

Utopien der Nation: Landes- und Nationalausstellungen in Ostmitteleuropa vor und nach dem Ersten Weltkrieg*

von

Andreas R. Hofmann

Unter den Vorzeichen der Neuen Kulturgeschichte¹ liefern die großen Ausstellungen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts hervorragendes Anschauungsmaterial. Denn die zeitgenössischen gesellschaftlichen Selbstverständigungsprozesse treten uns in ihren publikumswirksamen Inszenierungen von materiellen Exponaten in einer in Zeit und Raum komprimierten Form entgegen. Ihre noch in der Retrospektive deutlich zu spürende semantische Überladung rührt zum einen aus den expliziten Intentionen der Ausstellungsmacher, zum andern und wesentlicheren aber aus dem in den zeitgenössischen Kulturen verankerten Fundus an Kollektivsymbolen, aus dem der Mehrheit der Zeitgenossen bewusst oder im kulturellen Gedächtnis der damaligen Gesellschaften verankerten Symbolgehalt bestimmter sprachlicher und außersprachlicher Zeichen.² Diese im Kontext der Expositionen aufzuspüren und adäquat – im

* Dies ist die überarbeitete und aktualisierte Fassung eines Beitrags, der zuerst unter dem Titel erschienen ist: *Utopie nazionali: grandi esposizioni in Europa centro-orientale, 1891-1929*, in: *Esposizioni in Europa tra Otto e Novecento. Spazi, organizzazione, rappresentazioni*, hrsg. von ALEXANDER C.T. GEPPERT und MASSIMO BAIONI, Milano 2004 (*Memoria e Ricerca. Rivista di storia contemporanea*, 17), S. 233-257.

¹ Aus der reichhaltigen Literatur zur Neuen Kulturgeschichte und Historischen Anthropologie z.B.: *Kulturgeschichte heute*, hrsg. von WOLFGANG HARDTWIG und HANS-ULRICH WEHLER, Göttingen 1996; *Kultur und Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, hrsg. von CHRISTOPH CONRAD und MARTINA KESSEL, Stuttgart 1998; UTE DANIEL: *Kompendium Kulturgeschichte. Theorien, Praxis, Schlüsselwörter*, Frankfurt/M. 2001; MARTIN DINGES: *Neue Kulturgeschichte*, in: *Kompass der Geschichtswissenschaft*, hrsg. von JOACHIM EIBACH und GÜNTHER LOTTES, Göttingen 2002, S. 179-192; ROGER CHARTIER: *New Cultural History*, ebenda, S. 193-205; *Kulturgeschichte. Fragestellungen, Konzepte, Annäherungen*, hrsg. von CHRISTINA LUTTER, MARGIT SZÖLLÖSI-JANZE und HEIDEMARIE UHL, Wien 2004 (*Querschnitte*, 15); MICHAEL MAURER: *Kulturgeschichte*, in: *Aufriß der Historischen Wissenschaften*, hrsg. von DEMS., Bd. 3, Stuttgart 2004, S. 339-418; OLIVER MARCHART: *Cultural Studies*, Konstanz 2008, unter URL: <http://utbstudiebook.juni.com/login-error.php?ojid=86e52aa1554a6e57dcce81c771d7e462> (12.10.2009).

² Zum Begriff des „Kollektivsymbols“ MICHAEL FLEISCHER: *Das System der deutschen Kollektivsymbolik. Eine empirische Untersuchung*, Bochum 1996; zum „kulturellen Gedächtnis“ JAN ASSMANN: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politi-*

Sinne von Clifford Geertz' „dichter Beschreibung“³ – zu interpretieren, ist eine Kernaufgabe der historischen Ausstellungsforschung.

Gegenüber den west- und mitteleuropäischen regionalen Gewerbeausstellungen als Instrumenten einer staatlichen oder halbstaatlichen Wirtschaftsförderungspolitik auf der einen Seite, den spektakulären und bis heute in ihrer Art unübertroffenen Weltausstellungen auf der anderen⁴ haben die ausdrücklich als Landes- oder Nationalausstellungen gekennzeichneten Expositionen Ostmitteleuropas, wie sie vom Ausgang des 19. Jahrhunderts bis in die Zwischenkriegszeit abgehalten wurden, bislang bedeutend weniger Beachtung in der Forschung gefunden. Im Hinblick auf ihre Breitenwirksamkeit und die Erzielung öffentlichen Interesses hielten sie ungefähr die Mitte zwischen den nur ein lokales oder regionales Publikum erreichenden Spezial- und Gewerbeausstellungen und den international ausstrahlenden Universalexpositionen. Für die nationalen oder sich gerade erst als Nationen formierenden Publika Ostmitteleuropas bildeten sie Foren der „großen“ Öffentlichkeit, wie sie unter den politischen Verhältnissen der Region noch keineswegs selbstverständlich waren. Sie lieferten einige der seltenen Gelegenheiten, bei denen sich die vorrangig in den Städten konstituierenden „mittleren“ (Vereins- und Versammlungs-)Öffentlichkeiten⁵ auf ein gesamt nationales, und das hieß damals ein nicht in erster Linie staatlich, sondern vor allem nationalkulturell definiertes Publikum erweiterten. Wie den ost- und ostmitteleuropäischen Öffentlichkeiten generell, wuchs den großen Ausstellungen neben ihrer vordergründig der Gewerbe- und Wirtschaftsförderung gewidmeten Aufgabe eine eminent politische Funktion zu. Der politische Charakter der Ausstellungen offenbarte sich nicht erst in der Präsentation von gewerblichen Produkten und Kulturgütern als nationalen Errungenschaften, sondern wurde bereits im Vorfeld im

sche Identität in frühen Hochkulturen, München 1997, ND 1999, besonders Kap. I und II, S. 34-66.

³ CLIFFORD GEERTZ: Dichte Beschreibung. Bemerkungen zu einer deutenden Theorie der Kultur, in: DERS.: Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt/M. 1987, ND 2003, S. 7-43.

⁴ Dazu im Überblick ALEXANDER C.T. GEPPERT: Welttheater: Die Geschichte des europäischen Ausstellungswesens im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Forschungsbericht, in: Neue Politische Literatur 47 (2002), S. 10-61; DERS.: London vs. Paris: Imperial Exhibitions, Transitory Spaces, and Metropolitan Networks, 1880-1930, Diss. European University Institute Florence 2004 (ich danke Alexander Geppert herzlich für die Überlassung des Typoskripts). Ferner DERS., JEAN COFFEY, TAMMY LAU: International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs 1851-2005: A Bibliography, unter URL: <http://www.tu-cottbus.de/BTU/Fak2/TheoArch/Wolke/eng/Bibliography/ExpoBibliography3ed.pdf> (12.10.2009).

⁵ Zu dieser, auf ein strukturelles Öffentlichkeitsmodell verweisenden Begrifflichkeit ausführlich ANNA VERONIKA WENDLAND, ANDREAS R. HOFMANN: Stadt und Öffentlichkeit: Auf der Suche nach einem neuen Konzept in der Geschichte Ostmitteleuropas. Eine Einführung, in: Stadt und Öffentlichkeit in Ostmitteleuropa 1900-1939. Beiträge zur Entstehung moderner Urbanität zwischen Berlin, Charkiv, Tallinn und Triest, hrsg. von DERS., Stuttgart 2002, S. 9-23, besonders S. 11-13, 21-23.

Streit um Inhalte und ideologische Orientierungen der jeweiligen Exposition überdeutlich.

Das Politische im Kontext der großen Ausstellungen, ihre Funktionen bei der Selbstdarstellung von Staaten und der Kreierung von Identifikationsangeboten zur Stabilisierung von Gesellschaften ist freilich nicht gerade eine Neuentdeckung.⁶ Im ostmitteleuropäischen Zusammenhang lässt sich zeigen, dass die Ausstellungsorganisatoren ihre leitenden Ideen westlichen Vorbildern entlehnten. Als nach der Wende zum 20. Jahrhundert die Expositionsbewegung im Westen bereits ihren Höhepunkt überschritten hatte, war im östlichen Europa der ursprüngliche Glaube an Aufklärung durch Anschauung und an Fortschritt durch die gebündelte Präsentation technisch-zivilisatorischer Errungenschaften und ihrer möglichen zukünftigen Weiterentwicklungen noch ungebrochen.⁷ Es hieße jedoch ein historiographisches Klischee zu tradieren und die Tatsachen zu verkennen, wollte man darin lediglich einen für die Region charakteristischen Entwicklungsrückstand sehen. Während im Westen nationalstaatliche Gesellschaften als „große“ Öffentlichkeiten bereits zwei Generationen zuvor die Voraussetzung und Erfolgsbedingung der großen Expositionen gebildet hatten, fehlte im östlichen Europa, dessen politische Landkarte von multinationalen Monarchien beherrscht wurde, überwiegend die freie Entfaltung nationaler Öffentlichkeiten. Denn diese waren vielfach durch Staatsgrenzen geteilt und politischen Restriktionen unterworfen. Umgekehrt gelang es den Monarchien nicht, große Ausstellungen zum Instrument der Etablierung „imperial“, d.h. die Grenzen der Nationalitäten überbrückenden und den Prinzipien staatlicher und dynastischer Loyalität verpflichteten Öffent-

⁶ GRAEME DAVISON: Festivals of Nationhood: The International Exhibitions, in: Australian Cultural History, hrsg. von S[AMUEL] L[OUIS] GOLDBERG und F[RANCIS] B[ARRY-MORE] SMITH, Cambridge u.a. 1988, S. 158-177; ELFIE REMBOLD: Exhibitions and National Identity, in: National Identities 1 (1999), S. 221-225; ECKHARDT FUCHS: Nationale Repräsentation, kulturelle Identität und imperiale Hegemonie auf den Weltausstellungen: Einleitende Bemerkungen, in: Weltausstellungen im 19. Jahrhundert, hrsg. von DEMS., Leipzig 2001 (=Comparativ 9, 5/6), S. 8-14; ALEXANDER C.T. GEPPERT: Expo-nierte Identitäten? Imperiale Ausstellungen, ihre Besucher und die Frage der Wahrnehmung, 1870-1930, in: Nationalismen in Europa. West- und Osteuropa im Vergleich, hrsg. von ULRIKE VON HIRSCHHAUSEN und JÖRN LEONHARD, Göttingen 2001, S. 181-203.

⁷ Als Beispiele aus dem Betrachtungszeitraum J. KUŻAJ: O potrzebie urządzania wystaw przemysłowych. Rzecz czytana na zebraniu Towarzystwa Przemysł. w Poznaniu w dn. 15 listopada 1899 i na zebraniu Towarzystwa Przemysł. południowego okręgu W. Ks. Poznańskiego dn. 19 listopada 1899 w Jarocinie [Über die Notwendigkeit der Abhaltung von Gewerbeausstellungen. Vortrag auf der Versammlung der Gewerbe-gesellschaft in Posen am 15. November 1899 und auf der Versammlung der Gewerbe-gesellschaft des südlichen Bezirks des Großfürstentums Posen am 19. November 1899 in Jarotschin], Poznań 1899; LUDWIK SKARŻYŃSKI: La Pologne à l'exposition universelle de 1900, Paris 1901; KAZIMIERZ ŌLDZIEJEWSKI: Wystawy powszechnie. Ich historia, organizacja, połozenie prawne i wartośc społeczno-gospodarcza [Universalausstellungen. Ihre Geschichte, Organisation, Rechtsstellung und ihr sozioökonomischer Wert], Poznań 1928.

lichkeiten zu machen, sofern Versuche in diese Richtung überhaupt unternommen und sie nicht von vornherein durch nationalistische – z.B. alldutsche oder panrussische – Unifizierungsbestrebungen konterkariert wurden.⁸ Anders als bei den Universalexpositionen Englands, Frankreichs und Nordamerikas wurde im östlichen Europa nicht so sehr der friedliche Wettstreit der Nationen auf dem Felde des gewerblich-industriellen Fortschritts propagiert, als vielmehr die Selbstbehauptung der Nation in dem von den zeitgenössischen Akteuren durchaus unfriedlich aufgefassten Verdrängungskampf um ökonomische, politische und kulturelle Ressourcen.

