

# INHALT

## 6 VORWORT

G. ULRICH GROSSMANN, JUTTA ZANDER-SEIDEL

### WELTAUSSTELLUNGEN

#### 12 DER SCHAUWERT DER DINGE

Weltausstellung und Museum  
als Institutionen des Zeigens

GU DRUN M. KÖNIG

#### 20 FERNE WELTEN GANZ NAH

Völkerschauen auf Weltausstellungen  
und der Blick auf das Fremde

HILKE THODE-ARORA

#### 28 DIE ASIENSAMMLUNG IM ÖSTERREICHISCHEN MUSEUM FÜR KUNST UND INDUSTRIE UND DIE WIENER WELTAUSSTELLUNG VON 1873

JOHANNES WIENINGER

#### 36 „MIT AUSGESPROCHENEM NATIONALCHARAKTER“

Länderpavillons auf Weltausstellungen als Medien  
staatlicher Selbstdarstellung

PAUL SIGEL

### MEDIEN

#### 52 BILDER FÜR DIE MASSEN

Fotografie und (Drucker-)Presse

DOROTHEA PETERS

#### 68 VON DER „WERKSTATT FÜR NEUE DEUTSCHE WORTKUNST“ ZUR „ANBIETLEHRE“

Johannes Weidenmüller, der vergessene  
Urahn der deutschen Werbung

DIRK SCHINDELBECK

#### 81 EINFACH MODERN

Zur Beschleunigung der Kommunikationskultur  
per Postkarte

ANETT HOLZHEID

#### 92 ALTE MEDIEN – NEUE MEDIEN

Das Deutsche Filmmuseum und seine Dauerausstellung

ANDREA HALLER

## MUSIKKULTUR

- 106 DIE DREHORGEL UND DIE EROBERUNG  
DES ÖFFENTLICHEN RAUMS DURCH  
POPULÄRE MUSIK IM 19. JAHRHUNDERT

NILS GROSCH

- 110 DAS ALPHORN ALS ERFUNDENE  
TRADITION DER SCHWEIZ  
SEIT DEM 19. JAHRHUNDERT

PHILIPP KÜSGENS

- 122 „EINE ART KLAUENSEUCHE UNTER  
DEN PENSIONATSTÖCHTERN UND  
DEN MÄDCHEN ÜBERHAUPT“

Klavier, Gender und Massenkultur

REBECCA GROTJAHN

## FREIZEIT UND VERGNÜGEN

- 134 WIE „BÜRGERLICH“ WAREN MASSEN-  
VERGNÜGUNG UND -UNTERHALTUNG  
IM DEUTSCHLAND DER ZWEITEN  
HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS?

KASPAR MAASE

- 143 „IN FREUD UND LEID ZUM LIED BEREIT“

Fahnen in der Vereins- und Festkultur des  
19. Jahrhunderts

JUTTA ZANDER-SEIDEL

- 158 DIE WELTAUSSTELLUNG  
ALS VERGNÜGUNGSORT

MARTIN WÖRNER

- 169 REVOLUTION DER UNTERHALTUNGS-  
KULTUR: DAS KINO

CORINNA MÜLLER

- 181 „... KEINE REGIMENTSMUSIKER, SONDERN  
REGIMENTER VON MUSIKERN.“

Militärkonzerte im Spannungsfeld von musikalischem  
Anspruch, Vergnügen, Bildung und Ideologie

ACHIM HOFER

192 Zusammenfassungen (deutsch/englisch)

202 Die Autoren

205 Bildnachweis

# Vorwort

Die Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts ist für das Germanische Nationalmuseum in Ausstellungen und Publikationen seit langem ein intensives Forschungsfeld. Die Themen reichen von der Nationalbewegung, aus der das Museum selbst hervorgegangen ist, über die Industrialisierung als kultur- und zivilisationshistorischer Prozess bis zu sammlungsspezifischen Projekten. Auch in den Schausammlungen bildet die Epoche einen gewichtigen Schwerpunkt. Seit 1989 ist eine Auswahl aus den Beständen des ehemaligen Bayerischen Gewerbemuseums Teil der Dauerausstellung. 2002 wurde die bestehende Präsentation zur „Kunst und Kultur des 19. Jahrhunderts“ eröffnet, die von der Bildenden Kunst ausgehend, weitere Kulturerscheinungen veranschaulicht. Im gleichen Jahr folgte die Neuaufstellung der Kostümsammlung mit einem ausführlichen Blick auf die Kleidungskultur des 19. Jahrhunderts. 2014 erweitert das Museum die Dauerausstellung erstmals um eine Präsentation zu seiner Gründung im Spannungsfeld von Spätromantik und Nationalpatriotismus, die das größte kulturhistorische Museum im deutschen Sprachraum von seinen Wurzeln her verständlich macht.

Aus diesen Forschungskontexten heraus entstand die Idee zu einer grundlegenden Neuordnung der Schausammlungen zum „langen 19. Jahrhundert“. Nach einer durchgreifenden Bausanierung der Ausstellungsräume wird sie im nächsten Jahrzehnt die bestehenden Einzelpräsentationen ablösen und eine umfassende kulturgeschichtliche Zusammenschau der Epoche von der Französischen Revolution bis zum Ersten Weltkrieg ermöglichen. Mit den bedeutenden, selbst als Zeitzeugen zu wertenden Sammlungen der Volkskunde, dem 1869 gegründeten Bayerischen Gewerbemuseum, das sich seit 2003 als Dauerleihgabe des Freistaats Bayern im Germanischen Nationalmuseum befindet, und nicht zuletzt den in zahlreichen Sammlungsbereichen vorhandenen Sachzeugnissen des 19. Jahrhunderts besitzt das Museum dafür einzigartige Ressourcen.

Die Arbeit an dem künftigen Konzept konnte beginnen, als die Leibniz-Gemeinschaft 2010 aus Mitteln des Pakts für Forschung und Innovation eine dreijährige Finanzierung des Projekts „Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert“ gewährte. Der Förderantrag war in Kooperation aller mit dem 19. Jahrhundert befassten Sammlungsleiter erarbeitet worden und konzentrierte das Vorhaben auf die systematische Erschließung der hauseigenen Bestände hinsichtlich der drei exemplarisch gewählten Themenfelder Weltausstellungen, Medien und Musik: Die seit 1851 veranstalteten Weltausstellungen schickten sich an, sowohl durch das Medium der Ausstellung selbst als auch mit den dort vorgestellten Innovationen und Errungenschaften, die jeweils aktuelle Welt des 19. Jahrhunderts in einer Art Mikrokosmos abzubilden und aus dem eigenen Verständnis heraus zu interpretieren. Der Bereich Medien steht für den einschneidenden Wandel der individuellen Kommunikation ebenso wie für die Formierung einer neuen Informations-, Konsum- und Unterhaltungsgesellschaft, deren damals geschaffene Strukturen bis heute wirksam sind und so Geschichte und Gegenwart besonders anschaulich zusammenführen. Und auch die Musik erweist sich aus kulturhistorischer Perspektive im 19. Jahrhundert als Feld der fundamentalen Aufbrüche, die das moderne Musikleben nachhaltig prägten.

Teil des Forschungsprojekts war die von Roland Prügel, Stephanie Gropp, Markus Zepf und Jutta Zander-Seidel konzipierte Tagung „Geburt der Massenkultur“, die vom 8. bis 10. November 2012 im Germanischen Nationalmuseum stattfand. Die in diesem Band abgedruckten und reich illustrierten Vorträge fokussierten die Rolle der Weltausstellungen, der Medienrevolution und der Neuerungen in der Musikkultur hinsichtlich der Bedürfnisse eines an Größe und Diversität zunehmenden Publikums. Dem interdisziplinären Ansatz der Tagung entsprechend, näherten sie sich der Thematik aus Sicht der Kunst- und Kulturgeschichte, der Ethnologie, der Soziologie und der Medienwissenschaften. Besonders ergiebig war der selbst in kulturhistorischen Zusammenhängen erst wenig berücksichtigte Blick auf die sich im 19. Jahrhundert rasant verändernde Musikkultur und deren außerhalb der Musikwissenschaft immer noch weithin unbekanntem Anteil an der multiplen Moderne.

Die Sektion Weltausstellungen beginnt mit einem Beitrag von Gudrun M. König (Dortmund) über den „Schauwert der Dinge“. Ausgehend von der Tatsache, dass viele Gegenstände von den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts in die im gleichen Zeitraum gegründeten Museen wechselten und umgekehrt, geht es um die veränderte Wahrnehmung der materiellen Kultur, die dieser Transfer bewirkte. Die in beide Richtungen beschrittenen Wege geben Aufschluss, wie Weltausstellungen und Museen sich gegenseitig befruchteten und wie sie jeweils auf ihre Weise ein Massenpublikum für sich einnahmen. Unter dem Titel „Ferne Welten ganz nah“ beleuchtet Hilke Thode-Arora (München) das für die Weltausstellungen zentrale Phänomen der Völkerschauen. Die Veranstaltungen, die Menschen aus anderen Kulturkreisen als lebende Exponate vorführten, erwiesen sich nicht nur als Besuchermagnet, sondern förderten den europazentrierten Blick auf die restliche Welt, mit dem das 19. Jahrhundert allerdings nachhaltig zur Geringschätzung und negativen Typisierung des „Fremden“ beitrug. Der Beitrag von Johannes Wieninger (Wien) stellt die zum großen Teil auf der Wiener Weltausstellung 1873 erworbene Asiensammlung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in den Kontext der kunsthandwerklichen und politischen Strömungen der Zeit. Den Abschluss der Sektion bildet Paul Sigels (Hamburg) Blick auf die Länderpavillons der Weltausstellungen als Medien staatlicher Selbstdarstellung. Deutlich wird dabei nicht nur der ungeheure Aufwand, den die Teilnehmer in die ephemeren Ausstellungsbauten investierten, sondern vor allem die zentrale Rolle, die der Architektur für die nationale Identitätsfindung zukam.

Die Beiträge der Sektion Medien untersuchen schwerpunktmäßig die Rolle, die dem vervielfältigten und bewegten Bild sowie neuen Formen der Kommunikation und der Unterhaltung für die Ausbildung massentauglicher Strukturen zukam. In ihrem Beitrag „Bilder für die Massen“ verfolgt Dorothea Peters (Blankensee) den Weg der Fotografie in Zeitungen und andere Printmedien, an dessen Ende erst die Erfindung der Autotypie die Voraussetzung für einen tagesaktuellen Bildjournalismus schuf. Unter dem Titel „Von der ‚Werkstatt für neue deutsche Wortkunst‘ zur ‚anbietlehre‘“ stellt Dirk Schindelbeck (Freiburg im Breisgau) Johannes Weidenmüller als den vergessenen „Urahn der deutschen Werbung“ vor. Als einer der ersten arbeitete jener an einer theoretischen und praktischen Basis der damals noch „Reklame“ genannten Werbung, deren Suggestivkraft für die Massen er frühzeitig erkannte. Die Postkarte als innovatives Kommunikationsmedium, das im Schatten der großen technischen Neuerungen in geradezu revolutionärer Weise mit Traditionen und Verhaltensnormen brach, steht im Zentrum des Artikels „Einfach modern“ von Anett Holzheid (Siegen). Zahlreiche Beispiele machen deutlich, dass die für ihre Zeit unerhört formlosen und zugleich äußerst effizienten Kurznachrichten mediale Vorläufer heutiger, digital beschleunigter Kommunikationsprozesse waren. Mit einem Blick hinter die Kulissen der 2011 neu konzipierten Dauerausstellung des Deutschen Filmmuseums in Frankfurt beschließt Andrea Hallers (Frankfurt am Main) Beitrag „Alte Medien – neue Medien“ die Sektion. Die heutigen Besucher, für die das bewegte Bild längst Alltag ist, erhalten Einblicke in die Geschichte des Mediums, die neben aller Schaulust auch zur kritischen Reflexion über Nutzerverhalten und Medienkompetenz anregen möchte.

