

Zeitschrift: Tec21
Herausgeber: Schweizerischer Ingenieur- und Architektenverein
Band: 137 (2011)
Heft: 22: Zeichen und Wunder

Artikel: Multimediale Wunderkammer
Autor: Hartmann Schweizer, Rahel
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-154166>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 19.03.2025

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



01

MULTIMEDIALE WUNDERKAMMER

Dank der Einbildungskraft «kann ein Mann in einem Kerker sich mit Szenen und Landschaften unterhalten, die schöner sind als alles, was sich im ganzen Bereich der Natur findet»¹. Diese Imagination stachelt die Ausstellung «Theatergarten Bestiarium» im Haus der Kunst in München an. Sie evokiert Alexander Papes Grotte und Capability Browns englischen Landschaftsgarten, zoomt auf das «Ende der Welt» in Schloss Schwetzingen, beschwört die Theaterinszenierungen Giuseppe Galli Bibienas und Jorge Luis Borges' «Garten der Pfade, die sich verzweigen». Sie ist Wunderkammer und Spiegelkabinett, angefüllt mit Architektur, Skulptur, Musik, Fotografie und Film – ein Streifzug mit Reflexionen durch das multimediale «Musée imaginaire».

Die Ausstellung beruht auf dem Essay «Bestiarium: Theater und Garten der Wildheit, des Kampfes und des Glücks»², den der Münchner Galerist Rüdiger Schöttle 1986 verfasste:³ Er skizzierte darin einen Theatergarten, der den Barock- und Rokokogarten des 17. und 18. Jahrhunderts beschwor und ihn mit den Inszenierungen der Weltausstellungen, wie sie Mitte des 19. Jahrhunderts aufkamen, verband. Ihr gemeinsamer Nenner waren künstlich geschaffene Paradiese. Kuratiert von Chris Dercon, wurde die Schau von Schöttle und 14 internationalen Kunstschaffenden in einem zweijährigen «work in progress» als Gesamtkunstwerk aus Architektur, Skulptur, Musik, Fotografie und Film realisiert. 1989 erstmals im Institute for Contemporary Art PS1 in New York gezeigt, setzte sie neue Maßstäbe in der

01 Theatergarten Bestiarium, 1989
Konzeption Rüdiger Schöttle. Installationsansicht, FRAC Languedoc-Roussillon, Site du Pont du Gard, 2010. Sammlung Centre national des arts plastiques – ministère de la Culture et de la Communication, Frankreich (© D.R./CNAP und Rüdiger Schöttle. Foto: Olivier Metzger)

«Wenn man die Tür zur Grotte schliesst, wird sie sofort zu einem leuchtenden Raum, einer Camera obscura, auf deren Wänden Fluss, Hügel, Wälder und Boote [...] ein bewegtes Bild formen. Und, wenn man sie erleuchtet, bietet sie eine ganz andere Szene dar. Sie ist mit Muscheln gestaltet, die mit Spiegelstücken [...] versetzt sind und in der Decke ist ein Stern aus demselben Material, in dem, wenn eine Lampe (aus Alabaster) in die Mitte gehängt wird, tausend Strahlen glitzern und im ganzen Raum reflektiert werden.»

Brief von Alexander Pope an Edward Blount, 2. Juni 1725, Alexander Pope; Works, Band 8, Berlin 1764, S. 29–31, hier: S. 30

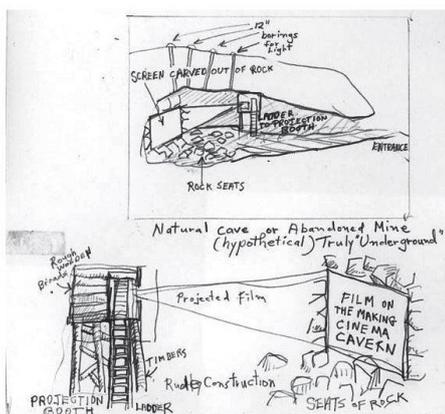
Ausstellungsgestaltung und wanderte danach nach Europa. 1990 wurde die Installation vom Fonds National d'Art Contemporain in Paris erworben. 25 Jahre nach Schöttles Essay wagt Dercon nun in München eine Reprise – und sie frappiert, weil sie mitnichten verstaubt ist.

