

"Der gebremste Katamaran" : nationale Selbstdarstellung an den schweizerischen Landesausstellungen des 20. Jahrhunderts

Autor(en): **Ziegler, Béatrice**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Zeitschrift für Geschichte = Revue suisse d'histoire = Rivista storica svizzera**

Band (Jahr): **51 (2001)**

Heft 2

PDF erstellt am: **08.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-107857>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

«Der gebremste Katamaran»

Nationale Selbstdarstellung an den schweizerischen Landesausstellungen des 20. Jahrhunderts¹

Béatrice Ziegler

Résumé

Les réflexions historiques récentes sur les expositions universelles nous permettent de jeter un regard nouveau sur les expositions nationales du XX^e siècle (Berne, 1914, Zurich, 1939 et Lausanne, 1964). Elles ont été jusqu'à présent perçues surtout comme des événements singuliers de la mémoire nationale et ainsi investies chacune d'une signification propre (image d'une nation économique moderne, symbole de la mobilisation collective et de la défense spirituelle, miroir d'une Suisse déchirée entre modernité et tradition). Pour la recherche, elles ont été autant d'étapes du «grand récit» du Sonderfall helvétique. Et peu de travaux ne les ont analysées encore dans d'autres perspectives: incidences du progrès technologique, de la société de consommation, intégration ou exclusion de groupes spécifiques (femmes, étrangers, marginaux). La présente contribution discute quelques-uns de ces thèmes dans le sens d'un élargissement possible des champs de recherche.

Neben den *Arteplages*, den wundersamen schwimmenden Inseln, war es von Anfang an der *Katamaran*, der dem Wasser und der Luft enteilende weisse Vogel, der als Symbol der geplanten Expo 2001 vorgestellt wurde. Das wuchtige Geschöpf, das mit Hilfe technischen Könnens der Schwerkraft und – wie die *Arteplages* – der Tücke des Elements Wasser entflieht, soll, wie in früheren Zeiten ein Heissluftballon, Menschen anlässlich eines Besuches der Ausstellung von den Lasten und Zwängen ihres Alltags abheben lassen.

¹ Der vorliegende Aufsatz ist die Bearbeitung eines Vortrages, den die Autorin unter diesem Titel am 3. Februar 2000 an der Universität Zürich hielt.

Die schweizerische Expo 2001, dann Expo 2002, spinnt mit dem *Katamaran* eine Tradition weiter, die Jürgen Link zum Thema wählte, als er die Mechanismen gesellschaftlicher Kommunikation in Interdiskursen illustrierte². Darin zeigte er den Ballon als eines der interdiskursiven Elemente, als Kollektivsymbol: Der Ballon, der mit seinem Flug durch die Lüfte Menschen berückt, dessen Gefährdetsein sie mitfiebern lässt, bringe – so Link – Welten zusammen, die durch Arbeitsteilung und Spezialwissen in der modernen Gesellschaft auseinanderzufallen drohten: Sehnsüchte und Emotionen, aber auch Physik und Technik, Religion und Wissenschaft, Weibliches und Männliches, Traditionen von Wunder und von technischer Welt- und Umweltbeherrschung. Die Welt- und Landesausstellungen der beiden vergangenen Jahrhunderte sind machtvollere Schauplätze gewesen, auf denen Ideologien in weiteren Kulturen verankert und Interdiskurse angereichert worden sind³. Es fällt nicht schwer, auch im *Katamaran* Spezialwissen und Diskursinhalte anzusprechen: So ist über seine faszinierend mühelos erscheinende Fortbewegung die Tradition des Kollektivsymbols *Ballon* weitergetragen. Das Wort *Katamaran* als solches ist tamilisch-englischen Ursprungs, öffnet ein Tor zu fremder Sprache und Kultur; seine Verwendung praktiziert Multikulturalität. Der Bootstyp findet in Sport und Transport Verwendung. Sein Gleiten über das Wasser gleicht einem Wunder, verweist so gut auf den staunenden und religiösen Umgang mit den Elementen wie darauf, dass Menschen die Gesetze der Physik benützen, um ihre Begrenzungen zu überschreiten. Seine Paarung mit den *Arteplages* lehnt an archaisch verstandene bipolare Muster von männlicher Bewegung/Energie und weiblicher Ruhe/Materie an, an Erzählungen männlicher Wanderung zu den weiblich imaginierten *terrae incognitae* dieser Welt.

Es war kein gutes Zeichen, als die schweizerische Öffentlichkeit auf die Präsentation der *Katamarane* weniger mit freudiger Faszination, als vielmehr mit Bedenken reagierte: Die positive Einstimmung auf die geplante Ausstellung misslang, denn der Wellengang des Katamarans aktivierte Ängste, die uns am Anfang des 21. Jahrhunderts umtreiben; die Ängste vor irreversibler Schädigung unserer Umwelt durch unser technisch-zivilisatorisches Vermögen. Und wirklich: nicht nur der Katamaran wurde gebremst, die Ausstellungsmacher und -macherinnen sahen

2 Jürgen Link: «Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik», in: Jürgen Fohrmann, Harro Müller (Hg.): *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*, Frankfurt a.M. 1988, S. 284–307.

