

Unter den insgesamt 14 Texten, die dem Katalog als Einführung vorangestellt sind, seien vor allem die „Beobachtungen am Siefersheimer Altar in Darmstadt“ von Gerhard Bott genannt. Diese große Kreuzigung mit paarweise geordneten Aposteln links und rechts war vor 100 Jahren der „altkölnischen Schule“, später aber wegen der Herkunft stets dem Mittelrhein zugeordnet worden. Bott macht durchaus plausibel, daß es sich eher um ein Werk aus Köln handelt, wobei es natürlich interessant gewesen wäre, das Original in der Ausstellung zu sehen.

Paul Pieper

WELTAUSSTELLUNGEN IM 19. JAHRHUNDERT

Zu der durch „Die Neue Sammlung“ München vorbereiteten Wanderausstellung

Seitdem das historische Interesse an der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts erwacht ist, wird immer wieder aus den verschiedensten Betrachtungswinkeln auf die Bedeutung hingewiesen, die die großen Weltausstellungen als Selbstdarstellungen ihres Zeitalters hatten, als prunkvolle Spiegel, in denen die industrielle bürgerliche Gesellschaft der Belle Epoque sich selbst und ihren Fortschritt betrachten wollte und die ebensoviel über ihr Selbstverständnis wie über ihre Komplexe und deren Sublimierung verraten.

Dennoch ist das Thema „Weltausstellungen“ bisher kaum konkret angegriffen und analysiert worden, jedenfalls nicht in seiner Gesamtheit. Lediglich über die erste in der Reihe, die Great Exhibition von 1851 in London, gibt es einige Literatur. Abgesehen davon, daß sie durch Paxtons Kristallpalast einen festen Platz in der Architekturgeschichte erhalten hat, ist sie besonders gut dokumentiert und beschrieben worden, weil sie die erste war und im schreibfreudigen England stattfand. Typisch englisch ist es auch, daß die zu ihrer Vorbereitung gebildete „Royal Commission for the Great Exhibition of 1851“ noch heute existiert. Und schließlich liegt seit neuestem ein umfangreiches Buch vor, dem man gar nicht genug Bewunderung zollen kann und dem man kaum glaubt, daß es als Dissertation angefertigt wurde (Utz Haltern: Die Weltausstellung von 1851, ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Neue Münsterische Beiträge zur Geschichtsforschung, Band 13, Münster 1971). Hier wird die Ausstellung von 1851 nicht nur gründlich beschrieben, sondern auch scharfsinnig, erschöpfend und weit ausgreifend von allen Seiten, sowohl von der wirtschafts- und sozialgeschichtlichen als auch von der politischen, bildungs- und kunstgeschichtlichen, analysiert. Das Buch von Richard D. Mandell: Paris 1900, the Great World's Fair (Toronto 1967) ist weit davon entfernt, das gleiche zu leisten. Den besten Gesamtüberblick bietet Kenneth W. Luckhurst: The Story of Exhibitions, London und New York 1951.

„Die Neue Sammlung“, Staatliches Museum für angewandte Kunst, München, hat 1973 versucht, die ganze Reihe der Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts in Form einer Ausstellung, die auch an anderen Orten, zuletzt im Württembergischen Kunstverein in Stuttgart, gezeigt wurde, vorzuführen. Die Idee dazu ging von Christian Beutler aus, und er hat auch das Projekt realisiert, und zwar in Form einer Photo-

dokumentation auf Schautafeln mit erläuterndem Text, unter Zugabe einer kleinen Anzahl originaler Weltausstellungsexponate bzw. -souvenirs.

So sehr diese Ausstellungs-idee mit ihrem Thema ins Schwarze treffen müßte, so starke Zweifel konnten den Besucher befallen bei der Frage nach dem, was dabei herausgekommen ist. Was in München vorgeführt wurde, hatte zwangsläufig nur einen ganz aphoristischen Charakter, waren nur punktuelle Ausschnitte, die selbstverständlich weit davon entfernt waren, das Thema zu erschöpfen. Doch darüberhinaus spürte man in der Ausstellung eine gewisse Diskrepanz zwischen dem Einfall, so etwas zu machen, und den Mitteln und der Phantasie, mit denen es dargestellt wurde. Insofern war das Münchner Unternehmen ein ganz lehrreiches Beispiel für die Möglichkeiten, Grenzen und Gefahren einer dokumentarischen Ausstellung.

