

THE WORLD IS NOT FAIR

# DIE GROSSE WELT AUSSTELLUNG



01. BIS 24. JUNI

TEMPELHOFER PARK / EHEM. FLUGHAFEN TEMPELHOF

HAU HAU HAU  
EINS ZWEI DREI

raumlaborberlin

## 01 INTRO

- 04  
THE WORLD IS NOT FAIR –  
DIE GROSSE WELTAUSSTELLUNG 2012  
THE GREAT WORLD'S FAIR 2012  
CHRISTOPH GURK
- 07  
FREMDE MENSCHEN AUF  
INTERNATIONALEN AUSSTELLUNGEN  
(1851-1937)  
EXOTIC PEOPLE IN UNIVERSAL  
EXHIBITIONS AND WORLD'S FAIRS  
(1851-1937)  
VOLKER BARTH

## 02 28 WELTAUSSTELLUNGEN 28 WORLD'S FAIRS

- 12  
LONDON (1851)
- 13  
PARIS (1867)
- 14  
WIEN (1873)
- 15  
PHILADELPHIA (1876)
- 16  
PARIS (1889)
- 17  
CHICAGO (1893)
- 18  
BERLIN-TREPTOW (1896)
- 19  
PARIS (1900)
- 20  
ST. LOUIS (1904)
- 21  
GHENT (1905)
- 22  
BARCELONA (1929)
- 23  
CHICAGO (1933)
- 24  
PARIS (1937)
- 25  
NEW YORK (1939)
- 26  
BRÜSSEL (1958)
- 27  
SEATTLE (1962)
- 28  
NEW YORK (1964)
- 29  
MONTRÉAL (1967)
- 30  
OSAKA (1970)
- 31  
SPOKANE (1974)
- 32  
KNOXVILLE (1982)
- 33  
TSUKUBA (1985)
- 34  
BRISBANE (1988)
- 35  
SEVILLA (1992)
- 36  
LISSABON (1998)
- 37  
HANNOVER (2000)
- 44  
AICHI (2005)
- 45  
SHANGHAI (2010)
- 46-51  
(103) PAVILLONS

## 03 DIE GROSSE WELTAUSSTELLUNG 2012 THE WORLD IS NOT FAIR

- 38 / 43  
THE MOTHER OF ALL WORLD'S FAIRS
- 39 / 42  
PROGRAMM
- 40 / 41  
LAGEPLAN / SITE PLAN
- 54  
WAS TUN WIR HIER EIGENTLICH?  
WHAT ARE WE ACTUALLY DOING HERE?  
BENJAMIN FOERSTER-BALDENIUS  
& MATTHIAS RICK
- 57  
KULTURELLER WIDERSTAND  
CULTURAL RESISTANCE  
ALEXA FÄRBER
- 59  
DIE VERGANGENHEIT DER ZUKUNFT  
THE PAST OF THE FUTURE  
MATTHIAS BÖTTGER  
& LUDWIG ENGEL
- 62  
DIE PAVILLONS DER GROSSEN  
WELTAUSSTELLUNG 2012
- 63  
ANDCOMPANY&CO.
- 64  
DELLBRÜGGE & DE MOLL
- 65  
WILLEM DE ROOIJ
- 66  
HARUN FAROCKI
- 67  
LUKAS FEIREISS
- 68  
ERIK GÖNGRICH
- 69  
INSTITUT FÜR RAUMEXPERIMENTE
- 70  
HANS-WERNER KROESINGER
- 71  
MACHINA EX
- 72  
RABIH MROUÉ
- 73  
TOSHIKI OKADA
- 74  
TRACEY ROSE
- 75  
UMSCHICHTEN
- 76  
DRIES VERHOEVEN
- 77  
YIĞIT UND BRANKA PRLIĆ
- 79  
IMPRESSUM



# 01

## WELCOME TO THE WORLD'S NOT FAIR



# THE WORLD IS NOT FAIR – DIE GROSSE WELTAUSSTELLUNG 2012

EIN GEMEINSAMES PROJEKT VON HAU/HEBBEL AM UFER UND RAUMLABORBERLIN

CHRISTOPH GURK

Die einschlägigen Debatten der letzten Jahre haben gezeigt, dass hiesige Entscheidungsträger recht fixiert auf „Leistungsschauen“ sind, mit denen die Stadt ihr Image als internationale Kulturmetropole ausbauen kann. Kulturpolitik, so scheint es, gerät in Berlin immer mehr zum Synonym für Standortmarketing und zum Instrument eines neo-liberalen Modells der Stadtentwicklung. Es nimmt den Ausverkauf des urbanen Raums und damit den Abbau sozialer und kreativer Entfaltungsmöglichkeiten billigend in Kauf, um Touristen und damit auch Gelder nach Berlin zu bringen, die der Stadt in Zeiten knapper öffentlicher Kassen und dürrtiger ökonomischer Perspektiven fehlen.

Es dürfte nur eine Frage der Zeit sein, wann die Politik alte Pläne aus den Schubladen zieht und versucht, Berlin im Wettbewerb der Städte durch die Wiederbelebung eines Veranstaltungsformats mit zweifelhafter Geschichte ganz weit nach vorne zu bringen. Warum nicht einfach eine Weltausstellung machen? Überlegungen hierzu gibt es seit dem 19. Jahrhundert. Sie führten 1896, auf dem Höhepunkt des von Europa ausgehenden Kolonialismus, zur „Berliner Gewerbeausstellung“, die vor den Toren der Stadt, auf dem Gelände des heutigen Treptower Parks, durchgeführt wurde.

Die bereits 20 Jahre zuvor durch die Aktivitäten des Hamburger Kaufmanns, Schaustellers und Zoogründers Carl Hagenbeck etablierte Tradition der Völkerschauen fand hier ihre Fortsetzung. Mehr als einhundert Bewohner deutscher Kolonien, darunter fünf Hereros und vier Nama aus dem heutigen Namibia, wurden in einen sogenannten „Negerdorf“ dem exotisierenden Blick der Schaulustigen preisgegeben. Nachdem die lebenden Ausstellungsobjekte sieben Monate lang in leichter Stammesbekleidung ihre von traditionellem Handwerk geprägte Lebensweise vorgeführt hatten, fanden einige von ihnen unter dem Einfluss widriger Witterungsverhältnisse den Tod.

In der mehr als 160 Jahre langen Geschichte der Weltausstellungen standen entwürdigende Präsentationen kolonialisierter Kulturen auf der Tagesordnung. Selbst die Brüsseler Leistungsschau im Jahr 1958 führte die Tradition sogenannter „Human Zoos“ fort. Kaum weniger zerstörerisch waren die Eingriffe in die urbane Infrastruktur der Gastgeberstädte und ihre Auswirkungen auf das Leben der dort ansässigen Menschen. Wir erinnern uns an die Wiener Weltausstellung von 1873. Damals, zu Zeiten der österreichisch-ungarischen Monarchie, wurde gleich der Verlauf der Donau umgelegt, um Platz zu machen für die raumgreifende Ausstellungsarchitektur.

Mit dem Konzept der Nachhaltigkeit lässt sich auch nur bedingt in Verbindung bringen, wenn bis heute, mittlerweile unter dem Markenzeichen „Expo“, in Metropolen überall auf diesem Planeten ganze Stadtteile entstehen, in denen die Nationen zum Wettlauf um Ideen antreten, die der Menschheit eine Vorstellung der Welt von morgen geben. So wurden zuletzt zur Ermöglichung der Baumaßnahmen für die Großausstellung mit dem aufschlussreichen Titel „Better City, Better Life“ in Shanghai um die 8.000 Familien zwangsevakuert – und dann, als zahlendes Publikum, mit Hilfe von Reisebussen in ihre ehemaligen und nun radikal umgestalteten Wohngebiete zurückgekartet.

Oft genug entstanden visionäre architektonische Entwürfe von unbestreitbarer Faszination. Unvergessen bleibt der durch Joseph Paxton im viktorianischen Baustil konzipierte „Crystal Palace“, in dem die Londoner „Great Exhibition“ im Jahr 1851, die erste Weltausstellung überhaupt, ihre Heimat fand. Die technologischen Durchbrüche der industriellen Revolution ermöglichten es, erstmals ein aus Stahlträgern und Glas bestehendes Monument zu errichten, das vollständig ohne tragendes Mauerwerk auskam.

Bauwerke wie der „Crystal Palace“ schufen die perfekte Kulisse, in der sich der gerade im Entstehen begriffene Warenkapitalismus einem Massenpublikum, das sich gleichermaßen aus Angehörigen der Arbeiterklasse und des Bürgertums rekrutierte, in seiner avanciertesten Form inszenieren konnte. „Die Weltausstellungen“, schrieb Walter Benjamin in seinem „Passagenwerk“, „verkörpern den Tauschwert der Waren. Sie schaffen einen Rahmen, in dem der Gebrauchswert zurücktritt. Sie eröffnen eine Phantasmagorie, in die der Mensch eintritt, um sich zu zerstören. Die Vergnügungsindustrie erleichtert ihm das, indem sie ihn auf die Höhe der Ware hebt.“

Kaum mehr als einhundert Jahre später, bei der „Expo 67“ in Montreal, fand der durch den „Crystal Palace“ begründete Ansatz einer transparenten Architektur seine Vervollständigung, als Buckminster Fuller den amerikanischen Pavillon entwarf. Aus Fertigteilen entstand eine imposante Stahlstruktur. Sie war mit Waben aus Acryl versehen und erreichte eine Ausdehnung von 76 Metern im Durchmesser und 62 Metern in der Höhe. Eine 36 Meter lange Rolltreppe schuf inmitten eines theatralen Ausstellungsparcours ein effizientes Transportsystem, das auf sieben Ebenen den Zugang zu vier großen Themenwelten ermöglichte.

Nach einer wechselvollen Geschichte von Zerstörung und Wiedererrichtung

## THE WORLD IS NOT FAIR – THE GREAT WORLD'S FAIR 2012

A COOPERATION BETWEEN HEBBEL AM UFER AND

RAUMLABORBERLIN

Over the last few years, debates about cultural politics have shown local policy makers to be completely focused on “competitive exhibitions,” with which the city can bolster its image as an international cultural metropolis. Cultural politics in Berlin, it seems, has increasingly become a synonym for local marketing and an instrument of a neoliberal model of urban development. Politicians approvingly sell out urban space, putting up with the depletion of social and creative possibilities that goes along with this, in order to bring tourists and their money to Berlin, which the city needs in times of scarce public funds and paltry economic perspectives.

In this attempt to push Berlin far ahead in the competition between cities, it could only be a matter of time before politics would start pulling old plans out of the drawer, breathing new life into an event format with a dubious history. Why not simply put on a World's Fair? This has been considered since the 19th century. It led, in 1897, at the highpoint of European colonialism, to the “Great Industrial Exhibition of Berlin,” which took place beyond the gateway to the city on the grounds of what is now called Treptow Park.

The tradition of the so-called human zoos, which had already been established for 20 years through the activities of the Hamburg businessman and zoo founder, Carl Hagenbeck, was carried on here. More than a hundred inhabitants of German colonies, including five hereros and four nama from present-day Namibia, were revealed to the exoticizing gaze of a curious audience in a so-called “Negro Village.” After these living exhibition objects had spent seven months in light tribal costumes practicing their traditional handicrafts, some of them even died due to the adverse weather conditions.

In the history of the World's Fairs, which stretches over 160 years, degrading presentations of colonized cultures were a regular part of the agenda. Even the Brussels Industrial Fair in 1958 continued the tradition of these human zoos. The intrusions into the urban infrastructure of the host cities and their effects on the life of the people living there were hardly less destructive. We are remin-

ded of the Vienna World's Fair of 1873. Then, at the time of the Austro-Hungarian Empire, the course of the Danube was even altered in order to make place for the expansive exhibition architecture.

There is only a very limited sense in which the concept of sustainability can be associated with this when, even to the present day, if now under the brand name “Expo,” whole neighborhoods emerge in metropolises all over the planet, in which nations enter a race of ideas to provide humanity with an idea of the world of tomorrow. Recently, for instance, in Shanghai, in order to make room for the construction needs of the large-scale exhibition with the revealing title, “Better City, Better Life,” around 8,000 families were forcibly evacuated – and then, as paying guests, were loaded onto tour busses and carted back in to their former and now radically restructured living quarters.

Oftentimes, this has given rise to some visionary architectural designs of unquestionable fascination. The “Crystal Palace,” conceived in Victorian style by Joseph Paxton, remains well-known to the present day. It was created for the London “Great Exhibition” in 1851, the first World's Fair ever. The technological breakthroughs of the industrial revolution made it possible, for the first time, to erect a monument out of steel supports and glass, completely doing without any structural masonry.

Buildings such as the “Crystal Palace” set the perfect stage on which to present the most advanced developments of the burgeoning commodity capitalism to a mass audience, recruited both from members of the working class and the middle class. “World exhibitions,” wrote Walter Benjamin in his “Arcades Project,” “glorify the exchange value of the commodity. They create a framework in which its use value recedes in the background. They open a phantasmagoria which a person enters in order to be distracted. The entertainment industry makes this easier by elevating the person to the level of the commodity.”

Not even a hundred years later, at the “Expo 67” in Montreal, the idea of transparent architecture that had been inaugurated by the “Crystal Palace” was

beherbergt das Gebäude mittlerweile die „Biosphere“, ein für Einrichtungen dieser Art wegweisendes interaktives Umweltmuseum. Viel häufiger jedoch landeten die ehrgeizigen Bauprojekte auf dem Müllhaufen der Geschichte. Die Gelände der New Yorker Weltausstellungen in den Jahren 1939/1940 und 1964/1965, der Parcours der „Exposición Universal“, die 1992 in Sevilla ausgerichtet wurde, oder das Ausstellungsgebiet der „Expo 2000“ in Hannover: Heute sind sie verlassene oder halbherzig zurückgebaute Brachen, beredete Zeugnisse der Vergangenheit eines Traums von Zukunft im Zeichen eines nahezu unbedingten Glaubens an wirtschaftliche Expansion und technologischen Fortschritt.

Bevor Berlin zum Schauplatz solcher städtebaulicher Exzesse und der durch sie angerichteten Kollateralschäden wird, möchte das Architektenkollektiv raumlaborberlin, gemeinsam mit dem Hebbel am Ufer, einen Gegentwurf zum Format der „Expo“ schaffen. Unter dem Titel „The World Is Not Fair – Die Große Weltausstellung 2012“ steht vom 1. bis zum 24. Juni 2012 auf dem Gelände des ehemaligen Flugfeldes in Tempelhof ein Parcours mit 15 Pavillons zur Erkundung bereit.

Diese Pavillons verstehen sich nicht als Agenten der Markenbildung von Nationalstaaten, sondern als Orte höchst subjektiver künstlerischer und politischer Reflexion. Über die Grenzen kultureller Disziplinen hinweg suchen Architekten, Theatermacher, Performer, Bildende Künstler die Auseinandersetzung mit Ideen, Systemen und Phänomenen, über die noch die entlegensten Kulturen miteinander global verbunden sind. Gezeigt wird nicht die Welt, wie sie sein wird oder sein soll, sondern wie wir sie wahrnehmen, verstehen, interpretieren. Ist sie als Totalität überhaupt noch darstellbar und verhandelbar?

Die Architektur der 15 Pavillons versteht sich als Beitrag zu einer Diskussion um den sinnvollen Umgang mit Ressourcen. Bei einem Drittel der Ausstellungsräume handelt es sich um Überformungen von Bauten, die zum Bestand des ehemaligen Flugfeldes gehören. Weitere Gebäude werden aus Modulen errichtet, die im Sommer 2011 beim Festival „Über Lebenskunst“ im Haus der Kulturen der Welt zum Einsatz kamen. Bei lediglich drei Pavillons, und auch das nur bedingt, handelt es sich um Neubauten.

Das Tempelhofer Feld mit seiner wechselhaften Geschichte als ehemaliger Exerzierplatz, als Bühne früher Luftfahrtexperimente und damit als einer der herausragenden Orte, an denen die Globalisierung ihren Ausgangspunkt nahm, als Stützpunkt für den Luftkrieg der Nazis und als Schlüsselort für die Rüstungsindustrie des Hitler-Regimes, als historische Bühne der Luftbrücke zwischen Berlin und Westdeutschland und damit als Symbol des Kalten Krieges und der Politik der Westbindung, ist der ideale Schauplatz für dieses Ausstellungsprojekt.

Die Grundfläche des Tempelhofer Feldes erreicht die Ausdehnung der

Prager Altstadt. Diese Weiträumigkeit macht alle Anstrengungen zunichte, auf der Ebene der Gestaltung mit den monumentalen Inszenierungen, wie wir sie von den Weltausstellungen und den „Expos“ gewohnt sind, in einen Wettbewerb treten zu wollen.

Das muss kein Nachteil sein: Weil es jede architektonische Geste, die auf Überwältigung durch Überdimensionierung abzielt, wie eine Marginalie aussehen lässt, eröffnet das Ausstellungsgelände ungewohnte Perspektiven auf unsere Wahrnehmung von Nähe und Ferne – und zwingt zum Nachdenken über Größenverhältnisse kultureller Vorhaben im Verhältnis zu dem normativen und topographischen Rahmen, auf den sie sich hin entwerfen. So ergibt sich die Chance, mit einem Projekt von diesem Geltungsanspruch, eine Poesie des Scheiterns ins Werk zu setzen und die sich aus ihr ergebenden Widersprüche produktiv zu machen.

„The World Is Not Fair – Die Große Weltausstellung 2012“ ist eines von zwei großen Vorhaben des Hebbel am Ufer zum Ende der Intendanz von Matthias Lilienthal. Insofern ist es auch ein Beitrag zu einer seit dem Fall der Mauer in Berlin laufenden Debatte um die kulturelle Bespielung von Gebäuden, die im Fortgang der Geschichte ihre für sie ursprünglich vorgesehene Bestimmung verloren haben.

Mit seiner Beteiligung an der Zwischenutzung des Palastes der Republik vor seinem Abriss – „Volkspalast“ – hat das Hebbel am Ufer in diese Diskussion, in der es um nichts weniger geht als um grundlegende Fragen der Stadtentwicklung, der Nutzung öffentlicher Räume und eines reflektierten Umgangs mit historischen Bauwerken, bereits im Jahr 2004 unter großer Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit eingegriffen.

Seit dieser Zeit haben sich zwischen dem Hebbel am Ufer und raumlaborberlin immer wieder fruchtbare Formen der künstlerischen Zusammenarbeit ergeben. Gemeinsam realisierten sie Projekte wie „Fassadenrepublik“, bei dem die Besucher den gefluteten „Volkspalast“ in Schlauchbooten erkunden konnten, oder „Dolmusch-Xpress“, das die Idee des Sammeltaxis für die theatrale Erforschung des städtischen Raums in Kreuzberg nutzbar machte.

raumlaborberlin arbeitet seit 1999 an den Grenzen von Architektur, Kunst und Urbanismus. In interdisziplinären Arbeitsteams werden Strategien für den Stadtbau erkundet. Im Gegensatz zur Stadt der Eingrenzung und Ausgrenzung ist raumlabor auf der Suche nach einer Stadt der Möglichkeiten. Architektur ist in ihrer Praxis ein Labor für experimentelles, kollaboratives, leidenschaftliches Agieren im urbanen Raum. Bauen ist somit weniger als das Arbeiten am Objekt zu verstehen, sondern vielmehr als Entwicklung eines Narrativs, der Teil eines Ortes wird.

brought to perfection when Buckminster Fuller designed the American Pavilion. An imposing steel structure was made out of pre-fabricated pieces. This was provided with a honeycomb of acrylic material and reached a diameter of 76 meters and a height of 62 meters. A 36-meter-long escalator in the middle of a theatrical exposition tour created an efficient transport system that provided access to the four great thematic worlds at seven levels.

After a turbulent history of destruction and reconstruction, the building now houses the “Biosphere,” an interactive environmental museum for constructions of this sort. Much more frequently, however, the ambitious construction projects have landed on the rubbish heaps of history. The grounds of the New York World's Fairs in 1939/1940 and 1964/1965, the tour of the “Exposición Universal,” which was erected in Sevilla in 1992, or the exposition area of the “Expo 2000” in Hannover – today they are abandoned or half-heartedly dismantled wastelands, eloquent witnesses of the past of a dream of the future, in the signs of an almost categorical belief in economic expansion and technological progress.

Before Berlin becomes the locale for such urban planning excesses and the collateral damage wreaked by them, the architectural collective raumlaborberlin, in cooperation with Hebbel am Ufer, would like to create a counter proposal to the format of the “Expo.” Under the title “The World Is Not Fair – The Great World's Fair 2012,” a tour with 15 pavilions will be set up for exploration on the grounds of the formal airport in Tempelhof from June 1-24, 2012.

These pavilions are not to be understood as state agents for national branding, but instead as places of highly subjective artistic and political reflection. Beyond the boundaries of cultural disciplines, architects, theater artists, performers, and visual artists will seek to examine ideas, systems, and phenomena by which even the most outlying cultures are now globally connected with each other. What will be exhibited is not the world as it is or should be, but how we perceive, understand, and interpret it. Can it still be represented and negotiated as a totality at all?

The architecture of the 15 pavilions can be understood as a contribution to a discussion about sensibly managing resources. A third of the exhibition spaces involve reformations of structures that already belong to the existing facilities of the former airport field. Other structures will be erected from modules that were used in the summer of 2011 at the festival “Über Lebenskunst” at the Haus der Kulturen der Welt. Only three pavilions are new structures, and these only to a limited degree.

Tempelhof Field, with its changing history as a former drill ground, as the stage for early aviation experiments, and thus as one of the prominent locations from which globalization took off, as the

base for Nazi aerial warfare and as the key site for the arms industry of the Hitler regime, as the historic stage of the airlift between Berlin and West Germany and thus as a symbol of the Cold War and the politics of Western alignment, is the ideal location for this exhibition project.

The size of the grounds at Tempelhof Field matches the extent of Prague's old city. This extent shoots down any efforts that might be made to enter into a competition at the level of designing with monumental stagings, which we are familiar with from the world's fairs and “expos.”

This need not be any disadvantage. Since these grounds cause any architectural gesture that would aim at overwhelming through supersizing to appear as merely marginal, they open up unfamiliar perspectives on our perception of near and far – forcing us to reflect on the proportions of cultural plans in relation to the normative and topographic frameworks that they are designed for. We therefore get the chance for a project to apply a poetry of failure into the work against this claim, to make the contradictions that arise because of it productive.

“The World Is Not Fair –The Great World's Fair 2012” is one of two large-scale projects organized by the Hebbel am Ufer at the end of the directorship of Matthias Lilienthal. As such, it is also a contribution to a debate that has been ongoing since the fall of the Berlin Wall about the cultural use of buildings that have lost their originally planned definitions over the course of history.

With its participation in the “Volkspalast” project, shortly after its founding in 2004, Hebbel am Ufer entered into this discussion in a very public way, in which what is at stake is nothing less than the fundamental questions of urban planning, the use of public space, and a considered approach to historical structures.

During this period, productive forms of artistic collaboration between Hebbel am Ufer and raumlaborberlin have taken place several times. There have been projects such as “Fassadenrepublik,” at which visitors could explore the flooded “Volkspalast” in small dinghies, or the “Dolmusch-Xpress,” which used the idea of collective taxis for the theatrical expedition of urban space in Kreuzberg.

raumlaborberlin has been working at the boundaries of architecture, art, and urbanism since 1999. Strategies for urban restructuring are examined in interdisciplinary working teams. As opposed to a city of inclusion and exclusion, raumlabor is on the lookout for a city of possibilities. In terms of its practice, architecture is a labor for experimental, collaborative, passionate action in urban space. Construction is thus not so much to be understood as working on an object, but as developing a narrative that becomes part of a place.



# FREMDE MENSCHEN AUF INTERNATIONALEN AUSSTELLUNGEN (1851-1937)

VOLKER BARTH

I.

Als in der Mitte des 19. Jahrhunderts die ersten Weltausstellungen in England, Frankreich und den Vereinigten Staaten veranstaltet wurden, blickten verschiedene Formen menschlicher Zurschaustellung bereits auf eine gewisse Tradition zurück. Nachdem in der Frühen Neuzeit nur vereinzelt Vertreter fremder Völker an europäischen Höfen präsentiert worden waren, wurden zu Beginn des 19. Jahrhunderts insbesondere in London Ausstellungen fremder und exotischer Menschen für ein breites Publikum organisiert. Die Präsentation von Saartje Baartman, der sogenannten Hottentotten Venus, von 1810 zählt, nicht zuletzt auf Grund der bewegten Geschichte ihrer sterblichen Überreste, zu den bekanntesten Beispielen. In den folgenden Jahren waren zudem Inder (1817), Lappen (1822) und Eskimos (1824) in der britischen Hauptstadt zu sehen. 1841 eröffnete Phineas Taylor Barnum in New York „Barnum's American Museum“, in dem er Menschausstellungen auch auf der anderen Seite des Atlantiks popularisierte und dabei neue Ausstellungskonzepte kommerzialisierte. 1850 fand, erneut in England, die erste ethnografische Ausstellung statt, deren zahlreiche Nachfolger auch die Präsentationsformen unbekannter Menschen auf den Weltausstellungen prägen sollten.

Als Meta-Medium vereinten die Weltausstellungen die unterschiedlichsten Menschen, Objekte und Präsentationsformen in einem dicht gedrängten Raum. Auch die dabei zu beobachtenden Zurschaustellungen fremder Menschen kennzeichneten sich durch eine große Heterogenität. Allerdings konnten die Besucher der „Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations“, der ersten Weltausstellung in London 1851, keine menschlichen Lebewesen inmitten der zahllosen Exponate aus aller Welt bewundern. Selbst in der indischen Sektion, dem Zentrum der britischen Kolonialausstellung, waren keine Subjekte Ihrer Majestät zu sehen. Statt dessen verdeutlichten in indische Kostüme gekleidete Puppen den überwiegend europäischen Besuchern Leben und Kultur des Subkontinents.

II.

Erst in Paris 1867 gehörten fremde Menschen zum Erscheinungsbild einer internationalen Ausstellung. Dies war weniger dem Willen der Veranstalter als vielmehr einer sich beständig intensivierenden organisatorischen Eigendynamik geschuldet. Der Vorschlag des französischen Sozialwissenschaftlers und Commissaire général der vierten Weltausstellung, Frédéric Le Play, französische Arbeiterfamilien auf dem Ausstellungsgelände zu logieren, um den Besuchern deren Lebensweise zu veranschaulichen, wurde von der

kaiserlichen Ausstellungskommission abgelehnt. Mit seiner Idee, einige Arbeiter vor den Augen des Publikums ihren Beruf ausüben zu lassen, konnte sich Le Play hingegen durchsetzen. Dem Ausstellungsprinzip eines Nationenvergleichs gehorchend, konnten dabei auch ausländische Arbeiter auf dem Pariser Marsfeld betrachtet werden. Außerdem wurden, da sich die zentrale Ausstellungshalle als zu klein bemessen herausstellte, die Teilnehmerländer aufgefordert, zusätzliche Gebäude im Park der Ausstellung zu errichten. Diese sollten die Kultur und Geschichte ihrer Nation architektonisch versinnbildlichen. Insbesondere die außereuropäischen Nationen, die prozentual weniger Ausstellungsfläche erhalten hatten, nutzten diese Gelegenheit und entwarfen – fast ausnahmslos mit Hilfe französischer Architekten – die ersten Nationalpavillons der Ausstellungsgeschichte. Die Menschen, die sie bewohnten, avancierten zu den größten Attraktionen der „Exposition universelle de 1867“.

Tatkräftig von den französischen Organisatoren unterstützt, präsentierten die Gastnationen lebende Bilder ihrer Kulturen. Die ausgestellten Menschen sollten in ihrer gewohnten Kleidung ihrem gewohnten Tagesablauf nachgehen, ohne sich dabei von der ständigen Beobachtung ablenken zu lassen. Die über elf Millionen Besucher zeigten sich vor allen von den fremdländischen Handwerkern fasziniert und beobachteten die algerischen Seifenhersteller genauso interessiert wie die ägyptischen Dreher und Barbieri, die weder durch Kommentare noch durch Zurufe aus der Ruhe zu bringen waren. Trotzdem verharteten 1867 nicht alle Fremden in ihren rein passiven Rollen. So ließen die tunesischen Tierpfleger ihre Kamele kleine Kunststücke vorführen, um sich die Zeit zu vertreiben und das Publikum zu unterhalten. Die Interaktion zwischen Besuchern und ausgestellten Menschen wurde insbesondere in den nationalen Restaurants, die sich größter Beliebtheit erfreuten, durch Wirte und Bedienungen auf die Spitze getrieben. Gerade hier erwies sich der Übergang von Angestellten zu Ausgestellten als fließend.

Nur wenige Jahre später wurden ebenso ethnografisch wie kommerziell inspirierte Menschenpräsentationen auch zunehmend außerhalb der Weltausstellungen veranstaltet. 1874 zeigte der Hamburger Tierhändler Carl Hagenbeck sechs sogenannte Lappen zusammen mit ihren 30 Rentieren. Die Schau tingelte anschließend durch Deutschland und vom Erfolg ermutigt organisierten Hagenbeck und seine Nachahmer bis in die 1930er Jahre eine Vielzahl solcher Völkerschauen. 1876 stellte P.T. Barnum seinen Mu-

## EXOTIC PEOPLE IN UNIVERSAL EXHIBITIONS AND WORLD'S FAIRS (1851-1937)

I

In the mid-nineteenth century, when the first universal exhibitions were organized in England, France and the United States, different forms of human displays and exhibits could already be identified with a certain tradition. When the modern era was ushered in, just a few isolated individuals were displayed in European courts; at the beginning of the nineteenth century, however, exhibitions of exotic people, aiming at a broad public, were organized, in particular in London. In 1841, in New York, Phineas Taylor Barnum opened his American Museum. Thus he started to popularize displays of human beings on the other side of the Atlantic, while marketing a new exhibition concept. In 1850, the first ethnographical exhibition was staged in England, a genre which would greatly inspire many subsequent universal exhibitions and world's fairs.

As a meta-medium, exhibitions brought together extremely varied human beings, objects and sets within a dense and enclosed space. The different presentations of exoticism to be seen at them were consequently hallmarked by considerable diversity. But visitors to the Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations – the first universal exhibition held in London in 1851 – could not observe any living human beings among the countless exhibits from all over the world. Even the Indian section, centre-piece of the British colonial exhibition, presented not a single subject of Her Majesty. Instead of humans, dummies clad in Indian costumes illustrated the life and culture of the sub-continent to an essentially European public.

II

It was in Paris, in 1867, that exotic human beings first shaped the visual identity of an international exposition. This was more the result of a specific and increasingly intense structural dynamic than of a deliberate initiative by the organizers, even if the latter were fully aware how important it was to arouse and satisfy visitors' curiosity. The imperial committee rejected the suggestion made by Frédéric Le Play, a French sociologist and general commissioner

of the fourth Exposition Universelle, that French working-class families be housed inside the exhibition so that visitors could discover their way of life. But Le Play did manage to impose his idea of asking several workers to ply their trades before the eyes of the public. This included foreign workers, so as to comply with the exhibition's basic principle, which consisted in comparing the specific features of each nation. Furthermore, as the central exhibition hall soon turned out to be too small, the organizers asked the participating countries to erect additional buildings in the park of the exhibition. Their aim was to offer an architectural image of each nation. It was non-European nations, in particular, who had been allocated comparatively small exhibition spaces, who made the most of this opportunity and designed – nearly always with the help of French architects – the first national pavilions in history. Their inhabitants quickly became one of the major attractions of the 1867 Exposition Universelle.

The invited nations, energetically backed by the imperial committee, sought to present living images of their cultures. Dressed in their traditional clothes men and women attended to their usual daily occupations, while avoiding being distracted by the public eye continually upon them. Some eleven million visitors were fascinated above all by craftsmen. With much interest they watched Algerian soap-makers here and Egyptian turners and barbers there, amazed by their impassive reaction to all the comments and cheers. In 1867, however, not all the people on display confined themselves to purely passive roles. Ottoman animal keepers for instance made their camels perform small feats to pass the time and entertain the public. Interaction between visitors and exotic people was also part of the show when it involved waiters at the various national restaurants, which were extremely popular. There the transition between employee and exhibit, which provided de facto validation for the status of the Other, turned out to be ambiguous.

Some years later, displays of human beings, be they of ethnographical or

seumsgästen die „Wild men of Borneo“ vor, die zwar aus Long Island stammten, jedoch bereits die Gäste der kurz zuvor zu Ende gegangenen Weltausstellung in Philadelphia unterhalten hatten. Ein Jahr später präsentierte der Pariser „Jardin d'acclimatation“, der in der Folgezeit zu einem europäischen Zentrum der Völkerschauen avancierte, seine erste Menschausstellung. Einige Nubier zogen ein zahlreiches Publikum an und kurz darauf trieb die Pariser Weltausstellung von 1878 immer größere Massen zu den nun kontinuierlich veranstalteten ethnografischen Darbietungen.

1883 waren gezielt konstruierte und sorgfältig kontrollierte indigene Dörfer in Amsterdam zum ersten Mal im Rahmen einer internationalen Ausstellung zu sehen. Kolonialsubjekte aus Südost-Asien und der Karibik sollten die Besucher von den Vorzügen und der Notwendigkeit des holländischen Kolonialismus überzeugen. In Antwerpen war 1885 ein kongolesisches Dorf aufgebaut, in dem ein gewisser Häuptling Massola von Vivi mit zwölf seiner Untergebenen wohnte. Obwohl die Ausstellung auch mit chinesischen Teetrinkern aufwartete, die sich kaum von denen in Paris 1867 unterschieden, verdeutlicht die Sektion des belgischen Kongo, wie eng das Ausstellungswesen mit dem europäischen und nordamerikanischen Imperialismus verbunden war.

III.

Innerhalb der beständig zunehmenden Zurschaustellungen fremder Menschen markiert die Pariser „Exposition universelle de 1889“ eine sowohl quantitative als auch qualitative Zäsur. Dies verdeutlicht einerseits die erste „Rue du Caire“ innerhalb einer internationalen Ausstellung. Während die Pariser Vorgängerveranstaltung von 1878 ihre Besucher noch mit einer „Rue des Nations“ angelockt hatte, in der sich die Teilnehmernationen durch repräsentative Gebäude vorstellten, bauten die französischen Organisatoren 1889 einen kompletten Straßenzug nach der ägyptischen Hauptstadt nach. 225 Ägypter bevölkerten diese für Kairo angeblich typische Straße, der eine durchaus innovative „logique illusioniste et sans doute coloniale“ zu Grunde lag.<sup>1</sup> Die über 30 Millionen Ausstellungsbesucher mussten sich nicht länger mit der bloßen Ansicht rekonstruierter Räume begnügen, sondern konnten eine fremde Welt betreten, erkunden und mit deren Bewohnern Kontakt aufnehmen. Auf Grund ihres überwältigenden Publikumserfolgs wurden auf den Ausstellungen in Chicago 1893, Antwerpen 1894, St. Louis 1904 und Gent 1913 weitere „Rue(s) du Caire“ gebaut, die somit zu den nachhaltigsten Präsentationsformen fremder Menschen auf den Weltausstellungen zählt.

Andererseits wurden 1889 zum ersten Mal ethnografische Dörfer systematisch in eine Weltausstellung integriert. 1878 hatte die französische Ausstellungskommission den Vorschlag eines privaten Unternehmers, Menschen aus dem Senegal auszustellen, noch abgelehnt

und lediglich senegalesische Objekte zugelassen. 1889 hingegen besiedelten die Organisatoren das Pariser Marsfeld mit sechs nachgebauten Dörfern aus Indochina, dem Pazifik und Schwarzafrika. Neben Senegalesen zählten auch Westafrikaner aus Gabun, Pangwe [pahouins] aus Zentralafrika, Loango aus dem Kongobecken, Kanaken aus Neukaledonien, Asiaten aus dem Golf von Tonkin sowie einige kambodschanische Khmer inmitten einer Nachbildung der Tempelanlage von Angkor zu den Bewohnern des Ausstellungsgeländes. Insgesamt gab es 300 fremde Menschen zu bewundern, die von 100 ausländischen Soldaten bewacht wurden. Dabei zeugen nicht nur die anwesenden Kolonialtruppen von der imperialen Legitimationsstrategie. So war der Chef des zehnköpfigen Kanakendorfes der Sohn eines Häuptlings, der beim Aufstand von 1878 zu den Franzosen gehalten hatte. Die interessierten Besucher wurden von Badimon, dem europäisch assimilierten Dorflehrer, über das Gelände geführt. Die „Wild West Show“ von Buffalo Bill, ägyptische Bauchtänzerinnen und asiatische Rikschafahrer fügten sich wie selbstverständlich ins Spektakel.

Die folgenden Weltausstellungen rekurren nachhaltig auf dieses Erfolgsrezept, das bereits in Chicago 1893 mit der sogenannten „Midway Plaisance“ weiterentwickelt wurde. Hier verschmolzen deutsche Bierhalle, türkischer Basar, algerische Jongleure und afrikanische Trommler zu einem berauschenden Volksfest, das die didaktischen Ansprüche der Ausstellung schnell in den Hintergrund drängte. Dies hatte sowohl in Chicago als auch auf den folgenden Ausstellungen gravierende Auswirkungen auf die Aufenthaltsbedingungen der fremden Menschen. Sich ausbreitende Krankheiten wie Pocken oder Masern forderten regelmäßig Todesopfer. Im Eskimodorf der Ausstellung von San Francisco 1894 starb ein Kind an der Syphilis und wurde ohne Kenntnis der Veranstalter auf dem Ausstellungsgelände begraben. In Gent starben 1913 neun der 55 ausgestellten Philippinos, die ethnografische Sektion in Tervuren im Rahmen der Ausstellung von Brüssel 1897 überlebten sieben der 260 zur Schau gestellten Kongolesen nicht. Schilder wiesen die Besucher darauf hin, dass es verboten war, die eingepferchten Menschen zu füttern. In Glasgow wurden 1901 die ausgestellten Bewohner der britischen Kolonie Rhodesien im Katalog unter der Rubrik „Naturgeschichte“ verzeichnet.

Unterhaltung, Wissensvermittlung und koloniale Indoktrination gingen auf nahezu allen Ausstellungen Hand in Hand. Die Dörfer der Afrikaner, Eskimos und amerikanischen Ureinwohner in der Ausstellung in Buffalo 1901 waren als „educational experience“ konzipiert und daher genauso wie das philippinische Dorf mit ethnografischen Objekten vervollständigt. Letzteres inspirierte auch die Ausstellung von St. Louis 1904, die mit dem „Pike“, eine den Chicagoer „Midway“ imitierende Unterhaltungssektion, einer „Rue du Caire“ und dem

commercial inspiration, became increasingly frequent outside universal exhibitions. The Hamburg animal dealer Carl Hagenbeck played a decisive role in Europe, while it was above all Phineas Taylor Barnum and Buffalo Bill who provided the link between the old world and America. The worlds of the private spectacle and the official exhibition started to overlap. In 1876, Barnum introduced visitors to his Museum to the “wild men of Borneo” who, though hailing from Long Island, had already impressed visitors to the Philadelphia Centennial Exhibition, which had just closed. A year later, the Jardin d'Acclimatation de Paris, which would rapidly become a European centre of ethnographical expositions, put on its first display of human beings. The handful of Nubians enjoyed considerable success and the Paris Exposition Universelle of 1878 further increased popular interest in these ethnographical performances, which were now part of the features people expected to see at any large exhibition.

In 1883, for the first time, the Amsterdam International and Colonial Export Exhibition included carefully constructed and inspected indigenous villages. People coming from the colonies in Southeast Asia and the Caribbean provided visitors with the advantages of and need for Dutch colonialism. In 1885, the Antwerp Universal Exhibition presented a Congolese village inhabited by one Massola de Vivi, a tribal chief, with twelve of his subjects. Although the Belgian Congo section clearly highlighted the close bond between exhibition and imperialism, the public also had a chance to watch Chinese tea drinkers, who could hardly be told apart from those presented in Paris in 1867. The constant mixture between colonialism, exoticism, decorum, trade and entertainment made the presence of the Other more and more evident within the exhibition.

III

While the number of human beings put on display by international and universal exhibitions constantly increased, the 1889 Exposition Universelle in Paris marked a qualitative turning-point. The appearance of the first “Cairo street” in an exhibition was the most convincing example. While the Paris forerunner in 1878 enticed visitors with a “rue des Nations”, in which the participating countries introduced themselves by means of national pavilions, in 1889 the French organizers decided to reproduce an entire street from the Egyptian capital. Two hundred and twenty-five natives bustled up and down the purportedly typical Cairo street, which obeyed an “illusionist and without any doubt colonial logic” that was thoroughly innovative.<sup>1</sup> The more than thirty million visitors were no longer limited to merely looking at re-created places; instead, they explored an unknown world and came into contact with its inhabitants. Following this massive success among the public, other “Cairo streets” were built for exhibitions held in Chicago in 1893,

Antwerp in 1894, St. Louis in 1904 and Ghent in 1913. The model became a key reference for major exhibitions and thus numbered among the most lasting ways of presenting exotic people in international and universal exhibitions.

Furthermore, the 1889 Exposition Universelle was the first to systematically include ethnographical villages. In 1878, the exhibition commissioners had rejected a private entrepreneur's proposal to exhibit some Senegalese, and had only authorized the presentation of a few objects. In 1889, the organizers filled the Champ-de-Mars in Paris with six villages representing Indochina, the Pacific and sub-Saharan Africa. The Senegalese in the exhibition were complemented by Fang of Gabon, Loango of the Congo basin, Kanak from New Caledonia, Vietnamese from the Gulf of Tonkin, as well as several Khmer in a reproduction of the temple of Angkor. All in all, the public could look at three hundred native people, under the surveillance of a hundred or so colonial soldiers. Thus the strategy of imperial legitimization was ubiquitous. The headman of a Kanak village of ten people turned out to be the son of a tribal chieftain who had sided with the French during the uprising of 1878. Badimon, the village schoolteacher and the embodiment of a thoroughly successful European assimilation, guided interested visitors through the dwellings. Buffalo Bill's Wild West Show, Egyptian belly dancers and Asian rickshaw drivers also were without any seeming contradiction part and parcel of the spectacle.

The following universal exhibitions made lasting reference to this recipe for success, which the Chicago World's Fair of 1893 would still further improve in the Midway Plaisance. There, German breweries, Turkish bazaars, Algerian jugglers and African drummers all mingled in a heady popular party, which quickly relegated the didactic claims of universal exhibitions to the sidelines. Both in Chicago and the exhibitions which ensued, this had major repercussions on the conditions under which exhibited exotic people were accommodated. The spread of illnesses like smallpox and measles regularly caused deaths. In the Inuit village at the San Francisco Fair of 1894, a child died of syphilis and was buried in the exhibition grounds without the knowledge of the organizers. Nine of the fifty-five Filipinos exhibited at Ghent in 1913 passed away during the exposition; seven of the two hundred and sixty Congolese failed to survive their exhibition at Tervuren as part of the 1897 Brussels Fair. Here, panels informed visitors that it was forbidden to give food to the people on display. In Glasgow, in 1901, the inhabitants of the British colonial section of Rhodesia were listed in the catalogue under the heading: “Natural History”.

In almost all exhibitions, entertainment, popularization of knowledge and colonial indoctrination went hand in hand. At the Buffalo Fair of 1901, the villages





„hoochie-coochie“-Tanz von Prinzessin Rajah vielfältige Unterhaltungen bot. In unmittelbarer Nähe dazu erstreckte sich ein philippinisches Dorf rund um den Arrowhead Lake über beinahe 20 Hektar. 1.200 Philippinos, die von einem großen Kontingent US-Soldaten bewacht wurden, sollten den Besuchern die gerade erst eroberte Kolonie näherbringen. Auch in Jamestown 1907, Dublin 1907 und London 1908 wurden eigene Kolonien, fremde Regionen und exotisierte Unterhaltungseinrichtungen Seite an Seite präsentiert. In San Diego lebten 1915/16 über 100 Apachen, Hopi und Navajo in den schnell errichteten Pueblos des „Painted Desert Indian Village“. Ebenfalls 1915 konnten die Besucher der Ausstellung in San Francisco lebensgroße Modelldörfer amerikanischer Ureinwohner neben solchen aus Samoa, Hawaii, Mexiko, Ägypten, den Philippinen und Japan inspizieren.

Der koloniale Charakter der Ausstellungen nahm nach dem Ersten Weltkrieg noch zu. Nun wurden in Marseille 1922, Wembley 1924 und Antwerpen 1930 eigene, groß angelegte Kolonialausstellungen veranstaltet. Deren bedeutendste fand 1931 erneut in Paris statt, wobei besonders der performative Aspekt der Darbietungen hervorstach. Unterschiedliche asiatische Drachentänzer waren genauso zu bewundern wie balinesische Musiker und singende Bakongo-Damen aus Afrika. Sie gaben ihre Darbietungen inmitten der zahlreichen Gebäude zum Besten, von denen erneut eine riesige Nachbildung des Tempels von Angkor zu den auffälligsten zählte. Auf der „Grande avenue des colonies“ nahmen Konzerte und rituelle Prozessionen kein Ende und im „Ballet blanc et noir“ tanzten schwarze Kolonialsoldaten mit nacktem Oberkörper neben weiß gekleidete Ballerinen.

#### IV.

Solche Harmonievisionen können nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Präsentationen fremder Menschen auf den internationalen Ausstellungen zwischen 1851 und den 1930er Jahren sich durch vielfältige Formen von Gewalt definierten. Der dominierende Blick der Betrachter war ebenso ein Instrument der Beherrschung, wie die Zäune und Barrikaden, die sie von den Objekten ihrer Neugier trennten oder die vielfältigen Auflagen, an welche sich die ausgestellten Menschen zu halten hatten. Sie selbst besaßen kaum Einfluss auf die Art ihrer Zurschaustellung. In vielen Fällen wurden sie von bewaffneten Soldaten kontrolliert und ununterbrochen überwacht. Die Zurschaustellung fremder Menschen bedeutete immer auch deren Objektivierung. Sie wurden zu Anschauungsobjekten, die nach wissenschaftlichen Untersuchungen und kulturellen

Erklärungen verlangten. Europäische Zuschreibungen und Klassifizierungen verwandelten die Wilden in Eingeborene, die es zu verstehen galt, um sie anschließend zivilisieren zu können. Sie wurden untersucht, beschrieben und im Dienste anthropologischer und ethnografischer Wissenschaften kategorisiert. Den 1904 in St. Louis verstorbenen Philippinos wurde völlig selbstverständlich das Gehirn sezziert. Gleichzeitig inszenierten die Ausstellungsorganisatoren die einzelnen Sektionen mit großem Aufwand als Orte jenseits imperialer Konflikte, an denen die ausgestellten Menschen ihre koloniale Beherrschung stillschweigend akzeptierten und dankbar hinnahmen.

Dennoch ruhten die Ausstellungen fremder Menschen keineswegs ausschließlich auf verschiedenen Formen der Ausbeutung. Vielmehr handelte es sich um komplexe und widersprüchliche Orte, an denen Unterdrückung, Zusammenarbeit und Widerstand untrennbar miteinander verwoben waren. In Paris bewachten 1878 ebenso wie 1889 algerische Soldaten die Zurschaustellung ihrer Mitbürger auf der Weltausstellung. Bei der Kolonialausstellung von 1931 beteiligten sich mehr als 800 Kolonialsoldaten an den zahlreichen Paraden, Tänzen und Aufführungen, welche das koloniale Spektakel im Bois de Vincennes charakterisierten. Die Igorots der philippinischen Sektion von 1904 wurden nicht nur von amerikanischen, sondern auch von philippinischen Soldaten bewacht. In Antwerpen beauftragte 1894 eine Einheit der Kongo-Armee die 144 ausgestellten Kongolese, die von belgischen Wissenschaftlern mit großem Interesse untersucht wurden.

Die Geschichte der menschlichen Zurschaustellung im Rahmen des europäischen und nordamerikanischen Ausstellungswesens ist keine simple Opfergeschichte. Es existieren kaum eindeutige Beweise, dass die Fremden gegen ihren Willen ausgestellt wurden. In Omaha organisierten 1898 chinesische Firmen die Präsenz von 238 chinesischen Handwerkern, die dem Publikum die Qualität ihrer Arbeit demonstrieren sollten, um so die Geschäfte anzukurbeln und neue Kunden zu gewinnen. Gleichzeitig tagte der Indian Congress mit Vertretern von 53 Stämmen auf der Ausstellung und debattierte ihre aktuelle Situation in den Vereinigten Staaten. Die Anwesenheit von Chief Geronimo sorgte für Aufsehen und die amerikanischen Ureinwohner versuchten durch Tänze, Kostüme und Zeremonien die Besucher gezielt für ihre Kultur zu sensibilisieren.

of Africans, Eskimos and Amerindians were devised as an “educational experience”, and consequently filled with ethnographical objects. This was also the case with the Filipino village at the St. Louis Fair in 1904, where the Pike – an entertainment section copying Chicago’s Midway – offered visitors various distractions, such as the “Cairo street” and princess Rajah’s hoochie-coochie dance. Close by, the Filipino village covered almost twenty hectares (fifty acres) around Arrowhead Lake. One thousand two hundred Filipinos, guarded by a large contingent of soldiers, helped to familiarize the public with the newly conquered colony. This was also the case for Jamestown and Dublin in 1907, as well as London in 1908: the colonies of the host country were presented alongside faraway regions and exotic entertainments. At the Panama-California Exposition in San Diego in 1915 and 1916, more than one hundred Apaches, Hopis and Navajos lived in the artificial pueblos of the “Painted Desert Exhibit” section. Still in 1915, visitors to the San Francisco Fair could explore life-size recreations of Amerindian villages, right next to inhabitants from Samoa, Hawaii, Mexico, Egypt, the Philippines and Japan.

The colonial flavour of exhibitions was further heightened after the First World War. In Marseille in 1922, Wembley in 1924 and Antwerp in 1930, major colonial exhibitions were organized. The most salient among them, which was held in 1931 in Paris, stood out in particular for the theatrical aspects of its spectacles. The public could admire Chinese Dragon dancers, Balinese musicians from Indonesia and Bakongo singers from the Congo. Their performances were given in the midst of a host of buildings, including the huge reproduction of the temple of Angkor, once again among the most showy. On the “Grande Avenue des Colonies”, there were endless concerts and ritual processions and, in the Black and White Ballet, baretorso’d Senegalese infantrymen danced with ballerinas dressed all in white.

#### IV

Such visions of harmony were unable to camouflage the various forms of violence which hallmarked presentations of exotic people at international exhibitions between 1851 and the 1930s. The onlooker’s dominating gaze was one instrument of this, as were the enclosures, barricades and rules of conduct imposed on the objects of his curiosity. Although they were usually paid, humans in exhibits only very rarely had any influence on how they were presented to the public. Armed soldiers often kept a permanent eye on them. Exhibition invariably led to objectivization. Exotic people became objects of study prompting scientific research and cultural explanations. European attributions and classifications turned uncontrollable savages into understandable natives, aspiring, to standards of European civilization. Thus these exhibits were examined, described

and pigeonholed for the requirements of ethnography, anthropology and other modern sciences. This is how researchers came to dissect the brains of the Filipinos who died in St. Louis in 1904. At the same time, the organizers set up colonial sections which bore no sign of any colonialism. Their inhabitants visibly and gratefully accepted and silently approved of their status as colonized people.

Human displays were not, however, based exclusively on different forms of exploitation. Rather, they were complex and contradictory venues, where oppression, collaboration and resistance proved to be inseparable. In Paris, in 1878, as in 1889, it was Algerian soldiers who kept watch on the display of their fellow citizens at the Exposition Universelle. At the Exposition Coloniale of 1931, more than eight hundred colonial soldiers took part in a number of parades, dances and performances, which made up the colonial spectacle held in the Bois de Vincennes. The Igorot in the Filipino section at the 1904 St. Louis Fair were guarded by both American and Filipino soldiers. At Antwerp in 1894, a unit of the army of the Independent State of the Congo kept an eye on the 144 Congolese on display, while Belgian scholars studied them at the same time with great interest.

The history of human exhibition as part of European and North American expositions differs from a mere victim-based narrative. There is little evidence of people being exhibited against their will. At Omaha in 1898, Chinese businesses organized for two hundred and thirty-eight Chinese craftsmen to attend the Trans-Mississippi Exposition. Their task was to demonstrate the quality of their work, in order to win over a new clientele and relaunch trade. At the same time, the representatives of fifty-three Amerindian tribes attended the exposition’s Indian Congress and discussed their current situation in the United States. The presence of Chief Geronimo caused a sensation and, with dances, costumes and ceremonies, the natives tried to raise visitors’ awareness about their culture.

In 1909, at Seattle, near the Chinese and Filipino villages, several Inuit villages were put on display, including “Labrador Village”. One of its inhabitants, Columbia Eneutseak, was born in the “Eskimo Village” at the Chicago Fair of 1893. While the discovery of the North Pole was celebrated with much pomp during the Fair, Eneutseak made an official protest to the President of the United States of America, William Howard Taft, just when he was visiting the park. She complained that the role played by the four Inuit escorting the two American explorers was not properly appreciated.





In Seattle waren 1909 neben einem philippinischen und einem chinesischen Dorf auch mehrere Siedlungen der Inuit ausgestellt. Eine der Bewohnerinnen des sogenannten „Labrador village“ war Columbia Eneutseak, die im „Eskimo village“ der Ausstellung von Chicago 1893 geboren worden war. Als während der Ausstellung die Entdeckung des Nordpols im großen Stil gefeiert wurde, legte sie offiziell Protest bei US-Präsident Howard Taft ein, als dieser das Gelände besuchte. Eneutseak beschwerte sich, dass die Rolle der vier Inuit, welche die beiden US-amerikanischen Forscher begleitet hatten, nicht ausreichend gewürdigt wurde.

#### V.

Anders als es die Inszenierungen suggerierten, lebten die Ausgestellten keineswegs in völliger Abgeschlossenheit und Unkenntnis von der sie umgebenden Welt. Bereits 1867 war Chang, der chinesische Gigant, nach der allabendlichen Schließung der Weltausstellung an Pariser Salons weitervermietet worden. Die Möglichkeit nach Ende der Ausstellung in Europa oder den USA bleiben zu können, war für viele ein großer Anreiz, die ihnen zugewiesene Rolle für eine gewisse Zeit zu spielen. Andere ließen sich für ihre Dienste bezahlen bzw. forderten ein Gehalt. In Gent beschwerten sich 1913 die ausgestellten Philippinos, dass sie seit acht Monaten nicht mehr entlohnt worden seien.

Auch im Rahmen westlicher Legitimationsstrategien konnten einzelne Ausgestellte von ihrer kolonialen Instrumentalisierung profitieren. 1900 organisierten sowohl die Alliance française als auch das Spracheninstitut Berlitz einen öffentlichen Französischunterricht, bei dem ausgewählte Kolonialbewohner vor den Augen des Publikums die Lernfähigkeit der Kolonien und damit den zu erwartenden Erfolg der französischen „mission civilisatrice“ beweisen sollten. Die Kolonialausstellung von 1931 demonstrierte mit ähnlichen Motiven die Alphabetisierung von Kolonialsoldaten. Allerdings gab es überall klare Grenzen für Profit und Eigenständigkeit der Ausgestellten. Als 1904 einige Bewohner der philippinischen Sektion dabei erwisch wurden, wie sie mit weißen Frauen Umgang pflegten, wurden sie zunächst von der lokalen Polizei attackiert und anschließend von der Armee überwacht.

Einige Formen der Ausbeutung wurden jedoch im Laufe der Zeit nicht mehr stillschweigend akzeptiert. Während 1889 die Rikscha-Fahrer des Khmer-Dorfes noch eine der größten Attraktionen der Ausstellung gewesen waren, legte die japanische Delegation auf der Ausstellung von San Francisco 1894 formellen Protest gegen diese Art der Zurschau-

stellung ihrer Landsmänner ein. Daraufhin verkleideten sich einige Deutsche als Japaner und übernahmen die Aufgabe, zahlungswillige Besucher durch die Ausstellung zu fahren. 1931 glaubte sogar die „Ligue de droits de l'homme“ die Rikscha-Fahrer der Kolonialausstellung beschützen zu müssen, woraufhin deren einträgliches Gewerbe kurzerhand verboten wurde.

Trotz der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts anhaltenden Popularität von Menschengruppierungen, war es bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr unproblematisch, fremde Menschen zur Belehrung und Belustigung europäischer Ausstellungsbesucher vorzuführen. 1913 forderte der belgische König Albert bei seiner Eröffnungsrede der Genter Ausstellung mehr Rechte für die Kongolese und die Sektion des belgischen Kongos blieb bewusst unbewohnt. Insbesondere ab den 1930er Jahren formulierten die kolonialen Subjekte ihren Protest zunehmend eigenständig. Dabei lehnten sie das Prinzip der menschlichen Zurschaustellung keineswegs grundsätzlich ab. So kritisierte der Senegalesische Schriftsteller Amadou Lamine Diallo, dass das Handwerk seiner Heimat auf der Pariser Weltausstellung von 1937 nur durch einen Schuhmacher und einen Goldschmied vertreten sei. Er forderte entweder eine quantitativ und qualitativ repräsentative Darstellung oder aber einen völligen Verzicht. Für ihn galt es die Vorteile, die das öffentliche Interesse bot, gezielt auszunutzen und sich nicht länger von den Gastgebern instrumentalisieren zu lassen.

Auf derselben Ausstellung sprach sich der Malische Journalist, Schriftsteller und Politiker Fily-Dabo Sissoko auf einem Kongress radikal gegen jede Form der Assimilation aus und behauptete mit Nachdruck die Gleichrangigkeit von afrikanischen und europäischen Kulturen. Die Darbietungen einer engagierten und bei weitem nicht mehr nur folkloristischen Theatergruppe aus Afrika unterstrichen diese Forderungen. Zurschaustellungen von Menschen aus fremden Regionen blieben in der Zwischenkriegszeit zwar auf der Tagesordnung, sie wurden jedoch von verschiedenen Seiten zunehmend kritisch hinterfragt.

<sup>1</sup>Pascal Ory, L'Expo Universelle, Brüssel 1989, 101.

**Dr. Volker Barth** ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Historischen Institut der Universität zu Köln.



#### V

Contrary to what the staging might suggest, the persons on display certainly did not live in absolute isolation and total ignorance of the world around them. As early as 1867, the Chinese giant Chang was sub-rented in the evenings to Parisian salons after the gates of the Exposition Universelle had closed. For many, the chance to stay in Europe or the United States after the exhibition was a powerful motivation for temporarily playing the part given to them. Others were paid for their services, or demanded a salary. At Ghent in 1913, exhibited Filipinos complained that they had not been paid for eight months.

In 1900, the Alliance Française and the Berlitz Language Institute organized public French lessons. During these classes, inhabitants of colonies demonstrated to the public their ability to learn, and thus attested to the success of France's civilizing mission. For the same reasons, the Exposition Coloniale of 1931 showed that colonial soldiers could now read and write. Yet certain boundaries remained impossible to cross: those involving profit and the autonomy of the persons exhibited. In 1904, when certain inhabitants of the Filipino section were caught wooing white women, they were first beaten up by the local police, and then placed under army surveillance.

Over time, however, certain forms of exploitation were no longer accepted in silence. While in 1889 the rickshaw drivers of the Khmer village were still one of the exhibition's major attractions, in 1894, at the San Francisco Fair, the Japanese delegation issued an official protest against this way of exhibiting their fellow countrymen. Subsequently, some Germans disguised themselves as Japanese and drove visitors prepared to pay through the Fair. At Paris, in 1931, the Human Rights League demanded that no rickshaw driver be recruited for the Exposition Coloniale. The commissioners abided by this recommendation.

Although the first signs of change were already appearing before the war, it was above all in the wake of the First World War that it became problematic to display human beings in exhibitions, for the purpose of informing and amusing European visitors. In 1913, during his inaugural speech at the Ghent Exposition, King Albert of Belgium demanded more rights for the Congolese, and the Belgian Congo section remained uninhabited. It was notably from the 1930s onward that inhabitants of colonies formulated their protests in a more independent manner. They did not, however, disapprove the basic principal of human display.

The Senegalese writer Amadou Lamine Diallo, for example, criticized the fact that the craftsmanship of his native land was represented solely by a cobbler and a goldsmith at the Paris Exposition Universelle of 1937. He pitched either for a representative exhibition, both quantitatively and qualitatively, or for a total withdrawal from the exhibition. For him, people had to effectively profit from the advantages offered by public interest, over and above mere exploitation by a host country.

At a conference at that same exhibition, the Malian journalist, writer and politician Fily-Dabo Sissoko came out radically against all forms of assimilation and categorically asserted the equality of African and European cultures. An African theatre troupe, whose performances went way beyond traditional folklore, expressed this view during their shows. Although human exhibitions were still on the agenda between the wars they were nevertheless being increasingly challenged and criticized on several fronts.

<sup>1</sup> Pascal Ory, L'Expo Universelle, Brussels 1989, 101.

A slightly different version of the English text was published in:

Human Zoos. The Intervention of the Savage. Devised and edited by Pascal Blanchard, Gilles Boetsch and Nanette Jacomijn Snoep, Paris, Arles (Actes Sud), 2011.

The work was published to coincide with the show „Exhibitions. The Invention of the Savage“, held at the Musée du Quai Branly, Paris, from 29 November 2011 to 3 June 2012.

**Volker Barth**, PhD, is assistant professor within the department of History at the University of Cologne.



# 02

## 28 WELTAUSSTELLUNGEN 28 WORLD'S FAIRS



# LONDON (GB) THE EXHIBITION OF THE WORKS OF INDUSTRY OF ALL NATIONS

## 1851

Im Jahr 1846 hatte sich in der britischen Politik das Freihandelsprinzip durchgesetzt: Zölle werden zum Großteil abgeschafft, ebenso Kontingente auf Importgüter. Damit sollte nicht nur der britischen Wirtschaft zu größerem Erfolg verholfen, sondern auch universaler Frieden und zivilisatorischer Fortschritt erreicht werden. Man hielt es mit einem berühmten Ausspruch des französischen Ökonomen Frédéric Bastiat: „Wenn nicht Waren die Grenze passieren dürfen, dann werden es Soldaten tun.“

Eigentlich hatte das Königreich eine Demonstration seiner technischen und wirtschaftlichen Schlagkraft nicht nötig. Das Land war wirtschaftlich allen anderen Nationen weit voraus. Bei der ersten Weltausstellung im Jahr 1851 stellten die Briten dennoch voller nationalen Selbstbewusstseins ihre Kolonien aus, die wesentlichen Anteil an der Entwicklung wirtschaftlicher Schlagkraft gehabt hatten.

Vor allem mit dem „Kristallpalast“ ging die Londoner „Exhibition of the Works of Industry of All Nations“ in die Geschichte ein. Das Gebäude war das Ergebnis einer Notlage. Es wurde ein kostengünstiger Entwurf benötigt, der sich angesichts eines immensen Zeitdrucks möglichst schnell umsetzen ließ.

Der Vorschlag des Gartenbauarchitekten Joseph Paxton erfüllte diese Kriterien – und revolutionierte nebenbei die Architektur des 19. Jahrhunderts. Seine Arbeit überwand den damals üblichen viktorianischen Baustil. Paxton schöpfte aus seiner Erfahrung im Bau von großen Gewächshäusern und schuf eine Architektur, die selbst noch 25.000 Besucher wie ein Ameisenhaufen aussehen ließ. Die Innovationen des „Crystal Palace“ lagen jedoch nicht in seiner schieren Größe. Es war die Bauweise, die dank der geradlinigen Konstruktion aus gusseisernen Säulen und Glas in noch nie gesehener Art auf Trägermaterial verzichten konnte.

