

nisse sind *revidierbare* Verhältnisse. Beide setzten auf das selbstorganisierende Lernen, und auf *gerichtetes* sehen lernen. »They need to *>see<* societies as interlinked in a multitude of ways rather than as isolated entities spread like a patchwork quilt over the face of the globe«, hieß es im Umkreis von Fuller einmal: Man müsse systemisch denken, um sich selbst in alternative Perspektiven hineinprojizieren zu können.<sup>321</sup> Die Beispiele – und man könnte viele hinzufügen – zeigen die typische Praxis, in der heroischen Moderne mit Kontingenzen umzugehen. Und diese Praxis hat die angebliche »Götterdämmerung«, wie Sie sagen, überlebt. Was nicht überlebt hat, sind die weltanschaulichen Grundierungen, also vor allem die Frage nach einer angemessenen Gesellschaftsordnung und der Ordnung des Sozialen.

**WvA** Und diese Praxis, behaupten Sie, beherrschten selbst die Nationalsozialisten oder die SED?

**DRJ** Die haben das zu simulieren versucht, sind aber gescheitert.

**Herr Dr. Lynx** Wäre es nicht Deine Aufgabe, einmal die Grenzen des Diskurses zu bestimmen? Ein Verweis auf NS und DDR ist vielleicht etwas dürftig.

**DRJ** Ja. Aber der Verweis muss reichen, um zu indizieren, dass die instrumentelle Vernunft ein zentrales Instrument der heroischen Moderne war, aber nicht universal und alles dominierend...

**WvA** Darauf müssen wir auf jeden Fall zu sprechen kommen.

## Repräsentieren: Ausstellungen – Staunen und Lehren

**WvA** Herr Dr. Jag, bleiben wir doch bei den Ausstellungen, wenn Sie nichts dagegen haben. Wir hatten die Dresdener Hygieneausstellung von 1911 angesprochen. Im Grunde war das eine sehr frühe und sehr moderne multimediale Lehrveranstaltungen über alle Aspekte der Gesundheit. Die Ausstellungsmacher setzten elaborierte statistische Grafiken und zahllose Objekte ein, am eindrücklichsten, das wird man sagen dürfen, war das lebensgroße Modell des Gläsernen Menschen. Durch dessen Plexiglashülle konnte man die menschlichen Organe studieren. Das war das Musterbeispiel einer didaktischen Ausstellung, denn sie schloss Belehrung und Vergnügen und Wissenschaft kurz. Die Belehrung musste wissenschaftlich fundiert sein, aber auch Vergnügen bereiten. Johanna Schrön schreibt, dass die Ausstellung zum Besuch motivieren, dann informieren und schließlich anleiten sollte.<sup>322</sup> Soweit einige wenige Worte zum Hintergrund.

**DRJ** Sie sollten noch erwähnen, wer von dieser Ausstellung angeleitet werden sollte.

---

321 Zit. n. ebd.: 432.

322 Schrön 2003. Zum Hygiene-Museum Schulte 2001.

**WvA** Ja, in der wissenschaftlichen Abteilung weniger das Volk als vielmehr die wichtigen Funktionsträger der Gesellschaft. Politiker, Medizinalbeamte, philanthropische Konzernchefs, aber auch Schuldirektoren und Lehrer, an die richtete sich das.<sup>323</sup> In der populären Abteilung ging es um die Alltagswelt der Menschen. Kochen, Krankheiten, Wohnen, Hygiene, wo also Gefahren aufgezeigt und an konkreten positiven Beispielen zur Nachahmung aufgefordert wurde.

**DRJ** Das war 1926 in Düsseldorf auf der GeSoLei ähnlich, der »Großen Ausstellung für Gesundheitspflege, soziale Fürsorge und Leibesübungen«.<sup>324</sup> Meines Erachtens sind Ausstellungen in der heroischen Moderne so wichtig gewesen, weil das Zeigen und Intervenieren besonders eng gekoppelt war. Die waren dicht dran am Menschen.

**WvA** Sicherlich aber auch, weil es kaum andere bildliche Medien gab.

**DRJ** Die Menschen gingen in die Ausstellung, sahen dreidimensionale Gegenstände, Modelle und anregende Infografiken. Die Besucher sollten tief eintauchen in das, was ihnen zu sehen gegeben wurde. Außerdem ist wichtig, dass die Ausstellungen zwar Individuen ansprachen, im Falle von Hygiene- oder Wohnausstellungen aber das Kollektiv meinten. Dresden und Düsseldorf hatten den gefährdeten »Volkskörper« zum Thema und die Frage, was Politik, Experten und Individuen leisten könnten, um die Gesellschaft »gesund« zu halten. Die didaktische Methode war eben animieren, stimulieren, nicht disziplinieren. Viele dieser Ausstellungen wurden gedoppelt, indem nämlich Führer gedruckt wurden, die die wichtigen Aspekte zusammenfassten. Einige waren sehr aufwendig, wie der zur GeSoLei.<sup>325</sup> Das sah bei den Katalogen zu den Weltausstellungen ähnlich aus. Der in Chicago 1893 umfasste am Ende 19 Bände, die die Ausstellung minutiös abbildeten.<sup>326</sup> Um solche Ausstellungen herum spann sich außerdem ein Netz an Zeitungsberichten und fallweise sogar fiktionalen Texten, die man auf dem Weg zur Arbeit konsumieren konnte. Das dürfte den Wirkungskreis deutlich erweitert haben.<sup>327</sup> In Chicago wurde eine Weltgesellschaft imaginiert, wie als Vorläufer von Edward Steichens berühmter Fotoausstellung »Family of Man« von 1955. In Chicago hieß es: »Here we assembled all the nations of the earth, their customs and their costumes [...]; the high and the low, rich and poor, civilized and savage – all the countries of the earth centralized here and their peoples mingling with harmony and accord!«<sup>328</sup> »Familiy of Man« hat ein ähnliches, zutiefst ideologisches Bild der Weltgemeinschaft entworfen, überall auf der Welt lachen und leiden die Menschen, essen sie und bekommen Kinder, verhandeln im Dorfrat ihre Angelegenheiten, lernen, spielen, arbeiten oder trauern um die Gestorbenen. Das war schon eindrucksvoll gemacht. Eine visuelle Übermächtigung durch erstklassige Fotografien und erstklassig komponierte Themen. Das harmonische Bild hat dann ethnische und soziale Differen-

323 Schrön 2003: 318.

324 Körner/Stercken (Hg.) 2002.

325 Z.B. Schlossmann (Hg.) 1927.

326 Hollweg 2001: 27.

327 Ebd.: 30.

328 Zit. n. ebd.: 70.

zen oder zum Beispiel die Lage der Frauen übertüncht.<sup>329</sup> Roland Barthes hatte seinerzeit kritisiert, dass die Ausstellung darauf hinauslaufe, »für die Unveränderbarkeit der Welt die Bürgschaft einer ›Weisheit‹ und einer ›Lyrik‹ zu liefern, durch die die Gebärden des Menschen nur verewigt werden, um sie leichter zu entschärfen.«<sup>330</sup>

**WvA** Meines Wissens, Sie gestatten den Einwand, wollte »Family of Man« ein humanistisches Menschenbild entwerfen und zeigen, dass alle Menschen gleich sind, um endlich eine bessere Welt zu schaffen. Menschlichkeit sollte an die Stelle von Gewalt treten.<sup>331</sup> Wir dürfen nicht vergessen, dass das zehn Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg stattfand, Chicago übrigens keine dreißig Jahre nach dem amerikanischen Bürgerkrieg. Was sollte an dieser Sehnsucht falsch sein? Sie machen doch stark, dass Ausstellungen erziehen sollen, und das taten die beiden, ein *positives* Menschenbild zu vermitteln...

**DRJ** ...während die Rassensegregation in den USA durch die Jim Crow-Gesetze zementiert war. Glauben Sie ernsthaft, dass Arme und »Wilde« einträglich mit Weißen und Reichen durch diese Ausstellungen spazierten? Das Buch, das Sie in Ihrer Fußnote anführen, überzeugt mich nicht. Gerd Hurm beispielsweise schreibt in dem Band, dass der »focus on women's rights in the exhibition was hard to miss.«<sup>332</sup> Die Ausstellung rekurriert auf das Wahlrecht, als sei das dasselbe wie die Gleichberechtigung von Frauen. Der Autor ist Deutscher, der sollte wissen, wie erbittert zur selben Zeit um Artikel 3, Satz 2, des Grundgesetzes gerungen wurde: »Männer und Frauen sind gleichberechtigt«. 1953 hatte das Bundesverfassungsgericht gemahnt, dass Artikel 3 eine echte Verfassungsnorm sei und nicht bloß eine Absichtserklärung. Irgendwann in den 1970er Jahren hatte man die *Gesetze* endlich reformiert, und irgendwann in den – nun, welchen? – Jahren wird auch die *Praxis* angeglichen sein. Derselbe Fehler unterläuft Hurm in der Rassenfrage. In der Ausstellung gebe es ein Zitat von Lillian Smith, die mit ihrem Roman »Strange Fruit« bekannt geworden sei, der die Lynchmorde thematisierte. Ich habe im Katalog nur einen Satz von Smith gefunden. Hurm zitiert ihn nicht, erwähnt ihn nur. Es dürfte dieser sein: »...deep inside, in that silent place where a child's fears crouch...«<sup>333</sup> Hurm folgert daraus, dass Roland Barthes in seiner Kritik übersehen habe, dass die Ausstellung »included an obvious reference to racist violence«<sup>334</sup> – ist dieses Zitat gemeint? Können Sie darin eine antirassistische Stellungnahme erkennen?

**WvA** Warum reiten Sie so auf dieser Ausstellung herum?

**DRJ** In der Ausstellung werden bevorzugt Indigene zitiert, Maori, Sioux und so weiter, die zuvor fast ausgerottet worden sind. Außerdem gibt es eine Fotografie, die zeigt

329 Museum of Modern Art 2008 (1955).

330 Barthes 1964 (1957): 19.

331 Hurm/Reitz/Zamir (Hg.) 2020.

332 Hurm 2020: 27.

333 Museum of Modern Art 2008 (1955): 49.

334 Hurm 2020: 35.

einen schwarzen und einen weißen Jungen Arm in Arm gehend.<sup>335</sup> Bei Hurm finden wir die Erwähnung des Zitats von Smith auf einer Seite mit einer Reproduktion des Bildes dieser beiden Jungs.<sup>336</sup>

**WvA** Gut. Also ein nichtzitierter, undeutlich rassismuskritischer Satz, neben einer Fotografie, die rassistische Harmonie in den USA suggeriert.

