

Ausstellungen als Schaufenster der regionalen und lokalen Identität. Einige transnationale Überlegungen

Post-print

Original in:

Gertrude Cegl-Kaufmann, Jasmin Grande und Georg Mölich (eds.), *Rheinisch! Europäisch! Modern! Netzwerke und Selbstbilder im Rheinland vor dem Ersten Weltkrieg* (Essen: Klartext 2013) p. 188-199.

Eric Storm
Universität Leiden
Die Niederlande

Ausstellungen als Schaufenster der regionalen und lokalen Identität. Einige transnationale Überlegungen

Eric Storm

Universität Leiden, Niederlande

Das 19. und frühe 20. Jahrhundert waren das goldene Zeitalter der Ausstellungen. Nachdem schon im 18. Jahrhundert die ersten öffentlichen Museen ihre Türe öffneten, wurde im nächsten Jahrhundert in fast jede Stadt wenigstens ein Museum gegründet. Weiter gab es viele temporäre Ausstellungen; so hatte fast jeder Hauptstadt eine offizielle, jährliche oder zweijährliche Kunstschau. Sehr einflussreich waren auch die Weltausstellungen, wo die neuesten Produkte von der Industrie, der Technik, dem Gewerbe, der Kunst und der Wissenschaft zu sehen waren. Es wurden aber auch eine große Menge andere Ausstellungen und ähnlichen Veranstaltungen auf lokale und regionale Ebene organisiert. So gab es im 19. Jahrhundert noch unter anderem Dioramen, Lustgärten, Vergnügungsparks, Panoramen, rundreisende Tier- und Völkerschauen, womit zum Beispiel Carl Hagenbeck in Deutschland viel Erfolg hatte, Mustermessen, Wachsfigurenkabinette und Freak Shows.¹ Ausstellungen in sehr verschiedenen Arten und Weisen waren also allgegenwärtig im späten 19. Jahrhundert und jeder der mochte und über Geld und Freizeit verfügte, konnte diese oft spektakulären Schaus besuchen. Vor dem Aufkommen des Films und des Radios waren Ausstellungen demnach – zusammen mit der Presse und der Schule – eines der wichtigsten Medien für die Vermittlung von Ideen, Bildern und Symbolen.

Seit den achtziger Jahren des 20. Jahrhundert ist die Zahl der wissenschaftlichen Studien über Ausstellungen rasch angestiegen, und Forscher aus verschiedenen Bereichen, wie zum Beispiel Kunstgeschichte, Museologie, Geschichte, Soziologie, Architekturgeschichte, Geographie und Anthropologie, haben dazu beigetragen.² Viele

¹ Richard D. Altick, *The Shows of London*, Cambridge, 1978. Siehe zum Beispiel auch: Nicolas Bancel und Andere Hrsg., *Zoos humaines: XIXe et XXe siècles*, Paris 2002; Anne Dreesbach, „Gezähmte Wilde“: Die Zurschaustellung „exotischer“ Menschen in Deutschland 1870-1940, Frankfurt 2005.

² Siehe für rezente Forschungsüberblicke: Thomas Großbölting, „Im Reich der Arbeit“. Die Repräsentation gesellschaftlicher Ordnung in den deutschen Industrie- und Gewerbeausstellungen, 1790-1914, München 2008, S. 9-46 und Alexander C.T. Geppert, *Fleeting Cities: Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*, Basingstoke 2010, S. 1-12.

Autoren haben darauf hingewiesen das diese Ausstellungen sehr wichtig waren als Vermittler von nationalen Identitäten. Kaum erforscht worden ist aber ihre Rolle im Gestalten und Verbreiten von lokalen und regionalen Identitäten.

Internationale, Nationale und Regionale Ausstellungen

Sehr beeindruckend waren die Weltausstellungen, die ihren Anfang nahmen mit der Great Exhibition, die Londoner Industrieausstellung, die 1851 im riesigen Crystal Palace abgehalten wurde. Weiter gab es fabelhafte Weltausstellungen in Paris, von welchen insbesondere die von 1889 und 1900 ein Riesenerfolg waren, und in den Vereinigten Staaten, wo zum Beispiel die World's Colombian Exposition von 1893 in Chicago sehr viel Eindruck machte. Weitere Weltausstellungen gab es unter anderen in Wien, 1873, Barcelona, in 1888 und 1929, Mailand 1906, und in Belgien. Hier wurden zwischen 1885 und 1939 sogar zehn Weltausstellungen organisiert: in Antwerpen in 1885, 1894 und 1930, in Brüssel in 1897, 1910 und 1935; aber auch Gent in 1913 und Lüttich in 1905, 1930 und 1939 beteiligten sich an dieser kollektiven Ausstellungsmanie. Auch in den außer-europäischen und amerikanischen Gebieten konnte man Weltausstellungen besuchen: zum Beispiel in Melbourne in 1880, Kalkutta in 1883, Kingston in 1891, Hanoi in 1902 und Nanking in 1910.³

Deswegen ist es umso erstaunlicher dass bis zum Jahr 2000 keine Weltausstellung in Deutschland stattfand. Es gibt verschiedene Gründe, die das erklären können. Die wichtigste Ursache ist, dass der Staat keine Verantwortung übernehmen wollte für die Finanzierung einer Weltausstellung. Es wurde bezweifelt dass eine internationale Ausstellung im deutschen Reich lohnend sein würde, und als um 1880 die ersten konkreten Pläne gemacht wurden gab es auch schon eine Art Ausstellungsmüdigkeit. So lehnte Bismarck 1882 zum Beispiel aus diesen Gründen das Projekt für eine Weltausstellung in Berlin ab.⁴ Anlässlich eines ähnlichen Projekts für das Jahr 1900 machte Kaiser Wilhelm II deutlich, dass in seinen Augen Berlin kein geschickter Ort war für ein solches Unternehmen. So schrieb er 1892 in einem Brief an Reichskanzler Leo Graf von Caprivi:

³ Siehe für eine Übersicht mit genauen Daten Winfried Kretschmer, *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt am Main 1999, S. 288-300, und für Belgien: August Cockx and J. Lemmens, *Les Exposition universelles et internationales en Belgique*, Brüssel, 1958.