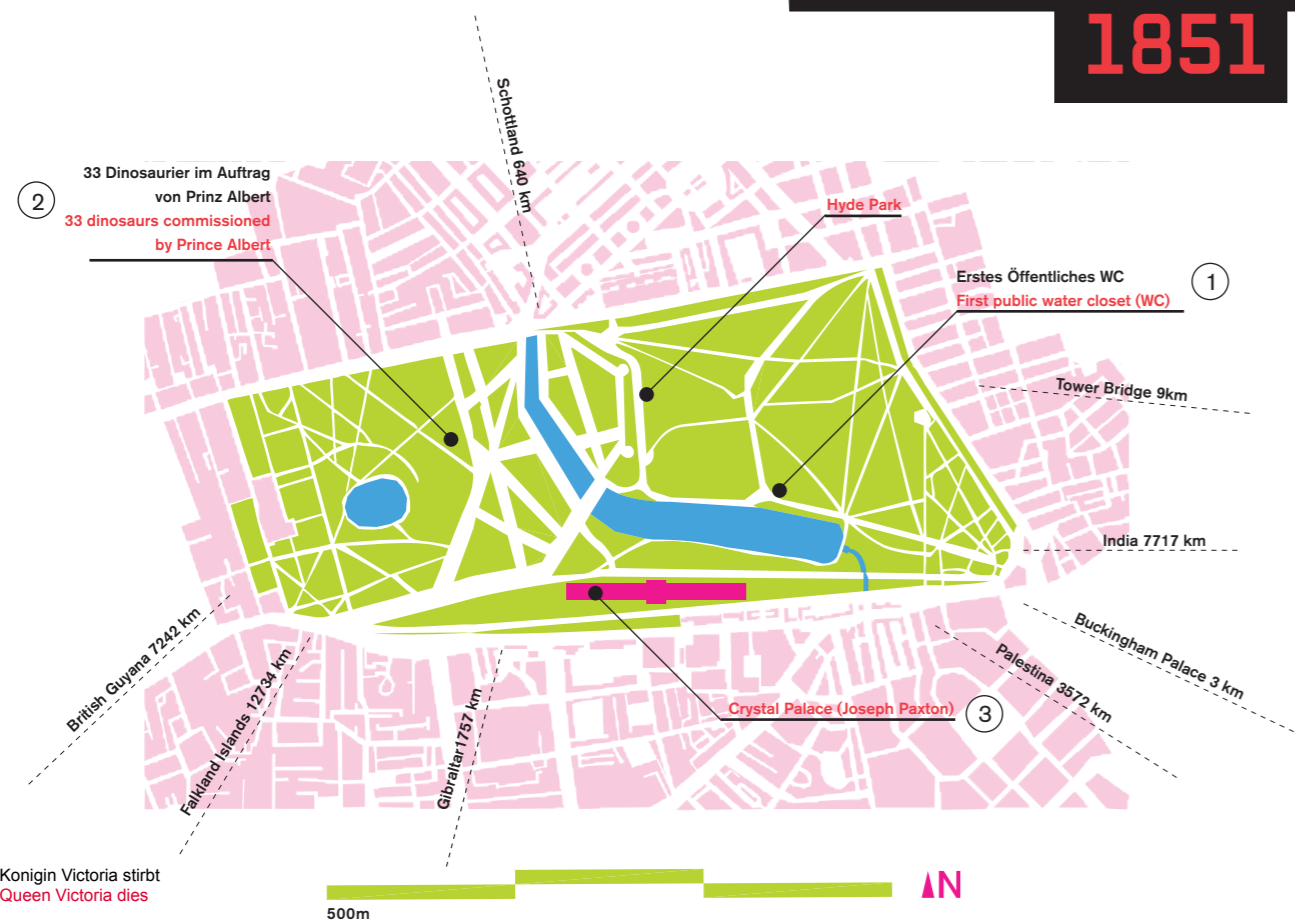
Während die Architektur von enormer visionärer Kraft war, glich das Innere des Gebäudes mehr einem Blick durch ein dysfunktionales Kaleidoskop. Es wurden Felle und Stoffe dargeboten, wahlweise gemustert, einfarbig oder auch reich bestickt; Werkzeuge und Waffen neben Geschirren für Pferde und Elefanten; eine Vielzahl von Kissen, Perlen, Metallen, roh oder verarbeitet; eine verzierte Stahlhaube, eine Reiterstatue oder ein ausgestopfter Gepard; nicht zu vergessen Möbel, Kamme und Zehntausende weitere Exponate, die um das Herzstück des Pavillons, den Kristallbrunnen, herum organisiert waren. Der ornamentale und

exotisch-orientalistische Stil der Ausstellungsstücke steigerte nur die Aura des Grandiosen, die der „Crystal Palace“ verströmte.

In der Maschinenhalle konnten die Besucher technologische Innovationen bestaunen und Produktionsprozesse erleben, die sie vorher noch nie gesehen hatten. So wurde die Baumwollverarbeitung - symbolischer Beitrag der Kolonien - vom Rohmaterial zum fertigen Stoff gezeigt; eine Maschine, die vor Ort mit ohrenbetäubender Wucht die Gedenkmünzen zur Weltausstellung prägte, oder auch eine Sodawassermaschine, die sichtbar für alle das beliebte Getränk produzierte. Die Energie für dieses Spektakel, das nicht nur die Neugierde des Publikums befriedigte, sondern auch Maßstäbe in der Wissensvermittlung setzte, wurde vor Ort mit Hilfe zweier großer Dampfkessel generiert. Niemand konnte danach noch den Nutzen der industriellen Entwicklung bezweifeln. Was nur fehlte, waren die Arbeiter, die all diese Maschinen bedienten. Sie blieben auf der Londoner Weltausstellung weitgehend unsichtbar. Mit der Maschinenhalle feierte lediglich die bürgerliche Gesellschaft ihre Ankunft im Industriezeitalter.

# LONDON (GB) 1851

The London World's Fair has gone down in history above all for the "Crystal Palace," the first building of its kind. The master builder, Joseph Paxton, created a monumental piece of architecture, which looked something like an anthill when it had 25,000 visitors inside it. The linear construction of glass and cast plate glass, which was able to do without any other structural support in a way that had never been seen before, amounted to a sensation at the time. More than 10,000 exhibits created an exotic-oriental aura in the interior. In the mechanical hall, visitors could marvel at technological innovations and experience processes of production that had never been seen before. The United Kingdom proudly displayed the spoils of its colonies and celebrated its arrival in the industrial age.



# PARIS (FR) EXPOSITION UNIVERSELLE DE PARIS

## 1867

Louis-Napoléon war 1848 nach Frankreich zurückgekehrt und hatte auf demokratischem Weg die Präsidentschaftswahlen gewonnen. Doch das war nicht genug. Ganz im Geiste seines berühmten Onkels setzte er sich vier Jahre später, nach einem erfolgreichen Staatsstreich, selbst die Krone auf. Von da an hieß er Napoleon III. Das dritte Kaiserreich war geboren.

Aus Angst vor umstürzlerischen Aktivitäten verabschiedete sich Napoleon ab 1860 von seinem diktatorischen Regierungsstil und setzte auf Reformen. Auf sein Geheiß wurde ganz Paris durch den Architekten Georges-Eugène Haussmann umgebaut. Alte Arbeiterviertel verschwanden. Neu angelegte Boulevards, Brücken, eine Kanalisation und Trinkwasserversorgung hielten Einzug. Mit dieser Stadtentwicklung will Napoleon den „Bauch dieser Mutter der Revolution aufschlitzen“.

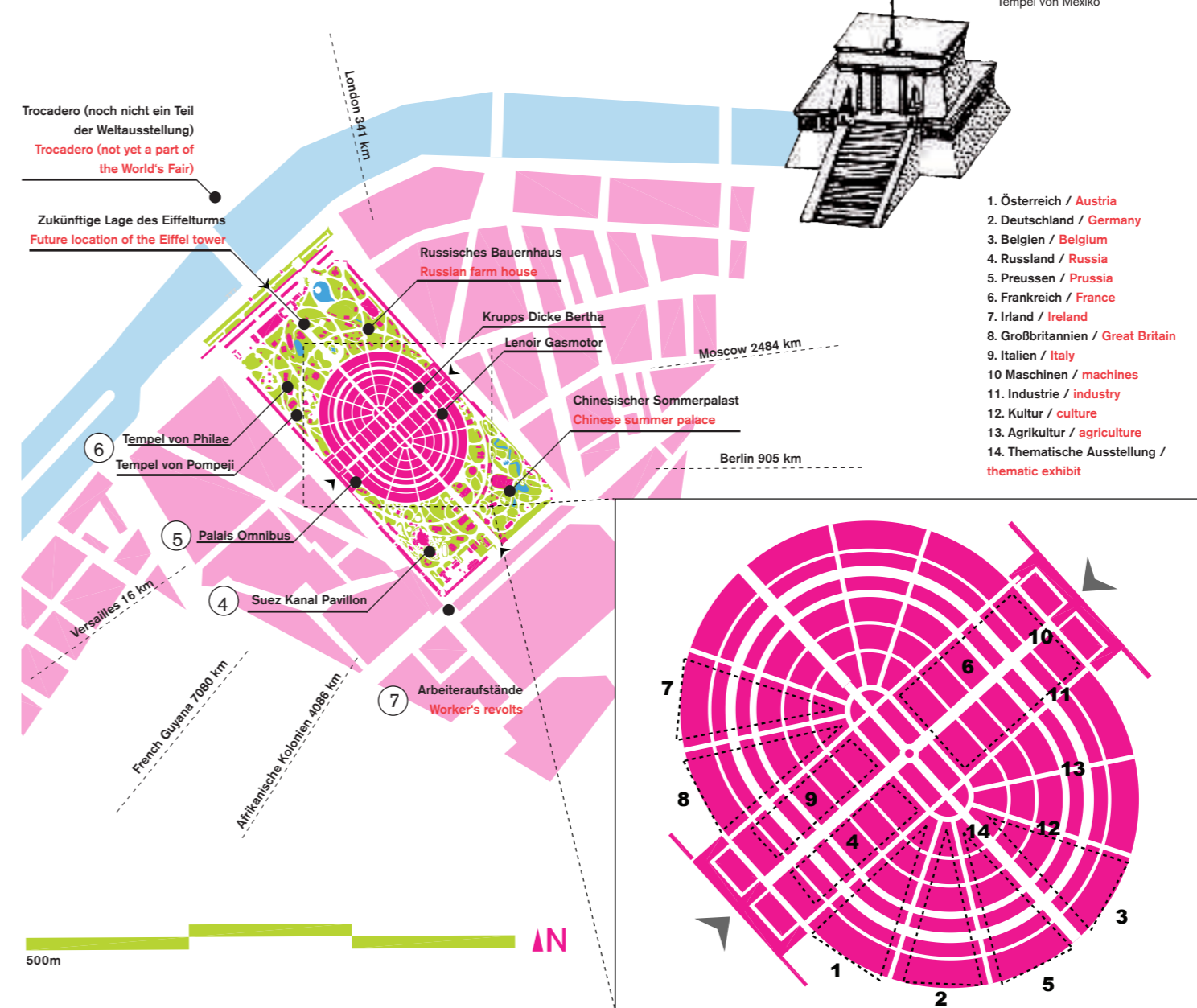
Die Überwindung der Klassengegensätze ist ein wichtiges Thema der Weltausstellung von Paris. Die Darstellung der

Arbeit, ihrer Geschichte und Erträge als wesentlichem Bestandteil des Industriezeitalters nahm, im Gegensatz zu London 1851, einen erheblichen Raum ein, auch wenn dabei kaum mehr als kunstgewerbliche Produkte vorgeführt wurden. Der Kaiser selbst präsentierte Entwürfe für ein Arbeiterhaus. Verbilligte Eintrittskarten sorgten dafür, dass die Betroffenen auch von diesem Wohlwollen erfuhr. Die Architektur des Industriepalastes sollte die veränderte Ausrichtung symbolisieren. Sein funktionaler Charakter und die Abwesenheit von Repräsentativität wurden oft gerügt. Die Idee hingegen, vor allem in ihrer Zeit, bleibt fortschrittlich.

Erstmals sollten die Exponate nicht nur nach Nationen, sondern auch thematisch gegliedert werden. Das Problem: Für jeden Industriezweig stand, ganz demokratisch, jedem Land gleich viel Raum zur Verfügung. Da sich nicht alle Staaten auf dem gleichen Stand der Entwicklung befanden, konnten manche Pavillons die Anzahl an Exponaten kaum bewältigen, während andere nur wenig zu zeigen

hatten. Im ersten Fall wichen Aussteller auf das Parkgelände in der näheren Umgebung aus. Das war die Premiere der nationalen Schaubuden. Mit einer Mischung aus Belehrung und Vergnügen, flankiert von gastronomischer Versorgung, wurden sie zum Modell für nachfolgende Weltausstellungen.

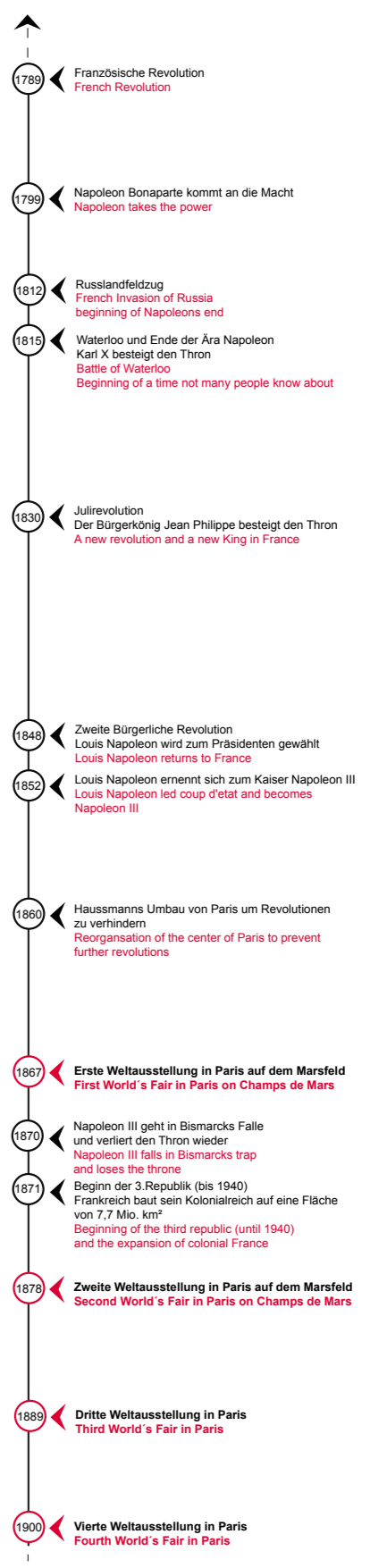
Neben dem Gasmotor von Lenoir und dem Diorama über den Bau des Suezkanals erfuhr die Ausstellung des deutschen Stahlherstellers Krupp den größten Zulauf. Gezeigt wurde nichts Neues, aber das in größeren Ausmaßen. Die Begeisterung für die dicke Berta, eine 50-Tonnen-Kanone, hätte sich bestimmt in Grenzen gehalten, wäre damals klar gewesen, dass diese Kriegsmaschine die Stadt Paris nur drei Jahre später in Trümmer legen würde, als Frankreich den Krieg gegen Preußen verlor. Napoleon kam in Kriegsgefangenschaft. Das Zweite Kaiserreich war beendet. Die Dritte Republik wurde ausgerufen.



1. Österreich / Austria
2. Deutschland / Germany
3. Belgien / Belgium
4. Russland / Russia
5. Preussen / Prussia
6. Frankreich / France
7. Irland / Ireland
8. Großbritannien / Great Britain
9. Italien / Italy
10. Maschinen / machines
11. Industrie / industry
12. Kultur / culture
13. Agrikultur / agriculture
14. Thematische Ausstellung / thematic exhibit

# PARIS (FR) 1867

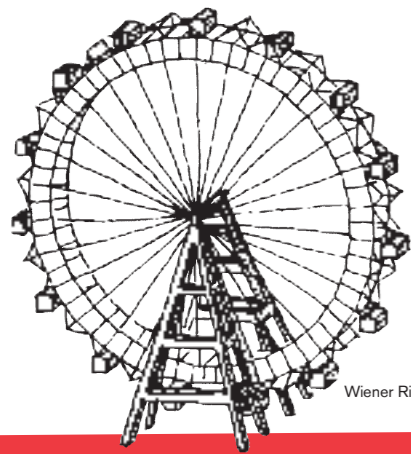
Transcending class barriers is a central theme of the Paris World's Fair. The exposition of work, its history and its value – of the "travailleur" as an essential component of the industrial age – took up significant space, even if what was presented was almost entirely hand-crafted products. The emperor himself, Napoleon III, even presented designs for a worker's home. Discounted tickets ensured that those concerned could also experience this benevolence. The architecture of the industrial palace was meant to symbolize the change in thematic orientation. Its functional character and the absence of representativeness were often criticized. The idea, however, remains progressive, above all for its time. Alongside Lenoir's gas motor and the diorama of the construction of the Suez Canal, the fair attracted the most visitors with the exhibition by the German steel producer Krupp. While nothing new was shown, the magnitude was impressive.



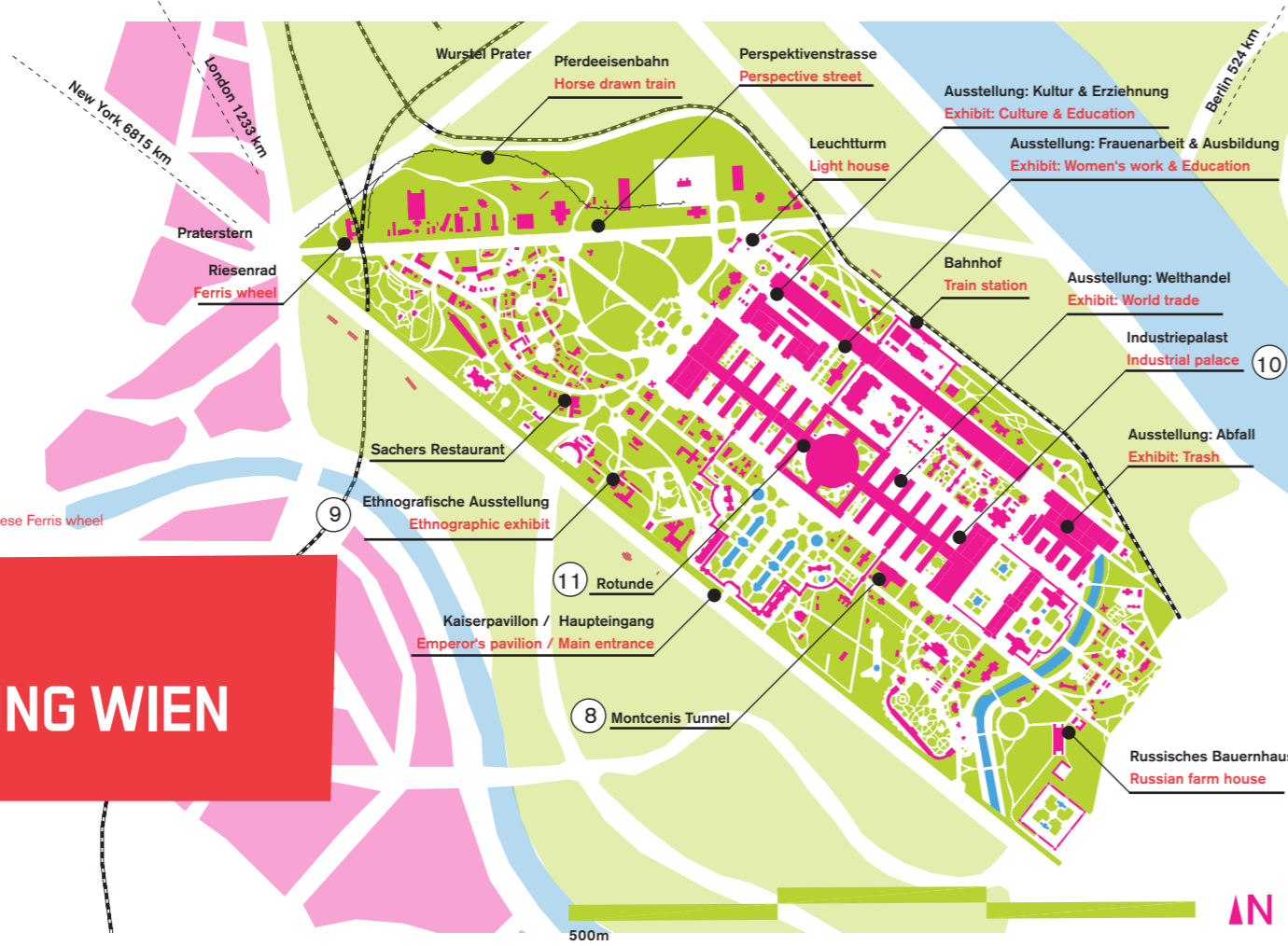
63 Jahre 7 Monate 63 Jahre 7 Monate

1901 Königin Victoria stirbt / Queen Victoria dies





# WIEN (A) WELTAUSSTELLUNG WIEN 1873



Nach den verlorenen Kriegen gegen Frankreich im Jahr 1859 und gegen Preußen im Jahr 1866 hatte Österreich viel von seiner politischen Macht eingebüßt. Erst mit der Errichtung der Donaumonarchie konnte das Kaiserreich verlorenen Boden gutmachen. Die Weltausstellung von 1873 war Ausdruck eines wiedererlangten Selbstbewusstseins.

Das Kaiserreich ließ kolossale Architektur auf genauso überdimensionierter Fläche entstehen. Das Pratergelände, ein beliebtes Naherholungsgebiet, an dem die Weltausstellung ihren Ort fand, war fünfmal so groß wie das Marsfeld, auf dem die Pariser Schau von 1867 stattgefunden hatte. Nach französischem Vorbild verfolgte Wien grundlegende Entwicklungspläne. Der Ring, eine Prachtstraße, die um die Stadt herumführt, wurde angelegt. Der Eisenbahnlinien erfuhren eine Verdoppelung ihrer Kapazitäten. Die innerstädtischen Trambahnen wurden ausgebaut. Mit der Rotunde entstand das bislang größte freischwebende Dach der Welt. Die Umlenkung des Donauverlaufs sollte die Überschwemmungsgefahr bannen und verstand sich als eigenständiger Beitrag zur Weltausstellung. So wurde es möglich, im nördlichen Teil des Praters einen Bahnhof zu bauen und den Grundwasserspiegel zu senken - Voraussetzung für eine verbesserte Trinkwasserversorgung. Flankiert durch den Bau von Spitälern, wollten die Planer auf diese Weise die Entstehung und Ausbreitung von Epidemien eindämmen. Das Gelände selbst verwandelte sich vom „Wurstelprater“ zum „Volksprater“ und war Gegenstand radikaler Bereinigungs-

maßnahmen: Buden wurden abgerissen, Obdachlose vertrieben, Straßen schön gerade nach Plan angelegt. Leider war nun auch der Charme des Praters dahin. Dem Volk missfiel der aristokratische Ordnungswahn, und sonst ging eigentlich auch alles schief. Trotz aller Vorbeugemaßnahmen brach die Cholera aus und kostete Tausenden das Leben. Die Besucher blieben aus. Weder Ring noch Rotunde waren zu Ausstellungsbeginn fertig gestellt. Die Kosten hatten sich verdreifacht. Die Luxushotels blieben leer. Der Verkehr war ein einziges Chaos. Dann kam der Gründerkrach von 1873.

Seit 1867 hatte sich die österreichische Wirtschaft in einem gründerzeitlichen Aufschwung befunden. Die Weltausstellung mit ihrer erzwungenen Euphorie heizte die Situation an. Überall wurde spekuliert, bis klar war, dass die Besucher weitgehend ausbleiben würden. Es wird immer noch darüber gestritten, welchen Beitrag die Weltausstellung zu der Krise an den Finanzmärkten geleistet hat, die ihren Ausgang in Wien genommen hatte und sich bald darauf über Deutschland bis nach Nordamerika ausbreiten sollte.

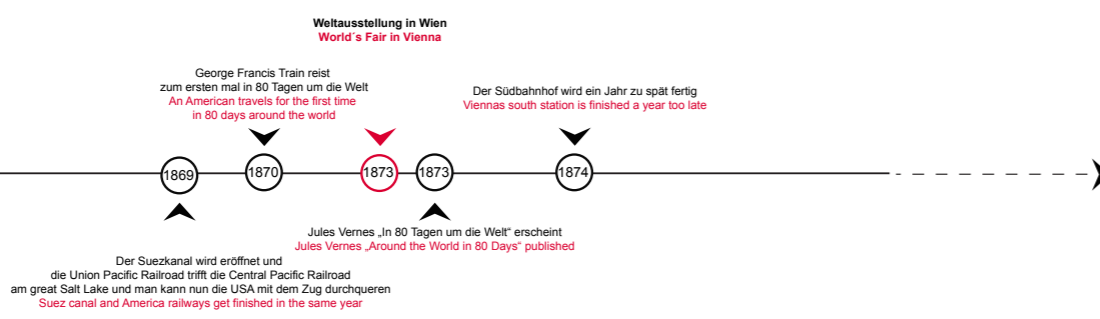
Fest steht, dass die Lage von der aggressiven und sozialpolitisch höchst fragwürdigen Veredelung Wiens durch den Ausstellungsleiter Wilhelm Schwarz-Senborn vorangetrieben worden war. Schon vor der Ausstellung hatte in Wien eine Wohnungsnot geherrscht, die durch die vielen zusätzlich angeforderten Arbeiter massiv verstärkt wurde. Sie mussten in Massenunterkünften hausen, während gleich-

zeitig Luxushotels gebaut wurden. Der „Bevölkerungszuwachs“ führte zu einem sprunghaften Anstieg der Lebenshaltungskosten. Um jedem erwarteten Gast ein Bett bieten zu können, wurden zahlreichen Bürgern von Wien die Wohnungen gekündigt, damit sie zu Pensionen umgewandelt werden konnten. Als sogar der Bürgermeister von Wien zu protestieren begann, war es schon zu spät. Die Vorbereitungen konnten nicht mehr gestoppt werden. Alle Proteste wurden mit dem Argument abgeübelt, die Weltausstellung sei für die Stadt „eine wohlthätige Änderung in der früher ziemlich verirrten Geschmacksrichtung des Wiener Publikums“. Im Anschluss an die Schau wurde Schwarz-Senborn als Diplomat nach Washington abberufen.

Trotzdem brachte die Weltausstellung auch produktive Entwicklungen auf den Weg. Da Österreich über keine entwickelte Industrie verfügte und nicht, wie Krupp in Deutschland, mit riesigen Stahlklötzen glänzen konnte, konzentrierte man sich auf seine Stärken. Österreich war das erste Gastgeberland, das sich in einem solchen Rahmen als Kulturnation präsentierte. Es gab Ausstellungen zu „Erziehung“ und „Unterricht“, Musterschulen und Entwürfe von Kindertagesstätten wurden vorgestellt. Arbeit und Bildung für Frauen, aber auch Themen wie „Abfall“ und „Welthandel“ kamen auf die Agenda. Eine Konferenz diskutierte über internationalen Patentschutz. Was für ein Widerspruch: Die Weltausstellung erfuhr eine inhaltliche Ausrichtung, die auf eine Stärkung sozialer Anliegen zielte, und hinterließ in Wien auf genau diesen Gebieten ein Trümmerfeld.

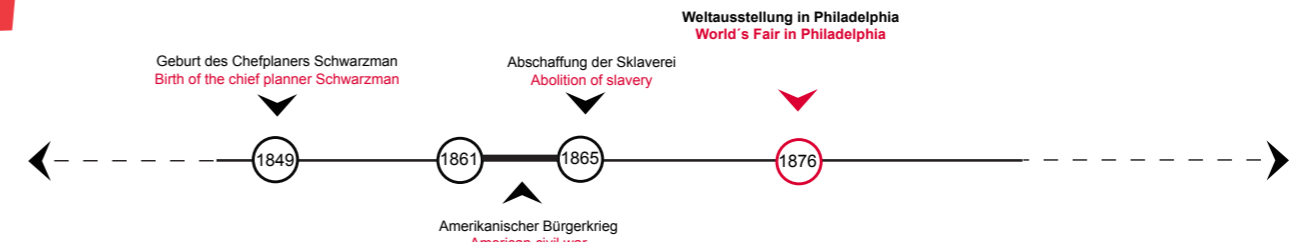
# VIENNA (A) 1873

To demonstrate its political and economic potential, the Austro-Hungarian Danube monarchy had colossal architecture built on equally oversized plots. Not only the grounds of the Prater, where the World's Fair found its home, but the whole infrastructure of Vienna was reconfigured. With the goal of confining both the danger of flooding and the proliferation of plagues, the planners even altered the course of the Danube. But none of this helped. The folks charm of Prater was lost. Despite all preparations, a cholera epidemic broke out, costing thousands of lives. Visitors stayed away. Neither the ring nor the rotunda were ready by the beginning of the fair. The costs had tripled. Traffic was complete chaos. Massive speculation on the profits from the World's Fair triggered a financial crisis. The Vienna exhibition had tried to thematize social issues – and left a field of rubble in its wake.



# PHILADELPHIA (USA) CENTENNIAL INTERNATIONAL EXHIBITION- INTERNATIONAL EXHIBITION OF ARTS, MANUFACTURES OF THE SOIL AND MINE

## 1876



Die USA hatten sich zur neuen Weltmacht gemauert, nur wusste noch niemand davon. Das Land machte vor allem Schlagzeilen durch die Spaltung in Norden und Süden und einen Bürgerkrieg, der diese Sezession am Ende aufhob. Die Sklaverei war nun abgeschafft. Der Süden musste gegenüber dem industriell deutlich fortgeschrittenen Norden aufholen. Zuvor war ein Gleichgewicht nur durch Ausbeutung des afroamerikanischen Teils der Bevölkerung möglich gewesen. Aus Europas Perspektive waren die USA dabei, sich zu entwickeln. Aber man sah das Land noch nicht auf dem gleichen wirtschaftlichen Niveau wie die Alte Welt. Um so größer war die Überraschung.

Die Weltausstellung von Philadelphia war die erste ihrer Art in den USA. Bei ihren Beiträgen zu den Leistungsschauen in Europa hatten sich die Vereinigten Staaten diskret zurückgehalten. Bei dieser Jahrhundertfeier der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung aber war das anders. Durch spektakuläre architektonische Visionen tat sich die Ausstellung nicht hervor. Es dominierte das Gebot der Zweckmäßigkeit. Genau damit markierte sie die beginnende Vorherrschaft des Gastgeberlandes im industriellen Bereich. Niemand auf der Welt arbeitete so effizient, standardisiert und arbeits-

In diesem Kontext wirkten die immer größeren Kanonen von Krupp auf einmal wie der plumpe, langweilige Ausdruck einer reaktionären Gesellschaft. Der deutsche Preisrichter, Franz Reuleaux, ließ in einem Brief aus Philadelphia zu Recht kein gutes Haar am deutschen Beitrag.

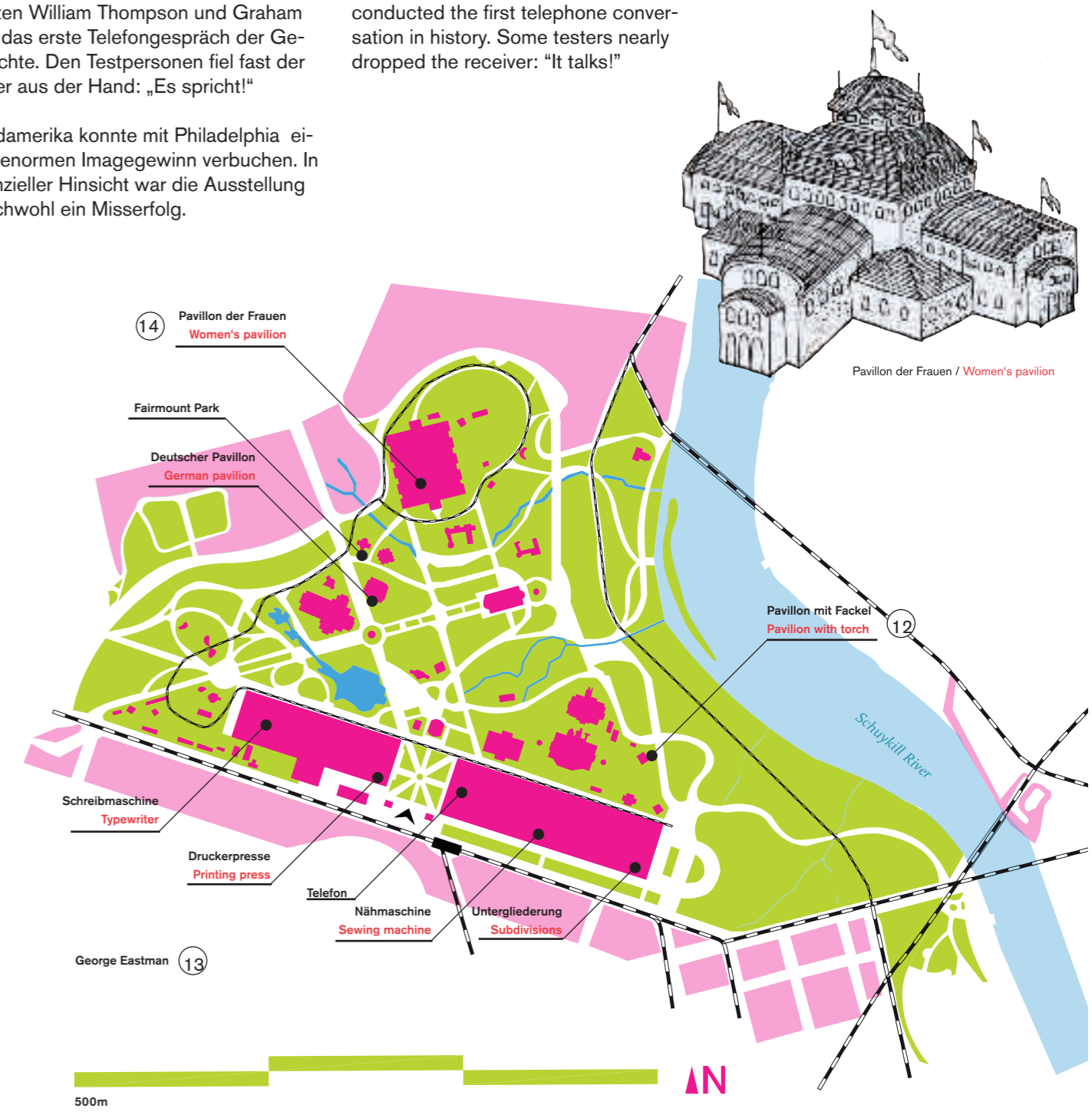
Der gerade mal 27jährige Chefplaner der Ausstellung, Herman Josef Schwarzman, erschloss einen Teil des stadtnahen Fairmountparks als Ausstellungsgelände. Mit seiner Gestaltung prägte er fast alle Leistungsschauen der nachfolgenden Jahre. Es gab kein zentrales Gebäude. Die nach Themen und Nationen gliederten Exponate wurden in vielen kleineren Pavillons und wenigen großen Gebäuden untergebracht. Die Hauptgruppen – Bergbau und Metallurgie, Handwerk und Gewerbe, Erziehung und Wissenschaften, Kunst, Maschinen, Landwirtschaft und Gartenbau – wurden nach einem ausgeklügelten System geordnet. Dieses Schema wurde später in das von Leibniz entwickelte und von Dewey erweiterte Dezimalsystem übertragen und dient noch heute fast allen amerikanischen Bibliotheken als Katalogisierungsgrundlage.

Die Leistungsschau von Philadelphia wurde mit der Inbetriebnahme einer von G. H. Corliss erbauten Dampfmaschine eröffnet. Sie verfügte über eine Leistung von 1400 Pferdestärken und versorgte das gesamte Gelände mit Energie. Das von einem deutschen Korrespondenten als „Spielzeug eines Titanengeschlechts“ beschriebene Ungetüm beeindruckte besonders dadurch, dass es so leise arbeitete.

Eine Druckerpresse produzierte auf der Weltausstellung in rasender Geschwindigkeit die „New York Times“. Maschinenteknik wurde nun nutzbar gemacht, um weitere Maschinen zu produzieren. Ein neuer Telegraph von Edison konnte erstmals vier Telegramme gleichzeitig verschicken. Die vielleicht aufsehenerregendste Innovation: In Philadelphia führten William Thompson und Graham Bell das erste Telefongespräch der Geschichte. Den Testpersonen fiel fast der Hörer aus der Hand: „Es spricht!“

Nordamerika konnte mit Philadelphia einen enormen Imagegewinn verbuchen. In finanzieller Hinsicht war die Ausstellung gleichwohl ein Misserfolg.

# PHILADELPHIA (USA) 1876





# PARIS (F) EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1889

## 1889

Paris beging das 100jährige Jubiläum der Revolution. 1789 hatten Frankreichs Bürger mit dem Sturm auf die Bastille grundlegende Menschenrechte erkämpft und so den Startschuss für unser heutiges Demokratieverständnis gegeben. Das war durchaus eine Feier wert.

Offiziell wurde lediglich verlautbart, es gehe darum, "das Jahrhundert des Fortschritts" zu feiern, denn die meisten europäischen Nationen hatten mit den Werten der Revolution nichts im Sinn, am wenigsten das kaiserliche Deutschland. Doch selbst die Rücksichtnahme auf solche Befindlichkeiten konnte die angefragten Länder nicht davon abhalten, ihre Teilnahme abzusagen. Nur die USA waren zunächst mit im Boot.

Die Gastgeber ließen sich davon nicht beirren und rührte die Werbetrommel. Am Ende siegte die Angst der Gäste, den Anschluss zu verpassen. An der zweiten Pariser Ausstellung beteiligten sich so viele Länder wie nie zuvor. Frankreich konnte vor den Augen der Weltöffentlichkeit seinen Machtanspruch und sein Selbstverständnis als Vorreiteration in Sachen "Aufklärung" festigen.

Damit das auch jeder verstand, musste ein Symbolbau her, wie es ihn noch nie gegeben hatte. Es sollten noch viele Wahrzeichen in der Geschichte von Weltausstellungen folgen. Aber dieses hier ist bis heute unerreicht geblieben. Beim Bau des Eiffelturms spielte die Ingenieursleistung sicher eine wichtige, aber nicht die entscheidende Rolle. Der Suezkanal, eine vergleichbare, wenn auch weniger sichtbare Meisterleistung auf diesem Gebiet, war längst vollendet, die Brooklynbridge seit sechs Jahren eingeweiht. Was den Eiffelturm von solchen Bauwerken unterschied, war seine gänzlich zweckfreie Symbolkraft. Wir können das, also machen wir es.

So wie die Ideen der Revolution – Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit – das heutige demokratische Grundverständnis begründet haben, markierte der Eiffelturm den Übergang von einer klassisch-dekorativen hin zu einer modernen, technischen Ästhetik. Nach Einbruch der Dunkelheit strahlten zwei Scheinwerfer ihre Lichtbündel in den Farben der Trikolore vom Turm aus in die Nacht. Paris zelebrierte so das Jahrhundert der Elektrizität. Die vielen Lichtspiele waren

sinnbildliche Umsetzung des aufgeklärten, des erleuchteten Zeitalters.

Die Maschinenhalle war voll von Telegraphen, Dynamos, Elektrizitätsverteilungsstationen. Das alles wurde von elektrischem Licht angestrahlt. Thomas Alva Edison präsentierte eine überdimensionale Glühbirne und erfand die Leuchtreklame: Die Flaggen Amerikas und Frankreichs leuchteten mit Hilfe vieler kleiner Lämpchen über der Ausstellung. In Paris wurde der Phonograph vorgestellt. Die Menschen hörten erstmals eine Stimme, aufgenommen und wiedergegeben von einem technischen Gerät.

Dass Paris aber doch noch nicht ganz so fortschrittlich war, zeigte der diesmal von Paul Gauguin organisierte „Salon des refusés“. Die Ausstellung zeitgenössischer Kunst wurde zum wiederholten Male wegen untragbarer Darstellungen vor die Tore verwiesen.

- 1877 Eiffel baut die Maria Pia Brücke in Porto  
Eiffel builds Maria Pia bridge
- 1878 Eiffel baut verschiedene Pavillons auf der Weltausstellung  
Eiffel builds several Pavilions at the World's Fair
- 1879 Eiffel plant die Konstruktion der Freiheitsstatue  
Eiffel constructs the Statue of Liberty
- 1883 Bau der Brooklyn Bridge (nicht von Eiffel)  
Brooklyn bridge is built (not by Eiffel)
- 1884 Koechlin entwirft den Eiffelturm  
Eiffel kauft die Rechte  
Koechlin designs the Eiffel tower and Eiffel buys the rights to it
- 1887 Bau des Eiffelturms beginnt  
Eiffel tower is built
- 1889 Dritte Weltausstellung in Paris  
Third World's Fair in Paris
- 1899 Eiffels Vertrag läuft aus nach dem ihm alleine die Einnahmen des Turms zustehen  
Eiffel's contract expires for the entrance fees of the tower

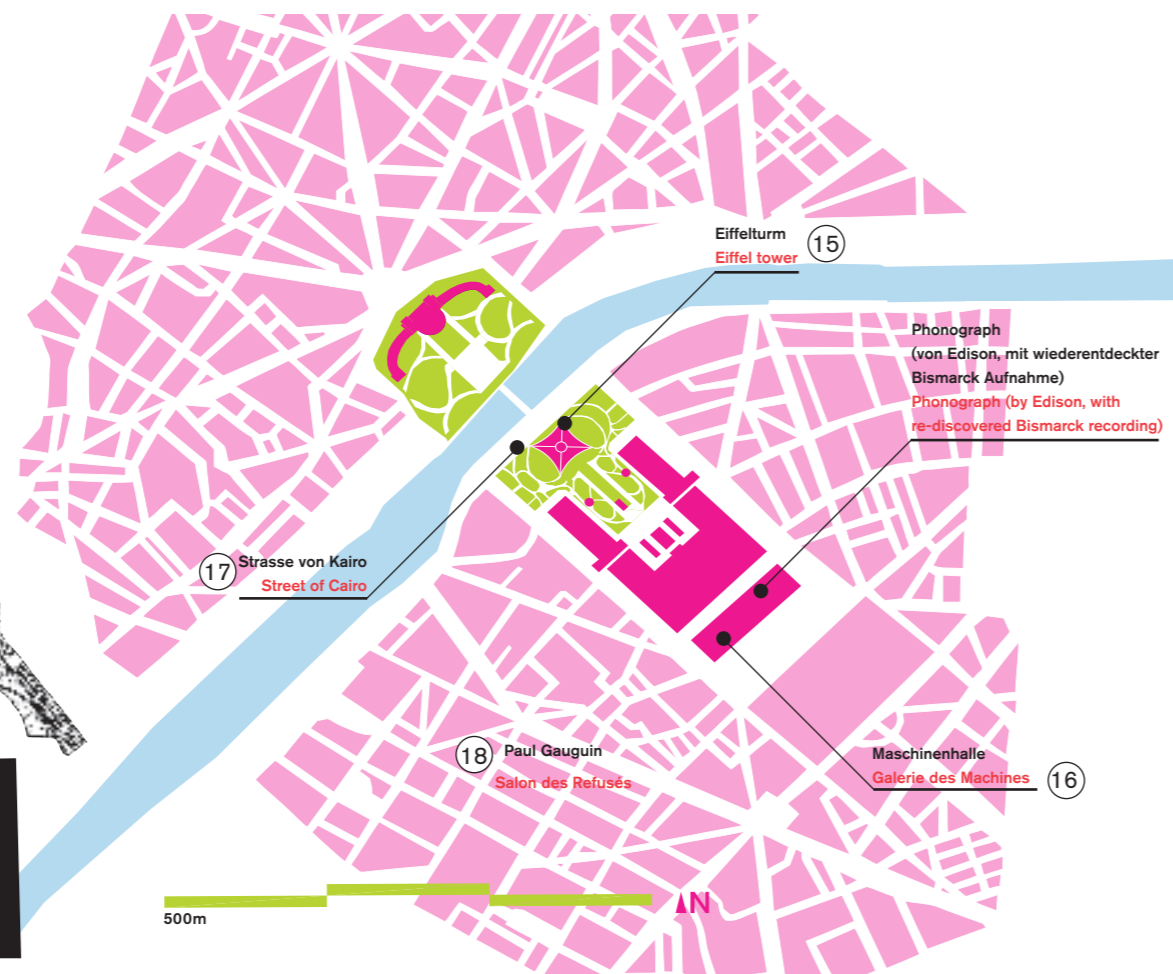


PARIS (F)

## 1889

With its Second World's Fair, France sought to consolidate its claim to power and its idea of itself as the leading nation in the area of "enlightenment." In order to make this clear, it was necessary to construct a symbol. Many emblems would follow in the history of world's fairs, but this one remains unrivalled to this day. What distinguished the Eiffel Tower from other works of comparable scale, such as the Suez Canal or the Brooklyn Bridge, was the utter lack of purpose in its symbolic power. Just as

the ideas of the revolution – liberté, égalité, fraternité – ground the understanding that we still have of democracy, this monument marks the transition from the classical-decorative aesthetics to modern, technical aesthetics. After darkness fell, two floodlights radiated their lights in the tri-colors from the tower into the night. This is how Paris celebrated the century of electricity. The play of lights was the symbolic implementation of an enlightened, illuminated age.



# CHICAGO (USA) WORLD'S COLUMBIAN EXPOSITION

## 1893



Herrn Ferris Rad / Mr. Ferris' wheel

Bevor Grover Cleveland den Knopf drückte, der die ganze Ausstellung – Fontänen, Wasserfälle, Fahnen – in Gang bringen sollte, hielt er eine lange Lobrede auf das amerikanische Volk. Vom Unternehmergeist, der Tatkraft, herrlichen Zeugnissen amerikanischer Geschicklichkeit und Intelligenz bis hin zur Feststellung, dass sich das junge Land angesichts der greisen Gastnationen nicht zu schämen brauchte, waren alle Motive vertreten, die das Selbstbewusstsein seines Landes begründeten.

Hätte der Präsident der Vereinigten Staaten es nicht so gesagt, wäre wohl niemand darauf gekommen. Denn fortschrittlich wirkte diese Weltausstellung nicht. Nachdem Paris vier Jahre zuvor die Grundlagen für die Ästhetik einer neuen Zeit geschaffen hatte, warf Chicago jede Modernität über Bord und baute eine Stadt im Zuckerbäckerstil.

Ursprünglich war eine unverwechselbare, vielfarbige Gestaltung für jedes

einzelne Gebäude angedacht. Doch der alte Planungschef starb unerwartet. Sein Nachfolger verwarf das Konzept und entschied, alles werde weiß. Die Gebäude waren von einem historisierenden Stil geprägt, der architektonische Merkmale längst vergangener Zeiten aufleben ließ: Stuck und Schmuck, Kuppeln und Triumphbögen – und natürlich Säulen.

Innerhalb der Bevölkerung stieß die Architektur auf viel Anklang. Doch selbst das amerikanische Fachpublikum kam nicht umhin, die „konstruierte Dekoration“ zu bemängeln. Die Bauten waren nicht mehr als technisch anspruchslose Gerüste aus Stahl und Holz. Auf die Fassaden hatte man eine schnell entzündliche Mischung aus Gips, Zement und Jutefaser von kurzer Haltbarkeit gepappt. Noch während die Ausstellung lief, zerbröselten die Stuckaturen.

Das alles war um so erstaunlicher, als die Chicagoer Schule zu dieser Zeit bereits moderne Hochhausarchitektur

mit unpräzisen Stahlskelettkonstruktionen entwarf. Die Tortenstadt simulierte die Kulisse eines Europas, das längst nicht mehr existierte, und verdeckte die Geschichte der Gastgeberstadt. Chicago, damals noch als „Schlachthaus der Nation“ bekannt, wurde zur „White City“. Bis zur Eröffnung der Ausstellung war die Verwendung von Kohleöfen untersagt, damit dem Zuckerguss kein Schaden zugefügt würde.

Immerhin ging die Weltausstellung mit einem neuen Verständnis von Unterhaltung in die Geschichte ein. Midway Plaisance, der umfangreiche Vergnügungspark, war ein wesentlicher Bestandteil der Leistungsschau und wurde zum Vorbild für Freizeitgelände, die da noch kommen sollten, von Coney Island bis Disney World. Chicago zeigte der Welt zum ersten Mal, wie man sich richtig amüsiert.

# CHICAGO (USA) 1893

After Paris had laid the groundwork for the aesthetics of a new period four years before, Chicago threw that modernity overboard and built an exhibition grounds in the gingerbread style. The buildings were marked by a historicizing style that revived architectural elements characteristic of times long past: stucco and ornamentation, domes and triumphal arches – and of course columns. The whole thing was all the more astonishing since the Chicago School at the time was already designing skyscrapers with unpretentious steel frame constructions. Nonetheless, the world's fair went down in history for its new understanding of entertainment. Midway Plaisance, the large-scale amusement park, was an essential component of the exposition and became the model for leisure parks from Coney Island to Disney World, which were yet to come. For the first time, Chicago showed the world how to really have fun.





# BERLIN - TREPTOW (D) BERLINER GEWERBEAUSSTELLUNG

## 1896

- 1887 Absturz der Deutschland  
Crash of the Deutschland
- 1889 Erster Zeppelin  
First zeppelin
- 1890 Otto v. Bismarck legt sein Amt nieder  
Otto v. Bismarck resigns
- 1896 Weltausstellung (Berlin)  
World's Fair (Berlin)
- 1904 Deutscher Völkermord an den Herero  
Herero genocide by Germany
- 1909 O. Wright Flugaussstellung auf dem Tempelhofer Flugfeld  
O. Wright flight exposition on the Tempelhof airfield
- 1914 Erster Weltkrieg  
First World War
- 1926 Tempelhofer Flughafen wird eröffnet  
Opening of the Tempelhof airport

Nach der wenig schmeichelhaften Entlassung seines Reichskanzlers Otto von Bismarck begründete Wilhelm II. die imperiale Außenpolitik des Deutschen Reichs: Deutschland sollte Weltmacht werden. Während der geschasste Regierungschef versucht hatte, das Deutsche Reich durch zahlreiche Bündnisse abzusichern, rüstete Wilhelm II. seine kaiserliche Flotte auf, ließ die Bündnisverträge auslaufen und isolierte Deutschland zunehmend vom Rest Europas. Diese Politik endete mit dem 1. Weltkrieg und der Abdankung des Kaisers.

Um 1890 herum war die Welt von einem tiefgreifenden gesellschaftlichen Wandel geprägt. Es begann die Zeit der Verstärkung und eines rapiden Bevölkerungswachstums. Ein Mittelstand bildet sich heraus. Berlin hatte sich zum europäischen Zentrum der Industrialisierung hochgearbeitet und wollte sich nun mit dem „Erbfeind“ – der Metropole Paris – messen.

Der Kaiser war gegen die Durchführung einer Weltausstellung in Deutschland. Er wollte seine Nation auf der kommenden Schau in Chicago vertreten sehen. Die Kosten und der Zeitaufwand einer eigenen Ausstellung hätten eine erfolgreiche

Teilnahme gefährdet. Sollte Geld übrig sein, hätte der Kaiser es lieber zur Stärkung von Militär und Wirtschaft eingesetzt. Der „Verein der Berliner Kaufleute und Industriellen“ setzte sich über seine Bedenken hinweg und initiierte trotz einer „Gewerbeausstellung“. Gemeint war aber durchaus eine Leistungsschau von globaler Relevanz.

Diesen hochgesteckten Zielen konnten die Betreiber in mancher Hinsicht sogar gerecht werden. Die Ausstellungsfläche war riesig. Es gab sehr viele Pavillons und technische Innovationen. Doch trotz ihrer formalen Stimmigkeit, wurde sie ihren piefigen Beigeschmack nicht los. Am Ende wurde die Berliner Gewerbeausstellung als „weder international noch universal, wenn überhaupt: lokal und industriell“ belächelt.

Die Bauarbeiten begannen 1894 im gerade erst fertig gestellten Treptower Park. Innerhalb kürzester Zeit wurden 300 temporäre Bauten aufgestellt. Es entstand ein 10.000 qm großer künstlicher See, auf dem man Nachbildungen der kaiserlichen Flotte treiben ließ. Was sich als informative Lehrausstellung gab, war in Wahrheit eine Repräsentation deutscher Großmachtinteressen.

Die Ausstellung selber erwies sich als wenig erfolgreich. Die Gäste blieben aus. Es regnete an 120 von 165 Öffnungstagen. Die Finanzen waren ruiniert. Geblieben ist bis heute nur die Sternwarte. Selbst der See wurde wieder zugeschüttet. Otto Lilienthal wollte Flugvorführungen machen. Als ihm das verboten wurde, musste er sich mit einem Vortrag begnügen. Immerhin demonstrierte Conrad Röntgen frühe Anwendungen der X-Strahlen. Die Firma AEG illuminierte das Gelände. Das war eine teure elektrische Spielerei, die aber die Menschen begeisterte. Wer die Fakten ein wenig schönredet, könnte noch behaupten, dass im Zuge der Planungen zur Gewerbeausstellung die Oberbaumbrücke gebaut wurde.

Für die Bevölkerung Berlins war die Veranstaltung ein gesellschaftliches Ereignis. Wer nicht da war, musste gar nicht erst versuchen, am öffentlichen Gespräch teilzunehmen. Der Zugewinn dieser Leistungsschau war insofern mehr psychologischer Natur. Mit der „verhinderten Weltausstellung“, wie sie hämisch genannt wurde, gewannen die Berliner eine neue Sicht auf sich selbst als Großstädter im europäischen Kontext.



### BERLIN (D)

## 1896

Kaiser Wilhelm II was opposed to having a World's Fair in Germany. He would have preferred to spend the time and money for his nation's participation in the coming exhibition in Chicago. The "Association of Berlin Businessmen and Industrialists," however, overrode his objections, defiantly initiating the "Berlin Trade Exhibition." Despite their formal coherence and a wide variety of pavilions on a massive stretch of what is now the district of Treptow, they could not get rid of the somewhat outmoded aftertaste

of the fair. In the end they were belittled as "neither international nor universal, if anything: local and industrial." Nonetheless, Conrad Röntgen demonstrated the possible uses of the x-ray. The company AEG illuminated the grounds. For the local population, the trade fair was a social event. The "handicapped World's Fair," as it was derisively called, gave Berliners a new view of themselves as big city dwellers in the European context.

# PARIS (F) EXPOSITION UNIVERSELLE ET INTERNATIONALE DE PARIS

## 1900

Der letzte Krieg war 30 Jahre her, der nächste sollte erst in 14 Jahren folgen. Das schuf eine Verschnaufpause, um der Wirtschaft in einer zweiten Welle der Industrialisierung zu weiterem Aufschwung zu verhelfen, medizinisches Wissen zu erweitern, die Industriearbeit besser durchzurationalisieren. Die Arbeitsbedingungen verbesserte das nur minimal: Die Menschen arbeiteten für etwas mehr Geld genauso viel, nur effizienter.

Unterdessen ging ein gemäßigtes Bürgertum in den Salons dem Müßiggang nach. Die Bohème entwickelte die Figuren des Dandys und des Flaneurs. Die Metropole Paris, die Wilhelm II. ein Hurenhaus nannte, zog Intellektuelle und Künstler aus der ganzen Welt an. Die Kunst suchte die Auseinandersetzung mit den verunsichernden und zunehmend komplexen Gegebenheiten der Zeit.

Das Ziel der Weltausstellungsmacher, den Veranstaltungsturnus von elf Jahren einzuhalten und sich einmal mehr zu übertreffen, löste sich nicht ein. Obwohl noch nie eine Leistungsschau früher angekündigt worden war, war zum ursprünglich geplanten Zeitpunkt nichts fertig. Spötter sagen, diesmal würden nicht nur die Exponate, sondern auch noch die Hallen fehlen.

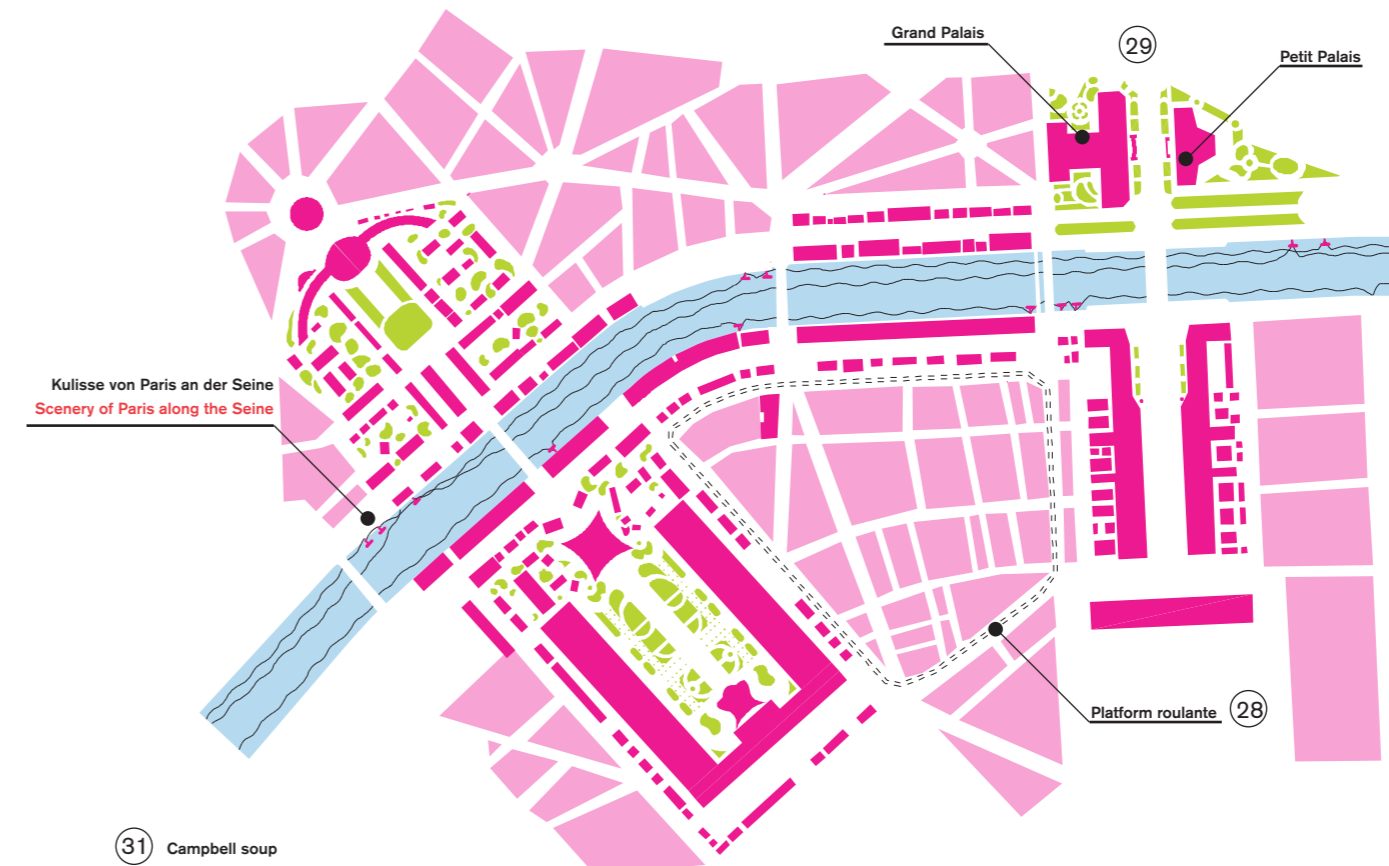
Paris hatte sich zu viel vorgenommen und bekam diese Welt nicht mehr unter einen Hut. Also wurde alles so gemacht, wie es immer war. Man nannte die Schau eine „Weltrödelbude“, weil sie voll war von Amusements. Perspektivische Kulissenmalerei, bei Nacht verstärkt durch Lichteffekte, geben eine Vorstellung von dem Niveau, auf dem sich die „Exposition Universelle“ bewegte. Technische Neuerungen wurden nur genutzt, um die Illusion perfekt zu machen. Entlang der Seine wurde ein riesiges Gemälde des 400 Jahre alten Paris ausgestellt. Das war offenbar als unterhaltender Geschichtsunterricht gemeint. Es gab Pläne, den Eiffelturm auf spektakuläre Weise umzubauen. Seine moderne Ästhetik fiel nur deshalb nicht dem Zeitgeschmack zum Opfer, weil der Architekt, Gustave Eiffel, allein die Rechte am Bau besaß. Kein Wunder, dass die zeitgenössische Kritik sagte: „Die Weltausstellung ist tot.“ Fast alle späteren Schauen sollten die Wahrheit dieses Satzes beweisen.

### PARIS (F)

## 1900

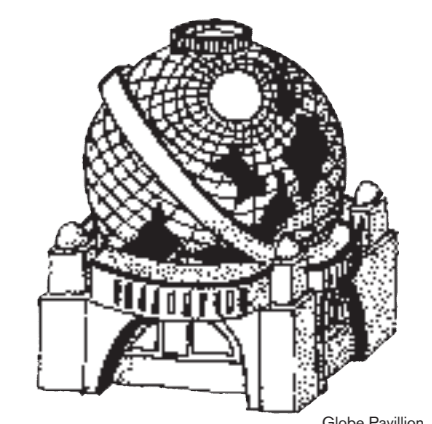
The goal of producing World's Fairs in an eleven-year cycle proved to be too much for the creators of the third Paris World's Fair. Although no "Exposition Universelle" had ever been announced earlier, nothing was ready by the originally planned date. Scoffers said that this time, not only the exhibitions would be missing, but even the halls. The show was called a "World Trinket Shop" because it was full of amusements. Perspective scenery was highlighted by lighting effects at night. Along the Seine was a huge tableau representing Paris's

400-year history. This was obviously meant as a kind of popular history lesson. There were plans to alter the construction of the Eiffel Tower in some spectacular way, but Gustave Eiffel, who had sole control of the construction rights, was successful in preventing it. A contemporary critic summed it up, writing: "The World's Fair is dead." Nearly all future shows would demonstrate the veracity of this statement.



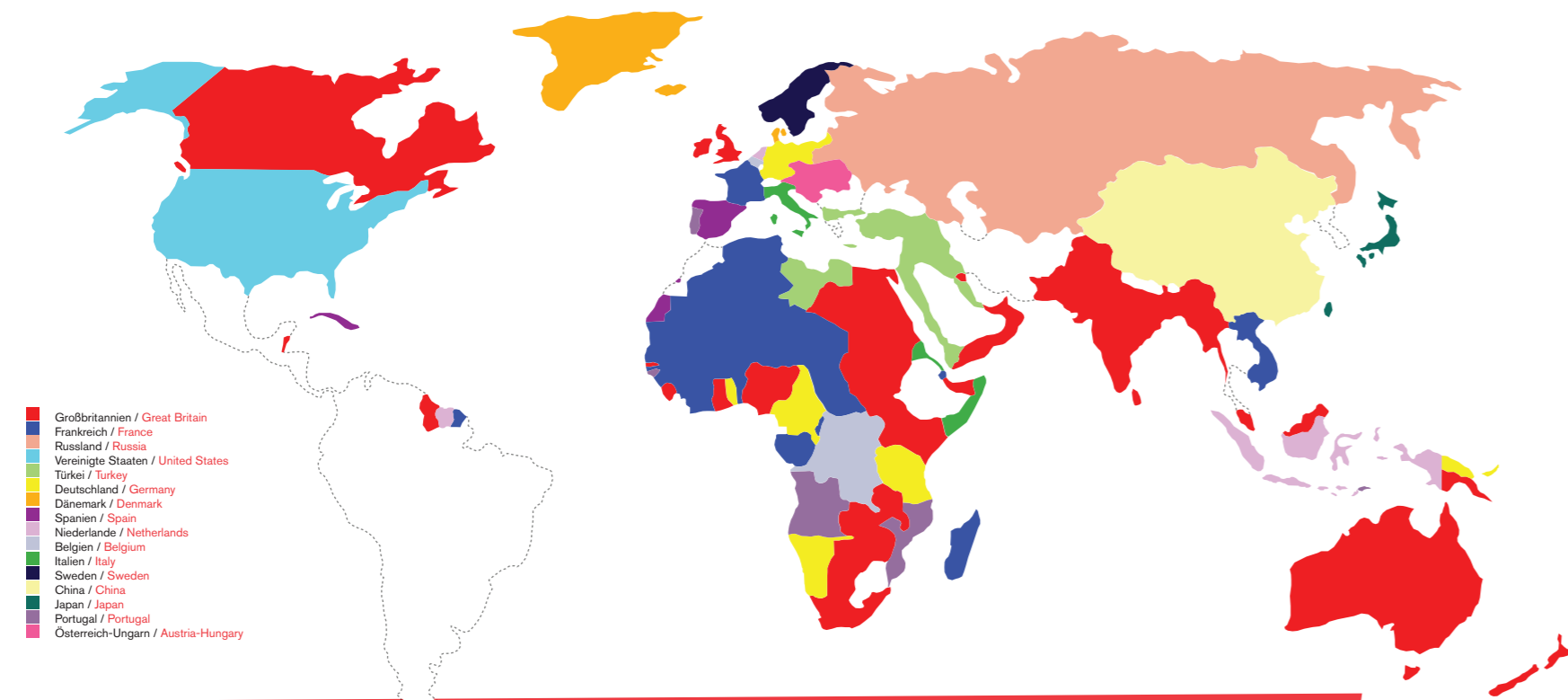
30 Aspirin

31 Campbell soup



Globe Pavilion





- Großbritannien / Great Britain
- Frankreich / France
- Russland / Russia
- Vereinigte Staaten / United States
- Türkei / Turkey
- Deutschland / Germany
- Dänemark / Denmark
- Spanien / Spain
- Niederlande / Netherlands
- Belgien / Belgium
- Italien / Italy
- Schweden / Sweden
- China / China
- Japan / Japan
- Portugal / Portugal
- Österreich-Ungarn / Austria-Hungary

## ST. LOUIS (USA) THE LOUISIANA PURCHASE UNIVERSAL EXPOSITION

1904

Offizieller Anlass für die Weltausstellung war das Jubiläum der Inbesitznahme von Louisiana. Ein finanziell angeschlagener Napoleon hatte die Kolonie im Jahr 1803 für einen Spottpreis an die USA verkauft. Ihre Ausdehnung war damals wesentlich größer als heute. Das Territorium umfasste acht der später selbstständig gewordenen amerikanischen Staaten. Mit einem Handstreich hatten die USA ihr Staatsgebiet nahezu verdoppelt. Der Jahrestag dieses Coups war der perfekte Rahmen, vor dem sich die USA als Weltmacht inszenieren konnte: Die Länder Europas mussten auf ihrem Boden zum Kräftemessen antreten.