Die dritte Sektion widmet sich den Aufbrüchen der Musikkultur des 19. Jahrhunderts. Exemplarisch für die umfassende Verbreitung von Musik und Musikgenuss steht der Beitrag von Nils Grosch (Salzburg) „Die Drehorgel und die Eroberung des öffentlichen Raums durch populäre Musik im 19. Jahrhundert“. Als frühes Medium der Popularisierung europäischer Musik trug das Drehorgelspiel dazu bei, dass Musikwerke unterschiedlichster Genres ihre angestammten kulturellen Räume zugunsten neuer Hörerschichten und –massen verließen. Zum Thema Folklorisierung in der Musik stellt Philipp Küsgens (Strasbourg) „Das Alphorn als erfundene Tradition der Schweiz seit dem 19. Jahrhundert“ vor. Mit dem vermeintlich uralten Bauerninstrument verbanden sich im Zeitalter von Urbanisierung und Industrialisierung die bekannten Topoi der Stilisierung der Alpen zur

reinen und unverfälschten Lebenswelt, die der Vortrag in ihrer Entstehung und in ihrer identitätsstiftenden Funktion untersucht. Unter dem einem zeitgenössischen Zitat entliehenen Titel „Eine Art Klauenseuche unter den Pensionatstöchtern und den Mädchen überhaupt“, widmet sich Rebecca Grotjahn (Paderborn/Detmold) dem sozialen Ort des weiblichen Klavierspiels im 19. Jahrhundert. Aspekte der Genderforschung und Fragen nach dem massenkulturellen Charakter des Klavierspiels verbindend, vermittelt die Autorin grundsätzliche Einblicke in weibliche Lebenswelten der Zeit.

Unter dem Motto Freizeit und Vergnügen untersucht die vierte Sektion Angebote der zeitgenössischen Unterhaltungs- und Festkultur in ihren Zuschnitten für ein größer und vielschichtiger werdendes Publikum. In seinem Einführungsreferat stellt Kaspar Maase (Tübingen) die Frage „Wie ‚bürgerlich‘ waren Massenvergnügung und -unterhaltung im Deutschland der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts?“, um diese sowohl hinsichtlich ihrer Akteure als auch ihrer unterschiedlichen Angebote zu konkretisieren und zu erörtern. Im Anschluss erörtert Jutta Zander-Seidel (Nürnberg) in ihrem Beitrag „In Freud und Leid zum Lied bereit“ Vereins- und Festfahnen des 19. Jahrhunderts auf ihr Massenpotenzial. In den ihnen innewohnenden identitätsstiftenden und repräsentativen Funktionen gleichermaßen begründet, wurden Gesellschaftsfahnen besonders nach der Jahrhundertmitte für immer mehr Menschen zum Feierrequisit und Agitationsmittel, das seine Wirkung durch eben diesen massenhaften Gebrauch entfaltete. Unter dem Titel „Die Weltausstellung als Vergnügungsort“ widmet sich Martin Wörner (Dortmund) den internationalen Schauen als Stätten der Unterhaltung und des Amüsements für ein Millionenpublikum. Die vielfältigen und innovativen Angebote erfüllten jedoch ihren Zweck nicht nur vor Ort, sondern leben teilweise bis heute in Museumsformaten und -präsentationen bis hin zu modernen Freizeitparks weiter. Wie fundamental der Film die Massen- und Unterhaltungskultur veränderte, untersucht Corinna Müller (Hamburg) in ihrem Vortrag „Revolution der Unterhaltungskultur. das Kino“. Technisch zunächst als Fortentwicklung vorausgehender, von optischen Effekten lebenden Illusionsmedien anzusprechen, machten ihn nicht zuletzt die neuen Nutzerschichten, günstige Preise und die Möglichkeit zum „formlosen“ Kunstgenuss zur Medienrevolution. Im letzten Beitrag „... keine Regimentsmusiker, sondern Regimenter von Musikern“ würdigt Achim Hofer (Landau in der Pfalz) die Rolle der Militärmusik im Spannungsfeld von musikalischem Anspruch, Vergnügen, Bildung und Ideologie. Einerseits trugen Militärkapellen entscheidend dazu bei, neue Werke einem breiten Publikum bekannt zu machen. Andererseits bewirkten Uniformierung und militärisches Gepräge von Anfang an politische Implikationen, die je nach Zeitgeist und Ideologie eingesetzt und wahrgenommen wurden.

Noch ehe die Ergebnisse des Forschungsprojekts und der Tagung in die neue Dauerausstellung einfließen, bilden sie die Grundlage der Großen Sonderausstellung „Wege in die Moderne. Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert“, die vom 27. März bis 21. September 2014 im Germanischen Nationalmuseum stattfindet. Indem die Tagungsbeiträge zentrale Ausstellungsthemen vertiefen, ergänzt die vorliegende Publikation in idealer Weise den Ausstellungskatalog um einen übergreifenden Essayband.

Den Referenten und allen Tagungsteilnehmern, aber auch jenen, die durch ihren Einsatz zum Gelingen der Tagung und zur Drucklegung dieses Bandes beigetragen haben, sei an dieser Stelle noch einmal sehr herzlich gedankt. Wir freuen uns sehr, dass wir einen so großen Kreis von Wissenschaftlern unterschiedlichster Disziplinen für die Mitwirkung gewinnen konnten und hoffen, dass nun auch Tagungsband und Ausstellung ihr an der fächerübergreifenden Thematik des Gesamtprojekts interessiertes Publikum finden werden.

G. Ulrich Großmann, Jutta Zander-Seidel

# „Mit ausgesprochenem Nationalcharakter“

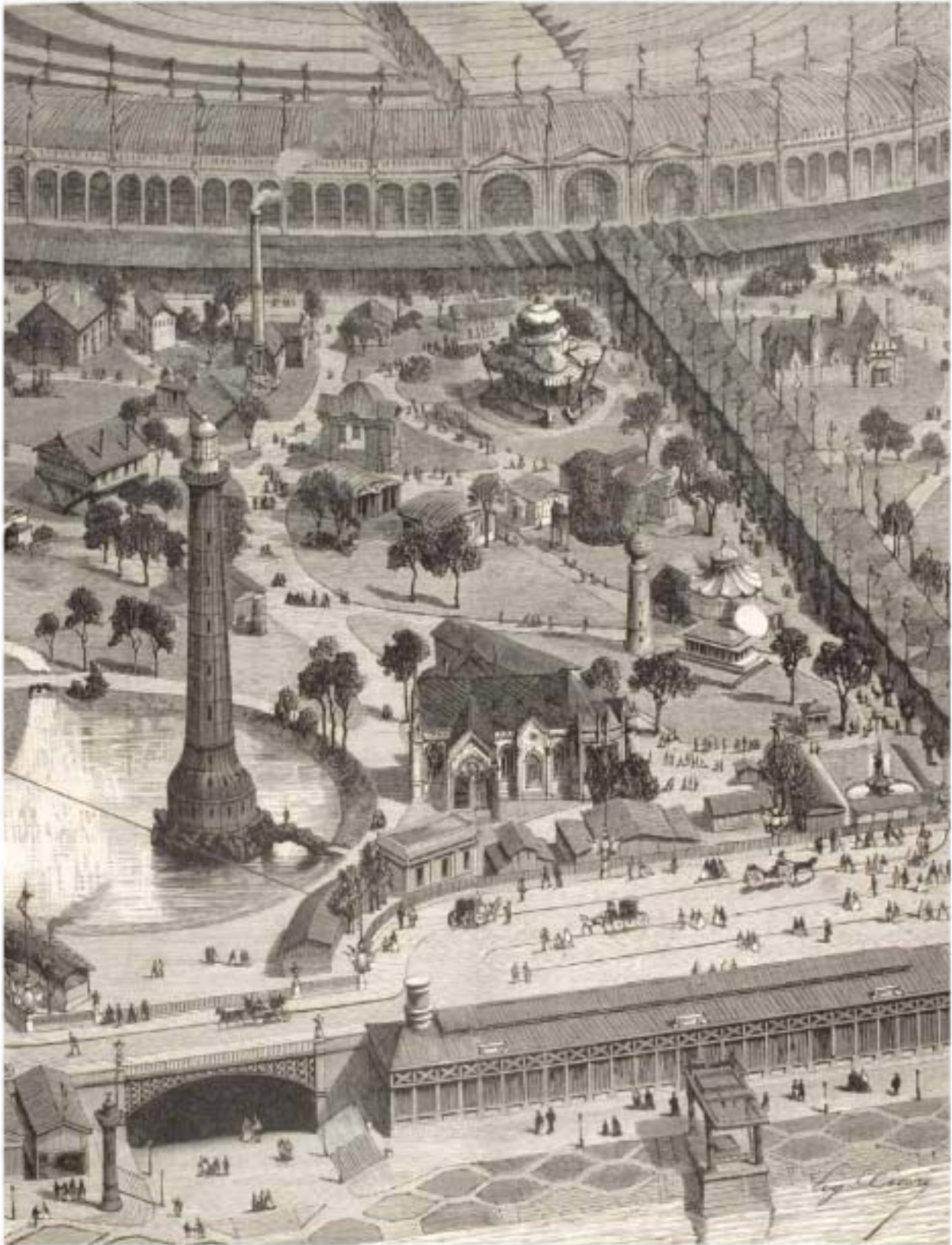
## Länderpavillons auf Weltausstellungen als Medien staatlicher Selbstdarstellung

PAUL SIGEL

Weltausstellungen hatten ihre Faszinationskraft immer als Foren globaler Panoramen, als Bühnen architektonischer Innovation und als Plattformen kompetitiver staatlicher Imagebildung entwickelt. Zahlreiche nationale Pavillons der Zeit zwischen dem Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1970er Jahre zeigten eindrucksvoll, welche Bedeutung prägnante Architektur und signifikante Ausstellungsinszenierungen für die staatliche Identitätskonstruktion und Selbstdarstellung auf internationalem Parkett hatte. Sie waren „Botschafter der Nationen“ und rückten in das Zentrum der Gesamtkonzeption der entsprechenden Weltausstellungen. Ihre erste große Ausprägung erreichten die nationalen Pavillons jedoch bereits am Ende des 19. Jahrhunderts, als, wie vor allem in Paris 1900, die ebenso emblematische wie publikumswirksame „Rue des Nations“ zum Kernelement des weitläufigen Weltausstellungsgeländes geworden war. In der Forschung wurde das Themenfeld der staatlichen Präsentationsmodi auf Weltausstellungen zwischen Traditionskonstruktionen, ethnographischen Inszenierungen und Modernitätsausweis in den letzten beiden Jahrzehnten breit aufgearbeitet,

vor allem in Bezug auf Gestalt, Intention und Entstehungsprozesse einzelner nationaler Beiträge vor dem Hintergrund des Globalisierungsschubs des 19. Jahrhunderts.<sup>1</sup>