«KERKER DER EINBILDUNGSKRAFT»

Dercon hat keinen Kerker gestaltet, um das Eingangszitat aufzugreifen. Doch sind sich Hölle und Paradies qua Illusion nahe. Der Bühnenbildner, Architekt und Maler Giuseppe Galli da Bibiena (1696–1757), aufgrund von dessen Konzeption sich Schöttle das Logentheater vorstellte, schuf nicht nur legendäre Theaterinszenierungen, sondern entwarf auch Bühnenbilder von Kerkern, die ihrerseits Giovanni Battista Piranesi (1720–1778) zu seinen Carceri inspirieren sollten. Und Alexander Popes Grotte in Twickenham, die den Topos für die Inszenierung in München abgibt, war gewissermassen ein «Kerker der Einbildungskraft»⁴. Die Grotte war Camera obscura und Spiegelkabinett. Ins Dunkel getaucht, fielen auf ihre Wände Bilder der umgebenden Landschaft, erleuchtet spielte sich in ihr ein Feuerwerk an Reflexionen ab, die sich in dem mit Spiegelstückchen übersäten Dekor spiegelten.

NARRATIVES UND VISUELLES LABYRINTH

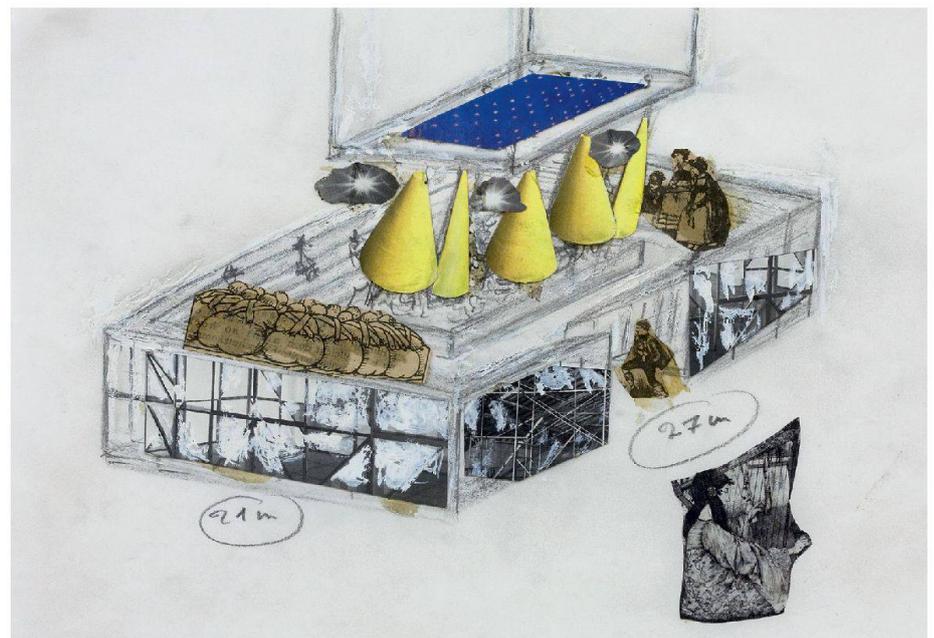
Den Auftakt zur Ausstellung machen Fragmente aus Alain Resnais' Film «L'Année dernière à Marienbad» von 1961. Sie fangen gleichsam den Genius Loci ein: zum einen, weil der Streifen in München, in den Gärten von Schloss Nymphenburg und Schloss Schleissheim, aufgenommen wurde. Zum andern, weil er sowohl von der Erzählstruktur her als auch visuell als Labyrinth angelegt ist. Resnais verwebte die mit Rückblenden, Parallelführungen und Kontrasten gestaltete Narration mit einem Geflecht filmischer Montagen von Schauplätzen: die zentrale Schneise mit ihrem Kanal, der den Garten der Nymphenburg symmetrisch teilt, der lange, von Gemälden begleitete Korridor, der Spiegelsaal der Amalienburg. Resnais' surreales Setting der Beziehungslosigkeit der Figuren in der atmosphärisch aufgeladenen, barocken Pracht, das auf der Grenze zwischen Wachen und Träumen, zwischen Wahrheit und Lüge, zwischen Jetzt und Einst balanciert, ist der adäquate Prolog.



