

# Mikrogeschichte eines Weltereignisses

## Semantische Strukturen und das Problem der Wahrnehmung auf der Pariser Weltausstellung von 1867

*Abstract:* Universal exhibitions are almost exclusively described as representations of an outside reality. The authenticity of the exhibits and the relation between the display and the real thing are considered in order to investigate the political aims and ambitions of the organisers. However, records written by spectators show that visitors to exhibitions were more likely to evaluate the objects according to other criteria. Here exhibitions reveal themselves as events that were not judged in the first place for their capacity to represent but for their ability to create. Visitors used them to develop pleasing mental images in accordance with their own individual and hedonistic motives. In this sense, the exhibitions point towards an evolving imaginary inside the viewer. This article focuses on the Paris Universal Exhibition of 1867 to explore what the spectators made of what they saw. Moreover, the aim is to analyse exhibitions like this as independent imaginary worlds, which serve as starting points for creative cultural acts that had little to do with the ‚realness‘ of the display.

*Key Words:* universal exhibition, Paris 1867, creative perception, mass entertainment.

### 1. Heterotopie

Der Name *Exposition universelle* war Programm; das Anliegen war die lückenlose Darstellung der Welt. Die Weltausstellung sollte „autant que possible, les œuvres d’art, les produits industriels de toutes les contrées et, en général, les manifestations de toutes les branches de l’activité humaine“ vereinen.<sup>1</sup> Der Selbstanspruch, die

---

Volker Barth, Universität zu Köln, Historisches Seminar I, Albertus-Magnus-Platz, D 50923 Köln.  
volker.barth@uni-koeln.de

gesamte Welt als untrennbare Einheit zu thematisieren, führte zur Konstruktion eines Mikrokosmos, der sich als repräsentatives Substitut der ihn umgebenden Welt verstand.

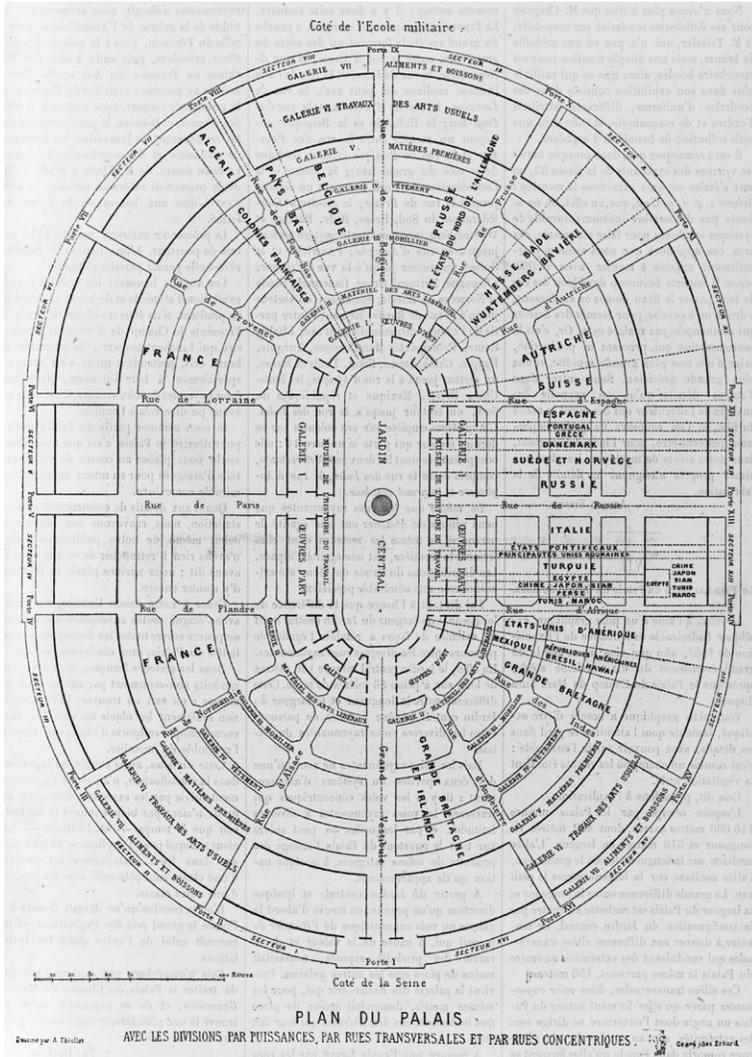
Die Pariser Weltausstellung von 1867 kann mit Michel Foucault als Heterotopie beschrieben werden, als ein „external space“<sup>2</sup>, der die ungewöhnliche Eigenschaft besaß, „[to be] in relation with all the other sites, but in such a way as to suspend, neutralize, or invert the set of relations that they happen to designate, mirror, or reflect.“<sup>3</sup> Auch wenn Foucault Weltausstellungen nicht als Beispiele für Heterotopien anführt, trifft seine Definition des Begriffs vollkommen auf diese zu. Denn sie waren

„real places (...) which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality.“<sup>4</sup>

Eine Heterotopie ist ein Ort, der sich als repräsentativ für eine möglichst große Anzahl anderer Orte versteht, genau in dem Sinne, wie sich die Ausstellung als repräsentativ für die sie umgebende Welt verstand. Die Weltausstellung von 1867 etablierte „a sort of systematic description [...] of these different spaces, of these other places. As a sort of simultaneously mythic and real contestation of the space in which we live“.<sup>5</sup> In diesem Sinne kann die *Exposition universelle de 1867* als genau die „absolutely universal form of heterotopia“ beschrieben werden, die nach Meinung Foucaults in dieser Absolutheit nicht existiert.<sup>6</sup> Die Ausstellung war „capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible.“<sup>7</sup>

Das Ablehnen jeder thematischen Einschränkung erforderte die Konstruktion eines Weltmodells; die Anordnung der Exponate im Raum konnte keine zufällige sein. Sie musste für alle teilnehmenden Nationen sinnvoll sein und als Gesamtkonzept die Ausstellungswelt strukturieren. Auf diese Weise erzeugte die Ausstellung einen „unprecedented effect of order and certainty“, der nichts weniger als die Beherrschbarkeit und Kontrolle der Welt durch den Menschen proklamierte.<sup>8</sup>

Die Darstellung basierte daher sehr wohl auf einem spezifischen Weltverständnis. Es sollte jedoch kein Weltbild im Vergleich, in Anlehnung oder Ablehnung anderer möglicher Weltbilder materialisiert werden. Angestrebt wurde eine auf anerkannten wissenschaftlichen Erkenntnissen beruhende Welt-Ausstellung durch ausgewiesene Experten, wobei empirische Vollständigkeit die Wahrheit des Gezeigten beweisen sollte.<sup>9</sup> Die Veranstalter verstanden sich als Handlungsbeauftragte für die Umsetzung objektiv-wissenschaftlicher Erkenntnisse. Die Ausstellung behauptete, allgemein gültiges Weltbild, nicht individuelle Weltvision zu sein.



Das Klassifikationssystem der Weltausstellung. Aus: François Ducuing, Hg., *L'Exposition Universelle de 1867 Illustrée*, Paris 1867, Bd. 2, 205.

Das in seiner theoretischen Stringenz einzigartige Klassifikationssystem der *Exposition universelle de 1867* illustriert diesen positivistischen Repräsentativitätsanspruch. Es handelte sich um eine „reflexion de type philosophique, à visée encyclopédique, qui a pour ambition d'encadrer l'ensemble, non seulement de la production industrielle, mais de tout ce qui est propre à l'activité humaine.“<sup>10</sup> Die Objekte von 49 Teilnehmerstaaten wurden in zehn Gruppen und 95 Klassen unterteilt und so in der zentralen Ausstellungshalle angeordnet, dass Exponate gleicher Art möglichst

leicht miteinander verglichen werden konnten. Dieses Klassifikationssystem war das Raster, in das die Welt für die Dauer der Ausstellung gepresst wurde.

Die Idee des Fortschritts diente als Vergleichskriterium, mit dessen Hilfe der Stellenwert jeder Nation innerhalb der behaupteten universellen Zivilisation bestimmt werden konnte. Der grundlegende Funktionsmechanismus von Zivilisation sollte so erfahrbar gemacht werden. Thematisiert wurde die Welt als Prinzip und nicht die Welt in einem momentanen, vorübergehenden Zustand. Die Planung der Weltausstellung wurde ungeachtet aller sie umgebender Veränderungen fortgeführt. Sowohl der langwierige Krieg in Paraguay als auch die weitreichenden Folgen des deutsch-österreichischen Krieges von 1866 in Europa hatten nahezu keinerlei Auswirkungen auf das Ausstellungskonzept. Veränderungen der Welt hatten keine Veränderungen der sie repräsentierenden Weltausstellung zur Folge.<sup>11</sup>

Die *Exposition universelle de 1867* war der konsequenteste Versuch einer Weltausstellung *à la lettre*. Sie zeigt aber auch vielfältige Risse in ihrem hermetischen Modell. Der unbedingte Vollständigkeitsanspruch der Organisatoren hatte zur Folge, dass auch das 150.000 m<sup>2</sup> große *Palais d'Exposition* bei weitem nicht ausreichte, um alle Exponate aufzunehmen, wie es noch bei den drei Vorgängerausstellungen der Fall gewesen war. Die erstmalige Benutzung eines Parks sowie die Erfindung der Nationalpavillons als auffälligstes mediales Versatzstück kennzeichneten die Ausstellung. Das Aufbrechen des Ausstellungsraumes prägte das mediale Erscheinungsbild der Ausstellung ebenso sehr wie das ihr zugrunde liegende Modell.

