S. 61, <http://www.pratercottage.at/2013/09/06/der-erste-nordbahnhof-1838-1865/>, (06.09.2013)

Urkunde Friedrich des Ersten, in der festgehalten wird, dass er dem Conrad de Prato, Conrad, den man den von der Wiese nennt, (quid dicitur de Prato), das Grundstück zwischen der Schwechat und der Donau, das gemeinhin Wiese genannt wird (vulgo dicitur pratum), das Herzog Heinrich von Österreich vom Reich zu Lehen trug, zu freiem Eigen und Gut überlässt.⁵¹⁰ Im 15. Jahrhundert gelangten die Auen teils in den Besitz der Augustiner und der Jesuiten und waren beliebtes Jagdgebiet des Hofes.⁵¹¹ Während der ersten Türkenbelagerung Wiens wurde das Gebiet wiederum zum Grenzgebiet, zum Niemandsland zwischen zwei Welten, Habsburg und dem osmanischen Reich. Kaiser Ferdinand I., der Bruder Karls des V. und Gründer der österreichischen Habsburgerlinie, ließ in den Jahren 1537 und 1538 eine Allee anlegen, die den Verbindungsweg vom Schloss Augarten bis zum heutigen Lusthaus im Prater säumte.⁵¹² Seinem Sohn, Maximilian dem II. von Habsburg, 1527 in Wien geboren, Erzherzog von Österreich, König von Böhmen und Kaiser des heiligen Römischen Reiches, gelang es 1560, durch Kauf und Tausch das mit hohem Wildbestand gesegnete Gelände der Praterauen zum kaiserlichen Jagdgebiet zusammenzufassen und einzuzäunen.⁵¹³ Maximilian II hegte ein Vorliebe für Musik und Naturwissenschaften. Sein besonderes Interesse galt der Botanik und der Gartengestaltung. Er sammelte seltene Pflanzen und exotische Tiere.⁵¹⁴ 1552 kehrte er mit einem indischen Elefanten im Gefolge von Madrid nach Wien zurück.⁵¹⁵ Das Betreten des Jagdgebietes war ohne kaiserliche Erlaubnis unter Strafe verboten. Im 17. Jahrhundert wurde die Order gelockert und Kavalieren, Damen, kaiserlichen Räten, Sekretären und vornehmeren Hofkammerbeamten der Zugang in den Prater erlaubt.⁵¹⁶ Bereits 1603 eröffnete im Stadtgut am Eingang zum Prater ein Wirtshaus, das nicht zuletzt dank der zugehörigen Kegelbahnen im Hof sowie diversen Vorstellungen regen Zuspruch fand.⁵¹⁷ Bald stand den naturhungrigen Städtern nebst Wirtshäusern am Rande des Praters ein reiches Angebot an Freizeitunterhaltungen zur Verfügung. Besonders beliebt waren Marionettentheater, in deren Handlung jeweils der „Wurstel“ und der „Jud“ die Hauptfiguren waren.⁵¹⁸ Ersterem verdankt der Vergnügungsteil des Praters auch den Namen Wurstelprater. In der zweiten Türkenbelagerung um 1683 wurden weite Teile des heutigen zweiten Bezirks zerstört und die wilden Auen vom

⁵¹⁰ Heinrich Appelt unter Mitwirkung von Herkenrath, Rainer Maria und Koch, Walter (Hrsg.): Urkunde Nr. 373. *Diplomata 23: Die Urkunden Friedrichs I. Teil 2: 1158–1167*. Hannover 1979, S. 236–237.

⁵¹¹ Pemmer, Hans und Lackner, Ninni: *Der Wiener Prater einst und jetzt (Nobel- und Wurstelprater)*, Leipzig, Wien 1935, S. 6.

⁵¹² Haas, Ingeborg: *Der Wiener Prater*, Erfurt 2010, S. 9.

⁵¹³ Pemmer, Lackner 1935, S. 7.

⁵¹⁴ „Schließlich verdanken die Wiener diesem Kaiser auch so exotische Gewächse wie Erdäpfel, Roßkastanie, Tulpe und Flieder.“ Barthel F. Sinhuber, *Zu Besuch im alten Prater. Eine Spazierfahrt durch die Geschichte*. Wien, München 1993, S. 28.

⁵¹⁵ „Ein besonderes Spektakel bot Maximilian den Wienern 1552 beim Einzug mit seiner Braut Maria von Spanien: Im Tross des Brautpaares wurde auch ein Elefant mitgeführt, in Wien damals das erste Tier seiner Art. Maximilian, der schon in seiner Jugend eine Vorliebe für fremdländische Tiere gezeigt und neben dem kaiserlichen Jagdschloss Ebersdorf einen Privatzoos angelegt hatte, befahl, auch den Elefanten dorthin zu bringen, wo er allerdings bald verendete.“ Sachslehner 1998, S. 90.

⁵¹⁶ „Eine Verfügung Kaiser Leopolds I besagt, dass Niemand als „wass Cavaliers und Dames, Kaysl. Rät, Secretarien und wass von den Vornehmeren Hoff Cammer Beamten“ der Zugang zum Prater gestattet sei“ Sinhuber 1993. S. 29.

⁵¹⁷ *Ibid.*, S. 31.

⁵¹⁸ *Ibid.*, S. 32.

feindlichen Heer besetzt.⁵¹⁹ Nach dem Abzug der Türken wurden die Hütten und Wirtshäuser vor dem Prater wieder aufgebaut, und sowohl die kaiserlichen Jagdgesellschaften als auch das Volk fanden zu ihren Freizeitvergnügungen zurück, die einen im eingezäunten Prater, die andern vor dessen Toren.⁵²⁰ Die freie wilde Naturlandschaft des Praters mit ihren unbeschwerten Vergnügungen bildete insbesondere in der Zeit der Hochblüte des Barock, in der die zahlreichen Prunkbauten, Schlösser und Paläste Wiens entstanden, einen willkommenen Kontrast zur strengen Künstlichkeit der barocken Anlagen. Unter Kaiserin Maria Theresia wurde es Angehörigen des Hofes und ausgesuchten Adelige n erlaubt, auf der Hauptallee Kutschenfahrten zu unternehmen. Allerdings durfte das Vergnügen nur auf vorgeschriebenen Wegen und unter strengen Restriktionen stattfinden.⁵²¹ Im Jahre 1766 wurde der Prater schließlich durch Maria Theresias Sohn, den aufgeklärten Kaiser Joseph II., zur allgemeinen Benutzung freigegeben.⁵²² Der Ansturm auf das Areal verlangte nach verbesserter Infrastruktur. Die Geschäftserlaubnis für Kaffeesieder und Schankwirte wurde nach Ansuchen beim obersten Hof- und Landjägermeister gratis erteilt.⁵²³ Auch Fleischselcher, Limonadenhändler, Lebzelter und Schokoladenmacher ließen sich nieder.⁵²⁴ Musikanten unterhielten das Volk, Hütten, Zelte, Puppentheater, Ringelspiele und Schaukeln wurden errichtet und Feuerwerke gezündet.⁵²⁵ Vorerst war das Gelände noch umzäunt und die Gitter wurden nachts nach drei warnenden Böllerschüssen geschlossen. Ab 1774 wurde die Umzäunung aufgehoben und das Prater tor entfernt.⁵²⁶ Der Prater war nun rund um die Uhr frei zugänglich und entwickelte sich rasch zum beliebtesten Freizeitparadies der Stadt. Auf einem topographischen Plan aus dem Jahre 1782 sind 47 Praterhütten verzeichnet, 1825 sind es bereits deren 82.⁵²⁷ Die Hütten waren Erfrischungsbuden, Wirtshäuser, Ringelspiele, Haspeln und Hutschen und das allseits beliebte Puppentheater.⁵²⁸ „Nur immer diese Lust zum Wahn, komm doch das Hügelchen heran. Hier ist's so lustig wie im Prater, und hat man mir's nicht aufgetan, so

⁵¹⁹ Ibid., S. 32.

⁵²⁰ Ibid., S. 34.

⁵²¹ Ibid., S. 34.

⁵²² „Es wird anmit jedermanniglich kund gemacht, wasmaßen Se. kaiserl. Majest. aus allerhöchst zu dem hiesigen Publico allermildest hegenden Zuneigung Sich allergnädigst entschlossen und verordnet haben, daß künftighin und von nun an zu allen Zeiten des Jahrs und zu allen Stunden des Jahrs, ohne Unterschied jedermann in den Bratter sowohl als in das Stadtgut frey spazieren zu gehen, zu reiten, und zu fahren, und zwar nicht nur in der Hauptallee, sondern auch in den Seitenalleen, Wiesen und Plätzen (die allzu abgelegene Orte, und dicke Waldungen, wegen sonst etwa zu besorgenden Unfugs und Mißbrauchs alleinig ausgenommen) erlaubet, auch Niemanden verwehrt seyn soll, sich daselbst mit Ballonschlagen, Keglscheibn, und andern erlaubten Unterhaltungen eigenen Gefallens zu divertieren: wobey man aber versiehet, daß niemand bey solcher zu mehrerer Ergötzlichkeit des Publici allergnädigst verstattenden Freyheit sich gelüsten lassen werde, einige Unfüglichkeit, oder sonstig unerlaubte Ausschweifungen zu unternehmen, und anmit zu einem allerhöchsten Mißfallen Anlaß zu geben. Wien den 7. April 1766.“ Avertissement im „Wienerischen Diarium“ vom 9. April 1766, Wienbibliothek im Rathaus, Druckschriftensammlung. Zitiert nach Faksimile aus Ursula Storch (Hrsg.), *In den Prater. Wiener Vergnügungen seit 1766*. Ausstellungskatalog zur Ausstellung des Wien Museums, 10. März bis 21. August 2016, Wien 2016, S. 15

⁵²³ Sinhuber 1993, S. 35.

⁵²⁴ Storch, *In den Prater. Wiener Vergnügungen seit 1766*, Wien 2016, S. 9.

⁵²⁵ Sinhuber 1993, S. 36.

⁵²⁶ Ibid., S. 37.

⁵²⁷ Sinhuber 1993, S. 40.

⁵²⁸ Ibid., s. 40.

seh ich wahrlich ein Theater...“⁵²⁹, ließ Johann Wolfgang Goethe seinen Mephisto in der Walpurgisnacht zu Faust sagen. Obschon er selber niemals in Wien war, verband er den Namen mit Lustigem und reimte ihn auf Theater. Der Prater war nicht nur ein Ort, an dem man einer inszenierten Theateraufführung beiwohnen konnte, er war auch eine Bühne des Gesellschaftslebens. Ein Ort, an den man hinging, um zu sehen und gesehen werden. Ein Ort für Arme und für Reiche, für Adelige und Bürger, Stubenmädchen und Soldaten, ein Ort, an dem die unterschiedlichen Gesellschaftsschichten aufeinander trafen. Der Ort der Trennung war zu einem Ort der Begegnung geworden, das verbotene Niemandsland zur allgemeinen Attraktion. Ein Teil des Gebietes blieb jedoch der kaiserlichen Familie vorbehalten. Der Kaisergarten, das kleine dem Prater vorgelagerte Stück Land, auf dem später *Venedig in Wien* erbaut werden sollte, war für die Allgemeinheit nicht geöffnet. Im Jahr 1775 kaufte der russische Botschafter Fürst Dimitri Michailowitsch Gallitzin (1721-1793) das Grundstück und gestaltete es zum Landschaftsgarten um. Die natürlich anmutende Bepflanzung, die leicht geschwungenen Wege und die asymmetrische Platzierung der Gebäude entsprachen dem Bild eines englischen Gartens. Die lockere Anordnung englischer Liberalität stand den strengen Formen des französischen Absolutismus gegenüber und spiegelte in der Gestaltung der Natur die gesellschaftlichen Modelle. Der auf dem Gelände des Kaisergartens angelegte Park war womöglich der erste englische Garten in Wien.⁵³⁰ „Sollte dieser Plan noch aus der Zeit um 1775 stammen, so käme ihm in der österreichischen Entwicklung eine große Bedeutung zu, da er die ersten gartenkünstlerischen Schritte in Richtung einer neuen Raumauffassung zeigte.“⁵³¹ Möglicherweise diente die Anlage im Prater als Versuchsobjekt für ein größeres Vorhaben. Zehn Jahre später, im Jahr 1785, kaufte der Fürst ausgedehnte Ländereien am Predigtstuhl hinter Ottakring und verwandelte diese in einen englischen Landschaftsgarten. Der Wiener Chronist Franz de Paula Anton Gaheis beschrieb das Gelände anhand einer seiner Wanderungen um Wien: „Weiterhin durchstreift man allerley ausländisches Gebüsch und Baumbepflanzungen, die in scheinbarer Unordnung, aber mit vielen Kosten angelegt sind.“⁵³² Die scheinbare Unordnung der pittoresken Arrangements beschwor die ursprüngliche Schönheit der Natur, indem sie diese künstlich überhöhte. „Jedermann wird bey der Durchwanderung von selbst merken, dass unter allen künstlichen Lustgegenden um Wien keine so viel Ungekünsteltes, Naturähnliches, Ungesuchtes habe. Sie war ganz Seelenbild ihres erhabenen fürstlichen

⁵²⁹ Johann Wolfgang von Goethe, *Faust* (1808), Walpurgisnacht, Vers 4210, Stuttgart 1986, S. 122.

⁵³⁰ „Der Gallitzinische Garten im Prater muss noch vor 1793, also vor dem Tode des Fürsten entstanden sein; nach archivalischen Angaben wurde er ab 1775 errichtet, was aber nicht besagt, dass der Plan der Albertina den ersten, ursprünglichen Zustand zeigt. In einem kleinen Bereich wurde das Gelände trotz unregelmäßiger Wegeführung und großzügig angelegter Wiesenflächen noch immer entsprechend der Barockprinzipien auf den am Rande des Gartens in beherrschender Lage stehenden Pavillon bezogen. Die in der Mittelachse befindlichen Buchshecken bewahren eine gewisse, wenn auch aufgelockerte Regelmäßigkeit der herkömmlichen geometrischen Sehweise. Das in schräger Form in der linken Hälfte des Gartens aufgestellte Orangeriegebäude wurde von Buchshecken total verdeckt. Die Blumenbeete zeigen, obwohl im Gartengelände unregelmäßig verteilt, noch immer barocke regelmäßige Einfassungen.“ Geza Hajos, *Romantische Gärten der Aufklärung, Englische Landschaftsgärten des 18. Jahrhunderts in und um Wien*, Wien, Köln, 1989, S. 127.

⁵³¹ *Ibid.*, S. 127.

⁵³² Franz de Paula Anton Gaheis, zitiert in Hayo 1989, S. 181.

Schöpfers.“⁵³³ Der Widerspruch, Künstliches ungekünstelt wirken und Absichtliches zufällig erscheinen zu lassen, nahm Wagners Idee einer Einheit von Natur und Kunst vorweg und sollte ein Jahrhundert später im Gesamtkunstwerk *Venedig in Wien* als künstlerisches Konzept auch wieder eine Rolle spielen. Nach dem Tod des Fürsten ging das Grundstück an den Hof zurück. In den Jahren 1866 und 1867 wurde die Praterhauptallee in einer Länge von viereinhalb Kilometern ausgebaut und die Strecke zwischen dem ersten und dem zweiten Rondeau planiert.⁵³⁴ Im Zuge der Vorbereitung zur Weltausstellung in Wien 1873 erfuhr der Prater einschneidende Veränderungen. Durch die Begradigung des Flussbetts der Donau und die Trockenlegung weiter Flächen sumpfigen Geländes war neues Land erschlossen worden. Viele der einfachen alten Hütten wurden abgerissen und durch noblere Etablissements ersetzt.⁵³⁵ Die Vergnügungen wurden auf ein gehobenes Publikum ausgerichtet, die Preise erhöht und der Wurstelprater in Volksprater umbenannt. Der Prater bot das ideale Umfeld für Gabor Steiners Bauvorhaben eines sommerlichen Unterhaltungsetablissements. Die Gegend war als Vergnügungsort etabliert und mit der Straßenbahn erreichbar. Da die klein parzellierten Grundstücke des Wurstelpraters für eine größere Anlage ungeeignet waren, und der grüne Prater nicht verbaut werden durfte, kam als Ort für das Projekt nur der Kaisergarten in Frage.⁵³⁶ Das kleine dreieckige Stück Land am Rande des Praters, der Zacken eines siebenstrahligen Sterns, des Pratersterns war immer noch Privateigentum der kaiserlichen Familie, des Kaisers Franz Josef und seiner Brüder Erzherzog Karl Ludwig und Ludwig Viktor, und war nach wie vor nicht öffentlich zugänglich. „Die herrlichen Anlagen waren eigentlich das „Dornröschen“ im Prater; außer dem Gartenpersonal, das den Park mit seinen alten Bäumen und prächtigen Blumenbeeten betreute, fand sich niemand dort zum Besuche ein, und nur solange Erzherzog Franz Karl und Erzherzogin Sophie, die Eltern des Kaisers Franz Josef lebten, kamen sie alljährlich am 1. Mai nach der Praterfahrt, an der Erzherzog Franz Karl stets mit vier- oder sechsspännigen Galawagen teilnahm, in den Kaisergarten, um im Pavillon, dessen Erbauung Fischer von Erlach zugeschrieben wird, die Jause einzunehmen.“⁵³⁷ Im Jahre 1890 verkaufte der Hof auf Anraten eines Wiener Bankiers das 50.000 m² große Grundstück am Praterstern für 500.000 Gulden an die neu gegründete englische Gesellschaft „The Vienna Kaisergarten Syndicate Limited“ in London. Der Verkauf war an die Auflage geknüpft, „auf der gekauften Realität unter Wahrung ihres Charakters als Garten der öffentlichen Benutzung und dem Vergnügen gewidmete

⁵³³ Ibid., S. 181.

⁵³⁴ Karlheinz Roschitz, *Wiener Weltausstellung 1873*, Wien, München 1989, S. 60.

⁵³⁵ „Kaiserliches Obersthofmeisteramt und Gemeinde Wien forderten, dass schäbige alte Buden, die fallweise Unterstandslosen und Armen als Obdach dienten, abgebrochen und durch neue ersetzt, und die zweifelhaften Subjekte unter den Schaustellern entfernt wurden. Nicht einmal den Begriff Wurstelprater wollten man mehr dulden. Volksprater lautete der Name, der neue Fröhlichkeit und neue Lustbarkeiten versprach.“ Roschitz 1989, S. 61.

⁵³⁶ „Wir kamen täglich zusammen, aber wir machten eigentlich nur Luftschlösser, die wichtigste Frage, die Auswahl des Platzes, war nicht zu lösen. Wir suchten ganz Wien ab. Da fiel meine Wahl auf den Kaisergarten, schon durch seine Lage am Praterstern für ein Sommeretablissement wie geschaffen.“ Gabor Steiner, „Als Wien frohe Feste feierte. Gründung und Glanzzeit der Vergnügungsstadt „Venedig in Wien“ Lebenserinnerungen von Gabor Steiner“, Illustrierte Wochenpost Wien, 14.11.1930, S. 3.

⁵³⁷ Ibid., S. 3.

Etablissements verschiedener Gattung, insbesondere auch ein den Bedürfnissen Wiens entsprechendes Sommertheater zu errichten“.⁵³⁸ Die Engländer hofften, das Grundstück gewinnbringend weiterverkaufen oder verpachten zu können. Es fanden sich jedoch keine Interessenten.⁵³⁹ Auch der Versuch, das Areal öffentlich zugänglich zu machen und mit Aufführungen zu beleben, scheiterte.⁵⁴⁰ Das Unterhaltungsprogramm mit dressierten Wölfen, Seiltanzakrobaten und Steptanzvorführungen konnte mit dem Angebot im Wurstelprater nicht mithalten, die Gesellschaft musste Konkurs anmelden und war gezwungen, den „englischen Garten“ 1893 an ihren Hauptgläubiger, „The Asset Realisation Company“ in London, abzutreten.⁵⁴¹ Der neue Besitzer verpachtete das Land schließlich im November 1894 für zehn Jahre zu 26.000 Gulden jährlich und mit der Option auf Kauf an Gabor Steiner.⁵⁴²

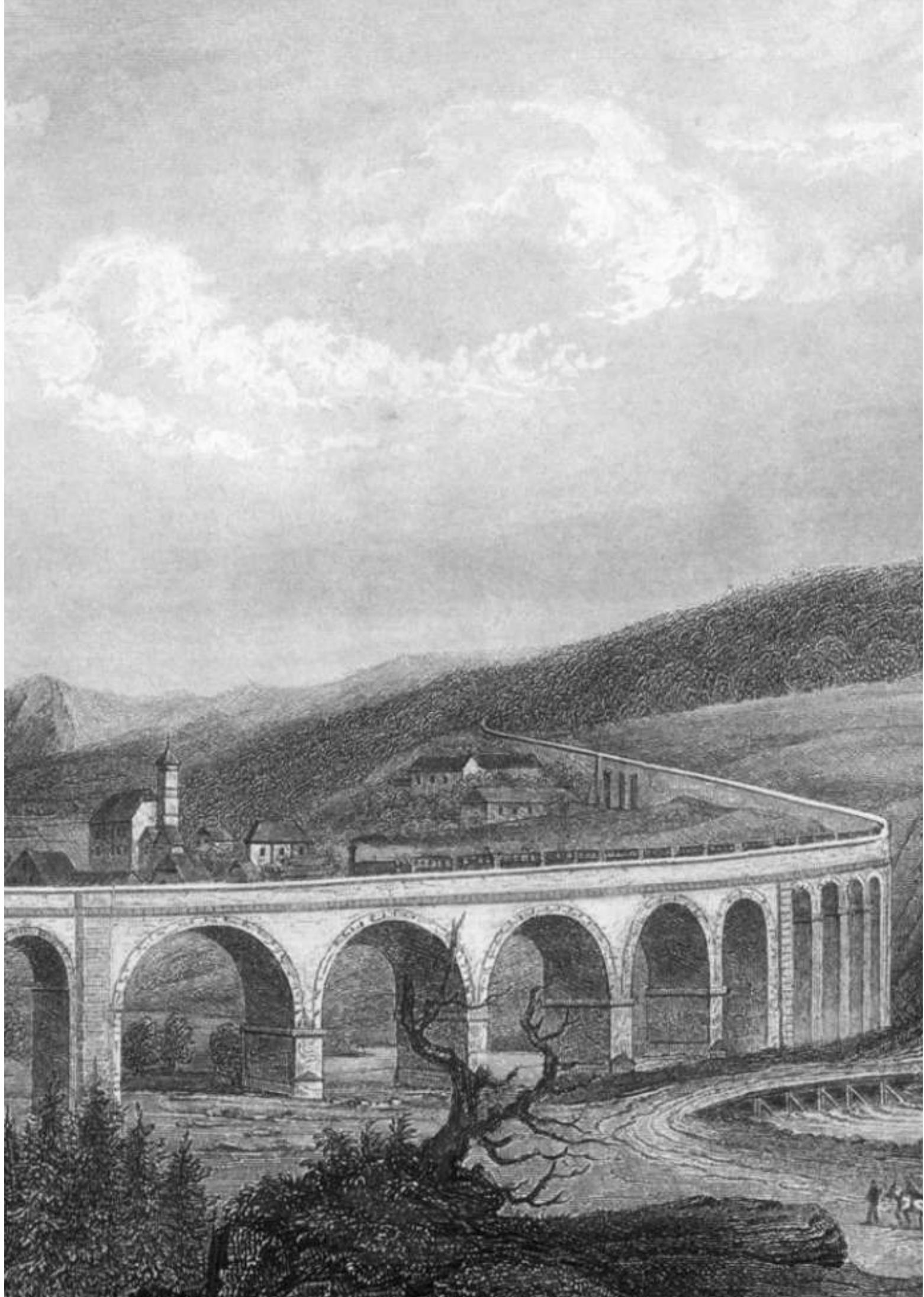
⁵³⁸ Rubey, Schönwald 1996, S. 42.

⁵³⁹ „Der Präsident besichtigte in Begleitung einer jungen Engländerin den Kaisergarten, den er bis dahin noch nie gesehen hatte! Bei einer Gruppe herrlicher Rosen macht er halt, pflückte eine Rose und überreichte sie seiner Begleiterin mit den Worten: Das ist wohl die teuerste Rose, die jemals eine Dame bekommen hat!“ Steiner, Lebenserinnerungen 1930, S. 3.

⁵⁴⁰ „Nun schlug der Schriftsteller F. Zell dem Präsidenten vor, auf alle Fälle den Kaisergarten zu eröffnen und den Wienern zu zeigen, die sicher aus Neugierde massenhaft kommen werden. Der Plan wurde genehmigt, der Kaisergarten in „Englischer Garten“ umgetauft und eröffnet. Es war jämmerlich! Einige Volksbelustigungen als Hauptattraktion, ein aus Brettern zusammengezimmelter Irrgarten, eine Meierei, einige Standl usw. Das Fiasko verschlang viel Geld. Die Engländer verloren die Geduld, und da sie den Garten mit Hilfe eines Hypothekendarlehens einer andern englischen Gesellschaft gekauft hatten und die gesamten Zinsen schuldeten, ließen sie es zur Feilbietung kommen, bei der „The Assets Realisation Co. In London“ als Hauptgläubigerin den Garten erstehen musste.“ Steiner Lebenserinnerungen 1930, 14.11.1930, S.3.

⁵⁴¹ Sinhuber 1993, S. 139.

⁵⁴² „Vertreter dieser Gesellschaft war der seither verstorbene Rechtsanwalt Dr. Max Diamant, an den ich mich nun wegen Pachtung des Englischen Gartens wenden musste. Er lehnte ab, da nur ein Verkauf, aber keinerlei Pachtung in Betracht käme. Ich ließ nicht locker, erschien täglich bei Dr. Diamant, bis ich ihn so weit hatte, dass er bereit war, nach London zu reisen und für mein Projekt einzutreten. Nach langem Feilschen und Paktieren bekam ich endlich im November 1894 den Englischen Garten auf zehn Jahre gegen 26'000 Gulden jährlicher Miete in Pacht und erhielt außerdem eine Option auf den Kauf.“ Steiner Lebenserinnerungen 1930, 14.11.1930, S. 3.



4.2. Venedig und Wien

Thema und Variationen

Metapher

„Wer in Opern und Singspielen, Operetten und Balletten, Schauspielen und Festen, aber auch im Praterbudenzauber die Wiener Träume und Sehnsüchte seit der Metternich-Ära, vor allem der Gründerzeit, Ringstraßen- und Luegerzeit, aufzuspüren versucht, stößt merkwürdigerweise immer wieder auf - Venedig. Auf ein Venedig für alle Gesellschaftsschichten, Bewusstseinslagen und geistig-seelischen Ansprüche,“⁵⁴³ stellte Karlheinz Roschitz in seiner Beschreibung der Weltausstellung von 1873 fest. Kaum eine Stadt hat so viele Bilder und Geschichten hervorgebracht, wird so oft zitiert oder kopiert. „Von Venedig ist schon viel erzählt und gedruckt, dass ich mit Beschreibung nicht umständlich sein will“ schickte Goethe am 29. September 1786 dem Bericht von seiner Italienreise aus Venedig voraus.⁵⁴⁴ Venedig repräsentiert das Orientalische, das Exotische, den herben Duft verborgener Gärten, den fernen Nachklang von Byzanz. Das genussfreudige Wien der Jahrhundertwende fand in Venedig die allegorische Entsprechung. „Eine unbändige Sehnsucht nach Schönheit und Freude, nach Harmonie und Fröhlichkeit, hinter der die verzehrende Wehmut des zu Ende gehenden Zeitalters spürbar wird.“⁵⁴⁵ Die reizvolle Verknüpfung von geheimnisvoller Anmut und Vergänglichkeit, die Sehnsucht nach Schönheit verbunden mit der Lust am Untergang, die Vorliebe für Opulenz gepaart mit dem Hang zum Duster-melancholischen machten Venedig zu einer Metapher des Wiener Lebensgefühls. Venedig war das Thema vieler Feste, Feiern und Maskenbälle. Venedig kommt in Opern, Operetten, auf Jahrmärkten und in den zwielichtigen Etablissements der Halbwelt vor. Johann Strauß Vater komponierte 1840 die Fantasie „Carneval in Venedig“ und sein Sohn Johann Strauß, der Walzerkönig, folgte 1883 mit der Operette „Eine Nacht in Venedig“.⁵⁴⁶ Venedig findet sich in Wien in der Malerei, in der Literatur und in der Musik dieser Zeit wieder. Das Venezianische leuchtet in den üppig-sinnlichen Monumentalgemälden des Wiener Malers Hans Makart. „Makart erliegt – für die Welt von „Blaublut und Goldblut“ – in seinem Monumentalbild „Caterina Cornaro“ dem Zauber

⁵⁴³ Roschitz 1989, S. 146.

⁵⁴⁴ Johann Wolfgang von Goethe „Italiänische Reise“ aus *Goethe's sämtliche Werke in vierzig Bänden*, Dreiundzwanzigster Band, Stuttgart und Tübingen 1856, S. 73.

⁵⁴⁵ Roschitz 1989, S. 146.

⁵⁴⁶ „Eine Nacht in Venedig“ wurde 1883 im Friedrich Wilhelmstädtischen Theater in Berlin uraufgeführt. Mit wenigen Ausnahmen waren alle seine Werke bisher am Theater an der Wien uraufgeführt worden. Was war der Grund für das Gastspiel der „Nacht in Venedig“ in Deutschland? Johann Strauß' zweite Frau, die Schauspielerin Angelika Dittrich, hatte den Meister im Jahr zuvor wegen des Intendanten des Theaters an der Wien, Franz Steiner, verlassen. Die Geschichte hatte Folgen: Nachdem Strauß vergeblich um die Treulose gekämpft hatte, verzichtete er, um sich gerichtlich scheiden lassen zu können, auf die österreichische Staatsbürgerschaft und den Titel des Ehrenbürgers von Wien und wurde Deutscher. Trotz allem fand die Venezianische Nacht zurück nach Wien. Wenn den Wienern schon das Ereignis der Uraufführung vorenthalten worden war, so sollten sie das Venezianische in gigantischem Maßstab als ganzen Stadtteil zum selber Erleben bekommen. Auch bei der symbolischen Rückeroberung Venedigs spielte Franz Steiner eine Rolle. Sein Bruder Gabor ließ auf dem Gelände des Wiener Praters die Vergnügungsstadt Venedig in Wien errichten. Rubey, Schönwald 1996, S. 22.

venezianischen Prunks und venezianischer Farben und huldigt Tizian und Veronese, an deren gebrochenen Brokatfarben sich die Wiener Ringstraßenwelt wärmt.“⁵⁴⁷ So wie auf Makarts Bild Venedig Caterina Cornaro huldigt, so bewunderte die Wiener Ringstraßengesellschaft alles Venezianische.⁵⁴⁸ Mit der Sehnsucht nach Venedig als Leitmotiv zeichnete Arthur Schnitzler seine Hauptfigur in *Casanovas Heimfahrt*.⁵⁴⁹ In einem sinnlich-schwülen Venedig zwischen Liebe und Tod spielt Hugo von Hofmannsthals Fragment eines lyrischen Dramas *Der Tod des Tizian*.⁵⁵⁰

Beziehung

Als Wien im 12. Jahrhundert Sitz des Herzogtums Österreich wurde, war Venedig bereits eine bedeutende Seemacht, die nahezu die gesamte Adria beherrschte.⁵⁵¹ Beide Städte waren Handelszentren, Knotenpunkte und Schmelztiegel der Völker, belebt von der Vielfalt der Sprachen und Kulturen, Orte der Sehnsucht, geprägt von der Unruhe des Ankommens und Abreisens, von Fernweh und Heimweh. Die Beziehungen zwischen den beiden Städten waren in erster Linie Handelsbeziehungen. Um 1220 verfügten deutschsprachige Kaufleute mit dem „Fondaco dei Tedeschi“, dem Kaufhaus der Deutschen, über eine eigene Niederlassung und ab 1311 gab es nachweislich eine „Gesellschaft von Kaufleuten der Stadt Wien“ in Venedig.⁵⁵² Die Wegstrecke zwischen Wien und Venedig durch Österreich, über die Steiermark und Kärnten und durch das Patriarchat von Aquileia wurde gesichert, um den Kaufleuten die Reise zu erleichtern.⁵⁵³ Sowohl Wien als auch Venedig betrieben eine gezielte Expansionspolitik. Während es Habsburg gelang, durch Verträge und geschickte Erbschaftspolitik das Reich zu vervielfachen, vermehrte Venedig den Besitz hauptsächlich durch Eroberungen zur See. Für die wachsende Seemacht Venedig war die Flotte das wichtigste Instrument zur Machtentfaltung. Für den Schiffsbau und für den Bau des auf Holzpfehlern errichteten Inselreichs der Stadt waren riesige Mengen an Holz nötig.⁵⁵⁴ Vorerst konnte der überlebenswichtige Rohstoff durch Handel beschafft werden. Nach und nach wurden aber die Ressourcen knapp, und Venedig strebte nach Besitz von Ländereien, insbesondere nach Wäldern. Nachdem Venedig begonnen hatte, auf dem Festland Fuß zu fassen, kamen sich die

⁵⁴⁷ Roschitz 1989, S. 147.

⁵⁴⁸ „Venedig huldigt Caterina Cornaro, Königin von Cypern“, 1872/1873, Öl auf Leinwand, (österreichische Galerie, Belvedere). „Eine auf einer Breitleinwand erstarrte Thronszene, vier Meter hoch und fast elf Meter lang. Rechtzeitig hatte Makart noch einen neuen Ateliertrakt errichtet, um das Werk dort zu vollenden zu können. Am 31. März 1873 zelebrierte er anlässlich der Fertigstellung seines Ateliers, seines „Palais des Illusions“, und der „Caterina Cornaro“ zu Ehren eines seiner glanzvollsten Feste.“ Ibid., S. 154. Und S. 162.

⁵⁴⁹ Artur Schnitzler, *Casanovas Heimfahrt*, Stuttgart 2003.

⁵⁵⁰ Hugo von Hofmannsthal, *Der Tod des Tizian*, (1892), Berlin 2013.

⁵⁵¹ Sachslehner 1998, S. 44.

⁵⁵² Wiener Stadt- und Landesarchiv, (Stadtgeschichte, Zeitzeugnisse), „Streitbeilegung im Handel mit Venedig (1343)“ <https://www.wien.gv.at/kultur/archiv/geschichte/zeugnisse/venzone.html> (01.06.2016).

⁵⁵³ Ibid., S. 2.

⁵⁵⁴ „Der Bedarf war enorm: hochwertige Eiche für die Schiffshüllen, kerzengerade gewachsene Eichen und Tannen für die Masten, Buche für die Ruder der Galeeren, Nadelholz zum Pechsieden – das waren die Prioritäten des Arsenal. Dann kamen erst die Bedürfnisse der städtischen Bevölkerung: Eichen- und Lärchenstämmen für die Pfehle und Wellenbrecher, Holzkohle für die Öfen der Glasmanufakturen von Murano, Brennholz für die Wohnungen, zum Kochen und zum Heizen in den eisigen venezianischen Wintern. Ulrich Grober, *Die Entdeckung der Nachhaltigkeit, Kulturgeschichte eines Begriffs*, München 2013, S. 81.

beiden Städte auch geografisch näher.⁵⁵⁵ Seit Beginn der Türkenkriege um 1423 führte Venedig einen langdauernden Seekrieg im Mittelmeer, musste aber zugleich die eroberten Gebiete im Hinterland gegen unterschiedliche Gegner verteidigen.⁵⁵⁶ Im Jahre 1453 eroberten die Türken Konstantinopel und rückten nun über Griechenland gegen Norden und Westen vor.⁵⁵⁷ Mit der Bedrohung durch das osmanische Reich hatten Venedig und Wien zwar einen gemeinsamen Gegner, gerieten aber in unterschiedlichen Allianzen immer wieder aneinander. Durch einen Erbschaftsvertrag gelang es Habsburg im Jahre 1500 die Grafschaft Görz an sich zu bringen und somit den Mittelmeerhafen Triest dem venezianischen Einflussbereich zu entziehen.⁵⁵⁸ Nach und nach verlor Venedig gegenüber den aufstrebenden Kolonialmächten als Handelsmacht an Bedeutung. Die Besetzung durch Napoleon im Jahr 1797 beendete schließlich die mehr als tausendjährige Unabhängigkeit der Serenissima.⁵⁵⁹ Die Napoleonische Herrschaft dauerte nur kurz, Venedig kam nach dem französisch-österreichischen Vertrag von Campo Formio vom 17. Oktober 1797 zum Habsburgerreich.⁵⁶⁰ Vor dem Anmarsch der österreichischen Truppen ließ Napoleon die Stadt plündern und die vier vergoldeten Bronzepferde San Marcos nach Paris bringen. Nach dem ersten „österreichischen Intermezzo“ gehörte Venedig mit dem Friedensvertrag von Preßburg im Jahr 1806 wieder einige Jahre zum napoleonischen Königreich Italien, um schließlich nach der Niederlage Napoleons 1815 gemeinsam mit der Lombardei als lombardo-venezianisches Königreich erneut an Habsburg zu gehen.⁵⁶¹ Mit dem im Kronland „Litorale“ zusammengefassten Gebieten Triest, Istrien und Görz befand sich nun die gesamte Adriabucht im Besitze Habsburgs. Durch den Bau der Südbahn wurde Wien direkt mit dem Küstenland verbunden.⁵⁶² Im Jahr 1846 ließen die Österreicher eine Eisenbahnbrücke von Venedig zum Festland bauen und machten die Lagunenstadt auf dem Landweg zugänglich.⁵⁶³ Im Revolutionsjahr 1848 erhob sich Venedig gegen Habsburg und rief die Republik San Marco aus. Die Revolution wurde jedoch nach einem Jahr zerschlagen, und Venedig gehörte wieder zu Österreich.⁵⁶⁴ Nach der Schlacht von Königgrätz, in der Habsburg eine schwere Niederlage erlitt, musste die Provinz Venetien an Frankreich abgetreten

⁵⁵⁵ „Der „stato de mar“, der Seestaar, reichte bis zu den östlichen Rändern der Ägäis. Die „terra ferma“, der Festlandbesitz, umfasste das Gebiet von Ravenna bis zu den Dolomiten, von der istrischen Halbinsel bis an die oberitalienischen Seen.“ Ibid., S. 81 und 82.

⁵⁵⁶ Ibid., S. 82.

⁵⁵⁷ Ibid., S. 82.

⁵⁵⁸ „Leonhard, der letzte Graf von Görz, suchte zeitlebens vergeblich durch verschiedenste Bündnisse den verlorenen Kärntner Besitz zurückzugewinnen und schloss erst kurz vor seinem Tod (1500) einen Erbvertrag mit Maximilian I. Dieser trennte die „vordere“ Grafschaft Görz endgültig von Kärnten und schlug sie zu Tirol (heute Ost-Tirol)“. Manfred Hiebl, Lexikon des Mittelalters, Görz, Grafschaft, Grafen von Görz und Tirol, Herzöge von Kärnten, Band IV S. 1564. http://www.manfred-hiebl.de/genealogie-mittelalter/meinhardiner/goerz_grafschaft.html, (01.06.2016).

⁵⁵⁹ Eugen Semrau, „Österreichische Spuren in Venedig, Sechzig rot-weiss-rote Jahre“, Austria Forum, Graz 2010, http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Geschichte/Venedig_bei_Österreich (01.06.2016), S. 1.

⁵⁶⁰ Ibid., S. 1.

⁵⁶¹ Ibid., S. 2.

⁵⁶² „1844 existierten die Bahnlinien von Wien nach Gloggnitz sowie von Mürzzuschlag nach Graz und nun galt es, eine Verbindung zwischen diesen beiden Strecken herzustellen.“ Semmeringbahn, Geschichte, „Die erste Bahn über den Semmering“, <http://www.semmeringbahn.at/geschichte.php> (01.06.2016)

⁵⁶³ „Diese große Eisenbahnbrücke verband zum ersten Mal in seiner Geschichte Venedig auf dem Landweg mit dem Festland. Die Brücke hat 210 Bögen und ist etwa 3,6 Kilometer lang.“ Semrau 2010, S. 5.

⁵⁶⁴ Ibid., S. 8 und 9.

werden und wurde schließlich 1866 mit dem Frieden von Wien dem Königreich Italien zugesprochen.⁵⁶⁵

Venezianische Träume

Tatsächlich dürfte die Entscheidung Gabor Steiners, im Englischen Garten ein Venedig zu errichten, noch andere Gründe gehabt haben als die inneren und äußeren Bezüge der beiden Städte. „Ein großzügiger Manager, Imre Kiralfy, veranstaltete in London in der Olympia, einer Riesenhalle, ein großes Schaustück „Venice in London“, verbunden mit einer venezianischen Ausstellung. Der Erfolg war grandios. Ich sagte mir, wenn dieses „Venedig“ als Spektakelstück im geschlossenen Raume einen derartigen Eindruck ausübt, wie herrlich müsste eine Nachbildung von „Venedig“ mit seinen Palästen und Kanälen im Freien auf den Besucher wirken. Von dieser Minute an gab es für mich nur ein Losungswort „Venedig in Wien“.“⁵⁶⁶ erinnerte sich Gabor Steiner. Venezianische Träume waren en vogue. Nachbauten der Serenissima entstanden in London, in Berlin, in Brüssel und in Hamburg.⁵⁶⁷ „Es hat nicht an Vorbildern gefehlt, welche auf den Grundgedanken einigermaßen bestimmenden Einfluss nahmen, aber ohne Ruhmredigkeit darf behauptet werden, dass keines der früheren Muster auch nur annähernd den Vergleich mit dem aushält, was heute auf dem Raume des „Englischen Gartens“ in Wien die Reize der Lagunenstadt dem Besucher vergegenwärtigt.“⁵⁶⁸ schrieb Gabor Steiner im Führer zur Ausstellung *Venedig in Wien*. „Das erste Unternehmen dieser Art entstand im Jahre 1890 in den Hallen der Olympia zu London. Schon die Worte „in den Hallen“ kennzeichnen den begrenzten Umfang dieser Veranstaltung. Thatsächlich bestand dieses „Venedig in London“ lediglich aus einer Wasserbühne. Der Prospect stellte den Marcusplatz vor, die gemalten Coulissen zu beiden Seiten vertraten die Stelle der berühmten Palastbauten. Bilder und Aufzüge aus dem altvenezianischen Leben entrollten sich hier. Auf der Wasserstrasse der Bühne kamen die weltlichen Processionen angefahren, landeten auf dem Marcusplatze und entfalteten hier im Style eines Ausstattungsstückes den Pomp der alten Kaufherren-Republic mit Dogen als Mittelpunkt. Die Zuschauer sahen über das Proscenium nach Venedig hinüber, sie genossen ein schön gestelltes lebendiges Bild – das war in seiner Art nicht wenig, es war aber auch Alles.“⁵⁶⁹ Das Venedig-Spektakel in der Olympia Halle an der Addison Road in Kensington in London hatte der österreichisch-ungarische Unternehmer Imre

⁵⁶⁵ „Der Friede ist in Wien unterzeichnet worden. Die Regierung des Königs grüßt das Italien wiedergegebene, in seinen langjährigen Hoffnungen erhörte Venedig, Machtzuwachs und Zierde der Nation.“ Ibid., S. 4.