02

02 Robert Smithson, «Toward the development of a Cinema Cavern or the movie goer as spelunker», 1971 (Foto: www.robertsmithson.com/drawings/towards_1000.htm)

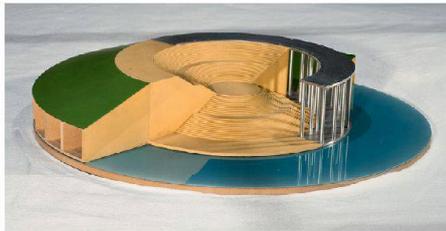
03 Entwurfzeichnung zum Theatergarten Bestiarium, 1987, Collage, 21 x 29.7 cm (Courtesy Rüdiger Schöttle, Foto: Wilfried Petzi)



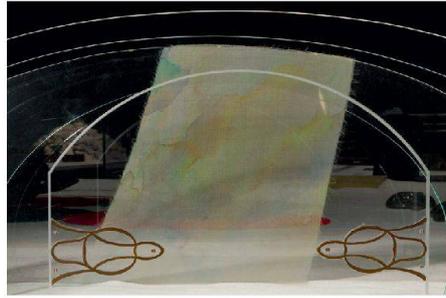
03



04



05



06



07



08



09

04 James Coleman, «Valor impositus»: Das auf dem Boden zusammengekehrte Skelett hat außerhalb der Vitrine seinen «aufgepfropften» Wert verloren. Detailsicht, FRAC Languedoc-Roussillon, Site du Pont du Gard, 2010, Sammlung Centre national des arts plastiques – ministère de la Culture et de la Communication, Frankreich

(© James Coleman / CNAP und Rüdiger Schöttle. Foto: Olivier Metzger)

05 Rodney Graham, «Circus Gradivus: Treppe eines maritimen Theaters» nimmt Anleihe am Teatro marittimo in der Villa Adriana. Sammlung Centre national des arts plastiques – ministère de la Culture et de la Communication, Frankreich (© D.R. / CNAP und Rüdiger Schöttle, Detailsicht Haus der Kunst, 2011. Foto: Wilfried Petzi)

06 Fortuyn / O'Brien, «La Scala»: Das mit einem Hauch von Pastelltönen gefärbte Seidentuch verweist auf die bemalten transparenten Materialien, die Galli da Bibiena erstmals verwendete. Seine durch Übereckstellung der Kulissen sich verschachtelnden und Unendlichkeit vortäuschenden Räume sollten so noch suggestiver werden. Sammlung Centre national des arts plastiques – ministère de la Culture et de la Communication, Frankreich (© D.R. / CNAP und Rüdiger Schöttle, Detailsicht Haus der Kunst, 2011. Foto: Wilfried Petzi)

07 Dan Graham, «Cinema Theater», kombiniert Film und Theater auf einem Set. Detailsicht, FRAC Languedoc-Roussillon, Site du Pont du Gard, 2010, Sammlung Centre national des arts plastiques – ministère de la Culture et de la Communication, Frankreich (© Dan Graham / CNAP und Rüdiger Schöttle. Foto: Olivier Metzger)

08 Marin Kasimir, «Garden View – The Waterfall – Courtyard View»: Die stilisierte Wasserkaskade ist wie eine Tribüne geformt. Sammlung Centre national des arts plastiques – ministère de la Culture et de la Communication, Frankreich (© D.R. / CNAP und Rüdiger Schöttle, Detailsicht Haus der Kunst, 2011. Foto: Wilfried Petzi)