Der Fokus einer Gesamtdarstellung der *Exposition universelle de 1867* ist daher zugleich sehr ausgreifend und sehr punktuell. Einerseits ist der Forschungsgegenstand durch den Universalitätsanspruch der Ausstellung der größtmögliche: die Welt in ihrer Gesamtheit. Andererseits bildet die Weltausstellung ein sowohl zeitlich als auch räumlich klar definiertes Untersuchungsobjekt, das die Welt auf circa 450.000 m<sup>2</sup> und in 217 Ausstellungstagen zusammenführte. Das Universum wurde an einem Ort, dem Pariser Marsfeld, und in einer sehr kurzen Zeitspanne, zwischen dem 1. April und dem 3. November 1867, verdichtet.

Das Konzept, die Immensität des Themas, die relative Enge des Ausstellungsortes und die Kürze der Ausstellungszeit miteinander zu vereinbaren, ist mit der Reaktion der Mikrogeschichte auf Fernand Braudels Forderung nach einer *Histoire totale* vergleichbar. Durch die simultane Inbetrachtung verschiedener Zeitachsen (*longue durée, histoire lentement rythmée, histoire événementielle*) versuchte Braudel eine Geschichtsschreibung zu entwickeln, durch die eine historische Konstellation in all ihren Facetten beschreibbar werden sollte, um so ihrer Gesamtheit gerecht werden zu können. Braudel war der Überzeugung, dass dem historischen Charakter eines Ereignisses nur dann Rechnung getragen werden könne, wenn es nicht schon von vornherein aus seinem Kontext gerissen würde.<sup>12</sup> Ausgerechnet die in Italien und

Frankreich entwickelte Mikrogeschichte trug dem am ehesten Rechnung. Denn die von Braudel angestrebte Gesamtbeschreibung eines Bedeutungszusammenhangs erforderte eine radikale Eingrenzung der Untersuchungsobjekte. Totale Geschichte schien nur im Kleinen möglich.<sup>13</sup> Die Konzentration auf kleinste Einheiten wie Dörfer oder einzelne Personen sollte einerseits Mikrostrukturen sichtbar machen, die in der Darstellung von übergreifenden Modernisierungs- oder Industrialisierungsprozessen nicht zu erfassen waren. Andererseits setzte sich die Mikrogeschichte das Ziel, die individuellen Motive einzelner Handlungsträger nicht zuletzt in ihrer Irrationalität und Emotionalität lesbar zu machen. Sie thematisierte Gesellschaft weniger als eine dem Einzelnen übergeordnete Struktur, sondern als Produkt eines kontinuierlichen und eigenwilligen Zusammenspiels einzelner Akteure auf kleinstem Raum.

Die Herausforderung, die Pariser Weltausstellung von 1867 in ihrer Gesamtheit zu untersuchen, zwingt zu einer ähnlichen Reaktion: die Konzentration auf die Mikroebene des Ausstellungsgeländes und die Ausblendung der Frage nach der Repräsentativität resp. der Abbildungskraft der Inszenierung. Die Welt außerhalb der Ausstellung nicht zu beachten, rechtfertigt sich sowohl arbeitspragmatisch als auch methodologisch. Im Rahmen einer Monographie kann unmöglich die historische Situation aller 49 Teilnehmerländer, zu denen die sehr umfangreichen Kolonialausstellungen hinzuzunehmen wären, für die 1860er Jahre oder auch nur für das Jahr 1867 dargestellt und untersucht werden. Dies ist illusorisch, obgleich sich die Ausstellungsgestalter selber die völlig unerfüllbare Aufgabe gestellt hatten, nicht weniger als die gesamte Welt in ihrer historisch-zivilisatorischen Entwicklung von der Urgeschichte bis ins Jahr 1867 zu beschreiben.

Auch der Frage, inwieweit die *Exposition universelle de 1867* typisch für ihre Zeit war, wird hier nicht nachgegangen.<sup>14</sup> Clifford Geertz stellt die Gefahr der symbolischen Überhöhung eines Einzelbeispiels zum Repräsentationsmodell für eine umfassende Gesamtheit deutlich heraus und plädiert stattdessen für eine „dichte Beschreibung“. Er lehnt ein „microcosmic model“, das mit dem Schlagwort „Jonesville is the USA“ beschrieben werden kann, ab. Für ihn liegt die methodologische „fallacy“ darin zu glauben, der untersuchte Fall sei von vornherein für mehr bzw. für etwas anderes als sich selbst repräsentativ.<sup>15</sup> Damit werde stillschweigend von einem Sachverhalt ausgegangen, der erst durch die Analyse zu beweisen sei. Eine solche Untersuchung würde nicht nur ihr eigenes Ergebnis vorwegnehmen, sondern das erwartete und erhoffte Ergebnis zum argumentativen Ausgangspunkt der Abhandlung machen. Dies erscheint auch dann methodisch unzulässig, wenn, wie im Fall der Weltausstellung von 1867, der gewählte Gegenstand selbst den Anspruch der universellen Repräsentativität erhebt. Daher werde ich mit den Worten von Geertz versuchen, „not to generalize across cases but to generalize within them“.<sup>16</sup>

## 2. Repräsentativität

Es kann hier nicht darum gehen, den Fehler der Veranstalter zu wiederholen und die Ausstellung als Abbild der Welt zu begreifen, um anschließend Aspekte dieser Welt anhand der Ausstellung zu untersuchen. Es sollen vielmehr die Mikrostrukturen des Ausstellungsgeländes in den Blick genommen werden, um die Funktionsweise eines Weltmodells herauszuarbeiten und die Interessen der einzelnen Akteure zu evaluieren. Die verschiedenen semantischen Strukturen der Ausstellung werden erst durch die Konzentration der Untersuchung auf das Pariser Marsfeld greifbar. Gemeint ist die gleichzeitige Präsenz der Intention der Organisatoren, der medialen Inszenierung der Ausstellungswelt und des Erlebens der Ausstellung seitens der Besucher. Diese Gleichzeitigkeit konstituierte das Ausstellungserlebnis als distanzierteres Gegenüber von Objekt und Betrachter. Für die Wahrnehmung und Interpretation der Exponate war deren Repräsentativität zweitrangig. Schließlich war ihr Bezug zur Außenwelt für den Betrachter kaum überprüfbar.

Zunächst wurden die Exponate nach ihrer Fähigkeit ausgewählt, die grundlegenden Komponenten der menschlichen Zivilisation zu veranschaulichen. Ihr Abstraktions- und Synthesepotenzial war ausschlaggebend für die Komprimierung der Welt in Raum und Zeit, die auf dem Marsfeld zu leisten war. Nur in zweiter Linie sollte die Ausstellung die Besucher befähigen, Objekte, Nationen oder Produktionssektoren wiederzuerkennen.

Die meisten Exponate waren manuell angefertigte Einzelstücke, die weniger einen gesamten Produktionssektor repräsentierten, als vielmehr stellvertretend für die Speerspitze des zu beweisenden Fortschritts im jeweiligen Sektor standen. Sie sollten das im Jahr 1867 möglich und erreichbar Gewordene verkörpern, das vorläufige Ende einer linear ansteigenden Entwicklungslinie, die dezidiert als Fortschritt ausgewiesen wurde. Durch ihre ideologische Einbindung und ihre glanzvolle Präsentation als Luxuswaren wurden die Exponate aus ihrem Kontext gerissen und in den selbstreferenziellen Rahmen der Ausstellung eingeschrieben, innerhalb dessen sie ihre neue, spezifische Bedeutung als Fortschritts-Indikatoren gewannen.<sup>17</sup>

Das Augenmerk wurde gerade nicht auf den Funktionscharakter der Exponate gelegt. Die Produktionsverhältnisse, in denen sie entstanden waren, die Funktionalität oder auch die Verbreitung und Zugänglichkeit der Exponate in der Bevölkerung wurden nicht thematisiert. Auf dem Marsfeld war die Anbindung der Objekte an die Außenwelt, die sie zu repräsentieren vorgaben, nicht evident.<sup>18</sup> Die Frage nach der Repräsentativität des jeweiligen Exponats wurde zugunsten seiner ideellen Bedeutung als Baustein im Fortschrittsprozess fallengelassen. Der Besucher hatte auf dem Ausstellungsgelände keinerlei Alternativmodelle für die Verifizierung oder

Falsifizierung zur Verfügung. Solcherart proklamierte die Weltausstellung einen beinahe als totalitär zu bezeichnenden Gesamtvertretungsanspruch.