3 Aram A. Yengoyan: «Culture, Ideology and World's Fairs: Colonizer and Colonized in Comparative Perspectives», in: Robert W. Rydell, Nancy Gwinn (Hg.): *Fair Representations, World's Fairs and the Modern World*, Amsterdam 1994, S. 5.

sich zunehmend konfrontiert mit dem Zweifel an der Ausstellung selbst, mit der Weigerung, weiter auf die Symbolik der Schau einzutreten, bis zum – mit Geldproblemen begründeten – drohenden Verzicht auf einen Teil der Imagination durch eine verringerte Zahl von Arteplages. Abbruchszenarien drohten und mit ihnen ein Eingeständnis, dass die kollektive (nationale) Symbolik nur noch in der Verweigerung und im Scheitern interpretierbar sei. Zudem: die Verbindung zum Patt in vielen aktuellen und brennenden Fragen, die zu beantworten die politische Schweiz gedrängt war, war nahe und schien geeignet zu begründen, warum eben eine Landesausstellung heute – ganz im Gegensatz zu früher – nicht mehr möglich sei. Aber ist denn wirklich davon auszugehen, dass für frühere Landesausstellungen ein beflügelnder Konsens bestanden habe, dass es keine fundamentalen Krisen gab, dass alle gesellschaftlichen Kräfte beteiligt waren, dass die gewählte Symbolik für alle Raum zur Inszenierung und Imagination eröffnete?

Mitten in den Vorarbeiten zur Expo 2002, nach der doch eher negativen Bilanz der Weltausstellung 2000 in Hannover, nach dem Scheitern Innerschweizer und anderer Bemühungen für eine Landesausstellung in den neunziger Jahren⁴ und nach einer «Expo der Meere», die 1998 in Lissabon «monatelang dahindudelte», wie Winfried Kretschmer sich in seinem Überblick über die Weltausstellungen ausdrückte⁵, ist die Idee verlockend, derartige Ausstellungen auf ihre Entstehungsbedingungen, ihre Funktion und ihre Wirkungen zu befragen. Bis anhin sind die schweizerischen Landesausstellungen des 20. Jahrhunderts meist in ihrer Singularität betrachtet worden, nur wenig Vergleiche zwischen ihnen, geschweige denn eine Einbettung in die Entwicklung des weltweiten Ausstellungswesens der letzten hundertfünfzig Jahre sind versucht worden⁶. Im folgenden soll der Tatsache nachgegangen werden, dass zwischen den nationalen und internationalen Schauen schon immer eine intensive Kommunikation stattgefunden hat. Es soll so verdeutlicht werden, dass das, was als unversöhnliche Pole von Landesaus-

4 Vgl. Gérald Arlettaz et al. (Hg.): *Les Suisses dans le miroir, les expositions nationales suisses de Zürich 1883 à l'expo-future tessinoise de 1998* (...), Lausanne 1991, S. 129–157.

5 Winfried Kretschmer: *Geschichte der Weltausstellungen*, Frankfurt/New York 1999, S. 10.

6 Arlettaz et al. (Hg.) 1991. Jüngst: *expos.ch. Ideen, Interessen, Irritationen*, Schweizerisches Bundesarchiv (Hg.), Bern 2000 (Dossier 12). Peter Martig: «Die schweizerische Landesausstellung in Bern 1914», in: *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* 1984, S. 163–179. Roger Sidler: «Pour la Suisse de demain: croire et créer, Das Selbstbildnis der Schweiz an der Expo 64», in: Mario König (Hg.): *Dynamisierung und Umbau, Die Schweiz in den 60er und 70er Jahren*, Zürich 1998, S. 39–50. Georg Kreis: «Von der Produktmesse zur Problemschau. Zur Geschichte der schweizerischen Landesausstellungen», in: *Neue Zürcher Zeitung* vom 5. und 14. 10. 1983, und ders.: «Kontroversen um die Expo 64. Ein Rückblick aus aktuellem Anlass», in: *Neue Zürcher Zeitung* 23. 6. 1987. In den letzten Jahren haben einige Lizenziäre einzelne Ausstellungen oder Aspekte derselben thematisiert.

stellungen interpretiert wird, Wirtschaft und Technik auf der einen, Gesellschaft und Staat auf der andern Seite, eine über die Zeit hinweg sich verändernde Verschränkung erfahren hat. Die Definition dessen, was unter den vier Begriffen Wirtschaft, Technik, Gesellschaft und Staat gefasst wird, verweist dabei auf Ein- und Ausschlussmechanismen, die ihre Wirkung in der symbolischen Ordnung der jeweiligen Ausstellung nicht verfehlen. Schliesslich soll die Erinnerung an die einzelnen Inszenierungen nationaler Selbstdarstellung von 1914, 1939 und 1964 skizziert und mit ihr die Tradition der Landesausstellungen und den Platz der einzelnen Ausstellung darin auf der Folie internationalen Ausstellungsgeschehens befragt werden.

Die Historie nimmt sich seit den achtziger Jahren verstärkt der Tatsache an, dass seit der Mitte des 19. Jahrhunderts in dichter Abfolge Modernität beanspruchende Staaten zur weltumspannenden Schau auf ihrem eigenen Boden aufgerufen haben. Sie bringt diese Tatsache mit dem technischen und wirtschaftlichen Fortschritt der industrialisierten Welt in Verbindung, mit einer daraus stimulierten Modernisierung der Gesellschaft, mit der Konkurrenz der Nationen, die sich nicht nur in Kriegen, sondern mit der Selbstdarstellung als wirtschaftliche Potenzen und zivilisatorische Kräfte messen. Sie verweist darauf, dass den zu diesen Zwecken errichteten «Tempeln der Modernität», wie Robert Rydell und Nancy Gwinn Weltausstellungen genannt haben⁷, eine Tradition nationaler Ausstellungen insbesondere in Frankreich vorausgeht, auf die sich die grossen Inszenierungen in verschiedener Hinsicht abstützten: Besucherinnen und Besucher sollen von der Kraft wirtschaftlicher Entfaltung und dem Ruhm nationaler Identität beeindruckt und geprägt werden. Sie sollen Kultur und Zivilisation über die Definitionen der Ausstellung in ihre eigene Befindlichkeit integrieren, Ausgeschlossenes, als «barbarisch» Definiertes verwerfen⁸. Die Inszenierung soll als Ort der Belehrung, aber auch des Vergnügens und der Heiterkeit erfahren werden. Und: Die Schauen knüpfen damit, dass sie Waren ausbreiten und darstellen, an die Institution lokaler, wiederkehrender Märkte an, die in traditionelleren Gesellschaften für die Vermittlung und Verbreitung neuer oder fremder Güter eine zentrale Bedeutung hatten.

