

Welttheater

Zur Kommunikationsgeschichte der Weltausstellungen

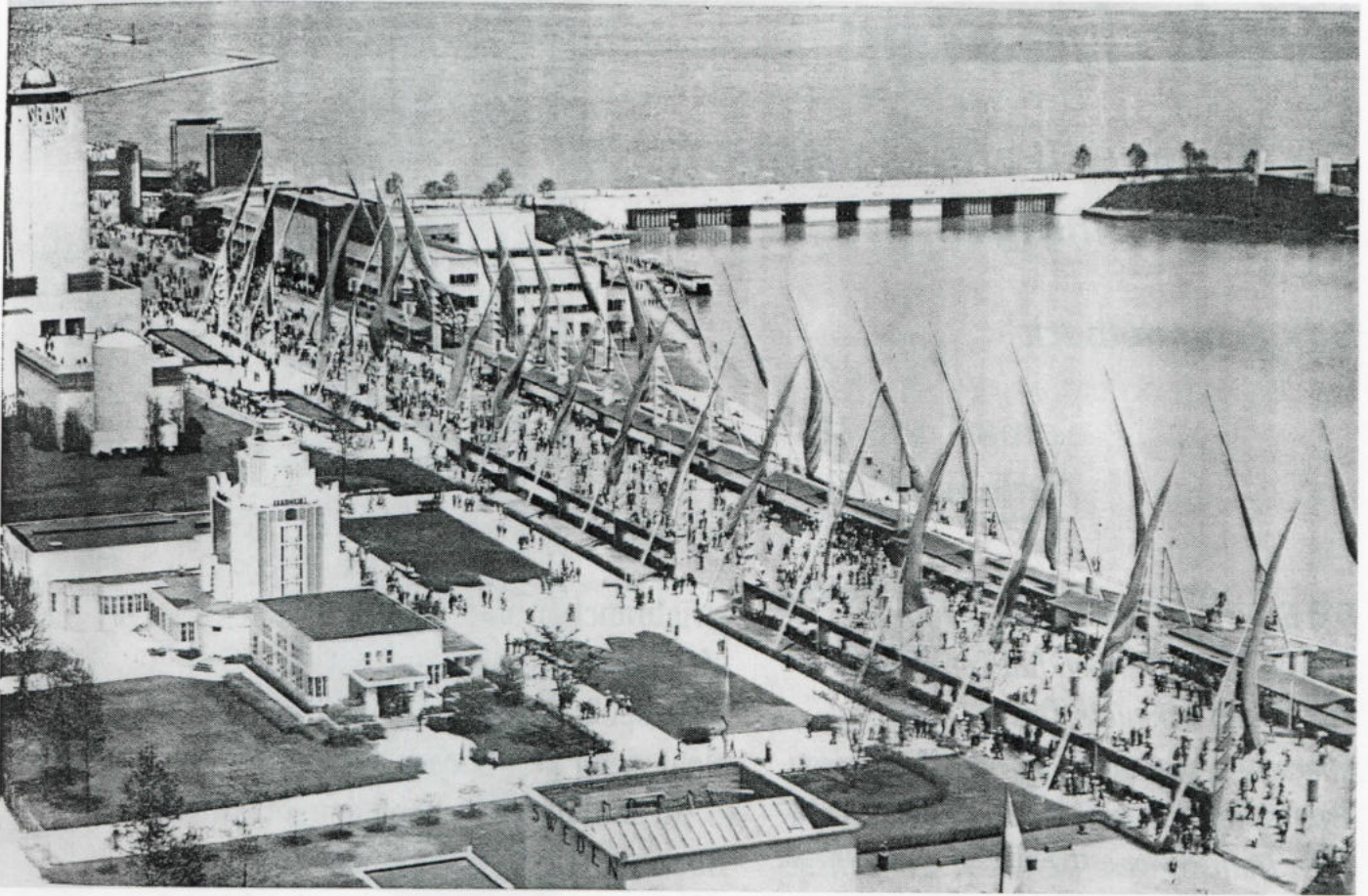
Dirk Schindelbeck

Die Expo 2000, die nächstes Jahr in Hannover stattfindet, hat bereits jetzt viel Kredit verspielt. Das läßt leicht übersehen, daß sie in einer 150-jährigen Tradition steht, in der sich die westlichen Industriegesellschaften selbst inszenieren. Dirk Schindelbeck umreißt die Kommunikationsgeschichte dieser Großereignisse und gewährt Einblick hinter die Kulissen des nicht enden wollenden Welttheaters „Weltausstellung“: Sie sind Teil der Universalgeschichte der technischen Zivilisation.

Wenn angesichts des Milleniums die Expo 2000 in Hannover am 1. Juni nächsten Jahres ihre Pforten öffnet, führt sie eine 150-jährige Tradition der Weltausstellungen weiter.¹ Stets waren diese Großveranstaltungen Ausdruck ihrer Epoche wie auch der jeweils vorherrschenden Version vom „Projekt Zukunft“. Verschiedenste Regimes haben mittels Weltausstellungen versucht, ihre nationale Idee zu präsentieren. Hier wurden technische wie soziale Entwicklungstendenzen sichtbar, begründeten sich wirtschaftliche Erfolge ganzer Indu-

striebzweigen und neuer Produkte, und nicht zuletzt prägte und prägt bis heute ihre spektakuläre Architektur das Gesicht vieler Metropolen.

So deutlich sich schon dem flüchtigen Blick die Dimensionen der Institution „Weltausstellung“ eröffnen, eine historische Darstellung, welche das Phänomen zumindest in seinen wichtigsten Facetten angemessen in den Blick genommen hätte – gewissermaßen als eine Universalgeschichte der technischen Zivilisation –, steht noch aus.² Es sind zwar eine Reihe von zum Teil hervorragenden Untersuchungen zu Einzelaspekten entstanden;³ es scheint aber, daß die Institution selbst noch gar nicht auf den Begriff gebracht worden ist. Was fehlt, ist immer noch ein Leitbegriff, der als Klammer und Fokus jeder historischen Darstellung, sei sie wirtschafts-, kultur- oder politikgeschichtlich ausgerichtet, fungieren kann. Nur von hier aus ließen sich die fast inkommensurabel erscheinenden Facetten dieser wohl schillerndsten Institutionen der Moderne fassen, ließe sich eine Historiographie so anlegen, daß sie den Ausstellungen des 19.