**DRJ** Was hat die Besucher wohl mehr beeindruckt, der Satz oder das Foto? Anders gesagt: Belegt Hurms Aufsatz nicht, wie wenig rassismuskritisch die Ausstellung gewesen ist? Für Steichen zählte *Empathie* zu den wichtigsten »perceptual and affective skills on which democracy depended«,<sup>337</sup> nicht etwa Kritik. Das ist ein sehr eindrückliches Beispiel, wie Ausstellungen Perzeption leiten können. In diesem Fall werden durch Sentimentalisierung die Verwerfungen innerhalb der heroischen Moderne verschleiert, so ehrenwert die Intention auch gewesen sein möchte. Winfried Fluck hat es sogar eine Umdrehung weiter getrieben: Auch wenn der Alltag hart sein möge, »those special, poetic moments that photography wants to make us aware of and that we should cherish as special possibilities of the self.« Selbst das Bild einer Wasserstoffbombelexplosion »produces a stark aesthetic moment in which the apocalypse, almost in the fashion of the landscape painter Frederic Church, is turning into a sublime landscape.«<sup>338</sup> »Na denn«, habe ich mir da bloß noch an den Rand geschrieben. Sichtbar machen heißt in der heroischen Moderne immer auch, Verhältnisse zu invisibilisieren. Wenn ich zeige, lenke ich zugleich ab. Der kritische Blick, so Fluck explizit, verstelle den Blick auf das ästhetische Projekt der Ausstellung.<sup>339</sup>

**WvA** Jetzt haben Sie sich in Rage geredet.

**DRJ** Ich kann falschen Harmonismus nicht ausstehen.

**WvA** Nun, dann wechseln wir. Ich möchte die Weltausstellungen noch einmal aufrufen.<sup>340</sup>

**DRJ** Die Vorläufer gab es schon seit Ende des 18. Jahrhunderts, nämlich Gewerbeausstellungen. In Frankreich waren es allein zehn zwischen 1797 und 1849, in München die erste 1818, Gent 1820, Stockholm 1823, und so weiter, Moskau und St. Petersburg 1829, Brüssel 1830. Die »Alldeutsche Ausstellung« in Berlin war 1844 eine der ersten, die auf ausländische Besucher zielte. Sie stellte eine »deutsche Identität« zur Schau. Das war ähnlich wie die französische Nationalausstellung 1849, die das Land als europäische Macht vorstellte. Ansonsten aber dienten die Gewerbeausstellungen damals gerade nicht dem internationalen Wettstreit und Vergleich. Erst mit der »Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations« in London 1851 waren erstmals alle Nationen

<sup>335</sup> Museum of Modern Art 2008 (1955): 136.

<sup>336</sup> Hurm 2020: 34.

<sup>337</sup> Fred Turner, zit.n. ebd.: 35.

<sup>338</sup> Fluck 2020: 128.

<sup>339</sup> Ebd.: 129.

<sup>340</sup> Kretschmer 1999.

zum Wettstreit eingeladen. Die Briten planten allerdings, auf diese Weise ihre Konkurrenten auf den Weltmärkten zu schlagen, je mehr Ausländer an der Ausstellung teilnahmen, desto mehr britische Waren würden sie kaufen.<sup>341</sup> Der Kristallpalast war technisch ein Meisterwerk, ein Beispiel für die serialisierte Architektur. Er bestand aus standardisierten Eisenteilen, die passgenau zusammengesetzt werden konnten, sie bildeten wahrlich nicht mehr als ein dürres, riesiges Gerippe, in das Tausende von vorgefertigten Glasplatten eingesetzt wurden. Das war ein beeindruckendes Manifest des Industriealters. Allein die Besucherzahlen waren immens, sechs Millionen 1851 in London, 16 beziehungsweise 50 in Paris 1878 und 1900.<sup>342</sup>

**WvA** Ich schlug in alten Kursbüchern nach. 1880 dauerte die Fahrt von Berlin nach Paris knapp 22 bis 25 Stunden. Man musste einen Teil im Nachzug bestreiten. Außerdem gab es eine Verbindung von St. Petersburg nach Paris beziehungsweise London. 1905 war die Fahrtzeit von Berlin auf 17 bis 21 Stunden gedrückt, heute sind das etwa neun Stunden. 1952 waren es übrigens wieder 20 Stunden, 1961 dann 17. Mit dieser Abschweifung zum Thema Mobilität in der Moderne wollte ich Sie freilich nicht zum Schweigen bringen.

**DRJ** Viele konnten sich diese Fahrt nicht leisten, trotzdem kamen über sechs Millionen Besucher, auch wenn sich diese Zahl durch Mehrfachbesuche etwas relativiert. Eine Million Besucher kam aus London, eine Million von außerhalb, etwa 42.000 aus dem Ausland.<sup>343</sup> Interessant ist, dass der Zugang nicht mehr durch exklusive Gästelisten geregelt wurde, sondern es gab *Eintrittskarten für alle*. Aber Anreise und einen Schilling Eintritt musste man sich leisten können. Sollen wir das als »Demokratisierung« bezeichnen? Exklusion durch Bargeldbesitz und verfügbare Zeit, nicht mehr durch Stand? Auf jeden Fall sollten die Besucher wohl nicht erzogen werden.

**WvA** Paul Greenhalgh behauptet, das darf ich einschieben, dass spätestens seit der Londoner Ausstellung »Education was the fetish of exhibitions [...]; they sought to improve the taste of the middle classes, to inform manufacturers about mechanical improvements and to morally educate the working classes.« Den Besuchern wurde mit »lessons in geography, physics, chemistry and art« aufgewartet.<sup>344</sup>

**DRJ** Der Anspruch war umfassend! 1889 wurde auf der Pariser Weltausstellung die »Geschichte des Wohnens« in 39 Häusern präsentiert. Diese waren fast im Maßstab 1:1 und aus authentischem Material hergestellt; beginnend mit der Steinzeit wurde ein eindrückliches Panorama der Weltkulturen entfaltet. Ab 1880 begleiteten Konferenzen die Ausstellungen. Die Organisatoren begannen Displays und Tafeln mit ausführlichen Erklärungen einzusetzen. Die Zielgruppen erweiterten sich mit der Zeit. Bis 1900 waren es primär die untere Mittelschicht und Handwerker, danach rückte die Arbeiterklasse in den Mittelpunkt, nach 1918 die Jugend, »the citizens of tomorrow«.<sup>345</sup>

---

341 Greenhalgh 1988: 6-10.

342 Corbey 1993: 339.

343 Kretschmer 1999: 52.

344 Greenhalgh 1988: 18f.

345 Ebd.: 20f. (Zitat: 21).

Und noch ein Prinzip ist schon früh begründet worden: »amusing without excess and knowledge without fatigue«, verkündete der Duke of Argyll 1909.<sup>346</sup> Gerade der Vergnügenaspekt sorgte allerdings immer wieder für Kopfzerbrechen und Stirnrunzeln, weil der für viele Besucher doch attraktiver war, als das Lernen.

Abgesehen davon gab es zwei Ausstellungsthemen, die enger mit der heroischen Moderne nicht verbunden sein konnten, nämlich Völkerschauen und die Volkskultur. Zuerst zu den Völkerschauen.<sup>347</sup> Die Ausstellung indigener Menschen gab es schon im 16. Jahrhundert. Das hatte noch viel mit den alten Kuriositätenkabinetten und Mons-trositätenschauen zu tun, denken Sie nur an die Geschichte des »Elefantenmannes«, die David Lynch verfilmt hat.<sup>348</sup> In den »Wilden« konnte man die eigene Überlegenheit spiegeln und eine vermeintlich überholte Kulturstufe betrachten,<sup>349</sup> aber auch eine »Ursprünglichkeit« beobachten, die die industrialisierten Völker verloren haben sollen. Im 19. Jahrhundert wurden immer mehr Schaustellertruppen aus Afrika, Asien, Grönland, Lappland und Amerika engagiert und nach Europa geschifft. Deren Mitglieder wurden schlecht bezahlt und schlecht behandelt, eingesperrt und falsch ernährt, und sie starben an europäischen Krankheiten, für die ihr Immunsystem nicht gewappnet war. Das führte zu Protesten von Seiten des Publikums, das sogar Kleider und Essen über die Zäune warf. Die Veranstalter erkannten, dass das nicht geschäftsfördernd war und verbesserten die Arbeitsbedingungen bis hin zu öffentlich zelebrierten Impfungen, um dem einheimischen Publikum die Sorge vor Ansteckungen zu nehmen. Übrigens wurden auch die Begräbnisse verstorbener Schausteller in die Darbietungen eingearbeitet und also kommerziell verwertet. Teilweise wurden die Leichen der Forschung überlassen. Die Ausgestellten wiederum begannen Forderungen zu erheben. Das ganze Schauwesen professionalisierte sich: »So wurden wirtschaftliche Interessen – wenn auch ungleich – geteilt. Von nun an reisten die Truppen bereitwillig von Ort zu Ort, planten die unterschiedlichen Rollen, die ihnen zugeschrieben wurden – ›Kannibalen‹ hier, ›kriegerische Eingeborene‹ dort, oder parodistische Wilde auf einer Varieté-Bühne – und illustrierten so die Phantasien und Projektionen, die das westliche Denken jener Zeit um das Konzept des ›Wilden‹ gesponnen hatte. Manche Truppen waren einige Jahre lang auf Tournee und ›Häuptlinge‹ – wie zum Beispiel Mamdou Seck – standen reihum mehreren Dörfern vor, überquerten den Atlantik, reisten von einem Land ins nächste und gaben ihr Wissen an ihre Nachfolger weiter. Die Bezeichnung ›Eingeborenen-Darsteller‹ wurde um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert für einen Beruf verwendet, den pro Jahr durchschnittlich 2.000-3.000 Personen in etwa zwölf betroffenen Ländern ausübten.«<sup>350</sup> Vor allem aber verflossen die Grenzen. Es gab indigene Amerikaner, die über die Vertragslaufzeit hinaus arbeiten wollten, weil sie sich in Europa besser respektiert fühlten...<sup>351</sup> Schwer vorzustellen, oder? Es gab auch Liebesbeziehungen über die Absperrschnüre hinweg, sogar Ehen.

346 Zit. n. ebd.: 19.

347 Blanchard u.a. (Hg.) 2012; Dreesbach 2005; Fansa (Hg.) 2005.

348 »The Elephant Man«/»Der Elefantenmensch« (USA 1980).

349 Fey 1999.

350 Blanchard u.a. 2012: 28.

351 Thode-Arora 2012: 171.

**Eine Frau im Publikum** Es gibt ein Foto, das eine halbnackte Afrikanerin zeigt, die sich über die Absperrschnur hinweg von einem bürgerlich gekleideten Herrn mit dessen Zigarette die ihre anzünden lässt. Leider weiß ich nichts über den Kontext des Bildes, es stammt von der Exposition coloniale 1889 in Paris.<sup>352</sup> Wie könnte man das deuten?