09 Rüdiger Schöttles Projektionen von Gemälden: Die Bilder wurden in der Originalversion ursprünglich in einem kabinetartigen Raum auf Kies, Kalkstein und Spiegel projiziert und evolierten damit auch den Spiegelsaal in der Amalienburg, dessen Spiegelwände Abbilder der äusseren Natur reflektieren. Detailsicht, FRAC Languedoc-Roussillon, Site du Pont du Gard, 2010, Sammlung Centre national des arts plastiques – ministère de la Culture et de la Communication, Frankreich (© D.R. / CNAP und Rüdiger Schöttle. Foto: Olivier Metzger)

MEMENTO MORI UND FORMALDEHYDPRÄPARAT

So eingestimmt, taucht man in den von Vorhängen gebildeten, in Schwarz versenkten Raum in der Kunsthalle, der das Geviert des Gartens markiert. Man kann sich auf eine Tribüne stellen, die Installation des Gartens von oben betrachten – wie man mit dem Fernglas durch Popes Grotte blicken konnte – und sich von seiner Atmosphäre gefangen nehmen lassen, ehe man ihn durchwandelt.

Das Zentrum des Saals wird von einer leeren Vitrine dominiert (Abb. 4), die als Motivstele gelesen werden kann. Ihr zu Füßen liegen Knochen und Schädel eines menschlichen Skeletts. Auf den ersten Blick erinnert es einen an ein Memento mori und verweist auf das Vanitas-Motiv. Doch der Titel, den ihr Urheber James Coleman der Installation gab, «Valor impositus», gibt noch andere Denkanstösse. Den «aufgepfropften» Wert des Geldes hat Thomas von Aquin in aristotelischer Tradition kritisch unterschieden vom «natürlichen» Wert einer Ware. Das scheinbar achtlos auf dem Boden zusammengekehrte Skelett ist auf seinen «inneren» Wert reduziert, würde es in der Vitrine liegen, akkurat geordnet, könnte es zumindest als archäologisches Fundstück gewürdigt werden. So aber ist es vergessenes Relikt eines Kuriositätenkabinetts oder eines «Formaldehyd-Bestiariums».

Die Vitrine steht am Kreuzungspunkt zweier «Alleen»: Auf diesen Wegen durchschreiten die Besucher – die «Bestien» – den Park. Flankiert werden sie von Tischplateaus, dick mit Zucker bestreut, den man sich wie in einem japanischen Garten fein säuberlich geharkt vorstellen könnte, und gedeckt mit erlesenen «Speisen».

KUNSTKAMMER UND KITSCHBUDE

Auf den Zucker wird eine von Schöttle komponierte Collage von Gemälden aus Museen, Bildern aus Büchern, Stills aus Filmen und Fernsehen projiziert – eine leuchtbildnerisch flüchtige Kunstkammer (Abb. 9). Die mit den süssen Kristallen bedeckte Fläche ist aber auch eine Reminiszenz an jene konvexen Spiegel, die «Spiegel Claudes», die im 18. Jahrhundert faszinierten und an deren Spiegelbildern von Landschaften sich die Menschen delectierten (Abb. 14).⁵

Doch die Installation balanciert auf Messers Schneide, leicht könnte das Gleichgewicht kippen. Denn sie ist umweht vom Hauch des Kitschs, der sich der Innenraumgestaltung allmählich zu bemächtigen begann, wie Horace Walpole um 1800 sie beschreibt: eine Wiese aus Porzellanerde und Zuckertempel als Tischdekoration mit Kieswegen, Flüssen, Hainen und Tempeln. Nicht zufällig sind denn die Tischtableaus wie auf fürstlichen Tafeln mit Objekten gedeckt: drei Theaterbauten, eine Grotte, ein Wasserfall, ein Nutz- und ein Ziergarten, Berge, Wälder.