Die ursprüngliche Aufgabe von Weltausstellungsarchitektur bestand darin, einen umfassenden Rahmen für die Präsentation aller beteiligten Länder und Unternehmen zu bieten. Die Architektur sollte dem Gedanken der Einheit der Völker unter dem Zeichen des Gewerbes und des Handels Ausdruck verleihen. Joseph Paxtons (1803–1865) Kristallpalast bot allein durch seine Dimensionen, aber auch durch seine optische Weitläufigkeit im Inneren die Möglichkeit, einen möglichst umfassenden, jedoch gleichsam systematisch organisierten Blick auf die Präsentationen der teilnehmenden Staaten zu werfen – ein Ausstellungsmodus zwischen Ordnungsstrukturen und architektonischer Einbindung, der auch die folgenden Schauen kennzeichnen sollte. Auch Frédéric Le Pays (1806–1882) Ausstellungsoval für Paris 1867 setzte den Anspruch auf Universalität in ein bestechendes architektonisches Bild um. Die Binnenorganisation mit ihrer Überlagerung von konzentrischen Themenringen und keilförmig



1 Detailansicht des Parc Étranger auf der Pariser Weltausstellung von 1867. In: L'Exposition Universelle de 1867 illustrée. Paris 1867

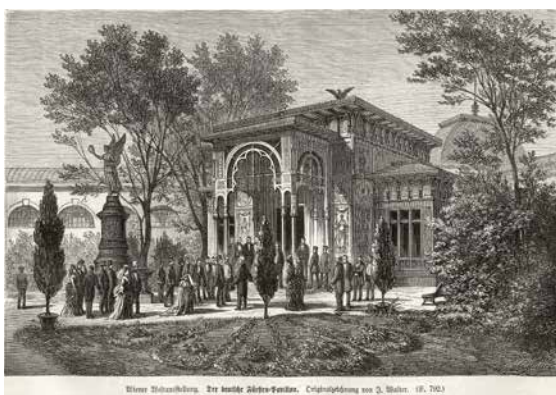




2 Orientalischer Pavillon der preußischen Ausstellungsabteilung in Paris 1867. In: L'Exposition Universelle de 1867 illustrée. Paris 1867



3 Ausstellungspalast der Wiener Weltausstellung 1873. In: Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung 1873. Leipzig 1875



4 Deutscher Repräsentationspavillon in Wien 1873. In: Über Land und Meer 30, 1873

auf das Zentrum zulaufenden nationalen Sektionen sollte sowohl thematische Überblicksrundgänge als auch Vergleiche konkurrierender nationaler Präsentationen ermöglichen, so zumindest der Anspruch des in hohem Maße schematisierten Systems.<sup>2</sup> Doch die Starrheit des emblematischen Bildes erwies sich im Blick auf die unterschiedlichen Ausstellungskapazitäten und Präsentationsbedürfnisse der Länder innerhalb der verschiedenen Fachabteilungen als Problem; Annexe außerhalb des Ausstellungspalastes wurden daher notwendig (Abb.1).

Arrondiert wurde das Gelände durch einen das Zentralgebäude umgebenden Ausstellungspark. Jener „Parc de l'Exposition“, ging als Geburtsort der eigenständigen staatlichen Repräsentationsgebäude in die Geschichte der Weltausstellungsarchitektur ein, die in bewusstem Gegensatz zur Rationalität des großen Ausstellungspalastes inszeniert wurden. Auch wenn sie noch nicht den Anspruch zeigten, Ausdruck komplexer nationaler Selbstdarstellungen zu sein, so sollten diese Bauten doch, nach Auflage der französischen Ausstellungsleitung, „in möglichst deutlicher und zugleich interessanter Weise die Eigenthümlichkeiten des betreffenden Volkes in Bezug auf seine Sitten und Gebräuche wie auf seine ganze Lebensweise“ veranschaulichen.<sup>3</sup> Hier im „Parc Etranger“ zeigte sich im vielfältigen Nebeneinander von Verweisen auf unterschiedlichste Regionen und Kulturen eine andere Welt als in der streng geordneten Hauptpräsentation: ein Weltpark, in dem das Individuelle, Stereotypische, Aufsehenerregende zum Tragen kommen und zur Welt-Entdeckung, zur Wahrnehmung des Eigenen angesichts des Fremden einladen sollte. Beispielhaft zeigte etwa das „Russische Dorf“ den Versuch der russischen Ausstellungskommission, volkstümliche nationaltypische Bauformen als Identität stiftende Inszenierung zu präsentieren.

Aufsehenerregende Bauten wie der zeltartige „Pavillon Impérial“ der französischen Gastgeber oder der einem orientalischen Kiosk nachempfundene preußische Pavillon (Abb. 2) hatten indes keineswegs den Anspruch, Kernelemente staatlicher Selbstdarstellung zu sein. Mit ihren einem zeittypischen Exotismus verpflichteten Gestaltungsmustern arrondierten sie vielmehr das Spiel zwischen Fremdheit und Verfremdung, das den „Parc Etranger“ wesentlich kennzeichnete.<sup>4</sup> Karl von Diebitschs (1819 – 1869) spektakuläre, orientalisierende Fantasiearchitektur für den preußischen Pavillon jenseits aller staatlichen Identifikationsmerkmale sicherte dem Bau daher auch nach dem Ende der Ausstellung weitere Nutzungen an anderen Standorten: Nachdem der Pavillon zunächst in den Besitz des Berliner Eisenbahnmagnaten Bethel Strousberg (1823 – 1884) gekommen und in dessen böhmischem Besitz in Sbirow transloziert worden war, erwarb ihn nach Strousbergs Tod der bayerische König Ludwig II. (1845 – 1886), der ihn als „Maurischen Kiosk“ neu ausstatten ließ und zu einer der bis heute eindrucksvollsten Attraktionen im Park von Schloß Linderhof machte.<sup>5</sup>

Die in Paris 1867 begonnene Differenzierung in eigenständig inszenierte und durch eigene Bauten manifestierte nationale Repräsentationen setzte sich in den Folgeausstellungen zunehmend durch. In Wien 1873 wurde das von Carl von Hasenauer (1833–1894) entworfene kammförmige, auf die überkuppelte Zentral-Rotunde (Abb. 3) hin orientierte Universalgebäude ebenfalls durch Zusatzbauten ergänzt, die einerseits spezifische Fachabteilungen aufnehmen und andererseits der eigenständigen nationalen Selbstdarstellung dienen sollten.

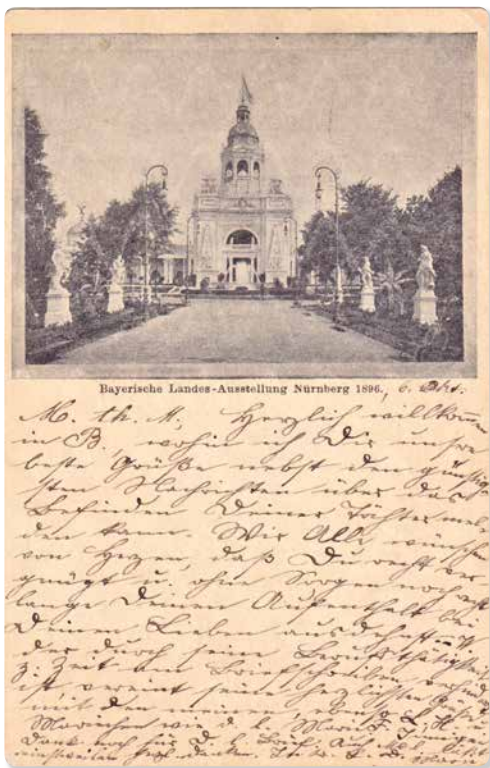
Die österreichischen Gastgeber selbst zeigten in einem Hof neben der Zentralrotunde einen imperialen Pavillon, dem der deutsche kaiserliche Pavillon im benachbarten Hof gegenüberstand (Abb. 4). Entworfen von dem Berliner Architekturbüro Walter Kyllmann (1837–1913) und Adolf Heyden (1838–1902), diente der Bau später als Bahnhofs-Empfangsgebäude am Berliner Wannsee. Seine schmucke, gleichzeitig jedoch eher bescheidene Fachwerkkonstruktion erschien vor allem den deutschen Kommentatoren als wenig angemessen. So urteilte Carl Friedrich von Lützow (1832–1897) in seiner Publikation zu Kunst und Kunstgewerbe auf der Wiener Weltausstellung abfällig: „Wer vor diesen kleinlichen, halb im Vogelbauer-, halb im Faßbinderstyl gehaltenen, barbarisch bemalten Holzschuppen der Architekten Kyllmann und Heyden zu den Hauptbauten des Ausstellungsraums emporschaut, wird zugeben müssen, dass er hier – bei manchem Zopfigen und Flüchtigen im Detail – denn doch eine wirkliche Architektur vor sich hat, die sich vor der Welt sehen lassen kann.“<sup>6</sup> Lützows Forderung nach einer adäquaten architektonischen Repräsentation, die über die bescheidene Anmutung des Wiener Pavillons hinausgehen sollte, wies bereits auf die steigende Bedeutung hin, die dem Typus des nationalen Pavillons auf Weltausstellungen beigemessen werden sollte. Aus den imposanten Universal-Palästen der ersten Weltausstellungen, in denen Exponate aller teilnehmenden Länder ausgestellt wurden, entstand gegen Ende des 19. Jahrhunderts ein zunehmend komplexes System der Weltausstellungsarchitektur, das einerseits immer mehr differenzierte Themenhallen aufwies und andererseits der nationalen Präsentation Raum eröffnete.<sup>7</sup>

In Philadelphia 1876 setzte sich endgültig die Differenzierung in unterschiedliche Fachabteilungen mit jeweils eigenen Bauten durch. Anstelle des einen großen und universellen Baus bestimmte nun das nach Themenbereichen getrennte Pavillonssystem die bauliche Organisation der meisten folgenden Ausstellungen.<sup>8</sup> Die hoch differenzierten Ausstellungsparks entwickelten sich zu wahren Ausstellungsstädten, die die Welt auf der Grundlage themen- und fachbezogener Systematisierungen zu ordnen suchten. Dazu kam, wie bereits 1867 und 1873, eine weitere Präsenz nationaler Repräsentationsgebäude, jene „Government Pavilions“, die als Besucher-, Veranstaltungs- und Verwaltungszentren zusätzlich zu den nationalen Abteilungen in den jeweiligen Fachbereichen eine eigenständige Repräsentation der Teilneh-