Bei genauerer Betrachtung erweist sich, dass die ostmitteleuropäischen Ausstellungsmacher nicht dem allgemeinen Trend hinterherliefen, sondern im Gegenteil ganz auf der Höhe der Zeit standen. Denn vermutlich war der Rückgang der Popularität der großen Expositionen nicht nur den allgemeinen soziokulturellen Veränderungen geschuldet, etwa der Konkurrenz neuer Medien wie des Kinematographen und der zumindest für die wohlhabenderen Schichten gewachsenen Reise- und Anschauungsmöglichkeiten, sondern ebenso dem Umstand, dass die Idee des friedlichen Wettbewerbs der Nationen im Zeitalter des integralen Nationalismus und des kolonialen Imperialismus mehr und mehr überholt wirkte. Auf der siedlungsdemographisch kleinteiligen, multiethnischen Landkarte des östlichen Europa spiegelte sich dieser Zug der Zeit wider, und unter den ökonomischen wie kulturellen Bedingungen der Region erschien den Akteuren der Nationalbewegungen die Ausstellung nicht als ein veraltetes, sondern als das schlechthin geeignetste Forum, auf dem sich die Nation als solche präsentieren, ihre kulturellen, ökonomischen und politischen Forderungen geltend machen und gegenüber konkurrierenden Ansprüchen legitimieren konnte.

Die vor einiger Zeit von Thomas Mergel vorgebrachte Forderung nach einer Kulturalisierung der Politikgeschichte⁹ wird für die Zwecke dieser Studie umgekehrt: Es sind die politischen Kontexte der großen Expositionen herauszuarbeiten, und zwar nicht nur im Sinne der jeweiligen Absichten der Ausstellungsmacher und ihrer Gegner, sondern gerade auch in Bezug auf die po-

⁸ Dies gilt u.a. für die bislang in der Forschung noch nicht recht gewürdigten Allrussischen Gewerbeausstellungen; allgemein hierzu RAINER LINDNER: Die Inszenierung der Moderne: Industrieausstellungen und städtische Gesellschaft im südlichen Zarenreich, 1874-1913, Konstanz 2004 (Kulturwissenschaftliches Forschungskolleg/SFB, 485: Norm und Symbol. Die kulturelle Dimension sozialer und politischer Integration, Diskussionsbeiträge, 41). Speziell zur russischen Ausstellungs- und Messestadt Nižnij Novgorod sowie zu der dort veranstalteten Allrussischen Industrie- und Kunstausstellung von 1896 ANNE LINCOLN FITZPATRICK: The Great Russian Fair: Nizhni Novgorod, 1840-90, New York 1990; KRISTINA KÜNTZEL: Von Nižnij Novgorod zu Gor'kij. Metamorphosen einer russischen Provinzstadt. Die Entwicklung der Stadt von den 1890er bis zu den 1930er Jahren, Stuttgart 2001, S. 72-89, 114-131. Zu den alldutschen Motiven siehe unten zur Ostdeutschen Ausstellung in Posen 1911.

⁹ THOMAS MERGEL: Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der Politik, in: Geschichte und Gesellschaft 28 (2002), S. 574-606.

litische Zeichenhaftigkeit der Ausstellungen selbst. Dafür werden im Folgenden vier Beispiele von Landes- und Nationalausstellungen an drei verschiedenen Ausstellungsorten vorgestellt, an denen insgesamt die Bandbreite von Intentionen, Handlungsmotivationen und politischen Kontexten verdeutlicht werden soll. Diese vier Ausstellungen sind nach dem Kriterium ausgewählt, dass sie zwei verschiedene nationalitätenpolitische Zusammenhänge – einen tschechisch-deutschen sowie einen polnisch-deutschen – repräsentieren und die charakteristischen Veränderungen dieser Kontexte und der staatspolitischen Funktionen der Ausstellungen in der Zeit vor und nach dem Ersten Weltkrieg veranschaulichen. Soweit die vorhandenen Quellen eine Untersuchung der Rezeption durch das Ausstellungspublikum überhaupt zulassen, wird diese auf die Frage konzentriert, inwieweit die politischen Ziele der Ausstellungsmacher erreicht wurden, oder anders formuliert, ob die Ausstellungen sich als im Sinne ihrer Initiatoren erfolgreiche Medien der Vermittlung bestimmter symbolischer Gehalte erwiesen. Die einzelnen Skizzen folgen dabei einem gleichbleibenden Schema: Gefragt wird jeweils nach den Trägern und Hauptakteuren der Ausstellungsidee und dem von ihnen gewählten Anlass der Ausstellung. Dieser verweist bereits auf die von den Akteuren vertretene Ausstellungsideologie, wobei zwischen den offen propagierten wirtschaftspolitischen Absichten und den oft nur verdeckt vorhandenen nationalpolitischen Ideologemen zu unterscheiden ist. Des Weiteren soll der Verlauf der organisatorischen Vorarbeiten zur Ausstellung skizziert werden, um das Zusammenspiel staats-, national- und lokalpolitischer Interessen und Zielvorstellungen zu verdeutlichen. Aufgrund der heterogenen Quellenüberlieferung und des sehr unterschiedlichen Forschungsstandes zu den einzelnen Ausstellungen ist es nicht möglich, den Vergleich zwischen diesen nach allen relevanten Kriterien hin zu systematisieren. Dennoch soll versucht werden, markante Analogien und Unterschiede herauszustellen. In einem abschließenden Fazit wird nach den zeitgenössischen Wirkungsmöglichkeiten der Ausstellungen im Sinne der Erfüllung oder Verfehlung ihrer Absichten gefragt.

1. Die Allgemeine Landesaussstellung in Prag 1891

Die Initiative zur Organisation einer böhmischen Landesaussstellung lag bei den von tschechischen Mehrheiten dominierten Handels- und Gewerbekammern von Prag, Pilsen (Plzeň) und Budweis (České Budějovice). Bereits Ende der 70er Jahre des 19. Jahrhunderts trat der „Verein zur Hebung des Gewerbes in Böhmen“ (*Jednota k povzbuzení průmyslu v Čechách*) mit dem Vorschlag einer Landesaussstellung hervor. Das Klima für eine solche Unternehmung war in dieser Zeit in der österreichisch-ungarischen Monarchie allerdings alles andere als günstig, nachdem die Wiener Weltausstellung von 1873 mit einem finanziellen Desaster geendet und der zur selben Zeit eingetretene Börsenkrach eine lang anhaltende wirtschaftliche Depression nach sich ge-

zogen hatte.¹⁰ Die ungarische Allgemeine Landesausstellung (Budapest 1885) markierte jedoch den Beginn einer optimistischeren Phase für das Ausstellungswesen in der Habsburgermonarchie und wurde für das tschechische Vorhaben organisatorisch zum unmittelbaren Vorbild. 1887 brachte die Prager Handelskammer einen Antrag zur Einrichtung eines ständigen Ausstellungsgebäudes in der böhmischen Metropole vor den Landtag. Dieser wurde zur eigentlichen Initialzündung der Ausstellungsidee.¹¹

Die hervorragende Rolle der tschechischen Gewerbevereine und der tschechisch dominierten böhmischen Handelskammern als Foren und Kristallisationskerne der tschechischen Nationalbewegung war kein Zufall. Denn deren kleinbürgerlich-mittelständische Prägung führte dazu, dass in den Ländern der böhmischen Krone, besonders in dem ökonomisch am weitesten entwickelten Böhmen, Vorstellungen nationaler und ökonomischer Konkurrenz früher als in anderen Teilen des östlichen Mitteleuropa eine enge Verbindung eingingen und das Konzept des nationalen Protektionismus entwickelt wurde.¹² Die nationalpolitische Situation Böhmens war gegen Ende der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts bereits soweit verhärtet, dass die deutschböhmischen Minderheiten in den genannten Handelskammern sowie die deutsch dominierten Kammern von Eger (Cheb) und Reichenberg (Liberec) einhellig gegen die tschechische Initiative opponierten, während die deutschböhmischen Abgeordneten bereits 1886 aus dem Prager Landtag ausgezogen waren.

Gleichwohl war die Ausstellungsidee ursprünglich keineswegs auf nationale Konfrontation angelegt. Vielmehr ging es den der älteren Richtung des tschechischen Liberalismus, den sog. „Alttschechen“, angehörenden Initiatoren um eine Ausstellungskonzeption, die das Königreich Böhmen in seiner Gesamtheit, einschließlich seiner deutsch besiedelten Teile, präsentieren sollte. Aber gerade dieses grundlegende Konzept, das auf dem „böhmischen Staats-

¹⁰ JUTTA PEMSEL: Die Wiener Weltausstellung von 1873. Das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt, Wien – Köln 1989, S. 98 f. Zu den negativen Begleitumständen zählte nicht zuletzt eine gleichzeitig ausbrechende Choleraepidemie.

¹¹ In meiner Skizze zur Prager Ausstellung von 1891 folge ich im Wesentlichen den folgenden Darstellungen: MILAN HLAVÁČKA, FRANTIŠEK KOLAŘ: Die Tschechen, Deutschen und die Jubiläumsausstellung 1891, in: *Bohemia* 32 (1991), S. 380-411; CATHERINE ALBRECHT: Pride in Production. The Jubilee Exhibition of 1891 and Economic Competition between Czechs and Germans in Bohemia, in: *Austrian History Yearbook* 24 (1993), S. 101-118; ferner populärwissenschaftlich der illustrierte Band von PAVEL AUGUSTA, FRANTIŠEK HONZÁK: *Sto let Jubilejní* [Hundert Jahre Jubiläumsausstellung], Praha 1991.

¹² LOTHAR HÖBELT: Ausgleich und Ausstellung. Wirtschaft und Politik in Böhmen um 1890, in: *Bohemia* 29 (1988), S. 141-147; CATHERINE ALBRECHT: Chambers of Commerce and Czech-German Relations in the Late Nineteenth Century, in: *Bohemia* 38 (1997), S. 298-310; allgemein auch OTTO URBAN: *Kapitalismus a česká společnost. K otázkám formování české společnosti v 19. století* [Kapitalismus und tschechische Gesellschaft. Zu Fragen der Formierung der tschechischen Gesellschaft im 19. Jahrhundert], Praha 1978; DERS.: *Die tschechische Gesellschaft. 1848 bis 1918*. Bd. 1, Wien u.a. 1994 [tsch. 1982], Kap. VI-VII, S. 477-665.

rechts“ fußte, wurde von den Deutschböhmen entschieden bekämpft. Dabei ging es um die Frage, ob das Königreich Böhmen und die ihm zugehörnde Markgrafschaft Mähren und das Herzogtum Schlesien als ein anderen Gebieten Zisleithaniens lediglich gleichgeordnetes, also direkt der habsburgischen Herrschaft unterstelltes Territorium zu betrachten sei oder als staatsrechtlich prinzipiell souveränes, auf eigener historisch-politischer Tradition fußendes Staatsgebilde, das nur durch Personalunion dem Verband der habsburgischen Territorien angehörte. Aus der Sicht der Deutschböhmen stand im Mittelpunkt der Auseinandersetzung, ob sie sich in einer Art Immediatverhältnis zur Regierung in Wien und damit als Angehörige der deutschösterreichischen Staatsnation betrachten durften oder ob sie sich als Untertanen der böhmischen Krone mit einer den Tschechen gleichgeordneten Position abzufinden hatten.¹³