Eine Dokumentation muß ein bestimmtes Programm haben, sich eine didaktische Aufgabe stellen, und das Ziel, das sie sich setzt, muß erkennbar sein. Das war in München nicht der Fall. Bei den Besuchern konnte man eine Mischung aus Amüsiert-heit und Langeweile beobachten, mit der sie durch das Labyrinth der in rechten Winkeln gruppierten, von der Decke hängenden Schautafeln gingen und die zufällige Auswahl an originalen Exponaten betrachteten: aus London 1851 einen Zeigertelegraph von Siemens nebst Preisurkunde, ein Mikroskop aus London 1862, das Modell eines Rasenmähers aus Paris 1867, den Nachbau eines ersten Autos von Benz von 1885. Am besten war die Pariser Ausstellung von 1900 dokumentiert, weil sich die Gelegenheit bot, die dort ausgestellten Möbel von Bruno Paul und Franz von Stuck vorzuführen. Diese Jugendstilmöbel kontrastierten mit der skeletthaften Nüchternheit eines eisernen Schaukelstuhles von der Londoner Ausstellung von 1851 und einem ebenfalls asketisch nüchternen Stuhl aus Philadelphia 1876, deren streng-rationaler Funktionalismus den technischen Rigorismus ins Design von Gebrauchs-gegenständen überträgt, die jedoch herausisoliert im Grunde ein falsches Bild geben.

Was sonst zu sehen war, war das, was von solchen Ereignissen, wie es Weltausstellungen sind, zu denen man eine lange Reise macht, mit nach Hause geht: Erinnerungstaschentücher, Panoramarollen, Ansichtslithographien, etwas Porzellan, etwas Nippes. Dadurch wurde für den Besucher die Seite des Großväterlich-Skurrielen etwas überbetont, was noch verstärkt wurde durch die riesenhafte Vergrößerung der graphischen Darstellungen aus den Weltausstellungskatalogen auf den Schautafeln. Dieser Verfremdungseffekt steigerte das Altmodische ins Bizarre. Der dokumentierenden Sachlichkeit stellte sich dies unangemessen entgegen, ebenso wie die nachträgliche Kolorierung der Darstellungen. In einem verdunkelten Raum liefen Diapositive von Innenansichten der Ausstellung von 1851 im Kristallpalast, interessante Detailbilder, die aber — da ohne jede Form von begleitender Erklärung — dem Publikum, wie der Berichtstatter sowohl in München als auch in Stuttgart beobachten konnte, völlig unverständlich blieben.

Im Stuttgarter Kunstverein hatte man versucht, die Dokumentation mit einer anderen Auswahl von Originalgegenständen (oder deren Photographien) zu ergänzen; sie war zwar zwangsläufig wiederum zufällig, ergab aber ein geschlossene-

res Bild, weil es konzentriert war auf das Thema Kunst und Kunstgewerbe und die Verbindung mit Stuttgart und dem schwäbischen Raum.

Was die Dokumentation anbetrifft, so steht und fällt sie mit dem erläuternden Text. Bei aller gebotenen Knappheit muß dieser in der Lage sein, den Besucher kritisch und zusammenfassend zu unterrichten. Die rein deskriptiven Texte der Münchner Ausstellung, die hauptsächlich das Bild des raschen technischen Fortschritts nachzeichneten, vermochten das kaum. Christian Beutlers Einleitung zur Geschichte der Weltausstellungen im Katalog war zu kurz, um die Lücken der fragmentarischen Darstellung zu füllen, und blieb vielleicht auch zu sehr in Klischeevorstellungen in der Beurteilung des 19. Jahrhunderts hängen, um das historische Bild kritisch abzurunden. Und Günter Metken schrieb ein zweites Vorwort, das genau in das entgegengesetzte Extrem ging. In feuilletonistischem Stil, glänzend formuliert und mit mythologisierender Metaphorik beschreibt er darin die ikonographisch-literarische Seite der den Menschen überwältigenden und seine Grenzen übersteigenden riesenhaften Maschinenparade und das Festgepränge der Weltausstellungen als opernhafte Dämonenbeschwörung eines skurrilen Golems der Technik. Die Bildhaftigkeit der mechanischen Bewegungs- und Funktionssymbolik der Maschinen des 19. Jahrhunderts aus der assoziativ-verfremdenden Distanz der Max Ernstschen Collagen zu betrachten, führt leicht zu falschen, jedenfalls ahistorischen Beurteilungen. Die Verfremdung ist nicht angelegt, wie Metken behauptet, sondern sie ist eine moderne, historisch unangemessene ästhetische Interpretation, zu der man vielleicht durch das Bewußtsein provoziert wird, daß die Weltausstellungen die rauschenden Feste eines technischen und zivilisatorischen Optimismus waren, an dessen Ende wir heute stehen, den wir aber mit einer zweifarbigen Brille betrachten: der der Nostalgie und der der Gesellschaftskritik.