Entgegen ihrer eigenen Behauptung darf die utopische Ausrichtung der Weltausstellung von 1867 nicht übersehen werden, versuchte sie doch „[de] tout dire, sur tout, pour modeler la totalité du futur“.<sup>19</sup> Viele Exponate waren alles andere als typisch für den zu repräsentierenden Gegenstand. Dies wird unter anderem an den präsentierten Arbeitermodellhäusern deutlich, die keineswegs die Lebensbedingungen der französischen Arbeiter widerspiegelten. Die Elite des *Second Empire* zeigte ihre Vorstellung von einer heilen Arbeiterwelt, die den Arbeitern durch paternalistische Versorgung und Überwachung ein Leben in bescheidenem materiellem Wohlstand versprach.<sup>20</sup> Von sozialem Elend, schwierigen Arbeitsbedingungen und schlechtem Lohn war auf dem Marsfeld rein gar nichts zu sehen. Gesellschaftskritik war nicht gefragt. Die Weltausstellung wurde als konfliktfreie Harmoniewelt errichtet. Ihre Organisatoren erhoben sie zu einem Zeichen für den Weltfrieden; und dies auf dem Marsfeld, dem Übungsplatz der Militärakademie, und ausgerechnet zu einer Zeit, als die französische Bevölkerung den Beginn eines Krieges mit Preußen befürchtete.

Auch der Charakter der Ausstellung als überdimensionaler Freizeitpark drängte die Frage nach der Repräsentativität der Objekte in den Hintergrund. Zum ersten Mal musste auf die Präsentation in einem geschlossenen Gebäude verzichtet werden; auch alle folgenden Weltausstellungen wurden im Freien inszeniert. Im Park konnten sich die Besucher verköstigen und unterhalten; ihn zu durchlaufen muss ein überraschendes und stimulierendes Erlebnis gewesen sein. Nach dem herben finanziellen Verlust der französischen Vorgängerausstellung von 1855 suchten die Veranstalter nach Mitteln und Wegen, ein möglichst großes Publikum anzulocken. Das Spektakel und die Sorge um die Unterhaltung der Massen waren daher allgegenwärtig, wobei der Park das Epizentrum dieser Bemühungen bildete. Er sollte die Besucher faszinieren und verzaubern; er sollte sie aus ihrem Alltag herausreißen und durfte diesen gerade nicht reproduzieren.

Aus allen diesen Gründen muss die Ausstellung als eine ganz eigenständige, artifizielle Erlebniswelt betrachtet werden und keinesfalls als das mehr oder weniger gelungene Abbild der Welt. So wie Edward Said in seinem Buch *Orientalism* den Bedeutungsstrukturen und Funktionsmustern eines Diskurses und nicht dessen Beziehung zu einem wie auch immer gearteten ‚realen‘ Orient nachgeht, ist auch für die Weltausstellung von 1867 den eigenständig erzeugten Strukturen und Semantiken nachzugehen.<sup>21</sup>

Timothy Mitchell hat in Bezug auf die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts die strikte Zweiteilung von Original und Repräsentation grundsätzlich in Frage gestellt. „The exhibition persuades people that the world is divided into two fun-

damental realms – the representation and the original, the exhibit and the external reality, the text and the world.“<sup>22</sup> Nachdem nun aber diese Repräsentation als vollständige und totale vorgestellt wurde und gerade nicht als Teilaspekt einer ihr außen liegenden Realität, kam es zu dem paradoxen Effekt, dass „outside the world exhibition [...] one encountered not the real world but only further models of representations of the real.“<sup>23</sup>

Die Ausstellung im Moment des Besuchs als eine Realität *sui generis* anzuerkennen, zielt auf die Frage der Wahrnehmung, auf das Erleben der Ausstellung seitens ihrer Akteure und ihrer Besucher. Allerdings treten bei der Mikrogeschichte eines solchen Weltereignisses im Gegensatz zu anderen mikrogeschichtlichen Untersuchungen die verschiedenen Akteure nicht unmittelbar ins Rampenlicht. Der Einzelne verschwindet in der Masse der über 5.000 Organisatoren, 52.200 Aussteller und mehr als elf Millionen Besucher.

Durch den von Anfang an viel zu knapp bemessenen Planungszeitraum entstand eine organisatorische Eigendynamik. Das Geschehen lief den Veranstaltern zumeist einen Schritt voraus. Hinzu kamen widersprüchliche Interessen verschiedener Akteure sowie finanzielle und logistische Schwierigkeiten. Die daraus resultierenden, immer weiter anwachsenden Planungsrückstände führten zu sich potenzierenden Eigenerfordernissen. Die Veranstalter waren nicht die absoluten Ausstellungsautoritäten. Sie versuchten vielmehr händeringend, den Erfordernissen dieses gigantischen Unternehmens gerecht zu werden.

Bereits hier zeigt sich das Medium Ausstellung als eigenständiger Bedeutungsträger zwischen den Veranstaltern und dem Publikum. Denn die ausgestellte Objektwelt war weniger das Ergebnis stringent umgesetzter Planungen, als vielmehr das Resultat einer Vielzahl von unvorhergesehenen Wendungen und pragmatischen Notlösungen. So wie sich die Weltausstellung letztlich präsentierte, war sie von niemandem gewollt. In dieser Miniaturwelt scheint der einzelne Mensch in einem Zustand der gleichzeitigen Teilnahme und Nichtteilnahme verhaftet gewesen zu sein. Als Träger des Zivilisationsprozesses war er Thema der Ausstellung. Trotzdem musste er in diese Welt, die ihm gewidmet war und als Resultat der ihm inhärenten Natur vorgestellt wurde, erst eintreten. Der Mensch trat aus der Ansicht der ihn selbst symbolisierenden Exponate heraus und wurde aufgefordert, in ihrem Anblick seiner selbst habhaft zu werden.<sup>24</sup> Die Grundfrage meiner Arbeit ist daher die nach der Gleichzeitigkeit sich überlagernder medialer Instanzen und nach dem Wahrnehmungsverhalten der Ausstellungsbesucher, das daraus resultierte.

In Bezug auf dieses Wahrnehmungsverhalten lassen jene Quellen, die nicht im Auftrag der Ausstellung verfasst und auch nicht zur Veröffentlichung bestimmt waren, erkennen: Die Wahrnehmung und Interpretation der Besucher orientierte sich ebenso wenig an der Frage der Repräsentativität wie an den Intentionen der

Veranstalter. Der erste Eindruck ist vielmehr der einer unerhörten diskursiven Vielfalt. Dies ist wohl zuallererst auf die Polysemie jedes einzelnen Objekts zurückzuführen. Schließlich waren die Exponate gleichzeitig materieller Ausdruck der Absichten und Überzeugungen der Veranstalter, mediales Versatzstück der Ausstellungsinszenierung sowie Anschauungsgegenstand und Interpretationsgrundlage der Besucher. Da jedes Objekt stellvertretend für alle medialen Instanzen stand, konnte es kaum eine für alle Betrachter in gleicher Weise gültige, einheitliche Bedeutung zugesprochen erhalten.

Zwischen den Absichten der Veranstalter und dem gewählten Medium ist folglich ebenso zu unterscheiden wie zwischen der Ausstellung der Exponate und ihrer Wahrnehmung durch die Besucher. Es handelt sich um drei deutlich voneinander zu trennende Instanzen, in denen sich Sinn und Bedeutung jeweils auf andere Weise konstituieren: „dans lequel se construit le sens.“<sup>25</sup> Ich orientiere mich an Roger Chartier, der für die historische Leseforschung eine Dreiteilung von Text, Buch und Lektüre vorschlägt, in der den materiellen Bedeutungsträgern als medialer Instanz zwischen Autor und Leser ein eigenständiger und gleichwertiger Platz eingeräumt wird.<sup>26</sup> Die Objektwelt auf dem Pariser *Champ de Mars* erzeugte jenseits der Konzepte der Ausstellungsmacher ihre eigenen Kommunikationsmuster.<sup>27</sup> Der Besucher agierte einzig nach den Regeln dieser Kommunikationsmuster und interagierte gerade nicht mit den für ihn völlig unsichtbaren Veranstaltern. Die Exponate verwiesen den Betrachter auf sich selbst.<sup>28</sup>

Die Gleichzeitigkeit der medialen Instanzen war ein grundlegendes Prinzip der Weltausstellung. Daher sind die Übergänge und Brüche zwischen diesen Instanzen von besonderer Bedeutung. Ihre Analyse scheint vielversprechend für die Erklärung des Befundes der grundlegenden Diskrepanz zwischen der Intention der Organisatoren und der Interpretation der Ausstellung durch das Publikum. Schon diese ersten Überlegungen zum Wahrnehmungsverhalten der Besucher machen klar, dass von einer stringenten Intention-Ergebnis-Kette keine Rede sein kann. Warum eine Vielzahl eigenständiger Diskurse innerhalb der *Exposition universelle de 1867* entstand, kann am ehesten aus dem je und je spezifischen Erleben der Besucher erklärt werden.

### 3. Semantischer Bruch I: Vom Veranstalter zum Medium

Zunächst gilt das Augenmerk dem Übergang von den Intentionen der Organisatoren hin zu einer autonomen Objektwelt mit eigenständiger Bedeutungsstruktur, die keineswegs bloß der materielle Spiegel des Weltbildes der Veranstalter war. Die Frage lautet: Wieso misslang es der bis dahin größten Ausstellung in der Geschichte,

die von ihren Veranstaltern beabsichtigte Botschaft an das Publikum zu kommunizieren?