BÜHNENRAUM UND FILMISCHE IMMERSION

Dem Künstlerpaar Fortuyn / O'Brien fiel die Aufgabe zu, den Eingang zu markieren. «La Scala» (Abb. 6), ein Tor aus Plexiglas, verweist nicht nur auf die gleichnamige Oper in Mailand, sondern mit seinen hintereinander gestaffelten Bogen etwa auch auf das Ruinentheater Sanspareil bei Bayreuth. Ihre Transparenz macht sie aber auch zu einer auf beide Seiten hin durchlässigen Membran und zum Symbol für filmische Immersion. Sie suggeriert den Besuchern, in den Bildraum einzutauchen, Zuschauer und Schauspieler zugleich zu sein.

SCHAUSTELLUNG UND «STREET VIEW»

Schöttles verbale Skizzen der drei verschiedenen Theater setzten Jeff Wall, Dan Graham und Rodney Graham um: Jeff Wall platziert einen dreidimensionalen, in die Vertikale gekippten Grundriss eines feudalen Logentheaters (Abb. 13) – die illuminierte Loge, in der einst der König alle Blicke auf sich zog, verwandelt sich in das (Kamera-)Auge von «Street View». Dan Graham kombiniert im «Cinema Theater» (Abb. 7) das antike griechische Theater mit Kino und Gartentheater. Die Projektionsleinwand ist durch Zweiwegspiegelglas ersetzt, das gleichzeitig die Bühnenrückwand für das davor liegende Gartentheater bildet. Auf ihr wird eine Sequenz – aus Roberto Rosselinis Film «Die Machtergreifung Ludwigs XIV.» gezeigt, in der Ludwigs künstliche Selbstdarstellung reflektiert wird. Rodney Graham spielt schliesslich



10



11

10 Alain Séchas, «Les choux sans racines»: Die schwarzledrigen genieteten Kohlköpfe. Detailansicht Haus der Kunst, 2011 (Foto: Wilfried Petzi)

11 Hermann Pitz, «Gouttes d'eau baroques»: Die Straffheit der «Haut» der Tropfen, welche die Oberflächenspannung erzeugt, war für den Künstler als Kind ein faszinierendes Rätsel. Detailansicht Haus der Kunst, 2011 (Foto: Wilfried Petzi)

12 Christian-Philipp Müller, «Toward a Beltwalk» bestehend aus 42 Sukkulenten (*Crassula arboricola*) und fünf aufgerollten Ledergürteln sowie «Cinema Seats dedicated to RS». Die Widmung gilt Robert Smithsons «Toward the development of a Cinema Cavern or the movie goer as spelunker» (Abb. 2). Detailansicht Haus der Kunst, 2011 (Foto: Wilfried Petzi)

13 Jeff Wall, «Théâtre-Loge» als dreidimensionaler, in die Vertikale gekippter Grundriss eines feudalen Logentheaters. Detailansicht, FRAC Languedoc-Roussillon, Site du Pont du Gard, 2010, Sammlung Centre national des arts plastiques – ministère de la Culture et de la Communication, Frankreich © Jeff Wall / CNAP und Rüdiger Schöttle (Foto: Olivier Metzger)



13



12

mit seinem «Circus Gradivus: Treppe eines maritimen Theaters» (Abb. 5) sehr direkt auf das von Wasser umspülte Theater in der Villa Adriana in Tivoli an, wo sich der Kaiser mit Skulpturen und Architekturen die Welt erschuf, die er bereist hatte (Abb. 17).

DAS IST KEIN KINOSITZ

Der Theatergarten vereint Berge und Wälder en miniature von Christian-Philipp Müller, fast getreu der Anweisung von Fürst Hermann von Pückler-Muskau (1785–1871): aus dem Ganzen der landschaftlichen Natur ein konzentriertes Bild, einen Mikrokosmos, zu schaffen. Mit dem Haufen aus Kalksteinbrocken, «Cinema Seats dedicated to RS» (Abb. 12), schuf Müller erklärermassen eine zeitgenössische Referenz, und zwar an die Bleistiftskizze, die Robert Smithson 1971 unter dem Titel «Toward the development of a Cinema Cavern or the movie goer as spelunker» schuf, in der er in Anspielung auf den Undergroundfilm eine unterirdische Spielstätte proklamierte (Abb. 2). Müller rekurriert ausserdem auf Smithsons Text «A Provisional Theory of Non-Sites» von 1968 und transformiert die Non-sites nach Marcel Duchamps Manier in Non-seats.