⁴ Geppert, *Fleeting Cities*, S. 20-34.

„Der Ruhm der Pariser lässt den Berliner nicht schlafen. Berlin ist Großstadt, Weltstadt (vielleicht?), also muss es auch seine Ausstellung haben! ... Paris ist nun mal – was Berlin hoffentlich nie wird – das große Hurenhaus der Welt, daher die Anziehung auch außer der Ausstellung. In Berlin ist nichts, was den Fremden fesselt als die paar Museen, Schlösser und die Soldaten. ... Ich will die Ausstellung nicht, weil sie meinem Vaterland und -Stadt Unheil bringt!“⁵

Obwohl der Kaiser die negativen Folgen fürchtete, hoffte man meistens dass eine Ausstellung positive Effekte haben würde auf das Image der Stadt und des Landes. Der Verein Berliner Kaufleute und Industrieller wollte in diesem Fall aber nicht aufgeben und bald wurde die Initiative ergriffen um noch 1896 eine Berliner Gewerbeausstellung zu organisieren im Treptower Park. Mit einer Fläche von 120 Hektar war das Gelände sogar grösser als das aller bisherigen Weltausstellungen und mit über 4000 Ausstellern und fast sieben und ein halb Millionen Besuchern war die Ausstellung ein richtiger Erfolg (Abbildung 1).⁶ Wenn man die Besucherzahlen in Betracht nimmt, wurde Berlin nur von den Weltausstellungen in Paris (1867, 1878, 1889, 1900), Philadelphia (1876) und Chicago (1893) in den Schatten gestellt.⁷

Berlin war aber nicht die einzige deutsche Stadt, wo eine ambitionöse, lokale oder regionale Ausstellung abgehalten wurde. In Düsseldorf zum Beispiel wurden bis zu 1926 zwölf große Ausstellungen organisiert. Für die Rheinisch-Westphälische Gewerbeausstellung von 1880 wurde sogar ein Ausstellungspalast von 102 mal 360 Meter gebaut, der über eine Million Besucher anzog, weil 1902 für die „Industrie- und Gewerbe-Ausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke“ 53 Hektar verfügbar waren. Neben den üblichen Gebäuden, Pavillons und Gaststätten, gab es hier auch ein arabisches Dorf, und die Ausstellung wurde besucht von über fünf Millionen Menschen.⁸ Ähnliche Ausstellungen gab es unter anderem in Bremen, Dresden, Leipzig, Breslau, Frankfurt am Main, Stuttgart und München, und sogar in Kleinstädten wie Detmold, Wernigerode und Wetzlar. Auch in anderen Ländern gab es eine Menge lokale und regionale Ausstellungen von erheblichem

⁵ Wilhelm II zitiert in: Geppert, *Fleeting Cities*, S. 293 (Fußnote 35).

⁶ Ebd., S. 37-61.

⁷ Siehe für Besucheranzahlen: Kretschmer, *Geschichte der Weltausstellungen*, S. 287-303.

⁸ Stefanie Schäfers, *Vom Werkbund zum Vierjahresplan. Die Ausstellung „Schaffendes Volk“, Düsseldorf 1937*, Düsseldorf 2001, S. 21-59.

Umfang und Bedeutung, die leider noch kaum erforscht worden sind.⁹ Und obwohl im Allgemeinen angenommen wird, dass in England nach der International Exhibition on Industry and Art in London 1862 keine Weltausstellung mehr organisiert wurde, blieb London ein wichtiger Ausstellungsort. Zwischen 1908 und 1914 wurde sogar jedes Jahr eine grandiose, internationale Ausstellung organisiert. Dazu hatte der ursprünglich ungarische Impresario Imre Kiralfy eine märchenhafte White City gebaut im Westen der Stadt. Vielleicht sind diese Ausstellungen bisher fast unbeachtet geblieben, weil sie organisiert wurden von einem kommerziellen Unternehmen.¹⁰

Aber die Ausstellungstradition war nicht nur viel breiter und vielfältiger als meistens gedacht – weil eine ganze Reihe lokaler und regionaler Expositionen nicht als Weltausstellung qualifiziert wurden, obwohl sie oft ein ähnliches Ausmaß und Bedeutung hatten – sie war auch erheblich älter. Die Londoner Great Exhibition war nicht die erste umfangreiche Ausstellung. Überlokale oder sogar nationale Ausstellungen fanden schon ab dem späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts in fast jedem europäischem Land statt, wobei die nationale Ausstellungen die ab 1789 von den französischen Revolutionäre in Paris organisiert wurden eine deutliche Vorreiterrolle spielten.¹¹

Obwohl Kunst und Kunstgewerbe in den Weltausstellungen, aber ebenso in den meisten regionalen und nationalen Ausstellungen einen bedeutenden Platz hatten, gab es natürlich auch Ausstellungen, die sich nur auf den kulturellen Bereich beschränkten. Öffentliche Museen gab es seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, aber das Beispiel vom British Museum fand bald Nachahmung und schon im frühen 19. Jahrhundert hatte fast jeder Staat sein eigenes Nationalmuseum.¹² Spezialisierte Wissenschaftliche, Historische und Kolonialmuseen folgten kurz danach. Dazu gab es dann noch die temporären Ausstellungen im kulturellen Bereich. Für die Kunst war der Pariser Salon maßgebend. Dazu gab es dann

⁹ Siehe für ein Übersicht von allgemeinen Ausstellung in Deutschland: Großbölting, „Im Reich der Arbeit“, S. 441-458. Einige rezente Studien sind: Peter Clericuzio, *Modernity, Regionalism, and Art Nouveau at the Exposition Internationale de l'Est de la France, 1909* in: *Nineteenth-Century Art Worldwide. A Journal of Nineteenth Century Visual Culture*, Spring 2011. Mavi Corell Doménech (Hg.), *Economía, empresa y sociedad: la exposición regional valenciana de 1909*, Valencia 2009.