Ein erster Hinweis auf die mögliche Antwort findet sich in der unterschiedlichen Gewichtung der Begriffe *exposition* und *universelle*; dem letzteren wurde deutlich mehr Aufmerksamkeit zuteil. Während sich die Organisatoren in jahrelangen diplomatischen Korrespondenzen darum bemühten, so viele Nationen wie möglich zur Teilnahme zu bewegen und dabei wie in den Fällen von China und Mexiko auch nicht davor zurückschreckten, Länder, die nicht von sich aus teilnahmen, kurzerhand selbst auf dem Marsfeld in Szene zu setzen, wurde der Frage, welche Kriterien bei der Inszenierung anzulegen seien, kaum Beachtung geschenkt. Die Veranstalter formulierten, abgesehen von ihrem Klassifikationssystem, keine theoretischen Grundlagen und keine intellektuellen Ziele. Sie machten sich an die Durchführung der Weltausstellung, ohne die medialen Problematiken einer Ausstellung ‚der Welt‘ jemals erörtert zu haben.

Der nahezu unbeschränkte Pragmatismus, mit dem das rigide durchgehaltene Klassifikationssystem mit Exponaten aufgefüllt wurde, bewirkte, dass die Frage nach der Art der Exponate genauso wenig gestellt wurde wie die nach der Interaktion der Exponate im Ausstellungsgelände. Dies war nicht zuletzt ein Resultat der kontinuierlichen Planungsrückstände während der gesamten Vorbereitungszeit. Als Napoleon III. am 22. Juni 1863 eine Weltausstellung für das Jahr 1867 einberief, wobei er die Wahl dieses Datums nicht begründete, begann für die Organisatoren ein Wettlauf mit der Zeit, den sie letzten Endes verloren. Als die Ausstellung am 1. April 1867 ihre Tore öffnete, lagen viele Exponate noch verpackt in den Kisten und einige der im Park errichteten Gebäude öffneten gar erst Monate später.

Hierfür war vor allem die mangelnde Initiative der teilnehmenden Länder verantwortlich. Jede Nation war aufgefordert worden, regionale Ausstellungskomitees einzusetzen, welche die Exponate vor Ort auswählen und einem nationalen Ausstellungskomitee zum Weitertransport nach Paris übergeben sollten. Mangelndes Interesse, finanzielle und logistische Engpässe und nicht zuletzt die großen Probleme, die das zentrale Ausstellungskomitee in Paris mit der Koordination all dieser Vorgänge hatte, ließen die Planungsrückstände immer weiter anschwellen und zwangen die Veranstalter zu Notlösungen, um die termingerechte Eröffnung, über die die Pariser Presse schon Monate zuvor wild spekuliert hatte, doch noch zu gewährleisten. Die Dynamik der Verspätetheit gewann immer mehr die Oberhand und trat an die Stelle einer gezielten Organisation.

Die oft widersprüchlichen Interessen der verschiedenen Ausstellungskomitees, deren Zahl in die Hunderte ging, verschärften die Verspätungen und den Druck zur Improvisation. Die nationalen Komitees kamen schließlich nicht nach Paris, um ihren Beitrag zur Selbstbeweihräucherung des *Second Empire* zu leisten, das sich

hier als Vorreiter des universellen Fortschritts präsentieren wollte. Die eingeladenen Nationen verfolgten ihre eigenen Ziele. Vor allem aber standen die Interessen der Aussteller den noblen Vorstellungen von einem internationalen Friedensfest, einer Bestandsaufnahme der Zivilisation, der paternalistischen Sorge um die Arbeiterklasse und dem globalen Austausch neuester wissenschaftlicher Erkenntnisse entgegen. Sie wollten in erster Linie für ihre eigenen Produkte werben und diese verkaufen.

Dieser eklatante Interessengegensatz wurde durch das erst wenige Wochen vor der Eröffnung und geradezu hinter vorgehaltener Hand durch die *Commission Impériale* ausgesprochene Verkaufsverbot deutlich, das die Aussteller erst zu einem Zeitpunkt erreichte, als die Verträge schon unter Dach und Fach waren. Die Aussteller, deren primäre Motive zur Teilnahme damit hinfällig geworden waren, zögerten nun den Aufbau ihrer Exponate hinaus und provozierten zusätzliche Verspätungen. Sie arrangierten ihre Produkte so spektakulär wie möglich, um vom Publikum mehr Aufmerksamkeit als die Konkurrenz zu erheischen und warteten mit dem Aufbau so lange wie möglich, um sicherzugehen, dass niemand ihre Arrangements kopierte. Auch hatte die Ausstellungsleitung den zahlreichen Ausstellern – abgesehen von der Zuweisung eines Standorts der Exponate – keinerlei Vorschriften gemacht. Dies führte zu einer enormen Diversität der Ausstellungsformen und verhinderte ein geschlossenes Erscheinungsbild.

Der semantische Bruch zwischen dem intendierten und dem realisierten Ausstellungsdiskurs ist überdies auf die Widersprüchlichkeit der beiden grundlegenden Ausstellungsimperative zurückzuführen: die Forderung nach einer wissenschaftlich überprüfbaren Universalität und die Sorge um die Rentabilität der Veranstaltung. Da eine positive Bilanz nur durch großen Publikumszuspruch erzielt werden konnte, galt es die Ausstellung so attraktiv und spektakulär wie möglich zu gestalten. Im Lauf der sieben Ausstellungsmonate gewann das Spektakel eindeutig die Oberhand über das wissenschaftliche Anliegen eines Fortschrittsvergleichs der Zivilisationen. In den letzten Monaten räumten viele Aussteller ihre Sektionen und vermieteten sie unter der Hand an Gaukler und Gastwirte. Die Weltausstellung wurde zum „aller Welt Wirtshaus“<sup>29</sup>.

Die Veranstalter, die durch das strikte Klassifikationssystem, durch historisch-chronologisch angelegte Sonderausstellungen und die Auszeichnung der besten Objekte die Exponate in Raum, Zeit und Funktion zu kontrollieren versuchten, scheiterten letzten Endes mit diesem Vorhaben. Das Fehlen eines Inszenierungskonzepts ließ ein Nebeneinander von unabhängigen Attraktionen entstehen, in dem sich viele Besucher nicht zurechtfinden. Fehlende Beschriftungen und die ungenügende Unterscheidung zwischen Exponat und ästhetischem Zierobjekt waren weitere Gründe für die Entstehung eines eigenständigen medialen Diskurses, der die

Intention der Autoren zunichte machte.<sup>30</sup> Diese Intention wurde nur in einem einzigen Moment der Ausstellung ungetrübt sichtbar: der feierlichen Preisverleihung am 1. Juli 1867 im *Palais d'Industrie* auf den Champs-Élysées. Nur hier konnte der Einfluss von Medium und Besuchern durch uneingeschränkte Kontrolle des Ablaufs bzw. durch das Stillstellen der 20.000 geladenen Gäste auf zugewiesenen Plätzen unterdrückt werden.

Dass die Intentionen der Veranstalter in der von vielen Zufälligkeiten geprägten medialen Umsetzung nicht völlig verwischt wurden, lag vor allem an jenen Exponaten, die entgegen dem Vollständigkeitsanspruch auf dem Marsfeld *nicht* zu sehen waren. Es fehlten Territorien wie Guatemala oder Korea; Wildnis oder unberührte Natur waren nicht zu finden. Themen wie Sexualität, Liebe oder Tod wurden genauso ausgespart wie die Berufsgruppen der Hausfrauen oder der Prostituierten. Bettler oder Arbeitslose waren ebenso wenig zu sehen wie Friedhöfe, Banken oder Gefängnisse. Auch diese Auslassungen ließen Gesellschaftskritik nicht zu. Das ist ein Aspekt des von Tony Bennett beschriebenen *exhibitionary complex*. Die Weltausstellung „produced a position of power and knowledge in relation to a microcosmic reconstruction of a totalised order of things and peoples.“<sup>31</sup> Innerhalb dieser Ausstellungsstruktur versuchten die Organisatoren ihre politischen Überzeugungen als wissenschaftlich nachweisbare Wahrheit zu etablieren und dadurch ihre eigene Machtposition auf lange Sicht zu festigen. Mit Hilfe einer eigenständigen Ausstellungspolizei, eines hervorragend ausgestatteten medizinischen Dienstes und eines umfassenden Regelwerks schufen sie einen „complex of disciplinary and power relations“, mit dessen Hilfe das Durchlaufen der Ausstellung geordnet und kontrolliert werden sollte.<sup>32</sup>

Als ein Museum der Zivilisationen hatte die Weltausstellung auch eine normalisierende Funktion.<sup>33</sup> Die Anordnung der Objekte rekurrierte auf ein homogenes Gesellschaftsmodell, in dem jedem Subjekt ein fester Platz und eine bestimmte Funktion zugewiesen schienen. Die Ausstellung „[was] simultaneously ordering objects for public inspection and ordering the public that inspected.“<sup>34</sup>

Dennoch eröffneten sich dem Besucher auch große Freiräume. Er konnte seinen Ausstellungsparcours durch das riesige Gelände selber wählen. Hinzu kam eine Reihe von Zufälligkeiten, die aus dem bunten und lärmenden Treiben der Masse sowie der immer wieder überraschenden Konfrontation mit den unterschiedlichsten Exponaten aus aller Welt entstand. Insofern scheint der Befund einer „ordered crowd“ oder eines „controlled collective“ für die ca. 50.000 Besucher, die sich pro Tag durch die Ausstellung drängten, doch stark überzogen.<sup>35</sup> Die Struktur des *exhibitionary complex* war keineswegs so rigide, dass es den Besuchern nicht möglich gewesen wäre, sich nach eigenem Willen zu bedienen. Alf Lüdtkke hat dies in anderem Zusammenhang als „Eigensinn“ beschrieben. Damit meint er den Versuch

sozialer Akteure, aus einem strukturierten Bedeutungsraum und dessen Zwängen auszurechnen, um so den „Anspruch auf einen eigenen Raum“ zu befriedigen.<sup>36</sup> Eigensinn bezeichnet somit die Nutzung von Freiräumen in einer vorgegebenen Struktur. Dies ist nicht so sehr als eine Form des Widerstands anzusehen denn als die Eröffnung von Handlungsspielräumen, in denen persönliche Interessen befriedigt werden können, die zu Funktion und Ziel der vorgegebenen Struktur in keinem direkten Verhältnis stehen.