⁷ Rydell, Gwinn (Hg.) 1994, Introduction, S. 3.

⁸ Ingrid E. Fey verweist für die lateinamerikanischen Staaten mit Nachdruck auf diese bipolare Konstruktion: «Zwischen Zivilisation und Barbarei: Lateinamerika auf der Pariser Weltausstellung von 1889», in: *Weltausstellungen im 19. Jahrhundert*. Eckhardt Fuchs (Hg.): *Comparativ*. Leipziger Beiträge zur Universalgeschichte und vergleichenden Gesellschaftsforschung 9. 1999, Heft 5/6, S. 15–28.

Dass nationale Schauen des 19. Jahrhunderts sehr stark als Industrie- und Gewerbemessen konzipiert waren, die dem Unternehmertum Gelegenheit boten, seine eigene wirtschaftliche und gesellschaftliche Bedeutung zu untermalen, zeigen die schweizerischen Ausstellungen seit der Berner Kunst- und Industrieausstellung von 1804 deutlicher als ihr französisches Vorbild von 1798, das neben der Wirtschaft bereits dem Vergnügen und der staatlichen Repräsentanz ein deutliches Gewicht gab. Die Landesschau orientiert sich primär an der nationalen Gesellschaft: Ihr wird die eigene wirtschaftliche Potenz vor Augen geführt, das Unternehmertum gefeiert für seine als entscheidend interpretierte Rolle bei der Erwirtschaftung von (nationalem) Wohlstand. Der Einzelne, der in industrieller Fertigung die Früchte seiner Arbeit nicht mehr direkt erkennt, soll über Identifikation mit dem inszenierten wirtschaftlichen und nationalen Kollektiv persönliche Lebensgenugtuung erwerben. Frauen erfahren die Zuweisung ihres gesellschaftlichen Ortes und entnehmen der Ausstellung, welche Teile bzw. welche Ausprägung ihrer Existenz öffentliche Erwähnung und Anerkennung erfahren. Die nationale Ausstellung orientiert sich daneben aber auch nach aussen: Sie kommuniziert die Bedeutung und den Geltungsanspruch der eigenen Wirtschaft, Gesellschaft und der Nation im Weltmarkt und in der Gemeinschaft der Staaten und Nationen. Nationale wie internationale Ausstellungen können deshalb als Darstellung von Machtbeziehungen⁹, als Inszenierungen¹⁰, die die innere Struktur einer Gesellschaft oder das Geflecht internationaler Beziehungen enthüllen, verstanden werden.

Seit dem 19. Jahrhundert dokumentiert die Tatsache, dass ein Staat auf eigenem Boden eine Weltausstellung organisiert, seinen wirtschaftlichen und zivilisatorischen Machtanspruch in der Welt¹¹. Das Zustandekommen der weltweiten Repräsentation beweist jeweils, dass die Investition in eine Teilnahme von anderen Staaten als lohnend oder politisch opportun eingeschätzt wird¹². So ist es weiter nicht erstaunlich, dass «The Great Exhibition», die erste Weltausstellung, 1851 in London stattfand und im Zeichen rasch zunehmender nationaler Rivalitäten von der zweiten im kaiserlichen Paris 1855 gekontert wurde. Erwarteterweise reihten sich bald US-amerikanische Städte in die Reihe der

9 Tony Bennett: «The Exhibitionary Complex», in: *New Formations* 4. 1980, S.73–102, oder Rydell, Gwinn (Hg.) 1994, Introduction, S. 5.

10 David Scobey: «What shall we do with our walls? The Philadelphia Centennial and the meaning of Household Design», in: Rydell, Gwinn (Hg.) 1994, S. 87–120.

11 Vgl Bennett 1980 oder Rydell, Gwinn (Hg.): 1994, Introduction, S. 5.

12 Daraus erwachsende Differenzen zwischen Politik und Wirtschaftskräften illustriert Eckhardt Fuchs: «Das Deutsche Reich auf den Weltausstellungen vor dem Ersten Weltkrieg», in: *Weltausstellungen*, 2000, S. 61–88.

Ausstellungsorte ein¹³. Ebenso dokumentierte Belgien um die Jahrhundertwende, als es in kurzen Abständen mehrere Weltausstellungen beherbergte, seinen Anspruch eindrucklich, weltweit gehört und respektiert zu werden¹⁴.

Die steigende Zahl aussereuropäischer und peripherer liegender Ausstellungsorte im 20. Jahrhundert folgt zum einen dieser Motivation, belegt aber auch, dass die Inszenierung einer Weltausstellung von vielen Städten als Chance begriffen worden ist, Stadtplanung und -entwicklung zu betreiben, eine eventuelle 'Rückständigkeit' der eigenen Region zu bekämpfen und die eigene Leistungsfähigkeit auch mit Hilfe nationaler Mittel in der modernen Welt zu steigern und bekanntzumachen¹⁵. Solche Erwartungen und nationale Geltungsansprüche neben der raschen wirtschaftlichen Entwicklung führten zu einer immer dichteren Abfolge von Ausstellungen und 1928 zur Ratifizierung einer Vereinbarung, die dem «Bureau international des expositions» die Wahrung inhaltlicher und terminlicher Kriterien in der Organisation von Weltausstellungen übertrug¹⁶.