¹⁰ Geppert, *Fleeting Cities*, S. 101-133.

¹¹ Paul Greenhalgh, *Fair World: A History of World's Fairs and Expositions from London to Shanghai 1851-2010*, Winterbourne 2011, S. 15-26; Großbölting, „Im Reich der Arbeit“, S. 84-122.

¹² Andrew McClellan, *Inventing the Louvre: Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, Berkeley 1994.

noch die vielen andersartigen Schaus die in allen größeren Städte zu sehen waren, wie zum Beispiel die Tier- und Völkerschauen, die Messen, die Panoramen und die Lustgärten.

Ausstellungen als Schaufenster der nationalen Identität

Im 19. Jahrhundert waren viele dieser Ausstellungen eng mit dem Nationalismus verbunden. Die Nationalmuseen zeigten die Höhepunkte der nationalen Geschichte, Kunst und Kultur. Außerdem war in fast allen Ausstellungen eine Einteilung der Menschheit in Nationen der selbstverständliche Grundgedanke, was von Michael Billig als banaler Nationalismus definiert worden ist.¹³ Jedes Land hatte also in dem riesigen, zentralen Ausstellungsgebäude seine eigene Abteilung. Auch in der Planung der Weltausstellungen war der Nationalismus führend. The Great Exhibition in London stellte die Industrie in den Vordergrund, womit Großbritannien noch deutlich eine Spitzenposition einnahm. Frankreich war natürlich nicht sehr begeistert von der britischen Führung und 1855 nahm Paris Revanche. Neben der Industrie sollten jetzt auch die Landwirtschaft und die bildenden Künste eine ähnliche Prominenz bekommen, damit Frankreich jedenfalls in einigen Bereichen Großbritannien in den Schatten stellen konnte.¹⁴

Trotzdem war es schwierig sich als Nation mit Industrieerzeugnissen, landwirtschaftlichen Geräten, technischen Erfindungen und Gemälden zu unterscheiden, denn diese fielen meistens sehr ähnlich aus. Das wurde einfacher nachdem 1867, auf der nächsten Pariser Weltausstellung, jeder Staat einen eigenen Pavillon erbauen und einrichten durfte. Um sich von den benachbarten Ländern zu unterscheiden und so viele Besucher wie möglich zu ziehen, wurden diese Pavillons in einem auffallenden und typisch erachteten Stil erbaut. Um mit arabischen Palästen, japanischen Kiosken, chinesischen Häusern und mexikanischen Tempeln konkurrieren zu können, mussten auch die europäischen Länder hervorspringende und leicht identifizierbare Pavillons bauen. Dazu gab es im Grunde genommen zwei Lösungen: erstens, ein spektakuläres Gebäude, das von einem bekannten historischen Monument inspiriert war. Auf der Pariser Weltausstellung von 1878 konstruierte Spanien also ein eklektisches Gebäude, das eine Mischung war von Höhepunkten der maurischen Kunst Spaniens, wie die Alhambra in Granada und die Moschee von Córdoba, während Ungarn

¹³ Michael Billig, *Banal Nationalism*, London 1995.

¹⁴ Kretschmer, *Geschichte der Weltausstellungen*, S. 15-68 und Wolfram Kaiser, *Vive la France! Vive la République? The Cultural Construction of French Identity at the World Exhibitions in Paris 1855-1900* in: *National Identities* 1 (1999), S. 227-244.

1900 sein Gebäude an der *Rue des Nations* in Paris nach der Vorlage der pittoresken Vajdahunyad Burg in Transsilvanien gestaltete (Abbildung 2).¹⁵ Die zweite Möglichkeit war eine auffallende Konstruktion in einem volkstümlichen Stil. Schweden hatte schon 1867 ein Bauernhaus aus Dalekarlien (Dalarna) nachgebaut (Abbildung 3), während das Zarenreich sogar ein vollständiges „Russisches Dorf“ errichtet hatte.¹⁶

Diese neuen, nationalen Pavillons boten auch die Möglichkeit das nationale Kulturerbe zu zeigen. Archäologische Funde und Prunkstücke aus den verschiedenen goldenen Zeitaltern sollten die tiefsten Wurzeln und die Höhepunkte der nationalen Vergangenheit darstellen. Aber auch die Volkskunst konnte hier gezeigt werden. Trachten, Handwerk und Hausgewerbe sollten die Originalität und Pracht der volkstümlichen Erzeugnisse hervorheben. Obwohl die auffallenden Trachten und handwerklichen Produkte meistens aus einer sehr bestimmten Region oder sogar einem Ort kamen, repräsentierten sie – jedenfalls am Anfang – die ganze Nation.¹⁷ Und in einigen Fällen konnten regionale Gegenstände sogar mehrere Nationen repräsentieren. So wurden friesische Bauernhäuser von Deutschland und Dänemark beansprucht, weil die Hindeloper Prunkkammer im späten 19. Jahrhundert sowohl die friesische, die niederländische, und die deutsche Nation vertreten konnte.¹⁸

Regionale und lokale Identitäten

Dieses Nationalerbe wurde aber am Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend auch von Städten und Regionen beansprucht. In den meisten Fällen hieß das nicht, dass man sich gegen das größere Ganze richtete, selbst im Falle Barcelonas oder Kataloniens richtete man sich nicht

¹⁵ María José Bueno, *Arquitectura y nacionalismo. La imagen de España a través de las Exposiciones Universales* in: *Fragmentos* 15-16 (1989), S. 58-70; Terri Switzer, *Hungarian Self-Representation in an International Context: The Magyar Exhibited at International Expositions and World's Fairs*, in: Michelle Facos/Sharon L. Hirsh (Hgg.), *Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, Cambridge and New York 2003, S. 160-186.