The Avenue of flags (Chicago 1933)

Quelle: *A Century of Progress. Exposition Chicago 1933*
(Kultur- und werbegeschichtliches Archiv Freiburg).

wie auch des 20. Jahrhunderts gleichermaßen gerecht werden kann.⁴

Nach Watzlawick kann man bekanntlich nicht kommunizieren. Was schon für Privatpersonen gilt, ist hier, wo „die Welt“ (vor der Welt!) zur Ausstellung kommen soll, schon gar nicht mehr von der Hand zu weisen. Allerdings sind „Kommunikation“ und „Geschichte“ zwei Disziplinen, die zusammenzuführen immer noch große Schwierigkeiten bereitet. Es ist noch nicht einmal geklärt, wie das Zusammenspiel aussehen soll: historische Kommunikationswissenschaft oder Kommunikationsgeschichte?⁵ Das folgende liest sich daher auch als Aufriß einer historischen Kommunikationstheorie des Phänomens „Weltausstellung“, um die Reichweite und

Leistungsfähigkeit eines Ansatzes zu erproben, der Kommunikationstheorie und Geschichte zusammenführt.

Bühne

Weltausstellungen sind als „Interaktionsmodelle der Moderne“⁶ bezeichnet worden. Der Querschnitt der Epoche verdichtet sich temporär an einem Ort, der den Gesetzmäßigkeiten einer realen und zugleich symbolischen Bühne gehorcht. Als *Theatrum mundi* kann die Institution als ein Gesamtkunstwerk und Kommunikationsphänomen – mit den konstituierenden Faktoren Kanal, Botschaft, Sender und Empfänger⁷ – begriffen werden. Stellen wir deshalb einige „Theaterfragen“: Wie ist diese Bühne

beschaffen?, Wer stellt was wie und mit welchem Ergebnis aus?⁸

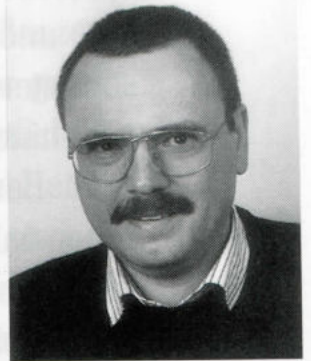
Die Bühne des Welttheaters „Weltausstellung“ fungiert als Kommunikationskanal. Diese Bühne soll seinen Charakter als Ort des friedlichen Wettbewerbs der Völker garantieren (zu Zeiten, in denen es weder Völkerbund noch UNO gab, fiel ihr diese Funktion auch real zu). Sie ist der Idee nach also auf vollständige Anwesenheit aller Staaten wie auch auf deren konfliktfreies Miteinander angelegt. Ihre Inszenierungen können, um mit Brecht zu sprechen, nur „episch“ sein, von einer „großen Erzählung“ regiert. Es verwundert nicht, daß die Weltbühnenkonzeption schon im Zeitalter des Imperialismus an ihre Grenzen stieß – wenn sich, wie bei der Antwerpener „Welt“-Ausstellung 1885, zu wenige Nationen beteiligten, oder als das Deutsche Reich die Pariser Ausstellungen 1878 und 1889 boykottierte. Um die Idee fortführen zu können, wurden daher schon bald Versuche unternommen, sie auszuweiten, sie etwa mit den Olympiaden zu kombinieren (Paris 1900 und St. Louis 1904). Und bereits nach dem Ersten Weltkrieg wurde die Einrichtung einer Dachorganisation (Bureau International des Expositions, B. I. E., Paris 1928) notwendig. Seither erfuhr die Weltbühne im jeweils konkreten „Menschheitsmotto“ eine Stabilisierung ihrer Friedensidee: Chicago 1933 „A Century of Progress“, New York 1939/40 „Building the world of tomorrow“, Brüssel 1958 „Der Mensch und der Fortschritt“, Osaka 1970 „Fortschritt und Harmonie für die Menschheit“, Hanno-

ver 2000 „Mensch – Natur – Technik“. Entsprechend wäre ein ideengeschichtlicher Ansatz gefragt, der die Idealität der Weltbühne auch vor dem Hintergrund weltpolitischer Konflikte und ideologischer Spannungen herausarbeitet; dies gilt insbesondere für die Ausstellungen Paris 1937, New York 1939/40 und Brüssel 1958.⁹

Botschaft

Die Botschaft der Weltbühne wäre Gegenstand von Aussagegeschichte. Seit jeher umschreibt diese Botschaft „Fortschritt“ respektive „Zukunft“. Schon früh führte diese Fixierung zur Ausbildung einer idealtypischen Dramaturgie von Bilanz des Erreichten und Zukunftsoption: Unentwickelte Zustände der Vergangenheit (etwa mit Hilfe historischer Dioramen oder durch folkloristische Präsentation der nichtfortgeschrittenen Kolonialvölker vorgestellt¹⁰) wurden mit ausgestellten Zukunftsverheißungen kontrastiert. Natürlich hat die Fortschrittsidee zeitspezifische Interpretationen, Manifestationen und Modifikationen erfahren, so etwa das Zeitalter der Eisenkonstruktion sich 1889 im Pariser Eiffelturm, das Atomzeitalter

Zum Autor



Dr. Dirk Schindelbeck, geb. 1952, studierte Germanistik, Philosophie und Geschichte in Freiburg. 1987 Promotion. Mitbegründer des Kultur- und werbegeschichtlichen Archivs Freiburg. Wiss. Mitarbeiter des DFG-Projekts Propagandageschichte. Bücher u. a.: „Ins Gehirn der Masse kriechen!“ Werbung und Mentalitätsgeschichte (m. R. Gries 1995); Jagd auf den Sarotti-Mohr. Von der Leidenschaft des Sammelns (m. V. Ilgen, 1997). Zuletzt in UNIVERSITAS (4/1999): „Die Angst des Staates vor der Masse.“

Adresse:
Uhlandstraße 11,
79102 Freiburg

sich 1958 im Brüsseler Atomium symbolisiert sah. Insgesamt hat sie im Lauf der Zeit allerdings an Konsistenz verloren.

Auf den frühen Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts ließ sich die Zukunftsoption noch symbolhaft auf die „epochalen“ und ausschließlich technisch bestimmten Quantensprünge wie Dampfmaschine oder Stahlgewinnung nach dem Bessemer-Verfahren reduzieren. Schon bald wurde auch der soziale Fortschritt eingefordert und ausgestellt: Philadelphia 1876 im „Frauenpavillon“ oder Chicago 1893 im „Parlament der Religionen“. Seit dem Zweiten Weltkrieg läßt sich aber ein Prozeß der Ernüchterung im Blick auf die Einlösbarkeit von Zukunftsvisionen beobachten. Auf allzu kühne Utopien wie das „Futurama“, New York 1939, wird verzichtet; der Fortschritt wird zunehmend als entwickelteres, weltumspannendes Problembewußtsein präsentiert – dafür ist die kommende Expo in Hannover ein besonders schlagendes Beispiel.

Sender

Blickt man auf die Sender dieser Botschaften, eröffnet sich das weite Spektrum politischer Dimensionen, welche aus der Oberfläche der Botschaft oft gar nicht unmittelbar abzuleiten sind. Hierzu gehören der gesamte Bereich der Motive, Intentionen und Erwartungen, die von den Akteuren an die Veranstaltungen herangetragen werden, aber auch die Strategien und Techniken, wie man seinen Auftritt gestaltet und die Fortschritts-Botschaft in seinen Dienst stellt.