Das Ausstellungsgelände entstand in einer extra dafür angelegten Parklandschaft außerhalb von St. Louis. Im Verlauf der Bauarbeiten musste

es mehrfach erweitert werden, da die Ausmaße den ursprünglich geplanten Rahmen sprengten. Am Ende entstand, wie schon in Chicago, eine „White City“. Die Themen wurden diesmal nicht nach Nationen ausgestellt. Die populärsten Pavillons waren der Kommunikationstechnologie gewidmet. Zur Eröffnung bediente Präsident Theodore Roosevelt vom Weißen Haus aus einen „goldenen telegraphischen Schlüssel“ und setzte so ein Spektakel mit Fontänen, Wasserfällen und Lichtspielen in Gang. Das Publikum bestaunte die Automobile und Luftschiffe. Die großen Innovationen blieben aber aus. Von der Stagnation unbeeinträchtigt, verlautbarte David R. Louis, der Bürgermeister von St. Louis, in seiner Rede: „Selbst wenn alle anderen Errungenschaften der Menschheit durch eine unaussprechliche Katastrophe ausge-

löscht wären“, würden „die hier durch die versammelten Nationen etablierten Daten ausreichen, die Zivilisation wieder aufzubauen.“

Ethnographische Schauen verrieten schon mehr, wie es um diese Zivilisation bestellt war. Nicht weniger als 3.200 Mitglieder „barbarischer und halb-barbarischer Völker“ wurden in Hüttendörfern ausgestellt und nach kulturellen „Entfaltungstufen“ gruppiert, von den Ureinwohnern Patagoniens bis hin zu den – dank des kolonialen Einflusses – „höher entwickelten“ Stämmen. Die Filipinos stießen auf besonderes Interesse, da sie angeblich Hunde aßen. In ihrer Heimat wurde dieser Brauch nur zu ganz hohen Feiertagen zelebriert. Hier aber mussten sie wöchentlich 20 dieser Tiere öffentlich verspeisen.

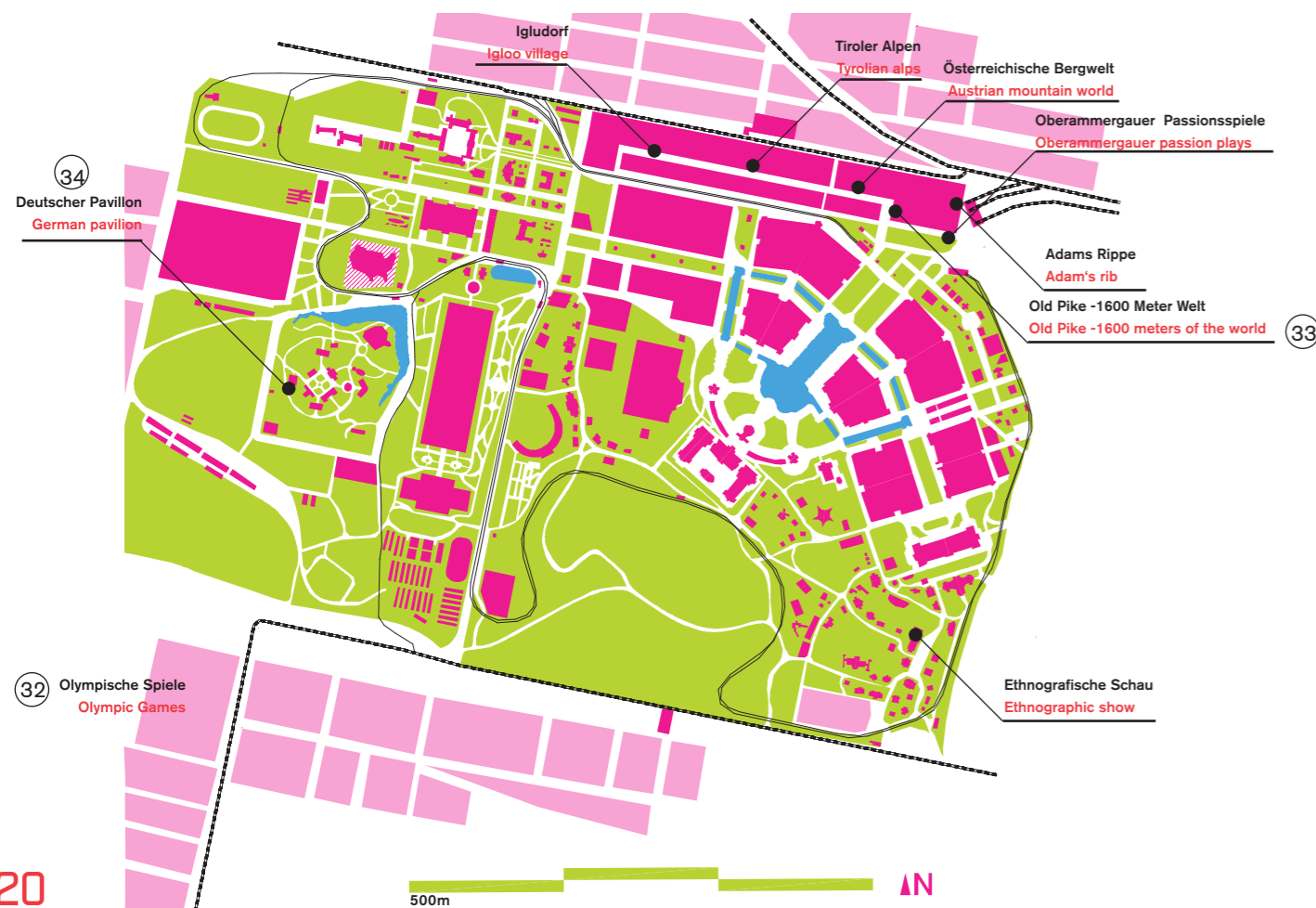
## ST. LOUIS (USA)

1904

The official occasion for the World's Fair was the anniversary of the acquisition of Louisiana. Napoleon had sold the colony in 1803 at a bargain. The anniversary of this coup provided the perfect framework for the USA to present itself as a world power. A "White City" was erected on the exhibition grounds, as had already been done in Chicago. The topics this time were not arranged according to nations. The most popular pavilions were those dedicated to communication technologies. President Theodore Roosevelt used a "golden telegraphic key" from the White House to start up the spectacle of fountains, waterfalls, and light displays. In an accompanying program, 3,200 members of "barbarian and semi-barbarian peoples" were exhibited in little villages. The Filipinos in particular attracted a great deal of interest, since they apparently ate dogs. In their home country, this practice was only celebrated on important holidays. But in Louisiana they had to eat 20 of these animals a week.



Deutscher Pavillon / German pavilion



## LÜTTICH (B) EXPOSITION UNIVERSELLE DE LIÈGE

1905

1885 Weltausstellung (Antwerpen)  
World's Fair (Antwerp)

1894 Weltausstellung (Antwerpen)  
World's Fair (Antwerp)

1897 Weltausstellung (Brüssel)  
World's Fair (Brussels)

1905 Weltausstellung (Lüttich)  
World's Fair (Liège)

1910 Weltausstellung (Brüssel)  
World's Fair (Brussels)

1913 Weltausstellung (Gent)  
World's Fair (Ghent)

1930 Weltausstellung (Lüttich & Antwerpen)  
World's Fair (Liège & Antwerp)

1935 Weltausstellung (Brüssel)  
World's Fair (Brussels)

1939 Weltausstellung (Lüttich)  
World's Fair (Liège)

1958 Weltausstellung (Brüssel)  
World's Fair (Brussels)

Lüttich, die heute knapp 200.000 Einwohner starke Hauptstadt der wallonischen Provinz im Osten Belgiens, war gleich zweimal Austragungsort einer Weltausstellung. Die Schauen gingen im Vergleich zu den Spektakeln in den Metropolen ein wenig unter. Trotzdem muss man vor den Machern den Hut ziehen. Belgien zählt zu den treibenden Kräften der Industrialisierung. So rühmt sich Lüttich, bereits im Jahr 1720 die erste Dampfmaschine für den Bergbau in Betrieb genommen zu haben. Man sah es daher als Selbstverständlichkeit an, den von dieser Entwicklung getragenen Aufschwung auch dem Rest der Welt mitzuteilen. Das hatten bereits die Ausstellungen in Antwerpen und in Brüssel versucht. Der 75. Jahrestag der Unabhängigkeit Belgiens von den Niederlanden war Grund genug, es noch einmal zu versuchen. 33 Nationen beteiligten sich an der Schau, besonders eifrig Frank-

reich, das mehr Aussteller mitbrachte als das Gastgeberland.

Die Ergebnisse waren alles andere als beeindruckend. Zu den interessanteren Exponaten zählten 1905 ein in Frankreich hergestellter Kinematograph und eine Ausstellung über Fingerabdrücke und ihre Bedeutung für die Kriminalistik. Da die Waffenindustrie seit dem 16. Jahrhundert eine der stärksten ökonomischen Kräfte in der Stadt ist und hier nur Bier in vergleichbarer Menge produziert wird, waren Kampfwerkzeuge ein prägendes Thema dieser „Exposition Universelle“.

Immerhin bescherte die Veranstaltung der Stadt einen schönen Gewinn. 25 Jahre später war das schon anders: Die 2. Weltausstellung am gleichen Ort machte ein enormes Defizit.

Heute ist Lüttich immer noch die gleiche beschauliche Stadt. Die Universität ist renovierungsbedürftig, als Sehenswürdigkeit werden üblicherweise fünf Kirchen und das Rathaus genannt. Der Wochenmarkt soll schön sein. Aber: Lüttich spielt eine nicht unerhebliche Rolle in der Schifffahrt und im internationalen Flugverkehr. Es hat den drittgrößten Binnenhafen der Welt und ist für die umliegenden Länder ein Knotenpunkt für die Verteilung von Waren per Luft. Das hat offenbar den Ehrgeiz geweckt, wieder zum „Schaufenster der Welt“ zu werden. Gegenwärtig bewirbt sich Lüttich um die Ausrichtung der Expo im Jahr 2017.

## LIÈGE (B)

1905

Belgium was one of the driving forces of industrialization. As early as 1720, Liège could boast of having the first steam engine in use for mining. It was therefore seen as self-evident to convey the boom created by this development to the rest of the world. 33 nations took part in the exhibition, which was set up on the 75th anniversary of Belgium's independence from the Netherlands. The most interesting exhibits included a cinematograph produced in France, and an exhibition of fingerprints and their significance for criminology. Since the arms industry had been one of the most powerful economic forces in the city since the 16th century, this was another significant theme at the fair. Liège, which is an important locale for shipping by sea and air to this day, is currently bidding to be the site of the 2017 Expo.





# BARCELONA (E) EXPOSICIÓN INTERNACIONAL DE BARCELONA

## 1929

Seit 1923 war das wirtschaftlich gebeutelte Spanien eine von General Miguel Primo de Rivera geführte und durch König Alfons XIII. tolerierte Militärregierung. Anfänglich fand das Regime in der Bevölkerung breite Unterstützung. Nachdem der Aufschwung aber weiter ausblieb, diente die Weltausstellung in Barcelona als Vehikel, um Propaganda für die angeschlagene Diktatur zu machen.

Im Zentrum des Geschehens standen Themen wie Industrie, Sport und Kunst. Die Stadt baute sich eine Bahn zum Hausberg, einen Flughafen und einen Bahnhof. Teile des Straßennetzes wurden unter die Erde verlegt. Der Verkehr sollte so entzerrt werden. Das organisatorische Talent der Ausstellungsmacher drückte sich auch in der Tatsache aus, dass zum ersten Mal bei einer Veranstaltung ihrer Art an die Bereitstellung großräumiger Parkplätze gedacht worden war.

Barcelona bot eine folkloristische Feier spanischer Geschichte und wirtschaft-

licher Schaffenskraft. Kostümierte Bewohner tummelten sich in einem künstlich errichteten Dorf mit Stadtmauer. Umzüge und Turniere, Tanz und Musik sorgten für den Anstrich von Authentizität.

Unter den gewohnt pompösen und ornamenthaften Bauten stach nur der kleine deutsche Pavillon hervor. Ludwig Mies van der Rohe hatte ein Meisterwerk der modernen Architekturgeschichte geschaffen, das bis heute in Erinnerung geblieben ist. Unter Bezugnahme auf Prinzipien des freien Grundrisses war ein völlig neuer Raumbegriff entstanden, der das Gebäude wie ein Raumschiff über dem Restgeschehen thronen ließ. Nur ein Jahr später stürzte die Welt in die Finanzkrise. Nachdem der König das Land verlassen hatte, wurde 1931 in Spanien die Zweite Republik ausgerufen. Im Rückblick war die Ausstellung von Barcelona das verzweifte Selbstbehauptungsritual eines maroden Regimes, das letzte Aufbäumen einer vergangenen Zeit.

## BARCELONA (E)

### 1929

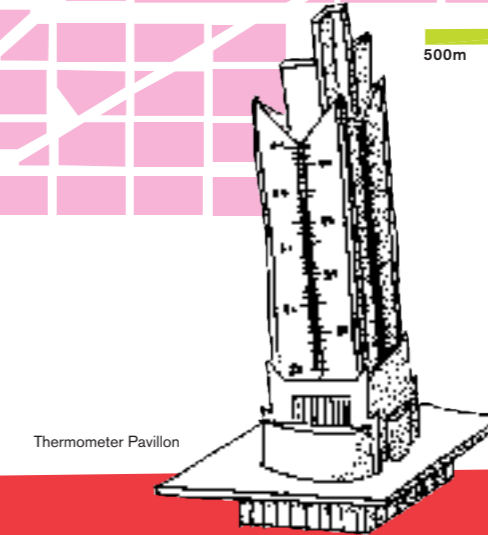
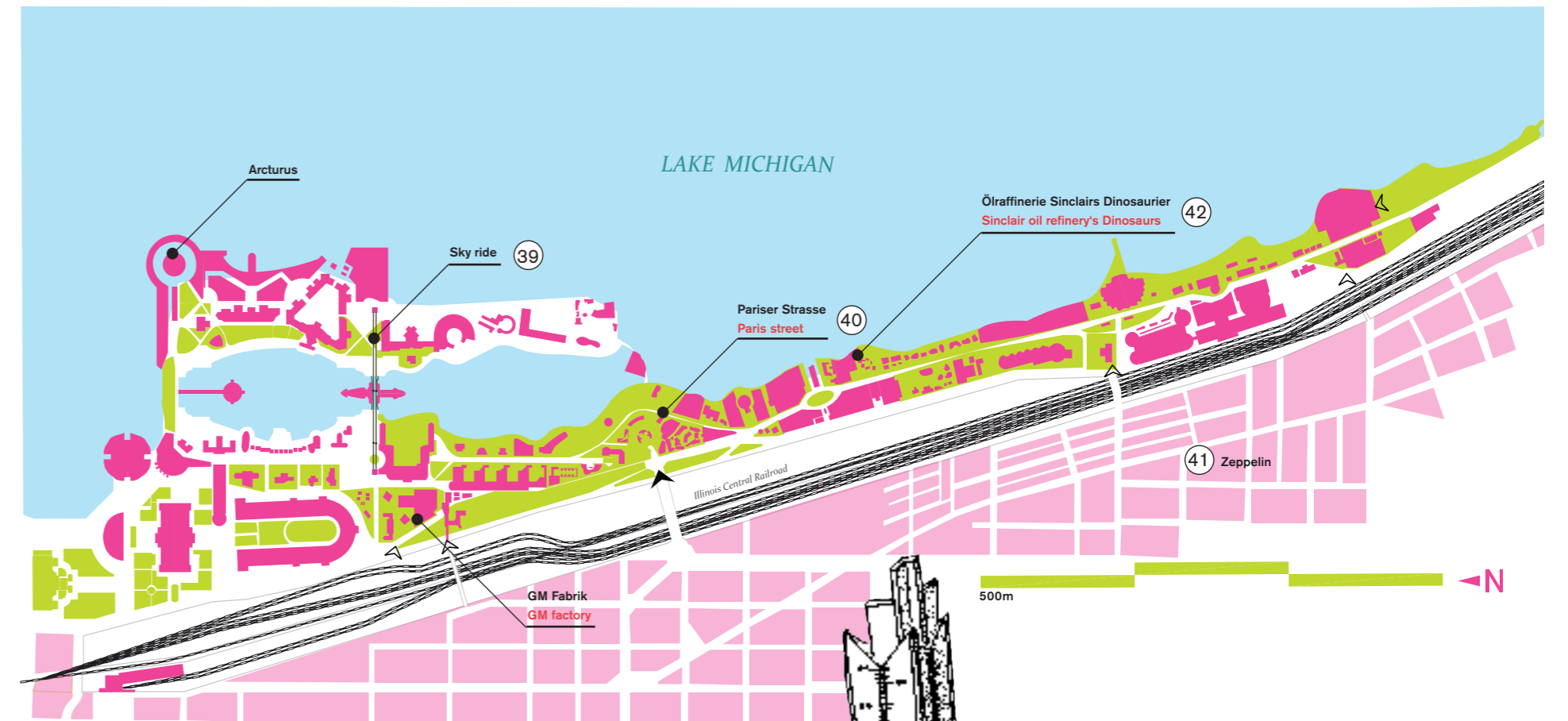
The World's Fair in Barcelona was little more than a desperate propaganda campaign and the last stand of the beleaguered military dictatorship of General Miguel Primo de Rivera. Barcelona was a folkloristic celebration of Spanish history and economic inventiveness. Costumed inhabitants bustled about in an artificially erected village complete with city walls. Processions and tournaments, dance and music were used to provide a veneer of authenticity. The focus was on themes such as industry, sports, and art. Among the typically pompous and ornamental edifices, only the small German pavilion stood out. Ludwig Mies van der Rohe had created a masterpiece of modern architectural history that is remembered to this day. Following the principles of free floor plan, a completely new concept of space emerged, in which the building appeared to be a spaceship above the rest of the events.



Nationalpalast / National palace



AN



Thermometer Pavilion

## CHICAGO (USA) A CENTURY OF PROGRESS INTERNATIONAL EXPOSITION - SCIENCE FINDS, INDUSTRY APPLIES, MAN ADAPTS

### 1933

Die durch den „Schwarzen Freitag“ im Oktober 1929 ausgelöste Wirtschaftskrise war noch im Gange, als Franklin D. Roosevelt zum Präsidenten gewählt wurde. Seine Politik des „New Deal“, die ab 1933 das Handeln der Vereinigten Staaten bestimmte, zielte auf sozialen Ausgleich. Sie brachte eine Serie von Reformen auf den Weg, die in Europa schon vor längerer Zeit verabschiedet worden waren.

Die zweite Weltausstellung von Chicago fiel in eine Zeit, als die Regierung versuchte, die Kaufkraft und die Wirtschaftsleistung durch den Bau von Straßen, Brücken, Flughäfen, Parks, öffentlichen Gebäuden wiederherzustellen. Erst dieses mit aller Entschiedenheit betriebene Konjunkturprogramm erlaubte die Planung und Durchführung einer Leistungsschau von solch schwindelerregenden Ausmaßen. Auf dem Höhepunkt der Depression bewiesen die Vereinigten Staaten den Mut und die Fähigkeit zur großen Vision.

Die Ausstellung feierte „Das Jahrhundert des Fortschritts“. Das Event wurde mit dem Slogan „Science Finds, Industry

Applies, Man Adapts“ vermarktet. In einer spektakulären Show wurden dem kleinen Mann die durch das Zusammenspiel von „Entdeckung“, „Anwendung“ und „Anpassung“ entstehenden Wunder dieser Welt nahegebracht.

Bei den Eröffnungsfeierlichkeiten richteten die vier größten Sternwarten der Vereinigten Staaten ihre Teleskope auf den 40 Lichtjahre entfernten Stern Arcturus. Mit Hilfe einer photoelektrischen Zelle wurde sein Licht eingefangen und in Strom verwandelt. Die so erzeugte Energie setzte die Ausstellungsmaschinerie in Gang. Solche Inszenierungen läuteten für die Weltausstellungen die Ära eines modernen „Edutainment“ ein: Mit den Mitteln der Unterhaltung wurden die Besucher in die Welt des Wissens eingeführt.

Die Leistungsschau von Chicago war aber auch ein Fest des Konsums, das jede kritische Randbemerkung beiseite schob. Zum ersten Mal wurden Ausstellungsflächen komplett an Unternehmen verkauft. Die Aufgabe, den Menschen die praktische Anwendung wissenschaftlicher Entdeckungen verständlich

zu machen, wurde an die Wirtschaft delegiert. Das ging soweit, dass General Motors eine komplette Fabrik aufbaute, die den Zusammenbau eines Chevrolet am Fließband zeigte. Henry Ford hatte die gleiche Idee. Als er merkte, dass er zu spät dran war, blieb er beleidigt der Weltausstellung fern.

Daniel H. Burnham Jr., Sohn des Planungschefs, der die Bauten für die erste Weltausstellung von Chicago konzipiert hatte, war Vorsitzender der Architektenkommission. Als Gegenentwurf zum vormals dominierenden Paradigma der „Weißen Stadt“ entwickelte er die „Rainbow City“. Das Ergebnis war ein mit 24 vielfach kombinierbaren Farben arbeitendes Gestaltungskonzept von irritierender Faszinationskraft. Die Einzelausstellungen wurden mit eigenwilligen Verboten architektonisch aufeinander abgestimmt. Samtvorhänge und barocke Schnitzereien waren tabu. Nahezu alle wichtigen Architekten entwarfen über Jahre hinweg das Gesicht des Geländes. Nur Frank Lloyd Wright durfte nicht kommen. Seine Arbeit war den Ausstellungsmachern zu individualistisch.

## CHICAGO (USA)

### 1933

The second Chicago World's Fair occurred at a time when the government was attempting to restore economic spending power and performance by massively extending the infrastructure. At the height of the Depression, the United States wanted to present itself as a nation with the courage and capacity for great vision. In an early form of edutainment, the common man was given access to the wonders of the world that emerged from the interplay of “research,” “industry,” and “workforce.” At the opening celebration, the four greatest US observatories turned their telescopes on the star Arcturus, 40 light years away. With the help of a photoelectric cell, its light was captured and transformed into a current. The energy created by this started up the whole machinery of the exhibition. For the first time, exhibition areas were sold in their entirety to companies. General Motors set up a complete factory to demonstrate the assembly of a Chevrolet on the conveyor belt.



# PARIS (F) EXPOSITION INTERNATIONALE DES ARTS ET TECHNIQUES DANS LA VIE MODERNE

## 1937

Im April 1937 bombardierte das Hitlerregime die spanische Stadt Guernica. Mit deutscher und italienischer Hilfe etablierte Franco sein faschistisches Regime. Die Sowjetunion lieferte Waffen an die republikanische Gegenseite des Bürgerkriegs. Großbritannien und Frankreich hielten sich aus dem Konflikt heraus.

Die im gleichen Jahr stattfindende „Exposition Internationale“ von Paris war nach Kräften bemüht, die realen politischen Interessenlagen mit oberflächlicher Friedensrhetorik zu übertünchen. Dennoch waren die übersteigerten Demonstrationen nationaler Identitäten kaum zu übersehen. Die Weltausstellung war geradezu das Sinnbild für ein neues Verständnis und das inzwischen erreichte Ausmaß politischer Propaganda.

Der winzige spanische Pavillon, der seinen Ort zwischen den monumentalen Bauten der zwei Großmächte Deutschland und Russland gefunden hatte, hielt den historischen Umständen tapfer Picassos „Guernica“ entgegen. Seine moderne Architektur war in enger Zusammenarbeit zwischen dem Maler und den Architekten Jose-Luis Sert und Luis Lacasa entwickelt worden. Da „Guernica“ rechts vom Eingang hing, komponierte Picasso das Gemälde aus dieser Richtung heraus statt der von links kommenden Augenbewegung des Betrachters zu folgen, wie es sonst in der westlichen Hemisphäre üblich ist.

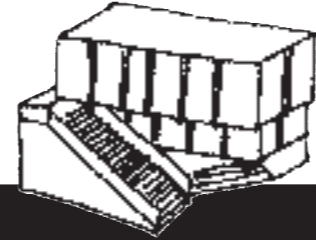
Picasso schuf hier ein Meisterwerk, das die Zeiten bis heute überdauert hat.

Es ist aufschlussreich für die damals herrschenden Zustände, dass dieses großartige Konzept nur lobende Erwähnung fand. Die Auszeichnungen für die besten Pavillons gingen nach Berlin und Moskau. Angesichts der Tatsache, dass die Ausstellung getreu ihres Titels von „Kunst und Technik im modernen Leben“ handeln sollte, waren diese Entscheidungen kaum zu rechtfertigen. Inmitten der neoklassizistischen Fassaden konnte man nach Spuren zeitgenössischer Formsprachen lange suchen. Beide Preisträgerationen ließen ausschließlich Symbole ihrer Staatsideologien errichten. Beim deutschen Pavillon zogen die mächtigen Pfeiler den Blick des Besuchers nach oben zu den nationalsozialistischen Insignien Adler und Hakenkreuz. Der sowjetische Prachtbau war die überdimensionale Darstellung einer Treppe, die der aus zwei Figuren – Arbeiter und Kolchosebäuerin – bestehenden Statue maximale Wucht verlieh.

Ohne Auszeichnung blieb auch der „Pavillon einer neuen Zeit“, den Le Corbusier für Frankreich entworfen hatte. Er zeigte ein „Museum der Volksbildung“ in einer mobilen Zeltkonstruktion. Das dreistöckige recht unscheinbare Gebäude bestand aus einer quadratischen Grundform. Die Symmetrie wurde im

Inneren durch Rampen und Plattformen aufgebrochen, welche die einzelnen Etagen miteinander verbanden. An der Fassade erhob sich ein scheinbar schwebendes Vordach. Es schuf den Ort für eine riesige Drehtür, durch die der Pavillon betreten werden konnte. Der Ausstellungsraum verbreitete das Gedankengut der französischen Volksfront und Le Corbusiers Pläne für den Massenwohnungsbau. Ein Eisenbahnwagon sollte die schnell abbaubare Konstruktion aus Stahl und Textil an jeden beliebigen Ort transportieren können.

Spanischer Pavillon / Spanish pavilion



# PARIS (F) 1937

The third World's Fair in Paris was overshadowed by the events around the Spanish Civil War. The organizers made every effort to whitewash the competing interests of the participating countries with a superficial rhetoric of peace. The exhibition nonetheless became a symbol of the scope reached by political propaganda. At the German pavilion, the majestic columns drew the visitor's gaze upwards to the National Socialist symbols of the eagle and the swastika. The Soviets built an oversized representation of a stairway that gave maximum force to a statue constructed of two figures – a worker and a woman from a collective farm. For the host country, Le Corbusier designed the "Pavillon des temps nouveaux," which disseminated the mindset of the French popular front and his plans for large-scale housing. The tiny Spanish Pavilion provided the historical conditions for valiant Picasso's "Guernica" – still recognized as a masterpiece to the present day.

# NEW YORK (USA) NEW YORK WORLD'S FAIR

## 1939

Amerika hatte gerade den Tiefpunkt der Weltwirtschaftskrise hinter sich gelassen. Man wollte nicht den Blick zurückwerfen. Richtete man ihn realistisch nach vorne, zeichnete sich allerdings schon das nächste Schreckensszenario ab. Die Wehrmacht hatte gerade Polen angegriffen. Frankreich und Großbritannien erklärten Deutschland den Krieg. Noch waren die USA an den militärischen Auseinandersetzungen nicht beteiligt. Es bedurfte einiger Verdrängungsleistung, um zu glauben, dass das so bliebe.

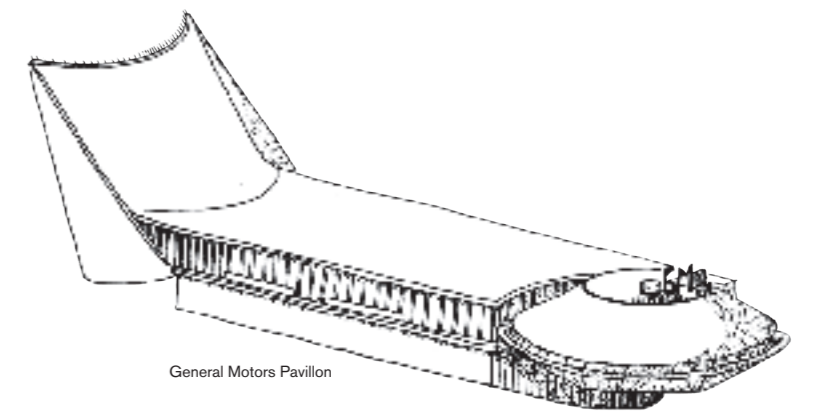
Die „New York World Fair“ im Jahr 1939 beeindruckte durch eine Vielzahl stadtplanerischer Modelle. Mit Hilfe von Filmen, die an die Kuppel des Pavillons der Vereinigten Staaten projiziert wurden, und unterstützt durch die Dienste des populären Radiomoderators H.V. Kaltenborn, wurde den Besuchern der Ausstellung „Democracy“ die Vision eines geordneten Lebens im urbanen Raum vermittelt. Eines dieser Lichtspiele zeigte Arbeiter, die morgens in zehn Kolonnen zum Dienst antreten. Um das so entstehende Bild weniger bedrückend aussehen zu lassen, wurde ihr Marsch in

einer Choreographie aus Farbe, Film und Musik aufgelöst.

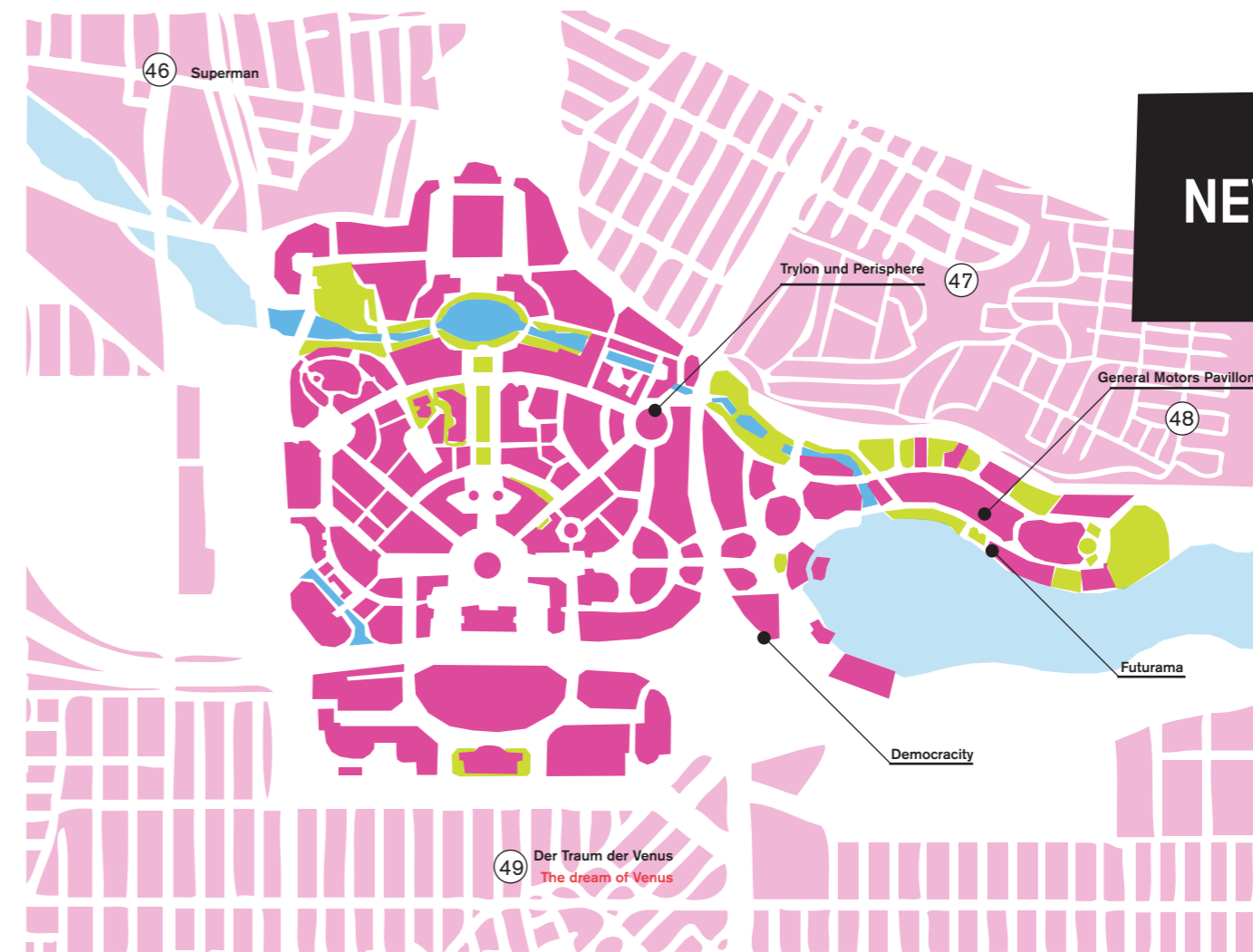
Dieser Blick in eine friedfertige Zukunft wurde in der Ausstellung „Futurama“ um das Modell eines Transportsystems für die Fahrzeuge von General Motors ergänzt. Im Unterschied zu den in „Democracy“ formulierten Wunschvorstellungen war Fußläufigkeit hier offenbar kein erstrebenswertes Ziel der Stadt von morgen. Auf 552 beweglichen Sitzen schwebte der Zuschauer über detailreiche, animierte Modelle hinweg, die weite Landschaften, Industriegebiete und – natürlich – ausgeklügelte Verkehrswege zeigten. Superhighways mit 14 Spuren dienten nicht nur dem Zweck, den Einzelnen schnell von einem klar definierten Arbeitsbereich (hier wird geschuftet!) in einen genauso klar definierten Freizeitbereich (hier lassen wir die Seele baumeln) zu bringen. Ihre strikte Abtrennung sollte auch Unfälle und sonstiges Chaos verhindern.

In der weitaus trostloseren Wirklichkeit machte sich Deutschland daran, jede Option auf gesellschaftliche Utopien

und ein menschliches Zusammenleben vorerst zu zerstören. Im zweiten Veranstaltungsjahr zogen sich daraufhin viele Länder aus der Weltausstellung zurück; ihre Repräsentationsausstellungen wurden geschlossen. Regen Zulauf erhielt der polnische Pavillon, der über das kriegerische Vorgehen der Nazis informiert. Den Besuchern wurden Photographien mitgegeben, welche die durch die Wehrmacht angerichteten Zerstörungen dokumentierten. Es war nur der Anfang. Die nächste Weltausstellung sollte es erst wieder in 19 Jahren geben.



General Motors Pavilion



# NEW YORK (USA) 1939

America had just come through the worse point of the world economic crisis. No one wanted to look back. Anyone realistically focused ahead, however, could already recognize the next horror scenario. The last World's Fair before the United States entered the Second World War was impressive due to the large number of urban planning models. This was the obvious attempt to convey a comforting idea of an orderly life in urban space to deeply troubled humanity. The Polish contribution, on the other hand, provided information about the Nazi's war activities. Visitors were given photographs that documented the destructive actions of the Wehrmacht. Unfortunately, this was only the beginning. Due to the pressures of political events, many countries pulled out in the second year of the World's Fair. Their pavilions were closed. It would be 19 years before the next World's Fair.





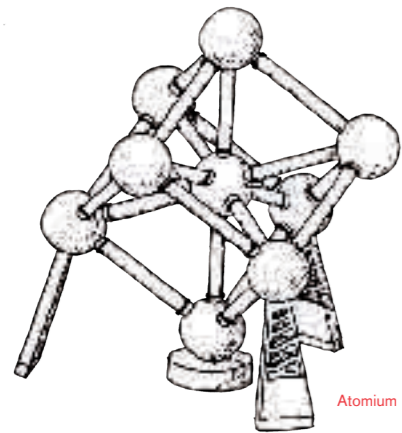
# BRÜSSEL (B) EXPOSITION UNIVERSELLE ET INTERNATIONALE DE BRUXELLES

## 1958

13 Jahre Jahre nach Ende des Zweiten Weltkriegs wurde in Brüssel wieder eine Weltausstellung ausgerichtet. Technischer Fortschritt hatte in der organisierten massenhaften Vernichtung menschlichen Lebens seinen Ausdruck gefunden. Das Grauen über die mannigfaltigen Zivilisationsbrüche war so tiefgreifend, dass an eine Aufarbeitung offenbar nur sehr bedingt zu denken war.

So blendete die Leistungsschau die Vergangenheit aus und übte sich in fröhlichem Fortschrittsoptimismus. Die D-Mark feierte den zehnten Jahrestag ihrer Einführung, die Wirtschaft blühte, ein vereintes Europa war im Entstehen, Brüssel räumte schon einmal die Bauplätze für zukünftige Institutionen frei. Und: Atomenergie schien damals noch Spaß zu machen.

Das Atomium, als Darstellung eines Eisenmoleküls eigentlich eine Hommage an die Ära der Industrialisierung, wurde



Atomium

in dieser Zeitstimmung zum Symbol des friedfertigen Umgangs mit der Kernenergie. Alle stimmten ein in den Lobgesang auf die Möglichkeiten ihrer zivilen Nutzung. Vor allem den Vereinigten Staaten war nach den Verheerungen, welche die Bombe in Hiroshima und Nagasaki angerichtet hatten, an einem positiven Image nuklearer Energiegewinnung gelegen. Bereits 1953 gab US-Präsident Eisenhower den Anstoß zur Kampagne „Atomic Power for Peace“. Zwei Jahre später wurde unter Führung der Vereinten Nationen zu diesem Thema eine internationale Expertenkonferenz veranstaltet. Im Rahmen der Weltausstellung präsentierten so fast alle westlichen Nationen geplante oder fertig gestellte Reaktoren und nukleare Spielereien. Wäre das Gesundheitsamt nicht dagegen gewesen, hätte Belgien die Weltausstellung von einem eigens gebauten Atomkraftwerk bespeisen lassen. Ursprünglich sollte dieser Meiler – und nicht das Atomium – das Wahrzeichen der Expo werden.

Belgien nutzte die „Exposition Universelle“ zur Verteidigung seiner fortbestehenden Kolonialpolitik. Wir schreiben das Jahr 1958, und eine angeblich aufgeklärte Nation errichtet als Teil der Weltausstellung ein „Village indigène“. In dem kleinen Dorf sollten 15 kongole-sische Kunsthandwerker in vermeintlich traditionellen Trachten ihren Tätigkeiten nachgehen. Der Menschenzoo wurde erst geschlossen, nachdem Besucher versucht hatten, die Darsteller zu füttern. Erst zwei Jahre später kommt Belgien im 20. Jahrhundert an: Der Kongo wird unabhängig. Kurz darauf Ruanda.

# BRUSSELS (B) 1958

13 years after the end of the Second World War, a World's Fair was once again set up in Brussels. Technological progress had ended up being expressed in the organized annihilation of human life. The horror over the breach in civilization was so profound that coming to terms with it could still only be imagined provisionally. The exhibition exercised a kind of joyful optimism in progress. The Atomium, a representation of an iron molecule, which was actually in homage to the era of industrialization, became the symbol of a peaceful relation to atomic energy. Almost all the western nations exhibited planned or already finished reactors and nuclear gadgets. This was also the context for Belgium to propagate its colonial politics. In a “native village,” 15 Congolese artisans pursued their activities in presumably traditional dress. The human zoo was only closed after visitors tried to feed the actors.



# SEATTLE (USA) CENTURY 21 EXPOSITION - MAN IN THE SPACE AGE

## 1962

Die Weltausstellung in Seattle wurde ab 1957 geplant, als die Vereinigten Staaten vom Start der Sputnik durch die Sowjetunion gezeichnet waren. Bis 1962 mussten sie auch noch Juri Gagarin als ersten Menschen hinnehmen, der die Erde umkreiste. Die USA brauchte eine neue Vision. John F. Kennedy versprach, bis zum Ende des Jahrzehnts werde ein Amerikaner seinen Fuß auf den Mond gesetzt zu haben. Das „Space Race“ hatte begonnen.

Kein Wunder, dass Wissenschaft und Weltraumtechnologie die großen Themen der „Century 21 Exposition“ waren. Ein attraktives Ausstellungsdesign sollte den Besuchern verständlich machen, wofür die immensen öffentlichen Gelder, die Kennedy in sein Mondlandungsprogramm gesteckt hatte, eingesetzt wurden, und es galt, auch eine kritische Öffentlichkeit vom Nutzen dieser Investitionen zu überzeugen. Die NASA leistete großzügige finanzielle Unterstützung beim Bau des 10 Millionen Dollar teuren Wissenschaftszentrums. Kurz vor der Eröffnung der Ausstellung schafften es die Vereinigten Staaten, den Astronauten John Glenn in den Orbit zu schicken. Einen besseren Start konnten sich die Macher der Leistungsschau kaum vorstellen.

Die Firma Boeing, die seit 1915 in Seattle ansässig war, hatte mit dem Flugzeugbau die Stadt überhaupt erst

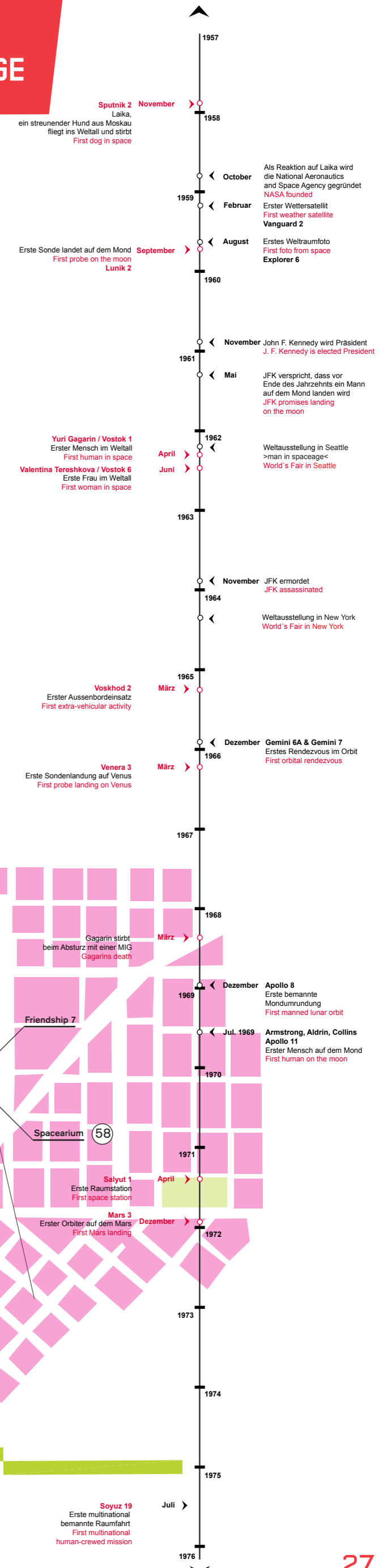
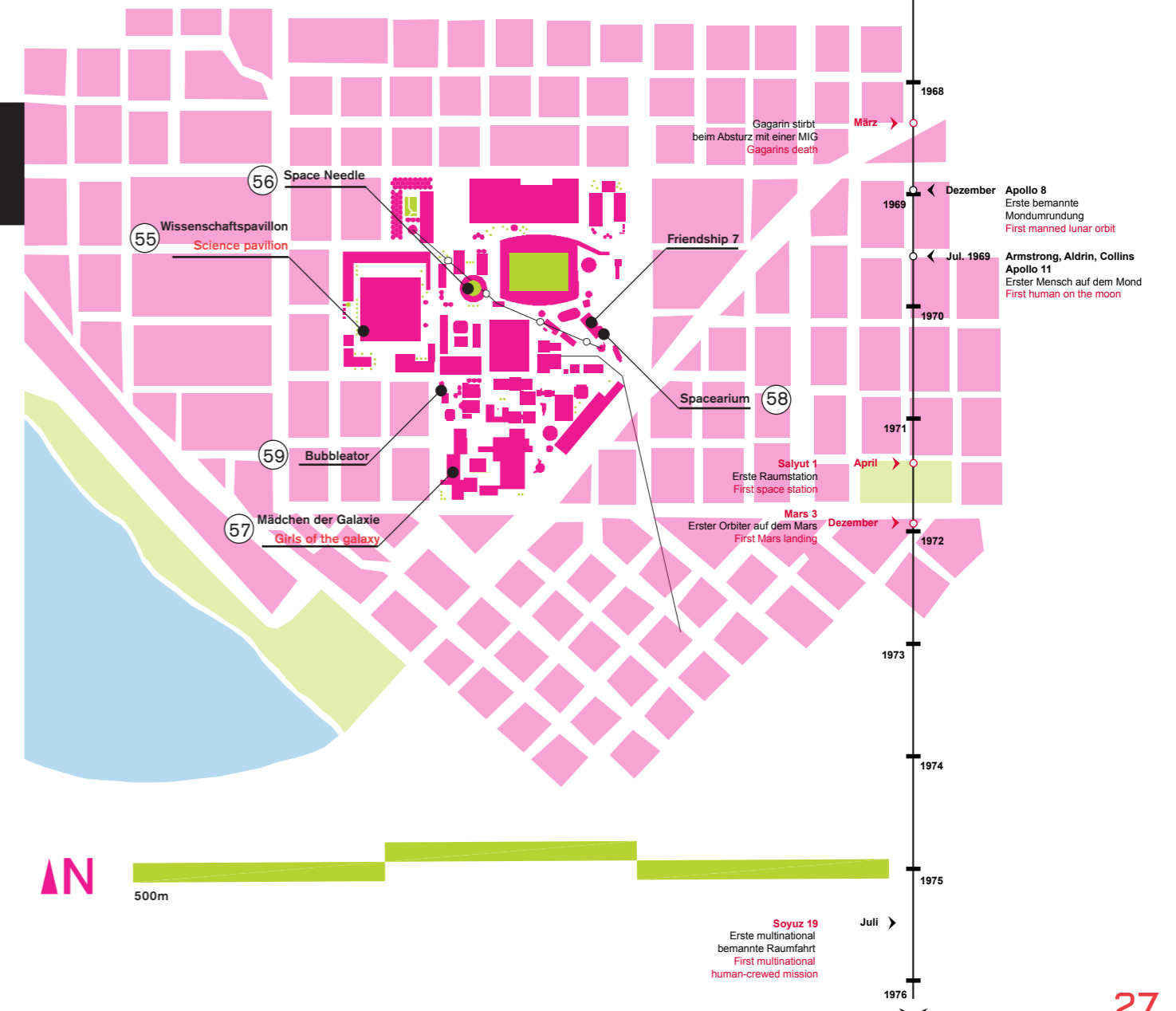
auf die Weltkarte gebracht. In einem sogenannten „Spacearium“, einem Vorläufer der IMAX-Kinos, simulierte das Unternehmen den Start und den Flug einer Saturnrakete. Technisch aufwendige Filmprojektionen erzeugten eine scheinbar reale Reise durch die Galaxie. Die künstliche Fahrt vorbei an Mond, Mars, Jupiter und Pluto bis hin zum Spiralnebel Andromeda brachte das Publikum so sehr aus der Fassung, dass es Halt an nicht vorhandenen Geländern suchte.

Die begleitende Wissenschaftsausstellung der US-Regierung wurde von drei weltweit bekannten Designern gestaltet. Charles Eames, Raymond Loewy, Walter Dorwin Teague ließen historische Versuchsaufbauten nachbilden. Sie sollten die Errungenschaften der Wissenschaften von der Antike bis zur Gegenwart anschaulich machen. Der Zuschauerandrang war riesig – und ist es bis heute geblieben. Denn im Anschluss an die für Seattle auch in finanzieller Hinsicht einträgliche Weltausstellung wurde der Pavillon den Stadtoberen für einen symbolischen Dollar zur permanenten Nutzung übergeben und zum „Pacific Science Center“ umgewidmet.

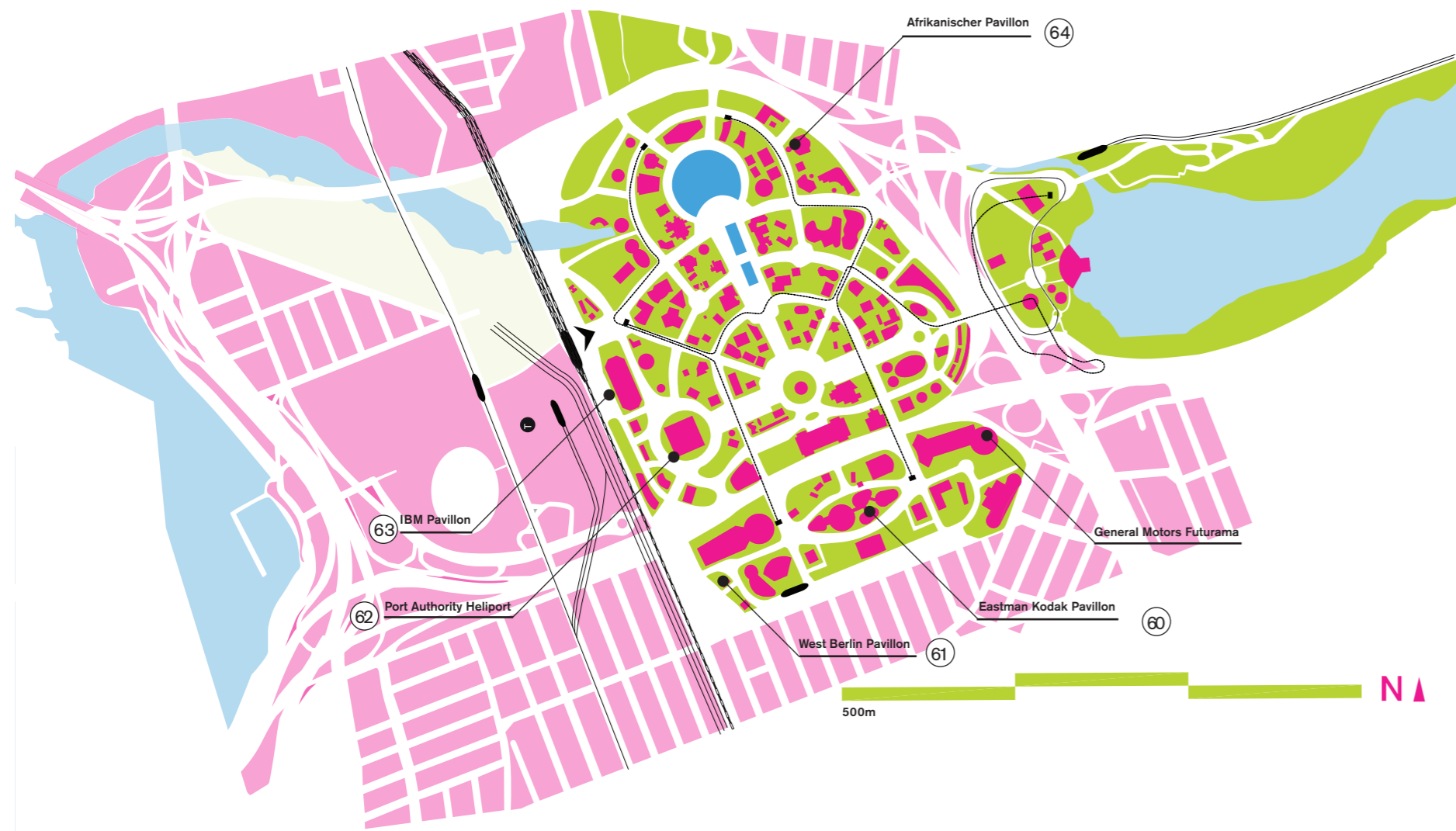
Die Leistungsschau von Seattle war damit die erste Weltausstellung, bei der über die Nachnutzung aufwendiger Pavillonbauten und ihre mögliche Rolle für die Stadtentwicklung nachgedacht wurde.

# SEATTLE (USA) 1962

In 1957 the Soviet Union sent the Sputnik, the first spaceship, into outer space. The United States was shocked. John F. Kennedy promised that an American would set foot on the moon before the end of the decade. No wonder that science and space technology were the reigning themes of the “Century 21 Exposition.” They were meant to explain to visitors why the massive amounts of public funds that Kennedy was investing in the space travel program were being spent. NASA received generous funding for the development of a ten-million-dollar science center. After the exhibition's end, the construction went into the hands of the city of Seattle. It draws a lot of public attention as the “Pacific Science Center” to this day. In the Boeing pavilion, a predecessor of the IMAX cinema simulated a trip through the galaxy. The show amazed the audience to such a degree that they tried to hold onto the non-existing banisters provided.







## NEW YORK (USA) NEW YORK WORLD'S FAIR

1964

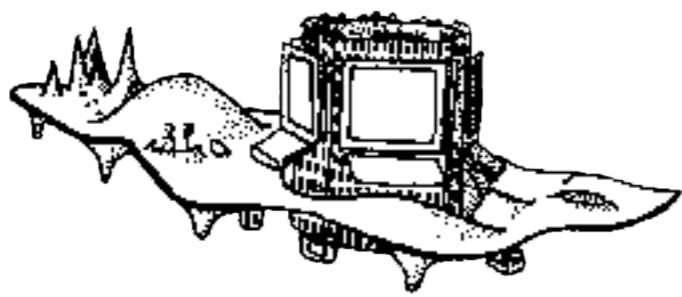
Die „New York World's Fair“ von 1964 war kaum mehr als ein Wiedergänger vorangegangener Leistungsschauen. Vor dem Hintergrund einer krisenhaften Zeit mit der wenig erbaulichen Perspektive, dass die Vereinigten Staaten bald in einen Krieg gegen Nordvietnam einsteigen würden, wurden einmal mehr Visionen gesucht und futuristische Vergnügungsparks mit pädagogischem Anspruch errichtet.

Es überrascht nicht, dass der „Futurama“-Ride von General Motors, der die Menschen schon 1939 begeistert hatte, eine Neuauflage erfuhr. In bequemen Sitzen wurden sie durch einen phantasievoll eingerichteten Lehrpfad gefahren, vorbei an einer Mondbasis zum Hotel Atlantis, dem Modell eines Lebens unter Wasser. Mit dem blinkenden Kontrollzentrum der antarktischen Wetterstation im Rücken nahmen die Besucher nun Kurs auf ein weiteres Modell einer Zukunftsstadt, um von da aus in den Weltraum abzuheben. Im Anschluss an den Amüsiertrip durfte sich das Publikum die Gänsehaut von den Armen reiben. Es war Zeit für einen Hot Dog oder eine belgische Waffel.

Hier ging es nicht mehr nur um die Darstellung innovativer Produkte oder Produktionsverfahren. Die Weltausstellungen wurden nun auch als Motor für die Herstellung von Konsumentenbedürfnissen genutzt. Nach dem Besuch

wusste der Besucher, was ihm bisher gefehlt hatte. Walt Disney, der Shooting Star dieser Veranstaltung, durfte gleich mit vier Pavillons seine Vorstellung von Entertainment artikulieren.

Die „New York World's Fair“ von 1964 war die erste Leistungsschau, die nicht durch das in Paris ansässige „Bureau International des Expositions“ (BIE) anerkannt worden war. Das war den Vereinigten Staaten gleichgültig. Das Gastgeberland forderte eine ganze Reihe von Nationen auf, allen voran die kommunistischen Länder, der Ausstellung fernzubleiben. So entstand genügend Raum für eine gesteigerte Präsenz amerikanischer Unternehmen.



Kodak Pavilion

## NEW YORK (USA)

1964

The „New York World's Fair“ of 1964 was a ghost of the past. Before the backdrop of the impending Vietnam War, visions of peace were once again sought out and futuristic amusement parks with pedagogical intentions were set up. It is no surprise that the „Futurama“ ride by General Motors from 1939 was reintroduced.

This fair was not about presenting innovative production processes. The World's Fairs were now also used as a motor to produce consumer demand. Walt Disney was allowed to formulate his idea of entertainment with four pavilions.

This was the first exhibition that was not recognized by the Paris-based „Bureau International des Expositions“ (BIE). The host country asked primarily the communist countries not to take part in the exhibition. This created enough room for an increased presence by American corporations.

## MONTRÉAL (CND) EXPOSITION UNIVERSELLE ET INTERNATIONALE MONTRÉAL TERRE DES HOMMES

1967

Kanada veranstaltete eine Weltausstellung mit einem von dem französischen Schriftsteller Antoine de Saint-Exupéry inspirierten Motto: „Der Mensch und seine Welt“. Die Vereinigten Staaten vertraten in dieser Zeit eine ausgesprochen fragwürdige Interpretation von ihrer Rolle auf diesem Planeten. Ihre Militärs ließen Giftstoffe wie Agent Orange, Agent Blue und Napalm über Nordvietnam abwerfen und richteten so bei den Menschen in der Region und der von ihnen bewohnten Umwelt verheerende Schäden an. Eine kritische Öffentlichkeit in den USA und in Europa – durch eine bislang ungekannte Intensität medialer Berichterstattung über diese Verbrechen informiert – ging auf die Barrikaden. Die Antikriegsbewegung vereinte sich mit der Bürgerrechtsbewegung. Die Demonstrationen erreichten 1967 mit dem Marsch von Tausenden zum Pentagon einen Höhepunkt. Geschätzte 50.000 Kriegsdienstverweigerer flohen nach Kanada.

Amerika musste sein Image aufpolieren und schickte Buckminster Fuller ins Rennen. Er sollte ein Symbol voller „Atmosphäre und Verve“ schaffen. Das Ergebnis war die „Biosphäre“. Der ästhetisch und architektonisch anspruchsvolle Bau erfüllte die an ihn gestellten Anforderungen mit Bravour, hinterließ aber auch

einen schalen Beigeschmack. Warum ließ sich ausgerechnet Fuller, der an die Unteilbarkeit humanistischer Werte glaubte und nach von der Natur abgelesenen Prinzipien arbeitete, in dieser weltpolitischen Situation zum Aushängeschild seines Landes machen?

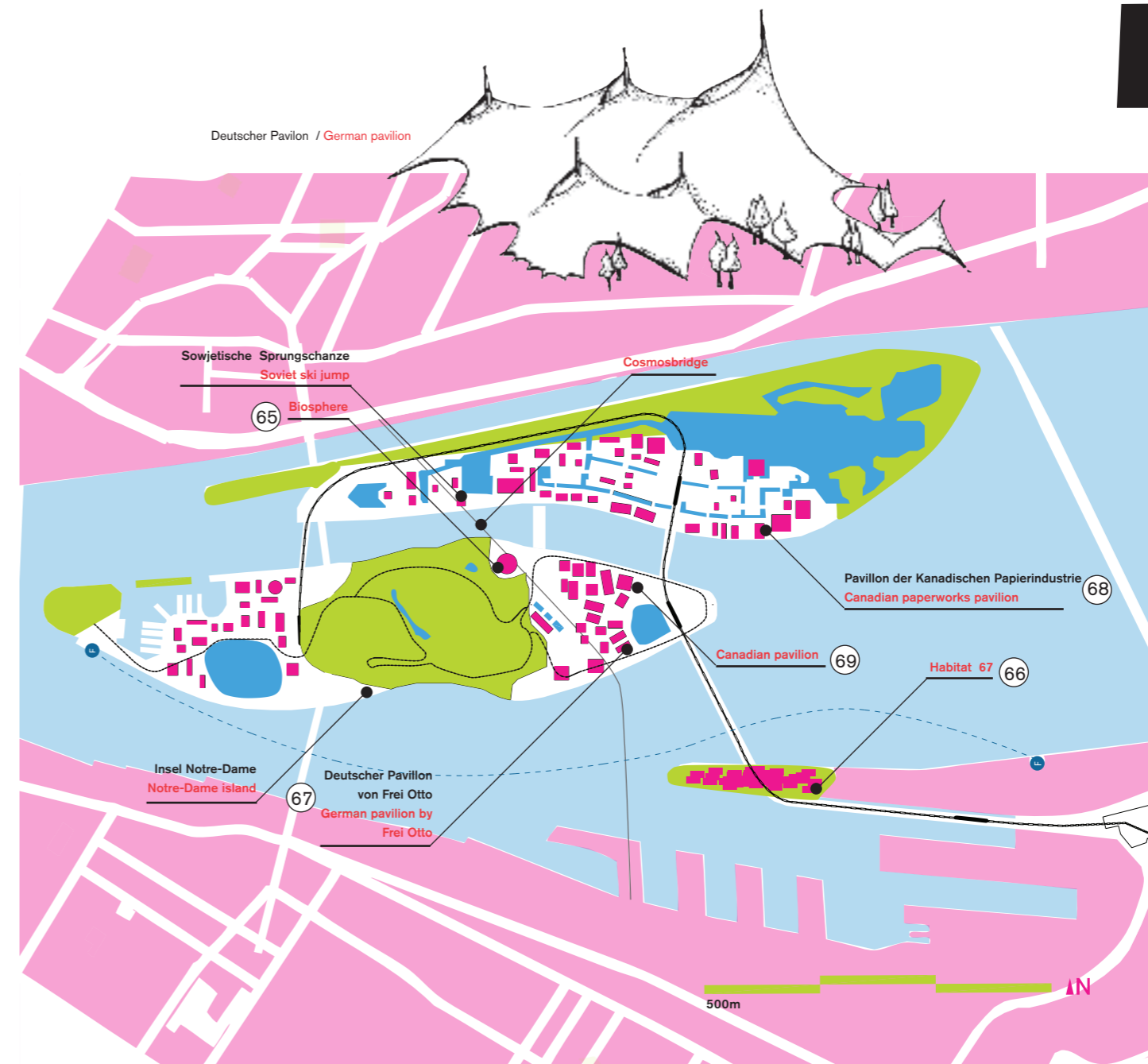
Während die zwei verfeindeten Weltmächte auf dem Rücken Vietnams ihren Kampf um die ideologische und wirtschaftliche Vormachtstellung austrafen, wurde in Montreal die „Cosmos Bridge“ gebaut. Sie sollte die an jeweils unterschiedlichen Orten gelegenen Pavillons der Vereinigten Staaten und der Sowjetunion, über den St. Lawrence Strom hinweg, symbolisch miteinander verbinden. Beide Nationen stellten ein letztes Mal ihre Raumkapseln aus. Die Sowjetunion konnte überdies mit einer Gulaschkanne punkten, die 12 Millionen Portionen Borschtsch bereithielt.

Kanada hatte andere Visionen. Dem Land war vor allem daran gelegen, seine brüchige Konföderation in das Bild einer einheitlichen Nation zu verwandeln. Die Ausrichter dachten aber auch – ein Novum – intensiv darüber nach, wie sich die für die Weltausstellungen notwendigen Eingriffe in die urbane Infrastruktur für eine dauerhafte Verbesserung der Lebensqualität nutzbar machen lassen. Es

wurde nicht nur eine neue Bahn gebaut, sondern der so entstandene Erdaushub auch genutzt, um künstliche Inseln anzulegen, die für den Pavillonbau genutzt wurden. Heute sind sie Bestandteil eines Netzwerks grüner Parks inmitten der Stadt. Montreal wurde durch die Expo sichtbar positiv geprägt.

Zu Beginn der Planungsphase hatte Kanada sogar mit dem Gedanken gespielt, die nationalen Pavillons abzuschaffen. Eine flexible und mehr nach Themen geordnete Struktur sollte es den Teilnehmern freistellen, sich entweder nur mit einem inhaltlichen Beitrag zu den Leitgedanken der Weltausstellung zu beteiligen oder auch eine bauliche Intervention beizusteuern, die in das architektonische Gesamtkonzept integriert werden sollte. Der Selbstdarstellungsdrang vieler Nationen und Unternehmen ließ den Plan zurück in die Schublade wandern.

