Verdrängte Zukunftsvisionen : ein Rückblick auf die Expo.02

Autor(en): **Ursprung, Philip**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Outlines**

Band (Jahr): **1 (2004)**

PDF erstellt am: **25.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-872081

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

PHILIP URSPRUNG

Verdrängte Zukunftsvisionen: Ein Rückblick auf die Expo.02[1]

3,5 Millionen Menschen besuchten 2002 die Schweizerische Landesausstellung, die Expo.02.[2] Aber während die ursprünglich für 2001 geplante, dann vom Bundesrat um ein Jahr verschobene Veranstaltung ab 1994 die Öffentlichkeit acht Jahre lang zunehmend in Bann gehalten hatte, wurde es nach ihrem Ende abrupt still. Es erschienen zahlreiche, meist von der Direktion der Expo sowie den Hauptsponsoren lancierte Publikationen.[3] Die Medien berichteten zwar über die Versteigerung des Mobiliars sowie über das Schicksal einzelner Pavillons. In Biel fand im Oktober 2003 ein Erinnerungsfest zum ersten Jahrestag der Expo statt. Die Website der Expo.02 blieb intakt, um die bis 2004 projektierten, so genannten Abschlussarbeiten zu dokumentieren und nicht zuletzt, um überschüssige Souvenirs feilzubieten. Aber die beim Aufbau zentralen Themen der Nachhaltigkeit – «Precycling» lautete das Schlagwort – und der Wirkung auf die wirtschaftlich gebeutelte Region hatten ihren Reiz verloren, und auch in der Kunst- und Architekturwelt blieb die erwartete kritische Diskussion aus.[4] Mit dem Erscheinen des offiziellen, 584-seitigen *Schlussberichts der Generaldirektion der Expo.02* im Mai 2003 schien der Fall Expo endgültig abgeschlossen zu sein. Die Präsidentin der Generaldirektion, Nelly Wenger, schreibt darin: «Zu einem späteren Zeitpunkt werden die Geschichtsschreiber ermessen können, was die Expo.02 aus historischer, soziologischer, politischer und kultureller Sicht wirklich bedeutete.»[5]

Das Schweigen der Öffentlichkeit ist ebenso wie Wengers Satz charakteristisch für ein Phänomen, das derzeit vielen Beobachtern in den Industrienationen auffällt, nämlich die ahistorische Haltung der wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Instanzen. Es ist eine Haltung der Amnesie, die ganz auf die unmittelbare Gegenwart und nahe Zukunft gerichtet ist und die Zukunft im Sinne einer Utopie ebenso verdrängt wie die historische Vergangenheit. Diese Instanzen evozieren Geschichte allenfalls als Vorwand, um Kritik zu vertagen.

Die Expo.02, die in einer über 200-jährigen Tradition von Industrie-, Welt- und Landesausstellungen steht, war zwangsläufig selber ein Produkt, ja ein Motor dieser Dynamik. Sie wollte unter dem Motto «ImagiNation» ein kaleidoskopisches Bild der Zukunft zeichnen. Die Organisatoren befürchteten, dass die Veranstaltung wegen der rasanten

technischen Veränderungen bereits bei der Eröffnung veraltet sein könnte – so, wie es beispielsweise der Expo 2000 in Hannover «Mensch – Natur – Technik: Eine neue Welt entsteht» zum Vorwurf gemacht worden war. Jacqueline Fendt und Pipilotti Rist, die als Generaldirektorin zwischen 1997 und August 1999 beziehungsweise künstlerische Direktorin zwischen 1997 und Ende 1998 die inhaltlichen und formalen Weichen für die Veranstaltung gestellt hatten, propagierten explizit den Bruch mit der Tradition und blendeten jede Referenz zur Planung der CH 91 und die Expo 64 in Lausanne aus.[6] Rist änderte den ursprünglichen Titel «Expo 2001» im Herbst 1997 zu «Expo.01». Es handelt sich dabei um den genuin modernistischen Reflex, etwas auf den Anfang, den Nullpunkt, zurückzuschalten und neu zu beginnen.[7] Ironischerweise wurden Fendt und Rist selber nach ihrem Ausscheiden zu Opfern der Amnesie. Nelly Wenger und Martin Heller, die ihnen als Direktoren nachfolgten und die sich gerne auf die Tradition beriefen, liessen sie in Vergessenheit geraten. Sie entrückten die Expo.01 als einen Mythos,[8] dessen Verwirklichung sie für sich beanspruchten – dadurch, dass sie, wie sie sagten, «bis an ihre Grenzen und noch weiter» gehen wollten.[9]

Suspendierte Geschichte – Performative writing

Das Phänomen der Amnesie – die Theoretiker Michael Hardt und Antonio Negri sprechen in ihrem Buch *Empire* von einer «Suspendierung der Geschichte» – ist eine Herausforderung für die Historiografie.[10] Was geschieht im Rückblick mit den vielen Zukunftsbildern, die für die Expo formuliert wurden? Muss die Historiografie, handle es sich dabei um die Kunst- Architektur- oder Ausstellungsgeschichte, sich dieser Dynamik anpassen und sich von einer *retrospektiven* zu einer *prospektiven* und *spekulativen* im Sinne von Manfredo Tafuris Idee des «operative criticism»[11] verwandeln? Wie kann sie sich überhaupt Gehör verschaffen in einem Umfeld des Just-in-time, wo das Event zur Bedingung wird, wahrgenommen zu werden? Muss sie abwarten? Oder darf sie vielmehr die zeitliche und räumliche Nähe – also die schiere Unmöglichkeit, auf Distanz zu gehen – als Anlass nutzen, ihre eigenen Prämissen und Interessen ins Spiel zu bringen?

Was für das akademische Fach Zeitgeschichte selbstverständlich ist, nämlich sich mit laufenden politischen Prozessen auseinander zu setzen und sich in diese einzumischen, ist auch für die Kunstgeschichtsschreibung eine lohnende Aufgabe. Methodisch ergibt sich die Möglichkeit, Hypothesen rasch zu verifizieren und zu revidieren. Namentlich die aus den Performance Studies und dem englischsprachigen Postfeminismus hervorgegangene Methode des «Performative Writing» ist dafür geeignet. Beim Performative Writing geht es darum, die Motivation des Historiografen in den Prozess der Geschichtsschreibung ausdrücklich mit einzubeziehen und dessen Position lokali-

sierbar zu machen. Ziel ist es, Bedeutung nicht abschliessend zu fixieren, sondern fortwährend neu zu öffnen. «Objektivität» ist aus der Perspektive des Performative Writing das Produkt einer modernistischen Ideologie, welche das Subjekt und die Interessen des Autors verhüllt und damit der Debatte entzieht. Das «Ich» des Historikers taucht im Performative Writing nicht auf, um einen neuen Subjektivismus zu vertreten, sondern um die Schritte des Autors überprüfbar und nachvollziehbar zu machen.[12] Ich will mich als Kunsthistoriker deshalb nicht von Nelly Wenger auf einen «späteren Zeitpunkt» vertrösten lassen.[13] Das mit einem Budget von 1.5 Milliarden Franken grösste kulturelle Ereignis, das je in der Schweiz stattgefunden hat, möchte ich mir nicht entgehen lassen. Als Forschungsgegenstand macht es die Grenzen der wissenschaftlichen Disziplinen, die es untersuchen, deutlich. Und es zwingt einen, Partei zu ergreifen.

Ich erfuhr in der Vorbereitungsphase der Expo, dass meine eigene Praxis als Historiograf der Gegenwartskunst der Ökonomie dieser Zeitökonomie unterworfen ist. Als künstlerischer Berater für den Pavillon «Heimatfabrik» in Murten war ich von 1999 bis 2001 an der Konzeption beteiligt. Mein Forschungsprojekt über die Zusammenhänge zwischen den Formen der Ausstellungsarchitektur der Expo und den ökonomischen Bedingungen im Rahmen der Privatisierung und Globalisierung begann Anfang 2001. Und die meisten Anfragen für Aufsätze und Vorträge zum Thema der Expo erhielt ich, *bevor* das Ereignis überhaupt stattgefunden hatte, weil die Beiträge ihrerseits just-in-time erscheinen mussten.

