

Ausstellung, Stadt und Land: Die Architektur der Posener Ausstellungen 1911 und 1929¹

von

Hanna Grzeszczuk-Brendel

Die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts, welche die Errungenschaften der Menschheit im Bereich der Industrie, der Landwirtschaft, des Handels oder der Kunst präsentierten, wurden nicht nur veranstaltet, um den Fortschritt zu feiern, sondern im gleichen Maße auch, um politische oder gesellschaftliche Ideen zum Ausdruck zu bringen, was ein wesentlicher Faktor ihrer Popularität war. Der Erfolg der Weltausstellungen, auf welchen einzelne Staaten sich ihrer Leistungen rühmen konnten, blieb nicht ohne Einfluss auf lokale Initiativen. Doch die Weltausstellungen, die häufig getrennt nach einzelnen Industriezweigen veranstaltet wurden, vermochten nicht immer die Bedeutung der jeweiligen Aussteller-Staaten widerzuspiegeln. Zum Ende des 19. Jahrhunderts wurden dann auch größere Landesausstellungen, die auf eine Mobilisierung der eigenen Gesellschaft, die Betonung ihrer Leistungen und eine Stärkung des Einheitsgefühls abzielten, veranstaltet. Eben zu solchen Ausstellungen gehörten beispielsweise die polnische *Powszechna Wystawa Krajowa* (Allgemeine Landesausstellung), die 1894 in Lemberg veranstaltet wurde, und auch die deutsche Ausstellung in Düsseldorf von 1902, „die größte und erfolgreichste [...] in Deutschland“². Um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert wurden solche Präsentationen des lokalen Wirtschaftspotentials in kleinerem Umfang von verschiedenen Städten veranstaltet. Als Provinzhauptstadt organisierte Posen 1895 die Gewerbeausstellung der Provinz Posen, die die Stadtverwaltung dazu brachte, auch weitere Schauen zu veranstalten, und den Ansatz aller späteren Ausstellungen, darunter auch der Internationalen Posener Messe, bildete. Für die Kategorie der Allgemeinen Landesausstellungen kommen zwei Posener Ausstellungen in Betracht: die im Jahre 1911 veranstaltete Ostdeutsche Ausstellung und die Allgemeine

¹ Der vorliegende Text ist in seinen wesentlichen Zügen im Jahr 2001 am GWZO in Leipzig entstanden. Eine etwas veränderte Fassung auf Polnisch in: *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 54 (2009), 4, S. 17-35. Beide Ausstellungen sind unter anderen Gesichtspunkten auch verglichen worden von BEATE STÖRTKUHL: *Architektura wystawowa jako metoda narodowej prezentacji. Wystawa Wschodniomiemiecka (1911) i Powszechna Wystawa Krajowa (1929) w Poznaniu* [Ausstellungsarchitektur als Methode der nationalen Präsentation. Die Ostdeutsche Ausstellung (1911) und die Allgemeine Landesausstellung (1929)], in: *Naród. Styl. Modernizm*, hrsg. von JACEK PURCHLA und WOLF TEGETHOFF, Kraków – Monachium 2006, S. 226-237.

² Die Ostdeutsche Ausstellung und ihre Entstehung, in: *Ostdeutsche Ausstellung. Industrie, Gewerbe, Landwirtschaft. 14.V.I.X.1911, Posen 1911*, S. XV.

Landesausstellung (*Powszechna Wystawa Krajowa*, PWK) von 1929, die am selben Ort, aber unter unterschiedlichen Umständen stattfanden. Ein Vergleich dieser Posener Ausstellungen lässt die politischen Ziele der Wirtschaftsausstellungen deutlich werden.

1911 lagen Posen und Großpolen infolge der mehr als 100 Jahre zuvor vollzogenen Teilung Polens in den Grenzen des deutschen Kaiserreichs, und die Ausstellung war ein Bestandteil der deutschen Ostpolitik. Die Ausstellung von 1929 wurde hingegen zur Feier des 10. Jahrestags der Wiedererlangung der Unabhängigkeit Polens veranstaltet. Man kann annehmen, dass bei beiden Ausstellungen die architektonischen Formen der Pavillons, aber auch deren räumliche Anordnung und deren Verknüpfung mit der Stadt von besonderer Bedeutung waren. Eine Analyse der visuell-städtebaulichen Lösungen der beiden Ausstellungen erlaubt es nicht nur, deren Verbundenheit mit ihrem jeweiligen Ideenprogramm, sondern auch die Wechselbeziehungen zwischen der Ausstellung, der sie beherbergenden Stadt und dem die Ideen bestimmenden Staat aufzuzeigen. In beiden Fällen sah Posen als Provinzhauptstadt/Hauptstadt der Woiwodschaft in der jeweiligen Ausstellung eine Chance für eine Veränderung des eigenen Erscheinungsbildes und schloss sich der breiter gefassten, in der Ausstellung sowie auch in der Stadt selbst, geführten Politik an – insbesondere im Jahre 1911. Die Lage der Ausstellungsgebiete – unweit vom Bahnhof, auf einem unbebauten, 1900 dem Stadtgebiet einverleibten Gelände und in der Nähe des in den Jahren 1904-1910 erbauten Kaiserviertels – erzeugte eine enge Verbundenheit, auch auf der Bedeutungsebene, zwischen der Ausstellung selbst, der Stadt und dem in beiden Räumen vertretenen Staat.

Die Ostdeutsche Ausstellung 1911

Die Ostdeutsche Ausstellung fand in Posen von Mai bis Oktober 1911 als eine Ausstellung der fünf östlichen Provinzen des Preußischen Kaiserreichs, das heißt Schlesiens, Pommerns, Großpolens sowie Ost- und Westpreußens, statt. Bei der Entscheidung, die Ostdeutsche Ausstellung in Posen zu veranstalten, hatte es neben den politischen und wirtschaftlichen Faktoren nicht nur symbolische Bedeutung, dass Posen im Jahre 1910 zur kaiserlichen Residenzstadt erhoben worden war. Die Entscheidung über die Erweiterung der administrativen Grenzen verband sich mit dem Abriss der Befestigungen aus dem 19. Jahrhundert sowie mit der von Prof. Joseph Stübben geplanten Expansion der Stadt Richtung Westen. Posen konnte mit seinem neuen Ring und dem Kaiserviertel den in allen Ostprovinzen repräsentativsten Rahmen für die Ausstellung vorweisen, was deren propagandistische Wirkung ent-

scheidend verstärkte und abrundete.³ Die Ausstellung und die neue Anlage des Kaiserviertels dienten nämlich dem Ziel, das Image dieses Geländes in den Augen der deutschen Gesellschaft zu ändern und gegenüber der polnischen Gesellschaft die Rolle Preußens als Kulturträger deutlich zu machen. Haupteingang und Ehrenhof befanden sich an der Auguste-Viktoria-Straße (heute ul. Grunwaldzka).

Das Konzept, die fünf Ostprovinzen in einer gemeinsamen Ausstellung vorzustellen, gestattete die Einbeziehung Schlesiens mit seiner Schwerindustrie. Vom Chefarchitekten, dem Stadtbaurat Fritz Teubner, wurde in Zusammenarbeit mit dem Architekten Kloth eine „ebenso monumentale als übersichtlich-praktische Gesamtanlage“⁴ errichtet. Dadurch wurde es möglich, das ausschließlich agrarisch geprägte Bild der sog. Ostmark aufzubrechen und ihre Position im Reich in einem besseren Licht erscheinen zu lassen. Wie der Posener Oberbürgermeister Ernst Wilms betonte, wurde „zum ersten Male der Industrie des Ostens überhaupt Gelegenheit geboten, [...] zu zeigen, daß die östliche Industrie doch besser ist als ihr Ruf“. Es ging um eine Erleichterung wirtschaftlicher Kontakte und um Werbung für lokale Unternehmen, die gleichzeitig „endlich auch die Propaganda [...] für den Osten im allgemeinen, so insbesondere auch für diejenige Stadt, in welcher die Ausstellung abgehalten wird“, wäre. Endlich konnten „die verschiedenen Richtungen des politischen, konfessionellen und wirtschaftlichen Lebens einmal in einer großen bedeutenden Aktion“⁵ zusammengefasst werden. Diese Ziele verweisen vielleicht auf ein Bestreben Posens, die Rolle eines führenden Zentrums für mehrere östliche Provinzen zu übernehmen.

³ Die Mehrheit der Ausstellungsbesprechungen beginnt mit einem Lobgesang auf Posen als „aufblühende Provinzmetropole der Ostmark“, in: Die Ostdeutsche Ausstellung (wie Anm. 2) S. IX.

⁴ GROTHE, Kgl. Oberlehrer: Die Bauten der ostdeutschen Ausstellung in Posen 1911, in: Der Industriebau. Monatsschrift für die künstlerische und technische Förderung aller Gebiete, Industriellenbauten, einschliesslich aller Ingenieur-Bauten, sowie der gesamten Fortschritte der Technik 2 (1911), S. 217-228, hier S. 218. Der Forschungsstand zum Posener Architekturmilieu jener Zeit erlaubt keine adäquaten Aussagen über die erwähnten Architekten, in vielen Fällen noch nicht einmal über so grundsätzliche Daten wie Lebensdaten.

⁵ Zitate nach: Die Rede von E. Wilmsa vom 10.11. 1909, nach: Die Ostdeutsche Ausstellung (wie Anm. 2), S. XXI.

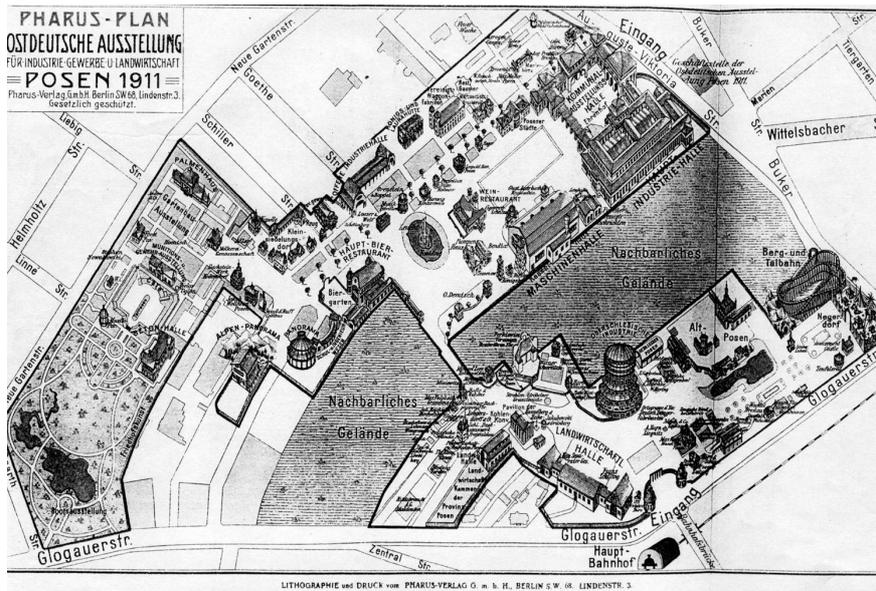


Abb. 1 Gelände der Ostdeutschen Ausstellung 1911, Pharus Plan

Allein die Größe des Geländes sollte die wirtschaftliche Stärke der Region bezeugen. In den zeitgenössischen Beschreibungen der Ausstellung wurde daher betont, dass das Gelände „nur ein Drittel kleiner wie [sic!] das der Ausstellung in Düsseldorf 1902 und Nürnberg 1906“⁶ war und dass es 25 große und rund 70 kleinere Gebäude beherberge. Günstig für die Realisierung der Ausstellungsprogrammatische war die Aufteilung des Ausstellungsgeländes in drei Teile⁷, auf denen die Exposition der Schwer- und der Agrarindustrie wie vorgesehen stattfand. In den Ausstellungsbereich wurde auch ein Teil des Botanischen Gartens einbezogen. Die Konzeption der Ausstellung spiegelte sich auch im Charakter einzelner Exponate wider, die nach den jeweiligen Wirtschaftszweigen und nicht nach Regionen angeordnet wurden.

Obwohl die Regionalpresse der Ausstellung eine umfassende Berichterstattung widmete, fällt auf, dass Kritiken der Ausstellungsarchitektur, und sei es auch nur des Hauptgebäudes, in den einschlägigen Fachzeitschriften fehlen.⁸ Dies macht die Besprechung der Mehrheit der Pavillons – außer den wenigen,

⁶ FRANZ GEISLER: Die Ostdeutsche Ausstellung in Posen im Einzelnen, in: Zeitschrift für Kommunalwirtschaft und Kommunalpolitik 1 (1911), 9/10, S. 386-389, hier S. 388.

⁷ Dies ergab sich aus der Lage der früheren Friedhöfe zwischen den Hauptarealen.

⁸ Die *Deutsche Bauzeitung* beispielsweise widmete der Ausstellung keinen einzigen Artikel, besprach aber die Ausstellung in Dresden während ihrer ganzen Dauer und beschrieb zuvor genau die Posener Oper.

die auf Fotos und Postkarten überliefert wurden – unmöglich. Nichtsdestoweniger war die Ausstellung sicherlich ein propagandistischer Erfolg für die in der Provinz Posen lebenden Deutschen, denen damit das Interesse des preussischen Staates an diesen Gebieten ein weiteres Mal bestätigt wurde.