⁵⁶⁶ Gabor Steiner, „Als Wien frohe Feste feierte. Gründung und Glanzzeit der Vergnügungsstadt „Venedig in Wien“, Lebenserinnerungen von Gabor Steiner“ in *Illustrierte Wochenpost* Wien, 14.11.1930, S. 3.

⁵⁶⁷ „Es entstanden Nachbildungen Venedigs, dieser unvergleichlichen, gleichsam alle theatralischen Effecte überbietenden Stadt, in Berlin im Jahre 1894, und im heurigen Jahre in Brüssel und in Hamburg.“ Marmorek, *Neubauten und Concurrenzen in Österreich und Ungarn*, Nr. 8., Wien 1895, S. 84.

⁵⁶⁸ Steiner 1895, S. 3 und 4.

⁵⁶⁹ Ibid., S. 4.

Königsbaum, genannt Kiralfy, organisiert.⁵⁷⁰ Kiralfy ging es mit der Installation aber nicht in erster Linie um eine Nachbildung Venedigs, sondern darum, den Engländern zu zeigen, was mit Maschinenkraft, Wasser und Elektrizität alles erreicht werden kann.⁵⁷¹ Ein weiteres Venedig entstand in Berlin. „Im Jahre 1894 entstand ein zweites Lagunenbild in der Fremde – Venedig in Berlin, beziehungsweise in Charlottenburg. Hier war dem Besucher schon mehr gegönnt. Er konnte eintreten in die „Stadt“, die Spree erleichterte die Anlage einer Wasserstrasse, auf welcher man in Gondeln fahren konnte, es war keine Bühne mehr, sondern ein Schauplatz, auf dem der Besucher selbst an der Belebung theilnahm. Aber alles dies war noch weit entfernt von unserem „Venedig“. In Berlin fehlte vor Allem die Einheitlichkeit des Bildes. Schon der Eingang stellte den *römischen* Triumphbogen Constantins vor, man begegnete einem gemalten „Colosseum“, einem „Concordia-Tempel“ und auch sonst spielten nur allzu häufig Elemente aus anderen italienischen Städten mit herein, so dass man weniger von einem „Venedig“ als von einem „Italien in Berlin“ sprechen konnte. Die Gebäude aber, welche den Canal umsäumten, bestanden lediglich aus Bretterblenden mit Leinwand bekleidet und bemalt.“⁵⁷² „Venedig in Berlin“ war laut Gabor Steiner also offenbar begehbar, fand unter freiem Himmel im Außenbereich des Schlosses Charlottenburg statt, und das Wasser der Spree war mit echten Gondeln frei befahrbar. Das deutsche Venedig war aber eher eine Ansammlung italienischer Sehenswürdigkeiten oder eine dreidimensionale Bildgeschichte der ruhmreichen Vergangenheit Italiens. „Ganz anders in Wien,“⁵⁷³ versprach Gabor Steiner. „Selbstverständlich war es auch hier nicht möglich, ein topographisch genaues Abbild von Venedig zu schaffen. Trotz der Riesenfläche von 50.000 Quadratmetern, die der „Englische Garten“ bedeckt, konnte Niemand daran denken, eine ganze grosse Stadt wie Venedig auf diesen Theil des Praters zu übertragen. Wir standen also vor dem Problem, auf einem zwar gegen die vorgedachten Ausstellungen sehr grossen, aber der Wirklichkeit gegenüber doch immer beschränkten Raume ein verjüngtes Ebenbild von Venedig zu schaffen, das gleichwohl in möglichster Reichhaltigkeit die Reize der Lagunenstadt wiedergibt, mit feinsten künstlerischer und Naturtreue gestaltet ist, und vor Allem den eigenartig intimen, vor allen anderen Städten verschiedenen Charakter Venedigs trägt.“⁵⁷⁴ *Venedig in Wien* war sowohl die Nachahmung eines Gesamteindrucks als auch die Anhäufung einzelner nachgeahmter Elemente. Während die Paläste in der Ausgestaltung der Details originalgetreu nachgebaut wurden, waren sie in Dimension und Proportion der Wirkung

⁵⁷⁰ It was while I was staying at Barnum's place at Bridgeport, Connecticut, that the idea of "Venice" flashed across my mind, not a "Venice in Italy" but a Venice transported to London. I took out a scrap of paper, an envelope, from my pocket, and then and there schemed out my idea. My mind went back to my studies of Venice thirty years before, the whole thing as it should be rose up before me, and down it went, even the details, on the back of that envelope. When "Venice" attracted its thousands and hundreds of thousands to Olympia in 1892, it had all arisen naturally from my plans on the back of that envelope.“ Imre Kiralfy, *My reminiscences*, Extract from *The Times* 24.6.1919.

⁵⁷¹ „Returning to England, Kiralfy managed many notable entertainments, including a permanent exhibition at Shepherd's Bush, London, and proceeded to show the British, what could be done with machinery, water, and electricity. The huge building was turned into a miniature Venice.“ „Imre Kiralfy. Dead in England.“ *New York Times*, 29.4.1919.

⁵⁷² Steiner 1895, S. 4 und 5.

⁵⁷³ Ibid., S. 5.

⁵⁷⁴ Ibid., S. 5.

eines Gesamtbilds untergeordnet. „Dies wurde dadurch erreicht, dass die ausführenden Künstler zunächst eine ganze Reihe von berühmten Bauten und Palästen Venedigs mit geradezu absoluter Treue copirten und die dazwischen stehenden, zum Theile frei erfundenen Gebäude, mit engster Anlehnung an den venetianischen Charakter und mit einer Fülle von echt venetianischem Detail ausgestattet, componirten. Die auf einen engeren Raum zusammengeführten Original-Paläste – wir nennen hier vorläufig nur flüchtig als Beispiele die Ca d'oro, Cavallo, Desdemona, die Abbazia San Gregorio – stehen wohl nicht durchwegs auf demselben Fleck und in derselben Anordnung wie in Venedig, aber immer ist die Umgebung in einer Weise angelegt, dass sowohl der Eindruck des Bauwerkes, wie der Charakter des Canal- oder Strassenbildes ganz und gar mit der Erinnerung an das berühmte Original übereinstimmt.“⁵⁷⁵ *Venedig in Wien* war eine Huldigung an Venedig. „Bringt schon die Gesamtanlage bei aller künstlerischen Freiheit durchaus den Eindruck des echt Venetianischen hervor, so ist dies vielleicht in noch höherem Masse bei der Ausgestaltung des Details der Fall.“⁵⁷⁶ Die Mischung aus originalgetreu nachgebauten und frei erfundenen Gebäuden im venezianischen Stil machte einerseits das altbekannte Bild Venedigs im Abbild erkennbar und ließ andererseits ein neues eigenständiges Bild entstehen. Viele Besucher der Vergnügungsstadt waren noch nie in Venedig gewesen, und die Vorstellung der fernen Lagunenstadt verblasste vor der lebendigen Wirklichkeit der tatsächlich vorhandenen Häuser, Gassen und Kanäle. Die Wahrheit des Bildes ersetzte das Bild der Wahrheit. Die Schatten spendenden Bäumen und die frische Kühle des Wassers trugen zu einem angenehmen Klima bei. Um das promenierende, möglicherweise angeheiterte Publikum vor dem Sturz in die Kanäle zu bewahren, waren die Ufer der Kanäle mit robusten Geländern versehen. Sowohl der Baumbestand als auch die gesicherten Ufer der Kanäle verfälschten zwar das authentische Bild Venedigs, waren der Anlage aber letztlich in ihrem Zweck als Unterhaltungsetablisement dienlich. „Was zunächst wohlthuend berührt, ist der Contrast zwischen dem anscheinend angeschwärzten Gemäuer der Bauten und dem frischen Grün der Praterbäume. Die Versuchung liegt nahe, die alten Baumriesen dem Effect der Natürlichkeit zu opfern. Aber das fertige Werk lehrt, dass dieses ländliche Element in dem Stadtbild keineswegs stört, ja dass das frische Laub einen eigentümlich poetischen Schimmer heiterer Verklärung auf die mit dem ehrwürdigen Duster der Verwitterung überzogenen Häuser wirft.“⁵⁷⁷ Nach dem Verlust des echten Venedigs hatten die Wiener um die Jahrhundertwende nun ihr eigenes wienerisches Venedig. *Venedig in Wien*. Oskar Marmorek sah den Grund für den Erfolg der plastischen Illustrationen vor allem in der Tatsache, dass die Nachbauten, sei es nun historischer oder fremdländischer Vorlagen, dem seiner Meinung nach durch die zeitgenössische Architektur oft nicht befriedigten Bedürfnis nach Stimmung entgegenkämen. Sein Anliegen bestand denn auch in erster Linie darin, die besondere Stimmung Venedigs wiederzugeben:

⁵⁷⁵ Ibid., S. 6.

⁵⁷⁶ Ibid., S. 7.

⁵⁷⁷ Steiner 1895, S. 13.

„In der Ausstellung zu Edinburgh in Schottland im Jahre 1886 war eine Gruppe von Pavillons ganz eigenthümlich ausgeführt worden: Im Charakter der alten Bauweise dieser Stadt. Dieser erste Versuch einer plastischen Illustration einer entschwundenen Zeit fand derartigen Anklang und Beifall, dass in der Londoner Ausstellung von 1887 nach Art des „Old Edinburgh“ ein „Old England“ zu sehen war, und dass seit dieser Zeit fast keine Ausstellung mehr einer solchen historischen Reconstruction enträth. Im Jahre 1888 entstand in Paris eine Reconstruction der Bastille, in welcher gleichsam zur Feier des Centenariums ihrer Zerstörung dieser Vorgang dramatisch vorgeführt wurde, was einen enormen Erfolg erzielte, so dass während der Pariser Weltausstellung von 1889 bereits eine ganze Reihe solcher Darstellungen alter Pariser Bauwerke zu sehen war. In der Theater- und Musikausstellung in Wien im Jahre 1892 stellte der Schreiber dieser Zeilen für die dem Zwecke der Ausstellung entsprechende Vorführung des „Hans Wurst“ einen Platz, den „Hohen Markt“, von Alt-Wien wieder her, bei welchem auch in constructiver und bautechnischer Hinsicht verschiedene Neuerungen in Anwendung kamen. Dieser Versuch einer Wiederbelebung Alt-Wiens ward vom Publikum derart günstig aufgenommen, dass man sich bewogen fand, in der im folgenden Jahre stattgehabten columbischen Weltausstellung in Chicago ebenfalls ein „Alt-Wien“ zu erbauen. Die Antwerpener Weltausstellung im Jahre 1894 hatte ihr „Alt-Antwerpen“, die Ausstellung in Amsterdam im laufenden Jahre erhielt ihr „Alt-Amsterdam“. Diese Reconstructions sind nicht bloss charakteristisch für das Interesse, das die Gegenwart an allem nimmt, was die eigene Geschichte betrifft, vielleicht ist nicht mit Unrecht darin ein Zeichen zu erblicken, dass die intime, insbesondere malerische Bauweise der Vergangenheit dem durch die modernen Bauschöpfungen oft nicht befriedigten Stimmungsbedürfnisse der Gegenwart entgegenkommt. Daraus ist vielleicht auch zu erklären, dass neben den Reconstructions aus eigener Vergangenheit, noch eine Art dieser „plastischen Illustrationen“ Anklang und Erfolg hatte: die Vorführungen malerischer Architektur fremder Länder – in der Pariser Weltausstellung von 1889 erfreute sich eine „Strasse von Cairo“ mit allem seinem exotischen Reize riesigen Beifalles. Dies brachte den Director eines Vergnügungs-Etablissements in London, in dem ein Ballet „Venezia“ vorgeführt wurde, auf die Idee, die Zugänge zum Zuschauerraume derart auszustatten, dass man sich in die Strassen Venedigs versetzt glaubte. Wir halten es nicht für uninteressant, unseren geehrten Lesern in nebenstehendem Plane ein Bild dieser Anordnung zu bieten. Die Lagunen, welche die Besucher mittelst Gondeln passirten, waren von Bretterhäusern eingesäumt, die durch Verkleidung mit bemalter Leinwand den Charakter von venetianischen Palazzi erhielten. Der ausserordentliche Erfolg des Londoner „Venedig“ reizte natürlich zu Nachahmungen. Es entstanden Nachbildungen Venedigs, dieser unvergleichlichen, gleichsam alle theatralischen Effecte überbietenden Stadt, in Berlin im Jahre 1894, und im heurigen Jahre in Brüssel und in Hamburg. – In Wien fassten noch im Jahre 1892 der Theaterdirector Herr *Gabor Steiner* und der feinsinnige Schriftsteller *Ignaz Schnitzer* die Idee der Anlage eines Vergnügungs-Etablissements dieser Art, es bedurfte aber des Zeitraumes von fast drei Jahren, bis dieser Gedanke nach Überwindung unendlicher Schwierigkeiten im sogenannten „Englischen Garten am Praterstern“ zur Ausführung kam. Der Entwurf und die Bauausführung war dem Schreiber dieses übertragen. Der Grundriss und einige Ansichten sollen die Anlage erläutern. Die Häuser sind derart ausgeführt, dass das Holzgerippe mit Holzladen verkleidet ist, welche bohrt und stuccatort [sic!] und darauf bemalt wurden. Es ist keine Copie eines bestimmten Platzes, sondern gleichsam eine Paraphrase von Venedig. Jedes einzelne Haus ist entweder eine direkte Copie oder nach einem bestimmten Venezianer Grundmotiv gezeichnet. Dabei ist aber vermieden worden, Großes im Kleinen wiederzugeben weil dies nur kleinlich wirken würde. Den Markusplatz könnte man beispielsweise nicht copieren, er ist zu groß, die Arcaden der Procuralien würden zu einförmig wirken. Die Markuskirche lässt sich nicht copieren, und wenn dies geschähe, müsste die Copie geradezu abstossend wirken. Aus diesen Gründen wurde von der Nachbildung des Markusplatzes abgesehen; um aber dieses Charakteristikon von

Venedig nicht zu entbehren, wurde es als Diorama vorgeführt. Im Ganzen war eben das Streben darauf gerichtet, auf dem kleinen Raume den Charakter, die Stimmung der „Königin der Meere“ vorzuführen.“⁵⁷⁸

Venedig in Wien war ein Kunstwerk, eine Industriestätte, eine Ausstellung und ein Vergnügungsort. *Venedig in Wien* war aber auch ein groß angelegter Park, ein Vergnügungspark. Anders als andere Vergnügungsparks hatte *Venedig in Wien* nur ein einziges und alles beherrschendes Thema: Venedig. Mit einer Mischung aus Zitat und Improvisation, aus Respekt und spielerischem Übermut vermittelte *Venedig in Wien* das Venezianische. Venedig war das Thema, das in *Venedig in Wien* in allen Variationen durchgespielt wurde. Mehr Interpretation als Imitation, fügte die Kopie dem Original eine neue Manifestation des Seins hinzu. Jan-Erik Steinkrüger definiert Themenwelten als abgegrenzte Räume, in denen ein Thema präsentiert wird.⁵⁷⁹ „Themenwelten sind nicht nur eine Juxtaposition einzelner Gebäude etc., sondern sie werden in Architektur, Begrünung, Dekoration, Licht, Musik, Animationsprogramm und Technik entsprechend des Themas gestaltet.“⁵⁸⁰ Die Thematisierung bietet den Rahmen, innerhalb dessen Symbole als für einen einheitlichen Charakter oder eine Identität passend oder unpassend angesehen werden.⁵⁸¹ Eine Thematisierung ist ein räumliches Gesamtgefüge.⁵⁸² Die antiken Themenwelten Roms und die thematisierten Gärten des Barock waren ausschließlich einer Oberschicht vorbehalten.⁵⁸³ Ein Jahr vor *Venedig in Wien* eröffnete der Abenteurer und Showtaucher Paul Boyton in Chicago mit Paul Boyton’s Chute Park den ersten abgeschlossenen und gegen Eintrittsgeld allgemein zugänglichen Vergnügungspark, und ein Jahr später folgte Paul Boyton’s Sea Lion Park auf Coney Island bei New York.⁵⁸⁴ Zwar verfügten beide Parks über Attraktionen, die auf der Faszination des Wassers beruhten, aber sie waren keinem übergeordneten Thema gewidmet. *Venedig in Wien* kann somit als einer der ersten öffentlichen Themenparks der Welt betrachtet werden.

⁵⁷⁸ Oskar Marmorek 1895: „Venedig in Wien“ in *Neubauten und Concurrenzen in Österreich und Ungarn*, Nr. 8, Wien 1895, S. 84.

⁵⁷⁹ „Etwas allgemeiner formuliert sind Themenwelten abgegrenzte (Real-) Räume, in denen ein Thema präsentiert wird.“ Jan-Erik Steinkrüger, *Thematisierte Welten: Über Darstellungspraxen in Zoologischen Gärten und Vergnügungsparks*, Bielefeld 2014, S. 30.

⁵⁸⁰ Ibid., S. 62.

⁵⁸¹ Ibid., S. 62. Und 63.

⁵⁸² Ibid., S. 63.

⁵⁸³ Ibid., S. 37.

⁵⁸⁴ „Boyton eröffnete kurz nach der Weltausstellung Paul Boyton’s Chute Park (1894 – 1908), den ersten abgeschlossenen Park, der einen Eintrittspreis nahm, und entschied sich durch dessen Erfolg einen weiteren, Sea Lion Park (1895 – 1903), auf Coney Island zu eröffnen.“ Ibid., S. 253.



ENGLISCHER
GARTEN

VENEDIG

CASSA

CASSA

4.3. Venedig in Wien

Zauberstadt und Leistungsschau

Planung

Im Jahr 1894 suchte Gabor Steiner um eine Nutzungsbewilligung zur provisorischen Verbauung des Areals am Praterstern an. Das erste Baugesuch wurde auf Antrag von Dr. Karl Lueger im Stadtrat abgelehnt.⁵⁸⁵ Gabor Steiner berief sich auf die vom Hof mit dem Grundstück verbundene Nutzungsbestimmung: Der Kauf war mit der Auflage verbunden, „auf der gekauften Realität unter Wahrung ihres Charakters als Garten der öffentlichen Benutzung und dem Vergnügen gewidmete Etablissements verschiedener Gattung, insbesondere auch ein den Bedürfnissen Wiens entsprechendes Sommertheater zu errichten.“⁵⁸⁶ Steiner bestand auf der Erfüllung der Auflage. „Nachdem die Eigentümer verhindert werden, die ihnen laut Servitut zustehenden Rechte auszuüben, ist der Kaufvertrag verletzt und der Käufer berechtigt, die Rückgabe der Kaufsumme zu verlangen.“⁵⁸⁷ Nach wiederholter Vorsprache bei Erzherzog Karl Ludwig und Ansuchen beim Bürgermeister von Wien genehmigte der Stadtrat schließlich die Errichtung von *Venedig in Wien*.⁵⁸⁸ Bei der ersten Besichtigung durch die Baukommission wurden die Pläne jedoch auf Einsprache des Vertreters des Hofärars abermals verworfen, weil die Bauabstände zu den hofärarischen Grundstücken nicht eingehalten worden seien. „Auf Grundstücken, die an hofärarische Gründe anstoßen, durften nur Baulichkeiten auf 30 Meter Entfernung vom Anrainer errichtet werden. Ich musste nachgeben, rückte von der Hauptallee auf 30 Meter zurück und dadurch entstand die ursprünglich nicht projektiert gewesene Avenue.“⁵⁸⁹ Das Folgeprojekt, das den geforderten Abstand zur Praterhauptallee durch eine breite, seitlich dem Gelände entlangführende Viale Principale berücksichtigte, wurde schließlich im Februar 1895 bewilligt.⁵⁹⁰ Die neu entstandene, links von Palazzi gesäumte und rechts durch den Zaun zur Praterhauptallee begrenzte breite Hauptavenue wurde kurzerhand zur Absicht erklärt und als einen den

⁵⁸⁵ „Ich überreichte mein Baugesuch und nun geschah das „Unerwartete“! Der Stadtrat, an den das Bauamt das Ansuchen geleitet hatte, lehnte auf Antrag Dr. Karl Luegers die Errichtung von „Venedig in Wien“ ab.“ Steiner Lebenserinnerungen 14.11.1930, S. 3.

⁵⁸⁶ Rubey, Schönwald 1996, S. 42.

⁵⁸⁷ Steiner Lebenserinnerungen 14.11.1930, S. 3.

⁵⁸⁸ Ibid., S. 3.

⁵⁸⁹ Ibid., S. 3.

⁵⁹⁰ Im Februar 1895 wurde Gabor Steiner per Dekret des Wiener Magistrats über den Gemeinderatsbeschluss vom 20. Januar 1895 informiert, „dass gegen die provisorische Verbauung der fraglichen Realität nach dem vorgelegten Situationsplan ohne vorhergegangene Parzellierung von Seite des Stadtrathes keine Einwendung erhoben wird, principiell die Bewilligung zur Errichtung provisorischer Objekte im englischen Garten für die Zwecke der unter dem Namen „Venedig in Wien“ geplanten italienischen Ausstellung nach Maßgabe der mit der Genehmigungsklausel versehenen Situationspläne unter den in dem bezüglichen Augenscheinprotocollen vom 27. Dezember 1894 Z..208930/IX enthaltenen Bedingungen erteilt (wird).“ Rubey, Schönwald 1996, S. 42.

Verhältnissen angepassten Ersatz für den Canale Grande dargestellt.⁵⁹¹ Steiner reiste nach Venedig, um die Spezialgondeln in Auftrag zu geben. Die Gondeln für das wienerische Venedig mussten wegen der engen Kurvenradien der geplanten Kanäle kürzer bemessen sein als die venezianischen Originale. Er engagierte Gondoliere, Sänger, Musikanten und warb Aussteller.⁵⁹² Für den Haupteingang zu *Venedig in Wien* mietete er sechs Bögen des Nordbahnviaduktes und suchte um die Bewilligung des Zugangs über die vorgelagerte Wiese an.⁵⁹³ Anfang März 1895 wurde mit den Bauarbeiten begonnen. In den *Neusten Wiener Nachrichten* stand zu lesen:

„Es wird Ernst mit dem vielbesprochenen Projekte in jenem Theile des Praters, der den Namen englischer Gaten trägt, eine getreue und doch künstlerisch freie Nachahmung eines der herrlichsten Städtebilder, eine Copie von Venedig zu erbauen. Wer von der Hauptallee durch die Bäume und Büsche einen Blick auf die fieberhafte Thätigkeit werfen konnte, die sich gegenwärtig dort entfaltet, wird nun nicht mehr daran zweifeln, daß es möglich sein wird, mit Anfang Mai diesen schönsten aller bisher dagewesenen Belustigungsorte zu eröffnen. Bald wird man prächtige Paläste, künstlich mit der Patina des Altherrwürdigen bekleidet, neben schmucken Häusern und grünumrankten Hütten sehen, bald werden auf den in Venedig bereits in Herstellung begriffenen Gondeln echte Gondolieri, die geschicktesten ihrer Zunft, die Besucher über gewundene Wasserstraßen rudern. Bereits sind zahlreiche Anmeldungen aus den durch ihre Kunstarbeiten hervorragendsten italienischen Städten eingelangt, berühmte Firmen werden ihre spezifischen Erzeugnisse theils im Entstehen - Mosaikarbeiter, Glasspinner, Strohhutflechterinnen werden vor dem Publikum arbeiten - theils in ihrer Vollendung ausstellen. Neben ihnen soll eine Schaustellung der Leistungen des österreichischen Kunstgewerbes Platz finden. Neapolitanische Sänger und Musiker sind angeworben. Für Speise und Trank werden vortreffliche Restaurationen sorgen. – Auf massenhaften Besuch wird das originelle Unternehmen umso mehr zählen können, als die Absicht besteht, durch ungewöhnlich niederen Eintrittspreis auch die breitesten Schichten der Bevölkerung zum Besuche heranzuziehen.“⁵⁹⁴

Auch der Bericht des Polizeikommissariats Prater fiel günstig aus. „

Was das Bedürfnis zur Errichtung der vom Gesuchsteller geplanten Etablissements in der im Concessionsgesuche ausführlich dargelegten Weise betrifft, so erlaubt man sich zu bemerken, dass ein solches zweifellos vorhanden ist, zumal das geplante Unternehmen nur in den Sommermonaten, demnach zu einer Zeit betrieben werden soll, in welcher meistens die Theater und Vergnügungsorte der Reichshaupt- und Residenzstadt Wien geschlossen sind, und dem Publicum im heurigen u. voraussichtlich auch im nächsten Sommer keine anderweitigen Zerstreungen wie die seit einer Reihe von Jahren zu größter Beliebtheit gelangten Ausstellungen etc. zu Gebote stehen werden, so daß es immerhin wahrscheinlich ist, daß die im englischen Garten projectierten Unternehmungen bei der Neuheit und

⁵⁹¹ „Anstatt des Canale Grande, der doch in allen bisherigen Nachahmungen auf beschränkten Plätzen kleinlich erscheinen musste, ist angrenzend an die Hauptallee des Praters eine breite Avenue als Viale Principale, gleichsam ein zugeschütteter Canale Grande, substituiert.“ Steiner 1895, S. 9.

⁵⁹² „Ich eilte nach Venedig die Gondeln zu bestellen, die kürzer sein mussten als die Originalgondeln, engagierte Gondoliere, Sänger, Musikanten und warb Aussteller, kurz, ich tat alles, was zur Belebung „Venedigs“ beitragen sollte.“ Ibid., S. 3.

⁵⁹³ „Nach Wien zurückgekehrt, mietete ich sechs Viadukte am Praterstern – es gab damals noch keine Stadtbahn- um dort den Haupteingang nach „Venedig in Wien“ zu errichten. Die den Viadukten vorgelagerte Wiese war hofärrarisches Eigentum. Ich musste um einen Zugang ansuchen.“ Steiner Lebenserinnerungen 14.11.1930, S. 3.

⁵⁹⁴ *Wiener Neuste Nachrichten*, Nr. 17, 4. März 1895.

Originalität der Vergnügungen, und der unmittelbaren Nähe des Volks- und Nobelpraters einerseits und der günstigen Lage der mit den vorhandenen Verkehrsmitteln leicht erreichbaren Örtlichkeit andererseits größte Anziehungskraft auf das Publicum ausüben werden.“⁵⁹⁵

Allerdings mussten bis zur Eröffnung noch etliche Hindernisse überwunden werden. So wie die Vorbereitungen verliefen auch die Bauarbeiten nicht reibungslos. „Das Bauen hatte längst begonnen, aber Schneestürme von seltener Heftigkeit zwangen uns, tagelang mit den Arbeiten auszusetzen. Ein strömender Regen während vieler Wochen behinderte das Planieren des Gartens und die Fertigstellung der Kanäle. Dazu kamen Streiks, Unfälle aller Art, die Eröffnung musste ich fortwährend hinausschieben. Als sich nun endlich das Wetter ein wenig besserte, arbeiteten wir in zwei Schichten bei Tag und Nacht.“⁵⁹⁶ Auf Grund des schlechten Wetters musste die für Mitte Mai geplante Eröffnung um eine Woche verschoben werden.⁵⁹⁷ „Was seit vielen Monaten der Gegenstand emsigen Schaffens war, was eine Anzahl erfindungsreicher Köpfe, einen Stab von Künstlern und Ingenieuren und einen ganzen Heerbann von Arbeitern beschäftigte, ist nun – das dürfen wir wohl selbst aussprechen – in ungeahnter und für Wien noch kaum dagewesener Schönheit zur vollendeten Thatsache geworden: Venedig in Wien.“⁵⁹⁸ „Am 22. Mai 1895 erfreute mich ein wolkenloser Himmel und als ich um 5 Uhr nachmittags die Tore öffnen ließ, erstrahlte die Sonne im hellsten Glanze. Ein idealer warmer Maiabend war der Eröffnung hold, die Zeitungen waren überschwänglich.“⁵⁹⁹ Eine Zauberstadt war entstanden.⁶⁰⁰

Ausführung

In unglaublich kurzer Zeit wurden gemäß Liste der Aussteller 167 Hauseinheiten gebaut, mit Balkonen, Gesimsen und Stuckdekoration versehen, kaschiert und bemalt, mit elektrischer Beleuchtung, Gasheizung, Wasserzuleitungen und Kanalisation ausgerüstet, mit Nebenräumen ausgestattet und eingerichtet. Es entstanden 11 Brücken, 3 große Plätze, Gassen und Wege, sowie 3 Eingangstore mit Kassenhäuschen, Garderobe und Infrastruktur. Außerdem wurde der Aushub für das Kanalnetz bewältigt, Fundamente und Stützmauern betoniert. „Um eine Vorstellung von den Mühen und Opfern zu geben, die das Unternehmen erforderte, seien hier einige Zahlen genannt. Von der ganzen, etwa 50.000 Quadratmeter umfassenden Bodenfläche des „Englischen Gartens“ wurden 5000 Quadratmeter verbaut, während die Canäle, bei einer Länge von mehr als einem Kilometer, eine Wasserfläche von 8000 Quadratmetern besitzen, so dass von der Bodenfläche des

⁵⁹⁵ Bericht des Polizeikommissariates Prater vom 18. April 1895, zitiert nach Rubey, Schönwald 1996, S. 42.

⁵⁹⁶ Ibid., S. 3.

⁵⁹⁷ „Die ursprünglich Mitte Mai geplante Eröffnung der Vergnügungsstadt musste auf Grund des schlechten Wetters um eine Woche verschoben werden. Für die Eröffnungsfeier am 22. Mai kamen eigens Künstler und Gondolieri aus Venedig, welche über Triest in einem Separatdampfer befördert worden waren.“ Kristan 1996, S. 191.

⁵⁹⁸ Steiner 1895, S. 1.

⁵⁹⁹ Ibid., S. 6.

⁶⁰⁰ Ibid., S. 6.

„Englischen Gartens“ noch ein freier Raum von 37.000 Quadratmetern für die Bewegung und den Genuss der frischen, vom Wasser der Lagunen gekühlten Luft übrig bleibt. Sehr gross waren die Erdbewegungen, welche *Venedig in Wien* beanspruchte. Die Gesamtmasse des bewegten Erdreichs betrug 22.000 Kubikmeter, so zwar, dass 10.000 Kubikmeter auf Erdaushebungen entfallen, während 12.000 Kubikmeter Erde zugeführt werden mussten.“⁶⁰¹ An der Herstellung beteiligt waren gemäß offiziellem Führer durch die Ausstellung, nebst dem Architekten Oskar Marmorek und seinem Baubüro, Zimmerleute, Maler und Anstreicher, Dekorateure, Maurer, Firmen für Beleuchtungsanlagen und Feuermelder, Elektriker, Ingenieure, Stuckateure, Schlosser und Spengler, Spezialisten für Kanalisierung, für Gas- und Wasserleitungen, für Dachpappe, Plachen, Rollbalken, Tore und Gitter, Bildhauer, Gärtner, Hersteller von Eisenmöbeln, Sesseln und Tischen, Theaterkostümbildner und Uniformmacher, Gondelbauer und Spediteure.⁶⁰² *Venedig in Wien* war technisch auf dem neusten Stand. Die Vergnügungsstadt verfügte als erste Einrichtung im Prater über ein an die städtische Kanalisation angeschlossenes Abwassersystem und über Frischwasserzufuhr in Trinkqualität aus der neuen Hochquellwasserleitung sowie über eine moderne Löschwasseranlage mit Hydranten. „In dem bisher Aufgeführten ist jedoch die Summe der Erdarbeiten noch lange nicht erschöpft, und was in dieser Beziehung dem freien Auge nicht sichtbar ist, ist darum in seiner Art nicht minder grossartig. Das ganze Riesenobject des „Englischen Gartens“ ist von soliden gemauerten Canälen durchzogen, welche — in die städtischen Canäle einmündend — in hygienischer Beziehung für unser Unternehmen von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind. Der „Englische Garten“ ist bisher das erste und einzige Object im Prater, das sich solcher Anlagen erfreut. Neben den Canälen zieht sich eine Reihe von Anlagen für Gas, Trinkwasser, Feuerlöschwasser hin. Unsere Wasserleitungen werden von den Hochquellen gespeist, und während die eine solcherweise das beste Trinkwasser liefert, bietet uns die andere an allen Punkten des Gartens die Sicherheit für die stete Bereitschaft der zahlreichen Hydranten und Wasserwechsel.“⁶⁰³ Das Errichten einer Anlage dieses Ausmaßes in so kurzer Zeit setzte eine völlig neue Art des Planens und Bauens voraus. Die Einheiten und Bauteile mussten genormt, vorgefertigt oder so vorbereitet sein, dass sie vor Ort nach einem vorgegebenen Schema montiert werden konnten. In der Anordnung orientierte sich *Venedig in Wien* an den Vorbildern der Ausstellungsarchitektur, in der Bauweise jedoch an den ephemeren Bauten des Theaters. *Venedig in Wien* war ein wetterfestes Bühnenbild. Allerdings wurde die Vergnügungsstadt nicht wie ein Bühnenbild von einem festen Platz und aus einem vorgegebenen Blickwinkel heraus betrachtet. *Venedig in Wien* war mehr Bühne als Bild. Eine Bühne, auf der sich der Zuschauer frei bewegen und am Geschehen teilnehmen konnte. Ein begehbare Bühnenbild. Alle Häuser waren vollständig ausgebaut und zugänglich. „Keine blossen Bretterwände mit bemalter Leinwand täuschen nach Art

⁶⁰¹ Ibid., S. 14.

⁶⁰² Ibid., S. 21 und 22.

⁶⁰³ Ibid., S. 15.

von Theaterdekorationen ein Gaukelbild vor, sondern wirkliche, betretbare Häuser mit Mauern und Stuckwänden ragen empor. Gesimse, Rauchfänge, Balkone, Capitäle, in die Wände eingelassener bildnerischer Schmuck, - alles ist aus solidem Material, greifbar plastisch hergestellt. Auf den Balkonen und in den Loggien stehen Möbel, die den Eindruck der Wohnlichkeit hervorrufen, hinter den Fensterscheiben drapieren sich Vorhänge, aus den geöffneten Fensterflügeln strecken sich Jalousien und Marquisen vor und blähen sich lustig im Winde. Pilaster und Säulen stehen frei, die Geländer und Balustraden sind wirkliche Stützpunkte, die Erker ragen in traulicher Luftigkeit hervor und an allen Ecken und Fronten schwellen Medaillons und Reliefs aus der flachen Wand. Diesem soliden Aeusseren entspricht das Innere. Es gibt kein Gebäude, dessen Innenraum nicht benützt würde. Verkaufsläden, Kosthallen, Ausstellungsräume dehnen sich innerhalb der Mauern, ganze Werkstätten für vornehmlich venetianische Industrien sind darinnen untergebracht neben grossen Restaurationen mit Küchen und Kellern.⁶⁰⁴ Die Kanäle waren, um dem Wasserdruck standzuhalten, von Grund auf betoniert und seitlich mit Stützmauern versehen. „Das ausgedehnte Canalnetz in einer vorher bestimmten kurzen Frist pünktlich zu vollenden, war eine umso schwierigere Aufgabe, als man keinen vorhandenen Wasserlauf benützen konnte, für die Seitenwände des Canales förmliche Festungsmauern ausführen und die ganze Sohle betonirt werden musste. In der relativ riesigen Ausdehnung von mehr als einem Kilometer angelegt, weisen diese Canäle in ihren Abzweigungen eine wechselnde Breite von fünf bis achtzehn Metern auf, und erweitern sich schliesslich zu einem Bassin von nahezu 1000 Quadratmetern, so dass die gesammte Wasserfläche von „Venedig in Wien“ einen Raum von nahezu 8000 Quadratmetern, das ist genau noch einmal so viel als jene in Berlin, bedeckt. Ueberaus vergnüglich ist eine solche Wasserfahrt.“⁶⁰⁵ *Venedig in Wien* war nicht nur nach den neusten technischen Erkenntnissen ausgeführt, sondern zeigte auch die neusten technischen Errungenschaften. Im selben Jahr, in welchem *Venedig in Wien* errichtet wurde, ließen die Gebrüder Lumière in Lyon ihren Kinematographen patentieren. Einer der ersten verfügbaren Apparate gelangte im Rahmen der internationalen Ausstellung neuer Erfindungen im Jahr 1897 in einem speziell dafür adaptierten

⁶⁰⁴ Ibid., S. 9

⁶⁰⁵ „Fünfundzwanzig Gondeln, in Venedig erbaut, schwarze, schlanke Fahrzeuge, von der traditionellen Form, mit dem charakteristischen, beilartig geformten Schnabel an der Vorderseite und dem überdeckten coupeartigen Sitzplatz in der Mitte, stehen zur Verfügung. Vierzig Gondolieri sind angeworben, urwüchsige Venetianer Bursche, ein rechtes Elitecorps, ausgewählt aus den bekanntesten und geschicktesten Gondelführern der Lagunenstadt. In schmucker Tracht, die nach den Zeichnungen des Oberinspectors Gaul von der Hofoper angefertigt ist, versehen sie den Dienst dieser Vehikel, die eine Specialität der Lagunen sind, wie die Fiaker eine Specialität der Strassen Wiens. In eleganter Haltung stehen die schlanken braunen Burschen auf der Planke des rückwärtigen Bootstheiles und laden zum Einsteigen ein, nicht mit dem gemächlichen „Fahn ma', Euer Gnaden“, sondern mit südländischer Lebhaftigkeit die Vorzüge ihres Fahrzeuges preisend. Rückwärts und gebeugt ducken wir uns unter das Dach der Gondel, ein leichter graziöser Ruderschlag und schon fliegen wir die feuchte Bahn dahin. Leicht vorne über gebeugt, mit der Haltung eines altvenetianischen Nobile, meistert der Gondolier das Boot. An Gartenmauern, Palästen, Gässchen geht es vorbei; dienstwillig und gesprächig deutet der Führer bald rechts, bald links nach den Palästen, nennt deren Namen und rühmt in überfließender Beredsamkeit ihre Pracht und ihren altherrwürdigen Ruhm. Hie und da schiesst das Fahrzeug unter einem engen Brückenjoch hindurch und mit bewunderungswürdiger Gewandtheit weiss der Gondolier an diesen und ähnlichen schmalen Stellen begegnenden Fahrzeugen auszuweichen. Ein sanftes aber bestimmtes „stai stai“ (Aufgepasst!) ertönt, ein „premi!“ gebietet Halt, „scia premi“ fordert Ausweichen nach rechts, „stai“ nach links, „de longo“ geradeaus.“ Ibid., S. 10-12.

Lokal in *Venedig in Wien* zum Einsatz. Allerdings war die Qualität der Bilder dermaßen schlecht, dass das Publikum reihenweise aus der Vorstellung hinaus lief und das Geld für die Eintrittskarten zurückverlangte, so dass Gabor Steiner das Gerät bald wieder entfernen ließ.⁶⁰⁶ Aber auch aus anderen Gründen als der zeitgleichen Entstehung mit dem Vergnügungsetablisement kann das Medium Film mit *Venedig in Wien* in Verbindung gebracht werden. Eine der Hauptattraktionen, die *Venedig in Wien* zu bieten hatte, war die Gondelfahrt. „Wie sich in Venedig zur Seite dieses Hauptcanals in vielfach gewundenem Geäder die engeren Canäle um Häusergruppen und Plätze schlingen, so verzweigen sich hier zur Linken des Viale Principale die künstlich angelegten Wasserstraßen und schneiden aus dem Territorium des „Englischen Gartens“ drei inselartige Plätze – Campi – heraus, überdies vielfach in die umrahmende Grundfläche eindringend. Die einzelnen Campi sind untereinander durch Brücken – ponti – von der eigenthümlich schmalen hochgejochten Art verbunden und von Gebäuden besetzt, zwischen denen breitere und schmalere Gassen und Gässchen die Verbindung mit den Wasserstraßen und den Ausblick auf dieselben vermitteln, so dass sowohl bei der Straßenwanderung, wie bei der Canalfahrt ein beständiger Wechsel reizvoller Bilder an dem Beschauer vorbeizieht.“⁶⁰⁷ Das gemächliche Gleiten auf dem Wasser zwang zu einer eigenen Betrachtungsweise. Ähnlich dem Zuschauer im Kino folgte der Besucher in seiner Wahrnehmung einem vorgegebenen Ablauf. Das Gesamtbild von *Venedig in Wien* wurde so in eine Serie von hintereinander folgenden Bildern aufgereiht. Beim Fahren in der Gondel waren Geschwindigkeit des Bilderreigens sowie Szenenfolge vorgegeben. Die Gondelfahrt war mit der Wahrnehmung im Kino vergleichbar. Die Betrachtung der Welt als Film veränderte die Sehgewohnheiten und führte zu einer neuen Art des Schauens. Eine weitere technische Neuerung, die Einfluss hatte auf die Wahrnehmung, war die Erfindung des elektrischen Lichts.⁶⁰⁸ *Venedig in Wien* war als eine der ersten öffentlichen Einrichtungen in Wien durchgehend elektrisch beleuchtet. Die Hofburg und das Schloss Schönbrunn erhielten erst fünf Jahre später elektrisches Licht.⁶⁰⁹ „Für die durchaus elektrische Beleuchtung des „Englischen Gartens“ ist durch eine grossartige Anlage gesorgt, welcher die Bäume als Stützpunkt dienen und welche, mit allen Errungenschaften der

⁶⁰⁶ „Eines Tages las ich in den Blättern, die lebende Photographie sei erfunden. Die Brüder Lumière haben in Paris einen aufsehenerregenden Apparat, den sie Cinematograph nannten, vorgeführt. Mein erster Gedanke war, einen solchen Apparat für mein „Venedig“ zu bekommen. Ich beorderte den Geschäftsführer des französischen Restaurants Brunarins, der viele Jahre in Paris lebte, dorthin mit der Weisung, um jeden Preis einen derartigen Apparat für mich zu beschaffen. Wenige Tage darauf erhielt ich bereits die telegraphische Nachricht, dass der einzige verfügbare Apparat für 18'999 Francs in meinem Besitz sei und in den nächsten Tagen in Wien eintreffen werde. Ich adaptierte rasch ein Lokal auf dem dritten Campo und kurze Zeit darauf begann ich mit den Vorführungen im allerersten Kinematographentheater Wiens. O Jammer über Jammer, die Lichtbilder flimmerten derart, dass die Zuseher Augen- und Kopfschmerzen bekamen, alle Augenblicke versagte der Apparat, oft musste das Eintrittsgeld zurückgegeben werden, ich stellte die Vorführungen noch vor Schluss der Saison ein. Seit jener Zeit datiert meine Abneigung gegen das Kino.“ Steiner Lebenserinnerungen, 21.11.1930, S. 6.

⁶⁰⁷ Steiner 1895, S. 9.

⁶⁰⁸ 1873 wurde an der Weltausstellung in Wien erstmals die elektrische Gleichstrombogenlampe vorgeführt. 1879 erfand Edison die Kohlefadenlampe, die das elektrische Licht auch für die Bevölkerung erschwinglich machen sollte. 1880 wurde im Volksgarten eine Probebeleuchtung mit 40 Lampen installiert und 1882 am Graben und einem Teil des Stephanplatzes sowie am Opernring und an der Kärntnerstraße. 1887 wurde die Hofoper elektrifiziert und 1893 der Kohlmarkt versuchsweise elektrisch beleuchtet. Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, Wien 2004, S. 313.

