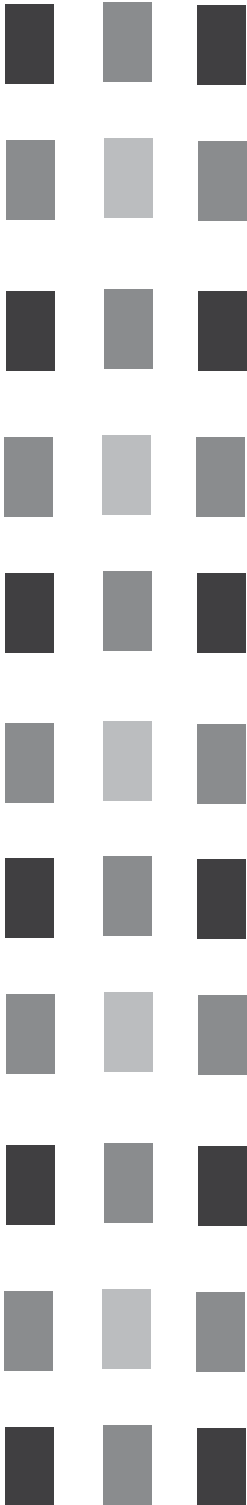


# Wet Dreams

Notizen zur Mythologie der Expo.02

*Stanislaus von Moos*



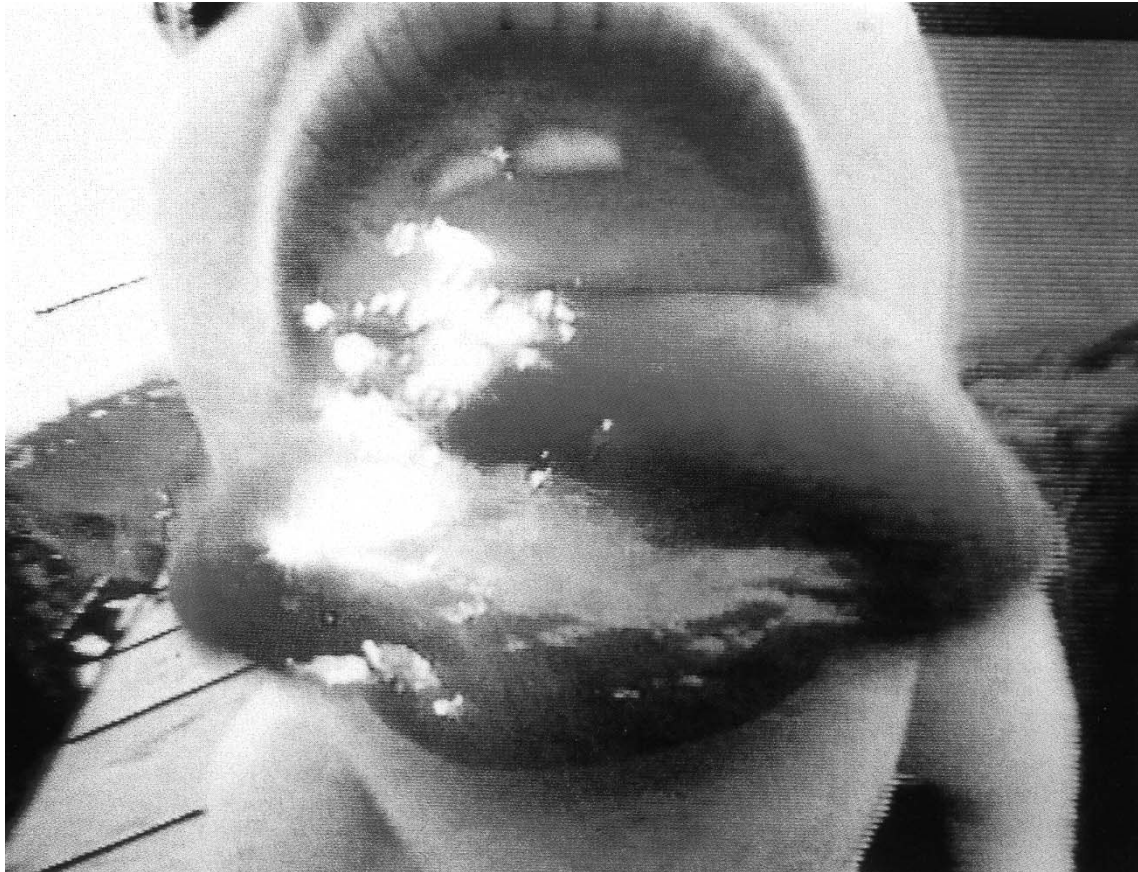
Einem Videostill aus Pipilotti Rists *Pickelporno* von 1992 Arnold Böcklins *Spiel der Najaden*, 1886, zur Seite zu stellen, mag ungewöhnlich erscheinen, doch vor allem: Was hat eine solche Gegenüberstellung mit Moholy-Nagy und seinem Buch *Vision in Motion* zu tun – abgesehen vom Prinzip der Bildmontage als solchem (das in den Büchern Moholys exemplarisch praktiziert wird)? Natürlich greift der hier angestellte Vergleich über den zeitlichen und ästhetischen Horizont von *Vision und Motion* weit hinaus (Abb. 1, 2). Die Themen selbst, um die es dabei geht, haben jedoch auch Moholy interessiert: Traum und Rausch, Jagdgründe, unter anderem, der Psychoanalyse, und *eo ipso* Faszinationen, die vor allem die Surrealisten beflügelt haben, jene „intuitiven Strandgutsammler des Unterbewusstes, das durch Freud in seiner Psychoanalyse systematisch erforscht worden war“ (wie es Moholy in *Vision in Motion* formulierte).<sup>1</sup> In der Tat haben archetypische Bilder und Vorstellungen zu Themen wie Zeit und Raum, Leben und Tod, Schmerz und Lust nicht aufgehört, die Moderne umzutreiben – uralte, in Mythen und Sagen festgeschriebene Menschheitserinnerungen, wie sie etwa in den „verbotenen Spielen“ bei Böcklin rumoren.

Es ist daher nicht abwegig, im Zusammenhang mit Rists *Pickelporno* an Böcklin zu denken und

seine ausgelassenen Allegorien des Geschlechterkampfes an sturmgepeitschten Meeresufern – lasziv, nicht ohne Humor, mit gelegentlich aus den Wassern auftauchenden, schaurigen Meeresungeheuern (so etwa in der *Meeresstille*, 1887).<sup>2</sup> Rists *Pickelporno*, ein wilder Unterwassertraum des erotischen Verlangens und der sensorischen und kosmologischen Synästhesie, hat ohne Zweifel in Böcklin einen Vorläufer – oder gar eine Wurzel?