Im Sinne der Kommunikator-Geschichte lassen sich hier eine horizontale und eine vertikale Ebene unterscheiden: Erstere meint die „außenpolitische“ Qualität, also den Wettstreit um Dominanz und Prestige zwischen den Nationen, die zweite das „Stellvertreterphänomen“, also das Binnenverhältnis zwischen einem Staat und seinen Repräsentanten. Politik ist ja nicht per se ausstellungsfähig, sondern nur mittels einer technischen, architektonischen oder künstlerischen Inszenierung.

Aufschlußreich ist dabei der Blick auf das gesamte Vor- und Umfeld der Veranstaltungen (der Vorlauf für den Ausrichter beträgt kaum unter acht, für die Teilnehmer nicht unter fünf Jahren), oder auf die Besetzung der symbolischen, meist aus der nationalen Geschichte entlehnten Daten – Wien 1873: 25 Jahre Regentschaft Franz I., Philadelphia 1876: 100 Jahre Declaration of Independence, Paris 1889: 100 Jahre französische Revolution, Montréal 1967: 100 Jahre Staatsgründung Kanadas, Sevilla 1992: 500 Jahre Entdeckung Amerikas durch Kolumbus. Hierher gehören natürlich auch die Manifestationen von Propaganda, sei diese explizit wie Albert Speers Pavillon in Paris 1937 oder der Vatikan-Pavillon in Brüssel 1958, oder implizit wie die Präsentation eines Stücks Mondgestein im USA-Pavillon in Osaka 1970. Zu den Intentionen der Sender gehören auch zunehmend innenpolitische, etwa wenn das Weltausstellungsspektakel von sozialen Problemen ablenken soll (Paris 1900), infrastrukturelle Großprojekte wie eine Autobahnanbindung auf den

Weg bringen (Sevilla 1992¹¹) oder zur Imagesteigerung wenig „attraktiver“ Ausrichterstädte beitragen (Hannover 2000) soll.¹² In der Gegenwart scheinen außenpolitische Konfrontationen möglichst vermieden zu werden, dafür werden politische und ökonomische Synergieeffekte gesucht. Zumindest haben in den letzten dreißig Jahren Weltausstellungen meist nicht mehr in Metropolen stattgefunden, sondern in Städten mittlerer Größenordnung (Osaka 1970, New Orleans 1882, Vancouver 1986, Brisbane 1988, Sevilla 1992, Hannover 2000).¹³

Empfänger

Sich mit der Seite der Empfänger zu befassen, zielt auf alles, was sich unter „Effekt“, „Wirkung“ und „Wirkungsgeschichte“ subsumieren läßt. Dieser Bereich ist der mit Abstand komplexeste. Nicht selten stellt sich eine Senderintention als unmittelbare Reaktion auf einen Konkurrenten dar: So reagierte Albert Speers erwähnter „Deutscher Pavillon“ auf Boris M. Jofans sowjetischen Pavillon in Paris 1937.¹⁴ Die Senderintention ist dann ihrerseits schon „Wirkung“ oder wenigstens Ausdruck eines Wechselverhältnisses. Es gilt aber nicht nur zwischen unmittelbaren und vermittelten Effekten zu unterscheiden, sondern auch zwischen direkt beabsichtigten und sich im historischen Prozeß zuweilen erst einstellenden. So war die Wiener Weltausstellung 1873 zwar ein finanzielles Fiasko, ihre politische Wirkung in Hinsicht auf den sich gerade konstituierenden deutsch-österreichi-

schen Zweibund ist kaum zu überschätzen.¹⁵ Unter den Wirkungen – finanziellen, innen-, außen-, wirtschafts- und sozialpolitischen, technologischen, werblichen, imagologischen und mentalen – sind nur die wenigsten quantifizierbar (etwa in Aufwands/Ertrags-Bilanzen). Die meisten Effekte, und zwar gerade die Langzeitwirkungen hinsichtlich der Ausbildung nationaler Auto- und Heterostereotypen und Images – wie etwa die Entwicklung und Bestätigung von Paris als „Kapitale des Luxus und der Moden“ (Walter Benjamin), – müssen qualitativ mit Hilfe von Zeitzeugenberichten und Analysen der Inszenierungen erschlossen werden. Und schließlich gilt es, Weltausstellungen als Multiplikatoren für technische Erfindungen (wie das Telefon) zu analysieren und auch als Gesamtkunstwerke im Zivilisationsprozeß zu deuten.

System der Theaterfragen

Das System dieser „Theaterfragen“ erzeugt, wie unschwer zu erkennen ist, einen breiten Horizont von Fragen und Ansätzen, welche es erlauben sollten, das Phänomen sowohl längs- als auch querschnittartig zu behandeln, und welche die großen Entwicklungslinien wie auch einzelne Sachverhalte plastisch machen sollten. Ich nenne nur einige Beispiele:

- *Weltausstellungen als Spiegel der Zeiten* wäre eine längsschnittartige Darstellung, die ihre globale „Bedeutung“ politik-, technik- und mentalitätshisto-

risch als *Longue durée*¹⁶ auslotet. Hier kommen vor allem die Wechselbeziehungen mit den weltpolitischen Entwicklungen in den Blick: Phasen gesteigerter Aktualität und politischer Aufladung der Institution, etwa im Zeitalter der Systemauseinandersetzungen zwischen 1933 und 1958, wechseln mit Niedergangsphasen, wie sie zwischen 1915 und 1933 oder zwischen 1970 und 1992 zu beobachten sind. Zudem hat sich die Institution infolge politischer und/oder gesellschaftlicher Prozesse in ihrer Physiognomie verändert. Schon die Veränderungen der baulichen Manifestationen scheinen dies zu dokumentieren, etwa die Entwicklung von einer zentralen Ausstellungshalle (London 1851) über die Pavillonstadt (Wien 1873) hin zur ästhetischen Installation (Osaka 1970, Wien 1995 geplant) nach dem Muster von Kunstparks.

- *Die mentale Formierung der „westlichen“ Welt:* Eine der großen historischen Leistungen der Institution Weltausstellung ist wohl der transatlantische Brückenschlag – vor allem hinsichtlich der Genese des Selbstverständnisses der „westlich“ ausgerichteten, technischen Zivilisation. Das implizierte stets auch die Abgrenzung zu industriell weniger entwickelten Nationen der sogenannten Zweiten Welt (es hat niemals eine Weltausstellung in einem sozialistischen Land gegeben!) und vor allem der „Dritten Welt“. In diesem Zusammenhang wäre etwa die Darstellungsgeschichte Japans aufschlußreich: Vom fremdbestimmten Exotiklieferanten des 19. Jahrhunderts („Japonismus“) wandelte es

sich zur souveränen Ausrichternation – in Osaka 1970 gab es mehr Pavillons japanischer Konzerne als von Teilnehmerstaaten.