⁶⁰⁹ Christina Linsboth, „Es werde Licht - Gas und Strom beleuchten Wien“ (<http://www.habsburger.net/de/kapitel/es-werde-licht-gas-und-strom-beleuchten-wien>), (28.11.2015)

Technik ausgestattet, unserem Unternehmen für nahezu 300 Bogenlampen und 4000 Glühlampen Licht spendet. Wenn wir die Firma Siemens & Halske als Schöpfer dieser Beleuchtungsanlagen nennen, so ist damit dargethan, dass die Letzteren in ihrer Vollkommenheit unübertreffbar sind. Den elektrischen Strom für diese Anlagen liefert die Internationale Elektrizitäts-Gesellschaft, die bekanntlich auf diesem Gebiete gleichfalls zu den vornehmsten Firmen Europas zählt.“⁶¹⁰ Dass man die Welt auf Knopfdruck hell erleuchten oder im Dunkel der Nacht versinken lassen konnte, eröffnete neue Möglichkeiten der Gestaltung. Durch gezieltes Hervorheben oder Verschatten wurde eine Szenerie in Sekundenschnelle komplett verändert. Mit unterschiedlichen Lichtsituationen konnte der Raum unvermittelt eingeschränkt und erweitert, verändert oder neu erschaffen werden. Eindrücke wurden in einzelne Szenen gegliedert oder als Abfolgen zusammengefasst. Durch die Lichtgestaltung wurde der Raum dramatisiert. Das Bild war nicht mehr allein von Sichtbarem bestimmt, sondern auch von der Wahrscheinlichkeit des Unsichtbaren. Das äußere Bild wurde durch innere Bilder ergänzt, und die Projektion versetzte den Betrachter im wörtlichen und im übertragenen Sinne in eine Welt des Scheins. Die Erfindung des elektrischen Lichtes wirkte sich auf sämtliche Bereiche des Lebens aus. Die Gewohnheiten in Freizeit und Alltag richteten sich nicht mehr nach dem natürlichen Rhythmus von Tag und Nacht. In den Fabriken wurde die Nachtarbeit eingeführt,⁶¹¹ und die häusliche Familie des Biedermeier wich einer modernen Leistungsgesellschaft.⁶¹² Die venezianische Vergnügungsstadt war täglich von 10 Uhr morgens bis 10 Uhr abends geöffnet. Anfangs erfreute sich *Venedig in Wien* großer Beliebtheit und erwies sich als eine ernsthafte Konkurrenz für den angrenzenden Wurstelprater. In der ersten Saison kamen 2 Millionen Besucher in das wienerische Venedig.⁶¹³ Gabor Steiner ließ sich immer neue Attraktionen einfallen. Im zweiten Jahr lud er Glasbläser aus Murano ein und 1897 ließ er im Rahmen einer internationalen Ausstellung neuer Erfindungen an Stelle des Campo di Murano ein 63m hohes Riesenrad errichten.⁶¹⁴ Das Riesenrad ist das einzige, was heute von *Venedig in Wien* übrig geblieben ist. Ein Jahr später entstand auf dem Gelände von *Venedig in Wien* ein Sommertheater mit überdachtem Zuschauerraum und 1899 eine 70m lange Wasserrutschbahn. Bald ließ jedoch das Interesse der Besucher nach, die venezianischen Palazzi wurden durch andere Attraktionen ersetzt und die Kanäle zugeschüttet. Es folgte 1901 die Internationale Stadt, dann 1902 die Elektrische Stadt und schließlich 1903 die Blumenstadt. Fast unmerklich war der englische Garten zu einem Teil des Wurstelpraters geworden, dessen Konkurrenz er einst gewesen

⁶¹⁰ Steiner 1895, S.16.

⁶¹¹ Kuhlmann, Dörte: „Venedig in Wien – oder die elektrische Stadt“, in: *Wolkenkuckucksheim*, Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur, Vol. 19, Issue 33 2014, http://cloud-cuckoo.net/fileadmin/issues_en/issue_33/article_kuhlmann.pdf (01.06.2016), S. 152.

⁶¹² Ibid., S. 152.

⁶¹³ Rubey, Schönwald 1996, S. 44.

⁶¹⁴ „Hinter dem Pavillon „Petit Trianon“ ist das 63 Meter hohe Riesenrad aufgestellt. Es ist nach demselben System ausgeführt, nach welchem vor vier Jahren das „Ferrisroad“ in Chicago gebaut wurde und bietet seinen „Passagieren“ nach allen Seiten grossartige Fernsichten. Die Ausführung dieses Riesenrades besorgte das Werk von Walter b. Basett in England.“ Steiner 1897, S. 14.

war.⁶¹⁵ Die venezianische Zauberstadt hatte nur kurze Zeit bestanden. Aber nicht nur auf Grund der kurzen Lebensdauer kann *Venedig in Wien* mit dem Vergänglichen in Verbindung gebracht werden. *Venedig in Wien* war eine Inszenierung des Ephemeren. Als Provisorium erbaut, flüchtig in Nutzen und Bestand, den wechselhaften Ansprüchen der Unterhaltungsindustrie genügend und als Kopie der Serenissima eine Hommage an die Vergänglichkeit, stellte die Vergnügungsstadt eine mehrfache Konnotation des Ephemeren dar.

⁶¹⁵ „Im ersten Jahr nach der Eröffnung besuchten zwei Millionen Menschen Venedig in Wien. Jahr für Jahr wurde der Vergnügungspark verändert und ergänzt. 1897 wurde anstatt des Turms von Murano das Riesenrad erbaut. Und so verschwanden nach und nach die Nachbildungen der Plätze und Häuser Venedigs und machten anderen Städtmodellen Platz. 1901 war die Lagunenstadt im Prater vollkommen verschwunden, dafür konnte man ägyptische, spanische und japanische Bauten und Plätze bewundern.“ Kristan 1996, S. 191.



TÜRKEJ - HEGYALJONA

WEINSTUBE
S. GHUSE
UPraters' B. 1878 1890

5. Venedig in Wien als Spielfeld der Moderne

5.1. Venedig in Wien und das Ephemere

Von Schönem und Nützlichem

Freizeitarchitektur

„Bei der Schaffung dieser neuen Sehenswürdigkeit schwebte uns der Gedanke vor, eine Vereinigung von Schönem und Nützlichem in möglichst eigenartiger Form zu bieten.“⁶¹⁶ *Venedig in Wien* wurde als Ausstellung vorgestellt, und tatsächlich orientierte sich die Vergnügungsstadt in vielerlei Hinsicht an den Vorbildern der Ausstellungsarchitektur.⁶¹⁷ Im Situationsplan jedoch unterschied sich das wienerische Venedig deutlich von den Ausstellungen des 19. Jahrhunderts. Die Großanlässe, insbesondere die Weltausstellungen, waren als rasterartige Reißbrettstädte geplant. Die Wiener Weltausstellung 1873, der erste Anlass dieses Ausmaßes in Wien, war nach einem streng rechtwinkligen Fischgrätsystem angelegt. Entlang einer vom zentralen Rundbau der Rotunde ausgehenden Achse waren beidseitig in regelmäßigen Abständen je sechzehn quer dazu stehende, durch Höfe getrennte Seitengebäude angebracht.⁶¹⁸ Auch die Weltausstellung 1878 in Paris war symmetrisch entlang einer als „Rue des Nations“ gestalteten Hauptstraße angeordnet⁶¹⁹, und die Weltausstellung in Chicago 1893 nach europäischem Vorbild in geradlinige Straßen mit weitläufigen Sichtachsen gegliedert.⁶²⁰ Einzig der österreichische Beitrag in Chicago, das amerikanische Remake von Oskar Marmoreks Nachbau des Hohen Marktes in Wien, der Nachbau eines Nachbaus, widersetzte sich in mittelalterlichem Anachronismus den Regeln der planerischen Vorgaben.⁶²¹ Die ins Gefüge der Stadt übergreifenden Grundrisse der Ausstellungen veränderten das Stadtbild oft maßgeblich.⁶²² *Venedig in Wien* hingegen entsprach nicht den Mustern der

⁶¹⁶ Steiner 1895, S. 1.

⁶¹⁷ „...Und so ist Venedig in Wien ein Kunstwerk geworden, aber auch eine Industriestätte, eine Ausstellung und ein Vergnügungsort, ein Stadtportrait und ein Landschaftsbild, eine Vermählung von Altem und Neuem, von venetianischem Geiste und wienerischer Lebensfreude.“ Ibid., S. 1 und 2.

⁶¹⁸ „Um das Zentrum der Rotunde standen vier im Quadrat angelegte Galerien von je 190 Meter Länge. Der Industriepalast, betont sachlich und funktionell gestaltet, hatte eine Länge von 905 Metern. Dank van der Nülls und Sicardsburgs „Fischgrätsystem“ entstanden durch sechzehn Quergalerien vierundzwanzig Höfe mit 32 Eingängen an den Stirnseiten und vier monumentalen, künstlerisch gestalteten Hauptportalen, die zum Teil viel eher römischen Triumphbögen auf einem Forum Romanum ähnelten als den Zugängen zu einer Industrieschau.“ Roschitz 1989, S. 78 und 79.

⁶¹⁹ „Eine besonders umstrittene Neuheit stellte die sogenannte „Rue des Nations“ oder „Völkerstraße“ dar. Jedes Land war aufgefordert, die der Mittelachse zugewandte Seite seiner Industrieschau als „Façade typique“ zu gestalten.“ Felber, Krasny, Rapp 2000, S. 75.

⁶²⁰ „Die „White City“, die wegen ihrer hellen Gipsfassaden so genannt wurde, sollte zum Leitbild des amerikanischen Städtebaus werden. Perspektivisch bestimmende Achsen, große Plätze und Boulevards sollten amerikanische Architekten dazu anregen, den gleichförmigen Rastergrundrissen eine neue Ordnung zu geben und – nach europäischen Mustern – Stadtbilder zu entwickeln mit kommunalen Zentren, gemeinschaftlichen Parks und Repräsentationsbauten.“ Ibid., S. 84.

⁶²¹ „Alt-Wien unterschied sich von den vielen Beiträgen des Midway Plaisance vor allem durch die Geschlossenheit der Anlage, die die Besucher aus der Betriebsamkeit der Weltausstellung herauszulösen schien.“ Ibid., S. 91.

⁶²² „Solche vorübergehende Veranstaltungen haben sonst keinen Einfluß auf die Gestaltung der Stadt gehabt [...] in Paris [...] ist das anders. Und man kann gerade daran, daß hier die Riesenausstellungen mitten in die Stadt gestellt werden konnten und fast jede ein gut in das Stadtbild sich fügendes Bauwerk [...] zurückließ, den Segen einer großartigen

klassischen Ausstellungsarchitektur, sondern war in seiner Anordnung vielmehr den städtebaulichen Grundsätzen Camillo Sittes verpflichtet. Sitte, dessen Arbeit *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen* 1889 in Wien veröffentlicht worden war und bald auch außerhalb von Österreich Beachtung fand, trat gegen die Rasterpläne moderner Stadtplanung und für die geschlossenen Plätze und verwinkelten Gassen mittelalterlicher Städte ein.⁶²³ Sitte behauptete, dass immer mehr Menschen sich scheuen würden, über große leere Plätze zu gehen.⁶²⁴ „Die Platzscheu ist eine neueste, modernste Krankheit. Ganz natürlich, denn auf den kleinen alten Plätzen fühlt man sich sehr behaglich, und nur in der Erinnerung schweben sie uns riesengroß vor, weil in der Phantasie die Größe der künstlerischen Wirkung an die Stelle der wirklichen tritt. Auf unseren modernen Riesenplätzen mit ihrer gähnenden Leere und erdrückenden Langeweile werden auch die Bewohner gemütlicher Altstädte von der Modekrankheit der Platzscheu befallen. In Erinnerung dagegen schrumpfen sie zusammen, bis wir nur mehr eine sehr kleine Vorstellung als Rest übrig behalten, gewöhnlich noch zu groß im Vergleiche zur Nichtigkeit ihrer künstlerischen Wirkung.“⁶²⁵ Als Gegenmittel dafür sah Sitte die Geschlossenheit des Raumes.⁶²⁶ Unregelmäßigkeiten, schiefe Winkel und Krümmungen seien eine Bereicherung der räumlichen Komposition einer Stadt. „In weitesten Kreisen aus der eigenen Erfahrung her bekannt ist es, dass diese Unregelmäßigkeiten durchaus nicht unangenehm wirken, sondern im Gegenteile die Natürlichkeit steigern, unser Interesse anregen und vor allem das Malerische des Bildes verstärken.“⁶²⁷ In *Venedig in Wien* war sowohl der Grundsatz der Geschlossenheit der Plätze als auch die Idee der Unregelmäßigkeiten verwirklicht. Die Vergnügungsstadt war in drei halbkreisförmig angeordnete, von Häuserreihen umschlossene und wie Inseln von Wasser umspülte Plätze gegliedert, die durch Brücken miteinander verbunden waren, so dass sich ein System von gewundenen Kanälen und schiefwinkligen Gassen ergab.⁶²⁸ Gemäß Kari Jormakka war Camillo Sittes Konzept insofern von Bedeutung, als er mit seiner Argumentation der Agoraphobie erstmals dem Raum eine

Grundlage und der fortwirkenden städtebaulichen Tradition erkennen.“ Benjamin 1982, G., *Ausstellungswesen, Reklame, Grandville*, [G16a,3], S. 268.

⁶²³ „Ein ganz besonderes Gewicht wird heute auf die schnurgeraden Straßenfluchten von Stunden Länge und in Sonderheit haarscharf reguläre Plätze gelegt. In Wahrheit ist das ganz gleichgültig und die ganze liebe Mühe zwecklos vergeudet, d.h. soweit man künstlerische Ziele im Auge hat.“ Camillo Sitte, *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Basel 2013, S. 58.

⁶²⁴ „In jüngster Zeit ist eine eigene nervöse Krankheit konstatiert worden: die „Platzscheu“. Zahlreiche Menschen sollen darunter leiden, d.h. stets eine gewisse Scheu empfinden, wenn sie über einen großen leeren Platz gehen sollen.“ *Ibid.*, S. 56.

⁶²⁵ *Ibid.*, S. 56 und 57.

⁶²⁶ „Heute wird freilich auch der bloße leere Raum so benannt, welcher entsteht, wenn eine von vier Straßen umsäumte Baustelle einfach unverbaut bleiben soll. In hygienischer und mancher anderen technischen Beziehung mag das allein schon genügen; in künstlerischer Beziehung ist ein bloß unverbauter Fleck noch kein Stadtplatz. Strenggenommen gehört von diesem Standpunkt aus sogar sehr viel noch dazu an Ausschmückung, Bedeutung, Charakter; aber so wie es möblierte Zimmer und auch leere gibt, so könnte man von eingerichteten und noch uneingerichteten Plätzen reden, die Hauptbedingung dazu ist aber beim Platz sowie beim Zimmer die Geschlossenheit des Raumes.“ *Ibid.*, S. 38.

⁶²⁷ *Ibid.*, S. 58.

⁶²⁸ „Wir haben bereits in der Einleitung hervorgehoben, dass das Canalnetz aus dem Territorium hauptsächlich drei inselartige Campi oder Plätze herauschneide, während zur Rechten, gegen den Nobelprater hin, die Avenue, die Viale Principale gleichsam das Festland vorstellt, an dem eine grosse, zwischen die drei Campi hineinreichende Halbinsel hängt.“ Steiner 1895. S. 26.

Gefühlskomponente beimaß. „Interessanterweise fiel die Anerkennung des Raumes in Kunst und Architekturtheorie als etwas Eigenständiges in die gleiche Zeit, wie die Popularisierung von Agoraphobia als spezifische Krankheit des modernen Großstadtmenschen.“⁶²⁹ Die Kunst, vor allem die Musik als die reinste der Künste, werde traditionell mit der Erschaffung von Emotionen in Verbindung gebracht. Wenn man davon ausgehe, dass Raum an sich auch emotionale Effekte produziere, so könne er auch als künstlerisches Medium betrachtet werden.⁶³⁰ Jormakka stellte fest, dass der Architektur um die Jahrhundertwende über die Interpretation als Raumkunst eine neue Bedeutung zukam.⁶³¹ Die Emotionalisierung des Raumes könnte also auch in *Venedig in Wien* als Zeichen eines neuen Architekturverständnisses gewertet werden.

Wenn sich die venezianische Vergnügungsstadt auch in städtebaulicher Hinsicht von anderen Großveranstaltungen absetzte, so hielt sie sich, was die einzelnen Gebäude betraf, an die Beispiele der Ausstellungsarchitektur. *Venedig in Wien* war als Provisorium geplant und in zeitlich begrenzter und zeitsparender Bauweise erbaut. Die Baubewilligung war ausdrücklich für eine provisorische Verbauung erteilt worden.⁶³² Gabor Steiner hatte das Land zwar für 10 Jahre und mit Option auf Kauf gepachtet, brachte aber nur knapp das nötige Kapital zur Errichtung des Etablissements auf.⁶³³ Die Kosten für den Betrieb waren enorm, und an Kauf war nicht zu denken. Vermutlich spielte bei der Art der Konstruktion und der Wahl der Materialien auch der Zeitdruck eine Rolle, standen doch von der Erteilung der Baubewilligung bis zur Eröffnung nur knappe zwei Monate Zeit für den Bau zur Verfügung. Die venezianischen Palazzi waren als Holzgerippe errichtet, mit Holzladen verkleidet, anschließend dekoriert und bemalt. Malerei spielte in *Venedig in Wien* eine wesentliche Rolle und zwar nicht nur im Panorama von San Marco,⁶³⁴ einem „Schaustück, bei dem sich Malerei und Plastik in edlem Wettstreit zur Erzielung eines wunderbaren Effektes vereinigt haben,“⁶³⁵ sondern in der gesamten Gestaltung der Anlage. Die drei

⁶²⁹ Kari Jormakka, *Geschichte der Architekturtheorie*, Wien 2006, S. 193.

⁶³⁰ Ibid., S. 193.

⁶³¹ „In der idealistischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts wurde die Architektur nicht nur als jene Kunst dargestellt, die am wenigsten ein Ausdruck des Geistes sei, sondern ihr auch als eine Art Mélange aus Malerei, Bildhauerei, Weberei usw. eine eigene Existenzberechtigung als Kunst abgesprochen. Die Architektur wurde – nicht viel anders als die verachtete Kunst der Ornamentik – als Abklatsch, als Konglomerat von Elementen authentischerer Kunstformen betrachtet, der eine eigene Existenzberechtigung abgesprochen wurde. Um ihre Disziplin zu legitimieren, hatten die Architekten versucht, die Architektur auf verschiedene tektonische Prinzipien, Materialien oder Ornamente zu gründen; [...] Doch erst durch die Definition von Architektur als die Kunst des Raumes wurde das Dilemma, eine für sie einzigartige Charakterisierung zu finden, schließlich gelöst.“ Ibid., S. 195.

⁶³² Rubey, Schönwald 1996, S. 42.

⁶³³ „Nach langem Feilschen und Paktieren bekam ich endlich im November 1894 den Englischen Garten auf zehn Jahre gegen 26'000 Gulden jährlicher Miete in Pacht und erhielt außerdem eine Option auf den Kauf.“ Steiner Lebenserinnerungen 14.11.1930, S. 3.

⁶³⁴ „Wir behalten uns die Schilderung der einzelnen Theile und Sehenswürdigkeiten von Venedig in im Prater für den weiteren Verlauf unserer Darstellung vor; nur auf Eines sei gleich hingewiesen, das inmitten des Anderen wie ein Juwel in einem Geschmeide ruht: auf das prächtige Panorama des Marcusplatzes und der Seufzerbrücke, das sich auf dem Campo III befindet und das diese unvergleichlichen architectonischen Objecte in einer ebenso täuschenden wie zum Theile ganz neuartigen Weise dem Beschauer vor das entzückte Auge zaubert – ein im vornehmsten Sinn künstlerisches Ausstellungswerk der Hoftheatermaler Brüder Kautsky & Rottonara.“ Steiner 1895, S. 14.

⁶³⁵ Ibid., S. 36.

von venezianischen Palästen umgebenen Plätze der Vergnügungsstadt wirkten jeder für sich allein wie ein Rundbild von Venedig. „Zu vollem Leben aber wurden die vielen Baulichkeiten erst durch die Herren Hof-Theatermaler Brüder Kautsky & Rotonara erweckt, die mit feinsten Berechnung des Effectes und vornehmstem künstlerischem Farbensinne die Malereien und decorative Ausschmückung an den Bauten herstellten und ihre nicht geringe Aufgabe in jeder Beziehung stylgerecht lösten“⁶³⁶ schrieb Steiner. Wichtig war dabei auch der Einsatz der Perspektive. Sitte sah im unterschiedlichen Umgang mit der perspektivischen Wirkung in den Disziplinen Malerei, Plastik und Architektur ein Potential für die künstlerische Entwicklung von Bauwerken.⁶³⁷ „Nicht genug, daß alle perspektivischen Hilfsmittel an den architektonischen Hintergründen der Malerei erschöpft wurden, auch in der Wirklichkeit sollte dies alles verkörpert werden. Nicht genug, daß die Herstellung effektvoller Bühnenbilder für die Theater als eigene Kunst gepflegt wurde, auch der Architekt sollte seine Gebäude, Kolonaden, Monumente, Brunnen, Obelisken und anderes nach gleichen Regeln zur Aufstellung bringen“⁶³⁸ forderte Sitte. Gute Architektur bestand für Sitte im Zusammenspiel der einzelnen Künste. „Architektur, Plastik und Malerei vereinen sich da zu einem Gesamtwerke der bildenden Künste von einer Erhabenheit und Herrlichkeit, wie eine mächtige Tragödie oder eine große Sinfonie.“⁶³⁹ Als das vollendetste Beispiel dieser Art beschrieb er die Akropolis von Athen: „Das in der Mitte freigehaltene Hochplateau, umschlossen von Festungsmauern, bietet die herkömmliche Grundform dar. Das untere Eingangstor, die mächtige Freitreppe, die wundervoll durchgeführten Propyläen, sind der erste Satz in dieser in Marmor, Gold und Elfenbein, Bronze und Farbe ausgeführten Sinfonie.“⁶⁴⁰ Das antike Forum war für ihn nichts Anderes als ein Theater.⁶⁴¹ Die theatralische Geste ließe sich auf *Venedig in Wien* übertragen. Der Hintergrund des Vergänglichen verlieh dem pittoresken Arrangement ein besonderes Pathos. In seiner ephemeren Künstlichkeit geriet das venezianische Ensemble zur Inszenierung.

In der Vereinigung von Schönem und Nützlichem bezog sich Venedig in Wien auf die Konzepte der Ausstellungsarchitektur. „Hier kommt der Doppelzweck des Unternehmens, eine belehrende Ausstellung und ein heiterer Erholungsort zu sein, auf das wirksamste zu Geltung,“⁶⁴² so war es im Führer durch die Ausstellung zu lesen. Gabor Steiner, der seine Laufbahn am Theater im kaufmännischen Bereich begonnen hatte, sah diesen Doppelzweck womöglich weniger von der

⁶³⁶ Ibid., S. 18.

⁶³⁷ „In der künstlerischen Entwicklung der Bauwerke selber waren aber Elemente enthalten, welche schließlich auch für die Formgebung der Plätze selbst noch entscheidend werden sollten, wenn auch nicht im Sinne der Antike. Dieser Gärungsstoff war in dem Studium der perspektivischen Wirkungen gelegen, in welchem endlich Malerei, Plastik und Architektur miteinander wetteiferten.“ Sitte 2013, S. 84.

⁶³⁸ Ibid., S. 84.

⁶³⁹ Ibid., S. 12.

⁶⁴⁰ Ibid., S. 12.

⁶⁴¹ „Was ist nach dieser Beschreibung ein Forum anderes als ein Theater?“ Ibid. S. 8.

⁶⁴² Steiner 1895, S. 13.

künstlerischen Seite, als vielmehr aus der Sicht des Unternehmers.⁶⁴³ Er versprach den Besuchern „ein Etablissement, das für die Einheimischen eine Stätte der Belehrung und edlen Ergötzung, für den Fremden einen neuen lockenden Reiz der schönen Stadt Wien bilden soll.“⁶⁴⁴ *Venedig in Wien* zeigte sich als geschickt in Genuss verpackte Verkaufsstrategie. Neben den Ausstellungsflächen, Ateliers und Schauwerkstätten waren Verkaufsläden angeordnet. Kosthallen, Restaurants, Kaffeehäuser, Bierschenken und Champagnertheben sorgten für Stärkung und Erfrischung, Freilichtbühnen und Musikpavillons trugen zur Unterhaltung und Ablenkung bei. Das abwechslungsreiche Programm mit klassischen Konzerten und Unterhaltungsmusik, mit Schauspiel und Possen, mit Ballettvorfürungen und Ringkämpfen, mit der Vorfürung von Kuriositäten und neusten technischen Errungenschaften lockte ein breitgefächertes Publikum an. Wie in der Neuerfindung des Warenhauses fand sich auch in *Venedig in Wien* eine Anhäufung von unterschiedlichen, nicht zusammenpassenden oder normalerweise weit voneinander entfernten Gegenständen. Das beliebige Nebeneinander wurde durch den Rahmen der Ausstellung unter dem Thema des Venezianischen wieder zu einer Einheit zusammengefasst.⁶⁴⁵ Durch die Verknüpfung von Geplantem und Zufälligem wurden neue Bedürfnisse geschaffen. Wer mit der Absicht, die Ausstellung zu besuchen, herkam, wurde mit Verkostungen verwöhnt, durch Konzerte abgelenkt und zu unbeabsichtigten Käufen verführt. Die Erfüllung von Wünschen und Erwartungen wurde durch Unerwartetes und Unvorhergesehenes ergänzt oder ersetzt. Gleichzeitig war der Anreiz zum Kaufen durch die entspannte Stimmung erhöht. *Venedig in Wien* bediente sich der Strategien des „Eventshoppings“ und machte das Einkaufen zur Freizeitbeschäftigung. „Die Dinge haben sich verselbständigt, nehmen menschliches Gebaren an [...] Die Ware hat sich in einen Götzen verwandelt, der, obwohl Erzeugnis menschlicher Hand, über den Menschen gebietet. Marx spricht vom Fetischcharakter der Ware“⁶⁴⁶ urteilte Walter Benjamin im *Passagen-Werk*. Die Ausstellungen des 19. Jahrhunderts hatten für ihn den Charakter von Wallfahrtstätten.⁶⁴⁷ Die Faszination beruhte dabei laut Benjamin nicht nur auf der Anziehungskraft des Fremden und Neuen, sondern auf der Ware selber und auf der Aussicht des Aussuchens und Besitzens derselben. Beim Vergleichen der unterschiedlichen Angebote spielte die Art und Weise, wie die Ware angepriesen und dargeboten wurde, eine wesentliche Rolle. Die Reklame trat laut Benjamin in den Vordergrund. „Die

⁶⁴³ „Gabor Steiner hatte seine Laufbahn am Theater im kaufmännischen Bereich begonnen. „Von 1877 bis 1883 arbeitete er zunächst bei seinem Vater als „Kassenchef“ und später bei seinem Bruder als „Administrator“ in der Direktion des Theaters an der Wien, wo beispielsweise die Auszahlung der Komponistenhonorare zu seinen Tätigkeiten zählte.“ Rubey, Schönwald 1996, S. 24.

⁶⁴⁴ Steiner 1895, S. 19.

⁶⁴⁵ „Es liegt darin ein merkwürdiges Bedürfnis nach verführter Synthese, die dem 19. Jahrhundert auch auf anderen Gebieten eigen ist – Gesamtkunstwerk. Es wollte, neben zweifellos utilitären Gründen, die Vision des in neuer Bewegung befindlichen menschlichen Kosmos entstehen lassen.“ Sigfried Giedion: *Bauen in Frankreich* (Leipzig, Berlin 1928), S. 37. Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*. Erster Band, Aufzeichnungen und Materialien, G, Ausstellungswesen, Reklame, Grandville, [G2,3], S. 238.

⁶⁴⁶ *Ibid.*, Kapitel G, Ausstellungswesen, Reklame, Grandville, Frankfurt am Main, 1982, erste Auflage 1983. G5,1. S. 245.

⁶⁴⁷ „Weltausstellungen sind die Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware.“ *Ibid.*, *Exposés*, Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts, III. Grandville oder die Weltausstellungen, S. 50.

Vergnügungsindustrie verfeinert und vervielfacht die Spielarten des reaktiven Verhaltens der Massen. Sie rüstet sie damit für die Bearbeitung durch die Reklame zu.“⁶⁴⁸ Walter Benjamin sah in der Reklame ein Gleichnis für den Alltag der Utopie.⁶⁴⁹ Der Vergnügungspark war eine Art Übungsfeld für die Massen, ein Ort des spielerischen Umgangs mit Sinneseindrücken und gleichzeitig eine Vorbereitung auf die einsetzende Reizüberflutung durch die Reklamewelt. Er lieferte die Anleitung zur Bewältigung der Herausforderung durch die Vermischung von Utopie und Alltag. *Venedig in Wien* verband das Angenehme mit dem Notwendigen. Alltägliche Verrichtungen wie Essen, Trinken und Einkaufen konnten in einem alle Sinne ansprechenden Ambiente erledigt werden und waren fortan auch in der Erinnerung mit angenehmen und anregenden Eindrücken verknüpft. Die Vereinigung von Schönem und Nützlichem war eine Verbindung von Kulturgenuß und Konsumzwang, von Kunst und Kommerz. Die räumlich und zeitlich eingegrenzte Möglichkeit einer Deckung der Bedürfnisse dürfte den Wunsch nach deren Befriedigung noch gesteigert haben. Letztendlich könnte auch die Tatsache, dass *Venedig in Wien* als zeitlich begrenzte Ausstellung beworben wurde, als Verkaufsstrategie gedeutet werden. In den ersten Wochen nach der Eröffnung kamen täglich bis zu 20'000 Besucher in die Lagunenstadt am Praterstern.⁶⁵⁰ Der Andrang ließ sich wohl auch auf die ungewisse Zukunft des Unternehmens zurückführen. Die Unterhaltungsindustrie mit ihrer ständigen Forderung nach neuen, anderen und nach noch mehr Attraktionen unterstützte die Tendenz zum Wechselhaften und zum Flüchtigem.⁶⁵¹ Mit den Mechanismen der modernden Freizeitkultur wurde das Ephemere in *Venedig in Wien* zum Ausdruck einer neuen Zeit.

Raumkunst und Zeitkunst

Gotthold Ephraim Lessing beschrieb 1766 in seiner kunsttheoretischen Abhandlung über Laokoon die Grenzen von Malerei und Poesie und bestimmte damit den Gegensatz zwischen der gegenständlichen Raumkunst und der sich in einem zeitlichen Rahmen abspielenden handlungsbezogenen Zeitkunst.⁶⁵² Theaterdekorationen mußten nach dieser Trennung in den Bereich der Malerei gehören. Sie bildeten den statischen Rahmen zu einer theatralischen Handlung und stellen so die räumliche Kulisse für zeitliche Vorgänge dar. Mit dem Theater der Moderne wurden diese Grenzen jedoch überschritten, beziehungsweise neu bestimmt. Der Theaterraum

⁶⁴⁸ Ibid., [G16,7], S. 267.

⁶⁴⁹ „Und lag nicht in diesem Plakat ein Gleichnis vor, für Dinge, die in diesem Erdenleben noch keiner erfahren hat. Ein Gleichnis für den Alltag der Utopie?“ Ibid. [G1a,4], S. 236.

⁶⁵⁰ Rubey, Schönwald 1996, S. 44.

⁶⁵¹ „Alles Neue hat seinen Reiz – doch der nützt sich bekanntlich bald ab. Die Folge davon war die Suche nach immer neuen, immer kostspieligeren und immer mehr Attraktionen für „Venedig in Wien“, die schließlich im jährlichen Umbau des ganzen Etablissements gipfelten.“ Ibid., S. 153.

⁶⁵² „[...] so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, dass jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Teile sich nach und nach in der Folge der Zeit ereignen, dieser hingegen eine sichtbare stehende Handlung, deren verschiedene Teile sich nebeneinander im Raume entwickeln.“ Gotthold Ephraim Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 1964, bibliographisch ergänzte Ausgabe 1987, S. 113.

wurde zum performativen Raum, zu einem Ort, an dem das Ereignis der Aufführung stattfand. Eine Ästhetik des Performativen zielt auf die Kunst der Grenzüberschreitung und in diesem Sinne auch auf eine Auflösung der im 18. Jahrhundert festgelegten Kategorien von Raumkunst und Zeitkunst.⁶⁵³ „Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neueren Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten,“⁶⁵⁴ hielt auch Lessing fest. Er stellte in seiner Abhandlung dem linearen Nacheinander der Dinge in der Poesie das Nebeneinander der Dinge oder deren Gleichzeitigkeit in der Malerei gegenüber. Dreidimensionale Werke, wie auch die titelgebende Skulptur der Laokoon-Gruppe behandelte er als Tableau. In der Bildhauerei wie auch in der Malerei gelte es, dieses Nebeneinander in dem einen entscheidenden Augenblick festzuhalten. „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblickes, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir darzu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben“⁶⁵⁵ schrieb Lessing. Der im Bild oder mit der Skulptur festgehaltene Augenblick ist also entscheidend für den Prozess der Sinnbildung. Die Bedeutung, die dem Wahrgenommenen beigemessen werde, wirkt sich ihrerseits wiederum auf das Sehen aus. Je mehr man sieht, desto mehr kann man dazu denken, das Gesehene deuten und in einen Zusammenhang stellen und je mehr man dazu denken kann, desto mehr kann man wiederum sehen. Die Einbildungskraft setzt, Lessing zufolge, einen unendlichen Prozess des Sehens und Deutens in Gang. Wie Juliane Rebentisch verdeutlicht, wird die Darstellung einerseits durch die Vorstellungskraft belebt, entzieht sich aber andererseits durch die Möglichkeit, sie immer wieder neu zu sehen und neu zu denken, auch immer wieder den Sinnzusammenhängen, die sie selber schafft. Dadurch gerät sie laut Rebentisch „ästhetisch in Bewegung.“⁶⁵⁶

Venedig in Wien war sowohl Raumkunst, in Form eines begehbaren Bildes, als auch Zeitkunst, in Form einer bebilderten Begehung wahrnehmbar. Die Vergnügungsstadt konnte als großräumiges Gesamtkunstwerk betrachtet werden oder als eine Bildfolge, die sich dem Besucher nach einer von ihm selbst bestimmten Dramaturgie erschloss. Indem er den Raum beging, nahm er ihn aus immer neuen Blickwinkeln wahr. Er erlebte immer neue in sich geschlossene Tableaus der Raumkunst oder immer neue Augenblicke des Nebeneinanders und der Gleichzeitigkeit. Gleichzeitigkeit

⁶⁵³ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, 2004, S. 356.

⁶⁵⁴ Lessing 1987. Kapitel, III, S. 22.

⁶⁵⁵ Ibid., S. 22 und 23.

⁶⁵⁶ Juliane Rebentisch, „Raumkunst und Zeitkunst (G.E. Lessing, Jacques Derrida)“ in: *Ästhetik der Installation*, Frankfurt am Main, 2003, hier 5. Auflage 2013, S. 149.

schließt einen Zeitbezug mit ein. Gelingen ist die Raumkunst laut Rebenisch dann, „wenn das absolut Gleichzeitige sich in seiner Wirkung zur Zeit hin transzendiert und das im Nebeneinander Dargestellte wie ein Handlungsverlauf erscheint, der gewissermaßen den Atem anhält.“⁶⁵⁷ Lessing erläuterte dazu: „Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst unveränderliche Dauer: so muß er nichts ausdrücken, was sich nicht anders als transitorisch denken läßt.“⁶⁵⁸ *Venedig in Wien* setzte sich aus unzähligen, aneinander gereihten Augenblicken zusammen, aus Augenblicken, die sich in einen übergeordneten Handlungsverlauf einfügten, aus Augenblicken, die, indem sie durch die Kunst unveränderliche Dauer erhielten, sich nicht anders als nach Lessing transitorisch denken ließen.

⁶⁵⁷ Ibid. S. 147.

⁶⁵⁸ Lessing 1987, S. 23.



5.2. Venedig in Wien und die Inszenierung

Ordnungen und Anordnungen

Themenpark

Ähnlich wie das Museum und die Bibliothek ist auch der Themenpark ein Ort, an dem Dinge gesammelt, aufbewahrt und neu geordnet werden. Der Themenpark ist eine mehr oder weniger von der Wirklichkeit abgeschirmte Welt, ein in sich geschlossener Raum, in dem andere Regeln herrschen, andere Bedürfnisse geltend gemacht werden, eine Gegenwelt, ein künstliches Paradies. Anders als die Utopie, deren tröstliche Kraft laut Michel Foucault gerade in ihrem Nichtsein zu bestehen scheint,⁶⁵⁹ verfügt das künstliche Paradies über einen Ort im Hier und Jetzt, wie Florian Nelle erläutert: „Wunderbare Visionen sollen hier greifbare Formen annehmen. Diese konkrete Materialität verschafft den Visionen der Glückseligkeit einen Platz in der Wirklichkeit. Als Materialisation des Imaginären greifen sie über die Sphäre von Worten und Bildern hinaus und entwerfen räumliche Versuchsanordnungen, die neue Welten in einer Nußschale erfahrbar werden lassen. Sie verhalten sich zur Utopie wie die Theateraufführung zum Text.“⁶⁶⁰ Das künstliche Paradies entlarvt die Wirklichkeit als Illusion, indem es ihr eine neue, andere Ordnung gegenüberstellt. Phantasiewelten sind eine Gefährdung der herkömmlichen Ordnung, weil sie verunsichern und beunruhigen, wie Foucault in seiner *Ordnung der Dinge* festhielt: „Dieses Buch hat seine Entstehung einem Text von Borges zu verdanken. Dem Lachen, das bei seiner Lektüre alle Vertrautheiten unseres Denkens aufrüttelt, des Denkens unserer Zeit und unseres Raumes, das alle geordneten Oberflächen und alle Pläne erschüttert, die für uns die zahlenmäßige Zunahme der Lebewesen klug erscheinen lassen und unsere tausendjährige Handhabung des *Gleichen* und des *Anderen (du Même et de l'Autre)* schwanken läßt und in Unruhe versetzt. Dieser Text zitiert „eine gewisse chinesische Enzyklopädie“, in der es heißt, daß „die Tiere sich wie folgt gruppieren: a) Tiere, die dem Kaiser gehören, b) einbalsamierte Tiere, c) gezähmte, d) Milchschweine, e) Sirenen, f) Fabeltiere, g) herrenlose Hunde, h) in diese Gruppierung gehörige, i) die sich wie Tolle gebärden, k) die mit einem ganz feinen Pinsel aus Kamelhaar gezeichnet sind, l) und so weiter, m) die den Wasserkrug zerbrochen haben, n) die von weitem wie Fliegen aussehen“.⁶⁶¹ Bei dem Erstaunen über diese Taxonomie erreicht man mit einem Sprung, was in dieser Aufzählung uns als der exotische Zauber eines anderen Denkens bezeichnet wird - die Grenze unseres Denkens: die schiere Unmöglichkeit, *das* zu denken.“⁶⁶² Foucault stellte fest, dass die Monstrosität, die Borges in

⁶⁵⁹ „Die Utopien trösten; wenn sie keinen realen Sitz haben, entfalten sie sich dennoch in einem wunderbaren und glatten Raum, sie öffnen Städte mit weiten Avenuen, wohlbepflanzte Gärten, leicht zugängliche Länder, selbst wenn ihr Zugang schimärisch ist.“ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, Frankfurt am Main 2012, S. 20.

⁶⁶⁰ Florian Nelle, *Künstliche Paradiese, vom Barocktheater zum Filmpalast*, Würzburg 2005, S. 10 und 11.

⁶⁶¹ Jorge Luis Borges, *Die analytische Sprache John Wilkins*, in: *Das Eine und die Vielen, Essays zur Literatur*, München 1966, S. 212. Zitiert nach Michel Foucault 2012, S. 17.

⁶⁶² *Ibid.*, Vorwort, S. 17.

seiner Aufzählung zirkulieren ließ, darin bestehe, dass der gemeinsame Raum des Zusammentreffens darin selbst zerstört werde.⁶⁶³ „Nichts ist tastender, nichts ist empirischer (wenigstens dem Anschein nach) als die Einrichtung einer Ordnung unter den Dingen.“⁶⁶⁴ Der Themenpark ist damit vergleichbar: Er stellt ein klar umrissenes Gebiet dar, das mit dem Begriff Park sowohl eine räumliche als auch eine inhaltliche Abgrenzung von der Umgebung umschreibt und einen Raum schafft, der sich dem logischen Denken entzieht. Es gibt ein Draußen und ein Drinnen. Mit dem Hereintreten werden die alten Gesetze aufgehoben und durch neue ersetzt. An einem anderen Ort, zu einer andern Zeit jemand anderer zu sein, das Vertraute aufzugeben und das Seltsame zuzulassen, birgt die Möglichkeit einer Verwandlung, die Gefahr des Verlustes des eigenen Selbst. Florian Nelle sah Burkes Einteilung der Gefühlszustände in Schönes und Erhabenes als einen Versuch, die Welt in Überschaubares zu ordnen.⁶⁶⁵ Wunderliches oder Zaubenhaftes werde dabei außer Acht gelassen. Verwandlungen, wie sie in Ovids Metamorphosen vorkommen, seien ein Sinnbild für das Unfassbare, das im aufklärerischen Weltbild offenbar keinen Platz mehr habe führt Nelle aus.⁶⁶⁶ „Es scheint kein Zufall zu sein, dass Kant, der Burkes Gewaltstreich ästhetischer Theorie folgenreich rezipierte, auch eine besondere Abneigung gegen Ovid hegte,⁶⁶⁷ so Nelle. Kant beschreibe die Verwandlungen des Ovid als Feenmärchen des französischen Aberwitzes und als „die elendesten Fratzen, die jemals ausgeheckt worden.“⁶⁶⁸ Genauso wie Ovids Metamorphosen schafft laut Nelle auch die Oper eine Welt der unberechenbaren Gefühle. „Dass die Oper in eine andere Welt entrückt, läuft nicht nur den Regeln der Wahrscheinlichkeit zuwider, es erscheint auch als Bedrohung einer vermeintlich natürlichen Ordnung der Gesellschaft.“⁶⁶⁹ Sowohl Ovids Metamorphosen als auch die Oper seien künstliche Paradiese, Räume ohne festen Grund und Boden, die Zustände der Orientierungslosigkeit und Verstörung hervorriefen und somit eine Gefährdung der bestehenden Ordnung und der herrschenden Machtverhältnisse darstellten. Die räumliche Abgrenzung der künstlichen Paradiese ermöglicht aber auch deren Überwachung und Kontrolle. Künstliche Paradiese können als Panoptiken wirken. So wie Feste, Spiele und Rituale als eine kontrollierte Form des Ausbruchs aus den strengen Regeln des Alltags gesehen werden können, lassen sich auch Themenparks als ein überschaubares Ausleben von geheimen Wünschen instrumentalisieren. Indem sie einen räumlich und zeitlich festgelegten Rahmen für das Abenteuer zur Verfügung stellen, machen sie es beherrschbar. Jan-Erik Steinkrüger meinte, dass der räumlich und zeitlich eingeschränkte Ausbruch aus der sozialen Ordnung diese letztlich nicht in Frage stelle, sondern vielmehr als gesellschaftliches Ventil zu deren Sicherung beitrage: „Der raumzeitlich eingeschränkte Ausbruch aus der sozialen Ordnung – ob in Form der Saturnalien, des

⁶⁶³ Ibid., Vorwort, S. 18.