Ihre architektonische Prägung erhielt die Ausstellung allerdings durch den Oberschlesischen Turm, der am zweiten Eingang, welcher sich in günstiger Lage dem Bahnhof gegenüber (Westeingang) befand, stand. Der Turm war von Hans Poelzig, dem Breslauer Stadtbaumeister, als multifunktionales Objekt entworfen worden und diente vor allem zur Präsentation der Erzeugnisse der schlesischen Schwerindustrie. Aufgrund seiner besonderen Konstruktion und seiner für die Zeit nach der Ausstellung vorgesehenen Nutzung als Wasserturm, fungierte der Oberschlesische Turm jedoch nicht nur als Pavillon, sondern war selbst Exponat. Der Turmbau der Oberschlesischen Eisenindustrie, wie er offiziell bezeichnet wurde, wurde sofort als „das Wahrzeichen der Ausstellung“⁹ erkannt. Der Oberschlesische Turm, dessen Name von Poelzig selbst stammte, war symbolischer Ausdruck des wirtschaftlichen Ehrgeizes aller östlichen Provinzen, über deren Rang das Industrieniveau entschied. Der Oberschlesische Turm erweiterte das landwirtschaftlich geprägte Bild Großpolens als Speicher des Kaiserreichs und verwies auf das industrielle Potential dieser Gebiete, aber er kann auch als ein besonderer Teil der Exposition betrachtet werden, in welchem Oberschlesien im Rahmen der allgemeinen Ausstellung präsentiert wurde.

Seine Gliederung mit einem gestuften Unterbau, über den sich eine vieleckige, mit einer abgeflachten Kuppel bedeckte Trommel in die Höhe reckte, machte auch in gewisser Weise ihn zu einem Denkmal.¹⁰ Dies dürfte insbesondere im Kontext des zu dieser Zeit laufenden Wettbewerbs für das Bismarck-Denkmal auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück¹¹ erkennbar gewesen sein.

⁹ GROTTE (wie Anm. 4), S. 219.

¹⁰ Auf den Denkmalcharakter verweist auch: MATHIAS SCHIRREN: Sachliche Monumentalität. Hans Poelzigs Werke in den Jahren 1900-1914, in: *Moderne Architektur in Deutschland 1900-1950. Reform und Tradition*, hrsg. von VITTORIO LAMPUGNANI und ROMANE SCHNEIDER, Stuttgart 1992, S. 79-100, hier S. 97. Zur Ostdeutschen Ausstellung und dem Oberschlesischen Turm siehe auch: BEATE STÖRTKUHL: *Reforma i Nowatorstwo. Budownictwo wystawowe Hansa Poelziga we Wrocławiu (1904) i Poznaniu (1911)* [Reform und Innovation. Das Ausstellungsbauwesen Hans Poelzigs in Breslau (1904) und Posen (1911)], in: *Hans Poelzig we Wrocławiu. Architektura i sztuka 1900-1916*, hrsg. von JERZY ILKOSZ und DERS., Wrocław 2000, S. 329-366.

¹¹ Auch Poelzig stellte bei diesem Wettbewerb sein Projekt vor – eine Art runden Hof, der mit Mauern aus flachen Türmen umgeben war. Das Denkmal arbeitete mit Körpermasse und Faktura, denn die Wand-„Befestigungen“ waren aus in sich verbundenen Stützen geschaffen. Siehe z.B. JULIUS POSNER: *Hans Poelzig. Sein Leben, sein Werk*, Braunschweig, Wiesbaden 1994; WOLFGANG PEHNT: *Die Architektur des Expressionismus*, Ostfildern-Ruit 1998. Stilistisch ähnlich gebaut waren die Völkerschlacht-

Der Oberschlesische Turm ließ deutlich seine praktischen Funktionen erkennen. Doch durch seine Monumentalität und expressive Formgebung wurde er über seine praktische Verwendbarkeit hinaus zu einem Denkmal für Fortschritt und Industrie. „Professor Pölzig [sic] hat [...] der toten Materie gewissermaßen Leben eingehaucht“¹², indem er ein Symbol des die Natur bezwingenden menschlichen Geistes schuf. Der mächtige Baukörper, dessen Massivität durch einige Reihen schmaler Fenster nur noch stärker betont wurde, hinterließ auch im Inneren einen wuchtigen Eindruck – nicht nur durch die dort ausgestellten Maschinen, sondern vor allem durch die offene Eisenkonstruktion des Bauwerks. Während der Ausstellung war der Turm auch nachts zu sehen, da auf seiner Spitze ein Scheinwerfer installiert war, der sowohl Ausstellungsgelände als auch Stadt illuminierte. Während der Ausstellung befand sich in dem hohen Tambour ein Restaurant, das dank der umlaufenden Fensterfront gleichzeitig ein hervorragender Aussichtspunkt war. Von dort aus erstreckte sich der Blick nicht nur auf die ganze Ausstellung, sondern auch auf die Stadt. Besonders die hohen Türme des in der Nähe befindlichen Kaiserschlosses zogen die Aufmerksamkeit auf sich. Der Oberschlesische Turm war die architektonische Dominante der Ostdeutschen Ausstellung, aber mit einer prinzipiell völlig eigenen Konstruktion und von eigener ästhetischer Qualität, die stilistisch nicht mit dem Rest der Ausstellung verbunden waren.¹³



Abb. 2: Blick vom Oberschlesischen Turm auf die Stadt Posen mit Kaiserviertel, in: Zentralblatt der Bauverwaltung, Nr. 65/1911

denkmäler (das größte Völkerschlachtdenkmal in Leipzig wurde zur gleichen Zeit 1898-1913 nach einem Projekt von Clemens Thieme erbaut), gleichsam findet sich in Dresden das Krematorium des Fritz Schumacher aus dem Jahre 1911. Das gemeinsame Merkmal dieser Objekte mit ihren – wie sich zeigt – verschiedenen Bestimmungen ist das Operieren mit vereinfachten, monumentalisierten Formen, die ihre Umgebung dominieren.

¹² GEISLER (wie Anm. 6), S. 388.

¹³ Im Zuge der Kriegshandlungen zerstört, wurde der Turm nach dem Zweiten Weltkrieg abgetragen.

Um den Turm herum befanden sich viele kleine Pavillons sowie die große Halle der Agrarindustrie¹⁴ (3 000 m²), die diagonal zum Eingang errichtet worden war. Sie war mit Fachwerkgiebeln geschmückt, die von seitlichen Risaliten überragt wurden und den Hof vor der offenen Halle entlang ihrer Längsseite flankierten. Ausstellungsbeschreibungen hoben die Größe der Halle mit ihren 125 x 22,5 Metern hervor, deren Wirkung allerdings durch die unmittelbare Nachbarschaft des Turms aufgehoben wurde.

Die übrigen Pavillons waren von leichterer Bauweise als der Oberschlesische Turm, hauptsächlich aus Holz errichtet und in einigen Fällen mit Drahtputz versehen. In ihrer anspruchslosen, für die zeitgenössische Ausstellungs- und Parkarchitektur typischen Konstruktion¹⁵ bildeten sie einen starken Kontrast zu der mächtigen Silhouette des Oberschlesischen Turms. Die Pavillons fanden die Anerkennung der Architekturkritiker, die ihnen bescheinigten, „klar und [...] ohne falsche Prunksucht“¹⁶ zu sein und eine Abkehr von jugendstilhafter Dekoration vollzogen zu haben. Sie böten ein „Beispiel für die Nutzung erhabener Motive – von Säulengängen und Säulenhallen – in vereinfachter, abstrahierter Form“.¹⁷

Neben den verschiedenen kleineren Pavillons befand sich der Vergnügungspark „Alt Posen“ (sic!), der aus verkleinerten Nachbildungen von Beispielen der historischen Architektur Posens bestand und ein wichtiges Element dieses Ausstellungsbereichs darstellte. Der Vergnügungspark evozierte ein nostalgisches und idyllisches Bild der Vergangenheit. Ein Effekt, der durch die Miniaturisierung der sich im nahe gelegenen Teich spiegelnden Bauwerke noch gesteigert wurde. In „Alt Posen“ wurden z.B. das Rathaus, die Stadttore, die Jesuitenkirche (Pfarrkirche) und die Dombrücke sowie einige Wohnhäuser nachgebildet. Der Vergnügungspark betonte mit der Auswahl bestimmter Objekte aus der Geschichte Posens die deutsche Vergangenheit der Stadt¹⁸ und war als visueller Hintergrund für die erhabenen Gefühle ge-

¹⁴ Diese basierte auf einem Entwurf des Architekten Kloth.

¹⁵ Die meisten Entwürfe für die Pavillons stammten von Fritz Teubner und Alfred Grotte. Als Mitglieder des Bauausschusses werden auch erwähnt: Stadtbaurat Hugo Schulz, Hans Uhl, Heinrich Grüder, Regierungsbaumeister Roger Sławski, Gartendirektor Hermann Kube, Stadtrat Artur Kronthal, Arch. Herman Böhmer, Maurer- und Zimmermeister Ludwig Sichert, Regierungs- und Baurat Paul Fischer, Bauinspektor Herrenberger, Arch. Franz Weiss, Branddirektor Reddemann, Arch. Kloth und der Direktor der Licht- und Wasserwerke Mertens.

¹⁶ GROTTE (wie Anm. 4), S. 218.

¹⁷ STÖRTKUHL (wie Anm. 10), S. 348.

¹⁸ Neben objektiven Denkmalsverzeichnissen gab es auch ganz im Sinne der Germanisierungspolitik erstellte Bearbeitungen, wie z.B. die der 1885 gegründeten Historischen Gesellschaft für die Provinz Posen. Siehe dazu GABRIELA KLAUSE: Wybrane problemy ochrony zabytków początku XX wieku i odbudowa Poznania po II wojnie światowej [Ausgewählte Probleme des Denkmalschutzes zu Beginn des 20. Jh.s und der Wiederaufbau Posens nach dem Zweiten Weltkrieg], in: Architektura i urbanistyka Poznania w

dacht, welche die von hier aus deutlich sichtbaren Konturen der Monumentalgebäude des Kaiserviertels hervorrufen sollten. Wie ließe sich die Schaffung eines solchen Stadtimitats anders erklären, wenn sich doch die gleichen Objekte einige Straßen weiter in ihrer gewohnten Umgebung befanden?



Abb. 3: Ostdeutsche Ausstellung 1911, Alt Posen, aus den Sammlungen der Universitätsbibliothek Poznań

Daneben, an der Ecke Glogauer Straße/Buker Straße (heute ul. Głogowska, ul. Bukowska), wurde ein exotisch anmutendes sog. „Negerdorf“ als Zeichen der kolonialen Ambitionen Preußen-Deutschlands errichtet.¹⁹ Das umzäunte Eckgelände füllten Laubhütten und künstliche Palmen aus. Die Kolonisation in Übersee wurde auf der Ausstellung jedoch der Idee der Binnenkolonisation untergeordnet, obwohl die Frage, ob die „Zivilisierung der Wilden“ nicht mit einer „Zivilisierung“ des Ostens gleichgesetzt wurde, eine Überlegung wert ist. In diesem Kontext können die Skulpturen im Kaiserschloss genannt werden. Auf den Kapitellen der zwischen den Fenstern befindlichen Säulen in

XX wieku [Architektur und Städtebau im Posen des 20. Jh.s], hrsg. von TERESA JAKIMOWICZ, Poznań 2005, S. 263-327.

¹⁹ Ich danke Andreas R. Hofmann, Leipzig, dafür, dass er mich auf die koloniale Bedeutung des Negerdorfs aufmerksam gemacht hat.

der südlichen Fassade des Flügels mit dem Thronsaal sind mittelalterliche Kämpfe der Deutschen mit den Slawen dargestellt.

Zu den weiteren Bereichen des Ausstellungsgeländes führte ein zehn Meter breiter Weg, der zu beiden Seiten von Friedhofsterrain umgeben war, das auf den Ausstellungsplänen euphemistisch als „benachbartes Gelände“ bezeichnet wurde. Die Bäume und die dort befindliche Bepflanzung verliehen diesem Weg jedoch den Charakter einer Allee, die zu einem beleuchteten Springbrunnen zwischen einem Weinlokal (nach einem Entwurf von Alfred Grotte) und einer Bierstube und anschließend zu den nächsten, lose angeordneten Pavillons und dem „Kleinsiedlungsdorf“ führte. Der idyllische Charakter von „Alt Posen“, den Kleinsiedlungsdorf, der im Grünen verstreuten Restaurants, Bier- und Weinstuben sowie der Glaswände des Palmenhauses im Botanischen Garten verwandelten diesen Teil der Ausstellung in eine Art großen Park.

Das Kleinsiedlungsdorf stellte einen unübersehbaren Beitrag und zugleich einen Beleg für die Aktivitäten der Königlichen Ansiedlungskommission dar, denn es war als eine von der Siedlungsgesellschaft organisierte und von Regierungs- und Baurat Paul Fischer, dem Leiter ihrer Bauabteilung, entworfene Modellsiedlung gedacht, die auch den heimatlichen Reiz der Ostprovinzen zeigte. Das Kleinsiedlungsdorf sollte durch architektonische Zitate im Heimatschutzstil – aber ohne sich auf die Architektur der Region selbst zu beziehen²⁰ – dem Publikum die Provinz Posen mental und emotional näher bringen. Mit Musterhäusern des Kleinsiedlungsdorfs, die mit einfachen Möbeln und Exponaten der Volkskunst ausgestattet waren, wurde von der Stadt und Provinz Posen das Bild eines idealen und geradezu idyllischen Wohnorts gezeichnet. Die inmitten von Gärten gelegenen Musterhäuser für ein oder zwei Familien waren um einen kleinen Platz (Anger) gruppiert, an dem auch eine kleine Kirche²¹, ein Dorfkrug und ein Gemeindehaus standen. „[Das Kleinsiedlungsdorf] legt Zeugnis von dem emsigen Wirken und von den beachtenswerten Errungenschaften der auf die Besserung der Wohnverhältnisse des Mittel- und Arbeiterstandes hinarbeitenden zahlreichen Wohnungsbau- und Siedlungsvereine der Provinz ab.“²² Damit war das Dorf eine perfekt umgesetzte Propagandaaktion der Ansiedlungskommission: An diesem Ort verband die Ausstellung propagandistische Absichten mit unterhaltenden Formen, die auf beiläufige und attraktive Weise den Gedanken der inneren Kolonisation vermittelte und Deutschen Anreize zur Besiedlung der

²⁰ Vgl. STÖRTKUHL (wie Anm. 10), S. 354. Zu dem „schloßartigen, ruhigen Eindruck“ der Hauptindustriehalle siehe auch GEISLER (wie Anm. 6), S. 388.

