

Nationalismen verlernen

National Identity and Exhibition Histories: from fin-de-siècle world's fairs to contemporary art biennials. Online-Symposium, 14.1.2023. Programm: <https://nationalidentityexhibitionhistories.wordpress.com/>

Anlässlich der Weltausstellung 1867 verfasste Victor Hugo im Mai des Jahres einen Text, der mit einer Friedensvision für das 20. Jahrhundert einsetzt: „Au vingtième siècle, il y aura une nation extraordinaire. Cette nation sera grande ce qui ne l’empêchera d’être libre. Elle sera illustre, riche, pensante, pacifique, cordiale au reste de l’humanité. [...] Chez cette nation, [...] la circulation sera préférée à la stagnation. On ne s’empêchera plus de passer. Aux fleuves frontières succéderont les fleuves artères. Couper un pont sera aussi impossible que couper une tête“ (Victor Hugo, Paris, in: ders., *Œuvres complètes. Politique*, Paris 1985, 1–43, hier: 3). Es ist eine weltumspannende Utopie, die hier vorgestellt wird – „*le globe* sera la maison de l’homme, et rien n’en sera perdu [...]; quiconque voudra aura sur un sol vierge un toit, un champ, un bien-être, une richesse, à la seule condition d’élargir à toute la terre l’idée patrie, et de se considérer comme citoyen et laboureur *du monde*“ (ebd., 5; eigene Herv.). Gleichheit, Einheitlichkeit, Brüderlichkeit herrschen in dieser grenz- und nationsfreien Welt vor, die gänzlich normiert ist: „Unité de langue, unité de monnaie, unité de mètre, unité de méridien, unité de code“ (ebd.). Was wirtschaftlich geeint, großspurig allumfassend gedacht wird, findet am Ende zum Nationalen zurück. Ganz utopisch bleibt dieses Territorium nicht, denn es findet eine klare räumliche Zuordnung statt: „Cette nation aura pour capitale

Paris, et ne s’appellera point la France; elle s’appellera l’Europe“ (ebd., 6).

VISIONS MAJESTUEUSES?

Hugos „Vision majestueuse“ eignet sich gerade deshalb als Analogie zu der im gleichen Jahr stattfindenden Exposition universelle in eben jener Stadt, die der Autor als Ort preist, an dem Geschichte und Zukunft zusammenkommen. Das Weltumfassende findet sich in der Anlage der Ausstellung wieder, in deren Zentrum ein Globus einen Palast krönte, der den Einheitswünschen Hugos alle Ehre machte: Präsentiert wurden in der Mitte des Marsfeldes die Normmaße für Meter, Kilogramm und Geld (Abb. 1). 1900, anlässlich einer weiteren Exposition universelle, erneut in Paris, wird mit dem *Globe Céleste* der Globus größer und begehbar (Abb. 2): Das 20. Jahrhundert kann kommen.

Die Welt und Paris als *caput mundi*; das Internationale als Vorwand für Nationalismen – schon die Exposition universelle von 1867 ließe sich unter dem Titel „National Identity and Exhibition Histories“ fassen. Die ausschließlich online über Zoom veranstaltete Tagung, organisiert von Claudia Di Tosto (University of Warwick) und Maria Chiara Scuderi (University of Leicester), hatte zum Ziel, die Verflechtungen von Kunst und Politik vom späten 19. Jahrhundert bis hin zu Ausstellungskontexten der Gegenwart nachzuvollziehen, da sich mit der Verschiebung globaler Machtverhältnisse auch Fragen des Nationalen und der Nation verändern. Anhand mehrerer Einzelfallbeispiele sollte aufgezeigt werden, wie nationale Identitäten, deren Ausbildung und Ausstellung, Kunst und materielle Kultur verwoben sind.