Es entstand eine Ansammlung von Pavillons, die durch eine leichte und luftige Bauweise geprägt waren. Die Resonanz war überwiegend positiv. Manche Kritiker bemängelten die fehlende Verbindung der Architektur zu den Inhalten. Die Besucher störte das wenig: Die „Exposition Univeselle“ von Montreal war die bestbesuchte Weltausstellung seit der Pariser Leistungsschau von 1900.



## MONTRÉAL (CND)

1967

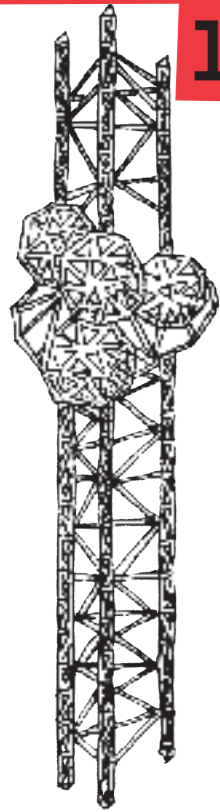
While the two major powers were carrying out their battle for political dominance at the expense of Vietnam, the World's Fair in Montreal got an effective symbol with the construction of the „Cosmos Bridge.“ It was meant symbolically to join the pavilions of the USA and the Soviet Union, located in different places beyond the St. Lawrence River.

The host country also successfully reflected – which was a novelty – on how the incursions into the urban infrastructure that were necessary for the World's Fair could be made useful to improve the quality of life in the long term. In the middle of the city, a network of green parks was created for the events that remains intact to this day.

At the beginning of the planning phase, Canada even toyed with the idea of abolishing the nation-based pavilions. The push for national and corporate self-representation, however, unfortunately meant that this plan got shelved.



# OSAKA (J) UNIVERSELLE WELTAUSSTELLUNG JAPAN



Osaka Expo Tower

1970

Die erste Weltausstellung in Asien fand mehr als 100 Jahre nach der Londoner Premiere statt. Japan wollte seinen Status als drittgrößte Industrienation feiern. Inhaltlich ging es erneut um technologischen Fortschritt. Das Thema war nicht mehr so optimistisch besetzt wie bisher, sondern Gegenstand einer durchaus kritischen historischen Betrachtung.

In der Öffentlichkeit mehrten sich die Stimmen, die der Idee der Weltausstellung skeptisch gegenüberstanden und sie als Präsentationsform nationaler Identitäten und Produkte für überholt erklärten. So lobte der Autor Paul Liner den gelungenen Beitrag Österreichs – die Alpenrepublik hatte auf dem Parcours durch Abwesenheit gegläntzt.

The first World's Fair in Asia took place more than 100 years after the London premiere. Japan wanted to celebrate its status as the third-largest industrial nation. The reigning theme, technological progress, was not coded as optimistically as before, but was the object of a critical historical view.

But Japan, which urgently needed solutions to increasing environmental pollution, to large populations in too small cities, and to energy needs, found very few answers to the pressing questions of the time within the framework of this fair.

Japan, das wegen seiner Insellage mehr noch als andere Nationen lokale Lösungsvorschläge für zunehmende Umweltverschmutzung, für Bevölkerungsmassen in zu kleinen Städten und für den Energiebedarf brauchte, fand im Rahmen dieser Ausstellung wenige Antworten auf die drängenden Fragen der Zeit.

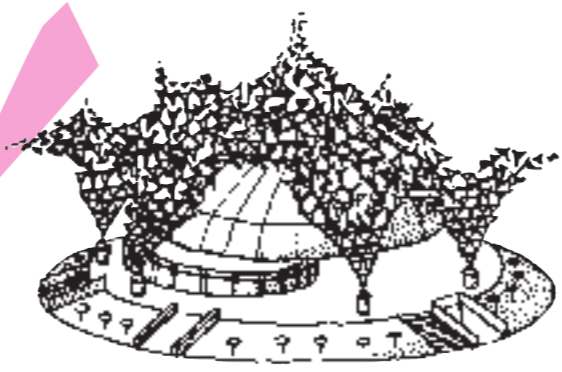
Die Architektur suchte den Dialog mit der Zukunft über luftgetragene Gebäude und Experimente mit Plug-in-Bausystemen, wie sie seit den 60er Jahren von der britischen Gruppe Archigram und den japanischen Metabolisten um Kisho Kurosawa entworfen wurden. Die pneumatischen Konstruktionen erlaubten es, mit kleinem Aufwand temporäre Hallen von eindrucksvoller Größe zu errichten. Nur lassen sich Gebäude, denen ständig

Nonetheless, the organizers made progress with good examples in the area of urban planning. Industry was banned from the city. In its place, boulevards and parks were created, along with sewage works and new filtering systems that improved air and water quality.

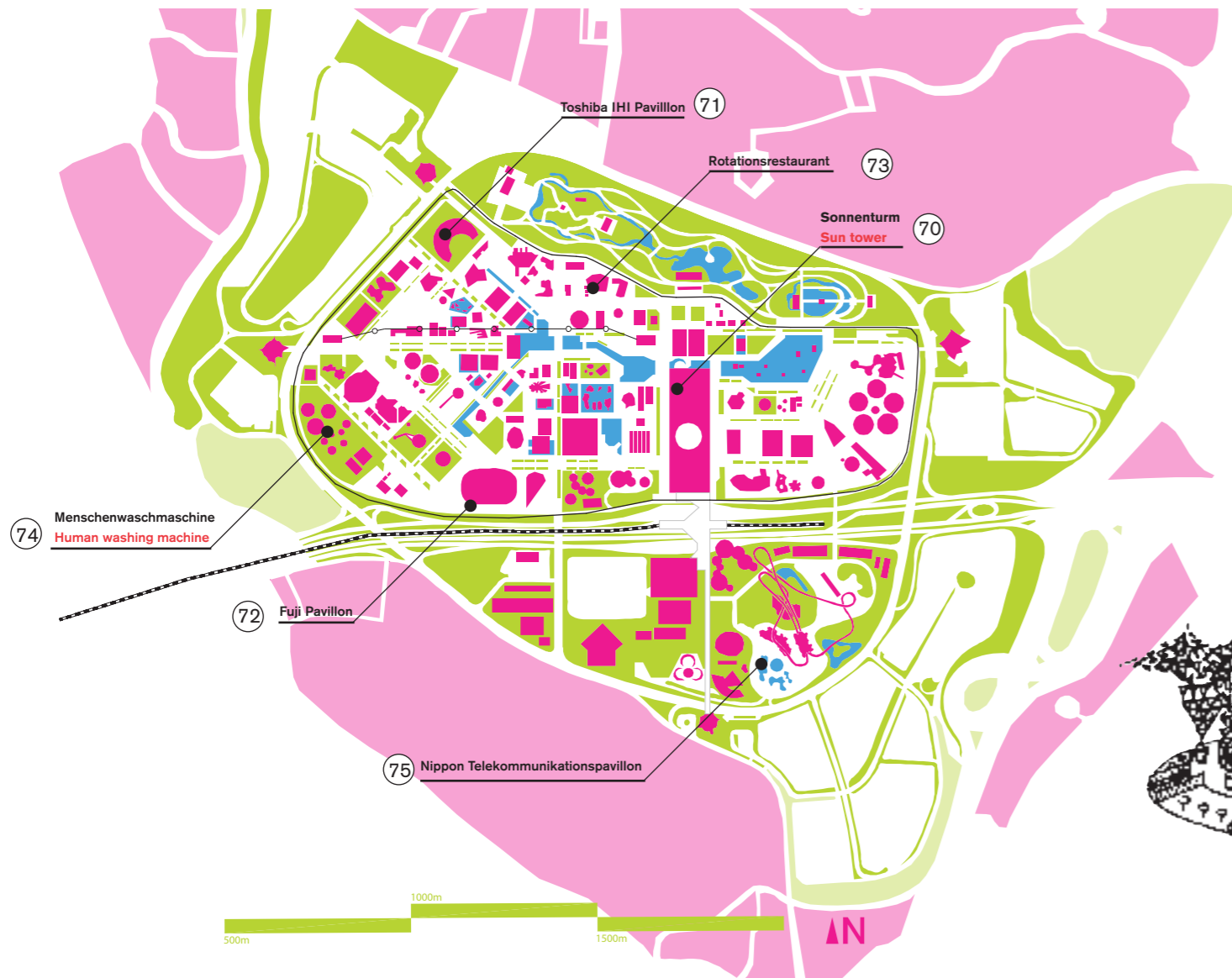
Public opinion was beginning to reflect a skeptical approach to the idea of the World's Fair, seeing its presentation of national identities and products as outdated.

Luft zugeführt werden muss, kaum als umweltfreundlich bezeichnen. Der kapselartige, flexibel erweiterbare Expositum von Kiyonari Kikutake wurde zum Vorbild für viele Bauwerke der kommenden Jahrzehnte, darunter das Lloyds Building von Richard Rogers in London. Diese Struktur erwies sich in der Wirklichkeit als statisch und war wenig variabel nutzbar. Immerhin ging Japan im Bereich der Stadtplanung mit gutem Beispiel voran: Die Industrie wurde aus der Stadt verbannt. An ihrer Stelle entstanden Alleen und Parks. Kläranlagen und neuartige Filtersysteme verbesserten die Qualität von Luft und Wasser.

# OSAKA (J) 1970



Toshiba IHI Pavilion



# SPOKANE (USA) THE INTERNATIONAL EXPOSITION ON THE ENVIRONMENT

1974

Die arabischen Staaten hatten ein Ölembargo verhängt, um deutlich zu machen, auf welcher Seite sie im Jom-Kippur-Krieg standen. Die militärische Auseinandersetzung war im Jahr zuvor durch einen Überraschungsangriff Syriens und Ägyptens auf Israel am höchsten jüdischen Feiertag ausgelöst worden.

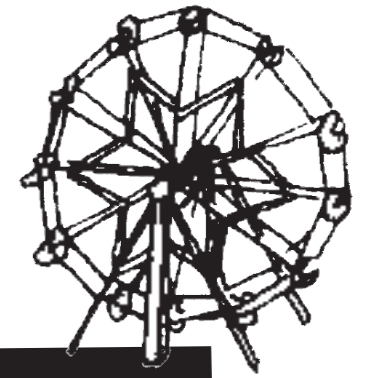
Durch die Drosselung der Fördermengen stieg der Weltölpreis innerhalb von zwölf Monaten um 70 Prozent – auf über 12 US-Dollar. Die westlichen Länder bekamen zu spüren, wie abhängig sie von fossilen Energieträgern sind. Immerhin löste die Krise eine Diskussion über den sparsamen Umgang mit Ressourcen aus.

In Spokane, einer Kleinstadt mit 180.000 Einwohnern im US-Bundesstaat Washington, nahm man sich das zu Herzen, hatte aber auch mit eigenen Umweltproblemen zu kämpfen. Der Ort war das Zentrum der Kohleförderung, der Holzindustrie – und nicht zuletzt der Herstellung von Aluminium. Dieser Wirtschaftszweig mit seinem immensen Energieverbrauch sorgte für schwere Kollateralschäden an der idyllischen Umgebung von Spokane. Der gleichnamige Fluss war vor allem für seine Verschmutzung bekannt und wurde zum zentralen Symbol der Weltausstellung erklärt.

Schon das Motto „Celebrating tomorrow's fresh new environment“ zeugte von der Unbedarftheit, mit der das Thema noch 1974 angegangen wurde. Die Planer glaubten wohl, die in

einem Zeitraum von 100 Jahren verursachten Probleme könnten schnell und unbürokratisch gelöst werden, so dass man heute schon mal feiern kann. Um der Weltöffentlichkeit zu demonstrieren, dass alles schon viel besser geworden ist, wurden zur Eröffnung genau 1.974 Forellen im Fluss ausgesetzt. In der Stadt wurden 470 Autowracks zusammengesammelt und Altglas zu Straßenbelag verarbeitet. Der Pavillon der Vereinigten Staaten inszenierte mit Hilfe eines riesigen Müllbergs ein symbolisches „Mea Culpa“. 40 Jahre später waren auf den Klimagipfeln dieser Welt selbst solche hilflosen, aber gutgemeinten Gesten kaum mehr denkbar.

Spokane war in jeder Hinsicht eine „Kleine Weltausstellung“. Der Begriff meint eine Leistungsschau mit 20 Millionen Besuchern. Obwohl am Ende nur 5,6 Millionen Menschen den Weg in die Industriestadt fanden, kam es nicht zu Fehlspekulationen. Die lokale Ökonomie hat profitiert. Das Stadtzentrum wurde regeneriert. Nur hat weder die Welt von dieser Ausstellung gehört noch hat sie daran teilgenommen. Es kam lediglich eine kuriose Mixtur von 11 Nationen zustande: Australien, Kanada, China (Taiwan), Iran, Japan, Korea, Mexiko, Philippinen, Sowjetunion, Westdeutschland, USA. Es war eine Veranstaltung der Belanglosigkeiten.



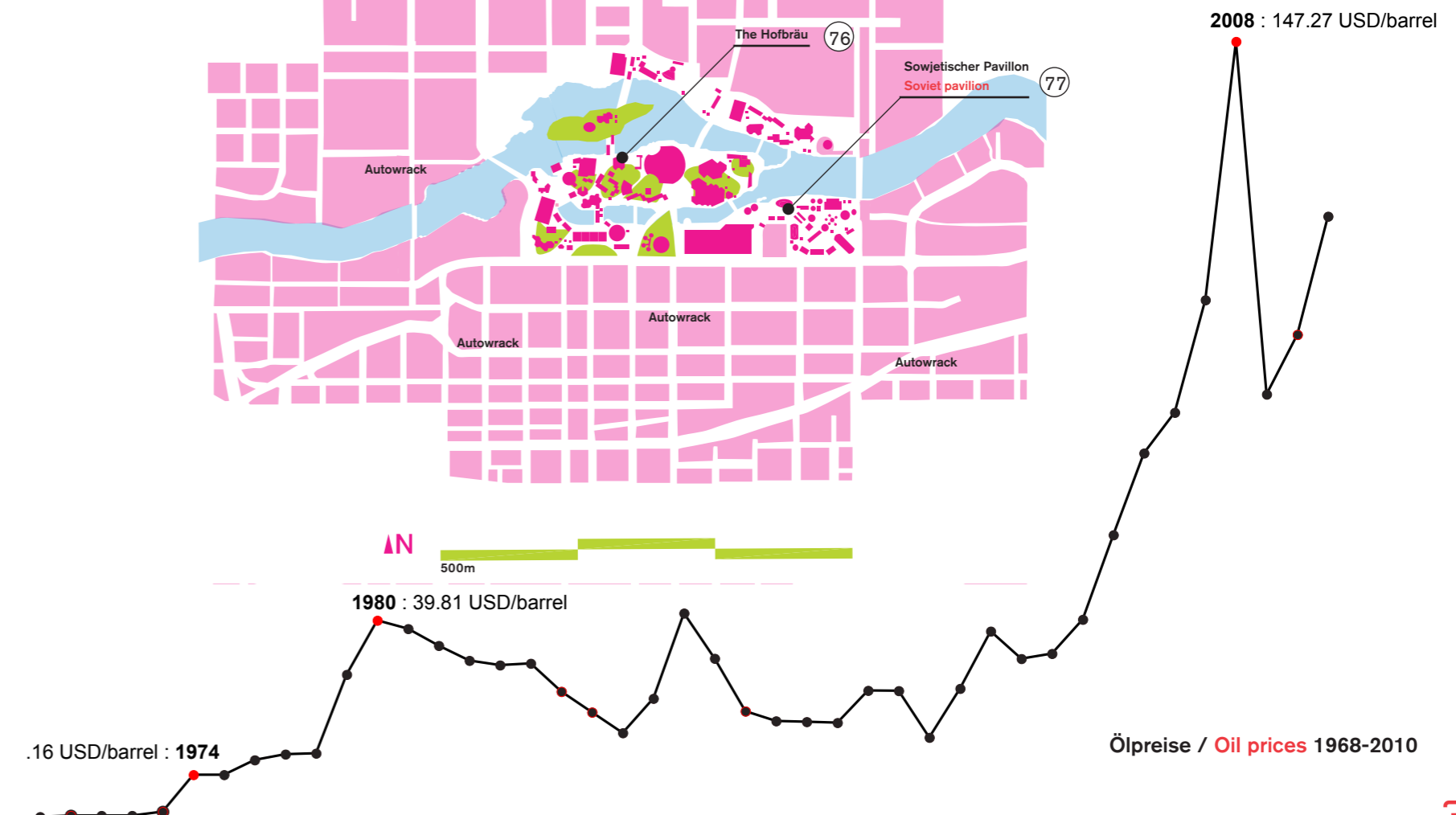
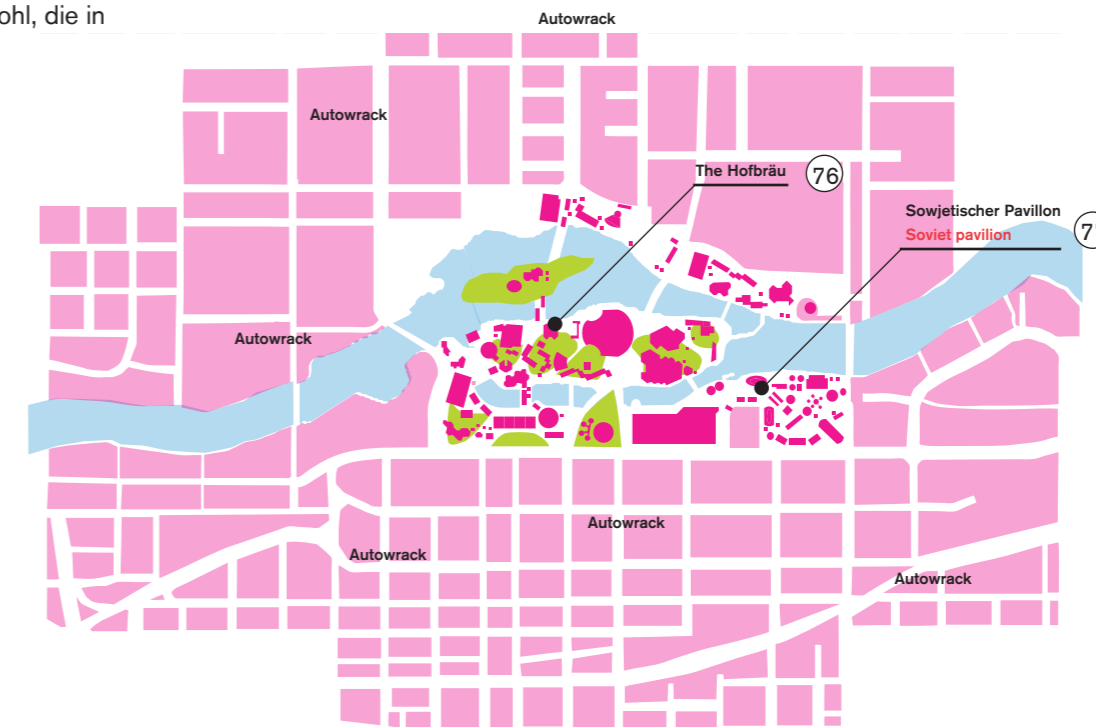
# SPOKANE (USA)

1974

After the Arab world had blocked oil supplies in the wake of the Yom Kippur War, the western countries began to sense how dependent they were on fossil fuels. This triggered a discussion about economizing resources, which was an important feature of the World's Fair in the small town of Spokane, itself heavily damaged by environmental pollution.

In order to demonstrate the good will to make changes, the organizers came upon the idea of opening the fair by releasing 1,974 trout fish into the river. In the city, 470 wrecked cars were put together and the glass used for pavement. Using a giant pile of trash, the USA's pavilion staged a symbolic „mea culpa.“

Although only 5.6 million people found their way to the industrial city in the end, it was not deemed to be a failure. The local economy had profited. The city center was regenerated. Otherwise, this World's Fair was inconsequential.



Ölpreise / Oil prices 1968-2010



## KNOXVILLE (USA)

### KNOXVILLE INTERNATIONAL ENERGY EXPOSITION

1982

Knoxville hat genauso viele Einwohner wie Spokane. Warum also nicht auch eine Weltausstellung machen? Jacob Franklin „Jake“ Butcher wurde zum Organisator ernannt. Seine Schwager, Freunde und Geschäftspartner verstärkten das Team. Da Butcher selber eine Bank besaß, waren die Investitionen immerhin erst einmal gedeckt. Sein Verkaufsargument für die „Expo“: Wer als Besucher einmal zum Anhalten und Aussteigen in diese Stadt gebracht wird, kommt sicher später ein zweites Mal und bringt so langfristigen Nutzen. Da hatten sich die Organisatoren zu früh gefreut.

In Knoxville wurden unwichtige Konsumartikel in plumper Architektur vorgestellt. Zu den bleibenden Innovationen zählten Milch im Tetrapak und Coca Cola mit Kirschgeschmack. Die Zuschauerzahlen waren nicht einmal katastrophal. Das eigentliche Desaster ereignete sich im wirtschaftlichen und im organisatorischen Bereich. So hagelte es Beschwerden von Besuchern, die Schadensersatz wegen unzumutbarer Unterbringungen forderten. Knoxville blieb auf Jahrzehnte hinaus verschuldet. Am Ende war auch Jacob Franklin „Jake“ Butcher bankrott.

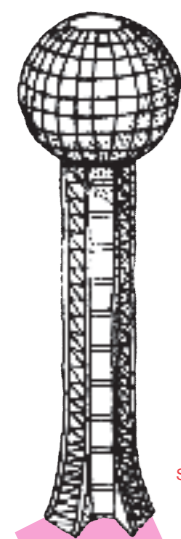
## KNOXVILLE (USA)

1982

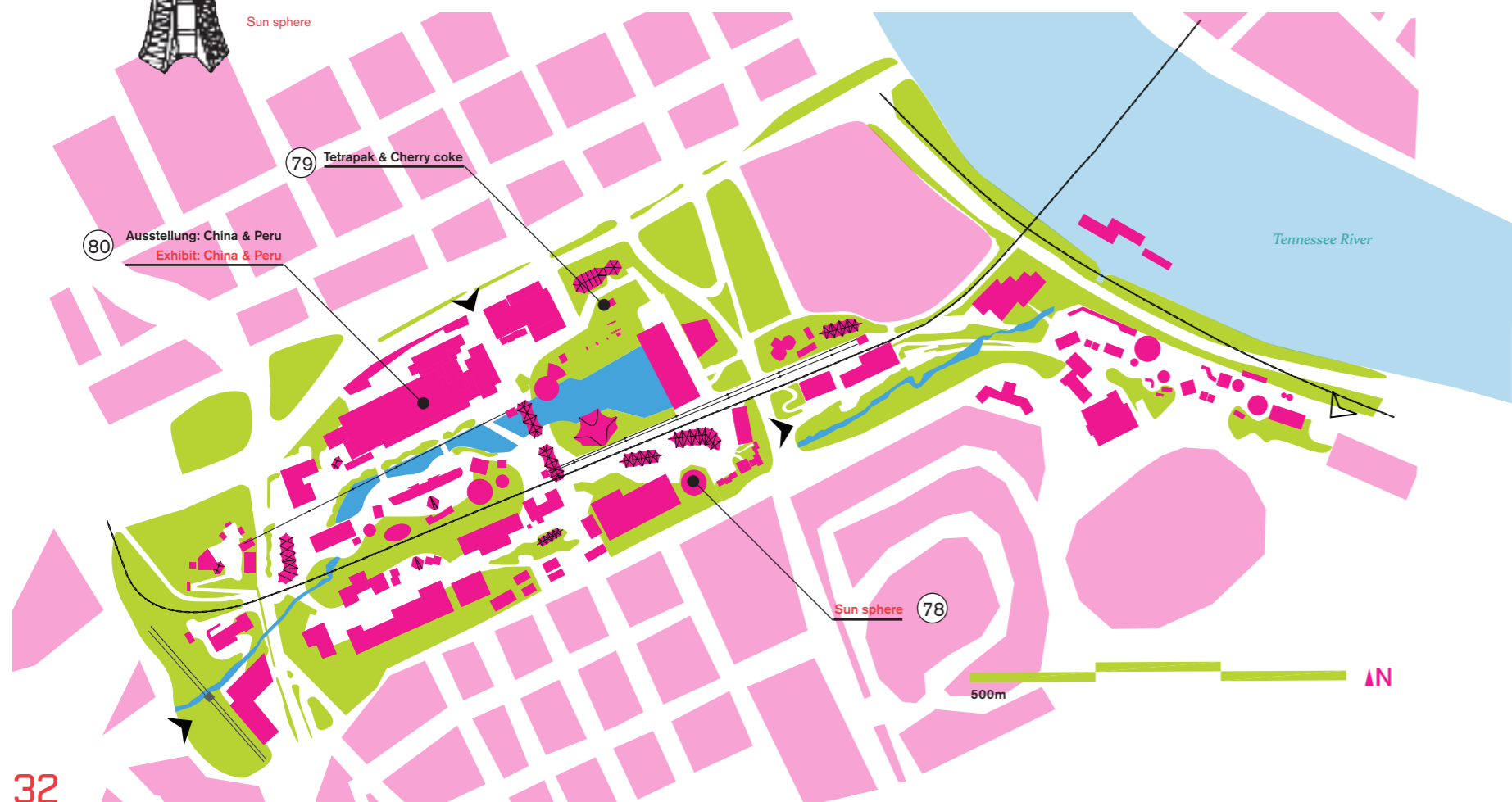
Knoxville has the same number of inhabitants as Spokane. So why not put on a world's fair? Jacob Franklin "Jake" Butcher was appointed organizer. His team was made up of his brothers-in-law, friends, and business partners. Butcher himself owned a bank, so that the investments could initially be covered. Butcher's sales pitch ran as follows: Anyone who can be brought to the city once will come again later a second time, therefore creating long-term value. But the organizers were premature in their optimism.

The innovations on display included milk in tetrapacks and cherry flavored Coca Cola. The number of visitors was not a catastrophe. The actual disaster was in the economic and organizational areas. There was a hailstorm of complaints from visitors. They demanded compensation due to unacceptable accommodation.

This all resulted in heavy debts for Knoxville that lasted for decades. In the end, Jacob Franklin "Jake" Butcher also went bankrupt.



Sun sphere



## TSUKUBA (J)

### EXPO '85 - DWELLINGS AND SURROUNDINGS, SCIENCE AND TECHNOLOGY FOR MAN AT HOME

1985

Tsukuba ist eine japanische Kleinstadt auf der Hauptinsel Honshu. Obwohl die Einwohnerzahl kaum höher als in Knoxville liegt, spielt sie in einer ganz anderen Liga. Es gibt drei Universitäten, über 50 Forschungsinstitute und zahlreiche Hightech-Unternehmen. Von hier kommt der Rückenwind, der das Land im Bereich der Elektronikindustrie in die erste Riege der Exportnationen katapultierte. Konzerne wie Toshiba, Sony, Panasonic, Hitachi oder Yamaha sorgten dafür, dass die Schau von Tsukuba eine Technologiemesse wurde. Japan steckte nahezu alle anderen Nationen in die Tasche. Nur die USA konnten mit einer Ausstellung über künstliche Intelligenz mithalten.

Anlässlich dieser Weltausstellung wurde die Kritik entfacht und mehrfach wiederholt, dass Japans Elektronikindustrie ihren sagenhaften Aufstieg weniger durch Originalität als durch meisterhaftes Kopieren erreicht habe. Wirtschaftsvertreter konterten, der Beitrag der USA zur Weltausstellung wäre ohne hiesige Computertechnologie undenkbar gewesen.

Wie so häufig auf Weltausstellungen war auch Tsukuba ein Reigen der Superlative. Wer baut die schnellste Bahn, das größte Planetarium, das höchste Riesenrad? „Von hier oben“, verlaublich Tomokazu Sakamoto, „können wir vielleicht am Horizont das 21. Jahrhundert sehen“. Was der Expo-Produzent am Firmament des technologischen Fortschritts erblickte, war eine Armee von Robotern, die unser Leben erleichtern oder ersetzen sollten. In volltechnisierten Häusern erledigten die Cyborgs den Wohnungsputz, spielten Klavier, tanzten Walzer, hielten die Kinder beschäftigt, beernteten einen „erdlos wachsenden Baum“, der mit 12.000 Tomaten bestückt war, und bauten weitere menschliche Maschinen.

Die Robotik ist ein Bereich, in dem Japan wirklich Know-How besitzt. 1985 hatten sich die Ausgaben für den Bau der freundlichen Helfer verdreifacht. Ein weiterer Anstieg wurde nur durch eine wirtschaftliche Krise verhindert.

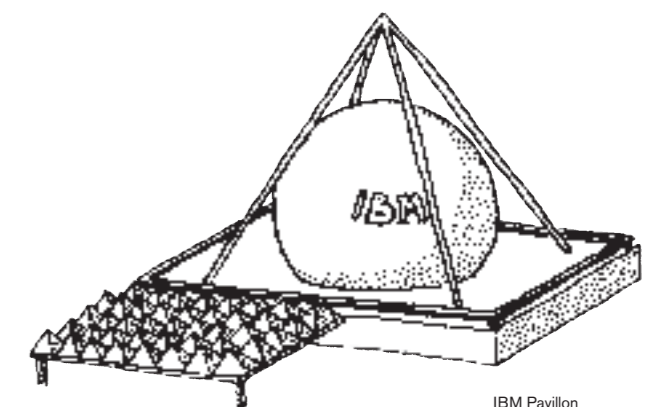
## TSUKUBA (J)

1985

Although the population of Tsukuba is barely more than that of Knoxville, the small town on the main Japanese island of Honshu is in an altogether different league. There are three universities, more than 50 research institutes, and numerous high-tech businesses. This is the city that produced the momentum that capitulated the country into first-place among export nations in the area of electronics. Concerns such as Toshiba, Sony, Panasonic, Hitachi, or Yamaha made sure that the exhibition was a technology fair.

At the far edge of technological progress, there was an army of robots that were meant to improve or replace our lives. In fully automated houses, the cyborgs took care of cleaning, playing the piano, dancing waltzes, and caring for children.

Robotics is an area where Japan really has the know-how. In 1985, spending for the construction of friendly helpers had tripled. A continual rise was only hampered by an economic crisis.



IBM Pavilion



## BRISBANE (AU) EXPO '88 - LEISURE IN THE AGE OF TECHNOLOGY

1988

Erst zwei Jahre vor der Weltausstellung wurde Australien vollständig unabhängig vom Britischen Königreich. Mit der neu gewonnenen Freiheit kam der Kontinent in der Welt der 80er Jahre an. Zuvor war Brisbane, eine ehemalige Strafkolonie, die 1824 zur Unterbringung von 1.000 Gefangenen gegründet wurde, als rückständig belächelt worden. Die Zeitverschiebung zwischen London und der Hauptstadt des Bundesstaates Queensland, argwöhnlichen Beobachter, betrage „im Durchschnitt 16 Jahre“. Nun aber wurde die „Freizeit im technologischen Zeitalter“ gefeiert.

Die entscheidende Motivation für die Leistungsschau entstand durch einen ambitionierten Stadtentwicklungsplan für einen Vorort von Brisbane. Der zuständige Architekt, James McCormick, war der Meinung, eine Weltausstellung sei der perfekte Katalysator für die Entwicklung und Umsetzung seiner Vorhaben. In der Tat bescherte die Veranstaltung der

Region einen beachtlichen Imagewechsel. Queensland stieg vom Hinterwäldler zum progressivsten Staat des Landes auf. Brisbane, vormals berühmt für seine hohe Seniorendichte, war auf einmal eine rundum verjüngte, moderne Metropole.

Theater, Museen und Konzerthäuser wurden gebaut oder renoviert. Die städtische Infrastruktur erfuhr einen grundlegenden Umbau. Das Leitthema brachte es mit sich, dass bahnbrechende Innovationen in der Minderzahl blieben. Westdeutschland konnte mit Freizeitmöglichkeiten punkten. Anknüpfend an die Weltausstellung in Tsukuba konzentrierte sich Japan auf die Frage, wie Computer dem Menschen helfen, seine Arbeitszeit zu verringern und Raum für andere Tätigkeiten zu schaffen. Die Schweiz errichtete bei tropischer Witterung eine winterliche Skilandschaft mit Lift.

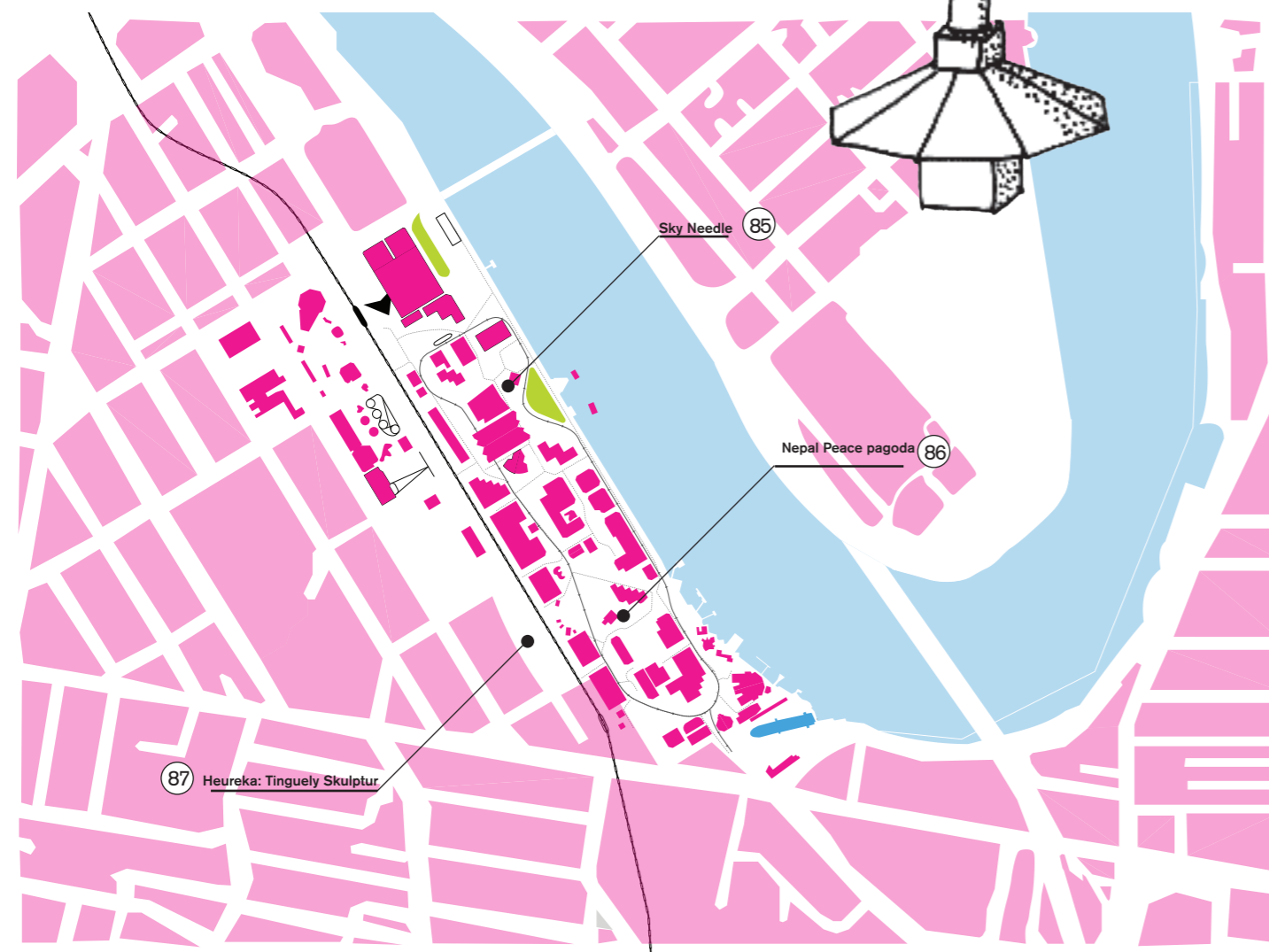
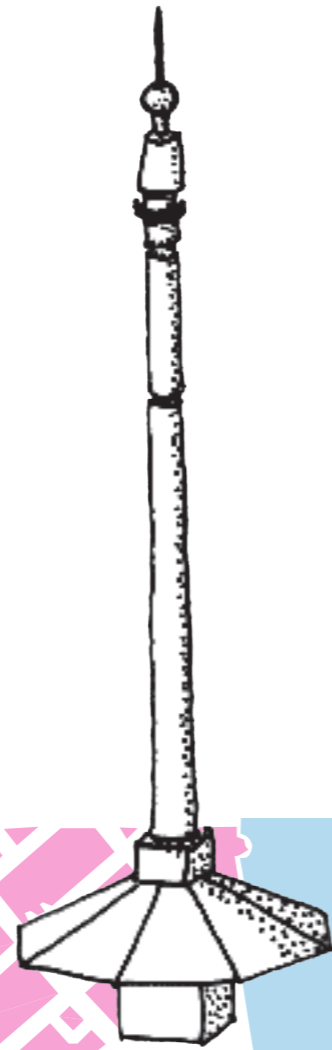
## BRISBANE (AU)

1988

It was only two years before the World's Fair that Australia had become completely independent from the United Kingdom. Their newly-won freedom was accompanied by efforts to compete at an international level. The World's Fair in Brisbane, which was founded as a penal colony, was used to celebrate "freedom in the technological age."

The city and the region notably changed their image. Queensland rose from a backwoods area to the most progressive state in the country. Brisbane, famous for its high percentage of seniors, was suddenly an all-around rejuvenated, modern metropolis.

One implication of the main theme was that path-breaking innovations remained relatively few. West Germany was able to score with leisure goods. Japan concentrated on the question of how computers help people to reduce their working time, making room for other activities. Switzerland set up a winter skiing landscape in tropical temperatures, complete with a lift.



## SEVILLA (E) EXPOSICIÓN UNIVERSAL DE SEVILLA: EXPO '92

1992

Die erste Weltausstellung nach dem Fall der Mauer und des Eisernen Vorhangs fiel mit dem 500. Jahrestag der Ankunft von Columbus in Amerika zusammen. Es wurde das „Zeitalter der Entdeckungen“ gefeiert. Damit war nicht das kommende, sondern das vergangene Jahrhundert gemeint. Als hätten sich die Weltausstellungen nicht schon selbst abgeschafft, kamen die Länder dieser Erde zusammen, um gemeinsam nach hinten zu blicken.

Die Welt hatte einiges von ihrem Fortschrittsoptimismus verloren. Zu viele Projekte der Moderne waren schief gelaufen. Aber richtig kritisch war die Perspektive auf diese Ära auch nicht geworden. Technisierung ersetzte und veränderte zunehmend bestehende Berufe. Arbeit erfuhr eine grundlegende Neubestimmung. Die noch nicht ganz so moderne Menschheit stand ein wenig teilnahmslos daneben.

Die Leistungsschau von Sevilla war wenig an Innovationen interessiert. Rekordverdächtige 110 Ländern nahmen teil. Mit sechs Beiträgen blieb der Anteil der Firmenpavillons verschwindend gering. Die Ausstellung hatte den Kommerz der Leistungsschauen in den USA und Japan hinter sich gelassen.

Sevilla wollte sich in vielerlei Hinsicht positionieren, als Stadt an sich, aber auch als kulturelles, wirtschaftliches und politisches Zentrum Andalusiens. Diese Region wiederum wollte den Anschluss an den gesamtgesellschaftlichen Entwicklungsstand in Spanien finden. Die Nation verfolgte das Ziel, im Reigen der Staaten Europas eine wichtigere Rolle zu spielen.

Die Insel La Cartuja, von der Columbus damals aufgebrochen war, wurde zum Ausstellungsgelände erklärt und sollte langfristig zu einem Park für Technologie

und Wissenschaft ausgebaut werden. Um diese Ziele zu erreichen, unternahm Sevilla enorme infrastrukturelle Anstrengungen. Es wurden sechs Brücken gebaut, ein Flughafen und ein Bahnhof, begleitet von einer Erneuerung des Autobahnnetzes. Nahmhafte Architekten leisteten ihren Beitrag, allen voran Santiago Calatrava, der mit dieser und der folgenden Expo in Lissabon weltberühmt wurde.

Nicht weniger als 32.000 frisch gepflanzte Bäume sollten Farbe in das triste Gelände bringen. Doch Cartuja 93, so die Bezeichnung für die geplante Zukunftsstadt des New Business, erzielte nicht die gewünschten Erfolge. Die Insel wurde zum Freizeitgelände umgewidmet. Ein innovativer Wissenschaftspark wird hier nie mehr entstehen.

## SEVILLA (E)

1992

The first "Expo" after the fall of the Berlin Wall and the Iron Curtain came at the same time as the 500-year anniversary of the arrival of Columbus in America. It was celebrated as the "age of discoveries." This was not meant to signify the coming century, but the previous one. As if the World's Fairs had not already destroyed themselves, the countries of this Earth came together to look back collectively.

The island of La Cartuja, where Columbus had sailed from, was meant to serve as the fairgrounds, and then, in the long term, to be converted into a Mecca for technology and science. Six bridges were built, an airport and a train state. Prominent architects were engaged, above all Santiago Calatrava.

But "Cartuja 93," the name for the planned future city, did not achieve the success that was hoped for. The island was transformed into a place of leisure. No innovative science park will be built here.





# LISSABON (P) EXPOSIÇÃO MUNDIAL DE LISBOA: EXPO '98

1998

Die Planungen zur Expo sahen eine Neuausrichtung des gesamten Stadtzentrums vor. Der Fluss, der zu Zeiten der Militärdiktatur unter António de Oliveira Salazar militärisches Sperrgebiet und für die Bürger daher unzugänglich gewesen war, sollte integraler Bestandteil des urbanen Raums werden. Die Macher der Weltausstellung wollten so mit der Geschichte des Landes aufräumen und – 24 Jahre nach der Nelkenrevolution – einen mutigen Schritt in die Zukunft wagen. Lissabon sollte ein neuer Anziehungspunkt werden für das junge Portugal, für das neue Europa und natürlich auch Touristen anlocken. Dafür nahmen Stadt und Land, wie so häufig bei Veranstaltungen dieser Art, hohe Schulden in Kauf.

Anders als in Sevilla suchten sich die Macher der Weltausstellung ein interessantes Thema – die Weltmeere, ein Erbe für die Zukunft – und überzeugten gleich noch die UNO, das Jahr des Ozeans auszurufen. Erstaunliche 150 Nationen

fühlten sich von der Idee angesprochen, obwohl 30 der Teilnehmerländer nicht einmal an eine Küste grenzen. Neben einer spielerischen Umsetzung, die beim Publikum auf viel Anklang stieß, leistete der begleitende Welt-Meer-Gipfel eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den Leitthema.

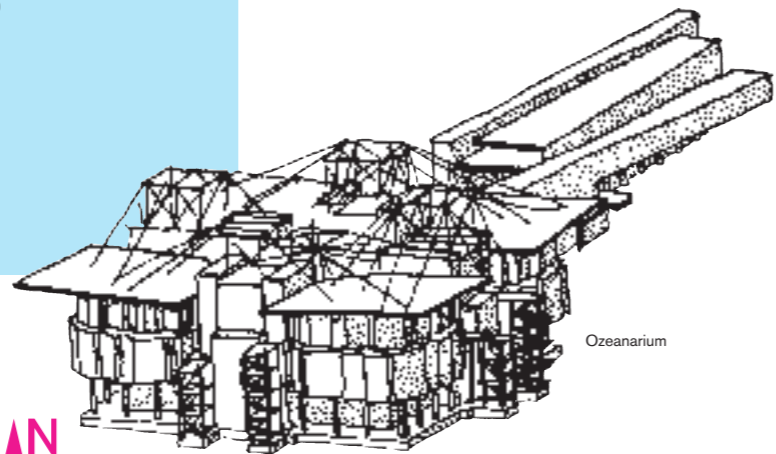
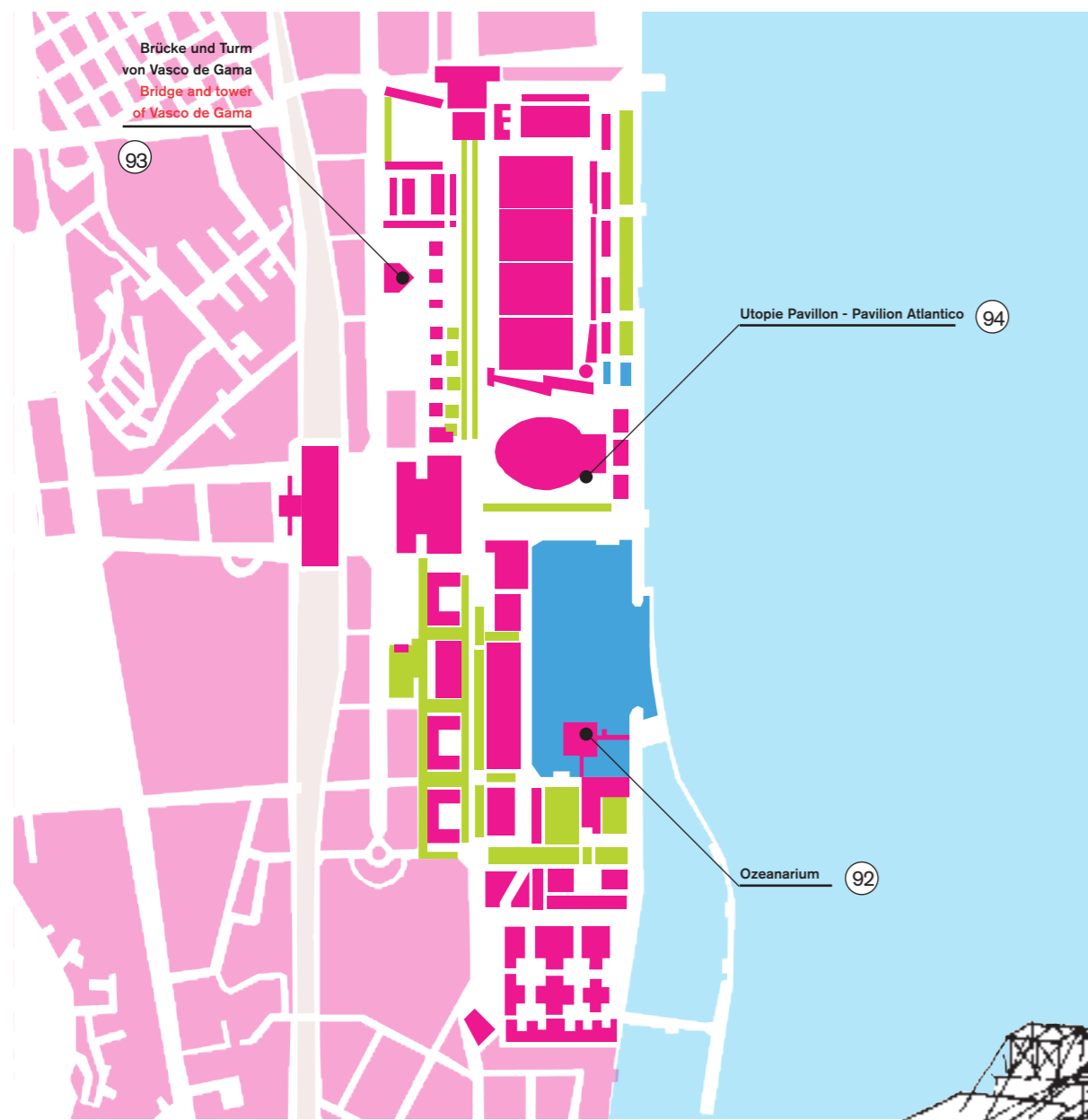
Schon vor dem ersten Spatenstich verfolgten die Verantwortlichen ein überzeugendes Konzept der Nachhaltigkeit. Bei den Bauarbeiten am Ausstellungsgelände wurde ein unbrauchbares, von Industrieschmutz verdecktes Gebiet komplett gereinigt, um es langfristig nutzbar zu machen. Schon vor der Eröffnung verkaufte die Stadt einen Großteil des Geländes. Dank der Investorengelder musste das Land nur 15 Prozent der Kosten übernehmen. Eine Nachnutzung in Höhe von 80 Prozent war so gut wie sicher.

Lissabon sprudelte nur so vor Ideen: Namhafte Architekten errichteten eine

hochmoderne Infrastruktur, welche die Altstadt und das Expogelände miteinander verbindet. Mit der Ponte Vasco da Gama wurde die längste Brücke Europas errichtet. Sie ist nicht nur in visueller und symbolischer Hinsicht ein Highlight, sondern auch sinnvolle Entlastung des bestehenden Verkehrs. Ein von Santiago Calatravas erbauter Bahnhof ermöglichte erstmals einen Zugverkehr in fast alle Landesteile. Der architektonische Müll, der sonst bei Weltausstellungen produziert wird, hielt sich auch deshalb in Grenzen, weil die teilnehmenden Nationen nicht selbst bauen durften, sondern in zwei großen Hallen untergebracht wurden. Es gab öffentliche Unterstützung zur Renovierung von besonders erhaltenswerten alten Häusern in der Umgebung des Expogeländes, die in den Jahrzehnten zuvor zunehmend heruntergekommen waren. Hier hat eine Weltausstellung als Mittel der Stadtentwicklung funktioniert.

## LISSBON (P)

1998



The plans for the Expo included a reorientation of the city center. The river, which had become a restricted zone during the military dictatorship, was meant to become an integral component of urban space. The fair's creators thus wanted to come to terms with the country's history and – 24 years after the Carnation Revolution – take a daring step into the future.

Prominent architects erected a highly modern infrastructure, which joined up the old city and the grounds of the expo. The Ponte Vasco da Gama became the longest bridge in Europe. It is not only a visual highlight, but also a significant relief for city traffic. The architectural trash that is usually produced for World's Fairs was kept to a minimum because the guest countries were not themselves allowed to build anything, instead being housed in two large halls.

For once, a World's Fair had actually contributed to urban development.



95 Gellin

500m

## HANNOVER (D) EXPO 2000

2000

Das Erstaunlichste an der „Expo2000“ war, dass sie überhaupt stattgefunden hat. Noch nie hat eine Stadt so hart um die Durchführung der Ausstellung kämpfen müssen. Ihre Vorgeschichte ist so reich an Absurditäten, dass sie kaum wiederzugeben sind.

Den Plan, in der Hauptstadt von Niedersachsen eine Messe zu veranstalten, die sich mit den veränderten Anforderungen an den Menschen in der modernen Industriegesellschaft beschäftigt, gab es schon länger. Als sich die Idee, getrieben vom Ehrgeiz lokaler Akteure, zum Szenario einer Weltausstellung weiterentwickelte, signalisierte die Bundesregierung, die allein einen offiziellen Antrag stellen kann, ihre Unterstützung. Hannover, so dachten sich die Politiker, verfüge bereits über die benötigte Infrastruktur. Die Kosten für den Bund würden sich also in überschaubaren Grenzen halten. Der Gedanke, den schwachen Norden des Landes substanziell zu fördern, klang nicht weniger charmant.

Im Jahr 1988 entschloss sich die Regierung, die Bewerbung um die „Expo“ im Rahmen der Elektronikmesse CeBit öffentlich zu machen. Bundeswirtschaftsminister Martin Bangemann ging aufs Podium, um seine Rede zu halten. Als er nach getaner Arbeit seinen Ehrenplatz

im Publikum wieder eingenommen hatte, musste er noch einmal auf die Bühne. Der Politiker der FDP hatte vergessen, die Expo anzukündigen.

In der Folge bekam Deutschland schnell internationale Konkurrenz. Nachdem sich Venedig von seiner Bewerbung zurückgezogen hatte, lieferten sich Toronto und Hannover ein Kopf-an-Kopf-Rennen. Genau 43 Nationen waren an der Abstimmung beteiligt. Mit einer Mehrheit von nur einer Stimme fiel die Entscheidung zugunsten der niedersächsischen Metropole aus. Das Zünglein an der Waage war ausgerechnet Lothar de Maizière, der damals die Übergangsregierung der DDR führte. Wenige Monate später gab es das Land nicht mehr.

Innerhalb von Deutschland war die Kritik an der geplanten Expo so enorm, dass eine Bürgerbefragung notwendig wurde. Auch diesmal hatten die Befürworter viel Glück: Mit 51,5 gegen 48,5 Prozent wurde für die Expo gestimmt. Der Gegenwind wehte immer noch stürmisch, als die Delegation des B.I.E. zur Besichtigung kam. Die gut organisierten militanten Gegner des Projekts („Gentechnologen, Expo-Strategen, wir werden euch das Handwerk legen!“) warfen mit rohen Eiern. Nicht nur im Gastgeberland gab es Krawall, auch das Pariser Büro

Never before had a city to fight so hard to set up a World's Fair. The early history of the fair is so full of absurdities that it is hard to know where to begin. After overcoming militant resistance to the „Expo,“ the bid was finally successful. Then experts warned of the risk of poor attendance and financial failure. Unfortunately in vain.

In large part, the fair was little more than a pumped-up tourist fair. And this is in Hannover, a city that even its inhabitants describe as a city “with a certain nothing.” In the end there was a lot attempted, but very little achieved. The organizers and the venue were simply not up to the ambitious demands of the project.

Today, the grounds largely consist of unused spaces or empty pavilions, which are increasingly in ruin. It is a small consolation that the city now has a local transportation network that other cities can only dream of.

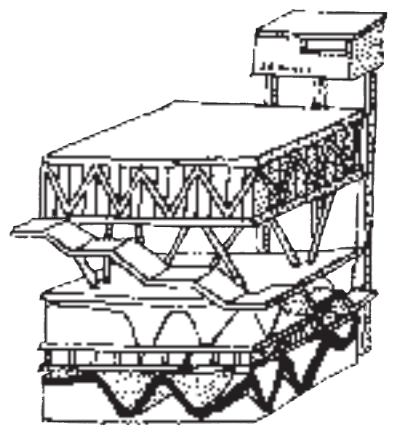
der Dachorganisation wurde überfallen, die „Einrichtung demoliert, die Generalsekretärin bedroht und die Akten mit Chemikalien übergossen“, wie es kurz darauf in einem Bericht hieß.

Eine erfolgreiche Unternehmensberatung wies auf das Risiko geringer Besucherzahlen und eines finanziellen Scheiterns hin, leider vergeblich. Hannover hatte 20 Millionen Besucher kalkuliert. Das B.I.E. wies darauf hin, dass dies für eine Weltausstellung ersten Rangs viel zu wenig war. So wurde die Prognose kurzerhand auf 40 Millionen erwartete Zuschauer aufgestockt. Das kostete nicht nur die Veranstalter, sondern auch den Staat, der eigentlich nicht für die „Expo“ aufkommen sollte, viel Geld.

Die Ausstellung war in weiten Teilen nicht mehr als eine aufgeblasene Tourismusmesse – und das in Hannover, von dem selbst seine Bewohner sagen, dies sei die Stadt „mit dem gewissen Nichts“. Am Ende wurde viel versucht, aber wenig erreicht. Die Organisatoren und der Austragungsort waren den hochgesteckten Ansprüchen nicht gewachsen. Immerhin: Diese „Expo“ hat nicht nur in Hannover, sondern in ganz Deutschland und auf allen fünf Kontinenten stattgefunden. Mehr als 700 praxisorientierte Initiativen zu Fragen der Zukunft wurden

## HANNOVER (D)

2000



Niederländischer Pavillon von MVRDV

angeschoben, davon ungefähr 500 außerhalb der Landesgrenzen. Nach der Expo sollte die Projektarbeit mit dem Network „WorldWide Projects“ weitergeführt werden. Ein kurzer Blick auf die Internetseite zeigt, dass die letzte Aktualisierung von 2007 stammt.

Als „intellektuelles Rückgrat“ verstanden sich die „Global Dialogues“. Hier trafen sich namhafte Vertreter verschiedenster Disziplinen, um über das Leitthema zu diskutieren und als Ergebnis die zukunftsweisende „Erklärung aus Hannover“ zu verabschieden. Sie sollte „konkrete Vision und Handlungsanweisung als Basis für weitere Diskussionen weltweit“ sein. Nichts davon wurde umgesetzt.

Heute besteht das Gelände zum Großteil aus ungenutzten Freiflächen oder leerstehenden Pavillons, die zunehmend verfallen. Niemand will sie haben, denn Hannover ist als Standort immer noch wenig attraktiv. Da ist es ein schwacher Trost, dass die Stadt nun über einen öffentlichen Nahverkehr verfügt, von dem andere Städte nur träumen können.