In der Vorbereitungsphase der Ausstellung spitzte sich die Auseinandersetzung nicht zuletzt in der Frage der Namengebung zu. Als 1889 der Beschluss gefallen war, die Ausstellung als „Jubiläumsausstellung“ (*Jubilejní výstava*) anlässlich des 100. Jahrestages der ersten böhmischen Gewerbeausstellung (Prag 1791) zu veranstalten, hegten die Deutschböhmen den nicht unbegründeten Verdacht, dass in Wahrheit der 100. Jahrestag der Krönung Kaiser Leopolds II. zum König von Böhmen begangen werden sollte. Als letzter Habsburger hatte sich 1836 Ferdinand I. zum König von Böhmen krönen lassen, und Kaiser Franz Joseph I. verweigerte sich der Krönung, weil sie die Anerkennung der Prinzipien des böhmischen Staatsrechts und damit der Souveränitätsrechte der böhmischen Stände implizierte. Die Deutschböhmen suchten deshalb jede symbolische Verbindung zu dem Krönungsjubiläum zu vermeiden und verlangten die Verschiebung der Ausstellung auf 1892 oder eine stärkere Betonung des Jubiläums der Prager Gewerbeausstellung, das schließlich als Kompromiss erhalten musste.¹⁴

So bestand durchaus die Chance, die Ausstellung im Einvernehmen beider Nationen zu veranstalten. Um sich von der unsicheren Subventionierung aus staatlichen Mitteln unabhängig zu machen, begannen die Tschechen 1888 ein *fundraising* in Form der nationalen Selbsthilfe einschließlich einer Lotterie. Da die Altschechen an ihrer habsburgischen Loyalität und ihrem Willen zu nationaler Kooperation keinen Zweifel ließen, gelang es ihnen, auch den böhmischen Adel unter Führung des Fürsten Karl von Schwarzenberg für die Ausstellungsidee zu gewinnen. Letzterer scheint bei der Organisation der Ausstellung zwar keine aktive Rolle übernommen zu haben, war aber als prominenter Repräsentant des habsburgischen Reichsadels gewiss ein wertvoller Fürsprecher der Ausstellungsidee in Wien und ein öffentlichkeitswirksamer Garant für die staatspolitische Respektabilität der Ausstellungsunternehmung.

¹³ Allgemein hierzu: Das böhmische Staatsrecht in den deutsch-tschechischen Auseinandersetzungen des 19. und 20. Jahrhunderts, hrsg. von ERNST BIRKE und KURT OBERDORFFER, Marburg/L. 1960.

¹⁴ ALBRECHT: *Pride in Production* (wie Anm. 11), S. 110 f.

Die Deutschböhmen waren in der Frage der Teilnahme gespalten. Die Prager deutschen Unternehmer waren dafür, weil sie an der Förderung der ökonomischen Infrastruktur ihrer Stadt interessiert waren. Über den Winter 1889/90 wurden zwischen Deutschen und Tschechen Ausgleichsverhandlungen geführt, die im Januar 1890 mit der Veröffentlichung der sog. Wiener Punktationen endeten. Diese sollten die Schul- und Gewerbepolitik zwischen Tschechen und Deutschen einvernehmlich regeln. Damit schien der lange gesuchte deutsch-tschechische Ausgleich gefunden, und die Führung der deutschböhmisches Liberalen gab ihren Widerstand gegen das Ausstellungsprojekt auf.¹⁵

Im Gegensatz zu den Alttschechen suchten jedoch die jungtschechischen Liberalen die offene Konfrontation mit den Deutschen, lehnten übernationale Kooperationen unter dem Dach der habsburgischen Reichsloyalität strikt ab und traten für eine Verschärfung der Auseinandersetzung auch auf dem Felde der ökonomischen Konkurrenz ein. Konsequenterweise verweigerten sie den Wiener Punktationen ihre Zustimmung, was mit dem Fehlschlag des deutsch-tschechischen Ausgleichs in Böhmen gleichbedeutend war. Gemäß der Parole der deutschen Liberalen, „ohne Ausgleich keine Ausstellung“¹⁶, kündigten im November 1890 ihrerseits die deutschböhmisches Unternehmer und Gewerbetreibenden ihre Teilnahme an der Landesausstellung auf, womit diese endgültig zu einer nationaltschechischen Unternehmung wurde. Nachdem die Alttschechen in den Wahlen zum Reichsrat vom März 1891 eine schwere Schlappe erlitten hatten und die Mehrheit des tschechischen Parlamentsklubs an die Jungtschechen gefallen war, übernahmen diese schließlich die Federführung bei der Organisation und Durchführung der Ausstellung. Eine deutschböhmisches Gegenveranstaltung, die ihrerseits von den Tschechen boykottiert wurde, fand erst fünfzehn Jahre später in Reichenberg statt.¹⁷

Ironischerweise spielte der deutsche Boykott den Jungtschechen zusätzlich in die Hände, denn diese zogen eine Landesausstellung unter Ausschluss der deutschen Minderheit vor. Die Ausstellung wurde schließlich als ein Fest der tschechischen Nationalbewegung, nicht als landespatriotische Veranstaltung abgehalten. War sie noch bis zur endgültigen Absage der deutschen Aussteller Ende 1890 als Landesausstellung konzipiert worden, wurde sie nun, obwohl am architektonischen Konzept nichts Grundsätzliches mehr geändert werden konnte, in Richtung einer tschechischen Nationalausstellung umgedeutet. Der Kern der Exposition war eine Retrospektivausstellung, die den Stand der böhmischen Gewerbe zum Zeitpunkt der Ausstellung von 1791

¹⁵ HLAVAČKA/KOLAŘ (wie Anm. 11), S. 397-399.

¹⁶ Zit. nach ebenda, S. 402.

¹⁷ Zur Reichenberger Ausstellung siehe: Die Deutschböhmisches Ausstellung Reichenberg 1906. Industrie-, Gewerbe-, Kunst- und Landwirtschaftsausstellung der Deutschen Böhmens, hrsg. von ERHARD ARNOLD, Reichenberg o.J. [1906]; MILOSLAVA MELANOVÁ: Liberecká výstava 1906 [Die Reichenberger Ausstellung 1906], Liberec 1996; ELISABETH ZALKA: Die Deutschböhmisches Ausstellung Reichenberg 1906, unveröffentlichte Diplomarbeit Wien 1998.

zeigte. Mit der Betonung auf dem gewerblich-industrietechnischen Fortschritt rankte sich die gesamte Ausstellung um diesen Kern. Gezeigt wurde ein Resümee der ursprünglich auf alle böhmischen, jetzt nur auf die tschechischen Produzenten konzentrierten künstlerischen, kunsthandwerklichen, gewerblichen und industriellen Produktionen der vergangenen einhundert Jahre, wobei die Gleichrangigkeit und Konkurrenzfähigkeit des eigenen gewerblichen und industrietechnischen Niveaus unterstrichen wurde. Die Ausstellungsarchitektur¹⁸ orientierte sich an den damaligen Standards der Universalexpositionen, Wien 1873 und aktueller und wichtiger noch, Paris 1889. Einige der dominierenden Ausstellungsgebäude griffen unmittelbar die von der jüngsten Pariser Weltausstellung geprägten Stahlkonstruktionen auf, so der Industriepalast, die Maschinenhalle und noch deutlicher der dem Eiffelturm in verkleinerter Form nachempfundene Aussichtsturm auf dem Laurentiusberg. Diese Stahl- und Glasarchitektur sowie aufwendige elektrische Illuminationen markierten den Eintritt Böhmens in die architektonisch-künstlerische Moderne. Die Orientierung am französischen Vorbild ist nicht zuletzt als eine gezielte Distanzierung von der klassizistisch-monumentalen Wiener Ringstraßenbebauung und damit vom Programm der österreichischen Staatlichkeit und habsburgischen Reichsloyalität interpretiert worden.¹⁹ Im Mittelpunkt der Allegorien des Ausstellungsplakats und der Ausstattung des Kaiserpavillons²⁰ standen der böhmische Löwe und die böhmische Wenzelskrone, womit das von der tschechischen Nationalbewegung vertretene Programm des böhmischen Staatsrechts einen gebührenden Platz in der Ausstellung erhielt. Dies brachte den zwischen einer Politik des nationalen Ausgleichs und der Durchsetzung seiner zentralstaatlichen Autorität lavierenden Kaiser dazu, der Eröffnungszeremonie fernzubleiben und der Ausstellung erst nach mehrmaliger Verschiebung und kurz vor ihrem Ende einen Besuch abzustatten, der von allen erdenklichen symbolischen Maßnahmen begleitet war, um die deutschböhmische Bevölkerung nicht zu düpieren.²¹

¹⁸ ALENA JANATKOVÁ: Modernisierung und Metropole. Architektur und Repräsentation auf den Landesausstellungen in Prag 1891 und Brünn 1928, Stuttgart 2008, Kap. III, S. 24-52.

¹⁹ Über die Anlehnung an französische Vorbilder allgemein auch FERDINAND SEIBT: Frankreich und die böhmischen Länder. Zur Einführung, in: Frankreich und die böhmischen Länder im 19. und 20. Jahrhundert. Beiträge zum französischen Einfluß in Ostmitteleuropa, hrsg. von DEMS. und MICHAEL NEUMÜLLER, München 1990, S. 7-13, hier S. 11 f.

²⁰ JANATKOVÁ (wie Anm. 18), S. 32 f., 36-39.

²¹ Zum Kaiserbesuch HLAVAČKA/KOLAŘ (wie Anm. 11), S. 407 f.; AUGUSTA/HONZÁK (wie Anm. 11), S. 112 f.; ALBRECHT: Pride in Production (wie Anm. 11), S. 114.

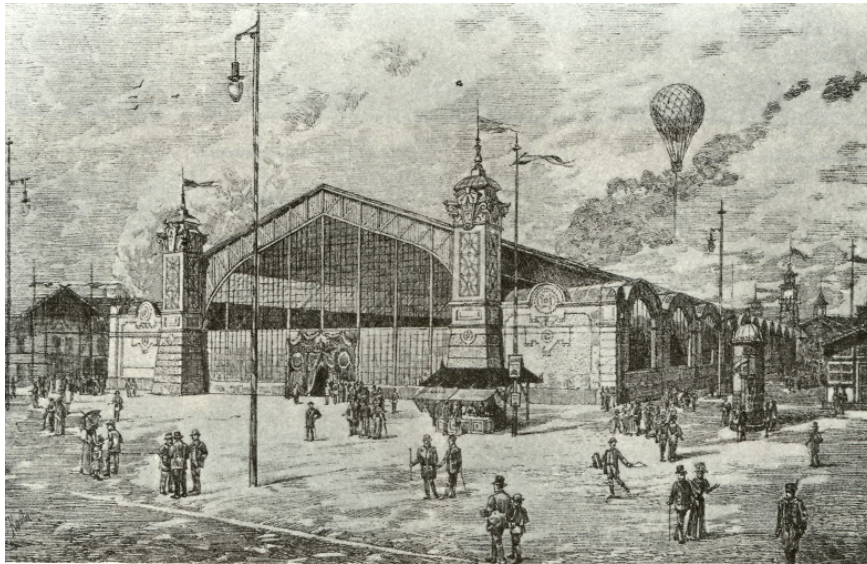


Abb. 1: Prag 1891. Maschinensaal der Jubiläumsausstellung. Zeitgenössischer Stich. Nach: PAVEL AUGUST, FRANTIŠEK HONZÁK: Sto let Jubilejní [Hundert Jahre Jubiläumsausstellung], Praha 1991, S. 37.