Die Weltausstellungen waren die prunkvolle Bildform, in der das 19. Jahrhundert technischen Fortschritt und koloniale Welteroberung als kulturelle Aufgaben darstellte, die durch Ausgleichung aller zivilisatorischen Unterschiede allen Menschen Wohlstand und Glück bringen sollten. Der von der Aufklärung herübergekommene erzieherische Gedanke verlieh der Führungsrolle der großen Industrienationen und Kolonialmächte einen ethischen Anspruch, der sich niederschlägt in den neuen politischen und sozialen Ideen des Liberalismus und eines allgemeinen demokratischen Erziehungssystems, das dem Gedanken der individuellen Selbstverwirklichung nach Können und Leistung zum Durchbruch verhelfen sollte.

Nicht nur Dimensionen, sondern auch Aufgaben und Anliegen der Weltausstellungen hatten sich im Laufe des 19. Jahrhunderts grundlegend verändert. Gewachsen aus der Tradition der Messen und der Gewerbeausstellungen des 18. Jahrhunderts, war zwar schon in den Ausstellungen, die der Londoner von 1851, der ersten internationalen, vorausgingen, vor allem in den französischen Nationalausstellungen, die die Revolution 1798 begründet hatte, das Anliegen der Förderung der Wirtschaft von politischen Ambitionen überlagert, doch erst seit der Pariser Ausstellung von 1855 traten diese eindeutig in den Vordergrund. Hinter der Fassade des

friedlichen zivilisatorischen Wettstreites, in den die Nationen, die großen und die kleinen, traten, wuchs der wirtschaftliche Konkurrenzkampf, dessen martialische Züge und Folgen immer deutlicher wurden. Es ist auch keineswegs so, daß das Schauspiel des Optimismus, das die Weltausstellungen boten, ebenso wie das der aus ihnen indirekt hervorgegangenen Olympischen Spiele, von allen Zeitgenossen geglaubt wurde; und es wäre interessant gewesen, wenn der Münchner Katalog mehr von den auch kritischen Stimmen zitiert hätte.

Ihren universal-zivilisatorischen Anspruch dokumentierten die Weltausstellungen in dem immer größer werdenden Platz, den die Kunst einnahm. Es wäre vielleicht gut gewesen, wenn die Münchner Neue Sammlung statt den Gesamtkomplex in pointillistischer Weise darzustellen zu versuchen, sich auf den Aspekt der Kunst, auf die Frage nach der Bedeutung der Weltausstellungen für die Kunstgeschichte konzentriert hätte.