Der Disziplinierungseffekt der auch als Unterhaltungsshow eingerichteten Ausstellung, in der sich jeder Besucher den Objekten seiner Wahl widmen konnte, war keineswegs mächtig genug, um die Besucher zur Anerkennung der ideologischen Ziele der Organisatoren zwingen zu können. Die Ausstellung ermöglichte Räume des Eigensinns, die ihren Ursprung in den semantischen Bruchstellen der verschiedenen medialen Instanzen hatten, und die es den Besuchern erlaubten, die Exponate nicht allein als Gradmesser des Fortschritts oder als Aushängeschild für die zivilisatorische Leistungsfähigkeit einer Nation zu interpretieren.

Die Intentionen der Autoren einerseits und die Objektwelt des Mediums Weltausstellung andererseits bildeten daher zwei Bedeutungsstrukturen, die unterschieden und für sich untersucht werden müssen. Der mediale Diskurs erscheint deshalb so wichtig, da der Besucher ausschließlich mit den Exponaten und gerade nicht mit den Veranstaltern in Kontakt trat. Die Organisatoren hatten es unterlassen, die Veränderung bzw. die Veränderbarkeit einer Aussage im Moment ihrer medialen Darstellung zu thematisieren. Damit eröffneten sie dem Medium Ausstellung einen Spielraum, der am Ende der sieben Ausstellungsmonate von den zu Beginn der Planungsphase formulierten Zielen nicht mehr viel übrig ließ.

#### 4. Semantischer Bruch II: Vom Medium zum Besucher

Aber auch die Bedeutungsstrukturen des Mediums wurden von den Besuchern nicht einfach anerkannt und übernommen. Das Fehlen einer vorgegebenen Besichtigungslinie und erläuternder Begleittexte zu den Exponaten erzwangen eine eigenständige Interpretation des Besuchers. Er musste das Exponat identifizieren, es im Kontext der Ausstellung platzieren und selber deuten und werten. Dies tat er zwangsläufig nach individuellen Interessen und Vorlieben, aber auch gemäß seiner jeweiligen Stimmungslage. Da die gesamte Ausstellung ohnehin nicht an einem einzigen Besuchstag zu erkunden war, suchten sich die Besucher jene Objekte aus, auf die sie aus persönlichen Gründen am neugierigsten waren.

Dieses Verhalten der Besucher hatte mit den Zielen der Veranstalter nur wenig gemein. Die Besucher kamen nicht, um sich über den zivilisatorischen Fortschritt

der Menschheit als evolutionäres Prinzip belehren zu lassen oder um sich über neueste technische Errungenschaften zu informieren. Ihnen ging es, wie es der Weltausstellungsbesucher Louis Reybaud griffig formulierte, um das „spectacle“ und nicht um die „étude“.37 Vor allem die phantasievolle Erlebniswelt des Ausstellungsparks mit dem unerwarteten Nebeneinander dutzender Nationalpavillons, Kirchen, Restaurants, Maschinenhallen, Schulhäuser, Fabriken und Souvenirstände faszinierte das Publikum.

Außerdem war vielen daran gelegen, von der Ausstellung anders als nur geistig zu profitieren. Und gerade die Pariser erwiesen sich beim Aufspüren von Verdienstmöglichkeiten rund um das Marsfeld als ausgesprochen kreativ. Im Lauf des Sommers eröffneten Druckereien von Visitenkarten, Regenschirmverleihe, Photostudios und Übersetzungsbüros auf dem Ausstellungsgelände. Vor den Toren wurden selbst gebastelte Kataloghalter und gefälschte Eintrittskarten angeboten. In der restlos überfüllten Stadt stiegen die Hotelpreise um das Drei- bis Vierfache, und Tausende von Parisern vermieteten ihre Privatwohnungen zu horrenden Preisen.



Nationalpavillons im Park der Ausstellung. Aus: Bibliothèque Nationale de France, Site Richelieu, Département Estampes et photographies, Va. 275a. In-fol, H 55870.

Die spätestens durch das Verkaufsverbot als (populär)wissenschaftliche Veranstaltung ausgewiesene Weltausstellung konnte sich so zu Walter Benjamins viel zitiertes „Phantasmagorie der kapitalistischen Kultur“ entfalten, in die man „eintritt, um sich zerstreuen zu lassen“.<sup>38</sup> Schließlich versprachen die Unterhaltungs- und Vergnügungseinrichtungen, die im Lauf des Sommers wie Pilze aus dem Boden schossen, dem Millionenpublikum die Befriedigung ausgefallenster Wünsche. Der Park, der die zentrale Ausstellungshalle umgab, zu der viele Besucher gar nicht mehr vorstießen, bot die vielfältigsten Attraktionen, die bald zu den eigentlichen Anziehungspunkten wurden, obwohl sie nur als Rahmenprogramm gedacht gewesen waren. Theater und Konzertsäle, ungezählte Restaurants und Trinkstuben, ein Heißluftballon, ein automatischer Fallschirm, Fechtvorführungen, Ruderregatten, Schach- und Billardturniere, unterirdische Aquarien sowie Chang, der chinesische Gigant, warteten auf die Gäste einer Ausstellung, die beinahe jeden Abend zusätzliche Feste und Feuerwerke bereithielt.

Die Weltausstellung war eben weit mehr als eine Schau des Fortschritts der Zivilisationen. Sie war ein weltweiter Medienevent und während des Jahres 1867 das unbestreitbare Epizentrum von Paris, das im Zuge dieser und weiterer Ausstellungen zu der vom Zeitgenossen Maxime du Camp postulierten „Hauptstadt des 19. Jahrhunderts“ avancierte. Dabei konzentrierte sich das Geschehen keineswegs nur auf das Ausstellungsgelände. Die zu Staatsempfängen stilisierten Ankünfte der die Ausstellung besuchenden ausländischen Monarchen auf den Pariser Bahnhöfen, die für sie abgehaltenen Militärparaden, die große Preisverleihungszeremonie, die Aussetzung der Eintrittspreise für die Museen der Hauptstadt während der Dauer der Ausstellung, die zahllosen Empfänge durch Pariser Persönlichkeiten und insbesondere die verschiedenen Ausstellungsannexe führten zu einer schleichenden Verschmelzung von Stadt und Ausstellung. Träger dieser Vermischung war die unerhörte Masse der über elf Millionen Besucher, die entlang dieses Ausstellungsnetzwerks durch die Stadt zirkulierte.

Neben Timothy Mitchell hat Vanessa Schwartz das gegenseitige Abhängigkeitsverhältnis von Stadt und Ausstellung überzeugend nachgewiesen. Schwartz beschreibt, wie die Entstehung einer neuen medialen Landschaft zur Formierung einer neuen Zuschauermasse führte.<sup>39</sup> Gerade in einer Stadt, die im Zeitraum von 45 Jahren fünf Weltausstellungen beherbergte, die sich in Größe und Besucherzahl übertrafen, war es „not always easy in Paris to tell where the exhibition ended, and the world itself began“.<sup>40</sup> Die Weltausstellung war der Archetyp eines neuen urbanen Raumes, der durch die einer breiten Masse gemeinsamen Verhaltens- und Wahrnehmungsmuster erzeugt wurde: „The apprehension of urban experience and modern life through visual re-presentation, was a means of forming a new kind of crowd.“<sup>41</sup>

Diese anonyme Besuchermasse ist allerdings empirisch kaum greifbar. Zunächst liegen, von wenigen Ausnahmen abgesehen, keine Statistiken oder andere Daten vor. Vor allem aber war diese Masse mehr als die Summe ihrer Bestandteile. Sie war kein Nebeneinander verschiedener Klassen und Geschlechter. Sie formte sich zuallererst in Konfrontation mit dem Anschauungsgegenstand und zerfiel mit dem Ende des Spektakels. Die Eigenschaft der Masse war ihre Anonymität im Moment ihres Zusammenkommens. Sonst so entscheidende Unterscheidungskriterien wie die soziale Stellung oder der Bildungshorizont des Einzelnen lösten sich für die Dauer der Ausstellung auf.<sup>42</sup>

Der Besucher fand sich inmitten der anonymen Masse wieder, von der er sich entweder treiben ließ, oder aber durch die er sich seinen Weg zu den einzelnen Exponaten bahnen musste. Vor allem aber veränderte diese Masse von der täglichen Öffnung bis zur Schließung um 23 Uhr fortlaufend ihren Aggregatzustand.<sup>43</sup> In den sich den Flaneuren bietenden, ständig ändernden Perspektiven ist ein weiterer Grund für die Diversität des Wahrnehmungsverhaltens zu suchen. Keineswegs sahen alle Besucher dieselbe Ausstellung. Überspitzt formuliert, fand jeder seine eigene Ausstellung vor.