Die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts konzentrierten sich vorerst auf eine gebündelte Darstellung zivilisatorischer Errungenschaften der westlichen Wirtschaft und Gesellschaft, indem die Exponate im Rahmen eines einzigen Komplexes in nationalen Nischen, Abteilen präsentiert wurden. Zerstreung, Vergnügen und Orte gemüthafter Identifikation waren anfänglich an den Rand gedrängt. Der zugestandene Raum wurde aber bald grösser, denn zum einen waren diese Bereiche Quelle beträchtlicher Einnahmen und zum andern gelang es mit diesen einer aufstrebenden Branche, der Vergnügungsindustrie, sich darzustellen. Gerade die offiziellen staatlichen Pavillons oder Abteilungen folgten dem Muster mehr und mehr. Damit wurde der Aufbau auch der nationalen Ausstellungen immer dezentraler konzipiert und die staatlichen Bauten standen wie Komplexe der Wirtschaftsbranchen oder spä-

13 Vgl. Kretschmer 1999, Teil 2.

14 Weltausstellungen können neben dem Kongresswesen als zweiter Bereich gesehen werden, mit dem internationale Geltung beanspruchende (Klein-)Staaten wie Belgien sich profilieren. Vgl. Madeleine Herren: *Hintertüren zur Macht. Internationalismus und modernisierungsorientierte Aussenpolitik in Belgien, der Schweiz und den USA, 1865–1914*, München 2000.

15 Auch Hannover hat den Nutzen betont, den die Stadt aus der Schau gezogen habe. Vgl. *Die Zeit* vom 8. 2. 2001. Auch bei den Kandidaturen von Bern 1914 (Martig 1984) und für die Region Lausanne (vgl. Sidler 1998) ist die Chance der Stadt- und Infrastrukturentwicklung als wichtige Motivation eingeschätzt worden. Vgl. die Meinungen in Béatrice Ziegler: «Die schweizerischen Landesausstellungen des 20. Jahrhunderts. Ein Werkstattgespräch im Schweizerischen Bundesarchiv», in: *expos.ch*. 2000, S. 47–65.

16 Martin Wörner: *Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900*, Münster et al. 1999, S. 11.

ter von Firmen und wie eigentliche Vergnügungsparks gleichwertig nebeneinander. Wenn deshalb die Frauenbewegung die Architektin der ersten SAFFA (Schweizerische Ausstellung für Frauenarbeit) 1928 für die Pavillonbauweise lobte, weil diese in besonderer Weise die Kleinräumigkeit der Existenz von Frauen abbilde, kann darin eine weitere Variante der isolationistischen Interpretation schweizerischen Ausstellungsgeschehens erkannt werden, indem sie den weltweiten Trend zu solcher Ausstellungsarchitektur vernachlässigte¹⁷.

Die Ausstellungen sind geprägt von der Inszenierung des staunenden, ja bewundernden Umgangs mit technischen Errungenschaften. Die ausstellende Gesellschaft präsentiert ihre Beziehung zur Umwelt als Moment eines zivilisatorischen Prozesses, mit dem es gelingen soll, Ängste und Bedrohungen zurückzudrängen. Die Schauen sind eindrückliche Dokumente des Fortschrittsglaubens: So waren die rauchenden Fabrik-schlote zur Zeit der Ausstellung in Bern von 1914 positiv besetztes Symbol von Fortschritt und blühender Wirtschaft. In der Expo 64 wurde das Bekenntnis zum technischen Fortschritt schon durch die sachlichen und teils futuristischen Bauten als zentrale Aussage markiert. Inwiefern danach der Technikzweifel und das Bedürfnis nach einer alternativen Sicht auf die Relation Mensch-Umwelt zugenommen und damit Welt- wie Landesstellungen schwieriger gemacht haben, ist weder klar noch tatsächlich untersucht. Immerhin steht die Interpretation im Raum, dass die Ausstellungen schon an der Wende zum 20. Jahrhundert mit der wirtschaftlich-technischen Entwicklung auch die Überforderung der rasch sich modernisierenden Gesellschaften abbildeten.

Ausstellungen sind stets genutzt worden, um städtebauliche Akzente zu setzen: Die Infrastrukturentwicklung gehört ins Umfeld der tatsächlichen Exponate. Stadt- und Quartierentwicklung, städtische Verkehrserschliessung sind Beiträge an die Ausstellungen. Eisenbahnerschliessungen, Autobahnbau und Flughafenerweiterung werden jeweils als integraler Bestandteil des Ausstellungskonzeptes angegangen: Die Expo 64 stellte im Boom des Motorisierungsschubes riesige Parkflächen bereit, sie hatte Impulse auf den Nationalstrassenbau. Innerhalb der Ausstellungen werden attraktive Beförderungsmittel demonstriert:

17 Die Architektin Lux Guyer erntete für die SAFFA 1928 aber überhaupt grosse Anerkennung. Vgl. Regula Zürcher: «Das Unbehagen im Staat: Die schweizerische Frauenbewegung, die Landesaussstellung 1939 und das Bundesstaatsjubiläum 1948. Ein Nachtrag zum Jubiläumsjahr 1998», in: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte* 48, 1998, S. 444–470, hier S. 448.

«Schifflibach» und Schwebebahn an der Landi, «Monorail» an der Expo 64, «Katamaran» an der Expo 2002.