merländer ermöglichten. Nach dem ersten, bescheidenen Repräsentationsbau anlässlich der Wiener Ausstellung von 1873 hatte auch das Deutsche Reich in Philadelphia 1876 einen „Government Pavilion“ errichten lassen, der, so zurückhaltend er im Kontext des Gesamtareals erschien, doch zentrale Verwaltungs- und Repräsentationsaufgaben der deutschen Beteiligung übernahm, die – im Blick auf die heftig umstrittene Qualität der präsentierten deutschen Produktpalette – in die Geschichte der Weltausstellungen einging. Als Franz Reuleaux (1829–1905), Direktor des Kaiserlichen Gewerbe-Instituts in Berlin und deutsches Jury-Mitglied bei der Weltausstellung in Philadelphia 1876, von der deutschen Beteiligung nach Berlin berichtete, prägte er ein Diktum, dessen Schockwellen noch jahrzehntelang die Diskussion um das Niveau der produktgestalterischen Qualität in Deutschland prägen sollten: „Deutschlands Industrie hat das Grundprinzip, billig und schlecht“, so bilanzierte Reuleaux die Qualität der deutschen Ausstellung in Philadelphia,<sup>9</sup> und „es darf nicht verhehlt, es muss sogar laut ausgesprochen werden, dass Deutschland eine schwere Niederlage auf der Philadelphier Ausstellung erlitten hat.“<sup>10</sup> Während sich Reuleauxs Kritik an der deutschen Präsentation in Philadelphia hauptsächlich auf die Bereiche der verarbeitenden Industrie und des Kunstgewerbes bezog, äußerte er sich allerdings hinsichtlich der architektonischen Selbstdarstellung Deutschlands deutlich positiver. Er empfand den deutschen Pavillon sogar als wohltuendes Gegenstück zur opulenten und dennoch so wenig zufrieden stellenden Produktpräsentation: „Unser deutscher Pavillon liegt im Vordergrund des schönsten landschaftlichen Theils des Grunds und erfreut sich vermöge seiner hübschen, obwohl einfachen Form und seines feinen freundlichen Inneren großen Beifalles. Wenn wir deutschen Jury-Mitglieder abends ermüdet den Heimweg antreten und unsere Blicke über die in der Abendsonne glitzernen Spitzen, Thürmchen und Galerien der Ausstellungsstadt, die zwischen den Bäumen malerisch hindurchschimmern, schweifen lassen, so entschädigt uns der Anblick für manche Mühen des Tages und hilft uns zu vergessen, dass Deutschland auf der Ausstellung selbst so weit hinter unseren Wünschen zurückgeblieben ist.“<sup>11</sup> Doch der bescheidene Bau, der von dem Deutsch-Amerikaner Hermann Schwarzmann (1846–1891) – einem der leitenden Architekten des Ausstellungsparks in Philadelphia – entworfen worden war, entsprach weder im Anspruch noch hinsichtlich des planerischen Aufwands den späteren nationalen Pavillons auf Weltausstellungen. Schwarzmanns eingeschossiger, villenartiger Pavillon – gestalterisch in der Nachfolge der Villentypologien Gottfried Sempers (1803–1879) und Georg Hermann Nicolais (1811–1881) zu verorten – diente zwar als repräsentativer Rahmen für die Empfänge der deutschen Ausstellungskommission. Ausweis einer kalkulierten Strategie nationaler Selbstdarstellung war auch er, ähnlich wie sein Vorgänger auf der Wiener Ausstellung, jedoch kaum.



8 Private Verabredung in Berlin (gelaufen 1899)



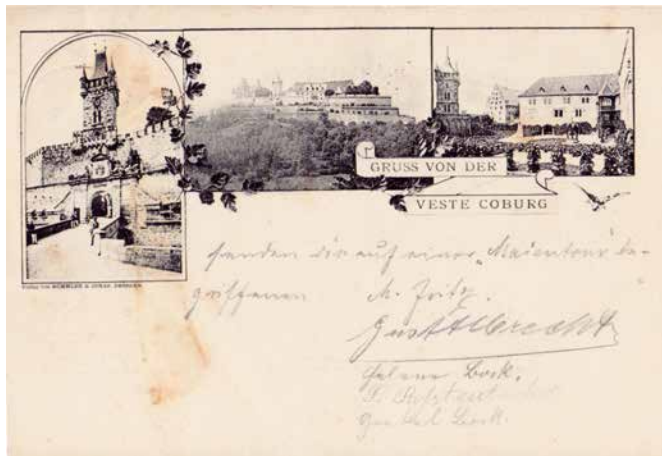
9 Karte vom Besuch der Landesausstellung in Nürnberg (gelaufen 1896)

Das als Tugend des weiblichen Bürgertums geltende „fleißige Schreiben“ wird hier neu entworfen als modernes Konsumieren von Ansichts- und Motivkarten. Vorausgesetzt war damit ein Flanieren durch die Stadt, ein Eintauchen in die visuelle Kultur, das Betrachten von Schaufensterauslagen, unter anderem von Papeteriewarenläden, und das wertsteigernde Gefühl, selbst Karten zu kaufen und sich schließlich als Gebende zu installieren. Mit dieser Skizze deutet sich an, wodurch die Postkarte für die weiblichen Nutzer an Attraktivität gewann. Während Männer auch privat die schmucklose Postkarte nutzten, um sich noch am selben Abend für eine gesellige Zusammenkunft zu verabreden, wurde diese Verabredungsform bei Frauen erst in dem Moment akzeptabel, als der pragmatische Botschaftsdukus von der Bildmotivkarte abgemildert wurde. Die ursprünglich herausstechende dürftige Nacktheit der Postkartenbotschaft konnte nun in einer üppigen dekorativen Bildgestaltung gesellschaftsfähig werden (Abb. 8).<sup>17</sup>

### Private Botschaften

Generell zeigt sich, dass Beziehungsorganisation in einer zunehmend dynamischeren Welt zu einer wichtigen Aufgabe wird und dass die Kommunikation, die der Organisation von Beziehungen diene, durch die Postkarte in großem Maße einen pragmatischen Schub erfuh. Jedoch existierte inmitten einer an Mobilitätsreizen reichen und zeitlich als knapp empfundenen Alltagswelt das Bedürfnis, soziale Beziehung über die Distanz hinweg zu pflegen und damit die notwendige Voraussetzung für ein nächstes Zusammentreffen zu schaffen. Die sachgerichtete Informationspostkarte entwickelt sich zur Ansichts- und Motivkarte, mit der Sender, Empfänger und die gemeinsame Beziehung als bedeutsam hervorgehoben werden. Damit wird die Postkarte zum phatischen Kontaktmedium, zum Beziehungs-, Geselligkeits- und Vergnügungsmedium ausgebaut und das Bild-Text-Gefüge umgestaltet. In diesem dominiert schließlich die prototypische bildfokussierte Grußkarte. Diese Form des bildgesteuerten Grußsolitars steht in der Postkartenpraxis um 1900 nun der ursprünglichen Postkartenidee gegenüber, bei der für Beziehungsarbeit und den Gruß gerade kein Platz eingeräumt werden sollte.

Die Grußkarte ist fortan als fester Bestandteil in die mündliche Kommunikation am jeweiligen Sender- und Empfängerort eingebunden. Thematisiert werden nicht nur das Ereignis, eine Karte erhalten zu haben und deren Bildmotiv oder Botschaft. Insbesondere werden Grüße aus der sozialen Mitwelt eingefangen und diese wieder aktiv verteilt, wofür die Karte der jungen Nürnberger Sammlerin ein Beispiel bietet (Abb. 7). Die Bedeutsamkeit von mehrteiligen Grußlisten, in der über die Namensnennung Gemeinschaft abgebildet und konsolidiert wird, verdeutlicht eine 1896 von der Bayerischen Landes-Ausstellung in Nürnberg von Frau zu Frau adressierte Ereigniskarte (Abb. 9).<sup>18</sup>



10 Gruß-aus-Karte von einem Gruppenausflug zur Veste Coburg (gelaufen 1893)

Die Nutzung als nahezu wortloser adressierter und signierter Bildgruß verfestigte sich und wurde von der Postkartenindustrie als Form der „Gruß-aus-Karte“ standardisiert. Ein Beispiel (Abb.10)<sup>19</sup> von 1893 zeigt die zentrale Funktion dieses Kartengebrauchs: Ein Mitglied aus dem Freundeskreis nimmt an einem Ausflug nicht teil, erhält jedoch eine Karte, wodurch beziehungsstabilisierend und empfängeraufwertend aus der Situation selbst heraus signalisiert wird, dass die adressierte Abwesende gedanklich in diese Gruppenaktivität miteinbezogen ist und für sie ein besonderes freundschaftliches Engagement stattfindet.

Dass diese Art des Bildgrußes schnell eine anerkannte Konvention bildete und man im Schutz dieser Konvention neue Strategien der Privatheit entwickelte, soll ein weiteres Beispiel belegen: Der Sender entbietet für jedermann sichtbar einen harmlosen „herzlichen Gruß“ und signiert inszeniert geheimnisvoll: „Dein Dich liebender Carl.“ (Abb.11).<sup>20</sup>

Unter der Briefmarke befindet sich klandestin die Aufforderung zum nächsten Treffen: „Meine kleine Maus!/ Sei bitte am nächsten Sonnabend (d 12. Jan) um 5 Uhr nachmittags auf der Kastanienallee, die von der Schönen Ecke nach dem Denkmal am Lustgarten führt, damit wir uns treffen können. Bin Dir nicht böse/ Gruß u. Kuß C ...“ Aus dem Zusammenspiel des Textes mit der exponierten fotografischen Bildbotschaft ergibt sich eine situative Mitteilung, die zugleich ein Spiel mit den Mustern der Postkartenkommunikation betreibt. Verabredung und die Bekundung der versöhnlichen Stimmung werden durch eine szenische Spiegelung kindlich harmloser Protagonisten belegt.

Aufgrund der Allianz von kreativen Postkartennutzern und der Papierindustrie, welche die per Postkarte abgedeckten Kommunikationsbedürfnisse beobachtete und verstärkte, war das Bezie-



11 Motivkarte mit Kuss-Szene (gelaufen nach 1905)

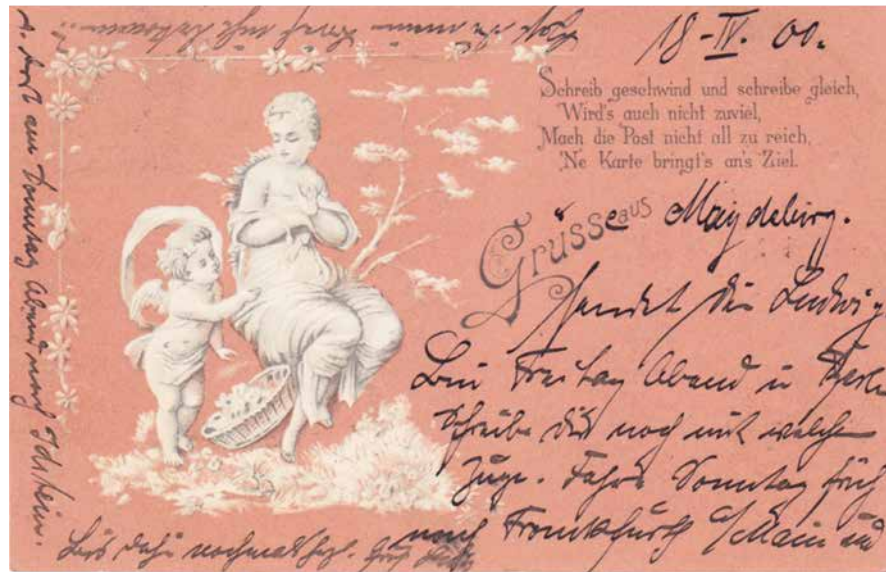
hungsmedium durch Veredelungstechniken und eine Vielzahl an Motiven allgemein hoch attraktiv. Ein Beispiel bietet eine Silberkarte mit Relieffdruck, die vor 1905 in München verschickt und um zwei kleine Schriftzusätze ergänzt worden war (Abb.12).

Ähnlich kompakt wurden mehrteilige Grußgefüge arrangiert: Auf der nach Veilchen duftenden Karte von 1904 (Abb.13)<sup>21</sup> kündigt der Sender gegenüber der Empfängerin an, dass ein Freund aus dem Kegelklub am kommenden Tag persönlich Grüße vom Sender übermitteln würde. Ebenso erwähnt er, dass er, indem er das Sträußchen sendet, an den dritten Vers des Rhönlies denke.<sup>22</sup> Durch Blumensprachensymbolik und den Verweis auf den Liedtext wird die postkartentypische Logik der Anspielung anstelle epischer Breite verfolgt.