**Aus dem Publikum** Die Grenzen wurden unterlaufen, aber blieben bestehen?

**Frau Dr. Mü, im Publikum** Das war hierarchisch! Hochgestellten Persönlichkeiten gab man Feuer, nicht die Zigarette!

**DRJ** Jemand hat als Kindheitserinnerung von dem eigentümlichen Gefühl berichtet, einen der Afrikaner nach Vorstellungsende in der Stadt zu sehen: europäisch gekleidet, rauchend in der Straßenbahn.<sup>353</sup> In Hamburg erschien 1931 eine Gruppe Melanesier in europäischen Anzügen zum Dienst. Das Museum für Völkerkunde musste Vorlagen für neue »Originalkostüme« liefern. »Das Resultat: Tagsüber tanzten die Völkerschau-Angestellten bei Hagenbeck gegen Lohn traditionellen Hula-Hula und abends in ihrer Freizeit in den Lokalen auf der Reeperbahn modernen Fox-Trott.«<sup>354</sup>

**Frau Dr. Mü** Mich überzeugt das nicht. Das bedient das Stereotyp der stets tanzenden Indigenen.

**DRJ** Warum sollten die abends nicht tanzen gehen? Naja, es ist ein sehr auf den Effekt ausgerichtetes Zitat. Eigentlich dienten die Völkerschauen im 19. Jahrhundert dazu, koloniale Eroberungen zu legitimieren, die Ausbeutung der Kolonialvölker zu rechtfertigen und bei der eigenen Bevölkerung ein Gefühl für ihren vermeintlichen Besitz zu wecken. Auf der Pariser Kolonialausstellung von 1931 konnte das Publikum die koloniale Welt in wenigen Stunden durchreisen: »Pourquoi aller en Tunisie quand vous pouvez la visiter aux portes de Paris?«<sup>355</sup> 1889 beschwore ein Bericht die ideale Gemeinschaft der Kolonialvölker auf der Ausstellung, weil sich angeblich der Tuareg mit dem Algerier verbrüderte und ein König von der afrikanischen Küste Süßigkeiten bei einer Mulattin kaufte. Im freundschaftlichen Umgang zwischen Einheimischen und »Eingeborenen« habe sich sogar eine universale Sprache zu entwickeln begonnen!<sup>356</sup> Als habe es keine Differenzen gegeben. Sie haben eben dieses Foto erwähnt, Sie, im Publikum.

Tatsächlich sollte sinnfällig gemacht werden, wie zurückgeblieben die Kolonisier-ten waren, näher den Tieren als den Menschen. In Paris verschattet der Eifelturm das Eingeborenendorf: Kultur versus Natur, Stahl gegen Stroh, Fortschritt, statt Beharren – ein regelrecht visualisierender Beweis sozialdarwinistischen Denkens.<sup>357</sup> Andererseits: Wenn schon so viel im Fluss war in der industriellen Welt, hier schien man eine

352 Wörner 1998: 161.

353 Corbey 1993: 344.

354 Schmidt-Gross 2012: 173.

355 Zit. n. Ageron 1985: 574.

356 Vogué 1889: 453-455.

357 Greenhalgh 1988: 84, 96f.

beruhigend stabile, »natürliche« Hierarchie vor Augen zu haben. Das war wohl auch eine wichtige Funktion dieser Dorfensembles.

#### Aus dem Publikum Und was wurde aufgeführt?

**DRJ** »All diese Schaustellungen folgten einem recht ähnlichen Modell: Es gab Tänze und Prozessionen mit Musikbegleitung. Die Kostüme waren pittoresk und die Namen der Truppen austauschbar. Man stellte Schlachten nach, zeigte Menschen gemeinsam mit Tieren in exotischer Umgebung, bot kulturelle oder kultische Attraktionen. Man produzierte kunsthandwerkliche Souvenirs oder stellte Schulen nach, in denen Kinder das Alphabet zu lernen versuchten. Kinder sprangen in ein Becken, um nach Münzen zu tauchen, Frauen bereiteten Mahlzeiten zu, und natürlich gab es auch ›Geburtsvorführungen‹. Die Ausstellungen passten sich unterschiedlichen Orten, Kulturen, aktuellen Ereignissen und Publikumswünschen an.«<sup>358</sup> Also, die haben sogar ausgestellt, wenn Schwangere... Die Kolonialausstellung von Paris 1931 war ein immenser Publikumsmagnet: vier Millionen Besucher aus Paris, drei aus der Provinz, eine Million aus dem Ausland.<sup>359</sup>

**WvA** Welche subversiven Wirkungen hatten diese Ausstellungen? Bei Benoît de l'Estoile las ich, dass die Darsteller immer weniger klischehaft Eingeborene spielten, sondern dass die Veranstaltungen immer folkloristischer wurden. Darsteller würden »in aktiven Rollen gezeigt, die ihre künstlerischen Fähigkeiten zur Geltung brachten«.<sup>360</sup> Die Besucher müssen ja über die Jahre gemerkt haben, dass die »Wilden« viel »zivilisierter« waren, als sie das demonstrieren sollten.

**DRJ** Diese modifizierten Darbietungen blieben von den Kolonialgesellschaften erdachte Veranstaltungen. Auch wenn die ehemaligen »Wilden« nun bekleidet die zum Christentum Missionierten gaben und Musik und Kunsthandwerk darboten, das stellte den Kolonialismus nicht in Frage. Im Gegenteil, es bestätigte die angebliche zivili-satorische Mission und den exotischen Status dieser Völker. Das »Anderssein« wurde weiterhin so sorgfältig inszeniert wie das samoanische Dorf auf der Weltausstellung in Chicago 1893.<sup>361</sup>

**Frau Dr. Et** Da muss ich etwas einwerfen. Die Europäer haben sich selbst nämlich auch ausgestellt! Sie haben auf Ausstellungen ebenfalls Dörfer mit »indigenen« Menschen errichtet und bestückt, die Engländer beispielsweise erbauten irische, walisische und schottische Dörfer. In denen gaben die Bewohner gälische Gesänge und traditionale Bräuche zum Besten und führten den Engländern vermeintlich vormoderne, periphere Gesellschaften vor Augen! Über die herrschten sie offenbar zu Recht, so wie über ihre Kolonien! Ihre eigenen Tudor-Dörfer, die die Engländer ebenfalls präsentierten, wurden überhaupt nicht als rückständig begriffen; sie repräsentierten für sie vielmehr das unerschütterliche, ländliche Fundament des hochindustrialisierten Englands und

<sup>358</sup> Blanchard u.a. 2012: 54.

<sup>359</sup> Ageron 1985: 577.

<sup>360</sup> Zit. n. Blanchard u.a. 2012: 60.

<sup>361</sup> Johnston 1999.

der englischen Zivilisation.<sup>362</sup> So. Und in den 1930er Jahren, als es erste Pläne für eine Regionalförderung gab, um niedergegangene Industriegebiete zu stärken, da wurden auch Ausstellungen gemacht, um das Publikum für diese Politik zu gewinnen. Nordengland, die ehemalige Herzammer der Industrialisierung, wurde wie fremdes Land dargestellt.<sup>363</sup>

**WvA** Aus diesen Berichten gewinne ich den Eindruck, dass es ziemlich durcheinander ging mit den gegenseitigen Projektionen. Ausstellungen waren offenbar ein ideales Vehikel, um Ideologie in die »Tat« umzusetzen. Glauben Sie, Herr Dr. Jag, dass Ausstellungen ein Transmissionsriemen waren? Oder stellten sie eine Übersetzungsinstantz dar?

**DRJ** Das klingt zu mechanisch, als würden sie eine Botschaft direkt oder wie ein Transformator auf das Publikum übertragen. Nein, das war ein volatiles Verhältnis. Durch eine anregende Ausstellungsarchitektur sollten die Besucher animiert werden, Informationen aufzunehmen, und Vergnügungsareale waren eine Beigabe. Wir hatten ja schon das Motto: belehren und entspannen. Zur Rezeption von Ausstellungen gibt es nur wenig Quellenmaterial. Bekannt sind jedenfalls die irritierten Beobachtungen von Ausstellungsmachern, dass die Vergnügungseinrichtungen erheblich stärker frequentiert wurden als die eigentlichen Ausstellungen. Und ob man das Ideologie nennen sollte? Eher schon Weltanschauung, weil dem eigenen Anspruch nach ja nicht ein verfestigtes Weltbild präsentierte wurde, auch kein einheitliches »abendländisches«. Alle Ausstellungen, auch die Völkerschauen, waren offen für divergierende Lesarten. Das Publikum konnte unterschiedlich reagieren, und hat das auch getan. Sie fanden Riten und Spalten, durch die alternative Sichtweisen, beispielsweise über die Kolonien einsickerten, aber wohl selten mit unmittelbaren oder weiter reichenden Effekten. Ausstellungen sollten das Publikum informieren und gewinnen – sorgfältig komponierte Begleitmusik. Die »Tat« wurde woanders vorbereitet.

### Lichte Moderne: Die »Stockholm-Ausstellung« 1930

**DRJ** Es gibt einen Typ Ausstellung, der eine vielleicht existenziellere Grundierung aufwies, nämlich wenn sich Nationen nach einer Zeit der Krise selbst vergewissern und zugleich optimistisch in die Zukunft schauen wollten. Ich möchte auf zwei von ihnen eingehen, die »Stockholm-Ausstellung« von 1930 (*Stockholmsutställningen*) und das »Festival of Britain« von 1951. Die Stockholm-Ausstellung wurde zwei Jahre vor Beginn der sozialdemokratischen Ära und unmittelbar in den Ausläufern der Weltwirtschaftskrise eröffnet, die auch Schweden schwer getroffen hat. Sie gilt als Durchbruch der architektonischen Moderne, des Funktionalismus.<sup>364</sup>

**Dr. Piednote** Nota bene: In Norwegen haben die landesweiten Architekturwettbewerbe dreier Tageszeitungen 1930 und 1931 dem Funktionalismus in der Öffentlichkeit

---

<sup>362</sup> Greenhalgh 1988: 106-109; Wörner 1998.

<sup>363</sup> Linehan 2003: 133.