Dieser Konnex wurde bereits eingehend in der Forschung diskutiert. Der 2022 erschienene Sammelband *World Fairs and the Global Moulding of National Identities. International Exhibitions as Cultural Platforms, 1851–1958* (hg. v. Joep Leerssen/Eric Storm, Leiden/Boston 2022) stellt ihn bereits im Titel her. Ähnliches findet sich in der Ein-



Abb. 1 Blick auf den Pavillon des Monnaies, Poids et Mesures im Jardin central der Exposition universelle 1867 in Paris. Photographie. Paris, Archives nationales, CP/F/12/11872/1

leitung zu *Expanding Nationalisms at World's Fairs. Identity, Diversity, and Exchange, 1851–1915* (hg. v. David Raiszman/Ethan Robey, London/ New York 2021): „[R]ather than reflecting national pride, the world's fairs contributed to *building* national identity as well [...]. World's fairs were part of the structure of the nation-state; that is, of the modern world“ (dies., Introduction. Communities real and imagined: world's fairs and political meanings, 1–14, hier: 8). Bereits 1999 widmete sich eine Ausgabe der Zeitschrift *National Identities* diesem Themenkomplex, der auf der Tagung erneut durch verschiedene Beispiele bestätigt wurde: „Exhibitions can be conceived of as a media not only for a mere display of goods but also for the transmission of ideas about nations and their identities. Essentially being meeting points of nations, they offered the visitors a chance to compare products, styles and symbolic representations of the different nations. Exhibitions thus provide a platform for the mutual creation of national images as being promoted by the organisers on the one hand and constructed by the visitors on the other. It is the encounter with the Other or, better, the representation of the Other that creates (national) identities; and for this process exhibitions constituted a perfect space“ (Elfie Rembold, Exhibitions and

Nachkriegszeit in den Blick nahm, behandelte Aspekte, die sich den bereits bei Rembold angesprochenen Problemstellungen zuordnen lassen: Die Ausstellungen bewegen sich zwischen Unterhaltungs- und Überzeugungsabsicht; man will erziehen, aber auch Gewinn machen. Diese konvergierenden Anliegen werden allerdings von Publikumsseite nicht immer verstanden, das eine Erwartungshaltung an eine „Realität“ hat, die es zu erfüllen gilt. Authentizität ist entsprechend von Beginn an durchchoreographiert und repräsentativ angelegt: Gezeigt wird, was gesehen werden will und soll. Insbesondere das oder der „Fremde“ wird in kalkulierter Konstruktion für seine Kommerzialisierung aufbereitet. Dazu werden gängige Klischees genutzt, die einem imperialen und kolonialen Imaginären entsprechen. Jedes dieser Ausstellungsformate ist zugleich auch eine visuelle Argumentation für die eigene Leistungsfähigkeit, die eigene Beteiligung am Zeitgeschehen und für Modernität. Diese Ausstellungen unterliegen daher hochgradig politischen Abwägungen sowohl von Seiten der Beteiligten als auch der Ausstellenden. Dass sich die Mechanismen in fast all diesen Kontexten ähneln, dokumentiert ihre Verlässlichkeit. Die Funktionsweisen bleiben höchst publikumswirksam und setzen sich mit Macht durch,

National Identity, in: *National Identities* 1/3, 1999, 221–225, hier: 222).

Der erste Teil der Tagung, der sich auf die Zeit bis zu den Weltkriegen konzentrierte, während der zweite die



Abb. 2 Blick über Passy und Auteuil während der Exposition universelle 1900 in Paris. Photographie. Paris, Institut national d'histoire de l'art, INHA NUM PH 7604

auch wenn sich die Ausstellungsorte und nationalen Rahmungen ändern.

VOR 1914: REPRÄSENTATIONEN UND REALITÄTEN

In der ersten von zwei Keynotes präsentierte Shahmima Akhtar (Royal Holloway, University of London) unter dem Titel „Performing Race and ‘Whiteness’: Ireland at World’s Fairs“ Ergebnisse aus ihrer Publikation *Exhibiting Irishness: Empire, Race and Identity: 1851–1970* (Manchester University Press, im Erscheinen). Das als irisches Idealendorf konzipierte Ballymacintin wurde mehrfach in nationalen und internationalen Kontexten ausgestellt. Die Gewerbeausstellung gibt sich hier als Werbeschau zu erkennen: Die Überzeugung von der Qualität seiner Produkte (in diesem Fall: McClinton’s Colleen Soap) wurde mit einer nationalen Imagekampagne für das Land verknüpft. Zu dieser Zeit assoziierte man Irland mit „dirt, disease, ignorance“. Dieser Rückständigkeit sollte

Ballymacintin und der Seifenverkauf entgegenwirken. Die Zurschaustellung einer pittoresken, sauberen Atmosphäre war essentiell, um zeigen zu können, dass Irishness mit cleanliness und whiteness gleichzusetzen ist.

