
Brenda Hollweg

Recollecting the Past: Erinnerungs(schau)spiele in den Texten zur *World's Columbian Exposition* in Chicago 1893¹

1. Die *World's Columbian Exposition* und ihre Texte

Der Beginn der letzten Dekade des 19. Jahrhunderts markiert in den USA gemeinhin die Wasserscheide zwischen dem viktorianischen Zeitalter und der anbrechenden Moderne. Insbesondere dem Jahr 1893 wird dabei eine Schlüsselstellung zugewiesen: „The year of 1893 was a time of immense and lasting change. The precarious economic boom of the previous years tripped into a deep depression. Unemployment, strikes, business collapse, and political realignment changed America profoundly.“² Für zahlreiche US-Amerikaner begann der Aufbruch in ein neues Zeitalter aber auch auf vergnügliche Art: mit einer Reise zum Lake Michigan. Ob Städter aus Boston oder Farmer aus Kansas – zu Hunderttausenden pilgerten die Bürger der Vereinigten Staaten im Sommer 1893 nach Chicago, wo von Mai bis Ende Oktober die bis dahin größte und kostspieligste Weltausstellung stattfand: die *World's Columbian Exposition*, wie sie zur 400-Jahr-Feier Amerikas und zu Ehren des 'Entdeckers' Christoph Kolumbus benannt wurde. Innerhalb weniger Wochen avancierte diese Ausstellung zu einem kulturellen Schlüsselereignis, an dem insgesamt rund 20 Millionen Menschen aus den USA und Übersee, vor allem Europa, partizipierten.

Die beiden Bereiche der *World's Columbian Exposition* – die White City, wo sich ausgehend von einem griechisch anmutenden Säulengang, dem Court of Honor, zahlreiche im Beaux Arts-Stil erbaute weiße Schaulokale axial um ein großes, künstlich angelegtes Wasserbecken (das Grand Basin) erstreckten,³ und die Midway Plaisance, eine eineinhalb Ki-

1 Dieser Beitrag ist Bestandteil einer längeren Arbeit zu Formationsprozessen kultureller Identität in den Texten zur *World's Columbian Exposition*.

2 J. Gilbert, *Perfect Cities: Chicagos Utopias of 1893*, Chicago 1991, S. 1.

3 Zu den Palästen der White City gehörten u.a. das Manufactures and Liberal Arts Building, das Fine Arts Building, die Machinery Hall, die Electricity Hall, das Mines and Mining Building, das Transportation Building, das Agricultural und das Horticultural Building sowie einige kleinere Gebäude mit Viehställen und Milchwirtschaft. In diesen Gebäuden waren die technischen, (land-) wirtschaftlichen, handwerklichen und künstlerischen Exponate untergebracht. An der südlichen Front der White City, die sich zum Lake Michigan hin öffnete und aus der das Gelände per Schiff und über einen Steg zu erreichen war, lagen fest vertäut die Nachbauten der drei Schiffe La Niña, La Pinta und La Santa Maria. Nicht weit davon stand das in Originalgröße rekonstruierte spanische Kloster La Rabida, von dem aus Kolumbus seine Reise in die Neue Welt angetreten

lometer lange Ausstellungs- und Vergnügungsmeile, auf der sich unterschiedliche wissenschaftliche, völkerkundliche, folkloristische und jahrmärktsähnliche Elemente mischten – waren so zueinander angelegt, daß sie ihren Besuchern den stetigen Vergleich zwischen dem Eigenem und ‘Anderen’, der Heimat und Fremde ermöglichten. Dabei galt die White City, deren Schauhallen zum größten Teil die technischen, wirtschaftlichen, handwerklichen Exponate und Kunstwerke der USA und Europas beherbergten, als Inbegriff eines modernen Fortschrittsgeistes und zivilisatorischer Schaffenskraft, während die Midway Plaisance trotz ihres offiziellen Anspruchs, auf ‘wissenschaftliche’ Weise zu bilden, stets der Ruf begleitete, das elitäre Bildungs- und Erziehungskonzept der Weltausstellung mit einem auf die Massen zugeschnittenen *info-* bzw. *edutainment* – einer bunten Mischung aus Information, leichter Unterhaltung, Animation und Spektakel – zu unterlaufen. Das kühne Vorhaben, das wie nie zuvor Grenzüberschreitung als Wert *per se* konstituierte, katapultierte Chicago, die für ihre *backwardness* traditionell belächelte Großstadt im Mittleren Westen, über Nacht ins Rampenlicht nationaler und internationaler Aufmerksamkeit.