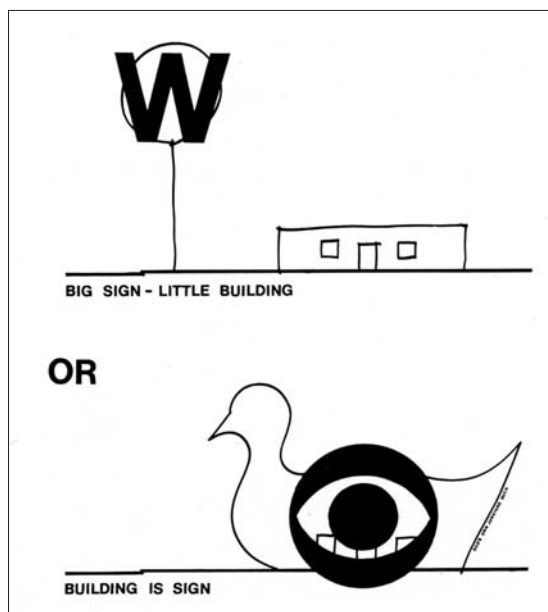


2 | Arnold Böcklin, „Spiel der Najaden“, 1886, Kunstmuseum Basel

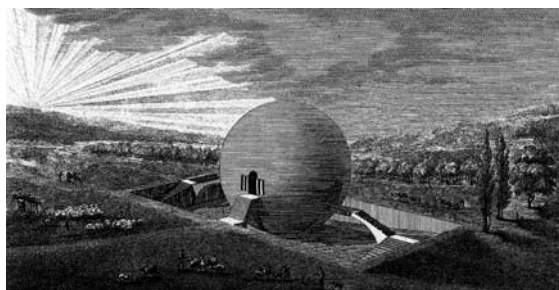


1 | Pipilotti Rist: Videostill aus „Pickelporno“ (1992)

Was Moholy anbelangt, der meines Wissens Böcklin nie erwähnte, so finden Traum, Psychoanalyse und Surrealismus bei ihm einen beträchtlichen Widerhall. Praktisch der ganze Schlussteil von *Vision in Motion* gilt der Erörterung dieser Zusammenhänge. Dabei kommt auch Salvador Dalí zur Sprache – einmal als Exponent jenes Genres experimenteller Filmarbeit, den es wiederzubeleben gelte, solle Hollywood und die Filmindustrie nicht in die kulturelle Irrelevanz absacken (als Beleg wird *Le chien andalou* von Dalí und Bunuel, 1929, genannt). Und dann wieder als Autor des Satzes, demzufolge der Künstler „ein Recht auf seinen eigenen Wahnsinn“ habe. Moholy anerkennt das Postulat, doch die künstlerischen Folgerungen, die Dalí daraus ableitete, mag er nicht recht goutieren. Dem Surrealismus sei es, so meint er, nicht gelungen, eine neue Form der Kommunikation zu schaffen. Und Freud wäre, so fügt der geborene Pädagoge und unverbesserliche Sozialhygieniker bei, *Bauhaus oblige*, in konstruktiverer Weise für die visuelle Kultur fruchtbar zu machen, als es dieser



3 | Robert Venturi, „The duck and the decorated shed“



4 | Claude-Nicolas Ledoux, „Haus eines Flurwärters“

Kunstrichtung gelungen sei. Freuds Entdeckung der schöpferischen Natur des Unterbewusstseins müsse daher „kodifiziert“ werden, um „den Heilungsprozess schädlicher Verwerfungen, Schuld-komplexe und Verdrängungen“ einzuleiten: „Die neue literarische Sprache kann eines Tages vielleicht zu einer Regulierung der mächtigen Instinkte und scheinbaren Irrationalitäten des Unterbewusstseins führen und zu einer besseren Kenntnis der inneren Einheit, die das bewusste und das unbewusste Leben verbindet.“<sup>3</sup>

Diese „innere Einheit“, Moholy nennt es *socio-biological continuum*, ist nun allerdings zugleich mehr und etwas anderes, als was die Surrealisten mit ihrem Faible für anarchistische Fluchtwelten *außerhalb* der real existierenden Gesellschaft im Sinn hatten. Umso größer ist dafür Moholys Anerkennung für André Bretons Bemühen, die Ziele des Surrealismus „logisch, intelligent und überzeugend“ darzulegen (in *Qu'est-ce-que le surréalisme*, 1937).<sup>4</sup> Mit diesem Hinweis scheint uns Moholy nahe legen zu wollen, auch *Vision in Motion* als ein „logisch, intelligent und überzeugend“ dargelegtes Resümee der Medientheorie des Bauhauses zu verstehen – mit anderen Worten als Versuch, das, was Breton für den Surrealismus geleistet hat, für die eigene Theorie nachzuliefern.

### 1. Architecture parlante

Soviel als Einleitung. Da es im Folgenden um Architektur geht, ist eine erste Klammer zu öffnen. In der Tat stand eine frühere Fassung dieses Vortrags unter dem Titel *Ceci n'a pas tué celà*. Das geschriebene Wort, tausendfach vervielfältigt dank Gutenbergs Erfindung, habe den komplizierten Mechanismen der Kommunikation von Bedeutung mittels Architektur den Boden entzogen – das ist, stark verkürzt, der Inhalt von Victor Hugos berühmter Formel „Ceci tuera celà. Le livre tuera l'architecture“ (*Notre-Dame de Paris*, 1831).<sup>5</sup> In exemplarischer Weise hat Hugo so den Siegeszug des gedruckten Buches in eine ursächliche Beziehung zum langsamen Absterben der kommunikativen Rolle der Baukunst gebracht. Der „Medien-Paragone“ ist seither eines der schillernden Themen im Architekturdiskurs, Auslöser – in wechselnder Folge – von Versuchen, die Bildmacht und damit die Medialität von Architektur ins Spektakuläre aufzuputschen (wie es in dem von Venturi aufgegriffenen Beispiel des „Enten“-Restaurants in Long Island geschah oder wie im nobleren Falle von Ledoux' berühmtem Kugelhaus, Abb. 3, 4), oder aber die Architektur an ihre bescheidene Rolle als Unterkunft und Schutz gegen Wind und Regen zurückzubinden bis zu dem Punkt, wo von ihr nur noch ein „dekoriertes Schuppen“, d. h. eine funktionalistische Schrumpf-Architektur mit applizierten Reklamezeichen übrig bleibt.<sup>6</sup>