¹⁶ Martin Wörner, *Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen, 1851-1900*, Münster 1999, S. 49-57.

¹⁷ Wörner, *Vergnügung und Belehrung*. 145-237.

¹⁸ Bjarne Stoklund, *How the Peasant House Became a National Symbol: A Chapter in the History of Museums and Nation-Building*, in: *Ethnologia Euopaea*, 29-1 (1999), S. 5-18; Ad de Jong, *De dirigenten van de herinnering. Musealisering en nationalisering van de volkscultuur in Nederland 1815-1940*, Nijmegen 2001, S. 41-129.

ganz eindeutig gegen Spanien.¹⁹ Im Grunde genommen wurden regionale und lokale Identitäten erst in dieser Zeit ausgeprägter. Lokale Beiträge bei Ausstellungen wurden nicht mehr nur als Teil des nationalen Patrimoniums gezeigt, sondern galten immer mehr auch als Zeichen der lokalen oder regionalen Identität. Das Aufkommen der regionalen Bewegung – in Deutschland oft Heimatbewegung genannt – hatte zur Folge, dass regionale und lokale Identitäten viel deutlicher als zuvor umschrieben und festgelegt wurden. Vielleicht könnte man sogar behaupten, dass regionale Identitäten erst jetzt „konstruiert“ oder „erfunden“ wurden. Neue Untersuchungen haben deutlich gemacht das regionale Identitäten nicht verschwunden durch den Aufkommen des Nationalismus, sondern sie entstanden erst nachdem die damit korrespondierende nationale Identität schon auskristallisiert war. Der Regionalismus ist sogar als eine neue Phase im Nationenbildungsprozess charakterisiert worden. Anders als am Anfang des 19. Jahrhunderts war der Nationalismus nicht mehr an erster Stelle gegen die Stützen des Ancien Régimes – Adel, Fürsten und Kirche – gerichtet, sondern zielte jetzt ins Besondere auf die Inkorporierung breiterer Schichten der Bevölkerung in die Nation. Das regionale Erbe sollte den Einwohnern der Provinz und der „entwurzelten“ Arbeiterschaft in der Stadt konkreter Identifikationsbilder bieten. Durch die Identifikation mit der konkreten Heimat konnte, so hoffte man, die Einbindung in das größere, aber auch abstrakteres Vaterland zustande gebracht werden.²⁰

Dazu kommt dass durch das Bauen der sekundären Eisenbahnen, das Aufkommen des Fahrrads und später des Automobils, und den wachsenden Wohlstand immer mehr Menschen Ausflüge unternahmen. Der Tourismus wurde immer bedeutender und kommerzielle Unternehmen, lokale Vereine und individuelle Bürger bemühten sich, die schönsten Ecken ihrer Umgebung für die Ausflügler und Touristen zu erschließen. Das natürliche und kulturelle Erbe jeder Stadt und Region wurde also von zunehmender Bedeutung, sowohl als

¹⁹ Stéphane Michonneau, *Barcelone. Mémoire et identité, 1830-1930*, Rennes 2007.

²⁰ Bahnbrechende Studien auf diesem Gebiet sind: Celia Applegate, *A Nation of Provincials: The German Idea of Heimat*, Berkeley 1990, Alon Confino, *The Nation as a Local Metaphor: Württemberg, Imperial Germany, and National Memory, 1871-1918*, Chapel Hill 1997, Anne-Marie Thiesse, *Écrire la France. Le Mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, Paris 1991. Siehe auch: Eric Storm, *Regionalism in History, 1890-1945: The Cultural Approach*, in: *European History Quarterly*, 33 (2003) S. 251-265 und Eric Storm, *Nation-Building in the Provinces: The Interplay between Local, Regional and National Identities in Central and Western Europe, 1870-1945. Review Article*, in: *European History Quarterly*, 42 (2012) 650-663.

Identifikationsangebot der Einwohner wie als Einnahmequelle.²¹ Kurorte und Badeorte fingen sogar aus kommerziellen Gründen an, oft in enger Zusammenarbeit mit Eisenbahngesellschaften, professionelle Werbekampagnen zu organisieren. Unterteil dieser ersten Anfänge der „City-branding“ war natürlich auch eine deutlichere Definierung der eigenen lokalen oder regionalen Identität.²²

Diese Entwicklungen hatten auch ihre Auswirkungen im Bereich der Ausstellungen. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts nahm die Rivalität der Städte und Regionen zu. Jeder wollte eine beeindruckende Ausstellung organisieren, die wenn möglich grösser war als die der benachbarten Städte. Außerdem versuchte jede Stadt, wie vorher schon die verschiedenen Länder, eigene Akzente zu setzen. So machte Amsterdam die kolonialen Beziehungen, die für die Niederlande sehr wichtig waren, zum zentralen Thema der Weltausstellung von 1883. Marseille betonte die eigene Rolle im französischen Kolonialreich indem es 1906 und 1922 zwei riesige Kolonialausstellungen organisierte (Abbildung 4), während Sevilla 1929 mit der Ibero-Amerikanischen Ausstellung seine Stelle als Vermittler zwischen Spanien und Süd-Amerika wieder beleben wollte.²³ Und eine Stadt wie Frankfurt am Main präsentierte sich 1891 mit der Internationalen Elektrotechnischen Ausstellung als wichtiges Zentrum der neuen Elektroindustrie (Abbildung 5).²⁴

Aber man konnte die eigene Identität natürlich nicht nur durch die Wahl von Schwerpunkten oder Themen definieren, es war auch möglich, der eigenen Stadt oder Region ein eigenes Pavillon oder sogar einen eigenen Bereich zu geben. 1886, auf der Colonial and Indian Exhibition in London wurde zum ersten Mal die Vergangenheit der eigenen Stadt gezeigt in einem abgesonderten „Old London“, einem Straßenzug mit nachgeahmten

²¹ Orvar Löfgren, *On Holiday: A History of Vacationing*, Berkeley 1999; Tomas Lekan, A “Noble Prospect”: Tourism, Heimat, and Conservation on the Rhine, 1880-1914, in: *Journal of Modern History*, 81 (2009), S. 824-858; Patrick Young, *Enacting Brittany: Tourism and Culture in Provincial France, 1871-1939*, Farnham 2012, S. 215-251.