Die drei folgenden Fallbeispiele stützten die These einer Nutzbarmachung von bestimmten Stereotypen. Giulia Gelmì (Ca’ Foscari Universität, Venedig) konstatierte in ihrem Vortrag „Dealing with your own ‘Otherness’: The Far North Pavilion at the 16th All-Russia Industrial and Art Exhibition in Nizhny Novgorod (1896)“ für Russland eine Exotisierung nördlicher Regionen. Um ein Gefühl „des Nordens“ im titelgebenden Pavillon zu evozieren, wurden nicht nur die Wände mit Eisbärfellen behängt, sondern auch Menschen ausgestellt. Diese wurden im Diskriminierungsmodus der „Völkerschau“ primär im Rahmen ihrer ökonomischen Aktivitäten gezeigt; sie interessierten nicht als Individuen, lediglich als Typen, hier sogar nur als tätige Arbeitskräfte.

Ähnliche Punkte führte Matthew Heathcote (University of Manchester) unter dem Titel „Performing the Imagination.’ The 1896 Berlin Colonial Exhibition and the performativity of the German colonial imagination“ am Beispiel der Berliner Gewerbe- und Kolonialausstellung 1896 und den dort stattfindenden Völkerschauen aus. Statt jedoch den Fokus auf das Interesse der Besucher_innen an solchen Schauen zu richten, rekonstruierte Heathcote die Gründe derjenigen, die sich dem Gesehen-Werden aussetzten, und bemühte sich, deren aktive Handlungsmacht und Subjektstellung herauszuarbeiten. Die *agency* der Akteure war jedoch wegen der erzwungenen Anpassung an streng hierarchische Verhältnisse und der engen Spielräume eingeschränkt. Was Heathcote als Spiel mit einer „dual identity“ beschreibt, lässt das Beispiel von Martin Dibobe nachvollziehen, der Teil der Kolonial-Ausstellung war und den Heathcote nicht nur auf einer Fotografie vorstellte, die ihn als ersten Schwarzen U-Bahnfahrer in Berlin zeigt, sondern auch eine anthropologische Beschreibung heranzog, die dem die Gewerbeausstellung begleitenden Katalog *Deutschland und seine Kolonien im Jahre 1896* entnommen ist (Abb. 3 und 4).

Eduardo De Maio (University of York) widmete sich mit „Stereotypes on view: Exhibiting Italy in Britain at the turn of the twentieth century“ einem Italienbild, wie es in der ersten von zwei *Italian Exhibitions* in London 1888 (eine nationale Ausstellung, die in ihrem Aufbau den Weltausstellungen folgte) sowie in Imre Kiralfys *Venice. The Bride of the Sea* (London, 1891/92), bestehend aus einem maßstabsgetreuen Nachbau Venedigs, inkl. Gondeln, verbreitet worden war. Die bislang wenig beachteten Ausstellungen sollten damals die politischen und wirtschaftlichen Interessen Großbritanniens an Italien befördern. Der Versuch, Italien als vielversprechenden Handelspartner zu präsentieren und zu etablieren, ging jedoch angesichts des Amusements der Besucher_innen an den gezeigten Dioramen, Spektakeln und Rekonstruktionen unter. Die Perfektion der Inszenierung überdeckte bisweilen die Realität: De Maio machte die Verflechtungen von Erwartungshaltung und Fiktion deutlich und zeigte, dass die

auf Ausstellungen präsentierte Welt stellenweise bequemer war als die „echte“. Lieber besuchte man das nachgestellte Venedig, war doch der Geruch dort deutlich angenehmer als in der real existierenden Lagunenstadt.