- *Auf dem Propaganda-Schlachtfeld* wäre als eine vergleichende Analyse von zwei bis drei Ausstellungen (Wien 1873, Paris 1937, Brüssel 1958), deren propagandistische Qualität interessant ist, anzulegen: kommunikative Gesamtkunstwerke im Dienst widerstreitender Ideologien. Vom unverdächtig anmutenden „Light-and-Power“ Pavillon (New York 1964), über „Symbolzonen“ (Osaka 1970), die „Straße der Entdeckungen“ (Sevilla 1992) reicht die Spanne bis hin zur „Democracy“ (New York 1939).

- *Den Weltmarkt vor Augen:* Aus der Sicht eines Großunternehmens mit langer Weltmarktpräsenz in „Zukunftstechnologien“ (Elektrotechnik, Haushaltsgeräte, Computer- und Kommunikationstechnologie) wie Siemens stellen sich Weltausstellungen exemplarisch als Chance und Risiko dar: Wie verlief die Zusammenarbeit mit staatlichen Stellen oder Kommissionen? Welche Strategien der Gestaltung des Standes, der Auswahl und Präsentation der Objekte wurden verfolgt, auch in Hinsicht auf eine „angemessene“ Manifestation „deutschen Erfindergeistes“ (Made in Germany)? Welche Erkenntnisse wurden von der Weltausstellung mitgenommen hinsichtlich der Einschätzung des Weltmarktes, neuer Technologien, Produkt- oder Markenideen? In diesen Zusammenhang gehören auch Erfinder und Markenmythen (Bell, Thonet, Tiffany).

● *Turmbau zu Babel und Neues Jerusalem* könnte der Titel einer Reise durch die architektonischen Landschaften der Weltausstellungen sein: weitläufig zwischen avantgardistischem (Mies van der Rohes Pavillon, Barcelona 1929) und repräsentativem (Trocadéro, Paris 1878) Anspruch, teilweise mit „Nachwirkungen“ (Frei Ottos Zeltkonstruktion in Montréal 1967 war Anlaß für den Auftrag zur Ausführung des Olympiastadiondaches München 1972).

● *Das Fremde und das Eigene* würde der Diskurs über das sich wandelnde Verhältnis von kollektiven Selbst- und Fremdbildern überschrieben werden müssen. Auf der Hannoveraner Expo 2000 soll beispielsweise der Welt gezeigt werden, daß auch „der Deutsche lachen kann und zu feiern versteht“ (Birgit Breuel). Dieses Identitäts/Alteritäts-Verhältnis läßt sich in seinem historischen Wandel vom kraftmeierischen Imponiergehabe des 19. Jahrhunderts bis hin zur modernen Sympathiewerbung anhand konkreter Ausstellungssituationen verfolgen.

● *Die Jahre davor und der Tag danach*: Hier wäre Platz für eine Analyse ausgewählter Vorlaufgeschichten sowie exemplarischer Fälle des Umgangs mit ihnen nach dem jeweiligen Abbau („Entsorgung“ oder „Weiterverwertung“) samt ihrer „Hinterlassenschaft“, wie etwa die Versteigerung der Exponate von Montréal 1967 an Weihnachten 1994.

● *Weltausstellungen ex negativo* wäre die tour d'horizon durch gescheiterte Projekte wie New York 1853, Berlin 1896, Rom 1942, Berlin 1950. Moskau

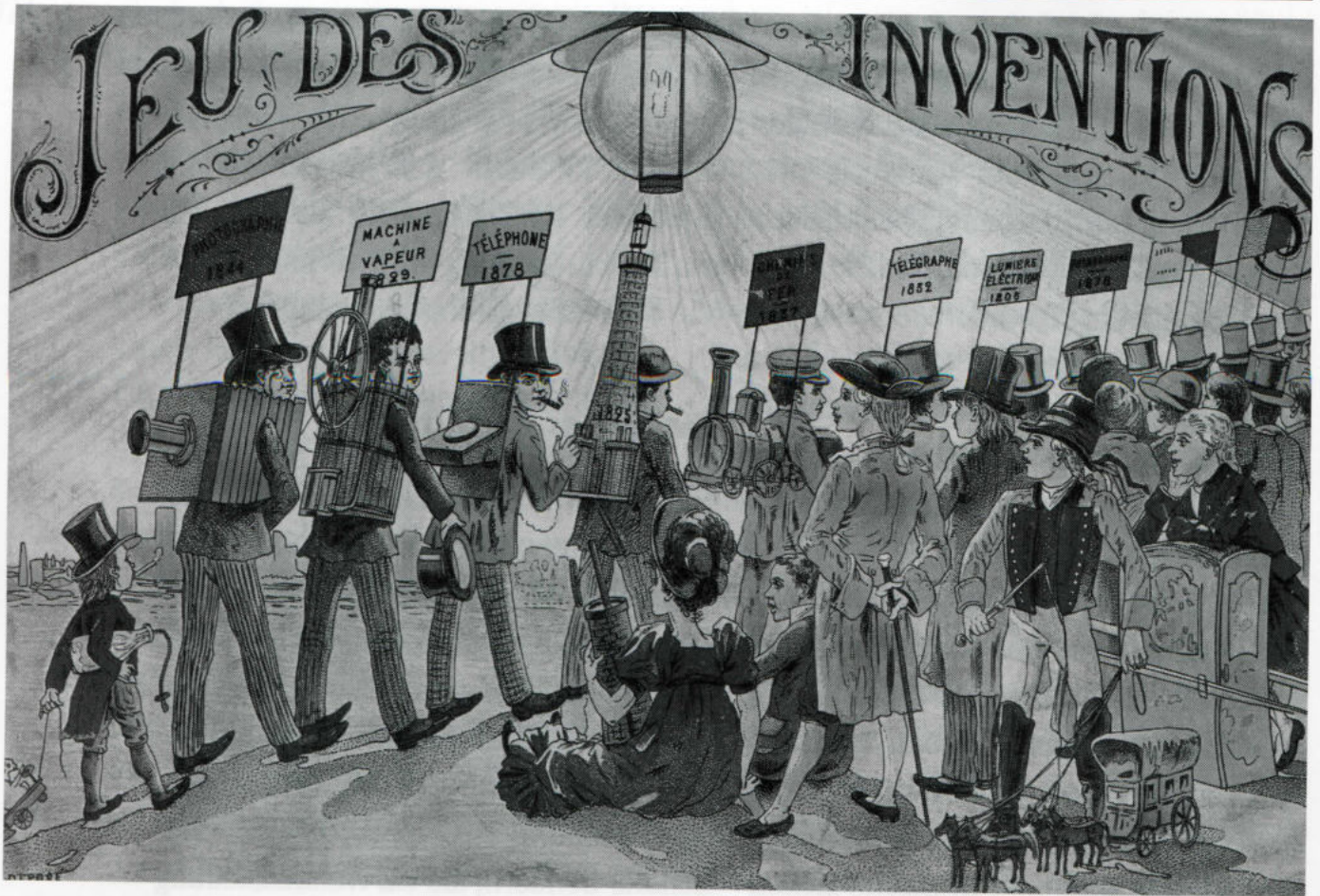
1967 wurde (nach dem Mauerbau) 1962 abgesagt – vermutlich wegen des drohenden Boykotts („50 Jahre Oktoberrevolution!“) durch den Westen. Wien/Budapest 1995 scheiterte als Versuch, via Weltausstellung positive Impulse für die Stadtentwicklung zu erzeugen.¹⁷