Es spricht für die Stärke der tschechischen nationalen Mobilisierung, dass die Ausstellung trotz der deutschen Verweigerungshaltung zu einem vollen finanziellen Erfolg wurde. Bis zu ihrer Schließung wurde sie von über zwei Millionen zahlenden Besuchern gesehen und schloss mit einem Überschuss von 1,132 Millionen Gulden, eine für die Zeit beachtliche Summe.²² Über die nationale Zusammensetzung der Besucher kann wenig gesagt werden, da beim Kartenverkauf nicht nach der Nationalität gefragt wurde. Allerdings wurde in der tschechischen Presse besonders hervorgehoben, dass der gebührend gefeierte einmillionste Besucher im weitesten Sinne als Aktivist der tschechischen Nationalbewegung betrachtet werden konnte. Es kann als sicher gelten, dass die Ausstellung vom deutschen Publikum nicht durchgehend boykottiert wurde, da sie eine großartige Attraktion darstellte. In der deutsch-österreichischen Presse verbreitete Behauptungen, dass Personen bedroht wurden, die auf der Ausstellung deutsch sprachen, dementierte die tschechische Presse umgehend.²³

In sozialer Hinsicht verhielten sich die Veranstalter dagegen durchaus selektiv. Arbeiter erhielten Einlass nur an Sonn- und Feiertagen, weil man davon ausgehen könne, dass ein ordentlicher Arbeiter bis 18 Uhr in der Fabrik sei. Die patriarchalische und unternehmernahe Orientierung der Ausstellungs-

²² Ebenda, S. 116.

²³ Ebenda, S. 115.

macher schlug sich auch darin nieder, dass Preisermäßigungen für Arbeiter nur bei betrieblich organisierten Gruppenbesuchen gewährt wurden.²⁴ Die böhmische Landesausstellung wurde mithin durch eine zweifache Exklusion zu einer doppelten Utopie: Auf ihr imaginierten die Organisatoren Böhmen als ein Heimatland ausschließlich der Tschechen, und aus der bürgerlich geprägten tschechischen Gesellschaft wurden störende proletarische Anteile wenn nicht entfernt, so doch paternalistisch eingehegt.

2. Die Ostdeutsche Ausstellung in Posen 1911

Die Ostdeutsche Ausstellung von 1911 kann in vielfacher Hinsicht als das Gegenmodell des von der böhmischen Landesausstellung repräsentierten Typus der ostmitteleuropäischen großen Exposition vor dem Weltkrieg gewertet werden. Während die österreichischen Polen mit der Galizischen Landesausstellung in Lemberg (poln. Lwów, ukr. L'viv) 1894 ein dem Typus der Böhmisches Landesausstellung verwandtes Unternehmen durchführten, verfügten die Polen weder im russischen noch im preußischen Teilungsgebiet über den politischen Bewegungsspielraum, um eine explizit ihren nationalpolitischen Interessen dienende Großausstellung abhalten zu können. Vielmehr saßen die Akteure der Ostdeutschen Ausstellung vorrangig in den Ämtern der Posener Stadtverwaltung. Die Ausstellungskonzeption wurde deshalb sehr viel stärker mit Blick auf eine Förderung der lokalen und regionalen Infrastrukturen entwickelt und hatte sich darüber hinaus den staatspolitischen Interessen Preußens und des Deutschen Reichs unterzuordnen, wie sie von den politischen Entscheidungsträgern verstanden wurden.

Posen (Poznań) war als Garnisons- und Festungsstadt seit seiner Eingliederung in den preußischen Staat bei der Entwicklung seiner wirtschaftlichen und verkehrstechnischen Infrastrukturen stiefmütterlich behandelt worden. Noch am Beginn des 20. Jahrhunderts litt es unter den ökonomischen Spätfolgen seines militärischen Status, die erst jetzt durch Entfestigung und eine rege Bautätigkeit aufgehoben werden sollten. Lokalpatrioten beobachteten mit Sorge, dass es nicht gelang, die zum Dienst nach Posen abgestellten Staats- und städtischen Beamten und Offiziere dauerhaft an die Stadt zu binden. Die Folge war eine starke Fluktuation der Beamtenschaft und deren mangelhafte Identifikation mit den Angelegenheiten einer Stadt, in die sie sich gleichsam zwangsversetzt fühlten.²⁵

²⁴ Ebenda, S. 115 f. M.E. geht die Autorin jedoch mit ihrer These einen Schritt zu weit, dass diese Einstellung der Ausstellungsmacher ein Indikator für die Gründe gewesen sei, aus denen sich die politischen Parteien in Böhmen in den 1890er Jahren nach sozialen und nicht nationalen Kriterien formierten (ebenda, S. 118); tatsächlich war die politisch formierte Arbeiterbewegung in Böhmen zusätzlich in deutsche und tschechische Parteien gespalten.

²⁵ Sehr treffende Bemerkungen zur geringen Verankerung der Beamtenschaft in der Stadt und ihren nachteiligen Folgen bei MORITZ JAFFÉ: Die Stadt Posen unter preußischer Herrschaft. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Ostens, Leipzig 1909, S. 423-

Zugleich bildete Posen einen Brennpunkt des deutsch-polnischen Nationalitätenkampfes in den preußischen Ostprovinzen. Nach tschechischem Vorbild führten die Polen die Auseinandersetzung auch auf ökonomischem Feld, hatten Erfolge bei der Organisation eines immer dichter werdenden Netzes aus Handels- und Produktionsgenossenschaften und vermochten es, sich den preußischen Versuchen zu widersetzen, durch eine gezielte Ansiedlungspolitik die demographische Balance auf dem Lande zugunsten der deutschen Minderheit umzukehren. Ganz im Gegenteil machten der Fortzug von Teilen der deutschen und der deutsch assimilierten jüdischen Bevölkerung sowie der Geburtenüberschuss der Polen auf Dauer eine noch stärkere polnische Prägung von Dörfern und Städten der Provinz Posen wahrscheinlich.²⁶

Bei den Deutschen war jedenfalls um die Jahrhundertwende das Image der Stadt so schlecht, dass nicht von dort stammende Beamte und Offiziere keinesfalls aus Neigung eine Stellung in Posen antraten, sondern allenfalls aus staatsbürgerlichem oder nationalpolitischem Pflichtempfinden eine Aufgabe bei der Abwehr der „Polonisierung“ des Gebiets übernahmen. Die Ernennung Posens zur kaiserlichen Residenzstadt und die Errichtung eines sog. „Kaiserviertels“ samt pompösen Schlosses im Stile des spätwilhelminischen Historismus gehörten zu den Maßnahmen, die ausdrücklich der Verbesserung des Images der Stadt und der Hebung der Moral ihrer deutschen Bewohner dienen sollten. Der staatlich geförderte Bau eines Villenviertels sollte ebenfalls Anreize zur Niederlassung von Beamten, Offizieren und Angehörigen des gehobenen deutschen Bürgertums schaffen.²⁷ In diesen nationalpolitischen Kontext gehört die Abhaltung der Ostdeutschen Ausstellung.

Bei der Konzipierung der „Ostdeutschen Ausstellung für Industrie, Gewerbe und Landwirtschaft“, so die offizielle Bezeichnung, gab es eine Reihe von

427; ebenfalls kritisch über das Verhältnis von kommunaler Entwicklung und staatlicher Nationalitätenpolitik LUDWIG BERNHARD: Die Städtepolitik im Gebiet des deutsch-polnischen Nationalitätenkampfes, in: [FRANZ] ZITZLAFF, [FRITZ] VOSBERG und KARPINSKI [sic]: Preußische Städte im Gebiete des polnischen Nationalitätenkampfes, im Auftrag des Vereins für Socialpolitik hrsg. von LUDWIG BERNHARD, Leipzig 1909, S. I-XLVI, besonders S. XIII f., XX-XXII, XXXI-XXXV.

²⁶ LECH TRZECIAKOWSKI: Pod pruskim zaborem 1850-1918 [Unter preußischer Teilungsherrschaft 1850-1918], Warszawa 1973; WILLIAM W. HAGEN: Germans, Poles and Jews. The Nationality Conflict in the Prussian East 1772-1914, Chicago – London 1980, S. 118-265; RICHARD BLANKE: Prussian Poland in the German Empire 1871-1900, New York 1981; RUDOLF JAWORSKI: Handel und Gewerbe im Nationalitätenkampf. Studien zur Wirtschaftsgesinnung der Polen in der Provinz Posen (1871-1914), Göttingen 1986; WOLFGANG ENGELDINGER: Die Beziehungen zwischen der deutschen und polnischen Intelligenz und dem Bürgertum in Posen vor 1914, in: Preußens Osten – Polens Westen. Das Zerbrechen einer Nachbarschaft, hrsg. von HELGA SCHULTZ, Berlin 2001, S. 73-90.

²⁷ ANNA BITNER-NOWAK: Wohnungspolitik und Wohnverhältnisse in Posen in den Jahren 1900-1939, in: Wohnen in der Großstadt 1900-1939. Wohnsituation und Modernisierung im europäischen Vergleich, hrsg. von ALENA JANATKOVÁ und HANNA KOZIŃSKA-WITT, Stuttgart 2006, S. 151-177.

konfligierenden Zielvorstellungen. Einerseits sollte die Ausstellung mittel- und langfristig der Verbesserung der städtischen Infrastrukturen dienen, andererseits hatte der Stadtkämmerer einen Teil der Finanzierung der Ausstellung aus Mitteln bereitzustellen, die die Stadt andernorts dringend benötigte.²⁸ Damit die Ausstellung den gewünschten Effekt der Imageverbesserung erzielen konnte, musste sie groß und prestigieös dimensioniert sein, um in andere Teile des Reichs auszustrahlen. Auf der anderen Seite waren Stadt und Provinz Posen mit ihrer rein landwirtschaftlichen, kleingewerblichen sowie agro- und kleinindustriellen Infrastruktur nicht in der Lage, eine solch große Ausstellung allein auf die Beine zu stellen. Deshalb wurde die Idee einer „ost-deutschen“ Landesausstellung entwickelt, die alle preußischen Ostprovinzen (Ost- und Westpreußen, Pommern, Posen und Schlesien) gemeinsam bestreiten sollten. Dies barg aus der Sicht der Posener Organisatoren wiederum die Gefahr, dass die Leistungen der Provinz Posen hinter der übermächtigen Präsentation der oberschlesischen Schwerindustrie zu verschwinden drohten, die Absicht der Imageverbesserung mithin konterkariert würde.²⁹

Dieses Dilemma war schlechterdings nicht aufzuheben. So betonte schließlich die ausstellungsbegleitende städtische Imagekampagne die Fähigkeit, eine Exposition dieser Größenordnung zu organisieren und durchzuführen, als entscheidendes Plus der Stadt Posen und wies darüber hinaus gehörig auf ihre architektonische und kulturelle Attraktivität hin.³⁰ Überhaupt charakterisierte diese Facette der städtischen Imagewerbung die kleineren und mittleren Ausstellungsorte, während eine nationale Metropole wie Prag es selbstverständlich kaum nötig hatte, die Öffentlichkeit von den eigenen touristischen Vorzügen zu überzeugen. Insbesondere ausstellungspolitisch folgte die Posener Unternehmung aber einer anderen Logik als die Prager: In Posen handelte es sich um eine von oben, d.h. von den städtischen Behörden, ergriffene und von der Staatsregierung unterstützte Initiative. Die Ausstellungsideologie war keine des Landespatritismus (wie im Falle der Alttschechen) und der nationalen Emanzipation, sondern eine im Gegenteil auf die Zurückdrängung der polnischen Nationalbewegung zielende Durchsetzung der preußisch-deutschen Staatsräson in der östlichen Provinz.

Gleichwohl hofften die städtischen Oberen, allen voran Oberbürgermeister Ernst Wilms, die polnischen Gewerbetreibenden und das polnische Publikum

²⁸ [MICHAELIS] PLACZEK: Die Etats der Stadt Posen in den Ausstellungsjahren 1895 und 1911, in: *Die Residenzstadt Posen und ihre Verwaltung im Jahre 1911*, hrsg. von B. FRANKE, Posen 1911, S. 43-78.