<sup>364</sup> Küster-Schneider 2002; Råberg 1970: 150-215; Rudberg 1999.

zum Durchbruch verholfen. Die erfolgreichen Teilnehmer sollen den internationalen Stil in eine volkstümliche Sprache übersetzt haben.<sup>365</sup>

**DRJ** Gut, dann wissen wir das. Solche Ausstellungen hatte es in Stockholm seit 1851 mehrere gegeben, die jeweils mit großem Aufwand das Land repräsentierten.<sup>366</sup> Oder denken Sie an die diversen Ausstellungen des Neuen Wohnens in Paris, Stuttgart, Bergen, Frankfurt, Turku, Kopenhagen und Åbo zwischen 1925 und 1929. Das waren Vorbilder, auch die jährliche Bau- und Wohnausstellungen in Stockholm (*Bygge och bo*). Im Sommer 1930 wurden aber alle Erwartungen übertroffen. Es kamen vier Millionen Besucher aus dem Inland (bei sechs Millionen Einwohnern) und etwa 25.000 ausländische Gäste. Im Katalog finden wir das Motiv der Ausstellung. Alltagsgegenstände sollten helfen, die Gesellschaft zu reformieren. Da lohnt sich ein Zitat, weil es paradigmatisch ist. Der Gedanke war, »dass die Produktion von Gebrauchsgegenständen dienen soll, nicht bloß der Schaffung von Reichtum oder einer erneuerten und entwickelten Technik, sondern vor allem der Bildung einer hochwertigen Gesellschaft. Die Gesellschaft ist insofern dem Menschen ähnlich, als daß sie ein Zusammenspiel aufbauender und zerstörender Kräfte, interesse- und idealbildender Kräfte auf der einen Seite, von Trieben und Begehrungen auf der anderen Seite ist. Letztere müssen beherrscht werden und an Ersteren ausgerichtet werden. Je größer die Beherrschung – desto höher die geistige Reife und Kultur«.<sup>367</sup>

Es ging um viel, trotzdem sollte *Feststimmung* die Ausstellung prägen, nicht die kühle, »deutsche« Sachlichkeit, wie es hieß. Sie war nicht in strengem Weiß gehalten, sondern farbenfroh, und durch eine elaborierte elektrische Beleuchtung erhielt sie eine eigene, nächtliche Identität. Aquarelle wohl aus der Planungsphase fingen den Gedanken der lichten, funktionalistischen Leichtigkeit ein.<sup>368</sup> Die Ausstellung war gegenüber dem Erholungsgebiet Djurgården situiert mit seinem berühmten Freilichtmuseum Skansen. Es gab einen Festplatz, eine Reihe funktionalistischer Ausstellungspavillons, in denen Industrie- und Luxusmöbel, Keramik, Metalle, Beleuchtung, Glas, Tapeten, Gewächse, Textilien, Bücher und Verkehrsmittel gezeigt wurden, ein Planetarium sowie ein Areal funktionalistischer Musterwohnungen und Musterhäuser führender schwedischer Architekten wie Sven Markelius, Kurt von Schmalensee oder Uno Åhrén. An das Ende des Areals verlegt war der Vergnügungspark mit Tanzbahn, Karussell, Konditorei, Varieté und Zaubervorstellung. Auf dem gesamten Gelände waren die Kioske zahlreicher Firmen verteilt, eine Milchbar, ein Konsum und als eines der markantesten Bauwerke der Radiomast, eine grazile Eisenkonstruktion mit beleuchteten Reklametexten in moderner Typographie. Die gesamte Ausstellung inszenierte Leichtigkeit. Anmut, Klarheit, Großzügigkeit und Farbenfreude – so präsentierte sich die Ausstellung, so sollte die moderne Gesellschaft aussehen.

---

365 Findal 1996: 59–67.

366 Sörenson 1999.

367 O.A. 1930a: 35 (Hervorh. im Orig.).

368 Etzemüller 2010: 385 (Abbildungen).

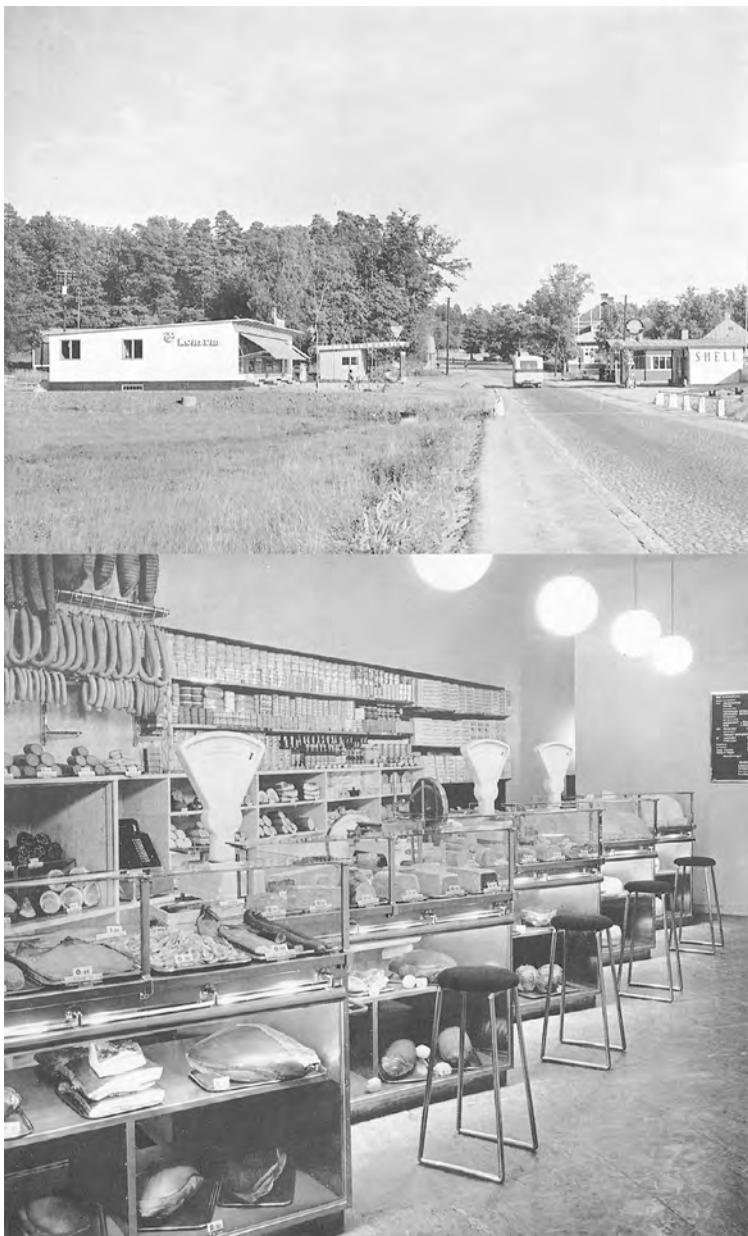


Abb. 34: So wurde in den 1930er Jahren »vernünftiger« Konsum inszeniert: In funktionalistischen Gebäuden waren klinisch reine Geschäfte untergebracht, in denen die Waage, Kasse und fertig verpackte Waren Hygiene und Korrektheit symbolisierten – im Gegensatz zur (angeblich) undurchsichtigen Verkaufspraxis vormoderner Krämerläden, in denen bei Gewicht, Preis und Qualität zu Ungunsten der Kunden getrickst wurde. Diese Zeit ist vorbei, sollten solche Propagandafotos zeigen; sie stammen nicht von der Stockholm-Ausstellung, sondern aus einem aus einem Bildband des Architekturbüros der Kooperativa (Kooperativa föreningarna).

Der gebaute Raum visualisierte nicht nur diese modernistische Botschaft, er ließ sie die Menschen auf mehreren Ebenen *erfahren*. Der Konsum ermöglichte modernes Konsumieren: in einem kooperativ geführten Unternehmen, das standardisierte Qualitätswaren zu einheitlichen Preisen anbot und in hygienischen, funktionalen, transparenten Tresen präsentierte (Abb. 34). Die Milchbar bot Milchprodukte als Teil der modernen Ernährung an. Der Nachrichtenmast funkte drahtlos in die Welt und war durch die applizierte Reklame in betont moderner Typographie Zeichen des Konsumzeitalters. Die Musterhäuser waren einer der wichtigsten Abschnitte der Ausstellung. Sie waren begehbar und führten wohldurchdachten Wohnraum in 15 Bedarfstypen vor, vom *single* mit einem geringen Einkommen bis hin zum Sechs-Personen-Haus- holt samt Dienstpersonal. Die Wohnungsgröße betrug zwischen 29 und 111 m<sup>2</sup>. Die kleinste Wohnung wies eine Schlafcke auf, die größte Platz für einen Flügel (Abb. 35, 36). Außerdem wurden exemplarische Einfamilienhäuser präsentiert.



Abb. 35: Gouache des Architekten Sigurd Lewerentz für eine funktionalistische Wohnung auf der Stockholm-Ausstellung, in diesem Fall 93 m<sup>2</sup> für drei bis fünf Personen samt Diener und Platz für einen Flügel (vgl. Abb. 36). Die Gouache fängt die imaginierte Leichtigkeit der architektonischen Utopie des Funktionalismus ein.

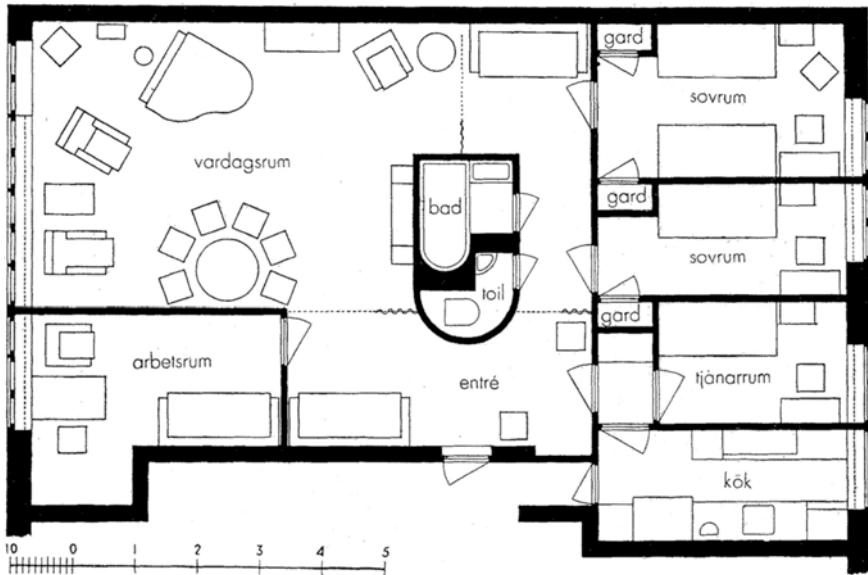


Abb. 36: Grundriss derselben Wohnung. Rechts unten erkennt man den Dienstboteneingang.