Im „Dekorierten Schuppen“ von Las Vegas ein Prinzip von architektonischer „Intermedialität“ zu erkennen, dem sich die Architektur über kurz oder lang unterwerfen wird, hat sich wohl doch als ein Irrtum erwiesen; mindestens gemessen an der gegenwärtigen Aktualität. In der Tat feiert „architecture parlante“ gerade heute wieder Urständ – und zwar in ihren beiden Formen der naturalistischen Illustration (wie im Falle des „Duck“) und des abstrakten Blickfangs, des ungegenständlich ikonischen Zeichens (wie im Falle von Ledoux' *Haus eines Flurwärters*). Die im Februar 2003 gefällte Entscheidung, Daniel Libeskind mit dem Wiederaufbau des zerstörten *World Trade Center* in New York zu beauftragen, ist – was immer aus dem Projekt im Verlauf seiner Verwirklichung noch werden wird – ein spektakuläres Indiz für die Aktualität des Konzepts der „architecture parlante“: Die splittrigen Umrisse, die scheinbar aus dem Leim geratenen, wie im Taumel einer Katastrophe zu Boden gestürzten Volumen und außerdem die 1:1-Abbildung des riesigen schwarzen Schlundes, der heute den Ort der Tragödie markiert – das ist einerseits *Hollywood pur* und hat trotzdem mit dem 18. Jahrhundert und den Phantasien Ledoux oder Lequeus mehr zu tun, als man auf den ersten Blick vermuten könnte.

## 2. Moholy-Nagy, Dalí und die Expo.02

Mein Beispiel für die gegenwärtige Hochzeit der „architecture parlante“ ist demgegenüber weit weniger spektakulär. Obwohl hier, im Unterschied zu New York, die Funktion des „Spektakulären“ bereits in der Aufgabe vorgegeben war: Es handelt sich um Ausstellungsarchitektur, ein Genre, das von vornherein von der Kombination von Architektur, Gebrauchsgrafik und Bühnenbild lebt. Die Rede ist von der Schweizerischen Landesausstellung, die im Sommer 2002 in der Westschweiz, an den Ufern des Neuenburger-, Bieler und Murten-sees gezeigt wurde unter dem Namen Expo.02.<sup>7</sup> Neuerdings könnte man bei Moholy einsetzen und die Analogien aufzeigen, die manche der im Rahmen der Expo eingesetzten formalen Strategien mit Moholys eigenen Ausstellungsinstallationen und vor allem auch mit seinen Bühnenbildern aus den späten zwanziger und frühen dreißiger Jahren verbinden.<sup>8</sup> Analogien, die an sich wenig beweisen, abgesehen von dem erstaunlichen antizipatorischen Potenzial der ästhetischen Konzeptionen Moholys, ja der Bauhaus-Ära überhaupt. Und abgesehen davon, dass sie ein Schlaglicht auf Theaterkunst und Szenografie der Zwischenkriegszeit werfen als einem quirlenden Labor des szenografischen Recyclings der modernen Architekturästhetik. Da die architektonische Postmoderne von solche Recyclings lebt (die Expo.02 ist in diesem Zusammenhang nichts weiter als ein zufälliges und

außerdem spätes Beispiel), braucht über die Aktualität solcher bühnentechnischer Untersuchungen nicht viel gesagt zu werden.

Hier steht ein anderer, ikonografischer „Link“ zur Zwischenkriegszeit im Vordergrund. Er ergibt sich aus dem beträchtlichen Stellenwert von „Erotik“ und Sinnlichkeit sowohl in der Kunst von Pipilotti Rist als auch in der realisierten Expo.02. Rist, die der Expo vom Sommer 1997 bis zum Dezember 1998 als künstlerische Direktorin vorstand, hat das Programm dieser Veranstaltung nachhaltig mitgeprägt.<sup>9</sup> Ob sie damals vom „Dream of Venus“, dem von Salvador Dalí gestalteten Eros-Pavillon an der New Yorker Weltausstellung von 1939 Kenntnis hatte, wissen wir nicht; die Frage ist übrigens nebensächlich. Die naturalistische und karnevalleske Ikonografie von Dalís gebautes Bühnenbild hat jedenfalls ebenso wenig mit den gestalterischen Interessen der Expo-Macher zu tun wie mit denjenigen des Bauhauses. Der Eingang zum Pavillon liegt zwischen den gespreizten Beinen einer sitzenden Figur, deren Oberkörper im Negativ gegeben ist, als Loch (ein Zitat nach Magritte). In diesem Loch befindet sich eine Muschel und, daraus aufsteigend, die Venus nach Botticelli. Und aus der Kruste des Baus hervorsprossend wie Gewürm aus einem verwesenden Körper (oder wie Wurzeln aus einer Kartoffel): Surreales Geäst, wild gestikulierend und sich zu Armen und Händen ausformend; in den höhlenartigen Öffnungen daneben erscheinen Nixen, die im Gegensatz zu ihren Vorläuferinnen etwa bei Böcklin beträchtlichen Verfremdungen unterzogen worden sind...

Die Voraussetzungen dieser Bilderfindungen finden sich in Dalís eigenem Werk und natürlich in der *Beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern style*, also beim Architekten Antoni Gaudí, zu dessen Entdeckern Dalí ja gehörte.<sup>10</sup> Im Innern des Pavillons stößt man auf das Schlafzimmer einer „live“ im Bett liegenden und träumenden Venus, wobei ein Lautsprecher säuselt:

In the fever of love, I lie upon my ardent bed.  
A bed eternally long (11m, geben die Beschreibungen an...), and I dream my burning dreams –  
... Enter the shell of my house and you will see my dreams

Die Vitrine präsentiert sich dergestalt als Bühne sichtbar gewordener Traumlandschaften und insofern als didaktisches Präparat der surrealistischen Traum-Exegese. Über dem Kopfende ist ein Spiegel angeordnet, in dem das Bett erscheint, und dahinter eine Frau, aus dem Dunkel auftauchend; sie führt den Finger an die Lippen, und mahnt uns zur Stille – wir sollen ja den Schlaf der Venus nicht stören... Und im Spiegel neben dem Bett erkennt man dann das Spiegelbild dieses Ruhelagers, das nun plötzlich eine Form bekommen hat, die an eine Barke erinnert, eine Barke, die mitsamt der schlafenden Venus über ein Gewässer gleitet –

vielleicht jenes Gewässer, das dann den Gegenstand des zweiten Raumes bildet?