Welche Perspektiven, Interpretationen und Wahrnehmungen resultierten daraus und wie können sie beschrieben werden? Hier stellt sich zunächst ein Quellenproblem. Die Weltausstellung hat zwar eine große Zahl von offiziellen Ausstellungstexten und Zeitungsberichten in der ganzen Welt hinterlassen. Diese sind jedoch für die Analyse der persönlichen Eindrücke von den Exponaten kaum aussagekräftig. Gerade die von Mitarbeitern verfassten offiziellen Schriften bieten außer detaillierten Beschreibungen kaum mehr als die endlose Wiederholung des schmeichelhaften Diskurses der Veranstalter. Die Presseberichte sind – abgesehen von den häufigen Plagiaten – auch aufgrund der ausgeprägten Zensurmaßnahmen nicht immer glaubwürdig. Die ohnehin nur zögerlich vergebenen Presseakkreditierungen konnten jederzeit ohne Angabe von Gründen entzogen werden, was bei dieser einzigartigen Veranstaltung und Verdienstmöglichkeit nicht nur für den einzelnen Journalisten, sondern auch für sein Blatt schwerwiegende Konsequenzen nach sich gezogen hätte. Die Journalisten berichteten daher außerordentlich wohlwollend und kein einziger wurde durch die Zensurbehörden von der Ausstellung ausgeschlossen. Aber selbst ein mittlerer Presseskandal wie der Abbruch der Berichterstattung durch *Le Figaro* am 27. Juli 1867, welcher der *Exposition universelle* bis dahin eine tägliche Kolumne gewidmet hatte und sich nun mit der Feststellung zurückzog, dass die Ausstellung inzwischen zu einem überdimensionalen Jahrmarkt verkommen wäre, bietet für die Analyse des Wahrnehmungsverhaltens nur wenige Ansatzpunkte.

Die Weltausstellung war sehr wohl ein Mittel „for inscribing and broadcasting the messages of power“.<sup>44</sup> Auch die angestrebte Eigenpropaganda des napoleo-

nischen Regimes kam durchaus zum Tragen, wie der Großteil der Berichterstattung verdeutlicht. Darüber hinaus aber bieten Ausstellungsbroschüren und Zeitungstexte kaum Hinweise auf die Emotionen und die Wahrnehmung der Ausstellung seitens der Besucher. Hierfür gilt es subjektive Quellen wie Memoiren, Tagebücher und private Briefwechsel zu erschließen. Sie verdeutlichen die individuellen Erwartungen des Publikums, ganz unabhängig von den Intentionen und Interessen der Veranstalter.

Der Vater des Ausstellungsbesuchers Dabot zeigte sich von den Transportschwierigkeiten und dem ermüdenden Gedränge in der Ausstellung genervt und gelangweilt. Jules Verne besuchte das Marsfeld keineswegs, um den aktuellen Stand des Fortschritts der Nationen miteinander zu vergleichen, sondern um in einem der Pavillons mit seinem Bruder zu Mittag zu essen.<sup>45</sup> Der in solchen vereinzelt Quellen zum Vorschein kommende Umgang mit dem Erlebten ist ähnlich vielfältig wie die in der Ausstellung präsentierten Objekte und Attraktionen.<sup>46</sup> Damit aber stellt sich das Problem der Repräsentativität individueller und subjektiver Zeugnisse. Die interessanten persönlichen Quellen stammen ausschließlich von Künstlern, Intellektuellen, Wissenschaftlern und hochrangigen Politikern und können daher kaum für das breite Publikum stehen. Einmal mehr ist festzuhalten, dass in Bezug auf die Wahrnehmung der Ausstellung keine flächendeckenden Aussagen möglich sind. Lediglich können einige Wahrnehmungsmuster auf in der Ausstellung angelegte Möglichkeiten der Sinnstiftung zurückgeführt werden. Diese stellen jedoch zweifelsfrei einen Bestandteil der historischen Realität des Ausstellungsgeländes dar.<sup>47</sup>

## 5. Eigensinn und Mimesis

Wahrnehmung und Interpretation bildeten sich gerade nicht durch die Rückkopplung des Abbildes an die Welt außerhalb der Ausstellung, sondern durch die Neukreation einer Vielzahl imaginerter Welten. Die Weltausstellung von 1867 erweist sich als ein polysemantisches Phänomen, in welchem verschiedene, simultane Bedeutungsstrukturen interagierten. Der Ausstellungsimperativ der Universalität als eigentliches Ausstellungskonzept transformierte das Marsfeld zu einem Ort Schwindel erregender Simultaneität. Die Gleichzeitigkeit der medialen Instanzen und die sich daraus ergebende Polysemie der Bedeutungsstrukturen wurden durch die Wahrnehmungen, Interpretationen und Imaginationen der Besucher potenziert.

Simultane Vielfältigkeit von Bedeutungen bildet auch den Ausgangspunkt für das bereits erwähnte Eigensinn-Konzept von Alf Lüdtke, der konstatiert: „Unerlässlich sind hingegen Fragen nach der Vielfalt, genauer: nach der Unterschiedlichkeit

des Gleichzeitigen. Erst aus dieser Perspektive tritt die Spannbreite des historisch jeweils Möglichen in den Blick.<sup>48</sup> Lüdtker geht davon aus, dass das jeweilige Handlungspotenzial erst durch das detaillierte Nachzeichnen der spezifischen historischen Situation evaluiert werden kann und plädiert daher für einen mikrogeschichtlichen Ansatz.<sup>49</sup>

Eigensinn ermöglicht die Befriedigung persönlicher Interessen und Emotionen jenseits rationaler gesellschaftlicher Anforderungen. Der Begriff bezeichnet eine Strategie, die unmittelbaren Kontakt zur Welt herstellt, und hebt somit auf eine bestimmte Form der Aneignung von Welt ab. Die Weltausstellung bot ihren Besuchern die Möglichkeit, den Arbeitsalltag für einige Stunden zu vergessen. Sie war nicht nur politische Propaganda, positivistischer Welterklärungsversuch und normatives Gesellschaftsmodell, sondern auch ein Freizeitevent. Die spektakuläre Erlebniswelt zog ein Millionenpublikum an, das die überraschende und unbekannte Vielfalt ausgesprochen attraktiv fand.

Nicht zuletzt forderte und förderte die Ausstellung Eigensinn. Dies allerdings weniger als Auflehnung oder als Protest gegen das propagierte Gesellschaftsmodell, sondern vielmehr als mimetisches Handeln. Mimesis als Austausch zwischen Mensch und Welt konnte sich jenseits sozialer Notwendigkeiten und erstaunlicherweise auch jenseits der Frage der Repräsentativität des Ausgestellten entfalten. Der Begriff der Mimesis, bei der ein „Abdruck“ einer vorhandenen Welt genommen und zur Herstellung einer eigenen Handlung verwendet“ wird, erscheint daher innerhalb der von der Ausstellung bereitgestellten Freiräume des Eigensinns als Schlüsselbegriff zum Verständnis des Wahrnehmungsverhaltens der Besucher.<sup>50</sup> Einerseits, weil die Weltausstellung selbst nichts anderes war als ein solcher Abdruck der Welt, der das Publikum zur Interpretation aufforderte, und andererseits, weil durch diese Interpretationen neue spezifisch individuelle Vorstellungswelten kreiert wurden. Bernhard Waldenfels hat dies aus phänomenologischer Sicht auf den Punkt gebracht:

„Und weil wir nicht einfach davon ausgehen können, dass die Dinge in sich selbst auf eindeutige und endgültige Weise sind, was sie sind, enthält der Prozess des Bestimmens eben Momente einer Kreation.“<sup>51</sup>

Auf dem Ausstellungsgelände orientierte sich diese Kreation keineswegs an den ihrerseits nicht übereinstimmenden Selbstverständnissen der diversen Aussteller.

Ich habe an anderer Stelle versucht, den Vorgang der eigensinnigen, mimetischen Kreation individueller Vorstellungswelten als einen Prozess in drei Phasen zu beschreiben und folgte dabei Colin Campbell, der dies im Hinblick auf Konsum versucht hat.<sup>52</sup> Er definiert „consumption as a voluntaristic, self-directed and crea-

tive process in which cultural ideas are necessarily implicated“<sup>53</sup>. Konsum bezeichnet folglich nicht nur eine das Überleben sichernde, sondern auch eine hedonistische Handlung, die als „day-dreaming“ oder „fantasizing“ beschrieben werden kann.<sup>54</sup> In der ersten Phase, der *Perzeptionsphase*, nimmt der Betrachter das Konsumobjekt wahr, wird von ihm fasziniert und angezogen und besetzt es mit für ihn positiven Eigenschaften. Er bereitet damit die nachfolgende Aneignung des begehrten Objekts vor, zu der es in der zweiten, der *Appropriationsphase*, kommt. Diese ist als kulturelle Handlung zu begreifen, da der Konsument sich bestimmter Bedeutungsoptionen des Objekts bedient und diese in einen unmittelbaren Bezug zu seinen persönlichen Anschauungen, Interessen und Vorlieben stellt. Die positive Objektkonnotation wird auf das eigene Ich übertragen. In der dritten Phase, der *Transformationsphase*, kommt es zur kreativen Weiterentwicklung des diskursiven Umfeldes des Objekts, die mit dessen Einschreibung in die Identität des Konsumenten endet. Diese Identifikation erscheint als kulturelles Handeln aus individuellen Motiven.