²⁹ Die Position des Posener Oberbürgermeisters Ernst Wilms in dieser Frage findet sich in: *Ostdeutsche Ausstellung für Industrie, Gewerbe und Landwirtschaft Posen 1911. Offizieller Katalog*, Posen o.J. [1911], S. XVIII.

³⁰ Auffälligerweise waren Übersichten über die Baudenkmäler und kulturellen Attraktionen der Stadt ein wichtiger Bestandteil der offiziellen Ausstellungsliteratur; siehe den Stadtführer in: *Offizieller Führer durch die Ostdeutsche Ausstellung für Industrie, Gewerbe und Landwirtschaft, Posen 1911*.

für die Ausstellung gewinnen zu können.³¹ Aufgrund der Namenswahl und der explizit national-deutschen ideologischen Orientierung der Ausstellung erwies sich dies als Illusion. Mit der allerdings gewichtigen Ausnahme der Eisenfabrik Cygielski, einem der bedeutendsten Unternehmen in Posen, blieb das polnische Gewerbe der Ausstellung fern. Schwieriger ist die Situation in Bezug auf das besuchende Publikum zu beurteilen. Soweit die polnische Presse nicht offen zum Boykott aufrief³², wies sie auf den geringen Nutzen und die unnötige Geldausgabe für den „polnischen Gewerbetreibenden“ hin, oder sie zitierte *in extenso* kritische Kommentare aus der Presse des benachbarten Russisch-Polen, in denen die nationalitätenpolitischen Hintergedanken der Ausstellung ausgebreitet wurden.³³ Dies alles lief auf eines hinaus: Vom Besuch der Ausstellung seitens des polnischen Publikums, ob aus der Provinz Posen oder aus den anderen Teilungsgebieten, wurde dezidiert abgeraten. Der Ausstellungsboykott als nationalpolnische Pflicht schlug noch bis in Posener Memoiren der Zwischenkriegszeit und der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg durch, in denen die Ostdeutsche Ausstellung kaum jemals einer Erwähnung für würdig befunden wird, ganz im Gegensatz zu der noch zu besprechenden Allgemeinen Landesausstellung von 1929.

Sollte die Neugier dennoch den einen oder anderen Posener Polen in die Ausstellung getrieben haben, so war dies offenkundig ein Tabubruch und hat weder in den deutschen noch in den polnischen Quellen einen Niederschlag gefunden, zumal die deutschsprachigen Medien im Einklang mit der offiziellen Politik ein Interesse daran hatten, den deutschen Charakter der Stadt und des Ausstellungsunternehmens herauszustreichen. Die sichtbarste Hinterlassenschaft der Ausstellung war der eigens für sie nach einem Entwurf des Breslauer Stadtbaumeisters Hans Poelzig errichtete „Oberschlesische Turm“, so genannt, weil er von der ober-schlesischen Montanindustrie finanziert wurde. Dieser imposante, wie eine Trutzburg wirkende Wasserturm wurde von den Polen als deutscher Oktroi und Symbol des deutschen Herrschaftswillens abgelehnt, blieb aber dennoch Posens markanteste Stadtmarke bis zu seiner Zerstörung im Zweiten Weltkrieg. Städtebaulich war das Ausstellungsgelände gegenüber dem Hauptbahnhof so geschickt gewählt, dass es von vielen Punkten aus den Blick auf das Kaiserviertel freigab. Dieses sollte mit dem im Vergnügungsteil der Ausstellung errichteten „Altposen“, einer zeittypischen Re-

³¹ Eine in diese Richtung weisende Äußerung Wilms' in: Ostdeutsche Ausstellung (wie Anm. 29), S. XXI f.

³² W sprawie wystawy [In Sachen der Ausstellung], in: Dziennik Poznański vom 12.5.1911.

³³ Od Zarządu: Z powodu wystawy poznańskiej [Vom Vorstand (der Gesellschaft der Gewerbetreibenden, A.R.H.): Aus Anlass der Posener Ausstellung], in: Przemysłowiec vom 11.6.1911; Polacy z królestwa a wystawa wschodnio-niemiecka [Die Polen aus dem Königreich (d.h. Kongresspolen, A.R.H.) und die ostdeutsche Ausstellung], in: Kurjer Poznański vom 2.7.1911, mit einem ausführlichen Zitat aus einem Artikel der *Gazeta Warszawska* [Warschauer Zeitung].

plik des spätmittelalterlich-frühneuzeitlichen Bauzustands des Stadtzentrums, eine optische Verbindung eingehen, deren Symbolgehalt in der Konstruktion einer Kontinuität von Vergangenheit und Gegenwart lag, die den deutschen Herrschaftsanspruch legitimierte.³⁴

Das aufwendigste und zugleich politisch heikelste Element des offiziellen Ausstellungsteils war zweifelsohne eine Mustersiedlung, die um einen Doranger herum eine „heimatliche“ (d.h. deutsche) Siedlungsidylle kreierte³⁵, die jedoch weder etwas mit der architektonischen Tradition des Posener Gebiets noch seiner siedlungspolitischen Realität zu tun hatte. Jedenfalls war es das aufdringlichste Symbol der preußisch-deutschen Nationalitätenpolitik in den Ostmarken, des Versuchs der Zurückdrängung der Polen mit den Mitteln der Binnenkolonisierung, und das Musterdorf korrespondierte ideell mit dem im Kaiserviertel ansässigen Sitz der Staatlichen Ansiedlungskommission.

Auch auf der Ostdeutschen Ausstellung durfte der zeittypische Vergnügungspark nicht fehlen. Die Hauptattraktion dort war ein mit „75 Senegambiern“ besetztes „Negerdorf“, das das Flair der Hagenbeckschen Völkerschauen und der Kolonialausstellungen nach Posen brachte. Vordergründig war diese Attraktion in keiner Weise mit dem Ausstellungszweck verbunden und diente ausschließlich kommerziellen Interessen, ebenso wie das in unmittelbarer Nähe gezeigte Monumentalpanorama mit einer Kreuzigungsszene, das von einem Schweizer Unternehmer betrieben wurde. Auf den zweiten Blick jedoch ergibt sich in beiden Fällen eine subtile Beziehung zu Deutschlands überseeischen Ambitionen, sei es im Nahen Osten, sei es in Afrika. So stellte sich Preußen-Deutschland im Rahmen der Ostdeutschen Ausstellung im doppelten Sinne als Kolonialland dar, nämlich eines, das gleichzeitig eine Kolonisation im Innern betrieb und seinen Anspruch auf Weltgeltung durch überseeischen Kolonialbesitz und Einflusssphären erhob. Im Unterschied zu Prag 1891 war die Utopie der Posener Ausstellung nicht bürgerlich-emanzipatorisch, sondern obrigkeitlich-expansionistisch: die Manifestation einer Wagenburgmentalität inmitten eines als „deutsch“ imaginierten, in der politischen Realität aber als feindlich empfundenen Umlands.

3. Die Ausstellung der zeitgenössischen Kultur der Tschechoslowakei in Brünn 1928

Mit dem Untergang der multiethnischen Großreiche und der Gründung der ostmitteleuropäischen Nationalstaaten triumphierten 1918 diejenigen Nationalbewegungen, deren Ziel der staatlichen Souveränität ihrer Nation erreicht war. Die zum zehnten Jahrestag der Staatsgründungen abgehaltenen Nationalausstellungen waren großangelegte Feiern der nationalen Unabhängigkeit: Die jungen Staaten wollten sich gegenüber der eigenen wie der internationa-

³⁴ Zur Posener Ausstellungsarchitektur siehe den Beitrag von HANNA GRZESZCZUK-BRENDEL in diesem Heft.

³⁵ Ostdeutsche Ausstellung (wie Anm. 29), S. 58-62.

len Öffentlichkeit mit ihren politischen, administrativen, wirtschaftlichen und kulturellen Errungenschaften als gleichwertige Mitglieder der Völkergemeinschaft präsentieren und etwa noch bestehende Zweifel an ihrer Legitimität zerstreuen. Die politischen Rahmenbedingungen hatten sich freilich umgekehrt: Die zuvor manchmal im Untergrund oder der Halblegalität, zumindest aber unter mannigfachen Einschränkungen von Zensur und teils freiwilliger, teils erzwungener Reichsloyalität wirkenden Akteure der Nationalbewegungen waren nunmehr zur politischen Elite der jungen Staaten geworden. Der Anspruch auf nationalkulturelle Autonomie und politische Souveränität konnte der staunenden Öffentlichkeit jetzt als verwirklichte Utopie vorgeführt werden.

Dennoch lassen sich auch und gerade an den großen Ausstellungen zahlreiche soziale und politische Kontinuitäten zur Zeit vor dem Weltkrieg aufzeigen. Die „nationale Frage“ war, wenn auch unter umgekehrten Vorzeichen, so aktuell wie eh und je. Die zuvor im Selbstbewusstsein ihrer Zugehörigkeit zur staatstragenden Nation lebenden Deutschen waren zu einer als nationale Irredenta beargwöhnten Minderheit geworden. Auch andere große nationale Minoritäten stellten das Selbstverständnis der neuen Länder als Verwirklichung des erstrebten Nationalstaats in Frage und erhoben ihrerseits Ansprüche auf nationalkulturelle und politische Autonomie. Die Nationalausstellungen der ausgehenden 1920er Jahre wurden deshalb nicht zuletzt zu Gradmessern für den Umgang der jungen Staaten mit ihrer multiethnischen und multikulturellen Realität, für ihre Bereitschaft und Fähigkeit zur Integration der nationalen Minderheiten.

Am Beispiel der „Ausstellung für die zeitgenössische Kultur der Tschechoslowakei“ (*Výstava soudobé kultury Československa*, kurz VSK) von 1928 lässt sich zeigen, dass die Kontinuitäten sich ebenso auf das ausstellungspolitische Feld erstreckten. Die mährische Landeshauptstadt Brünn (Brno) verfügte noch im 19. Jahrhundert über eine alte Tradition von Jahrmärkten, die jedoch bis zur Jahrhundertwende zum Erliegen gekommen war. Von einzelnen Mäzenen und Interessengruppen geförderte Versuche, das Ausstellungswesen der Stadt durch Kunst- und Gewerbeexpositionen am Leben zu erhalten, scheiterten nicht zuletzt am von der Wiener Regierung sorgfältig gehüteten Vorrang der kaum 120 km entfernten Reichshauptstadt. Dennoch betrieben tschechische Lobbyisten, an deren Spitze Jan Máša stand, ein führender Aktivist des Tschechischen Landwirtschaftsvereins, seit der Jahrhundertwende die Einrichtung eines ständigen Mährischen Ausstellungsgeländes in Brünn. Diesem Projekt war bis zum Ausbruch des Weltkriegs kein Erfolg beschieden. Dabei spielten nicht nur die Widerstände aus Wien eine Rolle, sondern auch die entschiedene Ablehnung durch die deutschen Mitglieder des Mährischen Gewerbevereins, die hinter der Initiative nationaltschechische

Machinationen vermuteten.³⁶ Denn obwohl in Mähren im Unterschied zu Böhmen im Jahr 1905 doch noch ein deutsch-tschechischer Ausgleich erzielt werden konnte und die nationalitätenpolitische Situation weniger angespannt war, wogen offenbar selbst in den gewerblich-industriellen Lobbyorganisationen vermeintliche nationale Interessen standort- und wirtschaftsbezogene Argumente auf.

