

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 52 (2010)
Heft: 308

Artikel: Feste der Schaulust : Weltausstellungen und das Kino
Autor: Midding, Gerhard
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-862852>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 30.03.2025

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

Feste der Schaulust

Weltausstellungen und das Kino

Der Zeremonienmeister bittet die Gäste der prunkvollen Soiree um Aufmerksamkeit. Im Namen der Direktion kündigt er ihnen eine grosse Überraschung an. Ein Vorhang öffnet sich, ein Projektor wird aufgebaut. Sein Laufgeräusch ist den meisten Gästen noch nicht wirklich vertraut, obwohl die nun vorgestellte Erfindung schon mehr als fünf Jahre alt ist. Ein Titel erscheint auf einer Leinwand, die zuvor hinter dem Vorhang verborgen war: «Gustav Klimt à l'exposition universelle Paris 1900».

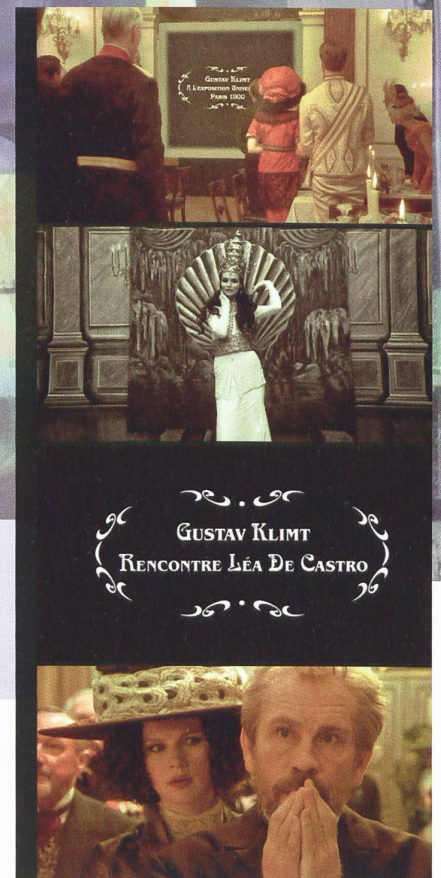
Der österreichische Maler hat gerade erst die Goldmedaille für sein Bild «Die Philosophie» erhalten. Wenige Stunden später sieht er nun auf der Leinwand, wie ein Regisseur dieses Ereignis mit Schauspielern nachgestellt hat. Er ist begeistert von der neuen Erfindung, nähert sich neugierig dem Filmprojektor, dessen Licht auf seinem Gesicht flackert. Mehr noch als die Technik fasziniert ihn allerdings die Idee des Doubles. Ihm ist, als würde er ein zweites, erträumtes Ich sehen. Und plötzlich steht ihm sein filmisches Alter ego gegenüber, gemeinsam mit Georges Méliès, der den kurzen Film in Szene gesetzt hat, und einer Tänzerin, deren geheimnisvolle Aura Klimt schon auf der Leinwand in ihren Bann gezogen hat. Ob ihm der Film gefallen hat, den sie in der letzten Woche heruntergekurbelt hätten, fragt Méliès mit koketter Demut. Der Maler findet ihn bemerkenswert.



Der Film, der zu Beginn von Raul Ruiz' romanciertem Biopic KLIMT vorgeführt wird, ist eine Gaukelei, ein Spiel um Realität und Abbild. Der Maler und der Filmpionier sind einander während der Pariser Weltausstellung nie begegnet. Das imaginäre Zusammentreffen wird dem Genius seines Schauplatzes und seiner Zeit jedoch gerecht: Die Weltausstellung von 1900 war reich an filmischen Erfindungen.

Entscheidung auf dem Marsfeld

Méliès gehörte zwar nicht zu den achtzehn Filmproduzenten, die einen Stand auf dem Gelände der Ausstellung hatten. Aber der Kinomagier träumte davon, das Ereignis als erster zu filmen und seine Impressionen dieser Glanzstunde der Belle Époque an seine



Kunden in aller Welt zu verkaufen. Mehr als ein Dutzend Filme entstanden in jenen Sommermonaten. Méliès' Freund Raoul Grimoin-Sanson hatte ihm eine Kamera mit drehbarem Stativ überlassen, mit der er erstmalig Panoramasceneken drehen konnte. Er postierte sie auf einem Schiff, um die Länderpavillons und andere Sehenswürdigkeiten entlang des Seineufers zu filmen. Er begab sich mit ihr auf den «rollenden Bürgersteig», mit dem sich Besucher in drei verschiedenen Geschwindigkeiten über das weitläufige Ausstellungsgelände fortbewegen konnten. Diese Erfindung faszinierte ihn so sehr, dass er gleich zwei Filme über sie drehte.