Goldenes Zeitalter

Vier kleine Szenen können etwas konkreter zeigen, was das Theatrum mundi „Weltausstellung“ ausmacht und was der kommunikationshistorische Blick auf die Institution zu leisten vermag. Zwei Beispiele interpretieren das Phänomen aus der Sicht von Zuschauern, zwei weitere aus der Sicht von Botschafts-Sendern, die via Weltausstellung die Fortschritts-Idee in ihren Dienst zu stellen bemüht sind.

Es ist kein Zufall, daß Prinz Albert bei seiner Eröffnungsrede in London 1851 von der Heraufkunft eines neuen Goldenen Zeitalters sprach – er schickte damit die Institution auf ihren historischen Weg. Der Kern dieser Aussage enthält einen Spannungszustand: das Goldene Zeitalter ist in seinem mythologischen Ursprung durch eine bestimmte Gottferne oder -nähe gekennzeichnet. Albert kann aber nur den Anbruch des säkularisierten Zeitalters gemeint haben, das den tradierten Bezugspunkt nicht mehr nötig hat – vermöge vor allem einer Qualität, der Industriellen Revolution.

Regisseur des Theaters „Weltausstellung“ ist also nicht mehr, wie im „Großen Welttheater“ Calderóns,¹⁸ Gott der Herr, der als der Zeremonienmeister



Fortschrittsbotschaft „für die Kleinen“: „Jeu des Inventions“ (Paris 1900).

Quelle: Kultur- und werbegeschichtliches Archiv Freiburg

der Veranstaltung fungiert und zugleich allein ihr Telos kennt, sondern der Mensch als Weltbaumeister und Erfinder. So gewinnt die Institution von Anfang an den Charakter einer innerweltlichen Offenbarungsbühne. Auf ihr zeigen sich Welt- und Zeitläufte im größtmöglichen Maßstab, Fortschrittsbilanz und Zukunftsoption der Menschheit, inszeniert als riesiges Deutungs- und Bedeutungsschauspiel. Dies mag der Grund dafür sein, daß die Institution noch heute von einer Aura lebt, die sich aus dem alten Weltbühnencharakter speist und bei vielen Rezipienten zu einer quasi-religiösen Ergriffenheit führt. Zumindest ist ihre Wahrnehmung oft von Andacht und Staunen geprägt.

Julius Lessing, ein deutscher Gast der Pariser Weltausstellung des Jahres 1867, nahm diesen Eindruck mit, als er vor rund 17 000 Gästen einer Proklamation der Weltherrschaft Napoleons III. bewohnte:

Das Ganze war in ein riesiges Amphitheater verwandelt, alles war ausgeschlagen mit rothem Sammet und angefüllt mit einer geschmückten, jauchzenden Menge. Unten in der Arena die Trophäen der Arbeit, zehn Gruppen, in denen meist dekorative Erzeugnisse mit Palmen und Blumen zu phantastischen Aufbauten vereinigt waren, dann in der Mitte der Langseiten der Thronhimmel des Kaisers, der sich in purpurnen Faltenmassen mehr als 100 Fuß empor schwang, auf der einen Langseite die Sänger- und Musikchöre, auf der anderen Seite eine breite Freitreppe, über welche in feierlichen Zügen mit Herolden und Standarten die Aussteller heranzogen, die mit Preisen bedacht waren, und der ganze Himmel des Gewölbes angefüllt mit schwirrenden Seidenfah-

nen aller Farben aller Länder. Und wie der Zug der Dekorirten von oben herabstieg in diese brausende, wogende, strahlende Halle hinein, heran zu dem Throne des Kaisers, der umgeben war von einem Gefolge von nahezu 100 fürstlichen Personen aus allen Ländern Europas: das waren Anblicke eines Festrausches, die auch den Kühlsten in Begeisterung versetzten.¹⁹

Schon die zentrale Ausrichtung der Veranstaltung auf die eine, fast gottgleiche Person des Kaisers zeigt, wie stilbildend das Calderónsche Welttheaterkonzept ist. Die Zuschauer sind ganz auf die Rolle der Beifallspender reduziert. Gleichwohl wird dies nicht als Manko empfunden; im Gegenteil erlebt Lessing, der mit anderen Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts durchaus kritisch ins Gericht zu gehen weiß, die Bedeutung dieser Veranstaltung als so epochal, daß ihm selbst keine andere Form der Teilnahme denkbar erscheint als seine bloße Anwesenheit.

Auch wenn sich hier die Senderintention noch ungebrochen im Empfänger spiegelt, ihre aus heutiger Sicht kaum nachvollziehbare bombastische Theatralik ist ein Indiz, das über ein Grundkonstituens der Institution Aufschluß gibt: Keine Weltausstellung kann es sich vom Anspruch her erlauben, weniger bedeutend als die vorhergehende zu sein. Die Weltausstellung 1862 in London, repräsentativ genug inszeniert, galt als mißlungen. Nun, 1867, zeigt der Imperator, zu welcher Bedeutung die Institution dank seiner selbst gebracht werden kann. Die Fortschrittsidee, die auf dieser Bühne präsent werden soll, wirkt auf die Institution zurück; im Exponieren und Sich-Exponieren manifestiert sich die

Rhetorik des Überbietens und Übertrumpfens. Diese Stilfigur regiert sie auch in ihren moderneren Varianten.