²¹ Die Kirche wurde nach der Ausstellung in das Dorf Krzesiny/Kreising transloziert.

²² HOHENBERG: Ostdeutsche Ausstellung für Gewerbe, Industrie und Landwirtschaft in Posen, in: Zentralblatt der Bauverwaltung, 12. August 1911, S. 402-410, hier S. 404.

vorgeblich „durch Polonisierung bedrohten“ Gebiete der Ostmark geben sollten.²³

Eine solche idyllische Präsentation des Dorfes war eine Konsequenz aus der seit dem Ende des 19. Jahrhunderts wachsenden Kritik an der Großstadt sowie aus der wachsenden Bewegung für ein Leben im Kontakt mit der Natur als Voraussetzung für physische und geistige Gesundheit. In Posen ergab sich die Kritik an „der die Seele verarmenden steinernen Wüste“²⁴ aus der Übervölkerung und Dichte der im Korsett der Befestigungsanlagen gefangenen Stadt. Die Sehnsucht nach Freiraum und Naturkontakt hatte in Posen zahlreiche Entwürfe reformerischer Wohnsiedlung zur Folge.

Diese Denkweise fand ihren Niederschlag auch in den rings um die Ausstellung sichtbaren Resultaten der Aktivität der Königlichen Kommission für Stadterweiterung, die unter der Leitung von Josef Stübben eine neue Bauweise von Stadtvierteln konzipierte. Dabei wurde die Bebauung aufgelockert, um Luft und Licht in von begrünten Höfen und Vorgärten umgebene Wohnungen zu lassen.²⁵ Auch vom nahe gelegenen Botanischen Garten aus, wo sich Attraktionen wie das Palmenhaus oder ein Pavillon mit Wechselausstellungen²⁶ befanden, konnte man die neu errichteten Luxus-Mietshäuser auf der Neuen Gartenstraße (heute ul. Matejki) sehen, die nach der Schleifung der Festungsanlagen und der Eingliederung der bei Posen gelegenen Gemeinden gebaut worden waren. Noch näher am Ausstellungsdorf standen die städtischen Villen auf der Schiller- und Goethestraße (heute ul. Orzeszkowej und ul. Konopnickiej).

Hinter dem Weinrestaurant und den beleuchteten Springbrunnen wurde ein rechteckiger Platz gebildet, auf dem sich die Große Maschinenhalle befand, die von der Firma Breest & Co. aus Berlin entworfen und ausgeführt wurde. Der Pavillon wurde in Form einer leichten Skelettkonstruktion mit Glasdach und einer Bogenweite von 26 Metern errichtet.²⁷ Gegenüber der Großen Maschinenhalle stand der Pavillon der Städte der Provinz Posen, was auf die Absicht zurückzuführen sein könnte, die Provinzhauptstadt besonders herauszuheben.

²³ Das ist zum Beispiel eine der ersten Informationen, die gegeben werden ebenda, S. 402. Ein ähnlicher Zugang zur Ausstellung und der Akzentsetzung ist auch in anderen Besprechungen zu finden.

²⁴ Derartige Formulierungen z.B. in: Statut Posener Gartenstadtgesellschaft, 25.05. 1910.

²⁵ Josef Stübbens Wirken war stark mit der städtebaulichen Reformbewegung der 80er Jahre des 19. Jahrhunderts in Deutschland verbunden.

²⁶ Die erste Ausstellung war eine Präsentation von Jagdtrophäen, die mit vom Kaiser zur Verfügung gestellten Exponaten bestückt wurde. Vgl. Aus dem Posener Lande. Monatsblätter für Heimatkunde, 6 (1911), S. 264.

²⁷ Die Halle war ein Leihobjekt und wurde nach der Ausstellung, ähnlich wie im Falle der Weltausstellung in Brüssel, an die Firma zurückgegeben. Neben dem Oberschlesischen Turm war sie technisch der interessanteste Bau der Ausstellung.

Dieser Platz, der als zentraler Punkt der Ausstellung betrachtet wurde, war mit einer leichten transversalen Pergola abgeschlossen, die zum Ehrenhof führte, dessen Haupteingang sich in der Auguste-Victoria-Straße befand. Ab dort nahm die Exposition zunehmend einen offizielleren Charakter an. Die Straßenfronten des Ehrenhofs bildeten der gemeinsame Pavillon der Stadtverwaltungen und die gegenüberliegende Industriehalle.²⁸ Die Hauptindustriehalle nahm 9 000m² ein und war aus leichten Wänden errichtet, die in dichter Folge von senkrechten Fenstern durchbrochen waren. Der Eingang befand sich an der Längsachse und wurde durch einen vorspringenden Portikus mit einem halbrunden Tympanon und einem „hohen, von einem Diamanten gekrönten, kuppelartigen Aufbau“ hervorgehoben.²⁹ Die Maschinenhalle und vor allem die Hauptindustriehalle wurden als eine Art Pendant zur Exposition der schlesischen Industrie im Oberschlesischen Turm konzipiert.³⁰ In den beiden benachbarten Hallen wurde die Industrie der übrigen vier Ostprovinzen gemeinsam präsentiert. In Verbindung mit den Pavillons der Selbstverwaltung betonten sie das wirtschaftliche Potential dieser Regionen.

Der Hauptkörper des Verwaltungsgebäudes wurde mit Seitenpavillons mit kegelförmigen Dächern verbunden. Die Hauptachse des Pavillons wurde durch ein vorspringendes, bogenförmig abgeschlossenes Eingangstor betont. Der Pavillon war der Präsentation der Erfolge der Ostmarkpolitik und der Einheit der Ostprovinzen gewidmet.

Den Abschluss des Hofes an der Stadtseite stellte der Eingangspavillon dar, der die Form eines Triumphbogens mit Kuppel besaß. Der deutlich abgetrennte, ja geradezu abgeschlossene Ehrenhof erzielte die Wirkung einer „ruhigen Palastanlage“.³¹ Der Ehrenhof war zwar offiziell der Haupteingang zur Messe, lag jedoch fernab vom Bahnhof und vom zweiten Eingang, der von dem mächtigen Baukörper des Oberschlesischen Turms beherrscht wurde. Eine Erklärung für die Lage des Ehrenhofs gewissermaßen abseits der Ausstellung ist, dass das von der Kuppel dominierte Ein- und Ausgangsgebäude als Abschluss des Ausstellungsgeländes dazu diente, den Besucher in die Stadt hinauszuleiten. Für eine solche Richtungsumkehrung spricht auch das Arrangement der Ausstellungsbereiche insgesamt. So war es möglich, den Besucher vom Bahnhof und dem einen starken Akzent setzenden Oberschlesischen Turm über die frei angeordneten Pavillons mit ihrer regelgerechten, jedoch ein wenig beliebigen und einem ephemeren Zweck dienenden Architektur zum Ehrenhof zu führen.

²⁸ Die Entwürfe für die Pavillons der Hauptindustrie und der Stadtverwaltungen und für das Gesamtensemble stammten von Fritz Teubner.

²⁹ HOHENBERG (wie Anm. 22), S. 388. Der Entwurf stammte von Alfred Grotte.

³⁰ Siehe GEISLER (wie Anm. 6), S. 258.

³¹ STÖRTKUHL (wie Anm. 10), S. 348.



Abb. 4: Eingang/Ausgang der Ostdeutschen Ausstellung von der Bukowska-Straße aus, dahinter der Ehrenhof, aus den Sammlungen der Universitätsbibliothek Poznań

Praktisch war das den Ehrenhof abschließende Torgebäude also vor allem ein repräsentativer Ausgang³² von der Ausstellung in die Stadt, wo sich vor den Augen des Ankömmlings das große Schauspiel des Kaiserviertels entfaltete. Das Kaiserviertel war der Hauptpunkt der von Josef Stübben an der Stelle abgerissener Befestigungen entworfener Ringe.

Die von hier aus sich dem Blick darbietende Silhouette des Viertels geleitete die Besucher über die frühere Kaponniere am Berliner Tor (heute ul. Św. Marcin). Die sich zu beiden Seiten der Straße befindenden Gebäude der Raiffeisenbank und des Evangelischen Vereinshauses schufen an diesem Ort eine Art offenes Stadttor, und der Weg, über den die Menschen die Ausstellung verließen und der zum Schloss führte, war in diesem Abschnitt mit dem von Zenon Pałat beschriebenen „Kaiserweg“³³ identisch. Eine Beschreibung

³² Hierfür spricht auch, dass die Fotos des Ehrenhofeingangs sowie die Postkartendarstellungen aus der Perspektive der Ausstellung erfolgten und nicht von der Stadtseite aus.

³³ ZENON PAŁAT: Ostatnie Forum Cesarskie. Forma i symbolika urbanistyczno-architektonicznego założenia poznańskiego Ringu [Das letzte Kaiserforum. Form und Symbolik der städtebaulich-architektonischen Anlage des Posener Rings], in: *Atrium Questiones* 2 (1983), S. 57-71.

und Analyse seiner symbolischen Bedeutungen ermöglichen es, das Wechselverhältnis zwischen Ausstellung und Stadt zu bestimmen.

Die ideologisch adäquat in entsprechende Stilkostüme gekleideten Gebäude des Kaiserschlosses und der Postdirektion (neoromanisch), der Königlichen Akademie (nordische Neorenaissance), des neoklassizistischen Theaters und der Ansiedlungskommission (im Stil eines neobarocken Palais) sollten die jahrhundertlange Präsenz deutscher Kultur in der Provinz Posen vor Augen führen und durch die zitierten historischen Stile die Herrschaft der preußischen Teilungsmacht legitimieren.³⁴

Die Tatsache, dass der Ehrenhof den Charakter eines Ein- und Ausgangs hatte und der Weg von der Ausstellung zum Stadtzentrum sich mit dem „Kaiserweg“ deckte, der vom Bahnhof zum Thronsaal im Schloss führte und in aufeinander folgenden Bildszenen, gleichsam wie bei der Hebung des Vorhangs auf dem Theater, schrittweise die ideelle Gesamtheit der Anlage zu erkennen gab, legt es nahe, Posen nicht nur als Gastgeber und Organisator der Ostdeutschen Ausstellung zu sehen. Die Stadt selbst wurde im Kontext dieses architektonischen Arrangements zum Exponat, zu einem Teil der Ausstellung. Die Berichte über die und die Führer zur Ausstellung machen das deutlich. Eine Schilderung des Aufblühens Posens nach der Eingemeindung der neuen Stadtteile und eine Beschreibung des Kaiserviertels gehen jeweils der Darstellung der Ausstellung selbst voran. Die Gegenüberstellung von Ring und Kaiserviertel, durch ihre Pracht beeindruckend, einerseits und der unpräzisen Pavillons andererseits legte unmissverständlich eine stadträumliche Hierarchie, die Vorrangstellung der Stadt gegenüber der Ausstellung, fest. Aufgrund der räumlichen Konfiguration erwies sich die Ausstellung letztendlich eher als Hintergrund für die Stadt, in der wiederum das Kaiserviertel dominierte, das den Staat und nicht die Stadt repräsentierte.

Stadt und Ausstellung zusammengenommen formten ein einheitliches Bild: Sie lieferten die Illustration zu der Behauptung, dass die Grundzüge der

³⁴ Mehr zu diesem Thema ebenda; siehe ferner HANNA GRZESZCZUK-BRENDEL: Rezydencja i reprezentacja. Dodatkowe znaczenia dzielnicy cesarskiej w Poznaniu [Residenz und Repräsentation. Zusätzliche Bedeutungen des Kaiserviertels in Posen], in: Kronika miasta Poznania 4 (1999), S. 236-248. Es war damals üblich, über Architekturobjekte Geschichte darzustellen. Mit diesem Hintergrund, doch in einem anderen politischen Zusammenhang und von anderen Ideen beeinflusst, entstand der Pavillonskomplex mit architektonischen Zitaten für das 1000-Jahre-Gründungs-Jubiläum Ungarns in Budapest. Die Popularität des Pavillonskomplexes hat dazu beigetragen, dass dieser in Form „richtiger“ Gebäude rekonstruiert worden ist, die als eine Art Resümee/Darstellung ungarischer Architekturgeschichtsepochen bis heute bestehen. Dazu JANOS BRENDEL: „Zamek Vajdahunjad” w Budapeszcie (Zespół Architektoniczny Wystawy Historycznej Tysiąclecia Węgier) [Schloss „Vajdahunjad“ in Budapest (Gebäudekomplex der Ausstellung zum tausendjährigen Bestehen Ungarns)], in: Tradycja i innowacja. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź 1981, S. 201-220, hier S. 201 f.

damaligen Ostpolitik des Reichs, seine verstärkt betonte Präsenz in den Ostprovinzen, berechtigt waren. Diese Politik ermöglichte den Aufstieg Posen von einem „Garnisons-Stiefkind“³⁵ zur kaiserlichen Residenzstadt. Sie weckte außerdem Hoffnungen darauf, dass die Ostprovinzen ihre Beschränkung auf die regionalen Märkte überwinden und Anschluss an den gesamtdeutschen Markt finden würden.

Die gemeinsame Exposition der Ostprovinzen sollte auch die Einheit des preußischen Staates unter Beweis stellen, der die bisher eher stiefmütterlich behandelten Regionen nunmehr verstärkt in seine Obhut nahm. Sie sollte auch die Erfolge der neuen Ostmarkpolitik als Programm zur Unterstützung des Deutschtums an den Ostgrenzen bezeugen. Die Allgegenwart von Hinweisen auf die „Neukolonisation des Ostens“³⁶ und die in der Provinz Posen herrschenden nationalen Spannungen führten dazu, dass die Ostdeutsche Ausstellung von der polnischen Bevölkerung boykottiert wurde.