1



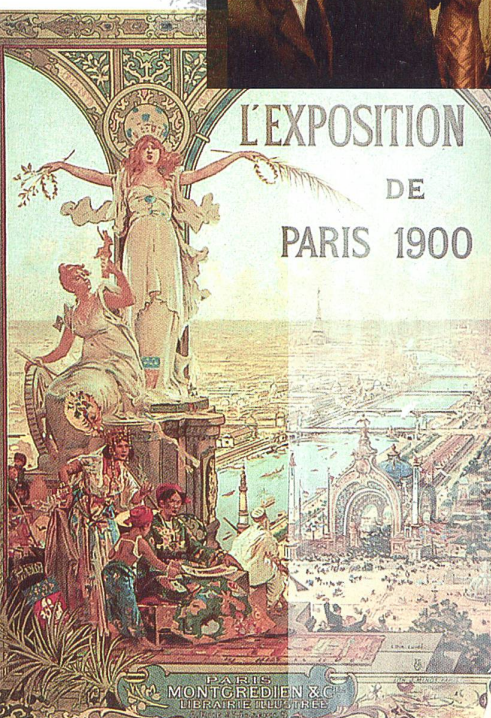
2



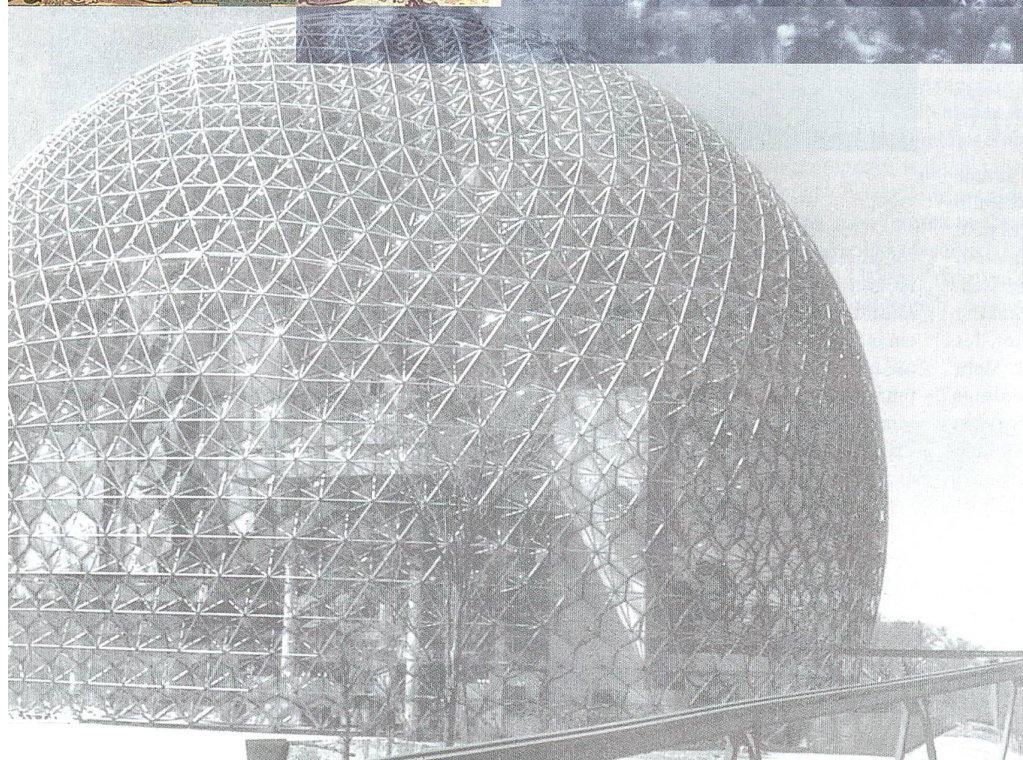
Die Schau steckte voller kinematographischer Attraktionen. Der ehemalige Fotograf Clément Maurice führte ein frühes Tonfilmexperiment vor: Dank des «Phono-Cinéma-Théâtre» konnte man die Schauspielerin Sarah Bernhardt gleichzeitig sehen und hören. Das sogenannte «Maréorama» glich einer Schiffsbrücke, auf der man eine filmische Reise von Marseille nach Algier unternehmen konnte. Im «Cinéorama» führte Grimoin-Sanson auf einer kreisförmigen Leinwand handkolorierte Landschaftspanoramen im Winkel von 360 Grad vor. Es erweckte die Illusion eines gefahrlosen Ballonfluges. Zehn 70-mm-Projektoren mussten dafür absolut synchron laufen. Die dabei entstehende Hitze bereitete vielen Besuchern jedoch Unwohlsein; die Polizei schloss den Stand nach drei Tagen wegen der grossen Feuergefahr.

Die erfolgreichsten und zukunftsweisendsten Filmvorführungen veranstalteten jedoch die Brüder Auguste und Louis Lumière. Sie hatten grandiose Pläne, die dem Anlass angemessen waren. Alfred Picard, der Generalbevollmächtigte der Ausstellung, suchte nach Attraktionen, welche die Besucher veranlassen sollten, auch abends noch auf dem Champ de Mars zu verweilen. Die Brüder überlegten sich, ob es nicht möglich sei, Filme zum ersten Mal auf einer grossen Leinwand vorzuführen, damit sie von Tausenden von Zuschauern gleichzeitig gesehen werden konnten. Sie schlugen Picard vor, eine solche Leinwand in der riesigen Galerie des Machines zu installieren, die für die Ausstellung von 1889 gebaut worden war.

Die Lumières, die ihre Filme bislang nur in Cafés und Kaufhäusern vorgeführt hatten, gaben bei einem namhaften Hersteller von Heissluftballons eine Leinwand in der Grösse von 21 mal 16 Metern in Auftrag, die keine Nähte haben durfte. Das Material sollte so transparent sein, dass die Zuschauer die projizierten Aufnahmen von beiden Seiten der Leinwand betrachten konnten. Zwischen den Vorführungen wurde sie mit Wasser befeuchtet, damit die Bilder noch leuchtender strahlten. Man brauchte einen Projektor mit einer bis dahin ungekannten Lichtstärke. «Es war ein erhebendes Gefühl, die kollektive Begeisterung zu spüren, die regelmässig das Publikum ergriff», erinnerte sich Louis später. «Nicht selten zählte es 25000 Menschen.» Die Brüder aktualisierten das halbstündige Programm regelmässig und führten insgesamt 150 Filme vor. Die Weltausstellung sollte zur Apotheose ihres Schaffens werden. Dem Kino, das bis dahin eine nomadische Existenz fristete, hatten sie einen neuen Ort gegeben. Der Erfolg ihrer Vorführungen besiegelte dessen Aufstieg zu einer Kunstform, die man wie das Theater konsumierte: Im Sommer 1900 erwies sich auf dem Pariser Marsfeld, dass das neue Medium keine kurzlebige Modeerscheinung mehr war. Zugleich bahnte sich eine Liaison an, die innig, aber rätselhaft unerfüllt bleiben sollte.