Ich begann mich 1999 mit dem Thema zu befassen, weil Pipilotti Rist, also eine jüngere Künstlerin (geb. 1962), mit deren Kunst ich mich damals identifizierte, zwischen ihrer Wahl am 31. Juli 1997 und ihrem Rücktritt Ende 1998 als künstlerische Direktorin fungiert hatte. Nie zuvor hatte eine Künstlerin sich derart weit auf ein Terrain begeben, dass traditionell der Architektur und dem Urbanismus vorbehalten ist. Die Expo versprach neue Erkenntnisse über den Ort der Kunst in der Gesellschaft und das Verhältnis zwischen Kunst und Architektur zu ermöglichen. Was den Fall Expo zusätzlich kompliziert, aber auch interessant machte, war die Tatsache, dass Rists Pläne teilweise unverwirklicht blieben. Der Kunsthistoriker und Museumsdirektor Martin Heller wurde 1999 ihr Nachfolger. Er übernahm zwar viele Konzepte der Expo.01, verfolgte aber in der Realisierung einen anderen Kurs.

Verdrängte Expo.01

Welches sind aus meiner heutigen Sicht die wichtigsten Unterschiede zwischen den Plänen zur Expo.01 und der realisierten Expo.02? Angesichts eines achtjährigen Projektes mit zahllosen, wechselnden Akteuren ist eine klare Trennung zwischen den Konzepten der Expo.01, deren Planungen bis 1994 zurückreichen, und den schliesslich realisierten

Projekten der Expo.02 natürlich unmöglich. Ebenso wenig können die individuellen Leistungen und Fehler einzelnen Figuren eindeutig zugeordnet werden, zumal sich die wichtigsten Exponenten der Veranstaltung ohne Unterlass an diverse Publika wandten und ihre Intentionen untrennbar von ihrer Rhetorik, ihre Ideale untrennbar von politischen Rücksichten und taktischen Überlegungen sind. Dennoch, und im Bewusstsein der schematischen Vereinfachung, möchte ich einige Unterschiede festhalten. Während Rist die Ausstellung, vereinfacht gesagt, als eine Erweiterung ihrer eigenen Kunst konzipierte, fasste sie Heller als Erweiterung seiner eigenen Ausstellungen auf. Rist machte Elemente ihrer erfolgreichen Videoinstallation, also verfliessende Körper, Distanzlosigkeit sowie die Verschränkung von Bild und Sprachassoziationen, zu den Leitmotiven der Expo. Heller wiederum übertrug das Konzept seiner kulturgeschichtlich ausgerichteten Ausstellungen wie beispielsweise *Herzblut* (1987) im Museum für Gestaltung in Zürich, mit denen er den etablierten Kunstmuseen erfolgreich die Stirn geboten hatte, auf die Expo. Während Rist die strategischen Entscheidungen unter einem künstlerischen Gesichtspunkt traf, spielten Künstler für Heller die Rolle von «Störsendern der freundlichen Art»[14], das heisst, sie sollten die Arteplages-Landschaften nach deren Fertigstellung «möglichst leichthändig» mit «Eingriffen» durchsetzen.[15]

Beide Akteure hatten ausserdem ein grundsätzlich anderes Verständnis von Kultur. Für Rist war die Kunst ein selbstverständlich in der Gesellschaft integrierter Bereich. Das Problem der kulturellen Autonomie stellte sich nicht, ja den Begriff «Kultur» verwendete sie selten. Während Rist die Expo als «kollektive Skulptur»[16] auffasste oder als ein durchaus spielerisches Experiment einer an sich intakten und kohärenten Gesellschaft, war sie für Heller ein kathartisches Fest, das eine disparate Gesellschaft zusammenfügen sollte. Heller vertrat im Gegensatz zu Rist ein modernistisches Konzept von Kultur. Kultur war für ihn ein Ort der Autonomie, ein Ort des gesellschaftlichen Korrektivs, von wo aus die politischen und gesellschaftlichen Konflikte ästhetisch überbrückt und gelöst werden können, der aber zugleich fortwährend bedrängt und bedroht ist. Für Rist waren Unterschiede der Klassen und des Geschmacks sowie die modernistische Trennung von Hoch- und Populärkultur uninteressant. Wie in ihrer Kunst suchte sie auch in der Expo nach Möglichkeiten, eine möglichst breite Öffentlichkeit vermittels leicht zugänglicher Themen und Formen in ein Experiment zu involvieren. Für Heller blieb das modernistische Thema der Diskrepanz zwischen Hoch- und Populärkultur zentral. In Rists Rhetorik schwang die pragmatische Zuversicht der 80er-Generation mit, in Hellers Rhetorik der Kulturpessimismus der 68er-Generation.

Die aus meiner Sicht wichtigste Entscheidung, die Rist und Fendt im Sinne einer verbindlichen Spielregel trafen, war, den Sponsoren, sowohl der Privatwirtschaft wie auch den staatlichen Behörden, zu verbieten, Logos zu verwenden. Das heisst, die Direktion

Kunst regte die Beteiligten an, alternative Formen der Repräsentation zu entwickeln. Der Verzicht auf Logos implizierte, dass die Vermittlung von Inhalten nicht mittels Zeichen geschehen sollte, ja, dass statt einer Logik der Vermittlung von feststehender Bedeutung und der Erziehung zu gegebenen Werten vielmehr von allen Akteuren gemeinsam Möglichkeiten gesucht wurden, Bedeutung und Werte neu zu produzieren. So finden sich bei Rist regelmässig die bereits in den Vorstudien Mitte der 1990er-Jahre verwendeten Begriffe «Experiment», «Kollektiv» und «Prozess». Wie die Öffentlichkeit hingegen in das Experiment einbezogen werden könnte, blieb offen. (Rist machte in privaten Gesprächen mehrmals deutlich, dass sie die vom Strategischen Ausschuss und von Jacqueline Fendt 1997 lancierte «Mitmachkampagne» nicht unterstützte.)[17] Tatsächlich ist die Frage der konkreten Beteiligung der Öffentlichkeit eine Schwachstelle in Rists Konzept, die sie auch durch persönlichen Enthusiasmus und einen eigenen Expo-Stil nicht korrigieren konnte. Sie machte es denn ihren Kritikern auch leicht, ihre Auffassung als sozialutopisch, romantisierend oder sogar naiv zu verwerfen. Die Anrede in ihren frühen Briefen lautete zum Beispiel «Meine (erweiterte) Familie». Die Expo verstand sie als «pulsierenden Organismus».[18] Das Zentrum in Neuenburg, in dem Ideen ausgeheckt wurden, taufte sie «Küche».[19]

Heller setzte im Unterschied zu Rist stärker auf bewährte Formen der Vermittlung mithilfe von Zeichen und Bildern.[20] Für ihn hatten die «Autoren» – so hiess in der Expo.02 die Gemeinschaft der Architekten, Szenografen und Experten, die die Pavillons gestalteten – a priori einen Vorsprung an Wissen, den sie dem Publikum übermitteln mussten. Spezielle «Coaches» – der Begriff wurde bei der Vorbereitung zur Expo.01 geprägt – standen zwischen den Sponsoren und den Autoren, um die Formulierung und Vermittlung der Inhalte zu kontrollieren. Im Innern vieler Pavillons geschah, was Rist hatte verhindern wollen: Zeichenhafte Information auf Tafeln, Diagrammen, Monitoren und Fotografien versahen die Besucher mit Information. Der Pavillon «Nouvelle DestiNation» in Biel beispielsweise, den die Eidgenossenschaft gesponsert hatte, zeichnete sich zwar durch eine verblüffende, formal an die pneumatischen Architekturen der 1970er-Jahre angelehnte aufblasbare Struktur aus. Im Innern, das der Künstler Via Lewandowsky geschickt inszeniert hatte, herrschte hingegen ein allzu didaktisches Konzept, das Politik mittels der Metapher des Sports den Besuchern nahe zu bringen versuchte. Auch hielt die Expo.02 nicht mehr am Logo-Verbot ihrer Vorgängerin fest. Sei es, dass sich die Direktion Kunst nicht gegen die in der Realisierungsphase mächtigere Direktion Technik durchsetzen konnte, sei es, dass sie sich dem Druck von Sponsoren beugen musste, die Logos prangten zwar nicht auf den Pavillons selber, aber daneben auf grafischen Installationen wie Etiketten. Auf einigen Arteplages standen sie wie die Standarten in einer Schlacht in kleinen Gruppen gebündelt abseits.[21]

Event versus Monument

Der französische Philosoph und Soziologe Henri Lefebvre hat in seinem Buch *La production de l'espace* kritisch festgestellt, dass die moderne Architektur im Hinblick auf die Schaffung monumentalen Raums überfordert sei, namentlich wenn sie auf die Form von Skulpturen zurückgreife.[22] Seine aus den frühen 1970er-Jahren stammende Kritik ist nach wie vor aktuell, wenn man die Auseinandersetzung um die Wirkung von skulpturalen Bauten, so genannter «signature architecture» bedenkt, etwa Frank Gehrys Guggenheim Museum Bilbao oder Peter Eisenmans Holocaust-Mahnmal in Berlin. Rist hatte die Grenzen von Architektur und Kunst erkannt und darauf insistiert, dass die Events eine zentrale Rolle spielen müssten. Ein bei der Jurierung für den Masterplan der Arteplage in Yverdon 1999 unterlegenes Projekt von Ben van Berkel, das fast ausschliesslich aus Bühnen bestand, kam den Intentionen Rists zweifellos nahe. Wichtig waren ihr die Bewegung und der fortwährende Massstabswechsel. Besonderes Augenmerk richtete sie auf die so genannten «Little Dreams», das heisst kleinformatige Interventionen, beispielsweise Miniaturregenbogen, denen die Besucher überraschend begegnen würden. Rists Einsatz für die «Little Dreams» ging einher mit der Idee, auf Wahrzeichen im traditionellen Sinn zu verzichten.[23] Die Events traten gleichsam an die Stelle des Monuments. Sie wollte die Besucher nicht durch hierarchisch unterschiedene Einzelbilder beeindrucken, sondern durch eine alle Sinne ansprechende Atmosphäre involvieren.