Die World’s Columbian Exposition zeigte nicht nur in wirtschaftlicher und regionalpolitischer Hinsicht Wirkung. Sie brachte eine publizistische Tätigkeit hervor, die in keiner Weltausstellung vor und nach 1893 ihresgleichen findet. „The Fair“, schreibt Carl Smith zurecht, „inspired a literary response big enough to have provided an exhibit in itself.“⁴ Unter den mehreren tausend Veröffentlichungen befinden sich historische Dokumente, Kataloge, Reiseberichte, Kriminalromane, Dramen und Gedichte, aber auch illustrierte Kochbücher und Satirezeitschriften, wie z.B. der *World’s Fair Puck*, sowie zahllose Beiträge in der Tagespresse und in populären Magazinen wie *The Cosmopolitan*, *Harper’s Weekly*, *Harper’s New Monthly*, *The Review of Reviews* oder *Frank Leslie’s Popular Monthly*. An diesen Publikationen zur Weltausstellung läßt sich zeigen, welche entscheidende Bedeutung Texten (und Populärliteratur im besonderen) bei der Formation kultureller Identität und dem Aufbau des kulturellen Gedächtnisses zukommt. In ihrer Funktion als „Verschriftlichungen kollektiver oder sozial ausdifferenzierter Einstellungen und Praktiken“⁵ haben die Texte die gegen Ende des 19. Jahrhunderts vorherrschenden

hatte. Den geographischen Mittelpunkt der Exposition bildete das Woman’s Building. Dieses von weißen Mittelklassefrauen und vor allem für Frauen gestaltete Schaugebäude, das mit dem angebauten Children’s Building und der Kindertagesstätte im Westen der White City lag, war eine der Hauptattraktionen der Columbian Exposition. Viele Zeitgenossen hielten es – zumindest architektonisch – für eines der anspruchsvollsten Gebäude. Durch dieses Gebäude gelangten die Besucher in den zweiten Großbereich der Ausstellung, die Midway Plaisance.

4 C. Smith, *Chicago and the American Literary Imagination, 1880–1920*, Chicago/London 1984, S. 141.

Werte, Normen und Interessen der amerikanischen Gesellschaft nicht nur reflektiert und mitproduziert, sondern auch auf vielschichtige Weise problematisiert.

2. Erinnerungskultur und Aufbau eines kulturelles Gedächtnisses

Die Vertextung der Weltausstellung als Repräsentations- und Anschauungsraum einerseits und Erlebnisraum andererseits berücksichtigt eine Vielfalt unterschiedlicher Rezeptionsweisen, die sowohl die imitativen, machterhaltenden und statischen Elemente kultureller Identitätsformation, als auch die grenzüberschreitenden, dynamischen und explorativen Momente aufscheinen lassen. Ein Faktor spielt im Rahmen solcher Vertextungs- und Formationsprozesse von kultureller Identität eine zentrale Rolle: Es ist die Erinnerung – oder genauer: der (Wieder-)Gebrauch, die Verarbeitung und Transformation des Vergangenen in der Erinnerung. Denn „Identitätssuche verläuft ganz allgemein über Rekonstruktion, Entwurf, Bestimmung von Herkunft, ist also geschichtsrelevant.“⁶ Erst durch solche aktiven Rekonstruktions- bzw. Erinnerungsprozesse ist der Aufbau des kulturellen Gedächtnisses und damit kultureller Identität in einer Gesellschaft möglich. Das kulturelle Gedächtnis existiert stets

„in zwei Modi: einmal im Modus der Potentialität als Archiv, als Totalhorizont angesamelter Texte, Bilder, Handlungsmuster, und zum zweiten in Modus der Aktualität, als der von einer jeweiligen Gegenwart aus aktualisierte und perspektivierte Bestand an objektiviertem Sinn.“⁷

5 H.-J. Lüsebrink, *Romanische Landeskunde zwischen Literaturwissenschaft und Mentalitätsgeschichte*, in: K. P. Hansen (Hrsg.), *Kulturbegriff und Methode: Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften*, Tübingen 1993, S. 89-90.