# PROGRAMM

The World Is Not Fair -  
Die Große Weltausstellung 2012

Tempelhofer Park/Ehem. Flughafen  
Tempelhof

01. bis 24. Juni 2012

durchgehend geöffnet  
Do/Fr 16.00 bis 22.00 Uhr  
Sa/So 14.00 bis 22.00 Uhr

15 Pavillons von  
**andcompany&Co., Dellbrügge & de Moll, Willem de Rooij, Harun Farocki, Lukas Feireiss, Erik Göng- rich, Institut für Raumexperimente, Hans-Werner Kroesinger, machina eX, Rabih Mroué, Toshiki Okada, Tracey Rose, Umschichten, Dries Verhoeven, Tamer Yiğit und Branka Prlić**

## FREITAG

1. JUNI

Die Große Weltausstellung 2012  
16.00 bis 22.00 Uhr

Eröffnung um 16.00 Uhr

Sonderperformances  
(Einlass nach Verfügbarkeit):

**Toshiki Okada, Chelfitsch Tokio**  
16.30, 18.30 & 20.30  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

**andcompany&Co.**  
17.00  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

**Pavillon-Talk**  
18.00  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**Tamer Yiğit und Branka Prlić**  
21.00  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

Sonderperformance (Ticket erforderlich):  
**machina eX**  
16.30, 17.15, 18.00, 19.30, 20.15, 21.00  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

## SAMSTAG

2. JUNI

Die Große Weltausstellung 2012  
14.00 bis 22.00 Uhr

Sonderperformances  
(Einlass nach Verfügbarkeit):

**Toshiki Okada, Chelfitsch Tokio**  
14.30, 16.30 & 18.30  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

**Pavillon-Talk**  
18.00  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**andcompany&Co.**  
19.30  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

**Tamer Yiğit und Branka Prlić**  
21.00  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

Sonderperformance (Ticket erforderlich):  
**machina eX**  
14.15, 15.00, 16.30, 17.15, 18.00, 19.30, 20.15, 21.00  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

## SONNTAG

3. JUNI

Die Große Weltausstellung 2012  
14.00 bis 22.00 Uhr

Sonderperformances  
(Einlass nach Verfügbarkeit):

**open fire**  
14.00  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**Toshiki Okada, Chelfitsch Tokio**  
14.30, 16.30 & 18.30  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

**andcompany&Co.**  
17.00  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

**Pavillon-Talk**  
18.00  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**Tamer Yiğit und Branka Prlić**  
21.00  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

Sonderperformance (Ticket erforderlich):  
**machina eX**  
16.30, 17.15, 18.00, 19.30, 20.15, 21.00  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

Sonderperformance (Ticket erforderlich):  
**machina eX**  
14.15, 15.00, 16.30, 17.15, 18.00, 19.30, 20.15, 21.00  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

## DONNERSTAG

7. JUNI

Die Große Weltausstellung 2012  
16.00 bis 22.00 Uhr

Sonderperformances  
(Einlass nach Verfügbarkeit):

**Toshiki Okada, Chelfitsch Tokio**  
16.30, 18.30 & 20.30  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

**Pavillon-Talk**  
18.00  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**andcompany&Co.**  
19.30  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

**Thementalk**  
19.30  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**Tamer Yiğit und Branka Prlić**  
21.00  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

Sonderperformance (Ticket erforderlich):  
**machina eX**  
16.30, 17.15, 18.00, 19.30, 20.15, 21.00  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

## FREITAG

8. JUNI

Die Große Weltausstellung 2012  
16.00 bis 22.00 Uhr

Sonderperformances  
(Einlass nach Verfügbarkeit):

**Toshiki Okada, Chelfitsch Tokio**  
16.30, 18.30 & 20.30  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

**andcompany&Co.**  
17.00  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

**Pavillon-Talk**  
18.00  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**Tamer Yiğit und Branka Prlić**  
21.00  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

Sonderperformance (Ticket erforderlich):  
**machina eX**  
16.30, 17.15, 18.00, 19.30, 20.15, 21.00  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

## SAMSTAG

9. JUNI

Die Große Weltausstellung 2012  
14.00 bis 22.00 Uhr

Sonderperformances  
(Einlass nach Verfügbarkeit):

**Toshiki Okada, Chelfitsch Tokio**  
14.30, 16.30 & 18.30  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

**Pavillon-Talk**  
18.00  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**andcompany&Co.**  
19.30  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

**Tamer Yiğit und Branka Prlić**  
21.00  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

Sonderperformance (Ticket erforderlich):  
**machina eX**  
14.15, 15.00, 16.30, 17.15, 18.00, 19.30, 20.15, 21.00  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

## SONNTAG

10. JUNI

Die Große Weltausstellung 2012  
14.00 bis 22.00 Uhr

Sonderperformances  
(Einlass nach Verfügbarkeit):

**open fire**  
14.00  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**Toshiki Okada, Chelfitsch Tokio**  
14.30, 16.30 & 18.30  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

**andcompany&Co.**  
17.00  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

**„After the Show. Nachhaltig und temporär handeln in der Stadt“  
Ein Abend an der langen Tafel**  
17.00 bis 22.00  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**Tamer Yiğit und Branka Prlić**  
21.00  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

Sonderperformance (Ticket erforderlich):  
**machina eX**  
14.15, 15.00, 16.30, 17.15, 18.00, 19.30, 20.15, 21.00  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

## INFO

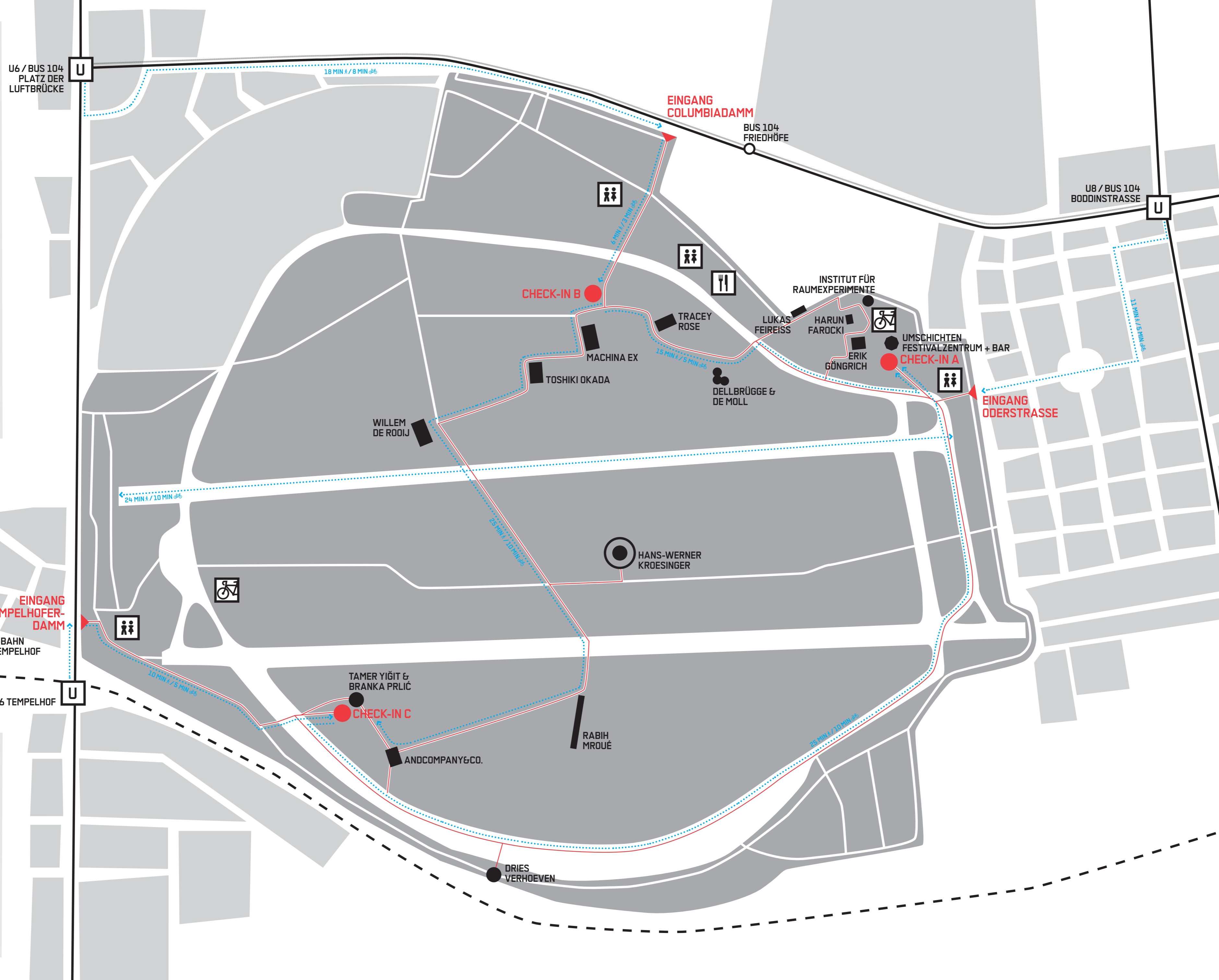
jeweils Donnerstag und Freitag 16 bis 19 Uhr und 19 bis 22 Uhr  
jeweils Samstag und Sonntag 14 bis 18 Uhr und 18 bis 22 Uhr

Eintritt: 5€, Einlass in die Pavillons je nach Kapazität

wahlweise  
**CHECK-IN A** (beim **FESTIVALZENTRUM**): Haupteingang Oderstraße (U8 Boddinstraße) oder  
**CHECK-IN B** (beim Pavillon von **machina eX**): Haupteingang Columbiadamm (Bus 104 Friedhöfe) oder  
**CHECK-IN C** (beim Pavillon von **Tamer Yiğit & Branka Prlić**): Haupteingang Tempelhofer Damm (Ringbahn S-Bahnhof Tempelhof, U6 Tempelhof)



- PAVILLONS
- ANDCOMPANY&CO.  
WORLD FREUD CENTER
  - DELLBRÜGGE & DE MOLL  
CAMP DER RENEGATEN
  - WILLEM DE ROOIJ  
FARAFRA
  - HARUN FAROCKI  
PARALLELE
  - LUKAS FEIREISS  
INSTITUT FÜR IMAGINÄRE INSELN
  - ERIK GÖNGRICH  
PAVILLON DER WELTAUSSTELLUNGEN
  - INSTITUT FÜR RAUMEXPERIMENTE  
TRANSLATION ACTS
  - HANS-WERNER KROESINGER  
FELDPPOST 2012
  - MACHINA EX  
DIE WERKSTATT DES METATRON
  - RABIH MROUÉ  
DOUBLE SHOOTING
  - TOSHIKI OKADA  
UNABLE TO SEE
  - TRACEY ROSE  
THE WORLD IS NOT FAIR
  - UMSCHICHTEN  
FESTIVALZENTRUM
  - DRIES VERHOEVEN  
FARE THEE WELL!
  - TAMER YIĞIT UND BRANKA PRLIĆ  
QUARTIER 52.4697°N 13.396°E



- LEGENDE
- TOILETTE
  - FAHRRADVERLEIH
  - GASTRONOMIE
  - S-BAHN-STATION
  - U-BAHN-STATION
  - ENPFOHLERNE WEG
  - ZEITLICHE DISTANZ



## DONNERSTAG

**14. JUNI**

**Die Große Weltausstellung 2012**  
**16.00 bis 22.00 Uhr**

Sonderperformances  
(Einlass nach Verfügbarkeit):

**Toshiki Okada, Chelfitsch Tokio**  
**16.30, 18.30 & 20.30**  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

**Pavillon-Talk**  
**18.00**  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**andcompany&Co.**  
**19.30**  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

**Thementalk**  
**19.30**  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**Tamer Yiğit und Branka Prlić**  
**21.00**  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

Sonderperformance (Ticket erforderlich):  
**machina eX**  
**16.30, 17.15, 18.00, 19.30, 20.15, 21.00**  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

### FREITAG

**15. JUNI**

**Die Große Weltausstellung 2012**  
**16.00 bis 22.00 Uhr**

Sonderperformances  
(Einlass nach Verfügbarkeit):

**Toshiki Okada, Chelfitsch Tokio**  
**16.30, 18.30 & 20.30**  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

**andcompany&Co.**  
**17.00**  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

**Pavillon-Talk**  
**18.00**  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**Arch+ Feature 13**  
**20.00**  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**Tamer Yiğit und Branka Prlić**  
**21.00**  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

Sonderperformance (Ticket erforderlich):  
**machina eX**  
**16.30, 17.15, 18.00, 19.30, 20.15, 21.00**  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

## SAMSTAG

**16. JUNI**

**Die Große Weltausstellung 2012**  
**14.00 bis 22.00 Uhr**

Sonderperformances  
(Einlass nach Verfügbarkeit):

**Toshiki Okada, Chelfitsch Tokio**  
**14.30, 16.30 & 18.30**  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

**Pavillon-Talk**  
**18.00**  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**andcompany&Co.**  
**19.30**  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

**Tamer Yiğit und Branka Prlić**  
**21.00**  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

Sonderperformance (Ticket erforderlich):  
**machina eX**  
**14.15, 15.00, 16.30, 17.15, 18.00, 19.30, 20.15, 21.00**  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

## SONNTAG

**17. JUNI**

**Die Große Weltausstellung 2012**  
**14.00 bis 22.00 Uhr**

Sonderperformances  
(Einlass nach Verfügbarkeit):

**open fire**  
**14.00**  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**Toshiki Okada, Chelfitsch Tokio**  
**14.30, 16.30 & 18.30**  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

**andcompany&Co.**  
**17.00**  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

**Pavillon-Talk**  
**18.00**  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**Rasensysteme:**  
**Hans Ulrich Gumbrecht zum Stand des Spiels**  
**19.00**  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**Tamer Yiğit und Branka Prlić**  
**21.00**  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

Sonderperformance (Ticket erforderlich):  
**machina eX**  
**14.15, 15.00, 16.30, 17.15, 18.00, 19.30, 20.15, 21.00**  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

**INFO**

Kasse im **HAU 2**, Hallesches Ufer 32, 10963 Berlin  
Tel.: 030-259004 27 (12 – 19 Uhr)  
www.hebbel-am-ufer.de

## DONNERSTAG

**21. JUNI**

**Die Große Weltausstellung 2012**  
**16.00 bis 22.00 Uhr**

Sonderperformances  
(Einlass nach Verfügbarkeit):

**Toshiki Okada, Chelfitsch Tokio**  
**16.30, 18.30 & 20.30**  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

**Pavillon-Talk**  
**18.00**  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**andcompany&Co.**  
**19.30**  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

**Thementalk**  
**19.30**  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**Tamer Yiğit und Branka Prlić**  
**21.00**  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

Sonderperformance (Ticket erforderlich):  
**machina eX**  
**16.30, 17.15, 18.00, 19.30, 20.15, 21.00**  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

### FREITAG

**22. JUNI**

**Die Große Weltausstellung 2012**  
**16.00 bis 22.00 Uhr**

Sonderperformances  
(Einlass nach Verfügbarkeit):

**Toshiki Okada, Chelfitsch Tokio**  
**16.30, 18.30 & 20.30**  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

**andcompany&Co.**  
**17.00**  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

**Pavillon-Talk**  
**18.00**  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**Tamer Yiğit und Branka Prlić**  
**21.00**  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

Sonderperformance (Ticket erforderlich):  
**machina eX**  
**16.30, 17.15, 18.00, 19.30, 20.15, 21.00**  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

**INFO**

**Wir empfehlen die Veranstaltung mit dem Fahrrad zu besuchen!**

**INFO**

**Wir empfehlen die Veranstaltung mit dem Fahrrad zu besuchen!**

Es gibt die Möglichkeit Fahrräder vor Ort auszuleihen bei **CHECK-IN A** und am HAUPTTEINGANG TEMPELHOFER DAMM

## SAMSTAG

**23. JUNI**

**Die Große Weltausstellung 2012**  
**14.00 bis 22.00 Uhr**

Sonderperformances  
(Einlass nach Verfügbarkeit):

**Toshiki Okada, Chelfitsch Tokio**  
**14.30, 16.30 & 18.30**  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

**Pavillon-Talk**  
**18.00**  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**andcompany&Co.**  
**19.30**  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

**Tamer Yiğit und Branka Prlić**  
**21.00**  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

Sonderperformance (Ticket erforderlich):  
**machina eX**  
**14.15, 15.00, 16.30, 17.15, 18.00, 19.30, 20.15, 21.00**  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

### SONNTAG

**24. JUNI**

**Die Große Weltausstellung 2012**  
**14.00 bis 22.00 Uhr**

Sonderperformances  
(Einlass nach Verfügbarkeit):

**open fire**  
**14.00**  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**Toshiki Okada, Chelfitsch Tokio**  
**14.30, 16.30 & 18.30**  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)

**andcompany&Co.**  
**17.00**  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

**Pavillon-Talk**  
**18.00**  
Festivalzentrum  
Check-In A (Haupteingang Oderstraße)

**Tamer Yiğit und Branka Prlić**  
**21.00**  
Check-In C (Haupteingang Tempelhofer Damm)

Sonderperformance (Ticket erforderlich):  
**machina eX**  
**14.15, 15.00, 16.30, 17.15, 18.00, 19.30, 20.15, 21.00**  
Check-In B (Haupteingang Columbiadamm)



# AICHI (J) EXPO 2005

## 2005

Zu Beginn des neuen Millenniums, am 11. September 2001, sah man in unfassbaren Bildern die Zwillingstürme des World Trade Centers in New York einstürzen. Fortan führten die Vereinigten Staaten mit den meisten ihrer Verbündeten einen wenig effektiven, aber um so blutigeren „Krieg gegen den Terror“. Er stürzte die ethischen Fundamente des Westens in eine Sinnkrise. Die politischen Ereignisse waren auch eine schwere Belastung für das Verhältnis zum Islam. Eine Zeitlang schien es, als würden die Kreuzzüge eine Neuaufgabe erfahren.

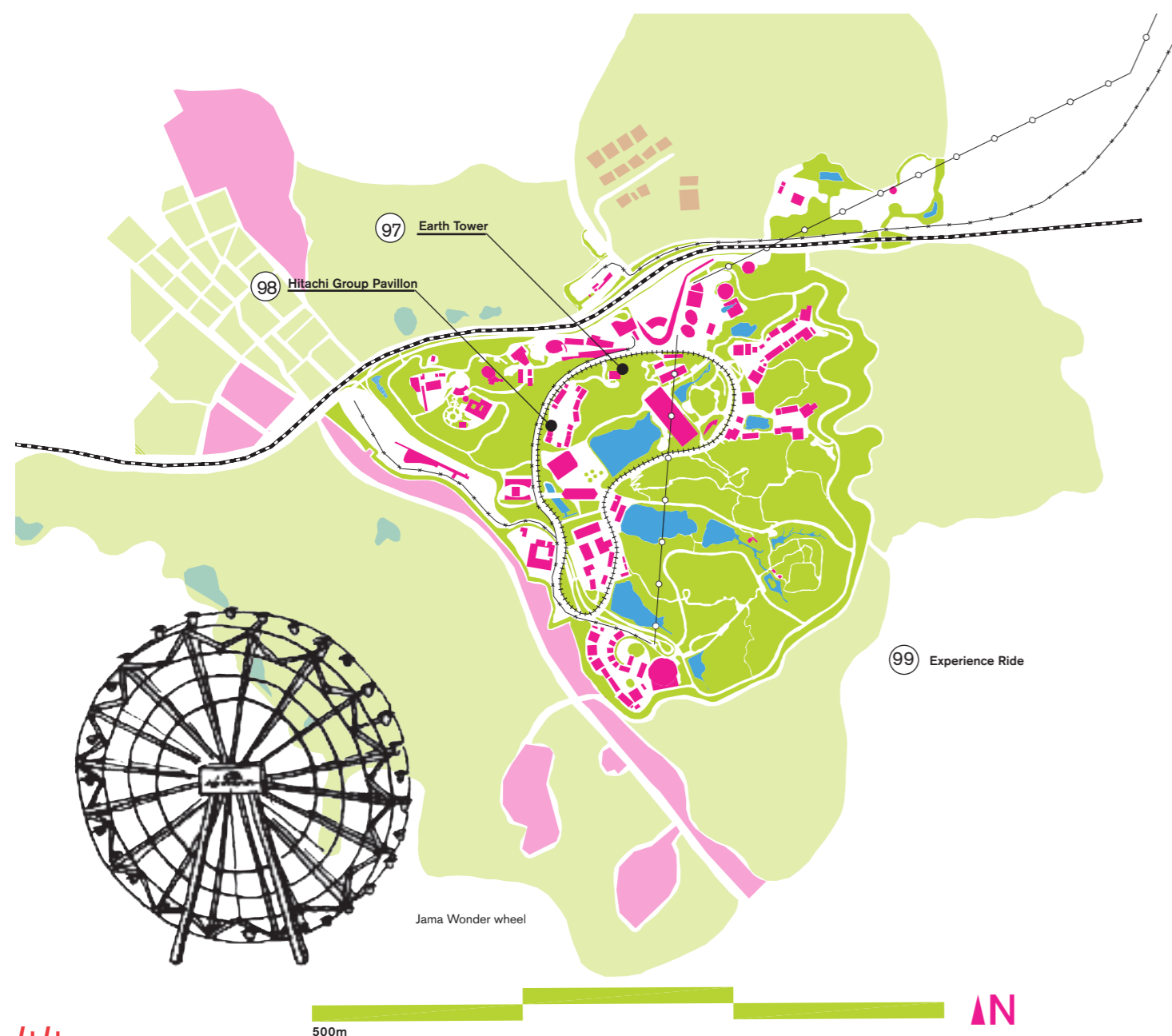
Die „Expo“ in der japanischen Präfektur Aichi reagierte auf die düstere Zeitstimmung, indem sie dem Publikum wieder einmal eine heile Welt vorspielte. Doch schon die Sicherheitsvorkehrungen – Metalldetektoren und Röntgengeräte – am amerikanischen Pavillon machten deutlich, dass hier die Angst regierte. Wer die Hürden am Eingangsbereich überwunden hatte, durfte im Inneren den 300. Geburtstag von Benjamin Franklin mitfeiern.

Aber auch die Japaner fürchteten sich vor Anschlägen. Die umfangreichen Schutzmaßnahmen ließen nicht zu, dass Getränke und Lebensmittel auf das Gelände mitgebracht wurden.

Das war natürlich ein Glücksfall für die Gastronomie der „Expo“. Wegen der so entstehenden Kosten für die Verpflegung protestierten die Schulen so vehement, dass das Verbot aufgehoben wurde.

Die in den Städten Seto und Nagakute stattfindende Ausstellung erforschte Wege zur Wiederherstellung der Verbindung zwischen Mensch und Natur. Wie schon 20 Jahre zuvor in Tsukuba schien der Weg sonderbarer Weise über Roboter zu führen: Sie pflegten die Alten, versorgten die Kinder und gaben Auskünfte an die Besucher. Neben den menschlichen Maschinen standen Transportmittel – von einer Magnetschwebebahn bis hin zu von Brennstoffzellen angetriebenen Shuttlebussen ohne Fahrer – hoch im Kurs. Mit diesen Fahrzeugen konnten die Besucher blitzschnell hinaus in die Natur brausen.

Obwohl Aichi eine „Expo“ ersten Grades war, die den Bau von Länderpavillons erlaubt, wurden Container für die eingeladenen Nationen vorgefertigt, die dann lediglich noch mit Ausstellungsinhalten zu befüllen waren. Für die Pavillons der Industrie galt diese Einschränkung nicht. So geriet die Architektur zu einem Sinnbild für die Machtverhältnisse von Wirtschaft und Politik.



# AICHI (J) 2005

The „Expo“ in the prefecture of Aichi was a reaction to the grim mood in the period after the attacks on the World Trade Center, once again promising the public a bright new world. But the massive security precautions at the American pavilion made it clear that fear was still the reigning idea.

The exhibition researched the connection between humans and nature. As in Tsukuba 20 years before, the way to this theme seemed to lead in a special way by means of robots. Means of transportation – from a maglev train to shuttle buses powered by fuel cells with no drivers – were equally popular.

Although Aichi was a first-class „Expo,“ and allowed for the construction of national pavilions, the nations invited only had prefabricated containers available for the contents of their expositions. This restriction did not apply to industry. The architecture thus became a symbol of the power relations between economics and politics.

# SHANGHAI (CN) EXPO 2010

## 2010

China hatte die ökonomische Leistung von Deutschland bereits übertroffen. Im Jahr 2030, so prognostizierten Experten, würden auch die von der globalen Wirtschaftskrise besonders geplagten USA das Nachsehen haben. So konnte Shen Dingli, Professor für Internationale Beziehungen, vor der „Expo“ in Shanghai vollmundig erklären: „Alle Nationen müssen begreifen, dass ihre Zurückhaltung sie um Geschäftschancen bringt.“ 250 Länder und Organisationen folgten dem Befehl und nahmen an der Weltausstellung teil. Mit 73 Millionen Besuchern brach die Veranstaltung alle Zuschauerrekorde.

Damit niemand Chinas Pavillon, die „Krone des Ostens“, übertreffen würde, wurden den Gastnationen bei der Errichtung ihrer Repräsentationsbauten konkrete Grenzen gesetzt. In der Umgebung baute Shanghai eine mehr als drei Milliarden Euro teure Kulisse für ein Theaterstück mit dem Titel: „Bessere Stadt, besseres Leben“. Der Themenpark beschäftigte

sich mit dem urbanen und dem ökologischen Fußabdruck des Menschen und seiner Wirtschaftsleistung, mit Wohnmöglichkeiten, mit dem städtischen Kosmos, mit seinen Bewohnern und ihren Träumen. So stellte es sich zumindest in den offiziellen Programminformationen dar.

Tatsächlich lebten erstmals in der Geschichte mehr Menschen in Städten als auf dem Land. Allein China hatte im Jahr 2010 über 170 Metropolen mit mehr als einer Million Einwohner. Zu den Wünschen vieler Bürger dürften grundlegende Bedürfnisse wie faire Arbeitsbedingungen, das Recht auf Wohnraum, auf unzensurierte Meinungsäußerung, auf Freizügigkeit und körperliche Unversehrtheit zählen. Zu diesen Themen war auf dieser „Expo“ nichts zu sehen und zu hören.

Für die Errichtung des gigantischen Ausstellungsgeländes wurden 18.000 Menschen und 270 Fabriken umgesiedelt.

Hinterließen die abgerissenen Gebäude hässliche Schandflecken, wurde einfach ein Sichtschutz gebaut. 6.000 Kleinkriminelle und Prostituierte kamen ins Gefängnis. Die wirklich kritischen Stimmen im Land verschwanden genauso lautlos von der Bildfläche. Die Sicherheitsvorkehrungen fielen nicht weniger exzessiv aus. Von chinesischer Seite wurde angekündigt, dass alle Besucher, auch in ihren Hotelzimmern, jederzeit mit Kontrollen rechnen müssten. Es war sogar verboten, im Schlafanzug das Haus zu verlassen.

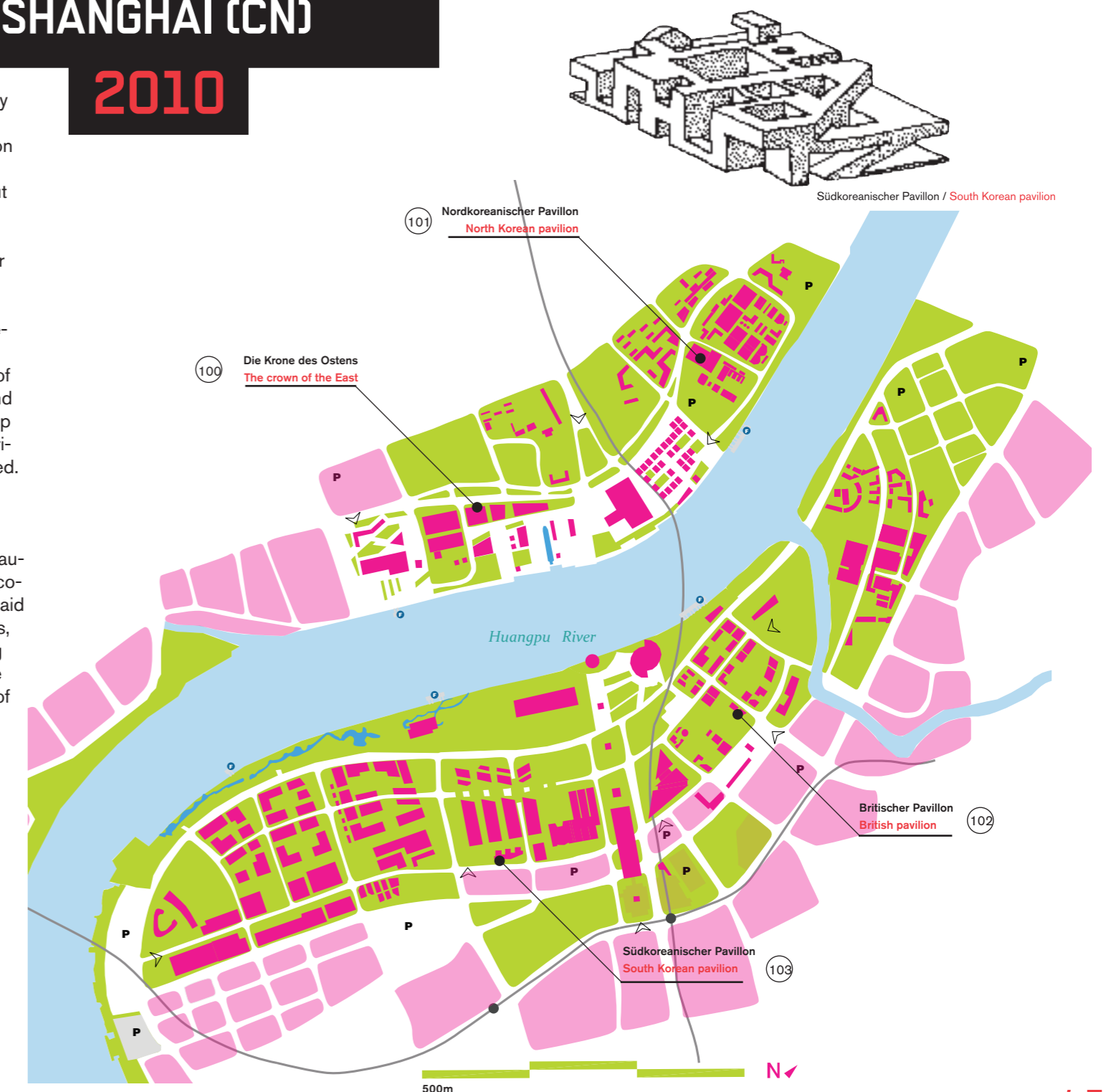
Die ganze Welt spielte mit. Sie belächelte eine martialische Selbstdarstellung wirtschaftlicher und politischer Macht. Den Preis bezahlten unzählige Statisten, die unter einstürzenden Gerüsten begraben wurden – und mit ihnen die Idee einer Weltausstellung im Zeichen von Freiheit und Humanität.

# SHANGHAI (CN) 2010

The first „Expo“ in China was a display of superlatives. 250 countries and organizers took part. With its 73 million visitors, it broke all records for attendance. To insure that no one could outdo China's pavilion, the „crown of the East,“ the guest countries were given concrete limits for the erection of their structures.

In the surrounding area, Shanghai created scenery for a production entitled „Better City, Better Living,“ at a cost of three million Euros. 18,000 people and 270 factories were displaced to set up the exhibition grounds. 6,000 petty criminals and prostitutes were imprisoned. The truly critical voices in the country also quietly disappeared from view.

The whole world played along. It applauded a martial self-representation of economic and political power. This was paid for with the lives of innumerable extras, who were buried under the collapsing scaffolding – and along with them the idea of a World's Fair under the sign of freedom and humanity.





## (103) PAVILLONS

INTRODUCTION	0
--------------	---

Speziell für Weltausstellungen werden besondere Dinge erfunden, die mit Superlativen das Interesse der Ausstellungsbesucher anzuziehen versuchen. Es sind Objekt gewordene Erzählfragmente, die uns etwas berichten über die Zeit in der sie hergestellt wurden, die Ambition der jeweiligen Aktiven. Es sind Sonderarchitekturen, one-off's, Prototypen, die behaupten über eine bessere Welt zu sprechen. Hier sind die 100 Besten übersichtlich versammelt.

1851	
DER KRISTALLPALAST	1



Die Ausschreibung für den Weltaustellungsbau verlangte neben einer kostengünstigen Bauweise und der Möglichkeit der Demontage auch den Erhalt der im Hyde Park stehenden Bäume sowie unterschiedlich große Ausstellungsparzellen. Entsprechend war eine offene Gebäudestruktur erforderlich. Keiner der 233 eingereichten internationalen Vorschläge wurde diesen Auflagen gerecht, bis Joseph Paxton die Idee hatte, nach dem Vorbild eines Gewächshauses zu bauen. Das Gebäudeinere setzte sich aus Hunderten quadratischer Parzellen mit einer Seitenlänge von etwa sieben Metern zusammen. Sie ermöglichten es jedem Aussteller, die Größe seiner Ausstellungsfläche selbst zu bestimmen. Das ursprünglich mit einem Flachdach geplante Gebäude erhielt ein Tonnendach auf dem Querschiff. Dadurch konnten einige alte Ulmen erhalten werden. Nach Ende der Ausstellung wurde der Kristallpalast demontiert und in Sydenham wieder aufgebaut. 1936 brannte er nach einer Explosion fast vollständig nieder.

33 DINOSAURIER	2
----------------	---



Im Auftrag von Prinz Albert fertigte der Bildhauer, Illustrator und Naturwissenschaftler Benjamin Waterhouse Hawkins 33 lebensgroße Dinosaurier an, die im Park vor dem Kristallpalast ihren Platz fanden. Nach heutigem Wissensstand wären das merkwürdige Kreaturen. Damals galten sie jedoch als naturgetreue Darstellungen. Beim Spaziergang durch den Park boten die Dinosaurier den Besuchern ein populärwissenschaftliches Lehrstück, das bei der in die Steinzeit zurück reichenden Geschichte Großbritanniens anfang. Im Jahr 2002 wurden die Skulpturen restauriert und von Prinz Philip neu eingeweiht. Nach der Londoner Weltausstellung gab es auch bei den folgenden Leistungsschauen immer wieder Dinosaurier zu bewundern.

MONKEY CLOSET	3
---------------	---

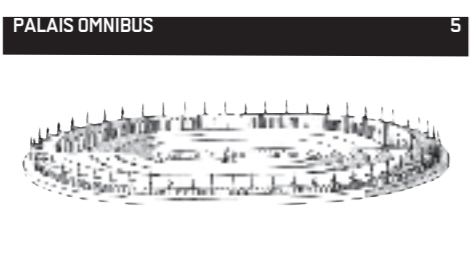
Eine Toilette mit Wasserspülung? Was heute Alltag ist, musste erst einmal erfunden werden. Moderne Klos gab es zwar schon vor 1851. Aber der Masse zugänglich gemacht wurden sie erst durch die Londoner Weltausstellung. Zunächst durften nur die Herren die stillen Örtchen nutzen, dann auch die Damen, natürlich getrennt. Damals kostete ein Toilettengang einen Penny.

1867	
DER SUEZKANAL	4



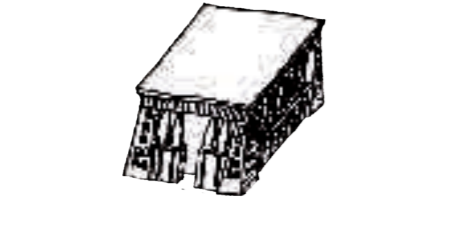
Als der ehemals in Ägypten beschäftigte französische Diplomat Ferdinand de Lesseps unfreiwillig in Rente versetzt wurde, nutzte er die Zeit, um die Idee von einem „Kanal der zwei Meere“ zu entwickeln. Die Seeschifffahrt musste nun nicht mehr den afrikanischen Kontinent umfahren, um vom Mittelmeer ins Rote Meer und zurück

zu gelangen. Lesseps gelang es, Ägypten als Partner für den Bau des Kanals zu gewinnen und die Verzögerungstaktik Großbritanniens zu überwinden. Zwar entging er nur knapp dem Bankrott, aber 1859 war Spatenstich. Zehn Jahre später wurde der Kanal eröffnet. Die Weltausstellung stellte das historische Projekt und den Verlauf der Bauarbeiten in dreidimensionalen Miniaturmodellen - sogenannten Dioramen - vor.



Der Pavillon von Frédéric Le Play sollte ein „Palast für alle“ sein. Das riesige Oval war aus konzentrischen Ringen aufgebaut. In der Mitte befand sich eine Freifläche zur Erholung. Jedem dieser Ringe war eine Industrie zugeordnet. Der größte war den Maschinen vorbehalten, dann kamen die Rohstoffe, Möbel und Bekleidung, Bildende Künste und Kunstgewerbe. Im innersten Ring gab es eine thematische Ausstellung. Jedes Land bekam ein Stück der Torte. So konnte der Besucher entweder von außen nach innen laufen und alle Exponate eines Landes betrachten, oder innerhalb eines Rings bleiben und die Beiträge aller Nationen zu jeweils einer Industrie bewundern. Um sämtliche Maschinen anschauen zu können, mussten die Besucher zu Fuß eine Strecke von über einem Kilometer im Kreis zurücklegen.

PREMIERE DER REPLIKEN	6
-----------------------	---



Der Nachbau mehr oder weniger berühmter landestypischer Architektur hat auf Weltausstellungen eine lange Tradition und begann 1867. Ägypten war mit einer Replik des Tempels von Philae vertreten. Italien hielt mit einer Kultstätte aus Pompeji dagegen. Russland steuerte ein aufwendig geschitztes Bauernhaus bei. China lud die Besucher zu einer Teezeremonie in einen nachgebauten Sommerpalast ein.



1864 wurde in London die erste „Arbeiter-Internationale“ mit dem Ziel des „Schutzes, Fortschritts und der vollständigen Emanzipation der Arbeiterklasse“ gegründet. Drei Jahre später erhielten nicht nur 354 Werkstätte aus Frankreich, sondern auch ausländische Arbeiter die Gelegenheit, zur Weltausstellung zu reisen. Dieses reformerische Vorgehen von oben war nicht allein von sozialen Motiven geleitet. Die „kontrollierte Teilhabe“ der Arbeiter und die „Würdigung“ ihres Beitrags zur Industrialisierung sollte vor allem Aufstände wie den von 1830 verhindern. Dennoch profitierte auch die sozialistische Arbeiterbewegung vom Austausch zwischen den französischen Werktätigen und den Arbeitern, die aus England angereist waren. In diesem Zusammenhang wird immer wieder die Umgestaltung von Paris durch Georges-Eugène Haussmann erwähnt. Walter Benjamin wies später auf den kontrovervolutionären Charakter des Umbaus hin: „Der wahre Zweck der Haussmannschen Arbeiten war die Sicherung der Stadt gegen den Bürgerkrieg. Er wollte die Errichtung von Barrikaden in Paris für alle Zukunft unmöglich machen.“ So sollten wesentlich breiter angelegte Straßen den Aufbau solcher Bollwerke verhindern und den regulären Truppen einen militärischen Vorteil gegenüber aufständischen Bürgern verschaffen.

1876	
PAVILLON MIT FACKEL DER FREIHEITSSTATUE	12

## ERST DIE HERREN AUF S KLO, DANN DIE DAMEN, NATÜRLICH GETRENNT

1873	
MONT-CENIS-TUNNEL	8

Die Tunnel durch das Mont-Cenis-Massiv führen von Frankreich nach Italien und zählen zu den wichtigsten Transitstrecken durch die Alpen. Sie wurden 1871 für den Eisenbahnverkehr fertig gestellt und 1980 für den Autoverkehr erweitert. Im Rahmen der Weltausstellung wurde ein Nachbau der Einfahrt in den 12 Kilometer langen Tunnel präsentiert.

## WIDERWÄRTIGE SÄULE AUS VERSCHRAUBTEM BLECH

ETHNOGRAFISCHE AUSSTELLUNG	9
----------------------------	---

Die Ausstellungsmacher verfolgten das Ziel, Österreich mit dem Orient zu verknüpfen. Traditionelle Bauernhäuser aus den Alpenregionen und südeuropäischen Ländern, in denen Einheimische Handarbeiten verrichteten und verkauften, wurden einfach neben ägyptische Basare, Caféhäuser und Wohnungen samt Harem gestellt. Während die Alpenländer sich so wohl fühlten, dass sie nach Ausstellungsende Anträge stellten, um ein Wohnrecht zu erhalten, ist dergleichen von den Ägyptern nicht bekannt.

INDUSTRIEPALAST	10
-----------------	----



Trotz seiner Größe von 206 auf 907 Metern war der Industriepalast architektonisch uninteressant. Die großen, stützenlosen Freiflächen, die schon der Kristallpalast geboten hatte, wurden mit neobarockem Gewand verkleidet, die moderne Ästhetik war so dahin. Eine Neuheit war hingegen die Anordnung der Aussteller nach geographischer Lage. Die USA bekamen einen Platz im Westen, die Länder Asiens wurden im Ostteil untergebracht. Österreich lag in der Mitte und wurde so zum Nabel der Welt.

ROTUNDE	11
---------	----



Die Rotunde war der zentrale Bau innerhalb des Industriepalastes. Der „umgedrehte Trichter“ wurde vom Fachpublikum als Ingenieursleistung gelobt, aber von der breiten Masse verschmäht. Das Lob galt offenbar dem größten freitragenden Dach der Welt. Denn sonst hatte die Rotunde nicht viel vorzuweisen. Dem Gebäude wurden enorme Mängel nachgewiesen, beispielsweise in der Statik. Architektonisch war es genauso unspektakulär wie der Industriepalast selber. Das Publikum vermiste Schönheit und Erhabenheit. Während man in anderen Prachtbauten einfach nur staunen könne, müsse man in der Rotunde rechnen und kombinieren.

1876	
PAVILLON MIT FACKEL DER FREIHEITSSTATUE	12



Der französische Politiker Édouard René Lefebvre de Laboulaye gab den Impuls, den Amerikanern eine Statue zu schenken. Die USA hatten Paris mit Lebensmittelpaketen während der preußischen Besatzung unterstützt. Zum Dank sollten sie ein Symbol der Freiheit erhalten. Es wurde vorgeschlagen, dass die Franzosen die Statue und die Amerikaner den Sockel finanzieren. Leider fehlte

das nötige Geld. Daher wurde zur Weltausstellung nur der bereits fertiggestellte Fackelarm präsentiert und mit einer Spendenaktion verknüpft. Besucher konnten gegen ein Eintrittsgeld den Arm betreten und im oberen Teil ihre Spende eintrichen.

GEORGE EASTMAN	13
----------------	----

Der Name George Eastman taucht immer wieder im Zusammenhang mit den Leistungsschauen auf, noch bevor er selbst mit eigenen Firmenpavillons vertreten war. Der 1854 in New York geborene Begründer von Kodak besuchte die Ausstellung zum ersten Mal in Philadelphia. Zu diesem Zeitpunkt hatte Eastman sein Unternehmen noch nicht gegründet, aber schon den „Rollfilm“ entwickelt. Es handelte sich um einen mit Gelatine überzogenen Papierstreifen. Erst die späteren Filmrollen verwendeten Celluloid. Damit arbeitete seine erste Kamera, die „Original Kodak“.

PAVILLON DER FRAUEN	14
---------------------	----



Dieser Pavillon wurde durch das Women's Centennial Executive Committee finanziert und unter ausschließlicher Mitarbeit von Frauen organisiert. Zu den Exponaten gehörte beispielsweise ein Webstuhl, der von Emma Allisons 6 PS starker Dampfmaschine angetrieben wurde. Die Reaktionen auf den Pavillon waren gespalten. Den einen waren die Frauen zu bestimmend. Die anderen sahen sie in die häusliche Sphäre verbannt. Doch die Damen ließen es sich nicht nehmen, selber Position zu beziehen. Obwohl ihnen verboten wurde, eine „Erklärung der Frauenrechte“ zu verlesen, verteilten sie Flugblätter und forderten, dass der Begriffs „man“ (Englisch für „Mensch“ als auch „Mann“) in der Verfassung abgeschafft wird.

1889	
EIFFELTURM	15



Der Eiffelturm wurde vom ungeliebten Spottobjekt zum weltbekanntesten Wahrzeichen der Stadt Paris. Nachdem die beiden Ingenieure Maurice Koehlin und Emile Nougier ihrem Chef, Gustave Eiffel, den Entwurf präsentiert hatten, dauerte es eine Weile, bis der die architektonische und symbolische Tragweite des Projekts erkannte. Zu Beginn musste der Turm viel Kritik einstecken. Zeitgenossen sprachen von einer „widerwärtigen Säule aus verschraubtem Blech“. Andere fanden, das Beste an ihm sei „die Aussicht, denn dann tauche der Turm selbst in dem Panorama nicht auf“. Innerhalb eines halben Jahres waren die Baukosten durch die Eintrittsgelder wieder eingespült.

GALERIE DES MACHINES	16
----------------------	----



Die „Galerie des Machines“ war sicher ein Zitat des Kristallpalasts, aber noch beeindruckender. Fortgeschrittene Ingenieurskunst hatte es ermöglicht, die ungleibliche Weite von 110 Metern ohne stützende Pfeiler zu überspannen. Die Maschinenhalle war 45 Meter hoch und 423 Meter lang. Es wurden keine riesigen Betonfundamente mehr benötigt. Die Pfeiler mündeten in flexible Auflagen – für das damalige Auge „schwebten“ sie. Die einen beklagten, dass der schöne Bau überhaupt durch Exponate verunziert wurde. Für die anderen machten sie erst das Gesamterlebnis aus: Von elektrisch angetriebenen Brücken, die sich einige Meter über dem Boden aufspannten, konnten die Besucher den vielfältigen Maschinenbetrieb bestaunen.

STRASSE VON KAIRO	17
-------------------	----



Auf der westlichen Seite der Maschinenhalle befand sich der Besucher plötzlich in einer völlig anderen Welt. Dort hatten die Ausstellungsmacher ganze Straßenzüge aus Kairo nachgebildet. Echter arabischer Kaffee wurde von

verschleierten Damen serviert. Traditioneller Bauchtanz ließ beim Publikum den Blutdruck in die Höhe schnellen. Als die Forderung aufkam, die freizügigen Darbietungen zu zensieren, fiel der Andrang um so größer aus.

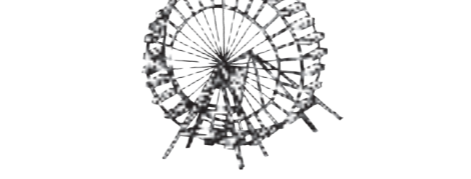
PAUL GAUGUIN	18
--------------	----

Es heißt, Paul Gauguin sei bei der Kolonialausstellung von 1889 im Tahiti-Pavillon erstmals mit Pazifikkunst in Berührung gekommen. Er reiste in das vermeintliche Paradies, fand jedoch kein unberührtes Fleckchen Erde mehr. Die Kolonialisierung hatte bereits ihre Spuren hinterlassen. Dennoch versuchte er, den schönen Szenen aufrecht zu erhalten, indem er sein Atelier mit exotischen Pflanzen dekorierte. Gleichzeitig setzte er sich für die Rechte der Ureinwohner ein. Das brachte ihn wiederholt in Konflikt mit der katholischen Kirche. In der Folge wurde Gauguin zu Geldstrafen verurteilt, die er nicht begleichen konnte. Verarmt und erkrankt starb er 1903 an einem chronischen Herzleiden und Syphilis.

1893	
BUFF-ALLO BILL	19

William Frederick Cody arbeitete seit 1867 als Fleischlieferant für die Arbeiter der „Kansas Pacific Railway“. Dabei tat er sich als hervorragender Bisonjäger hervor, was ihm den Namen Buffalo Bill einbrachte. Als weitaus lukrativer erwies sich jedoch seine Auftritte in Theaterstücken von Ned Buntline, einem Autor erfolgreicher Groschenromane. Dessen klischeehafte Cowboy-und-Indianer-Show war beim Publikum so beliebt, dass Buffalo Bill sich mit einer eigenen Darbietung selbständig machte. Als man ihn in Chicago einen Platz auf der Weltausstellung verweigerte, verlegte er sein Programm mit allerlei Menschen, Tieren und einem Indianerhäuptling einfach vor die Tore des Arealis. Zu spät bemerkten die Veranstalter ihren Fehler: Buffalo Bill zog jede Menge Besucher ab.

HERRN FERRIS RAD - FERRIS WHEEL	20
---------------------------------	----



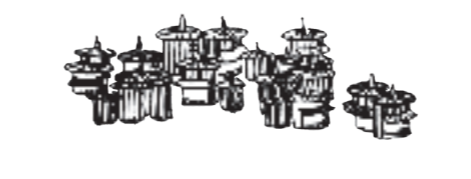
Auch in Chicago wollte man etwas „Kühnes, Originelles und Einzigartiges“ bauen. Es wurde ein Riesenrad. Der erste Entwurf Ingenieurs George Ferris wurde noch abgelehnt, da der Bau zu unrealistisch erschien. Tatsächlich erwies sich die Konstruktion als schwieriger. Das 80 Meter hohe Rad musste stabil, aber gleichzeitig auch so leicht sein, dass das Gerüst es tragen kann. Die Lösung war das Bauprinzip eines Hochrades, dessen Speichen dem Rad den nötigen Stand gaben. Diese Konstruktion erwies sich als so erfolgreich, dass „Ferris Wheel“ in den USA zur allgemeinen Bezeichnung für Riesenräder wurde. Elf Jahre später wurde es in St. Louis noch einmal aufgebaut.

## STEINWERFEN FÜR PYGMÄEN, BOGENSCHIESSEN FÜR FILIPINOS

DER DEUTSCHE PAVILLON	21
-----------------------	----

Deutschland war mit einer lustigen Villa Kunterbunt vertreten. Am Eingang wurden die Besucher aus einem Alpenpanorama mit Jodeln und Gebimmel von Kuhglocken begrüßt. Architektonisch durfte kein Stil der letzten 400 Jahre fehlen: vom deutschen Spätmittelalter über die Renaissance, von spätgotischen Kapellen bis zum Fachwerkgiebel war alles in einem Bau vereint. Das Ergebnis wurde klugerweise als Stilpluralismus ausgegeben.

DIE ETHNOGRAFISCHE SCHAU	22
--------------------------	----



In der weißen Ausstellungspolitik kamen weder die schwarze Bevölkerung noch die indigenen Völker als handelnde Subjekte vor. Sie mussten sich mit einem Platz im ethnographischen Dorf begnügen. Schon die nationalen Präsentationen – „Ägypten“, „Türkei“, „Die Südsee“, „Die Beduinen“, „Die Indianer“ – waren diskriminierend gewesen. Die ethnographische Schau

in Chicago war nun vom Rest der Ausstellung völlig abgetrennt. Sie hatte ihren Platz im Vergnügungsareal Midway Pleasance und diente ausschließlich dem Amusement der weißen Bevölkerung. Auch in den offiziellen Verlaubarungen wurden diese Spektakel nicht mehr als Belehrung verbrämt. Sie befriedigten ausschließlich exististische Klischeevorstellungen.

1896	
DEUTSCHE KOLONIALAUSSTELLUNG	23

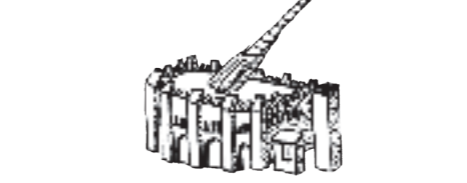
Im „Negerdorf“ wurden über 100 Deutsch-Südwestafrikaner aus dem heutigen Namibia „ausgestellt“. Tagsüber waren sie gezwungen, sich in exotischen Kostümen dem begierigen Publikum zu präsentieren, nachts mussten sie zurück in enge Baracken. Einmal wöchentlich mussten sie zu öffentlichen Untersuchungen auf ansteckende Krankheiten antreten – eine entwürdigende und beschämende Prozedur. Eigentlich waren die Afrikaner gekommen, um diplomatische Beziehungen aufzubauen und sich über das deutsche Reich zu informieren. Obwohl dem bekanntesten Gast, Friedrich Maharero, dem ältesten Sohn des Stammesführers der Herero, sogar eine Audienz beim Kaiser gewährt wurde, war es mit Gesprächen auf Augenhöhe nicht weit her: „Ich wurde dem Kaiser vorgeführt, da er seine schwarzen Untertanen noch nicht kennen gelernt hatte.“ Noch 40 Jahre später äußerte Maharero seinen Unmut über die Deutschen: „Die Herero haben überhaupt nichts von ihnen gelernt, nur das Wort ‚Gott‘. Wir wurden gekleidet und gedrfilt wie Soldaten. Die Deutschen haben die Herero gefürchtet. Sie wollten nicht, dass sie lernen und sich weiterentwickeln.“

OBERBAUMBRÜCKE	24
----------------	----



Die Brücke wurde nicht eigens für die Gewerbeausstellung, aber zur gleichen Zeit gebaut. Als „Baum“ bezeichnet man auch einen dicken, mit Eisennägeln gespickten Stamm. Damit es möglich war, Zölle einzutreiben, versperrte eine solche Blockade die Durchfahrt auf der Spree. Sie hieß Oberbaum, weil sie ein westlich gelegenes Pendant - den Unterbaum - hatte. 1723 wurde die Konstruktion durch einen Viadukt aus Holz ersetzt. 1893 begann dort der Bau einer Eisenbahnbrücke.

ARCHHOLD STERNWARTE	25
---------------------	----



Die von Friedrich Simon Archenhold gebaute „Himmelskanone“ ist das einzige erhaltene Exponat der Gewerbeausstellung. Es gab einfach kein Geld mehr, um das Fernrohr abzubauen. Bei den Besuchern war es außerdem extrem beliebt. Mit einer Brennweite von 21 Metern ist es bis heute das größte Linsenfernrohr der Welt - und die älteste Sternwarte Deutschlands.

DR. WÖLFERTS DEUTSCHLAND	26
--------------------------	----



1887 lernte der Luftfahrtpionier Dr. Friedrich Wölfert den Ingenieur Gottlieb Daimler kennen und folgte fortan nur noch mit einem von ihm gebauten Motor. Wegen seiner Erfolge wurde Wölfert für die Berliner Ausstellung mit 50.000 Mark gesponsert. Er baute sich eine Luftschiffhalle, stellte mit der fliegenden „Deutschland“ einen neuen Höhenrekord von 1940 Metern auf und transportierte sogar Post. Nur ein Jahr später verunglückte er mitsamt seinem Assistenten bei einer Fahrt auf dem Tempelhofer Feld. Weitere drei Jahre später beginnt die Ära Zeppelin.

DIE KAISERLICHE FLOTTE	27
------------------------	----

„Die deutsche Zukunft liegt auf dem Meer.“ So äußerte sich Wilhelm II. anlässlich einer Festtagsrede zum 25jährigen Jubiläum der Reichsgründung 1896. Der Kaiser besaß von jeher eine große Begeisterung für alles Militärische, besonders für die Flotte. Da die Aufrüstung zu Wasser für eine Kontinentalmacht keineswegs nahe lag, setzte der Kaiser eine ganze Marketingmaschinerie in Bewegung, um seine Flottenpolitik gegenüber dem Volk durchzusetzen. Ziel war die Machtdemonstration auf dem Meer, um mögliche Angriffe von vornherein abzuwehren - aber natürlich auch die Errichtung und der Erhalt deutscher Kolonien.

1900	
PLATFORME ROULANTE	28

Obwohl sie eigentlich schon in Chicago vorgestellt worden war, wurde die „Plattform roulante“ zum Clou der Weltausstellung von 1900: Über eine feststehende Plattform trat man zunächst auf ein erstes, langsames Förderband, dann auf ein zweites, doppelt so schnelles. Zeitgenössische Berichte erzählen von schwankenden Damen: „Während ihr Oberkörper mit einer Geschwindigkeit von acht Kilometern in der Stunde die Reise um die Ausstellung anzutreten sich schick, folgten ihre unteren Extremitäten nur mit einer stündlichen Leistung von vier Kilometern.“

GRAND UND PETIT PALAIS	29
------------------------	----



Im großen Palast befand sich die Gemäldeausstellung, im kleinen waren Skulpturen zu sehen, die seit 1870 von der Stadt Paris gekauft oder in Auftrag gegeben worden waren. Der Petit Palais war ursprünglich geprägt von beinahe nur aus Fenstern bestehenden Fassaden. Zum Schutz der Gemälde mussten sie mit der Zeit jedoch weichen. Das ließ die Ausstellungsräume bald wie einen düsteren Keller aussehen. Der Grand Palais hat in seiner Geschichte so ziemlich alles beherbergt: Messen für Automobile, Bücher und Antiquitäten; Landwirtschaftsgeräteaustellungen und Modeschauen, Konzerte und Zirkusgastspiele. In einem Gebäudeteil ist dauerhaft eine Polizeistation untergebracht.

ASPIRIN	30
---------	----

Die chemische Industrie Deutschlands trat geschlossen auf der Weltausstellung an. Unter ihnen das Unternehmen Bayer mit der Acetylsalicylsäure, heute bekannt als Aspirin. Der Erfolg des Medikaments währte zunächst nur kurz. Bayer wurde nach dem 1. Weltkrieg gezwungen, das Patent und die Rechte für die Gebiete der Siegermächte USA, Frankreich und Großbritannien abzutreten. Im selben Zug erwarb das amerikanische Pharmaunternehmen Sterling Drug das Copyright von der „US-Verwaltung für feindlichen Besitz“. Der Name Aspirin war in den USA nun zur Nutzung frei. Erst 1994 kaufte die Bayer AG das gesamte Unternehmen Sterling Drug, das sich zwischenzeitlich im Besitz von George Eastmans Kodak AG befunden hatte, für eine Milliarde. Seither wird die schmerz Lindende Arznei wieder weltweit unter dem Markennamen „Bayer-Aspirin“ vertrieben.

CAMPBELL SOUP	31
---------------	----



Die durch Andy Warhol so berühmt gewordene Dossensuppe wurde 1900 auf der Weltausstellung vorgestellt und erhielt eine Goldmedaille – ein Bild der Medaille prangt heute noch auf dem Etikett.

1904	
DIE OLYMPISCHEN SPIELE	32

Dieser sportliche Wettstreit ging im Rahmen der Weltausstellung unter. Gleich zwei Sieger des Marathonslaufs mussten disqualifiziert werden. Der erste hatte sich über 17 km von einem Auto mitnehmen lassen, der zweite hatte von seinem Trainer zur Leistungssteigerung Strychnin, Eiweiß und Whiskey erhalten. Wirklich erwähnenswert, da ausgesprochen problematisch, waren die „Anthropologischen Tage“. Angehörige verschiedener „primitiver“ Völker sollten sich in Disziplinen beweisen, von denen die Veranstalter glaubten, sie lägen ihnen im Blut: „Steinwerfen für Pygmäen, Bogenschießen für Filipinos und Hindernislauf für Indianer“. Um so mehr konnten die „zivilisierten“ Beobachter die Talent der Akteure loben: „Erstaunlich, wozu der braune Mann mit wenig Training in der Lage“ sei.

OLD PIKE - 1600 METER WELT	33
----------------------------	----

Der Weg zum Hauptgebäude der Ausstellung bot den Zuschauern die aufwendige Kulisse einer fiktiven Weltreise. Die deutsche und österreichische Bergwelt spielte kurioserweise eine sehr große Rolle: Man überquerte die Tiroler Alpen und stieß auf schneebedeckte Gipfel. Mit der Bahn ging es durch ein Bergmassiv, durch Tunnel und Wälder, vorbei an Bergseen bis ins Zillertal. Dort angekommen, ließ sich ein Berggipfel bequem per Aufzug erreichen. Auf Rutschen sausten die Besucher zurück ins Tal, wo sie Dioramen bayrischer Königsschlösser und Bergen betrachten konnten. In einer Dorfkirche wurden die Oberammergauer Passionsspiele aufgeführt. Übertroffen wurde das alles nur noch

von einer Dorfkneipe für 6000 Mann, in der Bier und Schühlpattermusik angeboten wurden. Der eigentliche Höhepunkt der Weltreise war die Reise zurück zu den Anfängen der Menschheit. Entgegen aller Erkenntnisse der Evolutionstheorie trafen die Zuschauer nach der Fahrt durch einen Wasserkanal auf einen als Adams Rippe verkleideten Schauspieler.

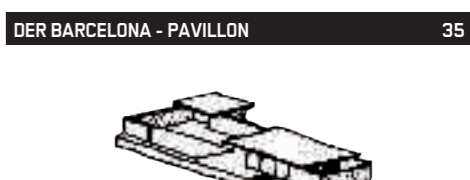
DEUTSCHER PAVILLON	34
--------------------	----



Die Deutschen entwickelten kein Interesse an fortschrittlicher Ausstellungsarchitektur. Bauwerke in „neuem Glanz der alten preußischen Königskrone“ genüigten. Dafür hatten sie mit großer Hartnäckigkeit den besten Platz ergattert, den ein ausländischer Pavillon auf der Weltausstellung haben konnte: Er befand sich gleich neben der amerikanischen Festhalle. Der Kaiser selbst bestimmte zum Großteil die barocke Architektur und befahl den maßstabsgetreuen Nachbau einiger Räume des Charlottenburger Schlosses, in die wiederum ein Teil des Berliner Stadtschlösses integriert wurde.

## MIT ACHT STUNDENKILOMETERN ÜBERS FÖRDERBAND

1929	
DER BARCELONA - PAVILLON	35



Der von Mies Van der Rohe erbaute Barcelona-Pavillon war ein reiner Repräsentationsbau für die Weimarer Republik. Der Architekt hatte gerade mit der Stuttgarter Werkbundausstellung großen Erfolg gehabt. So genoss er das Vertrauen, die Kompetenz „der deutschen Industrie und des Handwerks“ mit dem Geist der ersten deutschen Demokratie in einem Gebäude zu vereinen. Resultat war eine Architektur, die durch Klarheit der Form und präzisen Einsatz von Materialien eine neue Ära einläutete. Im Inneren verwendete Van der Rohe nur edelste Materialien wie Onyx und Marmor. Für den berühmten Barcelona Chair kam verchromter Stahl und weißes Leder zum Einsatz. Weitgehend unbekannt ist die Tatsache, dass die Inneneinrichtung nur auf den Besuch des Spanischen Königs zur Eröffnung zugeschnitten worden war. Der Standort des grandiosen Furnierstücks war so ausgerichtet, dass der Monarch dort bequem sein Glas abstellen konnte.

FONTANA MAGICA	36
----------------	----



Carles Buigas hatte einige Mühe, den Entwurf für seinen Brunnen durchzubekommen. Er galt als „zu ambitioniert, zu unrealistisch“ – doch schließlich wurde er genehmigt. Mit Hilfe von 3.000 Arbeitern fügte er 3.620 Wasserdrüsen, 5 Wasserpumpen, 4.800 Lichter, 1,5 km Wasserleitungen, 300 km Stromleitungen und 6 km Luftleitungen zu einer „magischen“ Installation zusammen. Das Spektakel aus Musik, Licht und Wasser ist bis heute jeden Abend zu bewundern.

## DIE DEUTSCHE ZUKUNFT LIEGT AUF DEM MEER



DER NATIONALPALAST 37



Der erste Entwurf war als spanisches Pendant zum Eiffelturm gedacht und sah einen einfachen symmetrischen Bau mit klassizistischem Formendekor vor. Doch dann kam die Militärdiktatur. Der Wettbewerb für den Nationalpavillon wurde neu ausgeschrieben. So entstand ein Monument mit zahlreichen Zitäten des Königsschlusses.

ESTADI OLÍMPIC DE MONTJUÏC 38

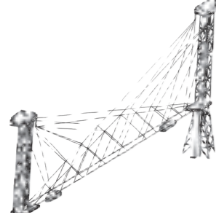


Das heute 60.000 Mann fassende Stadion wurde für die Spaniens erste Weltausstellung gebaut, bei der Sport eine elementare Rolle spielte. 1936 sollte es die Hauptveranstaltungsstätte der Olympischen Spiele werden, doch nicht Barcelona, sondern Berlin erhielt in einer Stichwahl den Zuschlag. Erst 1992 wurde die Stadt zum Austragungsort der Spiele. Dafür wurde das Bauwerk völlig entkernt und das Spielfeld um 11 Meter abgesenkt. Dadurch konnte die Anzahl der Sitzplätze erheblich erhöht werden. An den ursprünglichen Bau erinnert seither nur noch die Fassade.

ARBEITER UND KOLCHOSBÄUERIN, ALLES IM STIL DES SOZIALISTISCHEN KLASSIZISMUS

1933

SKYRIDE 39



Den Ausstellungsarchitekten war er ein Dorn im Auge. Die Besucher liebten ihn. In nur drei Minuten ging die Fahrt in den raketenförmigen Gondeln auf 70 Meter Höhe, von wo aus man den Ausblick genießen konnte. Zeitgenossen sagen, der Skyrider könnte so beliebt gewesen sein, weil er ein Gegenentwurf zur Chicagoer Hochbahn war. Letztere war durch den Widerhall in zu engen Straßen unglaublich laut und sorgte so für eine bedrückende Atmosphäre. Der Skyrider schwebte lautlos in der Luft.

PARIS STREET 40

Diese Straße war eine den „Straßen von Paris“ nachempfundene Vergnügungsmeile und der beliebteste Teil des Spaßparks Midway. Nirgendwo war mehr nackte Haut zu sehen: Peepshows, Tanzlokale und sogar eine Nudistenkolonie. Den Behörden war das Areal ein Dorn im Auge. Mehrere Geschäfte mussten wegen Verstoß gegen die guten Sitten schließen. Den größten Skandal entzündete die leicht bekleidete Tänzerin Sally Rand, die wegen ihres „Fan Dance“ - sie war nur mit Fächern bekleidet - ins Gefängnis musste. Pünktlich zur zweiten Laufzeit war sie wieder draußen, diesmal mit dem „Bubble dance“ bei dem die Fächer durch einen Plastikball ersetzt wurden.

ZEPPELIN 41

Hugo Eckener, Nachfolger des Ferdinand Graf von Zeppelin, kam am 26. Oktober 1933 mit dem Luftschiff „Graf Zeppelin“ über den Michigansee angeflogen. Als Symbol der neuen deutschen Politik wurde das Luftschiff äußerst kritisch bewertet. Beim Rundflug über die Stadt achtete Eckener daher sorgfältig darauf, den Zuschauern vor allem die Steuerbordseite zu zeigen, denn hier befand sich die deutsche Flagge. Das Hakenkreuz war Backbord angebracht.

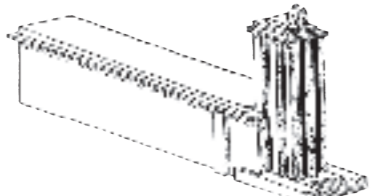
DINOSAURIER 42



Nach Beginn ihrer Erfolgsgeschichte auf der ersten Weltausstellung in London traten die nachgebauten Dinos nun in eine neue Ara ein. In einem globenförmigen Gebäude präsentierten die Ausrichter gegen Eintritt die Show „A Million Years Ago“. Auf Laufbändern wurden die Besucher an den mechanisch animierten Tieren vorbeigefahren. Da zeitgleich auch die Oitrafinerie Sinclair mechanische Saurier bei freiem Eintritt präsentierte, ging das Geschäft nicht auf.

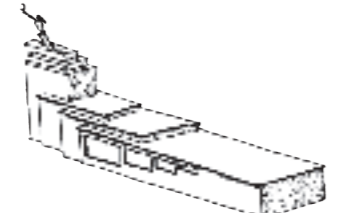
1937

DAS DEUTSCHE HAUS 43



Das deutsche Haus war ein von Albert Speer entworfener 65 Meter hoher Turm - ein Monolith, gekrönt vom Adler mit Hakenkreuz, der den „Ansturm“ des gegenüberliegenden sowjetischen Pavillons aufhalten sollte. Speer hatte zufällig Einblick in die Baupläne erhalten und sie als Angriff interpretiert. Die öffentliche Kritik erkannte damals zwar die Grandiosität, nicht aber den Größenwahn der Idee. Nur ein Kritiker bemerkte den schmalen Grat zwischen der damals vielgelobten Sachlichkeit und der Kaltblütigkeit, die in diesem Bauwerk zum Ausdruck kam.

SOWJETISCHER PAVILLON 44



Der sowjetische Bau wurde von Boris Iofan im Stil des sozialistischen Klassizismus entwickelt. Der Blickfang war die Figurengruppe „Arbeiter und Kolchosbäuerin“ der Bildhauerin Wera Muchina, die sich dynamisch in Richtung des deutschen Pavillons bewegte. Im Inneren befand sich unter anderem eine 3,5 Tonnen schwere, aus Gold gearbeitete Landkarte der Sowjetunion. Eingelassene Edelsteine symbolisierten zukünftige Staudämme und Industrieanlagen.

GUERNICA 45

Auf einer Bildfläche von über 27 Quadratmetern bearbeitete Pablo Picasso sinnbildlich die Zerstörung der spanischen Stadt Guernica. Nach dem Vorbild eines christlichen Triptychons ist das Bild dreigeteilt. Als Hauptmotiv befindet sich in der Mitte die Darstellung eines sterbenden Pferdes, ein bei Picasso wiederkehrendes Symbol für größtes Leid. Das verendende Tier ist in einem brennenden Haus gefangen, umgeben von einer Gruppe schreiender Menschen. Das in Grautönen gehaltene Bild markierte einen schroffen Kontrast zur fröhlich-bunten Feierstimmung der übrigen Weltausstellung. Eine kleinere Version des Bildes befand sich in Picassos Pariser Atelier. Es heißt, während der Okkupation Frankreichs habe ein deutscher Soldat den Maler gefragt, ob er es gemacht habe. Seine Antwort: „Nein, Sie!“

1939

SUPERMANN 46

Die Comicfigur wurde zu Beginn der 30er Jahre aus der Feder der jugendlichen Autoren Jerry Siegel und Joe Shuster geboren. Innerhalb einiger Jahre wandelte sich Superman von einem glatzköpfigen, mit mentalen Kräften ausgestatteten Bösewicht zum körperlich überragenden Helden, wie wir ihn heute kennen. Nachdem die beiden Erfinder jahrelang erfolglos versucht hatten, die Geschichten der Actionfigur verlegen zu lassen, gelang ihnen 1938 der Durchbruch. In New York wurde der 3. Juli 1940 zum Superman-Tag ausgerufen. Mit dem ansonsten eher mäßig erfolgreichen Schauspieler Ray Middleton schlüpfte erstmals ein Mensch in die Rolle des Helden. Der hatte wiederum nichts mit der Durchschnittsfamilie gleichen Nachnamens zu tun, die für diese Weltausstellung warb.

TRYLON UND PERISPHERE 47

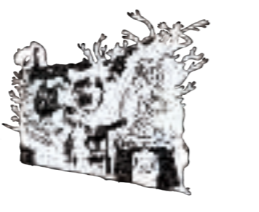


Das Ensemble aus Trylon und Perisphäre sollte ein visionäres Bild der Welt von morgen vermitteln. Im Inneren befand sich ein Diorama der futuristischen Mega-Metropole „Democracy“, die der Industriedesigner Henry Dreyfuss entworfen hatte. Über zwei Emporen, die sich in sechs Minuten um 360 Grad drehten, konnten die Besucher einen vollständigen Tag des Jahres 2039 erleben. Dort glitt der Zukunftsmensch reibungslos zwischen den Sphären der Arbeit, der Industrie und des Wohnens, zwischen „Centeron“, „Milville“ und „Pleasantville“.

FUTURAMA I. GENERAL MOTORS 48

Norman Bel Geddes, Architekt der Show, visualisierte mit „Futurama“ den Traum eines automatisierten Verkehrssystems, das wie eine zweite Ebene über das gesamte Land gelegt werden könnte. Seine Verkehrslandschaft folgte den Prinzipien Sicherheit, Komfort, Schnelligkeit und Ökonomie. So rauschte der Zuschauer auf beweglichen Sesseln in das imaginierte Jahr 1960 und wieder hinaus. Vier Jahre später, auf der Weltausstellung 1964, sollte das genauso erfolgreiche „Futurama II“ folgen.

DER TRAUM VENUS 49



Ursprünglich plante Salvador Dalí, für seinen surrealistischen Pavillon die Venus von Botticelli mit einem Fischkopf zu verzieren. Das wurde ihm von seinen amerikanischen Gastgebern verboten. Daraufhin charterte er ein Flugzeug, das Kreise über New York drehte und Flugblätter mit der „Unabhängigkeitserklärung der Phantasie und Menschenrechtserklärung auf die eigene Verrücktheit“ abwarf. Auch das wurde ihm untersagt. Dalí regierte mit einem dritten Anlauf: An einer Kasse, die einem Fischkopf nachgebildet war, zahlten die Besucher 25 Cent und betraten durch zwei Beine der Venus das Innere eines Pavillons voller sexueller Anspielungen. Besondere Aufmerksamkeit zogen die „Liquid Ladies“ auf sich. Die spärlich bekleideten Damen führten ein surrealistisches Wasserballett auf.