Welt von morgen

Einen Eindruck davon gibt rund siebzig Jahre später Edgar Lawrence Doctorow. In seinem Roman „Weltausstellung“ erinnert er sich daran, wie sehr ihn die New Yorker Veranstaltung von 1939 als Achtjährigen ergriff:

Schon von der Hochbahnstation aus konnte ich die berühmten Wahrzeichen Trylon und Perisphere sehen. Die meisten Gebäude hatten Stromlinienform, mit gerundeten Ecken, wie es sich meiner Ansicht nach für Gebäude der Zukunft gehörte. Die General-Motors-Ausstellung war die populärste auf dem ganzen Gelände, und darum machte es mir nichts aus, daß wir so lange warten mußten. Die Bedeutsamkeit des Augenblicks machte alle still. Es war die Stille der Welt von morgen, für die sich alle festlich gekleidet hatten.²⁰

Die Ausstellung sollte den Jungen nicht enttäuschen: Von einem Kinositz aus durfte er in eine Stadt der Zukunft eintauchen, und mit einem Button am Hemd „Ich habe die Welt von morgen gesehen!“ trat er wieder ins Freie, genau auf jenen Platz, den er soeben noch im „Futurama“ als filmische Vision erlebt hatte. Längst ist es nicht mehr die gottgleiche Person, in welcher die Bedeutung der Veranstaltung kulminiert und den Besucher als Drapage benutzt; der Achtjährige wird – zumindest empfindet er dies so – zu einem Zeitastronauten. Der „Blick in die Zukunft“ katapultiert ihn in eine quasi-außerirdische Umlaufbahn. Die Bedeutung der Weltausstellung offenbart sich ihm so intensiv, weil

– wie auf einer Zauberbühne – die Wirklichkeit sich urplötzlich in eine Vision verwandelt und damit all ihre Entwicklungsmöglichkeiten offenbart – erlebt als eine wahrhaftige Phantasmagorie. Der Achtjährige wird dies in allem Ernst bezeugen: „Futurama“ als „Democracy“.

Kathedrale des Kapitalismus

Ungünstiger hätte die Ausgangssituation im Vorfeld der ersten Weltausstellung 1851 für die zersplitterten Aussteller des Deutschen Zollvereins nicht sein können. Als das industriell am weitesten fortgeschrittene Land der Welt hatte England nach London eingeladen. Schon das Gebäude, in welchem die Veranstaltung stattfinden sollte, war ein sprechendes Monument: Im Crystal Palace, dem ersten nur aus vorgefertigten Glas- und Eisenteilen erstellten Bauwerk der Welt, dem Prototyp aller kommenden „Kathedralen des Kapitalismus“, sollte dem Rest der Welt die deutliche Überlegenheit der englischen Industrie vorgeführt werden.

Um den hohen Entwicklungsstand ihrer Gußtechnologie zu demonstrieren, hatten Sheffielder Stahlkocher ein Unikat anfertigen lassen: einen Gußzylinder aus einem Stück, 27 Zentner schwer, darauf die Achtung-heischende Aufschrift: „big block“. Auch der Deutsche Alfred Krupp produzierte Gußstahl, und er war zudem in der Lage, einen fast doppelt so schweren Block von 43 Zentnern herstellen zu lassen.²¹ Da er vom Vorha-

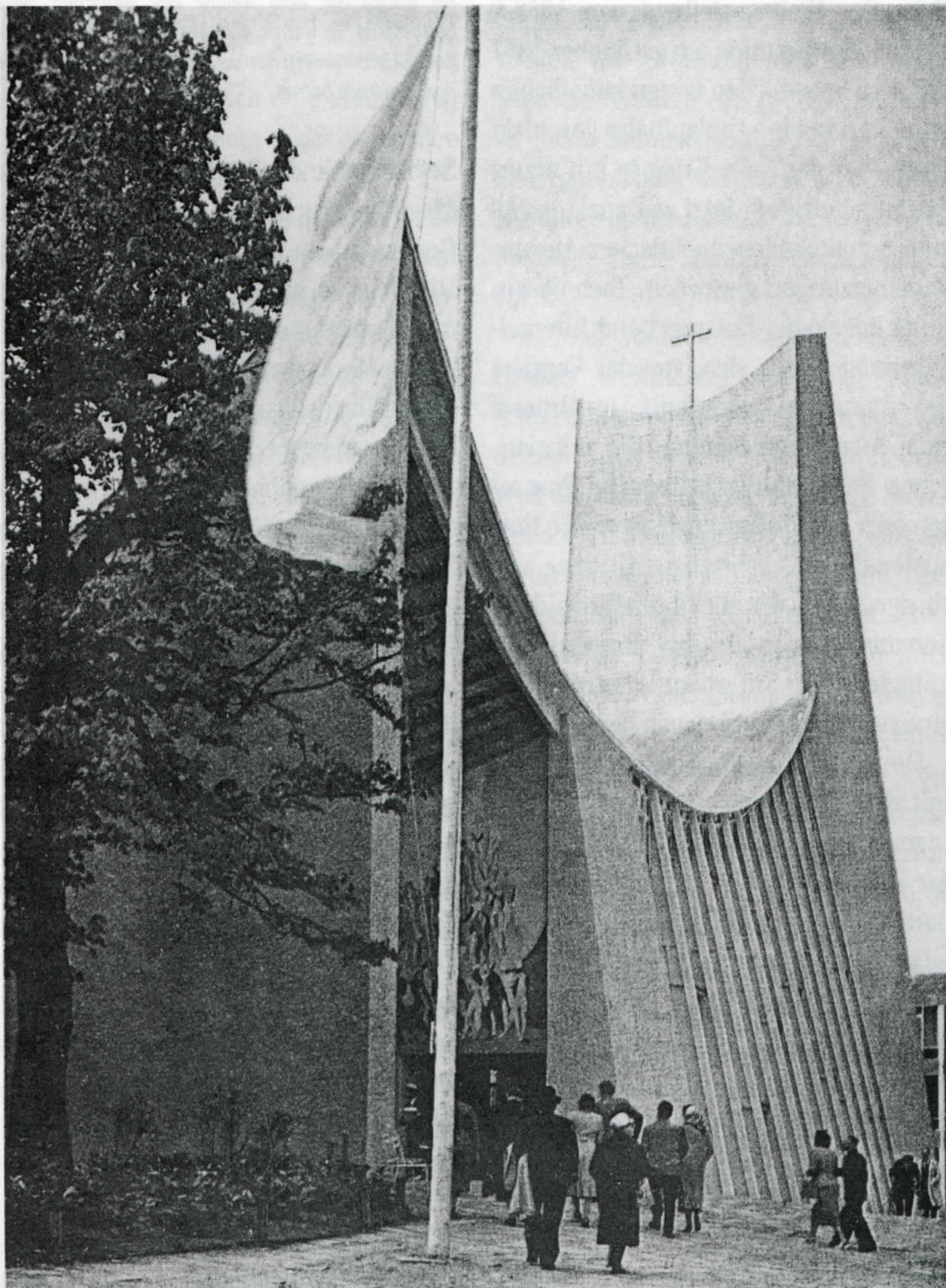
ben der englischen Konkurrenz rechtzeitig Wind bekommen hatte, ließ er auf seinem Schaustück die Worte einschlagen „little block“.