Der Vortrag von Laura Elliott (Kingston University) unter dem Titel „Examining the Role of Collections Displayed at the Paris 1900 Exposition in the Making of National Art Museums in Britain and North America (1900–14)“ nahm seinen Ausgangspunkt von der Exposition universelle 1900 und folgte dem Weg mehrerer Sammlungen, u. a. von J. Pierpoint Morgan, von der Weltausstellung in Paris über das Victoria & Albert Museum in London bis ins Metropolitan Museum in New York und seinem neuen *Decorative Arts Wing*. Anhand dieser Translokationen entwickelte Elliott eine Geschichte der Aufwertung dekorativer Kunst, die unter anderem über ihre (architektonische) Einbindung und ihr Display nachvollzogen wurde.

NACH 1945: INDIVIDUEN UND INSTITUTIONEN

Die Keynote „Diasporic intimacies: rethinking exhibitions in postwar London“ von Giulia Smith (University of Oxford) wandte sich gegen eine institutionalisierte (und nationalisierte) Kunstgeschichte. Smith interessierte sich für das, was jenseits der titelgebenden Ausstellungskontexte passierte und von diesen ausgeschlossen wurde, wobei sie das Emotionale als Gegenpol zum Institutionalisierten und die Bedeutung von (zwischenmenschlichen, auch romantischen) Beziehungen betonte. Der Blick auf das Private erlaubt es zu erforschen, wie Beziehungen und ihre durch Geschlechterdifferenzen geprägten Hierarchien Kunstproduktion und -rezeption prägen. Anhand mehrerer Beispiele, u. a. Frank Bowlings und Helen Phillips, führte Smith den Mehrwert ihrer so genannten „diasporic intimacies“ vor, die als analytisches Instrument die Möglichkeit boten, nationale Konzepte und Zugehörigkeiten zu hinterfragen und zu überschreiten.

In ähnlicher Weise konzentrierte sich Lucy Shaw (University of Birmingham) in ihrem Beitrag „British Neo-Romanticism and Greece in post-war

Abb. 3 Martin Dibobe und Kollegen in der U-Bahn Berlin, 1902. Photographie. Berlin, Historisches Archiv der BVG (<https://www.spiegel.de/fotostrecke/martin-dibobe-mustermigrant-aber-kein-braver-untertan-fotostrecke-142963.html>)



exhibitions 1946–1957“ auf die schwierige Beziehung zwischen Individuum und Institution und die Diskrepanz

zwischen der Intention des Künstlers und der Indienstnahme von Werken durch Ausstellungskontexte, die diese neu einordnen. Unter anderem unter der Frage, wie queere Identitäten die Idee von nationaler Zugehörigkeit produktiv zu verkomplizieren vermögen, wandte sie sich dem Werk der Neo-Romantiker Keith Vaughan und John Craxton zu. Während die Einzelbetrachtung der Werke subversives Potential erkennbar werden lässt, wurden sie durch die Hängung in den Ausstellungen in imperialistische Diskurse eingepasst, die eine Vormachtstellung Großbritanniens untermauern sollten. Shaw zeigte dies exemplarisch anhand der Ausstellung von Werken Craxtons im British Council in Athen und an Vaughans Wandgemälde *Theseus. At the Beginning of Time* 1951 auf dem Festival of Britain (Abb. 5). Dort waren imperiale und koloniale Anklänge zwar weniger offensichtlich als auf der Great Exhibition 100 Jahre zuvor, dem Auftakt zu einem Zeitalter der Weltausstellungen, sie waren jedoch keineswegs abwesend.

Chelsea Haines' (Arizona State University) Präsentation

Abb. 4 Beschreibung von Martin Dibobe, in: Deutschland und seine Kolonien im Jahre 1896, hg. vom Arbeitsausschuss der Deutschen Kolonial-Ausstellung, Berlin 1897, S. 215 (<https://brema.suub.uni-bremen.de/dsdk/content/pageview/1913472>)