1958

TSCHECHOSLOWAKEI 50

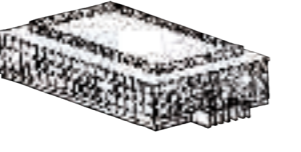


Der wegen seiner L-förmigen Architektur mehrfach ausgezeichnete Pavillon war ein absoluter Publikums-magnet. Er beherbergte das Programm des Theaters Laterna Magika - eine Folkloreshow mit einer Mischung aus Filmprojektionen, Schattenspiel und Tanz, die ganz ohne Worte auskam.

VATIKAN 51

Die Katholische Kirche war erstmals auf einer Weltausstellung mit einem Pavillon vertreten. In dem beachtlichen Sakralbau wurden unter anderem frisch gedruckte russischsprachige Exemplare des in der Sowjetunion verbotenen Romans „Doktor Schiwago“ von Boris Pasternak verteilt. Das Werk erzählt die Entwicklung des gleichnamigen Protagonisten vom Sozialisten zu einem Dissidenten, der sich mit christlicher Haltung gegen die stalinistische Unterdrückung zur Wehr setzt.

USA + UDSSR 52



Im Jahr 1937 standen sich der deutsche und der russische Pavillon antagonistisch gegenüber. Nun wetteiferte das kolossale Rund des amerikanischen Repräsentationsbaus mit dem sowjetischen Kubus

um Aufmerksamkeit - ein Abbild der weltpolitischen Konstellation in den 50er Jahren. Im Pavillon der UdSSR konnten die Besucher den Sputnik bestaunen und monatlang das „Piep Piep Piep“ hören, das der Satellit von der Erdumlaufbahn zurück zur Erde gesendet hatte. Teile des Amerikanischen Pavillons, dessen Rotunde einen Durchmesser von 104 Metern hatte, sind noch heute auf dem Gelände des Heysel Parks erhalten. Von dort geht das „Vlaamse Radio“ auf Sendung. Im Ringen um die größte Sichtbarkeit gerieten die USA wegen finanzieller Engpässe, die unter anderem der Rüstungswettlauf mit sich gebracht hatte, ins Hintertreffen. Die leerstehende Ausstellungsfläche wurde kurzerhand durch die UdSSR übernommen.

„HERR PICASSO, HABEN SIE DIE GUERNICA GEMACHT?“ - „NEIN, SIE!“

ATOMIUM 53



Das Atomium, noch heute das Wahrzeichen Brüssels, bedeutete die konsequente Weiterentwicklung eines Strebens nach Fortschritt. Man suchte die Zukunft der Menschheit nicht nur in den unendlichen Weiten des Weltalls, sondern auch im Kleinstmöglichen: dem Atom. Der ursprüngliche Entwurf für den 102 Meter hohen Nachbau eines Eisenmoleküls war den statischen Anforderungen nicht gewachsen. Bereits bei einer Windgeschwindigkeit von 80 Stundenkilometern wäre das Atomium umgekippt, hätte es, wie geplant, nur auf der untersten Kugel geruht. Daher thront das Bauwerk nun auf drei Stützen.

PAVILLON DER NIEDERLÄNDISCHEN PHILIPS-WERKE 54



Einer der kleinsten und innovativsten Pavillons zog als unverständenes „Beduinenzelt“ die größte Kritik auf sich. Weit entfernt von den üblichen Versuchen, Symbolarchitektur zu kreieren, entwarf Le Corbusier gemeinsam mit den Komponisten Edgar Varèse und Yannis Xenakis einen synästhetischen Klangraum, der ausschließlich nach akustischen Gesichtspunkten gebaut wurde. Im Inneren des silberfarbenen Zelts war ein achtminitütiges „Poème Électronique“ zu bewundern - ein Multimedia-Spektakel mit sphärischen Klängen, Filmprojektionen und Lichtinstallationen.

1962

WISSENSCHAFTSPAVILLON 55

Mit dem Wissenschaftspavillon wurde gewissermaßen das Infotainment erfunden. In eigens für die Weltausstellung eingerichteten „Laboren“ erkundeten Besucher, wie Lachse an ihre Laichplätze zurückfinden und welchen Umfang die Erde hat. Ferner gab es die Möglichkeit, verhaltensbiologische Tierversuche mit lernwilligen Tauben zu beobachten.

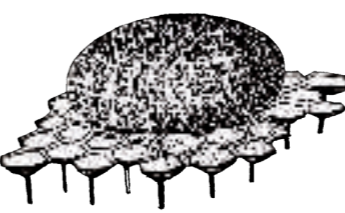
VERCHROMTER STAHL UND WEISSES LEDER

SPACE NEEDLE 56



Die Space Needle, noch heute das Wahrzeichen Seattles, war ein Kompromiss aus den Ideen von Edward E. Carlson, dem Vorsitzenden der Weltausstellungs-kommission, und des Architekten John Graham. Carlsons Wunsch nach einem Turm entstand bei einem Deutschlandbesuch, bei dem er den Stuttgarter Fernsehturm gesehen hatte, damals der weltweit erste in Betonbauweise. Graham ergänzte die Space Needle durch die Nachbildung einer fliegenden Untertasse, eine 15 Meter lange grün, blau, rot und gelb leuchtende Spitze und ein künstliches Glockenspiel aus 538 Klangkörpern, das mehrmals täglich in Gang gesetzt wurde.

GIRLS OF THE GALAXY 57



Eine der beliebtesten Sehenswürdigkeiten der Amüsiemeile „Show Street“ waren barbusige galaktische Mädchen in glitzernden Raumanzügen, die sich von den Touristen ablichten ließen. Die von den Brüdern Sid und Marty Krofft konzipierte Show wurde sofort nach ihrer Eröffnung aus „professionellen und nicht etwa aus moralischen Gründen“ wieder geschlossen und durch eine weniger knackige Alternative ersetzt: „Les Poupées de Paris“, echte Puppen und nur für Erwachsene.

FRIENDSHIP 7 58



Mit einer Erdumrundung unter dem Motto „Mission Friendship 7“ wurde John Glenn zum amerikanischen Helden. 36 Jahre später umkreiste der mittlerweile greise Astronaut mit der Raumfähre Discovery erneut 134 Mal die Erde. Mit dieser Mission wollte die NASA herausfinden, wie sich die Schwerelosigkeit auf alte Menschen auswirkte.

BUBBLEATOR 59

Viel Andrang erlebte die von Donald Deskey gestaltete Ausstellung „Die Welt von morgen“ im Washington State Coliseum. Mit dem futuristischen Bubbleator, dessen Gestalt in der Tat an eine Seifenblase erinnerte, wurde der Zuschauer in die Ausstellungsebene gefahren: „Erste Etage, Bedrohungen und Hemmschwellen, Enttäuschungen und Erfüllungen, Herausforderungen und Möglichkeiten.“ Im Jahr 1984 wurde der Bubbleator an einen Privatmann verkauft. Er nutzt den transparenten Teil des Transportsystems seither als Gewächshaus.

1964

EASTMAN KODAK PAVILLON 60



Auch im Eastman Kodak Pavillon wurde die Sehnsucht nach dem Weltraum befriedigt. Von weitem betrachtet scheint das gewellte „Moondeck“ aus Beton, ein der Mondoberfläche nachempfundenes Dach, auf dem Gelände der Weltausstellung zu schweben. An der Außenseite des Turms, der aus dem „Moondeck“ ragte, waren riesige Farbfolies ausgestellt.

WESTBERLIN PAVILLON 61



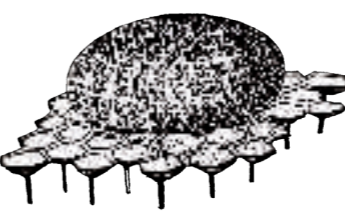
Im Gegensatz zu der Vielzahl an futuristischen Ausstellungen gab der bescheidene Pavillon Westberlins einen schmucklosen Einblick in Kultur und Industrie einer - wie der offizielle Ausstellungsführer es ausdrückt - „Stadt, dessen Bürger im Schatten des Kommunismus leben“.

PORT AUTHORITY HELIPORT 62



Der Port Authority Heliport war ein unübersehbar großer, T-förmiger Turm mit Landeplatz für Helikopter. Im oberen Stockwerk befand sich eine Cocktaillbar mit Panoramablick. Unten gab es ein 360-Grad-Kino, in dem ein 13-minütiger Film unter anderem über den geplanten Bau des World Trade Center berichtete. Heute ist das futuristische Gebäude ein von barockem Kitsch dominiertes Hochzeitslokal.

IBM PAVILLON 63



Auf der Hülle der von Charles Eames entworfenen „begehbaren Schreibmaschine“ war ungefähr 3.000 Mal das IBM-Logo zu lesen. Im Inneren des Gebäudes wurde eine gigantische Zuschauertribüne hydraulisch nach oben gefahren, während ein Moderator auf einer suppenkellenartigen Bühne nach unten schwebte. Als Höhepunkt der Darbietung bekamen die Besucher den Animationsfilm „The Information Machine“ zu sehen, der die Geschichte der Aufbewahrung und Auswertung von Informationen seit der Steinzeit bis ins Computerzeitalter erzählte.

DER AFRIKANISCHE PAVILLON 64

In einer nachempfundenen Dorflandschaft wurde die Gegenwart und Zukunft Afrikas beleuchtet. Die angeblich an traditionelle Bauweisen angelehnte Plastikarchitektur zeugte von einem neuen differenzierten Bild des Kontinents mit seinen 54 Staaten und über 2.000 Sprachen. Bis heute wird Afrika auf Weltausstellungen wie eine einzige Nation behandelt. Die einzelnen Länder dürfen sich in Gemeinschaftspavillons präsentieren.

WIE WIRKT SCHWERELOSIGKEIT AUF ALTE MENSCHEN?

1967

BIOSPHERE 65



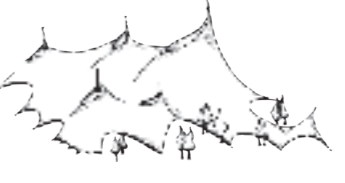
Die von Richard Buckminster Fuller entworfene Kuppel ist eine Kugel mit einem Durchmesser von 76 Metern, die ganz ohne Stützen auskommt. Die Struktur setzt sich aus Tetraedern zusammen und erreicht bei minimalem Materialaufwand und Gewicht eine extreme Stabilität. Bei der Planung der geodätischen Kuppel interessierte er sich nicht allein für das fertige Produkt oder seine Ästhetik. Er ließ sich von der Natur als universalem Prinzip leiten. Im Gegensatz zu der von Mies van der Rohe vertretenen Maxime „Weniger ist mehr“ prägte Fuller die Regel „Mehr mit weniger“. Er setzte auf die natürliche Effizienz von Materialien und Energie. Diese Eigenschaften übertrug Fuller auf moderne Technologien. Es gab aber auch kritische Stimmen. So bezeichnete die Architekturstudierende Sibil Moholy-Nagy das Bauwerk als den „leersten geodätischen Dom“.

HABITAT WOHNANLAGE 66



Die Wohnanlage des Architekten Moshe Safdie war der Versuch, mit kostengünstigen seriellen Herstellungsverfahren einem Bedarf an hoher Wohndichte gerecht zu werden, ohne die jeweils unterschiedlichen Bedürfnisse zukünftiger Bewohner zu vernachlässigen. Aus einem Baukastensystem konnten 15 verschiedene Wohnsituationen erzeugt werden, vom Ein-Zimmer-Apartment bis hin zur zweigeschossigen Luxuswohnung. Durch den klugen Einsatz von Schichtungsverfahren verfügten alle Objekte über eine Dachterrasse und genügend Licht. So schuf Safdie aus einer Masse einfacher Betonboxen individuell nutzbaren und heute noch begehrten Wohnraum mit hoher Lebensqualität. Die Montage der Boxen dauert allerdings so lang. Das trieb die Kosten des Projekts enorm in die Höhe. Es wird auch nicht alle Bewohner gefreut haben, dass sie ins Schlafzimmer ihrer Nachbarn blicken konnten.

DEUTSCHER PAVILLON FREI OTTO 67



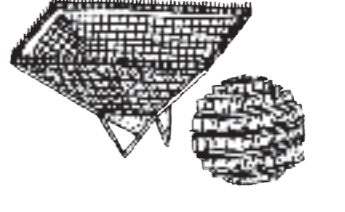
Die Weltausstellung in Montreal war geprägt von schwebenden Architekturen. Auch Deutschland war mit einer innovativen riesigen Zeltkonstruktion vertreten. Über acht Masten wurde ein Netzgewebe gespannt, unter dem sich ein teils durchsichtiges, teils lichtdurchlässiges Polyestergewebe befand. Durch Änderung der Spannung der Zugseile war das gesamte Gebilde in seiner Form beim Aufbau veränderbar. Wie viele andere Expobauten wurde auch der deutsche Pavillon dafür kritisiert, dass die äußere Form keinen Bezug zu ihrem Inhalt besaß und die Ausstellung über beispielsweise wissenschaftliche Errungenschaften Deutschlands sich im Inneren verlor.

PAVILLON DER KANADISCHEN PAPIERINDUSTRIE 68



Die auf die Herstellung und Verarbeitung von Papier und Pulpe spezialisierte Industrie präsentierte sich mit einem Wäldchen aus stilisierten Nadelbäumen. Die bis zu acht Stockwerke hohen Pyramiden beherbergten vier Ausstellungen. Sie alle beschäftigten sich mit der Geschichte des Papiers und seinem Nutzen für die kanadische Gesellschaft.

KANADISCHER PAVILLON 69

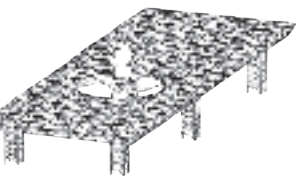


Der „Katimavik“, in der Sprache der Inuit der „Treffpunkt“, war der Hauptbau der kanadischen Pavillons. Das Bauwerk war eine quadratische und auf den Kopf gedrehte Pyramide. Sein Dach konnte als Aussichtsplattform genutzt werden. Der Katimavik präsentierte in mehr als 125 Ausstellungen übergreifende Themen zum Gastgeberland und seiner zukünftigen Entwicklung. Das fand seine symbolische Entsprechung in einem stilisierten Baum mit 1500 herbstlich gefärbten „Blättern“, auf denen Photographien vom Leben in Kanada zu sehen waren.

CHARLES EAMES, ERFINDER DER BEGEBAREN SCHREIBMASCHINE

1970

SONNENTURM 70



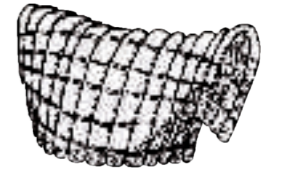
Vom „Expo“-Bahnhof aus gelangten die Besucher direkt in das zentrale Symbol der Ausstellung, einen 70 Meter hohen Sonnenturm mit einem riesigen Tragwerksdach. Bis auf die Öffnung für den Turm bestand es aus einer geschlossenen und 30.000 qm großen Fläche. Sie diente als Aussichtsplattform. An der Außenseite des Turms waren mehrere skulpturale Symbole der Sonne, des Mondes und der Mutterschaft angebracht, die der Architekt Kenzo Tange gegen den Widerstand vieler Mitarbeiter durchgesetzt hatte. Im Inneren war die Themenausstellung „Der Baum des Lebens“ zu sehen. Sie klärte über die Evolution der Menschheit auf.

TOSHIBA IHI PAVILLON 71



Der von Kisho Kurokawa entworfene Pavillon bestand aus 1476 schwarzen Tetraedern. Sie verbanden sich zu einer organisch wuchernden Struktur, die das knallrote und scheinbar schwebende Ausstellungsgebäude trug. Der Pavillon hatte keinen Eingang im herkömmlichen Sinn. Die Besucher betraten das Gebäude über eine Plattform, die hydraulisch angehoben und wieder abgesenkt werden konnte.

FUJI-PAVILLON 72



Dieses Bauwerk war damals die größte pneumatische Struktur der Welt. Der Architekt, Yutaka Murata, verzichtete auf eine Formgebung im klassischen Sinn. Sie ergab sich allein aus der Nutzung geometrischer Verhältnisse. Der Pavillon bestand aus 16 Bögen von jeweils 72 Meter Länge. Die Auswölbungen am Gebäude wurden dadurch erzielt, dass lediglich die Entfernung zwischen zwei Bogenenden am Boden des Pavillons variierte. In der Mitte war sie größer, am Rand kleiner. Alle anderen Parameter blieben konstant.

ROTATIONSRESTAURANT 73



Das Rotationsrestaurant war als Riesenrad konzipiert. In seinen multifunktionalen, gelben Kapseln konnte man essen und den Blick über das Gelände genießen. Jede dieser Sitzeinheiten war mit einem Telefon ausgestattet.

MENSCHENWASCHMASCHINE 74

Die Firma Sanyo präsentierte ein Ultraschallbad, das der „Bewahrung von Gesundheit und Schönheit“ dienen sollte. Zwar hat sich diese Methode, die ohne Wasser auskommt, bis heute nicht einmal zur Reinigung von Kleidung durchgesetzt, als Therapieform aber schon. Wegen der starken Wärmeentwicklung wird allerdings davon abgeraten, Ultraschall im Bereich des Gesichts, der Wirbelsäule und des Genitalbereichs anzuwenden.

NIPPON TELEKOMMUNIKATIONSPAVILLON 75



Sternenförmige Körper, die mit knallgelber Leinwand bestandt waren, bestimmten das Bild der raupenähnlichen Architektur. Im Inneren wurden die Besucher mit dem Geschei von 200 Babys beschallt.

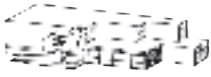


1974

THE HOFBRÄU 76

Die Deutschen bauten ein Hofbräuhaus – eines von vier Gebäuden auf dieser Weltausstellung, die heute noch stehen.

DER SOWJETISCHE PAVILLON 77



Wieder einmal war die Sowjetunion mit einem sehr großen Pavillon auf einer „Expo“ vertreten. Im Inneren befand sich eine noch größere Büste Lenins.

## FISCHER-CHÖRE, MATJES UND FICHTENNADEL-EXTRAKT AUS DEM BAYRISCHEN WALD

1982

SUNSPHERE 78



Die Sonnenkugel war das Symbol der Ausstellung und ist es heute noch für die Stadt. Eigentlich sollte auf den 81 Meter hohen Aufzugsturm ein Objekt mit einem Durchmesser von 86,5 Fuß gesetzt werden. Das wäre ein symbolisches Maß für die Sonne gewesen, die über einen Durchmesser von 865.000 Meilen verfügt. Dieser Plan ging, vermutlich aus statischen Gründen, nicht auf. Die Kugel musste verkleinert werden.

CHERRY COKE UND TETRAPAK 79

Das Erfrischungsgetränk wurde erstmals 1982 in Knoxville einer breiten Öffentlichkeit vorgestellt. Offenbar mit Erfolg, denn ab 1985 ging die Kirschkola in Massenproduktion. Ihre Premiere erlebte auch „ungekühlte Milch im Tetrapak“.

CHINA UND PERU 80

China nahm erstmals seit 1904 wieder an einer Weltausstellung teil und präsentierte 50 Zentimeter der eigentlich 2400 km langen Chinesischen Mauer. Peru zog mit einer Darbietung von historischem Kulturgut nach: Es gab eine Mumie zu bestaunen, die während der Ausstellung ausgewickelt und untersucht wurde.

1985

DIE DEUTSCHE AUSSTELLUNG 81

Eine amüsante Stilblüte war die große Verwirrung um den Titel der Ausstellung. Im Japanischen lautete er in Kurzform: „Mensch, Welt und Technologie“. Die offizielle englische Version wurde bei den teutonischen Pavillonmachern mit „Umwelt und Wohnstätten – der Mensch zu Hause“ übersetzt. Deutschland stellte daraufhin Schlauchboote, Campingwagen, Rodeschlitten aus und stand so auf der Hightech-Messe ziemlich dumm da.

100 SCHWEDISCHE BUSSE 82

Tsukuba war eine Große Weltausstellung mit einer erwarteten Besucherzahl von 40 Millionen. Sie war dem technologischen Fortschritt Japans gewidmet. Nach der Ankunft an dem eigens für diese Veranstaltung erbauten Bahnhof wurden die Besucher in großen Gelenkbussen zum Gelände gefahren. Da den Japanern trotz technologischem Fortschritt das Know-How für die Herstellung der beweglichen Mechanik fehlte, mussten 100 Fahrzeuge aus Schweden importiert werden.

MAGNETSCHWEBEBAHN 83

Eine Magnetschwebbahn wird immer dann gebaut, wenn auf einer Strecke hohes Passagieraufkommen herrscht, sie aber zu kurz für gängigen Personennahverkehr ist. Die meist vollautomatischen Fahrzeuge können Menschen so in schneller Taktung von A nach B bringen. Schon der „Expo-Express“ auf der Weltausstellung in Montreal galt 1967 als erster anerkannter „People Mover“. Seitdem greifen die Macher fast aller Leistungsschienen auf ein solches Transportmittel zurück.

GEOMETRISCHER STIL 84



Einfache geometrische Figuren standen im Pavillon design stets hoch im Kurs. So auch in Tsukuba: Der Jama Automobil Pavillon war ein weißer Zylinder, umgeben von kubischem Gitterwerk. Der Repräsentationsbau der Firma Fuji bestand aus einer Kugel. IBM trumpf ebenfalls mit einer kreisrunden Figur auf, die aber in weiß gehalten war und durch eine Pyramide gerahmt wurde. Der Pavillon von Sumitomo war ein simpler Quader. Das Mitsui Water Theatre bestand aus zwei blauen Kegeln.

1988

NEPAL PEACE PAGODA 85

Vier Jahre nach dem Ende der Weltausstellung von Brisbane wurde das Gelände unter dem Namen South Bank Parklands wiedereröffnet. Das einzige bis heute erhaltene Gebäude ist die Friedenspagode. Der traditionelle, handgeschnittene dreistöckige Bau war ursprünglich ein Teil des Pavillons von Nepal. Ferner überlebten zwei Gaststätten die Weltausstellung: das „Plough Inn“ und das „Ship Inn“.

NIGHT COMPANION/SKY NEEDLE 86



Die Sky Needle ist der Weltausstellungsturm mit der wohl seltsamsten Nachgeschichte. Eigentlich sollte das 88 Meter hohe Wahrzeichen nach Ende der Schau ins Disneyland Tokyo umziehen. Doch dann kaufte der lokale Friseur Stefan Ackerie das Gebäude, setzte sein Regenbogenlogo darauf und richtete dort den Hauptsitz seiner Friseurkette ein.

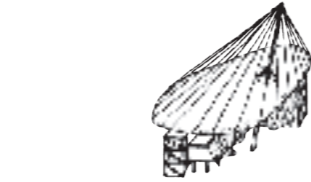
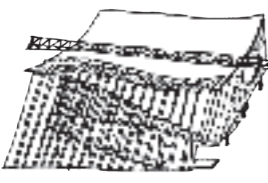
HEUREKA: TINGUELY-SKULPTUR 87

„Heureka“ ist die erste Plastik, die der Schweizer Künstler Jean Tinguelys für den öffentlichen Raum geschaffen hat. Sie stand seit 1976 in Zürich. Der Titel, der soviel bedeutet wie „Ich hab’s gefunden“, geht auf Archimedes zurück. Das soll sein Ausruf gewesen sein, als er das Gesetz des Auftriebs entdeckte. Die Schweizer fanden an der rostigen Skulptur, die sich „ohne erkennbaren Zweck“ bewegt, nie sonderlichen Gefallen. Es heißt, sie lernten das Werk erst zu schätzen, als Australien die Plastik nach Brisbane holte.

## ENDLICH: CHERRY COKE!

1992

BRD PAVILLONS 88



Der deutsche Pavillon sollte ins Auge fallen, aber nicht mehr als 27 Millionen Mark kosten. Aus einem 1989 ausgelobten Wettbewerb ging das Büro Auer/Weber mit einem selbstironisch gemeinten Entwurf hervor. Der filigrane Bau war ein kühnes Stück Architektur: Er sah wassergekühlte Stahlträger und eine Konstruktion aus beweglichen Sonnensegeln über einem künstlichen See vor. Der Pavillon sollte das wiedervereinigte Deutschland symbolhaft darstellen und seine kulturellen, ökologischen, sozialen Problemlagen thematisieren. In Zusammenarbeit mit dem Bildhauer Albert Hien entstand die aus genietetem Blech gefertigte „Deutschlandschaft“. Aus ihren Tiefen sollte, so beschrieb es der „Spiegel“, unentwegt „Hausgemachtes hervorbrechen – vom Transrapid bis zu den leibhaftigen Fischer-Chören, Matjes und Fichtennadelextrakt aus dem Bayerischen Wald“. Abends wäre die Deutschlandschaft von Fernsehmonitoren illuminiert worden. Der Gerechtigkeit halber sollte an ungeraden Tagen die ARD und an geraden das ZDF eingeschaltet sein. So viel Ironie vertritt die deutsche Weltausstellungskommission jedoch nicht. Der Auftrag wurde zurückgezogen und der Entwurf mit dem Argument des überzogenen Budgets vom Tisch gefegt. Wie von Zauberhand gab es kurz darauf einen neuen Vision aus der Feder von Georg Lippsmeier. Der das Projekt begleitende Berater hatte noch einen Entwurf für einen Bau in Neu-Delhi in der Schublade, der dort nie genehmigt worden war. An die Stelle von humoriger Leichtigkeit trat ein Bau, der bald als „fliegender Pfannkuchen“ bekannt wurde. Über einem Terrassenhügel schwebte ein weißer Pneu von 54 Metern Durchmesser. Das darunterliegende Schattenareal mit Bayerischer Gastronomie und Karussell wurde zu einem beliebten Ruheort der Ausstellung. Innen war ein Stück Berliner Mauer ausgestellt.

BRÜCKE UND TURM VON VASCO DA GAMA 93



DDR PAVILLON 89



1974 trat die DDR dem Bureau International des Expositions (B.I.E.) bei. Vierzehn Jahre später rief das Land erstmals einen Wettbewerb für einen repräsentativen Pavillon aus. Die beiden Architekten Achim Felz und Horst Siegel kamen in die engere Wahl. Am Ende ging Felz als Sieger hervor und wurde gebeten, den Entwurf seines Kontrahenten in seine Planungen einzubeziehen. In dem fertigen Modell schlägt die Felzsche Kugel in Siegels Gebäude ein. Im Inneren des Pavillons war eine Ausstellung zum Wohnungsbau der DDR geplant. Die Attraktion sollte ein Wasserspiel von 320 programmgesteuerten Düsen sein, die sich in der Felzschen Kugel befunden hätten. Wegen der Wiedervereinigung wurden die Planungen jedoch eingestellt.

ALAMILLO BRÜCKE 90



Sechs neu gebaute Viadukte wurden zum Herzstück der Ausstellung, nachdem der eigentliche Symbolbau, der „Palast der Entdeckungen“, einige Wochen vor Eröffnung abgebrannt war. Die von Santiago Calatrava entworfene Alamillo-Brücke ist 142 Meter hoch. Ihre Fahrbahn wird von 26 Stahlseilen getragen, die an einem schräg stehenden Pylon befestigt sind. Die Brücke verbindet Insel und Altstadt und wurde zum Symbol eines zukunftsorientierten Sevilla.

CHILENISCHER EISBERG 91

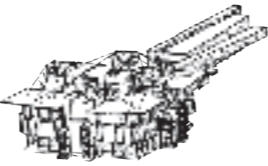


Nicht so sehr der aus Holz gefertigte Chilensche Pavillon, sondern vor allem eines der darin präsentierten Exponate erregte Aufsehen. Ein Eisberg war einerseits als touristische Werbemaßnahme gedacht, sollte aber auch ein Hinweis auf die Folgen des Klimawandels sein. Für die Stadt Santiago de Chile würden sich ernsthafte Probleme mit der Wasserversorgung ergeben, sollte der Echaurren-Gletscher, wie prognostiziert, in den nächsten Jahrzehnten schmelzen. Um so paradoxer, dass im Rahmen der gleichen Weltausstellung für den Saudischen Pavillon alle zwei Tage heimischer Sand mit einem Düsenjet eingeflogen wurde.

## UNGEKÜHLTE MILCH IM TETRA-PACK

1998

DAS OZEANARIUM 92



Nach dem Ende der Weltausstellung von Lissabon wurde der Ozean Pavillon zum Ozeanarium umgewidmet. Bis heute ist er ein riesiger Erfolg und ein beliebter Ausflugsort geblieben. Ausgangspunkt der Planungen war die Überlegung, dass die Erde zu 70 Prozent aus Wasser besteht und die vier Ozeane nicht voneinander getrennt sind. Unsere Welt bestehe eigentlich „aus einem Ozean“. Um diesem Gedanken gerecht zu werden, wurde das Becken durch unsichtbare Acrylscheiben unterteilt, so dass die Illusion von vier ineinander fließenden Ökozonen entstand. Auf der oberen Ebene des Bauwerks wurde die zugehörige Tierwelt angeordnet. Hier kamen unter anderem Pinguine zum Einsatz.

BRÜCKE UND TURM VON VASCO DA GAMA 93



Beide Bauwerke erinnern an den portugiesischen Seefahrer Vasco da Gama. Seinem Gedenken war die gesamte „Expo“ gewidmet. Die mit 17 km längste Brücke Europas besteht aus zwei Bauteilen: einer filigranen Seilkonstruktion und einem Viadukt. Das Vorhaben verfolgte den Zweck, den Nord-Süd-Verkehr Lissabons über den Fluss Tejo zu entlasten sowie den Flughafen und das Ausstellungsgelände direkt miteinander zu verbinden. Auf der Stadtseite steht der 140 Meter hohe Turm. Er soll an die enge Bindung der Portugiesen ans Meer erinnern. Der Sockel symbolisiert den Schiffbau, das Stahlfachwerk die Segel und der eigentliche Turm den Mast mit Ausguck. Die geplante Nutzung konnte nicht realisiert werden. Die Büros und Geschäftsräume fanden nicht ausreichend Mieter. Das Restaurant und die Aussichtsplattform wurden 2004 geschlossen. Seither ist die Umwandlung des Komplexes in ein Luxushotel geplant.

UTOPIE PAVILLON - PAVILLON ATLANTICO 94



Neben den üblichen Bauten für nationale Repräsentationszwecke baute Lissabon neun Themenpavillons. Vier der fünf größten Gebäude wurden nach dem Ende der Ausstellung weitergenutzt. Erstaunlicherweise wurde nur der Pavillon der virtuellen Realität – eigentlich ein zukunftssträchtiges Thema – abgerissen. Der Pavillon der Utopie ist nun ein Veranstaltungsort für Musik und Kultur. Der Wissenspavillon wandelte sich zum Wissenschaftsmuseum. Der Zukunftspavillon beherbergt mittlerweile ein Casino.

2000

DER WAL, PAVILLON DER HOFFNUNG 95



Für den nach dem imposanten Meeressäuger benannten Pavillon zeichneten der Christliche Verein Junger Menschen, World Vision und die Deutsche Evangelische Allianz verantwortlich. Auf 35 mal 70 Metern gab der Bau einer „Reise der Hoffnung“ ein schützendes Obdach. Vom Publikum der Zeitschrift „Bunte“ und des ZDF wurde der Pavillon zum Wahrzeichen der Hannoversecher „Expo“ gekürt. Die Architektur sollte an das alttestamentarische Buch Jona erinnern. Vom Wal verschluckt und wieder ausgespuckt, trug der Prophet fortan die Botschaft Gottes in die Welt hinaus. In dem Gebäude hat mittlerweile ein christliches Eventcenter seine Heimat gefunden, das mit dem Motto „eine unglaubliche Kirche“ für sich wirbt.

GELITIN 96

Die österreichische Künstlergruppe Gelatin, heute Gelatin, kam mit „einem Weltwunder“ zur „Expo“. Sichtbar war lediglich eine mit Wasser gefüllte, gebogene Röhre, die in die Erde führte. Das Geheimnis des Weltwunders ließ sich so nur erraten. Wer mutig genug war, begab sich ins Innere der Röhre und tauchte, drei Meter unter der Oberfläche, bis ans andere Ende. Niemand, der wieder hochgekommen ist, hat jemals ein Wort über seine Beobachtungen verloren. Inzwischen weiß man, dass es nichts zu sehen gab.

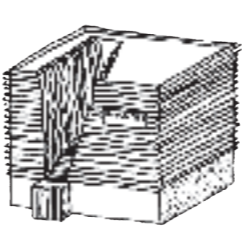
2005

EARTH TOWER 97



Der Earth Tower wollte „die Leichtigkeit und Gutmütigkeit des menschlichen Herzens unterstreichen“. Tatsächlich war der Pavillon das größte Kaleidoskop der Welt. Wer den 40 Meter hohen Turm betrat und nach oben schaute, erblickte an der runden Decke mit 36 Metern Durchmesser ein Farbspiel. Das durch die Buntglasdecke einfallende Licht wurde mehrfach umgeleitet und in den Raum hinein reflektiert. An der Außenseite des Pavillons waren Elemente angebracht, die Wind in Klang verwandelten und hörbar machten. An den Wänden des Turms herunterfließendes Wasser erzeugte einen schimmernden Effekt.

PAVILLON DER HITACHI GROUP 98



Der Pavillon des japanischen Technologieriesens fiel schon durch sein Äußeres auf: Er wurde durch einen gigantischen Riss gespalten, aus dem ein Wasserfall floss. Im Inneren konnten die Zuschauer virtuellen Kontakt zur Natur und zu bedrohten Tierarten aufnehmen. Vor dem Pavillon bildeten sich lange Schlangen mit einer Wartezeit von bis zu sieben Stunden. Um den Ansturm in den Griff zu bekommen, führten die Betreiber ein regulierendes Kartensystem ein.

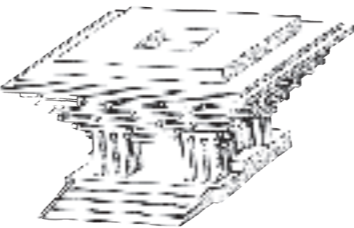
DER „EXPERIENCE RIDE“ – EINE BIONISCHE ERLEBNIS-REISE 99

Der Deutsche Pavillon bot eine 3-D-Reise mit dem „Experience Drop“, einer schalldichten tropfenförmigen Kabine. Die Fahrt begann mit einer Erläuterung zu den Prinzipien der Evolution. Das Fahrzeug bewegte sich weiter durch ein Gewitter, eine Flusslandschaft oder ein Wasserkraftwerk. Die Reise endete in der Waschanlage. Der mobile Tropfen wurde von Robotern gereinigt und poliert. Das sollte die nutzbringende Anwendung der Natur in der Technologie veranschaulichen.

## WILLKOMMEN IN KATHEDRALE DER SAMEN

2010

DIE KRONE DES OSTENS 100



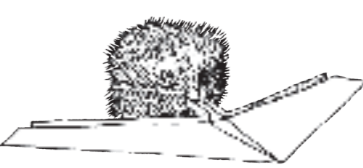
Während die Traufhöhe der Gästepavillons 20 Meter nicht überschreiten durfte, maß die „Krone des Ostens“ 69 Meter, ihre Fläche 160.000 Quadratmeter. Die Kosten für den an eine Pagode erinnernden Bau beliefen sich auf 220 Millionen Euro. Der Pavillon sollte exemplarisch das Jahrtausende alte Wissen der Chinesen im Städtebau mit fortschrittlicher Niedrigenergie-technologie verbinden. Das Gebäude war in sieben Schattierungen des Gugong-Rot gehalten – eine Farbe, die zu Kaiserzeiten nur in der Verbotenen Stadt verwendet werden durfte. Das Dach war nach der Dougong-Bauart errichtet, die auf eine 2000 jährige Tradition zurückblicken kann. Sich überlappende Holzschindeln wurden mit 56 Klammern zusammengehalten. Sie standen für die Anzahl der Nationalitäten im heutigen China. Besonderen Raum in der zentralen Ausstellung erhielt das Thema der Landflucht und die damit zusammenhängende Entwicklung der Städte.

NORDKOREANISCHER PAVILLON 101



Nordkorea war erstmals auf einer Expo vertreten und präsentierte einen Pavillon zum „Gedeihen Pjongjongs“. China hatte sich sehr um die Teilnahme des Landes bemüht und sogar einen Großteil der Kosten übernommen – wie übrigens auch bei anderen Gästen, zum Beispiel den USA. Die Ausstellung huldigte dem „lieben Führer“ Kim Jong Il und feierte „die prachtvolle Erschaffung des Landes“.

BRITISCHER PAVILLON 103



Im Britischen Pavillon wurde nach den Worten des Architekten Thomas Heatherwick der Hunger nach Einfachheit gestillt. Tatsächlich wirkte der Kubus inmitten des gigantischen Ausstellungstrubels erstaunlich schlicht. Über 6.000 Quadratmeter Kunstrasen gelangten die Besucher zu dem mit einer Hülle aus 60.000 „Acrylhaaren“ überzogenen Bau. Die 7,5 Meter langen Stäbe waren beleuchtet und präsentierten im Inneren eine „Kathedrale der Samen“. Jede Röhre umschloss Pflanzenkeime aus dem Archiv des „Millenium Seed Bank Project“, ein internationales Projekt, das von den „Royal Botanic Gardens“ in Auftrag gegeben worden war. Im Oktober 2009, nach neunjähriger Laufzeit, hatte die Bank zehn Prozent der weltweit vorhandenen Pflanzensamen in ihrer Sammlung.

SÜDKOREANISCHER PAVILLON 103



Der Südkoreanische Pavillon war gigantisch. Künstlerisches Prinzip der Architektur war Han-Geul, das koreanische Alphabet. Die Außenfassade des durch Il-Koong Kang gestalteten Baus bestand hauptsächlich aus einer Vielzahl in weiß gehaltener Schriftzeichen, die im Inneren mit 40.000 kleinen, vielfarbigem Paneelen kombiniert wurden. Das Gebäude lag sieben Meter über dem Boden, da auf der unteren Ebene eine komplette landestypische Landschaft mit dem Fluss nachgebildet worden war. Sie sollte beruhigend auf die Warteschlange von geschätzten 1.000 Menschen wirken.

## PAVILLONRECYCLING NACH DER WELTAUSSTELLUNG 1964 IN NEW YORK





DWELLINGS AND SOURROUNDINGS,  
SCIENCE AND TECHNOLOGY  
FOR MAN AT HOME



MENSCH,  
WELT  
UND  
TECHNOLOGIE

UMWELT UND WOHNSTÄTTEN  
DER MENSCH ZU HAUSE

1985 ZSUKUBU (JAPAN) KOSAKAWA / JOUPTONNE LASSON OZB / ANU SCHWESER - MARCH 2012

03

DIE GROSSE WELTAUSSTELLUNG 2012

THE WORLD IS NOT FAIR





# WAS TUN WIR HIER EIGENTLICH? (HAT DAS NOCH JEMAND IM GRIFF?)

**BENJAMIN FOERSTER-BALDENIUS  
UND MATTHIAS RICK (H)**  
**raumlaborberlin**

Vielleicht muss man dazu am Anfang klären, dass das raumlabor eine Gruppe Architekten ist, wir planen aber lieber eine Weltausstellung, wie diese hier, als eine Sparkasse oder ein Knochensteintrottoir. Wir bringen gerne zusammen, was scheinbar nicht zusammenpasst. Wir lassen kollidieren und nutzen die Reaktionsenergie für eine neue Sicht auf Stadt, für den nächsten Schritt nach vorn! Stadt ist nämlich kein Zustand oder Schicksal, Stadt ist ein permanenter Prozess, Stadt wird ständig neu erfunden, umgebaut, ausgeleert und wieder neu befüllt. Und da mischen wir uns gerne ein. Auch mit dieser Weltausstellung in Tempelhof.

So hat auch eine Reihe gemeinsamer Arbeiten mit Matthias Lilienthal und dem HAU begonnen. Wer sich noch an den Volkspalast erinnert, tut das wahrscheinlich deshalb, weil wir den Palast 2004 geflutet haben. Das war der Startschuss. Im Jahr drauf haben wir die Rieseninstallation „der Berg“ in den Palast gebaut, 2006 mit dem „Dolmusch Express“ ein alternatives Verkehrssystem in Kreuzberg vorgeschlagen und das HAU in den HAUbahnhof und ein Stadtvisionsmodellbaulabor verwandelt. Außerdem gab es noch die X Wohnungen im Märkischen Viertel und diverse Gastauftritte bei Festivals. Matthias Lilienthal und wir haben uns sogar schon mal über die Sanierung der HAU - Toiletten unterhalten – so vielfältig waren unsere Themen. Aber sein Lieblingsprojekt blieb die Fassadenrepublik.

Gewiss, das war bisher unsere spektakulärste und populärste Arbeit in Berlin. Der Palast der Republik als hart umkämpfte Symbolarchitektur, der touristische Standort Schlossplatz und die Geste des Flutens, um darin etwas Neues aufzubauen, eine Lagunenstadt der Kultur, des Vergnügens und der urbanistischen Kritik. Das war ein spitzer Mix: öffentlichkeitswirksam, waghalsig, überraschend und vor allem eine Intervention, die die Stadtpolitik mitten ins Herz traf und den Menschen aus dem Herzen sprach.

Das HAU hat in den letzten Jahren bewiesen, dass Theater auch eine aktive Rolle in der Stadtgestaltung einnehmen

kann. Nicht nur als Ort der Diskussionen über Fragen der Stadt, als Bühnenhaus, das Fragen fokussiert und herausfordert, sondern auch mit sichtbaren Interventionen und Projekten im Stadtraum, als Mitgestalter des Städtischen. Das HAU und seine KünstlerInnen greifen direkt in gesellschaftliche Prozesse ein, stellen den Status Quo in Frage und bilden dafür ungewöhnliche Bündnisse, wie dieses hier. Wir finden das gut und notwendig.

Denn Raum, wie wir ihn verstehen, entsteht durch soziale Interaktion (gelernt von Lefebvre). Mit dem Handwerk, das man uns beigebracht hat (die Architektur) können wir Räume entwerfen, gestalten und die Prozesse steuern, die zu räumlichen Konstrukten führen. Wir sind gelernte Hardwareentwickler.

Was uns aber darüber hinaus noch mehr interessiert, sind die Formen des Miteinanders, das in den gebauten Räumen stattfindet. Wie die Architektur und Stadtplanung nur dann einen gesellschaftlichen Mehrwert erzeugen können, wenn sie über das bloße Funktionieren und über ökonomische Zwänge hinaus Qualitäten und kulturelle Vielfalt ermöglichen, erleben wir in ihrer Nutzung nur dann Befriedigung und Freude, wenn wir uns von der heute verbreiteten Logik der Ökonomisierung aller Lebensbereiche befreien.

Aber wir sind eigentlich nicht gefragt, die Software der Stadt zu sehr zu beeinflussen. Wie die Räume, die der Architekt plant, genutzt werden, fällt eigentlich nicht in unseren Aufgabenbereich. Dafür gibt es Retail-, Event- oder Facilitymanager, die Polizei oder die Verkehrsbetriebe, die Investoren und das Grünflächenamt, die hier entscheiden und umsetzen. Da wir all diesen Leuten nicht zutrauen, alleine eine Stadt zu gestalten, in der wir leben möchten, sind wir auf der stetigen Suche nach neuen Wegen unsere Arbeitsfelder sinnvoll zu erweitern. Wir hoffen so einen Fuß in die Tür zu bekommen für das Visionäre, das Experimentelle, das Prozesshafte und das neue Alltägliche.

Mit dem Theater, das zuweilen immer noch wie eine Art Schutzraum innerhalb

## WHAT ARE WE ACTUALLY DOING HERE?

(DOES ANYONE STILL HAVE THIS UNDER CONTROL?)

Perhaps it's important to clarify from the beginning that raumlaborberlin is a group of architects. We would rather plan a world's fair, like this one here, than a bank or a cobblestone footpath. We like putting things together that seem like they don't fit. We cause collisions and use the reactive energy from them to get a new view of the city, to find the next step forward! The city is not some kind of condition or fate, the city is a permanent process, the city is constantly reinvented, reconstructed, emptied out, and filled up again. And we like meddling in this—for example with this world's fair in Tempelhof.

This is how a whole series of works began in collaboration with Matthias Lilienthal and HAU. If anyone can still remember the Volkspalast, it's probably because we flooded it in 2004. That was the kick-off. The next year we built the massive installation, "The Mountain", and at another location in Kreuzberg we proposed an alternative public transport system with the "Dolmusch Express". HAU became the HAU-station and was transformed into an urban visionary model construction laboratory. Then there was "X Wohnungen" in Märkisches Viertel and various guest appearances at festivals. Matthias Lilienthal and we even spoke about renovating the toilets at HAU – that's how varied the topics were. But his favorite project remained the "Fassadenrepublik".

Indeed, that has been our most spectacular and most popular works in Berlin so far. The "Palace of the Republic" as a deeply embattled symbolic piece of architecture, the tourist destination Schlossplatz, and the gesture of flooding, to build up something new in all this. A lagoon city of culture, of pleasure, and of urban critique. That was a great mix: publicly oriented, daring, surprising, and above all an intervention aimed at the center of city politics that spoke to people from the heart.

In the last few years, HAU has proven that the theater can take an active role in urban processes. Not only as a site of discussion about questions of urban

development, as a stage that provokes and focuses such questions, but also with visible interventions and projects in urban space, as a co-creator of the community. HAU and its artists intervene directly in social processes, call existing arrangements into question, and form unusual alliances like this one. We think that's both good and necessary.

Space, as we understand it, arises through social interaction. This is something we learned from the French sociologist Henri Lefebvre. With the crafts that have been taught to us, we can design and form spaces, directing processes that lead to spatial constructs. We are skilled hardware developers.

What we find more interesting, however, are the forms of cooperation that take place in constructed spaces. Just as architecture and urban planning can only create a social surplus value if they also create qualities and cultural diversity beyond mere functionality, we only get joy and satisfaction in their usage if we liberate ourselves from the logic so widespread today of seeing all areas of life in economic terms.

But we are not actually asked to influence the software of the city very much. How the spaces planned by the architect are used actually falls outside of our field of responsibility. For this there are retail, event, or facility managers, the police or the public transportation services, the investors and the parks and gardens department. They make the decisions here and implement them. Since we don't necessarily trust all of these people to be able to shape a city that we would like to live in, we went on the constant search for new ways to extend our working fields meaningfully. We hope to have got a foot in the door for the visionary, the experimental, the process-oriented, and a new kind of everyday routine.

With the theater, which still sometimes functions as a shelter within the system, we can occupy an interesting niche here. We use an extended conception of story lines and stagecraft in order to reflect on

des Systems funktioniert, können wir hier eine interessante Nische besetzen: Wir nutzen das Theater, um in einer künstlerischen Form festgefahrene Situationen im sozialen, urbanen oder politischen Raum zu reflektieren und dafür Formen zu erfinden. Das HAU ist ein Labor für neue Methoden der Einschulung, und das interessiert uns.

Wir treffen uns mit dem HAU bei der Leidenschaft, Stadt und ihre Entwicklungsprozesse anders zu denken, beim Sichtbarmachen der Benachteiligten, des Vernachlässigten und um die Monopolen, Seilschaften und vorgegebenen Alternativlosigkeit in den Fängen ökonomischer Zwänge in Frage zu stellen.

Zum Abschied von Matthias Lilienthal am HAU suchten wir gemeinsam einen Ort und ein Thema, das viele Berliner bewegt und das es wert wäre, ein großes Kulturprojekt dazu zu entwickeln.

Wo ist jetzt der Volkspalast? Wo ist ein Ort in Berlin mit einer vergleichbaren Kontroverse, der ein interessantes Potential für die Stadt in der Zukunft birgt. Wir überlegten, ob es die haarsträubende Vermarktung der Spreeufer ist oder die Provinzposse Stadtschloss, die vergeigte Stadtplanung um den Hauptbahnhof, der immensen Gentrifizierungsdruck, der auf die Innenstadtquartiere einwirkt, der Berliner Sprawl oder eben die Schließung von Tempelhof und Tegel – zu wessen Gunsten eigentlich?

Wir haben uns entschieden, dieses Mal präventiv zu agieren und nicht – wie so häufig – auf Fehlentwicklungen zu reagieren. Daher haben wir uns Tempelhof ausgesucht. Den Flugplatz, den Park, die Freiheit, das große Geschenk an die Stadt und ihre Bürger, die größte, zentrale Berliner Investitions- und Neubaulfläche, der Ort mit großartigem Potential. Wem obliegt hier die Planung, wer entwickelt Visionen oder ist die Vision nicht eigentlich schon da?

Matthias Lilienthal behauptet, die Landebahn ist der neue Ku-Damm. Der Ort, an dem sich die Stadt zeigt. (Er verrät nicht, wer dann die Gaultiers und Diors wären. Das Cafe Kranzler mit seinen rot-weißen

Markisen würde derweil gut herpassen.)

Uns interessiert Tempelhof, weil es ein neuer Ort in der Stadt ist, dessen Zukunft noch offen ist. Die Menschen machen gerade ihre ersten Erfahrungen mit dem Gelände, es haben sich schon ganz erstaunliche Sonderkulturen entwickelt. Nirgendwo in Berlin sieht man so kuriose Fortbewegungsarten wie hier. Wir glauben aber, dass Tempelhof mehr kann als die kurzfristige, individuelle Nutzung in großer Zahl und Vielfalt zuzulassen. Tempelhof kann auch zu einem Experimentierfeld für neue Formen von Gemeinschaft werden. Daran versuchen sich gerade einige der Nutzer aus dem Pionierprozess, der aus der Ideenwerkstatt unter Mitwirkung von raumlabor-Kollegen hervorgegangen ist. Ein Stück Land zu bekommen, um darauf gemeinsam im Öffentlichen zu Handeln. Etwas tun und das Ergebnis gleichzeitig der Öffentlichkeit zur Verfügung zu stellen, sind die Grundparameter dieses Prozesses. Wir freuen uns, das die Gärten des Allmende Kontor nun genauso zu der Parklandschaft gehören wie das Gebäude der Plattenvereinigung oder das Lager der Organisation Kunststoffe, die Gebrauchsmaterialien sammelt und Künstlern zur Verfügung stellt.

Allerdings glauben wir auch, dass hier die Möglichkeiten noch lange nicht ausgeschöpft sind. Wenn Berlin alles auspackte, was in seinen Kellern und Höfen passiert, würden wir mit den Ohren schlackern, was so ein Park alles sein kann. Wir sind aber überzeugt, dass der Ort mehr als Regionales und Kiezkultur kann. Wenn alles gut geht, wird es zu einer tempelhofischen Mileubildung kommen, das heißt die gewonnene Sichtbarkeit wird von den Akteuren selbst genutzt, um andere Aktive mit ähnlichen Interessen zu finden. Stadt auf diese Weise produziert, sucht nach Möglichkeiten der Selbstfindung jenseits der allgegenwärtigen Ökonomisierung. Die öffentlichen Räume, so verstanden, werden zum Entwicklungslabor und Display für Ideen, wie man sinnvoll etwas gemeinsam anfangen kann, das nicht in erster Linie um Geldverdienen geht.

Die Gesellschaft diversifiziert sich. Es gibt immer mehr unterschiedliche Lebensentwürfe und Ideen, was man mit seiner Zeit tun kann. Im Privaten oder

gridlocked situations in social, urban, or political space by artistic means, and to produce forms of getting beyond them. HAU is a laboratory for novel methods of intervening. We find this interesting. We meet up with HAU in the passion to think the city and its developmental process in different ways, in making the disadvantaged and the neglected visible.

Where is the Volkspalast now?

When we, together with Matthias Lilienthal, were thinking about a project for the end of his tenure at HAU, we asked ourselves what topic was currently occupying many Berliners. Where in the city would we find a spot that promised a productive engagement and that retrieved a potential for the future? We thought about whether it might be about the hair-raising marketing of the banks of the Spree, the provincial posse around the Berlin City Palace, the failed urban planning around the new main train station, the immense gentrification pressure affecting the neighborhoods in the city center, the extension of the city into the periphery, or the closure of the airports in Tempelhof and Tegel – for whose benefit actually?

We decided this time to be preventative and active and not – like so often – to react to wrong developments. The Tempelhof Field, refashioned into a leisure park, is a great gift to the city and its citizens, a site with fantastic potential. The "Tempelhofer Freiheit", however, is also planned for new construction since it's the largest central open area, and investors, construction companies, and our architectural colleagues are already greedily looking on. But who does the planning fall to? Who develops the visions? Aren't they already there?

Matthias Lilienthal claims that the landing strips are the new Ku-Damm. The place where the city shows itself. But he doesn't let on at to what would be the counterparts to the Gaultiers and the Diors. At any rate, the Cafe Kranzler, with its red-white awning, would fit in well here.

We are interested in Tempelhof as a location, the future of which is still open. The people in the city are currently getting their first experiences with the grounds. Quite astonishing special cultures have already started developing there. Nowhere else in Berlin can you see such odd means of transportation. But we believe that Tempelhof can do more than simply allow for a large number of diverse short-term, individual usages. The grounds could also become an experimental field for new forms of community. This is currently being attempted by some users from the pioneer process that came out of the idea workshop assisted by our colleagues at raumlaborberlin.

To get a piece of land to collectively negotiate on in public. To do something and at the same time to pass the results

on to the community, these are the basic parameters of this process. We are pleased that the Allmende Kontor, as a common site for urban agriculture and collective gardens, now belongs to the park landscape as much as do the buildings of the Plattenvereinigung or the storerooms of the organization Kunststoffe, which collects used materials and makes them available to artists.

The possibilities are far from exhausted. If Berlin came clean about everything that went on in its cellars and courtyards, we'd be amazed at what all you can get up to in a park. We are convinced that the location offers more possibilities than regional and neighborhood culture. If everything goes well, it will start forming milieus. That is, the visibility won there will be used by the agents themselves in order to find others with similar interests. The city will be produced in this way and will look for the possibilities of self-discovery beyond the ubiquitous economic overburdening of all areas of life. Public spaces understood in this way will become developmental laboratories and displays for idea of how we can meaningfully do something together without it first and foremost being about making money.

Society is becoming more and more diverse. There are more and more new ideas about how we live and how we can deal with our time. This is obviously expressed in private and protected niche spaces. But how can another society exist that is based on the ideas of participation? Urbanity is the simultaneity of the contradictory. And the visibility of the most diverse is the basis for getting to know the ideas our neighbors have about living.

We need places that allow what we like to do to become visible. Traditionally, this is the point of public space. In times where precisely this concept has been sold to investors and speculators and thus is in crisis, the discussion about the future use of the Tempelhofer Freiheit becomes particularly explosive. With the world's fair, we would like to present a new level of use: the park as the site of a complex artistic communal project, which is concerned with global topics and is anchored in local events.

We hope that the influence that comes along with the park's users will change the planning and the future of Tempelhofer Freiheit. For the world's fair – also such an influence – we have therefore established a series of alliances. With Grün Berlin for example, the institution that not only administers the parc, but also moderates its layout and configuration. Then there is the IGA 2017, the international exhibition of garden construction. The romantic competition proposal by the Scottish landscape architects GROSS.MAX. is supposed to be set up (information is available in the info pavilion at the Columbiadamm entrance). So far, it seems that it's more the planners' wish to realize this dream.



in geschützten Nischenräumen drückt sich das selbstverständlich aus. Wie aber kann dann noch eine gemeinsame Gesellschaft bestehen? Urbanität ist die Gleichzeitigkeit von Widersprüchlichem. Und die Sichtbarkeit von Unterschiedlichem ist die Basis für ein beiläufiges Kennenlernen der Lebensideen der Nachbarn. Es braucht Orte, die erlauben sichtbar zu machen, was man gerne tut. Der selbstverständliche Ort für dergleichen ist der öffentliche Raum oder eben Tempelhof. Mit der Weltausstellung möchten wir eine neue Nutzungsebene für den Park präsentieren: das komplexe künstlerische Gemeinschaftsprojekt, für das der Park, so die These, zumal in einer Stadt wie Berlin, durchaus zur Beschäftigung mit globalen Themen da sein kann.

Wir wünschen uns, dass die Einflüsse, die mit den Nutzern in den Park kommen, die Planung und die Zukunft des Parkes verändern. Für die Weltausstellung – auch so ein Einfluss – haben wir dafür Allianzen geschlossen. Mit Grün Berlin, der Institution, die den Park nicht nur verwaltet sondern auch die Gestaltung moderiert, und der IGA 2017, der internationalen Gartenbau Ausstellung. Zur IGA 2017 soll der romantische

Matthias Rick ist am 28.4.2012 während der Aufbauzeit der großen Weltausstellung 2012 tödlich verunglückt. Der Text entstand in den letzten Tagen vor dem Unfall, im gemeinsamen Dialog über das, was wir hier eigentlich grad machen.

Wettbewerbsentwurf des Schottischen Planungsbüros GROSS.MAX umgesetzt werden (zu sehen im Infopavillon am Eingang Columbiadamm). Bisher scheint es noch mehr der Wunsch der Planer zu sein diesen Traum zu realisieren, als der der Nutzer. Wir begegnen meist Menschen auf dem Feld, die sagen: wieso umbauen: ist doch genau richtig, wie es jetzt ist!

Das raumlabor wird weiterhin dafür arbeiten, dass die Stadt selbst die wichtigste Stimme im Prozess bleibt. Das heißt, wir müssen Konzepte erarbeiten, die darauf angelegt sind, diese Selbst-Konstruktion anzuregen. Planungsprozesse sollten motivieren, nicht bestimmen, Situationen neu interpretieren und im Raum das Potential suchen für verloren gegangene oder neue beispielhafte Verbindungen auf räumlicher, funktionaler, methodischer wie sozialer Ebene...unser Beitrag dazu ist nun die große Weltausstellung 2012.

But what do the current users of the park think about this? We usually encounter people on the field who say: why rebuild? It's just right the way it is!

raumlabor will continue to work to insure that the city itself remains the most important voice in the process. This means we have to propose concepts that are meant to stimulate this self-construction. Planning processes should motivate, not determine. Interpret situations anew, and look for the potential for lost past connections or new exemplary ones – on the spatial, functional, methodological, as well as social levels. Our contribution to this is "The World Is Not Fair – The Great World's Fair 2012".

Matthias Rick had a fatal accident on April 28, 2012. This text was produced in the last days before the accident in a collective dialogue about what we are actually doing here.

# KULTURELLER WIDERSTAND: WARUM DIE WELTAUSSTELLUNG IMMER NOCH KEIN AUSLAUFMODELL IST. UND WIE SIE ENDGÜLTIG INS MUSEUM POLITISCHER AMBITIONEN VERWIESEN WERDEN KANN.

ALEXA FÄRBER

Wenn sich ArchitektInnen mit Weltausstellungen beschäftigen, dann haben sie sich das bisweilen immer schon erträumt. Vielleicht sind es die wenigen erstaunlichen aber um so einprägsameren Bauwerke vergangener Leistungsschauen wie der Kristallpalast, der Eiffelturm oder das Atomium, die Architektur als Beruf denkbar gemacht haben. Es könnte sein, dass der selbstgestellte Anspruch, Zukunftsfragen der Menschheit gestalterisch zu formulieren, für diese Entscheidung eine weitere wichtige Rolle spielt.

Möglicherweise haben ArchitektInnen auch früh für sich erkannt, dass gerade ein temporärer Aufführungsort wie eine Weltausstellung besondere Möglichkeitsräume für die Umsetzung von Ideen schaffen kann. Vielleicht werden sie gerade durch die Unwahrscheinlichkeit, dass Leistungsschauen eine Lösungskompetenz für die von ihnen anvisierten Fragestellungen entwickeln, dazu inspiriert, andere unwahrscheinliche Formen des Architektonischen zu erproben – und damit heute die „Expo“ als Modell selbst in Frage zu stellen.

Denn: Aus heutiger Sicht verwundert zuallererst die kulturelle Widerstandskraft von Weltausstellungen. Wie kann es sein, dass ein so anachronistisches Vorhaben immer wieder Massen von Menschen und Geld in Millionenhöhe aktiviert? Der US-Historiker Robert R. Rydell spricht deshalb von Weltausstellungen als kulturellen Dinosauriern. Nur allzu Voreilige würden ihr Fortbestehen in Frage stellen. Die Fassungslosigkeit über die Langlebigkeit des Modells Weltausstellung verschafft sich jedoch regelmäßig Ausdruck, vom Feuilleton über die Lokalpresse bis hin zu kulturwissenschaftlichen Studien. Sie speist sich nicht allein aus einer habituellen Fremdheit gegenüber dem populärkulturellen Vergnügen, das so ein Format mit sich bringt. Es sind tiefergreifende Zweifel, die jedem Weltausstellungsprojekt vorausseilen und die durchaus auch von ArchitektInnen geteilt werden. Das zeigt schon ein Blick in die Chronik der „Expos“ und auf die Vorbereitungen zu der Veranstaltung auf dem Tempelhofer Feld.

Der forschende Blick ist in besonderer Weise von einer kritischen Perspektive geprägt. Motivation ist die Auseinandersetzung mit der Geschichte der nationalistischen, imperialistischen, kolonialistischen und modernen Machtdemonstration, deren Blickregime die Leistungsschauen von Beginn an bestimmt haben. Sie waren noch nie fair, genauso wenig wie die Welt an sich. Der einzige Unterschied ist, dass Weltaus-

stellungen überschaubarer und deshalb erforschbarer sind als der Planet, auf dem wir leben.

Die kulturwissenschaftliche Perspektive auf Weltausstellungen ist kaum von der stillen Begeisterung geprägt, die andere populärkulturelle Forschungsfelder hervorrufen. Vielmehr eröffnet die Frage „Wie kann es sein?“ einen Blick auf die Beschaffenheit und historische Bedingtheit kultureller Texturen. So war der Gedanke des Nationenwettbewerbs einem Prozess imperialistischer Globalisierung geschuldet. Es fällt nicht schwer, in den Ausstellungsgeländen mit ihren Länderpavillons und Warenwelten einen präzisen Ausdruck dieser Ordnung zu erkennen.

Die sogenannten „ethnographischen Dörfer“ dürfen wiederum als menschenverachtende Embleme kolonialer Ausbeutungsverhältnisse gelten. Diese mit pseudowissenschaftlicher Geste bemäntelten Inszenierungen waren aufs engste mit dem Konsum des Exotischen in den wachsenden Städten des 19. Jahrhunderts verflochten. Im Zoo und auf dem Jahrmarkt manifestierte sich das moderne urbane Massenvergnügen. Im Laufe des 20. Jahrhunderts ist diese Massenkultur nun in der Tourismusindustrie aufgegangen.

Zu den augenfälligsten Ausstellungsformaten einer Weltausstellung zählen nach wie vor die Selbsterfindungen nationaler Traditionen und deren machtvoller Demonstration – in der Architektur, der dargebotenen Konsumwelt und der Inszenierung „kultureller“ Besonderheiten. Vor allem die Leistungsschauen, die in den USA stattgefunden haben, spiegeln diesen unermüdlichen Hang zur Selbstthematisierung wieder. Mittlerweile richtet das Land keine Weltausstellung mehr aus, sondern beteiligt sich allein auf Grundlage von Sponsorengeldern an „Expos“ andernorts.

In einem Punkt scheinen diese Veranstaltungen ihrer Zeit weit voraus gewesen zu sein: Die Weltausstellungen als Repräsentationsarbeit können als eine frühe Form der Projektkultur verstanden werden. In einem temporären Format wird hier der Frage nachgegangen, wie aus einer Nation ein Pavillon werden kann, wie aus einem halben Jahr ein sechsmonatiger Veranstaltungskalender wird. Dafür bedurfte es von Beginn an einer Vielzahl von Expertisen, die in einem klar abgesteckten zeitlichen Rahmen und mit einer ungewissen Entwicklung des eigenen Berufsbilds auf die Anforderungen einer zunehmend flexibilisierten Arbeitswelt reagierten.

## CULTURAL RESISTANCE:

WHY THE WORLD'S FAIR STILL HASN'T BEEN PHASED OUT.

AND HOW IT CAN BE RELEGATED TO THE MUSEUM OF POLITICAL AMBITIONS ONCE AND FOR ALL.

When architects work with world's fairs, then sometimes it's something they have long been dreaming of. Maybe it's the few amazing but all the more memorable structures of past fairs, such as the Crystal Palace, the Eiffel Tower, or the Atomium, that caused them to think of architecture as an occupation at all. It might be that the self-made demand to formulate questions of the future of humanity in a physical form plays a further important role in this decision.

Perhaps architects have also long recognized for themselves that it is precisely temporary exhibition locations like a world's fair that can provide special spaces for realizing certain ideas. Maybe it is precisely the improbability that fairs develop any competence at solving the questions that they pose that inspires them to try out other improbable forms of the architectural – thus calling the "Expo" itself into question as a model today.