Von Rists Konzept der «Little Dreams», das um die Techniken der Verführung kreiste und seinen Ursprung offensichtlich in ihren Videoinstallationen hatte, blieb bei der realisierten Expo.02 nichts übrig. Und während sie die Addition von skulpturalen architektonischen Einzelobjekten durch ihre Masterpläne zu verhindern suchte, setzten die Direktionen Kunst und Technik der Expo.02 auf einzelne Wahrzeichen, welche die Arteplages dominierten und denen isolierte Pavillons untergeordnet wurden. Ganz explizit deklarierte die Direktion Technik vier Wahrzeichen zu «Ikonen».[24] Was Rist 1997 und 1998 hatte vermeiden wollen, nämlich den Wettstreit diverser Monumente untereinander, trat schliesslich ein. Die «Türme» von Coop Himmel(b)au in Biel und die «Galets» von Multipack in Neuenburg konkurrierten als konventionelle Bilder mit Jean Nouvels Monolith in Murten und Diller + Scofidios Blur Building in Yverdon um die Gunst des Publikums.[25] Im Unterschied zu Rist, der eine Verschmelzung der einzelnen Elemente in ein kohärentes räumliches System vorgeschwebt hatte, wo innen und aussen, oben und unten nahtlos ineinander übergehen, grenzte die Direktion Technik der Expo.02 auch die einzelnen Pavillons klar voneinander ab. Sie schloss damit an die aus den Industrieausstellungen hervorgegangene Typologie der Weltausstellungen an, fiel aber zugleich hinter die städtebaulichen Errungenschaften der Landi 39 und der Expo 64 zurück.

Verdrängte Schweizer Geschichte

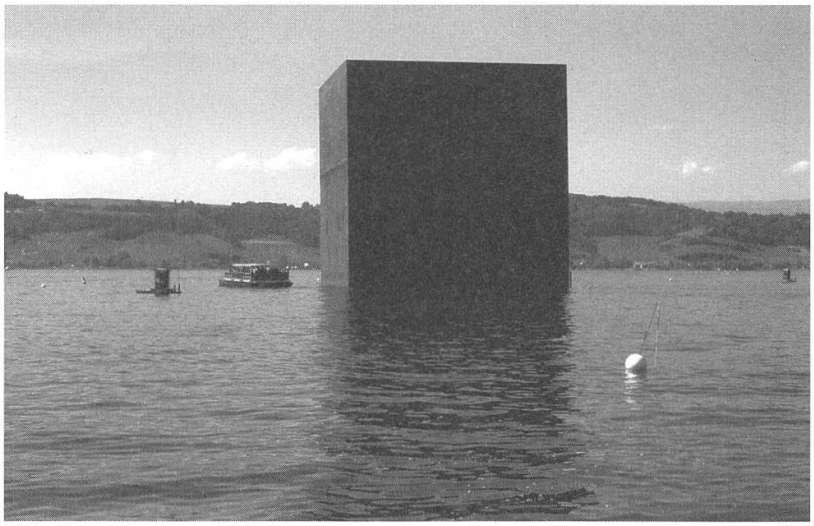
Neben allen konzeptuellen und formalen Unterschieden gab es aber auch Gemeinsamkeiten. So standen sowohl Rist wie Heller vor dem Problem, dass die Expo letztlich ein Anachronismus war, ein Ereignis, für das der Anlass fehlte. Namentlich die Darstellung nationaler Identität überforderte beide. Die Frage, wie diese nationale Identität hätte dargestellt werden können, berührte derart viele Tabus, das weder Rist noch Heller sie explizit stellten. Rist sprach vage von der Bedeutung von «Wert» und spekulierte darüber, dass die Expo ein Ort sein müsse, wo die Gesellschaft ihrer «Angst» begegnen könne.[26] Aber es fällt auf, dass auch in der Expo.01 dasjenige Thema, das die Öffentlichkeit um 1997 und 1998 am meisten beschäftigt hatte, nämlich die Diskussion um das so genannte Raubgold, nicht zur Sprache kam, obwohl Rists Medienauftritte in wechselnden Rollen und die Diskussion über den im Mai 1997 veröffentlichten Eizenstat Bericht[27] zeitlich zusammenfielen. Kann es sein, dass Rists Erfolg mit der Bedrängnis zusammenhängt, unter die der Staat und das nationale Selbstgefühl damals gerieten? Mit anderen Worten, war sie so populär beziehungsweise konnte damals eine junge, weibliche Vertreterin der Kunst so populär sein, weil sie zur richtigen Zeit als Projektionsfläche für die Hoffnungen der Schweizer im Hinblick auf die unbestimmte Zukunft des Landes auftauchte?[28] Nahm sie in der Imagination der Öffentlichkeit gar eine – von ihr selber sicher nicht gewollte – allegorische Funktion ein, vergleichbar mit derjenigen, die einst dem Konzept der Helvetia zugedacht worden war?[29]

Helvetia wurde in den 1840er-Jahren erfunden, um ein abstraktes Konzept (in Rists Worten ein «Hirngespinst») zu versinnbildlichen, nämlich den nach dem Vorbild der Vereinigten Staaten von Amerika neu gegründeten schweizerischen Nationalstaat.[30] Im 20. Jahrhundert überlebte Helvetia im kollektiven Gedächtnis in erster Linie dank ihrer Allgegenwart auf schweizerischen Münzen. Das Medium Geld wurde zu einer wirksamen, wenn auch schwer repräsentierbaren Garantie nationaler Identität, namentlich nachdem 1934 das Bankgeheimnis etabliert worden war, um den Finanzplatz Schweiz vor der Weltwirtschaftskrise zu schützen. Geld wurde zum wichtigsten Rohstoff in der im Übrigen ressourcenarmen Schweiz – rein, neutral und unerschöpflich wie das Wasser aus den Alpen. «Helvetia mater fluviorum» hiess ein Slogan an der Schweizerischen Landesausstellung von 1939,[31] einer Ausstellung, die für die nationale Identität bis lange nach dem Krieg grundlegend war. Geld kam als explizites Thema an dieser Ausstellung nur am Rande vor,[32] dafür – gleichsam als stellvertretendes Symbol für «natürlichen» Reichtum – das Element Wasser – vom Ausstellungsort am unteren Zürichseebecken bis hin zum Schifflibach, der im kollektiven Gedächtnis bis heute fliesst. Die Lage am Wasser spielte auch für die Expo 64 eine Hauptrolle. Und sie war einer der Gründe gewesen, sich für das Drei-Seen-Land als Standort der Expo.01 zu entscheiden. Bereits im Konzept von 1994[33]

steht das Wasser im Zentrum. In der Machbarkeitsstudie 1995 heisst es: «Das Wasser ist das verbindende Medium und gewährleistet die Einheit der Expo.»[34] Und im Geschäftsbericht der Expo.01 von 1997: «Allen Foren gemein ist ein starkes Gefühl für das Wasser – die Seen sind allgegenwärtig».[35]