²² Stephan V. Ward, *Selling Places: The Marketing and Promotion of Towns and Cities, 1850-2000*, New York 1998, S. 1-83.

²³ Marieke Bloembergen, *De koloniale vertoning. Nederland en Indië op de wereldtentoonstellingen (1880-1931)*, Amsterdam, 2002; Dana S. Hale, *Races on Display: French Representations of Colonized Peoples, 1886-1940*, Bloomington 2008; Eduardo Rodríguez Bernal, *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*. Sevilla 1994.

²⁴ Jürgen Steen (Hg.), „Eine neue Zeit...!“ *Die Internationale Elektrotechnische Ausstellung 1891*, Frankfurt am Main 1991.

Gebäuden aus dem 16. Jahrhundert. Im gleichen Jahr war auf der International Exhibition of Industry, Science and Art in Edinburgh ein altes Viertel nachgebaut worden. 1889 wurde dieses Konzept zum ersten Mal auf einer Weltausstellung ausprobiert, als Paris das Viertel der Bastille rekonstruierte. Der Anlass der Ausstellung war, wie bekannt, die erste Jahrhundertfeier der französischen Revolution und die Auswahl der Bastille war also nicht zufällig. In 1894 folgte dann Oud Antwerpen und in 1900 Vieux Paris. Auch kleinere regionale oder nationale Ausstellungen bauten jetzt ein historisches Phantasieviertel oder Dorf. Auf der Böhmischeslawischen ethnographischen Ausstellung von 1895 wurden sogar ein Alt-Prag und zwei regionale Dörfer rekonstruiert. Diese Mode erreichte natürlich auch die Ausstellungen im deutschen Kaiserreich. 1896 wurden in Dresden eine Alte Stadt (Abbildung 6) und ein Wendisches Dorf gebaut, die deutsche Hauptstadt zeigte im selben Jahr Alt-Berlin (Abbildung 7), und im nächsten Jahr waren in Leipzig ein Thüringisches Dorf und Alt-Leipzig zu bewundern.²⁵

Auch im Stil der wichtigsten Gebäude konnte man sich unterscheiden. So war Paxton's utilitärer Chrystal Palace von 1851 ein deutliches Symbol der modernen Möglichkeiten der britischen Industrie. Paris dahingegen baute 1855 kein „provisorisches Zelt“, sondern ein imposantes „dauerhaftes Monument“: das Palais d'Industrie.²⁶ Die internationalen Expositionen stimulierten überall die Debatten über den meist charakteristischen nationalen architektonischen Stil.²⁷ Jedes Mal wenn ein nationaler Pavillon gebaut werden musste, wiederholte sich die Debatte über den geeignetsten Stil. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden dazu auch noch neue regionale Baustile entwickelt. Diese regionalistische Architektur, in Deutschland oft als Heimatstil angedeutet, wurde durch die

²⁵ Wörner, Vergnügung und Belehrung, S. 65-112. Siehe für eine detaillierte Analyse einige dieser Dörfer auch Elizabeth Emery, Albert Robida and the Vieux Paris Exhibit at the 1900 World's Fair, in: *Journal of European Studies*, 36 (2005), S. 65-85; Marta Filipová, Peasants on Display: The Czechoslovak Ethnographic Exhibition of 1895, in: *Journal of Design History*, 24 (2011), S. 15-36. Für Leipzig 1897 siehe: Manuel Schramm, Konsum und regionale Identität in Sachsen 1880-2000. Die Regionalisierung von Konsumgüter im Spannungsfeld von Nationalisierung und Globalisierung, Stuttgart 2002, S. 24-35.

²⁶ Kaiser, „Vive la France!“, S. 234.

²⁷ Siehe für diese Debatte: Barry Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, Oxford and New York 2000, S. 139-173.

regional verschiedenen, traditionellen Bauweisen und die Volkskunst inspiriert und wurde öfters auch auf Ausstellungen verwendet.²⁸

In Sevilla wurde in 1911 zum Beispiel beschlossen, dass die zukünftige Ibero-Amerikanische Ausstellung, die wegen vieler Verspätungen erst 1929 eröffnet wurde, andere Ausstellungen im Ausland nicht nachahmen sollte. Der Entwurf sollte dem typischen Charakter der Stadt entsprechen und mit dem „Klima, den Sitten, der Luft und dem Boden“ der Stadt und mit „dem Stil und Art ihrer bekanntesten Monumente“ übereinstimmen.²⁹ In der gleichen Zeit begann der Gemeinderat der Stadt auch, traditionelle Giebel, die gut in die alte Innenstadt hineinpassten, zu fördern. Auch das verkommene Barrio de Santa Cruz wurde restauriert und so sevillanischer als nie zuvor. Dank des Genies von Aníbal González Álvarez, der Hauptarchitekt der Ausstellung, entstanden auf dem Plaza de America und dem Plaza de España einige der wichtigsten Meisterwerke des spanischen Regionalismus (Abbildung 8).³⁰