3



4

Die grosse Zeit der Weltausstellungen scheint vorüber. In Shanghai wird sich in diesen Monaten erweisen, ob sie im Zeitalter der Globalisierung und des Internets nur mehr ein Anachronismus oder immer noch ein Schaufenster zur Welt sind. Längst sind sie kein Kondensat des Zeitgeistes mehr, keine notwendige Bestandsaufnahme des technischen und kulturellen Fortschritts. In der Epoche vor den Weltkriegen, als sich in Europa die nationalen Identitäten herausbildeten, war es anders. Sie fungierten als stolze Vitrine für die Gastgeberländer und als Propaganda für den Wandel in Industrie, Technik und Architektur. Sie versprachen eine auf sechs Monate begrenzte Weltausstellung, entfalteten eine Enzyklopädie der Waren und Erfindungen aus dem Geist des Kapitalismus und Imperialismus. Sie wurden bald auch zu einem Ort der Zerstreuung und des Amüsments.

Die erste Weltausstellung 1851 in London ging hervor aus nationalen Industrie- und Gewerbeausstellungen. Bei der zweiten in Paris 1855 kam, gleichsam als französische Note, zur technischen Leistungsschau eine Sektion mit den schönen Künsten hinzu. In den Industrienationen hatte sich eine neue visuelle Kultur herausgebildet, wurden neue Formen des Sehens und der Schaulust entfesselt. Das Publikum des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts war mit Panoramen und einer Vielzahl mechanischer Illusionen vertraut. Das Kino war gewissermassen schon vor seiner Erfindung auf Weltausstellungen präsent. In Otto Premingers *CENTENNIAL SUMMER*, der 1876 vor dem Hintergrund der ersten amerikanischen World Fair in Philadelphia spielt, ist die Vorführung einer *Laterna magica* zu sehen. Zwei Jahre später faszinierten den damals sechzehnjährigen Méliès in Paris die «Bewegten Bilder» von Émile Reynaud. In Chicago stellte Thomas Alva Edison 1893 sein «Kinetoscope» vor. Die Historikerin Emmanuelle Toulet beschreibt den Status, den das Kino 1900 in Paris einnahm, als «glorreich und marginal zugleich. Im Kontext der Weltausstellungen erschien es nicht als eine revolutionäre Attraktion, sondern wurde als Teil einer reichen Tradition der technisch reproduzierbaren Illusionen wahrgenommen.»

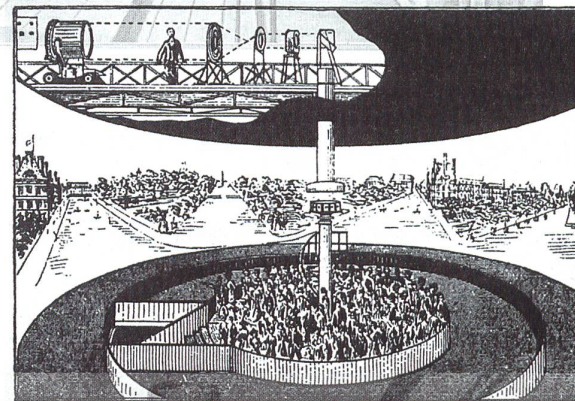
Auch vier Jahre später, in St. Louis, stiess das neue Medium noch nicht auf grössere offizielle Akzeptanz. Zwar gab die US-Regierung bereits Filme in Auftrag. Sie warben für die kurz zuvor von Präsident Teddy Roosevelt ins Leben gerufenen Nationalparks. Im Pavillon des Innenministeriums liefen ethnographische Filme, die die Segnungen der weissen Zivilisation feierten. Auch Firmen wie der Elektrokonzern Westinghouse und diverse Eisenbahngesellschaften erkannten die Werbewirkung des Kinos und beauftragten den späteren Kameramann von D. W. Griffith, *Billy Bitzer*, Filme für die Ausstellung zu drehen. Diese Idee sollte fortan vor allem in den USA Schule machen: Auf den New Yorker Ausstellungen von 1939 und 1964/65 beispielsweise waren Konzerne weitaus präsenter als die eingeladenen Nationen.

Auf den frühen amerikanischen World Fairs hatte das Kino noch einen schweren Stand, weil die Veranstalter sich zunächst dar-