Paul Ricoeur hat in Bezug auf die Mimesis von Textstrukturen ein ähnliches Drei-Phasen-Modell entworfen, das ebenfalls für die Analyse des Wahrnehmungsverhaltens auf der Weltausstellung tauglich erscheint. Er beschreibt drei voneinander zu trennende Stufen der Mimesis, die ausgehend von einem vorliegenden Text die Kreation individueller Vorstellungswelten ermöglichen, welche den Akt des Lesens kennzeichnen und ihn als Handlung nachvollziehbar machen.

Mimesis I verweist auf die Vorkenntnisse von Erzählstrukturen und auf das soziale Umfeld des Lesers, unabdingbare Notwendigkeiten, um den Text verstehen zu können und einen Referenzrahmen zu konstruieren, innerhalb dessen sich Bedeutungsstrukturen und Interpretationsoptionen entfalten können.<sup>55</sup> Diese Referenzen bilden den Ausgangspunkt für Mimesis II, die als „fonction de coupure“ und „faculté de médiation“ die Bedingung für interpretative Weiterentwicklungen ist.<sup>56</sup> Diese sind als latente Bedeutungsoptionen zwar textimmanent, werden jedoch keineswegs automatisch generiert, sondern müssen vom Leser erzeugt werden. Der Leser verändert durch den Akt des Lesens den Text genauso, wie der Besucher die Ausstellung durch den Akt des Betrachtens.<sup>57</sup> Dies ist der Moment des Übergangs von „*présupposition*“ zur „*transformation*“.<sup>58</sup> Die kreative Weiterentwicklung charakterisiert das Stadium der Mimesis III, bei der es zu einer „*configuration nouvelle par le moyen de la fiction de l'ordre pré-compris de l'action*“ kommt.<sup>59</sup>

Ricoeur argumentiert, dass jeder Text weiterreichende Bedeutungsstrukturen vor sich ausbreitet, die von jedem Leser, will er den Text verstehen und mit Sinn aufladen, individuell erschlossen werden müssen.<sup>60</sup> An anderer Stelle stützt sich Ricoeur dabei auf Northrop Frye, der poetische Texte als Optionen zur Erschließung imaginativer Welten versteht. Für Frye ist „*la suspension de la référence réelle [...] la condition d'accès à la référence sur le mode virtuel*“<sup>61</sup>. Ricoeur geht noch einen

Schritt weiter und plädiert für „l'éclipse d'un mode référentiel, en tant que condition d'émergence d'un autre mode référentiel“<sup>62</sup>. Der Leser erfindet die von ihm wahrgenommene Realität neu, sobald er sich auf seine fiktiven Vorstellungswelten einlässt und sich bei seiner Interpretation zwar notwendig in einem sozialen Referenzrahmen befindet, der eine gewisse Vorstrukturierung der Interpretationsmöglichkeiten bietet, diesen aber nicht zur Grundlage der von ihm gesuchten individuellen Vorstellungswelt macht. Die Interpretation eines Textes ist für Ricoeur „la proposition d'un monde que je pourrais habiter et dans lequel je pourrais projeter mes pouvoirs les plus propres“; nichts anderes als ‚Eigensinn‘, wie ihn Lüdtko beschreibt.<sup>63</sup>

Dieser Vorgang soll abschließend an Hans Christian Andersen dargestellt werden, der die Pariser Weltausstellung besuchte und dies auf seine ganz persönliche Art in dem Märchen *The dryad* verewigte. Eine Waldnymph setzt alles in Bewegung, um der Ausstellung ansichtig zu werden, und lässt sich auch nicht durch die Vorhersage abbringen, dass ihre Lebenszeit sich durch diesen Ausflug unwiderruflich auf einen halben Tag verkürzen wird. Die Dryade kommt auf ihrem Weg zum Marsfeld zunächst an den während der Dauer der Ausstellung geöffneten, neu gestalteten Pariser Katakomben vorbei, und damit an einem Ort, der sich in das diskursive Umfeld der Ausstellung einschreibt. Andersen führt nach und nach eine ganze Reihe spezifischer Weltausstellungsmotive ein. Er verwandelt die Ausstellung dabei jedoch von einer wissenschaftlich-ideologischen Fortschrittsschau in ein



Ein Aquarium der Weltausstellung. Bibliothèque Nationale de France, Site Richelieu, Département Estampes et photographies, Va. 275a. In-fol, H 55263.

„merveille du monde“.<sup>64</sup> Durch die Figur der Nymphe und jener Kreaturen, die sie in der Wunderwelt des *Champ de Mars* trifft, beschreibt er die Ausstellung aus der Sicht der Tiere und stellt die Motive der sie gestaltenden Menschen in Frage. Das Märchen gipfelt in einem Besuch der Nymphe in den Aquarien der Ausstellung, die aus der Sicht der Fische dargestellt werden. Auf der anderen Seite der Glasscheibe sind die stummen Aquariumsbewohner selber Betrachter:

„Elles étaient venues voir l'Exposition, elles la voyaient de leur loge d'eau douce ou salée, voyaient le fourmillement humain qui passait du matin au soir. Tous les pays du monde avaient envoyé et exposé leurs représentants pour que les vieilles tanches et brêmes, les perches agiles et les carpes mous-sues voient ces créatures et donnent leur opinion sur cette espèce.“<sup>65</sup>

Andersen interessiert sich für die Welt der Ausstellung, er ist von ihr fasziniert, er lässt sich auf sie ein. Dies jedoch keineswegs, indem er zum Lob des *Second Empire* oder zur Huldigung des universellen Fortschritts ansetzt, sondern indem er die Weltausstellung in Hinblick auf seine Interessen als Schriftsteller und Künstler instrumentalisiert, interpretiert und neu gestaltet. Ausgehend von seiner Kenntnis des Objekts entwickelt er auf der Basis persönlicher Vorlieben und Überzeugungen eine individuelle Fiktion. Er reproduziert die Ausstellungswelt nicht, sondern benutzt sie lediglich als Referenzrahmen, um eine individuelle und einzigartige Vorstellungswelt zu kreieren. Die ursprüngliche Referenz wird ausgeblendet und durch einen neuen Bedeutungszusammenhang ersetzt, der das angeeignete Objekt zu einem Symbol für eine völlig andere semantische Struktur umformt. Andersens Märchen ist ein Paradebeispiel für die eigensinnige Wahrnehmung, die mimetische Aneignung und die individuelle Transformation der Weltausstellung zu Zwecken, die zu ihren ursprünglichen Zielen in keinem direkten Verhältnis mehr stehen.

## 6. Schluss

Robert Rydell und Nancy Gwinn haben zu Recht auf das Problem der Wahrnehmung in der Analyse historischer Ausstellungen hingewiesen. Sie fragen bewusst rhetorisch: „Is it correct to regard fairgoers as sponges, awash in a sea of overlaying and reinforcing ideological meanings, absorbing messages presented to them?“<sup>66</sup> Die notwendige Untersuchung der ideologischen Ziele der Veranstalter ist für sich genommen nicht aussagekräftig für das Erleben der Ausstellung seitens der Besucher. Es ist nicht davon auszugehen, dass die politische Propaganda der Veranstalter uneingeschränkt übernommen wurde. Die französischen Organisatoren versuchten mit der Ausstellung Frankreich als Weltmacht festzuschreiben und auch neu zu

konstruieren. Bereits ein kleiner Ausschnitt aus dem Wahrnehmungsverhalten der Besucher zeigt jedoch, dass dieser Versuch zwar erkannt und oft auch anerkannt wurde, jedoch nur selten als Ausgangspunkt für die Bewertung der Ausstellung diente. Diese war zwar eine Miniatur und Utopie der Welt, jedoch keineswegs deren Spiegelbild. Die Weltausstellung war vielmehr ein Modell mit mehreren eigenständigen Bedeutungsstrukturen, das weitestgehend unabhängig von der behaupteten repräsentativen Darstellung einer allen Menschen gemeinsamen Realität funktionierte. Diese Strukturen gilt es nachzuzeichnen, will man die Weltausstellung nicht von vornherein zum repräsentativen Zeichen ihrer Zeit erklären oder retrospektiv als Symbol der anbrechenden Moderne definieren.