Diese Bedeutung läßt sich vielleicht zusammenfassen unter dem Begriff: Integration von Kunst in Technik und Wirtschaft. Das sind zwei Gegensätze, jedenfalls in ihrer retrospektiven Bewertung durch das 20. Jahrhundert: Entstehung des als industrielle Massenartikel hergestellten Kunstgewerbes und des Kitsches einerseits, industrial design, technische Architektur und funktionale Ästhetik andererseits. Die wenigsten Zeitgenossen haben darin jedoch einen Widerspruch empfunden, und wenn, dann ging es weniger um die Frage des wahrhaften, legitimen künstlerischen Ausdrucks der Epoche als um die Frage, was beanspruchen könne, Kunst zu sein, wo die Grenze zwischen Kunst und Technik zu ziehen sei. Paxtons Kristallpalast von 1851, Frédéric LePlays aus konzentrischen Ellipsen zusammengesetzte Ausstellungshalle in Paris von 1867, der Eiffelturm und die Galerie des Machines von 1889 sind, insbesondere durch Giedions „Space, Time and Architecture“, in die Kunstgeschichte als die großen Ahnen funktionaler Ästhetik des 20. Jahrhunderts eingegangen. Doch sind sie dabei aus ihrem Zusammenhang gerissen worden. Diesen Zusammenhang jedenfalls im Eindruck wiederhergestellt zu haben, ist ein Verdienst der Münchner Ausstellung. Der Kristallpalast, auch wenn er von dem deutschen Diplomaten Lothar Bucher als eine Vision aus Licht und unendlicher Perspektive beschrieben wurde (eine Beschreibung, die die Seherfahrung des Impressionismus oder jedenfalls die des späten Turner auf das Raumerlebnis überträgt), ist nur dann vollständig, wenn man ihn in seiner Funktion betrachtet, drapiert und vollgestopft mit Ausstellungsgegenständen. Und auch für Eiffel gehörte sein Turm als Symbol gipfelstürmender technischer Möglichkeiten des Ingenieurbaues in den Zusammenhang einer mit Dekoration und riesigen Skulpturengruppen künstlerisch aufbereiteten Umgebung.

Die Bauten der Weltausstellungen spiegeln am deutlichsten das Problem des Verhältnisses, Gegensatzes oder Ausgleichs, zwischen dem wirtschaftlichen Anspruch des technischen Fortschritts und dem kulturellen Anspruch künstlerischer Autonomie. Paxtons Eisenkonstruktion wurde gegen den heftigen Widerstand der Kommission, die nach Isac Brunels Forderung, daß das Gebäude das wichtigste Aus-

stellungsstück sein solle, einen repräsentativen Steinbau mit Säulen, monumentalen Eingängen und einer riesigen Eisenkuppel plante, nur deswegen gebaut, weil sie die einzige Rettung in der Zeitnot war. Alle Nachahmungen des Kristallpalastes haben sich verpflichtet gefühlt, die Einfachheit des Vorbildes dekorativ und architektonisch zu bereichern, so zuerst der New Yorker Kristallpalast von 1853 mit einer Kuppel. Die symbolbeladene Hoheitsform der Kuppel wurde mehr und mehr zum Hauptmotiv der Ausstellungsarchitektur, die sich mit dem zunehmenden repräsentativen Anspruch zum Ende des Jahrhunderts in eine pompöse Kulissenarchitektur entwickelt, bei der die temporär begrenzte Aufgabe zum Freibrief wurde für das schrankenlose Wuchern des dekorativen Theaterfundus der Stilarchitektur. Die Weltausstellungen zeichnen damit überspitzt den Weg nach, den der stylistic revival in der zweiten Jahrhunderthälfte nahm: Die Funktionswerte des historischen, literarischen und ethischen Inhalts werden zu einer bald mehr und mehr beliebigen, austauschbaren und rein assoziativen Verkleidung für die technische Funktion. Ihr einziger Zweck besteht schließlich nur noch in der ästhetischen Legitimierung des Geltungsanspruches des neuen industriellen Bürgertums. Symptomatisch ist dabei der Prozeß der Integration des Ingenieurbaus in das dekorative System der Architektur mit baukünstlerischem Anspruch, bei dem sich die romantisch-naturphilosophische Materialethik der Theorie der Jahrhundertmitte in nun ornamental überwuchter Eisenkonstruktion verliert. Als einziger ikonographischer Inhalt des historischen Stils bleibt noch der nationale übrig, auf den Weltausstellungen repräsentiert in dem phantastischen Stilpluralismus der nationalen Pavillons seit der Pariser Ausstellung von 1867. Diese architektonische Selbstdarstellung der Nationen reihte von Mal zu Mal aufwendiger alle erdenklichen Bautypen und Stile der Weltarchitektur aneinander, säkularisierte Kirchen, Tempel und Pagoden zu Konfektionskitsch. (Die zeitgenössischen Ansichten der nationalen Pavillons der Pariser Weltausstellung von 1900 gehörten zu den interessantesten Exponaten in München. Doch fehlte ein erläuternder Text, und leider wurden sie im Katalog nicht abgebildet). Schwierig war das Problem für diejenigen neuen Nationen, die auf keine eigene baukünstlerische Tradition zurückgreifen konnten, wie die USA. Sie behelfen sich durch die Übernahme des Aufwendigsten, was die Pariser École des Beaux-Arts an Kuppel- und Säulenpomp für monumentale Zwecke bereitgestellt hatte. Mit den Ausstellungen von Philadelphia und Chicago versuchte Amerika wie wirtschaftlich so nun auch künstlerisch den Anschluß an Europa zu gewinnen. Die überladenen Bauten der World Columbian Exhibition von 1893 in Chicago gelten seit Louis Sullivans Fluch als katastrophaler Rückschlag in der Entwicklung der Modernen Architektur. Doch darf man nicht vergessen, welche Bedeutung sie und die von ihnen ausgelöste Bewegung des City-Beautiful für die Entstehung überhaupt eines Bewußtseins für künstlerischen Städtebau in Amerika hatten, daß sie als Versuch einer künstlerischen Verteidigung gegen die rücksichtslose, weil traditionslose Technokratie amerikanischer Städte und der Wolkenkratzer einem vitalen Bedürfnis entgegenkamen.