In der Tat steht der Eintretende, nachdem er sich an dem Venusbett vorbeigearbeitet hat, einem riesigen Aquarium-artigen Wasserbehälter gegenüber, in dem u. a. ein Klavier liegt, wobei die Tastatur von einem nackten Frauenkörper gebildet wird. „Meerjungfern“ vollführen in regelmäßigen Zeitabständen von oben her Kopfsprünge ins transparente Bassin, während hinter dem „Aquarium“ ein brennendes Feuer durch das Wasser hindurchschimmert.<sup>11</sup> Es geht um Synästhesie (gespiegelt an der Präsenz von Bildern der Musik) und natürlich um Eros, das zentrale Thema des Pavillons: Eros im Motiv des Untertauchens ins Pantarhei, aus dem alles Leben stammt, und in dem sich der menschliche Leib als komplexe Apparatur sinnlicher Wahrnehmung erst eigentlich erlebt – ganz zu schweigen von der Ineinanderblendung von Wasser und Feuer als einem uralten Zeichen der sensuellen Katharsis. Dass bei alledem das Untertauchen ins Unbewusstsein als den Nährboden der Träume mitgemeint ist, liegt auf der Hand (Abb. 5).

Nicht gleichermaßen offensichtlich sind vielleicht die Bild-Überlieferungen, die hier mitschwingen: Spielt nicht der 1. Akt von Richard Wagners *Tannhäuser* im „Innern des Venusbergs“, mit Venus, die im Bett liegt, mit dem Schwimmbekken im Hintergrund, das Ganze „in zarten rosigen Dämmer gebettet“, wie der Komponist und Librettist Wagner in den Regieanweisungen anmerkt? Neben Wagner darf auch Ludwig II. von Bayern nicht unerwähnt bleiben, der auf Schloss Linderhof, unweit von Neuschwanstein, das „intra-uterine Paradies“ (wie Thomas van Leeuwen es nennt), diesen Ort vorgeburtlicher Erinnerungen in beträchtlich vergrößerter Fassung nachbauen ließ: als Venusgrotte, in der er sich selbst gelegentlich in einer Barke sitzend von zwei Schwänen über das Wasser ziehen ließ...<sup>12</sup>

### 3. Amphibische Transformationen. Oder: Die Transzendierung der Politik

Am 1. August 1997 brachte das Schweizer Fernsehen DRS in der Nachrichtensendung u. a. zwei aktuelle Meldungen von ziemlich ominöser Komplementarität: Erstens den Bericht einer Anklage an die Schweizer Banken und ihre Rolle im Zusammenhang der Verwaltung jüdischer Vermögen während des Zweiten Weltkrieges (nicht die erste ihrer Art); und zweitens den Bericht über die Wahl der Künstlerin Pipilotti Rist zur künstlerischen Direktorin der (damals noch) Expo.01. Die beiden Meldungen haben streng genommen nichts miteinander zu tun und sind doch in mysteriöser Weise aufeinander bezogen: Der New Yorker Rechtsanwalt Ed Fagan, der vor dem Hauptportal eines

New Yorker Gerichtsgebäudes und in Anwesenheit einer kleinen Schar von schändlich Betrogenen den Medien einhämmert: „These people’s money was robbed...“ – „geraubt“ durch die Schweizer Banken, die es versäumt haben, die rechtmäßigen Erben ihrer jüdischen Kunden aufzuspüren, die dieses Geld vor oder während des Krieges bei ihnen hinterlegt hatten. – Und dann Pipilotti Rist, die in einem improvisiert anmutenden, aber präzis inszenierten Auftritt ihr Programm für die geplante Landesausstellung darlegt und ankündigt, sie wolle „Katalysator sein für geniale Ideen“ mit dem Ziel einer „kollektiven Skulptur“, auf die „alle extrem stolz sein würden...“<sup>13</sup>

Die in dem Fernsehauftritt ins Werk gesetzte Rhetorik und Symbolsprache würde eine eigene Untersuchung rechtfertigen. Den Rahmen gab das Datum ihrer Investitur, der 1. August: Es handelt sich um den schweizerischen Nationalfeiertag. Saiongerecht zeigte sich die Künstlerin in Freizeitmontur, im roten T-Shirt mit Schweizerkreuz. Als Attribut diente ein Fernsehmonitor, der während der Sendung plötzlich Feuer fing. An einem Punkt nimmt die Szene eine explizit amphibische Wendung und man erkennt, wie die Künstlerin mitsamt ihrem „brennenden“ Monitor aus Wasserfluten auftaucht. Außerdem ist die schwarze Fläche, die hinter dem Bild des brennenden Monitors sichtbar wird, von weißen Punkten und Flecken übersät: ein Sternenhimmel. Und dann die Künstlerin Pipilotti Rist, aus den Fluten auftauchend ... wie in früheren Videoarbeiten (eine wurde in der Nachrichtensendung kurz eingeblendet) – und vor allem wie auf dem Bild, das 1994 in der Kunstzeitschrift *Parkett* erschienen war (Abb. 6).<sup>14</sup> Auf dem Bild ist das Wasser rötlich, von einem Feuerschein unterlegt. Wie bei Böcklin und wie in Dalí's *Dream of Venus* (und wie in der Venusgrotte Ludwigs II.) kommt es zur Fusion der Elemente Feuer und Wasser.

Mit dem eminent symbolgeschwängerten Fernsehauftritt begann für die Expo-Direktorin ein heiteres Pickpocketspiel der wechselnden vestimentären Zeichensetzung, in dessen Verlauf sie unter anderem vom androgynen Managertyp im grauen Bänkleranzug (wie 1998 auf dem Titelblatt von *Cashual*) zur zuversichtlichen Expo-Kapitänin in der Werdenberger Sonntagstracht mutieren sollte. – Wiederum liegt es nahe, an den Verwandlungskünstler Dalí zu denken und an die Virtuosität, mit der dieser seine Person selbst zum Medienereignis zu machen wusste.