6 W. Lipp, *Natur – Geschichte – Denkmal: Zur Entstehung des Denkmalbewußtseins der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurt a. M./New York 1987, S. 64.

7 J. Assmann, *Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität*, in: J. Assmann/Th. Hölscher (Hrsg.), *Kultur und Gedächtnis*. Frankfurt a. M. 1988, S. 13. Vgl. auch N. Witoszek, *Tradition: Erfunden oder erinnert? Postmoderne Theorie und die Tartuer Semiotik*, in: B. Henningsen/St. M. Schröder (Hrsg.), *Vom Ende der Humboldt-Kosmen: Konturen von Kulturwissenschaft*, Baden-Baden 1997, die vom ‘manifesten’ im Unterschied zum ‘fundamentalen’ Gedächtnis spricht. Für sie stellt das „fundamentale Gedächtnis [...] den relativ stabilen, symbolischen Kern einer Kultur dar, ein mit Werten aufgeladenes Programm, das sich über Jahrhunderte herausgebildet hat und sich auf die vorherrschende gesellschaftliche Gesinnung auswirkt.“ Das manifeste Gedächtnis verfährt demgegenüber „oft transitorisch und zweckdienlich – und bleibt im Unklaren über sich selbst.“ (S. 249) R. Lachmann, *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der Russischen Moderne*, Frankfurt a. M. 1990, unterscheidet das ‘informative’ vom ‘kreativen’ Gedächtnis. Das erste unterscheidet sich vom zweiten darin, daß es linear funktioniert und über eine Zeitdimension verfügt, während das zweite panchron und raumkontinuierlich gedacht wird. Das kreative Gedächtnis ist zeitresistent, in ihm liegt das gesamte Textmassiv einer Kultur potentiell aktiv vor. (S. 47)

Entscheidend für die folgenden Analysen ist dieser zweite, auf den spezifischen historischen Augenblick und die Bedürfnisse der Zeitgenossen in der jeweiligen Kultur zugeschnittene Bestand an Bildern. Er beruht auf dem Regulativ der Selektion und Variation: Nicht alles, was potentiell in der Vergangenheit geschehen ist bzw. Geschichte ausmacht, wird in der Gegenwart erinnert oder als erinnerungswürdig erachtet, aber das, was erinnert wird, ist „immer von spezifischen Motiven, Erwartungen, Hoffnungen, Zielen geleitet und von den Bezugsrahmen einer Gegenwart geformt“.⁸ Fortlaufend wird sich des Vergangenen auf diese Weise in den Diskursen einer Gesellschaft 'bemächtigt'.⁹

Der historische Zeitraum, auf den sich die Autoren und Autorinnen in ihren Darstellungen beziehen, umfaßt zum einen die unmittelbare Vergangenheit, also jene zehn bis zwanzig Jahre, deren Ereignisse das kollektive Kurzzeitgedächtnis der Zeitgenossen geprägt haben. Erinnerungs- und Rekonstruktionsprozesse im Rahmen dieses Zeitabschnittes bilden ein Stück 'gelebter Erinnerung'. Im Mittelpunkt ge-/erlebter, also in Zeitzeugen verkörperter Erinnerung, stehen Erinnerungsprozesse, die die Kulturteilnehmer mit anderen Zeitgenossen teilen. Sie können ebenso leidvoll wie heilsam und schön sein. Greift der Rekonstruktionsprozeß weiter zurück, dann liegt 'tradierte Erinnerung' vor. Sie gebraucht gegenüber der erlebten Erinnerung einen entsprechend größeren Fundus an Memen, d.h. überlieferter literarischer Bilder, Topoi und Mythen, die sich auf weiter zurückliegende Zeiten beziehen, sich über die Jahre, Jahrzehnte oder Jahrhunderte aber herausgebildet und auf die vorherrschende gesellschaftliche Gesinnung auswirkt haben. Beide Formen von Erinnerung unterliegen bestimmten 'Kulturzwecken', die wirtschaftlicher, politischer oder sozialer Art sein können.