Sevilla war natürlich nicht die einzige Stadt die sich als traditionsreicher Ort, wo die eigene Geschichte noch lebendig war, präsentierte. Andere gute Beispiele waren Brügge und Hamburg.³¹ Andere Städte, demgegenüber, wollten sich eher als Zentrum der Modernität zeigen. Vielleicht ist New York das beste Beispiel,³² und auch Frankfurt am Main ist hier zu erwähnen. Die Frankfurter Internationale Elektrotechnische Ausstellung von 1891 zeigte zum Beispiel eine elektrische Rennbahn, ein elektrisches Theater, ein künstlich beleuchtetes Panorama des Hafens New Yorks und wurde auch als öffentliches Testfeld für Wechselstrom benutzt. Die Ausstellung wurde außerdem von Leopold Sonnemann, ein demokratischer

²⁸ Eric Storm, *The Culture of Regionalism: Art, Architecture and International Exhibitions in France, Germany and Spain, 1890-1939*, Manchester 2010; François Loyer und Bernard Toulhier (Hgg.), *Le Régionalisme. Architecture et identité*, Paris 2001.

²⁹ Zitiert in: Manuel Trillo de Leyva, *La Exposición Iberoamericana. La transformación urbana de Sevilla*, Sevilla 1980, S. 58-59.

³⁰ Storm, *The Culture of Regionalism*, 205-219. Ana Moreno Garrido, *Turismo y nación. La identidad nacional a través de los símbolos turísticos (España 1908-1929)*, Dissertation Universidad Complutense Madrid 2004, pp. 221-229.

³¹ In diesem Hinsicht zeigt Sevilla große Ähnlichkeiten mit andere Hafenstädte mit ruhmreicher Tradition: Brügge und Hamburg, wo unter inspirierter Führung von Fritz Schumacher der hanseatische Backsteinbau offiziell vorgeschrieben wurde, und fast die ganze Stadt also Hamburgischer wurde als je. Siehe zum Beispiel Hermann Hipp, *Fritz Schumachers Hamburg. Die reformierte Großstadt*, in: Vittorio Lampugnani und Romana Schneider (Hgg.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950: Reform und Tradition*, Stuttgart 1992, S. 151-185; Jennifer Jenkins, *Provincial Modernity: Local Culture and Liberal Politics in Fin-de-Siècle Hamburg*, Ithaca 2003.

³² Angela M. Blake, *How New York became American, 1890-1924*, Baltimore 2006.

Politiker organisiert, der als Verleger der *Frankfurter Zeitung* auch ein Teil der Publizität auf sich nahm. Technischer und politischer Fortschritt sollten also Hand in Hand gehen.³³ Auch in anderen Städten, wie zum Beispiel Düsseldorf, profilierten wirtschaftsbürgerliche Gruppen sich durch ihre prominente Rolle in der Organisation von Ausstellungen als Teil der neuen städtischen Elite.³⁴

Dieser Wille, sich moderner als die umliegenden Provinzen, und insbesondere moderner als der große Rivale Madrid zu profilieren, war auch sehr deutlich in Barcelona zu spüren. 1913 plante die Stadt für 1917 eine Internationale Ausstellung der Elektrotechnischen Industrie. Der bekannte Architekt Josep Puig i Cadafalch entwarf für die Flanken der Montjuïc Hügel ein eindrucksvolles Ensemble in Form einer Mischung aus internationalem Beaux-Arts Stil und neuestem klassizistischen Trend, die in Katalonien bekannt wurde als Noucentisme. Um sich aber von San Francisco zu unterscheiden, wo 1915 auch eine riesige und ultramoderne Weltausstellung eröffnet wurde, fügten die katalanischen Organisatoren auch noch etwas hinzu, das die Amerikaner nicht hatten: die historischen Kunstschatze Spaniens die im Nationalen Palast gezeigt werden sollten, und das originelle und pittoreske Volksleben, das am Ende im Poble Espanyol vorgeführt wurde: ein Fantasiedorf mit typischen Gebäude aller Gegenden Spaniens wo Leute in Tracht alte Gewerbe ausübten. Das Schicksal war Barcelona aber nicht gutgesinnt, denn durch den Ersten Weltkrieg wurde die Ausstellung erst 1929 eröffnet. Deshalb war der neue Noucentisme schon wieder überholt, und die Weimarer Republik stellte mit Mies van der Rohes revolutionärem Pavillon die wirklich funktionelle Modernität dar (Abbildung 9).³⁵

Obwohl wir die repräsentierten lokalen, regionalen und nationalen Identitäten jetzt oft als ziemlich selbstverständlich akzeptieren, sind diese in fast allen Fällen erst nach heftigen Debatten, erregten politischen Auseinandersetzungen und harten Interessenkämpfen zustande gekommen. Welchen Schwerpunkt sollte die Ausstellung in der eigenen Stadt haben? Welche Gebäude aus welcher Epoche sollten in Alt-Antwerpen, Berlin, Leipzig oder Paris zu sehen sein? Und welchen Platz sollten die Kirche, die Bürger, der König und die Handwerker bekommen? In welchem Stil sollten die wichtigsten Gebäude ausgeführt werden, und sollte die Ausstellung eher die reiche Vergangenheit oder die vielversprechende Zukunft zeigen?

³³ Großbölting, "Im Reich der Arbeit", S. 290-292 und 351-356.

³⁴ Ebd., S. 161 und 170.

³⁵ Storm, *The Culture of Regionalism*, S. 195-205. Ignasi de Solà-Morales, *La Exposición Internacional de Barcelona 1914-1929: Arquitectura y Ciudad*, Barcelona 1985.

Wer konnte bestimmen was zu sehen war, und wer war finanziell verantwortlich? Hatten die Teilnehmer die Freiheit ihren eigenen Pavillon zu entwerfen und einzurichten, oder gab es strikte Richtlinien? All diese Fragen waren offen und sollten beantwortet werden. Jede Antwort schloss aber eine große Menge Alternativen aus.