Geld, genauer gesagt, die Schadenersatzforderungen von Überlebenden des Holocaust an Schweizer Banken nach dem Ablaufen der Sperrfrist der amerikanischen Archive war Mitte der 1990er-Jahre der Auslöser für die problematische Reaktivierung schweizerischer nationaler Identität. Spätestens im Januar 1997 wurde der Mythos der Neutralität, also die Idee, dass die Schweiz gleichsam ausserhalb der Geschichte stehe und ihr das Geld als quasi natürlicher Rohstoff zustehe, erschüttert. Indem er die Zerstörung von historischen Dokumenten in den Archiven der Union Bank of Switzerland verhinderte, berührte Christoph Meili das Herzstück der schweizerischen nationalen Identität, das Bankgeheimnis. Er lieferte den Beweis, dass das Schweizer Geld gar nicht rein, sondern korrumpiert war. Und er machte deutlich, dass die Geschichte wirklich war – so wirklich, dass die Banken sie manipulierten.[36]

Rists Funktion als Personifikation der Expo fällt zeitlich zusammen mit dem zunehmenden Druck auf die Schweiz in Bezug auf deren ambivalente Rolle im Zweiten Weltkrieg einerseits, der Sorge um die negativen Auswirkungen der europäischen Währung, des Euros, auf den Schweizer Franken andererseits. Könnte ein Grund für die Popularität von Rist (wie vor ihr von Max Bill und Jean Tinguely) sein, dass sie die Fähigkeit besitzt beziehungsweise dass ihre Kunst als Möglichkeit gesehen wird, Geld als «neutrales» und «reines» Medium künstlerisch zu verklären?[37] Ihre Kunst und ihre damit untrennbar verbundenen performativen Auftritte passten zur kollektiven Amnesie insofern, als sie jeden historischen Raum ausblendet, ganz auf Gegenwart setzt und damit, möglicherweise unbewusst, die Geschichte erzählt, welche die Schweizer nie müde werden zu hören, nämlich die Geschichte, dass Geld – und damit die schweizerische Identität – nur droht zu verschwinden, aber nicht wirklich verschwinden wird. Die in Rists Kunst entwickelte Ikonografie und ihre Symbolik der kleinen Übertretungen und Fehler sind, im Unterschied zum Handel der Nationalbank mit der Deutschen Reichsbank im Zweiten Weltkrieg oder der Äusserungen des Schweizerischen Bundespräsidenten 1996, der anlässlich der Schadenersatzklagen von «Erpressung» sprach, nicht wirklich, sondern reversibel und fiktiv. Ihre Bilder des Schmelzens und Kristallisierens evozieren eine Ökonomie fortwährenden Tausches, nicht des entropischen Verlusts.[38] In Rists Konzept für die Expo gab es keine Nacht, keine Vergangenheit, keine Zukunft. Die von Rist immer neu konstituierte künstlerische Totalität wird, wie Geld und die nationale Identität, fortwährend bedroht und wieder gerettet. In ihrer Videoinstallation *Selbstlos im Lavabad* (1994) wird sie von einer Flut aus Magma verschlungen, die aussieht wie flüssiges Gold und in

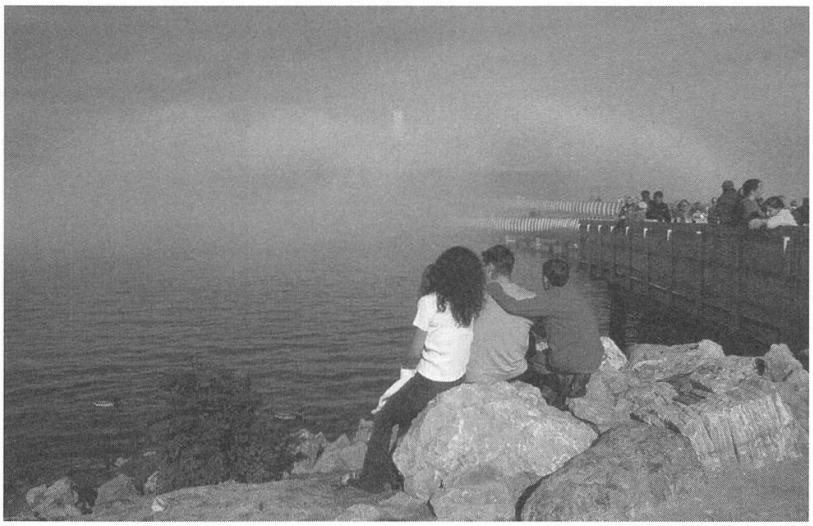


1 Jean Nouvel, *Monolith*, Expo.02, 2002

der sie mit ausgestreckten Armen verschwindet, halb triumphierend, halb um Hilfe bittend. Aber am Ende taucht sie wieder auf – unverwundbar, rein und für immer jung.[39]

Blur und Monolith

Nahm Rist also selber, halb gewollt, halb ungewollt, die Funktion einer Ikone an, einer Projektionsfläche, einer Identifikationsfigur? «Brauchte» die Öffentlichkeit sie – und damit die Kunst – an jenem spezifischen Ort, um die traumatischen Seiten der nationalen Identitätsfrage weiterhin verdrängen zu können? Als sie ausschied, war die Enttäuschung in der Öffentlichkeit gross. Die Bedeutungsökonomie der Expo änderte sich radikal. Mit dem Verschwinden von Rist lastete mit einem Mal viel mehr Gewicht auf den gebauten Ikonen. Heller war sich deren Bedeutung bewusst und forcierte zusammen mit dem Leiter der Direktion Technik, Ruedi Rast, die Fertigstellung der Ikonen auch im Moment grössten Spardrucks. Namentlich das Blur Building und der Monolith faszinierten die Öffentlichkeit bereits als Baustellen.[40] Beide waren fotogen. Beide hatten berühmte Urheber, nämlich Jean Nouvel, einen Star unter den etablierten Architekten, sowie Elizabeth Diller und Ricardo Scofidio, zwei Stars der jüngeren Szene, mit denen ich mich beispielsweise leichter identifizieren konnte als mit Nouvel. Beide waren schliesslich in der Werteökonomie der internationalen Kunst- und Architekturwelt und in der Typologie der Ausstellungsbauten solide verankert. Der Monolith sprach eine seit der Minimal Art vertraute skulpturale Sprache und bildete den Schwerpunkt des Masterplans von Nouvel, der die einzelnen Pavillons wie Objekte in einem Skulpturengarten virtuos in und um die Altstadt von Murten verteilte. Nouvel setzte effektvoll auf den Kontrast des pittoresken Städtchens mit der Ikonografie der rohen Industriearchitektur durch den Einsatz



2 Diller + Scofidio, *Blur*, Expo.02, 2002

von Rost, Stahl, alten Containern, Militärzelten und Holzlagern – so als würde er Murten mit Le Havre kollidieren lassen. Er drehte die Tradition des Village Suisse, oder «Dörfli», das lange Zeit ein fester Bestandteil der Welt- und Landesausstellungen war, ingeniös um. Anstatt das Bild des vorindustriellen Ideals vor die Kulisse der industriellen Wirklichkeit zu setzen, verwendete er das konservierte Zähringerstädtchen als Kulisse für eine Inszenierung des Industriell-Erhabenen.