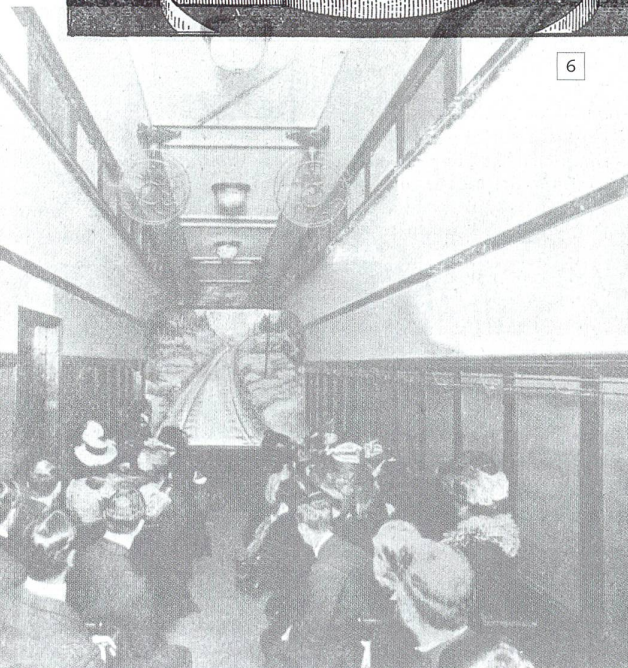
um bemühten, den Vergnügungsaspekt aus dem offiziellen Programm herauszuhalten. In einer Epoche, in der sich die meisten Besucher das Reisen noch nicht leisten konnten, erwies sich jedoch eine spezielle Art der Filmvorführung als überaus populäre Attraktion. *George C. Hale*, der ehemalige Chef der Feuerwehr von Kansas City, simulierte 1904 das Erlebnis einer Zugfahrt, inklusive realistisch anmutendem Ruckeln und Fahrtgeräuschen. Der spätere Hollywoodregisseur *Byron Haskin* liess sich damals von «Hale's Tours» auf eine solche virtuelle Reise mitnehmen. «Der Saal war fünfzehn Meter tief. Wie in einem echten Eisenbahnwagen gab es zu beiden Seiten Sitze mit Rattan-Lehnen», berichtete er. «Der Film, den ich zusammen mit einem gleichaltrigen Kameraden sah, war während einer Fahrt durch die Anden aufgenommen worden. Er kam uns wie ein Märchen vor. Wir sind den ganzen Tag in dem Saal geblieben und sind erst auf den Erdboden zurückgekehrt, als man uns am Abend hinauswarf.»

Diese Reisefilme blieben ein folgenloses Spektakel. Die Weltausstellung von St. Louis sollte jedoch ein Wendepunkt in der Ausstattung von Filmateliers werden. Zuvor waren sie ausschliesslich auf Sonnenlicht angewiesen. Mit den 1904 präsentierten Quecksilberdampf-Lampen der Firma *Cooper-Hewitt*, die ein weiches Licht als herkömmliche Theaterlampen spendeten, war es nun aber möglich, die Studios zu elektrifizieren. Fortan leisteten Weltausstellungen immer wieder bedeutende Schrittmacherdienste für die Filmtechnik. Die Multi-Leinwand-Technik, die der Regisseur *Norman Jewison* 1967 bei der Expo von Montreal entdeckt hatte, setzte er ein Jahr später in *THE THOMAS CROWN AFFAIR* ein: Sie erweckt den Eindruck, als würden die Bilder durch das Facettenauge eines Insekts gesehen. In Montreal und drei Jahre später in Osaka wurden die IMAX-Kinos entwickelt. Dieser Innovationsschub verdankt sich der besonderen Umstände, unter denen Filme für Weltausstellungen produziert werden. In der Zeitschrift «*Film Comment*» schrieb *Marc Mancini* über dieses Genre: «Ausstellungen bieten Filmemachern Vorteile, die sie im normalen Kinogeschäft nicht haben. Die Entwicklung einer riesigen, gekrümmten Leinwand beispielsweise lässt sich eher vorantreiben, wenn sie von einem Konzern oder der Regierung für diesen speziellen Anlass finanziert wird. Die Frage des Kassenerfolgs ist in diesem Kontext irrelevant, da der Eintritt kostenlos ist. Aber man kann auf die Mundpropaganda der fusslahmen Expo-Besucher setzen.»

5

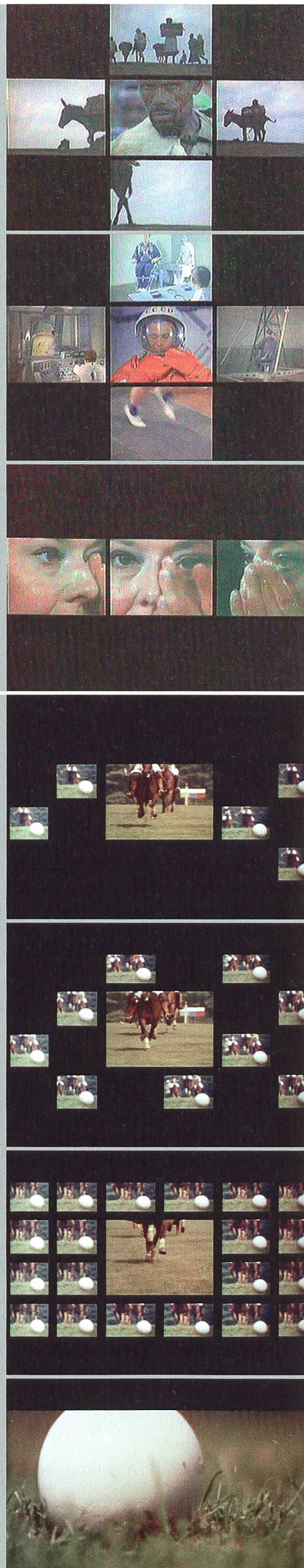


6



7

1 KLIMT von Raoul Ruiz; 2 Cinéorama von Grimoire-Sanson 1900; 3 Grossleinwand der Gebrüder Lumière in der Galerie des Machines, 1900; 4 Pavillon von Buckminster Fuller, Montreal 1967; 5 Trottoir roulantes, Paris 1900; 6 Photorama der Gebrüder Lumière 1900; 7 «Hale's Tours» um 1900