Auf die Weltausstellung von Paris in 1937, wo das Centre Régionale, mit 17 regionale Pavillons in einem modernisierten regionalistischen Stil, Frankreich repräsentieren sollte, gab es viele kleine und größere Konflikte zwischen die regionalen Komitees, die für den Bau und Ausstattung der Pavillons zuständig waren, und die Organisation in Paris, die hoffte einen einheitlichen Gesamteindruck vermitteln zu können. Die Vertreter aus Lyon wollten zum Beispiel keinen traditionellen Pavillon bauen weil dass die Modernität der Region nicht entsprach. Normandie, dahingegen, beklagte sich das moderne Materiale benutzt werden mussten und das Holz für die typischen Fachwerkstrukturen nicht zugelassen war (Abbildung 10). In Roussillon waren keine traditionellen Handwerker mehr zu finden die ihre Arbeit auf die Ausstellung vorführen konnten, und viele Produkte des Kunstgewerbes aus anderen Gegenden wurden als zweitrangig abgelehnt. Am Ende verfertigten Künstler aus Paris ungefähr zweihundert Entwürfe für traditionelles Handwerk aus den verschiedenen Regionen, wie zum Beispiel ein bretonischer Schrank, Holzschuhe aus Burgund und eine Milchkanne aus Limousin. Trotzdem, war das Endresultat ein großer Erfolg beim Publikum.³⁶

Im Allgemeinen kann man sagen dass die Identität, die durch Ausstellungen vermittelt wurde eher das Besondere als das Generelle zeigte, und dass die visualisierte Identität attraktiv, auffallend und wenn möglich spektakulär sein sollte. Jede Nation, Region oder Stadt betonte also die Elemente aus der eigenen Vergangenheit oder dem kulturellen und natürlichen Erbe die nirgends anders zu finden waren, und positiv bewertet wurden. Insbesondere in peripheren Teilen Europas konnte die Bewertung von außen etwas problematisch sein. Sollte Ungarn sich als anders zeigen, und seine Wurzel in der Magyarischen oder sogar Hunnenvergangenheit betonen, oder sich eher als ein modernes, aber nicht so auffallendes europäisches Land zeigen?³⁷ Das gleiche galt für Spanien, mit seiner islamischen Vergangenheit und Zigeunertänze und für Russland wo Slawophile und

³⁶ Storm, *The Culture of Regionalism*, S. 236-240. Siehe auch Shanny Peer, *France on Display: Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*, New York 1998, 84-98, Deborah Dawson Hurtt, *Rivalry and Representation: Regionalist Architecture and the Road to the 1937 Paris Exposition*, Dissertation, University of Virginia 2005, 250-314 und Elise Marie Moentmann, *The Search for French Identity in the Regions: National versus Local Visions of France in the 1930s*, in: *French History*, 17 (2003), S. 320-327.

³⁷ Switzer, *Hungarian Self-Representation*.

Westler eine entgegengestellte Identität verteidigten. Wichtig war natürlich nicht nur das Selbstbild nach innen, sondern auch die Attraktivität nach außen. Die Stadt, die Region oder die Nation sollte von außen wahrgenommen und erkannt werden. Eine Identität die nicht als typisch anerkannt wurde, oder keine anziehende Wirkung auf Besucher ausübte war zwecklos. Es gab also eine deutliche Tendenz Richtung Exotismus und leicht identifizierbare, sensationelle aber traditionsreiche Bilder, obwohl man sich natürlich auch als ultramodern präsentieren konnte, aber auch dann sollte dies in auffälliger Weise getan werden, wie zum Beispiel mit dem Eiffelturm, der für die Weltausstellung von 1889 errichtet wurde.³⁸

Kunstaussstellungen

Ähnliche Tendenzen waren auch auf Kunstaussstellungen wahrnehmbar. An erster Stelle war es für Künstler natürlich äußerst wichtig mit ihren Gemälden aufzufallen. Insbesondere auf dem jährlichen Salon, wo die Gemälde fast die ganze Wand abdeckten, waren ein großes Format, helle Farben und ein attraktives Thema sehr wichtig um in der Menge überhaupt bemerkt zu werden. Skandale und Sonderausstellungen konnten den individuellen Ruf natürlich auch fördern. Die Vermarktung der Kunst wurde denn auch im Laufe der Zeit deutlich wichtiger.³⁹

Weiter wurden nationale Identitäten immer einflussreicher in der Kunst. Schon im 18. Jahrhundert wurden nationale und in manchen Fällen auch regionale Malschulen unterschieden. Obwohl auf dem Pariser Salon die Kunstwerke nicht nach Nationalität geordnet waren, war das in den Museen und auf den internationalen Ausstellungen eher üblich. Auch auf bahnbrechenden Schauen wie die Sonderbundausstellung wurden die Künstler noch größtenteils nach nationaler Angehörigkeit klassifiziert.⁴⁰ Auch wurden manchmal nationale Ausstellungen organisiert, wie zum Beispiel in 1906 die große Jahrhundertausstellung in Berlin, wo die deutsche Kunst des 19. Jahrhunderts gezeigt und kanonisiert wurde.⁴¹ Aber erst im späten 19. Jahrhundert meinten viele Künstler und Kritiker,

³⁸ Miriam R. Levine, *When the Eiffel Tower was New. French Visions of Progress at the Centennial of the Revolution*, Amherst 1989.

³⁹ Robert Jensen, *Marketing Modernism in Fin-de-Siècle Europe*, Princeton 1994. For Germany see: Robin Lenman, *Artists and Society in Germany, 1850-1914*, Manchester 1997.

⁴⁰ Barbara Schäfer (Hg.), *1912 Mission Moderne: Die Jahrhundertschau des Sonderbundes*, Köln 2012.