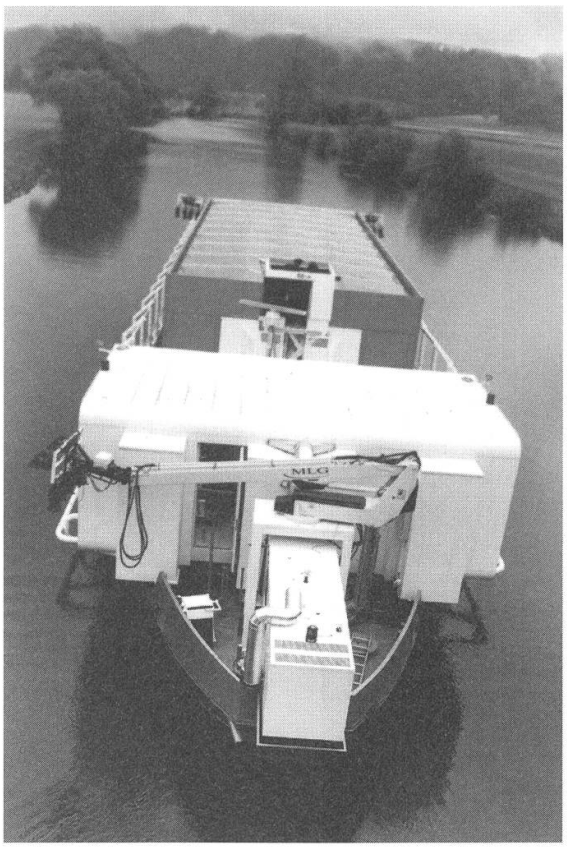
Blur Building schien sich auf den ersten Blick den vertrauten Kategorien zu entziehen. Typologisch gesehen ruhte es allerdings ebenso sicher in der Tradition der spektakulären Ausstellungsbauten wie der Monolith. Wie Letzterer kündigte sich auch Blur von weit her an – indem es die Arteplage vernebelte, noch bevor es ins Blickfeld der Besucher kam. Wie durch die Lochblech-Fenster des Monolithen bot sich auch durch die veränderliche Nebelwand der Wolke eine effektvolle Aussicht. Und wie die beiden Panoramen im Monolithen lässt sich auch Blur auf das «Cineorama» zurückführen, eine der Attraktionen der Pariser Weltausstellung 1900. Ursprünglich hatten Diller + Scofidio sogar vorgesehen, das «erste Massenmedien-Panorama» zu produzieren. In einem dunklen Zylinder sollten 250 ZuschauerInnen auf Videoprojektionen von Webcams blicken, die Aufnahmen aus einer Stadt übermittelten. Den Unterschied zu den traditionellen Panoramen sah Diller darin, dass die Illusion der Kohärenz durch die fragmentierten Bilder aufgelöst wurde.[41] Ein für Pipilotti Rist wichtiges, später aufgegebenes Projekt war damit rudimentär übrig geblieben. Für *1/80stel Sekunde* wäre eine Panoramaaufnahme aus jedem Schweizer Haushalt entstanden.[42] Diller + Scofidio beriefen sich ausserdem auf Buckminster Fullers amerikanischen Pavillon der Expo 67 in Montreal sowie auf den Pepsi-Cola-Pavillon der Weltausstellung 1970 in Osaka. Der Pavillon war mit einer aus Wasserdampf erzeugten Nebelskulptur des Künstlers Fujikoa Nakayu bedeckt, mit dem die Architekten im Austausch standen.[43] Die Wurzeln von Blur reichen aber noch weiter zurück, als dies von den Architekten beschrieben wird, nämlich bis zur Geburtsstunde der Weltausstellungen. Auf der «Première exposition des produits de l'industrie française» auf dem Champ-de-Mars in Paris 1798 schwebte ein Fesselballon über dem Aus-

stellungsgelände. Die Montgolfiere war ein Symbol dafür, dass die den ökonomischen und technischen Fortschritt hemmende Schwerkraft des Ancien Régime überwunden und zugleich die rohen Naturkräfte durch die junge Republik im Zaum gehalten wurden. Sie funktionierte als Wahrzeichen, das vom Ausstellungsgelände aus ebenso zu sehen war, wie dieses vom Korb des Ballons aus überblickbar blieb. Fesselballone sollten neben Aussichtstürmen, Riesenrädern, Panoramen und Seilbahnen fortan aus den Ausstellungsgeländen nicht mehr wegzudenken sein, und Blur ist eine zeitgemässe Fortsetzung dieses Motivs.[44]

Arteplage Mobile du Jura

Während die Kritik darüber verhandelte, ob das Projekt von Rist oder Heller besser sei oder ob der Monolith oder die Wolke triumphierten, geriet ausgerechnet dasjenige Element in Vergessenheit, das am Anfang den unkonventionellsten Teil der Expo darstellte. Es handelt sich um die Arteplage Mobile du Jura, kurz AMJ. Bereits in den ersten Plänen zu einer Expo im Drei-Seen-Land existierte die Idee einer «Helvethek», die als Umsteigeplatz für die Schnellboote im Zentrum des Sees installiert werden sollte.[45] In der Machbarkeitsstudie heisst es: «Der Helvethek kommt innerhalb der Expo 2001 eine ganz besondere Bedeutung zu: einerseits als Symbol für die ganze Ausstellung, andererseits als logistischer Mittelpunkt im Verkehrssystem. [...] Die Helvethek soll von allen Ausstellungsorten direkt oder übertragen sichtbar sein.»[46]

Weil ihr eine Lobby fehlte, wurde die Helvethek schliesslich aufgegeben beziehungsweise zu einer mobilen fünften Arteplage verwandelt.[47] Der Wettbewerb, der erst ein Jahr nach den grossen Arteplages ausgeschrieben wurde, gab ein altes Lastschiff als Chassis vor, das in eine für Events und Ausstellungen benutzbare, mobile Plattform umgebaut werden musste. Der damals unbekannte, in Paris ansässige portugiesische Architekt Didier Faustino gewann den Wettbewerb. In enger Zusammenarbeit mit dem künstlerischen Leiter der Arteplage, Juri Steiner, entwickelte er ein experimentelles Projekt, für das keine typologischen Vorgänger existieren. Die siegreichen Projekte der vier Arteplages waren bereits bekannt, und Faustino wollte den Wahrzeichen kein weiteres



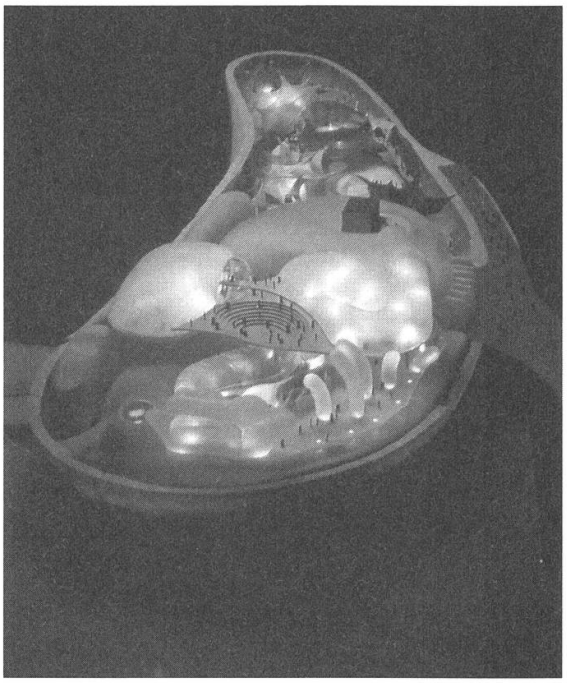
3 Didier Faustino, *Arteplage Mobile du Jura*, Expo.02, 2002

4 Logos auf der *Arteplage Biel*, Expo.02, 2002

hinzufügen. Er wollte den starren Symbolen vielmehr ein Werkzeug entgegenhalten, das von den Veranstaltern möglichst flexibel genutzt werden konnte. Ausgehend von der Idee eines goldenen Käfigs versah er die Barke mit einer gitterartigen Metallreling, welche die Neugier der Besucher wecken und zugleich die Autonomie der AMJ schützen sollte. Als Aufbauten montierte er eine Bühne, die bei Bedarf gedeckt werden konnte, sowie eine Bar. Weit ausladende Kranarme fungierten als Halterung für die Scheinwerfer und Lautsprecher. Sie glichen prothesenartigen Greifarmen, welche das ebenso aggressive wie verwundbare Image der unter Piratenflagge segelnden Arteplage prägten.

Die AMJ kontrastierte nicht nur zu den konventionellen Wahrzeichen, sie deutete auch auf die städtebauliche Dimension der Expo. Nie zuvor hatte eine derartige Ausstellung eine ganze Region umfasst[48] – eine Tatsache, die den BesucherInnen spätestens dann klar wurde, wenn sie eine jener Markierungen überschritten, die auf jedem Bahnsteig der Schweiz verkündeten: «Hier beginnt die Expo.02».[49] Und in der Tat war die Expo ein durch und durch städtisches Produkt. Sie fand zwar in der dünn besiedelten Region zwischen Biel, Murten, Neuenburg und Yverdon statt. Aber diese Region – der Name «Drei-Seen-Land» hatte nur für die Dauer der Expo bestand und konnte sich nicht durchsetzen – hängt weder kulturell noch politisch zusammen, höchstens durch den Niedergang der einst blühenden Uhrenindustrie. Die Entscheidungen über das Schicksal der Expo fielen in den politischen und wirtschaftlichen Zentren, in Bern und Zürich. Die Projekte der Arteplages und der einzelnen Pavillons entstanden in Ateliers in Zürich, Berlin, Paris, Rotterdam, New York. Seitdem der Bundesrat aus drei Projekten «Die Zeit oder die Schweiz in Bewegung» ausgewählt hatte, war die Erschliessung ein zentrales Kriterium.[50] Bereits 1996 hatte der erste technische Direktor, Paolo Ugolini, Spezialisten für Besucherfluss engagiert.[51] Logistische Fragen nach Parkplätzen, Hotelbetten, Verpflegung und Recycling stiessen auf breites Interesse der Öffentlichkeit. Das Wasser war für die Szenarien des Verkehrs zentral. Auch wenn die geplante Flotte von zwanzig 400plätzigen Iris-Katamaranen und sechs herkömmlichen Schiffen für insgesamt 1.4 Millionen Passagiere am Ende auf zwei Boote mit 400 und vier Boote mit 200 Plätzen reduziert wurde, spielten diese in der Rezeption der Expo eine Schlüsselrolle.[52] Die künstliche Auffächerung des Expo-Geländes machte diese Querverbindungen überhaupt erst nötig – und damit die ganze Region als Stadtgewebe erfahrbar. Trotz der Distanz schienen die