Das signierte Massenbild bekommt über die offene Versendungsform den Charakter einer nonverbalen raschen Geste. Entscheidend dabei ist, dass durch die Verwendung der Karten gerade aufgrund der ausgespielten Leichtigkeit etwas sehr Bedeutsames in beiläufigem Gewand kommuniziert werden kann: Im Modus der Andeutung erfolgt die eigene Position zum Dargestellten als persönliche bekennende Zuschreibung oder Abgrenzung gegenüber den industriell vorgefertigten Bild-Text-Kombinationen, die jeweils in kleinen Ausschnitten auf den Kosmos des urbanen Lebens Bezug nehmen. Auf den im Freundes- und Bekanntenkreis verschickten Ausflugs- und Reisekarten spielte die visuelle und verbale Thematisierung von Vergnügungserlebnissen eine zentrale Rolle. Deutlich stärker als in der Postkartenkommunikation unter Männern war es für Frauen üblich zu konstatieren, dass man nicht nur Grüße sende, sondern sich augenblicklich prächtig amüsiere. Die Selbstzuschreibung vergnüglicher Erlebnisse suggeriert



- 12 Relief-Silberkarte  
(gelaufen vor 1905)
- 13 Motivkarte mit Veilchenduft  
(gelaufen 1904)
- 14 Ansichtskarte mit Amüse-  
ment-Bericht  
(gelaufen 1899)



15 Gruß-aus-Karte mit Vers (gelaufen 1900)

nicht nur Bejahung und erfolgreiche Behauptung bei der Teilnahme an der modernen Welt. In der musterhaften Wiederholung dieser Bekräftigung, dass etwas „schrecklich und ungemün gut gefällt“ oder es auch hier „ganz herrlich ist und ich mich besonders heute ganz großartig amüsiere“, wie etwa die Senderin einer Karte aus Bad Eilsen (Abb.14)<sup>23</sup> der Adressierten mitteilt, deutet sich das bürgerliche Erwartungsmuster an, dass auch die neu gewonnene Freizeit im durchorganisierten Baedeker-Stil möglichst effektiv und effizient zu erleben sei. Mit der selbstdarstellenden Vergnügungspostkarte signalisiert das Subjekt, dass es die Aufgabe der Freizeitgestaltung kompetent und spielend bewältige. Die Postkartenmotive bieten dabei den jeweils aktuellen illustrativen Rahmen und bestätigen als objektivierendes Massenbild den jeweiligen Trendgehalt.

Mehrere Faktoren für die Etablierung der Postkarte als Beziehungsmedium sind relevant: Vorbereitet wurde die Grußkommunikation in einer Durchmischung der Bereiche der privaten und geschäftlichen Beziehungen, indem Vertrauensverhältnisse ausgebaut wurden. Hierzu gehörten als weiche Faktoren stabilisierender Geschäftsbindungen die Glückwunschkarte an Feiertagen ebenso wie die schnelle Unterrichtung vom Tod des Firmenchefs per Postkarte, die zunächst rein verbal erfolgt war. Eine ähnliche ausweitende Funktion zeigt sich in der Vorbildfunktion eines Postkartengebrauchs bei berufsbedingter Mobilität, der sich verstärkend auf das Grußpostkartenversenden während privater Reise- und Ausflugsstätigkeit auswirkte (Abb.15)<sup>24</sup>. 1900 gibt ein Mann per Karte die Eckdaten der Reise durch, ein als illustrierter Reim aufgedruckter Kommentar bekräftigt die Kurzkommunikation: „Schreib geschwind und schreibe gleich, / Wird's auch nicht zuviel, / Mach die Post nicht all zu reich, / Ne Karte bringt's ans Ziel. – Gruss aus“.

Neigten zunächst männliche Nutzer dazu, im Kontext geschäftiger Eile Ansichtspostkarten an die Familie zu schicken, um die von den Frauen eingeforderten Meldezeichen zu liefern, so wurde bald mehrheitlich das Abbild des Besuchsortes per Massenbild gezeigt, anstelle diesen zu beschreiben. Auch das Vergnügen wurde offenbar unter dem Diktat der knappen Zeitökonomie erlebt. Zugleich konnte das soziale Spiel gemeinsamer Teilhabe und sozialer Abgrenzung anspielungsreich gestaltet werden. Mit der Postkarte wurde in großem Maße die Begehrlichkeit nach den kleinformatigen Bildern bedient, die in vielerlei Facetten wie etwa die Kabinettfotografie oder die Stereofotografie zuvor der bürgerlichen Oberschicht vorbehalten waren. Aufgrund der großen Auswahl von teuren Lithografien und Kunstpostkarten bis zu den günstigen Lichtdruckkarten bot es sich an, Karten durchaus sozialdifferenziert als Geschenke zu takten und das überraschende Bildmotiv an gemeinsame Geschmacksvorlieben oder Erlebnisse anzuschließen. Nicht nur stellt die Grußkarte die kleine aktualisierende Kontaktgeste dar, die nach einem kommunikativem Mehr verlangt und auf die persönliche Begegnung vor- oder rückverweist. In gegenseitiger Verstärkung von Bild und Text, das heißt Gruß- und Wunschformeln, verbalen und piktoralen Hinweisen auf amüsante Erlebnismomente sowie Wunschwelten wird per Postkarte die als modern erlebte Mitwelt unmissverständlich positiv kommentiert.

### Beschleunigte Kommunikation

Zum guten Ton zählte, eine erhaltene Karte mit einem ebenso fein ausgewählten Responskommunikat möglichst umgehend zu würdigen, wodurch nicht nur durch saisonale Grußkarten

vielleicht nie im Leben persönlich zu hören und zu sehen bekam.<sup>48</sup> Gerade diese Nutzungsmöglichkeiten – die erst viel später durch andere Medien wie Grammophon, Film, Radio und Fernsehen übernommen wurden – dürften in hohem Maße für die Beliebtheit des Klaviers im langen 19. Jahrhundert verantwortlich sein. Und sie erklären auch, warum es so viele Bemühungen gab, die Nutzung des Instruments zu erleichtern, sei es durch mehr oder weniger raffinierte Notationsformen für das „Klavierspiel ohne Noten“ (Abb. 4), oder in Gestalt des selbstspielenden Reproduktionsklaviers, das wohl nicht zufällig ungefähr zu gleichen Zeit erfunden wurde wie die Tonträgermedien Grammophon und Phonograph.

### Klavier, kulturelles Kapital und (fast) grenzenloses Vergnügen

Der Erfolg des Klaviers im 19. Jahrhundert beruht auf dem Zusammenwirken mehrerer Aspekte. Bei der massenhaften Nutzung vor allem durch junge Frauen – innerhalb wie außerhalb der begüterten Kreise – ging es auch um die Durchführung und Imitation bürgerlicher Lebensweisen, um die Performanz bürgerlicher Weiblichkeit und um die Repräsentation von Besitz und Bildung – oder doch jedenfalls des Anspruchs darauf. Aber nicht ausschließlich, denn attraktiv war das Klavierspiel, weil es kulturelle Praxis ermöglichte, und zwar nicht nur das Spielen klassischer und romantischer Klaviermusik, sondern auch die Partizipation an der Massenkultur. Denn Massenkultur ist nicht gleichbedeutend mit Massenveranstaltung. Hierzu hatten viele Menschen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein nach wie vor keinen Zutritt – zum einem diejenigen, die sich die Fahrtkosten und Eintrittsgelder nicht leisten konnten, zum anderen die bürgerlichen Mädchen, denen der Besuch von Varietés, Kinos oder Kneipen nicht ohne weiteres möglich war. Massenkultur hat auch eine „private“ Seite, sie findet statt, wenn am häuslichen Klavier Schlager nachgesungen, Operetten nachgespielt, Wirkungen eines Stars imaginiert werden. Für die Transposition der Massenkultur in das Haus war das Universalinstrument Klavier das perfekte Medium. Die von Kaspar Maase betonte „Demokratisierung“ – also die Partizipation auch der begüterten Schichten an der von den einfachen Leuten getragenen Massenkultur<sup>49</sup> – wurde für den weibliche Teil der bürgerlichen Kreise überhaupt erst dadurch möglich, dass ein Klavier verfügbar war – selbst wenn das wohl nicht der Zweck der Anschaffung war.

Allerdings erforderten der Kauf eines Klaviers und der Klavierunterricht Geldsummen, die in niedrigeren Schichten nicht ohne weiteres vorhanden waren. Das dürfte selbst dann gelten, wenn ein Klavier nur gemietet wurde, eine in dieser Zeit verbreitete Alternative zum Kauf. Die Investition lässt sich letztlich durch die Erwartung kulturellen Kapitals rechtfertigen. Wenn Eltern beschlossen, ihre Töchter Klavier lernen zu



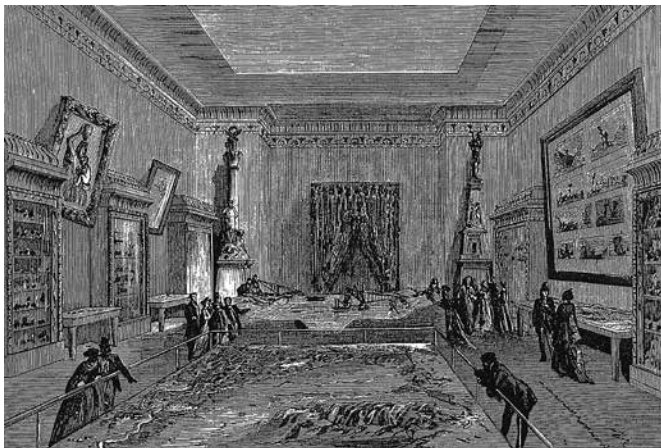
4 Titelblatt zu „Klavierspielen ohne Noten: Sah ein Knab' ein Röslein steh'n.“ von Theodor Walther, o. J.

lassen, dann sicher weniger, um ihnen Vergnügen zu verschaffen. Eher wird es darum gegangen sein, durch die Übernahme dieses wichtigen Elements bürgerlicher Lebensweise eine Zugehörigkeit zu den besseren Kreisen herzustellen. Und selbst wenn dies nicht in eine Heirat „nach oben“ mündete, brachte Klavierspielen Vorteile: Es war eine Möglichkeit, sich für eine berufliche Tätigkeit zu qualifizieren. Dies gilt auch für bürgerliche Frauen, für die der soziale Abstieg aus dem Dasein als Höhere Tochter oder Gattin immerhin wirtschaftliche Selbstständigkeit brachte. Die oft prekäre Situation dieser Lehrerinnen war es wiederum, die den Klavierunterricht auch für die „Kreise des Kleinhandels und Gewerks“ erschwinglich werden ließ.

Im Klavierspiel verbinden sich mithin Motive, die im Hinblick auf soziale Verortung widersprüchlich erscheinen mögen. Mit ihm ließ sich einerseits Höhere Tochter „spielen“, wobei es kein Nachteil war, dass sich dies der Umwelt akustisch vermittelte. Gleichzeitig jedoch ermöglichte es sowohl den Höheren Töchtern als auch den Mitgliedern anderer Schichten die Teilnahme an der Massenkultur. Und gerade das konnte Vergnügen bereiten – vielleicht weniger den Heines, Marx' oder Hanslicks, aber doch den Klavierspielerinnen – und denen, die ihnen (freiwillig) zuhörten.