Die materielle Präsenz der Ausstellungen ist Teil der bewunderten Technik: Man denke an den Kristallpalast der ersten Weltausstellung, an den Eiffelturm als Denkmal neuer industrieller Ästhetik, an den Armee-Igel der schweizerischen Expo 64, der nicht nur wegen seiner Symbolik legendär geworden ist, sondern auch dafür, dass der Werkstoff Beton in einer spektakulären, der militärischen Symbolik zudienenden Weise eingesetzt worden war, und schliesslich an die schweizerischen Pavillons in Sevilla und Hannover, die durch ihre Materialverarbeitungen und die damit erzielten Wirkungen frappierten. Ausstellungs-Architektur ist immer auch Werkstoffbearbeitung, planerische Gestaltung und Inszenierung von Technik gewesen.

Mag sich die Faszination der Technik gehalten haben, eine ehemals wichtige Funktion und Legitimation von Ausstellungen für die Technik ist verloren gegangen: Welt- und Landesausstellungen besaßen enorme Bedeutung als Medium des Wissenstransfers. Im Hinblick auf Ausstellungen wurden Patente geschützt, noch 1914 übten Produkteprämierungen, der Verleih von Medaillen eine starke Anziehungskraft für Unternehmen aus¹⁸. Weiterschreitende Arbeitsteilung und Spezialisierung führten vorerst zur Verlagerung des Anbieterinteresses von Landes- und Weltausstellungen zu spezialisierten Messen¹⁹, auch wenn dies noch überhaupt nicht bedeutete, dass Wirtschaft und Politik sich so im Ausstellungswesen völlig auseinanderentwickelten²⁰. Da die bisherige Forschung zur Landi 39 die Präsenz der Wirtschaft kaum thematisiert, kann lediglich summarisch festgehalten werden, dass die Ausstellungen bis zur Expo 64 die Funktion des Wissenstransfers und der Qualitätssicherung verloren haben; die Demonstration und die Kommunikation des technischen Fortschritts spielen sich anderswo und schneller ab.

Auch als Werbeplattform für die Konsumgüterindustrie ist heute anderes wichtiger, während früher die Konsumindustrie die grossen Inszenierungen nutzte, um die Teilhabe an der Weltkultur als Teilhabe am Konsum ihrer Waren zu definieren, Besuchern und Besucherinnen generell naheulegen, gesellschaftliche Partizipation über Konsum einzuüben und besondere Produkte als unverzichtbare Grundlage für die Teilhabe an der Welt des Konsums anzusehen. In einer Zeit erst einset-

18 Martig 1984.

19 Für die Schweiz waren die Schweizerische Mustermesse (erstmalig 1917) und weitere Fachmessen von Bedeutung. Kreis 1983 und Kreis in Ziegler 2000, S. 50–51.

20 Sidler in Ziegler 2000, S. 50–51.

zender Filmindustrie und in weiter Ferne liegender Fernsehkultur mochten Ausstellungen vorrangige Mittel für Produktwerbung gewesen sein. Angesichts zunehmender Geschwindigkeit der Produkteinnovation und der Existenz geeigneterer Medien hat sich im Verlauf des 20. Jahrhunderts die Ausstellung als äusserst träge Einrichtung immer weniger als adäquates Promoting-Mittel erwiesen.

Ausserdem ist die Kennzeichnung von Investitions- wie Konsumgütern als Produkte einer nationalen Wirtschaft heute nur noch für spezielle Segmente vorteilhaft, während sie in den Blütejahrzehnten des Nationalismus als etwas Selbstverständliches und Gewinnbringendes erschien. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts waren Qualität, Innovation, nationale Zuordnung und Konsumverhalten verbunden: Man denke an die Armbrust, die als nationales Identifikationssymbol zum weltweit verstandenen Gütesiegel für Konsumgüter geworden war. Der Auftritt von Unternehmen an nationalen Ausstellungen bzw. als einer Nation zugeordnet an Weltausstellungen schuf Identifikationen, die sich gegebenenfalls in einem Engagement der nationalen Gesellschaft und des Staates (Zollbestimmungen, Exportrisikogarantie u.a.) für das Unternehmen auszahlten.

Das vergleichsweise enge Verhältnis zwischen Gesellschaft und Staat, Technik und Wirtschaft, das sich an Ausstellungen Ende des 19. Jahrhunderts dokumentierte, war in anderem Sinne spannungsgeladen: Während die dynamischen Sektoren der Wirtschaft zunehmend die moderne Konsumgesellschaft ankündigten, kaprizierten sich nationale Selbstdarstellungen an Landes- und Weltausstellungen zunehmend auf die Darstellung einer neu erfundenen statischen vorindustriellen Welt. Die Inszenierung einer geteilten (Ausstellungs-)Welt überliess gerade in der Zwischenkriegszeit der Konsumgüterindustrie Leitbilddefinitionen im Rahmen moderner Existenz, während die Präsentation vieler Nationalstaaten ihren Bevölkerungen sogenannt traditionelle Lebensentwürfe vorführte.