Um noch einmal auf die erwähnte Nachrichtensendung zurückzukommen: Es fiel schwer, sich der Faszination der darin aufgezeigten, befreienden und unerwartet optimistischen Zukunftsperspektive zu entziehen, zumal in Anbetracht der „Havarie“ der offiziellen Erinnerungspolitik seit den frühen neunziger Jahren, einer „Havarie“, der

die erwähnte, das nationale Selbstwertgefühl ziemlich belastende Nazigold-Klage eben noch ein weiteres i-Pünktchen aufgesetzt hatte.<sup>15</sup> Natürlich kann der ideologische und psychosoziale Entstehungskontext dieser Expo hier nicht nachgezeichnet werden.<sup>16</sup> Stark verkürzt lässt sich dazu immerhin Folgendes sagen. Im Grunde hatte diese Landesausstellung nur die Wahl, entweder die Geschichte und die sich daraus ergebenden gesellschaftlichen Konflikte explizit zum Gegenstand des Ereignisses zu machen – auch die Geschichte der komplexen Verantwortung des Landes im Kontext des Zweiten Weltkrieges – oder aber, diese Geschichte mehr oder weniger konsequent ausblenden resp. die Identitätsfrage insgesamt in den Raum der Kunst resp. der seelischen Befindlichkeit und mithin der Psychologie zu transferieren.<sup>17</sup> Wie kaum anders zu erwarten, wurde *grosso modo* der zweite Weg beschritten, und Pipilotti Rist war 1997 offensichtlich die Person, die sich auf der Höhe dieses Auftrages befand. Entsprechend hatte ihr ja auch das Szenario der erwähnten Nachrichtensendung die Rolle einer „Entlastungszeugin“ zugewiesen, dazu auserkoren, dem Land sein gutes Gewissen zurückzugeben...

#### 4. „Park der Sinne“

Außerdem gab es für eine Expo, die für 2001 geplant war – und wäre es im Abseits des politisch zusammenwachsenden Europas – natürlich noch ein weiteres Problem. Die Veranstalter konnten nicht ignorieren, dass im Jahr zuvor eine andere, noch wesentlich umfangreichere, nämlich internationale „Expo“ durchgeführt werden sollte – nämlich in Hannover. Sie befanden sich also im Notstand, mit einem alternativen Konzept aufwarten zu müssen.

Nun könnte man, wiederum verkürzend, sagen, dass Hannover ein Fest der „dekorierten Schuppen“ war – schon insofern, als eine Mehrzahl von Pavillons in den bestehenden Anlagen der Handelsmesse untergebracht war; woraus sich die zwangsläufige Schlussfolgerung ergäbe, dass die Schweiz angesichts des zyklischen Wechsels der Stilmoden gewissermaßen dazu verurteilt war, mit einem Fest der „architecture parlante“ zu antworten. Nun war dies durchaus kein unproblematisches Szenario; schon deshalb nicht, weil die Schweizer Architektur der letzten Jahrzehnte in den Einfachheits- und Reinlichkeitsmetastasen, für die sie ja berühmt ist, kaum Voraussetzungen für das mitbrachte, was jetzt plötzlich gefragt schien. (So betrachtet war es auch nur logisch, dass diese Schweizer Expo praktisch unter Ausschluss der Schweizer Architektur realisiert worden ist).<sup>18</sup> In der Tat war im Zusammenhang der geplanten Schweizer Expo schon früh von „architecture parlante“ die Rede; und sie wurde dann, *for better or*

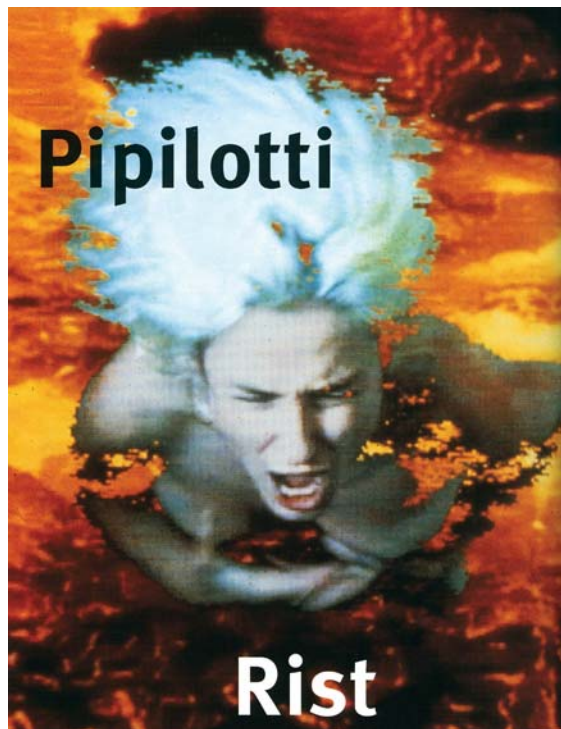
*for worse* (ein Höhepunkt an naturalistischer Illustrations-Architektur waren wohl die von „Schilf“ umwedelten „Kiesel“ am Ufer von Neuchâtel) gelegentlich bis zum Exzess umgesetzt.

Ich beschränke mich auf den Standort Yverdon; ich glaube, es wird deutlich werden, wieso (die Expo wurde gleichzeitig an vier verschiedenen Standorten durchgeführt). Im „Offiziellen Buch der Expo.02“, das den Titel *ImagiNation* trägt (in Erinnerung an „l’imagination au pouvoir“...):

„Die Arteplage ist nichts Geringeres als ein Park der Sinne. Das vorgegebene Thema – ‘Ich und das Universum’ – erweiterten die Autoren um das Thema *Verführung*. Alle architektonischen Elemen-



5 | Salvador Dalí, *Nixte und Klavier-Mannequin im Pavillon „Dream of Venus“*, New York, 1939



6 | Pipilotti Rist, *„Selbstlos im Lavabad“*



Fig. 23. ○ L. Moholy-Nagy, 1940  
Compressed air holds up a chisel, dancing in the air  
The shape of things is generally not the result of individual effort but a process of development in the fields of art, science and technology in a certain period for which the designer has an understanding. Thus functions can be solved in different periods with different means. Excellent wooden chairs have been made in previous periods with three and four legs. Today we can make chairs with two legs from tubular steel or plywood, and in the future we may be able to eliminate legs entirely and support the seat with compressed air

7 | László Moholy-Nagy beim Versuch, einen Meißel mittels Druckluft in einen Schwebezustand zu versetzen

te spielen mit diesem Begriff und entwickeln verschiedene Interpretationsmöglichkeiten. ...

Die Besucher betreten zuerst den aus weichen Hügeln geformten Expopark – einen Garten des *Begehrens und der Verführung*: eine surreale, an ein ausgewaschenes Flussbett erinnernde Landschaft, eine Mischung aus Natur und Künstlichkeit (Hervorhebung durch den Verf.).<sup>19</sup>

... mit als unzweifelhaft dem eigentlichen Höhepunkt das „Blur“ von Diller & Scofidio, der „Wolke“, die während der Expo vor sich hindüsst als eine Paraphrase der sie umgebenden Natur und Witterung, aber auch als ein Wetterzeichen des zugleich durchlässig und opak gewordenen Kunstbegriffs (Abb. 8).<sup>20</sup> Es mag ein purer Zufall sein, dass Pipilotti Rist zu einem Zeitpunkt, als sie schon nicht mehr künstlerische Direktorin der Expo war, nämlich 1999, an der Biennale von Venedig unter dem Titel *Nichts* einen Apparat zeigte, der Seifenblasen in den Äther schweben ließ.