Unmittelbar nach dem Weltkrieg erneuerten dieselben Akteure unter der Führung von Jan Máša, der seit 1921 auch stellvertretender Bürgermeister von Brünn war, ihre Lobbyarbeit für ein Mährisches Ausstellungsgelände. Erste Fachausstellungen seit 1920 und die ab 1922 regelmäßig abgehaltenen Brünner Messen (die sich mit Rücksicht auf die auf dem Ausstellungsgelände von 1891 abgehaltenen Prager Mustermessen „Verkaufsausstellungen“ nannten) mussten in wechselnden und zerstreuten Örtlichkeiten abgehalten werden, was die Dringlichkeit eines den Anforderungen entsprechenden, zentralisierten Ausstellungsgeländes unterstrich. Um die Mitte der 1920er Jahre wurde zudem die Idee lanciert, zum zehnten Jahrestag des Bestehens der Republik eine große Nationalausstellung auf dem bis dahin fertigzustellenden, neuen Ausstellungsgelände abzuhalten.

Aus zwei Richtungen kamen Widerstände gegen das Projekt. Zum einen konkurrierte Olmütz (Olomouc), die im Norden Mährens gelegene Bischofsstadt, um den Standort des Mährischen Messegeländes, war jedoch aus dem Rennen geschlagen, nachdem sich der Mährische Landesausschuss (d.h. das Regionalparlament des Landes Mähren) unter seinem Vorsitzenden Ladislav Pluhař endgültig für die Unterstützung des Brünner Projekts entschieden hatte. Der heftigere Gegenwind wehte jedoch aus Prag, dessen Stadtregierung selbstverständlich davon ausging, dass Messen und Ausstellungen von nationaler Bedeutung nirgends anders als in der Hauptstadt abzuhalten waren. Noch in der heißen Phase der Ausstellungsvorbereitung wurden offenbar gezielte Gerüchte gestreut, die Brünner Unternehmung werde lediglich eine mährische Regionalausstellung sein und die eigentliche Nationalausstellung in Prag stattfinden. In den grundsätzlichen Konsens über Sinn und Zweck einer solchen Exposition mischten sich mithin deutliche Töne einer regionalen Standort- und Interessenpolitik.

Da erfolgreiche Projekte bekanntlich viele Väter haben, ist es heute anscheinend nicht mehr möglich, aus den Akten zu rekonstruieren, wer der eigentliche Initiator der Idee war, die Nationalausstellung nach Brünn zu holen. Fest steht jedenfalls, dass die seit 1922 vorangetriebenen Arbeiten für das ständige Ausstellungsgelände und der Planungsvorsprung, den Brünn dadurch gegenüber Prag vorzuweisen hatte, den Ausschlag gaben. Darüber hinaus argumentierte man mit dem Hinweis, dass Brünn, anders als Prag, in der geographischen Mitte der Republik lag und deshalb von allen Teilen des Landes

³⁶ Mährischer Gewerbeverein an Präsidium des Stadtrats von Brünn, undatiert (Eingangsstempel: 6.11.1907), Archiv města Brna [Archiv der Stadt Brünn, AMB], A 1/26, 118 A-17, k. 5, unfol.

bequem zu erreichen war.³⁷ Hinter diesem naheliegenden Argument verbarg sich möglicherweise ein aus der Sicht der Zeit politisch viel heiklerer Punkt, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Denn die Staatsideologie der Ersten Tschechoslowakischen Republik, der sog. „Tschechoslowakismus“, sah zwar die Integration von Tschechen und Slowaken zu einer einzigen „tschechoslowakischen“ Staatsnation vor, in der politischen Praxis jedoch bestand kein Zweifel an dem dominierenden Prager Zentralismus.³⁸ Indem Brünn daranging, für die Zeit der Nationalausstellung quasi hauptstädtische Funktionen zu übernehmen, bot es sich nicht nur geographisch, sondern noch mehr symbolpolitisch als ausgleichende Mitte zwischen Prag und Pressburg (Bratislava) an.

Bei der Konzipierung des Messegeländes, den architektonischen Entwürfen der einzelnen Pavillons und der Präsentation der Exponate folgte Brünn sehr konsequent einer Linie, die als eine Gegenkonzeption zum Prager Traditionalismus und Historismus gelesen werden kann.³⁹ Der in der Brünner Architektur der Zwischenkriegszeit dominierende, dem Bauhausstil verwandte tschechische Funktionalismus beherrschte auch das Messegelände. Eine Mustersiedlung des neuen Bauens war ein eigener, gewichtiger Bestandteil der Ausstellung. Besonders beeindruckte die innovative, in Beton ausgeführte Bogenarchitektur des Industrie- und Handelspalasts, des heute denkmalgeschützten Pavillons I. In den modernistischen Formen ihrer Ausstellungsarchitektur und der nüchtern-funktionellen Darbietung der Exponate präsentierten sich Stadt und Land in gleicher Weise als modern, zukunftsorientiert und auf der Höhe der zivilisatorisch-technischen Entwicklung.

Diese Modernität verweist auf die utopische Idee der Ausstellung. Denn es war klar, dass damit ein Zukunftsentwurf der Tschechoslowakei und ihrer Gesellschaft präsentiert wurde, der in den entlegeneren Gebieten Böhmens, Mährens, der Slowakei oder der Karpatoukraine nicht weiter von jeder aktuellen Realität hätte entfernt sein können. Zugleich machte die Tschechoslowakei jedoch mit ihrer Nationalausstellung ein Angebot an die divergierenden sozialen und nationalen Kräfte: Unter dem Künste, Gewerbe, Industrie und Wissenschaften überwölbenden Namen der „Kultur“ – buchstäblich einem „erweiterten Kulturbegriff“ *avant la lettre* – wurden eben nicht nur die Errun-

³⁷ In diesem Sinne z.B. der Resolutionsentwurf, angenommen von der Brünner Stadtvertretung (d.h. dem Stadtparlament) am 17.7.1925, AMB, A 1/26, 983 V-1/4, k. 213, unfol.

³⁸ Zur Frage des Tschechoslowakismus in der Zwischenkriegszeit JAN RYCHLÍK: Češi a Slováci ve 20. století. Česko-Slovenské vztahy 1914-1945 [Tschechen und Slowaken im 20. Jahrhundert. Tschechisch-slowakische Beziehungen 1914-1945], Bratislava 1997, S. 126-132; JÖRG K. HOENSCH: Tschechoslowakismus oder Autonomie. Die Auseinandersetzungen um die Eingliederung der Slowakei in die Tschechoslowakische Republik, in: DERS.: *Studia Slovaca. Studien zur Geschichte der Slowaken und der Slowakei*. Festgabe zu seinem 65. Geburtstag, hrsg. von HANS LEMBERG u.a., München 2000, S. 71-106.

³⁹ JANÁTKOVÁ (wie Anm. 18), Kap. IV, S. 53-79.



Abb. 2: Brunn 1928. Plakat für die „Bunte Woche“ auf der Ausstellung der Zeitgenössischen Kultur der Tschechoslowakei mit dem Interieur des Handels- und Industriepalastes (Pavillon I). Nach: VÁCLAV SVOBODA: Milníky veletrhů [Meilensteine der Messen], o.O. [Brno] 1983, S. 40.

enschaften der „tschechoslowakischen“ Staatsnation subsumiert, sondern erhielten alle Nationalitäten der Tschechoslowakischen Republik Gelegenheit, sich mit einem Beitrag zu präsentieren. Beispielsweise war der Deutsche Werkbund mit einem eigenen Pavillon vertreten, und der Zentralverband der deutschen Wirtschaftsgenossenschaften war Anteilseigner der 1927 gegründeten Ausstellungs-AG. Auch der stets parallele Abdruck der offiziellen Ausstellungsliteratur in tschechischer und in deutscher Sprache war offenkundig unproblematisch und selbstverständlich. So stellte sich die Ausstellung der zeitgenössischen Kultur als eine geglückte Realisierung der von Staatspräsident Tomáš G. Masaryk auf der Grundlage seines professoralen Humanismus entworfenen Utopia der nationalen Aussöhnung dar. Leider erwies sich dieser Entwurf als zu akademisch, um in einem Zeitalter der sich radikalisierenden nationalen Spannungen ein auf Dauer tragfähiges Fundament liefern zu können.

4. Die Allgemeine Landesausstellung Posen 1929

Der direkte Vergleich der polnischen Allgemeinen Landesausstellung (*Powszechna Wystawa Krajowa*, kurz PWK) von 1929⁴⁰ mit der Brünner Ausstellung vom Vorjahr offenbart frappierende Parallelen, aber auch eine Reihe kennzeichnender Unterschiede. Zu den Parallelitäten gehörte, dass die große Nationalausstellung auch in Polen nicht in der Hauptstadt, sondern in der Provinz abgehalten wurde. Noch sehr viel mehr als in der Tschechoslowakei sprachen dafür praktische Gründe. Denn während man in Posen auf das erweiterte Gelände der Ausstellung von 1911 zurückgreifen konnte, das unterdessen zum Veranstaltungsort der Posener Messen geworden war, fehlte in Warschau am Ende der 1920er Jahre jede für eine Großausstellung nötige Infrastruktur. Warschau war zwar dreimal (1843, 1849, 1860) Schauplatz der russländischen imperialen Gewerbeausstellungen gewesen, diese lagen aber lang zurück, und die Errichtung eines regelmäßig genutzten Messe- und Ausstellungsgeländes war unter der russischen Herrschaft in Kongresspolen nach dem Aufstand von 1863 praktisch ausgeschlossen. Eigentlich machte der Zentralismus in der Zweiten Polnischen Republik es nahezu unvorstellbar, die

⁴⁰ Grundlegend für die Geschichte der Posener PWK immer noch die anlässlich der Ausstellung herausgegebene, voluminöse Prachtpublikation: *Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w roku 1929* [Die Allgemeine Landesausstellung in Posen im Jahr 1929], Bde. 1-5, hrsg. von STANISŁAW WACHOWIAK, Poznań 1930; ferner PIOTR LITEWKA: *Powszechna Wystawa Krajowa (16 maja – 30 września 1929)* [Die Allgemeine Landesausstellung (16. Mai bis 30. September 1929)], in: *Kronika Miasta Poznania* 47 (1979), 2, S. 37-53; 3, S. 2-23; wenig brauchbar dagegen, weil nur auf der offiziellen Ausstellungsliteratur fußend und affirmativ von einem nationalistischen Standpunkt aus geschrieben: MACIEJ ROMAN BOMBICKI: *PWK. Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu 1929* [Die Allgemeine Landesausstellung in Posen 1929], Poznań 1992; DERS.: *Poznańska PeWuKa wizytówką niepodległości* [Die Posener PWK als Visitenkarte der Unabhängigkeit], Poznań 1996.

Nationalausstellung in die Provinz zu verlegen. Gleichwohl obsiegte in diesem Fall der ökonomische Realismus; nachdem man die prospektiven Kosten der Veranstaltung in Warschau veranschlagt hatte, bekam Posen den Zuschlag.⁴¹

Wie die Dinge sich entwickelten, war dies nicht ohne politische Ironie. Posen war eine Hochburg der nationalkonservativen, stark antideutsch und anti-semitisch imprägnierten polnischen Nationaldemokratie, der *Endecja*, die nach dem Staatsstreich Józef Piłsudskis vom Mai 1926 und der Installierung des *Sanacja*-Regimes in strikter Opposition zur Warschauer Zentrale stand. Diese politische Konstellation zwischen Warschau und Posen gefährdete über lange Zeit den Erfolg der Ausstellung, der nicht zuletzt von den Zuschüssen der Regierung abhing. Letztlich setzte sich aber auf beiden Seiten eine pragmatische Einstellung zum Wohle des höheren Ziels durch. Marschall Piłsudski, obwohl *pro forma* Schirmherr der PWK, sollte jedoch nie einen Fuß in die Stadt und auf das Ausstellungsgelände setzen; als versöhnliche Geste besuchten zumindest seine Frau und seine Töchter die PWK.⁴²

Im Unterschied zu Brünn lässt sich für Posen eine einzelne Person als Urheber der Ausstellungsidee benennen. Dies war Cyril Ratajski, Politiker der *Endecja* und langjähriger Stadtpräsident von Posen. Ähnlich wie in Brünn saßen auch in Posen die entschlossensten Verfechter der Nationalausstellung in den städtischen Organen und den regionalen Wirtschaftsorganisationen. Vielleicht verschaffte auch deren Engagement Posen einen Vorsprung vor der Hauptstadt, da im vormals russländischen Landesteil Industrie- und Handelskammern erst 1929 ins Leben gerufen wurden und die gewerblichen Interessenorganisationen infolge der russisch-imperialen Politik vor 1914 weitaus weniger entwickelt waren.