Es bleibt die Frage, inwieweit es mittels der Ausstellung gelang, das Bild dieser Gebiete im Bewusstsein weiterer Kreise der deutschen Bevölkerung zu verändern und die Aufmerksamkeit auf die dortigen sozialen und wirtschaftlichen Aufstiegschancen zu lenken. Die Ausstellung war auch ein Versuch, die Richtung der im 19. Jahrhundert begonnenen Migration aus dem agrarischen Osten in die hochindustrialisierten Zentren in Mittel- und Westdeutschland umzukehren, was mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs endgültig vereitelt wurde.

Die Allgemeine Landesausstellung (PWK) in Posen 1929

In der Folge des Ersten Weltkriegs wurde Polen 1919 zu einem unabhängigen Staat, der seine politische Souveränität auch mit der wirtschaftlichen Entwicklung legitimieren wollte. Vor diesem Hintergrund wurde bald nach der Entschärfung der Nachkriegskrise mit den Vorbereitungen zu einer Landesausstellung begonnen, die zum zehnten Jahrestag der Wiedererlangung der Unabhängigkeit stattfinden sollte. Anfänglich war geplant, die Ausstellung in Warschau zu veranstalten, schließlich nahm sich aber Posen der Organisation an. Die Idee der Ausstellung war beinahe gleichzeitig in Posen, im Jahre 1923, in dem Städtischen Amt für die Posener Messe und 1924 unter den Warschauer Architekten des Ministeriums für Öffentliche Arbeiten entstanden. Das 1924 in Warschau ins Leben gerufene Ausstellungs Komitee hatte als realistisches Datum das Jahr 1935 festgelegt. Neben der Ent-

³⁵ Beschreibung von THEODOR HEINEMANN: Stadterweiterung und Stadtentfestigung, in: Die Residenzstadt Posen und ihre Verwaltung im Jahre 1911, hrsg. von BERNHARD FRANKE, Posen 1911, S. 108-116, hier S. 111.

³⁶ THEODOR HEINEMANN: Wanderungen auf der Ostdeutschen Ausstellung, in: Aus dem Posener Lande 6 (1911), S. 410-412, hier S. 412.

schlossenheit der Posener Stadtverwaltung und insbesondere des Präsidenten Cyryl Ratajski gaben das vorhandene Gelände der Posener Messe, die Anzahl an Hotels und organisatorische Erfahrungen schließlich den Ausschlag für Posen als Veranstaltungsort.³⁷ Die für 1929 geplante Ausstellung wurde als ein Symbol der Wiedererlangung der Unabhängigkeit, mit der eigenen Gesellschaft als Hauptadressat, konzipiert.

Das Konzept der Ausstellung als „einer großen Übersicht des nationalen Werks“³⁸, die auf die ideelle Tradition der Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts zurückgriff, schien für die beabsichtigten Ziele am adäquatesten zu sein. Sie machte es möglich, eine Leistungsschau, die kollektiven und individuellen Stolz weckte, mit Fragen nach weiteren Zielen und Absichten zu verbinden. Als Referenzpunkte wurden Jubiläumsausstellungen in Paris in den Jahren 1889 und 1900 (als Zusammenfassung des 19. Jahrhunderts) und in Chicago im Jahre 1893 angeführt.³⁹

Im Falle der Allgemeinen Landesausstellung (*Powszechna Wystawa Krajowa* – PWK) von 1929 kam dem architektonischen Rahmen und der ideellen Bandbreite der verwendeten architektonischen Formen besondere Bedeutung zu. Dies galt umso mehr, als die Ausstellung in einer für die Architektorentwicklung interessanten Zeit stattfand, in der verschiedene Stil Tendenzen koexistierten.

Äußerst beliebt waren verschiedene Ausführungen des klassizisierenden Barock, der aufgrund seiner Assoziation mit dem polnischen Adelshof als „einheimischer“ (*swojski*) SHL betrachtet wurde. In der Zwischenkriegszeit dominierte er über andere Strömungen „des Nationalstils“, die ab der Wende des 19. zum 20. Jahrhundert entstanden waren. Der so genannte Zakopane-

³⁷ Mehr dazu bei GABRIELA KLAUSE: *Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w 1929 roku – rocznicowa retrospektywa* [Die Allgemeine Landesausstellung in Posen 1929 – eine Jubiläumsretrospektive], in: *Kwartalnik Architektury i Urbanistyki* 54 (2009), 4, S. 5-16; MACIEJ BOMBICKI: *Powszechna Wystawa Krajowa. Poznań 1929* [Die Allgemeine Landesausstellung. Posen 1929], Poznań 1992. Zu den Animositäten zwischen Posen und Warschau siehe HANNA KOZIŃSKA-WITT: „In Warschau ist es leichter, den Pegasus zu besteigen; arbeiten lernen kann man hingegen besser in Posen“. Das urbane Element und die Kommunale Selbstverwaltung auf der Allgemeinen Landesausstellung in Posen 16. Mai–30. September 1929, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 56 (2008) 4, S. 507-541.

³⁸ CYRYL RATAJSKI: *Album Czwartego Targu Poznańskiego 1924* [Bilderband der vierten Posener Messe], zitiert nach: PIOTR LITEWKA: *Powszechna Wystawa Krajowa a Poznań* [Die Allgemeine Landesausstellung und Posen], in: *Nurt. Tygodnik społeczno-polityczny*, 1978, 5, S. 7.

³⁹ Z.B. [Anonym]: *Dlaczego i jak należy zwiedzać Powszechną Wystawę Krajową w Poznaniu* [Warum und wie ist die Allgemeine Landesausstellung in Posen zu besichtigen], Poznań 1929, S. 4; ferner: STANISŁAW WACHOWIAK: *Rys historyczny* [Historischer Abriss], in: *Powszechna Wystawa Krajowa w Poznaniu w roku 1929* [Die Allgemeine Landesausstellung in Posen im Jahr 1929], hrsg. von DEMS., Poznań 1930, Bd. 1, S. 3-63, hier S. 4 f.

Stil war wiederum praktisch in Vergessenheit geraten, wie überhaupt unterschiedliche Strömungen, die in der Volkskunst die „wahrhaft polnischen“ Traditionen suchten.⁴⁰ Ebenso wenig erlangten Versuche breitere Anerkennung, die Archaismen der Volkskunst mit der Formstrenge und -einfachheit des avantgardistischen Kubismus zu verbinden⁴¹. Währenddessen fanden die nach Polen dringenden Einflüsse der internationalen architektonischen Avantgarde als moderner Erscheinung immer größeren Anklang, auch wenn sie in ihrer radikalen Form anfänglich nur sehr zögernd rezipiert wurde. Alle diese Strömungen trafen in der Architektur der PWK aufeinander⁴², die in propagandistischer Absicht der Präsentation der Errungenschaften des unabhängigen Polen zu dienen hatte; so wurde auch die Architektur zu einem Feld, auf dem der polnische Staat nach den geeigneten Formen seiner Selbstvergewisserung und Selbstdarstellung suchte.

Trotz der umfangreichen Literatur über die PWK wurde die Frage der Bedeutungen der Ausstellungspavillons und deren Architektur bislang nicht thematisiert. Das bedeutet nicht, dass die propagandistischen Bedeutungen der Ausstellung nicht erkannt worden wären, doch sie wurden kaum mit der Architektur der PWK in Verbindung gebracht. Den Kontext für die Bestimmung ideeller Bedeutungen einzelner Stile bilden also Diskussionen über die allgemeine Lage der polnischen Kunst in der damaligen Zeit.⁴³

⁴⁰ Die Suche nach einer typisch polnischen Bauweise brachte den Herrenhausstil (an Adelssitze anknüpfend) und den Zakopane-Stil (durch die Goralen-Folklore inspiriert) hervor. In der Zeit um den Ersten Weltkrieg gab es auch Versuche, das Polnische in der Gotik, in der kleinstädtischen und „Stanisławowska“-Architektur (aus der Zeit des letzten polnischen Königs Stanislaus August Poniatowski – Wende des 18. zum 19. Jh.) zu sehen. Die Bezeichnung „Nationalstil/einheimischer Stil“ ist sehr umstritten und hatte eher deklarative Bedeutung denn als konkrete Formsprache. Siehe auch: BARBARA ZWOLANOWSKA: Architektura Powszechniej Wystawy Krajowej w Poznaniu w roku 1929 [Die Architektur der PWK in Posen im Jahr 1929], in: Rocznik Historii Sztuki 11 (1976) S. 177-225; Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789-1950 [Nationalismus in der Kunst und der Kunstgeschichte 1789-1950], hrsg. von DARIUSZ KONSTANTYNÓW u.a., Warszawa 1998.

⁴¹ Der größte Erfolg dieser Strömung war der polnische, von Józef Czajkowski entworfene Pavillon auf der Internationalen Ausstellung für Dekorative Künste und Moderne Industrie 1925 in Paris. Zur Ausstellung und der Teilnahme Polens siehe: Wystawa paryska 1925. Materiały z sesji naukowej IS PAN [Die Pariser Ausstellung 1925. Tagungsmaterial der IS PAN], Warszawa 16.-17.09.2005, hrsg. von JOANNA M. SOSNOWSKA, Warszawa 2007.

⁴² Barbara Zwolanowska unterschied in der Architektur der PWK vor allem den „heimischen“ (*swojski*) oder „Adelshofstil“ in seinen eher klassischen oder eher barocken Varianten; ferner Architektur, die mit der polnischen Dekorationskunst verbunden war, moderne Architektur, die an die europäische Avantgarde anknüpfte, und schließlich den Funktionalismus als radikale Avantgarde. ZWOLANOWSKA (wie Anm. 40), S. 177-225.

⁴³ Siehe z.B.: Definiowanie modernizmu [Moderne definieren], hrsg. von PIOTR MARCINIAK und GABRIELA KLAUSE (Zeszyty Naukowe Politechniki Poznańskiej, 15),

Den städtischen Behörden ging es wiederum um eine möglichst vorteilhafte Präsentation Posens, weshalb sie verschiedene Maßnahmen ergriffen, um das Erscheinungsbild der Stadt zu verbessern und die Bauvorhaben zu unterstützen. Für den Bedarf der Ausstellung wurden beständige, dauerhafte Objekte gebaut, die anschließend der Stadt dienen sollten, wie das Hotel Polonia und die Städtische Handelsschule; auch wurden Gebäude der Universität fertiggestellt. Ferner wurden mehrere Stadtteile saniert, unter anderem wurden die Häuser am umgebauten Westbahnhof abgerissen, was wiederum den Bau des kommunalen Wohnkomplexes in Dębiec nach einem Entwurf von Władysław Czarnecki ermöglichte. Die technische Infrastruktur wurde ausgebaut, Straßenbeläge und Bürgersteige erneuert, neue Grünflächen angelegt. Das Ergebnis war, dass Posen in den Ausstellungsberichten als die „zivilisierteste Stadt der gesamten Republik“⁴⁴ dargestellt wurde. Am wichtigsten waren natürlich die Arbeiten, die mit der Ausstellung direkt zusammenhängen, darunter die Fertigstellung und Anpassung städtischer Gebäude an die Bedürfnisse der Aussteller. Während der Vorbereitungsphase wurde u.a. eine Bauabteilung⁴⁵ ins Leben gerufen, zu deren Leiter der Chefarchitekt der PWK, Roger Sławski, ernannt wurde. Sein Stellvertreter war Chefbauleiter Jerzy Müller. Zu den Aufgaben der Bauabteilung gehörte vor allem die städtebauliche Ausgestaltung des Messegeländes ebenso wie die Ausarbeitung der Pavillonsentwürfe sowie die Begutachtung der vorgelegten Pläne.

Letztendlich wurden fünf mit den Buchstaben A bis E bezeichnete Ausstellungsbereiche unterschieden, von denen jeder für eine bestimmte Kategorie von Ausstellern vorgesehen war. Die Gruppierung nach architektonischen Stilen deckt sich bis zu einem gewissen Grade mit der Aufteilung der PWK auf die fünf Ausstellungsbereiche.

Poznań 2008; ANDRZEJ TUROWSKI: *Budowniczowie świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej* [Baumeister der Welt. Aus der Geschichte der radikalen Moderne in der polnischen Kunst], Kraków 2000. Speziell zur PWK liegen neben der Arbeit von Zwolanowska vor allem zeitgenössische Berichte vor: STANISŁAW WOŹNICKI: *Zabudowa terenów Powszechnej Wystawy Krajowej w Poznaniu* [Die Bebauung des Geländes der Allgemeinen Landesausstellung in Posen], in: *Architektura i Budownictwo* 1929, Nr. 1-2, S. 1-54; CEZARY WOYNICZ: *Powszechna Wystawa Krajowa 16 maja-30 września 1929* [Die Allgemeine Landesausstellung 16. Mai – 30. September 1929], in: *Przegląd Techniczny* 1929, Nr. 40-41, S. 861-878.

⁴⁴ Siehe ZYGMUNT ZALESKI: *Miasto Poznań a Powszechna Wystawa Krajowa* [Die Stadt Posen und die Allgemeine Landesausstellung], in: *Powszechna Wystawa Krajowa* (wie Anm. 38), Bd.1, S. 539-587; F.A. OSSENDOWSKI: *PWK do wybuch polskiej energii i pomysłowości* [Die PeWuKa – Aufbruch des polnischen Tatendrangs und Einfallsreichtums] in: *Ilustrowany Kurier Codzienny* 134 (1929), S. 2, zit. nach: KOZIŃSKA-WITT (wie Anm. 37), S. 527.

⁴⁵ JERZY MÜLLER: *Budownictwo. Powszechna Wystawa Krajowa* [Das Bauwesen: Die Allgemeine Landesausstellung] in: *Powszechna Wystawa Krajowa* (wie Anm. 39), Bd. 2, S. 3-163, hier S. 3.