Die Frage muss offen bleiben, was Moholy-Nagy zu diesem Werk zu sagen gehabt hätte und speziell zu dem ja irgendwo auch schrulligen Vorhaben, der Technik, dem *High Tech* einer hoch komplexen Apparatur, nichts weiter als eine flüchtige Wolke abzurufen – und von den Besuchern die Bereitschaft, beim Betreten dieser Wolke die

Natur und die eigene Körperlichkeit mit offenen Sinnen zu erleben. Allein die Bilder in *Vision und Motion* eröffnen der Interpretation von „Blur“ beträchtliche Perspektiven – ganz zu schweigen von Moholys bevorzugten theoretischen Konzepten. Etwa wenn von „Demonstrationsapparaten“ die Rede ist, die „zur Prüfung des Zusammenhangs zwischen Materie, Kraft und Raum“ dienen, womit auch das Problem „der im Raum frei schwebenden Plastik und des Filmes als projizierter Raumbewegung“ eng zusammenhänge (vgl. Abb. 7).<sup>21</sup> Das alles könnte sich auf „Blur“ genausogut beziehen wie z. B. auf den von Moholy erfundenen Licht-Raum-Modulator – speziell wenn man weiß, dass das Projekt von Diller & Scofidio auch Fimprojektionen auf die changierende Oberfläche der Wolke umfassen sollte (was dann aus Kostengründen nicht realisiert wurde).

Obwohl es schon 1998 – anderthalb Jahre nach dem Fernsehauftritt – zum Bruch zwischen Pipilotti Rist und der Expoleitung kam, erwiesen sich die 1997 unter ihr getätigten Weichenstellungen als ausschlaggebend für beinahe alles, was folgen sollte. Was etwa das Forum in Yverdon anbelangt, den Standort von „Blur“, so definierte schon der Titel dieses Forums (*Ich und das Universum*) so etwas wie den Kerngedanken der ganzen Ausstellung. Lust und Unlust, Ekstase und Schmerz ... Nicht wenige der Pavillons, die an der Expo.02 tatsächlich realisiert wurden, gehen übrigens unmittelbar auf Rist und ihre Absicht zurück, „unerwartete Partnerschaften zwischen Wissenschaft, Kunst, Literatur und Freizeit“ zustande zu bringen. So etwa der „Schmerz“-Pavillon oder der in den Neuenburgersee hinausragende Pier, auf dem man für 24 Stunden eine Ehe schließen konnte. Andere Orte, dazu ersonnen, die geheimen Sehnsüchte der Schweizer bis in die feinsten psychischen Faltungen zu ergründen („Swish“) respektive das Publikum zu animieren, diese so, wie ihm halt der Schnabel gewachsen ist, auch zur Sprache zu bringen („Onoma“), gehörten nicht zufällig auch zu den *Highlights* der Ausstellung. Doch ist in diesem Zusammenhang natürlich die Love-Bar hervorzuheben, eine modernistische Variation zum Thema der Venusgrotte, deren *Red-Light* direkt auf Anweisungen Richard Wagners beruhen könnte.

## 5. Die Architektur und der „nackte Mensch“

Wie kann die Behausung für den „nackten“, auf seine Subjektivität reduzierten Menschen aussehen im Rahmen einer Landesausstellung und ausgerechnet an diesem See, an dem Jean-Jacques Rousseau zweihundert Jahre früher seine Spaziergänge unternahm – ein politischer Denker, ohne den es die Utopie des „nackten Menschen“ als Kulturträger vielleicht gar nie gegeben hätte? Die



8 | Yverdon. "Blur" (Architekten Diller und Scofidio, New York), 2002

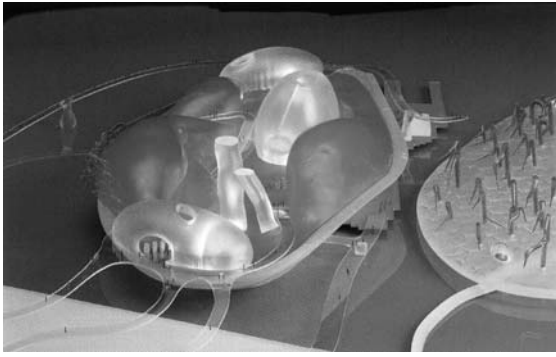
Lösungen fielen selbst Pippilotti Rist und ihrer Equipe nicht in den Schoß, und die Geburtswen dieser Expo – der Ausdruck ist angesichts der in diesem Zusammenhang entstandenen Arbeitsmodelle und ihrer somatischen Expressivität gar nicht so unpassend (s. Abb. 9, 10) – sind schon an und für sich ein aufschlussreiches Kapitel.

Vielleicht sollte es nicht überraschen, dass schon in den ersten Entwürfen zur Expo.01 jede direkte Anknüpfung an die Tradition der Architektur vermieden ist.<sup>22</sup> Eher könnte man im Angesicht dieser Studien an Gebilde aus Unterwasserwelten denken, polymorphe Nebenprodukte in der Evolution submariner Korallengewächse oder Schalentiere. Oder wie Illustrationen zu Dalis Prognose, die Architektur der Zukunft werde nur „morbida pelada“, „weich und behaart“ sein können... Das Gehäuse, das Pippilotti Rist und ihre Equipe in der ersten Planungsphase z. B. für die Artepflanzung von Yverdon entwarfen, besaß die Gestalt eines riesenhaften Organs, „auf den ersten Blick an einen Einzeller (erinnernd), der halb im Wasser, halb an Land liegt“. In der Mitte der umfangreichen Anlage sollte sich ein pulsierender „Herzraum“ befinden; über einen Herzmuskel, der als „Riesen-Paterosters“ konzipiert war, sollten die Besucher von dort aus einen „Stoffwechselweg“ absolvieren können, der zu einem „Blut-Tempel“ mit federndem Boden führen würde, um dann in einer „Ekstase-Röhre“ seinen Höhepunkt zu finden (Abb. 9).<sup>23</sup>