⁶⁶⁴ Ibid., Vorwort, S. 22.

⁶⁶⁵ Nelle 2005, S. 168.

⁶⁶⁶ „Mit ihnen trat an die Stelle von homerischer Erhabenheit und virgilischer Idylle die seltsame Welt der Metamorphosen, in der sich die rigiden Dualismen einer naiv-rationalen Aufklärung auflösten.“ Ibid., S. 169.

⁶⁶⁷ Ibid., S. 168.

⁶⁶⁸ Kant, Werke, Band 2. S.868, Zitiert nach Nelle 2005, S. 169.

⁶⁶⁹ Nelle 2005, S. 169.

Karnevals oder des Tourismus – dient damit letztlich der Sicherung der sozialen Ordnung.“⁶⁷⁰ Laut Steinkrüger erlaubten auch die Vergnügungsparks der Jahrhundertwende eine kontrollierte Außerkraftsetzung der Gesetze des Alltags. Die unterschiedlichen Vergnügungen, insbesondere die Fahrgeschäfte, waren in ihrer Verbindung von Nervenkitzel und körperlicher Nähe nicht zuletzt auch eine Möglichkeit, auf harmlose und überschaubare Art und Weise das Bedürfnis nach Erotik zu befriedigen. Steinkrüger sah den Erfolg der frühen Einrichtungen dieser Art in der kurzfristigen Aushebelung der strengen Etikette des 19. Jahrhunderts.⁶⁷¹ In *Venedig in Wien* trat die Gondelfahrt an die Stelle der Achterbahn. Das Vergnügen der Wasserfahrt endete nicht selten mit einem Sturz in den Kanal und gewann dadurch einen zusätzlichen Reiz.⁶⁷² In seiner kontrollierten räumlichen und zeitlichen Überschaubarkeit diente womöglich auch *Venedig in Wien* letztlich als gesellschaftliches Ventil. „Ein wesentliches Merkmal aller Themenparks ist die - dem Publikum bewusste - vollkommene Künstlichkeit, geht es doch hier niemals um Täuschung, sondern um Illusion,“⁶⁷³ stellte Andreas Nierhaus fest. Wie im Theater findet dabei eine willentliche Aufhebung des Zweifels statt.⁶⁷⁴ Gleichzeitig mit der Entwicklung von Wissenschaft und Technik, mit der Entstehung einer Welt des Fortschritts und der Beschleunigung, entstand der Wunsch nach einer Gegenwelt. Vielleicht ist es kein Zufall, dass an der Schwelle zur Moderne die Medien der Kunst die einfallsreichsten Mittel fanden, um einem Alltag zu entfliehen, der immer nüchterner geworden war. „Der Zauber, welcher der Welt innewohnte, da sie als von Gott geschaffen galt, als durchweht von unsichtbaren Kräften, die von IHM ausgingen und alles mit allem verknüpften, dieser Zauber ist seit den Tagen der Aufklärung unwiederbringlich dahin,“⁶⁷⁵ formulierte Erika Fischer-Lichte in der *Ästhetik des Performativen*, stellte jedoch fest, dass an seine Stelle ein neuer Zauber trat, der, „so überraschend dies auch klingen mag, als ein direkter, wenn auch später Abkömmling der Aufklärung zu begreifen ist. Denn es sind die modernen Wissenschaften und durch sie ermöglichte kulturelle, technologische und gesellschaftliche Entwicklungen, die ihn

⁶⁷⁰ Jan-Erik Steinkrüger, *Thematisierte Welten. Über Darstellungspraxen in Zoologischen Gärten und Vergnügungsparks*, Bielefeld 2013, S. 53. „Dieses Saturn geweihte Fest diente als psychologisches Ventil der Öffentlichkeit gegen Unterdrückung durch die Obrigkeit. Obwohl in ihnen die Welt auf den Kopf gestellt schien, indem Standesunterschiede für die Zeit des Festes aufgehoben wurden, geschah dies unter der Toleranz der verhöhten Herrschaft und in einem klar dafür geschaffenen zeitlichen und räumlichen Rahmen.“ Ibid., S. 52 und 53.

⁶⁷¹ Steinkrüger 2013, S. 252.

⁶⁷² „Das Ein- und Aussteigen aus den Gondeln ist nicht so einfache, man muss recht acht geben, tritt man auf den Gondelrand, so kommt diese leicht ins Schwanken und der Ein- und Aussteigende fällt ins Wasser. Das passierte nämlich namentlich spät abends sehr häufig in „Venedig in Wien“. Ich musste über behördlichen Auftrag je zwei Dutzend Damen- und Herrenbekleidungen bereitstellen, die im Ärztezimmer aufbewahrt waren, wohin die Durchnässten gebracht wurden. Es war zu lustig, wenn Modedamen in diesen primitiven Waschkleidern mit Herren, die im Schlitteranzug sich sehr komisch ausnahmen, oft stundenlang unterhalten und auf die Trocknung ihrer Kleidungen warten mussten.“ Steiner Lebenserinnerungen 21.11.1930. S. 6.

⁶⁷³ Andreas Nierhaus, *Kreuzenstein, Die mittelalterliche Burg als Konstruktion der Moderne*, Wien, Köln, Weimar 2014, S. 202.

⁶⁷⁴ „In this idea originated the plan of the 'Lyrical Ballads'; in which it was agreed, that my endeavours should be directed to persons and characters supernatural, or at least romantic, yet so as to transfer from our inward nature a human interest and a semblance of truth sufficient to procure for these shadows of imagination that willing suspension of disbelief for the moment, which constitutes poetic faith.“ Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, 1817, Chapter XIV. Bd. II, S. 6. <http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html> (01.06.2016).

⁶⁷⁵ Fischer-Lichte 2004, S. 360.

entfesselt haben.“⁶⁷⁶ Im Zusammenspiel von Kunst und Leben vollziehe sich das Wunder des Glaubens an eine Wiederverzauberung der Welt.⁶⁷⁷ Und zwar nicht als Religiosität des Mittelalters, oder „gar als Rückfall in das magische Bewusstsein jener fernen Zeiten, da das Wünschen noch geholfen hat,“⁶⁷⁸ sondern als bewusste Hinwendung zu einer Gegenwelt. Im Themenpark wird also explizit eine Gegenwelt heraufbeschworen und somit der bestehenden Ordnung eine neue eigene Ordnung gegenübergestellt. So könnte auch *Venedig in Wien* als eine mit dem Hintergrund der modernen Wissenschaften bewusst geschaffene, ja durch diese wohl erst möglich gemachte „Gegenwelt“ verstanden werden. *Venedig in Wien* als Beginn der Geschichte des modernen Themenparks wäre dann die Antwort auf die kulturellen, technologischen und sozialen Entwicklungen der Zeit der Industrialisierung und somit ein Zeichen der Moderne.

Die Welt im Modell

„Künstliche Paradiese zielen auf die Abbildung und Erfahrbarkeit der Welt im Modell. Am Schnittpunkt von Utopie und wahren Paradies situieren sie sich in einem Zwischenreich materialisierter Imagination und flüchtiger Transzendenz, das seinen Inbegriff im Theater findet“⁶⁷⁹ schrieb Nelle. Daraus ließe sich folgern, dass auch der Themenpark eine Welt im Modell sei. Im Gegensatz zum echten Paradies mit seinem uneingeschränkten Versprechen der Erlösung und des ewigen Lebens bieten künstliche Paradiese jedoch nur begrenztes Glück. Der Themenpark ist ein Ort des vorübergehenden Aufenthalts, des Flüchtigen, Vergänglichen, ein Jenseits, in dessen Genüsse man kurzfristig eintaucht, um wieder zurückzukehren in das Diesseits dieser Welt. Themenwelten stellen Fremdes oder Fernes dar, führen in die Vergangenheit, die Zukunft oder in das Reich der Fantasie, wecken Erinnerungen und Sehnsüchte und halten Eindrücke fest. Schon der römische Kaiser Hadrian errichtete im zweiten Jahrhundert nach Christus im Garten seiner Villa Adriana in der Nähe von Tivoli einen Themenpark, in welchem er Bauwerke und Orte, die er auf den Reisen durch sein Reich entdeckt hatte, nachbauen ließ.⁶⁸⁰ In der Renaissance wurde Tivoli zum Ausflugsort für die Stadtbewohner Roms und im 17. und 18. Jahrhundert zum beliebten Reiseziel für den Adel und das gehobene Bürgertum. Goethe schrieb auf seiner Italienreise am 16. Juni 1787: „Dieser Tage war ich in Tivoli und habe eins der ersten Naturschauspiele gesehen. Es gehören die Wasserfälle dort, mit den Ruinen und dem ganzen Complex der Landschaft zu denen Gegenständen, deren Bekanntschaft uns im tiefsten Grunde reicher macht.“⁶⁸¹ Auch der Schlosspark von Versailles kann laut Steinkrüger als früher Themenpark gesehen werden.⁶⁸²

⁶⁷⁶ Ibid., S.360.

⁶⁷⁷ Ibid., S.360.

⁶⁷⁸ Ibid., S.360.

⁶⁷⁹ Nelle 2005, S. 13.

⁶⁸⁰ Ibid., S. 56.

⁶⁸¹ Johann Wolfgang von Goethe, „Italiänische Reise“ aus *Goethe's sämtliche Werke in vierzig Bänden*, Dreiundzwanzigster Band, Stuttgart und Tübingen 1856, S. 40.

⁶⁸² Steinkrüger 2013, S. 39.

Zwischen 1783 und 1785 ließ Marie Antoinette im Park ihres Schösschens Petit Trianon einen im Stil der alten Bauernhäuser aus der Gegend von Caux gehaltenen Weiler nachbauen.⁶⁸³ In der ländlichen Idylle des „Hameau de la reine“, im Weiler der Königin, konnte sich der Adel als Hirten und Mägde verkleidet abseits vom Hofleben vergnügen. Steinkrüger verglich die Begeisterung des Adels für das Ländliche in der Zeit des Barock mit der Faszination von fremden Ländern. „Ähnlich der Südsee zu Zeiten des Kolonialismus galt für den Adel des 18. Jahrhunderts das Landleben aufgrund seiner Distanz zum eigenen Leben als exotische und fremde Welt.“⁶⁸⁴ Die frühen künstlichen Themenwelten waren einer privilegierten Oberschicht vorbehalten und auch als Gegenwelten immer noch Bestandteil einer durch repräsentative Zeremonielle geprägten höfischen Ordnung. Für die breiteren Bevölkerungsschichten brachten bis in die Zeit der Industrialisierung zeitlich begrenzte Veranstaltungen, gesellschaftliche Rituale und kirchliche Feste wie Hochzeiten, Taufen oder Begräbnisse Abwechslung in den Alltag. Erst im 19. Jahrhundert wurde die Freizeit zu einem von der Arbeit klar getrennten Bereich des täglichen Lebens und „Freizeitgestaltung“ zum Begriff.⁶⁸⁵ Die auf die Jahreszeiten abgestimmten Feste wurden durch täglich stattfindende Vergnügungen ersetzt und die temporären Vergnügungsangebote durch stationäre Unterhaltungsetablissemments.⁶⁸⁶ Meist waren es die klassischen Ausflugsorte, die dank verbesserter Verkehrsanbindung an die nahe gelegene Großstadt an Zulauf gewannen und zu Vergnügungsvierteln ausgebaut wurden.⁶⁸⁷ So war auch der Wiener Prater vorerst Jagdareal des Kaisers und Erholungsgebiet für den höfischen Adel und entwickelte sich dann, nachdem er im Jahr 1766 öffentlich zugänglich gemacht worden war, vom allgemein beliebten Ausflugsort zum Vergnügungspark.⁶⁸⁸ Die neuen Vergnügungsviertel rekrutierten ihr Publikum aus der rasch anwachsenden Bevölkerung der Großstadt, deren Gegenwelt sie gleichzeitig bildeten. Sie waren gemäß Andreas Nierhaus „zutiefst urbane Phänomene“.⁶⁸⁹ Hatten die Volksbelustigungen als Begleitveranstaltungen von Jahrmärkten bisher meist im Zentrum der Stadt stattgefunden, so wurden sie jetzt auf Grund des erhöhten Flächenbedarfs an den Stadtrand verlegt.⁶⁹⁰ Gleichzeitig machte die Verbesserung der öffentlichen Infrastruktur durch moderne Transportmittel wie die

⁶⁸³ „Ich besuchte im kleinen Trianon den sogenannten Weiler. Er besteht aus einem Bauernhaus, einer Meierei, einem Pfarrhaus, einer Mühle, dem Herrenhaus, dem Pachthaus, dem Feldhüterhaus und schließlich dem Turm Marlborough. An bestimmten Tagen begab sich der Hof in den Weiler von Trianon. Ludwig XVI. war der Herr des Weilers. Seine beiden Brüder waren jeweils der Pächter und der Schulmeister. Der Kardinal von Rohan war der Pfarrer, der Marschall Richelieu der große Feldhüter, und die Königin war die Bauersfrau, der die Meierei unterstand, die vollständig mit weißem Marmor gefliest war. Jeder war seiner Rolle gemäß kostümiert.“ François-Louis Poumies de la Sibotie, „Souvenirs d’un médecin de Paris“ (1847), in: Jean-Marie Pérouse de Montclos und Robert Polidori, *Versailles*, Köln 1996. S. 214.

⁶⁸⁴ Steinkrüger 2013, S. 39.

⁶⁸⁵ „Ähnlich verhält es sich auch in Bezug auf die Begriffe „Freizeit“ und „Freizeitwelten“. Spielt der Terminus „Erlebnis“ vor allem auf den Übergang einer fordistischen zu einer postfordistischen Gesellschaft an, so beschreibt „Freizeit“ den Übergang von einer vorindustriellen zu einer industriellen Gesellschaft, in der Freizeitwelten überhaupt erst zu einem Massenphänomen werden konnten.“ Ibid., S. 37 und 38.

⁶⁸⁶ Ibid., S. 248.

⁶⁸⁷ Ibid., S. 249.

⁶⁸⁸ Sinhuber 1993. S. 34 und 35.

⁶⁸⁹ Nierhaus 2014, S. 205.

⁶⁹⁰ Steinkrüger 2013, S. 248.

Straßenbahn diese Entwicklung auch erst möglich. In Wien verband die Straßenbahn, vorerst als Pferdetramway, Bahnhöfe, Ausflugsorte und Freizeiteinrichtungen.⁶⁹¹ Die durch die städtebaulichen Eingriffe entstandenen, breiten, begradigten Straßen begünstigten die Linienführung. Nach der Eingemeindung der Vorortbezirke im Jahr 1892 musste die entsprechende Infrastruktur für das neu entstandene Großwien geschaffen werden.⁶⁹² 1897 wurde die erste elektrische Straßenbahnlinie zwischen Praterstern und Mariahilf eröffnet.⁶⁹³ Im selben Jahr, in dem die venezianische Vergnügungsstadt am Praterstern entstand, begann Otto Wagner am Gürtel mit dem Bau der Stadtbahn.⁶⁹⁴ Ein windiges Arrangement mit südländischem Flair begegnete moderner, städtischer Infrastruktur. Der Haupteingang zu *Venedig in Wien* wurde durch den Viadukt der neu entstandenen Eisenbahnlinie gebildet. Sowohl der Bau der Stadtbahn als auch der Ausbau des Eisenbahnnetzes waren sichtbare Zeichen für Fortschritt und Entwicklung. Man betrat *Venedig in Wien* durch das Tor zur Zukunft. „Künstliche Paradiese zelebrieren die Verwandlung von Ideologie in Materialität und illustrieren die scheinbar unumschränkte Herrschaft des Geistes über die Materie. Das macht ihr Faszinosum aus. Sie sind Schauspiele der Schöpfung, ihr idealer Protagonist ist der Ingenieur, ihr Modell die Bühne. Als Räume des Übergangs situieren sie sich am Schnittpunkt zwischen sinnlicher Erfahrbarkeit und intellektuellem Konzept“⁶⁹⁵ Was Nelle für die künstliche Paradiese im Allgemeinen formulierte, galt für die Vergnügungsetablisements der Moderne im Besonderen. Die Freizeitattraktionen der Jahrhundertwende waren einerseits Orte des Rückzugs und der Erholung andererseits aber auch Testgelände für die technischen Errungenschaften des Industriezeitalters. Auch der Prater wurde im 19. Jahrhundert zu einem Schauplatz der neusten technischen Erfindungen. Waren es vorerst die Weltausstellungen, in deren zeitlich begrenztem Rahmen die Neuigkeiten präsentiert wurden, so boten später die Einrichtungen der Unterhaltungsindustrie Gelegenheit, technische Errungenschaften auf spielerische Art und Weise an einem breiten Publikum zu erproben. *Venedig in Wien* zeigte den Fortschritt sowohl in der modernen Ausführung der Anlage nach dem neusten technischen Stand als auch in der Zurschaustellung der aktuellen Erfindungen und Entdeckungen der Zeit. Die Vergnügungsstadt war gleichzeitig Kunstwerk und Ausstellung, Industriestätte und Vergnügungsort.⁶⁹⁶ Das Bild Venedigs wurde durch eine Vielzahl von Einblicken, Ausblicken und unerwarteten Blickwinkeln in ein schillerndes Kaleidoskop aus unzähligen Facetten aufgefächert, vervielfachte sich, bekam Tiefe und entwickelte sich zum *Tableau vivant*: Die räumliche Wirklichkeit überholte die bildhafte Illusion. Überraschendes und Gewohntes, Einmaliges und Alltägliches vermischte sich zu einem vielschichtigen Gefüge aus Traum und Wirklichkeit, aus Versprechen und Erfüllung, aus dunkler

⁶⁹¹ Sachslehner, 1998. S. 156.

⁶⁹² Ibid., S. 172.

⁶⁹³ Ibid., S. 174.

⁶⁹⁴ Czeike 2004, S. 568.

⁶⁹⁵ Nelle 2005, S. 15.

⁶⁹⁶ „Und so ist Venedig in Wien ein Kunstwerk geworden, aber auch eine Industriestätte, eine Ausstellung und ein Vergnügungsort, [...]“ Steiner 1895, S. 2.

Verlockung und vertrautem Hier und Jetzt. Venedig und Wien: Die Zweideutigkeit zeigte sich nicht nur im Namen. In *Venedig in Wien* erschien der Pavillon als ein Palast, der Holzbau als die Illusion von Glanz und Reichtum. Es gab Altes und Neues, Echtes und Falsches. Mit den Mitteln der Vergänglichkeit wurde Dauerhaftes dargestellt. *Venedig in Wien* verknüpfte Städtisches mit Ländlichem und schuf in einer Mischung aus gebautem Raum und künstlich hergestelltem Garten ein pittoreskes Arrangement. *Venedig in Wien* spielte mit der Faszination des Fremden und bot gleichzeitig die Sicherheit des Altbekanntes. Venezianischer Geist stieß auf wienerische Lebensfreude.⁶⁹⁷ Das Fremde wurde Inszenierung, und in ironischer Umkehrung spielten Fremde Fremdenführer für die heimischen Besucher.⁶⁹⁸ Fremdes kann reizvoll und anziehend oder beunruhigend und abschreckend sein.⁶⁹⁹ Fremdes wurde in Ausstellungen, Jahrmärkten und Vergnügungsstätten als Attraktion gezeigt.⁷⁰⁰ Fremdes kann aber auch das Verbotene sein. *Venedig in Wien* galt als ein Paradies für Gauner und war der ideale Ort für verbotene Liebesabenteuer. Wenn schon der Ort eine zeitlich begrenzte Illusion war, so konnte es auch die Beziehung sein.⁷⁰¹ Die Gewissheit des Vorübergehenden war gleichzeitig Bedauern und Genuss. Der schlechte Ruf des Etablissements war den Behörden offenbar nicht unwillkommen.⁷⁰² *Venedig in Wien* ließ unterschiedliche Orte gleichzeitig entstehen und vereinte sie nach Foucaults Definition zur Heterotopie.⁷⁰³ In *Venedig in Wien* verband sich Bild und Raum mit Worten, Klängen und Bewegung. Die Vergnügungsstadt war ein Gesamtkunstwerk und als solches vergleichbar mit der Oper. Wie in der Oper ging es auch hier nicht um die originalgetreue Nachbildung des Vorbilds, sondern um dessen überhöhte Darstellung. Darstellen heißt repräsentieren, wieder gegenwärtig machen und nicht nur so tun als ob. Im Idealfall wird das Dargestellte zum Gegenwärtigen und so zu einer neuen tatsächlich vorhandenen Wirklichkeit. In *Venedig in Wien* war der Besucher Teil des Kunstwerks, gleichzeitig Betrachter und Akteur. In seiner Wahrnehmung wurden die einzelnen Fragmente zueinander in Beziehung gesetzt und zu atmosphärischem Raum verdichtet. Visuelle,

⁶⁹⁷ „[...] ein Stadtportrait und ein Landschaftsbild, eine Vermählung von Altem und Neuem, von venetianischem Geiste und wienerischer Lebensfreude.“ Ibid., S. 2.

⁶⁹⁸ „Sehr beliebt waren – insbesondere bei den Frauen – auch die aus Italien engagierten Gondolieri, die als gesprächige „Fremdenführer“ ebenso Gefallen fanden wie durch ihre Geschicklichkeit.“ Rubey, Schönwald 1996, S. 75.

⁶⁹⁹ „Das Vertraute haben wir uns einverleibt, das Fremde müssen wir zulassen und aushalten. Das Vertraute kann uns abhanden kommen, dem Fremden können wir uns nähern, wir können uns bemühen, es zu verstehen und zu integrieren, zu ihm eine Beziehung aufzubauen. In der Regel ist das mit Gewinn verbunden.“ Nott Caviezel: „Rezeptionswandel - fremd, vertraut, fremd?“ in *Fremd, vertraut oder anders? Beiträge zu einem denkmaltheoretischen Diskurs*, herausgegeben von Marion Wohlleben, München Berlin 2009, S. 91.

⁷⁰⁰ „In der Folge der Weltausstellung, auf deren Gelände man gleichsam einen Spaziergang durch die ganze Welt machen konnte, bei dem man nicht nur die Gebäude verschiedener Nationalitäten, sondern zum Teil auch die Lebensweise und Gebräuche der dort lebenden Menschen in Augenschein nehmen konnte, waren im Prater immer öfter auch „Völkerschauen“, „Exotentruppen“ oder „Anthropologische Ausstellungen“ zu sehen.“ Ursula Storch, *Im Reich der Illusionen. Der Wiener Prater, wie er war*, Wien 2016, S. 52.

⁷⁰¹ „In der Aera von Venedig in Wien. - Komm Lina, wir machen eine Hochzeitsreise nach Venedig! - Wir sind ja nicht verheiratet! - Wir sind gerade so verheiratet, wie das da Venedig ist!“ Zitat aus *Der Floh*, 2. Juni 1895. Zitiert aus Rubey, Schönwald 1996, S. 71.

⁷⁰² „Ja, wir haben nix gegen ein großes Vergnügungsetablissement. Endlich hab'n wir an Ort, wo wir alle Gauner finden werden. Bis jetzt hat die Polizei die größte Arbeit g'habt. Wir hab'n in allen Bezirken suchen muss'n. Hoffentlich finden wir jetzt alle Gauner in Venedig in Wien.“ Steiner Lebenserinnerungen, 14.11.1930. S. 3.

⁷⁰³ „In der Regel bringen Heterotopien an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind.“ Michel Foucault, *Die Heterotopien. Der utopische Körper*. Zwei Radiovorträge, Berlin 2013, S. 14.

akustische, olfaktorische, haptische und kulinarische Reize fügten sich zu einem ephemeren Fest der Sinne. *Venedig in Wien* brachte aber nicht nur unterschiedliche Orte, Künste und Sinne zusammen, sondern auch unterschiedliche Menschen. Hatte Gabor Steiner im offiziellen Führer zur internationalen Ausstellung neuer Erfindungen, zwei Jahre nach der Eröffnung, die Vergnügungsstadt noch zum „Sammelpunkt der vornehmsten Gesellschaft Wiens“ erklärt,⁷⁰⁴ so machte er sie in seinen Jahre später verfassten Lebenserinnerungen zum „ständigen Rendezvousplatz vieler Familien“.⁷⁰⁵ Dank moderater Eintrittspreise war Venedig in Wien für alle Gesellschaftsschichten zugänglich. Entsprechend breit gefächert war das Spektrum der Besucher. Laut Gabor Steiner gab es keinen Klassenunterschied. „Ein Erfolg! Ohne Überhebung kann ich wohl behaupten, dass niemals ein Unternehmen bei seiner Gründung in Wien einen derart durchschlagenden Erfolg aufzuweisen hatte wie die Vergnügungsstadt „Venedig in Wien“. Im Lauffeuer ging es durch ganz Wien – eine Märchenstadt ist erstanden! Dazu die billigen Preise, an denen ich trotz Abratens festhielt. 30 Kreuzer Eintrittspreis, an besonderen Festtagen 50 Kreuzer, eine Gondelfahrt kostete 15 Kreuzer, ein Programm 10 Kreuzer. Nirgends wurde ein Separatentrée gefordert. Die Eröffnung des Etablissements gestaltete sich zu einem großen gesellschaftlichen Ereignis. Kurz nach 5 Uhr fanden sich Erzherzoge, Vertreter der hohen und höchsten Aristokratie, der Ministerpräsident mit nahezu sämtlichen Ministern, Statthalter und Polizeipräsident, die Botschafter fast aller fremden Mächte, Offiziere vom Leutnant bis zum General ein, aber auch die bürgerlichen Kreise waren stark vertreten; es gab da keinen Klassenunterschied. Nach wenigen Stunden war „Venedig in Wien“ überfüllt - ! Alles strömte zu den Kanälen, alles wollte Gondelfahren [sic!]!“⁷⁰⁶ Menschen, die sich im normalen Leben nicht begegnet wären, trafen aufeinander. Arm und Reich, Adel, Bürgertum und Arbeiterklasse promenierte in denselben Gassen, fuhr in denselben Gondeln, hörte dieselbe Musik und kehrte in denselben Lokalen ein. Die Gesetze des Alltags waren außer Kraft gesetzt, und die gesellschaftlichen Grenzen vielleicht bis zu einem gewissen Grad tatsächlich aufgehoben. Im gemeinsamen Wunsch sich zu vergnügen wurde die Menge vorübergehend zu einer gleichgeschalteten Interessensgemeinschaft. Wie andere künstliche Paradiese zielte der venezianische Themenpark in seiner räumlichen und zeitlichen Abgeschlossenheit auf die Abbildung und Erfahrbarkeit der Welt im Modell. *Venedig in Wien* könnte als ein verkleinertes Abbild einer im Entstehen begriffenen modernen Gesellschaftsordnung

⁷⁰⁴ „Der englische Garten eröffnet am 2. Mai seine Pforten zum dritten Mal. Der überaus glänzende Erfolg in den beiden vorangegangenen Jahren hat wohl bewiesen, dass der „Englische Garten“, dank seiner ausserordentlich günstigen Lage, sowie deshalb, weil in demselben für ein verhältnismässig geringes Eintrittsgeld so viel und vielerlei geboten wurde, der Sammelpunkt der vornehmsten Gesellschaft Wiens zu bleiben berufen ist und seine allgemein anerkannte Anziehungskraft auch auf alle Fremden ausübt, die während der Sommermonate Wien besuchen.“ Steiner 1897, Vorwort, S.1.

⁷⁰⁵ „Es dürfte also „Venedig in Wien“ auch heuer ein Milieu bieten, in dem sich, so wie in den abgelaufenen Jahren, alle Schichten der Gesellschaft heimisch fühlen werden. Hat sich doch „Venedig in Wien“ in der That vorwiegend zum ständigen Rendezvousplatze vieler Familien, denen bis zum Sommer 1895 ein solcher Ort gefehlt hatte, entwickelt. Das Publikum erkannte mit liebenswürdiger Dankbarkeit an, dass hier etwas geleistet wurde, was früher nicht einmal annäherungsweise erstrebt worden war.“ Steiner 1897, S. 3.

⁷⁰⁶ Steiner Lebenserinnerungen 21.11.1930, S. 3.

angesehen werden. Allerdings galten die besonderen Bedingungen der neuen Ordnung nur an diesem ganz bestimmten Ort für eine ganz bestimmte Zeit. Die räumliche und zeitliche Überschaubarkeit bot die Möglichkeit des Auslotens, Abwägens und Ausprobierens. Wo der Rahmen des Endgültigen fehlt, werden Handlungen unverbindlich und Entscheidungen folgenlos. Das Leben wird zu einer Generalprobe, nach der alles wieder verworfen und neu inszeniert werden kann. Die Frage, ob und inwieweit das Modell, das im sicheren Umfeld der Vergnügungsstadt zum Tragen kam, auch außerhalb verwirklicht wurde, bleibt offen. Fest steht, *Venedig in Wien* war die ephemere Versuchsanordnung einer möglichen Gesellschaftsordnung der Moderne.



5.3. Venedig in Wien als Spielfeld der Moderne

Programmatische und transitorische Moderne

Potemkin in Wien

„Als Potemkin auf der denkwürdigen Krimreise seiner Gebieterin Dörfer und Städte aus bloßen Holzgerüsten vortäuschte, ahnte er wohl nicht, dass sein Prinzip des Städtebauens nach hundert Jahren noch zu Ehren und zu willkommener Anwendung gelangen werde“⁷⁰⁷ stand Ende Mai 1895 in der Wiener Bauindustriezeitung. Anlass war die Eröffnung des Vergnügungsetablissemments *Venedig in Wien*. „Wer kennt sie nicht, die Potemkin’schen Dörfer, die der schlaue Günstling Katharinas in der Ukraine erbaut hatte? Dörfer aus Leinwand und Pappe, Dörfer, die die Aufgabe hatten, eine Einöde für die Augen Ihrer kaiserlichen Majestät in eine blühende Landschaft zu verwandeln. Aber eine ganze Stadt soll der schlaue Minister gar fertig gebracht haben? Das ist wohl nur in Russland möglich! Die Potemkin’sche Stadt, von der ich hier sprechen will, ist unser liebes Wien,“⁷⁰⁸ schrieb Adolf Loos drei Jahre später, im Juli 1898 in der Zeitschrift „Ver Sacrum“. Er meinte mit seiner „Potemkin’schen Stadt“ jedoch nicht die venezianische Kulissenstadt am Praterstern. Am 20. Dezember 1857 hatte Kaiser Franz Josef beschlossen, die zur Stadtverteidigung längst hinfälligen und der weiteren Entwicklung der Großstadt hinderlichen Bastionen aus der Zeit der Türkenbelagerung abzureißen und an Stelle der Stadtmauer und den vorgelagerten Glacis eine Prachtstraße zu errichten. Wo Altes entsorgt wird, entsteht Raum für Neues. In der Großzügigkeit ihrer Anordnung brechen die Monumentalbauten der Ringstraße zwar mit der mittelalterlichen Enge des Zentrums und geben der Stadt ein neues Gesicht, in Ausdruck und Stil jedoch orientieren sie sich an den Vorbildern der Vergangenheit. Der Ringstraßenbau in Wien war eine der größten Stadterweiterungen des 19. Jahrhunderts und fiel, wie Camillo Sitte bemerkte, „noch überdies in eine merkwürdig günstige Zeit, in welcher durch ganz Mitteleuropa Kunst und Kunswissenschaft sich mächtig entfalteten, in welcher einerseits die Errungenschaften der älteren Münchner Bauperiode schon vorlagen, andererseits aber die große Gärung des Stilstudiums noch nicht abgeschlossen war und die Geister sich in einem freudigen Zustande höherer Erregung befanden.“⁷⁰⁹ In der Gestaltung der einzelnen Gebäude wird der jeweiligen Bestimmung des Baus entsprechend wirklich freudig nahezu das vollständige Repertoire vergangener Stilepochen durchzitiert. So verweist das neoattische Parlament auf die griechische Demokratie, das neobarocke Burgtheater auf die Zeit der Erfindung der Kulissenbühne, die neogotische Votivkirche auf die Hochblüte sakraler Baukunst in Frankreich, und die Wohnhäuser schließlich geben sich als fürstliche Paläste der Renaissance. „Wenn ich den Ring entlang

⁷⁰⁷ *Wiener Bauindustriezeitung*, Nr. 35, Wien, Donnerstag, 30. Mai 1895, S. 1.

⁷⁰⁸ Adolf Loos, „Die Potemkin’sche Stadt“ (1898), in: *Gesammelte Schriften*, Wien 2010, S. 187.

⁷⁰⁹ Sitte 2013, S. 159.

schlendere, so ist mir immer, als hätte ein moderner Potemkin die Aufgabe erfüllen wollen, jemandem den Glauben beizubringen, als würde er in eine Stadt von lauter Nobili versetzt.⁷¹⁰ Was Adolf Loos anprangerte, war also weniger die Ansammlung willkürlich anmutender Stilzitate, sondern vielmehr die Vorspiegelung falscher Tatsachen, „Wer sich für etwas Höheres ausgibt, als er ist, ist ein Hochstapler und verfällt auch dann der allgemeinen Verachtung, wenn niemand dadurch geschädigt wurde. Wenn aber jemand diesen Effect durch falsche Steine und andere Imitationen zu erreichen sucht? Es gibt Länder, wo ihm das gleiche Schicksal zuteil würde. In Wien ist man aber noch nicht so weit. Nur ein kleiner Kreis hat das Gefühl, dass hier eine unmoralische Handlung, ein Schwindel vorliegt.“⁷¹¹ Die Paläste wurden in Wahrheit nicht von Fürsten und Prinzen bewohnt, sondern von der aufstrebenden neuen bürgerlichen Mittelschicht, und die Lüge bestand in der Behauptung eines Machtsystems, das längst im Schwinden begriffen war. „Was immer auch das renaissierte Italien an Herren-Palästen hervorgebracht hat, wurde geplündert, um Ihrer Majestät, der Plebs, ein Neu-Wien vorzuzaubern, das nun von Leuten bewohnt werden könnte, die imstande wären, einen ganzen Palast vom Sockel bis zum Hauptsims allein innezuhaben.“⁷¹² Adolf Loos erschien das Vortäuschen einer anderen Wirklichkeit vor allem aber auch deshalb „lächerlich und unmoralisch“⁷¹³, weil es der Entfaltung eines der Zeit angepassten Stils, eines „ureigenen Baustils“⁷¹⁴, im Wege stand. „Ich meine aber einen Baustil, den wir mit gutem Gewissen an die Nachwelt überliefern können, auf den noch in der fernen Zukunft mit Stolz hingewiesen würde. Diesen Baustil aber hat man in unserem Jahrhundert in Wien nicht gefunden. Ob man aus Leinwand, Pappe und Farbe Holzhütten darzustellen sucht, in denen glückliche Bauern leben, oder aus Ziegel und Cementguss Steinpaläste errichtet, in denen feudale Grossherren ihren Sitz haben könnten, im Princip bleibt es das Gleiche. Über der Wiener Architektur dieses Jahrhunderts schwebte der Geist Potemkins.“⁷¹⁵ Die andere „Potemkin’sche Stadt“ in Wien, die Vergnügungsstadt am Praterstern, war in der Zeit des Jahrzehnte dauernden Ringstraßenbaus in nur knapp drei Monaten errichtet worden und bestand tatsächlich aus Holz und Leinwand. „Die reiche Fülle malerischer Ansichten und Bilder wird die Besucher vollkommen befriedigen, da die Täuschung und Originalität des Ganzen überraschen“⁷¹⁶ urteilte die Wiener Bauindustriezeitung über *Venedig in Wien*. Hier wurde die Täuschung offenbar als Gewinn betrachtet. Was die von Adolf Loos geschmähte Wiener Prunkavenue im Zentrum und die Vergnügungsstadt am Praterstern gemeinsam haben, ist die Sehnsucht nach einem Idealbild. Während jedoch die Repräsentationsbauten gleichsam mit der Hülle ihren Inhalt beschwören, war *Venedig in Wien* vorerst reine Hommage an die Schönheit der Serenissima. Das Bild wurde nicht

⁷¹⁰ Loos 2010, „Die Potemkin’sche Stadt“ (1898), S. 187.

⁷¹¹ Loos 2010, „Die Potemkin’sche Stadt“ (1898), S. 187.

⁷¹² Ibid., S. 187 und 188.

⁷¹³ Ibid., S. 189.

⁷¹⁴ Ibid., S. 190.

⁷¹⁵ Ibid., S. 190.

⁷¹⁶ *Wiener Bauindustriezeitung*, Nr. 35, Wien, Donnerstag, 30. Mai 1895, S. 1

als Trugbild verstanden, sondern als Bereicherung und Erfüllung verborgener Wünsche. Die Potemkin'schen Dörfer werden in der Regel mit Betrügen und Verbergen in Verbindung gebracht, *Venedig in Wien* hingegen mit Darstellen und Zeigen. Während in der Innenstadt von Wien solide Tempel der Erinnerung gebaut wurden, entstanden am Stadtrand vergängliche Holzbaracken im venezianischen Stil. Die neue Ringstraße feierte die Vergangenheit, *Venedig in Wien* hingegen das Vergängliche. Auch Adolf Loos war, was *Venedig in Wien* betraf, des Lobes voll: „Gabor Steiner! Ich habe eine Vorliebe für diesen Mann. Wie dankbar können ihm alle Wiener sein! Ohne ihn müsste man schamrot werden, wenn uns ein Fremder im Sommer fragen würde „Wie soll ich den Abend verbringen?“ Er allein rettet in den Sommermonaten den Ruf Wiens als Theaterstadt, als die Stadt der Musik, des Tanzes und der Lebensfreude.“⁷¹⁷ Die Holzhütten, die marmorne Paläste darstellen sollten, waren für Adolf Loos wohl nicht ernstzunehmende Architektur. Er sah in *Venedig in Wien* hauptsächlich eine Bereicherung für die Unterhaltungsindustrie. „Gabor Steiner tut viel für Wien. In einer anderen Stadt hätte er schon längst Subventionen erhalten. Sache des Vereines zur Hebung des Fremdenverkehrs wäre es, ihm eine solche von der Stadt zu verschaffen.“⁷¹⁸ In der Tat spielte der Fremdenverkehr in *Venedig in Wien* eine wichtige Rolle, allerdings nicht nur als Attraktion für die allfälligen Besucher aus dem Ausland, sondern vielmehr als Reise der Wiener vor Ort. Das Reisen war einfacher und billiger geworden und stand nicht mehr länger nur einer reichen Oberschicht offen.⁷¹⁹ Mit den verbesserten Möglichkeiten des echten Reisens wurden im 19. Jahrhundert aber auch die Methoden zur Bewältigung imaginärer Reisen immer weiter ausgebaut und verfeinert. Während im Barock die Mittel zur Herstellung von Illusionen noch hauptsächlich zur Darstellung religiöser Inhalte verwendet wurden, fanden die vielfältigen Techniken nun auch in profanen Bereichen ihre Anwendung. Dabei ging es weniger um die perfekte Täuschung als vielmehr um das Wecken von Emotionen. Die Reiseillusionen des 19. Jahrhunderts verbanden denn auch die Befriedigung von Neugier mit der reinen Lust am Erleben. Imaginäre Reisen wurden zur neuen Freizeitbeschäftigung. In Anlehnung an die Tradition der immer aufwendigeren Darstellungen fremder Länder, brachte die Vergnügungsstadt *Venedig in Wien* gewissermaßen Venedig nach Wien. *Venedig in Wien* war ein Hybrid zwischen Bühnenbild und Architektur, ein sich ständig wandelndes Gefüge, das in seiner Mehrdeutigkeit Einblick gibt in die Komplexität des ganzheitlichen Raumerlebnisses. Der Begriff Hybrid trifft das Besondere im Kern und meint nicht nur die Mischform oder Kreuzung. Die Herleitung von Hybris bringt auch den Übermut ins Spiel und verleiht dem Ausdruck den Zusatz des Verwegenen. Es ist die Bruchstelle zwischen den Dingen, die Veränderung möglich macht. Womöglich war es auch für Adolf Loos das brüchig Offene, das Ephemere, das ihn bewog, den neuen Stil, den lang ersehnten,

⁷¹⁷ Adolf Loos, „Das Andere, ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich, Geschrieben von Adolf Loos“, 1. Jahr, Wien, 15. Oktober 1903, in: *Gesammelte Schriften*, Wien 2010, S. 310.

⁷¹⁸ *Ibid.*, S. 310.

⁷¹⁹ „Breiteren Bevölkerungsschichten wurde das Reisen allerdings erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts möglich.“ Ursula Storch (Hrsg.) *Die Welt in Reichwiese, Imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert*, Wien 2009.

viel beschworenen, in einer zeitlich begrenzten Form des Bauens zu verankern. „Der neue Styl ist da. Doch wird er nicht überall freudig begrüßt werden. Viele haben vielleicht gar nicht das Verlangen nach ihm empfunden. Und viele haben sich ihn anders gedacht. Aber man kann ihm das Zeugnis nicht versagen, daß er bescheiden auftritt. Anlässlich einer Ausstellung ist er gekommen, bleibt draußen im Prater und verspricht gleich im vornherein, sich nach sechs Monaten wieder zu empfehlen.“⁷²⁰ Die zeitlich begrenzten Bauten der Ausstellungen boten einen willkommenen Rahmen für Experimente. Adolf Loos nannte vier Bedingungen, die ein Haus erfüllen müsse, um jenem neuen Stil zu genügen: Es soll zeigen, dass es für die Dauer des Gebrauchs erbaut ist, es soll zu den verwendeten Materialien stehen und diese künstlerisch beherrschen, es soll die Aufmerksamkeit der Menge auf sich lenken und durch sein Äußeres auf Zweck und Inhalt schließen lassen. *Venedig in Wien* wurde diesen Ansprüchen gerecht. Die Vergnügungsstadt bestand aus Holz, Leinwand und Stuckatur. Die Malerei war klar als Bild erkennbar, als ein künstlerisches Mittel der Verzierung. Zweifellos zog das wienerische Abbild der Lagunenstadt die Aufmerksamkeit auf sich, und das buntbemalte, nachts im Schein von tausend Lichtern leuchtende Ensemble ließ auch von Außen auf den Inhalt schließen. Hier herrschte Ausgelassenheit und Amusement. „Die Modernität ist das Transitorische“⁷²¹ schrieb Charles Baudelaire 1863. *Venedig in Wien* erfüllte damit nicht nur die von Adolf Loos beschriebenen Anforderungen an den neuen Baustil, sondern war als ephemeres Bauwerk auch im Sinne Baudelaires modern. *Venedig in Wien* machte das Vergängliche zum Ausgangspunkt für Neues.