Von Mal zu Mal nahmen Filmvorführungen einen immer grösseren Stellenwert auf Weltausstellungen ein. 1915 gab es in San Francisco schon 73 Vorführorte. 1937 wurden in Paris über 600 wissenschaftliche und Dokumentarfilme gezeigt. 1967 waren es in Montreal bereits rund 3000. Es fand ein enormer Wettstreit um Aufmerksamkeit statt, der an den Gestus der Überbietung des Blockbusterkinos erinnert. Die auf Weltausstellungen vertretenen Konzerne wurden oft zu Mäzenen der Filmkunst – was nicht immer ohne ideologische Widerhaken blieb. Für die New Yorker Weltausstellung von 1939 gab die Carnegie Corporation den Dokumentarfilm *THE CITY* von Ralph Steiner und Willard van Dyke in Auftrag, der eine progressive, radikale Vorstellung von Urbanität propagierte. Er ist ein Plädoyer für die Neugestaltung amerikanischer Städte, in denen es keine Ghettos und Slums mehr geben soll. Im Auftrag der Öldustrie drehte der überzeugte Kommunist Joseph Losey *PETE ROLEUM AND HIS COUSINS*, seine erste Kinoarbeit. Sein Technicolor-Puppenfilm demonstriert die Allgegenwart von auf Öl basierenden Produkten im modernen Alltag (in Auftragsarbeiten für Expos offenbart sich stets eine Ambition des Umfassenden); als Konzession an seine grosszügigen Geldgeber – für den kaum halbstündigen Film stand ihm ein Budget von über 115 000 Dollars zur Verfügung – baute Losey eine Klage über die Höhe der Besteuerung ihrer Gewinne ein.

Nach New York, wo die Welt von Morgen gezeigt werden sollte, war Brüssel 1958 die zweite Weltausstellung, die unter einem Motto stand. Dreizehn Jahre nach Kriegsende sollte sie einen Geist der Einheit propagieren. Ihr Wahrzeichen diente als Symbol des Atomzeitalters, das nicht mehr angstbesetzt sein sollte. Das Komitee der Weltausstellung liess zwei Filme drehen, die das eigene Vorhaben gleichsam legitimieren sollten. Der erste (*HUMANISME*) beschwor das Erbe des Humanismus, in dem er einen kulturgeschichtlichen Bogen von der Renaissance in die Gegenwart schlug; der zweite (*POUR UN MONDE PLUS HUMAIN*) warb für weltweite Solidarität, um die Armut zu besiegen. Jacques Ledoux von der «Cinémathèque Royale» liess die Expo überdies zu einem Mäzen der Filmgeschichtsschreibung werden. Mit deren Mitteln organisierte er ein bedeutendes Experimentalfilmfestival, auf dem Walerian Borowczyk, Jan Lenica, Len Lye und Kenneth Anger ausgezeichnet wurden. Gleichzeitig veranstaltete er unter 117 Filmhistorikern aus 26 Ländern eine vielbeachtete Umfrage nach den bedeutendsten Werken der Filmgeschichte.

Der Fortschritt und seine Kehrseite

Das Kino hat als Chronist der Weltausstellungen stets auch deren Schillern zwischen Vergangenheit und Zukunft Rechnung getragen. Einer der Filme, die Méliès 1900 drehte, erkundet den Nachbau des alten Paris aus dem fünfzehnten Jahrhundert, der zu den grossen Publikumsmagneten gehörte. Die Kehrseite von Moderne und Fortschritt

ist das Beharren auf den Traditionen; zumal des Gastgeberlandes. Die vorzügliche, von der Cinémathèque Royale in Brüssel herausgegebene DVD «Exptopia» beispielsweise versammelt zahlreiche Wochenschauen, in denen Paraden zu sehen sind, bei denen sich Zünfte, Gilden und Regionen beispielhaft in historischer Tracht präsentieren. Dieses Flackern zwischen Moderne und Geschichte bestimmte sogar die zukunftsstrunkene Weltausstellung von 1939 in New York. Sie sollte Optimismus verbreiten; die USA hatten gerade die Depressionszeit überwunden. Der technische Fortschritt wurde in visionären Schauen zelebriert. Auch die Amateurfilme, die von dem Ereignis überliefert sind, waren auf dem neuesten Stand der Technik: Sie wurden überwiegend in Farbe gedreht. Die amerikanische Geschichte war nicht nur in Festzügen und anderen Aufführungen allgegenwärtig. Der Hollywoodregisseur Cecil B. de Mille wurde beauftragt, den patriotischen Kompilationsfilm *LAND OF LIBERTY* zu produzieren, der die heroischen Epochen des Landes mit Hilfe von Ausschnitten aus Wochenschauen, vor allem aber aus Spielfilmen rekapituliert.

Traumfabrik und Weltausstellungen rücken ohnehin als Illusionsmaschinen nahe zusammen. Die Ausstellungen entsprechen eher Wunschvorstellungen als der Realität, in ihnen nimmt gleichsam ein kollektiv erträumtes Utopia Gestalt an. Ihre zentralen Komponenten – Zukunft, Exotik und Tradition – werden in idealisierter Form präsentiert. Sie treffen sich mit dem Kino in der Flüchtigkeit des touristischen Blicks auf die Welt, die dadurch übersichtlich und lesbar wird. Man kann sie umrunden, in dem man von einem Pavillon zum nächsten schlendert. Von einem venezianischen Palast zu einem Khmer-Tempel sind es nur wenige Schritte. In Veit Harlans *VERWEHTE SPUREN*, der auf der Pariser Ausstellung von 1867 spielt, wird die Welt gar im Wortsinne greifbar: Bei einem Festzug wird eingangs ein Globus von der jubelnden Menge auf Händen getragen.