Damit hatte Krupp mit einem Schlag nicht nur die Lacher auf seiner Seite: Was als ein früher PR-Gag erschien, sollte in Wahrheit den Grundstein zum Ruhm seiner Firma legen. Krupp hatte die der Veranstaltung eigene Übertrumpfungsrhetorik erfaßt und in seinem Sinne – gegen die Ausrichterintention – genutzt. Fortan sollten die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts Bühnen für die Auftritte der Firma Krupp werden, wobei dem Essener Stahlkocher nicht nur der Geist einer zutiefst eisen-gläubigen Zeit entgegenkam, sondern auch der Umstand, daß seine Produkte dem heraufziehenden Imperialismus mit seinem nationalen Imponiergehabe exakt entsprachen. Schon 1862 konnte das Publikum in London Krupps 20-Tonnen-Block bestaunen, und 1867 in Paris nicht nur ein wiederum doppelt so schweres Monstrum, sondern dazu auch eine Kanone, deren Rohr 1 000 Zentner wog und die 1871 auf eben jene Stadt gerichtet wurde, in der sie noch vier Jahre zuvor ausgestellt gewesen war.

Krupp praktizierte früh, was einem noch nicht existenten Deutschen Reich zwangsläufig fehlte: Eine nach Corporate-Communications-Strategien gestaltete Publikumsansprache. Es verwundert wenig, daß Krupp im Ausland mit deutschem Wesen und preußischem Militarismus gleichgesetzt wurde.²² Er selbst sah sich genötigt, den einmal eingeschlagenen Weg weiterzugehen und sei-

nen bei den Empfängern verfestigten Markennamen als „Kanonenkönig“ zu bedienen. Es entspricht dieser Logik, daß Krupp als einer der wenigen priva-

ten Aussteller bereits 1893 in Chicago eine eigene Halle errichtete, worin er seine „Dicke Bertha“ dem Publikum präsentierte.



Die Vatikan-Kirche (Brüssel 1958).

Quelle: Expo 58. Album-Souvenir (Kultur- und werbegeschichtliches Archiv Freiburg)

Los von der Erde

Wie sehr sich die Übertrumpfungsrhetorik durch die Ausstellungen zieht, zeigt auch das abschließende Beispiel der Brüsseler Weltausstellung von 1958.²³ Seit die Sowjetunion am 4. Oktober 1957 mit dem Sputnik den ersten künstlichen Satelliten in eine Umlaufbahn geschickt hatte, war der Kalte Krieg in ein neues Stadium getreten: Jetzt war auch das All zum Schauplatz weltpolitischer Auseinandersetzungen geworden, Technik ein Stück Ideologie. Entsprechend himmelstürmend gaben sich, von der Vorgabe des Atomiums beeinflusst, in Brüssel viele Ausstellungsbauten, die futuristischen Pavillons der Briten und Franzosen oder der Philips-Pavillon von Le Corbusier. „Es ist,“ schrieb ein Kritiker, „als ob der Geist, der die Raumfahrt-Ideen hervorbrachte, sich den Baumeistern mitgeteilt hat. Sie wollen offensichtlich eine neue Freiheit: Los von der Erde!“²⁴

Die Vergötzung der Sowjetunion hatte seit dem Spätherbst 1957 im eigenen Lager groteske Formen angenommen. In der DDR reimte der Parteidichter Kurt Bartel Spottverse auf die US-amerikanische Unterlegenheit in der Weltraumfahrt:

*Herr Dulles möcht' so gerne
Neun Kilo wär'n sein Traum.
Zwei stramme Sowjetsterne
umkreisen uns im Raum.
Der erste 80 Kilo –
Der zweite sechsmal mehr.
Die fliegen wie im Spiel
so im Weltenraum umher.²⁵*

DDR-Kultusminister Johannes R. Becher ließ sich in seiner Sputnik-

Euphorie dazu hinreißen, die Sowjets als die Bezwingen der Sterblichkeit zu feiern:

*Ruhm euch, ihr Physiker, Ruhm euch, ihr Ingenieure!
Ruhm dir, dem Reiche des Menschen, dem Sowjetland.
Es wurde dem Menschen die Angst vor der Not genommen,
nun wurde er auch von der Angst vor dem Tode befreit.*

Selbstverständlich schlug sich der Machtanspruch des Ostblocks in der Gestensprache ihrer Pavillons nieder. Die Sowjets hatten im Heysel-Park das mit Abstand teuerste Gebäude (126 Millionen Mark) errichtet, ein als Glaspalast ausgeführtes, kantiges Mausoleum. Neben an präsentierten sich die USA im „größten Rundbau der Welt“ von den Ausmaßen des Kolosseums in Rom. Die Sowjets waren darauf versessen, ihre technologische Führungsposition durch Modelle von künstlichen Erdsatelliten, Raketen, Düsenjägern oder „Raumhunden“ zu untermauern; währenddessen führten die USA mit Elektronengehirnen, Stimmenauszählmaschinen und Atomreaktormodellen ein Kontrast-Programm in Form einer Freedom-and-democracy-Show vor. Natürlich reichten diese Anstrengungen, dem Sputnik etwas Gleichwertiges entgegenzusetzen, bei weitem nicht aus. Folglich konnte dem Westen insgesamt nur daran gelegen sein, die vom UdSSR-Pavillon ausgehende Faszination, wo immer möglich, einzudämmen.

Nun hatte die geistige Welt – Kunst, Literatur und Religion – schon früh einen Platz auf den Weltausstellungen gehabt (so etwa das Parlament der

Religionen Chicago 1893 oder der Pavillon de la vie catholique Brüssel 1935). In Brüssel war der Vatikan erstmals auf einer Weltausstellung präsent, und er hatte nicht nur eine Kirche errichtet, die es in ihrer hypermodernen Architektur durchaus mit dem Atomium aufnehmen konnte, sondern gleich eine ganze Civitas Dei dazu – dem UdSSR-Pavillon unmittelbar gegenüber.

Optisch hatte die Pavillon-Stadt damit ein Zentrum erhalten, symbolisch war die einseitige Besetzung der Fortschritts-Botschaft durch die Sowjets relativiert worden. Der eigentliche propagandistische Grabenkampf wurde dann mit Mitteln geführt, die einer Kommunikations-Guerilla-Taktik zur Ehre gereichten.²⁶ Russisch sprechende Besucher, die in wachsender Zahl in die Civitas Dei strömten, verließen selbige unauffällig und mit einem Buch in der Hand. Ein gewisser Pater Antonius („Mein Name tut nichts zur Sache!“) hatte es ihnen zum Geschenk gemacht: Es handelte sich um die russische Ausgabe des Pasternak-Romans vom Doktor Schiwago, dessen bürgerlich-intellektueller Held dem Stalinistischen Terror-Regime gegenüber stets ein kritisches Urteil bewahrt.²⁷ Zur Zeit der Weltausstellung gab es jedoch gar keine autorisierte russische Ausgabe des Buches. Daß dennoch eine solche kursierte, war

einem in die USA emigrierten sowjetischen Dissidenten zu verdanken, der aufgrund enger Verbindungen zum Autor das Originalmanuskript besorgte sowie Übersetzung und Druck eiligst organisiert hatte: Dieser Wladimir Graf Tolstoi, ein Großneffe des berühmten Dichters, verfügte über enge Kontakte zu jener finanzkräftigen US-Propaganda-Organisation, die unter dem Namen „Komitee Freies Europa“ die sowjetische Ideologie seit Jahren aufzuweichen suchte.