Spielfeld der Moderne

Modernität kann programmatisch als Glaube an den Fortschritt oder transitorisch als schöpferische Kraft gedeutet werden, wie Hilde Heynen ausführt.⁷²² Das programmatische Verständnis der Moderne besteht laut Heynen in einer Haltung, einer Denkweise, einer grundsätzlichen Lebenseinstellung und löst einen politischen und sozioökonomischen Prozess aus, der sich, als Mechanismus einmal in Gange gesetzt, verselbständigt.⁷²³ Das Konzept setzt die kritische Vernunft vor den Glauben und beruht auf der Überzeugung, dass durch den technischen Fortschritt eine stetige Verbesserung der Lebensbedingungen bewirkt werde. Das erklärte Ziel der programmatischen Moderne sei es, so Heynen, mit den Ideen der Aufklärung eine bessere Welt für die gesamte Menschheit zu schaffen. Das transitorische Konzept der Moderne hingegen sei einer Ästhetik des Bruchs und des konsequenten Hinter-sich-lassens verschrieben.⁷²⁴ „Die Modernität ist

⁷²⁰ Adolf Loos, „Die Ausstellungsstadt, der neue Styl“ (1898), in: *Gesammelte Schriften*, Wien 2010, S. 38.

⁷²¹ „La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable.“ „Die Modernität ist das Transitorische, das Flüchtige, der Bestandteil, die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unverrückbare ist.“ Charles Baudelaire, „La modernité“ in: „Le peintre de la vie moderne“ (1863) http://www.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf (01.06.2016), S. 10.

⁷²² Hilde Heynen, *Architecture and Modernity. A Critique*, Cambridge, London 1999, S. 11.

⁷²³ *Ibid.*, S. 11.

⁷²⁴ *Ibid.*, S. 12.

das Transitorische“⁷²⁵ wie Baudelaire es formulierte. Die transitorische Moderne kann als eine geistige Kraft verstanden werden, die sich in selbständigem künstlerischem und intellektuellem Schaffen verwirklicht. „Die Moderne ist nur in unserem Wunsche und sie ist draußen überall, außer uns. Sie ist nicht in unserem Geiste. Sondern das ist die Qual und die Krankheit des Jahrhunderts, die fieberische und schnaubende, daß das Leben dem Geiste entronnen ist. Das Leben hat sich gewandelt, bis in den letzten Grund, und wandelt sich immer noch aufs neue, alle Tage, rastlos und unstät. Aber der Geist blieb alt und starr und regte sich nicht und bewegte sich nicht und nun leidet er hilflos, weil der einsam ist und verlassen vom Leben,“⁷²⁶ schrieb Hermann Bahr 1890 in seinem Essay *Die Moderne*. Bahr sah die Moderne als einen äußeren Wandel des Lebens, der vom Geist erst aufgenommen werden musste. „Wir wollen gehorchen dem äußeren Gebote und der inneren Sehnsucht.“⁷²⁷ Um das Neue zuzulassen, müsse zuerst das Alte entsorgt werden. „Leer müssen wir werden, leer von aller Lehre, von allem Glauben, von aller Wissenschaft der Väter, ganz leer. Dann können wir uns füllen.“⁷²⁸ Bahrs Konzept der Moderne lag in der Einheit von Kunst, Kultur, Wissenschaft und Technologie, die es herzustellen galt. „Dieses wird die neue Kunst sein, welches wir so schaffen. Und es wird die neue Religion sein. Denn Kunst, Wissenschaft und Religion sind dasselbe.“⁷²⁹ Bahr sah in der Idee der neuen Kunst eine Weiterführung von Richard Wagners Gesamtkunstwerk, durch das die Gesellschaft der Zukunft verwirklicht werden sollte. Walter Benjamins Haltung gegenüber der Moderne war gleichzeitig melancholische Verklärung der Vergangenheit und Hoffnung auf einen Neuanfang. Er erweiterte den Begriff der Modernität indem er ihn in einen gesellschaftlichen Zusammenhang stellte. In der Zeit der Industrialisierung vollziehe sich eine grundsätzliche Veränderung in der Struktur der menschlichen Wahrnehmung, so Benjamin, bei der zwischen Erfahrung und unmittelbarem Erlebnis zu unterscheiden sei. Während die Erfahrung eine schrittweise Annäherung an die Tradition darstelle, beziehe sich das Erlebnis auf die oberflächlichen Sinneseindrücke des Moments. Die unbewusst im Gedächtnis eingelagerten Erfahrungen hätten eine weit größere Wirkung als die kurzzeitig in der bewussten Erinnerung abgelegten einzelnen Ereignisse. Ephemeres und sich ständig Wandelndes gehöre in den Bereich des Erlebnisses, Erfahrung hingegen baue auf Wiederholung und Kontinuität.⁷³⁰ Benjamin sah im schwindenden Einfluss der Tradition und im Verlust der Bedeutung der Erfahrung eines der Kennzeichen der Moderne. In seinem Werk *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* beschrieb er den allmählichen Verlust der Erfahrung durch den Prozess beliebiger Wiederholbarkeit. „Man kann, was hier auffällt, im Begriff der Aura zusammenfassen und sagen: was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das

⁷²⁵ Baudelaire 1863, S. 10.

⁷²⁶ Hermann Bahr, „Die Moderne“ (1890), http://www.uni-duisburg-essen.de/lyriktheorie/texte/1890_bahr.html, (01.06.2016), S.1.

⁷²⁷ Ibid., S. 2.

⁷²⁸ Ibid., S. 2 und 3.

⁷²⁹ Ibid., S. 3.

⁷³⁰ Heynen 1999, S. 99.

ist seine Aura. Der Vorgang ist symptomatisch; seine Bedeutung weist über den Bereich der Kunst hinaus. Die Reproduktionstechnik, so ließe sich allgemein formulieren, löst das Reproduzierte aus dem Bereich der Tradition ab. Indem sie die Reproduktion vervielfältigt, setzt sie an die Stelle seines einmaligen Vorkommens sein massenweises. Und indem sie der Reproduktion erlaubt, dem Aufnehmenden in seiner jeweiligen Situation entgegenzukommen, aktualisiert sie das Reproduzierte.⁷³¹ Die Erfahrung des Kunstwerks sei nicht länger eine Sache des Einzelnen und seiner Vertiefung in der Betrachtung, sondern es sei das Kunstwerk selbst, das heraustrete und sich der Masse anbiete. Der Vorgang des Verlustes der Aura kann als das Schwinden der Erfahrung zugunsten von flüchtigen Sinneseindrücken beschrieben werden und gilt für sämtliche Lebensbereiche. Modernität wäre somit ein Wandel im Bereich der Wahrnehmung. Ein Merkmal der Moderne war für Benjamin die „gänzliche Illusionslosigkeit über das Zeitalter und dennoch ein rückhaltloses Bekenntnis zu ihm.“⁷³² Das Eingeständnis der Niederlage beinhalte gleichzeitig die Kampfansage an die überholten bürgerlichen Wertvorstellungen. Aus Benjamins letzter Schrift, den achtzehn kurzen Thesen „Über den Begriff der Geschichte“⁷³³, die er verfasste, bevor er sich 1940 das Leben nahm, geht über den Begriff der Geschichte sein Verständnis der Moderne hervor. Geschichte werde immer aus der Sicht der Sieger und niemals aus derjenigen der Verlierer erzählt. Das wahre Verständnis der Geschichte beruhe auf Einfühlung.⁷³⁴ Für Benjamin handelte Geschichte nicht vom gleichmäßigen Voranschreiten der Menschheit, sondern von einer Anhäufung von Trümmern und Bruchstücken.⁷³⁵ „Es gibt ein Bild von Klee, das Angelus Novus heißt. Ein Engel ist darauf dargestellt, der aussieht, als wäre er im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf er starrt. Seine Augen sind aufgerissen, sein Mund steht offen und seine Flügel sind ausgespannt. Der Engel der Geschichte muß so aussehen. Er hat das Antlitz der Vergangenheit zugewendet. Wo eine Kette von Begebenheiten vor uns erscheint, da sieht er eine einzige Katastrophe, die unablässig Trümmer auf Trümmer häuft und sie ihm vor die Füße schleudert. Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen. Aber ein Sturm weht vom Paradiese her, der sich in seinen Flügeln verfangen hat und so stark ist, daß der Engel sie nicht mehr schließen kann. Dieser Sturm treibt ihn unaufhaltsam in die Zukunft, der er den Rücken kehrt, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wächst. Das, was wir den Fortschritt nennen, ist dieser Sturm.“⁷³⁶ Geschichte war für Benjamin nicht eine zeitlich geordnete Abfolge von Ereignissen, sondern eine Überlagerung von Zuständen: „Die Geschichte ist Gegenstand einer

⁷³¹ Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Stuttgart, 2011, II, S. 15.

⁷³² Walter Benjamin, „Erfahrung und Armut“, in: *Illuminationen*, ausgewählte Schriften I. (1920-1940), <http://www.textlog.de/benjamin-erfahrung-armut.html>, (01.06.2016).

⁷³³ Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Illuminationen*, ausgewählte Schriften I. (1920-1940), <http://www.textlog.de/benjamin-begriff-geschichte.html>, (01.06.2016).

⁷³⁴ „Es ist ein Verfahren der Einfühlung. Sein Ursprung ist die Trägheit des Herzens, die *acedia*, welche daran verzagt, des echten historischen Bildes sich zu bemächtigen, das flüchtig aufblitzt. Sie galt bei den Theologen des Mittelalters als der Urgrund der Traurigkeit.“, *Ibid.*, <http://www.textlog.de/benjamin-begriff-geschichte.html>, (01.06.2016).

⁷³⁵ Hilde Heynen, *Architecture and Modernity*, S. 101.

⁷³⁶ Walter Benjamin, „Über den Begriff der Geschichte“, in: *Illuminationen*, ausgewählte Schriften I. (1920-1940) <http://www.textlog.de/benjamin-begriff-geschichte.html>, (01.06.2016).

Konstruktion, deren Ort nicht die homogene und leere Zeit, sondern die von Jetztzeit erfüllte bildet.“⁷³⁷ Die einzelnen Epochen der Geschichte seien zusammenhängend. Jeder einzelne Moment beinhalte sowohl die gesamte Vergangenheit, als auch die unmittelbare Gegenwart und die mögliche Erfüllung eines utopischen Ziels der Zukunft. Die jeweiligen Momente seien nicht als Zustände einer Entwicklung zu verstehen, sondern als Bedeutungsebenen.⁷³⁸ In jedem historischen Moment seien alle drei Zustände in ihrer Essenz bereits vorhanden, der Ursprung, der Untergang ebenso wie der Moment der Erlösung. Die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Ebenen schließe Trauer und Hoffnung gleichermaßen mit ein. In Benjamins Sammlung von Gedanken, dem *Passagen-Werk*, sind seine Vorstellungen der Moderne am deutlichsten nachvollziehbar. Das Werk stellt in seiner fragmentarischen Widersprüchlichkeit gewissermaßen die Moderne selbst dar. In *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts* führte Benjamin die Bedingungen für die Entstehung der Passagen auf die Einführung der künstlichen Beleuchtung einerseits und auf die Anfänge des Eisenbaus andererseits zurück.⁷³⁹ „Erstmals in der Geschichte der Architektur tritt mit dem Eisen ein künstlicher Baustoff auf.“⁷⁴⁰ Eisen wurde vorerst für Eisenbahnschienen verwendet. „Die Schiene wird der erste montierbare Eisenteil, die Vorgängerin des Trägers. Man vermeidet das Eisen bei Wohnbauten und verwendet es bei Passagen, Ausstellungshallen, Bahnhöfen, Bauten, die transitorischen Zwecken dienen.“⁷⁴¹ Der Jugendstil machte sich die Möglichkeiten des Eisenbaus für seine filigranen Strukturen zunutze.⁷⁴² Benjamin sah im Jugendstil allerdings nur den gescheiterten Versuch des Individuums, es mit der Technik aufzunehmen.⁷⁴³ „Er stellt den letzten Ausbruchversuch der in ihrem elfenbeinernen Turm von der Technik belagerten Kunst dar.“⁷⁴⁴ Die Passage ist gemäß Benjamin mehr als einfach nur ein Durchgang von einem Raum in den anderen, sie ist Verbindung und Übergang, Überlagerung und Durchdringung. „Die rauschhafte Durchdringung von Straße und Wohnung, die sich in Paris des 19. Jahrhunderts vollzieht - und zumal in der Erfahrung des flaneurs - hat prophetischen Wert. Denn diese Durchdringung läßt die neue Baukunst nüchterne Wirklichkeit werden.“⁷⁴⁵ Die Architektur zeige sich als die Materialisierung einer neuen Zeit. Benjamin entwickelte eine komplexe Vorstellung von Modernität, die weder eindeutig als programmatisch noch als transitorisch zu deuten sei. Die Passage ist der Bezug zwischen den Dingen und wird so zum Inbegriff für Durchlässigkeit und Offenheit und damit zu einem Sinnbild für die Moderne.⁷⁴⁶ Zweifellos hoffte er auf einen Umbruch

⁷³⁷ Ibid., These IX.

⁷³⁸ Hilde Heynen, *Architecture and Modernity*, S.100 und 101.

⁷³⁹ Benjamin 1982, Paris, Hauptstadt de XIX. Jahrhunderts, I. Fourier oder die Passagen, S. 45.

⁷⁴⁰ Ibid., S. 46.

⁷⁴¹ Ibid., S. 46.

⁷⁴² „Die neuen Elemente des Eisenbaus, Trägerformen, beschäftigen den Jugendstil. Im Ornament bemüht er sich, diese Formen der Kunst zurückzugewinnen.“ Ibid., IV. Louis-Philippe oder das Interieur, S. 53.

⁷⁴³ Ibid., S. 53.

⁷⁴⁴ Ibid., S. 53.

⁷⁴⁵ Ibid., Aufzeichnungen und Materialien, M. Der Flaneur, [M3a,5], S. 534.

⁷⁴⁶ „Das neunzehnte Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig. Es begriff die Wohnung als Futteral des Menschen und bettete ihn mit all seinem Zubehör so tief ein, dass man ans Innere eines Zirkelkastens denken könnte, wo das Instrument mit allen seinen Einzelteilen in tiefe, meistens violette Sammethöhlen gebettet, daliegt. Für was nicht alles das

durch Erneuerung.⁷⁴⁷ Er glaubte an eine Modernität in ihrer flüchtigsten Erscheinungsform, an eine Modernität des Wandelbaren und Veränderlichen. Die Widersprüche, die dem Konzept innewohnen, zeigt Marshall Berman anhand von Baudelaires Interpretationen der Moderne.⁷⁴⁸ Er beschreibt Baudelaires lyrische Feiern des zeitgenössischen Lebens, indem er sie als eine moderne Form der Pastorale darstellt, dann die heftige Kritik an der Moderne, um schließlich zu einer Sichtweise zu gelangen, die allen Schlussfolgerungen widersteht und so gleichermaßen den inneren Konflikt des Konzeptes bloßlegt. So beleuchtet er nicht nur Baudelaires Verständnis der Moderne, sondern stellt auch einen Bezug zur heutigen Zeit her. Im Vorwort zum *Salon de 1846* beschrieb Baudelaire, wie die Fähigkeit, Veränderung zu bewirken, mit Offenheit in künstlerischem und intellektuellem Schaffen und mit dem Willen, eine wie auch immer geartete Idee der Zukunft umzusetzen, einhergeht. Im *Peintre de la vie moderne* hingegen zeigt sich das moderne Leben als eine einzige große Schau, als eine Reihe von Erscheinungen und Fassaden, als der glitzernde Triumph der Ausstattung. Hier spielt die Figur des Dandys die Hauptrolle.⁷⁴⁹ „Der dandyismus ist der letzte Schimmer des Heroischen in Zeiten der *décadence*.“⁷⁵⁰ Wenn man das Konzept der Moderne allerdings einzig als einen Bruch mit den Vorbildern der Vergangenheit versteht, wird, Berman zufolge, jede neu anbrechende Zeit, sofern sie einen eigenen Stil entwickelt, irgendwann zu einer modernen Zeit, denn: „Es gibt eine Modernität für jeden alten Meister.“⁷⁵¹ Die Tatsache, Modernität über die Geschichte zu verstehen, beraubt die Idee der Moderne ihrer ganz besonderen Bedeutung. Der Begriff der Moderne sollte also nicht nur die Abgrenzung des Neuen vom Alten beinhalten, sondern vielmehr die Auflösung sämtlicher Kategorien. Gemäß Berman heißt modern sein, Teil eines Universums sein, in dem sich alles Feste in Luft auflöst, wie Marx sagte.⁷⁵² Der Titel von Bermans Werk *All that is solid melts into air* ist die englische Übersetzung eines Satzes

neunzehnte Jahrhundert Gehäuse erfunden hat: Für Taschenuhren, Pantoffeln, Eierbecher, Thermometer, Spielkarten – und in Ermanglung von Gehäusen Schoner, Läufer, Decken und Überzüge. Das zwanzigste Jahrhundert machte mit seiner Porosität, Transparenz, seinem Freilicht- und Freiluftwesen dem Wohnen im alten Sinne ein Ende.“ Ibid., Aufzeichnungen und Materialien, I, das Interieur, die Spur, [I4,4], S. 292.

⁷⁴⁷ Sowie Adolf Loos sah Walter Benjamin die Zerstörung als Katharsis. „Jede menschliche Arbeit besteht aus zwei Teilen. Nicht jede - ich habe falsch angefangen -, aber die meiste menschliche Arbeit besteht aus zwei Teilen: aus der Zerstörung und aus dem Aufbau.“ Adolf Loos, „Die moderne Siedlung (1927)“ in Adolf Loos, *Gesammelte Schriften*, Herausgegeben von Adolf Opel, Wien 2010., S. 638.

⁷⁴⁸ Marshall Berman, *All that is solid melts into air, the experience of modernity*. London 1982, S. 131. ff.

⁷⁴⁹ „Le dandysme est le dernier éclat d’héroïsme dans les *décadences*; et le type du dandy retrouvé par le voyageur dans l’Amérique du Nord n’infirmes en aucune façon cette idée: car rien n’empêche de supposer que les tribus que nous nommons *sauvages* soient les débris de grandes civilisations disparues. Le dandysme est un soleil couchant ; comme l’astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie.“ Charles Baudelaire in „le peintre de la vie moderne, 1863. S. 20, 21.

⁷⁵⁰ „Das spezifisch Moderne gibt sich bei Baudelaire immer wieder als Kompliment des spezifisch Archaischen zu erkennen. In dem Flaneur, den sein Müßiggang durch eine imaginäre Stadt von Passagen trägt, tritt dem Dichter der dandy entgegen (der dandy, welcher sich durch die Menge hinbewegt, ohne auf die Stöße zu achten, denen er ausgesetzt ist). Doch schlägt im Flaneur auch ein längst verschollenes Geschöpf den träumerischen, den Dichter bis ins Herz treffenden Blick auf. Es ist der „Sohn der Wildnis“, der Mensch, der von einer gütigen Natur einst der Muße anverlobt worden ist. Der dandyismus ist der letzte Schimmer des Heroischen in Zeiten der *décadence*. Es gefällt Baudelaire, bei Chateaubriand einen Hinweis auf indianische dandys zu finden, Zeugnis der einstigen Blütezeit dieser Stämme.“ Benjamin 1982, Aufzeichnungen und Materialien, m, Müßiggang, [m5,4], S. 969.

⁷⁵¹ „Il y a eu une modernité pour chaque peintre ancien.“ Charles Baudelaire in „le peintre et la vie moderne“, 1863, S. 10.

⁷⁵² „To be modern is to be part of a universe in which, as Marx said, *all that is solid melts into air*.“ Berman 1988, Introduction, S. 15.

aus dem *kommunistischen Manifest* von Marx und Engels.⁷⁵³ „Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht, und die Menschen sind endlich gezwungen, ihre Lebensstellung, ihre gegenseitigen Beziehungen mit nüchternen Augen anzusehen.“⁷⁵⁴ Mit diesem Satz drückten Marx und Engels aus, dass der Kapitalismus trotz seiner scheinbaren Dauerhaftigkeit zur vollständigen Auflösung bestimmt sei. Die englische Übersetzung fasst den Gedanken in freier Form in einen knappen Satz, der nicht nur in seiner Verkürzung einprägsam ist, sondern auch im Anklingen einer Wendung aus einem Stück des wohl berühmtesten englischen Autors. In seinem *Sturm* lässt William Shakespeare Prospero sagen: „Our revels now are ended. These our actors, as I foretold you, were all spirits, and are melted into air, into thin air;“⁷⁵⁵ Die Anspielung scheint unangemessen, meinte Prospero doch die heraufbeschworenen Geister, die sich in Luft auflösen, während Marx und Engels die tatsächlich bestehenden Missstände anprangerten. Allerdings könnte die Erfahrung der Moderne, wie sie auch Baudelaire versteht, genau in diesem Widerspruch liegen, im Bruch mit der Tradition einerseits und im Verständnis des modernen Lebens als einer Welt der Erscheinungen andererseits. Der Satz „All that is solid melts into air“ bringt beide Sichtweisen zum Ausdruck und ließe sich in seiner Doppeldeutigkeit auch auf *Venedig in Wien* beziehen. Der venezianische Vergnügungspark in Wien genügte in seiner Form als technisch hochmoderne Leistungsschau sowohl dem Konzept der programmatischen Moderne als auch im Sinne Baudelaire der Idee des Transitorischen. Die zeitlich begrenzten Bauten konnten leicht entfernt und durch neue ersetzt werden. Das Veränderbare wurde zum Ausgangspunkt für Neues. Die Anlage war in stetigem Wandel begriffen und somit einem fortgesetzten Bruch mit dem Vergangenen unterworfen. *Venedig in Wien* schuf unablässig Illusionen, die sich alsbald wieder in Luft auflösten, und stand damit sowohl für die pathetische Verherrlichung des Neuen als auch für eine spielerische Darstellung von oberflächlichem Schein. So wie Prospero entlarvte *Venedig in Wien* seine venezianischen Geister als Illusionen und zeigte die Wirklichkeit ironisch und auch kritisch als eine Inszenierung. *Venedig in Wien* vertrat nicht die Moderne der Architekten, sondern eine Moderne der Kunst und der Philosophie, nicht den Grundsatz „Less is more“, sondern vielmehr „More is more“, nicht das Prinzip des Entweder-oder sondern des Sowohl-als-auch. Die Vergnügungsstadt stellte eine Art gallisches Dorf im römischen Reich der Kategorien und Regeln der Moderne dar. *Venedig in Wien* stand für eine Moderne der Vielfalt, für eine Verbindung von

⁷⁵³ „Die vorliegende Übersetzung stammt von Herrn Samuel Moore, dem Übersetzer des größten Teils von Marx' „Kapital“. Wir haben sie gemeinsam durchgesehen, und ich habe ein paar Fußnoten zur Erklärung geschichtlicher Anspielungen hinzugefügt.“ London, 30. Januar 1888, Friedrich Engels, in: Karl Marx: *Manifest der Kommunistischen Partei*, Kapitel 2, Vorrede (zur englischen Ausgabe von 1888) <http://gutenberg.spiegel.de/buch/manifest-der-kommunistischen-partei-4975/2> (01.06.2016)

⁷⁵⁴ Karl Marx, Friedrich Engels, *Manifest der Kommunistischen Partei*, Kapitel 3, „Bourgeois und Proletarier“, S. 2. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/manifest-der-kommunistischen-partei-4975/3> (01.06.2016).

⁷⁵⁵ „Our revels now are ended. These our actors, As I foretold you, were all spirits, and Are melted into air, into thin air: And, like the baseless fabric of this vision, The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces, The solemn temples, the great globe itself, Yea, all which it inherit, shall dissolve, And, like this insubstantial pageant faded, Leave not a rack behind. We are such stuff As dreams are made on; and our little life Is rounded with a sleep.“ William Shakespeare, *The Tempest*/Der Sturm, Stuttgart 1982, IV Akt, 1. Szene, Vers 147-157, S. 120.

Orten, Zeiten und Künsten, für ein Zusammenwirken der Sinne, für eine neue Welt des Konsums, der Werbung und der Massenunterhaltung, womöglich für neue Formen des Zusammenlebens, für eine neue Ordnung der Gesellschaft. *Venedig in Wien* richtete die Aufmerksamkeit auf den vorüberziehenden Moment mit allen seinen Anspielungen auf die Ewigkeit und machte das Ephemere zum Ausdruck einer neuen Zeit. *Venedig in Wien* war ein Angebot, eine Möglichkeit, eine Aufforderung. *Venedig in Wien* war ein Spielfeld der Moderne.



6. Schluss

Zusammenfassung

Die Ausgangslage, *Venedig in Wien* nicht als eine Attraktion aus dem Bereich der Unterhaltungsindustrie, sondern als ein Werk der Architektur zu betrachten, ermöglicht Rückschlüsse auf architektonische Entwicklungen einer Zeit, die in ihrer Eigenart als Zeit des Aufbruchs und des Umbruchs auch als Entstehungszeit des modernen Bauens gelten kann. Ein Wandel in der Architektur fand vorerst in deren temporären Formen statt. In Ausstellungen, Reiseillusionen, Lichtspektakeln, Panoramen und bewegten Bildern vollzog sich zunächst eine Veränderung des Blicks. Es war die Freizeitindustrie, die mit ihren Spektakeln erstmals Einblick gab in die Neuerungen, Entdeckungen und technischen Errungenschaften der Zeit der Industrialisierung. *Venedig in Wien* war eine mehrfache Konnotation des Ephemeren und vereinte die drei Bedeutungen des Begriffs in der ephemeren Materialisierung einer architektonischen Idee. Analog zu den Umschreibungen „was nur einen Tag dauert“ oder „was an einem Tag Wirkung entfaltet“ und „was sich täglich wiederholt“ zeigt sich das Ephemere in der Architektur als zeitlich begrenztes Provisorium, entfaltet seine Wirkung als Erscheinung oder kann in Form von Mustern und Kopien wiederholt und endlos fortgesetzt werden. Die Vergnügungsstadt *Venedig in Wien* war in temporärer Bauweise erbaut, hatte nur kurze Zeit Bestand und bediente als Vergnügungsetablisement die sich ständig wandelnden Gesetze der Unterhaltungsindustrie. Als Nachahmung des echten Venedigs war *Venedig in Wien* nicht nur eine Kopie sondern gleichermaßen eine Hommage an die Vergänglichkeit und mit der Wiederholung eines Themas der wohl erste Themenpark der Welt. Die Inszenierung Venedigs zeigt sich im Nebeneinander unterschiedlicher Räume als Heterotopie, wird in der Anwendung unterschiedlicher Künste zum Gesamtkunstwerk und in der Wahrnehmung mit unterschiedlichen Sinnen zum Fest der Sinne. Inszenierter Raum kann entweder als gebauter Raum oder als Vorstellungsraum verstanden werden. *Venedig in Wien* verband Orte, Zeiten und Künste zum Gesamtkunstwerk, fasste Raum und Vorstellung zusammen und verknüpfte die Inszenierung mit dem Ephemeren zu einer Inszenierung des Ephemeren. *Venedig in Wien* war eine hochmoderne Leistungsschau und entsprach sowohl dem Konzept der transitorischen als auch der programmatischen Moderne. Die Vergnügungsstadt war als Anlage technisch auf dem neusten Stand und gleichzeitig Versuchsplattform für Neues. Erfindungen und Entdeckungen wurden zur Schau gestellt und auf spielerische Weise an einem breiten Publikum getestet. *Venedig in Wien* war der Brennpunkt einer neuen Ära und machte die Inszenierung des Ephemeren zum Spielfeld der Moderne. *Venedig in Wien* versteckte das Neue geschickt im Bild des Alten und zeigte Unbekanntes im Rahmen des Bekannten. Im Gefüge der mittelalterlichen Stadtstruktur war die neueste Technik untergebracht und in altherwürdigen Palazzi waren die aktuellsten Erfindungen eingebaut. Unter dem

Deckmantel des Vergnügens wurden die Mechanismen von Konsum und Werbung ausprobiert, und im Schein des gemütlichen Zusammenseins moderne Gesellschaftsmodelle etabliert. *Venedig in Wien* machte die Inszenierung des Ephemeren zu einer Strategie und förderte den noch jungen Geist der Moderne wirkungsvoller als die zeitgenössische Architekturdebatte. *Venedig in Wien* vereinte den Glauben an den Fortschritt mit der Sehnsucht nach Vergangenen, den Wunsch nach Neuem mit der Wehmut um das Alte, den bedingungslosen Willen zum Bruch mit dem Bestehenden mit dem Bestreben nach dem Intaktem, Ganzem, Absolutem. Darin liegt ein Doppelsinn, der Konzepten aus dem Bereich der Unterhaltung, der Spiele und des Theaters eigen ist: Sie schaffen nicht nur eine Möglichkeit, auf spielerische Weise Neues zu probieren, sondern bieten gleichzeitig den geschützten Raum, die räumliche und zeitliche Überschaubarkeit, den sicheren Rahmen des Intakten, des Unverrückbaren und ewig Gültigen. Womöglich bestand genau in diesem Widerspruch im Sinne Baudelaires die Wirkungskraft der venezianischen Vergnügungsstadt: „Die Modernität ist das Transitorische, das Flüchtige, der Bestandteil, die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unverrückbare ist.“⁷⁵⁶

⁷⁵⁶ „La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable.“ „Die Modernität ist das Transitorische, das Flüchtige, der Bestandteil, die Hälfte der Kunst, deren andere Hälfte das Ewige und Unverrückbare ist.“ Charles Baudelaire, „La modernité“ in: „Le peintre de la vie moderne“ (1863) http://www.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf (01.06.2016), S. 10.



7. Anhang

Literaturverzeichnis

Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*, (1970) Suhrkamp Taschenbuch, hier 13. Auflage, Frankfurt am Main 1993

Alberti, Leon Battista: *Zehn Bücher über die Baukunst*, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Heuer, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1991

Altenberg, Peter: „Venedig in Wien“ in: *Wie ich es sehe, Frau Fabrikdirektor von H.*, Prosa, Berlin 1914, <http://www.zeno.org/nid/20004405129> (01.06.2016)

Anderson, Stanford: „Erinnerung in der Architektur“ in *Daidalos. Architektur Kunst Kultur*, Nr. 58, „Memoria“, Gerhard Auer, Ulrich Conrads, Gert Mattenklott, Werner Oechslin, Jan Pieper (Hrsg.), Bertelsmann Fachzeitschriften GmbH, Gütersloh 1995

Appelt, Heinrich unter Mitwirkung von Herkenrath, Rainer Maria und Koch, Walter (Hrsg.): Urkunde Nr. 373. *Diplomata 23: Die Urkunden Friedrichs I. Teil 2: 1158–1167*. Hannover 1979

Ariès, Philippe: *Geschichte des Todes*. Aus dem Französischen von Hans-Horst Henschen und Una Pfau. (Titel der Originalausgabe: *L'homme devant la mort*, Paris 1978) Deutscher Taschenbuch Verlag, 12. Auflage, München 2009

Aristoteles: *Aristoteles' Physik, Vorlesung über Natur*, Philosophische Bibliothek, erster Halbband: Bücher I(A)-IV(Δ), übersetzt, mit einer Einleitung und mit Anmerkungen herausgegeben von Hans Günther Zekl, Griechisch-Deutsch, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1987

Aristoteles: *Metaphysik, Schriften zur Ersten Philosophie*. Übersetzt und herausgegeben von Franz F. Schwarz, (1970), Reclam, Stuttgart 2013

Aristoteles: *Nikomachische Ethik*, Übersetzung und Nachwort von Franz Dirlmeier, Reclam, Stuttgart 2003

Aristoteles: *Poetik*, Ecce Opera - deutsche Übersetzung aus dem Griechischen von Manfred Fuhrmann, (1982) hier bibliographisch ergänzte Ausgabe, Reclam, Stuttgart 2014

Aristoteles: *Über die Seele*. griechisch/deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Gernot Krapinger, Reclam, Stuttgart 2011

Aristoteles: *Über die Welt*, Übersetzt und kommentiert von Otto Schönberger (1991) Bibliographisch ergänzte Ausgabe, Reclam, Stuttgart 2005

Bachelard, Gaston: *Poetik des Raumes*, (1957) Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1997

Bahr, Hermann: „Die Moderne“ (1890)
http://www.uni-duisburg-essen.de/lyriktheorie/texte/1890_bahr.html (01.06.2016)

Bailly, Anatole: *Dictionnaire Grec-Français*, rédigé avec le concours de M.E.Egger, à l'usage des élèves des lycées et des collèges, onzième édition, Orléans 1894

Baudelaire, Charles: „VIII Le paysage“, in: *Le Salon de 1859*
<http://baudelaire.litteratura.com/cr/texte/473-viii-le-paysage.html#.V06aR0uAXIF> (01.06.2016)

Baudelaire, Charles: „La modernité“ in: *Le peintre de la vie moderne*, (1863)
http://www.litteratura.com/ressources/pdf/oeu_29.pdf (01.06.2016)

Belting, Hans: *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*. Verlag C. H Beck (1. Auflage in der Beck'schen Reihe), München 2012

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Reclam, Stuttgart 2011

Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, erste Auflage, Frankfurt am Main 1983

Benjamin, Walter: „Über den Begriff der Geschichte“, in *Illuminationen*, ausgewählte Schriften I. (1920-1940) <http://www.textlog.de/benjamin-begriff-geschichte.html>. (01.06.2016)

Benjamin, Walter: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: Gesammelte Schriften Band 1, herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991. <http://www.textlog.de/benjamin-ursprung-neueren-allegorie-trauerspiel.html> (01.05.2016)

Bentham, Jeremy: *Introduction to the Principles of Morals and Legislation* (1781)
<http://www.utilitarianism.com/jeremy-bentham>. (01.05.2016)

Bentham, Jeremy: *The panopticum writings*, Edited and Introduced by Miran Bozovic, Verso, London, New York 1995

Bentham, Jeremy: *Das Panoptikum*, Aus dem Englischen von Andreas Leopold Hofbauer, herausgegeben von Christian Welzbacher, Matthes & Seitz, Berlin 2013

Bergson, Henri: *Materie und Gedächtnis, eine Abhandlung über die Beziehung zwischen Körper und Geist*, Philosophische Bibliothek, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1991

Bergson, Henri: *Zeit und Freiheit*, Nachdruck der Übersetzung der 1949 im Westkulturverlag Anton Hain erschienenen 2. Auflage des Verlages Eugen Diederichs, Jena 1920, hier 5. Auflage, Hamburg 2012

Berman, Marshall: *All that is solid melts into air, the experience of modernity*. (First published in the United States of America by Simon & Schuster, Inc., 1982), this edition with a new preface published in Penguin Books Ltd, Registered Offices: Harmondsworth, Middlesex 1988

Bollnow, Otto Friedrich: „Das Bild vom Menschen in Rilkes Sonetten an Orpheus“, in *Dichtung und Volkstum* 38, Göttingen 1937

Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum*, (1963), Kohlhammer Architektur, 9. Auflage, Stuttgart 2000.

Borges, Jorge Louis: „Autor des Quijote“, in: *Fiktionen* (Ficciones), Erzählungen 1939 – 1944. Übersetzt von Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs, aus: Jorge Louis Borges, Werke in 20 Bänden, herausgegeben von Gisbert Haefs und Fritz Arnold, Band 5, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 1992, hier 8. Auflage, Frankfurt am Main 2003

Bourdon, Philippe: „Entwerfen in der Manier von... Zu einem pädagogischen Konzept“ in: *Daidalos* Nr. 8. „Wahrheit und Lüge in der Architektur.“ Anna Teut mit Norbert Miller und Werner Oechslin (Hrsg.), Gütersloh 1983

Bremm, Klaus-Jürgen: „Eine Potemkinsche Biographie? Klaus-Jürgen Bremm über die opulente und gleichsam romanhafte Lebensbeschreibung eines außergewöhnlichen Aristokraten.“ In: *Glanz & Elend - Magazin für Literatur und Zeitkritik*, Strandgut Verlags GmbH, Frankfurt am Main, 2009, <http://www.glanzundelend.de/Artikel/artikelalt/montefiore.htm> (01.06.2016)

Breton, Gaëlle: *Theater*. (Paris 1990) Aus dem Französischen übersetzt von Gudrun Zimmerle, Karl Krämer Verlag, Stuttgart und Zürich 1991

Brichetti, Katharina und Mechsner, Franz: Synästhetik: Sinne, Sinnessysteme und sinnliche Fantasie im Gestalten und Erleben gebauten Raumes. Editorial. In: *Wolkenkuckucksheim, Internationale Zeitschrift für Theorie der Architektur*. Jg. 18, Heft 31, 2013. http://cloudcuckoo.net/fileadmin/hefte_de/heft_31/editorial_de.pdf (01.06.2016)

Bronfen, Elisabeth: *Nur über meine Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*. Deutsch von Thomas Lindquist, Verlag Antje Kunstmann, München 1994

Bruck Auffenberg, Natalie: *Die Frau comme il faut, die vollkommene Frau*. Verlag Wiener Mode, Wien, Leipzig, Berlin, Stuttgart 1896

Buchmann, Bertrand Michael: *Der Prater. Die Geschichte des Unteren Werd*. Mit 22 Kunstabdrucken und 11 Textabbildungen, Wiener Geschichtsbücher, herausgegeben von Dr. Peter Pötschner, Landeskonservator für Wien, Band 23. Paul Zsolnay, Wien, Hamburg 1979

Burke, Edmund: *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Neu eingeleitet und herausgegeben von Werner Strube, Felix Meiner Verlag, Hamburg 1989

Busch Regina: „Venedig in Wien. Schönbergs Pierrot im Prater“. In: Heidemarie Uhl (Hrsg.): *Kultur-Urbanität-Moderne. Differenzierung der Moderne in Zentraleuropa um 1900*. Passagenverlag, Wien 1999

Caviezel, Nott: „Rezeptionswandel - fremd, vertraut, fremd?“ in *Fremd, vertraut oder anders? Beiträge zu einem denkmaltheoretischen Diskurs*, herausgegeben von Marion Wohlleben, Deutscher Kunstverlag, München, Berlin 2009

Coleridge, Samuel Taylor: *Biographia literaria*, chapter XIV, 1817. <http://www.english.upenn.edu/~mgamer/Etexts/biographia.html> (01.06.2016)

Czeike, Felix: *Historisches Lexikon Wien*, in 6 Bänden, Kremayr & Scheria, Wien 1991 bis 1997, unveränderter Nachdruck, Wien 2004

Dante Alighieri: *Die göttliche Komödie*. Aus dem Italienischen von Philateles (König Johann von Sachsen). Mit einer kleinen Abhandlung zum Lobe Dantes von Boccaccio und zahlreichen Bildern von Gustave Doré. Diogenes, Zürich 1991

Danto, Arthur C.: *Die Verklärung des Gewöhnlichen*, eine Philosophie der Kunst, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1991

Deleuze, Gilles: *Kino 1* (1983), Übersetzung von Karsten Witte, Suhrkamp Taschenbuch, hier 7. Auflage, Frankfurt am Main 2013

Deleuze, Gilles: *Kino 2* (1985), Übersetzung von Klaus Englert, Suhrkamp Taschenbuch, hier 1. Auflage, Frankfurt am Main 1997

- Deleuze, Gilles: *Henri Bergson zur Einführung*. Herausgegeben und übersetzt von Martin Weinmann, 1989, hier 4. Auflage, Hamburg 2004
- Deleuze, Gilles: *Logique de la sensation*, Edition du seuil, Paris 2002
- Deleuze, Gilles: *Nietzsche und die Philosophie* (1962), Übersetzung: Bernd Schwibs, Taschenbücher Syndikat, EVA, Bd. 70, Frankfurt am Main 1985
- Döbling, Alfred: „Schönberg“ in: *Der Sturm*, Wochenschrift für Kultur und die Künste, Vol. 3, Nr. 132, Berlin, Oktober 1912
- Duden, Wörterbuch der Deutschen Sprache, Bibliographisches Institut GmbH, Berlin 2013. <http://www.duden.de/rechtschreibung/Szene> (01.06.2016)
- Dürrenmatt, Friedrich: *Justiz*, Diogenes Taschenbuch, Zürich 1987
- Eco, Umberto: *Baudolino*, aus dem Italienischen von Burkhard Kroeber, Deutscher Taschenbuch Verlag, hier 2. Auflage, München, 2004
- Eco, Umberto (Hrsg.): *Die Geschichte der Schönheit*, Carl Hanser Verlag, München, Wien 2004
- Ehmer, Josef und Ille, Karl (Hrsg): *Italienische Anteile am multikulturellen Wien*, Querschnitte 27, Studienverlag, Wien 2009
- Enzensberger, Hans Magnus: „Eine Theorie des Tourismus“, in: *Einzelheiten I. Bewusstseins-Industrie*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1962
- Felber, Ulrike, Krasny, Elke, Rapp, Christian: *Smart Exports, Österreich auf den Weltausstellungen von 1851 – 2000*. Verlag Christian Brandstätter, Wien 2000
- Finck, Heinz Dieter, Ganz, Michael T.: *Bourbaki Panorama*, Wied Verlag, Zürich 2000
- Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Originalausgabe Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main 2004
- Foucault, Michel: *Die Heterotopien. Der utopische Körper*. Zwei Radiovorträge. Zweisprachige Ausgabe. Übersetzt von Michael Bischoff, mit einem Nachwort von Daniel Defert, Suhrkamp, Berlin 2013
- Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge* (1971), Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1. Auflage 1974, hier 22. Auflage, Frankfurt am Main 2012
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen, die Geburt des Gefängnisses*, (*Surveiller et punir. La naissance de la prison*, Paris 1975) aus dem Französischen übersetzt von Walter Seitter, Suhrkamp Taschenbuch, hier 15. Auflage, Frankfurt am Main 2015
- Früchtel, Josef, Zimmermann, Jörg (Hrsg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. (2001) Suhrkamp, hier 5. Auflage, Frankfurt am Main 2013
- Giedion, Siegfried: *Raum, Zeit, Architektur*, Verlag für Architektur Artemis, 3. Auflage Zürich und München 1984
- Goethe, Johann Wolfgang: *Faust I.*, Reclam, Stuttgart 1986

Goethe, Johann Wolfgang von: „Italiänische Reise“ aus *Goethe's sämtliche Werke in vierzig Bänden*, Dreiundzwanzigster Band, Stuttgart und Tübingen 1856

Gombrich, Ernst H.: *Meditationen über ein Steckenpferd. Von den Wurzeln und Grenzen der Kunst*. Übersetzt von Lisbeth Gombrich. Lizenzausgabe Europa Verlag, Wien 1973, Suhrkamp Wissenschaft, Frankfurt am Main 1978

Grober, Ulrich: *Die Entdeckung der Nachhaltigkeit, Kulturgeschichte eines Begriffs*, Verlag Antje Kunstmann, München 2013

Grober, Ulrich: *Vom Wandern, Neue Wege zu einer alten Kunst*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 2011

Haas, Ingeborg: *Der Wiener Prater*, Reihe Archivbilder, Sutton Verlag, Erfurt 2010

Hafner, Urs: „Benthams Panoptikum, überwachen und strafen und beglücken“ in: *Neue Zürcher Zeitung*, Feuilleton 31.7.2013, <http://www.nzz.ch/feuilleton/buecher/ueberwachen-und-strafen-und-begluecken-1.18125480>, (01.06.2016)

Hajos, Geza: *Romantische Gärten der Aufklärung, Englische Landschaftskultur des 18. Jahrhunderts in und um Wien*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, 1989

Herzog, Andres, „Das Hochhaus war stets irrational“, Interview mit Vittorio Magnago Lampugnani in: *Der Tagesanzeiger*, Kultur: Architektur - tagesanzeiger.ch, am 11.11.2011. <http://www.tagesanzeiger.ch/kultur/architektur/Das-Hochhaus-war-stets-irrational/story/22873214>, (01.06.2016).