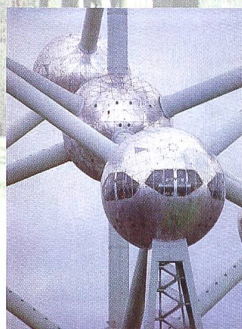
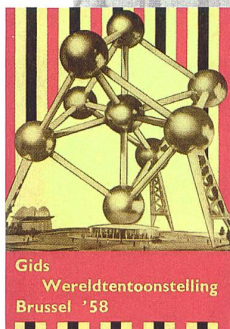
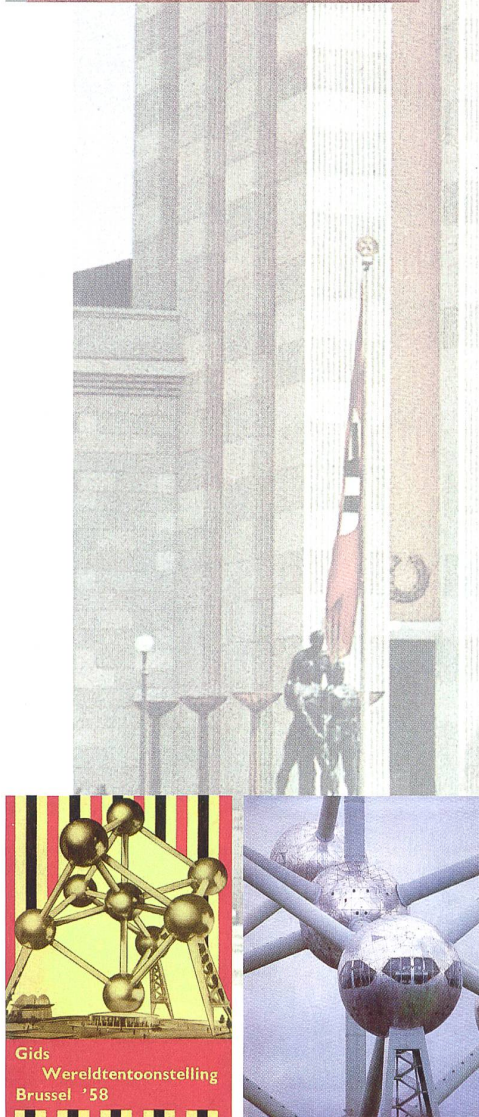
Die Traumstädte der frühen Ausstellungen, die für das Flanieren gebaut wurden, simulieren die Aufregung des modernen urbanen Lebens und tilgen zugleich durch eine strenge Ordnung dessen Gefahren. Mitunter werden sie, betont beiläufig, jedoch auch zum Terrain erotischer Schaulust: in Wochenschauen und Amateurfilmen etwa, in denen man halbkleidete afrikanische Tänzerinnen sieht oder die barbusige Taucherin in Salvador Dalís 1939 in New York gezeigter Installation «Traum der Venus». In *VERWEHTE SPUREN* führt eine Europa mit halb entblösster Brust den Festzug an. Die Transgression, die Avantgarde und architektonischen Phantasien erhalten in Weltausstellungen befristetes Stadtrecht. Deren monumentale, lange Zeit vorwiegend neoklassizistische Architektur und ihre majestätischen Blickachsen künden aber vor allem vom Traum imperialer Grösse: Bis 1958 bleiben die Weltausstellungen noch ein Auslagenfenster der Kolonialmächte. Die Exotik ferner Länder gerinnt zur folkloristischen Idylle. Das Fernweh kann sich in einer abgeschlossenen Welt erfüllen.

3

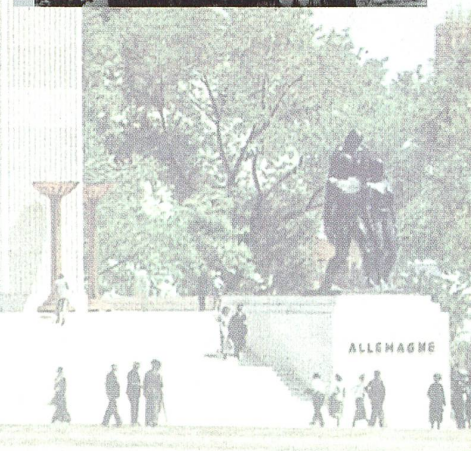
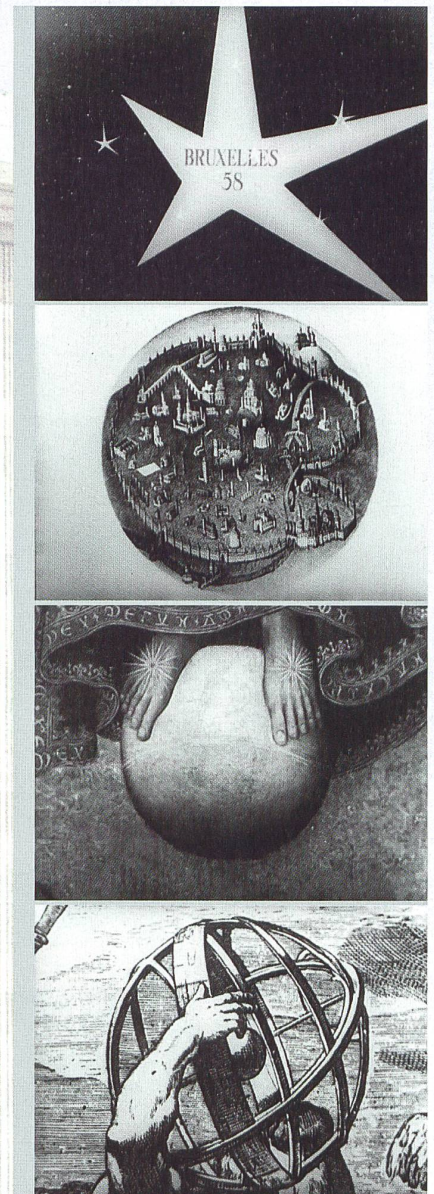
Darin manifestiert sich auch eine Sehnsucht nach Bodenständigkeit, wie *Vincente Minnelli* *MEET ME IN ST. LOUIS* demonstriert. Das nostalgische MGM-Musical verlegt die Handlung gegenüber seiner Vorlage – die autobiographischen Kurzgeschichten von Sally Benson sind einige Jahre vor 1904 angesiedelt – in die Monate vor Beginn der Weltausstellung. Ungeduldig fiebert die Filmfamilie Smith deren Eröffnung entgegen; man ist stolz, in der eigenen Stadt ein Ereignis von solch ungekannten Ausmassen und internationaler Ausstrahlung zu beherbergen. Der Konflikt des Films besteht darin, dass der Vater von seiner Firma nach New York versetzt werden soll, seine Familie ihre Heimat aber nicht verlassen will. Der ehernen MGM-Ideologie zufolge ist Veränderung mit Schrecken besetzt; wie in dem früheren Judy-Garland-Vehikel *THE WIZARD OF OZ* obsiegt in der Schlusssequenz, angesichts der prunkvollen Eröffnungszeremonie, eine «There's no place like home»-Moral. Minnelli Film war 1944 ein überwältigender Erfolg, den 20th Century Fox zwei Jahre später mit *CENTENNIAL SUMMER* (dessen Arbeitstitel entsprechend «See you in Philadelphia» hiess) wiederholen wollte. Preminger zeichnet ein ähnlich idyllisches Bild amerikanischen Grossstadtlebens im frühen Industriezeitalter, nimmt darüber hinaus jedoch eine interessante ideologische Spaltung vor, in der Europa für die Vergangenheit und die USA für die Zukunft stehen.