Arteplages quasi direkt ineinander überzugehen. Von Anfang an war die «ständige Verbindung zwischen diesen verschiedenen Orten» ein Hauptanliegen der Expo gewesen.[53]



5 Entwurf des Masterplans für die *Arteplage Yverdon-les-Bains*, 1998

Noch einmal möchte ich Henri Lefebvre anführen, dessen Ideen zur «totalen Verstädterung» sich als Folie für die Urbanismus-Diskussion der Expo eignen. So schreibt er in seinem Buch *Die Revolution der Städte* (1972): «Die Bewohner des städtischen Raums sind besessen davon, die Entfernung zu annullieren. [...] Das ist die (wirkliche, konkrete) U-Topie. So vollzieht sich in einer *differentiellen Realität*, in der die Worte sich nicht mehr trennen, sondern sich zu immanenten Unterschieden wandeln, die Überwindung des Geschlossenen und des Offenen, des Unmittelbaren und des Mittelbaren, der nahen Ordnung und der fernen Ordnung.»[54] Wie ein Motto zur AMJ hätte Lefebvres Idee des U-Topischen funktioniert: «Es ist wirklich. Es ist im Herzen dieses Wirklichen, es ist die urbane Wirklichkeit, die selber nicht ohne dieses Ferment besteht.»[55] Und was sollte die AMJ auf ihren heimlichen Fahrten durch das Drei-Seen-Land anderes transportieren als Lefebvres «Monumentales»: «Überall hin dringt das Monumentale, strahlt, kondensiert sich, konzentriert sich.»[56]

Wie kommt es, dass die Arteplage Mobile du Jura während der Expo fast unsichtbar blieb und in der Diskussion keine Spuren hinterlassen hat? Und wie kommt es, dass die städtebaulichen Leistungen der Expo unsichtbar geblieben sind? So erwähnt beispielsweise die von Avenir Suisse veröffentlichten Studie *Stadtland Schweiz* die Expo mit keinem Wort.[57] Entsprach nicht die AMJ beispielhaft einer experimentellen Architektur? Und war nicht hier die Idee der temporären Architektur, die in kurzer Zeit auf- und wieder abgebaut werden kann, optimal verwirklicht? In der Tat ist im Fall der AMJ die Frage, was Urbanismus, was Architektur, was Kunst und was Design ist, unter herkömmlichen, formalen Kriterien schwer zu entscheiden. Die «Gestaltung» ist in einem Grade zurückgenommen, dass sie als autonomes Element kaum mehr in Erscheinung tritt. Die Figur des Architekten fungiert weniger als «Autor» denn als «Ingenieur», der Lösungen für Probleme anbietet, die im Moment der Planung noch gar nicht bekannt sind.

Die AMJ war ein durch und durch nützliches Werkzeug. Vielleicht liegt darin ein Grund, dass sie aus der Diskussion ausgeblendet wurde. Denn sie spielt die Expo.01 und die Expo.02 gleichsam gegeneinander aus. Sie ist weder ein Event noch ein Monument, sondern ein Instrument. Sie zeigt Event und Monument vielmehr in ihrem Zusammenhang, als Kehrseiten einer Medaille. Im Vergleich zu der ebenso angriffsbereiten wie zerbrechlichen, ebenso unberechenbaren wie verlässlichen Barke muten die atmosphärischen Szenarien von Rist ebenso wie die Wahrzeichen von Nouvel und Diller + Scofidio unvermittelt wie Zeugen aus einer anderen Zeit an. Im Licht der pragmatischen, ganz auf das Hier und Jetzt konzentrierten AMJ wirken sie wie anachronistische Träger von überholten symbolischen Funktionen. Sie blicken weder enthusiastisch nach vorn, ja nicht einmal pragmatisch in die eigene Gegenwart, sondern letztlich auf sich selbst. Sie ziehen alle Register der Typologie und der Effekte des Spektakels. Sie träumen noch einmal, durch staatliche Gelder und die Autonomie der Kultur geschützt, den alten Traum der Weltausstellungen, den Traum des industriellen Fortschritts, der Technik als neuer Natur und der kontinuierlichen, stets zu neuen Ufern aufbrechenden, ewig jungen Moderne. Die AMJ hingegen taucht auf als unerwartetes Instrument. Sie bewegt sich wendig zwischen den Monumenten der Vergangenheit, trifft die wunden Punkte und hilft, den verdrängten historischen Raum zu erschliessen.

1 Dieser Aufsatz entstand im Rahmen des Forschungsprojektes «Der Wert der Oberfläche: Zur Geschichte der Raumauffassung in Kunst, Architektur und Ökonomie im 20. Jahrhundert». Ich danke dem Schweizerischen Nationalfonds für die Unterstützung dieses Projekts im Rahmen einer SNF-Förderungsprofessur. Für ihre wertvollen Kommentare danke ich Kornelia Imesch. Bernadette Fülscher danke ich für die Durchsicht des Manuskripts und für zahlreiche Hinweise und Korrekturen.

2 Sie dauerte vom 15. Mai bis zum 20. Oktober 2002. Insgesamt wurden 10.3 Millionen Eintritte gezählt. Siehe den *Schlussbericht der Generaldirektion der Expo.02*, 2003, S. 17 [www.expo.02.ch]; in Buchform publiziert als *Schlussbericht der Expo.02*, hrsg. von Nelly Wenger, Zürich 2003.

3 Siehe René Lüchinger, *Expo.02: Überforderte Schweiz? Die Landesausstellung zwischen Wirtschaft, Politik und Kultur*, Zürich 2002; *ImagiNation. Das offizielle Buch der Expo.02*, hrsg. von der Expo.02, Zürich 2002; Roman Keller / Barbara Wiskemann (Hrsg.), *Expomat. 1341 Projekte der Mitmachkampagne für eine Schweizer Landesausstellung*, Zürich 2002; Georg Kohler / Stanislaus von Moos (Hrsg.), *Expo-Syndrom? Materialien zur Landesausstellung, 1883–2002*, Zürich 2002; *Architecture Expo.02. Schweizerische Landesausstellung*, hrsg. von Rudolf Rast, Basel 2003; siehe ebd., S. 493, die zahlreiche, wenn auch unvollständige Auflistung der bis 2003 erschienenen monografischen Publikationen zu den diversen Arteplages und Pavillons.

4 «Die grosse öffentliche Debatte findet nicht statt», diagnostiziert René Lüchinger, in: Lüchinger 2002 (wie Anm. 3), S. 234.

5 Nelly Wenger, «Einleitung», in: Schlussbericht 2003 (wie Anm. 2), S. 63.

6 Zur Vorgeschichte der Expo.02 siehe Daniel Margot, «D'Expo 64 à Expo.02, en passant par Expo.01: un projet de trop?», in: *expos.ch. Ideen, Interessen, Irritationen*, hrsg. vom Schweizerischen Bundesarchiv, Dossier 12,

Bern 2000, S. 167–177; Philip Ursprung, «Unter Druck: Die Expo.01 in der dünnen Luft der Privatisierung», in: *Kunst + Architektur in der Schweiz* 53 (2002), Nr. 2, S. 44–53; Lüchinger 2002 (wie Anm. 3), S. 12–41.

7 Eine frühere Fassung lautet «Expo 001», handschriftlicher Vermerk auf einem unveröffentlichten, undatierten Konzeptpapier [September 1997], Kopie im Archiv von Philip Ursprung.

8 Schlussbericht 2003 (wie Anm. 2), S. 11.

9 ImagiNation 2002 (wie Anm. 3), S. 300.

10 Michael Hardt / Antonio Negri, *Empire. Die neue Weltordnung,* übers. von Thomas Atzert und Andreas Wirthenson, Frankfurt a. M. 2002, S. 13 (amerik. *Empire*, Cambridge, Mass., 2000).

11 «By this definition operative criticism represents the meeting point of history and planning. We could say, in fact, that operative criticism *plans* past history by projecting it towards the future. Its verifiability does not require abstraction of principle, it measures itself, each time, against the results obtained, while its theoretical horizon is the pragmatist and instrumentalist tradition.» Manfredo Tafuri, *Theories and history of architecture*, London 1980, S. 141 (ital. *Teorie e storia dell'architettura*, Bari 1968).