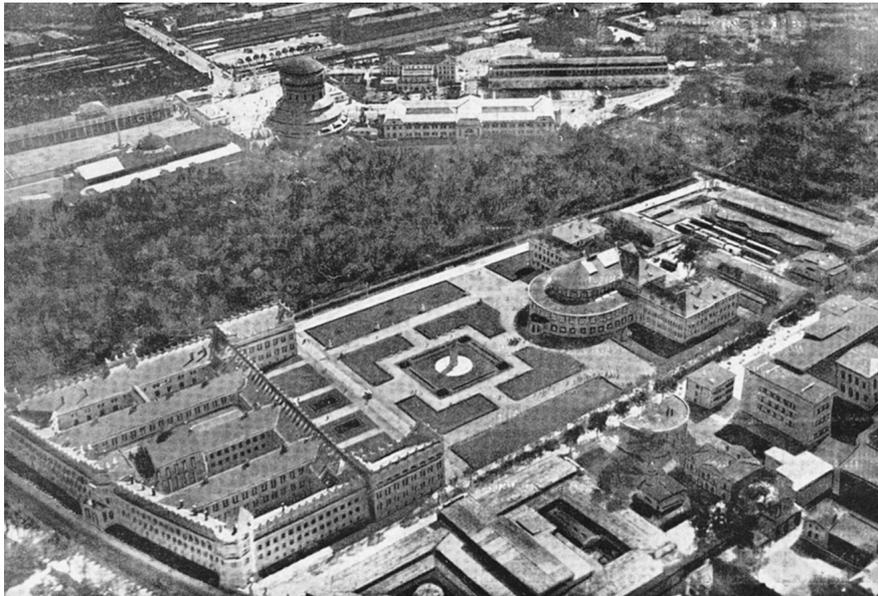


Abb. 5: PWK 1929, Bereich B mit Regierungs- und Kunstpalais, dahinter Bereich A mit Oberschlesischem Turm und Heiliger-Markus-Platz, in: Powszechna Wystawa Krajowa, hrsg. von St. Wachowiak, Poznań 1929

Da die Schwerindustrie das Vorzeigeobjekt einer jeden Messe war, wurde sie im Bereich A untergebracht. Das dominierende Element dieses Bereichs blieb Hans Poelzigs expressionistischer Oberschlesischer Turm. Die Existenz des Turms als ein unter deutscher Herrschaft errichtetes Bauwerk durchkreuzte die ideologisch-propagandistischen Absichten der Organisatoren der Ausstellung, wie nicht zuletzt die polnische Architekturkritik erkennen ließ, die ihn als „präventiös und düster“⁴⁶ beschrieb. Unter Betonung der Vorzüge seiner Innenkonstruktion brachte man in dem Turm schließlich die Ausstellung der Metallindustrie unter. Vor ihm befand sich der Eingangsbereich: Zwei Obelisken, in denen die Kassen untergebracht waren, standen vor dem halbrund zurücktretenden Eingang und wurden durch die langgestreckten

⁴⁶ „Trotz bedeutender konzeptioneller und konstruktiver Werte war die Architektur des Turms grotesk und düster.“ Ebenda, S. 71. Die Gebäude aus der preußischen Zeit in Posen werden oft als düster, grau, schwer und bedrückend wahrgenommen. Ähnlicher Meinung war der Architekt Władysław Czarnecki: „Die Silhouette war hässlich, schwer, unästhetisch, obwohl ihr Entwurf von dem bekannten deutschen Architekten Prof. Poelzig stammte.“ WŁADYSŁAW CZARNECKI: Wspomnienia architekta [Erinnerungen eines Architekten], Bd.1 1895-1930, hrsg. von HANNA GRZESZCZUK-BRENDEL, Poznań 2005, S.90.

Pavillons der Verwaltung flankiert⁴⁷. Der auf diese Weise geschaffene Eingangplatz mit einem Blumenbeet öffnete sich durch angrenzende offene Plätze nach zwei Richtungen. Diese weitläufigen Platzanlagen sollten ein kompositorisches Gegengewicht zum Oberschlesischen Turm bilden.⁴⁸

An der Südseite des Turms befanden sich die für diesen Ausstellungstypus repräsentativsten Pavillons der Schwerindustrie mit vereinfachten, klassischen Formen. Große Hallen der Metallindustrie⁴⁹ und Schwerindustrie⁵⁰ bildeten zusammen mit kleineren Pavillons die lose Bebauung des südlichen Teils des Platzes am Wasserturm. Unter ihnen stach der Pavillon der Liga für den Nationalen Luftschutz (*Liga Obrony Powietrznej Kraju*) heraus, der nach einem Entwurf von Adolf Berezowski eine vorspringende Fassade besaß. Er bildete eine Art Sockel für das Flugzeug, das man auf ihn stellte, und wurde deshalb eher als „Denkmal oder Symbol der Luftfahrt“ wahrgenommen.⁵¹

Nördlich des Turms standen die Maschinenhalle, der Messepalast sowie ein Verwaltungsgebäude, die bereits für frühere Ausstellungen gebaut worden waren. Diese Gebäude mussten zu einem angemessen repräsentativen und räumlich einheitlichen Ganzen verbunden werden. So entstand der von einem Säulengang umgebene Haupthof św. Marka (Heiliger Markus). Die Säulen stützten eine Attika und vereinheitlichten nicht nur die Hofinnenseite, sondern verbanden auch die bereits existierenden, stilistisch heterogenen Pavillons, die sie gleichzeitig verdeckten. Roger Sławski bezog sich bei seinem Entwurf des Säulengangs auf einen vereinfachten Klassizismus mit geometrisch gestalteter Form der Strebungen und Ausschmückung der Attika, der als „modernisiertes polnisches Empire“ bezeichnet wurde.⁵² Die rhythmische, ein wenig monotone Reihe von Stützen wurde von vorspringenden Risaliten unterbrochen, welche die portikusartigen Eingänge zu den einzelnen Pavillons akzentuierten. Einen Flügel des Hofes nahm die neue Zentralhalle ein, die an der Ecke Głogowska-Straße (damals ul. Marszałka Focha) und Bukowska-Straße mit der Rückseite an die Repräsentationshalle in der Ecke des Terrains A stieß. Sie wurde nach Plänen von Sławski in den schon vorher verwendeten Formen des vereinfachten Klassizismus erbaut und erfüllte die Rolle eines repräsentativen Eingangs, was durch drei verglaste Tore hervorgehoben wurde. Der Haupteingang wurde von einem hohen, mehrstöckigen Turm betont, den ein polnischer Adler und eine römische Zehn krönten, das Emblem der Ausstellung. Hohe Fahnenmasten und ein auf der Verkehrsinsel vor der Einmündung der Bukowska-Straße auf hohem Sockel aufgestelltes

⁴⁷ Entwurf von Adam Ballenstedt, 1922.

⁴⁸ Vgl. MÜLLER (wie Anm. 45), S. 4-5.

⁴⁹ Entwurf von Stefan Cybichowski, 1922.

⁵⁰ Entwurf von Roger Sławski.

⁵¹ MÜLLER (wie Anm. 45), S. 68.

⁵² Ebenda, S.17.

Tadeusz-Kościuszko-Denkmal unterstrichen den Rang des Eingangs.⁵³ Kościuszko als Anführer des ersten Aufstands gegen den russischen Besatzer konnte im Kontext der Ausstellung ein Symbol dafür sein, dass die Polen sich selbst die Unabhängigkeit verdanken. Es ist zu betonen, dass dieses Motiv im Rahmen der Ausstellung selbst, ähnlich wie auch die Teilungszeit, nur selten erschien, dagegen aber häufig in Besprechungen vorkam: Das unabhängige Polen begann im November des Jahres 1918.

Weiter westlich befanden sich an der Grunwaldzka-Straße, im benachbarten Bereich B, die prestigereichsten Pavillons – das Regierungs- und das Kunstpalais. Die Ausstellung der Regierung mit den Ständen der einzelnen Ministerien sowie die Ausstellung der Malerei und Bildhauerei waren in Gebäuden der Posener Universität untergebracht. Diese für das Collegium Chemicum und das Collegium Anatomicum vorgesehenen Gebäude bildeten ein gestalterisches Ensemble, da der zwischen ihnen gelegene große Hof an ihrer Symmetrieachse lag. Ihr Bau hatte 1920 nach einem Entwurf von Edward Madurowicz begonnen.⁵⁴ Ihre Architektur wurde als „großzügige und europäische Anlage“ wahrgenommen, die einen „monumentalen Eindruck“⁵⁵ hinterließ, also nicht nur durch die Exponate im Inneren, sondern bereits in ihrer äußeren Erscheinung für die offizielle Repräsentation der Regierung wie geschaffen war.

Das Regierungspalais an der Grunwaldzka-Straße wurde von Sławski durch „in der Krakauer Variante des Renaissancestils mit seinen hohen Attiken und Gegenstützen“⁵⁶ enthaltene Versatzstücke ergänzt. Sie hatten im Übrigen eine sehr pragmatische Bestimmung, da sie nämlich die hohen Kamine der chemischen Laboratorien verdeckten. Die Kontinuität der Tradition betonte auch das Kunstpalais, obwohl in seinem Fall die Modernität stärker betont wurde, was an der Vereinfachung des Baukörpers und der einzelnen architektonischen Elemente sowie am Verzicht auf Ausschmückungen abzulesen war. Der halbrunde Körper der Aula mit einem Eingang an der Achse war das dominierende Element. Auf dem Hof standen zwischen den beiden Gebäuden unter freiem Himmel Plastiken, die zur Messeschau polnischer Kunst gehörten. Hier spielte auch die stilistische Kongruenz der Architektur des Palais und der in ihm gezeigten Kunstwerke eine wichtige Rolle. Die unter dem Einfluss der Ende der 1920er Jahre wieder auflebenden neoklassizistischen Strömung stehende Kunstaussstellung lässt sich als gemäßigt modern und universalistisch bezeichnen; dennoch war sie aufgrund der Dominanz der Malergruppe der Kapisten (die Bezeichnung wurde von den Initialen

⁵³ Entwurf Zofia Trzeńska-Kamińska.

⁵⁴ Die Wirtschaftskrise der 20er Jahre führte dann zunächst zur Einstellung der Arbeiten, ehe diese im Zusammenhang der PWK abgeschlossen wurden. Das erklärt vielleicht die schon damals anachronistische Bauform.

⁵⁵ MÜLLER (wie Anm. 45), S. 81.

⁵⁶ Ebenda.

des *Komitet Paryski*/Pariser Komitee abgeleitet) eng mit der Tradition des polnischen Impressionismus und der Malerei des St.-Lukas-Vereins und der Gruppe *Rytm*⁵⁷ verbunden.

Die ein wenig weiter gelegene Städtische Handelsschule war auch eines der bereits vorher auf diesem Gelände existierenden Bauwerke, die für die Ausstellung adaptiert wurden, in diesem Fall für das Palais der Leibeserziehung⁵⁸. Das in diesem Komplex modernste Gebäude bewahrte in Form von Axialität und durch die Verwendung von Risaliten die klassizistische Denkweise, jedoch mit einer für die Moderne typischen Differenzierung der Höhe und Breite der Baukörper sowie einer radikalen Einschränkung des Fassadenschmucks. Selbst wenn es sich hier um eine zufällige Konvergenz von Idee und Form handelte, so wurde sie doch sinnfällig genutzt. Der Rolle des Sports für die Bildung einer modernen Nation und die Erziehung ihrer jungen Generation wurde damals in ganz Europa große Bedeutung beigemessen. In der Nähe des Bereiches B, an der Ecke Bukowska- und Stolarska-Straße, befand sich das repräsentative Hotel „Polonia“, das eigens zur Aufnahme von Ausstellungsbesuchern gebaut worden war.⁵⁹ Die abgerundete Ecke des Hotels wurde von ionischen Halbsäulen in großer Folge betont, die in einer langen Nische über dem Erdgeschosssockel und unter der auf einem gestuften Balkenwerk ruhenden Dachpartie platziert waren.

Die Benutzung dauerhafter Gebäude anstelle provisorischer Pavillons für die Zwecke der Staatsexposition mochte zufällig oder auf die besondere Situation zurückzuführen sein, wie die allgemeine Topographie der PWK oder die Sparzwänge. In jedem Fall unterstützte sie den Hauptzweck der Ausstellung, nämlich die Präsentation der Leistungen von Industrie und Handel, führte sie doch vor Augen, dass auch für die Zeit nach der festlichen Schau dauerhafte, die neue Staatlichkeit repräsentierende Werte geschaffen wurden. Die Unterbringung der Regierungsexposition in einem Gebäude, dessen Attika ihm ein so überaus „polnisches“ Aussehen verlieh, sollte darauf verweisen, dass die unabhängige Regierung die Traditionen achtete. Die Einfachheit der Formen anderer Ausstellungspaläste sollte den Weg zur Moderne – zumindest in einer gemäßigten Ausprägung – öffnen und gleichzeitig Traditionsbewusstsein gegenüber dem Erbe der europäischen Antike demonstrieren. Die PWK gab Anlass zu einer breiter gefassten Diskussion über die weitere Entwicklung Polens, und die Wahl „der Architektur der Mitte“ konnte

⁵⁷ Direktor der Kunstabteilung war zunächst Jerzy Warchałowski und anschließend Tadeusz Pruszkowski, Mitglied der Gruppe *Rytm* und des St.-Lukas-Vereins (Bractwo Św. Łukasza), was von Bedeutung für die bauliche Gestaltung der Ausstellung war.

⁵⁸ Entwurf von Stefan Cybichowski.