Kulissenwelten

Minnelli drehte zum ersten Mal in Technicolor, nicht zuletzt, weil er Pracht der Weltausstellung zur Geltung bringen wollte. Hinter den Standard der Amateurfilme von 1939 konnte er schwerlich zurücktreten. Etliche Kritiker warfen ihm indes vor, dass man zu wenig von ihr sieht. Aufgrund der Materialbeschränkungen während des Zweiten Weltkriegs konnte das Studio nur aufwendige Dekors für die Strasse bauen, in der die Smith-Familie lebt, und musste sich für die Schlusssequenz mit Miniaturen und Modellen begnügen. Historische Weltausstellungen lassen sich schwer rekonstruieren. Im Animationsfilm ist das leichter, wie *Katsuhiro Ōtomo*s Anime *STEAMBOY* zeigt, das vor dem Hintergrund der zweiten World Fair in London 1862 spielt und in dem das Wahrzeichen der ersten, der «Crystal Palace», eine zentrale Rolle spielt. *Dave Fleischer*s *ALL'S FAIR AT THE FAIR* von 1938 hingegen spielt auf einer imaginären Weltausstellung (beziehungsweise nimmt die ein Jahr später in New York veranstaltete vorweg), auf der ein Hinterwäldlerpaar an die Segnungen einer alle Lebensbereiche erfassenden Automatisierung herangeführt wird.

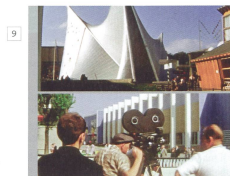


4



1 IN THE LABYRINTH von Roman Kroitor, Hugh O' Connor und Colin Low (Montreal 1967); 2 THE THOMAS CROWN AFFAIR von Norman Jewison; 3 PETE ROLEUM AND HIS COUSINS von Joseph Losey; 4 HUMANISME (Bruxelles 1958)

1 YELLA von Christian Petzold; 2 MEET ME IN ST. LOUIS von Vincente Minnelli; 3 MR. AND MRS. SMITH von Alfred Hitchcock; 4 ALL'S FAIR AT THE FAIR von Dave Fleischer; 5 STEAMBOY von Katsuhiro Otomo; 6 QUINTESSONCE von Robert Altman; 7 Wickedness from Braavels 1910; 8 THE WIZARD OF OZ von Victor Fleming; 9 SI L'EXPO NOUS REVENAIT von André Verhaeghe



trieb der Expo. Die junge Frau träumt davon, für das Raumfahrtprogramm der NASA zu arbeiten, und überzeugt ihn schließlich, sich als Astronaut zu bewerben. Der Film zeichnet ein launig sentimentales Bild des Gastgeberlandes als einem Schmelztiegel der Kulturen, das den Aufbruch in eine neue Epoche wagt. Das Happy-End der Liebesgeschichte wird allerdings mit einer altertümlichen Parade besiegelt.