- 1 Heinrich Heine: Lutezia. Berichte über Politik, Kunst und Volksleben (1854). Bearb. von Lucienne Netter (Heinrich Heine. Säkularausgabe1). Berlin 1974, Nr. LV (20. März 1843), S. 170.
- 2 Johanna Kinkel: Acht Briefe an eine Freundin über Clavier-Unterricht. Stuttgart, Tübingen 1852, S. 38.
- 3 Norbert Grabowsky: Wider die Musik! Die gegenwärtige Musiksucht und ihre unheilvollen Wirkungen. Zugleich ein Nachweis der geringwertigen oder ganz mangelnden Bedeutung, welche die Musik als Kunst wie als bildendes Element in Anspruch nehmen kann. Ein Buch geschrieben zum Zwecke wahrer Bildung und Gesittung und bestimmt für alle Kreise des Volkes. Leipzig 1900.
- 4 Eduard Hanslick: Brief über die „Clavierseuche“. In: Eduard Hanslick: Suite. Aufsätze über Musik und Musiker. Wien, Teschen o. J., S. 163–178; erstmals in: Die Gartenlaube 32, 1884, H. 35, S. 572–575.
- 5 Eduard Hanslick: Gemeine, schädliche und gemeinschädliche Klavierspielerei. In: Eduard Hanslick: Aus neuer und neuester Zeit (Der modernen Oper IX. Teil.). Musikalische Kritiken und Schilderungen. 3. Aufl. Berlin 1900, S. 105–118. Der Aufsatz ist weitgehend wortgleich mit Hanslick o. J. (Anm. 4).
- 6 Adolf Bernhard Marx: Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege. Methode der Musik. Leipzig 1855, S. 131–132.
- 7 Liechtensteiner Volksblatt, 1. 1. 1885, S. 4, URL: [http://www.eliechtensteinensia.li/LIVB/1885/18850101/Seite\\_4.pdf](http://www.eliechtensteinensia.li/LIVB/1885/18850101/Seite_4.pdf) [27. 8. 2013].
- 8 Arthur Loesser: Men, Women, And Pianos. A Social History. New York 1954. – Cyril Ehrlich: The Piano. A History. London 1976. – Peter Gradenwitz: Kleine Kulturgeschichte der Klaviermusik. München 1986. – Andreas Ballstaedt, Tobias Widmaier: Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 28). Stuttgart 1989. – Arnfried Edler: Gattungen der Musik für Tasteninstrumente, 3 Bde. (Handbuch der musikalischen Gattungen 7, 1–3). Laaber 1997/2003/2004.
- 9 Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970. 4. Aufl. Frankfurt am Main 2007, S. 16.
- 10 Maase 2007 (Anm. 9), S. 17.
- 11 Vgl. Ballstaedt/Widmaier 1989 (Anm. 8), insbes. 246–254.
- 12 Ballstaedt/Widmaier 1989 (Anm. 8), S. 248. Die von Ballstaedt und Widmaier als Beleg genannten Zahlenangaben sind nicht ganz gesichert; ihnen zufolge fanden sich in 8% der Haushalte von Handwerksmeistern und 13% von nichtakademisch gebildeten Beamten Klaviere – was übrigens so wenig auch wieder nicht ist, wenn man z. B. an heutige Verhältnisse denkt. Vgl. Ballstaedt/Widmaier 1989 (Anm. 8), S. 246–247.
- 13 Vgl. hierzu grundlegend Jürgen Kocka: Bürgertum und bürgerliche Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Europäische Entwicklungen und deutsche Eigenarten. In: Bürgertum im 19. Jahrhundert. Deutschland im europäischen Vergleich. Hrsg. von Jürgen Kocka unter Mitarbeit von Ute Frevert. München 1988, Bd. 1, S. 11–76. Vgl. außerdem die Übersichtsdarstellung der aktuellen Forschungsansätze von Andreas Schulz: Lebenswelt und Kultur des Bürgertums im 19. und 20. Jahrhundert (Enzyklopädie deutscher Geschichte 75). München 2005, S. 53–76.
- 14 Vgl. hierzu Rebecca Grotjahn: Playing at Refinement. A Musicological Approach to Music, Gender and Class Around 1900. In: German History 30, 2012, S. 395–411.
- 15 Pierre Bourdieu: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main 1987.
- 16 Sprechmaschinen- und Musikinstrumentenhändler Nr. 4 (26. 10. 1912), S. 61, zit. nach: Stefan Galoppi: Die Tonträger in Österreich von 1900–1918. Diss. Universität Wien 1987, S. 174, URL: [http://www.phonomuseum.at/includes/content/lindstroem/dissertation\\_galoppi\\_ght.pdf](http://www.phonomuseum.at/includes/content/lindstroem/dissertation_galoppi_ght.pdf) [27. 8. 2013].
- 17 Vgl. Grotjahn 2012 (Anm. 14), S. 410.
- 18 Heine 1974 (Anm. 1), S. 170.
- 19 Hanslick o. J. (Anm. 4), S. 175.
- 20 Eva Rieger: Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung. Frankfurt am Main, Berlin, Wien 1981, S. 62.
- 21 Vgl. Ballstaedt/Widmaier 1989 (Anm. 8), bes. die Abschnitte „Das Ziel heißt: Vorspielen Können“ (S. 260–262.) sowie „Liebesspiele am Klavier“ (S. 226–230.).
- 22 Belege hierzu in Freia Hoffmann: Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur. Frankfurt am Main/Leipzig 1991, S. 92.
- 23 Hier nur drei Beispiele aus ganz unterschiedlichen Kontexten: Gunilla-Friederike Budde: Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840–1914 (Bürgertum. Beiträge zur europäischen Gesellschaftsgeschichte 6). Göttingen 1994, S. 139. – Peter Wicke: Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik. Leipzig 1998, S. 27–46. – Hubert Wißkirchen: Materialien zum Zentralabitur Musik 2010 NRW Teil b), URL: <http://www.wisskirchen-online.de/downloads/zentralabitur10b.pdf> [27. 8. 2013].
- 24 Maase 2007 (Anm. 9), S. 29. – Bezeichnenderweise stammt der einzige mir bekannte (und leider sehr knappe) Versuch in dieser Richtung von einem Theologen, Harald Schroeter-Wittke: Das Amen in der Musik. In: Harald Schroeter-Wittke: Musik als Theologie. Studien zur musikalischen Laien-theologie in Geschichte und Gegenwart. Leipzig 2010, S. 188–198, hier S. 189.
- 25 Rieger 1981 (Anm. 20).
- 26 Vgl. Bärbel Ehrmann-Köpke: „Demonstrativer Müßiggang“ oder „rastlose Tätigkeit“? Handarbeitende Frauen im hansestädtischen Bürgertum des 19. Jahrhunderts. Münster u. a. 2010, bes. S. 35–36. Zu Recht betont die Autorin, dass die meisten Frauen auch des Bürgertums daneben viele weitere Aufgaben hatten und auch körperlich schwere Arbeiten ausübten.
- 27 Helene Gyldesteen: Das arme Komtesse. Stuttgart, Berlin, Leipzig o. J. [1913], S. 151. – Eine Studie der Verfasserin zu Musik in Mädchenbüchern der Kaiserzeit ist in Arbeit.
- 28 Johannes Brahms, Brief an Joseph Joachim (1831–1907) vom 16. Juni 1857: „Ich war in Detmold und habe – für zwölf Louisdors den Fürstlichkeiten acht Tage morgens und abends vorgespielt!“ Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim. Hrsg. von Andreas Moser Bd. 1., Nachdruck der Ausgabe von 1921. 3. Aufl. Tutzing 1974, S. 185. 12 Louisdors entsprechen ungefähr 2500 Euro in heutiger Währung.
- 29 Zur Klavierlehrerin siehe Ballstaedt/Widmaier 1989 (Anm. 8), S. 124–132 sowie S. 240–243, ebenso mit Schwerpunkt für die Zeit bis 1800 Claudia Schweitzer: „... ist übrigens auch als Lehrerin höchst empfehlungswürdig“. Kulturgeschichte der Klavierlehrerin (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 6). Oldenburg 2008.
- 30 Zur Gouvernante vgl. Rebecca Grotjahn: Fundstück: Zwei Engagements. In: Jahrbuch Musik und Gender 4, 2011, S. 149–151.
- 31 Zum folgenden vgl. Rebecca Grotjahn: Das Konservatorium und die weibliche Bildung. In: Zwischen bürgerlicher Kultur und Akademie. Zur Professionalisierung der Musikausbildung in Stuttgart seit 1857. Hrsg. von Dörte Schmidt und Joachim Kremer (Forum Musikwissenschaft 2). Schliengen 2007, S. 147–165.
- 32 Theodor Fontane: L'Adultera. Novelle. Hrsg. von Gabriele Radecke (Große Brandenburger Ausgabe. Das erzählerische Werk 4). Berlin 1998.
- 33 Heinrich Ehrlich: Das Musikerproletariat und die Konservatorien. In: Heinrich Ehrlich: Modernes Musikleben. Studien. 2. Aufl. Berlin 1895, S. 83–90, bes. S. 88.
- 34 Beispiele in Ballstaedt/Widmaier 1989 (Anm. 8), S. 240–243.
- 35 Vgl. Ulrike Teubner: Beruf: Vom Frauenberuf zur Geschlechterkonstruktion im Berufssystem. In: Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie. Hrsg. von Ruth Becker und Beate Kortendiek. 3. Aufl. Wiesbaden 2010, S. 499–506, hier S. 503.
- 36 Otto Gumprecht, ohne Quellenangabe zustimmend zitiert bei Hanslick o. J. (Anm. 4), S. 177.
- 37 Zum Konzept der Materiellen Kultur siehe Gudrun M. König: Auf dem Rücken der Dinge. Materielle Kultur und Kulturwissenschaft. In: Unterwelten der Kultur. Themen und Theorien der volkswissenschaftlichen Kulturwissenschaft. Hrsg. von Kaspar Maase und Bernd Jürgen Warneken. Köln, Weimar, Wien 2003, S. 95–118. – Andreas Ludwig: Materielle Kultur, Version 1.0. In: Docupedia-Zeitgeschichte, 30. 5. 2011, URL: <http://docupedia.de/zg/> [27. 8. 2013].
- 38 Zitiert nach Sabine Meine: Musik und die Kultur der Geschlechterbeziehungen in der frühen Neuzeit am Beispiel von italienischer Hofmusik und ars amatoria des frühen 16. Jahrhunderts“. In: Musik und Gender. Hrsg. von Rebecca Grotjahn und Sabine Vogt unter Mitarbeit von Sarah Schaubberger (Kompendien Musik 5). Laaber 2010, S. 110–125, hier S. 110.
- 39 Möglicherweise leitet sich der Name gar nicht von „virgo“, sondern von „virga“ (= Stäbchen) ab. Vgl. Jürgen Trinkewitz: Art. Cembalo, Klaviziterium, Spinett, Virginal. In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil Bd. 2. Hrsg. von Ludwig Finscher. 2., neubearb. Aufl. Kassel, Basel, Weimar 1995, Sp. 487–542, hier Sp. 487.
- 40 So der durchaus typische Untertitel eines Opus von Carl Philipp Emanuel Bach: Six Sonates Pour le Clavecin à l'usage des Dames. Amsterdam 1770. Im Verlag André in Offenbar erschien um 1787 sogar ein „Journal de Musique pour les Dames“, in der regelmäßig Klavier- und Kammermusikwerke erschienen.
- 41 Vgl. hierzu den klassischen Text von Karin Hausen: Die Polarisierung der „Geschlechtscharaktere“ – Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben. In: Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Hrsg. von Werner Conze (Industrielle Welt 21). Stuttgart 1976. S. 363–393. – Vgl. auch Ute Frevert: „Mann und Weib und Weib und Mann“. Geschlechter-Differenzen in der Moderne. München 1995.
- 42 Hoffmann 1991 (Anm. 22), S. 25–87.
- 43 Die Begriffe wurden generell für Klaviere mit Hammermechanik genutzt, nicht nur für Tafelklaviere, sondern auch für solche in Flügelform.
- 44 Hanslick o. J. (Anm. 4), S. 170. In der Ausgabe des Texts von 1900 wurde die Zeitangabe auf „50 bis 60 Jahr[e]“ heraufgesetzt; vgl. Hanslick 1900 (Anm. 5), S. 111.
- 45 Vgl. hierzu Markus Zepf: Fundstück: Nähtischklavier. In: Jahrbuch Musik und Gender 6, 2013, S. 147–149 (im Druck).
- 46 Hanslick o. J. (Anm. 4), S. 171.
- 47 Marx 1855 (Anm. 6), S. 132.
- 48 Vgl. hierzu Rebecca Grotjahn: Notationskunde oder Die Speicherung des Stars in den Medien des 19. Jahrhunderts. In: Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft 24, 2010, S. 328–340
- 49 Vgl. Maase 2007 (Anm. 9), bes. S. 16–20.