⁵⁹ Entwurf von Jerzy Tuszowski.

den Willen der Regierung zum Ausdruck bringen, die Tradition auf dem Weg in die Zukunft zu achten.⁶⁰

Es ist charakteristisch, dass neben den regierungsoffiziellen Gebäuden ausschließlich die Pavillons derjenigen Gruppen, die ganz selbstverständlich mit konservativen Haltungen in Verbindung gebracht wurden, in einem stark „heimischen“ Stil errichtet wurden. Es waren dies die den Baustil des polnischen Adelshofs nachahmenden Pavillons der Organisation der Gutsbesitzer sowie der Organisation der Gutsbesitzerinnen und Landfrauen (*Organizacja Ziemiań* und *Organizacja Ziemiańek i Włościanek*), die von Stanisław Mieczkowski als einheitliche, mit einem Garten verbundene Anlage entworfen wurden. Sie befanden sich am Rand des Bereichs E, der der Landwirtschaft gewidmet war, und beschworen den ländlichen Adelssitz als Modell eines seit Jahrhunderten nicht veränderten Lebensstils. Aus ihrem Subtext war eine Ehrbezeugung für die Rolle des Adels während der Teilungen herauszulesen, in dem der Gutshof als ein Bollwerk des Polentums, des guten Wirtschaftens und des Patriotismus erschien.⁶¹ Ähnliche Werte beschwor der Pavillon der Polonia (d.h. der Auslandspolen) herauf, der allerdings noch stärker idealisierte. Er befand sich unmittelbar am Eingang zum Bereich C im Wilson-Park an der Śniadecki-Straße (ul. Śniadeckich), die am Regierungspalais begann. Dieser von Sławski entworfene Pavillon war nach Ausstellungsende für die Einrichtung eines Museums der Emigration bestimmt. Mit diesem Gebäude wurde sowohl durch seine Architektur als auch seine Zweckbestimmung eine ganze Kette von Assoziationen in Gang gesetzt, welche auf die Verdienste der Polen im Ausland abhoben, mit der Großen Emigration⁶² an prominenter Stelle. Der architektonische Rückgriff auf den Warschauer Łazienki-Palast als Sommerresidenz des letzten polnischen Königs rief die Geschichte der Tei-

⁶⁰ Die PWK war nicht nur eine Gelegenheit, Leistungen zu zeigen, sondern sie sollte auch „der jungen Generation Wege und Ziele für die weitere Entwicklung des Vaterlandes, [das heißt] seine mit Händen der nachfolgenden Generationen aufgebaute Befreiung und wirtschaftliche Unabhängigkeit [...] aufzeigen“. Siehe: Powszechna Wystawa Krajowa w roku 1929 w Poznaniu. Przewodnik po wystawie [Die Allgemeine Landesausstellung im Jahre 1929 in Posen. Ein Ausstellungsführer], Poznań 1929, S.135.

⁶¹ ZWOLANOWSKA (wie Anm. 40), S. 198, sieht in dieser Anlage eine Ähnlichkeit mit „Rogatki mokotowskie“ [Mokotów-Schlagbaum] von Jakub Kubicki aus der Zeit um die Wende des 18. zum 19. Jahrhundert. Neben dem Pavillon der Polonia war es das einzige Beispiel einer deutlichen Anknüpfung an ein konkretes historisches Objekt. Die Form des Schlagbaums unterstützte die Darstellung des Gutshofs als Bollwerk. Der Pavillon war eine Schenkung der amerikanischen Polonia.

⁶² Als Große Emigration wird die Auswanderung vieler Polen aus ihrem Heimatland nach dem Novemberaufstand 1831 bezeichnet. Ihr hauptsächlichster Niederlassungsort wurde Paris. Unter den Emigranten befanden sich auch bedeutende polnische Künstler und Schriftsteller wie Fryderyk Chopin und Adam Mickiewicz Polen, die in ihren Werken insbesondere nationalpatriotische Motive aufgriffen.

lungen ins Gedächtnis und veranschaulichte den Wert der wiedererlangten Unabhängigkeit.⁶³

Auf der PWK gab es noch eine andere Spielart des Nationalstils, nämlich die auch als Kristallstil bezeichnete Art-Déco-Architektur. Es handelte sich dabei um eine an den Kubismus angelehnte expressionistische Adaptation von folkloristischen Motiven. Die „archetypische“ Strenge der Volkskunst erlaubte es den Vertretern des polnischen Expressionismus, sie mit ihrem eigenen Schaffen zu einem neuen, authentischen Ganzen zu verbinden. In Polen verband sich diese Strömung nicht nur mit einer ästhetischen, sondern auch mit einer patriotischen Wertschätzung der Folklore, einer Haltung, deren Anfänge bis zur Grundlegung von Witkiewicz' Zakopane-Stil und der jung-polnischen „Bauernschwärmerei“ (*chłopomania*) zurückreichen.

Auf der PWK repräsentierten diese Strömung zudem die Pavillons des Zeitgenössischen Polen (*Polska Współczesna*) von Jan Koszczyc-Witkiewicz und der von Sławski entworfene Pavillon des Handwerks im Bereich D. Der runde Pavillon des Zeitgenössischen Polen bezog seine Wirkung aus der Nachbarschaft zum Pavillon der Polonia wie auch aus der Verbindung von architektonischer Form und Zweckbestimmung. Das steile Schindeldach kontrastierte in seiner visuellen Schwere mit einem Unterbau aus Glas. Die expressionistische Verarbeitung des Glases der Wände, die durch prismenförmige Pilaster rhythmisiert wurden, wie auch die Fortführung des Glases bis in den Dachbereich in Form von halbrunden „Risaliten“ schufen eine Gestalt, welche die inneren Gegensätze des Gebäudes betonte. Genauso vertraut wie die Volkskunst erschienen hier die gläsernen Visionen von Paul Scheerbar und Bruno Taut. Diese Verwandtschaft ergab sich aus der expressionistischen Behandlung der Architektur nicht im Hinblick auf Form und Funktion, sondern auch als ideelle Aussage. Noch expressionistischer war der Pavillon der Glasindustrie, entworfen von Jan Goliński und Henryk Łagowski, in dessen Hintergrund Bäume standen, welcher seine Lage benutzte, um die Wirkung des transparenten Glases zu steigern. Die in einer Eisenkonstruktion gerahmten farbigen Glasplatten bildeten ein geometrisches Wandornament aus Dreiecksmotiven, die sich weiter oben prismenförmig in Gestalt eines Turms wiederholten. Der Glaspavillon war eine Art Reminiszenz an den berühmten polnischen Pavillon auf der Pariser Ausstellung⁶⁴.

⁶³ Die starke Traditionsbindung rief Ende der 20er Jahre immer stärkere Kritik hervor. Für die Anhänger der Moderne war die „nationale“ Architektur gar „ein Fleck auf der Ehre“, vgl. ANDRZEJ K. OLSZEWSKI: *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka* [Neue Form in der polnischen Architektur 1900-1925. Theorie und Praxis], Wrocław u.a. 1967, S. 126.

⁶⁴ Die besprochenen Pavillons interpretiert ZWOLANOWSKA (wie Anm. 40), S. 201, als ein Beispiel des polnischen Art Déco, mit einer ausgebildeten „kubistischen“ Geometrisierung folkloristischer Motive. Siehe auch Wystawa paryska (wie Anm. 41).

Diese Spielart der modernen Architektur wurde in der Zwischenkriegszeit durch die klassisierenden Strömungen ebenso wie durch die Expansion der internationalen funktionalistischen Avantgarde in den Schatten gedrängt.

Expressionistische Formen, gezügelt mit den Mitteln des modernisierten Klassizismus, waren das gemeinsame Merkmal der von Müller entworfenen Objekte, beispielsweise der sich im Bereich E befindenden Gebäude des Brauereigewerbes und des Jagdpavillons. Das Hauptmerkmal dieser Objekte ist die Einfachheit und Leichtigkeit der differenzierten Baukörper, die von im Verhältnis zum leichten Unterbau massiven Türmen aus Ziegel überragt wurden und verschiedene dekorative Materialien miteinander verbanden. Man kann Müllers Architektur als Auseinandersetzung mit der Tradition verstehen, gepaart mit der Suche nach neuen, der Gegenwart entsprechenden Formen. Beispiele dafür sind die Entwürfe für das Tanzlokal in der Arenaanlage sowie für den Pavillon der Okocim-Brauerei. Beide Gebäude zeichnen sich vor allem durch die Leichtigkeit ihrer Kuppelkonstruktionen aus. Von außen hatte die Kuppel des Restaurants die Form verglaste Ringe, die sich gestaffelt nach oben verjüngten. Wie auch im Falle der halbrunden Kuppel der Brauerei blieb ein Gerüst sichtbar – eine interessante Konstruktionsneuheit.

Die Verschiedenartigkeit der auf der PWK präsentierten architektonischen Ansätze war ein Abbild nicht nur der polnischen Situation, sondern der für die Zeit typischen allgemeuropäischen Suche nach neuen Lösungen. Die Diskussion betraf damals nicht nur die Berechtigung traditioneller oder moderner Formen; sie zeigte ebenso die Hinwendung zu einer mehr oder weniger ausgeprägten Radikalität der Gegenwartskultur an, was auf eine Frage der Weltanschauung hinauslief. Die Ende der zwanziger Jahre in der europäischen und polnischen Architektur vorherrschenden Tendenzen kann man unterscheiden nach solchen, die deutlich an unterschiedliche Traditionen anknüpften, solchen, die einige Ansätze der Avantgarde in gemäßigter Form aufgriffen, und schließlich den radikal-avantgardistischen, die damals noch ausgesprochen experimentellen Charakter hatten und nicht allgemein angewandt wurden.

Die populärste moderne Strömung in dieser Zeit war der modernisierte Klassizismus, wie er in den Ausstellungspavillons vorherrschte und der zwischen einer eher modernistischen und einer eher „klassischen“ Umsetzung schwankte. Dies äußerte sich nicht nur in der Architektur, sondern auch in den auf der Ausstellung präsentierten Skulpturen und in den im Kunstpalais gezeigten Bildern.

Klassisch war beispielsweise der Pavillon der Staatlichen Agrarbank (*Państwowy Bank Rolny*) im Bereich E, den Marian Andrzejewski mit einer Fassade in Form eines dorischen, von einfachen, etwas höheren Baukörpern flankierten Portikus entworfen hatte. Alle Formen waren indessen auf die wesentlichsten geometrischen Figuren reduziert, wobei die glatten Wände die strenge Einfachheit des Bauwerks betonten. Vereinfachte Baukörper mit einer deutlichen Artikulation und betonten Achse fanden in den Pavillons des Verkehrsministeriums (Entwurf Wacław Padlewski) und der Zuckerindustrie

(Stefan Cybichowski) Anwendung. Auf den Fassaden ohne jegliche Ornamente wurden die Verteilung der Fensteröffnungen, deren Verhältnisse und Rhythmus zum einzigen Kompositionsmittel. Im Pavillon der Polnischen Bank, nach einem Entwurf von Kazimierz Tołoczek, wurde durch die halbrunde Zurücksetzung der Fassade ein interessanter Effekt erzielt. Sie bildete den Rahmen eines Hofes mit der Büste des Fürsten Drucki-Lubecki, des Gründers des polnischen Bankwesens. Die erwähnten Gebäude standen in verschiedenen Bereichen der Ausstellung.

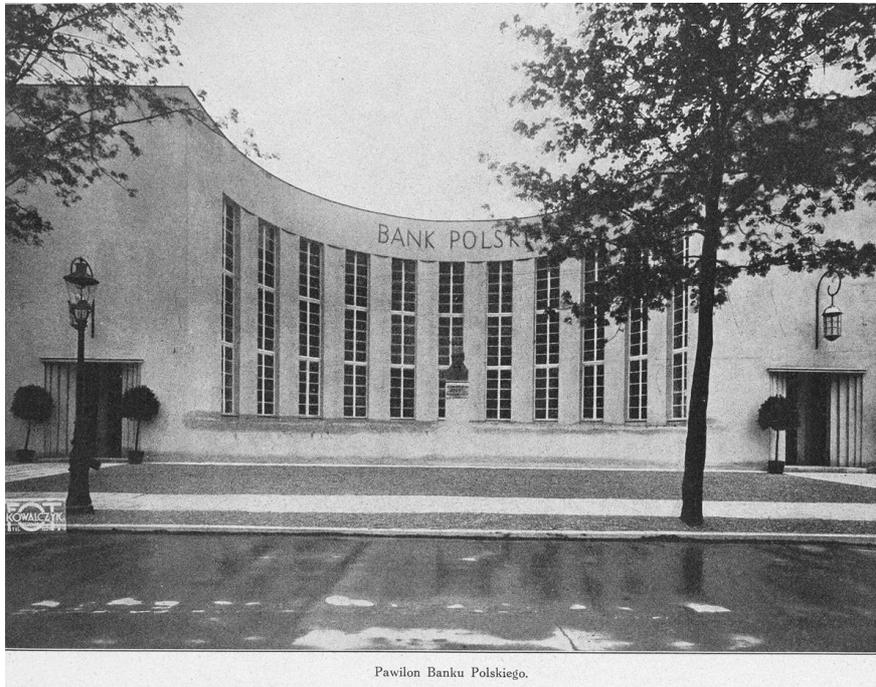


Abb. 6: Pavillon der Polnischen Bank auf der PWK, entworfen von Kazimierz Tołoczek, in: Powszechna Wystawa Krajowa, hrsg. von St. Wachowiak, Poznań 1929

Anders als der Nationalstil oder die radikale Avantgarde rief die klassizistische Moderne mit ihren reinen, universalen Formen keine starken Emotionen hervor. Gemeinhin als Stil der Gegenwart akzeptiert, ließ sie in den ihren Prinzipien gemäß ausgeführten Bauwerken zumindest entfernte Reminiszenzen an vertraute architektonische Elemente erkennen.⁶⁵

⁶⁵ Modernisierende Architektur (modernistischer Klassizismus) war im Polen der 1920er und 1930er Jahre die populärste architektonische Strömung, weil sie dank der Einfach-

Ein deutlich auf die Moderne verweisender Entwurf war der Pavillon des Ministeriums für Agrarreformen im Bereich E, der von Wojciech Jastrzębowski geplant wurde. Die Fassade wurde gebaut als vorhangartige Anordnung von sich in die Tiefe zurückziehenden Ebenen, mit einem zurückgesetzten Eingang, der durch einen Lichtdurchbruch in voller Höhe des Gebäudes definiert war. Ein Beispiel für den in der Zwischenkriegszeit populären und modernen „Schiffstil“ war der Pavillon des Post- und Telegrafendienstes am Übergang von Bereich B und C, nach einem Entwurf von Jerzy Puterman. Die unregelmäßige Anordnung der Baukörper, die Dominante des Turms mit seiner abgerundeten Ecke und das ihn durchbrechende Fensterband waren Zeugnisse einer gemäßigten architektonischen Moderne.