Für die Kunstsoziologie des 19. Jahrhunderts und die Entwicklung ins 20. hinein sind jedoch andere Aspekte als die der Architektur in Verbindung mit den Weltausstellungen noch interessanter und wichtiger. Man könnte sie zusammenfassen unter den Schlagworten: Demokratisierung der Kunst, Liberalisierung der ästhetischen Erfahrung, Kunst als Ware, wobei es falsch wäre, den einen, den erzieherischen und sozialen, oder den anderen, den wirtschaftlichen, kommerziellen Aspekt einseitig primär zu setzen.

Naturgemäß zuerst in England, dem Land, in dem sich die neue bürgerliche Mittelschicht am frühesten konsolidiert und das liberale Gedankengut sich verbreitet hatte, war die Forderung erhoben worden, daß Kultur allen zustehe, Kunst alle angehe und guter Geschmack jedermanns Pflicht sei. Die englische Industrieausstellung von 1847, die von der Society of the Arts veranstaltet wurde, formulierte bereits als Programm zusätzlich zur Förderung von Wirtschaft und Handel, „to improve the public taste“. Die Londoner Weltausstellung von 1851 wollte dieser Forderung international zum Durchbruch verhelfen. In England selbst hatte sie eine Wende in der künstlerischen Entwicklung zur Folge. Sie spielte eine Rolle in der Reform des Bildungswesens, durch die der künstlerische und kunstgewerbliche Unterricht an den Schulen eingeführt wurde, und sie bildete den Hintergrund für die Gründung des South-Kensington- (des heutigen Victoria & Albert) Museums, des ersten Kunstgewerbemuseums im großen Stil. Dieses hat wiederum direkt in die kunstgewerbliche Produktion in England hineingewirkt (Keramik-Industrie). Die Londoner Ausstellung hat auch viel zur Verbreitung der Neugotik beigetragen, z. B. durch die hier erstmals ausgestellten gotischen Möbel nach Entwürfen von Pugin. Die ebenfalls in London abgehaltene Weltausstellung von 1862 hatte eine eigene Abteilung, die dem „educational equipment“ gewidmet war. Das Kunstgewerbe war auf ihr noch stärker vertreten und regte besonders die Produktion in Deutschland an, das bisher auf den Ausstellungen fast nur mit Musikinstrumenten vertreten war und im allgemeinen den Ruf für besonders schlechten Geschmack hatte. Im Anschluß an die Ausstellung von 1862 wurde das Berliner Gewerbemuseum gegründet. Außerdem verbreitete sie den Weltruf der venezianischen Glasindustrie, besonders der Firma Salviati. Doch bereits mit der Pariser Weltausstellung von 1855 begann Frankreich, England die Führungsposition in Geschmack, Mode und Kunstindustrie abzulaufen. Das üppige Neubarock des „Napoleon III“ kam dem am Höfischen orientierten Luxusbedürfnis des neuen Großbürgertums auf dem Kontinent mehr entgegen als die Kargheit z. B. des englischen Möbelstils. Die Pariser Ausstellung von 1855, die erste, auf der es eine eigene Kunstgalerie gab, war aber auch in ganz anderer Richtung auf dem Gebiet des design bahnbrechend: es gab auf ihr auch zum ersten Mal eine besondere Abteilung für billige Gebrauchsgüter, die „Exposition Economique“. Auf der Wiener Ausstellung von 1873 trat erstmals Ostasien auf den Plan: die dortige japanische Abteilung gab den entscheidenden Impuls für den fernöstlichen Einfluß auf die europäische Kunstszene. Zuerst auf der französischen Kolonialausstellung von 1879 und den folgenden Pariser Weltausstellungen kam die