**Aus dem Publikum** Schau an! In Deutschland propagierte man zu der Zeit die »Wohnung für das Existenzminimum«. Das soziale Schweden bot auch den Wohlhabenden Wohnraum. Da sieht man es mal wieder!

**Gegenstimme aus dem Publikum** Diese Architekten haben sich als Sozialisten bezeichnet! Das unterstreicht das Klischee von den pragmatischen Skandinaviern. Das sieht man da!

**DRJ** Die Idee war dieselbe, wie sie die Deutschen formuliert hatten, dass nämlich »jedem Menschen >seine Ration Wohnung< zugeteilt werden muß«.<sup>369</sup> Die neuen Schulbänke im Musterklassenraum: schlank, elegant, aus heller Birke. Die Möbel waren freistehend und ließen sich daher an die Körpergröße der Schüler und an unterschiedliche Unterrichtsformen anpassen. Eine Krankenhausabteilung präsentierte Räume geringer Tiefe, so dass Luft und Sonne bis in die letzten Winkel gelangen konnten, und alle Patienten hatten Zugang zu einer Terrasse. Die Ausstellung für hochwertiges Industriedesign thematisierte das private Heim, das in der Moderne an Bedeutung gewonnen habe: »[S]ozusagen als Gegengewicht gegen das aufreibende Erwerbs- und Vergnügungsleben der Gegenwart und den rücksichtslosen Kampf um das Dasein macht sich ein immer stärkeres Bedürfnis nach etwas geltend, das Ruhe und Sammlung bietet, ein Platz, wo die im tieferen Sinne guten und lebensbejahenden Kräfte gedeihen können. Und hier hat das Heim eine Aufgabe zu erfüllen, die nicht bloß eine Funktion ist, sondern eine Mission. Der Teil des Heims, der unseren materiellen Bedürfnissen dient, ist geschrumpft, standardisiert, unpersönlicher geworden. So viel mehr Raum konnte für die geistigen und persönlichen Bedürfnisse frei gemacht werden.«<sup>370</sup>

<sup>369</sup> Internationale Kongresse für Neues Bauen/Städtisches Hochbauamt in Frankfurt a.M. (Hg.) 1930: 8.

<sup>370</sup> O.A. 1930b: 4.

**WvA** Hier möchte ich eingreifen, denn das klingt paradox. Küche und Bad wurden kleiner geplant, und die Wohnung insgesamt wurde kleiner, die tägliche Reproduktionsarbeit dank moderner Technik reduziert. *Dank der Moderne* diente die winzige Wohnung als Rückzugsraum von der Moderne, in dem sich die Familie für das Leben in der Moderne regenerieren sollte? War das so gemeint?

**DRJ** Und dank des Industriedesigns, das für alle Lebensbereiche zweckmäßige Gegenstände zur Verfügung stellen sollte, genau. Der Alltag würde durch Anschauung ganz zwanglos rationalisiert, die Idee ist schon 1899 im Klassiker *Skönhet för alla* (»Schönheit für alle«) der Publizistin Ellen Key formuliert worden. Dieses Büchlein wurde 1904 deutlich ergänzt und bis 1913 mehrfach aufgelegt. Gut 20 Jahre darauf blies Gregor Paulsson, Kunsthistoriker und Direktor des schwedischen Kunsthandwerksverbandes (*Svenska Slöjdforeningen*) mit *Vackrare vardagsvara* (»Schönere Alltagsware«) ins selbe Horn. Mittlerweile sind diese beiden Schlüsseltexte übersetzt worden.<sup>371</sup> Die zweite Aufgabe war es, die Auswüchse der kapitalistischen Moderne zu bekämpfen, also die schlechte Qualität, die Vergeudung von Ressourcen und die überfordernde Vielfalt. Das Schlüsselargument lautete, dass eine begrenzte Typenpalette qualitäts- und geschmackvoller, industriell hergestellter Standardwaren die Kosten und den Materialverbrauch deutlich senken würde; das käme den Verbrauchern zugute. Doch das Leben würde nicht uniform, weil man die Produkte individuell variieren könne. Das sei die Leistung wahrer »Persönlichkeiten«, schrieb der schwedische Architekt Uno Åhrén 1929. Eine Persönlichkeit jage nicht einer durch Dekor und Ornament vorgegaukelten »Individualität« nach, sondern verhelfe dem »Allgemeingültigen« zu seinem Recht.<sup>372</sup>

**WvA** Ich fühle mich an IKEA erinnert, um diesen Einwurf zu wagen.

**DRJ** Natürlich, da ging das hin. Das war freilich keine schwedische Erfindung. Auf dem Kontinent gab es ähnliche Bestrebungen. Die Schweden haben das Prinzip sicherlich perfektioniert.

**WvA** Gut, aber was wäre dieses ominöse »Allgemeingültige«, das da behauptet wurde?

**DRJ** Das »definierte« eine wegweisende Streitschrift aus dem Jahre 1931, *acceptera* (»akzeptiere«), die mittlerweile ebenfalls übersetzt ist. Da haben sechs Architekten, unter ihnen Åhrén, die Moderne zelebriert und gegen eine angeblich verzopfte Tradition gesetzt. Das »Allgemeingültige« ist das Klare, Schnörkellose, Geordnete, Wohlorganisierte und Wohlfunktionierende, nicht Imitation, steriler Luxus und barocke Fassade.<sup>373</sup> Sie erinnern sich, die »Herrschaft des Tapezierers«, der überall quellende und klebrige Fassaden auftrug und dahinter einen dysfunktionalen Kern verbarg. Statt dessen, schrieben die sechs Architekten, müsse man die Funktionalität eines Gegenstandes oder Hauses getreulich auf dessen Oberfläche abbilden. Die Formen müssten sich an die Funktionen anpassen, also vor der Realität bewähren. Und wenn Sie das an »form follows function« (fff) erinnert oder an die Architektur der siebziger Jahre...

<sup>371</sup> Key 2008 (1913); Paulsson 2008 (1919).

<sup>372</sup> Åhrén 1929.

<sup>373</sup> Asplund u.a. 2018 (1931). Dasselbe Narrativ: »Die neue Wohnung« (CH 1930); s.a. Janser/Rüegg 2001.

**WvA** ...an das Aachener Klinikum oder das Centre Georges Pompidou...

**DRJ** Hier ist eine schöne Abbildung. Das Centre Pompidou wie ein leuchtendes Raumschiff, das in einem dunklen, altertümlichen Pariser Stadtteil gelandet ist (Abb. 37). Da haben wir wieder die Elemente beisammen: hell/dunkel, eng/weit, Funktion/Fassade. Da hat man den Diskurs regelrecht vor Augen.



Abb. 37: Centre Pompidou.

**Frau Dr. Divad** Ist das ein gutes Beispiel? In dieser Architektur wurde der Funktionalismus ja reflexiv, indem er sich bewusst ausstellte. Das war etwas anderes als Louis Sullivans »fff«. Egal, vielleicht ist das nicht so wichtig, war nur ein spontaner Gedanke.

**WvA** Da gebe ich Ihnen recht, Frau Dr. Divad, das scheint mir nicht recht zu passen. Deshalb möchte ich zur Stockholm-Ausstellung zurückkehren, wenn Sie erlauben. Ich finde deren Logo so reizend, Herr Dr. Jag, ein Rasiermesser, dass scharf das Alte und Verwelkte wegschneidet und Raum gibt für etwas Neues.

**DRJ** Ja, das trifft es metaphorisch. Freilich stellte dieses »Messer« tatsächlich ein stilisiertes Flügelpaar dar, das – in der Tat – den Aufbruch in Architektur und Formgebung symbolisierte. Als Vorbild diente allerdings eine altägyptische Gottheit.<sup>374</sup>

Die Ausstellung präsentierte nicht ausschließlich die modernistische Botschaft. Im Planetarium konnte man den Sternenhimmel von 10.000 vor bis 14.000 nach Christi Geburt durchmessen, und eine Kunstausstellung führte mit sauber ordnenden Kategorien in die moderne Kunst ein: Kubismus, Post-Kubismus, Purismus, Konstruktivismus, Neo-Plastizismus, Surrealismus.<sup>375</sup> Auf den »Weltverbesserungseifer« antworteten Geschäfte, Restaurants und allerlei Festlichkeiten.<sup>376</sup> Außerdem widersetzen sich die Besucher und sogar die Dinge ihrer modernistischen Vereinnahmung. Das gläserne Restaurant heizte sich unerträglich auf, auch andere Gebäude erwiesen sich als wenig alltagstauglich. Viele Besucher zeigten sich unwillig, »modern« zu sehen. Den Radiomasten kritisierten sie als wirres Spiel von Linien und Winkeln mit vulgären Anzeigen. Noch interessanter ist, dass die neuen Baumaterialien, vor allem die großen Glasflächen, die Transparenz und Luftigkeit verkörperten, die Besucher offenbar vor eine kognitive – und praktische – Herausforderung stellten. Jedenfalls sind von 42 Unfällen auf der Ausstellung die weitaus meisten durch Glasflächen verursacht, offenbar sind Besucher dagegen gelaufen.<sup>377</sup> Ohnehin bevorzugten sie den Vergnügungspark, der zwar »den höchsten Ansprüchen an populären Volksvergnügen genügen« sollte.<sup>378</sup> Doch einige Initiatoren der Ausstellung störten sich an der »Schießbuden-Kultur«.<sup>379</sup> Und dank zahlloser Festessen meinten Spötter später, dass die Stockholm-Ausstellung vor allem ein Restaurantunternehmen gewesen sei.<sup>380</sup>

#### Aus dem Publikum Intention und Wirklichkeit...

**DRJ** Gut, das ist eine naheliegende Reaktion. Mag sein, dass einige enttäuscht waren, aber wie gesagt: Es ging den Initiatoren nicht um Übermächtigung, sondern um Social Engineering. In Stockholm zogen sie dazu alle Register. Die Ausstellung wurde in mehreren Katalogen und zahlreichen, reichhaltig illustrierten Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln gedoppelt – die Gegenstände wurden abgebildet, die Musterwohnungen mit Grundrissen, Einrichtungslisten, den geschätzten Jahresmieten sowie den entsprechenden Einrichtungsfirmen präsentiert, und Fotografien überhöhten in den Ausstellungsberichten die ästhetische Wirkung der inszenierten Moderne. Außerdem ging das Publikum selbst in die Inszenierung ein. Es erschien – zumindest auf Abbildungen – leichtfüßig durch die Ausstellung zu flanieren, wie man sich den »Neuen Menschen« vorstellte.

#### Aus dem Publikum Was verstehen Sie denn unter dem »Neuen Menschen«?

<sup>374</sup> Rudberg 1999: 79.