Unter den zahllosen Projekten, die im Zusammenhang des internationalen Architekturwettbewerbs 1998 eingereicht wurden, gab es nur wenige, die unmittelbar an die im „Ideenlabor“ Pippilotti Rists ersonnenen phantastischen Architekturen anknüpften. Zu den Ausnahmen gehört das Projekt von Lifshutz Davidson. Nicht zufällig ist die „an Quallen und Fruchtblasen“ erinnernde Architektur für den „Park der Sinne“ von Yverdon konzipiert worden.<sup>24</sup> In der Geschichte gebauter Architekturen hatte es eine Riesen-Amöbe wie diese noch nicht gegeben – außer man denkt an gewisse Experimente der sechziger Jahre, die den Traum von der Rückkehr zum einfachen Leben in techno-phantastisch inspirierten, blasen-, pflanzen- oder organartigen Variationen zum Thema der „Urhütte“ konkretisiert haben, direkt oder indirekt inspiriert Richard Buckminster Fuller. An Reyner Banham wäre zu denken, oder aber an Haus-Rucker-Co und ihr „Gelbes Herz“ von 1968 bzw. ihr als Ballon aus einem Fenster des Fridericianums geblähtes „Haus Nr. 7“ an der Kasseler Dokumenta von 1972. Die „Blop“-Architektur der späten neunziger Jahre – es genügt, an die Arbeit von Greg Lynn zu erinnern – hat diesen Projekten inzwischen eine beachtliche Aktualität zurückgegeben.

Wenn heute rückblickend gesagt wird, die Modelle aus der „Cuisine“ Pippilotti Rists seien „für die Realisierung zugleich völlig ungeeignet und





9 | Pipilotti Rist und Enrico Martinez, Projekt für das „Forum“ der Arteplage von Yverdon, 1998



10 | Felice Fontana (?), sezierter Frauenkörper, spätes 18. Jh. (Museo della Specola, Florenz)

absolut unverzichtbar“ gewesen, so mag das zutreffen.<sup>25</sup> Freilich wirft die Feststellung nicht nur ein Licht auf die Phantastik dieser Projekte selbst, sondern auch auf die technologischen und soziokulturellen Rahmenbedingungen der Architektur und des Architekturbetriebs in einem Land wie die Schweiz. So betrachtet waren die aquatischen und amphibischen Phantasien der „Cuisine“ tatsächlich nur um den Preis ihrer Rückbindung an die Atavismen einer traditionell definierten architektonischen Reisschienenpraxis konkretisierbar. Und insofern war es vielleicht nur logisch, dass es

neben Diller & Scofidio ausgerechnet Jean Nouvel war, dem die überzeugendste Umsetzung des ursprünglichen Konzeptes gelang, obwohl – oder gerade weil – er es mit seinem „Cube“ in die Sprache einer nicht weiter reduzierbaren euklidischen Geometrie zurückführte.

## 6. Kunst als „Heilungsprozess“

In einer Epoche, wo Psychoanalyse und Surrealismus zum jederzeit abrufbaren Stoff der Unterhaltungs- und Reklamewelten geworden sind, ist die Frage nach den möglichen theoretischen Vermittlungen zwischen der Avantgarde von vorgestern und der Massenkultur von gestern und heute weniger esoterisch, als sie auf den ersten Blick erscheinen mag. Was Moholy-Nagy anbelangt, so gibt es, alles in allem, mindestens gute Gründe anzunehmen, dieser Meister unter den Theoretikern der Bauhausmoderne hätte die „Wolke“ von Yverdon besser goutiert als den New Yorker „Eros“-Pavillon von 1939. Ist es absurd, in der „Wolke“ eine späte Antwort auf Moholys Forderung zu erkennen, Freud wäre in konstruktiverer Weise für die visuelle Kultur fruchtbar zu machen, als es einem Dalí gelungen sei? Und außerdem in dem verschleiert sozialhygienischen Konzept der Schweizer Expo.02 ein spätes, post-modernes Recycling von Moholys Postulat, Freuds Entdeckung der schöpferischen Natur des Unterbewusstseins in Bildern zu „kodifizieren“, um „den Heilungsprozess schädlicher Verwerfungen, Schuldkomplexe und Verdrängungen“ einzuleiten? – Dass „Schuldkomplexe“ und „Verdrängungen“ am Entstehen dieser Expo nicht unbeteiligt waren, wurde immerhin angedeutet.

Wenn Moholy von einer sozial verbindlichen Kunst der Zukunft erwartete, diese würde „eine Regulierung der mächtigen Instinkte und scheinbaren Irrationalitäten des Unterbewusstseins (herbeiführen) und zu einer besseren Kenntnis der inneren Einheit (beitragen), die das bewusste und das unbewusste Leben verbindet“, so hat er mit solchen Vorstellungen einer psycho-sozialen Kataklysmie geradezu die Agenda der „Expo.02“ vorweggenommen. Natürlich bleibt die Frage, ob er sich in dem sozialpsychologischen Jargon, mit dem diese so programmatisch „unpolitische“ Expo in den 1990er Jahren politisch „verkauft“ wurde – darauf einzugehen wäre ein Thema für sich – wiedererkannt hätte. Ganz zu schweigen von den durchaus nicht unpolitischen Motivationen, die dabei im Hintergrund Regie geführt haben.<sup>26</sup>

So oder so, die Aktualität des Bauhausmeisters scheint ungebrochen.

Autor:  
Stanislaus von Moos  
Universität Zürich

Anmerkungen:

- 1 Laszlo Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, Chicago 1969, S. 340 (Übers. Des Verf.). – Die Anregung zum Titel dieses Vortrages verdanke ich Anne Duden, *Wet Dreams oder: Augensüchte*, in Guido Magnaguagno und Juri Steiner (Hrsg.), *Eine Reise ins Ungewisse. Arnold Böcklin, Giorgio de Chirico, Max Ernst*, Zürich/München/Berlin 1998, S. 195–203. Eine ausführlichere Fassung des vorliegenden Textes erscheint demnächst an anderer Stelle.
- 2 Arnold Böcklin, Kat. Kunstmuseum Basel.
- 3 S. *Vision in Motion*, op. cit., S. 271ff.; das Zitat am Schluss des Absatzes stammt aus S. 340f. (Übersetzung des Verf.).
- 4 Ibid., p. 339.
- 5 Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris* (1842), Ausg. Paris Gallimard (o. J.), S. 206f.; s. außerdem Neil Levine, *The Book and the Building: Hugo's Theory of Architecture and Labrouste's Bibliothèque Ste. Geneviève*, in Robin Middleton (Hrsg.), *The Beaux-Arts and Nineteenth Century French Architecture*, London 1982, S. 139–173.
- 6 Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, Cambridge 1972, S. 64.
- 7 Die „offizielle“ Geschichte der Expo.02 ist inzwischen gut dokumentiert; s. insbesondere *ImagiNation. Das offizielle Buch der Expo.02*, Zürich (Verlag Neue Zürcher Zeitung), 2002 sowie neuerdings Rudolf Rast (Hrsg.), *Architecture. Expo.02*, Basel/Boston/Berlin 2003.
- 8 S. neuerdings *Vision in Motion*, passim; eine gute Übersicht gibt außerdem Krisztina Passuth, *Moholy-Nagy* (1982), Ausg. Weingarten, Abb. 184–187.
- 9 S. dazu v. a. Philip Ursprung, *Unter Druck: Die Expo.01 in der dünnen Luft der Privatisierung. Kunst + Architektur* 53(2), 2002, S. 44–53, sowie *Architecture. Expo.02*, op. cit., S. 22f.; 44f. und passim. – Für weitere Angaben s. unten.
- 10 Für eine präzise Analyse von Dalis Pavillon s. Montse Aguer, Juan-José Lahuerta, *Salvador Dalí. Dream of Venus*, Barcelona 1999; für eine umfassende Darstellung anhand der neu aufgefundenen, originalen Fotografien s. Ingrid Schaffner und Eric Schaal, *Salvador Dalí's Dream of Venus. The Surrealist Funhouse from the 1939 World's Fair*, New York 2002. – Dalis Schlüsseltext über Architektur ist *De la beauté terrifiante et comestible de l'architecture modern'style*, in: *Minotaure* (3–4), 1933, S. 72ff.
- 11 S. Aguer/Lahuerta, *Salvador Dalí. Dream of Venus*, op. cit. – Leider gibt es keine Abbildungen davon; diese Idee musste von Dalí gegen den besonders erbitterten Widerspruch seiner Auftraggeber verteidigt werden  
Zur Mythologie des Schwimmens und Tauchens s. Thomas A. P. van Leeuwen, *The Springboard in the Pond. An Intimate History of the Swimming Pool*, Cambridge 1998; dieser Vortrag verdankt van Leeuwen wesentliche Anregung.
- 12 Thomas van Leeuwen, *The Springboard in the Pond*, op. cit., S. 58ff.
- 13 „Tagesschau“ des Schweizer Fernsehens DRS vom 1. August 1997. Ich danke Bice Curiger für das Überlassen einer Videokopie dieser Sendung.
- 14 S. *Parkett* (Nr. 48). – Zum Aspekt des „Fließens“ und der Symbolik des Amphibischen bei P. Rist s. Nancy Spector, *The Mechanics of Fluids/Die Dynamik des Fließenden*, *ibid.*, S. 83–91 sowie neuerdings Nathalie Fayet, *Neue Nixen. Das Wasser und die Videokunst*, in: *Unter Wasser. Kunst im Submarinen*, Zürich 2001, pp. 53–59. Zu „Pickelporno“ s. Peggy Phelan, Hans Ulrich Obrist und Elisabeth Bronfen, *Pippilotti Rist*, London 2001, pp. 49f.
- 15 Das Stichwort „Havarie“ im Zusammenhang mit den Feiern von 1991 – dem Jahr, in dem die Schweiz des 700-jährigen Bestehens der Eidgenossenschaft gedachte – stammt von Jakob Tanner; s. *Die Krise der Gedächtnisorte und die Havarie der Erinnerungspolitik, Non-Lieux de Mémoire/Erinnern und Vergessen*. Sondernummer von *traverse*, Zeitschrift für Geschichte/Revue d'histoire, 1998 (1999/1), pp. 16–37.
- 16 S. Georg Kohler und S. von Moos (Hrsg.), *Expo-Syndrom? Materialien zur Landesausstellung, 1883–2002*, Zürich 2002 oder etwa die journalistische Arbeit von Lüchinger.
- 17 Ein Extrembeispiel für die Entschlossenheit der Expo., politische Konflikte durch Ästhetik oder Psychologie bis zur völligen Unverbindlichkeit zu entschärfen stellte der vom Schweizerischen Innenministerium finanzierte Pavillon „Nouvelle DestiNation“ in Biel dar, in dem politische Ausmarchungen als ein reines Kräftemessen im Stil des sportlichen Wettkampfs dargestellt wurden.
- 18 Der offizielle Expo-Gesamtrückblick versucht immerhin eine Erklärung für dieses Paradox zu geben: s. Rudolf Rst (Hrsg.), *Architecture. Expo.02*, op. cit., S. 109.
- 19 S. *ImagiNation*, op. cit., S. 194.
- 20 Elizabeth Diller and Riccardo Scofidio, *Blur: The Making of Nothing*, New York 2002. – Die profunde mir bekannte Analyse des Werks stammt von Hubert Damisch, *Blotting Out Architecture? A*

*Fable in Seven Parts*, in: *Log*, Fall 2003, S. 9–26.

- 21 László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*, op. cit., S. 238 (nach einem zusammen mit Alfred Kemeny 1922 verfassten Manifest)
- 22 Einen Einblick in diese frühen Projekte geben *Der erste Meilenstein ist gesetzt. Der Masterplan der Expo.01* Neuchâtel/Zürich (Expo.01), 1998 und außerdem Roger Köppel, *Woran krankt die Expo wirklich? (...) In diesem ersten großen Interview nach ihrem Rücktritt als Künstlerische Direktorin der Expo.01 redet Pippilotti Rist Klartext*, *Das Magazin*, Zürich 1999 (43), pp. 26–43.
- 23 S. Philip Ursprung, *Unter Druck: Die Expo.01 in der dünnen Luft der Privatisierung*, op. cit.
- 24 S. *Architecture. Expo.02*, op. cit., S. 98f.
- 25 Lukas Schmutz in: *Architecture. Expo.02*, op. cit., S. 44.
- 26 Mit der unterschweligen politischen Symbolik der Architektur dieser Ausstellung habe ich mich an anderer Stelle befasst: *Politische Architektur in der Schweiz. Die Macht des Ephemeren*, in: Georg Kohler und Stanislaus von Moos, *Expo-Syndrom? Materialien zur Landesausstellung 1882–2002*, Zürich 2002, pp. 115–134.

Abbildungsnachweis:

- Abb. 3: Nach Denise Scott Brown, Robert Venturi und Steven Izenour, *Learning from Las Vegas*, 1972
- Abb. 4: Aus: *L'architecture considérée sous le rapport de l'art, de mœurs, et de la législation*, 1804
- Abb. 5: Nach Schaffner, *Salvador Dalí's Dream of Venus*, 2002
- Abb. 6: Nach *PARKETT*, Nr. 48, 1994
- Abb. 7: 1940; nach László Moholy-Nagy, *Vision in Motion*
- Abb. 8: Aufnahme des Verfassers
- Abb. 9: Nach *ImagiNation*, 2003
- Abb. 10: Bildarchiv Beatriz Colomina