Einmal mehr entstand in Brüssel Großes Welttheater dank der Spannungssituation des Kalten Krieges. Mit dessen Ende freilich war die westliche Welt als Ausrichterelite bestätigt. Spätestens 1970 in Osaka zeigte sich, daß die Institution Weltausstellung, auf die Längst gesehen, nur der kapitalistischen Welt dient. Folglich wurde denn auch nicht die Präsentation eines Stücks Mondgestein im USA-Pavillon als Knüller empfunden, sondern der von Pop-Künstlern gestaltete Pavillon von Pepsi-Cola. Damit bestätigte sich das Wort Walter Benjamins von den „Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware“: Zur Konstituierung und Stabilisierung von Macht genügt die Verfügungsgewalt über die Produktionsmittel allein nicht; es müssen schon ausgefeilte und wirksame Kommunikationsmittel hinzutreten.

¹ A. Brandt/W. Jüttner/St. Weil (Hrsg.): Das Expo-Projekt. Hannover 1991. Vgl. auch die zur Expo Hannover vom Campus-Verlag zum Thema „Mensch – Natur – Technik“ aufgelegte Buchreihe von Autoren wie B. Breuel, U. Beck, E. U. von Weizsäcker u. a. – ² Typisch die event-orientierte

Darstellung in J. Krichbaum: Expo 2000. Köln 1997. S. 21-89. – ³ U. Haltern: Die Londoner Weltausstellung von 1851. Münster 1971; J. Pemsel: Die Wiener Weltausstellung von 1873. Wien 1989; W. Friebe: Architektur der Weltausstellungen 1851-1970. Leipzig 1983; E. Krasny: Zukunft

ohne Ende – das Unternehmen Weltausstellung. In: B. Felderer (Hrsg.): Wunschmaschine Welterfindung. Wien/New York 1996. S. 314-338. – ⁴ D. Schindelbeck: Fortschrittsfeste der Menschheit? Zeitung zum Sonntag, 27. 6. 1999. – ⁵ M. Bobrowsky/W. Langenbucher (Hrsg.): Wege zur Kommunikationsgeschichte. München 1987. Leider ohne historische Tiefenschärfe; M. Kunczik: Geschichte der Öffentlichkeitsarbeit in Deutschland. Köln/Wien 1996. Vgl. meinen Problemaufriß in: R. Gries/V. Ilgen/D. Schindelbeck: „Ins Gehirn der Masse kriechen!“ Werbung und Mentalitätsgeschichte. Darmstadt 1995. S. 1-28; D. Schindelbeck/V. Ilgen: „Haste was, biste was!“ Werbung für die soziale Marktwirtschaft. Darmstadt 1999. S. 15-26. – ⁶ W. Plum: Weltausstellungen im 19. Jahrhundert. Bonn, Bad-Godesberg 1975. S. 41. – ⁷ U. Eco: Zeichen. Frankfurt 1973; W. Herrlitz: Einführung in die allgemeinen Grundlagen der Kommunikation. Frankfurt 1987, S. 27 ff.; B. Badura: Mathematische und soziologische Theorie der Kommunikation. In: R. Burkart/W. Hömberg (Hrsg.): Kommunikationstheorien. Wien 1992, S. 16-22. – ⁸ Nach der berühmten Laswell-Formel von 1948 „Who Says What In Which Channel To Whom With What Effect?“, vgl. E. Noelle-Neumann/W. Schulz/J. Wilke (Hrsg.): Fischer Lexikon Publizistik. Frankfurt 1989. S. 100 ff. – ⁹ Als Dachorganisation hat das Pariser B.I.E. auch eine Kategorienlehre zur Benotung der Veranstaltungen entwickelt. US-amerikanische Weltausstellungen (Seattle 1962; New York 1964) sind als zweitrangig eingestuft worden, in Paris haben bislang nur „erstrangige“ Weltausstellungen stattgefunden. – ¹⁰ M. Wörner: Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen. Münster 1999.

– ¹¹ A. Klaubeker: Die Expo '92. Frankfurt 1996. – ¹² H. Häußermann/W. Siebel (Hrsg.): Festivalisierung der Stadtpolitik. Leviathan Sonderheft 13/1993. – ¹³ Chr. Kalb: Weltausstellungen im Wandel der Zeit. Frankfurt 1994. – ¹⁴ K. Fiss: Der deutsche Pavillon. In: Kunst und Macht im Europa der Diktatoren. London 1996. S. 108-110. – ¹⁵ H. Lutz: Von Königgrätz zum Zweibund. In: Historische Zeitschrift 217 (1973), S. 347-380. – ¹⁶ F. Braudel: Geschichte und Sozialwissenschaften. In: C. Honnegger (Hrsg.): Schrift und Materie der Geschichte. Frankfurt 1977. S. 47-85. – ¹⁷ H. Bauer/M. Wagner (Hrsg.): Weltausstellung Wien 1995. Regensburg 1988; Hochschule für angewandte Kunst in Wien (Hrsg.): Expo Wien-Budapest '95. Wien 1989. – ¹⁸ Calderón de la Barca: Das große Welttheater. Stuttgart 1977. – ¹⁹ J. Lessing: Das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen. Berlin 1900. – ²⁰ E. L. Doctorow: Weltausstellung. Hamburg 1995. S. 277ff. – ²¹ K. O. Saur: Friedrich Krupp. Berlin 1999, S. 27. – ²² R. C. Calogeras: Die Krupp-Dynastie und die Wurzeln des deutschen Nationalcharakters. München/Wien 1989. – ²³ D. Schindelbeck: 1958: Weltausstellung als Propagandabühne. In: 150 Jahre Faszination Weltausstellung. Damals spezial, Stuttgart 1998, S. 66-71. – ²⁴ Der Spiegel, 28. 5. 1958, S. 54. – ²⁵ D. Schindelbeck: Zwischen Wirtschafts- und Raketenwunder. In: M. Gibas/D. Schindelbeck (Hrsg.): „Die Heimat hat sich schön gemacht“ 1959: Fallstudien zur deutsch-deutschen Propagandageschichte. Leipzig 1994, S. 96-125. – ²⁶ L. Blissett/S. Brünzel (Hrsg.): Handbuch der Kommunikationsguerilla. Hamburg/Berlin 1997. – ²⁷ Der Spiegel, 29. 10. 1958, S. 63-66.