Hessel, Franz: „Berlins Boulevard“, in: *Ein Flaneur in Berlin*, Textrevision Peter Moses-Krause, einmalige Sonderausgabe mit Genehmigung des Verlags Das Arsenal, Berlin 2007

Heynen, Hilde: *Architecture and Modernity. A Critique*, Massachusetts Institute of Technology, MIT Press, Cambridge, London 1999

Hiebl, Manfred: *Lexikon des Mittelalters*, Görz, Grafschaft, Grafen von Görz und Tirol, Herzöge von Kärnten, Band IV, S. 1564, http://www.manfred-hiebl.de/genealogie-mittelalter/meinhardiner/goerz_grafschaft.html (01.06.2016)

Hofmann, Heinz: „War er oben oder nicht? Francesco Petrarca, der Mont Ventoux und die literarische Textur der Erinnerung“ in: *NZZ (Neue Zürcher Zeitung)*, 24.12.2011.

Von Hofmannsthal, Hugo *Der Tod des Tizian*, (1892) in: *Drei Dramen*, vollständige Neuausgabe mit einer Biographie des Autors, herausgegeben von Karl-Maria Guth, Hofenberg, Berlin 2013.

Humboldt, Alexander von: *Kosmos, Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Mit einer biographischen Einleitung von Bernhard von Cotta. Stuttgart 1874

Husserl, Edmund: *Cartesianische Meditation, Eine Einführung in die Phänomenologie*, Appräsentation als Erfahrungswert mit ihrem eigenen Bewährungsstil. §52, <http://www.textlog.de/husserl-cartesianische-meditationen.html>. (01.06.2016)

Illies, Florian: *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main 2012

Jormakka, Kari: *Genius Locomotionis*, Edition Selene, Wien 2005

Jormakka, Kari: „The View from the Tower“, in: *The Art of the City, from Camillo Sitte to today*, Datutop 27, Tampere University, Vammala 2006

Jormakka, Kari: *Geschichte der Architekturtheorie*, (2003), 2. Auflage, Edition Selene, Wien 2006

Jormakka, Kari: *Eyes that do not see. Perspectives on functionalist architectural theory*. Verlag der Bauhaus Universität, Weimar 2011

Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, Herausgegeben von Gerhard Lehmann, Reclam Universalbibliothek Nr. 1026, Reclam Verlag, Stuttgart 2011

Kiralfy, Imre: “My reminiscences”, Extract from The Times 24th June 1919.
<http://www.studygroup.org.uk/Articles/Content/My%20Reminiscences.htm> (01.06.2016)

Klein, Norman: *From Vatican to Vegas, a history of special effects*, Published in the United States by the New Press, New York 2004

Koneffke, Silke: *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1999

Kraus, Karl: *Die letzten Tage der Menschheit*, Verlag Volk und Welt, Berlin 1971
<http://gutenberg.spiegel.de/buch/die-letzten-tage-der-menschheit-4688/1> (01.06.2016)

Kristan, Markus: *Oskar Marmorek, 1863 – 1909, Architekt und Zionist*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar 1996

Kroon, Fred und Voltolini, Alberto: „Fiction“, in: Edward N. Zalta (Hrsg.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Fall 2011 Edition),
<http://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/fiction/> (27.04.2016)

Kuhlmann, Dörte: „The City of the Future“, in: *The Art of the City, from Camillo Sitte to today*, Datutop 27, Tampere University, Vammala 2006

Kuhlmann, Dörte: *Raum Macht & Differenz, Genderstudien in der Architektur*, (2002), hier 4. Auflage, Luftschacht Verlag, Wien 2012

Kuhlmann, Dörte: „Venedig in Wien – oder die elektrische Stadt“, in: *Wolkenkuckucksheim*, Internationale Zeitschrift zur Theorie der Architektur, Heft 33, Jg. 19, 2014
http://cloud-cuckoo.net/fileadmin/issues_en/issue_33/article_kuhlmann.pdf (01.06.2016)

Lampugnani, Vittorio Magnago: *Die Modernität des Dauerhaften. Essay zu Stadt, Architektur und Design*. (1995) Verlag Klaus Wagenbach, Berlin 2011

Langenscheidt Taschenwörterbuch Altgriechisch-Deutsch, Begründet von Prof. Dr. Hermann Menge, bearbeitet von Karl Heinz Schäfer und Prof. Dr. Bernhard Zimmermann (1986), Berlin und München 1993

Langenscheidt Taschenwörterbuch Latein-Deutsch, von Prof. Hermann Menge, herausgegeben von der Langenscheidt- Redaktion, Bearbeitung von Dr. Erich Pertsch (1963), hier 9. Auflage, Berlin und München 2006

Langer, Bernhard: *Authentizität und Inszenierung - zur sinnlichen Gegenwart von Architektur und deren Vermittlung*, Dissertation, Technische Universität Wien, Fakultät für Architektur und Raumplanung, Betreuung, Begutachtung: Dörte Kuhlmann, R. Heinrich; E259.4

Architekturtheorie, 2014; Rigorosum: 22.10.2014. Wien 2014

Lehne, Andreas: *Wiener Warenhäuser 1865 – 1914*, Mit Beiträgen von Gerhard Meißl und Edith Hann, Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte, Publikationsreihe des Vereins für Geschichte der Stadt Wien, Herausgeber: Univ.Prof. Dr. Felix Czeike, Band 20, Verlag Franz Deuticke, Wien 1990

Lesak, Barbara: *Friedrich Kiesler, Architekt, Maler, Bildhauer 1890-1965*, Löcker Verlag, Wien 1988

Lesak, Barbara: *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923-1925*, Löcker Verlag, Wien 1988

Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon*, Aus: Lessings Werke. Vollständige Ausgabe in fünfundzwanzig Teilen. Herausgegeben von Julis Petersen und Waldemar von Olshausen. Vierter Teil. Herausgegeben von Walther Riezler. Berlin/Leipzig/Wien/Stuttgart: Bong, (1925). Reclam, Stuttgart 1964

Lihoreau, Franck (Hrsg.): *Truth in Fiction*, Ontos Verlag, Heusenstamm 2011

Loos, Adolf : „Die Ausstellungsstadt, der neue Styl“ (1898) in: *Gesammelte Schriften*, Herausgegeben von Adolf Opel, Lesethek Verlag, Wien 2010

Loos, Adolf: „Ornament und Verbrechen“ (1908), in: *Gesammelte Schriften*, Herausgegeben von Adolf Opel, Lesethek Verlag, Wien 2010

Loos, Adolf: „Die Potemkin'sche Stadt“ (1898) in: *Gesammelte Schriften*, Herausgegeben von Adolf Opel, Lesethek Verlag, Wien 2010

Loos, Adolf: „Was wir sehen und hören“ in: Aus den beiden Nummern von: Das Andere, ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Oesterreich: Geschrieben von Adolf Loos. 1. Jahr, (1903), in: *Gesammelte Schriften*, Herausgegeben von Adolf Opel, Lesethek Verlag, Wien 2010

Löw, Martina: *Raumsoziologie*, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt am Main 2001

Marmorek, Oskar: „Venedig in Wien“ in: *Neubauten und Concurrenzen in Österreich und Ungarn*, Nr. 8, 1895, Archiv Universitätsbibliothek Wien 1985

Marx, Karl und Engels, Friedrich: *Manifest der Kommunistischen Partei*, <http://gutenberg.spiegel.de/buch/manifest-der-kommunistischen-partei-4975/3> (01.06.2016)

McCalman Iain: „The virtual infernal: Philippe de Loutherbourg, William Beckford and the Spectacle of the Sublime“ *Romanticism on the Net*, Nr. 46, Mai 2007. <http://id.erudit.org/iderudit/016129ar> (01.06.2016)

Meier, Stephan: „Sich selbst bedeuten! Zur Lüge in der Architektur.“ In: *Daidalos, Architektur Kunst Kultur* Nr. 8. „Wahrheit und Lüge in der Architektur“, Anna Teut mit Norbert Miller und Werner Oechslin, (Hrsg.), Bertelsmann Fachzeitschriften, Gütersloh 1983

Merleau-Ponty, Maurice: *Das Auge und der Geist, Philosophische Essays*, auf der Grundlage der Übersetzungen von Hans Werner Hoegmann, Andreas Knop, Alexander Métraux und Bernhard Waldenfels, neu bearbeitet, kommentiert und herausgegeben von Christian Hermes, Meiner Verlag, Hamburg 2003

Mérelau-Ponty, Maurice: *L'oeuil et l'esprit*, folio essais, Éditions Gallimard, Paris 1964

Merleau-Ponty, Maurice: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, aus dem Französischen übersetzt und eingeführt durch eine Vorrede von Rudolf Boehm (1966), Walter De Gruyter (1966), Photomechanischer Nachdruck, Berlin 1974

Merleau-Ponty, Maurice: *Phénoménologie de la perception*, Éditions Gallimard, Paris, 1945

Merleau-Ponty, Maurice: *Das Primat der Wahrnehmung*, Aus dem Französischen von Jürgen Schröder, Suhrkamp, 2003, hier 4. Auflage 2012

Mérléau-Ponty, Maurice: *Sens et nonsens* (1966), Éditions Gallimard, Paris 1996

Mérléau-Ponty, Maurice: *Le visible et l'invisible*, Éditions Gallimard, Paris 1964

Mersch, Dieter: *Ereignis und Aura, Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp, Frankfurt am Main 2002

Nelle, Florian: *Künstliche Paradiese, vom Barocktheater zum Filmpalast*, Film-Medium-Diskurs. Band 13, Königshausen & Neumann, Würzburg 2005

Neumann, Gert: „Wie die Wolke, die dem Walfisch gleicht. Über Eklektizismus und vom Sinn des Bewahrens.“ In: *Daidalos* Nr. 8. „Wahrheit und Lüge in der Architektur.“ Anna Teut mit Norbert Miller und Werner Oechslin (Hrsg.), Gütersloh 1983

New York Times: „Imre Kiralfy. Dead in England.“ London, April 28. In: New York Times, 29.04.1919.

Nierhaus, Andreas: *Kreuzenstein, Die mittelalterliche Burg als Konstruktion der Moderne*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar 2014

Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie*, Reclam, Stuttgart 1993

Nietzsche, Friedrich: *Götzendämmerung, oder wie man mit dem Hammer philosophiert*, Insel Taschenbuch, Frankfurt am Main 1985

Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*, Reclam, Stuttgart 2000

Nietzsche, Friedrich: *Richard Wagner in Bayreuth; Der Fall Wagner; Nietzsche contra Wagner*, Reclam, Stuttgart 1973

Oechslin, Werner „Auf der Suche nach dem wahren Stil. Die Unterscheidung von „Richtig“ und „Falsch“ bei den Rigoristen.“ In: *Daidalos, Architektur Kunst Kultur* Nr. 8. „Wahrheit und Lüge in der Architektur.“ Anna Teut mit Norbert Miller und Werner Oechslin (Hrsg.), Gütersloh 1983

Oechslin, Werner, Buschov, Anja: *Festarchitektur. Der Architekt als Inszenierungskünstler*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1984

Ovid/Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*, in deutsche Hexameter übertragen und mit dem Text herausgegeben von Erich Rösch, Heimeran Verlag, München 1952

Pemmer, Hans und Lackner Ninni: *Der Wiener Prater einst und jetzt (Nobel- und Wurstelprater)*, Deutscher Verlag für Jugend und Volk GmbH, Leipzig, Wien 1935

Petrarca, Francesco: *Die Besteigung des Mont Ventoux*. Aus dem Lateinischen übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Kurt Steinmann, Reclam, Stuttgart 2014

Pieper, Jan: Editorial, in: *Daidalos, Architektur Kunst Kultur*, Nr. 58, „Memoria“, Gerhard Auer, Ulrich Conrads, Gert Mattenklott, Werner Oechslin, Jan Pieper (Hrsg.), Bertelsmann Fachzeitschriften, Gütersloh 1995

Piscator, Erwin: *Schriften*, Band 1: Das politische Theater (Berlin 1929), Band 2: Aufsätze, Reden, Gespräche. Hrsg. Von Ludwig Hoffmann, Berlin 1968

Platon: *Gorgias*, Griechisch/Deutsch, übersetzt und herausgegeben von Michael Erler, Reclam, Stuttgart 2011

Platon: *Kratylos*, Griechisch/Deutsch, übersetzt, kommentiert und herausgegeben von Gernot Krapinger, Reclam, Stuttgart 2014

Platon: *Der Sophist*, Griechisch/Deutsch mit Einleitung, Übersetzung und Kommentar von Helmut Meinhardt, Reclam, Stuttgart 1990

Platon: *Der Staat* (Politeia) übersetzt und herausgegeben von Karl Vretska, (1982) Bibliographisch ergänzte Ausgabe, Reclam, Stuttgart 2000

Von Plessen, Marie Louise (Bearbeitung, Mitwirkung) und Giersch, Ulrich (Bearbeitung): *Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*. Katalog zur Ausstellung vom 28. Mai bis 10. Oktober 1993 in der Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn. Verlag Stroemfeld/Roter Stern, Frankfurt am Main und Basel 1993

Poe, Edgar Allan: „The Philosophy of Composition“, (1846) *Graham's Magazine*, vol. XXVIII, no. 4, April 1846, 28:163-167, <http://www.eapoe.org/works/essays/philcomp.htm> (01.05.2016)

Pollak Linda: „Welt-Stücke: Natur-Objekt und Natur-Raum“ in *Daidalos* Nr. 65 September 1997, *Der Hain*, Gütersloh 1997

Prestel, Jacob: „Neue Motive in der Architektur“. In: *Der Architekt* 7 (1901); S. 45 – 46. <http://www.cloud-cuckoo.net/openarchive/Autoren/Prestel/Prestel1901.htm> (01.06.2016)

Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme: *Encyclopédie méthodique. Architecture*, (1788-1825). À Paris, Chez Mme Veuve Agasse, Imprimeur – Libraire, Rue de Poirevins Nr 6, M. DCCCXXV. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k85718t> (01.06.2016)

Quatremère de Quincy, Antoine: *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, par M. Quatremère de Quincy. 1823. Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k717597/f4.table> (01.06.2016)

Quill, Sarah (Hrsg.): *Ruskin's Venice, The Stones Revisted*, Compiled and with photographs by Sarah Quill, with introductions by Alan Windsor, Ashgate Publishing Company, Vermont 2000

Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*, 2003, hier 5. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main 2013

Rilke, Rainer Maria: *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, Reclam, Stuttgart 1997

Rilke, Rainer Maria: *Die Sonette an Orpheus*. Geschrieben als ein Grabmal für Wera Ouckama Knoop, Insel-Bücherei Nr. 115, Frankfurt am Main 1959

Rist-Stadelmann, Carmen: *Ephemere Kunst im musealen Spannungsfeld von Kunst und Architektur*

– am Beispiel des Kunsthauses Bregenz, Dissertation, Technische Universität Wien, Fakultät für Architektur und Raumplanung, Betreuung, Begutachtung): Sabine Plakolm-Forsthuber, Dörte Kuhlmann; Institut für Kunstgeschichte, Bauforschung und Denkmalpflege, 2015; Rigorosum: 12.11.2015. Wien 2015

Roesner, David, Warteman, Geesche, Wortmann, Volker (Hrsg.): *Szenische Orte, mediale Räume*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York 2005

Roschitz, Karlheinz: *Wiener Weltausstellung 1873*, Verlag Jugend und Volk, Wien, München 1989

Roselt, Jens: *Phänomenologie des Theaters*, Wilhelm Fink Verlag, München 2008

Rubey, Norbert, Schönwald, Peter: *Venedig in Wien, Theater- und Vergnügungsstadt der Jahrhundertwende*, Ueberreuter, Wien 1996

Ruskin, John: *The Stones of Venice*, Edited and abridged by J. G. Links, second Da Capo Press edition, Cambridge 2003

Sachslehner, Johannes: *Wien, Stadtgeschichte kompakt*, Pichler Verlag, Wien 1998

Sandgruber, Roman: „Oberösterreicher unter den Wiener Millionären im Jahr 1910“ in: *Traumzeit für Millionäre: die 929 reichsten Wienerinnen und Wiener im Jahr 1910*, Verlag styria premium, Wien, Graz, Klagenfurt 2013

Scheller, Wolf: „Vom Wandern und Denken. Philosophische Reflexion verlangt nach Übersicht“ in: *Die politische Meinung*, Nr. 485, April 2010, http://www.kas.de/wf/doc/kas_19127-544-1-30.pdf?100429121527. (01.06.2016)

Schiller, Friedrich: *Gedichte*, Reclam, Stuttgart 2001

Schnitzler, Artur: *Casanovas Heimfahrt*, Reclam, Stuttgart 2003

Schwarz, Agatha (Ed.): *Gender and modernity in central Europe. The Austro-Hungarian Monarchy and its Legacy*. University of Ottawa Press, Ottawa 2010

Schwarz, Hermine: *Ignaz Brüll und sein Freundeskreis, Erinnerungen an Brüll, Goldmark und Brahms*, mit einem Vorwort von Felix Salten, Rikola Verlag, Wien, Berlin, Leipzig, München 1922

Sebag Montefiore, Simon: *Katharina die Große und Fürst Potemkin. Eine kaiserliche Affäre*. Aus dem Englischen übersetzt von Bernd Rullkötter und Sabine Baumann. Englische Originalausgabe, unter dem Titel *Prince of Princes. The Life of Potemkin*, London 2000. Fischer Taschenbuch Verlag, 2010. Hier 2. Auflage, Frankfurt am Main 2012

Seel, Martin: *Ästhetik des Erscheinens*, (2000), Suhrkamp Wissenschaft, Lizenzausgabe mit Genehmigung des Carl Hanser Verlags, München, Wien 2003

Seel, Martin: „Inszenierung als Erscheinenlassen, Thesen über die Reichweite eines Begriffs“ In: Früchtl, Josef, Zimmermann, Jörg (Hrsg.): *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*. (2001) Suhrkamp, hier 5. Auflage, Frankfurt am Main 2013

Semrau, Eugen: „Österreichische Spuren in Venedig, Sechzig rot-weiss-rote Jahre“, Austria-Forum, http://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Geschichte/Venedig_bei_Österreich (01.06.2016)

Shakespeare, William: *The Tempest/Der Sturm*, übersetzt und herausgegeben von Gert Stratmann, Reclam, Stuttgart 1982

Sloterdijk, Peter: *Der Zauberbaum*, (1985), Suhrkamp, hier 1. Auflage, Frankfurt am Main 1987

Sinhuber, Barthel F.: *Zu Besuch im alten Prater. Eine Spazierfahrt durch die Geschichte*, Amalthea, Wien, München 1993

Sitte, Camillo: *Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*, Reprint der 4. Auflage von 1909, Birkhäuser, Basel 2013

La Speranza, Marcello: *Prater-Kaleidoskop. Eine fotohistorische Berg- und Talfahrt durch den Wiener Wurstelprater*, Picus Verlag, Wien 1997

Staudacher, Anna: „... meldet den Austritt aus dem mosaischen Glauben“ *18000 Austritte aus dem Judentum in Wien, 1868 - 1914: Namen - Quellen - Daten*, Lang Verlag, Frankfurt, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien 2009

Steiner, Gabor: „Führer durch die Ausstellung Venedig in Wien, Mai-October 1895“ Verlag der Direction des Englischen Gartens, Wien 1895

Steiner, Gabor: „Englischer Garten, Venedig in Wien, Internationale Ausstellung neuer Erfindungen, Mai - October 1897“, herausgegeben von der Ausstellungsdirection, Wien 1897

Steiner, Gabor: „Als Wien frohe Feste feierte. Gründung und Glanzzeit der Vergnügungsstadt Venedig in Wien. Lebenserinnerungen des Gabor Steiner“ in: *Illustrierte Wochenpost*, 14.11.1930 bis 30.1.1931, Wien 1930 und 1931

Steinkrüger, Jan-Erik: *Thematisierte Welten: Über Darstellungspraxen in Zoologischen Gärten und Vergnügungsparks*, Edition Kulturwissenschaft, Transcript Verlag Bielefeld 2013

Stierli, Martino: „Lernen von Las Vegas heißt bauen lernen.“ In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Samstag, 15. Januar 2005, Nr.12/ Seite 37

Stifter, Adalbert: „Aus dem alten Wien. Der Prater“. Wien 1844, Ausgabe von 1914. Aus: „Pratercottage, der erste Nordbahnhof“, 6.9.2013, <http://www.pratercottage.at/2013/09/06/der-erste-nordbahnhof-1838-1865/> (01.06.2016)

Storch, Ursula (Hrsg.): *Die Welt in Reichweite, imaginäre Reisen im 19. Jahrhundert*, Czernin Verlag, Wien 2009

Storch, Ursula (Hrsg.): *In den Prater. Wiener Vergnügungen seit 1766*. Ausstellungskatalog zur Ausstellung des Wien Museums, 10. März bis 21. August 2016, Residenz Verlag, Wien 2016

Storch, Ursula: *Im Reich der Illusionen. Der Wiener Prater, wie er war*. Metroverlag, Wien 2016

Stöbe, Sylvia: „Der Flaneur und die Architektur der Großstadt, Der Flaneur als Mythos und Phantasmagorie der Moderne“, Vortrag zur Erlangung der „Venia Legendi“ an der Universität Kassel am 7. Dezember 1998, <http://www.uni-kassel.de/fb6/stoebe/Flaneur.pdf> (01.06.2016)

Strauß, Johann, *Die Fledermaus*, Operette in drei Aufzügen, mit Musik von Johann Strauß, Text nach Carl Haffner und Richard Genée. (Uraufführung am Theater an der Wien, 5. April 1874), Herausgegeben und eingeleitet von Wilhelm Zentner, Reclam, Stuttgart 1959

Von Thülen, Bodil: *Arnold Schönberg. Eine Kunstanschauung der Moderne*. Epistemata. Würzburger Wissenschaftliche Schriften, Reihe Philosophie, Band 196, 1996. Königshausen & Neumann, Würzburg, 1996

Tuan, Yi-Fu: *Topophilia, a study of environmental perception, attitudes and values*. Columbia University Press, New York 1974

Uhl, Heidemarie: (Hrsg.): *Kultur-Urbanität-Moderne. Differenzierung der Moderne in Zentraleuropa um 1900*. Passagenverlag, Wien 1999

Vaihinger, Hans: *Die Philosophie des Als Ob, System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen der Menschheit auf Grund eines idealistischen Positivismus*, mit einem Anhang über Kant und Nietzsche, (1878), Volksausgabe, eingescannt und herausgegeben von Alfred Schilken, nach dem Original der Zweiten Auflage 1924. Erschienen im Eigenverlag, Leipzig 2014

Venturi, Robert, Scott Brown, Denise und Izenour, Steven: *Lernen von Las Vegas. Zur Ikonographie und Architektursymbolik der Geschäftsstadt*. (englische Originalausgabe 1978) Deutsche Originalausgabe 1979. Bauwelt Fundamente 53. 2. Auflage 1997, 4. Unveränderter Nachdruck, Birkhäuser, Basel 2014

Vitruv (Marcus Vitruvius Pollio): *Zehn Bücher über Architektur De Architectura libri decem*, übersetzt und durch Anmerkungen und Zeichnungen erläutert von Franz Reber, (1865) auf Grundlage der lateinischen Fassung von Gottlob Schneider, Leipzig 1807. 3. Auflage, Matrix Verlag, Wiesbaden 2015

Voltolini, Alberto: „How Creatonism Supports Kripke’s Vichianism on Fiction“, in: Franck Lihoreau (Hrsg.) *Truth in Fiction*, Ontos Verlag, Heusenstamm 2011

Wagner, Richard: „Das Kunstwerk der Zukunft“ in: *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von Julius Kapp, Zehnter Band, Grundlegende theoretische Schriften 1, Neffe & Becker Verlag, Leipzig 1914

Weber, Stefan: „Der Gedanke kann warten, er hat keine Zeit.“ Ö1 Hörbilder Spezial. Radiofeature von Stefan Weber, Redaktion: Eva Roither, November 2013. <http://oe1.orf.at/programm/352734> (01.05.2016)

Weigel, Hans: *Apropos Theater, Masken, Mimen und Mimosen*. Liebeserklärung eines Zivilisten an die Welt hinter den Kulissen der Kulissen. Artemis Verlag, Zürich und München 1974

Weizman, Ines: „Architectural Doppelgängers“, in AA files 65, Architectural Association, London 2012

Wiener Bauindustriezeitung, Nr. 35, Wien, Donnerstag, 30. Mai 1895

Wild, Ariane: *Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes*. Epistemata - Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft, Königshausen & Neumann, Würzburg 2002

Wohlleben, Marion (Hrsg.): *Fremd, vertraut oder anders? Beiträge zu einem denkmaltheoretischen Diskurs*, Deutscher Kunstverlag, München Berlin 2009

Xenophon, Johannes Irscher (Hrsg.): *Erinnerungen an Sokrates*, Reclam, Leipzig 1976

Yeats, William Butler: *Autobiography*, MacMillan, New York 1983

Zimmermann, Gerd (Hrsg.), *Als Ob, Fiktion in der Architektur, As If, Fiction in Architecture*, Verso, Weimar 1996

Zweig, Stefan: *Die Welt von Gestern, Erinnerungen eines Europäers*, (1942) Fischer Taschenbuch, 39. Auflage, Frankfurt am Main 2012

Abbildungsverzeichnis

Seite 7: „Venedig in Wien“, Kanalpartie mit Brücken, Photographie von Fritz Luckhardt, 1895, Ausschnitt, Digitale Sammlung: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Pk 3034, 15, <http://data.onb.ac.at/rec/baa10245475>, (20.07.2016)

Seite 17: Franz von Stuck, „Orpheus“, Öl auf Leinwand, Ausschnitt, 1891, Museum der Villa Stuck, München, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Orpheus_Franz_von_Stuck_1891.jpg, (20.07.2016)

Seite 22: „Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen 1892, Das Hanswursttheater“, Direktor Gabor Steiner, Architekt Oskar Marmorek, Grafik, Ausschnitt, Privatbesitz Ingrid Erb

Seite 31: „Die Luftschifferinn im Prater am Feuerwerksplatze“, 1820, Wien Museum, aus: Ursula Storch (Hrsg.), *In den Prater. Wiener Vergnügungen seit 1766*, Ausstellungskatalog zur Ausstellung des Wien Museums, 10. März bis 21. August 2016, Residenz Verlag, Wien 2016, S. 35.

Seite 39: John Ruskin, „Windows of the early gothic palaces“, plate 17, *Stones of Venice II*, (Library Edition, Works X), aus: Sarah Quill (Hrsg.), *Ruskin's Venice, The Stones Revisited*, Compiled and with photographs by Sarah Quill, with introductions by Alan Windsor, Ashgate Publishing Company, Vermont 2000, S. 2.

Seite 48: Friedrich Kiesler, Raumbühne im Wiener Konzerthaus, Mozartsaal, Wien 1924, aus: Barbara Lesak, *Friedrich Kiesler, Architekt, Maler, Bildhauer 1890-1965*, Löcker Verlag, Wien 1988, S. 19.

Seite 63: „A view of Philip James de Loutherbourg's Eidophusikon; at left a man bowing to a woman, to right figures seated on a bench in the foreground, watching a scene titled 'Satan Arraying his Troops on the Banks of a Fiery Lake, with the Raising of the Palace of Pandemonium' during a performance of Milton's "Paradise Lost" on a stage labelled.“ Drawn by Edward Francis Burney, 1782. AN114622001©Trustees of the British Museum, http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=748338&partId=1, (20.07.2016)

Seite 75: Jeremy Bentham, „The Panopticon, Section of the Panopticon or Inspection House“, Drawing by Willey Reveley, after Bentham's design, for the Panopticon or Inspection House - a new type of prison. UCL Library services, http://digitool-b.lib.ucl.ac.uk:8881/R/-?func=dbin-jump-full&object_id=7127&silos_library=GEN01, (20.07.2016)

Seite 85: Caspar David Friedrich, „Das Eismeer“, 1823-1824, Öl auf Leinwand, 96,7 x 126,9 cm, Ausschnitt, Kunsthalle Hamburg, aus: <http://www.wikiart.org/en/caspar-david-friedrich/the-sea-of-ice-1824>, (20.07.2016)

Seite 95: „Das Lustschlösschen von Fürst Dmitri Gallitzin (1721-1793) im Prater, nach 1775“, Radierung von Kilian Ponheimer nach Adam Braun, Ausschnitt, Sammlung Österreichische Nationalbibliothek, http://www.bildarchivaustria.at/Pages/ImageDetail.aspx?p_iBildID=13502138, (20.07.2016)

Seite 107: „Payerbach Viadukt, Semmering“, Ausschnitt, Südbahn Museum, Mürzzuschlag, aus: http://austria-forum.org/af/Heimatlexikon/Museen_der_Semmeringstrecke, (20.07.2016)

Seite 116: „Venedig in Wien“, Haupteingang, Photographie von Fritz Luckhardt, 1895, Ausschnitt, Digitale Sammlung: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Pk 3034,22, <http://data.onb.ac.at/rec/baa9471347>, (20.07.2016)

Seite 125: „Venedig in Wien“ im Wiener Prater, Photographie von Fritz Luckhardt, 1895, Architekt Oskar Marmorek, Ausschnitt, Digitale Sammlung: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Pk 3034,14, <http://data.onb.ac.at/rec/baa18404324>, (20.07.2016)

Seite 134: „Venedig in Wien“, Kanalpartie mit Gondelkasse, um 1895, Ausschnitt, Digitale Sammlung: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, 100.294-B, <http://data.onb.ac.at/rec/baa10088393>, (20.07.2016)

Seite 144: „Venedig in Wien“ im Wiener Prater, Photographie von Fritz Luckhardt, 1895, Architekt Oskar Marmorek, Ausschnitt, Digitale Sammlung: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, Pk 3034, 4, <http://data.onb.ac.at/rec/baa18404338>, (20.07.2016)

Seite 155: „Venedig in Wien“, Kanalmotiv, Photographie von Fritz Luckhardt, 1895, Ausschnitt, Digitale Sammlung: Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Bildarchiv und Grafiksammlung, 214.746-B, <http://data.onb.ac.at/rec/baa10088637>, (20.07.2016)

Seite 158: „Venedig in Wien“: Kanalpartie mit Palastfronten und Brücke, 1895, Ausschnitt, Digitale Sammlung: Wien, Digitale Sammlung, Österreichische Nationalbibliothek Bildarchiv und Grafiksammlung, 100.296-B, <http://data.onb.ac.at/rec/baa10088400>, (20.07.2016)

Seite 196: „Situationsplan von Venedig in Wien, im Englischen Garten am Praterstern, 1:500, Architekt Oskar Marmorek, 1895, Prater-Haupt-Allee, Archiv MA 8, Wiener Stadt- und Landesarchiv, bearbeitet von Peter Ferschin

Seiten 198 bis 207: Postkarten, Sammlung Privatbesitz Ingrid Erb

Führer durch die Ausstellung Venedig in Wien

„Englischer Garten“ am Praterstern, Mai-October 1895, herausgegeben von der Ausstellungsdirection, Verlag der Direction des „Englischen Gartens“, Wien 1895, Buchdruckerei „Reichswehr“.

Venedig in Wien

Was seit vielen Monaten der Gegenstand emsigen Schaffens war, was eine Anzahl erfindungsreicher Köpfe, einen Stab von Künstlern und Ingenieuren und einen ganzen Heerbann von Arbeitern beschäftigte, ist nun — das dürfen wir wohl selbst aussprechen — in ungeahnter und für Wien noch kaum dagewesener Schönheit zur vollendeten Thatsache geworden: „Venedig in Wien“. Was ist dieses „Venedig in Wien“? Was will es? Und wie ist es entstanden? Bei der Schaffung dieser neuen Sehenswürdigkeit schwebte uns der Gedanke vor, eine Vereinigung von Schönem und Nützlichem in möglichst eigenartiger Form zu bieten. Und so ist Venedig in Wien ein Kunstwerk geworden, aber auch eine Industriestätte, eine Ausstellung und ein Vergnügungsort, ein Stadtportrait und ein Landschaftsbild, eine Vermählung von Altem und Neuem, von venetianischem Geiste und wienerischer Lebensfreude. Es hat nicht an Vorbildern gefehlt, welche auf den Grundgedanken einigermaßen bestimmenden Einfluss nahmen, aber ohne Ruhmredigkeit darf behauptet werden, dass keines der früheren Muster auch nur annähernd den Vergleich mit dem aushält, was heute auf dem Raume des „Englischen Gartens“ in Wien die Reize der Lagunenstadt dem Besucher vergegenwärtigt. Das erste Unternehmen dieser Art entstand im Jahre 1890 in den Hallen der Olympia zu London. Schon die Wort „in den Hallen“ kennzeichnen den begrenzten Umfang dieser Veranstaltung. Thatsächlich bestand dieses „Venedig in London“ lediglich aus einer Wasserbühne. Der Prospect stellte den Marcusplatz vor, die gemalten Coulissen zu beiden Seiten vertraten die Stelle der berühmten Palastbauten. Bilder und Aufzüge aus dem altvenezianischen Leben entrollten sich hier. Auf der Wasserstrasse der Bühne kamen die weltlichen Processionen angefahren, landeten auf dem Marcusplatze und entfalteten der hier im Style eines Ausstattungsstückes den Pomp der alten Kaufherren-Republic mit Dogen als Mittelpunkt. Die Zuschauer sahen über das Proscenium nach Venedig hinüber, sie genossen ein schön gestelltes lebendiges Bild – das war in seiner Art nicht wenig, es war aber auch Alles. Im Jahre 1894 entstand ein zweites Lagunenbild in der Fremde – Venedig in Berlin, beziehungsweise in Charlottenburg. Hier war dem Besucher schon mehr gegönnt. Er konnte eintreten in die „Stadt“, die Spree erleichterte die Anlage einer Wasserstrasse, auf welcher man in Gondeln fahren konnte, es war keine Bühne mehr, sondern ein Schauplatz, auf dem der Besucher selbst an der Belebung theilnahm. Aber alles dies war noch weit entfernt von unserem „Venedig“. In Berlin fehlte vor Allem die Einheitlichkeit des Bildes. Schon der Eingang stellte den *römischen* Triumphbogen Constantins vor, man begegnete einem gemalten „Colosseum“, einem „Concordia – Tempel und auch sonst spielten nur allzu häufig Elemente aus anderen italienischen Städten mit herein, so dass

man weniger von einem „Venedig“ als von einem „Italien in Berlin“ sprechen konnte. Die Gebäude aber, welche den Canal umsäumten, bestanden lediglich aus Bretterblenden mit Leinwand bekleidet und bemalt. Ganz anders in Wien Selbstverständlich war es auch hier nicht möglich, ein topographisch genaues Abbild von Venedig zu schaffen. Trotz der Riesenfläche von 50'000 Quadratmetern, die der „Englische Garten“ bedeckt, konnte Niemand daran denken, eine ganze grosse Stadt wie Venedig auf diesen Theil des Praters zu übertragen. Wir standen also vor dem Problem, auf einem zwar gegen die vorgedachten Ausstellungen sehr grossen, aber der Wirklichkeit gegenüber doch immer beschränkten Raume ein verjüngtes Ebenbild von Venedig zu schaffen, das gleichwohl in möglichster Reichhaltigkeit die Reize der Lagunenstadt wiedergibt, mit feinsten künstlerischer und Naturtreue gestaltet ist, und vor Allem den eigenartig intimen, vor allen anderen Städten verschiedenen Charakter Venedigs trägt. Dies wurde dadurch erreicht, dass die ausführenden Künstler zunächst eine ganze Reihe von berühmten Bauten und Palästen Venedigs mit geradezu absoluter Treue copirten und die dazwischen stehenden, zum Theile frei erfundenen Gebäude, mit engster Anlehnung an den venetianischen Charakter und mit einer Fülle von echt venetianischem Detail ausgestattet, componirten. Die auf einen engeren Raum zusammengeführten Original-Paläste – wir nennen hier vorläufig nur flüchtig als Beispiele die Ca d'oro, Cavallo, Desdemona, die Abbazia San Gregorio – stehen wohl nicht durchwegs auf demselben Fleck und in derselben Anordnung wie in Venedig, aber immer ist die Umgebung in einer Weise angelegt, dass sowohl der Eindruck des Bauwerkes, wie der Charakter des Canal – oder Strassenbildes ganz und gar mit der Erinnerung an das berühmte Original übereinstimmt. Bringt schon die Gesamtanlage bei aller künstlerischen Freiheit durchaus den Eindruck des echt Venetianischen hervor, so ist dies vielleicht in noch höherem Masse bei der Ausgestaltung des Details der Fall. Keine blossen Bretterwände mit bemalter Leinwand täuschen nach Art von Theaterdekorationen ein Gaukelbild vor, sondern wirkliche, betretbare Häuser mit Mauern und Stuckwänden ragen empor. Gesimse, Rauchfänge, Balkone, Capitäle, in die Wände eingelassener bildnerischer Schmuck, - alles ist aus solidem Material, greifbar plastisch hergestellt. Auf den Balkonen und in den Loggien stehen Möbel, die den Eindruck der Wohnlichkeit hervorrufen, hinter den Fensterscheiben drapieren sich Vorhänge, aus den geöffneten Fensterflügeln strecken sich Jalousien und Marquisen vor und blähen sich lustig im Winde. Pilaster und Säulen stehen frei, die Geländer und Balustraden sind wirkliche Stützpunkte, die Erker ragen in traulicher Luftigkeit hervor und an allen Ecken und Fronten schwellen Medaillons und Reliefs aus der flachen Wand. Diesem soliden Aeusseren entspricht das Innere. Es gibt kein Gebäude, dessen Innenraum nicht benützt würde. Verkaufsläden, Kosthallen, Ausstellungsräume dehnen sich innerhalb der Mauern, ganze Werkstätten für vornehmlich venetianische Industrien sind darinnen untergebracht neben grossen Restaurationen mit Küchen und Kellern. Zur Ausführung dieses Problems, mit möglichst treuer Anlehnung an das Original ein verkleinertes Venedig zu schaffen, erachteten wir als am besten berufensten den Architekten Marmorek, den Erbauer des vielbewunderten „Hohen Marktes“ in der

Musik- und Theaterausstellung. In unglaublich kurzer Zeit hat der Architekt seine Aufgabe gelöst. Anstatt des Canale Grande, der doch in allen bisherigen Nachahmungen auf beschränkten Plätzen kleinlich erscheinen musste, ist angrenzend an die Hauptalle des Praters eine breite Avenue als Viale Principale, gleichsam ein zugeschütteter Canale Grande, substituiert. Wie sich in Venedig zur Seite dieses Hauptcanals in vielfach gewundenem Geäder die engeren Canäle um Häusergruppen und Plätze schlingen, so verzweigen sich hier zur Linken des Viale Principale die künstlich angelegten Wasserstraßen und schneiden aus dem Territorium des „Englischen Gartens“ drei inselartige Plätze – Campi – heraus, überdies vielfach in die umrahmende Grundfläche eindringend. Die einzelnen Campi sind untereinander durch Brücken – ponti – von der eigenthümlich schmalen hochgejochten Art verbunden und von Gebäuden besetzt, zwischen denen breitere und schmalere Gassen und Gässchen die Verbindung mit den Wasserstraßen und den Ausblick auf dieselben vermitteln, so dass sowohl bei der Straßenwanderung, wie bei der Canalfahrt ein beständiger Wechsel reizvoller Bilder an dem Beschauer vorbeizieht. Die Canäle sind es, die als ein für Wien ganz neues Element besonders beachtet werden müssen. Das Verdienst, diesen überaus schwierigen Theil der ganzen Anlage in vortrefflicher Weise durchgeführt zu haben, gebührt dem Ingenieur Gustav Bruck, dem Erbauer des berühmten Hochstrahlbrunnens in Wien. Das ausgedehnte Canalnetz in einer vorher bestimmten kurzen Frist pünktlich zu vollenden, war eine umso schwierigere Aufgabe, als man keinen vorhandenen Wasserlauf benützen konnte, für die Seitenwände des Canales förmliche Festungsmauern ausführen und die ganze Sohle betonirt werden musste. In der relativ riesigen Ausdehnung von mehr als einem Kilometer angelegt, weisen diese Canäle in ihren Abzweigungen eine wechselnde Breite von fünf bis achtzehn Metern auf, und erweitern sich schliesslich zu einem Bassin von nahezu 1000 Quadratmetern, so dass die gesammte Wasserfläche von „Venedig in Wien“ einen Raum von nahezu 8000 Quadratmetern, das ist genau noch einmal so viel als jene in Berlin, bedeckt. Ueberaus vergnüglich ist eine solche Wasserfahrt. Fünfundzwanzig Gondeln, in Venedig erbaut, schwarze, schlanke Fahrzeuge, von der traditionellen Form, mit dem charakteristischen, beilartig geformten Schnabel an der Vorderseite und dem überdeckten coupeartigen Sitzplatz in der Mitte, stehen zur Verfügung. Vierzig Gondolieri sind angeworben, urwüchsige Venetianer Bursche, ein rechtes Elitecorps, ausgewählt aus den bekanntesten und geschicktesten Gondelführern der Lagunenstadt. In schmucker Tracht, die nach den Zeichnungen des Oberinspectors Gaul von der Hofoper angefertigt ist, versehen sie den Dienst dieser Vehikel, die eine Specialität der Lagunen sind, wie die Fiaker eine Specialität der Strassen Wiens. In eleganter Haltung stehen die schlanken braunen Burschen auf der Planke des rückwärtigen Bootstheiles und laden zum Einsteigen ein, nicht mit dem gemächlichen „Fahrn ma’, Euer Gnaden“, sondern mit südländischer Lebhaftigkeit die Vorzüge ihres Fahrzeuges preisend. Rückwärts und gebeugt ducken wir uns unter das Dach der Gondel, ein leichter graziöser Ruderschlag und schon fliegen wir die feuchte Bahn dahin. Leicht vorne übergebengt, mit der Haltung eines altvenetianischen