Im Zusammenhang der Ausstellungsplanung und -durchführung ist interessant, wie ein im Lande verbreitetes Auto- und Heterostereotyp gezielt für die Posener Eigenwerbung eingesetzt wurde. Dieses (im Übrigen bis heute aktive) Stereotyp besagte, dass die „preußischen“ Polen, d.h. die Einwohner des vormaligen Großherzogtums Posen, sich durch besonderes Organisationstalent, Pragmatismus und Arbeitsdisziplin vor ihren Landsleuten auszeichneten. Die Organisatoren wurden auch im Rückblick nicht müde zu betonen, dass Posen nach dem Scheitern der von der nationalromantischen Befreiungsidee getragenen Aufstände zu einer Hochburg der „organischen Arbeit“ geworden sei, deren Quintessenz in der Förderung von Bildung, Handel und Gewerbe als unerlässlichen Voraussetzungen einer nationalen Selbstbehauptung und

⁴¹ Ausführungen Stanisław Wachowiaks, des Direktors der Ausstellungsgesellschaft, auf der gemeinsamen Sitzung der Ausstellungsgesellschaft und des Magistrats der Stadt Posen am 16.9.1927, Archiwum Państwowe w Poznaniu [Staatsarchiv Posen, APP], Archiwum miasta Poznania [Archiv der Stadt Posen, AmP] 2452, fol. 83-91, hier fol. 84r.-85.

⁴² STANISŁAW WACHOWIAK: *Czasy, które przeżyłem* [Zeiten, die ich erlebte], Warszawa 1991, S. 132 f.

zukünftigen staatlichen Unabhängigkeit bestand und die ihre Prinzipien nicht zuletzt aus dem gegnerischen Vorbild Preußen-Deutschlands bezog. Eben durch die in der harten nationalitätenpolitischen Auseinandersetzung mit Preußen-Deutschland erworbenen Eigenschaften sei Posen zur Durchführung der großen nationalen Unternehmung geradezu prädestiniert gewesen.⁴³ Der Stolz auf das Erreichte schlug sich nicht zuletzt in einer finanziell aufwendigen Prachtpublikation nieder, zu der im Brünnener Fall die Parallele fehlt.⁴⁴

Eine andere Eigenheit der Ausstellungspropaganda und der Posener Selbstdarstellung war für den Zeitgeist noch wesentlich charakteristischer. Nirgendwo fehlte der Hinweis, dass Posen als „polnischste aller polnischen Städte“ der geeignetste Standort des Ausstellungsunternehmens sei.⁴⁵ Gemeint war, dass sich Ende der 1920er Jahre nur noch ein Bruchteil seiner vormaligen deutschen und deutsch assimilierten jüdischen Einwohner in der Stadt befand, da die meisten von ihnen in das Deutsche Reich gezogen waren. Mit nur fünf Prozent nichtpolnischen Einwohnern rangierte Posen damals in der Tat weit unter den Städten Mittel- und Ostpolens mit ihren durchweg hohen Anteilen jüdischer und anderer nichtpolnischer Bevölkerungen. So sah sich Posen gleichzeitig als eine Art Relaisstation zur Vermittlung westlicher Ideen und Kulturgüter nach Polen wie als Bollwerk gegen die stete Bedrohung durch die Germanisierung und den deutschen „Drang nach Osten“. Dennoch stilisierte sich Posen zu keinem Zeitpunkt zur „Heldenstadt“, obwohl es im Mittelpunkt des großpolnischen Aufstands an der Jahreswende 1918/19 gestanden hatte, durch den die Loslösung Großpolens vom Deutschen Reich erzwungen worden war. Diese Rolle fiel dagegen der „Heldenstadt“ Lemberg zu, die als einzige polnische Stadt auf der Ausstellung einen eigenen Pavillon erhielt und dabei von ihrem Mythos als Frontstadt in der bürgerkriegsartigen Auseinandersetzung mit den Ukrainern von 1919 zehrte.⁴⁶

Eine konfrontative Haltung in der Nationalitätenfrage durchzog die gesamte Ausstellungspropaganda. Vor und während der PWK gab es wiederholte

⁴³ BOHDAN DANIELEWSKI: *Pewuka* [Die PWK], in: *Poznańskie wspominki z lat 1918-1939* [Posener Erinnerungen aus den Jahren 1918-1939], hrsg. von TADEUSZ KRASZEWSKI und TADEUSZ ŚWITAŁA, Poznań 1973, S. 151-164, hier S. 151; WACHOWIAK (wie Anm. 42), S. 121.

⁴⁴ *Powszechna Wystawa Krajowa* (wie Anm. 40). Bereits zwei Jahre zuvor und parallel zur Ausstellung erschien zusätzlich als Monatszeitschrift *Echo Powszechniej Wystawy Krajowej* [Echo der Allgemeinen Landesausstellung], 1927-1929.

⁴⁵ Eine Zusammenfassung der zeitgenössischen Argumentation in den Ausführungen von Stadtpräsident Ratajski, in: Protokoll Nr. 1 der Versammlung vom 2.7.1926, einberufen vom Stadtpräsidenten aus Anlass der PWK, Abschrift, APP, AmP 2452, fol. 397-399, hier fol. 397v.-r.; WŁADYSŁAW OKIŃSKI: *Publiczność poznańska a Powszechna Wystawa Krajowa* [Die Posener Öffentlichkeit und die Allgemeine Landesausstellung], unveröffentlichte Magisterarbeit, Poznań 1931, S. 49.

⁴⁶ Zum Mythos Lembergs als polnischer „Heldenstadt“ ANNA VERONIKA WENDLAND: *Post-Austrian Lemberg: War Commemoration, Inter-Ethnic Relations, and Urban Identity 1918-1939*, in: *Austrian History Yearbook* 34 (2003), S. 82-103.

Pressekampagnen, deren Ziel die Entfernung von Überresten der deutschen Präsenz in der Stadt war. Die Namen von Ladenbesitzern oder Restaurantbetreibern, die es versäumten, eine deutsche Fassadenbeschriftung zu übermalen oder deutsch beschriftete Aschenbecher zu beseitigen, wurden publik gemacht und verfielen der gesellschaftlichen Ächtung. Konsequenterweise war auch die gesamte Ausstellungsliteratur ausschließlich polnischsprachig, das Deutsche durfte nur in mehrsprachigen Publikationen und dort in der Reihenfolge erst hinter dem Französischen in Erscheinung treten. Die ans Paranoide grenzende sprachenpolitische Regelungswut umfasste ebenso genaueste Anweisungen für die Verfassung von Speisekarten, Reiseführern und anderen Texten, mit denen auswärtige Besucher in Berührung kommen konnten. Ziel war es, das Kapitel der preußisch-deutschen Herrschaft in Großpolen aus dem historischen Kurzzeitgedächtnis verschwinden zu lassen.⁴⁷ Gleichzeitig und mit dieser Konzeption nicht ganz kongruent zog sich als zweiter roter Faden durch die Posener Selbstdarstellung die Aussage, man habe den zu präsentierenden wirtschaftlichen und kulturellen Aufbau ganz aus eigener Kraft geschafft, und das heißt eben ohne Zutun der vormaligen preußisch-deutschen Herren der Region.⁴⁸

Die Zweite Polnische Republik präsentierte sich auf der PWK als „Nationalstaat“ im Sinne eines ethnisch homogenen Landes. Zumindest auf der Nationalausstellung sollten die Polen ganz unter sich bleiben, die Utopie eines polnischen Staates ohne Minderheiten Realität werden. Konsequenterweise erhielten die Minderheiten (immerhin ein Drittel der Gesamtbevölkerung) kein Forum für ihre Selbstdarstellung, sondern wurden als Bestandteil der ethnologischen Ausstellung und bei der Darstellung des Minderheitenschulwesens gewissermaßen staatlicherseits eingeeht. In diesem Sinne kann der PWK auch nicht die Absicht zugeschrieben werden, eine Wirkung der nationalen Integration zu erzielen. Denn die nationalen Minderheiten wurden entweder für nicht integrierbar gehalten – dies galt für die Gesamtheit der deutschen und die nichtassimilierten Teile der jüdischen Bevölkerung –, oder man rechnete mit der Möglichkeit, sie an die polnische Staatsnation zu assimilieren, wie im Falle der slawischen Minoritäten.⁴⁹ In der Sichtweise der Nationalisten waren die Sicherheit des Staates und die Existenz nationaler Minderheiten nicht mitein-

⁴⁷ OKIŃSKI (wie Anm. 45), S. 68, 72, referiert die einschlägigen Stellungnahmen aus der Posener Presse; LITEWKA (wie Anm. 40), 2, S. 50 f.; 3, S. 5, 7.

⁴⁸ In diesem Sinne, auch allgemein über die Entwicklung Posens CYRIL RATAJSKI: *Słowo wstępne* [Vorwort], in: *Księga pamiątkowa miasta Poznania. Dziesięć lat pracy polskiego zarządu stołecznego miasta Poznania* [Erinnerungsbuch der Stadt Posen. Zehn Jahre Arbeit der polnischen Verwaltung der Hauptstadt Posen], Poznań 1929, S. VII f.

⁴⁹ Zur polnischen Minderheitenpolitik der Zwischenkriegszeit im Überblick JERZY TOMASZEWSKI: *Mniejszości narodowe w Polsce w XX wieku* [Nationale Minderheiten in Polen im 20. Jahrhundert], Warszawa 1991, S. 22-38; WŁODZIMIERZ MICH: *Obcy w polskim domu. Nacjonalistyczne koncepcje rozwiązania problemu mniejszości narodowych 1918-1939* [Fremd im polnischen Haus. Nationalistische Konzeptionen zur Lösung des Problems der nationalen Minderheiten], Lublin 1994.

ander zu vereinbaren; so konnte nicht sein, was nicht sein durfte, und mit den genannten Ausnahmen wurde die Minderheitenfrage auf der PWK schlicht ignoriert.