«Toward a Beltwalk» (Auf einen Gürtelweg zu), bestehend aus 42 Sukkulenten (*Crassula arboricola*) und fünf aufgerollten Ledergürteln (Abb. 12), spielt auf das für Capability Brown charakteristische Gestaltungsmerkmal englischer Landschaftsgärten an: den von einem Gehölzgürtel gesäumten, an der inneren Grenze einer Gartenanlage entlang führende Weg, der nach jeder Biegung den Blick auf ein neues Landschaftsbild lenkt. Dem Zierantwortet der Nutzgarten von Alain Séchas: Die schwarzledrigen genieteten Kohlköpfe, «Les choux sans racines», stehen nicht nur stellvertretend für Gemüsegärten generell, sondern konkret für die Nutzgärten von Schloss Villandry (Abb. 10). Sprachlich evozieren die Nieten indes auch einen Irrgarten, einen «knot garden». Die 17 Wassertropfen aus Kunstharz von Hermann Pitz figurieren als stilisierte Seen ebenso wie als vergrößernde Linsen eines Mikroskops, des Pendants zum Fernrohr (Abb. 11). Und hinter den tribünenartigen Wasserfällen in «Garden View – The Waterfall – Courtyard View» von Marin Kasimir (Abb. 8) ziehen Ansichten des Schlossgartens von Schwetzingen als Diaprojektionen von Ludger Gerdes vorüber, die das «Ende der Welt», wie das Perspektiv am Ende des Badhausgartens auch heisst, in den Blick nehmen (Abb. 15).

Musikalisch eingehüllt wird man von einer Komposition von Glenn Branca – nur vermeintlich orchestriert vom Dirigentenpult «Antiphonaire» von Bernard Bazile. Dieses spielt auf das «Antiphonale» an, das liturgische Buch für das Stundengebet der römisch-katholischen Kirche, verkörpert aber auch gleichsam den «Gegengesang», bestehen die Seiten doch aus Teppichen, die den Schall schlucken.



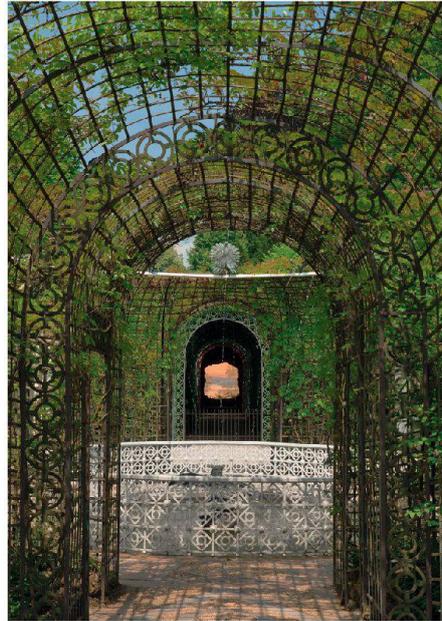
14

14 Th. Gainsborough, *Claudes Spiegel*, ca. 1750–55, British Museum, London (Zeichnung: Textbuch Landschaftsarchitektur, Professur für Landschaftsarchitektur, Prof. Dr.-Ing. Dieter Kienast, 2. Auflage, ETH Zürich, 2000)

15 Das «Perspektiv» am Ende der Treillage im Schlosspark Schwetzingen suggeriert einen realen Ausblick auf eine Flusslandschaft. Tatsächlich aber handelt es sich um die Kopie eines Gemäldes (Foto: wikipedia)