Die PWK erwies sich als erste ernsthafte Veranstaltung, die neben den breit akzeptierten architektonischen Stilen auch die Suche nach avantgardistischen Lösungen repräsentierte. Zu den wichtigsten Leistungen zählten die Pavillons der Kunstdüngerindustrie von Szymon Syrkus, des Verbands Portlandcement (auch Centrocement genannt) von Bohdan Lachert und Józef Szanajca, der Firma Bogusław Herse von Bogdan Pniewski und der Pavillon der Frauenarbeit (*Praca Kobiet*) von Anatolia Hryniewiecka-Piotrowska. Ihr gemeinsames Merkmal war die programmatische Distanzierung von der historischen Architektur und die Betonung der Funktionalität leichter Konstruktionen von frei gestalteten Baukörpern. Eine wesentliche Rolle spielte bei diesen Entwürfen die Gestaltung der Beschriftung, die einen integralen Bestandteil der Komposition ausmachte.

Der Pavillon der Kunstdüngerindustrie wurde am Abschluss der Hauptallee des Bereichs E platziert. Die einander durchdringenden Baukörper arbeiteten mit dem Kontrast von massivem Mauerwerk und großen verglasten Flächen. Sie wurden von einem hohen Turm überragt, an dem nicht nur der Name des Pavillons angebracht war, sondern auch Düngerwerbung. Die Reklame operierte mit leichten, in Blöcken gruppierten Schriftzügen und befand sich auch auf den anderen Wandflächen. Modern war auch die Eisenkonstruktion des Gebäudes mit einem Netzwerk, das einen Untergrund für den Verputz bildete.⁶⁶

heit der Formen, einer Reduktion der Dekorationen und der Wahrung klassischer Verhältnisse oder Symmetrien für zugänglich modern gehalten wurde.

⁶⁶ Syrkus wandte hier seine Gleichung $A=F(S+T+P)$ an, in der A die Architektur, F die Funktion, S die wirtschaftlich-gesellschaftlichen, T die technisch-konstruktiven, P die plastischen und zeitlich-räumlichen Faktoren sind. SZYMON SYRKUS: Tempo architektury [Das Tempo der Architektur], in: Praesens 1930, Nr. 2, S. 1-8, hier S. 5. nach ZWOLANOWSKA (wie Anm. 39), S. 205. Zur Rolle und zur Problematik der avantgardistischen Kunst kürzlich TUROWSKI (wie Anm. 42). Wichtig ist, dass die PWK die erste Gelegenheit war, einem breiten Publikum Objekte der radikalsten Vertreter der Avantgarde zu präsentieren. Obwohl es um lediglich vier (von 112) Pavillons ging, bedeutete die Ausstellung enorm viel für die Verbreitung modernistischer Tendenzen. In Posen war nach der PWK eine deutliche Hinwendung zu einfachen modernen



Abb. 7: Pavillon der Kunstdüngerindustrie, aus den Sammlungen der Universitätsbibliothek Poznań

Formen, auch unter den Vertretern der älteren Generation der Architekten, zu beobachten. Mehr dazu: HANNA GRZESZCZUK-BRENDEL: Architektura Powszechnej Wystawy Krajowej (1929) a architektura lat 30-tych. Transfer idei modernistycznych [Die Architektur der Allgemeinen Landesausstellung (1929) und die Architektur der 30er Jahre. Ein Transfer modernistischer Ideen], in: *Modernizm w Europie – modernizm w Gdyni. Architektura lat międzywojennych i jej ochrona*, hrsg. von MARIA JOLANTA SOŁTYSIK und ROBERT HIRSCH, Gdynia 2009, S. 115-123.

Obwohl der Pavillon von Portlandcement aus Rücksicht auf den zeitlich befristeten Charakter des Objekts aus einer Holzkonstruktion bestand, war er verputzt und so entworfen, dass er die Betonbauweise imitierte. Die kompositorische Dominante bildete ein halbrunder Turm, der von senkrechten und waagerechten Fensterbändern und von durchgezogenen Ebenen schmaler Dächer und senkrechten Stützen durchschnitten war. Entlang der Seitenfassade verwendete man flache Betonplatten, die sie rhythmisierten und starke Kontraste aus Licht und Schatten erzeugten.⁶⁷

Nicht zufällig wurden die modernsten Formen bei dem Pavillon der Frauenarbeit zum Einsatz gebracht. In diesem Pavillon verwendete Hryniewicz-Piotrowska die kräftige Form eines Kubus mit rechtwinkligen Hohlischen, in denen die Fensteröffnungen und der Eingang verborgen waren. Oben erhellte ein schmales Fensterband das auf dem Dach eingerichtete Restaurant mit Terrasse. Der Pavillon, dessen „Innenraum von sehr modernem Kolorit war“⁶⁸, nutzte die Beschriftung, die vertikal am oberen Teil eines Eckpfeilers verlief, als dekoratives Element und lehnte sich damit an Entwürfe an, wie man sie von De Stijl kannte.

Die kompromisslosen, avantgardistischen Pavillons führten nicht nur neue architektonische Formen ein, sondern schlugen auch ein neues Menschenmodell und eine neue weltanschauliche Haltung vor – im Kontext der PWK war diese besonders deutlich mit der Einstellung zur Tradition verbunden.⁶⁹

Auf der PWK waren bestimmte Orte der Erholung und der Unterhaltung vorbehalten – Restaurants, ein Tanzlokal, das Palmenhaus und nicht zuletzt der Wilson-Park für Spaziergänge. Dem Unterhaltungscharakter mancher Objekte entsprach ihre witzige Form. So wurden der Eingang zur Ausstellungs-

⁶⁷ Die freie Anordnung der Baukörper brach mit der Tradition und die neuen Formen wurden auch um den Pavillon verwendet, insbesondere in dem Springbrunnen „mit einem durch und durch modernen, suprematischen Charakter“. Vgl. MÜLLER (wie Anm. 44), S.135.

⁶⁸ Ebenda, S. 92. Die Initiatorin war Maria Ruszczyńska, Mitglied der Propaganda-Abteilung in der PWK-Direktion. Präsentiert wurde „die ungeheure Menge an gemachter Arbeit im gesellschaftlichen, erzieherischen und beruflichen Bereich“ in folgenden Abteilungen: Haushalt, Beruf, Soziales, geistige Arbeit, Verzierung und Kunst, Körpererziehung, Arbeit der Frauen in der Emigration, Basar. Dazu MARIA RUSZCZYŃSKA: Wystawa Pracy Kobiet [Ausstellung Frauenarbeit], in: Powszechna Wystawa Krajowa (wie Anm. 38), Bd. 4, S. 270. Im Pavillon wurden „Vorträge zu gesellschaftlich-kulturellen Fragen einer Frau und Polin“ gehalten, in: Powszechna Wystawa Krajowa (wie Anm. 60, S. 53). Ein Zeichen starker Emanzipationstendenzen kann das Vorhandensein von zwei getrennten, der Rolle der Frau in der Gesellschaft gewidmeten Pavillons sein, auch wenn einer der Pavillons (der der Gutsbesitzerinnen und Landfrauen) traditionelle Werte glorifizierte. Siehe auch: Dlaczego i jak (wie Anm. 39), S. 60.

⁶⁹ Syrkus, Lachert und Szanajca waren Mitglieder der avantgardistischen Gruppe „Præsens“, in der sich verschiedene Künstler des polnischen Konstruktivismus (Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Barbara und Stanisław Brukalscy) versammelten, die Verbindungen hatten z.B. zu Malewicz, Le Corbusier und De Stijl.

kirmes und auch der daneben befindliche, von allen Perspektiven des Bereichs E gut zu sehende Pavillon der Likörindustrie⁷⁰ von Jerzy Müller in einer kuriosen Stilkonvention der Grotteske entworfen. Das Eingangstor zur Kirmes kündigte die Vergnügungen mit einer Twardowski-Skulptur⁷¹ an, die auf einem Halbmond saß und die hohen, flachen Eingangspfeiler abschloss.

Trotz der Vielfalt der Pavillonbauten, die praktisch einen vollständigen Überblick über die polnische Architektur Ende der zwanziger Jahre gab, und trotz der quantitativen Dominanz des modernisierten Klassizismus sowie der Vertretung der Avantgarde, wurde die PWK zum Thema von Erwägungen über vor allem zwei gegensätzliche Strömungen. In offiziellen Veröffentlichungen wurde das Heimische betont, was auch durch das Hervorheben der in diesem Stil gebauten Objekte zum Ausdruck kam. Man wollte damit „ein Gefühl der Verbundenheit schaffen und den Eindruck von Beständigkeit festigen“.⁷² Obwohl auch die Avantgarde-Pavillons hier wohlwollend besprochen wurden, schenkte diesen die architektonische Fachpresse wesentlich mehr Aufmerksamkeit. Dort wurden auch die interessantesten Realisierungen der klassisierenden Moderne berücksichtigt.

Insgesamt war die Rezeption der Pavillons der PKW gespalten. Dies kann auch als Ergebnis des nicht zuletzt innerhalb der Architektur geführten kontroversen Diskurses über den Charakter des damaligen polnischen Staates als eher modern oder eher traditionsbewahrend gewertet werden. Es ging um letztlich um die Frage, ob die Architektur einen Bezug zur Zeit oder vielmehr zum Ort zum Ausdruck bringen sollte, also darum, ob sie entweder die Modernität betonen oder an die Tradition anknüpfen sollte. Die Avantgarde-Pavillons waren Ausdruck einer Akzeptanz der Gegenwart, ein Versuch, Zukunft zu formen. Allein ihre Zulassung zur Ausstellung ist wichtig und weist auf die wachsende Bedeutung dieser Strömung hin.⁷³

Die Stilrichtungen, die stark in der im 19. Jahrhundert betriebenen Suche nach kulturellen Werten verwurzelt waren und der Wahrung der durch die Teilungsmächte bedrohten nationalen Identität dienten, wurden weiterhin geschätzt. In der Tat verloren sie jedoch allmählich ihre Daseinsberechtigung in

⁷⁰ Dieser wurde aus mehreren Türmen gebildet, die von flachen „Tellern“ umringt waren, auf denen wiederum flaschenartige Gebilde aufgestellt wurden.

⁷¹ Held eines aus bäuerlichen Legenden abgeleiteten Gedichts von Adam Mickiewicz „Pani Twardowska“ (Frau Twardowska), der seine Seele dem Teufel verpfändete. Als der Teufel Twardowski in die Hölle wegflog, fing dieser an zu beten, worauf der Teufel erschrak und ihn auf den Mond fallen ließ, wo dieser seither sitze. Twardowski ist ein Symbol für Pfiifigkeit und für den Sieg über den Teufel.

⁷² MÜLLER (wie Anm. 45), S. 63.

⁷³ So ist wichtig, dass diese Pavillons in den architektonischen Fachzeitschriften von allen Ausstellungsgebäuden am häufigsten besprochen und in den offiziellen PWK-Publikationen äußerst wohlwollend behandelt wurden. Siehe z.B. die Ausgaben von *Architektura i Budownictwo* [Architektur und Bauwesen] oder *Rzeczy Piękne* [Schöne Sachen] von 1929.

einer Zeit, in der die nationale Eigenständigkeit als politische Tatsache umgesetzt wurde. Es ist nicht ausgeschlossen, dass der „Abschied“ von unterschiedlichen Erscheinungen des nationalen Stils mit der Popularität der Klassik verbunden war, die mit ihren universalen Formen weltanschaulich eher neutral war und bei der überwiegenden Zahl der Ausstellungspavillons in mehr oder weniger modernisierender Ausführung in Erscheinung trat. Klassische, in dem Herrenhausstil oder im polnischen Empire-Stil verwendete Formen „verloren“ ihre nationale Bezogenheit und knüpften an die weiter gefasste Tradition aus der Antike, aber auch an die z.B. mit der Architektur verbundene Arts&Crafts-Bewegung an.⁷⁴ Mehr oder weniger modernisiertes klassisches Denken erlaubte auch die Erzielung von monumentalen Effekten oder den mehr funktionalen und modernen Umgang mit der Form. Dies war bei der Errichtung repräsentativer staatlicher Gebäude besonders wichtig, daher dominierte diese Strömung z.B. in der Architektur der Warschauer Ministerien.

Das Überwiegen dieser Pavillons ließ erkennen, dass man Modernität nicht länger mit dem Expressionismus verband. Das war nicht nur Ausdruck einer gesamteuropäischen Tendenz, sondern zeigte auch, dass man von Volkstümlichkeit als Element des modernen Stils Abstand nahm.

Der Ausdruck der Gegenwart kam immer deutlicher von Seiten der Avantgarde und das Interesse an deren Pavillons machte eine wachsende gesellschaftliche Öffnung für neue Probleme und Herausforderungen bewusst, auch für solche, die mit der Faszination der Stadt und dem städtischen, modernen Lebensstil verbunden waren.

Diese Tendenz scheint in der ausdrücklichen Änderung der architektonischen Stilistik in Posen zu Anfang der 1930er Jahre Bestätigung zu finden. Offensichtlich hatte der direkte Kontakt mit der auf der PWK präsentierten Avantgarde einen merklichen formellen Umbruch und die Verbreitung des modernistischen „Schachtelstils“ zur Folge.