In Bezug auf das „Programm“ der Ausstellungsarchitektur bot sich die PWK weit weniger geschlossen dar als die Brünner Ausstellung.⁵⁰ Das Expositionsgelände zerfiel in zwei von unterschiedlichen Architekten verantwortete, baustilistisch heterogene Teile. Die großen, repräsentativen Pavillons, besonders der Regierungspalast sowie zwei zur Weiternutzung durch die Posener Universität vorgesehene Gebäude, waren in einem eklektizistisch-historisierenden Stil gehalten, der architektonische Versatzstücke der Krakauer Renaissance als „nationalpolnischen“ Stil verarbeitete. Modernistische Elemente wurden dagegen in die Landwirtschafts- und Gewerbeausstellung verbannt. Im Gegensatz zum Brünner Funktionalismus handelte es sich dabei jedoch nicht um Gebrauchsarchitektur, an deren Nutzung über den Rahmen der Ausstellung hinaus gedacht war, sondern um ephemere Bauwerke, die ausschließlich dem Ausstellungszweck dienten und die sich daher in verspielten Formexperimenten ergehen konnten. Einmal mehr bewies sich die Ausstellungsarchitektur als getreuer Spiegel des Bildes, das sich die politischen Eliten von ihrem Staat machten. Im polnischen Fall hieß dies, dass man zwar Aufgeschlossenheit und Toleranz gegenüber der Moderne demonstrierte, aber den Aufbau des Staates auf den festen Fundamenten der nationalen Geschichte und Tradition ruhen lassen wollte. Ein besonderes Problem für die Ausstellungsmacher wie auch für die Posener Stadtväter bildeten die Hinterlassenschaften des wilhelminischen Stadtumbaus. Die Symbolik des Oberschlesischen Turms und mehr noch der Baulichkeiten des vormaligen Kaiserviertels war den Posenern allzu bewusst. Dem Problem begegnete man auf die einzige Weise, die die Kunstform Architektur zulässt, nämlich durch pragmatische Aneignung. Schon im Vorfeld der Ausstellungen wurden die Bauwerke und Straßenzüge des Kaiserviertels nach Kräften umgestaltet und „polonisiert“, und der Oberschlesische Turm nahm während der PWK die Ausstellung der elektrotechnischen Industrie auf, wobei der Kontrast zwischen dem monumentalen Bauwerk und den filigranen Geräten durchaus in der Absicht der Organisatoren lag.

Obwohl die PWK häufig Niederschlag in den Aufzeichnungen und Memoiren von Zeitzeugen und Ausstellungsbesuchern gefunden hat, ist dennoch eine Beurteilung ihrer Wirkung auf das Publikum sehr schwer zu treffen. Denn der Rückblick auf den Ausstellungsbesuch ist zumeist von einer gewissen Formelhaftigkeit geprägt, die einerseits von der affirmativen Haltung zu einem nationalen Kollektiverlebnis, andererseits aber auch von der in volkspolnischer Zeit nach 1945 gebotenen vorsichtig-kritischen Distanz zu den Errungenschaften der Zweiten Republik bestimmt wurde. Vielleicht traf eine

⁵⁰ Zur Architektur der PWK besonders GRZESZCZUK-BRENDEL (wie Anm. 34).

zeitgenössische Humoreske durchaus den Punkt, welche den Ausstellungsbesucher aus der Provinz karikiert, der, anstatt die neusten Feuerspritzen zu be-



Abb. 3: Posen 1929. Haupteingang der Allgemeinen Landesausstellung mit dem von Hans Poelzig für die Ostdeutsche Ausstellung von 1911 entworfenen Oberschlesischen Turm. Archiwum Dokumentacji Mechanicznej [Archiv für Mechanische Dokumentation], Warschau, Sign. I-G-944.

sichtigen und seinen professionellen Horizont zu erweitern, im Vergnügungspark vor dem Flohzirkus hängenbleibt und anschließend beim Bier in der Ausstellungsrestauration versackt.⁵¹ Auch einige Ausstellungsmacher beurteilten die Rezeption ihres Werks mit Skepsis und sahen besonders in den seichten Volksbelustigungen des großen Vergnügungsparks die Gefahr, dass dem hehren Zweck der Ausstellung Abbruch getan werden könnte. Eine ernsthafte Kritik bemängelte vor allem die Übergröße der Ausstellung (welche die tschechische Exposition vom Vorjahr in der Fläche um ein Mehrfaches übertraf) und die Tatsache, dass oft der Quantität der Exponate der Vorzug vor der Qualität gegeben worden sei. Eine vollständige und sorgfältige Besichtigung aller Ausstellungsteile hätte einem Besucher einen täglich mehrstündigen Rundgang über mehrere Wochen abverlangt. Ganz klar waren damit die Grenzen des menschlichen Fassungsvermögens überschritten. Dieses zu erkennen, deutet auf einen Wandel der Rezeptionsgewohnheiten des

⁵¹ ARAMIS: Na wystawie (humoreska) [Auf der Ausstellung (eine Humoreske)], in: Przegląd pożarniczy [Feuerwehrrundschau], Nr. 24 vom 16.6.1929, Sondernummer anlässlich der PWK, S. 363 f., Exemplar in APP, AmP 2453, fol. 140-161.

Publikums und eine davon erzwungene Änderung der Ausstellungsdidaktik hin, die sich endgültig von der Gigantomanie der Universalexpositionen alten Stils zu verabschieden begann.

5. Ostmitteleuropäische Nationalausstellungen um 1900: Agenturen der Modernisierung oder Nabelschau der Nationen?

Manche Arbeiten über das Ausstellungswesen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts neigen dazu, durch eine Verengung auf den kulturhistorischen Blickwinkel die zeitgenössische Fortschritts- und Friedensrhetorik allzu wörtlich zu nehmen. Die Fallbeispiele dieser Studie sollten vor Augen führen, dass ein kritischer, die Ausstellungspolitik einbeziehender Blick auf die Expositionen zu einer eher zwiespältigen Bilanz führt. Denn einerseits ist das modernisierende Potential der großen Ausstellungen gerade im ostmitteleuropäischen Kontext unübersehbar. Die Arbeiten in ihrem Vor- und Umfeld gaben den gastgebenden Städten starke Impulse für die Entwicklung ihrer städtetechnischen, administrativen und touristischen Infrastrukturen. Die böhmische Landesausstellung von 1891 war der Anlass für die Einrichtung der ersten elektrischen Straßenbahnlinie in Prag und die beginnende Elektrifizierung der Straßenbeleuchtung. Besonders aber die mittelgroßen Ausstellungsstädte wie Posen und Brünn, die bislang stets im Schatten der nationalen Metropolen gestanden hatten, entwickelten ein eigenes Lokalprestige, ein neuartiges Selbstbewusstsein und ein Gespür für die Notwendigkeiten einer zuvor noch unbekannten städtischen Imagepflege und Standortpolitik. Sowohl für Brünn als auch für Posen ist überliefert, dass sich die Organisatoren bei den zu bewältigenden logistischen und infrastrukturellen Problemen an ausländischen Vorbildern orientierten, namentlich an der in der Bewältigung von auswärtigen Besucherströmen erfahrenen Messestadt Leipzig. Die Ausstellungen waren ebenso Katalysatoren der technischen Innovation, des Einsatzes neuer Medien wie des Films und schließlich des Rundfunks, die entweder zu ausstellungsdidaktischen Zwecken oder für die Ausstellungswerbung eingesetzt wurden. Die Hoffnungen auf langfristig positive ökonomische Effekte erfüllten die Ausstellungen jedoch zumeist nicht. Der Ansturm der Besucher brachte, wenn überhaupt, Gastronomie und Hotelgewerbe nur für kurze Zeit besondere Verdienstmöglichkeiten, während sich die für den normalen Messe- und Ausstellungsbetrieb hoffnungslos überdimensionierten Ausstellungsgelände in der Wirtschaftskrise der 30er Jahre des 20. Jahrhunderts als dauerhafte finanzielle Belastung erwiesen. Ironischerweise rettete gerade der Sozialismus einige der historischen Messe- und Ausstellungsgebäude, soweit sie den Zweiten Weltkrieg überstanden, über die Jahrzehnte, weil die Messegelände in dieser Zeit unter Nutzung der bestehenden Bausubstanz ohne Rücksicht auf betriebswirtschaftliche Amortisation weitergeführt wurden.

Andererseits stellt sich die Frage, ob für die Ausstellungsorganisatoren der Zwischenkriegszeit der ökonomische Nutzen überhaupt im Vordergrund

stand oder ob sie die ökonomischen Nachteile nicht vielmehr als einen angemessenen Preis für ihren eigentlichen Zweck, nämlich die große, symbolpolitische Manifestation betrachteten. Wie gesehen, wurde mit der möglichen Ausnahme der Brünner Ausstellung von 1928 jeweils die (prospektive) Staatsnation in den Mittelpunkt der Ausstellung gerückt, und bei der Auswahl der Aussteller, der Herkunft der Exponate, der nationalpolitischen, symbolischen Aufladung von Ausstellungsarchitekturen und Inszenierungen wurden genau diejenigen Ex- und Inklusionsabsichten verfolgt, die den integralen Nationalismus auszeichneten. So aktualisierten die Ausstellungen jeweils die nationale Konfliktkonstellation. Sie waren antiemanzipatorisch insofern, als sie zu Foren der jeweils ökonomisch und politisch führenden Nation wurden, welche die anderen von der Teilnahme oder einer adäquaten Selbstdarstellung ausschloss, selbst im Falle der böhmischen Landesausstellung von 1891, bei der die Tschechen die Gunst der Situation zur Verfolgung eines (jung-)tschechischen, nationalistischen Programms nutzen konnten.

Dennoch wäre es eine Verfälschung des Sachverhalts, wollte man einfach von einer nationalprogrammatischen „Aufladung“ der Ausstellung als solcher sprechen. Vielmehr fand diese Aufladung durchweg durch die Zuschreibung symbolischer Gehalte und politischer Programme außerhalb der Ausstellung, in der sie begleitenden und kommentierenden Publizistik wie auch in den politischen Verhandlungen in ihrem Vorfeld statt – etwa in demselben Sinne, in dem „Programmmusik“ niemals ihr „Programm“ in der Musik als solcher, sondern immer erst in den ihr zugewiesenen Texten offenbart. Der Historiker stößt freilich dabei auf die von Clifford Geertz beschriebenen Schwierigkeiten des Ethnologen, denn er kann selten sicher sein, den soziokulturellen Kontext vergangener Epochen hinreichend genau zu kennen, um den vielleicht für die Zeitgenossen noch völlig offenkundigen Symbolgehalt der Exponate, die in ihrer Zeichenhaftigkeit verborgene Semantik, richtig zu erkennen und zu interpretieren. Gerade das zeitgenössisch Offenkundige findet bekanntlich selten Niederschlag in den schriftlichen Quellen. So ist nicht auszuschließen, dass selbst eine vordergründig unpolitische Gewerbeausstellung durch die spezifische Zusammenstellung der repräsentierten Produktionszweige nationale Konnotationen auslöste. Ja selbst das Fehlen bestimmter Erzeugnisse, etwa der vorwiegend von deutschen Produzenten vertretenen nordböhmischen Gewerbe bei der Prager Ausstellung von 1891, konnte für die informierten Zeitgenossen bestimmte nationalpolitische Implikationen besitzen, etwa im Sinne einer noch zu schließenden Lücke zur Erzielung nationaler Wirtschaftsautarkie. Das Beispiel der Architektur der PWK und der polnischen Adaption der hinterlassenen Baudenkmäler aus deutscher Zeit zeigt, dass architektonische „Programme“, wie generell solche außersprachlicher kultureller Artefakte, ihren Trägern nicht für alle Zeiten fest und unveränderlich eingeschrieben sind, sondern vielmehr durch den soziopolitischen Kontext und den Gebrauch, der von ihnen gemacht wird, stets erneut zugeschrieben werden. Umso mehr gilt es, die Bilder „lesen“ zu lernen.

Summary

Utopias of Nations:

Regional and National Expositions in East Central Europe Before and After World War I

An idea born in the mid-nineteenth century, great expositions were meant to provide a survey of human progress in the fields of science, technology, education, and culture, by way of peaceful competition. In East Central Europe, by the turn of the century expositions were rather used to illuminate the predominance of the state nation within a multinational empire, or the achievements of a national movement striving for cultural autonomy and political independence. After 1918 with their national independence achieved, Poland and Czechoslovakia celebrated their sovereignty with huge national exhibitions that were intended to epitomize the utopia of a national state within a region characterised by large percentages of ethnic minorities. The paper introduces four expositions (Prague 1891, Posen/Poznań 1911, Brno 1928 and Poznań 1929), focussing on the intentions of their respective organisers, and exposition politics within the framework of minority and state policies, local and central politics, as well as the shaping of national consciousness and identities.