⁴¹ Kenworth Moffett, *Meier-Graefe as Art Critic*, München 1973, S. 82-86 und Barbara Paul, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im deutschen Kaiserreich*, Mainz 1993, S. 230-253.

dass gute Kunst auch nationale Kunst sein sollte. Jedes Volk, oder vielleicht auch jede Region hatte ihre eigene Seele, und Künstler waren ausgezeichnete Interpreten des Volksgeistes. Um die Nation wieder auf Kurs zu bekommen, sollte der Volksgeist erforscht werden, und statt willkürliche und belanglose Themen zu malen, wie zum Beispiel die Impressionisten es taten, sollten Künstler sich von den Quellen der Volkskunst inspirieren lassen um eine neue, wahrhafte Nationalkunst zu schaffen.⁴²

Auch regionale Identitäten fingen am Ende des 19. Jahrhunderts an eine Rolle zu spielen in der Kunst. Das war am besten in der Architektur zu spüren. Im deutschen Kaiserreich zum Beispiel nahmen bekannte Reformarchitekten wie Hermann Muthesius, Richard Riemerschmid und Fritz Schumacher immer mehr das traditionelle Handwerk und die regionale Umgebung in Betracht beim Entwerfen von ihren Gebäuden.⁴³ Aber auch in der Malerei gab es eine regionalistische Strömung, die in Deutschland öfters etwas herablassend Heimatkunst genannt wurde. Trotzdem waren viele Maler in bekannten Künstlerkolonien wie Worpswede, Föhr, Willingshausen und Dachau – wie viele ihrer Kollegen im Ausland – bemüht die lokale oder regionale Volksseele zu ergründen.⁴⁴

Wie genau die eigene Identität definiert werden sollte, war öfters Thema von heftigen Auseinandersetzungen, auch in der Kunstwelt. So stieß Hugo von Tschudi auf heftigen Widerstand, als er moderne und kosmopolitische – das heißt in den meisten Fällen französische – Kunst kaufen wollte, erst für die Nationalgalerie in Berlin und dann für die Staatlichen Galerien in München.⁴⁵ 1911 entwickelte sich ein lokaler Protest gegen den Ankauf ausländischer Kunst – Van Goghs *Mohnblumenfeld* – durch die Bremer Kunsthalle, sogar zu einer nationalen Debatte. Der Worpsweder Maler Carl Vinnen publizierte *Ein Protest deutscher Künstler*, während kurz danach Franz Marc, zusammen mit Alfred Walter

⁴² June Hargrove and Neil McWilliam (Hgg.), *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, Washington 2005; Michelle Facos, *Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s*, Berkeley 1998; Jeremy Howard, *Art Nouveau: International and National Styles in Europe*, Manchester 1996.

⁴³ Storm, *The Culture of Regionalism*, 73-115. Siehe auch: Vittorio Lampugnani und Romana Schneider (Hgg.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950: Reform und Tradition*, Stuttgart 1992; Sigrid Hofer, *Reformarchitektur 1900-1918. Deutsche Baukünstler auf der Suche nach dem national Stil*, Stuttgart 2005; Barbara Millar Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge 2000; John V. Maciuika, *Before the Bauhaus: Architecture, Politics and the German State, 1890-1920*, Cambridge 2005.

⁴⁴ Eric Storm, *Painting Regional Identities: Nationalism in the Arts, France, Germany and Spain, 1890-1914*, *European History Quarterly*, 39 (2009), S. 557-582.

⁴⁵ Paul, Hugo von Tschudi.

Heimel und Reinhard Piper 75 positive Reaktionen auf den Ankauf herausgab unter dem Titel *Im Kampf um die Kunst*.⁴⁶ Der Sonderbund Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler, mischte sich mit seinen Ausstellungen auch in diese Debatte ein. Die Mitglieder wollten ihre Heimat ohne Zweifel – und ähnlich wie Paris in 1889, und Barcelona und die Weimarer Republik in 1929 – als aufgeschlossen, kosmopolitisch und modern zeigen. Mit der Sonderbundaustellung von 1912 als revolutionäres Resultat.

Konklusion

Ausstellungen konnten also auf verschiedene Weisen die regionale oder lokale Identität zeigen. Bis den achtziger Jahren des 19. Jahrhundert geschah das meistens nur durch Fahnen, Stadtwappen und Symbole und Bilder der Fürsten. Gegen Ende des Jahrhunderts aber schwellte das Repräsentationsbedürfnis der Städte und Regionen an. Es gab auch immer mehr Möglichkeiten um die eigene Identität zu zeigen. So konnte man sich, wie Frankfurt und Marseille zum Beispiel taten, profilieren durch deutliche Schwerpunkte zu definieren. Auch die neue Mode um komplette alte Stadtviertelle und Dörfer nach zu bauen gaben unerhörte Möglichkeiten um die eigene (historische) Identität Form zu geben und zur Schau zu stellen. Weiter gab es gegen Ende des 19. Jahrhundert eine neue regionalistische Architektur, die zum Beispiel in Sevilla und Paris verwendet wurde um den Pavillons eine regionale Gestalt zu geben. Hier könnte man dann zusätzlich noch regionaltypische Trachten, Handwerk und Speisen zur Schau stellen und zum Teil auch zur Kauf anbieten. Andererseits war es auch möglich die eigene Stadt oder Regional als (ultra-)modern zu affichieren. Jedenfalls sollten die Pavillons auffallen; es war wichtig mit einzigartigen, spektakulären Bauten und Schaus ein so groß mögliches Publikum zu ziehen. Wie auch im nationalen Bereich, wurden regionale und lokale Identitäten also in zunehmenden Maß definiert durch auffallende, außergewöhnliche und einmalige Elementen die (fast) nirgendwo anders an zu treffen waren, und die fast nie repräsentativ waren, noch einen wichtigen Platz einnahmen im Alltag der Einwohner.

⁴⁶ Ron Manheim, "Im Kampf um die Kunst". De discussie van 1911 over contemporaine kunst in Duitsland, Hamburg 1987.