3. Fundierende Erinnerung

3.1. Rückgriff auf Topoi und Mythen aus der Antike und italienischen Renaissance

In der literarischen Vertextung der Chicagoer Weltausstellung spielt der Gebrauch von Bildern, Topoi und Mythen aus der griechisch-römischen Antike und der italienischen Renaissance eine elementare Rolle. Sie werden in den Texten so eingesetzt, daß die Gegenwart als unabänderliche Zwischenstation auf dem Weg in eine bessere Zukunft erscheint: Der Erinnerung kommt also – in Assmanns Terminologie – 'fundierende' Funktion

8 J. Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis*, München 1992, S. 88.

9 „Vergangenes historisch artikulieren heißt nicht, es erkennen 'wie es denn eigentlich gewesen ist': Es heißt, sich einer Erinnerung bemächtigen [...].“ Siehe W. Benjamin, *Gesammelte Schriften I, 2*, hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1990, S. 695.

zu. Die Charakterisierung 'fundierend' gilt dabei nicht für den Mythos als solchen, sondern vielmehr für die selbstbildformende und handlungsleitende Bedeutung, die er für eine Gegenwart hat, die orientierende Kraft, die er für eine Gruppe in einer bestimmten Situation besitzt.¹⁰ John Hall Ingham praktiziert in seinem Gedichtband mit dem programmatischen Titel *Pompeii of the West, And Other Poems* (1903) eine solche Erinnerungsform. Das einführende Gedicht des Bandes, das er rückblickend der Columbian Exposition widmete, stellt eine Ode an die amerikanische Nation, ihren Fortschritt, ihre Schaffenskraft und Einzigartigkeit dar. Mit dem Aufruf von Topoi aus der klassischen Antike konstruiert Ingham Entsprechungen, Ähnlichkeiten und Kontinuitäten zwischen dem zeitgenössischen Amerika und dem europäischen Kulturerbe, das dem Sprecher zugleich Vorbild und Ideal ist, an das es anzuknüpfen gilt.¹¹ Die Inszenierungen der Zeitgenossen beschränken sich typischerweise auf den kurzen, allein 15 Jahre währenden Zeitraum von 445 bis 430 v. Chr., in dem Athen unter dem Feldherrn und Staatsmann Perikles eine einzigartige Blütezeit politischen und kulturellen Lebens durchlief. Für die Kunstkritikerin Candace Wheeler wird die White City in ihrem feuilletonistischen Aufsatz „The Dream City“¹² zum Inbegriff von Stilsicherheit, Kultiviertheit und demokratischer Lebensform; sie ist für sie Symbol dieses 'goldenen Zeitalters', einer Zeit des Glücks und Friedens, indem die großen Werke der Menschheitsgeschichte geschaffen wurden. Der griechische Gedächtnistempel – zentrales Symbol architektonischer Mustergültigkeit – feiert in Wheelers Darstellung seine Wiederkehr im Court of Honor und in den Beaux Arts-Palästen. Das Exemplarische – die Maschinen, Geräte, Instrumente, die in den Hallen ausgestellt sind – bescheinigt die Schöpfungskraft der amerikanischen Bürger und glorifiziert ihre technischen Gipfelleistungen. Auch Senator John J. Ingalls gedenkt mit Hilfe dieser Topoi in seinem Aufsatz „Lessons of the Fair“ des kühnen und kreativen Geistes der amerikanischen Industriekapitäne:

„No one can witness the marvels in the buildings of Electricity, Transportation and Manufactures without the conviction that we are in the vestibule of the temple, and greater wonders are yet to come.“¹³

F. J. V. Skiff, der Leiter des Department of Mines and Metallurgy, läßt in „Mines and Metallurgy“ die ihm unterstellte Sammlung aus dem Palace auf Mines vor seinem inneren Auge passieren und versucht dabei, die Einzelwaren, den westlichen Fortschritt, die Geschichte seiner eigenen Nation