Früher noch, in der Zeit der Vorbereitungen auf die PWK, kam in Posen, wo man seit Ende des Ersten Weltkriegs bis Mitte der 1920er Jahre den preußischen Formen polnische gegenüberstellte, das Problem einheimisch – fremd deutlich zum Vorschein. Das stand im Übrigen in einer langen Tradition, die sich aus der Situation Posens im preußischen Teilungsgebiet ergab. Architektur diente – auf beiden Seiten – der Manifestation der nationalen Besonderheiten von Polen und Deutschen und der Legitimation der jeweiligen Ansprüche auf das Stadtgebiet.⁷⁵

⁷⁴ Trotz der Präsenz des Herrenhausstils auf der PWK gelang es seinerzeit nicht, eine Diskussion zu diesem Thema zu beleben. Siehe ZWOLANOWSKA (wie Anm. 40), S. 197-199.

⁷⁵ Siehe dazu insbesondere ZOFIA OSTROWSKA-KEBŁOWSKA: *Architektura i budownictwo w Poznaniu w latach 1790-1880* [Architektur und Bauwesen in Posen in den Jahren 1790-1880], Warszawa – Poznań 1982. Über sein Fremdheitsgefühl in Posen als einer

Nach 1918 verließen die Deutschen, die vor dem Krieg die Mehrheit der für Polen nahezu unerreichbaren Stellen in der Verwaltung innegehabt hatten, massenhaft die Stadt; an ihrer Stelle kamen Fachleute aus den anderen Teilungsgebieten nach Posen. Die neuen Stadtbewohner versuchten, ihre Anwesenheit zur Geltung zu bringen und sich den Stadtraum durch Neubauten in den ihnen vertrauten klassizistisch-barocken Formen anzueignen.

Da das PWK-Gelände an städtische Wohnviertel angrenzte und mit ihnen verzahnt war, sah sich die Stadtverwaltung gezwungen, die umliegenden Flächen darauf zu überprüfen, wie sie von den Ausstellungsbesuchern aufgenommen würden. In der Innenstadt waren alle Behörden, die Universität und auch der repräsentative Amtssitz des Staatspräsidenten in bestens erhaltenen Gebäuden untergebracht, die erst kurz vor dem Ersten Weltkrieg erbaut waren⁷⁶ und einen unübersehbaren deutschen (besser preußischen), propagandistischen Charakter hatten. Sie standen in der Nachbarschaft von Bahnhof und Messegelände am Eingang zur Stadt. Besonders für polnische Besucher aus anderen Teilungsgebieten war der deutsche Charakter der Architektur Posens deutlich spürbar und fremd.⁷⁷

Mithin brachten die offiziellen Gebäude die gänzlich veränderte politische Situation Großpolens, der vormaligen Provinz Posen, durchaus nicht zum Ausdruck. Indem man die städtebauliche Struktur des Schlossbezirks so behandelte, als ständen die Gebäude dort nur zufällig nebeneinander, nahm man dem Viertel seine ideologische Wirkung und ermöglichte eine Fortsetzung der Ringbebauung. Der Ring wurde nach und nach zu einer Straße ausgebaut, an der die verschiedenen Schul- und Universitätsbauten ihren Platz fanden. Außer dem von der Posener Universität übernommenen Gebäude der früheren Königlichen Akademie⁷⁸ wurden entlang des Rings Häuser für Professoren und Studenten gebaut, gleichfalls der Sitz einer neuen Hochschule, der Wirtschaftsakademie. Deren Gebäude nach einem Entwurf von Adam Ballenstaedt aus dem Jahre 1927 ging von der klassischen Tradition aus und brachte eine gesamteuropäische, vereinfachte und modernisierte Form des Monu-

preußischen Stadt schrieb z.B. der aus Lemberg gekommene WŁADYSŁAW CZARNECKI (wie Anm. 46), Bd. 1, S. 72, 86 u.a.

⁷⁶ Eine Ausnahme war der Sitz des Stadtpräsidenten, der sich im alten Rathaus von Jan Baptisty Quadro befand.

⁷⁷ CZARNECKI (wie Anm. 46) Die polnischen Posener empfanden das deutsche, mit der Teilung Polens assoziierte Architekturbild der Stadt derart störend, dass Ludwik Puget die kuriose Idee verfolgte, den neoromanischen Kaiserschlossturm unter Verwendung barock-polnischer Formen umzubauen. Nebenbei bemerkt bestätigten diese Eindrücke nur, dass die Entscheidung der preußischen Regierung, das Kaiserviertel als deutsches Vorzeigebauwerk der Stadt unmittelbar am Bahnhof zu errichten, ihre Wirkung nicht verfehlte.

⁷⁸ Vgl. CHRISTOPH SCHUTTE: Die Königliche Akademie in Posen (1903-1919) und andere kulturelle Einrichtungen im Rahmen der Politik zur „Hebung der Deutschtums“, Marburg 2008 (Materialien und Studien zur Ostmitteleuropa-Forschung, 19).

mentalismus zum Ausdruck, was der Architektur der Neuen Sachlichkeit nahe stand. Durch diese Umfunktionierung des Schlossbezirks und des Rings zu einer Universitätsanlage änderte sich auch ihre Grundkonzeption und verlor langsam ihre vorherige, ideologische Aussage.

Das deutliche „Preußentum“ der Posener Architektur verhinderte aber eine solche Verschmelzung der Stadt und der PWK, wie es bei der Ostdeutschen Ausstellung der Fall war. Aufgrund ihres politischen Kontextes wurde die Ostdeutsche Ausstellung von 1911 durch das Kaiserviertel in die Stadt hinein erweitert, denn diese stellte Posen gewissermaßen selbst aus, nämlich als kaiserliche Residenzstadt. Die Monumentalität der Repräsentationsbauten und ihre ideologische Wirkungsabsicht führten dazu, dass sie die Ausstellung ein wenig in den Hintergrund drängten. Die Ostdeutsche Ausstellung korrespondierte mit dem Stadtviertel im Bestreben, eine einheitliche und kohärente ideologische Aussage zu schaffen, die von den Gebäuden und ihrer stadträumlichen Struktur vermittelt wurde.

Im Fall der PWK beschränkten sich die auf das Jubiläum der Unabhängigkeit ausgerichteten ideellen Inhalte im Prinzip auf das Ausstellungsgelände. Bei einer Rekonstruktion des ideellen Wegs eines PWK-Besuchers ist der kleine Umweg auf der Strecke vom Bahnhof über die Dworcowa-Straße zu berücksichtigen.⁷⁹ An ihrem Ende bog der Besucher nach links, in die der Stadt und dem gerade zum Vorschein kommenden Kaiserviertel entgegengesetzte Richtung. Ideell war es ein Weg gegen das Schloss, das die preußischen Zeiten verkörperte. Wenn der Besucher dann die Repräsentationshalle verließ und den św.-Marek-Platz betrat, ließ er die Geschichte der Teilungen hinter sich und wandte sich der Vergangenheit und der Zukunft des unabhängigen Staates zu, zu deren Zeichen die Ausstellungspavillons wurden.

Der Jubiläumsanlass der Ausstellung gab Gelegenheit zu einem Überblick über die Richtungen, die in der polnischen Baukunst der Zwischenkriegszeit in Erscheinung traten. Dadurch wurden die Pavillons selbst zu einem wichtigen Bestandteil der ganzheitlichen Präsentation der architektonischen Leistungen, zu einer Ausstellung in der Ausstellung. Die Allgemeine Landesausstellung wurde auf diese Weise zu einem abgeschlossenem und gegenüber ihrem Umfeld durch seinen Festtagscharakter abgesonderten Ganzen. Die architektonische Stilvielfalt der PWK belegte äußerstenfalls, dass nach dem Ersten Weltkrieg das historische Architekturzitat zur Vermittlung und Entzifferung außerarchitektonischer Inhalte entschieden der Vergangenheit angehörte. Was jedoch nicht bedeutet, dass die Moderne ideologisch „stumm“ war – sie brachte nur nicht so konkrete Inhalte wie eine weltanschauliche Haltung zum Ausdruck.

⁷⁹ So soll der Präsident der PWK Ignacy Mościcki auf die Ausstellung gekommen sein. Nach einer zeitgenössischen Filmchronik.

Fazit

Wenn man aber beide Ausstellungen als eine Präsentation der Staatsraison betrachtet, dann zeigt sich, dass deren Prämissen von großer Ähnlichkeit sind. Die von dem Kunsthistoriker Werner Hofmann beschriebene unterhaltungsorientierte Festlichkeit der Ausstellungen ermöglichte den Besuchern, sich an den präsentierten, als Erfolg der Gemeinschaft empfundenen Errungenschaften zu erfreuen.⁸⁰ In diesem Kontext war die Veranschaulichung der Einheit der Gesellschaft, die die Ausstellung repräsentierte und der sie präsentiert wurde, deren wichtiger Bestandteil. Es scheint aber, dass in beiden Fällen diese Einheit etwas anders interpretiert wurde.

Die Ausgestaltung der Ostdeutschen Ausstellung hob die Einheitlichkeit und Zusammengehörigkeit des preußischen Staates hervor. Dies erfolgte durch die gemeinsame Exposition der östlichen Provinzen, welche die etwas vernachlässigten Gebiete in die Gesamtheit des Staates einfügen sollte, oder durch die Wertschätzung Posens als Residenzstadt sowie auch durch die sehr starke Betonung des Programms der inneren Kolonisierung. Das letzte Motiv deutet gleichzeitig auf den Ausschluss der Polen aus der postulierten Einheit oder vielmehr auf die Aberkennung ihrer freiheitlichen Bestrebungen hin, was wiederum zum Boykott der Ausstellung führte.

Die PWK hingegen, die die Errungenschaften des ganzen, Gebiete mit unterschiedlichen, durch die Teilungen Polens ausgebildeten Traditionen integrierenden Staates präsentierte, wandte Kategorien der Einheit, aber nicht der Einheitlichkeit an. Die stilistische Verschiedenheit der Pavillons spiegelte nicht nur den damaligen Pluralismus der architektonischen Stile wider, sondern auch das Moment des Umbruchs im Denken über das wiederbelebte Polen. Das nationale Selbstbewusstsein und die Eigenständigkeit waren jetzt selbstverständlich und bedurften somit keiner Manifestation, was wiederum eine Wendung in Richtung Gegenwart und Zukunft erlaubte.

Diese Entwicklung beeinflusste wesentlich die spätere Gestalt Posens, denn der direkte Kontakt mit den Avantgarde-Pavillons rief einen deutlichen Umbruch im Kreis der Posener Architekten und deren Wendung zur Moderne hervor, was über die Ostdeutsche Ausstellung, die ja so stark in die Stadt integriert war, nicht gesagt werden kann. Die Betrachtung von zwei Ausstellungen mit so starker ideologischer Bedeutung, die in ein und derselben Stadt

⁸⁰ Die Ausstellung war an die ganze Nation und an jeden einzelnen Polen gleichzeitig adressiert: „Die Allgemeine Landesausstellung wird zum Erfolg und erfüllt ihre gewichtigen Ziele, wenn sie von dem ganzen Land besichtigt wird. [...] Es darf in Polen keinen Landwirt und keine Landfrau, keinen Arbeiter, [...] Intellektuellen, Schüler oder Studenten [...] und keinen anderen Staatsbürger geben, der die Allgemeine Landesausstellung nicht besichtigt. [...] Die Ausgabe für den Eintritt wird sich *für jeden* bestens lohnen. [...] Die Ausgabe für das erhabenste Ziel, *für sich selbst*.“ Siehe: Jak i dlaczego (wie Anm. 39), S. 114 [Hervorhebung H.G.-B.].

veranstaltet wurden, zeigt, dass die Ostdeutsche Ausstellung eine Art Unikum war, wenn es um die Einbeziehung Posens in den Umfang der ideellen, in der Ausstellung umgesetzten Inhalte geht. Nichtsdestoweniger bewiesen die beiden Posener Ausstellungen trotz unterschiedlicher Beziehungen zur Stadt und nach einer radikalen Änderung der politischen Rahmenbedingungen wiederholt das Vorhandensein ideologischer Absichten, die durch derartige feierliche Präsentationen wirtschaftlicher Erfolge, die in Wirklichkeit staatsfördernde Ideen realisierten oder das gewünschte Staatsbild manifestierten, verfolgt wurden, und erwiesen sich somit für ideologische Bedeutungen stark anfällig.

[Aus dem Polnischen von Andreas R. Hofmann, Julia Schober und Maria Mikołajczak]

Summary

Exhibition, City and Province: The Architecture of the Posen Exhibitions of 1911 and 1929

The presentation of the achievements of a region and of a whole province in the two exhibitions held in Posen – the East German Exhibition of 1911 and the General Provincial Exhibition of 1929 – was linked to political goals. The aim of the East German Exhibition was to increase the level of awareness of the Reich's eastern provinces in the German population as a whole. This was part of a new "Hebungspolitik" (policy of boosting German culture) aimed at halting the drift of the German population away from these areas.

The choice of Posen as the location of the exhibition was not just based on its function as the provincial capital, but rather the result of its recognition as a 'Residenzstadt', one of the provincial seats of the Kaiser. The site of the exhibition and its connections with the city, especially with the nearby 'Kaiser quarter' allow us to recognise the order of importance of the two areas. The East German Exhibition drew attention to Imperial Residence, the castle built on Kaiser Wilhelm II's orders and its adjacent buildings, thereby largely complementing and reinforcing the ideology it represented.

By way of contrast, the conception behind the General Provincial Exhibition which was held to mark the tenth anniversary of Poland's regained independence, was to display the achievements of a sovereign state, and thus serve to reinforce the national identity and national pride of the Poles. The proximity of the 'Kaiser quarter' caused the exhibition to 'turn its back' on the city and to present Posen principally as the perfect organiser of the event. In this situation the architecture at the exhibition, the design and contents of the pavilions themselves, gained in importance. The variety of their designs reflected the numerous architectural movements of the time and gave a modern, contemporary resonance to the ideological references attributed to them. Hence they are to be seen, against the background of the discussion about the 'conception' of the state, as both deeply rooted in tradition, and alternatively, openly facing the present.

Particular emphasis should be given to the notion that the political 'programme' of the two exhibitions under discussion, which were held on the same site, was expressed not only in their architecture, but even more in their siting and their connections with the city of Posen.