From a contemporary perspective, the most astonishing thing is the cultural power of resistance of world's fairs. How can it be that such an anachronistic project continually activates large masses and figures in the millions over and over again? The US historian Robert R. Rydell therefore speaks of world's fairs as cultural dinosaurs. But their continued existence has been called into question all too prematurely. The bewilderment over the longevity of the model of the world's fair nonetheless continues to crop up, from feuilletons to the local press and even cultural studies. The source of this is not solely the habitual strangeness in relation to the pleasures of popular culture that goes along with such a format. There is deep-seated doubt that rushes ahead of any world's fair project and that is completely shared by architects. This can be seen in the chronicle of the "Expos" and in the preparation for the event at the Tempelhofer Field.

The view of researchers has been marked by a critical perspective in a particular way. The motivation is to take on the history of nationalist, imperialist, colonialist, and modern demonstrations of power, the visual regime of which has defined the exhibitions from the very beginning. They have never been fair, just as the world is not fair. The only difference is that world's fairs can be grasped more easily, and therefore researched more easily, than the planet on which we live.

The cultural studies perspective on world's fairs is hardly marked by the cool excitement that other pop cultural research fields call up. Rather, the question "How can this be?" opens a view to the constitution and historical conditionality of cultural textures. The idea of a national competition was due to a process of imperial globalization. It is not difficult to recognize the exhibition areas, with their national pavilions and consumer worlds, as a precise expression of this arrangement.

The so-called "ethnographic villages" in turn can be considered an inhuman emblem of colonial relations of exploitation. These stagings, cloaked in a pseudo-scientific gesture, were closely intertwined with the consumption of the exotic in the growing cities of the 19th century. In the zoo and at the fun fair, modern urban mass pleasure was manifest. Over the course of the 20th century, this mass culture has merged into the tourism industry.

The self-invention of national traditions and their powerful demonstration has always been among the most notable exhibition formats of a world's fair – in the architecture, the consumer world represented there, and in the staging of "cultural" specialties. Above all those exhibitions that took place in the USA reflect this tireless disposition to self-thematizing. For some time now, the country no longer organizes world's fairs



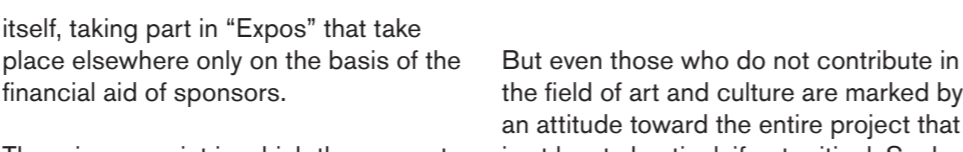


### Reflexives Wissen und sein Potenzial

Es ist möglich, die Weltausstellung zu analysieren. Man kann auch eine organisieren oder bei einer mitmachen. Der temporäre, projektförmige Rahmen dieses Veranstaltungsformats kommt der Arbeitsweise von Kulturschaffenden besonders entgegen. Auf der „Expo 2000“ in Hannover haben zahlreiche KünstlerInnen – über punktuelle Auftritte im kulturellen Rahmenprogramm hinaus – strukturelle Beiträge zur Ausstellung geliefert: „In Between“, kuratiert von Kasper König und Wilfried Dickhoff, brachte installative Arbeiten von Maurizio Cattelan, Gelatin, Paul McCarthy oder Albert Oehlen auf das Veranstaltungsgelände. Die US-Non-Profit-Straßentheatergruppe Bread And Puppet trat täglich mit internationalistischen Botschaften in Erscheinung und bot Workshops an. In einer abgedunkelten Halle setzte die Gruppe BBM (Beobachter der Bediener von Maschinen) sechs Monate lang einen mysteriösen, sich selbst steuernden Roboterschwarm in Szene und lieferte so einen Beitrag zum Thema „Wissen, Information, Kommunikation“.

Das gleiche Künstlerkollektiv war Anfang der 90er Jahre in Hannover mit Aktionen gegen die geplante „Expo“ an die Öffentlichkeit getreten, um sich schließlich selber in das System Weltausstellung hineinzubeben. BBM begründeten ihren Schritt mit dem selbst formulierten Motto: „Wenn etwas Künstlerisches einen nachhaltigen Eindruck hinterlassen will, muss es selbst die Größe des Systems erlangen, das es kritisch beschreibt oder analysiert.“ Zur Eröffnung der Weltausstellung veröffentlichte die Gruppe einen Sammelband, der den mehrjährigen Arbeitsprozess für die „Expo“ reflektierte. Neben den theoretischen Grundlagen der ausgestellten Arbeit kommen darin alle Beteiligten, samt Themenparkleitung, selbstkritisch zu Wort. Das Buch nimmt auf diese Weise eine theoretische und politische Verortung der eigenen Arbeit vor, die über den Erfahrungsraum der „Expo“ hinausweist. BBM lösten damit natürlich auch eine Rückfahrkarte in das eigene Kunstumfeld. Solche künstlerischen Infiltrationen werten das Betriebssystem der „Expo“ für eine Selbstpositionierung aus. Das sind reflexive Schleifen der Kritik und Selbstkritik, die von den Weltausstellungen der vergangenen Jahrzehnte stets mit produziert wurden.

Aber: Auch diejenigen, die nicht im Feld von Kunst und Kultur beitragen, sind von einer zumindest skeptischen, wenn nicht kritischen Haltung gegenüber dem Gesamtvorhaben geprägt. Solche Vorbehalte beziehen sich zunächst einmal auf die Erfolgchancen einer Weltausstellung, die sich im Feld der Megaevents immer schwerer behaupten kann. Diese Erkenntnis ist aus Sicht der



gastgebenden Städte und Staaten nicht etwa das Ergebnis erster Sondierungen, sondern Ausgangspunkt für strategische Überlegungen zum Alleinstellungsmerkmal der Veranstaltung. Mit dem Gelingen einer Weltausstellung steht vordergründig die Reputation des Landes auf dem Spiel.

Die Erstellung eines Konzepts für eine Weltausstellung oder die Planung eines Länderpavillons wird von professionellen Teams in Angriff genommen. Sie stellen gleichzeitig ein Kulturprogramm auf die Beine und organisieren die dafür notwendigen wirtschaftlichen Kontakte. Da geht es natürlich auch um das Renommee solcher Arbeitsgruppen selber. Nach Beendigung der befristeten Arbeit müssen Ergebnisse erzielt worden sein, die sich nicht zuletzt für das berufliche Fortkommen der Protagonisten auszahlen sollten. Die Aussicht, durch die Mitarbeit an einer Weltausstellung das eigene kulturelle und symbolische Kapitel zu steigern, löst sich nicht notwendigerweise ein. Dieses Risiko will deshalb im Vorfeld und im Fortgang der Projektarbeit genau geprüft sein. Im Fall von BBM wurde der Erfolg durch ein reflexives Endprodukt hergestellt.

Ihr Wissen über die „Expo“ als eine Form der Projektarbeit generieren die involvierten Planungsgruppen auf unterschiedliche Weise: in Auseinandersetzung mit dem vom Pariser Bureau International des Exposition (BIE) installierten Regelwerk zum Ausstellungssystem; durch die Aufarbeitung der Geschichte der Leistungsschauen und ihrer jeweiligen Konzeptionen; über die Analyse von Nationenbeiträgen aus den vergangenen Jahrzehnten. In der Regel werden Reisen zu anderen in Planung befindlichen „Expos“ durchgeführt. Auf diese Weise wird ein Erfahrungsaustausch mit den lokalen Vorbereitungsteams etabliert. Den multidisziplinären Teams entgegen weder die betriebswirtschaftlich negativen Bilanzen jeder Vorgängerausstellung noch die notorisch ins Positive gewendete volkswirtschaftliche Bilanzierung.

Die Analyse der problematischen Bedingungen, unter denen Weltausstellungen entstehen, scheint eine Haltung des „Trotzdem“ zu produzieren. Gerade das ermöglicht die Entwicklung und Umsetzung von Ideen und Konzepten in einem langwierigen Prozess der Auseinandersetzung und Kompromissfindung und schützt sie bereits im Vorfeld gegen die unumgängliche öffentliche Kritik. Solche Verfahrensweisen tragen maßgeblich zur Widerstandsfähigkeit des Formats Weltausstellung bei.

itself, taking part in “Expos” that take place elsewhere only on the basis of the financial aid of sponsors.

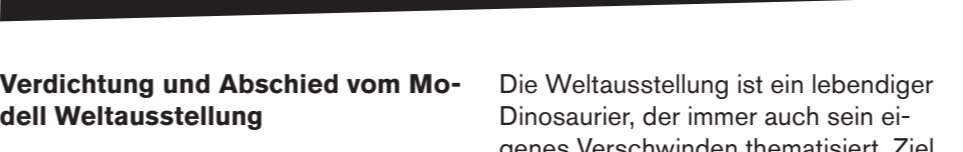
But even those who do not contribute in the field of art and culture are marked by an attitude toward the entire project that is at least skeptical, if not critical. Such reservations initially refer to the likelihood of success for a world’s fair, which is more and more difficult to claim in the field of megaevents. From the viewpoint of the host cities and countries, this recognition is not, for instance, the result of initial probes, but is the starting point for strategic reflections on the unique selling proposition of the event. What is at stake in the success of a world’s fair is primarily the reputation of the country.

The production of a concept for a world’s fair or the planning of a national pavilion is taken on by professional teams. They simultaneously set up a cultural program and organize the economic contacts necessary to do so. Of course, this is also about the reputation of such working groups themselves. After the short-term work is ended, results have to have been achieved that at least provide for the professional advancement of the protagonists. The prospects of raising the cultural and symbolic capital through contributing to a world’s fair does not necessary go without saying. This risk therefore has to be thoroughly checked both before and during the project work. In the case of BBM, the success was produced by a reflexive final product.

The planning groups involved generate their knowledge about the “Expo” as a form of project work in various ways: by engaging with the regulations for the exhibition system installed by the Paris-based Bureau International des Exposition (BIE); by working through the history of expositions and their conceptions in each case; by analyzing the national contributions of past decades. As a rule, trips are made to other “Expos” in the planning stages. In this way, experiences are exchanged with local preparation teams. Neither the negative business accounts of each past exposition nor the notoriously positive economic accounting escape the multidisciplinary teams.

The analysis of the problematic conditions under which world’s fairs arise seems to produce an attitude of the “nonetheless.” It is precisely this that facilitates the development and implementation of ideas and concepts in a protracted process of dispute and compromise, protecting them even in advance from inevitable public criticism. Such policies contribute significantly to the durability of the world’s fair format.

The same artists collective publicly appeared in Hanover at the beginning of the ‘90s with actions against the planned “Expo”, only to end up in the system of the world’s fair. BBM justified their step with the self-formulated motto: “If something artistic seeks to leave behind a sustainable impression, it must itself attain the size of the system that it critically describes or analyzes.” At the opening of the exhibition, the group published an anthology reflecting the long working process for the “Expo”. Next to the theoretical foundations of the work shown, the publication includes self-critical statements from all the participants, even the directors of the theme park. The book thus intends to position the work of its contributors both theoretically and critically in a way that reaches beyond the experience of the “Expo”. Of course, BBM therefore also created a way back into their own art context. Such artistic infiltrations evaluate the operating system of the “Expo” for their own self-positioning. These are reflexive loops of criticism and self-criticism, which have constantly been produced by the world’s fairs in the last several decades.



### Verdichtung und Abschied vom Modell Weltausstellung

Die Weltausstellung ist ein lebendiger Dinosaurier, der immer auch sein eigenes Verschwinden thematisiert. Ziel müsste es sein, beide Aggregatzustände medial und argumentativ so eng zusammenzubringen, dass sie sich nicht wie zwei unterhaltsame, intelligent präsentierte, moderat aufrüttelnde Seiten einer Medaille konsumieren ließen.

Der auf dem Tempelhofer Feld realisierte Vorschlag zielt unter dem Vorwand der Weltausstellung in Richtung einer Fusion von aktuellen globalen und lokalen Problemstellungen. Das Globale wird hier nicht über den Umweg der Exotisierung repräsentiert, sondern in Form seiner unmittelbaren Präsenz im Lokalen entextotisiert. Auf dem Tempelhofer Feld werden dringliche Probleme nicht als von der Menschheit in Zukunft, sondern als gemeinsam und in kürzester Zeit lösbare Aufgaben ins Werk gesetzt. Eine solche Verdichtung, Veralltäglicdung und Verknappung kann dem Modell Weltausstellung seine irritierende Widerstandskraft nehmen – und es endgültig ins Museum der lokalpolitischen Ambitionen verweisen.

Die „Expos“ dieser Welt sind ein hochgradig ambivalentes Arbeitsfeld, das nach wie vor Ungleichheit in Form kultureller Ungleichzeitigkeiten reproduziert: Präsentation, Repräsentation und Simulation, Erzählungen des Nationalen und deren selbstironische Dekonstruktion, ethnozentristische Standpunkte und Debatten um globale Gerechtigkeit. Diese unter einem enormen Leistungsdruck und Einsatz von Geld in die Weltausstellungslandschaft eingebauten Widersprüche werden nicht etwa so verdichtet, dass sie sich auflösen könnten. Sie werden allein ausgebreitet und zur Schau gestellt.

Urbanisten geschaffenen Visionen, verrückten Entwürfen besserer Welten. Selten – wie im Falle des Eiffelturms – war ihre kulissenhafte Realisierung von dauerhaftem Bestand und noch seltener funktionierte das Entworfene wie geplant. Aber als historische Utopien vergangener Zeiten besiedeln diese Phantastereien weiter unsere Vorstellung und prägen den Möglichkeitsraum der architektonisch-urbanen Sphären.

### The World is not fair ... they promised us Jetpacks!

Die menschliche Faszination für Utopien liegt in der Möglichkeit, das Undenkbare zu denken, im Erschaffen von Gesellschaften, Staaten und Städten, wie man sie nicht kennt. Als Nicht-Orte beschreiben sie, was wir nicht haben, vielleicht nie haben werden, aber trotzdem in unserer Vorstellung existiert. Das von ihnen Dargestellte wird selten Realität – trotzdem ist die Enttäuschung groß, wenn es dann wieder einmal anders kommt. Die versprochenen Raketentrucksäcke gibt es in unserer Phantasie seit Beginn des Jahrhunderts. Technisch sind sie wohl möglich, Prototypen vorhanden, aber bis heute fliegen wir nicht mit ihnen durch unsere Städte. Das ist wirklich nicht fair.

Natürlich brauchen wir Wünsche und Ängste, mit denen wir uns an die Zukunft richten. Das ist unsere Art mit Hoffnung und Ungewissheit umzugehen. Dennoch



### Consolidation and Farewell to the World’s Fair Model

If the representational work done within the framework of an “Expo” also touches on an enlightened attitude toward the exhibition complex, this should not detract from the critique of the model. The mere fact that self-reflection and the awareness produced by it are the motor and working mode of world’s fairs is insignificant in the end. What’s more important is the question that remains of what potential there is in the reflexive and self-reflexive knowledge that might reach beyond itself.

The “Expos” of this world are a highly ambivalent working field, which continues to reproduce inequality in the form of culture asynchronicities: presentation, representation and simulation, narratives of the national and their self-ironic deconstruction, ethnocentric standpoints and debates about global justice. These contradictions, installed under an enormous pressure to succeed and the money put into the world’s fair landscape, are not so compacted that they

cannot be dissolved. They are extended alone and put on display.

The world’s fair is a living dinosaur, which also always thematizes its own demise. The goal would have to be to bring the contradictions medially and argumentatively so closely together that they cannot be consumed as two entertaining, intelligently presented, moderately jolting sides of a single coin.

Under the pretext of the world’s fair, the proposal realized on the Tempelhof Field aims in the direction of fusing current global and local questions. The global here is not represented by the detour of exoticization, but is de-exoticized in the form of its direct presence in the local. At the Tempelhof Field, urgent problems are not positioned into the future, but into the work itself as common tasks that can be solved in a short time. Such compacting, making routine, and scarcity can take the disturbing power of resistance from the model of the world’s fair – sending it once and for all into the museum of local political ambitions.

### The Expo - A World’s Narrative

Far-away lands, other cultures, foreign products, roller coasters and döner stands: From the very beginning, world’s fairs were an exotic cabinet of wonders and at the same time places of leisure. They provided commodities with the aura of the fantastic, thus stimulating consumer demand.

In the first half of the 20th century, when far-away locales could still come up with the exotic, but less and less with the phantasmal, people started looking far away less in the spatial sense than in the temporal one. At the latest with

# DIE VERGANGENHEIT DER ZUKUNFT

MATTHIAS BÖTTGER & LUDWIG ENGEL

## THE PAST OF THE FUTURE

the exhibition “Futurama,” initiated by General Motors at the New York World’s Fair in 1939, the expositions became a format for representing visions of urban development at a ratio of 1:1. As a narrative of the world, they reported on future worlds, above all presumed to be better. A large part of complex reality was simply blocked out and set up as a global narration in the service of leisure time distraction. The highpoint of this development to date was the slogan of the “Expo 2010” in Shanghai: “Better City, Better Life!”

The “Great World’s Fair” at the Tempelhof Field is also concerned with



sollten wir uns bewusst sein, welche gesellschaftliche Funktion solche Utopien erfüllen, wer sie sich ausgedacht hat und vielleicht auch warum. Anstatt sie passiv zu rezipieren oder ihnen nachzueifern, geht es vielmehr um einen aktiven Umgang mit offenen, multiptionalen, manchmal auch einander widersprechenden Zukünften.

#### Architektur im erweiterten Feld der räumlichen Praxis

„Bye Bye Utopia“ proklamierten raumlaborberlin schon im Jahr 2010 in ihrer Ausstellung in Bregenz. Welcome Today. Es geht ums Heute. Die „Große Weltausstellung“ versucht sich nicht an gebauten Utopien, das Feld ist leer. Die Versatzstücke der Utopien, die an Konsum und Macht geknüpft sind (Riesenträder, Fernsehtürme, Kristallpaläste), werden hier nur auf Papier gesammelt und recycelt. Die architektonischen Ikonen vergangener Weltausstellungen existieren nur noch in unserer Phantasie. Auf dem Gelände des ehemaligen Flughafens Tempelhof sehen wir nur kleine Pavillons und Kunstprojekte. An den Schnittstellen von architektonischen, urbanistischen, künstlerischen und aktivistischen Projekten entstehen so neue Praxen der zeitgenössischen Raumproduktion. Sie operieren mit Zukunft als transdisziplinäre, partizipative, subjektive Möglichkeit, zwischen Architektur und Nicht-Architektur, Kunst und Nicht-Kunst, Stadt und Nicht-Stadt. So wird der Blick frei für Potentiale und Chancen. Dass immer Fragen bleiben und keine abschließenden Antworten gegeben werden, liegt in der Natur der Sache.

#### Bleib geschmeidig

So ähnlich ist es schon seit längerem mit den Berliner Varianten der Utopie: Zwischennutzungen, Besetzungen, Kunstprojekte, Baugruppen, urbane

Gärten und Pop-Up-Stores schaffen Entlastungsräume außerhalb gängiger Praxen und unabhängig von etablierten Akteuren; sie folgen keiner geraden Linie, sie sind punktuell und situativ. Diese Interventionen sind nicht hart, nicht von oben, sondern weich, von unten, geschmeidig. Sie nisten sich in die vorhandene Struktur ein, schmiegen sich an, tarnen sich. Sich den Begebenheiten anzupassen, taktisch zu agieren, sind die ungeschriebenen Regeln dieser Raumeroberungs- und Besetzungsstrategien. So entstehen Freiheiten und Alternativen, das, was Berlin gerade aus- und zu einer spannenden Metropole macht.

Doch die Gefahr besteht, dass diese Berliner Utopien ihre Kinder fressen. Denn sie passen auch perfekt in ein selbstbestimmtes, neoliberales Weltbild, indem sich erstens die Mächtigen und die Politik ihrer Verantwortung entziehen können und zweitens oft genug diese Raumeroberungen urbane Wandlungen anstoßen, die Bewohner und Gruppen, die nicht mitspielen wollen oder können, marginalisieren und vertreiben. Schließlich werden mögliche ökonomische Gewinne oft nicht von den bisweilen prekär lebenden Initiatoren abgeschöpft, sondern von einer sich sehr schnell anpassenden Konsumgesellschaft und deren üblichen Investoren.

Die Große Weltausstellung verspricht uns keine Jetpacks, sondern zeigt uns auf dem Tempelhofer Feld, wie fragil und schutzbedürftig die Wirklichkeit dieser Berliner Utopie ist. Doch auch die unrealisierbaren Träume müssen bleiben, wenn auch nur auf Papier und in Gedanken.

Willkommen in der Großen Weltausstellung: Please, dream on.

past futures in this sense, with visions created by architects and city planners, crazy designs for better worlds. Rarely – as was the case with the Eiffel Tower – has their backdrop-like realization lasted very long and even more rarely have the designs worked as they were planned to. But as historical utopias of past times, these fantasies have continued to colonize our idea of architectural-urban spheres, marking its possible space.

#### The World is not fair ... they promised us Jetpacks!

The human fascination for utopias lies in the possibility of thinking the unthinkable, in creating societies, states, and cities like none that we know. As non-spaces, they describe what we do not have, and perhaps never will have, but that still exist in our minds. What is represented by them rarely becomes reality – but still we are deeply disappointed when it turns out differently again. The jetpacks that we've been promised have existed in our fantasies since the beginning of the century. Technically they might be possible, there are even prototypes in existence, but we still can't use them to fly through our cities. That's really not fair.

Of course we need desires and fears to help us look to the future. This is our way of dealing with hope and uncertainty. Nonetheless, we should be aware of what function such utopias fulfill, who thought them up and perhaps also why. Instead of passively receiving them or rushing after them, it's more about an active engagement with open, multi-optimal, sometime even mutually contradictory futures.

#### Architecture in the extended field of spatial practice

“Bye Bye Utopia“ was the slogan for raumlaborberlin's exhibition in Bregenz already in 2010. Welcome Today. It's all about today. The “Great World's Fair“ isn't trafficking in constructed utopias, the field is empty. The architectural components of utopias associated with consumption and power (Ferris wheels, television towers, crystal palaces) will only be collected and recycled on paper here. The architectural icons of past world's fairs only still exist in our imagination. On the grounds of the former

Tempelhof Airport, we will only see small pavilions and art projects. New practices of contemporary spatial production will thus arise at the interface of architectural, artistic, and activist projects. They will operate with the future as a transdisciplinary, participatory, subjective possibility between architecture and non-architecture, art and non-art, city and non-city. This will clear the view for potentialities and opportunities. The fact that questions will always remain and no definitive answers will be given is the nature of the thing.

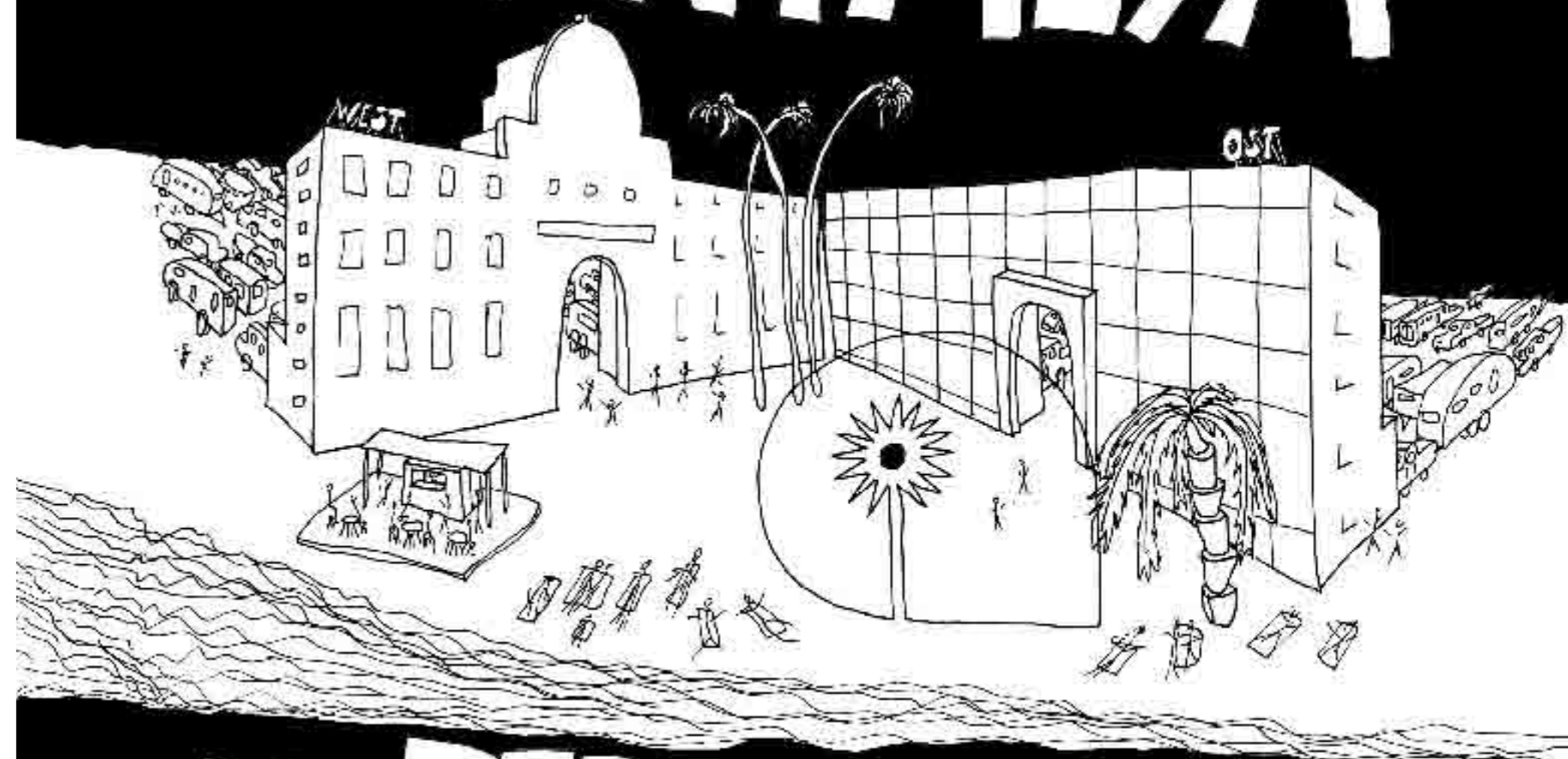
#### Stay smooth

The Berlin versions of utopia have been something similar for a long time already: temporary usage, occupations, art projects, construction groups, urban gardens, and pop-up stores create spaces of relief outside common practices and independent of established agents; they do not follow any straight line, they are scattered and situational. These interventions are not hard, not from above, but soft, from below, malleable. Adapting to circumstances, acting tactically are the unwritten rules of this conquest of space and strategies of occupation. This allows freedoms and alternatives to emerge, which is exactly what makes Berlin (into) such an exciting metropolis. But there is the danger that these Berlin utopias devour their own children. For they also fit perfectly into a self-defining, neoliberal image of the world, in which, first, the powerful and politics can shirk their responsibility, and second, these spatial conquests often enough come up against urban transformations that marginalize and displace inhabitants and groups that do not want to or cannot play along. In the end, possible economic gains are often not siphoned off by the initiators, who sometimes live quite precariously, but by a consumer society that adapts very quickly and its usual investors.

The Great World's Fair isn't promising us any jetpacks. Instead, it will show us how fragile and in need of protection the reality of this Berlin utopia is. But unrealizable dreams have to remain as well, if only on paper and in our minds.

Welcome to the Great World's Fair: Please, dream on.

# THE BERLIN CASTLE FOR SNOWBIRDS IN ANTALYA



# DAS BERLINER SCHLOSS ALS SENIORENRESIDENZ IN ANTALYA



# 15 PAVILLONS

## ANDCOMPANY&CO.

WORLD FREUD CENTER

## DELLBRÜGGE & DE MOLL

CAMP DER RENEGATEN

## WILLEM DE ROOIJ

FARAFRA

## HARUN FAROCKI

PARALLELE

## LUKAS FEIREISS

INSTITUT FÜR IMAGINÄRE INSELN

## ERIK GÖNGRICH

PAVILLON DER WELTAUSSTELLUNGEN

## INSTITUT FÜR RAUMEXPERIMENTE

TRANSLATION ACTS

## HANS-WERNER KROESINGER

FELDPOST 2012

## MACHINA EX

DIE WERKSTATT DES METATRON

## RABIH MROUÉ

DOUBLE SHOOTING

## TOSHIKI OKADA

UNABLE TO SEE

## TRACEY ROSE

THE WORLD IS NOT FAIR

## UMSCHICHTEN

FESTIVALZENTRUM

## DRIES VERHOEVEN

FARE THEE WELL!

## TAMER YİĞİT & BRANKA PRLIĆ

QUARTIER 52.4697°N 13.396°E



## ANDCOMPANY&CO.

WORLD FREUD CENTER

WORLD FREUD CENTER presents "Dr. Fruit & the Vegetables"

Es ist kein Zufall, dass die Psychoanalyse 1896, im Jahr der „Berliner Gewerbeausstellung“, begründet wurde. Freud sah sich als einen Kolumbus, der nur die Küste einer neuen Welt betreten hat: das Unbewusste. Seitdem sind ihm viele Eroberer gefolgt. Hinter dem „Tor zur Welt“ beginnt die Dunkelheit. Doch wohin führt diese Reise ins „Herz der Finsternis“? Ins innere Ausland oder ins ausländische Inland? Wie soll man noch zwischen Innen und Außen unterscheiden können in Zeiten der Globalisierung? Waren früher Waren die Boten ferner fremder Länder, die man auf Weltausstellungen bestaunen konnte, so haben sie längst die Kolonisation übernommen und unser Bewusstsein besetzt. Mit dem Kolonisierten jedoch verhält es sich wie mit dem Verdrängten: ES kehrt immer wieder zurück.

Das Theaterkollektiv andcompany&Co. lässt in Zusammenarbeit mit dem Bildenden Künstler Jan Brokof & friends das „World Freud Center“ entstehen, einen hybriden Ort, der gleichzeitig als Bühne, als Ausstellungsraum und als Praxis zur Aufdeckung und Behandlung gestörter psychosozialer Zusammenhänge in Betrieb genommen wird. Die Wünsche wollen nicht länger als Privatpatienten behandelt werden, sondern sich frei bewegen und miteinander verketten und durchdrehen.

andcompany&Co. werden mit Tatiana Saphir (DJ Obstsalat) & Santiago Blaum den Exotismus der Warenwelt durch einen musikalisch-performativen Exorzismus bekämpfen, der tropische Blüten treibt und sämtliche Südfrüchte unseres nordeuropäischen Unterbewusstseins zum Tanzen bringt. Wo ES ist, soll WORLD FREUD CENTER werden!

**andcompany&Co.**, ein internationales Künstlerkollektiv, wurde 2003 von Alexander Karschnia, Nicola Nord und Sascha Sulimma in Frankfurt am Main gegründet. Gemeinsam bilden sie ein offenes Netzwerk, zu dem stets neue Künstler unterschiedlichster Disziplinen stoßen. Ihr Stücke sind Arsenal einer Generation des 20. und 21. Jahrhunderts. Utopien und Erinnerungsfetzen werden aufgegriffen und im Wiederversprechen auf ihren Mehrwert überprüft. andcompany&Co. sind seit 2008 Artist In Residence am HAU und gegenwärtig mit ihrer deutsch-flämisch-niederländischen Koproduktion „Der (kommende) Aufstand nach Friedrich Schiller“ international auf Tour.

WORLD FREUD CENTER presents "Dr. Fruit & the Vegetables"

It is not by chance that psychoanalysis was founded in 1896, the same year as the "Berlin Industrial Exposition." Freud saw himself as a Columbus who had only reached the shoreline of a new world: the unconscious. Since then, many explorers have followed. Behind the "Gate to the World" begins the darkness. But where does this journey into the "Heart of Darkness" lead? Into interior foreignness or into foreign interiority? How to distinguish between inside and outside in the time of globalization? If before, goods were the messengers from far-away, foreign lands, which one could marvel at world's fairs, they have long taken over the process of colonization and have occupied our consciousness. Their relation to the colonized, however, is like that with the suppressed: it (the ID) keeps coming back.

The theater collective andcompany&Co., in collaboration with the visual artist Jan Brokof & friends, are setting up the "World Freud Center," a hybrid site operating simultaneously as stage, as exhibition space, and as practice for uncovering and treating disturbed psycho-social contexts. Desires no longer wish to be treated as private patients, but to move freely, interlinking and revolving with one another. andcompany&Co., along with Tatiana Saphir (DJ Obstsalat) & Santiago Blaum, will battle the exoticism of the consumer world by means of a musical-performative exorcism, growing tropical flowers and making all the southern fruits of our northern European subconscious dance. Where the ID is, the WORLD FREUD CENTER should be!

**andcompany&Co.**, an international artists collective, was founded in Frankfurt am Main in 2003 by Alexander Karschnia, Nicola Nord, and Sascha Sulimma. Collectively they form an open network that is constantly joined by new artists from various disciplines. Their pieces are arsenals of a history of the 20th and 21st centuries. Utopias and shreds of memory are taken up again and checked for their surplus value. Since 2008, andcompany&Co. have been Artists in Residence at HAU and are currently on tour internationally with their German-Flemish-Dutch co-production "Der (kommende) Aufstand nach Friedrich Schiller" ["The (Coming) Uprising According to Friedrich Schiller"].

INFO

Nähe **Check-In C**  
(Haupteingang Tempelhofer Damm)

durchgehend geöffnet  
Do/Fr **16.00** bis **22.00** Uhr  
Sa/So **14.00** bis **22.00** Uhr

Einlass nach Kapazität

Sprache: Deutsch

Performance „Dr. Fruit & the Vegetables“  
(Zugang nach Verfügbarkeit):  
Do/Sa **19.30** Uhr  
Fr/So **17.00** Uhr

Sprache: Deutsch

von und mit: Jan Brokof & friends  
(Theo Boettger, Alfredo Bautista & Co.),  
Alexander Karschnia, Santiago Blaum,  
Nicola Nord, Tatiana Saphir & Co.  
Konzept & Regie: andcompany&Co  
Regieassistenz: Mascha Euchner-Martinez  
Produktion: Aurel Thurn  
Bühne: Jan Brokof & Co.  
Licht: Gregor Knüppel & Co.

Gefördert durch den Regierenden Bürgermeister von Berlin – Senatskanzlei – Kulturelle Angelegenheiten



Rund 10.000 Künstlerinnen und Künstler wohnen in Berlin. Die meisten davon leben prekär und haben nicht viel von dem Glamour, den sie dem Image der Kunststadt Berlin verleihen. Während es in der Wirtschaft nicht unüblich ist, ein Unternehmen vom Ende her zu denken, dreht sich im Kunstbetrieb alles um den Anfang, um „Emerging Artists“.

Angenommen, die Künstler, die nach Berlin strömen, bleiben in der Stadt und werden hier alt - wohin dann mit den Kunstreisen in 30 oder 40 Jahren? Schon die Anzahl der bereits hier ansässigen Menschen, die diesen Beruf ausüben, macht einen ganzen Bezirk aus. Höchste Zeit über eine Künstler-siedlung nachzudenken und Anspruch auf die nötigen Ressourcen zu erheben. Das „Camp der Renegaten“ ist ein Siedlungsprojekt im Rahmen der „Großen Weltausstellung 2012“. In Zusammenarbeit mit raumlaborberlin realisieren wir

einen Pavillon, der sich als erstes Modul einer im Aufbau befindlichen Kolonie versteht.

Der Innenraum ist ausgestattet mit einem partizipativen Architekturmodell, das von historischen und fiktionalen Referenzen begleitet wird. Außerhalb des Gebäudes lagert Material für Erweiterungsbauten. Es könnte der Errichtung von Werkstätten und Lagerräumen, einer Mensa und eines Diskursraums dienen. Eine Kommunikationszone lädt jetzt schon zum Austausch ein. Schafe grasen. Im Vorfeld führen wir Interviews mit Künstlerinnen und Künstlern im Alter über 60 zu ihrer sozialen, ökonomischen und beruflichen Situation. Ihr Feedback ist in die Planung der Siedlung bereits eingeflossen. Die Interviews wurden zu einem Text verdichtet, der einen Performer während der Ausstellung mit den Besuchern ins Gespräch bringt.

Über das Alter wird nicht gern gesprochen. „Ich werde arbeiten bis zum Umfallen“, sagen viele KünstlerInnen. Sie tun das im eigenen Auftrag, sind Meister der Mangelwirtschaft und passen nicht in das herkömmliche Verständnis vom Ruhestand. Sie sind Vorhut kommender Entwicklungen. Das „Camp der Renegaten“ setzt den Künstler als exemplarisch Alternden auf die Agenda.

**Dellbrügge & de Moll** arbeiten seit 1984 im Team. Sie entwickeln kontextbezogene Projekte und diskursive Situationen, befragen die Bedingungen von Partizipation, die Parameter von Kommunikation und die Rolle von Künstlern in diesen Zusammenhängen. Dellbrügge & de Moll setzen sich mit gebauter Umwelt und ihrer Wirkung auf das Zusammenleben auseinander. Aus der Beobachtung von Stadtentwicklung und Konflikten um Territorien entwerfen sie alternative Szenarien. Zuletzt realisierten sie das Projekt „Reconstructing Future“ im öffentlichen Raum von München. Sie leben und arbeiten in Berlin.  
www.workworkwork.de

There are approximately 10,000 artists living in Berlin. Most of them live precariously, getting very little from the glamour that they contribute to the image of the art city Berlin. While in economics it is not uncommon to conceive of enterprises from their end, in the art world everything is about the beginning, about “emerging artists.”

Assuming that the artists that are flocking to Berlin stay in the city and grow old here – what to do with these aging artists in 30 or 40 years? The very number of those already living here would make up an entire neighborhood. It is high time to start thinking about an artists' colony and to lay claim to the necessary resources. The “Camp of the Renegades” is a housing project in the framework of the “Great World's Fair 2012.” In collaboration with raumlaborberlin, we are creating a pavilion that we see as the first module of a colony currently under construction.

The interior space is equipped with an interactive architectural model complete with historical and fictional references. Outside the building there is material for annexes. These could serve as workshops and storage spaces, a cafeteria and a space for discussion. A communication zone already invites exchange between participants. Sheep are grazing. In preparation, we are conducting interviews with artists over the age of 60 on their social, economic, and professional situation. Their feedback has already contributed to the planning of the colony. The interviews were compiled into a text which a performer will use during the fair to start conversations with visitors.

Artists don't like to talk about aging much. “I'll be working until I drop”, is a common line. They do this on their own initiative, they are master of the economy of scarcity, and they don't fit well into the conventional understanding of retirement. They are the vanguard of a coming development. The “Camp of the Renegades” puts the aging artist as a model on the agenda.

**Dellbrügge & de Moll** have been working as a team since 1984. They develop context-based projects and discursive situations, looking into the conditions of participation, the parameters of communication, and the role of artists in these contexts. Dellbrügge & de Moll engage with the constructed environment and its effect on cohabitation. From their observations of urban development and conflicts over territories, they propose alternative scenarios. Most recently, they realized the project “Reconstructing Future” in the public spaces of Munich. They live and work in Berlin.  
www.workworkwork.de

#### INFO

Nähe **Check-In B**  
(Haupteingang Columbiadamm)

durchgehend geöffnet  
Do/Fr **16.00** bis **22.00** Uhr  
Sa/So **14.00** bis **22.00** Uhr

Einlass nach Kapazität

Sprache: Deutsch

Von Christiane Dellbrügge & Ralf de Moll

Performer:  
Margot Gödrös  
Angelika Warning

Assistenz: Söke Sofia Tonat

Studenten der UdK:  
Friederike Delius  
Karoline Haasters  
Andrew Chengok  
Lukas Wegwerth

Gefördert durch die

#### KARIN ABT-STRAUBINGER Stiftung

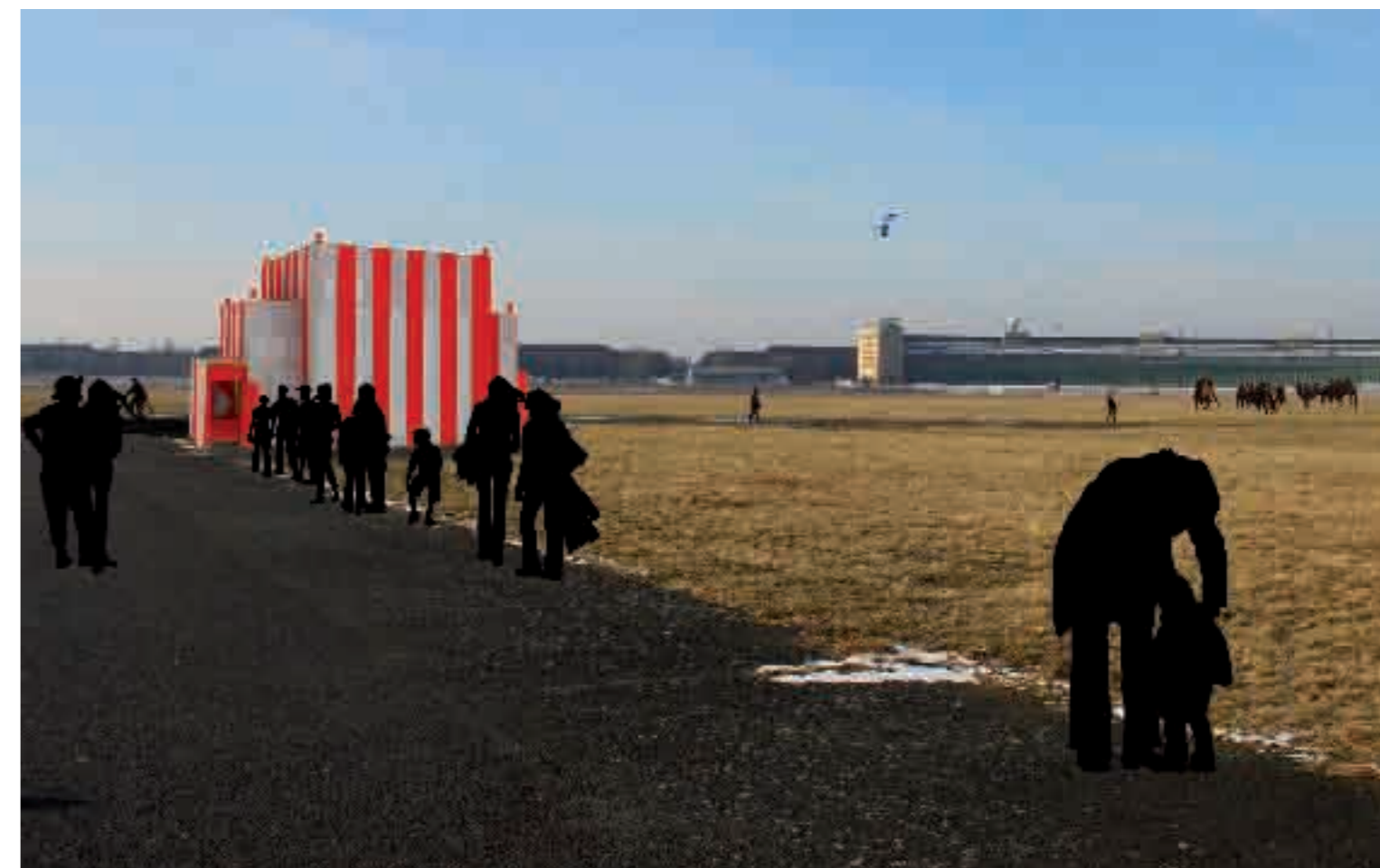
Dank:  
Berufsverband Bildender  
Künstler Berlin für die Vermittlung von  
KünstlerInnen über 60

Für Gespräche:  
Roland Albrecht, Brigitte Arndt, Ulrich Baehr,  
Werner Brunner, Gernot Bubenik,  
HansJürgen Buchert, Charlotte Buff,  
Gisla Burkhardt, Richard Burkhardt,  
Marguerite Blume-Cárderas, Liz Crossley,  
Katja van Dyck Tarras, Karin Gralki,  
Wassily Heuschöber, Siegrid Klammer,  
Marita Litten, Mara Loydved Hardegg,  
Eleonore Koka, Nüría Quevedo,  
Fried Rosenstock, Wolfgang Rüttel,  
Gisela Schlicht, Siegfried Schütze,  
Inge Stein, Peter Unsicker,  
Jutta Walter, Ruth Westerwelle



## DELLBRÜGGE & DE MOLL

### CAMP DER RENEGATEN



## WILLEM DE ROOIJ

### FARAFRA

Willem de Rooij lässt einen Ausstellungsraum erbauen, in dem eine Soundinstallation eingerichtet wird. Das Ausgangsmaterial wurde auf einer nahe der libyschen Grenze gelegenen Kamelfarm in Ägypten aufgenommen. Der niederländische Konzeptkünstler montiert die an diesem Ort vorgefundenen Geräusche zu einer Komposition mit einer Dauer von 15 Minuten. Unter stillschweigender Anspielung auf die Geschichte der „Human Zoos“ schafft Willem de Rooij einen Präsentationsrahmen für flüchtige, semantisch instabile Klangereignisse, der sich mit der Ausstellungssituation als solcher, den Techniken der Vergegenständlichung kultureller Artefakte und der Herstellung des Exotischen auseinandersetzt.

Der Künstler verfolgt so erstmals im Medium der Soundinstallation eine Fragestellung weiter, die bereits sein in Zusammenarbeit mit Jeroen de Rijke entstandenes Werk prägte. Was geschieht mit dem Material und den von ihm mittransportierten Außenreferenzen, sobald es in den Kontext der Kunst eintritt? Eine Arbeit kann seine Bedeutung nur durch seine visuellen Bezüge entfalten – und doch befindet es sich immer auch im Widerstand gegen seinen eigenen Verweischarakter. Der Imperativ modernistischer Kunstauffassung, ein Werk dürfe „ganz und gar um seiner selbst willen und aus sich heraus überzeugend sein und dürfe kein in irgendeiner Form nach außen gerichtetes ‚Interesse‘ hervorrufen“ (Bart van der Heide), muss am konkreten Material und anhand der von ihm ausgelösten Sinnstiftungsprozesse immer wieder neu verhandelt werden.

**Willem de Rooij**, geboren 1969 im niederländischen Beverwijk, lebt und arbeitet in Berlin. Sein Werk betreibt einen Prozess der Selektion und der Kombination von Bildern in unterschiedlichen Medien wie Skulptur, Film, Fotografie und Text. Es analysiert die Konventionen der Präsentation und Repräsentation und baut ein Spannungsverhältnis zwischen soziopolitischer und autonomer Bedeutungsproduktion auf. Während bereits seine frühen Filminstallationen einen skulpturalen Charakter besaßen, behaupten seine jüngsten Ausstellungen, die häufig mit vorgefundenen

Materialien und Werken anderer Künstler arbeiten, über die Geste der Aneignung ihren spezifischen Kunstcharakter. De Rooij hat an der Gerrit Rietveld Akademie und an der Rijksakademie in Amsterdam studiert. Zu seinen jüngsten Ausstellungen zählen „Untitled“ im Kunstverein München (2012), „Crazy Repelled Firelight“ in der Friedrich Petzel Gallery, New York (2011), und „Intolerance“ in der Neuen Nationalgalerie, Berlin (2010). Der Künstler ist Tutor am De Ateliers in Amsterdam, und Professor für Bildende Kunst an der Städelschule in Frankfurt am Main.

Willem de Rooij is having an exhibition space built in which a sound installation will be set up. The raw materials were recorded at a camel farm in Egypt near the Libyan border. The Dutch conceptual artist is assembling the sounds captured at this site into a composition that lasts 15 minutes. Tacitly alluding to the history of the “human zoos”, Willem de Rooij is creating a framework for presenting fleeting, semantically unstable sound events, which grapple with the exhibition situation as such, the techniques of objectifying cultural artefacts, and the production of the exotic.

The artist is thus for the first time examining a question in the medium of sound installation that had already marked the work he made in collaboration with Jeroen de Rijke. What happens to material and the external references transported with it as soon as it enters into the context of art? A work can only unfold its meaning through its visual references – while also always existing in the resistance to its own referential character. The imperative of modernist art concepts, that a work can “exist completely for its own sake and cogent on its own terms and need not call outward to any targeted ‘interest’ in any form” (Bart van der Heide), has to be continually renegotiated in the concrete material and by means of the processes of meaning-making triggered by it.

**Willem de Rooij** was born in Beverwijk, Netherlands, in 1969, and lives and works in Berlin. His work is determined by the selection and combination of images in diverse media, such as sculpture, film, photography and text. It analyzes the conventions of presentation and representation and assesses the tension between socio-political and autonomous image production. Where early film installations already had a sculptural quality, his most recent exhibitions became works of art in their own right, often incorporating found materials or appropriated works of art. De Rooij studied at the Gerrit Rietveld Akademie in Amsterdam and at the Rijksakademie, Amsterdam. Recent solo exhibitions include “Untitled” at Kunstverein München, Munich (2012), “Crazy Repelled Firelight” at Friedrich Petzel Gallery, New York (2011), and “Intolerance” at the Neue Nationalgalerie, Berlin (2010). De Rooij is tutor at De Ateliers, Amsterdam and Professor of Fine Art at Städelschule, Frankfurt am Main.

#### INFO

Nähe **Check-In B**  
(Haupteingang Columbiadamm)

durchgehend geöffnet  
Do/Fr **16.00** bis **22.00** Uhr  
Sa/So **14.00** bis **22.00** Uhr

Einlass nach Kapazität

Ohne Sprache

Sound Design: Titus Maderlechner  
Tonaufnahme: Julia Tieke



INFO

Nähe **Check-In A**  
(Haupteingang Oderstraße)

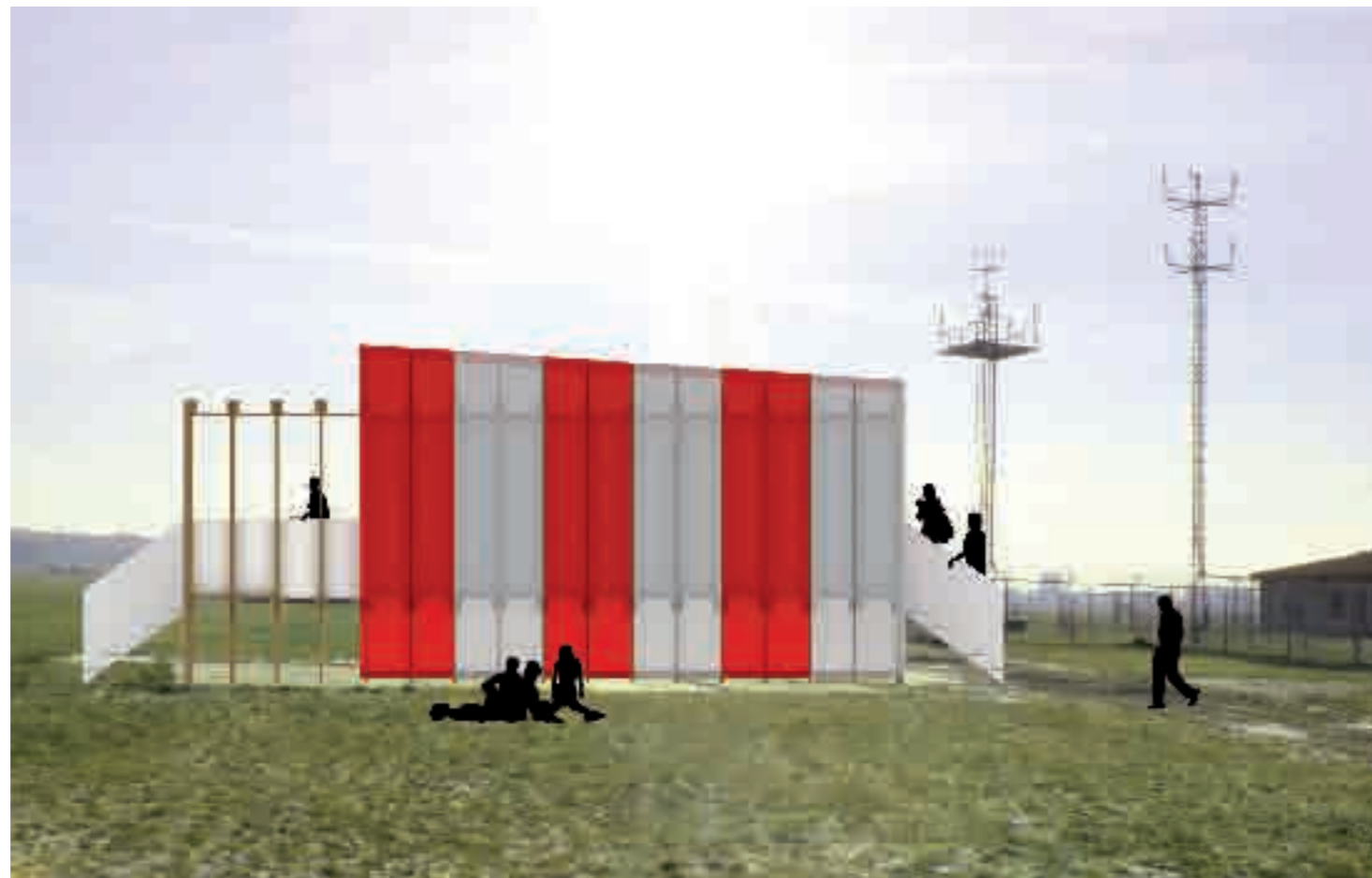
durchgehend geöffnet  
Do/Fr **16.00 bis 22.00 Uhr**  
Sa/So **14.00 bis 22.00 Uhr**

Einlass nach Kapazität

Sprache: Deutsch und Englisch

Produktion: Harun Farocki Film Produktion  
Material von:  
Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin  
Computerspielmuseum, Berlin  
Cytek GmbH, Frankfurt  
NASA Goddard Scientific Visualization Studio,  
Washington, DC/USA  
National Archives, Motion Picture Films and Sound  
and Video Recordings, Washington, DC/USA  
Speedtree Inc., Interactive Data Visualization,  
Lexington, SC/USA  
Stanford University, Computer Science Department,  
Stanford, CA/USA  
University of Houston, Computer Graphics and  
Interactive Media Lab, Houston, TX/USA  
Zentrum für Digitale Medien  
(vormals Hochschulfilmreferat, Zentraleinrichtung  
für Audiovisuelle Medien) der FU Berlin

Gefördert durch den Regierenden Bürgermeister  
von Berlin – Senatskanzlei – Kulturelle Angelegen-  
heiten



## HARUN FAROCKI PARALLELE

In seinen Filmessays unterzieht Harun Farocki den Wahrheitsanspruch von Bildmedien einer kritischen, immer auch politisch motivierten Reflexion. Seit einiger Zeit dehnt der in Berlin lebende Künstler seinen Arbeitsbereich auf elektronisch generierte Animationen aus. Zuletzt untersuchte er in dem Zyklus „Serious Games I – IV“ die Rolle von Computerspielen für militärische Schulungszwecke und für die therapeutische Behandlung von durch Kriegereignisse traumatisierten Soldaten.

In den kommenden Jahren widmet sich Farocki einem Großprojekt mit dem Titel „Pre-Image / Post-Image“. Es geht von der Annahme aus, dass in Bewegung versetzte Computerbilder die Fotografie und den Film, einst Inbegriff von Avanciertheit bei der Konstruktion von Realität, als Schlüssel-

medium wissenschaftlicher Forschung, insbesondere für den militärisch-industriellen Komplex, abgelöst haben.

Vor mehr als hundert Jahren ermöglichte es die Chronophotografie, die Bewegungen von Pferden in Sekundenbruchteilen zu zerlegen und sie zu analysieren. Heute werden Menschen, Tiere und Pflanzen in den Laboratorien der Software-Hersteller auf den virtuellen Seziertisch gelegt, um die Grundlagen für Computeranimationen zu schaffen. In dieser Versuchsanordnung erhält die Animation eine mimetische Basis. Im Anschluss kommen jedoch generative Verfahren zum Einsatz.

„Parallele“, der erste Teil des neuen Werkkörpers von Harun Farocki, wird erstmals im Rahmen der Weltausstellung auf dem Tempelhofer Feld gezeigt und behandelt die Darstellungsweisen

von Bäumen in Computeranimationen seit 1980. Soll ein Wald in der Darstellung von Blattwerk bedeckt sein, kommt ein Programm zum Einsatz, das genetische Wachstumsprozesse simuliert. So werden „Bäume mit ganz jungen Blättern“ kreiert oder auch „ein Wald, in dem einige Bäume vier Wochen alte Blätter und andere sechs Wochen alte Blätter tragen“. Je mehr generative Algorithmen verwendet werden, desto weiter entfernt sich die Erscheinung des entstehenden Bilds von dem abzubildenden Objekt. Es nimmt eine idealtypische Form an.

„Pre-Image / Post-Image“ dokumentiert den Geist konstanter Innovation in den Laboratorien der Softwarehersteller. Die ständig optimierten Möglichkeiten der Herstellung elektronisch generierter Bilder sind bereits für die unmittelbare Zukunft ein lukratives

Versprechen und daher attraktiv für Investoren. Manche geben Geld, andere beteiligen sich aktiv an dem Entwicklungsprozess. Nicht wenige sind diesem neuen Ideal der Konstruktion von Welt verfallen.

**Harun Farocki**, 1944 in Nový Jicin (Neutitschein) geboren, arbeitet als Filmemacher, Autor und Hochschuldozent (2006 bis 2011 Akademie für Bildende Künste, Wien). Im Jahr 2007 nahm er mit der Arbeit „Deep Play“ an der documenta 12 teil. Seine Filminstallation „Serious Games I – IV“ war zuletzt im New Yorker Museum Of Modern Art zu sehen.

In his film essays, Harun Farocki subjects the truth claims of visual media to a critical reflection that is also always politically motivated. For some time now, the Berlin-based artist has been extending his working realm to include electronically generated animations. Most recently, in the cycle „Serious Games I – IV“, he examines the role of computer games for military training purposes and for the therapeutic treatment of soldiers suffering from war trauma.

In the coming years, Farocki will be focusing on a large-scale project entitled „Pre-Image/Post-Image“. It is based on the assumption that moving computer images have replaced photography and film, once the epitome of the cutting-edge in constructing reality, as the key medium of scientific research, in particular within the military-industrial complex.

More than a hundred years ago, chronophotography made it possible to break down and analyze the movements of horses in fractions of a second. Today, people, animals, and plants are laid on the virtual dissecting table in the laboratories of software producers in order to create the foundations for computer animations. In this test arrangement, animation gets a mimetic basis. Subsequently, however, generative procedures come into use.

„Parallel“, the first part of Harun Farocki's new body of work, will first be shown within the framework of the world's fair at the Tempelhofer Field and treats the way trees have been handled in computer animation since 1980. If a forest should be covered with leaves, a program is used to genetically simulate the process of growth. „Trees with very young leaves,“ are thus created,

or „a forest in which some trees have 4-week-old foliage, others 6-week-old.“ The more generative algorithms are used, the more the image diverges from the object being depicted. It begins to take on the form of an ideal.

„Pre-Image/Post-Image“ documents the spirit of constant innovation in the laboratories of software producers. The constantly optimized possibilities of producing electronically generated images are a lucrative promise, even for the immediate future, and thus are very attractive to investors. Some of them contribute funds, others participate actively in the development process. And more than a few have fallen for this new ideal of constructing the world.

**Harun Farocki**, born in 1944 in Nový Jicin (Neutitschein), works as a filmmaker, author, and teacher (2006 to 2011 at the Academy of Fine Arts, Vienna). In 2007 he took part in documenta 12 with the work „Deep Play.“ His film installation „Serious Games I – IV“ was recently featured at the New York Museum of Modern Art.

Eine Insel kann vieles sein. In der Literatur, im Film und in der Philosophie ist sie abwechselnd als Ort des Rückzugs, als Fluchtpunkt des Wunsches nach gesellschaftlicher Veränderung, aber auch als Gefängnis und als Stätte der Verbannung beschrieben worden. Sie ist gleichnishafter Ausdruck der Vorstellungen, die ihre Erfinder von der Welt haben, und der Wünsche, die sie an das Leben haben. Die Insel wird so zur Metapher der Entgrenzung der Menschheit und der Gesellschaften, in denen wir leben. Sie ist Austragungsort moralphilosophischer Fragen. Es geht um dem Konflikt zwischen Natur und Kultur, Natürlichkeit und Zivilisation, Individuum und Gesellschaft.

In einer Raumstruktur, die gleichzeitig Forschungslabor und Werkstatt sein kann, erkundet der Berliner Kurator Lukas Feireiss die Interpretationen, die fiktive Inseln in Werken wie Platons „Atlantis“, „Utopia“ von Thomas Morus, Daniel Defoes „Robinson Crusoe“ oder „Herr der Fliegen“ von William Golding erfahren haben. Unter seiner Anleitung entwerfen Schülerinnen und Schüler aus den Stadtteilen Neukölln und Tempelhof ihre Vorstellungen vom Eiland und ihrer Umsetzung in die Praxis der Raumgestaltung.

**Lukas Feireiss**, geboren 1977 in Berlin, ist Kurator und Künstler. Sein Fachgebiet ist die interdisziplinäre Vermittlung zeitgenössischer Architektur, von Kunst und visueller Kultur im urbanen Kontext. In seinen Arbeiten geht es ihm um die spielerisch-kritische Betrachtung raumschaffender kreativer Praktiken innerhalb sich wandelnder soziokultureller und medialer Räume. Er hat umfangreiche Ausstellungen im In- und Ausland realisiert, zahlreiche Publikationen herausgegeben und lehrt an verschiedenen Universitäten weltweit. Lukas Feireiss lebt und arbeitet in Berlin.

INFO

Nähe **Check-In A**  
(Haupteingang Oderstraße)

durchgehend geöffnet  
Do/Fr **16.00 bis 22.00 Uhr**  
Sa/So **14.00 bis 22.00 Uhr**

Einlass nach Kapazität

Sprache: Deutsch

Sa/So **14.00 bis 18.00 Uhr**  
offene Workshops für Kinder im Alter von  
8 bis 12 Jahren

Anmeldung empfohlen unter  
info@studiolukasfeireiss.com

Institut für Imaginäre Inseln  
Studio Lukas Feireiss  
Künstlerische Leitung: Lukas Feireiss  
Künstlerische Assistenz: Kaegh Joshua  
Allen / Studio Lukas Feireiss  
Assistenz: Orlando Lovell / Studio Lukas  
Feireiss  
Special Guest: Lars Behrendt / frohlocke  
Ausstellungsarchitektur: Studio Lukas  
Feireiss mit Samuel Boche und Alexander  
Römer



## LUKAS FEIREISS INSTITUT FÜR IMAGINÄRE INSELN

An island can be a lot of things. In literature, film, and philosophy it is alternately described as a place of retreat, as a vanishing point for the desire for social change, but also as a prison and as a site of banishment. It is the allegorical expression of ideas that their inventors have of the world, and of the desires that they have for life. The island thus becomes a metaphor of humanity's transgressing of boundaries and the societies that we live in. It is the place to carry out moral-philosophical questions. It is a question of the conflict between nature and culture, naturalness and civilization, individual and society.

In a physical structure that can simultaneously be a research laboratory and a workshop, the Berlin curator Lukas Feireiss explores the interpretations given to fictional islands in works such as Plato's „Atlantis“, Thomas More's „Utopia“, Daniel Defoe's „Robinson Crusoe“, or William Golding's „Lord of the Flies“. Under his direction, pupils from Neukölln and Tempelhof will design their ideas of the island and their transposition into the practice of spatial design.

**Lukas Feireiss**, born 1977 in Berlin, is a artist, curator, and writer deeply involved in the interdisciplinary discussion and mediation of architecture, art, and visual culture in the urban realm. In his creative and editorial work he aims at the critical cut up and playful re-evaluation of spatial production modes and their diverse socio-cultural and medial conditions. He is the curator of numerous exhibitions across the globe, and editor and author of a number of books and publications in the fields of architecture, art, and design. Feireiss teaches at various universities worldwide. He lives and works in Berlin.



INFO

Nähe **Check-In A**  
(Haupteingang Oderstraße)

durchgehend geöffnet  
Do/Fr **16.00** bis **22.00** Uhr  
Sa/So **14.00** bis **22.00** Uhr

Einlass nach Kapazität

Sprache: Deutsch

Der Künstler dankt Benjamin Foerster-Baldenius und Matthias Rick für die gemeinsame Entwicklung des Pavillons der Weltausstellungen, Lize Mogel für die unterstützenden Diskussionen über Weltausstellungen und Olympische Spiele, Johanna Götz für die Textzusammenfassungen der einzelnen Weltausstellungen und den Gestalterinnen, die an der großen Weltausstellungszeichnung mitgearbeitet haben: Nick Green, Lisi Weiler, Anna Quintana, Nina Gernes, Berk Asal, Gözde Sarlak, Ivan Gugliandolo.