Die Polarität zeigt sich deutlich in der Zuweisung des gesellschaftlichen Ortes von Frauen. Zwar basierten beide Entwürfe, der 'traditionelle' wie der 'moderne', auf der hierarchischen geschlechterdichotomen Gesellschaftsordnung mit ihrer Zuweisung sozialer Reproduktionsaufgaben an Frauen. Im Falle sogenannter 'Tradition' wurde die Reproduktions- mit der Verpflichtung zur biologischen Fortpflanzung gekoppelt. Die Mutterfunktion wurde als Erfüllung weiblicher Identität bestätigt. Die Bäuerin, gedacht als auf den häuslichen Rahmen beschränkt und für eine Grossfamilie tätig, wurde weibliche Idealfigur –

nicht zufällig besass die Tracht tragende Frau schon in der SAFFA 1928 ein ausserordentliches Gewicht. Dies schloss nicht aus, dass modernster Technologie und Wissenschaft über die Einbettung in die 'Tradition' Akzeptanz geschaffen wurde, wie sich z.B. bei der Vermittlung von eugenischem Gedankengut zeigen lässt²¹. Die 'moderne' Frau war nicht weniger auf Reproduktion festgelegt, aber insbesondere als Konsumentin und (Teilzeit-)Erwerbstätige angesprochen: Seit der SAFFA 1928 schufen insbesondere Haushaltsrationalisierung und Konfektionsindustrie 'moderne' lifestyle-Entwürfe. Gleichzeitig setzte die Wirtschaft die Frau als Werbeobjekt für ihre Produkte ein, erotisierte und sexualisierte ihren Körper bzw. ihre Erscheinung. Die Modernität der «Neuen Frau» basierte nicht auf einer Veränderung der Geschlechterordnung, sondern auf der Überlagerung derselben mit der symbolischen Ordnung der modernen Konsumwelt²².

Wenn David Scobey am Beispiel des «Household Designs» an der Weltausstellung in Philadelphia (1876) die konkrete Bedeutung von «Americanness» und «Gender» herausarbeitet und so der Ausstellung geschlechterdefinitive Bedeutung zubilligt²³, kann am Beispiel der «schweizerischen Wohnkultur» an den Landesausstellungen 1939 und 1964 einerseits die Entwicklung zur industriellen Wohnkultur, andererseits die steigende Bedeutung der weiblichen Konsumkompetenz illustriert werden. An der Landi 39 vermittelte vorrangig heimisches Schreinerergewerbe «nationales Wohngefühl», ermöglicht durch rationale fixe Zimmereinrichtungen aus Holz, in solider Qualität und von Norm gewordenem kleinbürgerlichem Zuschnitt. Einrichtung war damit vorgegeben, machte Frauen in sachlicher, aber naturhaft wirkender Wohnungsumgebung zur eigentlichen «Seele» des Haushaltes. 1964 hatte sich «Schweizerart» weg von der Norm der ganzen Zimmereinrichtung und des Werkstoffes Holz zu variabel einsetzbaren Stücken aus industriellen Werkstoffen definiert. Die anfänglich per se repetitive und universell monotone industrielle Möbelproduktion verlangte nun die Konsumentin, die in sicherem Umgang mit der Konsumwelt die Status verleihenden Stücke einsetzte und trotz Monotonisierung überraschende, Individualität ausweisende Wohnungsinszenierung produ-

21 Regina Wecker: «Frauenkörper, Volkskörper, Staatskörper. Zu Eugenik und Politik in der Schweiz», in: *Itinera* 20. 1998, S. 209–226, hier S. 216.

22 Über die Präsenz der Konsumgüterindustrie an der Expo 64 weiss die Geschichtswissenschaft praktisch nichts. Zur Entwicklung der Konsumgesellschaft in der Schweiz vgl. Jakob Tanner: «Die Schweiz in den 1950er Jahren. Prozesse, Brüche, Widersprüche, Ungleichzeitigkeiten», in: Jean-Daniel Blanc, Christine Luchsinger (Hg.): *achtung: die 50er Jahre! Annäherungen an eine widersprüchliche Zeit*, Zürich 1994, S. 19–50, hier S. 28–40.

23 Scobey 1994.

zierte. Die neue, individualistische Wohnkultur der Nachkriegszeit hat die intensive Beschäftigung von Frauen mit dem Konsum zur Grundlage, ist ohne sie nicht denkbar²⁴.

Da das Janusgesicht der Welt- und Landesausstellungen mit 'moderner' und 'traditioneller' Sphäre entlang der Trennlinie zwischen Wirtschaft (big business) und nationalen Gesellschaften entworfen wurde²⁵, erscheint die 'traditionelle' Seite mit spezifischen Attributen nationaler kollektiver Erinnerungskultur versehen, bestätigt und verstärkt so in der jeweiligen nationalen Geschichtsschreibung den Eindruck nationalen Sonderfalles. Darob geht aber vergessen, dass die Ambivalenz selbst eine weltweit auffind- und vergleichbare Figur ist, die die nationale Darstellung als Besonderheit gerade garantieren soll.

Auf der Basis von Martin Wörners Untersuchung zur «Volkskultur» an Weltausstellungen lässt sich der Inbegriff schweizerischen Sonderfalls, das «Dörfli», als derartiges Produkt kennzeichnen. In der Literatur zu schweizerischen Landesausstellungen ist das «Schweizerart» inszenierende «Dörfli» allgegenwärtig: die agraridealisierende Oase der Restaurationsbetriebe mit dem Chalet als zentralem Element, bevölkert von Trachten tragenden Vertreterinnen und Vertretern der Landesgegenden. Wörner ortet die Wurzeln des «Dörfli» im Konzept der Weltausstellung von Philadelphia von 1876: Dort seien «Nationenpavillons» erstmals strukturierendes Prinzip geworden und dafür nationale Bautraditionen erfunden worden²⁶. Diese «Invention of Tradition»²⁷ sei in einem romantisierend-enzyklopädischen Bemühen um Dokumentarisierung erfolgt²⁸. Weltausstellungen führten die Vorgabe der landestypischen Gestaltungen weiter, variierten das Thema aber insoweit, als zum Beispiel «Bürgerhaus und Bauernhaus» gegenübergestellt oder auf historische Bauten zurückgegriffen wurde. Es entstanden «nationale Dörfer» mit typisierten Bauernhäusern verschiedener Landesgegenden und Bauten der nationalen Tradition aus vorindustrieller Gesellschaft, die der industriellen Urbanisierung als Teil des gesellschaftlichen Gedächtnisses kaum Raum liessen. Die Opposition zwischen 'modernen' Wirt-

24 Johanna Gisler: «Tradition und Fortschritt im Schweizer Heim. Möbel und Wohnformen als Ausdruck schweizerischen Selbstverständnisses vor und nach dem Zweiten Weltkrieg», in: *Sonderfall?: Die Schweiz zwischen Réduit und Europa (...)*, Walter Leimgruber, Gabriela Christen (Hg.), Zürich 1992, S. 197–206.