„Zionism in Translation: Israeli Art in Western Europe, 1954–55“ nahm ihren Ausgangspunkt von einer Fotografie zur „Israeli Art Exhibition“ in Amsterdam 1955: Sie zeigt die israelische Flagge am Eingang des Stedelijk Museums. Ursprünglich war die Ausstellung ein Beitrag Israels zur 27. Biennale, auf der der israelische Pavillon zwei Jahre zuvor eröffnet worden war, dann wanderte sie von Venedig weiter nach Rom, Amsterdam und Brüssel. Statt auf die Inhalte der ausgestellten Werke konzentrierten sich die Rezensionen auf deren Präsentationsform und erkannten darin die internationale Anschlussfähigkeit israelischer Kunst. Die harmonistische Parallelführung mit europäischen Diskursen und Vorstellungen ging einher mit einem Verschweigen der jüngsten Vergangenheit in Europa. Der Holocaust war Tabuthema – weder im Ausstellungskontext noch in Besprechungen wurde darauf eingegangen. Den einzelnen Werken, die entgegen der allgemeinen

No. 76. Martin (Kuane a Dibobe), ♂, um 20 Jahre, Josstown; (vergl. Photographie auf Tafel VIa.) gross, kräftig, gut genährt; dunkel rötlich-braun, Oberarme etwas dunkler als der übrige Körper, Unterlippe etwas rötlich. In der Backengegend beiderseits, aber unsymmetrisch, Schnittnarben. Iris dunkelbraun, Sklera leicht pigmentiert. Augen schwach mandelförmig, etwas enge, fast gerade. Haar glänzend braunschwarz, fast ganz in kleine enge Spiralen geordnet. Spuren von Bart.



Abb. 5 South Bank Exhibition mit dem Dome of Discovery und Skylon, 1951. Photographie. London, National Archives (<https://www.nationalarchives.gov.uk/education/families/arts-award/week-4-share/work-25-209-3840-dome-of-discovery-and-skylon-1951/>)

ría Victoria Guzmán (University of Leicester) folgte methodischen Interessen. Sie fragte, warum bestimmte

Ausrichtung der Biennale auf surrealistische Kunst in realistischer Manier das soziale und politische Leben in Israel thematisierten und dabei keineswegs vergangenheitsvergessen waren, wurde so ihre individuelle politische Stimme abgesprochen.

Marco Polo Juárez Cruz (University of Maryland) thematisierte in seinem Beitrag „Embracing nationalist abstraction: the exhibition of Mexican non-figurative art at the World Fair (1967–1970)“ die Präsentation Mexikos auf den großen internationalen Ausstellungen der 1960er Jahre (Expo '67, Montreal; San Antonio Hemisfair 1968; Expo '70, Osaka). Abstraktion und nicht-figurative Kunst mit ihren organischen Materialien und ihrer Formenvielfalt präsentierte sich dort als das neue Gesicht zeitgenössischer mexikanischer Kunst in ihren Diversifizierungen. Ein Grund dafür war eine Ausweitung der Möglichkeiten auszustellen. Das ökonomische Wachstum seit der Mitte des Jahrhunderts kam Künstler_innen zugute, die in zunehmendem Maße unabhängig von staatlicher Unterstützung tätig sein und entsprechend politisch agieren konnten. Neben Rückgriffen auf die mexikanische Geschichte und zeitgenössische Kunstrichtungen gab es insbesondere bei jüngeren Künstler_innen Bemühungen, Konzepte nationaler Kunst hinter sich zu lassen und sich universellen Fragestellungen zu widmen.

Der Vortrag „Who cares about the Venice Biennial? An ANT-ish enquiry into the Global South's participation in world fairs today“ von Ma-

rien, gerade im Hinblick auf die Verbundenheit dieser Ausstellungsformate mit einer imperialen und kolonialen Vergangenheit. Am Beispiel Chiles benannte sie die Fragen, die sich im Hinblick darauf aus Sicht der Akteur-Netzwerk-Theorie stellen ließen. Ihr Beitrag richtete sich gegen eine binäre Sichtweise auf eine solche Partizipation, nach der sich das teilnehmende Land entweder neokolonialen Mechanismen beugt oder aber für eine klare politische Positionierung als subversiv gelobt wird. Die von ihr vorgestellten Fragen berührten unter anderem ein beiderseitiges Profitieren von der Teilnahme, in Form von Sichtbarkeit (für die teilnehmenden Länder) und Prestige (für die ausstellende Institution), waren aber auch konkret materieller Art, indem z. B. der Aspekt der Finanzierung thematisiert wurde.

À EXALTER LE PATRIOTISME?