10 Siehe Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis* (Anm. 8), S. 79-80.

11 J. Hall Ingham, *Pompeii of the West and Other Poems*, Philadelphia/London 1903.

12 C. Wheeler, *A Dream City*, in: *Harper's New Monthly Magazine* 86 (Dezember 1892-Mai 1893), S. 830-46.

13 J. J. Ingalls, *Lessons of the Fair*, in: *Cosmopolitan* 16 (November 1893-April 1894), S. 148.

und die des Ausstellungswesens in einen chronologischen Zusammenhang einzubinden:

„Imagination carries us back to the dawn of the metal industries – the bronze age and to the patriarchal times with their abundant metals playing such an important part in the commercial and belligerent life of the Orient. Jew, Venetian, Roman and Spaniard, impelled by an insatiate desire for wealth and possessions, were inspired and urged on to discover and widen the world's boundaries. Cornish tin brought the culture of Rome to Great Britain and gold to redeem the Holy Sepulchre leads Columbus to search for the western continent. Today are the onward tides of population and prosperity directed by a deposit of coal or a vein of metal, whole armaments of nations rendered useless by the discovery of a new and more impenetrable alloy.

We seem to gaze at the long line of exhibitions that shine like bright points, marking off the world's progress until in the dim perspective of Charlemagne's time is shadowed forth the smiths and miners of the Hartz mountains, bringing down samples of their pure and wrought metals to display at the yearly festival of Frankfort-on-the-Main-the first recorded mining exhibit. One by one, fairs, festivals, commercial exhibitions and international expositions arise in quick succession – Frankfort, St. Denis, Maison d'Orsay, Dublin, London, Vienna, Paris – in each mining and metallurgy performing a continually growing and important part, proportionate to the rapid development of the industries themselves.“¹⁴

Der Geschichtsverlauf wird hier verstanden als ein stetes Überschreiten des *status quo* hin zum Besseren, als eine „ununterbrochene Entwicklungslinie, die schließlich in den Maschinenhallen die Gegenwart erreicht.“¹⁵ Gleichzeitig ist Skiffs Text ein anschauliches Beispiel für den bei Claude Lévi-Strauss entwickelten Begriff der 'heißen' Gesellschaft, die sich durch ein „gieriges Bedürfnis nach Veränderung“ auszeichnet und ihre „Geschichte ('leur devenir historique') verinnerlicht, um sie zum Motor ihrer Entwicklung zu machen.“¹⁶

Ein bevorzugtes Versatzstück fundierender Erläuterung stellt der Venedig-Topos dar. Das Venedig der Renaissance steht für blühendes Handelstreiben, multikulturelle Lebensformen und imperiale Machtausübung. Der Gebrauch dieses Topos im amerikanischen Kontext verleiht auch dem wirtschaftlichen Erstarken des Vielvölkerstaates Amerika und seinem Expansionsdrang sinnbildlich Ausdruck. Den deutschen und britischen Bildungsreisenden des 18. und frühen 19. Jahrhunderts diente die Stadt als beliebtes Ziel ihrer Kontinentalreise. Auch diese Tradition gewinnt im Ausstellungskontext erneut an Zentralität: Italienfreund und -kenner F.

14 F. J. V. Skiff, *Mines and Metallurgy*, in: *Cosmopolitan* 15 (Mai-Oktober 1893), S. 592f.

15 W. Hofmann, *Das irdische Paradies: Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts*, München 1974 (2. Aufl.), S. 107.