25 Die beiden Teile der Landi 39 an den zürcherischen Seeufern sind dafür geradezu paradigmatisch: Georg Kreis: «Glanz und Elend der Moderne, Die beiden Ufer der Landesausstellung von 1939», in: *Schweizer Monatshefte* 69, 1989, S. 267–270.

26 Wörner 1999, S. 26ff.

27 Eric J. Hobsbawm, Terence Ranger (Hg.): *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983.

28 Vgl. François Walter: *Les Suisses et les environnements. Une histoire du rapport à la nature à nos jours*, Genève 1990, S. 125–132.

schaftspavillons und volkstümlicher Komplexen der Nationen war so als Ausstellungsfigur geschaffen. Damit begründete das weltweite Ausstellungswesen selbst Darstellungstraditionen (mit), denen im Interesse kommerzieller oder nationaler Selbstrepräsentation gefolgt wurde.

Die Attraktivität der volkstümlicher Komplexe, z.B. des «Dörfli», an nationalen und an Weltausstellungen basierte auch auf der Tatsache, dass diese Ensembles landestypischer Bauten der Ort der Restauration waren. Mit der konstruierten Traditionsverbundenheit verbanden sich so für Besucher und Besucherinnen diejenigen Stunden in dem riesigen Ausstellungsgelände, wo mit Musse das Geschaute und Einverlebte verdaut werden konnte. In der Schweiz folgten nicht nur die «Landi 39» dem Muster, sondern auch die erste und die zweite SAFFA. Das Kollektivsymbol «Dörfli» diente verschiedenem: Neben der Vergnügung und dem Bedürfnis, sich an der Ausstellung zu verpflegen und auszuruhen, referierte es auf die Behauptung einer nationalen Identität zur Abgrenzung gegenüber anderen Nationen und ihrer Kultur und zur Überwindung von Unterschieden im Inneren. Nach Wörner bemühten sich interessanter- und auffälligerweise Staaten, deren Nationalstaatlichkeit unsicher schien, um eine derartige ländlich-geprägte Darstellung²⁹. Spätestens seit der verstärkten Reflexion von 1998 wissen wir, dass die nationalstaatliche Entwicklung und die Selbstdefinition der Schweiz auch wegen der kulturellen und politischen Heterogenität des Landes ein schwieriges Unterfangen war und angesichts der internationalen Entwicklung der dreissiger Jahre erneut verstärkungsbedürftig wurden. Ausserdem hatte die Schweiz mit der rasanten wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Entwicklung der Industrienationen um die Jahrhundertwende den Fortschrittspessimismus ebenfalls ausgeformt, der den Rückgriff auf erfundene Traditionen auch anderswo nahelegte. Das «Dörfli», verbunden mit einer idealisierten Präsentation der agrarischen Alpenwelt, wurde zudem von der schweizerischen Restaurations- und Tourismusbranche aufgenommen, es war Image-bildender Magnet schweizerischer Tourismuswerbung.

Die «Dörfli»-Tradition ist in der kritischen Befragung der sogenannten «Sonderfall-Mentalität» als Ausdruck bedenklich lange anhaltender Regression interpretiert worden. Indem gezeigt wurde, dass andere Staaten ähnlichen Identitätsvergewisserungen gehuldigt haben und grosse europäische Nationen in vergleichbarer Manier auf historisierende, Grossmachtpositionen markierende Ausstellungskomplexe ge-

29 Sehr überzeugend Wörner 1999, S. 115–116.

griffen haben, kann das «Dörfli»- und Trachten-Spektakel als Spielart einer weltweit verbreiteten Figur verstanden, seine Präsenz in der schweizerischen Selbstdarstellung der Nachkriegszeit als Zeichen für einen «Sonderfall» präziser bestimmt werden.

Die Auseinandersetzung mit den schweizerischen Landesausstellungen des 20. Jahrhunderts gewinnt auf der Folie des weltweiten Ausstellungswesens an Konturen: Die Etikettierungen aufgrund kollektiver Erinnerung sowohl des Phänomens «Schweizerische Landesausstellung» als auch der einzelnen Ausstellungen erfahren damit eine Korrektur.

1. Wie Weltausstellungen sind auch Landesausstellungen zu einem guten Teil Orte der Kommunikation über Technik und Wissenschaft³⁰, Waren und Produkte. Der allmähliche Verlust dieser spezifischen Funktion stellt den gesellschaftlichen Sinn weiterer Ausstellungen losgelöst von eventuellen gesellschaftlichen Definitionskrisen grundsätzlich in Frage.

2. Die schweizerischen Landesausstellungen waren ebenso wie andere nationale und Weltausstellungen von inhaltlicher Inkohärenz als einem konstitutiven Merkmal geprägt. Der Ausstellung als Inszenierung sind Auseinandersetzungen und Krisen inhärent und dies umso mehr, als Medien solche privilegiert transportieren. Auch die in der Rezeption als Inbegriff nationalen Konsenswillens tradierte Landi 39 kam erst nach mehreren Verschiebungen zustande.