12 Siehe zur Methode des Performative Writing: Amelia Jones / Andrew Stephenson, «Introduction», in: dies. (Hrsg.), *Performing the body, performing the text*, London 1999, S. 1–10; Judith Butler, *Gender trouble. Feminism and the subversion of identity*, New York/London 1990; dies., *Bodies that matter. On the discursive limits of «sex»*, New York/London 1993; dies., *Excitable speech. A politics of the performative*, New York/London 1997; Peggy Phelan, *Unmarked. The politics of performance*, London/New York 1993; Rebecca Schneider, *The explicit body in performance*, London/New York 1997; Amelia Jones, *Body art. Performing the subject*, Minneapolis 1998.

13 Das Material der Generaldirektion, die anscheinend keine Vorkehrungen für ein Expo-Archiv getroffen hatte, ist im Schweizerischen Bundesarchiv in Bern sowie im Schweizerischen Landesmuseum in Zürich deponiert. Pipilotti Rist hat ihr Archivmaterial im Schweizerischen Institut für Kunstwissenschaft in Zürich hinterlegt und ein Gespräch geführt, das auf ca. 70 Seiten aufgezeichnet ist. Sie hat das Material bis heute gesperrt.

14 Schlussbericht 2003 (wie Anm. 2), S. 331.

15 Das ursprünglich dafür vorgesehene Budget von 500.000 SFr. pro Arteplage schrumpfte auf 180.000 SFr. Siehe Schlussbericht 2003 (wie Anm. 2), S. 331.

16 Pipilotti Rist, in: *Expo.01. Geschäftsbericht 1997*, o. O. 1997, S. 28.

17 Pipilotti Rist, mündliche Mitteilungen an Philip Ursprung, September 1997.

18 Pipilotti Rist, in: Geschäftsbericht 1997 (wie Anm. 16), S. 29.

19 «Keimzelle der Direction artistique und des ‹work in progress› der Expo.01 ist die Cuisine, das Labor für Ideen, Philosophien, Bilder, Konzepte und Projektskizzen». Pipilotti Rist, in: Geschäftsbericht 1997 (wie Anm. 16), S. 28.

20 «Spätestens mit der Berufung von Pipilotti Rist wurde die Landesausstellung zum künstlerischen Projekt schlechthin. [...] Nach dem Direktionswechsel von 1999 veränderte sich diese Vorstellung in einem entscheidenden Punkt. Die Expo sollte weniger eine Kunstausstellung im Sinne der Standards des Kunstbetriebs sein, sondern ein kulturelles Projekt, das sich künstlerischer Mittel bedient, wann und wo immer das möglich ist. Das heisst, die Landesausstellung orientiert sich an Fragestellungen, die weniger der wirtschaftlichen und politischen als der kulturellen Erfahrung geschuldet sind.» Martin Heller, in: Schlussbericht 2003 (wie Anm. 2), S. 330.

21 Heller wollte keine «Produktepräsentation und keine übermässige Logopräsentation» zulassen. Siehe Schlussbericht 2003 (wie Anm. 2), S. 321.

22 Henri Lefebvre, *The production of space*, übers. von Donald Nicholson-Smith, Oxford 1991, S. 223 (franz. *La production de l'espace*, Paris 1974).

23 Jacqueline Fendt, mündliche Mitteilung an Philip Ursprung, 8. Januar 2002.

24 Siehe den Bericht von Ruedi Rast, in: Schlussbericht 2003 (wie Anm. 2), S. 297–300. Siehe auch Martin Heller, ebd., S. 322: «In möglichst enger Verzahnung von Gesamtbild, Architektur und Szenographie muss die

Direction artistique versuchen, starke, tragkräftige und nachhaltige Bilder der Expo.02 zu entwickeln, die eine ähnliche Wirksamkeit und Nachhaltigkeit generieren können» [wie Höhenweg und Schifflibach, Fahnenturm und Mésoscaphe der Ausstellungen 1939 und 1964].

25 Siehe Eric Maria / Philippe Menétray, *Le monolithe/Der Monolith*, Lausanne 2002; Elizabeth Diller / Ricardo Scofidio, *Blur. The making of nothing*, New York 2002.

26 Pipilotti Rist, in: Geschäftsbericht 1997 (wie Anm. 16), S. 29.

27 *Preliminary study on U. S. and allied efforts to recover and restore gold and other assets stolen or hidden by Germany during World War II*, coordinated by Stuart E. Eizenstat, Under Secretary of Commerce for International Trade, Special Envoy of the Department of State on Property Restitution in Central and Eastern Europe, Washington D.C. 1997.

28 Siehe zur Problematik von weiblichen Personifikationen in den Nationalstaaten Silke Wenk, *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*, Köln u. a. O. 1996.

29 Siehe zur Frage der geschlechtlichen Konnotierung von Rist: Bernadette Fülscher, «Der Mythos der weiblichen Expo.02 – Das Geschlechterverhältnis an der Schweizerischen Landesausstellung 2002», in: Inge Beckel / Gisela Vollmer (Hrsg.), *Terraingewinn. Aspekte zum Schaffen von Schweizer Architektinnen von der Saffa 1928 bis 2003*, Bern 2004, S. 13–23, bes. S. 14–16.

30 Georg Kreis, *Helvetia – im Wandel der Zeiten. Die Geschichte einer nationalen Repräsentationsfigur*, Zürich 1991; Angela Stercken, *Enthüllung der Helvetia. Die Sprache der Staatspersonifikation im 19. Jahrhundert*, Berlin 1998.

31 Siehe die Abbildungen in: Eugen Th. Rimli, *Das goldene Buch der LA 1939*, hrsg. von Julius Wagner, Zürich 1939, S. 12, 21.

32 Ein Wandmodell der Schweizerischen Bankiersvereinigung verdeutlichte die Rolle der Bank im «Kreditstrom» und im «Sparstrom». Im offiziellen Begleitbuch wurden die Banken als «Herz im ökonomischen Kreislauf» bezeichnet. Siehe Arthur Mojonnier, «Soll und Haben», in: Das goldene Buch der LA 1939 (wie Anm. 31), S. 216.

33 «Das bestehende Netz schiffbarer Gewässer bietet sich darum im Wortsinn als ‹tragendes Element› der Ausstellung ‹Die Zeit oder Die Schweiz in Bewegung› an.» In: *Bewerbung für die Durchführung einer Landesausstellung*, vorgelegt von den Kantonen Bern, Freiburg, Solothurn, Waadt, Neuenburg und Jura sowie den Städten Biel, Grenchen, Murten, Neuenburg, Solothurn und Yverdon-les-Bains, o. O., Juni 1994, S. 9.

34 *Expo 2001. Machbarkeitsstudie. Die Zeit oder die Schweiz in Bewegung*, hrsg. vom Verein Landesausstellung, Neuenburg 1995, S. 24.

35 Pipilotti Rist, in: Geschäftsbericht 1997 (wie Anm. 16), S. 32.

36 Im Herbst 1998 verkündeten die Schweizer Boulevardzeitungen, dass Meili, den sie lange als naive Marionette in den Händen von Juden und amerikanischen Politikern präsentiert hatten, eine weitere schlimme Sünde begangen hatte. Er immatrikulierte sich an einer amerikanischen Universität, um Geschichte zu studieren. «Vier Jahre an die Uni: Meili studiert Geschichte», Plakat der Zeitung *Blick*, 18.11.1998. «Chapman bietet seinen rund 3000 Studenten neben Bildung auch Zerstreuung. Das Disneyland liegt um die Ecke, Hollywood ist bloss 56 Kilometer entfernt. Und wenn Meili Lust zu stöbern hat, steht ihm das uni-eigene Archiv frei: Dort lagern 198 638 Bücher und Dokumente.» Andrea Bleicher, «Hier darf Meili ins Archiv. Seine Uni im sonnigen Kalifornien», in: *Blick*, 20.11.1998, S. 32.