16 Siehe Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis* (Anm. 8), S. 68.

Hopkinson Smith betont in seinem Text „A White Umbrella at the Fair“¹⁷ das italienische Flair, das die White City erfüllt; fasziniert schaut er dem bunten Treiben der *gondolieri* auf dem Grand Basin zu.¹⁸ Will H. Low rekurriert in seinem Beitrag „The Art of the White City“ auf die Topoi Rom, Florenz und Neapel (alles klassische Reiseziele der britischen und deutschen Grand Tour), um den Promenaden der White City durch diese textliche Referenz den Chique der italienischen Städte zuzuschreiben.¹⁹ Die Abendstimmung im Court of Honor ruft das vom Mondschein überflutete Florenz Erinnerung und den Beaux Arts-Fronten der Schaupaläste haftet die Patina französischer Kultiviertheit an – sie erinnern den Autor an den Pariser Louvre und die Tuileries. In sämtlichen Beispielen ziehen italienisches *laissez-faire*, französisches *savoir-vivre*, Luxus und Leichtigkeit für flüchtige Momente in den (so hart arbeitenden) amerikanischen Westen ein und erwecken den kulturarmen Alltag und seine reizlose Topographie zu neuem Leben. Der Gebrauch der Ortsbezüge und ihre Reihung ordnet das europäische Kulturerbe zu Stationen einer modernen Grand Tour, die ihre amerikanische Leserschaft mit den Kunst- und Kulturschätzen Europas vertraut macht und ihre Verbundenheit mit diesem Erbe stärken sollte.

Eine besondere Rolle beim Aufbau des kulturellen Gedächtnisses einer Nation spielen auch Mythen, „never-ending stories“²⁰ oder symbolische Erzählungen, die sich spiralartig in die Vergangenheit oder Zukunft vor- bzw. zurückschrauben können und sich über die Jahre und Jahrzehnte zur fundierenden Geschichte verselbständigen haben, unabhängig davon, ob sie faktischen oder fiktiven Ursprungs sind. In ihnen findet erinnerte Vergangenheit ihre Form; sie wird zum Motor der Erzählung, zur ‘Mythomotorik’ der Nation und zum Fundament ihrer kulturellen Identität.²¹ Gerade nationale Krisenzeiten werden häufig als „Hoch-Zeiten kollektiver Mythenbildung“ bezeichnet: „Wo die Geltung überkommener Werte oder die Integrität des nationalen Territoriums in Frage gestellt wird, entsteht ein Bedürfnis nach mythischer Kompensation.“²² Entstehungs- oder Wieder-

17 F. Hopkinson Smith, A White Umbrella at the Fair, in: *Cosmopolitan* 16 (November 1893-April 1894), S. 150-6.

18 Immer wieder wird auch Chicago mit seinen Wasserkanälen zu ‘Little Venice’ stilisiert. Daß die Venedig-Faszination sich in den USA bis heute erhalten hat und noch immer bombastische Imitationsarchitektur hervorbringt, zeigt sich an dem in den neunziger Jahren unseres Jahrhunderts fertiggestellten Themenhotel ‘The Venetian’ in Las Vegas, auf dessen ‘Markusplatz’ samt venetianischen Lagunen die Crew des Hotels für ihre Gäste allabendliche Spektakel veranstaltet.

19 W. H. Low, The Art of the White City, in: *Scribner’s Magazine* 14 (Juli-Dezember 1893), S. 504.

20 T. Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London/New York 1995, S. 147.

21 Siehe Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis* (Anm. 8), S. 77.

22 M. Christadler, Zur nationalpädagogischen Funktion kollektiver Mythen in Frankreich, in: J. Link/W. Wülfing (Hrsg.), *Nationale Mythen und Symbole in der zweiten Hälfte*

geburtsmythen helfen einer Gemeinschaft, sich ihrer Ursprünge bewußt zu werden und eine Tradition auszubilden; sie sind gemeinschaftsbildend und identitätsfördernd. Zu solchen Mythen gehört der des Phönix aus der Asche. Für die Ägypter symbolisierte der Phönix Unsterblichkeit. In der Spätantike wurde dieser Symbolgehalt erneut aufgegriffen: Den Phönix brachte man nun mit dem unsterblichen Rom in Verbindung, er war Sinnbild für die 'ewige Stadt'. Im Ausstellungskontext gewinnt der Mythos des Phönix eine erneute, veränderte Bedeutung: Hier wird seine Geschichte in unmittelbare Relation zum Neuanfang gestellt, den Chicago nach dem großen Innenstadtbrand vom 8. auf den 9. Oktober 1871 durchlebte. Dieser Neuanfang, der 1893 in der Weltausstellung gipfelte, wird in der Ausstellungsliteratur zelebriert. Dabei symbolisiert die Auferstehung des 'Chicagoer Phönix', der aus den Brandtrümmern in die vom Licht der 1000-Watt-Glühbirnen illuminierte Nacht aufsteigt, den Triumph der Chicagoer Bürger über die Willkür und Unberechenbarkeit der Natur. Das Gegenwärtige (Chicago, der Wiederaufbau) präsentiert sich im Licht einer Geschichte (der Zerstörung), die diese als sinnvoll, notwendig und unabänderlich erscheinen läßt.