Mit dem Prozess der Entwicklung einer Landesausstellung war immer auch das konfliktbestimmte Ringen um eine kollektive Identitätsgewinnung verbunden. Dazu gehören auch Aus- und Einschluss-Mechanismen, in denen gesellschaftliche Kräftefelder deutlich werden. Die bisherige Forschung hat diese für die Expo 64 am deutlichsten herausgearbeitet (man denke an die Armeefrage, aber auch an das Seilziehen um die Durchführung der «Gulliver-Umfrage»). Gerade der harmonistische Blick zurück auf die Landi 39 hat dagegen ihre Analyse jenseits der behaupteten Manifestation Geistiger Landesverteidigung nicht gerade beflügelt. Eine der zentralen Leerstellen in der Auseinandersetzung um Ein- und Ausschluss-Mechanismen generell betrifft dabei die Geschlechterordnung bzw. die Frauen.

3. Die Etikettierungen, die mit der singulären Betrachtung der einzelnen Landesausstellungen, ohne Rückbezug auf die internationale Aus-

30 Vgl. dazu Robert W. Rydell: «Wissenschaft im Dienste von Macht – Macht im Dienste von Wissenschaft», in: *Weltausstellungen*, 2000, S. 127–142.

stellungsentwicklung, vorgenommen worden sind, haben – sogar in ihrer kritischen Ausformung – die «Sonderfall»-Kultur zementiert:

Die bernische Ausstellung von 1914 erscheint als diejenige Ausstellung, die aufgrund eines hohen Konsenses und einer positiven Verschränkung zwischen Wirtschaft und Nation die moderne Wirtschaftsnation Schweiz zu repräsentieren vermochte (und damit die Stadtentwicklung und Präsentation bernischer Wirtschaftskraft verband). Diese Sicht entspricht der Analyse von Weltausstellungen der damaligen Zeit, basiert aber auf einer lediglich als Forschungsaufforderung verstandenen Auslegeordnung des Ausstellungsmateriales. Sie bezieht die traditionalistischen, auch international feststellbaren negativen Verschränkungen zwischen Wirtschaft und Nation nicht ein. Sie thematisiert ebensowenig, dass nationale Definition auch Absetzung von Fremdem impliziert: Wenn in den Weltausstellungen die Vorführung von Angehörigen kolonisierter Ethnien zur Selbsterhöhung westlicher Zivilisationsnationen diene, wäre auch für die Landesausstellungen nach der Präsenz von Fremden (z.B. der ausländischen Arbeitskräfte) zu fragen³¹.

Die Landi 1939 wurde bis anhin vor allem als Inszenierung der Geistigen Landesverteidigung, als multiplizierter «Invention of Tradition», angegangen. Damit bleiben alternative Interpretationsansätze bei den Fragen stecken, z.B. nach der Abbildung beginnender Konsumkultur oder des im Aufbau begriffenen Sozialstaates. Es ist zudem offen, inwiefern der dominante Interpretationsansatz lediglich den Ausdruck kollektiver Rezeptionserinnerung und politischer Funktionalisierung darstellt.

Mit dem Zusammenhang, dass die Landi als erinnerte Inszenierung Vorlage für die Gestaltung der Expo 64 war, wird auch deutlich, dass die Expo 64 als typischer Ausdruck der Paradoxie tradiert wird, in der die Schweiz im Kalten Krieg gelebt habe. Die Fortschreibung der traditionalistischen Selbstdefinition etwa im Höhenweg und im Armeepavillon habe zur modernen Wirtschaftspräsentation eine enorme Kluft gebildet. Sie habe in diesem Sinne einen Höhepunkt des schweizerischen «Sonderfalls» dargestellt. Auch dieses Urteil basiert nicht auf historischer Forschung, sondern auf mehr oder weniger zufälliger Meinungsbildung. Sidler hält dem entgegen, dass es an der Expo 64 gelungen sei, die Übereinstimmung zwischen 'Igelmmentalität' und Partizipation an der modernen Konsumkultur zu verdeutlichen. Ein Vergleich dieser Ausstellung mit anderen nationalen und Weltausstellungen der Zeit

31 Burton Benedict: «Rituals of Representation: Ethnic Stereotypes and Colonized Peoples at World's Fairs», in: Rydell, Gwinn 1994, S. 28–61.

würde m.E. die Interpretation Sidlers eher stützen. Er würde aber auch beide Interpretationen auf dem Hintergrund einer hundertfünfzigjährigen Ausstellungstradition als Überdeutungen erkennbar machen, angesichts der Einsicht, dass zwischen ideellem Entwurf und schliesslicher Präsentation immer eine erhebliche Differenz besteht, die nur partiell auf klar formulierte alternative Überzeugungen zurückzuführen ist und partiell auf die unberechenbare Einwirkung vieler widersprüchlicher Kräfte, zu denen das internationale Ausstellungsgeschehen selbst gehört.

Diese Überlegungen führen dazu, das momentane Absinken des *Katamarans* nicht als Krisensympton der schweizerischen Gesellschaft überstrapazieren zu wollen (der Vergleich der expo 2002 mit früheren Ausstellungen hat sowieso den methodischen Fehler, dass Entstehendes mit Fertigem und Rezipiertem verglichen wird). Angesichts des wohlbe-gründeten Funktionsverlusts von Welt- und Landesausstellungen aber wird sich weisen, ob die Drosselung des *Katamarans* tatsächlich bewirkt, dass das umweltbesorgte Unbehagen angesichts seines Wellenschlages nicht in Gleichgültigkeit, sondern in Faszination über sein wundersames Gleiten umschlägt.