VERWEHTE SPUREN begibt sich zwar nie direkt auf das Ausstellungsgelände. Aber nachdrücklicher als alle anderen Regisseure versucht Harlan, die Idee des Weltzusammenhangs ins Kino zu übertragen. Es ist einer der wenigen Filme, in denen Menschen unterschiedlicher Hautfarbe zu sehen sind. Während die Internationalität der Besucherscharen sonst nur dezente Staffage bleibt, werden Vertreter auf dem Festzug zu Beginn des Films unterschiedlicher Kulturen und Rassen ausdrücklich als Gäste der Weltausstellung begrüßt. Die Kamera fährt nah an einen arabischen Scheich und einen lächelnden Mandarin heran und verweilt bemerkenswert lange auf einem Schwarzen, der flaggeschwenkend die USA repräsentieren soll. Harlans 1938 gedrehter Film fand das Wohlgefallen Adolf Hitlers, weil er sich auch als Schlüsselfilm lesen lässt. »Die ganze Welt ist 1867 in Paris zu Gast«, schreibt Frank Noack in seiner Biographie des Regisseurs, »wie die ganze Welt 1936 zu Gast in Berlin war. VERWEHTE SPUREN ist als Ergänzung zu Leni Riefenstahls OLYMPIA zu sehen.«

Ein wirklicher Austausch der Kulturen findet nicht statt, denn im Kern handelt der Film von der Angst vor dem Fremden. Kristina Söderbaum besucht mit ihrer Mutter Paris. Aber am Morgen nach ihrer Ankunft bestreitet alle Welt, dass ihre Mutter je im Hotel abgestiegen sei. Alle Indizien ihrer Anwesenheit sind getilgt, da sie in der Nacht an der Pest gestorben ist, was die Behörden aus Furcht vor einer Massenpanik geheimhalten wollen. In Harlans Film erscheint die Fortsetzung der Weltausstellung als ein staatsmännisches Gebot, als väterländische Pflicht, so LONG AT THE FAIR von Terence Fisher erzählt die gleiche Geschichte (diesmal allerdings vor dem Hintergrund der Weltausstellung von 1889, wobei die verschollene Mutter durch den Bruder ersetzt wird), setzt aber bezeichnend andere Akzente. Der anglo-amerikanischen Begrifflichkeit von fair folgend, die ein Volksfest und eine Messe bezeichnet, stehen hier wirtschaftliche Interessen im Vordergrund, die Sorge vor einem finanziellen Fehlschlag. Fishers Heldin Jean Simmons schlägt es immerhin einmal auf das Ausstellungsgelände, wo sie eine Zeugnisucht.

Wie ein Raumschiff von Jules Verne Beide Filme betonen den mondänen Charakter der Ausstellung – ein abendlicher Ball und ein Feuerwerk spielen jeweils eine wichtige Rolle –, aber ihr Weltausstellungs-

Paris wurde beinahe komplett in Studiokuloren nachgebaut. Das gemahnt daran, dass die Ausstellungen ein fabriziertes Ambiente sind, Traumstädte, die nur für eine kurze Weile real werden. Wenn ihre Zeit vorbei ist, wirken sie so entmutigend wie ein verlassenes Filmset. Diese Kulissenhaftigkeit offenbart sich in einer Wochenschau von der Brüsseler Ausstellung 1910, welche die Überreste von Aufbauten zeigt, die bei einem Brand zerstört wurden.

Es liegt eine tragische Vergeudung in den Anstrengungen der Architekten. Ihr Nachleben ist kümmerlich und beschämend. Mitunter wird es jedoch vom Kino verlängert. Le Corbusiers berühmter Pavillon für die Firma Phillips etwa wurde nach Ende der Expo 1958 abgerissen. Neben einigen Architekturzeichnungen und Fotos ist der phantasiereiche, verschmitzte in »Exposcope« gedrehte lange Amateurfilm SI L'EXPO NOUS REVENAIT von André Verhaeghe, dem Präsidenten eines Filmclubs in Antwerpen, das einzige Zeugnis seiner Existenz. Das Kino als letzte Hinterlassenschaft abgetaner Utopien: Die Statue des Arbeiters und der Kolchosbauerin, mit dem der sowjetische Pavillon 1937 dem Reichsadler des deutschen Pavillons die Stirn bot, fungierte als Logo der staatlichen Produktionsfirma »Mosfilm«. Die Wahrzeichen anderer Weltausstellungen, etwa die Eiffelturm oder die Space Needle, mit der Sydney Pollack in THE SLENDER THIEF an den Schauplatz Seattle einführt, sind auf der Leinwand zu augenblicklich wiedererkennbaren Chiffren geworden.

Weltausstellungen hatten mannigfaltigen Einfluss auf das Design von Filmen – die Architektur der »Weissen Stadt« in THE WIZARD OF OZ – und Themenparks wie »Disneyland« wären ohne ihr Vorbild undenkbar. Als Drehort schürten ehemalige Expo-Gelände jedoch wenig Hoffnung in die Zukunft – sei es in Robert Altmans Science-Fiction-Film QUINTESSONCE, zehn Jahre nach Ende der Expo von Montreal gedreht, oder in Christian Petzolds YELLA, der zu weiten Teilen in Hannover entstand. »Bei YELLA gibt es auf der einen Seite die Industriestadt Wittenberge, auf der anderen die EXPO 2000, die Documenta des Kapitalismus«, erklärt Petzold die Wahl seines Schauplatzes. »Auf der einen Seite die Vergangenheit, auf der anderen die Zukunft! Einmal Osten, einmal Westen. Auf beiden Seiten Ruinen. Weltausstellungen bekommen immer etwas Gespenstisches: Vor zehn Jahren konzipiert, im Moment der Eröffnung schon schwerfälliger als ein Raumschiff von Jules Verne. Die Menschen wünschen sich etwas, haben Träume, realisieren das, und zehn Jahre später kommen einem diese Träume traurig und plump vor.« In Petzolds Film ist das nachgenutzte Messegelände ein transitorischer Ort, ein Ort des Ausverkaufes: Die Firma, für die Nina Hoss zeitweilig dort arbeitet, hat Konkurs angemeldet. Die Visionen besitzen nur noch eine Annäherung von Abglanz. Petzolds Schauplatz wirkt steril und trägt zugleich der Irrationalität dieses Kinospiels Rechnung: Es ist ein Ort, an dem Geister umhernen.

Gerhard Midding