Nobile, meistert der Gondolier das Boot. An Gartenmauern, Palästen, Gässchen geht es vorbei; dienstwillig und gesprächig deutet der Führer bald rechts, bald links nach den Palästen, nennt deren Namen und rühmt in überfließender Beredsamkeit ihre Pracht und ihren altherwürdigen Ruhm. Hie und da schießt das Fahrzeug unter einem engen Brückenjoch hindurch und mit bewunderungswürdiger Gewandtheit weiss der Gondoliere an diesen und ähnlichen schmalen Stellen begegnenden Fahrzeugen auszuweichen. Ein sanftes aber bestimmtes „stai stai“ (Aufgepasst!) ertönt, ein „premi!“ gebietet Halt, „scia premi“ fordert Ausweichen nach rechts, „stai“ nach links, „de longo“ geradeaus. Eine Sehenswürdigkeit für sich aber ist die von uns angeschaffte „Serenadengondel“, ein Fahrzeug von gediegener Pracht, mit reicher echter Vergoldung geschmückt. Ein italienisches Serenaden-Corps, in prachtvolle, altvenetianische Costüme gekleidet, die, ebenfalls nach Zeichnungen des Oberinspectors Gaul, mit Bewilligung der Hof theater-Intendanz in den Ateliers der Hofoper angefertigt sind, bildet die Bemannung dieser kostbaren Barke, welche die Bestimmung hat, zwischen den anderen Gondeln den schmeichelnden Wohlklang südlicher Musik dahinschweben zu lassen. Von nicht minderem Reize ist eine Wanderung durch die Gassen und Plätze. Was zunächst wohltuend berührt, ist der Contrast zwischen dem anscheinend angeschwärtzten Gemäuer der Bauten und dem frischen Grün der Praterbäume. Die Versuchung liegt nahe, die alten Baumriesen dem Effect der Natürlichkeit zu opfern. Aber das fertige Werk lehrt, dass dieses ländliche Element in dem Stadtbild keineswegs stört, ja dass das frische Laub einen eigentümlich poetischen Schimmer heiterer Verklärung auf die mit dem ehrwürdigen Duster der Verwitterung überzogenen Häuser wirft. Hier kommt auch der harmonisch vereinigte Doppelzweck des Unternehmens, eine belehrende Ausstellung und ein heiterer Erholungsort zu sein, aufs wirksamste zur Geltung. Während in einem Hause sich fleissige Hände regen, um eigenartig italienische Kunstindustrien, als: Mosaikarbeiten, Glasspinnereien vor den Augen des Publikums zu zeigen, stehen in einem anderen fertige Kunstwerke zur Schau; italienisches Kunsthandwerk wetteifert mit Gegenständen des heimischen Kunstgewerbes und neben der Arbeit feiert das Vergnügen seine Feste in der zu einer Restauration umgewandelten Abbazia San Gregorio, in dem französischen Restaurant, in den Osterien, Schänken und Kaffeehäusern, - so recht das Bild rührigen Volkslebens, das sich ja in Venedig wie anderwärts aus Mühe und Frohsinn zusammensetzt. Wir behalten uns die Schilderung der einzelnen Theile und Sehenswürdigkeiten von Venedig im Prater für den weiteren Verlauf unserer Darstellung vor; nur auf Eines sei gleich hingewiesen, das inmitten des Anderen wie ein Juwel in einem-Geschmeide ruht: auf das prächtige Panorama des Marcusplatzes und der Seufzerbrücke, das sich auf dem Campo III befindet und das diese unvergleichlichen architectonischen Objecte in einer ebenso täuschenden wie zum Theile ganz neuartigen Weise dem Beschauer vor das entzückte Äuge zaubert — ein im vornehmsten Sinn künstlerisches Ausstellungswerk der Hoftheatermaler Brüder Kautsky & Rottonara. Um eine Vorstellung von den Mühen und Opfern zu geben, die das Unternehmen erforderte, seien hier einige Zahlen genannt. Von der ganzen, etwa 50.000

Quadratmeter umfassenden Bodenfläche des „Englischen Gartens“ wurden 5000 Quadratmeter verbaut, während die Canäle, bei einer Länge von mehr als einem Kilometer, eine Wasserfläche von 8000 Quadratmetern besitzen, so dass von der Bodenfläche des „Englischen Gartens“ noch ein freier Raum von 37.000 Quadratmetern für die Bewegung und den Genuss der frischen, vom Wasser der Lagunen übrig bleibt. Sehr gross waren die Erdbewegungen, welche Venedig in Wien beanspruchte. Die Gesamtmasse des bewegten Erdreichs betrug 22.000 Kubikmeter, so zwar, dass 10.000 Kubikmeter auf Erdaushebungen entfallen, während 12.000 Kubikmeter Erde zugeführt werden mussten. In dem bisher Aufgeführten ist jedoch die Summe der Erdarbeiten noch lange nicht erschöpft, und was in dieser Beziehung dem freiem Auge nicht sichtbar ist, ist darum in seiner Art nicht minder grossartig. Das ganze Riesenobject des „Englischen Gartens“ ist von soliden gemauerten Canälen durchzogen, welche — in die städtischen Canäle einmündend — in hygienischer Beziehung für unser Unternehmen von nicht zu unterschätzender Bedeutung sind. Der „Englische Garten“ ist bisher das erste und einzige Object im Prater, das sich solcher Anlagen erfreut. Neben den Canälen zieht sich eine Reihe von Anlagen für Gas, Trinkwasser, Feuerlöschwasser hin. Unsere Wasserleitungen werden von den Hochquellen gespeist und während die eine solcherweise das beste Trinkwasser liefert, bietet uns die andere an allen Punkten des Gartens die Sicherheit für die stete Bereitschaft der zahlreichen Hydranten und Wasserwechsel. Für die durchaus elektrische Beleuchtung des „Englischen Gartens“ ist durch eine grossartige Anlage gesorgt, welcher die Bäume als Stützpunkt dienen und welche, mit allen Errungenschaften der Technik ausgestattet, unserem Unternehmen für nahezu 300 Bogenlampen und 4000 Glühlampen Licht spendet. Wenn wir die Firma Siemens & Halske als Schöpfer dieser Beleuchtungsanlagen nennen, so ist damit dargethan, dass die Letzteren in ihrer Vollkommenheit unübertreffbar sind. Den elektrischen Strom für diese Anlagen liefert die Internationale Electricitäts-Gesellschaft, die bekanntlich auf diesem Gebiete gleichfalls zu den vornehmsten Firmen Europas zählt. Auch der vorzüglich angelegte Feuermeldeapparat, der neben seiner Centrale noch 18 ander Nebenstationen zählt, stammt von der Firma Siemens & Halske. Eine grosse Anzahl von hervorragenden Kräften und Firmen, deren Verzeichnis beigeschlossen ist, hat bei den stattlichen Werken mitgewirkt. Die gesammten Baulichkeiten, Hochbauten und Brücken als Zimmermannsarbeiten, Tischler-, Schlosser-, Glaserarbeiten wurden nach den Plänen des bauleitenden Architekten Oskar Marmorek von der Bauunternehmer-Firma Otte & Cie unter persönlicher Leitung des bekannten Stadt-Zimmermeisters Herrn Hermann Otte in raschester Frist ausgeführt. Herr Otte löste die ihm gestellte Aufgabe in der von ihm gewohnten verdienstvollsten Weise, indem er eine kleine Stadt in ausserordentlich kurzer Zeit erbaute. Nichtdestoweniger ist die Construction im allgemeinen und Speziellen, sowohl was die Hochbauten, wie auch was die Brücken betrifft, in einer ingeniösen Weise ausgeführt, die auf den ersten Blick den Erbauer der Sängerkirche und des Ausstellungstheaters erkennen lässt. Eine Unsumme von Stuckaturarbeiten wurde in der erwähnten kurzen Zeit von der Firma Josef Kleedorfers Wwe. in tadelloser und jeder Anforderung entsprechender Weise

ausgeführt. Zu vollem Leben aber wurden die vielen Baulichkeiten erst durch die Herren Hof-Theatermaler Brüder Kautsky & Rottonara erweckt, die mit feinsten Berechnung des Effectes und vornehmstem künstlerischem Farbensinne die Malereien und decorative Ausschmückung an den Bauten herstellten und ihre nicht geringe Aufgabe in jeder Beziehung stylgerecht lösten. Dass in allen Abtheilungen der umfangreichen Arbeiten die Meister von ebenso berufstüchtigen, wie für die grosse Aufgabe begeisterten Mitarbeitern unterstützt wurden, hat dem Werke zum Heile gereicht. In der That war es nur dieser Tüchtigkeit und dieser Hingabe Aller zu danken, dass trotz des Massenaufgebotes von Arbeitern das Riesenwerk in der fabelhaft kurzen Zeit von kaum vier Monaten fertiggestellt werden konnte. Dass das ganze grossartige Project zur Ausführung kam, dass es in so glanzvoller und reicher Art verwirklicht werden konnte, ist in erster Reihe dem glücklichen Umstande zu danken, dass der kunstsinnige Schriftsteller J. Schnitzer für die Idee sich erwärmte, die Sache energisch in die Hand nahm, sich selbst mit einer namhaften Summe an die Spitze stellte, und alsbald einen Kreis opferbereiter Männer fand, welche die Capitalien zur Ausführung des Projectes zusammensteuerten. Dass auch die reiche Erfahrung und der bewährte Geschmack des Herrn Schnitzer dem Ganzen förderlich zu Hilfe kamen, sei unter Einem constatirt. So ist das Zustandekommen des schönen Werkes einer Anzahl von Wiener Bürgern zu danken, welche, unbekümmert um einen vielverbreiteten und lähmenden Pessimismus, mit freudiger Bereitwilligkeit den Gedanken ergriffen, mit grossen Opfern in ihrer Vaterstadt ein Etablissement zu schaffen, das für den Einheimischen eine Stätte der Belehrung und edlen Ergötzung, für den Fremden einen neuen lockenden Reiz der schönen Stadt Wien bilden soll. Mit dankbarer Anerkennung muss schliesslich auch noch des freundlichen Entgegenkommens gedacht werden, das die Behörden und insbesondere das k. u. k. Obersthofmeisteramt, in richtiger Erkenntnis der Tragweite und Bedeutung dieser Ausstellung, dem Unternehmen in weitestem Ausmasse entgegengebracht haben. Es war ein in seiner Art ganz einziger Wetteifer, den alle einschlägigen Behörden bei der Förderung des Unternehmens bekundeten und wir fänden hier nicht Raum noch Worte genug, wenn wir jeder Einzelnen nach Gebühr und Empfinden gerecht werden wollten.

WIEN, im Mai 1895, Direction des „englischen Gartens“, Gabor Steiner.

An der Herstellung von „Venedig in Wien“ beteiligten sich:

Architekt: Oskar Marmorek

Baubureau: Die Herren: C. Müller, Hermann Maikut, Architekten; Gross, Krejczik, Kropitsch, Lichendorf, Petjakovics, Rossipaul, Bautechniker,

Zimmermannsarbeit: Bauunternehmung Otte & cie., unter der Leitung des Städtzimmermeisters Hermann Otte. (Städtzimmermeister Karl Schmidt.)

Malerei und Decoration: J. Kautsky Söhne & Rottonara, k. u. k. Hof-Theatermaler.

Maurerarbeit: Baumeister Rudroff & Hübschmann.

Beleuchtungsanlage und Feuermelde-Apparate: Siemens Halske.

Strom: Internationale Electricitäts-Gesellschaft.

Lagunen: Ingenieur Gustav Bruck.

Stuccaturung: Josef Kleedorfers Witwe.

Canalisierung: S. Steiner.

Gas- Wasserleitung: S. Kelsen, Ingenieur Emil Pfeiffer.

Dachpappe: N. Schefftel.

Thore und Gitter: Hutter & Schrantz.

Drailagearbeiten (Musikpavillon): Hock's Witwe.

Anstreicharbeiten: Frl Mathilde Tieschler.

Rollbalken: E. S. Rosenhal's Erben.

Plachen: M. J. Elsinger & Söhne.

Feuerlöschrequisiten: Wm. Knaust.

Eisenmöbel: Jos. U. Leop. Quittner.

Sessel und Tische: Gebrüder Thonet.

Die gesamte Ausstattung des französischen Pavillons: Sandor JAray, k. u. k. Hoflieferant.

Spänglerarbeiten: M. Bihs.

Bildhauerarbeiten: Weber.

Schlosserarbeiten: M. Schwarz.

Gartenarbeiten: Anton Bartik. Obergärtner der k. k. Gartenbaugesellschaft.

Gondeln: Casal & Figlio, Venedig.

Die Alt-Venetianer Costüme: A. Zentler & Sohn.

Die gesamte Spedition besorgte Schenker & Cie.

Aufspritzwagen: J. Pribil und J. Riener.

Die Firma Friedrich Siemens, Fabrik k. k. priv. Beleuchtungs- und Heiz-Apparate, Wien, IX.2, Alserstrasse 20, stellte die *Siemens Regenerativ-Gas-Kaminöfen* in den Gastwirtschaften zur Verfügung.

Gabor Steiner, Führer durch die Ausstellung Venedig in Wien, Wien 1895, S. 21 und 22.

Führer durch „Venedig in Wien“

Der *Haupteingang* nach „Venedig in Wien“ ist so gelegen, dass der ganze, mächtig fluthende Verkehr der Praterstrasse in denselben münden kann. Die mächtigen Bogen des Nordbahn-Viaductes sind in jenem Theile, der zwischen dem Wurstelprater und der Hauptallee hegt, zu grossen Thoren umgewandelt, vor denen auf gewaltigen Masten Fahnen wehen, in den Farben der Dogenrepublik und mit dem Löwen von San Marco geschmückt. Es bestehen wohl noch mehrere andere Eingänge: zwei in der Ausstellungsstrasse und einer von der Hauptallee des Praters, gegen das Ende der Avenue zu. Aber wer den Reiz des Ueberganges von dem modernen Strassenbilde der Praterstrasse zu der beschaulichen, altertümlichen Schönheit der Lagunenstadt recht auskosten will, wird gut thun, diesen Haupteingang zu benützen. Treten wir ein. Hat man die Gasse und die Tourniquets passirt, so gelangt man zunächst auf einen freien Vorplatz, die Nebenavenue. Zur Linken vermittelt ein hohes Thor den Eingang vom „Wurstelprater“. Es ist eine Nachbildung der **Porta del Arsenale**, welche den Eingang zu dem in der Nähe der Riva degli Schiavoni gelegenen Arsenale bildet, ein classisches triumphbogenartiges Renaissanceportal im Style des Lombardi, mit einer Artica, auf welcher der Marcuslöwe thront. Das Bauwerk stammt aus dem Jahre 1460. Schon hier grüsst uns gegenüber dem Haupteingange eine imponirende Palastfront von edlen Formen und reichen durch den verwitternden Einfluss der Jahrhunderte überaus harmonisch gedämpften Farbentönen. Der Palast zur Rechten des inneren Einganges in die Stadt ist der **Palazzo Priuli** oder Ruzzini, mit elegant geschwungenen Eselsrückenbogen und charakteristischen Erkerfenstern an den Ecken; er gehörte ehemals dem Geschlechte der Priuli und ist von dem Baukünstler Bartolomeo *Monopola* erbaut. Hier befindet sich das Wechselhaus und Reisebureau *Schenker & Co.* Daneben hat die heimische Cognacfirma *Berger, Volk & Co.* ihr Ausstellungslocale gefunden, Rechts vom Palazzo Priuli führt ein abgeschrägtes Eck, das von einem hohen Spitzbogenportal malerisch durchbrochen wird, nach der grossen Hauptavenue, der Viale Pnncipale hinüber, deren Schilderung wir uns für später vorbehalten. Zur Linken des erwähnten Einganges, correspondirend mit dem Palazzo Priuli, erhebt sich der **Palazzo Dario**, einer der ersten Frührenaissance-Paläste Venedigs, im Jahre 1450 erbaut. Als Bauherr dieses eigenartig schönen, ganz mit buntem Marmor verkleideten Palazzo wird in einer Inschrift Johannes Darius genannt, der das Haus dem Genius der Stadt weihte. Hier ist, von beiden Fronten zugänglich, das auf dem Ausstellungsplatze etablirte *Post- und Telegraphen-Amt* untergebracht. Einige kleinere Häuser von altvenetianischem Charakter vermitteln links vom Palazzo Dario den Uebergang zu dem durch Gebäude und Prospective gegen den „Wurstelprater“ hin gebildeten Abschluss des Ausstellungsplatzes.

Zwischen dem Palazzo Priuli und dem Palazzo Dario treten wir in das Innere von „Venedig in Wien“ ein. Wir haben bereits in der Einleitung hervorgehoben, dass das Canalnetz aus dem Territorium hauptsächlich drei inselartige Campi oder Plätze herausschneide, während zur Rechten, gegen den Nobelprater hin, die Avenue, die Viale Principale gleichsam das Festland vorstellt, an dem eine grosse, zwischen die drei Campi hineinreichende Halbinsel hängt. Der Besucher hat nun

die Wahl, zuerst entweder zu Fuss die drei mit Brücken verbundenen Campi zu durchwandern, oder dieselben auf dem Canale in einer Gondel zu umfahren, oder; endlich zuerst die Sehenswürdigkeiten an der Viale Princi- pale zu bewundern und dann erst in das innere Detail der Campi und Canäle einzudringen. Im Interesse einer leichteren Orientirung wollen wir den Leser zunächst den Weg über die Campi führen.

Die Campi

Indem wir zwischen den beiden genannten Palästen weiterschreiten, gelangen wir zu dem Canal, der den ersten Campo, den **I. Campo Zobenico** oder die Piazza Zobenico umspült. Eine breite und hohe Brücke geleitet auf den Platz hinüber, zur Rechten und Linken entsendet sie Stiegen, die zu den an der Hinterfront der geschilderten Paläste vorbeiführenden Gassen, der *Calle Dario* (links) und der *Calle Larga* (rechts), hinabsteigen. Wen es schon hier nach den Strapazen des Weges in den Prater nach einem frischen Trunke gelüstet, der wird leicht Befriedigung finden, wenn er die *Calle Dario* entlang schreitet, bis dorthin, wo sich der Canal wendet. Hier steht die *Münchner Bierhalle* mit grossen Gastlocalitäten im Parterre, elegant ausgestatteten Gesellschaftszimmern im ersten Stock und einem schattigen, in der Biegung des Canales eingespannten Garten. Aber kehren wir auf die Brücke zurück und betreten wie den Campo Zobenico, Indem wie nach links den Platz einkreisen, kommen wir zunächst an zwei düster anmuthenden Palästen vorbei, von denen der erste einem Original am Rio del Rimedio nachgeahmt ist, während der zweite ein Motiv von der Insel St. Margerita darstellt. In dem ersteren begegnet uns eine reiche von *Antonio Frilli* aus Venedig ausgestellte Sammlung von reizenden *Marmorsculpturen* als erster Zeuge italienischen Kunstfleisses. in dem zweiten die Ausstellung des *ungarischen Landesmuseums* und daneben eine auserlesene Sammlung von *Florentiner Mosaikarbeiten* von *Ugolini* aus Florenz. Am Ende dieses Gebäudes öffnet sich ein weites Thor. Tritt man ein. so erlebt man die Ueberraschung, dasselbe wieder in eine Brücke — *Ponte Canonica* — enden zu sehen, die über den Canal zurück nach der Münchener Bierhalle führt. Aber wir widerstehen der neuerlichen Lockung und gehen weiter. Die linke Längsseite des Campo Zobenico beginnt mit einer Reihe kleinerer, aber malerisch und stylgerecht gehaltener Häuser, in denen *Montini* aus Neapel Schmuck, Zierwerk und Galanteriegegenstände aus Lava, Corallen, Muscheln und Schildpatt feilbietet, jene eigenartig zierlichen und schon durch ihr Material zu Souvenirs besonders geeigneten Säckelchen, die der Reisende mit Vorliebe als Erinnerungszeichen an seinen Aufenthalt im Süden nach Hause mitbringt. Unterbrochen wird diese Häuserreihe durch den Zugang zu einer weiteren Brücke - *Ponte del paruchier* - welche nach der äusseren, an der Grenze des "Wurstelpraters gelegenen Häusergruppe führt, die einer Gebäudeflucht vom Ponte St. Pantaleon in Venedig nachgebildet ist. In der Gebäudereihe, welche rechts von dieser Brücke den Campo begrenzt, befindet sich unter Anderem die Exposition von *Goldrahmen* und *Bijouteriewaren* der Firma *Veneziani e Coppini* aus Florenz. Das linke rückwärtige Eck des ersten Campo wird völlig durch einen grossen, fast

rechtwinkelig verlaufenden Gebäudecomplex eingenommen, an dem besonders die beiden Eckpaläste durch ihre edle und harmonische Architektur ins Auge fallen. Das eine, links, weist prächtige, loggienartig gekuppelte Fenster mit spätgothischen Bogen und einen Balkon; verkleinerte, einfensterige Balkone wiederholen dieses Motiv zu beiden Seiten. Das Originalgebäude in Venedig dient gegenwärtig dem „Istituto Rava“ zum Aufenthalte. Das andere, rechtsseitige, stellt den **Palazzo Seriman** am Canale dei Sartori dar. Dieser Palast gehörte einer persischen Familie, die am Ende des XVII. Jahrhunderts in Venedig einwanderte. Zwischen diesen Palästen zieht sich über's Eck eine Häusergruppe, die mit ihren einladenden Lauben, gastlich geöffneten Thoren und blumengeschmückten Fenstern sich schon von ferne als Stätte des Frohsinns dokumentirt. „*Ristorante Vienna a Venezia*“ lesen wir auf der Häuserwand, ein Stück vom lebensfrohen Wien ist hier in die venetianische Umgebung hineingestellt. Hier quellen Ströme heimischen Goldweins in den Kellern. In dem reizenden Gärtchen, das sich hinter dem Hause ausdehnt und von dem bespülenden Canal feuchte Luft erhält, spielen die „*Grinzinger*“ ihre urwüchsigen Wiener Lieder und Tänze. Dieses „Gemüthliche“ von Venedig, das unter *Bauer's* bewährter Leitung steht, dürfte wohl ein Hauptanziehungspunkt der Ausstellung werden. Nachdem wir dem Frohsinn und dem Stärkungsbedürfnis Genüge gethan, setzen wir den Rundgang fort und gelangen zu einer weiteren Brücke - *Ponte Contarini* - die dem Ponte grande, der uns auf den ersten Campo geführt hat, gerade gegenüber liegt und auf den zweiten Campo hinüberleitet, dessen Besuch wir aber vorläufig noch verschieben. Denn zur Rechten der Brücke steht noch ein Palast, der unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt; es ist der **Palazzo del Camello**; ein reicher Bau. verschwenderisch mit Balkonen ausgestattet; im ersten Stock ein Mittelbalkon mit loggienartigen Rundbogenfenstern, im zweiten Stock wieder ein Mittelbalkon von-gothischen Kleeblattbogen überhöht und ausserdem zwei gothische Eckbalkone. Hier hat ein *Photographie-Automat* Obdach gefunden, daneben hat *Kaehler* eine Ausstellung und Kosthalle der weltberühmten feinen Liqueure von *Erven Lucas Bols* aus Amsterdam etablirt und damit dem Nectar auch die entsprechende Ambrosia nicht fehle, schliesst sich daran der bekannte Wiener Conditor *Todesco*. Wieder eine Brücke, der schiefgestellte *Ponte storto*, der nach jener von der, Avenue hereinreichenden Halbinsel führt, auf welcher, sich die altberühmte *Abbazia San Gregorio* befindet, über die hoch ganz schöne und angenehme Dinge zu sagen sein werden. Dann beschreiben die Ufer des Campo nach rechts zweimal einen rechten Winkel und man gelangt zu dem rechtseitigen Canale, der sich hier zu einem breiten Wasserplatz, dem *Bacino Orseolo* erweitert. An dieser Stelle tritt man die Gondelfahrten an. Die schmucken Fahrzeuge, bemannt von malerisch gekleideten Gondolieren, harren ihrer Bestimmung, die Casse steht am Ufer, in der man für den geringen Preis von 10 kr. das Anrecht auf die Benützung dieses romantischen Fahrzeuges erwirbt. Ueber das Bassin hinweg sieht man nach den Rückfronten jener Prunkgebäude, welche die Viale Principale besäumen; man erblickt die *Ca d'oro* einen anmuthigen Renaissance-Porticus und eine Reihe anderer Baulichkeiten, deren Schilderung wir uns für den Spaziergang, auf der Avenue Vorbehalten. Und

nun schliessen wir den Rundgang auf dem ersten Campo, indem wir hoch das rechte vordere Eck desselben betrachten. Hier, sind es weniger prunkende, hochragende Paläste, die uns imponiren, sondern mehr. Häuser von malerischer Intimität, mit flachen Dächern, umrankten Balustern, in naiver, aber, den Reiz, der Natürlichkeit nur umsomehr erhöhender Weise, decorirt mit den Zeichen kleinbürgerlicher Hausfreundlichkeit; bunte Wäsche ist zum Trocknen aufgehängt, in diesen Häusergruppen hat *Tommasoni* seine Delicatessen, und italienischen Weine aufgespeichert, hier verkauft der Bäckermeister *Franz* sein „Wiener Gebäck in Venedig“, daneben ist eine Filiale des berühmten Photographie-Ateliers *Luckhardt*, und endlich schliesst eine Ausstellung und Niederlage des Wiener Juweliers *Gross* den Reigen der Sehenswürdigkeiten. Wir durchqueren nun den Platz und begeben uns über den ponte Contarini nach dem **II Campo Desdemona**. Der Platz führt seinen Namen von dem an der linken Front stehenden prächtigen Palaste, dem *Palazzo Desdemona* Dieser in reichster venetianischer Gothik prangende Palast mit seinen prächtigen Balkonen und dem Freskobilde in der Mitte gehörte der Familie *Contarini-Fasan*, nach der auch die auf diesem Campo führende Brücke benannt ist. Eine junge Dame dieses Geschlechtes hiess *Desdemona*; sie war mit einem Edelmann namens Moro vermählt und soll von ihrem Gatten nach kurzer ehe in einem anfall von eifersucht ermordet worden sein. Die Sage bemächtigte sich dieses Ereignisses, machte aus dem Nobile Moro einen Mohren und entstand das unsterbliche Meisterwerk Shakespeare's „Othello“. An diese sagenhafte Begebenheit knüpft heute noch der Name des Palastes an. - In der Nachbildung dieses Palastes auf dem II. Campo hat eine grosse Ausstellung Platz gefunden, die so recht ein nahezu erschöpfendes Bild von der hohen Leistungsfähigkeit der venetianischen Kunst-Industrie gibt. *Pagliatin* und *Franco*, die berühmte Specialfirma für venetianische Producte des Kunsthandwerkes hat hier eine Sammlung von Spiegeln, Gläsern, Mosaiken, Fayencen, Bronzen und schmiedeeisernen Luxusgegenständen aufgestellt, die mit Recht die Bewunderung eines jeden Besuchers erregen werden. Edles Material, eigenthümlich zierliche, von der historischen Tradition beeinflusste Formen zeichnen diese Kunstgegenstände vor allen ähnlichen Erzeugnissen aus. *Pagliarin* und *Franco* lasse sich's aber nicht genügen, blos die fertigen Producte ihrer Kunstfertigkeit vorzuführen, sondern sie haben auch einen Raum für sich in Anspruch genommen, in dem ihre Arbeiter und Künstler die vielbewunderten und vielbegehrten Kunstwerke vor den Augen des Publikums erzeugen. Wir werden diesem interessanten Etablissement auf dem dritten Campo begegnen. Der Campo Desdemona ist bedeutend kleiner als die Piazza Zobenigo, deshalb ist er auch nicht von so hochragenden monumentalen Gebäuden umkränzt, sondern bringt mehr die kleinstädtische, fast ländlich zu nennende Anmuth gewisser venetianischer Bezirke zur Anschauung Kleinere Häuser mit Lauben, Veranden, allerlei vorspringendem Winkelwerk machen sich hier behaglich breit, der Blumenschmuck hat hier den Vorzug vor monumentalen und plastischen Reizen. Eine Unzahl hervorragender Firmen hat auf diesem reizenden Platze ausgestellt. Da ist zunächst *rechts* vom Ponte Contarini-Fasan eine Ausstellung von Wäsche und Stickereien der Firmen *Neufeld*,

Meyerweck und *Goldstein*; links von der Brücke hat die Hof- Handschuhfabrik von *Eichhorn* ihre bekannten feinen Erzeugnisse untergebracht, etwas weiter in derselben Häusergruppe bietet *Guisseppe Manzini* seine echt venetianischen *Caramelli* feil, und am Ende dieser langgedehnten Front hat der Abgeordnete *Dipauli* einen einladenden Winkel gefunden, wo seine vortrefflichen *Südtiroler Weine* die ermüdeten Besucher zu neuer Bewunderungsfähigkeit kräftigen und erfrischen sollen; in der linken Seitenfront, vor dem Palazzo Desdemona und von diesem durch den *Ponte Paradiso* getrennt, hat sich Frau Valerie Stipek mit ihrer kosmetischen *Madonnen - Seife* niedergelassen. Zwei weitere Brücken laden zur Fortsetzung der Wanderung ein. Da ist zunächst der der Contarinibrücke gegenüberliegende **Ponte del la Merceria**. Bevor wir ihn betreten, werden wir in seiner Nachbarschaft noch eine Weile festgehalten. Zur Linken dieser Brücke steht ein Haus, von dem uns ein wohl- bekanntes Bild entgegenseht; es ist die ewig lächelnde, mit der Schönheit ihrer Zähne kokettirende Kalodont-Dame, die uns anzeigt, dass die Firma *Sarg* hier ihre in beiden Hemisphären begehrten *kosmetischen Artikel* verkauft. Knapp anstossend sind die Erzeugnisse der ersten Wiener *Glas- und Diamantenschleiferei* von Rilibich untergebracht. Auch von dem Hause zur Rechten der Brücke grüsst ein verlockendes Bild: eine junge Dame, sehr lüftig gekleidet, rast mit übermüthigen Geberden auf einem Rade daher, ein Champagnerglas in der erhobenen Hand haltend. Hier hat *Valentin Iglar* eine Reihe reizender kleiner Salons in reicher und eleganter Rococo-Ausstattung dem Cultus des edlen *Champagners* von Charles *Heidiseck* geweiht. In solchen Räumen muss der köstliche Schaumwein doppelt munden, und wem's darin zu enge wird, mag sich in das anstossende Gärtchen setzen, von dem man einen reizenden Ausblick auf den Canal und Über diesen hinweg auf die bereits genannte *Abbazia San Gregorio* genießt. Anstossend an das Gärtchen auf der rechten Seite des Campo, gerade dem Klosterhofe San Gregorio gegenüber, hat sich *Ansani* aus Mailand mit seinem Phonographen etablirt, der ein ausgezeichnetes, durchaus italienisches Repertoire zu Gehör bringt. Die zweite der erwähnten Brücken befindet sich links im rückwärtigen Eck des Campo. Sie weist eine besonders eigenthümliche Form auf; eigentlich sind es drei in ein gemeinschaftliches Plateau zusammenlaufende Brücken, eine Eigenthümlichkeit, die schon im Namen *Tre ponti* wiedergegeben wird. Man steigt auf ihr vom Campo Desdemona empor und hat, auf der Höhe angelangt, die Wahl, ob man zur Linken nach dem „Festlande“ oder zur Rechten nach der dritten der drei grossen Inseln absteigen will. Wir entscheiden uns für die zweite Eventualität und betreten den **III. Campo**, den Campo *San Marco*. Hier ist das **Panorama von San Marco** aufgestellt. ein Schaustück, bei dem sich Malerei und Plastik in edlem Wettstreit zur Erzielung eines wunderbaren Effectes vereinigt haben. Will man die Illusion vollkommen naturgetreu haben, dann empfiehlt es sich, nachdem man den Rundblick von der Höhe der *Tre ponti* genossen hat, nochmals auf den Campo Desdemona zurückzugehen und von da über die mittlere Brücke, den *Ponte della Merceria*, auf den dritten Campo zu gehen. Ist man jenseits dieser Brücke, dann wendet man sich zur Linken und betritt die *Merceriaa*. Die *Merceria* in Venedig ist eine enge Gassenflucht, welche den einzigen Zugang zum Ausblick auf den Marcusplatz vermittelt.

Wir wandeln auch hier durch eine schmale Gasse, gelangen zum *Torre del orologio* und stehen plötzlich vor einem berückend schönen Bilde. Im Hintergrunde blaut das Meer. Man erblickt das Ende des *Canal grande*, über welchen die Front des Klosters San *Giorgio* herüberblickt. Zur Rechten steht die *Bibliothek San Marco*, eine der schönsten und mustergiltigsten Renaissancebauten des unsterblichen Jacopo *Sansovino*, zur Linken die in verwirrendem Gold- und Mosaikschmuck prangende *Markuskirche* mit dem *Campanile*, dem hundert Meter hohen Glockenthurme, dann weiter nach dem Hintergründe zu dem Wunderbau des *Dogenpalastes*. Zwischen beiden Häusergruppen öffnet sich in der Mitte gegen das Meer zu die *Piazzetta* mit den berühmten beiden Säulen aus orientalischem Granit, die im Jahre 1172 aus dem griechischen Archipel nach Venedig gebracht wurden, und deren eine das Standbild des geflügelten *Marcuslöwen*, das Wahrzeichen der Republik, trägt, während auf der anderen die Statue eines Fischers steht. Im Rücken des Dogenpalastes, von diesem durch einen schmalen Canal getrennt, ist das *Staatsgefängnis* mit seinen berüchtigten *Bleikammern* zu sehen, in denen die unglücklichen Opfer einer barbarischen Justiz dem Wahnsinn oder dem langsamen Tode entgegenschmachteten. Zwischen dem Dogenpalaste und dem Gefängnis wird die Verbindung durch den *Ponte dei sospiri* - die *Seufzerbrücke* - hergestellt, welche aus zwei aneinanderliegenden geschlossenen Gängen besteht. Auf ihr wurden die Angeklagten zu ihren Richtern und wieder zurück in die dunklen Verliese des Kerkers geführt. Hat man sich an dem prächtigen Panorama sattgesehen, so tritt man am Ende der *Merceria*, gerade dort, wo der ein Arm der *Tre ponti* herunter führt, auf eine längs des Canals sich nach rechts hinziehende Strasse, in welcher das **Haus des Tintoretto**, durch seine edle Architektur, wie durch die Erinnerung an den berühmten Farben Zauberer ausgezeichnet, die Seitenwand des Panoramagebäudes maskirt. Wir gehen nun um die Prospectseite des Panoramagebäudes herum, an welcher sich unter Anderem die den Damen besonders zu empfehlende Niederlage von Max *Meyer's Iris-Crème* und das Locale der Gasöfen- und Gasherde-Fabrik *Friedrich Siemens* etablirte, und befinden uns hinter demselben auf einem Platze von dreieckiger Form, Nach zwei Seiten, nach dem rückwärtigen Theile des Englischen Gartens, wie nach der Avenue-Seite hin ist freier Raum, der den Ausblick auf den lebendigen Rahmen des Canales und die dahinter befindliche malerische Umgebung eröffnet. Weiter rechts aber, schon gegen jene Halbinsel gewendet, auf welcher San Gregorio liegt, fällt ein grosses, schönes Haus auf, das an seiner Façade reichen goldgrundigen Mosaikschmuck von frappirender Treue und Vollendung trägt. Hier ist der Sitz der Gesellschaft **Venezia-Murano**. Man kennt die herrlichen Glasbilder und Mosaiken, die auf der Insel Murano erzeugt werden, in der ganzen Welt, so dass es überflüssig ist, noch ein Wort der Anpreisung über dieselben zu verlieren. Hier kann man sie im Entstehen sehen. Die Firma *Pagliarin und Franco*, deren Ausstellung uns schon auf dem Campo *Desdemona* entzückt hat, lässt hier vor dem Auge des Zuschauers die zierlichen Kunstwerke verfertigen, ein Anblick, der an spezifischem Reiz und an Werth der Belehrung wohl einzig dasteht. An dieses Haus schliesst sich, gegen den Campo *Desdemona* zurückkehrend, eine Reihe

von Gebäuden mit Verkaufslöcalen und Ausstellungsräumen. Hier sind die wirksamen *Hirschkräuterzeltln* von Louise Haist, daneben ein amerikanischer *Drinks*, weiter eine Niederlage *Venetianischer Spitzen* von Herzfeld, in der Merceria selbst um den Umkreis des Campo ganz zu schliessen - hat die Bier-Exportfirma *Strassnitzky* eine Sammlung von Plänen und Tableaux ihrer böhmischer Brauereien aufgestellt. Strahlenförmig laufen von diesem dritten Campo Brücken nach allen Richtungen aus. Der *Tre ponti* und des *Ponte della Merceria* haben wir bereits gedacht. Ausserdem führt aber noch rechts vor der Merceria-Brücke der *Ponte della Piavola* nach dem plastischen Panorama an der Avenue hinüber, das wir erst kennen zu lernen haben. In gerader Fortsetzung des ursprünglich eingeschlagenen Weges hinter dem Prospecte des Panoramas steigen wir nun, die letzte der drei Inseln verlassend, den *Ponte dei Frati* empor und treten sofort in die Vorhalle eines *kleinen Klosters*, aus der erst der Ausgang ins Freie führt. Alt und verwittert sieht das Gebäude aus, aber lustig ragt über die Spuren der Zerstörung ein schlankes Thürmchen empor, das ein Kunstwerk von seltenem Alterswerth trägt. Es ist dies die bekannte *Spieluhr*, die über dem seinerzeitigen *Bründlbade* angebracht war und bei jedem Stundenschlagen ein Musikstück ertönen lässt. Herr Vincenz *Römisch*, der gegenwärtige Besitzer der Uhr, hat in liebenswürdigster Weise dieses in den Rahmen Venedigs vortrefflich passende Kunstwerk zur Ausstellung überlassen, In dem Kloster selbst hat für die Dauer der Ausstellung eine *Sanitätsstation der Freiwilligen Rettungsgesellschaft und die Feuerwehr Raum gefunden*. Gegenüber dieser Stätte, wo einst fromme Weltflucht gehaust zu haben schien und jetzt zwei moderne Wohlfahrtseinrichtungen weilen, steht ein Heim des vornehmsten Lebensgenusses. Es ist dies das *französische Restaurant* „Petit Trianon“ in dem von Fischer von Erlach erbauten und zum Zwecke der Ausstellung erweiterten alten Pavillon, ein Etablissement distinguirtester Art. Links von dem oben beschriebenen Kloster ist ebenfalls im Rahmen eines Klostergebäudes untergebracht, die *Osteria popolare* von Seniza, deren weiter, altersgeschwärtzter Porticus sich einladend allen nach italienischem Feuerwein dürstenden Zechern öffnet. Daran schliesst sich das *Bureau* der Direction des Englischen Gartens, die Gewächshäuser und die Nebengebäude und ein grosser Eiskeller.

Die Avenue

Um den grossartigen Eindruck dieser langen Zeile, die in sich ländliche und städtische Reise, modern Wienerisches und Venetianisches harmonisch vereinigt, ganz zu würdigen, ist es gut, zum Ausgangspunkte unserer Wanderung, das heisst zum Platze hinter dem Haupteingange zurückzukehren. Dies hat auch den Vortheil, dass dem Besucher, welcher von allem Anfang an zuerst diese *Viale Principale* besuchen will, die einzelnen Objecte in orientierender Reihenfolge vorgeführt werden. Man wendet sich also vom Eingange am Palazzo Priuli vorbei nach rechts, schwenkt um die abgeschrägte Ecke und sieht nun die lange Alle vor sich. Die ganze Strecke ist rechst von Grün der Pratergesträuche eingefasst, zur Linken stehen Gebäude, theils venetianischen

Palästen getreu nachgebildet, theils dem Style der Umgebung künstlerisch angepasst. Da ist zunächst die **Cà d'oro**, eines der reizendsten Gebäude in ganz Venedig. Der in dem anmuthigen spätgothischen Stile am Ende des 14. Jahrhunderts erbaute Palast gliedert sich in zwei Theile, den Hauptbau mit den beiden Loggien und den rechten breiten Flügel mit den gothischen Fenstern und quadratischen Feldern. Den Namen führt der Palast von den reichen Vergoldungen, mit denen seine Marmor-Façade einst ausgeziert war. Kein anderer Palast in Venedig bietet so ein sprechendes Bild von dem, was die venetiansiche vornehme Welt des 14. Jahrhunderts von einem Zierbau am Canale grande verlangte. Cà d'oro wurde im Aufträge der Familie *Contarini* von den Architekten *Giovanni* und *Bartolomeo Bon* erbaut; heute ist sie Eigenthum des Baron *Franchetti*, des bekannten Componisten. An Cà d'oro schliesst sich ein *Renaissance-Porticus* von eleganten, luftigen Formen, der einen Durchblick auf den *Bacino Orseolo* mit dem Handel-Landungsplatz und auf die Piazza Zobenigo, den ersten der drei Campi erschliesst. An diese wieder lehnt sich ein überaus anmuthiger Palazzo in gothischem Style mit einem vierfensterigen Mittelbalkon, über welchem in architektonischer Umrahmung ein Madonnenbild angebracht ist, und zwei Seitenbalkonen, die von doppelbogigen reichen Thüröffnungen überhöht sind. Im Cà d'oro ist die Niederlage *venetianischer Spitzen* von *Hans Denk* und die Niederlage der Firma *Zeisser, Habiger & Co.*, enthaltend Erzeugnisse der Lusterfabrik von *Siemens & Halske* untergebracht. In dem zweiten Palazzo sind die Marx'sche *Hof-Blumenhandlung*, eine Kosthalle für *ungarischen Champagner* von *Esch & Co.* und die bekannte *Galanterie- und Bijouterie-Firma Pachhofer*, deren Erzeugnisse die Concurrenz mit den italienischen Kunstgegenständen dreist herausfordern können, etablirt. Hinter diesem Gebäudecomplex, dessen Ende mit dem Ende des Piazza Zobenigo zusammentrifft, erweitert sich der bisher massig breite Streifen der Avenue zu der bereits mehrfach erwähnten Halbinsel, welche weit zwischen die im Halbkreis zurückweichenden drei Campi hineinreicht. Auf dieser Halbinsel erhebt sich die ebenfalls mehrmals genannte **Abbazia San Gregorio**. Dieser altberühmte Klosterhof gehört zu den berühmtesten Sehenswürdigkeiten von Venedig. Auf allen vier Seiten von einem säulengetragenen, gedeckten Laubengange umgeben, birgt er im Innern einen überaus anheimelnden, von schattenden Bäumen bestandenen Raum, der in seiner hiesigen Nachbildung einem sehr gastlichen Zwecke dient. Hier hat nämlich das unter der bewährten Leitung des Herrn *Krauss* stehende „*Ristorante al Doge di Venezia*“ sein Heim aufgeschlagen. Das Gebäude reicht knapp an den Canal, der an dieser Stelle den Namen „Rio San Gregorio“ angenommen hat, und lässt gegen die Avenue einen freien Gartenplatz frei, der von einem überaus gefälligen, künstlerisch ausgeführten Musikpavillon - von *Georg Hock's Wwe*, in Klosterneuburg - beherrscht wird. Vor und in dem Klosterhofe ist reichlich Platz für hunderte von müden und stärkungsbedürftigen Venedig-Pilgern, die bei der tüchtigen Leitung, der das Restaurant anvertraut ist, an Wohlbehagen nichts zu wünschen haben werden. Wiewohl dem Campo Des- demona (II) gegenüberliegend, hat das Etablissement von dort keinen directen Zugang, da jede Brücke den künstlerischen Eindruck der rückwärtigen Front stören würde; wohl aber vermitteln für jene

Besucher, welche nicht von der Avenue herkommen, zwei Brücken den Eingang: der *Ponte Storto* vom Campo Zobenigo auf den Vorplatz, der *Ponte deüa Piavoia* vom Campo dopo San Marco (III) nach dem Hofe selbst. An die Abbazia San Gregorio schliesst sich, wieder knapp an die Viale Principale angerückt, die *Sala del Ridotto* - der Redoutensaal - ein schmucker Bau in italienischer Hochrenaissance, mit reicher Sgraffittomalerei geziert. Dieser Palast beherbergt einen grossen Concertsaal mit einem Fassungsraum von 1000 Personen und einer herrlichen säulengetragenen Galerie, Hier sollen im Laufe des Sommers Kammermusik-Abende, Productionen von Gesangsvereinen, und Concerte hervorragender italienischer Künstler stattfinden. Durch einen schmalen Canalarm hievon getrennt, folgt dann das in romanischem Style erbaute *plastische Panorama*, das, unter der Leitung Professors *Sardi* aus Rom stehend, eine künstlerisch vollendete Darstellung der *Krippe* enthält. Am Ende dieser Häuserreihe endlich erhebt sich noch ein nicht allzugrosser, aber überaus geschmackvoller Bau, der nach Motiven vom *Palazzo Franchetti*, unstreitig dem vornehmsten von Venedig, componirt ist. Es ist dies das *Marionettentheater*, In Italien gehört das bei uns fast unbekanntes Marionettentheater zu den beliebtesten Belustigungen von Vornehm und Gering und hat infolge dessen auch eine technische und künstlerische Vollendung erreicht, von der man hierzulande keine rechte Darstellung hat. Vielleicht das berühmteste unter allen ist das von Prof. *Ettore Prandi* in Neapel, das für diesen Sommer hier vorgeführt wird. Die Marionetten Prandi's sind so natürlich und die Behandlung derselben eine so geschickte, dass ganze Ballette mit diesen kunstreichen Figuren aufgeführt werden können. Am Ende der Avenue, da wo diese wieder in einen breiten Platz übergeht, harret noch eine besondere Ueberraschung des Besuchers. Ein grosses weites Gebäude erhebt sich, von einer imponirenden Kuppel gekrönt und mit einer geräumigen Terrasse versehen - das *Cafe Schneider*, welches nach Motiven vom Cafe Giardino Reale an der Riva du Schiavoni erbaut ist. Man kann sich nicht leicht einen reizenderen Anblick denken als denjenigen, der sich von der Terrasse bietet. Zur Linken sieht man in die Avenue hinein, zur Rechten fällt der Blick auf das französische Restaurant, die beiden alten Klöster, von denen das eine die Feuerwehr und Rettungsgesellschaft, das andere die Osteria popolare beherbergt. In der Mitte aber, gerade zu Füssen des Schauenden breitet sich der Bacino Grande, das grosse Bassin mit dem Landungsplätze aus, munter belebt von leicht dahinschiessenden Gondeln. Das ist ein Platz wie geschaffen zum Ruhen und Nachgeniessen von allzu rasch und allzu reich genossenen angenehmen Eindrücken.