„Rappelons que lors des épreuves d'histoire au baccalauréat de 1897, à la question „À quoi sert l'enseignement de l'histoire?“ 80% des élèves ont répondu : „à exalter le patriotisme“,“ erinnert Roland Recht im Vorwort zu Michela Passinis *La fabrique de l'art national. Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne 1870–1933* (Paris 2012, „Introduction“, XVI). Daran anknüpfend appellierte Smith auf der Tagung: „In a time of rampant nationalisms [...], should we not seek testimonies that put pressure on the logic

of national belonging in order to emphasize the idiosyncratic nature of artistic production and of national quotas more broadly? In other words, should we not seek to unlearn national histories?“ Zum Verlernen nationaler Geschichtsschreibungen eignet sich die Analyse von Weltausstellungen und anderer national orientierter Ausstellungskonzepte, von denen Burton Benedict prägnant als „exercises in nationalism“ spricht (Ethnic Identities at the Great Exhibition, in: *Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folgen*, hg. v. Franz Bosbach/John R. Davis, München 2002, 81–88, hier: 87). Die Aufgabe muss darin liegen, in konkreter Rückbindung an die jeweiligen historisch-materiellen Gegebenheiten aufzuzeigen, wie ein sol-

ches „Erlernen“ von Nationalismen massentauglich gemacht wurde. Die Leistung der Beiträge zur Tagung bestand insbesondere darin, anhand konkreter Beispiele die genannten Mechanismen offenzulegen. Die einzelnen Vorträge stehen (bis auf die Beiträge von Akhtar und Gelmi, Stand: 17.03.2023) als Aufzeichnungen via YouTube (<https://www.youtube.com/@nationalidentityexhibitionhist/videos>) zur Verfügung.

HANNAH GOETZE M.A.
Doktorandin LMU München
h.goetze@campus.lmu.de

Auch ohne Herrscherlob überzeugend

Christian Hecht
**Goethes Haus am Weimarer
Frauenplan. Fassade und
Bildprogramme.** München,

Hirmer 2020. 220 S., 130 Abb.
ISBN 978-3-7774-3654-8. € 30,00

Außerhalb des Kreises unbedingter Goethe-Verehrer werden sich wohl nur wenige Leser von Christian Hechts Monographie das im ersten Satz ausgesprochene Urteil zu eigen machen wollen, Goethes Haus am Frauenplan sei „eines der wichtigsten Baudenkmale Europas“ (10). Es genügt vollkommen, es das kulturhistorisch bedeutendste Dichterhaus Deutschlands zu nennen und damit die Notwendigkeit einer dezidiert architektur- und kunsthistorischen Untersuchung zu einem Gebäude zu begründen, von dem die Mehrzahl gerade der Goethe-Verehrer bisher annahm, es sei ihnen hinreichend bekannt. Wie wenig dies zutrifft, will Hecht schon dadurch deutlich machen, dass er auf

der ersten Seite seines Vorworts nicht weniger als vier Mal das Wort „erstmal“ verwendet: Die Fassade des Hauses und die Inschrift des Portals werden „erstmal ausführlich gewürdigt“; das „Bildprogramm“ des Treppenhauses und der Empfangsräume werde „erstmal umfassend vorgestellt“; Goethes zu Beginn des 19. Jahrhunderts weit vorangetriebenes Projekt, seinem Haus eine neue Fassade zu geben, werde „erstmal“ „vorgestellt und analysiert“; überdies werde „ebenfalls erstmal“ ein Wohnhaus präsentiert, das 1805 in der heutigen Schillerstraße auf der Grundlage des von Goethe ad acta gelegten Fassadenplans für sein eigenes Haus entstanden sei (10). Das sind beeindruckende Ankündigungen, und Hecht löst sie auf überzeugende Weise ein. Wer sein Buch gelesen hat, wird ein erheblich vertieftes Verständnis für Goethes Haus gewonnen haben und es sich in seinen Sinndimensionen neu erschließen können.

POLITISCHER IDEENGEHALT

Tatsächlich ist es für den heutigen Besucher nicht ganz einfach, eine Vorstellung davon zu gewinnen, welche Konzeption Goethe dem aufwändigen Umbau des großen Doppelhauses am Frauenplan zugrunde legte, nachdem Herzog Carl August es