## Anmerkungen

- 1 La Commission Impériale, Hg., Exposition universelle de 1867 à Paris. Documents officiels publiés successivement du 1er Février 1865 au 1er Avril, Paris 1867, 2.
- 2 Michel Foucault, Of Other Spaces, in: *diacritics* 9 (1986), 23.
- 3 Ebd., 24.
- 4 Ebd.
- 5 Ebd.
- 6 Ebd.
- 7 Ebd., 25.
- 8 Timothy Mitchell, Orientalism and the Exhibitionary Order, in: Nicholas B. Dirks, Hg., *Colonialism and Culture*, Ann Arbor/Mich. 1992, 290.
- 9 Vgl. Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851–1939*, Manchester 1988, 87.
- 10 Anne Rasmussen, Les Classifications d'Exposition Universelle, in: Brigitte Schröder-Gudehus/Anne Rasmussen, Hg., *Les Fastes du Progrès. Le guide des expositions universelles 1851–1992*, Paris 1992, 24.
- 11 Vgl. Mauricio Tenorio-Trillo, *Mexico at the World's Fairs. Crafting a Modern Nation*, Berkeley u.a. 1996, 3–9.
- 12 Vgl. Fernand Braudel, *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philipp II. Extrait de la préface*, in: ders., *Écrits sur l'histoire*, Bd. 1, Paris 1969, 12; Fernand Braudel, *La longue durée* (1), in: ders., *Écrits sur l'histoire*, Bd. 1, Paris 1969, 54–5; Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme. XVe–XVIIIe siècle*, Bd. 1, *Les structures du quotidien*, Paris 1979, 13, 16–7, 640, 644; Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme. XVe–XVIIIe siècle*, Bd. 2, *Les jeux de l'échange*, Paris 1979, 8; Fernand Braudel, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme. XVe–XVIIIe siècle*, Bd. 3, *Le temps du monde*, Paris 1979, 7–8.
- 13 Vgl. Carlo Ginzburg, *Mikro-Historie. Zwei oder drei Dinge, die ich von ihr weiß*, in: *Historische Anthropologie* 1, 2 (1993), 171–2.
- 14 Vgl. Louise Purbrick, Introduction, in: dies., Hg., *The Great Exhibition of 1851. New Interdisciplinary Essays*, Manchester 2001, 1–25.
- 15 Clifford Geertz, *Thick Description: Toward an Interpretive Theory of Culture*, in: ders., *The Interpretation of Cultures. Selected Essays*, New York 1973, 21–2.
- 16 Ebd., 26.
- 17 „Things appear as independent actors on the historical scene.“ Thomas Richards, *The Commodity Culture of Victorian England. Advertising and Spectacle, 1851–1914*, Stanford 1990, 11. Vgl. auch Purbrick, *Essays*, wie Anm. 14, 18–9.
- 18 Vgl. Purbrick, *Essays*, wie Anm. 14, 2, 17.

- 19 Pascal Ory, *Les expositions universelles de Paris*, Paris 1982, 22.
- 20 Vgl. Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, theory, politics*, London/New York 1995, 22, 47; vgl. auch Walter Benjamin, *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*, in: ders., *Illuminationen*, Frankfurt am Main 1974, 175; Michel Foucault, *Les Anormaux. Cours au Collège de France, 1974–1975*. Édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Valerio Marchetti et Antonella Salomoni, Paris 1999, 24; Robert Rydell, *World of Fairs: The century-of-progress exhibitions*, Chicago 1993, 9; Purbrick, *Essays*, wie Anm. 14, 5.
- 21 Edward W. Said, *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, London 1995, 5.
- 22 Timothy Mitchell, *Colonising Egypt*, Berkeley 1988, 29.
- 23 Ebd., 12; Timothy Mitchell, *The World as Exhibition*, in: *Comparative Studies in Society and History* 31 (1989), 224.
- 24 Vgl. Nicolas Bancel/Pascal Blanchard/Gilles Boetsch/Éric Deco/Sandrine Lemaire, Introduction, in: dies., Hg., *Zoos humaines. De la Vénus Hottentote aux reality shows*, Paris 2002, 10, 17.
- 25 Roger Chartier, *Le monde comme représentation*, in: *Annales E.S.C.* 44 (nov.–déc.) (1989), 1513.
- 26 Ebd., 1513.
- 27 Vgl. Jean Davallon, *L'Exposition à l'Œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris 1999, 18.
- 28 Ebd., 29.
- 29 Basch, *Über die großen Weltausstellungen*, aus Anlass der Ausstellung von 1867, in: *Zeitschrift für die gesamte Staatswissenschaft* 25 (1869), 107.
- 30 Vgl. Richards, *Commodity Culture*, wie Anm. 17, 27.
- 31 Bennett, *Birth*, wie Anm. 20, 97.
- 32 Tony Bennett, *The Exhibitionary Complex*, in: *New Formations* 4 (1988), 73–103.
- 33 Vgl. Foucault, *Anormaux*, wie Anm. 20, 48; Bennett, *Exhibitionary Complex*, wie Anm. 32, 76–8; Bennett, *Birth*, wie Anm. 20, 102.
- 34 Bennett, *Exhibitionary Complex*, wie Anm. 32, 74.
- 35 Ebd., 85; Purbrick, *Essays*, wie Anm. 14, 14.
- 36 Alf Lüdtke, *Eigen-Sinn. Fabrikalltag, Arbeitserfahrungen und Politik vom Kaiserreich bis in den Faschismus*, Hamburg 1993, 139.
- 37 Louis Reybaud, *L'exposition du Champ-de-Mars. I. Aspect général.-Les industrie-mères*, in: *Revue des Deux Mondes* 69 (01.06.) (1867), 737.
- 38 Walter Benjamin, *Paris, die Hauptstadt des 19. Jahrhunderts*, in: ders., *Das Passagenwerk*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann, Bd. 1, Frankfurt am Main 1983, 50. Vgl. auch Martin Wörner, *Vergnügen und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900*, Münster 1999, 6.
- 39 „Paris did not merely host exhibitions, it had become one.“ Vanessa R. Schwartz, *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley 1999, 1.
- 40 Mitchell, *World as Exhibition*, wie Anm. 23, 224.
- 41 Schwartz, *Realities*, wie Anm. 39, 202.
- 42 Vgl. Vanessa R. Schwartz, *Die kinematische Zuschauerschaft vor dem Apparat. Die öffentliche Lust an der Realität im Paris des Fin de siècle*, in: Christoph Conrad/Martina Kessel, Hg., *Kultur & Geschichte. Neue Einblicke in eine alte Beziehung*, Stuttgart 1998, 283–318; vgl. auch Said, *Orientalism*, wie Anm. 21, 21.
- 43 Vgl. Robert W. Rydell, *All the World's a Fair. Visions of Empire at American International Exhibitions, 1876–1916*, Chicago/London 1984, 2.
- 44 Bennett, *Exhibitionary Complex*, wie Anm. 32, 74.
- 45 Vgl. Henri Dabot, *Souvenirs et Impressions d'un Bourgeois du Quartier Latin de Mai 1854 à Mai 1869*, Péronne 1899, 226; Olivier Dumas, *Jules Verne. Avec la publication de la correspondance inédite de Jules Verne à sa famille*, Lyon 1988, 435.
- 46 John MacKenzie, *Les expositions impériales en Grande-Bretagne*, in: Bancel/Blanchard/Boetsch/Deco/Lemaire, wie Anm. 24, 193.
- 47 Vgl. Carlo Ginzburg, *Just One Witness*, in: Saul Friedlander, Hg., *Probing the Limits of Representation. Nazism and the Final Solution*, Cambridge/Mass. 1992, 82–96; Ginzburg, *Mikro-Historie*, wie Anm. 13.
- 48 Lüdtke, *Eigen-Sinn*, wie Anm. 36, 409.
- 49 Ebd., 35.

- 50 Christoph Wulf, Grundzüge und Perspektiven Historischer Anthropologie. Philosophie, Geschichte, Kultur, in: Dietmar Kamper/Christoph Wulf, Hg., Logik und Leidenschaft. Erträge Historischer Anthropologie, Berlin 2002, 1112.
- 51 Bernhard Waldenfels, Das leibliche Selbst. Vorlesungen zur Phänomenologie des Leibes, Frankfurt am Main 2000, 63.
- 52 Vgl. Volker Barth, Konstruktionen des Selbst. Der Konsum des Fremden auf der Pariser Weltausstellung von 1867, in: Hans-Peter Bayerdörfer/Eckhart Hellmuth, Hg., Exotica. Konsum und Inszenierung des Fremden im 19. Jahrhundert, Münster 2003, 139–60; Volker Barth, Mensch versus Welt. Die Pariser Weltausstellung von 1867, Darmstadt 2007.
- 53 Colin Campbell, The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism, Oxford, Cambridge/Mass. 1987, 203.
- 54 „[...] modern hedonism tends to be covert and self-illusory; that is to say, individuals employ their imaginative and creative powers to construct mental images which they consume for the intrinsic pleasure they provide, a practice best described as day-dreaming or fantasizing.“ Campbell, Romantic Ethic, wie Anm. 53, 77.
- 55 Vgl. Paul Ricœur, Temps et récit, Bd. 1, L'intrigue et le récit historique, Paris 1983, 12.
- 56 Ebd., 106.
- 57 Vgl. ebd., 107.
- 58 Ebd., 110 (Kursiv im Text).
- 59 Ebd., 12.
- 60 Vgl. ebd., 152.
- 61 Paul Ricœur, La métaphore vive, Paris 1975, 288.
- 62 Ebd., 301.
- 63 Ricœur, Temps, wie Anm. 55, 152.
- 64 Hans-Christian Andersen, Œuvres. Textes traduits, présentés et annotés par Régis Boyer, Bd. 1, Paris 1992, 1031.
- 65 Ebd., 1042–3.
- 66 Robert W. Rydell u. Nancy E. Gwinn, Introduction, in: dies., Hg., Fair Representations. World's Fairs and the Modern World, Amsterdam 1994, 4.