10 Modell des Suezkanals, Paris 1867. In: L'Exposition Universelle de 1867 illustrée. Paris 1867

Mischung aus ethnologischem Freilichtmuseum und Vergnügungspark, auch offizieller Bestandteil der Ausstellungsgruppe „Department M. Ethnology and Archæology“, die durch den Professor für amerikanische Archäologie und Anthropologie an der Universität Harvard, Frederick W. Putnam (1839–1915), geleitet wurde.<sup>31</sup>

Unter den dort präsentierten Schaustellungen hatte das „Deutsche Dorf“ mit über einer Million Besucherinnen und Besucher den größten Publikumszuspruch. Den Mittelpunkt des Areals bildete eine an mittelalterlichen Vorbildern orientierte und mit Stilelementen des 16. Jahrhunderts versehene Wasserburg, die „Pfalz“. Sie nahm neben einem Restaurant, in dem Speisen und Getränke „in German Style“<sup>32</sup> gereicht wurden, verschiedene Ausstellungen zur Geschichte des Deutschen Reichs auf. Komplettiert wurde das Ensemble durch das „Hessische Rathaus“, das sich ebenfalls an Bauformen des 16. Jahrhunderts anlehnte, sowie vier originalgetreue Repliken von Bauernhäusern aus dem Spreewald, dem Schwarzwald, aus Oberbayern und Westfalen. Initiator des durch die eigens hierfür gegründete „Deutsch-ethnographische Ausstellung GmbH“ finanzierten „Deutschen Dorfes“ war der Mitarbeiter des Berliner „Museums für deutsche Volkstrachten und Erzeugnisse des Hausgewerbes“ Ulrich Jahn (1861–1900). Er stellte für Chicago eine Sammlung volkskundlicher Gegenstände zusammen – die bis dahin umfangreichste und bedeutendste ihrer Art –, die großteils im „Hessischen Rathaus“ präsentiert wurde. Darüber hinaus verantwortete Jahn die Rekonstruktion der vier Bauernhäuser, die teilweise mit originalem Interieur ausgestattet waren. Neben diesem Bildungsangebot – so wurde das Ensemble etwa in der Zeitschrift „Gartenlaube“ als „die lehrreichste und werthvollste Schaustellung der ganzen Midway Plaisance“<sup>33</sup> bezeichnet –

kam der Faktor Konsum und Unterhaltung im „Deutschen Dorf“ nicht zu kurz. Das Publikum konnte hier bei deutschem Bier und deutscher Blasmusik „the spirit of cheerfulness and enjoyment, the Gemüthlichkeit [sic!]“<sup>34</sup> verspüren.

Der überwiegend große Publikumszuspruch dieser ethnografischen bzw. historischen Inszenierungen auf Weltausstellungen wie übrigens auch auf zahlreichen Landes- und Regionalausstellungen im 19. Jahrhundert lässt sich also gerade aus dem Spannungsfeld zwischen „Vergnügung und Belehrung“<sup>35</sup>, einer populären und darüber hinaus richtungsweisenden Melange aus Konsum, Erlebnis und Erkenntnis, erklären.

### Sensationen, Sensationen

Neben den zumeist retrospektiv ausgerichteten Ensembles wurde auf den Expositionen aber auch der Fortschritt als Fest – einer der zentralen Botschaften der Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts – zelebriert. Zahlreiche der präsentierten Attraktionen galten als Symbole der technischen Leistungsfähigkeit der Gegenwart wie auch als Visionen der Zukunft. Schon in Paris 1867 erregte der „Isthme de Suez“-Pavillon des geplanten und schließlich am 17. November 1869 für den Schiffsverkehr eröffneten Suezkanals die Aufmerksamkeit des Publikums (Abb. 10). Die 162 Kilometer lange Verbindung zwischen dem Mittelmeer und dem Roten Meer wurde hier publikumswirksam und mit neuartiger Präsentationstechnik als großes, dreidimensionales Modell der Weltöffentlichkeit präsentiert.<sup>36</sup>

Die Ikone der Weltausstellungen schlechthin, der Eiffelturm, wurde bekanntlich als Wahrzeichen der „Exposition universelle“ von Paris 1889 verwirklicht. Der Brückenbauingenieur Gustave Eiffel (1832–1923) errichtete mit einem großen Stab an Mitarbeitern dieses Bauwerk mit einer bis dahin nicht gekannten Höhe von 300 Metern. Während der Dauer der Weltausstellung bestiegen knapp 1,9 Millionen Menschen dieses Sinnbild der Moderne.<sup>37</sup> Eine der Hauptattraktionen der „World's Columbian Fair“ in Chicago 1893 war das von George W. G. Ferris (1859–1896), ebenfalls einem Brückenbauingenieur, entwickelte „Ferris Wheel“ – das erste Riesenrad der Welt (Abb. 11). Es besaß einen Durchmesser von mehr als 76 Metern und nahm 36 Kabinen für jeweils 40 Personen auf; am Ende der Ausstellung wurden 1,5 Millionen Besucherinnen und Besucher gezählt. Das „Ferris Wheel“ wurde somit zum Vorbild der zahlreichen Riesenräder auf Schaustellungen und in Freizeitparks.

Außergewöhnliche Schaustellungen wie etwa der „Ice Railway“, eine Art Achterbahn, fanden 1893 in Chicago ebenfalls ihr Massenpublikum: „Die Eis-Rutschbahn war eine der kuriosen Eigenheiten der Ausstellung. Schlitten, welche über Erhebungen befördert wurden, machten mit erschreckender Schnelligkeit eine Sinnen betäubende Rundfahrt auf einem mit Eis bedeckten Fahrweg, der auf künstliche Weise hergestellt war. Die Sache



11 „Ferris Wheel“, Chicago 1893. In: Unsere Weltausstellung. Eine Beschreibung der Columbianen Weltausstellung in Chicago 1893. Chicago 1894

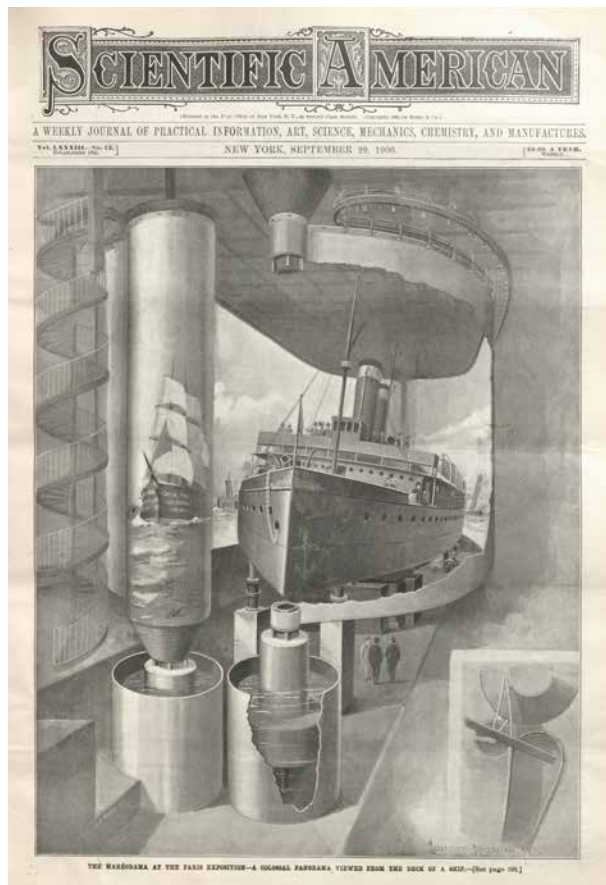
war sogar von wissenschaftlichem Standpunkt aus kurios“,<sup>38</sup> hieß es in einem Ausstellungsführer.

Aber auch die noch in den Kinderschuhen steckende Kinetographie als prägendes Unterhaltungsformat des 20. Jahrhunderts wurde auf dieser Weltausstellung erstmals einem Massenpublikum vorgestellt. So präsentierte etwa Ottomar Anschütz (1846 – 1907) das Tachyscop („Schnellseher“), ein auf dem stroboskopischen Effekt beruhendes Gerät. Aufgrund des großen Publikumszuspruchs blieben die Vorführungen nicht auf die Dauer der Weltausstellung beschränkt, sondern wurden bis ins Jahr 1895 fortgesetzt. Thomas Alva Edison (1847 – 1931) präsentierte auf derselben Weltausstellung das „Kinetoscope“, eine Art Schaukasten, in dem – allerdings jeweils nur durch eine Person – kurze, auf Nitrozellulosebändern festgehaltene Filmsequenzen betrachten werden konnten.<sup>39</sup>

Besonders die Pariser Weltausstellung von 1900 wartete mit zahlreichen Neuerungen zur Unterhaltung des Publikums auf. Hier wurde ebenfalls das Medium Kino gefeiert. So präsentierte

der Filmpionier Raoul Grimoin-Sanson (1860 – 1940) das „Cinéorama“,<sup>40</sup> Auf einer Plattform, die der Gondel eines Ballons nachempfunden war, konnte das Publikum eine virtuelle Reise in die Lüfte unternehmen. Möglich wurde dies durch zehn synchronisierte Filmkameras, welche die Projektionen einer Ballonfahrt über den Pariser Tuilerie-Garten auf die Wände eines polygonalen Saales mit 30 Metern Durchmesser warfen. Aufgrund der hohen Hitzeentwicklung der Projektoren wurde das „Cinéorama“ jedoch schon nach der dritten Aufführung auf polizeiliche Anordnung hin geschlossen. Auch die Brüder Lumière präsentierten auf dieser Weltausstellung in der Maschinenhalle unter großem Publikumszuspruch ihre mittels Filmprojektoren auf eine Riesenleinwand projizierten „lebenden Fotografien“, die sie erstmals am 28. Dezember 1895 im Pariser „Grand Café“ einem zahlenden Publikum vorgeführt hatten.<sup>41</sup>

Besonders die im 19. Jahrhundert beliebten Panoramen<sup>42</sup> als populäre Medien der virtuellen Überwindung von Zeit und Raum erlebten auf der Weltausstellung von 1900 eine letzte



12 „Maréorama“, Paris 1900. In: Scientific American, 29. September 1900

Blütephase. So konnten etwa im „Maréorama“<sup>43</sup> auf dem nachgebildeten Schiffsdeck eines Hochseedampfers bis zu 500 Menschen Platz nehmen (Abb. 12). Die Installation simulierte mittels eines komplizierten Mechanismus das Stampfen eines Schiffes auf hoher See und lud das Publikum zu einer Kreuzfahrt durchs Mittelmeer ein. Hierzu bewegte man ein monumentales Diorama auf Rollen an der Schiffsattrappe vorbei. „Die Dampfpeife ertönt, Kommandoworte erschallen und das Schiff fährt ab. In demselben Augenblick macht sich in dem Wasser, das ein Bassin bis an den unteren Rand der Wandelbilder füllt, ein wellenförmiges Rollen bemerkbar. Das Stampfen des Schiffes wird stärker [...] man spürt ein unheimliches Gefühl im Magen, das die Illusion einer Schiffsreise bis ins Unendliche steigert. Bei einigermaßen empfindlicher Disposition kann man für einen Franc – so viel kostet die ganze Tour – alle Phasen der Seekrankheit durchmachen“,<sup>44</sup> so die Schilderung eines „Passagiers“.