37 Auch Max Bill hat eine zentrale Rolle bei Schweizerischen Landesausstellungen gespielt. Er war bereits als Mitarbeiter von Hans Schmidt an der Ausstellung «Städtebau und Landesplanung» der Landesausstellung 1939 in Zürich vertreten. Er gestaltete an der Expo 64 in Lausanne (an der Jean Tinguely den Grundstein seiner Popularität in der Schweiz legte) als Chefarchitekt der Sektion «Bilden und Gestalten» einen eigenen «Hof der Künste» mit zwanzig Skulpturen von verschiedenen Künstlern, alle aus dem gleichen Material, nämlich goldfarben eloxiertem Aluminium. Bill wusste, so zeitgenössische Berichterstatter, dass dies bei vielen der eingeladenen Bildhauern zu Problemen führen

könnte. Zur Überwindung der Hemmungen bei den Bildhauern versprach er daher, dass er sein Möglichstes tun werde, «dass die ausführung ebenso schön ist, wie wenn die werke aus reinem gold wären.» Max Bill, zit. nach Niklaus Flüeler, «Die Schweizer Bildhauer und die Expo 64», in: *Kunst und Stein (Expo 64)* 8 (1963), Nr. 5, September, S. 14, 16.

38 Rists erste Installation, entstanden noch während ihres Studiums in Wien 1984, hiess *Bank für Mond und Scheine*.

39 Siehe Philip Ursprung, «Gold hat Symbolfunktion für die nationale Identität der Schweiz», Interview von Susanne von Lebedur, in: *Soda Magazin* 7 (2003), Bd. 4, Ausgabe 22 («Goldrush»), S. 98–103.

40 «Die Wolke in Yverdon, der Monolith in Murten als die offensichtlichen architektonischen Ikonen der Expo.02. Sie werden als Symbole der Landesausstellung mühelos jenen Status erreichen, der den Schifflibach von 1939 – Fun-Kultur erster Güte! – oder den Armee-Igel von 1964 auszeichnet, als Merkzeichen eines jeweils zeittypischen Gefühls eines Landes zwischen Stolz, Bewahrung und Aufbruch.» Lüchinger 2002 (wie Anm. 3), S. 251.

41 Siehe «Location: Princeton University, Liz Diller lecturing a seminar class», in: Diller/Scofidio 2002 (wie Anm. 25), S. 92–99.

42 «Vor der Expo.01 erhält jeder Schweizer Haushalt eine Kamera mit Zeitauslöser. Zum Zeitpunkt X gehen alle Kameras gleichzeitig los. Es entsteht eine Momentaufnahme der Schweiz. Die Fotografien werden auf der Arteplage Murten in verschiedenen Räumen und Durchgängen als dichter Bilderkosmos ausgestellt, welcher Raum und Zeit vergessen lässt», in: «Expo.01, Szenografie Murten», Konzeptpapier, 23. November 1998, o. S., Kopie im Archiv von Philip Ursprung; siehe auch «In 1/80 Sekunde durch die Schweiz: Fotografische Momentaufnahme einer Nation», in: *Der erste Meilenstein ist gesetzt. Masterplan 1998. Expo.01. Direktion, Marketing und Kommunikation*, Projektleitung: Michael Gerber, Redaktion: Tobias Landau u. a., Egg 1998, S. 58–59.

43 Siehe Billy Klüver / Julie Martin / Barbara Rose (Hrsg.), *Pavilion, by experiments in art and technology*, New York 1972; auszugsweise auf deutsch: Billy Klüver, «Pepsi-Cola Pavillon, Osaka, 1970», in: *arch+* 33 (2000), Nr. 149/150, April, S. 126–133; siehe auch die Korrespondenz von Diller + Scofidio mit Nakayu in: Diller/Scofidio 2002 (wie Anm. 25), S. 64.

44 Siehe Philip Ursprung, «Weisses Rauschen: Elisabeth Dillers und Richard Scofidios Blur Building und die räumliche Logik der jüngsten Architektur», in: *kritische berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften* 29 (2001), Heft 3 (*Event-[Archi]Culture*), S. 5–15.

45 Siehe *Die Zeit oder die Schweiz in Bewegung*, o. O., o. D. [März 1994], Konzept von Laurent Geninasca, Michel Jeannot und Luca Merlini.

46 Machbarkeitsstudie 1995 (wie Anm. 34), S. 104.

47 Im Masterplan 1998 wird sie als «mobile Attraktion» geschildert, die sich je nach Grösse der Kanäle «wie ein Insekt» werde entfalten können. Siehe Masterplan 1998 (wie Anm. 42), S. 157.

48 Die Idee der regionalen Ausstellung geht zurück auf die in den 1970er-Jahren lancierte Planung der CH 91. Siehe René Lévy, «Le projet CH 91 ou de la difficulté de laisser agir le peuple à l'occasion d'une exposition nationale suisse», in: expos.ch 2000 (wie Anm. 6), S. 151–166; «CH 91. La suisse centrale dit non», Aufsätze von Georg Kreis, René Lévy und Etienne Barillier, in: *Les suisses dans le miroir. Les expositions nationales suisses*, Lausanne 1991, S. 129–149.

49 Die SBB entschieden bei der Preisgestaltung, dass das Reiseziel die Drei-Seen-Region sein werde, ohne weitere Unterscheidung der drei Ausstellungsorte. Es war sogar ein eigentlicher Expo-Fahrplan vorgesehen. Siehe Masterplan 1998 (wie Anm. 42), S. 198–200.

50 Die Reihenfolge der Argumente im Vorwort von Francis Matthey, Präsident des Strategischen Ausschusses, ist symptomatisch für die Prioritäten: «1997 wird zweifellos als ein Jahr der Entscheidungen in die Geschichte der Expo.01 eingehen: Die Kreditbewilligungsverfahren [...] sind abgeschlossen worden [...]. Es wurden Umfragen und Studien zur Raumplanung und zur Umweltbelastung durchgeführt [...] und Konzepte erarbeitet für das Transportwesen, die Telekommunikation

und die grossen Infrastrukturen. Die Inhalte der Expo.01 wurden vertieft.» Francis Matthey, «Dem Vertrauten trauen und sich Neues zutrauen. Vorwort des Präsidenten», in: Geschäftsbericht 1997 (wie Anm. 16), S. 7.

51 Gespräch von Pipilotti Rist mit Philip Ursprung, September 1997. Im Masterplan 1998 bestand zu jeder Arteplage eine Übersicht über den Besucherfluss. Siehe Masterplan 1998 (wie Anm. 42), S. 33–35, 68–71, 105–107, 139–141.

52 Siehe Schlussbericht 2003 (wie Anm. 2), S. 489.

53 Siehe ebd., S. 294.

54 Henri Lefebvre, *Die Revolution der Städte*, übers. von Ulrike Roeckl, München 1972, S. 46–47 (franz. *La révolution urbaine*, Paris 1970).

55 Ebd., S. 45.

56 Ebd.

57 *Stadtland Schweiz. Untersuchungen und Fallstudien zur räumlichen Struktur und Entwicklung in der Schweiz*, hrsg. von Angelus Eisinger und Michel Schneider, Basel 2003. Eine Ausnahme ist Kurt W. Forster, «Schmelzkäse oder Fondue? Visionen der Stadtlandschaft zwischen Landi 39 und Expo.02», in: Franz Oswald / Nicola Schüller (Hrsg.), *Neue Urbanität – das Verschmelzen von Stadt und Landschaft*, Zürich 2003, S. 131–145.

Suppressed visions of the future: Expo.02 in retrospect

The Swiss National Exhibition, Expo.02, was the largest and most expensive cultural event ever to be held in Switzerland. The accompanying 'suspension of history', or the focusing on an imminent future, is a challenge to the committed historiography of contemporary art in the sense of 'performative writing'. What are the differences between the projects for Expo.01 under the artistic direction of Pipilotti Rist and those that were actually realised for Expo.02 under Rist's successor Martin Heller? The all-embracing atmosphere for which Rist was striving and which was to involve visitors on an emotional level, gave way to a logic of symbolic communication as dominated by icons of the exhibition's architecture such as Diller + Scofidio's Blur Building and Jean Nouvel's Monolith. What may be characterised in simplified terms as the difference between event and monument cannot, however, disguise the problem that overtaxed Rist and Heller to the same extent, i.e. the question of how to represent national identity. It is thus striking that the most controversial topic regarding the nation's conception of itself during the 1990s – Switzerland's involvement in the transactions of the German Reichsbank during the Second World War (stolen gold) – was kept out of both Expo.01 and Expo.02. In the case of Rist, this problem was cancelled out by the fact that – half intentionally and half unintentionally – she became a screen onto which national identity is projected. Was her success with the public, which as it were identified her with Expo.01, linked to the fact that she (unintentionally) supported the repression process and guaranteed an a-historical continuity that promised to resist the traumatic confrontation with the past? The fact that event and monument are possibly not opposites but rather two sides of a coin can be shown using the example of the 'Arteplage Mobile du Jura' by Didier Faustino. The AMJ, virtually ignored during the Expo, can serve as a tool for understanding the sore points of the Expo and opening up the repressed historical space.