Der „Pavillon der Weltausstellungen“ ist ein skulpturaler Raum, der einander überlagernde Blicke auf die seit mehr als 160 Jahren stattfindenden Weltausstellungen eröffnet. Eine 40 Quadratmeter große Zeichnung versammelt eine Vielzahl von Aspekten und Geschichten zu 28 ausgewählten Weltausstellungen. Gezeigt wird, dass Stadtentwicklung mit und für Großveranstaltungen nicht mehr zeitgemäß ist und meist ohne Rücksicht auf die Stadtgeschichte und die Bewohner stattfand und stattfindet. An der Außenwand des Pavillons sind 40 gezeichnete Plakate angebracht, auf denen historische Lösungen früherer Weltausstellungen zu sehen sind, kontrastiert durch Slogans, die bislang unberücksichtigt gebliebene Themen und Fragestellungen der Zukunft polemisch

zuspitzen. Eine weitere Bildstrecke problematisiert, welche Informationen uns Fotografien heute noch bieten. Der Ausstellungsteil „Surplus Utopia“ thematisiert die Bedürfnisse zukünftiger Stadtbenutzer: Wie lässt sich das Tempelhofer Feld wirklich frei entwickeln? Wie temporär lässt sich Stadt überhaupt denken? Wie schnell sollte sich eine Stadt verändern können?

**Erik Göngrich**, geboren 1966, ist ein in verschiedenen Städten arbeitender Künstler, der Berlins Stadtgeschichte und Stadtentwicklung begleitend kommentiert und dokumentiert, um sie mit Hilfe eigener Interventionen und Skulpturen in Beziehung zu anderen Metropolen wie Istanbul, Los Angeles, Havanna, São Paulo, Paris oder Beijing zu setzen. Er beschäftigt sich mit Missverständnissen, die sich seit dem Einsetzen der Internationalen Moderne und mit Beginn der funktionalen Architektur im Öffentlichen festgesetzt haben. Mit welchen Bildern der Städtischen leben wir heute, und inwiefern stimmen sie mit der Realität überein? Als aktiver Archivar dokumentiert er die Veränderungsprozesse urbaner Räume und fragt nach ihren informellen Möglichkeiten. Manche Transformationen nimmt er selbst vor. Viele sind gefunden.

The "Pavilion of World's Fairs" is a sculptural space that opens up overlapping views onto the world's fairs, which have been taking place now for more than 160 years. A 40 square meter large drawing assembles a variety of aspects and histories concerning 28 selected world's fairs. It is shown that urban development with and for large-scale events is no longer timely and has usually taken place without regard for the history of a city and its inhabitants. The outer wall of the pavilion will display 40 drawn posters, on which historical mottos from former world's fair can be seen, contrasted with slogans that polemically point out topics and questions of the future that have so far remained unconsidered. Another group of images

problematisates the question of what information photographs still offer us today. The exhibition section "Surplus Utopia" thematizes the needs of future city users. How can the Tempelhofer Field really be developed freely? How temporary can we imagine the city at all? How quickly should a city be able to change?

**Erik Göngrich**, born in 1966, is an artist working in various cities who comments on and documents Berlin's history and development. By means of his own interventions and sculptures, he sets up a relation to other metropolises such as Istanbul, Los Angeles, Havana, São Paulo, Paris, or Beijing. He is concerned with misunderstandings that have become established since the introduction of the International Modern and with the beginning of functional architecture in public. What image of the urban do we live with today? And to what degree do they concur with reality? As an active archivist, he documents the process of change in urban spaces and examines their informal possibilities. He carries out some of the transformations himself. Many are found already.



**ERIK GÖNGRICH**  
PAVILLON DER WELTAUSSTELLUNGEN

Das Institut für Raumexperimente verlegt seine Räumlichkeiten für den gesamten Ausstellungszeitraum in die für diesen Zweck umgebaute Ballonhalle, eines der Bestandsgebäude auf dem ehemaligen Flughafen Tempelhof. Unter dem Titel „Translation Acts“ kuratieren die Teilnehmer des Instituts gemeinsam mit Lehrenden, Gästen und Geladenen eine Vielzahl von Vorträgen, Workshops, Performances und Interventionen. Sie gehen der Frage nach, wie sich spezifische Formen des Riechens, des Hörens, des Sehens und der Bewegung ineinander übersetzen und auf unsere Wahrnehmung von Raum beziehen lassen.

Wer sich darauf beschränkt, dem Kunstobjekt aus sicherer Entfernung zu begegnen, macht Gebrauch von einem kartesischen System, das darauf ausgerichtet ist, Gegenstände und die Erfahrungen, die man mit ihnen machen kann, unter die Kontrolle eines

souverän einordnenden und verstehenden Subjekts zu bringen. Der Pavillon „Translation Acts“ will hingegen einen Raum schaffen, der es ermöglicht, bestehende Orientierungen in Frage zu stellen. Das Individuum gewinnt so zu den Gegenständen ein Verhältnis, das auf einem Wechselspiel von Erkenntnis und Verunsicherung, von Engagement und Kontrollverlust beruht.

„Translation Acts“ will Erfahrungen herstellen, in die alle Sinne einbezogen sind. Wer sie verstehen und künstlerisch artikulieren will, muss eine Sprache finden, die in der Lage ist, zwischen den unterschiedlichen Formen der Wahrnehmung eine Verbindung herzustellen. Die Missverständnisse, die durch diese Übersetzungsvorgänge entstehen, tragen nicht allein die Gefahr des Scheiterns in sich. Der Weg des Lernens führt über den Umweg der Verknennung.

Mit Beiträgen von:  
Rune Bosse, Julius von Bismarck, Guido Brendgens, Julian Charrière, Merlin Carter, Olafur Eliasson, Eric Ellingsen, Leon Eixenberger, Tomas Espinosa, Maresa Fiege, Matthias Friederich, Andreas Greiner, Markus Hoffmann, Jeremias Holliger, Friederike Horbrügger, Clara Jo, Anne Duk Hee Jordan, Felix Kiessling, Jonas Kessler, Julian von Klier, Fabian Knecht, Hans-Henning Korb, Fotini Lazaridou-Hatzigoga, Yves Mettler, Laura McLardy, Simen Museus, Macarena Ruiz-Tagle, Tiago Romagnani Silveira, Alvaro Urbano, Raul Walch, Christina Werner, Euan Williams, Hendrik Wolking u.v.a. geladenen Gästen

**Das Institut für Raumexperimente** unter Leitung des Künstlers Olafur Eliasson wurde im Jahr 2009 ins Leben gerufen und ist als Projekt an die Fakultät Bildende Kunst der Universität der Künste Berlin (UdK) angeschlossen. Es versteht sich als ein experimentelles Studienmodell, das die Verbindungen zwischen Bildender Kunst, Wissenschaft, Architektur und Technologie erforscht und sie um Erkenntnisse aus den Kulturwissenschaften bereichert. Das Programm wird als Teil eines Exzellenzclusters durch die Berliner Senatsverwaltung für Bildung, Wissenschaft und Forschung und durch die Einstein Stiftung Berlin unterstützt. Das Modell wird nach einer Laufzeit von fünf Jahren abgeschlossen und ausgewertet.  
[www.raumexperimente.net](http://www.raumexperimente.net)

INFO

Nähe **Check-In A**  
(Haupteingang Oderstraße)

durchgehend geöffnet  
Do/Fr **16.00** bis **22.00** Uhr  
Sa/So **14.00** bis **22.00** Uhr

Einlass nach Kapazität

Sprache: Englisch

Aktuelle Programminformationen:  
siehe Aushang an der Ballonhalle  
sowie unter [www.hebbel-am-ufer.de](http://www.hebbel-am-ufer.de)



**INSTITUT FÜR RAUMEXPERIMENTE**  
TRANSLATIONS ACTS

The Institut für Raumexperimente is setting up its spaces for the entire time-span of the exhibition in the balloon hall remodeled for this purpose, an existing building at the former Tempelhofer Airport. Under the title "Translation Acts", members of the institute are curating a variety of lectures, workshops, performances, and interventions in collaboration with the teaching staff and guests. They are examining the question of how specific forms of smelling, hearing, seeing, and movement translate into one another and can be related to our perception of space.

If we restrict ourselves to encountering the art object from a secure distance, we are making use of a Cartesian system that aims to bring objects and the experiences that we have with them under the control of a sovereign subject that categorizes and understands. The

pavilion "Translation Acts", in contrast, seeks to create a space that makes it possible to call existing orientations into question. The individual therefore gains a relation to the objects that is based on an interplay between recognition and insecurity, between engagement and loss of control.

"Translation Acts" will produce experiences involving all the senses. Anyone seeking to understand and artistically articulate them has to find a language that is in the position to produce a connection between the most diverse forms of perception. The misunderstandings that arise through these translation processes are not the only things that run the risk of failing. The way to learning leads through the detour of misunderstanding.

With contributions by:  
Rune Bosse, Julius von Bismarck, Guido Brendgens, Julian Charrière, Merlin Carter, Olafur Eliasson, Eric Ellingsen, Leon Eixenberger, Tomas Espinosa, Maresa Fiege, Matthias Friederich, Andreas Greiner, Markus Hoffmann, Jeremias Holliger, Friederike Horbrügger, Clara Jo, Anne Duk Hee Jordan, Felix Kiessling, Jonas Kessler, Julian von Klier, Fabian Knecht, Hans-Henning Korb, Fotini Lazaridou-Hatzigoga, Yves Mettler, Laura McLardy, Simen Museus, Macarena Ruiz-Tagle, Tiago Romagnani Silveira, Alvaro Urbano, Raul Walch, Christina Werner, Euan Williams, Hendrik Wolking and many others

**The Institut für Raumexperimente** (Institute for Spatial Experiments) founded by artist Olafur Eliasson came into existence in 2009 and is affiliated to the College of Fine Arts at the Berlin University of the Arts (UdK). It is an experimental educational project that researches the connections between visual arts, science, architecture, and technology, enriching them with knowledge gained from cultural studies. The program is part of an Excellence Cluster supported by the Berlin Senate for Education, Science, and Research and by the Einstein Foundation Berlin. The model will be completed and evaluated after a period of five years.  
[www.raumexperimente.net](http://www.raumexperimente.net)



„Fliegen heißt landen“, schrieb 1926 der Major a.D. von Tischudi. Dafür wurden „Luftbahnhöfe“ benötigt. Das Tempelhofer Feld wandelte sich zum „Flughafen“. Bereits 1923 wurde hier der Linienverkehr aufgenommen. Von Beginn an waren die ersten Flugversuche, die auf dem Gelände durchgeführt wurden, an militärische Interessen geknüpft.

Die Entwicklung des Geländes ist auf das Innigste verwoben mit der Geschichte der Streitkräfte in Deutschland. Bereits im frühen 19. Jahrhundert, am 31. Mai 1728, hielt hier Friedrich der Große eine Generalrevue von 20 Bataillonen und 20 Eskadronen ab. 16.000 Soldaten marschierten für den König von Preußen. Das Tempelhofer Feld war damals ein Exerziergelände der Armee, ein Ort der Demonstration militärischer Stärke.

Nicht weniger lebensfeindlich sah die Nutzung des Geländes und seiner unmittelbaren Umgebung in den folgenden zwei Jahrhunderten aus. 1896 wurde an der Prinz-August-von-Württemberg-Straße, dem heutigen Columbiadamm, eine Militär-Arrest-Anstalt errichtet. Von 1918 bis Ende der 20er Jahre wurde sie als Polizeigefängnis genutzt. Ab 1933 befand hier zuerst ein Gefangenenlager der SS und der Gestapo. Kurz drauf, von 1934 bis 1936, wandelte sich der Gebäudekomplex zu einem regulären Konzentrationslager, dem KZ Columbia. Noch vor Kriegsbeginn wurde es geschlossen. An seiner Stelle entstand ein Zwangsarbeiterlager.

Während des Zweiten Weltkriegs wurden auf dem Gelände von Zwangsarbeitern Sturzkampfbomber montiert, die berühmten Stukas. Zu Zeiten der Berliner Luftbrücke, im Jahr 1948, landeten hier die Rosinenbomber, um

die Versorgung der Stadt sicherzustellen. Die amerikanischen Piloten, die nun Hilfsgüter transportierten, hatten die Stadt wenige Jahre zuvor bombardiert. Das Areal war ihnen vertraut.

„Feldpost 2012“ ist eine Reise in die Vergangenheit des Flughafens Tempelhofer. Die Arbeit des Dokumentartheatermachers Hans-Werner Kroesinger setzt Nachrichtensplitter aus der Militärgeschichte des Geländes als Soundinstallation in Szene.

**Hans-Werner Kroesinger**, geboren 1962 in Bonn, studierte Drama, Theater und Medien in Gießen. Er war künstlerischer Mitarbeiter bei Robert Wilson und Heiner Müller. Seit 1994 macht er dokumentarische Theaterstücke. Seine Arbeiten erhielten Einladungen zu Festivals wie Impulse, Politik im Freien Theater oder De Internationale Keuze Rotterdam und zur documenta X. Hans-Werner Kroesinger arbeitet an Stadt- und Staatstheatern, regelmäßig am HAU und zu Hause.

“Flying means landing,” wrote Major a.D. von Tischudi in 1926. This meant there would have to be “air stations”. The Tempelhofer Field transformed into the “air-port”. Even as early as 1923 line traffic was set up there. From the very beginning, the first attempts at flying that were carried out here were tied to military interests.

The development of the grounds is intimately interwoven with the history of the armed forces in Germany. Already in the early 18th century, on May 31, 1728, Frederick the Great held a general revue of 20 battalions and 20 squadrons here. 16,000 soldiers marched for the King of Prussia. At the time, the Tempelhofer Field was an exercise grounds for the army, a site to demonstrate military strength. The usage of the grounds and its immediate surroundings didn't appear any less hostile over the following two

centuries. In 1896 a military detention center was set up on the Prinz-August-von-Württemberg-Straße, now called Columbiadamm. From 1918 to the end of the '20s it was used as a police prison. Starting in 1933 it was first used as a detention center for the SS and the Gestapo. Shortly thereafter, from 1934 to 1936, the complex was transformed into a regular concentration camp, the KZ Columbia. It was closed even before the beginning of the war. The location became a forced labor camp.

During the Second World War, forced laborers built dive bombers on the grounds, the infamous Stukas. At the time of the Berlin Air Lift, in 1948, the candy bombers landed here to secure supplies for the city. The American pilots, who were transporting aid goods, had bombed the city only a few years before. They were already familiar with the area.

“Feldpost 2012” is a journey into the past of the Tempelhofer Airport. The work of the documentary theater director Hans-Werner Kroesinger presents strands of news from the military history of the grounds as a sound installation.

**Hans-Werner Kroesinger**, born in Bonn in 1962, studied drama, theater, and media in Gießen. He was an assistant to Robert Wilson and Heiner Müller. Since 1994 he has been making documentary theater. His works have been invited to such festivals as Impulse, Politik im Freien Theater, or De Internationale Keuze Rotterdam and to documenta X. Hans-Werner Kroesinger works at state and city theaters, regularly at HAU and at home.



## HANS-WERNER KROESINGER FELDPOST 2012

### INFO

Nähe **Check-In C**  
(Haupteingang Tempelhofer Damm)

durchgehend geöffnet  
Do/Fr 16.00 bis 22.00 Uhr  
Sa/So 14.00 bis 22.00 Uhr

Einlass nach Kapazität

Sprache: Deutsch (teilweise auf Englisch)

Regie: Hans-Werner Kroesinger  
Performer: Armin Dallapiccola und Judica Albrecht  
Sounds: Daniel Dorsch  
Ausstattung: Valerie von Stillfried  
Dramaturgie: Regine Dura  
Assistenz: Dominik von Stillfried

### INFO

Nähe **Check-In B**  
(Haupteingang Columbiadamm)

**Performance**  
(Zusatzkarte erforderlich, Eintritt 5€):  
Do/Fr 16.30, 17.15, 18.00, 19.30, 20.15, 21.00 Uhr  
Sa/So 14.15, 15.00, 16.30, 17.15, 18.00, 19.30,  
20.15, 21.00 Uhr

Sprache: Englisch und Deutsch

ab 10 Jahren

Mitwirkende:  
Anna Fries, Robin Krause,  
Laura Schäffer und Jan Philip Steimel  
Sounddesign: Malu Peeters



## MACHINA EX DIE WERKSTATT DES METATRON

Der ehemalige Flughafen Tempelhofer im Sommer 2012. Menschen sitzen in der warmen Sonne. Es wird gegrillt, gespielt und gelacht. Zwischen Picknickdecken und spielenden Kindern fügt sich ein Haus mit niedlichen Gardinen in die sommerliche Idylle. Auf dem gleichen Grundstück, im sorgfältig gemähten Garten, steht ein verlassener Turm. Oben, auf einer Ablage, steht inmitten von sonderbarem Werkzeug ein Becher mit noch warmem Kaffee. Die Zettel mit wirren Notizen sehen aus, als hätte gerade jemand an ihnen gearbeitet. Wer von hier aus auf die Wiesen herunterschaut, spürt eine Ahnung von Unheil in der Luft. Die heile Welt ist eine Kulisse. Erst aus der Vogelperspektive lassen sich die Systemfehler erkennen.

Die Bibel lügt. Gott hat vor langer Zeit das Handtuch geworfen. Aber die Menschheit weiß das nicht. Mit ihren Fahrrädern und Sommerhüten hat sie den Weltuntergang verschlafen.

Das ist auch gut so, findet zumindest Metatron. Er, die Stimme Gottes, versagt dem Herrn seine rechtmäßigen Dienste und weigert sich, die finale Nachricht zu verkünden. Menschen sind Schafe und er nun ihr Hirte. Das Wissen um die Welt und was sie wirklich zusammenhält, würde nur ihren Zerfall bedeuten. Das hat sie nicht verdient. Die mystische Illusion, die virtuelle Realität ist ihre einzige Hoffnung.

In der Zentrale der Matrix, der Werkstatt des Metatron, die sich hinter den Gardinen verbirgt, sieht die Welt so aus, wie sie eigentlich ist. Wir entdecken eine dunkle Kammer und rüttelnde Gitterstäbe, hören lautes Stimmengewirr, es riecht nach Pech und Schwefel. Hier verwahrt Metatron die Systemfehler und die Verschwörungstheorien, die Ungläubigen und all jene Plagegeister, welche die intakte Benutzeroberfläche gefährden könnten.

Im Grenzbereich von Kitsch und Fäulnis inszenieren machina eX ein apokryphes Universum, das verdeckt bleiben soll, sich aber immer wieder offenbart. Wir brechen ein und rutschen hinab in ein Abenteuer, das zwischen Weltuntergangssphantasie, Entdeckungsreise und Erlebnispark oszilliert.

**machina eX**, gegründet 2009 in Hildesheim, überträgt Computerspiele in die theatrale Realität und entwirft interaktive Games in lebensechter Graphik für kleine Zuschauergruppen. Im Rahmen eines Studiengangs für Kulturwissenschaften entwickelte das Kollektiv eine erste Produktion mit dem Titel „Maurice“, die in einem verlassenen Kasernengebäude zur Aufführung kam. Das im HAU 3 realisierte Adventure „15'000 Gray“ wurde mit dem Jury-Preis des Festivals „100° Berlin“ ausgezeichnet und zum Festival „Impulse“ nach Düsseldorf eingeladen. Machina eX lebt in Berlin und arbeitet überall.

The former Tempelhofer Airport in the summer of 2012. People are sitting in the warm sun. Grilling, playing, laughing. Among the picnic blankets and frolicking children, a house with neat little curtains is added into the summery idyll. Located on the same plot, in a carefully mowed garden, is an abandoned tower. Higher up, on a shelf, in the middle of a strange assortment of tools, is a cup of still warm coffee. The little sheets of paper with notes scribbled on them look as if someone had just been working on them. Anyone who looks out into the fields from here gets a sense of some calamity in the air. The idyllic world is a stage set. The system errors can only be recognized from a bird's eye view.

The Bible lies. God has thrown in the towel long ago. But humanity doesn't know it yet. With its bicycles and summer hats, it has slept through the end of the world.

And that's a good thing, or at least that's what Metatron thinks. He, the voice of God, renounces his lawful duty to the Lord and refuses to deliver the final message. People are sheep and he is their shepherd now. Knowledge about the world and what really holds it together would only cause its demise. It doesn't deserve that. Mystical illusion, virtual reality, is its only hope.

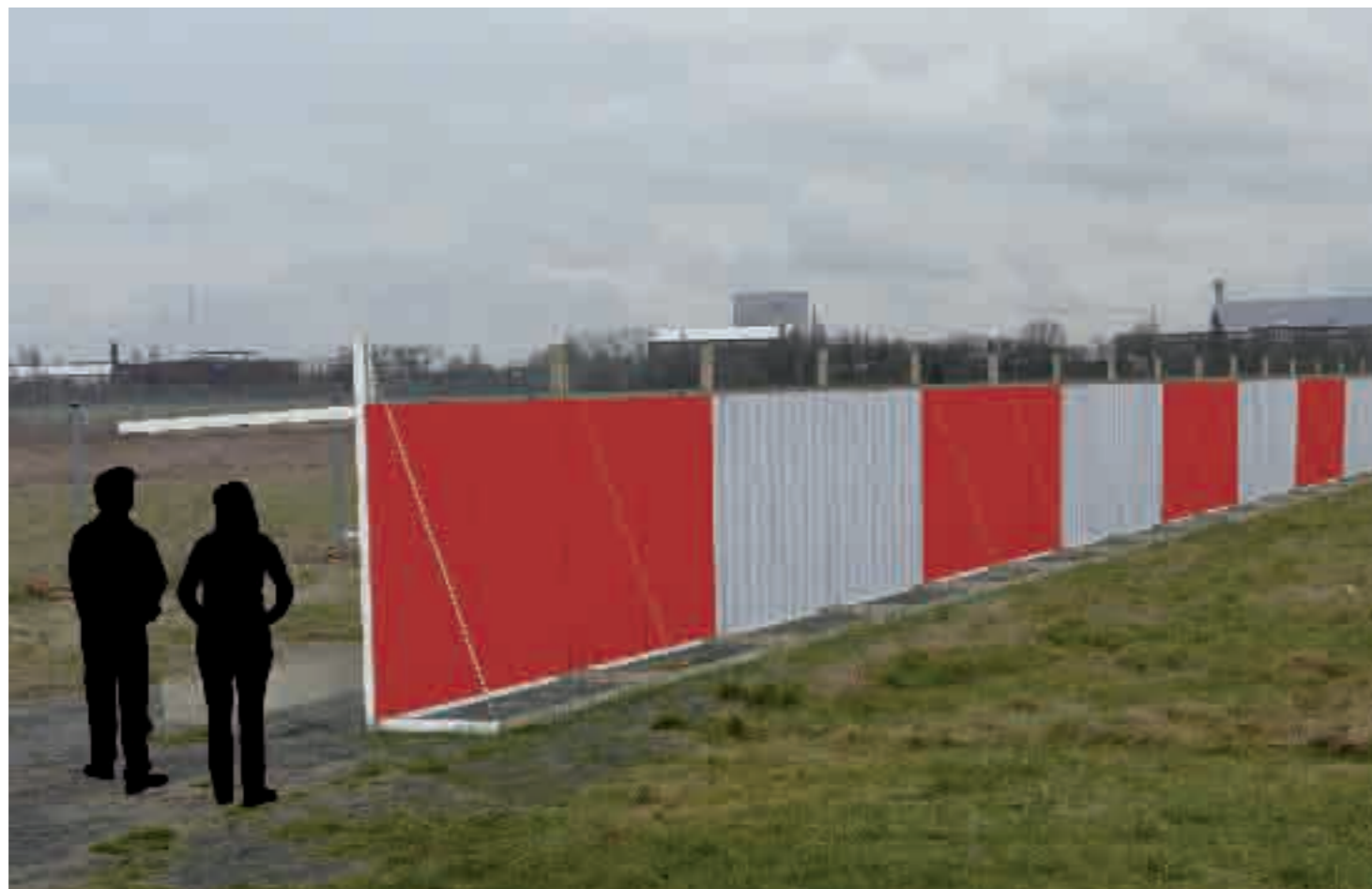
In the center of the matrix, Metatron's workshop, which is concealed behind the curtains, the world looks like it actually is. We discover a dark chamber and rickety bars, we hear a loud tangle of voices, it smells like fire and brimstone. Here Metatron stores the system errors and the conspiracy theories, the infidels and all those pests that might jeopardize the intact user interface.

In the borderlands between kitsch and decay, machina eX is staging an

apocryphal universe that ought to stay concealed, but that gets revealed time and again. We're breaking in and sliding down into an adventure that oscillates between the fantasy of the end of the world, an expedition, and a theme park.

**machina eX**, founded in Hildesheim in 2009, brings computer games into theatrical reality, proposing interactive games in true-to-life graphics for small groups of spectators. Within the framework of a degree program in cultural studies, the collective developed a first production entitled “Maurice,” which was performed in an abandoned barracks building. The adventure “15'000 Gray,” which was realized at HAU 3, was awarded the jury prize of the festival “100°” and was invited to the festival “Impulse” in Düsseldorf. machina eX lives in Berlin and works all over.





## RABIH MROUÉ

### DOUBLE SHOOTING

„Die Demonstranten in Syrien filmten ihren eigenen Tod.“  
Ich durchkämte das Internet und surfte von einer Website zur nächsten, auf der Suche nach Fakten, die mir mehr über das Sterben in Syrien sagen könnten. Ich fand eine Menge Material, aber eine Serie von Videos faszinierte mich besonders. Sie zeigen den Augenblick, in dem sich die Blicke von Schütze und Kameramann treffen, den Moment, in dem sich die Schusslinie der Waffe und die Perspektive des Kameraobjektivs überlagern: Double Shooting. Wir sehen und hören, wie der Scharfschütze feuert, und durch die Bewegung des Handys werden wir zu Zeugen, wie der Kameramann zu Boden stürzt.

Diese Installation ist das Reenactment eines jener Videoclips, die während der Revolution in Syrien entstanden sind. Sie besteht aus 72 Plakatwänden mit vergrößerten Standbildern, die zu einem 45 Meter langen Tunnel gruppiert sind. Daraus ergibt sich eine Filmsequenz in Zeitlupe, die auf vier Bildrahmen pro Sekunde kalkuliert ist. Wenn wir das Video in Echtzeit sehen möchten, sollten wir versuchen, den Weg vom Eingang der Installation bis zum Ausgang innerhalb von 18 Sekunden entlangzulaufen.

Auf der anderen Seite jeder Stellwand, an der ein Plakat angebracht ist, wird jeweils ein Text zu lesen sein. Er reflektiert den Akt der fotografischen Dokumentation in Syrien als ein „Now and Here“, seine Verbindung mit dem Tod und unsere Wahrnehmung dieser Bilder als ein „Now, but There“...

**Rabih Mroué** lebt in Beirut. Er ist Schauspieler, Regisseur, Stückeschreiber sowie Redakteur der libanesischen Vierteljahresschrift „Kalamon“ und des in New York erscheinenden Theaterjournals „TDR“. Rabih Mroué ist Gründer und Vorstandsmitglied des Beirut Art Center (BAC). Zu seinen bekanntesten Arbeiten zählen die Produktionen „The Inhabitants of Images“ (2008), „Who’s Afraid of Representation“ (2005) und viele mehr.

“The Syrian protesters are recording their own deaths.”  
I found myself on the Internet navigating from one site to another, searching for facts that could tell me more about death in Syria. I found a lot of material, but one group of videos grabbed me in particular. These videos show the moment of eye contact between sniper and cameraman, when the gun’s line of sight and the camera’s lens meet: Double Shooting. We see and hear the sniper shooting, and through the movement of the mobile phone we witness the cameraman fall to the ground.

This installation is a re-enactment of a video clip from the ongoing Syrian revolution. It is a tunnel of 45 meters long, consists of 72 frames that make a stop motion sequence, calculated as 4 frames per second. In order to see the video in real time, we should try to time our run from the entrance of the installation to the exit in 18 seconds.

On the other side there will be a text spread on each board. It reflects on the act of photographic documentation in Syria as “Now and Here” and its relationship with death, and how we perceive these photos “Now but There“...

**Rabih Mroué** lives in Beirut. He is an actor, director, and playwright, and a Contributing Editor in the Lebanese quarterly „Kalamon“ and the theatre journal „TDR“, based in New York. He is one of the founders and executive board of Beirut Art Center association (BAC). His works include: The Inhabitants of images (2008), Who’s Afraid of Representation (2005) and others.

#### INFO

Nähe **Check-In C**  
(Haupteingang Tempelhofer Damm)

durchgehend geöffnet  
Do/Fr **16.00 bis 22.00 Uhr**  
Sa/So **14.00 bis 22.00 Uhr**

Einlass nach Kapazität

Sprache: Deutsch und Englisch

Fotografien: Sarmad Louis  
Assistenz: Stefan Tarnowski and Raseel Hadjian

Gefördert durch die



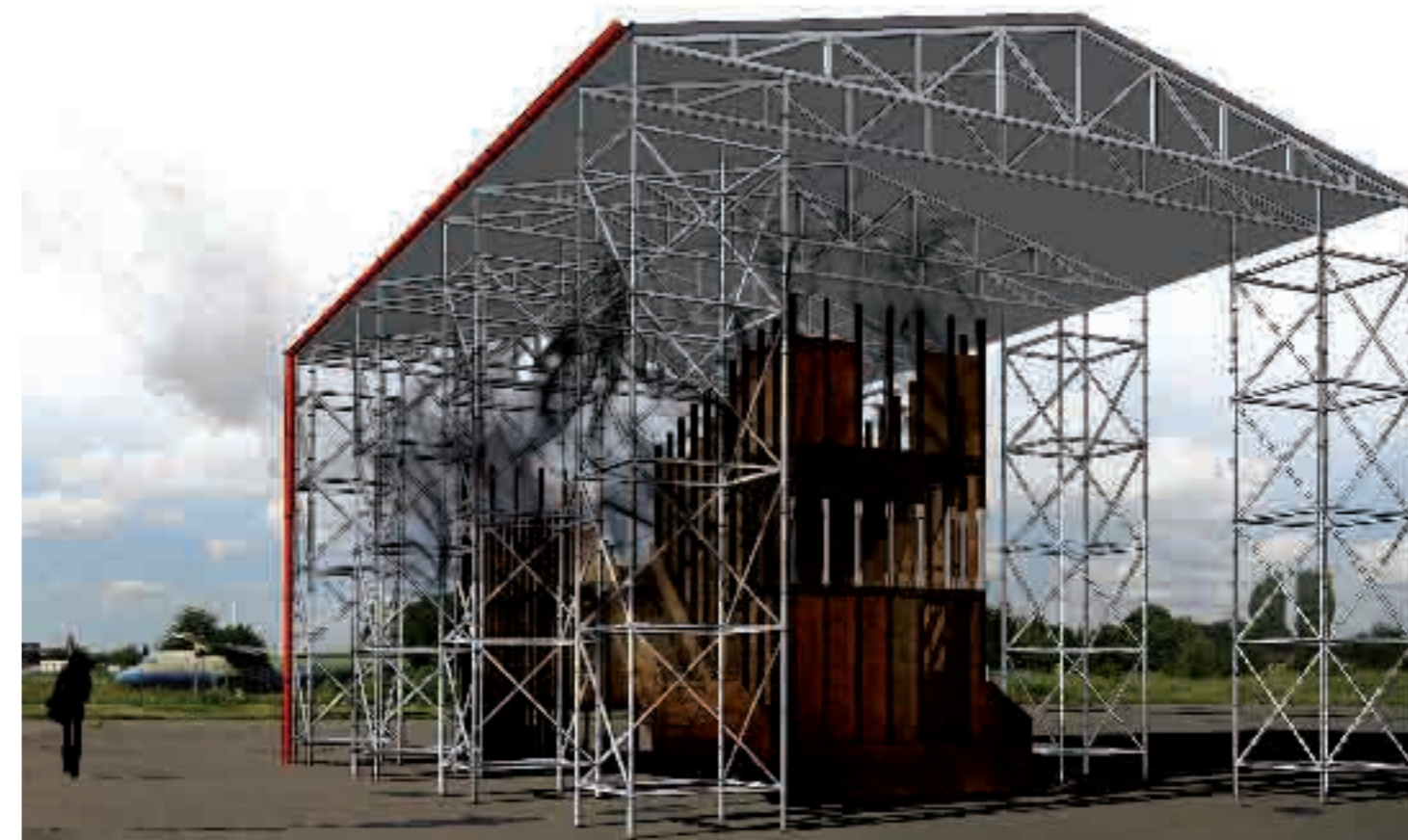
Was ist das bloß für ein Gebäude? Ist das nicht dieser Atommeiler, der letztes Jahr die Medien auf der ganzen Welt in Aufregung versetzt hat? Der Zutritt ist mittlerweile verboten. Niemand kann mehr sehen, was im Inneren geschieht. Zwei Männer – ein Regisseur und sein Assistent – wollen es dennoch wissen. Sie haben sich vorgenommen, einen Dokumentarfilm über das Geschehene zu drehen und nun eine Sondergenehmigung erhalten.

Die beiden Künstler sehen sich mit einem seltsamen Phänomen konfrontiert. Es besteht in dem sonderbar disproportionalen Verhältnis zwischen der räumlichen Distanz zu diesem Gebäude und der Angst vor der von ihm angeblich ausgehenden Gefahr. Je weiter entfernt die Menschen sich befinden, wie etwa in Deutschland, desto deutlicher spüren sie die Panik.

Sind sie dem Bauwerk sehr nahe, wie etwa in Japan, so trifft eher das Gegenteil zu. Mit gesundem Menschenverstand lässt sich dieser Unterschied nicht erklären.

Die Lösung des Rätsels scheint sich im Inneren des Gebäudes zu verborgen. Immer weiter dringen die beiden Protagonisten ins „Herz der Finsternis“. Tatsächlich, ein sonderbares Gefühl der Ruhe breitet sich in ihnen aus. Woher kommt die gespenstische Gelassenheit? Was werden sie von ihrer Expedition berichten? Am Ende ist das Filmteam auf eine erstaunliche Entdeckung gestoßen.

**Toshiki Okada**, geboren 1973 in Yokohama, hat die Theatergruppe chelfitsch vor 15 Jahren gegründet. Sein Stück „Fünf Tage im März“, das durch den Gebrauch von Umgangssprache und eine einzigartige Form der Choreographie bekannt geworden ist, gewann 2005 den renommierten „49th Kishida Drama Award“. Sein Debütroman „The End Of The Special Time We Were Allowed“ wurde 2007 mit dem „Kenzaburo Oe Literature Prize“ ausgezeichnet. Seitdem werden die Arbeit von chelfitsch unter großem Zuspruch von Kritik und Publikum auf Theaterfestivals und Bühnen in Asien, Nordamerika und Europa aufgeführt, darunter auch im Hebbel am Ufer. Die aktuelle Produktion, „Current Location“ erlebte im April 2012 am Kanagawa Arts Theatre Yokohama ihre Premiere.



## TOSHIKI OKADA

### UNABLE TO SEE

#### INFO

Nähe **Check-In B**  
(Haupteingang Columbiadamm)

durchgehend geöffnet

Do/Fr **16.00 bis 22.00 Uhr**  
Sa/So **14.00 bis 22.00 Uhr**

Einlass nach Kapazität

**Performance**  
(Zugang nach Verfügbarkeit):  
Do/Fr **16.30, 18.30, 20.30 Uhr**  
Sa/So **14.30, 16.30, 18.30 Uhr**

Sprache: Japanisch mit deutscher Übersetzung

Regie, Text: Toshiki Okada  
Schauspieler: Taichi Yamagata, Tomomitsu Adachi  
Dramaturg, Übersetzer: Sebastian Breu

Eine Produktion von chelfitsch, Tokio

What’s that building? Isn’t it that nuclear reactor that got the whole world’s media agitated last year? Access has been forbidden in the meantime. No one can see what’s going on inside anymore. But two men – a director and his assistant – want to know anyway. They decided to shoot a documentary about what happened and got special permission to do so.

The two artists find themselves confronted with a strange phenomenon. It consists in the oddly disproportionate relation between the spatial distance to this building and the fear of the danger that presumably emanates from it. The further people are from it, for example in Germany, they more clearly they sense the panic. If they are very close to the structure, for instance in Japan, the opposite tends to be the case.

This difference cannot be explained by any idea of common sense. The solution to the puzzle seems to be hidden in the inside of the building. The two protagonists push ever further into the “heart of darkness.” In fact, a peculiar feeling of peace spreads out inside it. Where does this haunting serenity come from? What will they report from their expedition? In the end, the film team ran up against an astonishing discovery.

**Toshiki Okada**, born in Yokohama in 1973, founded the theater troupe chelfitsch 15 years ago. His play “Five Days in March”, which is known for its use of popular language and a particular form of choreography, won the renowned 49th Kishida Drama Award in 2005. His debut novel, “The End of the Special Time We Were Allowed”, was awarded the Kenzaburo Oe Literature Prize in 2007. Since then chelfitsch’s works have been performed to great critical and popular acclaim at theater festivals and stages in Asia, North America, and Europe, including at the Hebbel am Ufer. Their most recent production, “Current Location”, was premiered in April 2012 at the Kanagawa Arts Theatre in Yokohama.





## TRACEY ROSE

### THE WORLD IS NOT FAIR

#### INFO

Nähe **Check-In B**  
(Haupteingang Columbiadamm)

durchgehend geöffnet  
Do/Fr **16.00 bis 22.00 Uhr**  
Sa/So **14.00 bis 22.00 Uhr**

Einlass nach Kapazität

Sprache: Englisch und Deutsch

mit: Ariel Ashbel, Ligia Lewis, Sebastian Suba u.a.  
Mitarbeit Kostüm: Mad Kate und Juan de Chané für EXIT  
Videoschnitt: Angela Anderson  
Assistenz: Khaled Sleiman

Mit Unterstützung des DAAD und des Goethe-Instituts Johannesburg

Die Videokünstlerin, Performerin und Aktivistin Tracey Rose inszeniert eine sich über den gesamten Ausstellungszeitraum erstreckende Seifenoper. Als Bühnenbild dient ihr die überdimensionierte Nachbildung eines Schwarzweißfernsehers der Marke Blaupunkt, der ihrer in Durban lebenden Familie einen Zugang zum Weltgeschehen eröffnete. In Südafrika gab es damals nur einen Sender. Propagiert wurde in erster Linie die rassistische Raumentrennungspolitik der Apartheid. Die Künstlerin greift die vom Staatsfunk verbreiteten Formate und Stereotypen auf und überformt sie unter Bezugnahme auf die kulturellen Techniken des Blackfacing und Whitefacing zu einer grenzüberschreitenden Travestie des Greyfacing.

Zur Ausstellungseröffnung wird Tracey Rose gemeinsam mit einer handverlesenen Schar von Mitverschwörern das Material für eine Sendestunde in Szene setzen, die zunächst wiederholt und im weiteren Verlauf der Dauerperformance immer mehr erweitert wird, bis am Ende ein kompletter Sendetag zur Verfügung steht.

Eine Spielhandlung unterzieht die biblische Erzählung der Genesis einer radikalen Neubetrachtung. Könnte es sein, dass die Geschichte der Menschheit ein Schöpfungsakt aus dem Geist und Fleisch eines homosexuellen Inzests ist?

**Tracey Rose**, geboren 1974 in Durban, lebt und arbeitet in Johannesburg. Sie erhielt ihren Bachelor in Bildender Kunst an der University of the Witwatersrand und absolvierte einen Masterstudiengang am Londoner Goldsmiths College. Die britische Tageszeitung „The Independent“ führte sie im Jahr 2006 als eine der 50 wichtigsten Figuren im Kulturleben des afrikanischen Kontinents. Tracey Rose hat Solo-Ausstellungen in Südafrika, Europa und den Vereinigten Staaten realisiert. Ihre Arbeit wurde auf der Venedig Biennale 2001 und 2007 gezeigt. Die Mid-Career-Retrospektive, „Waiting For God“, erlebte ihre Premiere in der Johannesburg Art Gallery. Sie wurde koproduziert durch das Bildmuseet an der Universität von Umea in Schweden und im September 2011 dort ausgestellt. Von Mai 2012 bis Mai 2013 ist Tracey Rose Gast des Berliner Künstlerprogramms des DAAD.

The video artist, performer, and activist Tracey Rose stages a soap opera that will spread out over the entire time-span of the exhibition. As a stage, she will use an oversized reconstruction of a black-and-white Blaupunkt television, which had provided her family in Durban with access to world events in South Africa where at the time there was only one broadcasting station. What was mostly propagated was the racist separation politics of Apartheid. The artist takes on the formats and stereotypes disseminated by the national network and reforms them using the cultural techniques of blackfacing and whitefacing as a kind of border-breaking greyfacing drag.

At the exhibition opening, Tracey Rose, along with a handpicked troop of co-conspirators, will stage the material for a broadcast hour that will initially be repeated and then continually extended into a durational performance, until finally reaching a complete day-long broadcast at the end.

A plot subjects the Biblical story of Genesis to a radical revision. Could it be that the history of humanity is a creation act out of the spirit and flesh of a homosexual incestuous act?

**Tracey Rose** was born in 1974 in Durban, yet lives and works in Johannesburg, South Africa. She received her B.A. Fine Arts (Honors) from the University of the Witwatersrand, Johannesburg, in 1996, and earned a Masters of Fine Arts from Goldsmiths College, University of London, UK, in 2007. In 2006, she was named one of the 50 greatest cultural figures coming out of Africa by The Independent newspaper in London, UK. Rose has had solo presentations in South Africa, as well as in Europe and the United States, has been featured in major international events such as the Venice Biennales in 2001 and 2007. "Waiting for God", the artist's mid-career retrospective, was held at the Johannesburg Art Gallery in 2011. The exhibition was co-produced with Bildmuseet, Umeå University, Sweden, where it travelled to in September 2011. From May 2012 to May 2013 Tracey Rose is a guest of the Berliner Künstlerprogramm by DAAD.

Bei Redaktionsschluss stand noch nicht fest, welche Werkstoffe wir für unser Festivalzentrum verwenden und wie das Ergebnis aussehen wird. Wir stellen immer wieder fest, dass wir erst hinterher sagen können, was passiert ist. Fest steht, dass das eingesetzte Material nicht zerschnitten, zersägt, verklebt, oder in anderer Art und Weise verklumpt oder verletzt sein wird. Wir leihen uns aus, womit wir arbeiten. Hinterher wollen wir alles zurückbauen, es an die Leihgeber zurückgeben und keinen einzigen Krümel von Abfall hinterlassen. Über seine Entsorgung muss sich niemand mehr Gedanken machen. Diese Form von Nachhaltigkeit ist nicht unbedingt aus Überzeugung, sondern eher aus der Not entstanden. Unsere Arbeitsweise kommt aus einer Zeit, als wir kleine Architekten waren und weder Geld noch Auftraggeber mit Geld hatten. Wir wollten einen Raum schaffen, der – auf Zeit – für unsere Auffassung von Kultur zur Verfügung steht. Seit „PopUp!“, unserem ersten Projekt, das

in der Nähe des Stuttgarter Hauptbahnhofs realisiert wurde, ist das so geblieben.

Wir setzen also auf Temporalität und modulare Bauweisen, getragen von der Frage, wieviel Planung wir brauchen und wieviel Kontingenz wir zulassen wollen. Architektur ist für uns ein fließender Prozess, nichts Starres. Das versetzt uns in die Lage, auf die sich ständig und schnell ändernden Ansprüche antworten zu können. Modulare Bauten lassen sich immer wieder unterschiedlich konfigurieren und auf Umstände hin ausrichten, die so nicht vorherzusehen waren. So können wir experimentieren, einen Ausnahmezustand herstellen, auf plötzlich entstehende Gegebenheiten reagieren und im Falle eines Scheiterns alles wieder verschwinden lassen, als ob nichts geschehen wäre. Wir wollen keine Versprechen für die Ewigkeit. Uns geht es um Bauten, die mit uns wachsen und ihre Gestalt verändern können.

**Umschichten** besteht seit 2007 aus Peter Weigand und Lukasz Lendzinski. Nach einer handwerklichen Ausbildung studierten sie Architektur an der Kunstakademie in Stuttgart und gründeten im Rahmen der Landesgraduiertenförderung ihr Kollektiv. Sie können bis heute nicht sagen, ob sie Kunst oder Architektur machen, oder vielleicht auch beides. Umschichten sind in diverse Lehrtätigkeiten eingebunden und beschäftigen sich mit Mikropraktiken, vom Arbeiten mit dem Akkuschrauber bis hin zum Städtebau. Kernthemen sind Materialstrategien wie „Pre-Cycling“ und „fluide Architektur“. Ab 2011/12 sind sie Stipendiaten der Akademie Schloss Solitude.

#### INFO

Nähe **Check-In A**  
(Haupteingang Oderstraße)

durchgehend geöffnet  
Do/Fr **16.00 bis 22.00 Uhr**  
Sa/So **14.00 bis 22.00 Uhr**

Einlass nach Kapazität

Sprache: Deutsch und Englisch

Detaillierte Informationen zum Programm  
[www.hebbel-am-ufer.de](http://www.hebbel-am-ufer.de)

**HASIT**  
Natürlich besser bauen



## UMSCHICHTEN

### FESTIVALZENTRUM

When this went to press, the question of what material we would use for our festival center had not been settled, nor what the result would look like. Time and again we discover that we can only say what happened in retrospect. What is clear is that the material used will not be cut, sawed, glued, or clumped together or damaged in some other way. We are only borrowing what we are working with. Afterwards we want to dismantle everything, return it to the lender, without leaving a single scrap of trash. No one will have to take care of getting rid of it. This form of sustainability is not necessarily a matter of conviction, but rather of necessity. Our working method comes from a time when we were young architects and had no money, nor commissioners with money. We wanted to create a space that – temporarily – is available for our version of culture. This has been our strategy since „PopUp!“ our first project, which was created near Stuttgart's main train station.

We therefore work with temporality and modular construction methods, based on the question of how much planning is needed and how much contingency we want to leave. For us, architecture is a fluid process, not a rigid one. This makes it possible for us to answer to demands that are continually and rapidly changing. Modular structures can be configured over and over again in different ways and set up for circumstances that could not be predicted ahead of time. We can therefore experiment, manufacturing a state of exception, react to conditions that arise suddenly, and in the case of failure, everything can disappear again, as if nothing had happened. We don't want any promises for eternity. We are interested in structures that grow with us and that can change their shape.

**Umschichten** have existed since 2007 and consist of Peter Weigand and Lukasz Lendzinski. After their technical training, they studied architecture at the Stuttgart Academy of Art, founding their collective in the framework of a postgraduate fellowship. To this day they cannot say whether they do art or architecture, or maybe even both.

Umschichten are involved in various teaching activities, working with micropractices, from works with cordless screwdrivers to urban development. Their core themes are material strategies such as „pre-cycling“ and „fluid architecture.“ Starting 2011/12 they are fellows at the Akademie Schloss Solitude.





## DRIES VERHOEVEN

### FARE THEE WELL!

#### INFO

Nähe **Check-In C**  
(Haupteingang Tempelhofer Damm)

durchgehend geöffnet  
Do/Fr **16.00** bis **22.00** Uhr  
Sa/So **14.00** bis **22.00** Uhr

Einlass nach Kapazität

Sprache: Englisch

Assistenz: Lena Mody  
Technische Mitarbeit: Matthijs van Meeuwen  
  
Dank an:  
Zie Displays Hoofddorp, Ganymedes Amstelveen  
Rolf König (Urania-Planetarium, Potsdam)

Gefördert durch: Performing Arts Fund NL  
Mit Unterstützung von

Berlin Tempelhof Projekt

TEMPELHOFER  
FREIHEIT

Wer auf einem Aussichtsturm im tiefsten Süden des ehemaligen Flugfeldes, wo die Ringbahn und die A 100 in friedlicher Eintracht ihre Kreise ziehen, durch eines der optischen Sichtgeräte schaut, erblickt eine mit dem bloßen Auge kaum wahrnehmbare LED-Laufschrift. Sie ist das Testament der Zeit, in der wir leben, und ein Lebewohl an alle Menschen, Werte und Gegenstände, die uns bereits verloren gegangen sind oder von denen wir uns bald verabschieden werden müssen. Ein verängstigtes Europa hält die Geldbörsen und die Eingangstüren fest verschlossen. Am Horizont erscheint eine neue Zeit voller Unwägbarkeiten.

**Dries Verhoeven** wurde 1976 in den Niederlanden geboren. Seine Projekte bewegen sich auf der Schnittstelle zwischen Bildender Kunst und Theater. In seinen Performances sucht er nach Möglichkeiten, direkt zu seinem Publikum zu sprechen, häufig radikal und unerwartet. Sowohl in kleinen wie auch in groß angelegten Installationen kommen die Zuschauer auf poetische, verwirrende, intensive Weise mit der Realität in Berührung. Sie geraten in Kontakt mit dem Unbekannten, mit Fremden, die andere Überzeugungen haben, unterschiedlich denken und die Welt, in der wir leben, auf andere Weise wahrnehmen. Im Hebbel am Ufer hat Dries Verhoeven die Arbeiten „Dein Reich komme“, „No Man's Land“ und „You Are Here“ gezeigt. Bei dem letztgenannten Werk handelt es sich um eine riesige Hotelinstallation, die im Frühjahr 2011 im Gasometer Schöneberg aufgebaut wurde. Lebt und arbeitet in Amsterdam.

Anyone looking through one of the optical display devices on an observation tower at the far southern end of the former airport, where the circle rail and the A 100 circle in peaceful accord, will see a running LED text that is barely visibly to the naked eye. It is a testament to the time in which we live, and a farewell to all the people, values, and objects that we have already lost, or that we will soon have to part with. A frightened Europe is holding onto its purses, and the entry doors are shut tight. At the horizon appears a new time full of imponderabilities.

**Dries Verhoeven** was born in 1976 in the Netherlands. His projects cross the space between the visual arts and theater. In his performances, he searches for ways to address the spectator directly, often in a radically unexpected way. In both small and large-scale installations spectators experience reality in a poetic, confusing, or intense way. They are brought into contact with the unknown, with strangers, who have other beliefs, ways of thinking and observations of the world we are living in. At HAU Dries Verhoeven has presented "Thy Kingdom come", "No Man's Land", and "You are here", a large-scale hotel installation that was installed in Gasometer Schöneberg in spring 2011. Lives and works in Amsterdam.

*Das Verschwinden der Sonne wird es geben. Alles wird es geben. Nur uns nicht.*

Möglicherweise gehörte es zu den Aufgaben eines jeden altmesopotamischen Herrschers, sein Territorium vor den Einfällen mobiler Gesellschaften zu schützen. Bereits in dieser frühen Phase der urbanen Lebensweise wurde sichtbar, wie sehr Menschen, die sich bewegen um zu überleben, in Konflikt zur sesshaften Existenzform stehen. Land und Boden werden je nach Bedarfslage in Anspruch genommen. Wer über dauerhaften Wohnraum verfügt, lässt seine Besitztümer von solchen Techniken der Existenzsicherung nur ungern in Frage stellen.

Unter dem Titel „Quartier 52.4697°N 13.396°E“ schaffen die Filmemacherin Branka Prlić und der Schauspieler, Musiker, Regisseur Tamer Yiğit eine

Versammlungsstätte für Menschen ohne festen Wohnsitz. Zu permanenter Mobilität gezwungen sind insbesondere Sinti und Roma aus Rumänien oder Bulgarien, die es seit dem Beitritt dieser Staaten zur Europäischen Union nach Westen zieht. Sie sind Teil einer Armutswanderung, wie es sie in der Geschichte häufig gegeben hat.

Talu Emre Tüntaş, der Macher der „Taschengeldfirma“, einer Jugend-initiative aus Neukölln, richtet eine mobile Fahrradwerkstatt ein und pfeift die Spiele des 1. FC Hasenheide an. Einmal am Tag, wenn auf dem Tempelhofer Feld die Sonne untergeht, gibt es eine Performance: Das Quartier mit Wohnwagenstellplatz wandelt sich in ein Stonehenge der Sinne.

**Tamer Yiğit**, geboren 1974, ist Regisseur und Schauspieler, darunter in Thomas Arslans Filmen „Geschwister“ und „Dealer“. Als Musiker spielte er in Bands wie CPS, Hasret, Devil Inside oder Jaylan. Seine musikalischen Soloprojekte bilden den Soundtrack für seine Theaterarbeiten.

**Branka Prlić**, geboren 1977, arbeitet als Filmregisseurin und Theatermacherin, als Autorin und Cutterin in Berlin. Zu ihren wichtigsten Projekten gehören „Ich begehre“ (2007, Spielfilm, Schnitt gemeinsam mit Volker Sattel); „SELDA“ (2006, Spielfilm, Schnitt); „Die bitteren Tränen der Liebe“ (2005, Kurzfilm). Gemeinsam betreiben Prlić und Yiğit die Produktionsfirma Fidan Film und stehen für eine auf radikale Unabhängigkeit bedachte Berliner Kulturszene. Ihre Arbeit in wechselnden Zusammenhängen lädt zur Kontroverse ein, ermöglicht aber Kollaborationen über die Grenzen von Herkunft und Genre hinweg. Für das HAU produzierten sie das Stück „HASS“ (2010), nach einem Film von Mathieu

Kassovitz, oder „Onkelz“ (2011), eine Auseinandersetzung mit der gleichnamigen Rockband und Popkultur in Deutschland. Die Theaterinszenierung „Ein Warngedicht“ gewann 2009 den Brüder-Grimm-Preis des Landes Berlin. Ihr Spielfilm „KARAMAN“ feierte auf der diesjährigen Berlinale 2012 seine Premiere.



#### INFO

Nähe **Check-In C**  
(Haupteingang Tempelhofer Damm)  
durchgehend geöffnet

Do/Fr **16.00** bis **22.00** Uhr,  
Sa/So **14.00** bis **22.00** Uhr

Einlass nach Kapazität

Sprache: Deutsch

**Performance**  
(Zugang nach Verfügbarkeit):  
Do/Fr/Sa/So **21.00** Uhr

Sprache: Deutsch

Weitere Programmpunkte:  
[www.fidanfilm.com](http://www.fidanfilm.com)

Mitwirkende:  
Tamer Yiğit und Branka Prlić  
mit Talu Emre Tüntaş,  
Oscar Meyer (ELEKTRO BAĞLAMA)  
& Mag Fall, der mobilen  
Fahrradwerkstatt  
& 1. FC Hasenheide & Gäste

## TAMER YIĞIT & BRANKA PRLIĆ

### QUARTIER 52.4697°N 13.396°E

*The disappearance of the sun will come to be. Everything will come to be. Just not us.*

Perhaps one of the tasks of those ancient Mesopotamian rulers was to protect their territory from invasion by nomadic societies. Already in this early phase of urban living, one could already see the kinds of conflicts that come up between people who move to survive and sedentary forms of existence. Land and ground are claimed according to the needs of the moment. But anyone who has permanent housing does not like it when his possession is called into question by such techniques of ensuring survival.

Under the title „Quartier 52.4697°N 13.396°E“, filmmaker Branka Prlić and the actor, musician, and director Tamer Yiğit are creating an assembly point for people without permanent residence. In particular, it is often the Sinti and

Roma from Rumania or Bulgaria who are forced into permanent mobility, people who have moved further west since these two states entered the European Union. They are part of an economic migration not unlike many others in history.

Talu Emre Tüntaş, the creator of the „Taschengeldfirma“ [“Pocket Money Company“], a youth initiative from Neukölln, is setting up a mobile bike workshop and kicking off the games of the 1. FC Hasenheide. Once a day, when the sun sets over Tempelhofer Field, there will be a performance. The camp with parking places for mobile homes will be transformed into a Stonehenge of the senses.

**Tamer Yiğit**, born in 1974, is a director and actor, including in Thomas Arslan's films „Geschwister“ and „Dealer“. As a musician he has played in bands such as CPS, Hasret, Devil Inside, and Jaylan. His musical solo projects form the soundtrack for his work in the theater.

**Branka Prlić**, born in 1977, works as a film and theater director, writer, and editor in Berlin. Her most important projects include „I Do Adore“ (2007, feature film, co-editor with Volker Sattel); „SELDA“ (2006, feature film, editor); „Die bitteren Tränen der Liebe“ (The Bitter Tears of Love, 2005, short film). Together, Prlić and Yiğit run the production company Fidan Film and stand for a Berlin cultural scene conceived of as radically independent. Their work in changing contexts invites controversy, but facilitates collaborations beyond the boundaries of origin and genre. For HAU they produced the play „HASS“ (HATE, 2010), after a film by Mathieu Kassovitz, and „Onkelz“ (2011), a work about the rock band by the same name and pop culture

in Germany. The theatrical staging „Ein Warngedicht“ [“A Warning Poem“] won the Berlin Brüder-Grimm-Preis in 2009. Their feature film „KARAMAN“ had its premiere at the most recent Berlinale in 2012.



>> *Hope to see you all soon.*  
**Sorry,**  
*Revolution is not aviable at this moment*  
**But**  
*never surrender!*  
**Best,**  
*Matthias <<*



## IMPRESSUM

### DIE GROSSE WELTAUSSTELLUNG

**AUSSTELLUNGSKONZEPT UND IDEE**  
 BENJAMIN FOERSTER-BALDENIUS,  
 MATTHIAS RICK (H), MATTHIAS LILIENTHAL

**DRAMATURGIE**  
 CHRISTOPH GURK

**DRAMATURGISCHE MITARBEIT**  
 ANNA MÜLTER

**PRODUKTIONSLEITUNG**  
 SONJA HILDEBRANDT

**PRODUKTIONSASSISTENZ**  
 JANNE CALLSEN

**KONZEPTION DER PUBLIKATION**  
 BENJAMIN FOERSTER-BALDENIUS, MATTHIAS  
 RICK (H), CHRISTOPH GURK

**TEXTREDAKTION**  
 CHRISTOPH GURK, KIRSTEN HEHMEYER, ANNA  
 MÜLTER

**DOKUMENTATION DER WELTAUSSTELLUNGEN**  
 JOHANNA GÖTZ, BENJAMIN FOERSTER-  
 BALDENIUS, ERIK GÖNGRICH

**ÜBERSETZUNG DEUTSCH - ENGLISCH**  
 DANIEL HENDRICKSON

**RECHERCHEN, COLLAGEN UND PLÄNE**  
 BERK ASAL, NINA GERNES, NICK GREEN, ELISA-  
 BETH WEILER, ANNA QUINTANA, GÖZDE SARLAK,  
 DUNJA PREDIC

**LAYOUT**  
 NINA GERNES, MARKUS BADER  
 raumlaborberlin

**NACH EINEM GRUNDLAYOUT VON**  
 DOUBLE STANDARDS

**ALLE RECHTE FÜR GRAFIKEN UND FOTOS**  
 raumlaborberlin  
**AUSSER DEN PLAKATZEICHNUNGEN AUF SEITE**  
 8, 52 & 61 VON ERIK GÖNGRICH

**ENTWURFSPLANUNG DER PAVILLONS DER**  
**GROSSEN WELTAUSSTELLUNG 2012**  
**RAUMLABORBERLIN**  
 DIPL.-ING. MATTHIAS RICK(H), ARCHITEKT BDA  
 DIPL.-ING. BENJAMIN FOERSTER-BALDENIUS,  
 DARSTELLENDER ARCHITEKT  
 DESIGNER FH FLORIAN STIRNEMANN  
 DR.-ING. OLGA MARIA HUNGAR  
 BA NICK GREEN  
 DIPL.-ING. ELISABETH WEILER  
 BA DUNJA PREDIC  
 BA IVAN GUGLIANDOLO

**MIT GASTDESIGNERN FÜR EINIGE PAVILLONS**  
 JÖRG BODEMANN  
 (TAMER YIGIT+BRANCA PRLIĆ)  
 SAMUEL BOCHE, BRUIT DE FRIGO  
 (LUKAS FEIREISS)  
 DIPL.-ING. ALEXANDER RÖMER, EXYZT  
 (INSTITUT FÜR RAUMEXPERIMENTE)  
 LUKASZ LENDZINSKI, PETER WEIGAND,  
 UMSCHICHTEN (FESTIVALZENTRUM)  
 ANDERS GRIVI (NORMAN, VICTOR SERRANDER,  
 RE-MAKE/RE-MODEL (TICKET+INFOSCHALTER)  
 JAN BROKHOFF (ANDCOMPANY&CO.)

**PLANUNG DER GRUNDSTRUKTUR DER PAVIL-**  
**LONS DES FESTIVALS ÜBER LEBENSKUNST IM**  
**HAUS DER KULTUREN DER WELT, DIE WIR FÜR**  
**DIE GROSSE WELTAUSSTELLUNG RECYCELT UND**  
**UMGEPLANT HABEN**  
 FAT KOEHL ARCHITEKTEN

**STATIK**  
 GSE INGENIEURGESELLSCHAFT MBH, DIPL.-ING.  
 THOMAS FELLERHOFF

**BAULEITUNG**  
 FLORIAN STIRNEMANN, MATTHIAS RICK(H),  
 BENJAMIN FOERSTER-BALDENIUS

**TECHNISCHE LEITUNG (HAU)**  
 SUSANNE GÖRRES  
 MARIA KUSCHE  
 OLGA SCHULPINOVA

**BAULOGISTIK**  
 OLGA MARIA HUNGAR, CORA HEGEWALD

**BAUTEAM**  
 JÖRG BODEMANN, GARY HURST, GREGOR SIEMS,  
 MARIUS BUSCH, JAN THEILER, JÖRG FISCHER,  
 FLORIAN FINK, FLORIAN STIRNEMANN, NICK  
 GREEN, ELISABETH WEILER, IVAN GUGLIAN-  
 DOLO, BERK ASAL, STEFAN DENING, HEINRICH  
 ALTENMÜLLER, LUC KNÖDLER, SAMUEL BOCHE,  
 ALEXANDER RÖMER

**AUFBAU DER HOLZBAUTEN**  
 HOLZBAU JOHANNSEN GMBH

**GERÜSTBAU + GERÜSTSTATIK**  
 TISCH GERÜSTBAU  
 WIR DANKEN TISCH GERÜSTBAU GMBH FÜR DIE  
 UNTERSTÜTZUNG BEIM AUFBAU DER WELTAUS-  
 STELLUNG.

**BAUKÜCHE**  
 KIRA KOHNEN

**STUDENTEN BAUWORKSHOP INSTANT CITY**  
 ANTOINE RICHARD, PABLO SEÑALADA, SHIRLEY  
 ELLEN HOTTIER, RODRIGO TAPIA, AURORA DE-  
 STRO, ANTOINE BEAUDOIN, ANDRES ARGUELLO,  
 LUCIANA MARTINEZ, LOUISE MORIN, DJIM SCHOT,  
 LOLA BAZIN, FOGELINA CUPERUS, FRANCESCA  
 MESIANO, CHLOÉ FRANCOU, YVONNE KRUMBIE-  
 GEL, JULIA PHILLIPS, NINA VIDI, ISABELLE GELDT,  
 ADELE PÉRON, LILY WONG, TERHI TUOMI, HELDER  
 PINTO, ANA PATRÍCIA GOMES, PEDRO GALEGO,  
 LUIS LIMA, PATRÍCIA NOGUEIRA, SIGITA SIMONA  
 PAPLAUSKAITE, ELENA LEE

**STUDENTENWORKSHOP „MEDIATIONS“**  
 ROSARIO TALEVI, ANA VÖGELFANG

**SPONSOR DES MAPPA MUNDI PROJEKTES:**  
 MANUFATUR FÜR MASSGENAUE WERBE-PRO-  
 DUKTIONEN  
 VILLA SCHMÜCK DICH GBR

**HERAUSGEBER**  
 HEBBEL AM UFER, MAI 2012  
**KUNSTLERISCHE LEITUNG**  
 MATTHIAS LILIENTHAL (V.I.S.D.P.)

„THE WORLD IS NOT FAIR - DIE GROSSE WELTAUSSTELLUNG 2012“ IST EINE GEMEINSAME PRODUKTION VON HEBBEL AM UFER UND RAUMLABORBERLIN. SIE WIRD GEFÖRDERT AUS MITTELN DES HAUPTSTADTKULTURFONDS, DER STIFTUNG DEUTSCHE KLASSENLOTTERIE BERLIN UND DER SCHERING STIFTUNG. DAS PROJEKT ENTSTEHT IN KOOPERATION MIT GRÜN BERLIN GMBH UND IGA BERLIN 2017



**STIFTUNG**  
 DEUTSCHE KLASSENLOTTERIE BERLIN



**grünberlin**  
 GMBH



**TEMPELHOFFER**  
 FREIHEIT



PRÄSENTIERT VON

**tip** Berlin

**taz**.die tageszeitung