<sup>375</sup> O.A. 1930c: 10.

<sup>376</sup> O.A. 1930b: 23.

<sup>377</sup> Habel 2002: 52.

<sup>378</sup> O.A. 1930a: 239.

<sup>379</sup> Habel 2002: 35.

<sup>380</sup> Svedlund 1931: 4, 44-80.

**DRJ** Der faschistische Neue Mensch, so hat ihn Jana Wolf für Italien charakterisiert, »war der vitale, risikobereite, disziplinierte, zunehmend rassenbewusste Kämpfer und gläubige Faschist, der an Arbeitsplatz wie Front gleichermaßen für den Wiederaufstieg des Vaterlandes zu alter imperialer Größe focht.«<sup>381</sup> Ernst Jüngers Neuen Menschen haben wir ja bereits kennen gelernt. Für Andere, und das sind »unsere« Leute, war er kein Übermensch, sondern ein Typus, den man sich so vorstellte: junge, sportliche, gesunde, effizient und zweckmäßig denkende und handelnde Menschen, die nicht dem individualistischen Materialismus des liberal-kapitalistischen Zeitalters anhingen, sondern gemeinschaftsorientiert waren, die sich integrierten, ohne ihre Persönlichkeit aufzugeben – *fit & clever* sozusagen, körperlich gesund und geistig umsichtig – die den *Alltag* beherrschten, nicht die Ausnahmesituation! Sie verkörperten die Hoffnung auf eine Rekonfiguration der Sozialbeziehungen. Wir finden diese Imagination in demokratischen und totalitären Staaten. Sie eignete sich für verschiedene politische Systeme.<sup>382</sup>

**Frau Dr. Et** Es gibt einen Text von Helen Grund, der Manifest oder Satire sein mag, das habe ich nicht begriffen, das ist jedoch unerheblich, weil sie 1921 Kriegsgewinnern – Parvenues – aus den unteren Schichten einen modernen Lebensstil anriet. Ich muss einfach einen Auszug zitieren, nachdem, was Sie gesagt haben: »freiere Wände, offneren Blick aus Fenstern, größere Schlafräume, zugänglichere Sitze, ungeschützte Bücher, lockerere Bewegungsmöglichkeiten. So ist unser Stil immer im Fluß. [...] Sie [die Tochter des Kriegsgewinners] soll wissen, wo sie fehlerhaft ist und wo sie schön ist und soll sich noch einmal selbst so zusammenstellen, daß das Ganze Geist hat und Stil bekommt [...]. Ich möchte Euch eine starke Farbe geben [statt gemusterter Tapeten], einen Ton, gegen den Ihr Euch gewöhnen müßt durchzuhalten, oder wenn ihr es wagt, so verzichtet auf alles Farbige und macht Euch eine Nonnenzelle, in der Ihr Eure Schönheit, Eure Jugend, euren Körper wissenschaftlich genau behandelt. [...] Habt Schränke aus Glasscheiben, [...] und viele Spiegel braucht Ihr und offene Fenster. [...] Euer Wohnzimmer soll aus dem Material Eurer Beschäftigungen entstehen: Habt einen Tisch, ein ausgeprobtes Quadrat große Fläche, für Eure Arbeiten, Ton zum modellieren, Handwerkszeug, Farben, Maschinen, ein Stehpult für Eure kurze Korrespondenz, eine Schreibmaschine. An den Wänden Eure Sportgeräte. Euer Teppich soll meinetwegen ausssehen wie ein kubistisches Reklameplakat. Eure Bibliothek: Hygiene, Spiele, Tiere, Reisekarten, Flugmaschinen, Aufklärung über Kinderbekommen und -verhüten, Krankheiten. Ein eigenes Telefon für Euch, eigene Zeitung. [...] Und Euer Salon! Ein Teppich, ein paar Ledersitze, einige Spiegel ein gut ausgedachtes Licht, das Blumen ersetzt, und ein Grammophon. Dort könnt Ihr tanzen.«<sup>383</sup>

**DRJ** Das trifft es sehr gut. Also: Diese Menschen repräsentierten eine zukünftig verwirklicht worden seiende Utopie und halfen dadurch, sie zu realisieren.

**WvA** In den Augen der Initiatoren, möchte ich einwenden, Herr Dr. Jag.

<sup>381</sup> Wolf 2022: 339.

<sup>382</sup> Bauerkämper 2017; Dikovich/Wierzock 2018; Enzmann 2011.

<sup>383</sup> Grund 1921: 25f.

**DRJ** Ja. Die Frage bleibt natürlich, ob die Botschaft angekommen ist. Was die Besucher mitgenommen haben, bleibt im Dunkel. Wurde ihnen auf dem Weg zum Vergnügungspark genug Moderne vorgeführt, hat sich der Funktionalismus wenigstens ins Bewußtsein eingeschlichen oder sind die Besucher immun geblieben? Bertil Almkvist, der spitz Karikaturist des »Aftonbladet« – den kennen Sie als Verfasser des Comics »Die Steinzeitkinder« (*Barna Hedenhös*) –, der brachte die Kritik aller Traditionalisten in einer Karikatur auf den Punkt: Ein verängstigter Stahlrohrfreischwinger wird von barocken, traditionalistischen Möbeln als »kränklich« verlacht.<sup>384</sup>

**Aus dem Publikum** Ha! 1897 gab es eine Karikatur des Bayerischen Kunstgewerbe-Vereins. Da steht ein mit sinnlosem Ornament überladener neben einem kargen, fast schmucklosen Stuhl. »Vom Regen in die Traufe« lautet der Bildtext.<sup>385</sup>

**DRJ** Heftiger Einspruch kam sogar aus dem eigenen Lager, von den Mitgliedern des Schwedischen Kunsthåndverkerverbandes, die eigentlich zur Avantgarde gehörten, und die durch ihre Präsenz in der Ausstellung profitierten. Ihnen ging die vermeintliche Dominanz industriegefertigter Waren zu weit.<sup>386</sup> Die Initiatoren waren freilich derart überzeugt von sich, dass sie Kritik an der Ausstellung im Septemberheft der Zeitschrift »Der Baumeister« (*Byggmästaren*) in extenso abdruckten, um sie der Nachwelt zu deren Amusement zu erhalten. Das hatte Chuzpe, denn die Ausstellung war kein messerscharfer Schnitt durch die Geschichte und bedeutete auch nicht den Durchbruch des Funktionalismus. Aber seit 1930 konnte sie als Markierung genutzt werden, auf welcher Seite der Moderne man stand. Und in der schwedischen Geschichte steht sie als das Symbol für den Aufbruch in eine moderne Wohlfahrtsgesellschaft.

**Aus dem Publikum** Waren die Sozialdemokraten denn Anhänger des Funktionalismus?

**DRJ** Nicht unbedingt, Sie haben recht. Aber funktionalistische Architektur, sozialdemokratische Herrschaft und Sozialstaat sind in der schwedischen Wahrnehmung schon damals amalgamiert. Das lag auch daran, dass viele Protagonisten der Ausstellung für den kommenden Wohlfahrtsstaat planten. Der moderne Wohnungsbau der beiden großen Wohnbaugenossenschaften sieht nicht so radikal aus wie die Architektur der Stockholm-Ausstellung, ist aber faktisch purer Funktionalismus.

**WvA** Sie haben von der Selbstvergewisserung nach der großen Krise gesprochen. Also meinen Sie, dass die Stimmung positiv gewesen ist? War sie das oder sitzen Sie mit der Stockholm-Ausstellung letztlich nicht einer medialen Oberfläche auf? Ich würde von Ihnen gerne wissen, Herr Dr. Jag, wie der Alltag ausgesehen hat. Der Zimmermann oder Buschauffeur, die sich kein Porzellan von »Svenskt Tenn« leisten konnten...

**DRJ** Jetzt greifen Sie aber in eine eher teure Schublade. Industriedesign, das...

384 Abgebildet in Etzemüller 2010: 397.

385 Zentralinstitut für Kunstgeschichte/Bayerischer Kunstgewerbe-Verein e.V. (Hg.) 2002: 185.

386 Rudberg 1999: 187-201.

**WvA** Ja. Gut. Ob die Besucher den Funktionalismus wirklich goutierten? Vielleicht war der Vergnügungspark viel attraktiver, und sie sind stracks an den gesunden Milchbars und modernen Häusern vorbeigelaufen. Das wäre doch möglich, nicht wahr.

**DRJ** Der Vergnügungspark war an das Ende der Ausstellung gelegt, so dass man an all den Modernitäten vorbeilaufen musste. Das wollten die Macher erreichen. Für eine andere Ausstellung in Ystad 1936 lässt sich tatsächlich belegen, dass viele Besucher die vergünstigten Abendkarten kauften, um bloß das Areal mit den Fahrgeschäften aufzusuchen.<sup>387</sup> Im Umkehrschluss hieße das, was Sie sagen, Herr von Alterski, dass solche Ausstellungen vollkommen wirkungslos gewesen wären, und dass sich eine beeindruckende mediale Oberfläche gebildet hätte, hinter der es keine Substanz gab. Ist das plausibel? Sie haben recht, dass man sich über die Akten beugen müsste, um die Absatzzahlen funktionalistischen Bestecks zu rekonstruieren. Dann weiß man freilich immer noch nicht, wie im Alltag darüber gesprochen oder gestritten wurde.

**Frau Dr. Mü** Es sollten ja vor allem die Macher und Entscheidungsträger angesprochen werden, zum Beispiel die im Wohnungsbau.

**WvA** Immerhin gab es Kritiker wie Bertil Almkvist.

**DRJ** Der für das Volk gesprochen haben soll? Oder für den konservativen Teil der Elite? Sicher, wir haben nur die Inszenierung des modernistischen Alltags in Broschüren und Artikeln, deren Autoren und Fotografen sich angeblich beim Volk umgeschaut haben. Aber wie erklären Sie sich den Erfolg von IKEA heute oder Systemmöbelherstellern wie Thonet im 19. Jahrhundert? Eines dürfen Sie nicht vergessen. Konsum-Geschäfte, Funktionalismus und Industriedesign bedeuteten für viele Menschen eine deutliche Verbesserung des Lebensstandards. Das Schweden der späten 1920er Jahre war nicht ansatzweise so aufgeräumt und sauber wie heute. In Stockholm und anderen Städten gab es heruntergewirtschaftete Stadtteile mit miserablen Wohnbedingungen. Deshalb kam man ja in den 1950er Jahren auf die Idee, Teile der Innenstadt abzureißen und neu zu bebauen. Die mittelalterliche Altstadt mit den engen Gassen und feuchten Behausungen hätte auch verschwinden sollen. Viele Menschen waren schon froh, da heraus zu kommen.