Kunst der primitiven Völker vor die Augen des Publikums, ein ungeheurer neuer Eindruck, der die einen als malerischer exotischer Reiz, die anderen als künstlerische Offenbarung ergriff. Zum Entstehen des großen Imaginären Museums der Weltkunstgeschichte haben die Weltausstellungen sehr viel beigetragen. Die Weltausstellung von Philadelphia hatte wiederum eine entscheidende Bedeutung für die künstlerische Entwicklung in Amerika. Sie gab hier überhaupt erst den Anstoß für eine bewußte künstlerische Bewegung. Der englische Pavillon von Philadelphia schuf eine völlig neue Mode in der amerikanischen Hausarchitektur, die bis heute weiter wirkt. Die Chicagoer Ausstellung von 1893 wurde für das Kunstgewerbe wichtig durch die hier vorgestellte Erfindung des farbigen Glases nach dem Verfahren von John LaFarge, auf dem die Produktion von Tiffany beruht. Die Bedeutung der Pariser Ausstellung von 1900 für den Jugendstil ist bekannt.

Es gäbe noch eine Fülle von künstlerischen Impulsen, „positiven“ und „negativen“ (Courbets Protest in seinem „Pavillon du Réalisme“ 1855) aufzuzählen, die von den Weltausstellungen ausgingen. Es wäre dabei noch viel zu sagen über die Bedeutung, die sie für die beliebige Reproduzierbarkeit und Translozierbarkeit der Kunst gespielt haben (als Beispiel die beiden Rossebändiger im Stuttgarter Schloßgarten von der Londoner Weltausstellung von 1851). Der breite Strom von Trivialkunst, von Sofa- und Schlafzimmerbildern, von Kitsch und Konfektion, der die Welt überschwemmt hat, ist letztlich einmal aus den Toren oder zumindest durch die Tore der Weltausstellungen geflossen.

Von allen diesen wichtigen Zusammenhängen ist in dem Unternehmen der „Neuen Sammlung“ leider kaum etwas deutlich geworden, nichts wurde klar angesprochen. Doch trotz aller ihrer offensichtlichen Mängel war es verdienstvoll, daß man in der Münchner Ausstellung das Thema „Weltausstellungen“, das auch für die Kunstgeschichte der zweiten Hälfte des Jahrhunderts von ungeheurer Wichtigkeit ist, angerissen hat. Es wäre zu wünschen, daß sich jemand durch die Ausstellung hat anregen lassen, den hochinteressanten Komplex „Weltausstellungen und Kunstgeschichte“ einmal intensiver, etwa als Dissertation, zu behandeln. Gäbe der Katalog wenigstens eine Literaturliste, die man bequem aus dem Buch von Utz Haltern (das auch nicht erwähnt wird) hätte übernehmen können, hätte er noch besser als Stimulans dazu dienen können.

Jürgen Paul

REZENSIONEN

NEUE KÄTHE KOLLWITZ-LITERATUR

MINA C. KLEIN und H. ARTHUR KLEIN: *Käthe Kollwitz, Life in Art — illustrated*, Holt, Rinhart and Winston, New York - Chicago - San Francisco 1972. \$ 11.95.—

OTTO NAGEL und WERNER TIMM: *Käthe Kollwitz. Die Handzeichnungen (Oeuvrekatalog)*. Unter Mitarbeit von Sibylle Schallenberg-Nagel. 464 Seiten, 150 Tafeln und 1318 Abbildungen. Berlin. Henschelverlag 1972. 180.— DM