Die Canäle

Was die Canäle für Venedig bedeuten und welche Stelle die Gondeln im Verkehr dieser Stadt einnehmen, ist zu bekannt, als dass es an dieser Stelle noch einmal dargelegt zu werden brauchte. 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 direct auf die Stufen des Eingangsthores steigt, an anderen Orten findet

zwischen ihnen und dem Wasserspiegel eine schmalere und breitere Ufergasse, „Calle“ oder „Fondamento“ genannt, Raum. Die Gondeln selbst, die hier zur Verwendung kommen, sind in Venedig gebaut, die Gondoliere in Venedig angeworben, ihr Costüm entspricht den in ihrer Vaterstadt und in ihrem Stande üblichen Traditionen. Die Mannigfaltigkeit der Canalläufe lässt eine beliebige Zusammenstellung der Route einer solchen Fahrt zu; als Beispiel für die Art, Venedig in Wien von der Wasserseite zu betrachten, mag eine dieser Routen hier skizzirt sein. Man löst auf dem ersten Campo, der Piazza Zobenigo, am Bacino Orseolo eine Karte für die Fahrt und besteigt die Gondel. Hier schon fallen die merkwürdigen, für Venedig charakteristischen Anlegepfähle auf, die meist etwa geneigt aus dem Wasser ragen, mit bunten Farben bemalt und nicht selten mit einem zierlichen Capital gekrönt sind. Ueberall, vor den Landungsplätzen, vor den Thoren der Paläste treffen wir diese Pfähle, bei den letzteren Stellen sind sie oft mit dem Wappen des Palasteigenthümers geziert. Ein leichter Ruderschlag von der Hand des Gondoliers und das Boot fliegt eilends dahin. Wir fahren den Bacino Orseolo aufwärts, wenden dann unter einem rechten Winkel und gelangen unter dem Bogen des Ponte Storto - der vom Campo Zobenigo (I) zur Abbazia San Gregorio führt - in den *Rio Malipiero*. Jetzt sehen wir vor uns den Ponte Contarini Fasan, machen jedoch eine neue Wendung um neunzig Grade und gelangen in den *Rio San Gregorio*. Zur Rechten schallt das frohe Treiben der Zecher in dem gastlichen Klosterhofe, zur Linken schweift der Blick über den ganzen Campo Desdemona (II) bis zu dem Palazzo gleichen Namens hinüber. Vom Rio San Gregorio zweigt sich nach links der *Rio della Merceria* ab, überwölbt von dem *Ponte della Merceria*, der den Campo Desdemona mit dem San Marco verbindet. Aber wir fahren nach rechts weiter, unter dem *Ponte della Piavola* durch, in den *Rio della Donna Onesta* wobei wir die Rückseite jenes Gebäudes passiren, in dem auf dem Campo San Marco die Gesellschaft Venezia-Murano ihre kostbaren Kunstwerke erzeugt. Nun streckt sich der Canal wieder in die frühere gerade Richtung und wir gelangen unter dem *Ponte della Donna Onesta* an dem plastischen Krippenpanorama und dem Marionettentheater vorbei in, den *Bacino Grande*, in das grosse Bassin, das sich vor dem grossen, kuppelgekrönten Café Schneider ausbreitet. Auch hier ist ein Landungsplatz mit Anlegepfählen. Wir umkreisen das Bassin und lenken in den *Rio dei Pompieri* ein, so genannt nach der Feuerwehr, die sich in dem Kloster zur Rechten befindet. Unter dem *Ponte dei Frati* geht's durch in den *Rio dei Frati*. Zur Linken sieht die Casa Tintoretto auf uns nieder, zur Rechten entwickelt sich vor der Osteria popolare ein lustiges Treiben, - so gelangen wir unter die dreitheilige Brücke *Tre ponti*. Hier fahren wir an der Ausmündung des *Rio della Merceria* vorbei, den wir bei der Hinfahrt von der anderen Seite abzweigen gesehen hatten,, und erblicken den Ponte della Merceria wieder. Der *Rio del Paradiso* führt Uns nun am Campo Desdemona, knapp an der Rückseite des gleichnamigen Palastes vorbei und unter dem Bogen des Ponto del Paradiso hindurch. Da, wo die Piazza Zobenigo und der Campo Desdemona sich nähern, beginnt der *Rio Grande*, Hier ist einer der schönsten Punkte der Wasserfahrt. Sowohl der *Rio Grande*, wie der nach dem *Ponte Contarini Fasan* abzweigende

Canale Albrizzi führen ein Stück weit unter dem Garten vorbei, wo die „Grinzinger“ ihre Weisen ertönen lassen. Aber nicht diese allein machen den Reiz dieser Stelle aus, sondern vielleicht noch mehr das malerische Mauerwerk das den Garten einschliesst. Auch weiterhin, wo auf den *Fondamenta del Cafetier Schneider's* „*Café Mascagni*“ steht, und noch weiter, wo der *Ponte del Paruchier* den Canal überspannt und der Canal sich als *Rio Malcanton* ums Eck nach der Vorderseite des ersten Campo wendet - in diesem ganzen Theile herrscht der Eindruck des Geschlossenen, Dunklen und Kühlen vor, der manchen Canalpartien Venedigs einen so eigenthümlichen Charakter gibt. Der *Rio Malcanton* bringt uns wieder an der Münchener Bierhalle vorbei. Hinter dem *Ponte Canonica* ändert er seinen Namen in *Rio Dario*, den er in Übereinstimmung mit der anliegenden *Calle Dario* und dem *Palazzo Dario* führt. Jenseits des *Ponte Grande* wird er zum *Rio Priuli* und geleitet uns an der *Calle larga* mit dem *Palazzo Priuli* und an der *Calle Cà d'oro* mit dem *Palazzo Cà d'oro* vorbei in das *Bacino Orseolo*, den Ausgangsort der vergnüglichen Seefahrt.

Liste der Aussteller

- 104 **Ansam** und **von Heinrich** in Mailand, Inhaber des italienischen Edison Welt-Opernphono-graphs und Kinetoscope,
- 132 **Antonibon Pasquale & Figli**, Nove bei Vicenza, Majolika-Fabrik.
- 40/41 **Branca Fratelli**, Mailand. Erzeuger des weltberühmten Fernet - Branca - Magenliqueurs, Cognac croix rouge, Wermuthwein etc. etc. Prämiirt auf allen Ausstellungen.
- Breiter J. M.**, Wien, XV. Robert Hamerling- gasse 15. Kunst- und Jux-Specialitäten. Geschnitzte Rauchgarnituren von Weichselholz.
- 44 **Bols Erven Lucas** in Amsterdam. Aelteste Fabrik feinsten holländischer Liqueure. Generalvertretung für Oesterreich-Ungarn: A. Kaehler, Wien, I. Rothenthurmstrasse 5. Liqueurprobe- Stube auf Campo I Zeobenico.
(Siehe nebenstehendes Inserat.)
- 9 **Berger, Volk & Co, Succ.**, I. Opernring 6. Cognacproduzenten, Glasweiser Verkauf im Spiegelsalon des Palazzo Priuli im Englischen Garten, vis-a-vis dem Bahnviaduct.
- 83 **Beluschi J.**, Mailand. Galanteriewaaren aus Peluche. Erzeugung und Verkauf.
- 84/37 **Bauer August**, Wien, Währing, Schuhmannsgasse 31. Wiener Weinschank und Original Wiener Volksmusik mit Natursängern.
- 135a **Breiter J. M.**, Wien, XV. Heidmannsgasse 3. Rauchrequisiten aus Ploolz, Holzgarnituren und Schreibzeuge.
- 143 **Bisenius & Walek**, Wien, I Elisabethstrasse 1. Decorationsgegenstände.
- 73 **Chiusole G. B.**, Wien, III./2 Untere Viaduct- gasse 17. Prämiirte Veroneser Salami und Ia Ementhaler-Käse en gros. Detailverkauf während der Ausstellung im Local Nr. 73 am „Rio del Paradiso“.
- Casal Giuseppe & Figlio**, Venedig. Gondola di lusso (Luxus-Gondel).
- 14 **Hans Denk**, Wien, XVIII. Neugersthof, Schindlergasse 45. Denk's Patent-Kreuzstichdruck- und Stickerei-Manufactur. Wiener Glas-Gobelin.
- 109 **Eichhorn Franz**, Comptoir und Fabrik Wien, VII./3 Burggasse 108. K. u. k. Hoflieferant. Handschuhfabrik. Niederlagen: I. Graben, Nr. 29 und I. Kärntnerring Nr. 1.
- 22 **Esch & Comp**, in Pressburg, Champagner- Kellerei, erzeugen ihre vorzügliche Marke „Grand vin Signatare“ aus sorgfältig gewählten ungarischen Weinen, die sich zur Champagner-Erzeugung zufolge langjähriger Erfahrung ganz besonders eigenen, genau nach französischer Methode auf natürlichem Wege durch Flaschengährung. Die Kostloge befindet sich auf der Haupt-Avenue.
- 17 **R. F. Exel**, Wien, VI. Mariahilferstrasse 51, Buffet. Glasweiser Ausschank von Ungar. Champagner (Jos. Törley & Comp), franz. Cognac (Jules Robin & Comp.), Bordeaux-Weine (Louis O. Lanyer).
- 144 **Friedmann Moritz**, Wien, VI. Mariahilferstrasse 33, Fächermacher, k. k. Privilegiums-Inhaber. Specialist in Fächern aller Art. Uebernimmt Montirungen und Reparaturen.
- 27 **Freylach Adolf**, Wien, VI. Fillgradergasse 6, Conditor, empfiehlt seine seit 20 Jahren berühmten, mit 35 ersten Preisen prämiirten Pressburger Mohn- und Nuss-Beugel, echte türkische Delicatessen, Honig- und Dessert- Bäckereien, Chocoladen und Bonbons. Nr.
- 145 **Frost Hedwig**, Wien, II 2 Kaiser Josefstr. 32. Specialitäten in allen Iiaus- und Küchenneuheiten.
- 50 **Franz Ludwig**, Wien, IV. Wiedener Haupt- strasse 74, Weiss-, Schwarz- und Feinbäckerei, echtes Kornbrod. Specialität in Tiroler Früchtenbrod.
- 153 **Frischer Ludwig**, Wien, XVII. Gürtelstrasse 39. Frisches Obst, Sodawasser mit verschiedenen Fruchtsäften feinsten Qualität.
- 24 **Frilli Antonio**, Florenz. Sculpturen in Marmor, Erzeugung und Verkauf.
- 74,75 **Fontana Luigi & Co.**, Mailand. Krystall-, farbiges Glas, versilbert, emailirt etc.
- 52 **Grosz Bernhardt**, Wien, I. Rabenplatz 2. Reichhaltiges Lager in Juwelen, Gold-, Silberwaaren und Schweizer Taschenuhren, solide Qualität, billige Preise.

- 28 **Grosz S.**, Wien. II. Praterstrasse 13. Tokaj- Hegvaler Weinhandlung, Ausschank und Versandt.
- 154b **Gering Paula**, XVIII. Gürtelstrasse 21. Verkauf von Mohn- und Nussbeugeln.
- 145a **Honig Wilhelm**, Fabrik Wien, XIII./4 Gusen- ieithncrstrasse 21, im eigenen Hause. Parfümerie und Damentoilette - Speciälitäten- Niederlage: Wien, II. Wallensteinstrasse 21. Persönliche Probe gratis.
- 127 **Haist Louis**, Wien, VI. Mariahilferstrasse 117. K. k.Hirschkräuter-Zeltchen-Fabrik, Canditen, Bonbons, Bäckereien und Chocoladen.
- 99 **Hauer J.**, Wien, II. Circusgasse 33. „Zum Zuckergoscheri“. — Canditen, Chocoladen, Bäckereien u. Zuckerwaaren. I-Iervorragende Firma in Specialitäten, Nouveautes auf diesem Gebiete.
- 126 **Hampel W.**, Woen, VII. Kaiserstrasse 37, Tapezierer, Specialist in, zu Betten verstellbaren Möbeln.
Hajmann J. A., Wien, VII. Seidengasse 26. Fabrik von Beleuchtungsgegenständen für Gas- und elektrisches Licht.
- 122/23 **Herzfeld Hermann**, Wien, I. Bauernmarkt 14. Venetianische Spitzen, Schleier und Echarpes.
- 94 **Häusler Enterich**, I. Führichgasse 12. Zoologische Handlung.
- 60 **Habetswallern Fanny**, II. Klosterneuburger- strasse 7. Liqueure und f ranz. Cognac.
- 56/57 **Holzschuh Leopold**, VIII. Strozzigasse 23. Bodega; alle Arten spanische Weine und Liqueure, kaltes Buffet.
- 101/3 **Igler Valentin jr.**, Wien, I. Maximiiianstrasse 7. Champagner-Ausschank der Firma Charles Heidsieck, Reims, Liqueure und kaltes Buffet.
- 140 **Jockl Leopold**, Wien, VII, Mariahilferstrasse 42.
- 125 **Krausz Fanny**, Wien II. Kleine Schiffgasse 6 „Erheitere Dein Gemüth, versäume ja nicht einzukehren ins „Englische Buffet“,
- 31 **Koch Rosa**, Wien, II. Kaiser Josefstrasse 32. Venetianische Petroleum-Spar-Nachtglühlampen.
- 111 **Kaes & Nahrhaft** in Tachau bei Marienbad. Magen- und nervenstärkender Sauerbrunnen-Liqueur von „Kaes und Nahrhaft“.
- 111 **Künzel Josef**, Wien, VII. Spittelberggasse 38. Lieferant der k.k. Hoftheater. Schmuckfedern, Wanddecorationen, Specialist in Ausschmückung von Interieurs durch künstliche Vögel aller Gattungen. Grösste Auswahl in künstlichen Blumen.
- 110 **Kreibich Josef**, Wien, I. Kurentgasse 10. Glas- und Edelsteine, Glaswaaren.
- 147 **Landau Moritz**, Wien, I. Zelinkagasse 5. Centrale der Korneuburger Geschäftsbücher- und Papierwarenfabrik. Specialitäten für „Venedig in Wien“ (Englischer Garten).
- 146 **Leitkam's B. Erben**, Wien, II. Novaragasse 28. Fabrik echter türkischer Delicatessen. Einzig echte Qualität von Rahatlecum, Sutschuk, Sorbetwürstchen.
- 141 **Lichtblau R.**, Wien, IX. Liechtensteinstrasse 10. Antiquitäten, Bilder, Kunstgegenstände, Gold, Silber und Möbel.
- 142 **Lewicki Emil**, Wien, VIII. Josefstädterstrasse 60. Erste Österreich. Delicatessen-Honigkuchen- Magen-Regulator-Fabrik, sowie Nuss- und Mohnbeugel-Bäckerei.
- 51 **Professor Fritz Luckhardt**, k. u. k. Hof-Photograph, Ansichten von „Venedig in Wien“, zu beziehen Campo II. Atelier für Portrait-Aufnahmen, Wien, II. Taborstr. 18 (Hotel National).
- 1 **Magyar & Go.**, Wien, IV. Favoritenstrasse 27a. Photograph-Automat, System Sasse, liefert in 6 Minuten ein Portrait um 40 kr.
- 149 **Mayer Max**, Wien, I. Kärntnerstrasse 32a. Parfumeur, Parfümerie, Delicia du pavillon d'odeur. Wien, I. Lobkowitzplatz 1.
- 114/15 **Mancini Giuseppe**, Mailand. Torrone- und Caramelle- Erzeugung und Verkauf.
- 29/38 **Montini Antonia**, Neapel. Corallen, Lava, Muscheln, Schildkrotwaaren.
- 20/21 **Marx W. E.**, Wien, I. Kärntnering. k. u. k. Hof-Blumensalon, Naturblumen-Verkauf im „Englischen Garten“
- 108 **Mühlhauser Josef**, Wien, VIII. Josefstädterstr. 75. Metallwarenfabrik, Bronzewaaren eigener Erzeugung.
- 107 **Neufeld R.**, Wien, I. Kärntnerstrasse 42. Specialitäten in Brautausstattungen.

- 128 **Noa H.**, Wien, VI. Anilingasse 2. Luxus- Cartonage- und Galanteriewaaren.
- 129 **Neuherz Regina**, Wien, III. Hauptstrasse 84. Kostloge von Champagner- Weinen etc. etc.
- 89 **Oster Cäcilie**, Wien, V. Hundsthurmerstr. 25 Buchstaben, Schildermaler-Arbeiten, Glasätzerei, Etappenetc.
- 130 **Pinkus Ida**, Wien I. Himmelpfortgasse 9, Fächer mit Ansichten von der Ausstellung „Venedig in Wien“.
- 23 **Pachofer**, Wien I. Kärntnerstrasse 39, Größtes Etablissement von Wiener Luxusartikeln in Leder.
- 124 **Pantanalli P.**, Venedig. Verkauf von Gefrorenes, Caramelle und Zuckerwaren. Amulanter Verkauf von Caramelle.
- 105 **Petralli C. & Co.**, Florenz. Bijouteriewaaren.
- 87 und 133/135 **Paglarin G. & G. Franco**, Venedig, Venetianische Mosaik, venet. Spiegel und Schniedeeisen-Artikel.
- 93 **Qauttner Jos & Leop.**, Wien IX. Michelbeuerngasse 6, 6, empfehlen ihr reichhaltiges Lager aller Sorten Eisenmöbel für Hotels, Restaurants, Institute und Spitäler in solidester Ausführung zu billigsten Preisen. Ilustrirte Preis-Courante franco.
- 54/55 **Reindl Carl**, Wien, H. Praterstrasse 74. gegr. 1862.
- Ruth Jenny**, Wien, II. Rothesterngasse , 30, Tabak-Trafik im Engl. Garten,
- 148 **Singer Anton J.**, VII. Burggasse 46. Verkaufsgewölbe und Werkstätte. Gold-, Silber- und Bronzewaaren-Erzeuger.
- 90 **Seibert Victor**, Wien, VIII. Lerchenfelderstr. 38. Bilder, Bijouterie- und Galanteriewaaren.
- 156 **Spitz Emanuel**, Wien, XI; Gr. Pfarrgasse 2fi. Neueste Erfindung: Fabrikate aus „Cortaligna“. Spazierstöcke per Stück 50 kr., Blumenständer von 20 kr. aufwärts. Neueste patentirte Gesundheits - Cigarrenspitze, 100 Stück, fl, 150. Wiederverkäufer Rabatt.
- 38/39 **Scarano F.**, Wien, VII. Zollergasse 35. Neapolitanisches Gefrorenes. „Zum Vesuv“. Allerbeste italienische Specialität.
- 112 **Sydler S. Elisabeth**, Wien, I. Wallnerstrasse 3.
Specialitäten in garantirt echt englischen und französischen Parfüms und Seifen. Aparte Herrenmodewaaren.
Senizza A., Vienna, I. Ballgasse 6. Ristorante Osteria alla Gondola; vini delle cantine Dr. comm. Manzutto, Umago (Istrien) .
- 98 **Sarg's F. A. Sohn & Co.**, Wien, k. u. k.. Hoflieferanten. Erste Stearinkerzen-Fabrik (Liesing) in Qesterr.-Ungarn. Glycerin-Seifen u. Glycerin-Toiletteartikel. Sarg's Kalodont etc. (Siehe Inserat,)
- 151/52 **Siemens Friedrich**, Wien, IX./2 Alserstr. 20. Fabrik und Comptoir. Fabrik für k. k. priv. Beleuchtungs- und Heizapparate. 26 höchste Auszeichnungen. Während der Ausstellung »Venedig. in Wien*.; Camp 6 III, T.opo San Marco. Siemens Regenerativ- Gaskaminofen, einziger Gasofen mit wirklicher Regenerativ-Leuchtflamme. (Siehe Inserat.)
- 85 **Schwarz Jacob**, Wien, II. Praterstrasse 14. Patent-Inhaber und alleiniger Erzeuger der k. u. k. ausschliesslich privileg. Patent-Kleiderschoner zum Aufhängen completer Anzüge und Damen-Costume. Billigste und praktischste Kleiderhälter der NeuzeitPreis per Stück 35 kr. Diese „Patent-Kleiderschoner“ übertreffen wegen ihrer bequemen Handhabung und Dauerhaftigkeit alle bisherigen Kleiderhalter. Ueberaus lohnender Artikel für Wiederverkäufer.
- 91 **Schulhof B.** Wien, I. Nestroygasse 1. Vom 1. August an II. Leopoldsgasse 31. Karpathen-Liqueur, Karpathen-Bitter-Extract.
- 88 **Schwank & Schiffmann**, Burgdorf, Schweiz. General-Depot Wien, I. Rathhausstrasse 4. Kosthalle der berühmten Schweizer Watlander Weine
- 62/63 **Schneider Rudolf**, Wien, Besitzer des II. Kaffeehauses im k.k. Prater, Hauptallee. Grand Etablissement „Café San Marco“ am Bacino grande. „Café Mascagni“ am Rio grande
- 180a **Schumpe Anna**, Wien, VIII. Trautsohngasse 2. Tabak-Trafik.
- 8 **Schenker & Co.**, Wechselstube und Reisebureau.
- 11 **Schaffer Rosa**, Wien, I Graben 14. Pfaidlerwaaren und Herrenartikel.

- 155 **Stilmant Alfred**, Wien, I. Predigergasse 5. Amerikanisches Photoret sammt Zugehör. Westentaschen-Photograph.
- 81 **Stiepek Valerie**/ Fabrik Wien, Ober-St. Veit, Einsiedeleigasse 8, Erste österreichische Specialitäten - Seifenerzeugung - Unternehmung. General-Depot: VI. Gumpendorferstrasse 40.
- 121 **Strassnitzky R.**, Wien, XIX Heiligenstädterstrasse 29., Pläne und Zeichnungen von Brauereien und. deren Einrichtung.-
- 47 **Tommasoni Franz**, Wien, I. Wollzeile 12. Delicatessen, Weine, Liqueurepital. Bar. (Ausschank von Sodawasser mit Liqueur etc. etc.)
- 45 **Todesco Wilhelm**, Conditor, Wien, I. Rabenplatz, empfiehlt alle Gattungen franz. Bonbons, Confecte, Dessert, Backwerk, Eis, Creme etc. etc. billigst. Grosse Auswahl franz. Bonbonnieres
- 84/85, 116 **Tiroler Weinstube**, Centrale: I. Wallfischgasse 7, aus den Baron di Pauli'schen Kellereien. Ausschank der berühmten Kälterer Seeweine und Tiroler Spezialitäten.
- 95 **Toledo Hatteo**, Neapel. Alle Gattungen Nippes und Bijouteriewaaren.
- Tausky Adolf**, Wien, 111. Pragerstrasse 2. Tabak-Trafik.
- 67 **Thieben Maximilian**, Wien, I. Graben 28. Champagner aus der Fabrik Clothar Bouvier in Radkersburg; kaltes Buffet.
- 25 **Ungarisches Handelsmuseum, Budapest, Kerepeserstrasse 22.** (Vertretung des ungarischen Hausindustrie-Bazars.) Hausindustrie-Gegenstände aus der Textil-, Holz- und keramischen Branche. ,
- 26 **Ugolini Giovanni**, Florenz, Bijouterien und Florentiner Mosaik aus hartem Stein.
- 32 **Veneziani e Goppini**, Florenz. Goldrahmen, Bijouterien, Filigranwaaren etc etc.
- 92 **Veneziani & Ugolini**, Florenz. Goldrahmen, Florentiner Mosaik.
- 150 **Voghera t.**, Rovigo. Maschinenstickereien auf Taschentüchern in Gegenwart des Publikums.
- 71 **Wolf G.**, Wien, VII. Raiserstrasse 6. Champagnerkellerei, Specialität: Eier, Cognac und Liqueure.
- 131 **Winternitz Ludwig & Sohn.** Wien, II. Wallensteinstrasse 3. Alpenkräuter-Liqueur-Fabrik, 10mal prämiirt.
Walther Gebrüder, Wein - Grosshandlung in Mainz a. Rhein (Rhein- und Moselweine). General-Vertretung für Oesterreich und Ungarn: A. Kaehler, Wien 1. Rothenthurmstrasse 5. Probehalle auf Campo I Zobenico. (Siehe Inserat)
- 18/19 **Zeisser Habicher & Go.**, Wien, VII. Neustiftgasse 72. Luster für elektrische und Gasbeleuchtung, sowie Bronzewaaren.

Postkarten

Was vom venezianischen Traum in Wien erhalten blieb sind Bilder: Photographien, Ansichten, Postkarten. Die Postkarte ist eine vielschichtige Metapher des Erinnerns. Sie eint Erinnern als Impuls des Senders, mit dem Erinnern des Empfängers, den Augenblick des Schreibens mit dem des Lesens. Sie verbindet die Erinnerung an Orte, Zeiten, Situationen, vermittelt Bilder und verwandelt Flüchtliges in Bleibendes. Sie ist die Rekonstruktion der Illusion. Die festgehaltene Szenerie ist im Moment, in dem das Bild entwickelt, als Postkarte gedruckt, verkauft, beschrieben, gestempelt und verschickt wird, nicht mehr dieselbe wie im Moment, in dem sie aufgenommen wurde. Vergängliches lebt in der Erinnerung fort und wird als Abbild konserviert. Die Postkarte ist eine bleibende Manifestation des Ephemeren.



Panorama vom Riesenrad.

Gruß aus „Benedig in Dien“, Wien II.

gelenke mir, fernst Ihre Art und Weise mit
Franz meine Glückwünsche zum „Neuen Jahr“
überbringen. Größtliche Grüße
Ferdinand

276 C. Lederbaum jr., Wien I.

Correspondenz-Karte.

An Kunitzin 6 28

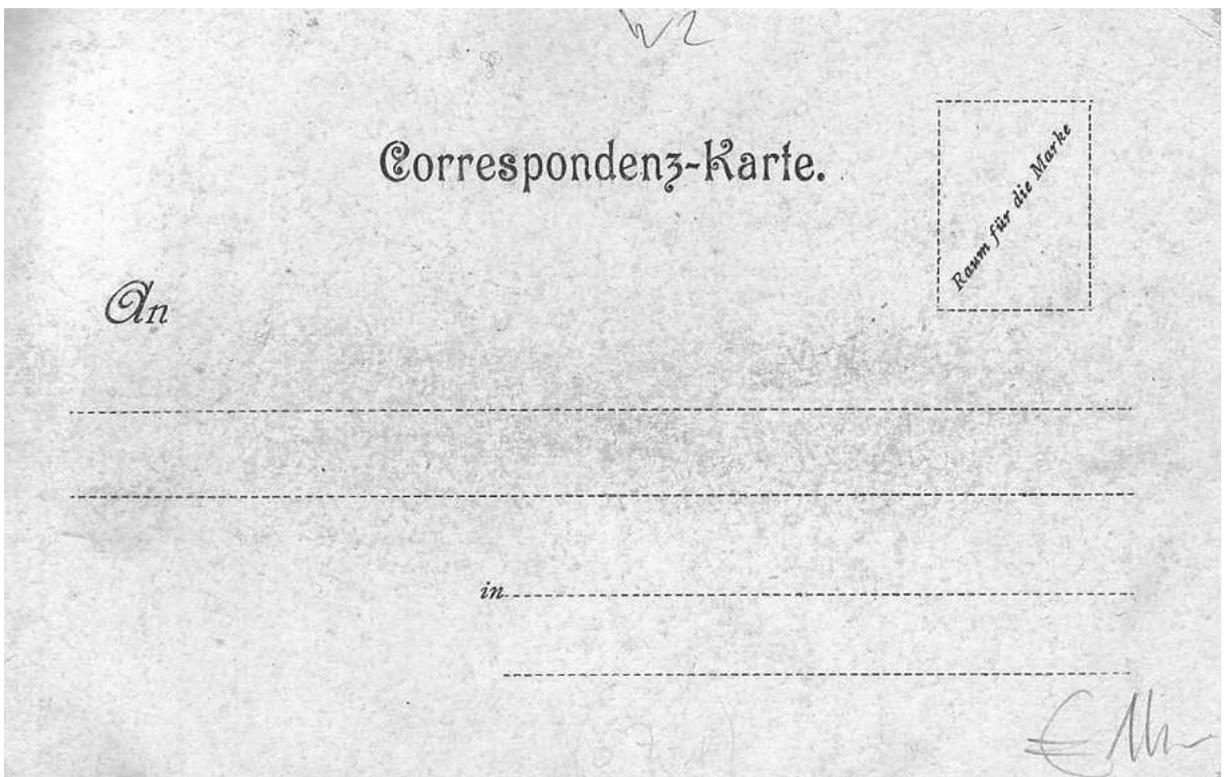


Luise Schneider



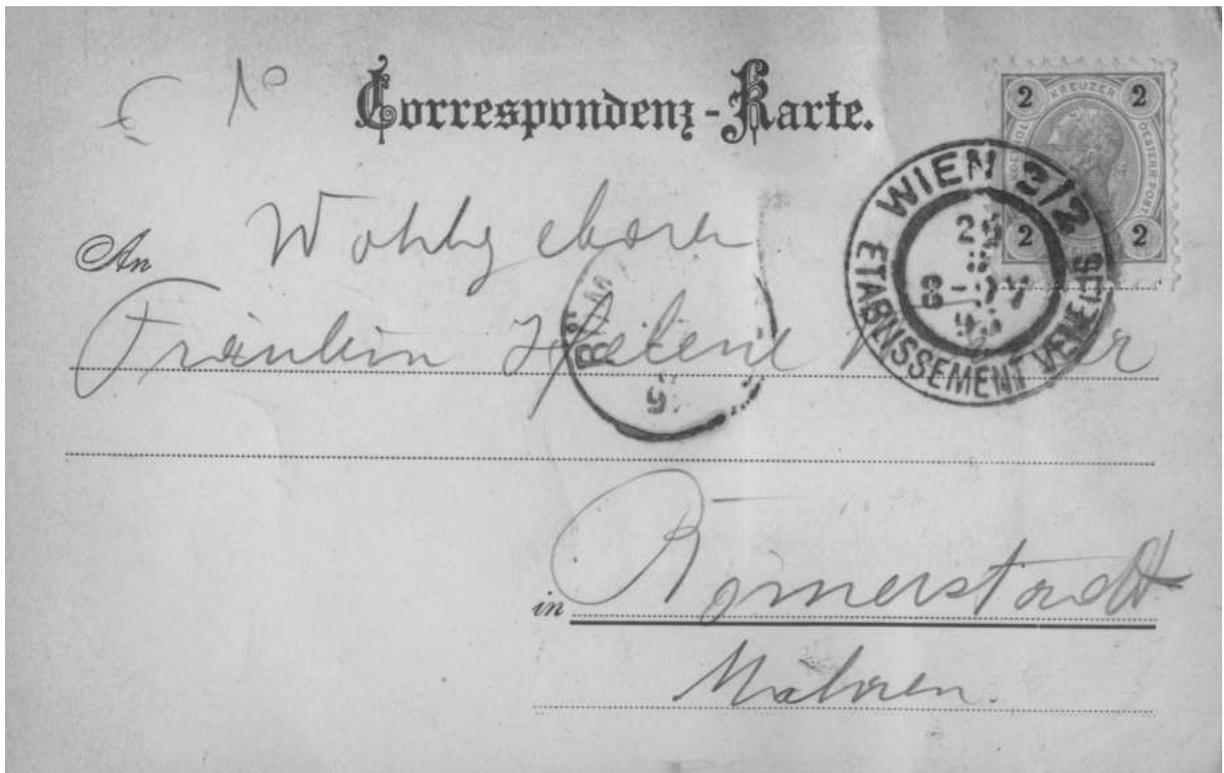
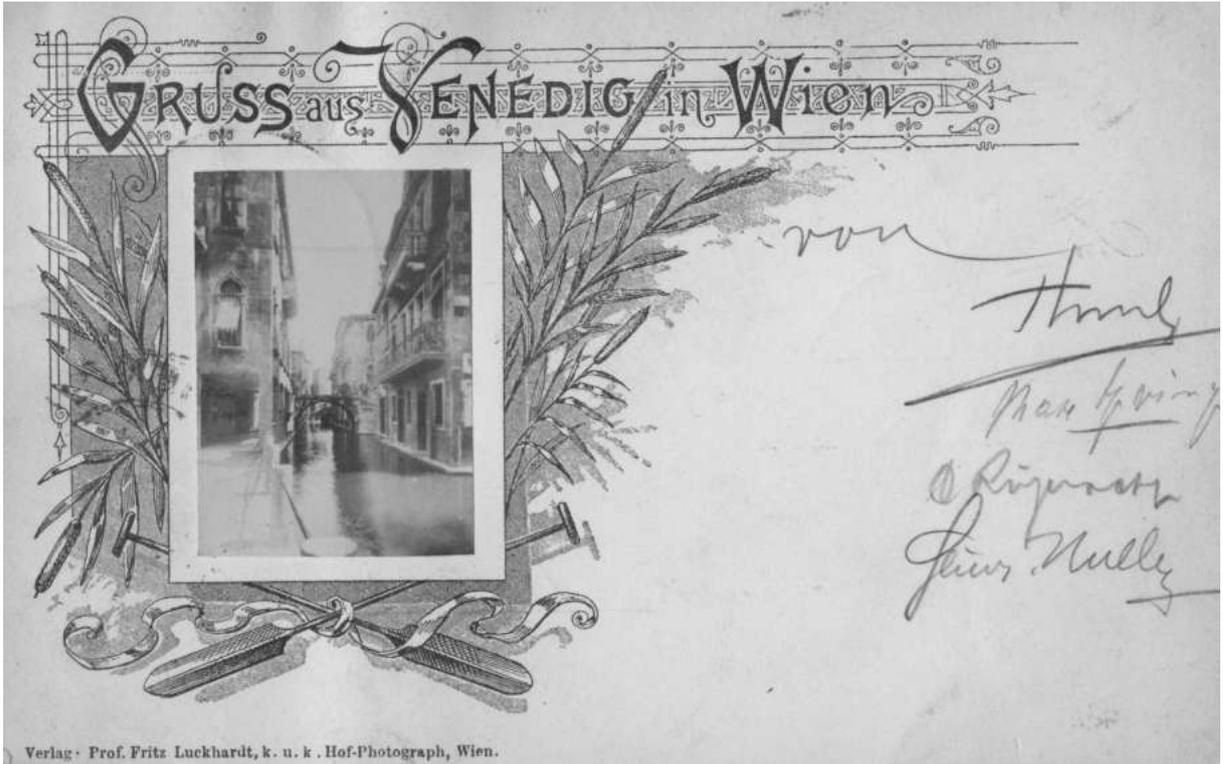
Pilsen
Rachyasse 5



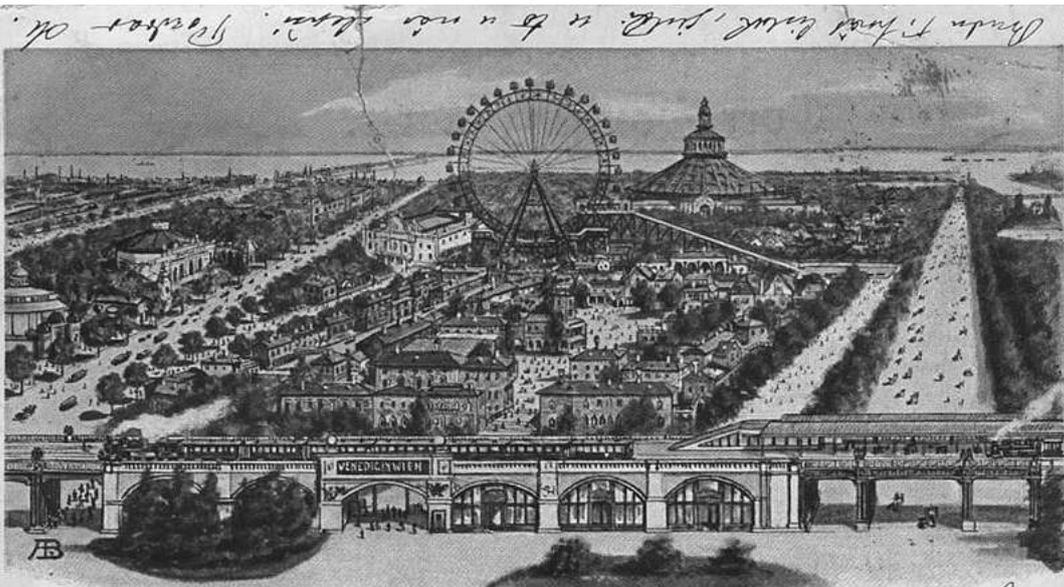








Walter Haertel, Wien VII/1, Nr. 595. — Nachdruck verboten.



Praterstern, Wien, Prater, in der Nähe des Riesenrades. Nachdruck verboten.

Praterstern, Wien, Prater, in der Nähe des Riesenrades. Nachdruck verboten.

6/3 1901

Stadtbahn-Station „Praterstern“ mit Venedig in Wien.

Mila Šteflová

Pani C. je moe špatně, má silně zapálené plíce a při její chudokrevnosti a slabosti je to drobná, ale nebezpečná nemoc. Je třeba se starost, tak si musíme myslet, jak nám to je! Uvážte, že každá dušička a omni celá řada lidí je s tím celým plícím starostí.

Correspondenz-Karte.



An

7 3. 01

Pani Josefa Kríčová

Königl. Weinberge

Königl. Weinberge für die Adresse



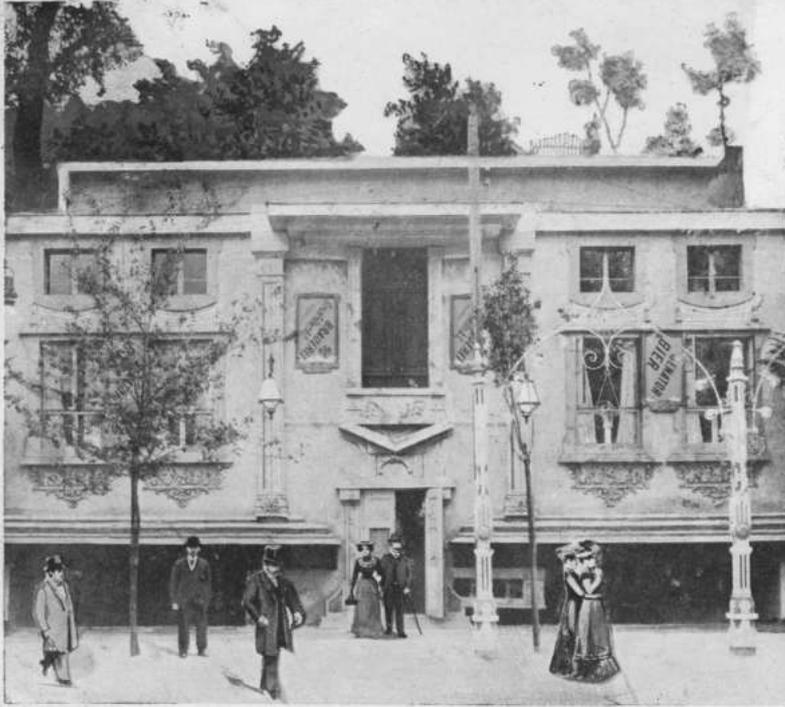
in bei Prag

Laxaršká ul. 12. Josch. II.

50



Andr. Rauschan, Wien, II. k. k. Prater, Ausstellungsstraße 29



Das verkehrte Haus
aus Venedig in Wien

*Hochwürdigem
Fam. v.
Fam. v.
Fam. v.
Fam. v.
Fam. v.*

Levelező-Lap – Postkarte – Dopisnice
Karta korespondencyjna – Cartolina postale
Dopisnica – Carte postale
Union postale universelle – Weltpostverein

fr 18



*An den ehrenfesten
Herrn H. Papp, Ingenieur
Wien, IV
Gärtnergasse 5*

Lebenslauf

Ingrid Erb ist 1963 in Basel geboren. Nach der Matura besuchte sie die Schule für Gestaltung in Bern. Anschließend studierte sie Kunstgeschichte und Ethnologie an der Universität Basel und Architektur an der ETH Zürich, wo sie 1992 mit Diplom bei Prof. Dolf Schnebli abschloss. Sie absolvierte ein Praktikum im Atelier 5 in Bern und arbeitete als freie Mitarbeiterin unter anderem bei Somazzi und Partner und Schweizer & Hunziker Architekten in Bern. Neben ihrer Arbeit als Architektin ist sie als Bühnen- und Kostümbildnerin für Schauspiel und Oper tätig. 1996, 1998 und 2001 erhielt sie den Eidgenössischen Preis für Gestaltung in der Sparte Bühnenbild. Seit 2015 ist sie Lektorin an der Fakultät für Architektur und Raumplanung der TU Wien.