**Aus dem Publikum** Dafür ist die Altstadt jetzt eine einzige Touristenmeile. Ich war neulich da.

### Temperierte Moderne: Das »Festival of Britain« 1951

**WvA** Ich denke, dass wir hier einen Bogen zu Ihrem zweiten Beispiel schlagen können, dem »Festival of Britain«, der großen Nationalausstellung von 1951 in London.<sup>388</sup> Ich fand es interessant in unserem Vorgespräch von Ihnen zu hören, dass bei der Planung die Stockholm-Ausstellung Pate stand. Sie hinterließ demnach durchaus einen gro-

---

387 Etzemüller 2011: 376.

388 Atkinson 2012; Conekin 2003; Turner 2011.

ßen Eindruck in Europa, wohl auch, weil sie eine moderate Variante des Modernismus repräsentierte, anders als Le Corbusier und seine Anhänger.<sup>389</sup>

**DRJ** Auch in der britischen Ausstellung ging es um Identität, aber die Ausgangslage war eine ganz andere. Großbritannien ging es nicht gerade gut, das Empire befand sich im Niedergang, der Krieg hatte das Land hoch verschuldet, die Produktivität war gering, Lebensmittel waren weiterhin rationiert.<sup>390</sup> Die junge Bundesrepublik dagegen hatte Lebensmittelkarten bereits im Januar 1950 abgeschafft, keine fünf Jahre nach Kriegsende! Das Festival sollte Zuversicht stiften. Die Briten sollten die Umrisse einer neuen Zeit erkennen, aber nicht im Konflikt mit der Vergangenheit. Das hat zu einer merkwürdigen Konzeption geführt. Wir hatten erwähnt, dass England sich und die britische Industrienation lange über seine Landschaften und Dörfer definierte. Auch 1951 wurde dem Land als »a comfort zone of rose-bordered cottages, teashops with latticed windows, cricket on the village green and sun-baked yokels propping up the bar of the Rose and Crown« gehuldigt.<sup>391</sup>

**WvA** 1937, auf der Pariser Weltausstellung, soll sich Großbritannien mit diesem Selbstbild lächerlich gemacht haben.<sup>392</sup>

**Dr. Piednote** Der britische Pavillon damals war außen reinster Funktionalismus gewesen, innen wurde die »Englishness« gefeiert: als Land der Schafe und Kathedralen, des Tennis und der *cottages*. Man kann das als bewusst mehrdeutige Aussage begreifen.<sup>393</sup> Man kann sich darüber mokieren.

**DRJ** Die berühmten Englandreisen von Henry Morton oder John Priestley wurden auch nach dem Krieg fleißig verkauft...<sup>394</sup>

**WvA** »In Search of England« von 1927 beziehungsweise »English Journey« von 1934.

**DRJ** Es gab noch andere. George Orwells »The Road to Wigan Pier« beispielsweise. Oder die 13bändige »About Britain«-Reihe, die zum »Festival« aufgelegt worden war und den Lesern die britischen Landschaften vorstellte.<sup>395</sup> Das Verhältnis zur Industrie blieb dabei eigentlich. Einerseits konnten die Autoren die Industriegebiete Nordenglands nicht ignorieren, andererseits habe ich den Eindruck, dass die Autoren froh waren, wenn sie aus den landschaftlich verheerten Kohle- und Stahlrevieren wieder in die Natur kamen.<sup>396</sup> In der Ausstellung wurden Armut und miserable Infrastruktur auf dem Lande nicht einmal erwähnt.<sup>397</sup>

389 Kynaston 2010: 9; Turner 2011: 31-34.

390 Harrison 2009; Kynaston 2007.

391 Turner 2011: 63.

392 Ebd.: 82.

393 Harris 2010: 47f.

394 Morton 1928 & 2007 (1927); Priestley 2018 (1934).

395 Dazu Richardson 2015.

396 Etzemüller 2022: 188-192, 197, 212.

397 Turner 2011: 63.

**Aus dem Publikum** In Deutschland sah es zu der Zeit nicht besser aus, denken Sie an die Eifel oder den bayrischen Wald, oder den Schwarzwald. Da kamen Strom und befestigte Wege erst in den fünfziger Jahren an.

**Ebenfalls aus dem Publikum** Aber es gab kein Festival of Deutschland.

**Weitere Stimme aus dem Publikum** Trotzdem stand das »Land« offiziell hoch im Kurs, wie in Schweden oder den USA auch. Das Sauerland wurde doch regelrecht zur Gegenlandschaft zum Ruhrgebiet stilisiert! Lesen Sie den schönen Aufsatz von Christoph Köck.<sup>398</sup>

**DRJ** Allerdings wurde auch dem Ruhrgebiet ein deutlich positiverer Stellenwert zugeschrieben. Es gibt eine Reihe schwergewichtiger Bildbände, die die Region als »Heimat« und nicht bloß als Moloch stilisieren.<sup>399</sup> In Schweden war das Verhältnis von Traditionsbesinnung und Modernebejahung ganz anders. Das war viel utilitaristischer. In England wurde die *countryside* immer wie eine Bildtapete vor die unansehnliche Ziegelmauer des Hauses geklebt, um es metaphorisch zu formulieren. Das ist ein Motiv, das mir aufgefallen ist. Es mag Zufall sein, aber während des Festivals wurden die noch nicht beseitigten Bombenschäden mit Plakaten verhängt.<sup>400</sup> Und die Werbekampagne »Fight for it now« aus dem Krieg hatte die durch Bomben zerstörte Infrastruktur abgebildet, davor als Fassade, wie ein Plakat, das zukünftige funktionalistische England.<sup>401</sup>

**WvA** Ich darf einwenden, dass das Festival of Britain für seine *modernistische* Architektur bekannt wurde.

**DRJ** Die weitaus bekannteren der »Fight for it now«-Plakate zeigten englische Landschaften und Landstädte, für die man kämpfen sollte, nicht London oder die Industrie. Das »Festival« war ähnlich ambivalent. Es vertrat einen temperierten Modernismus: Das Land lebe im Einklang mit seiner Vergangenheit *und* an die Notwendigkeiten der Gegenwart angepasst. Deshalb war Trowell im Nottinghamshire zum »Festival Village« erkoren worden, weil dort lokale Industrie angesiedelt war.<sup>402</sup> Zugleich war es weiterhin »das Dorf«, das Großbritannien verkörperte. Dessen Prinzipien müssten auf die Stadtneubauplanung übertragen werden, hieß es, und das gründete in der idyllisierenden Vorstellung, dass alle Klassen in Harmonie miteinander leben sollten. Harriet Atkinson behauptet, die Idee des Pittoresken, die *Landbesitzer* im 18. Jahrhundert gepflegt hätten, sei im Ausstellungsdesign und in der Stadtplanung der Nachkriegszeit reaktiviert worden.<sup>403</sup> Man habe die »factoriculture« des 18. Jahrhunderts verherrlicht und die Epoche als »most agreeable society England has ever known« überhöht.<sup>404</sup>

398 Köck 1994; s.a. Falk 1996.

399 Z.B. Ehlgötz (Hg.) 1925; Eyermann 1927; Schneider (Hg.) 1925; Schwarz 1931; s.a. Falk 1993.

400 Richardson 2015: 54.

401 Abbildung in Etzemüller 2022: 191.

402 Atkinson 2012: 61.

403 Ebd.: 64-70.

404 Zit. n. ebd.: 66.

In England sei ostentativ der Feudalismus des 18. Jahrhunderts als »Goldenes Zeitalter« beschworen und ins »new Picturesque« der Nachkriegszeit überführt worden, das Menschen, Geschichte und Landschaft miteinander versöhnen sollte. Die Architektur der Ausstellung war verschlungen gestaltet, so dass die Besucher wie Spaziergänger in den Landschaftsparks des 18. Jahrhunderts auf immer neue, unerwartete Perspektiven, Tableaus und Sichtachsen stießen.<sup>405</sup> Es wurden handwerkliche und industrielle Prozesse *in actu* vorgeführt, die Hand in Hand gingen. Die Industrialisierung habe die Schönheit der Landschaft nicht zerstört, bekamen die Besucher versichert, zugleich durften sie einen ultramodernen Bauernhof besichtigen, der mich an Le Corbusiers Villa Savoie erinnert.<sup>406</sup> Ich finde das außerordentlich unentschlossen. Sie nicht?

Gut, die Briten mussten eine spezielle Ganzheitserzählung verfassen, die vier Nationalismen integrierte, nämlich Englishness, Scottishness, Irishness und Welshness. Dafür eignete sich in Großbritannien eben die Natur. Die Geologie wurde als Skelett Großbritanniens imaginiert; Landschaft und Klima wiederum hätten die Bewohner und die Architektur der unterschiedlichen Landesteile geprägt. Auch an der Sprache könne man die »diversity within unity« ablesen.<sup>407</sup> Sozial war das Festival »resolutely middle class [...], an attempt to show ordinary people who could barely make ends meet what was in prospect to make their lives easier.«<sup>408</sup> So sollte auch die soziale Kluft überbrückt werden. Allein die Geschlechterdifferenz wurde ignoriert. Die Ausstellung führte arbeitsreduzierende Haushaltsgeräte mit besonderer Emphase vor, aber die faktisch veränderte Rolle von Frauen wurde nicht reflektiert. Männer wurden als erwerbstätig, ihre Gattinnen als Hausfrauen repräsentiert. Die Ausstellung imagined die Briten als Familie, das Festival als Familienfeier.<sup>409</sup> Architektinnen waren an Planung und Durchführung der Ausstellung kaum beteiligt. Nur vom Plan eines Pavillons zum Lob der Familie nahm man mit Blick auf die deutlich gestiegenen Scheidungszahlen Abstand.<sup>410</sup>

**Aus dem Publikum** Das Essen soll schlecht gewesen sein. Immerhin gab es tagsüber Wein, das war offenbar kühn, außerdem neapolitanische Eiscreme. Und es galt keine Rationierung!<sup>411</sup>

**DRJ** Moderne Küchen und integrierte Bäder mit WC in den Musterwohnungen sorgten für Aha-Erlebnisse. Insgesamt kamen über acht Millionen Besucher, 700.000 aus dem Ausland. Ein Drittel der Briten soll das Festival mit Dependancen in mehreren Städten und auf einem Schiff gesehen haben.<sup>412</sup> 1851 war die Ausstellung in einem einzigen Gebäude situiert gewesen, in dem sich die Nationen zum Wettbewerb trafen.

<sup>405</sup> Ebd.: 69f., 95, 97f.

<sup>406</sup> Ebd.: 118.

<sup>407</sup> Ebd.: 131.