Ein weiteres im Jahr 1900 vorgeführtes kinetisches Panorama war die „Reise mit der Transsibirischen Eisenbahn“ (Abb. 13). „Die Zuschauer sitzen in dem Waggon eines Luxuszugs, bewegt

durch mechanisches Rütteln. Rechts und links, durch die Abteufenster blickend, sieht man das komplette Panorama der Landschaft zwischen Moskau und Peking sich entfalten, unterbrochen von Aufhalten in den wichtigsten Stationen. Dieses Schauspiel, abgesehen davon, dass es eine Einladung für die Neugierde und den Wissensdrang bedeutet, ist eine ausgezeichnete Werbung für die entsprechende Reisegesellschaft“, berichtete ein Journalist.<sup>45</sup>

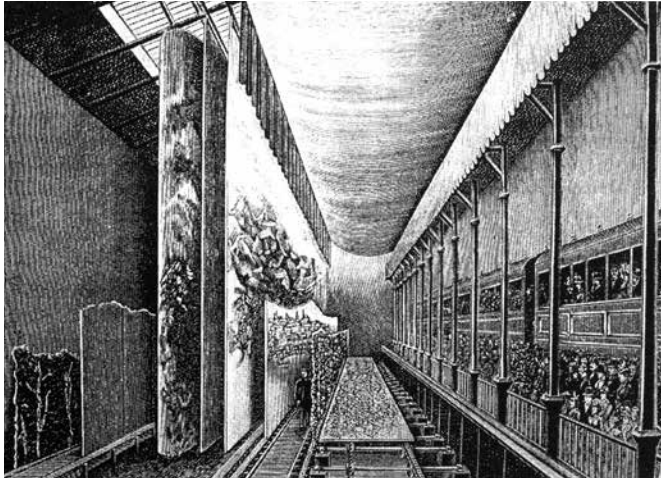
Zu den großen Attraktionen dieser Weltausstellung gehörte auch der „Grand Globe céleste“ (Abb. 14). Er hatte einen Durchmesser von 60 Metern und sollte das Universum verkörpern. Im Innern befand sich eine zweite Kugel mit 36 Metern Durchmesser, die das Sternensystem darstellte. Im Zentrum lag eine dritte Kugel mit acht Metern Durchmesser, die Erde. Über eine Wendeltreppe, die den „Globe céleste“ durchzog, konnte man auf den Nordpol der Erde gelangen. Mittels eines komplizierten Räderwerks wurde der Lauf der Gestirne inklusive Sternschnuppenregen und dahinziehendem Kometen inszeniert. Sphärische Orgelkompositionen des Komponisten Camille Saint-Saëns (1835–1921) untermalten die Performance.<sup>46</sup>

Der durchaus beabsichtigte Erkenntnisgewinn dieser kommerziellen Einrichtungen wurde somit durch eine richtungsweisende Verbindung aus Information, Interaktion und Inspiration vermittelt: „Langeweile verdrummt, Kurzweil klärt auf“<sup>47</sup>, brachte es der scharfsinnige Chronist des 19. Jahrhunderts, Walter Benjamin (1892–1940), auf den Punkt.

Weltausstellungen waren also – nicht nur im 19. Jahrhundert – Orte des Massenvergnügens schlechthin. Die Universalshows als globale Experimentierbühnen im Spannungsfeld zwischen Tradition und Fortschrittsbegeisterung, nationaler Selbstdarstellung und Kommerz boten hierzu vielfältige Angebote. Die Expositionen griffen dabei einerseits auf bereits Erprobtes und Bewährtes zurück – so spielten Theater, Variété oder Musikdarbietungen als klassische Bereiche urbaner Vergnügungskultur auch auf den Weltausstellungen eine bedeutende Rolle. Nicht ohne Grund erinnern zahlreiche der präsentierten Schaustellungen zudem an bereits bekannte Jahrmarktähnliche Veranstaltungen.

Daneben entwickelten die Weltausstellungen bereits bestehende Unterhaltungs- und Präsentationsstrategien im Sinne einer größeren Massentauglichkeit und Attraktivität weiter. Dies gilt beispielsweise für die bereits seit dem Beginn des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Privatunternehmungen und -museen präsentierten ethnografische Schaustellungen<sup>48</sup>, die ein wesentlicher Bestandteil der den Expositionen angegliederten Vergnügungsareale wurden, oder auch für die technisch und inszenatorisch anspruchsvollen Panoramen der Pariser Weltausstellung von 1900.

Darüber hinaus wurden aber – mitunter mit einem expliziten Bildungsanspruch versehen – neuartige Angebote wie zum Beispiel die beliebten historischen Dörfer entwickelt. Wenn-

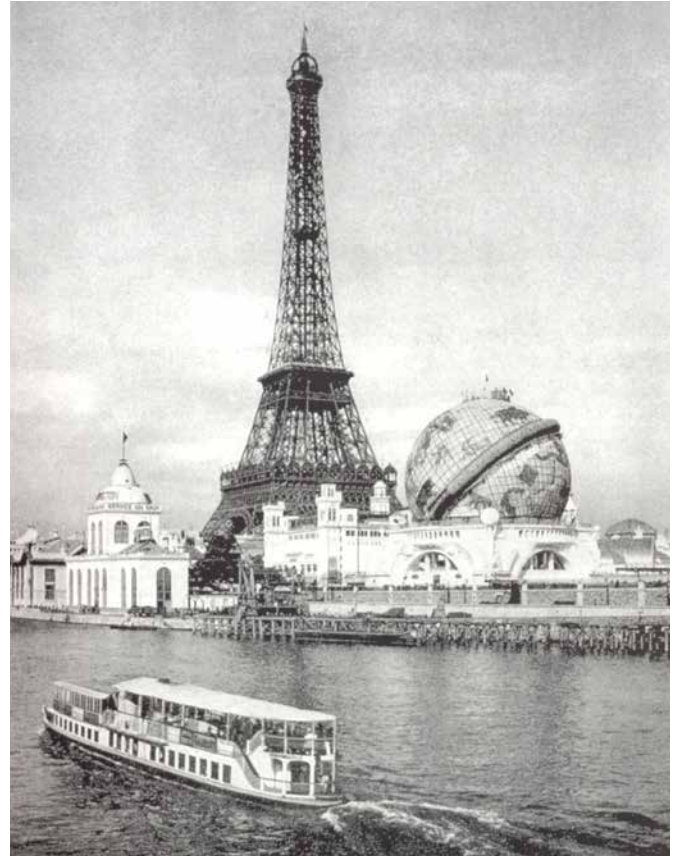


13 „Reise mit der Transsibirischen Eisenbahn“, Paris 1900. In: *La Nature*, 19. Mai 1900

gleich deren mitunter explizit postulierter wissenschaftlicher Anspruch nur teilweise eingelöst wurde,<sup>49</sup> übten diese teilweise äußerst innovativen Inszenierungen zwischen Spektakel und Edutainment<sup>50</sup> einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf die Ausbildung von Museumsformaten wie etwa das Freilichtmuseum aus, lieferten aber auch die Vorbilder für richtungsweisende museale Präsentationstechniken.<sup>51</sup> Zudem gingen von diesen Schausstellungen bedeutende Impulse für die Entwicklung beziehungsweise Schärfung wissenschaftlicher Disziplinen wie etwa der Geschichte, Anthropologie, Völkerkunde oder Volkskunde aus.<sup>52</sup>

Nicht zuletzt lassen sich von diesen auf Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts kreierte Vergnügungsorten mitunter direkte Verbindungslinien zu den modernen Freizeitparks ziehen. Besonders die Inszenierungen auf dem „Midway Plaisance“ der Weltausstellung in Chicago 1893 sind eng mit deren Entstehungsgeschichte zu sehen.<sup>53</sup> „Was Disney mit seinen audio-animatronischen Figuren bietet“, so Gottfried Korff, „ist die illusionstechnisch perfekte Fortschreibung der Stuben- und Puppenensembles“.<sup>54</sup> Diese wurden erstmals auf Weltausstellungen einem Massenpublikum vorgestellt, bevor sie dann Eingang in Freilicht- und Kulturgeschichtsmuseen fanden.<sup>55</sup>

Der französische Politiker und Soziologe Jules Simon (1814–1896), Leiter eines thematischen Bereichs der Pariser Weltausstellung von 1889, brachte dies auf den Punkt: „Der Besucher kommt nicht wegen der Wissenschaft. Er sucht die Abwechslung und hat nichts dagegen, sich in unterhaltender Weise bilden zu können.“<sup>56</sup> Er benannte damit einen wesentlichen Bestandteil der modernen Unterhaltungsindustrie – denn, so Hans-Otto Hügel: „Nicht ‚richtiges‘ Verstehen, sondern Teilhabe ist wichtig, wenn wir uns unterhalten wollen.“<sup>57</sup>



14 „Globe Céleste“, Paris 1900. In: *Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild*. Berlin 1900

- 1 Gerhard Wegner: *Optimistisch, jung, global, faszinierend. Die Herausforderungen der EXPO 2000*. Hannover 1997, S.13.
- 2 Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz I HA Rep. 76 (Sek.1 Abtl.IV) Nr.2, Bd.1, BI 10 (M): Kommission für die Industrie-Ausstellung an den Gewerbestand Preussens (1851), S.10.
- 3 Walter Benjamin: *Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*. In: Walter Benjamin: *Das Passagenwerk*. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Bd.1. Frankfurt am Main 1983, S.50.
- 4 Max Eyth: *Fahrtenbuch eines Ingenieurs*. Berlin 1927, S.420.
- 5 Benjamin 1983 (Anm.3), S.50.
- 6 Edgar Lawrence Doctorow: *Weltausstellung*. Reinbek 1995, S.291.
- 7 Zu den Grundlagen für die Entstehung der modernen Vergnügungskultur sowie deren maßgeblichen Charakteristika siehe zuletzt Tobias Becker, Johanna Niedbalski: *Die Metropole der tausend Freuden. Stadt und Vergnügungskultur um 1900*. In: *Die tausend Freuden der Metropole. Vergnügungskultur um 1900*. Hrsg. von Tobias Becker, Anna Littmann und Johanna Niedbalski. Bielefeld 2011, S.7–20. Zur Abgrenzung der Begriffe Vergnügen („pleasure“) und Unterhaltung („entertainment“) siehe Richard Dyer: *Only Entertainment*. 2. Aufl. London, New York 2002, S.1–9. Vgl. auch Kaspar Maase: *Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970*. 4. Aufl. Frankfurt am Main 2007.
- 8 Helmut Gold: *Wege zur Weltausstellung*. In: *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*. Hrsg. von Hermann Bausinger, Klaus Beyrer und Gottfried Korff. München 1991, S.320–326, hier S.320.
- 9 Zur Konsumgeschichte allgemein siehe *Europäische Konsumgeschichte. Zur Gesellschafts- und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert)*. Hrsg. von Hannes Siegrist, Hartmut Kaelble und Jürgen Kocka. Frankfurt am Main 1997. Vgl. auch Gudrun M. König: *Konsumkultur. Inszenierte Warenwelten um 1900*. Wien, Köln, Weimar 2009.
- 10 Lothar Bucher: *Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker*. Frankfurt am Main 1851, S.19.
- 11 Christoph Wagner: *Fast schon Food. Die Geschichte des schnellen Essens*. Frankfurt am Main, New York 1995, S.44.