16 Allee im Schlosspark Schleissheim (Foto: wikipedia)

17 Villa Adriana, Teatro Marittimo (Foto: wikipedia)



15



16



17

IRRGARTEN UND MULTIMEDIALER HYPERTEXT

«Sie bezaubern die Einbildungskraft und sind mitreissend, wenn man sich ihre Effekte ausmalt. Ihr Zauber verflüchtigt sich im Moment der Ausführung», schrieb Claude-Henri Watelet 1774 über Gesamtkunstwerke mit speziellem Augenmerk auf Landschaftsgärten.⁶ Mögen die projizierten Schatten in Platons Höhle nur unzureichende Abbilder der wahren Ideen gewesen sein, so sind die Bilder der Imagination in der Grotte in München zauberhafter, wirkungsmächtiger, kreativer als die Originale – sowohl in ihrer Schönheit, als auch in ihrem Schrecken ... Chris Dercon ist indes nicht der Versuchung erlegen, uns eine Realität virtuell vorzugaukeln, in der wir uns interaktiv bewegen. Der Irrgarten oder vielmehr der enzyklopädische (Wunder-)Dschungel, der multimediale Hypertext, durch den wir uns bewegen, entsteht in unserem Kopf. Und im Sinne des Bestiariums ist sich jeder selbst der Minotaurus ...⁷ Und doch stehen wir an jener Schwelle zwischen Imagination und Realität, an der das Virtuelle real und das Reale virtuell wird. Sie schwingt mit, die «Utopie», dass der Cyberspace qua Interaktivität zum realen Raum wird ...

Florian Nelle opponiert denn Watelet auch in gewisser Weise: «Dennoch sind Paradiese dieser Art nicht ohne Wirkung, denn ein Paradies verlässt man nicht unschuldig, und erst recht nicht ein künstliches.»⁸ So ist Christian Philipp Müllers Warnung aus Vergils «Aeneis» vielleicht zu beherzigen: «Procul, o procul este profani!» («Bleibt fern, bleibt ja fern, Uneingeweihte!»).

Rahel Hartmann Schweizer, hartmann@tec21.ch

Anmerkungen

1 Joseph Addison, *The Works*, Bd. 3, 1906, zitiert nach: Florian Nelle, *Künstliche Paradiese, Vom Barocktheater zum Filmpalast*, Würzburg 2005, S. 394

2 Bestiarium sind mittelalterliche Dichtungen, die Eigenschaften von Tieren und Fabelwesen in Allegorien und auf moralisierende Weise mit der christlichen Heilslehre verbinden

3 Der Text ist im Begleitfaltblatt zur Ausstellung auf Deutsch abgedruckt, die englische Fassung findet sich im Katalog zur ersten Ausstellung in New York: Chris Dercon, *Theatergarten Bestiarium: The Garden as Theater as Museum* (Institute of Contemporary Art PS1 Museum), The MIT Press, 1990. Ausgebaut hat Schöttle den Essay in: Rüdiger Schöttle, *Psychomachia*, Stuttgart, Ed. Schwarz, 1990

4 Nelle, S. 138

5 Das von Claude Lorrain entwickelte und nach ihm benannte «Lorrain-Glas» oder der «Spiegel Claudes» war ein schwarzes, leicht gewölbtes Glas, mit dem Landschaften wie gerahmt betrachtet werden konnten. Da die Färbung des Glases die Farben veränderte, die Krümmung das Bild verzerrte und die Objekte aneinanderrückte, erschienen die Landschaften wie Abbilder von Landschaftsgemälden

6 Claude-Henri Watelet, *Essai sur les Jardins*, Paris 1774, S. 81, zitiert nach: Florian Nelle, *Künstliche Paradiese, Vom Barocktheater zum Filmpalast*, Würzburg 2005, S. 16

7 Zum «gebaute», enzyklopädischen Hypertext vgl. TEC21 42-43, 2008, S. 28–33

8 Wie Anm. 6

«THEATERGARTEN BESTIARIUM»

Die Ausstellung im Haus der Kunst in München dauert bis 31. Juli 2011.