<sup>408</sup> Turner 2011: 62f.

<sup>409</sup> Atkinson 2012: 163, 165.

<sup>410</sup> Turner 2011: 61f.

<sup>411</sup> Atkinson 2012: 177.

<sup>412</sup> Ebd.: xix-xxx, 193; Turner 2011: 221.

1951 war sie über das Land verteilt, um die Nation im Familiennarrativ zu einen. Sie gilt als letztes großes Ereignis eines Prä-Fernsehzeitalters.<sup>413</sup>

**Aus dem Publikum** Übrigens unter Aussparung der Kolonien und des Commonwealth.<sup>414</sup>

**DRJ** Vergnügen und Erziehung. Die gehörten seit 1851 zum Repertoire. 1946 hatte es eine erfolgreiche »Britain Can Make It«-Ausstellung im Victoria und Albert-Museum gegeben. Die sollte den Wert guten Designs propagieren. Es kamen 1,5 Millionen Besucher. Die Installation »Birth of an Egg Cup« machte die Prinzipien des Industriedesigns plastisch.<sup>415</sup> Diese Aufgabe wurde im Festival of Britain mit der Vision eines wissenschaftlich fundierten, rationalen, funktionalistischen Habitats fortgeführt. Die Ausstellung sollte die Alltagspraktiken der Menschen durch anschauliche Beispiele verändern. Und ja, es gab einen Vergnügungspark, inklusive Kritik daran.

Man könnte weitere Ausstellungen der Zeit anführen, beispielsweise in Schweden »H55« in Helsingborg 1955, die den Funktionalismus an die Nachkriegszeit adaptierte. An dieser Ausstellung waren zum Teil die alten Funktionalisten beteiligt. Sie präsentierte Wohnungen als hochgradig standardisierte Systembausätze, deren Elemente aber vielfach variierbar waren, so dass das Habitat auf einfache Weise den unterschiedlichsten Familientypen angepasst werden konnte. Die Raumflächen waren immer noch funktional differenziert, gingen aber ineinander über. Die Möbel waren leicht zu bewegen, nicht mehr fest eingebaut, alles war weniger restriktiv. Die hatten nun für Bewohner geplant, die nicht bloß in einer effizient gemachten Umgebung funktionierten, sondern Wert auf entspannte Körperhaltungen legten. Die Vorstellung, Vielfalt weiterhin vernünftig zu rahmen, war allerdings ungebrochen.<sup>416</sup>

In England hatte die Daily Mail seit 1908 »Ideal Home«-Ausstellungen veranstaltet. Da wurden im Turnus von zwei Jahren die jüngsten Errungenschaften der Haushaltstechnik präsentiert und jeweils ganze Straßenzüge und Dorfteile im Maßstab 1:1 aufgebaut, damit die Besucher:innen Architektur und Interieur begehen konnten. Das war sehr aufwendig. Lässt man die Ausstellungen Revue passieren, es gibt einen reich bebilderten Band, dann sieht man, dass sie eine Designgeschichte in dreidimensionaler Form geschrieben haben, und im Mittelpunkt stand – ja, das Dorf. Allerdings modernisierte es sich im Laufe der Jahre deutlich, und 1968 demonstrierte ein Musterhaus, wie man verfallene Domizile renovieren könne.<sup>417</sup>

**WvA** Nun bleibt die Frage, Herr Dr. Jag, was diese Ausstellungen mit Rahmung, Intervention und der heroischen Moderne zu tun hatten. Eines fiel mir jedenfalls auf: Die Stockholm-Ausstellung war in den Ausläufern der Weltwirtschaftskrise und am Vorabend des modernen Sozialstaates in Schweden situiert, das Festival of Britain nach dem Zweiten Weltkrieg und am Vorabend des modernen Sozialstaates in Großbritannien. Sehe ich das richtig?

---

413 Richardson 2015: 56.

414 Atkinson 2012: 64.

415 Ebd.: 44-46.

416 Etzemüller 2010: 322-324.

417 Ryan 1997.

**DRJ** Beide verarbeiteten Kontingenz der Moderne, aber beide rahmten die Zukunft unterschiedlich. Die Briten hatten einen viel höheren Bedarf an Rückbesinnung als die Schweden. Stockholm 1930 war viel näher an der Weltausstellung in New York 1939 als das Festival of Britain 1951. In New York war ein »Futurama« aufgebaut worden, in dem die Besucher technisch höchst aufwendig die Welt im Jahre 1960 »überflogen«, eine Stadtlandschaft aus Parks, modernistischer Architektur und selbstfahrenden Autos.<sup>418</sup>

**WvA** Beide Ausstellungen, und viele andere auch, verorteten die Besucher dreidimensional an einem Punkt zwischen Vergangenheit und Zukunft, wenn man das so formulieren kann. An diesem Punkt sollten sich die Besucher bewusst werden, wohin die Reise ging oder gehen sollte.

**DRJ** Das war der Aspekt der Aufklärung. Die Ausstellungen forderten von den Besuchern, selber zu handeln. Und man zeigte ihnen die Parameter ihrer Handlungsoptionen, die auf ein funktionalistisches Leben hinausliefen, aber immer an die Wurzeln der Tradition und des Herkommens angedockt. Reine Aufklärung war das nicht, es wurde schon in eine Richtung gestupst. Die Ausstellungen versuchten sicherlich nicht, das Leben der Menschen zurechtzulegen, um erneut Yvonne Hirdmans Begriff zu nutzen, aber sie konturierten die Optionen deutlich. Daher haben Sie mit Ihrer Kritik zu Beginn nicht das Ziel der Spiegel-Kantine erfasst.

**WvA** Meinen Sie, dass der Aufbruch für Schweden einfacher war, weil das Land mit weniger Fragmentierung als Großbritannien zu kämpfen hatte? Die Bruchlinien sind ja auffällig. Und die ständige Beschwörung der *countryside* als einiger Faktor...

**DRJ** Schweden war schon 1930 deutlich utilitaristischer, pragmatischer und konsens-orientierter als Großbritannien und in der Tat homogener. Bereits 1928 hatte der spätere sozialdemokratische Ministerpräsident Per Albin Hansson die Metapher des »Volksheims« verwendet, das nach 1932 zu *dem Projekt des modernen Wohlfahrtsstaates* avancieren sollte. Das war ein ganz anderer Rahmen, in dem die Stockholm-Ausstellung situiert war.

**WvA** Wie interessant! Sie behaupten also, dass solche Ausstellungen sozusagen dreidimensionale Gesellschaftsdiagnosen darstellten? Kam das denn den Arrangeuren seinerzeit in den Sinn?

**DRJ** Oh, doch! Für eine Reihe von Ausstellungen lässt sich das nachweisen. Bei anderen, etwa dem Ideal Home, kann man das Diagnostische im Nachhinein ablesen, im historischen Längsschnitt. Die Ausstellungen waren zwischen der Visualisierung und der Tat angesiedelt. Sie waren nicht selbst Tat, sondern sollten zur Tat ermächtigen, indem sie Welt kommentierten und zuschnitten. Nehmen Sie die Weltausstellungen seit der Zwischenkriegszeit, ab Paris 1937, da wurde Systemkonkurrenz ausgefochten. Erst die beiden protzigen Ausstellungsmonumente der Sowjets und der Nazis, die sich in Paris auftrumpfend gegenüberstanden, später sowjetische und amerikanische

---

418 Kretschmer 1999: 213f.

Weltraumsatelliten, die ihre Weltführungsansprüche durch die Ausstellungshallen piepen ließen.<sup>419</sup>

**Aus dem Publikum** Zuerst hat nur einer gepiept, nämlich der Sputnik, der 1958 in Brüssel ausgestellt wurde!

**WvA** Ich verstehe, was Sie meinen. Sie behaupten, ich möchte es zugespitzt formulieren, dass die Ausstellungen den Schaltzentralen entsprachen, mit deren Hilfe man die »Massen« dirigierte, wie in Fritz Langs »Metropolis«.

**DRJ** Das ist überspitzt, weil der Massen- und Vermassungsdiskurs auf den Ausstellungen absent war, und weil die Überhöhung der Schaltzentralen, von denen wir sprachen, sich auf technische Prozesse bezog. »Metropolis« war eine Dystopie. Die Ausstellungen waren optimistisch. Es besteht allerdings in der Tat eine entfernte Verwandtschaft, nämlich in der Vorstellung eines *technischen* Arrangements aus einem Guss, mit dessen Hilfe das *Soziale* dirigiert wird – freilich nicht wie ein Bahnsystem oder eine Rohrpost mit definierten Fahrwegen, sondern durch Affizierung samt Überzeugung. Interesse wecken und Meinung bilden. »Metropolis« folgte der Logik des Eisenbahnstellwerks, auch modern, sicher. Die soziale Ingenieurskunst dagegen folgte der Logik des Ratschlags. Die Ausstellungen waren Angebote mit Alternativen. Man konnte sich ja durchaus der sowjetischen Erfolgspropaganda hingeben, oder alles Politische gleich ignorieren. Kein Sozialingenieur konnte da einen Hebel umlegen oder einen Regelkreis unterbrechen, wenn ihm etwas nicht passte.

## Reflektieren: Das Spiegelmotiv

**WvA** Herr Dr. Jag, wenn man von Visualisierung spricht, dann gehen die meisten Menschen zuerst einmal von einer Objekt-Beobachter-Beziehung aus, vermute ich. Hier bin ich, dort das Andere. Sie sprachen außerdem das Motiv der verborgenen Welt an, die uns durch die Fotografie sichtbar gemacht wird. Es gibt eine dritte Form des Sichtbarmachens, nämlich den Spiegel, in den ich schaue und mich erkenne. Ich denke, wir sollten darauf genauer eingehen. Doch zuerst möchte ich die Spiegelmetapher in Frage stellen, wenn Sie erlauben. Diese Metapher hat sich eingebürgert, doch was man im »Anderen« sieht, ist kein Abbild...

**DRJ** Ein Spiegel ist kein Abbild. Man sieht sich zweidimensional, man sieht sogar klarer. Der Spiegel ist ein Bild, das Spiegelbild zeigt eine andere Form. Und das »Andere« ist ein Bild, das man sich macht. Also, wenn man den »Wilden« anschaut oder sich im Spiegel sieht, sieht man sich beides Mal in einer anderen Form. Warum sollte man nicht beides »Spiegel« nennen?

**WvA** Ich verstehe. Wenn man den Spiegel als Bild versteht, das immer in Differenz zum Ich steht, dann könnte man vom Spiegel reden. Es setzt aber voraus, dass *Beobachter* etwas als Spiegel begreifen. Wer irgendwas beobachtet, aber sich selbst darin

---

419 Ebd.: 197-241.