Der Titelbeitrag vom 2. Mai 1893 aus der *Chicago Tribune* stilisiert die Eröffnungsfeier der Weltausstellung zur Geburtsstunde eines neuen Menschentypus. Dazu wird die 'Wiege' der abendländischen Zivilisation, gewöhnlich in Athen oder Rom lokalisiert, nach Nordamerika – oder genauer: nach Chicago – verlegt und das feuchte Spektakel, dem mehrere tausend Besucher an diesem 1. Mai bei strömendem Regen beiwohnten, zu einem göttlichen Schöpfungsakt transformiert. Zum einen finden sich Verweise auf die alttestamentliche Schöpfungsgeschichte, die auch als Folie für das Exil der Puritaner und die Landung der Pilgrim Fathers in Plymouth diente. Zum anderen wird die Geburt der Nation auf evolutionäre Theorien zurückgeführt, die den modernen Naturwissenschaften entlehnt sind. Die Schlanmschlacht der Massen („protoplasm standing on mud“) stellt ein Echo auf die Urzeit, ihre Meere und ihren Morast dar, dem ein neuer Menschentypus in urgiastischer Genese erwächst. Begriffe wie „crawling forth“ oder „grew in slime“²³ konnotieren die ozeanische und amphibische Vorgeschichte des Menschen. In der Hybridisierung beider Mythen gelingt es dem Berichtstatter, die Vorstellung von einer nationalen Gemeinschaft zu entwickeln, die aus dem 'Nichts' entstand und deren Existenz durch eine radikale geographische wie geistige Loslösung ihrer Mitglieder vom Mutterland begünstigt wurde und nun unter dem

des 19. Jahrhunderts. Strukturen und Funktionen von Konzepten nationaler Identität, Stuttgart 1991, S. 199.

23 Sämtliche Zitate beziehen sich auf den erwähnten Artikel der *Chicago Tribune* vom 2. Mai 1893, S. 9.

zivilisierenden Einfluß des Westens und eines demokratischen Wertesystems reifen und gedeihen wird.

Dem Mythos von der Genese der Menschheit in den USA steht in anderen Magazinen ein weiterer Mythos zur Seite, der die Begründung der amerikanischen Nation durch Christoph Kolumbus thematisiert. Dort wird der mal spanische, mal italienische, in jedem Fall europäische Seefahrer „with the serious realism of the Oberammergau Passion“ – wie ein Zeitgenosse im *Century Magazine* schreibt²⁴ – zum genuin ‘amerikanischen’ Nationalhelden stilisiert, und das Kloster La Rabida erhält den Status einer geheiligten Kuktstätte.²⁵ In Elbridge S. Brooks’ Kinderbuch *The True Story of Christopher Columbus; called the Great Admiral* (Boston 1892) wird Kolumbus als prototypischer Pionier und Weltbeweger eingeführt. Brooks rekurriert in seiner Darstellung auf Benjamin Franklins fleißigen und tüchtigen Aufsteigerhelden aus dem 18. Jahrhundert, der seine risikoreichen, aber kalkulierbaren Ziele ehrgeizig verfolgt und damit Erfolg hat. Andere Autoren wiederum rücken Kolumbus stärker in die zeitgenössische Gegenwart: Für sie repräsentiert er einen schöpferisch tätigen Maschinisten „[who] walked through weather and mud worse than we see this May day, and put his hand upon the button, the little Bahama island, which awoke all the machinery of a hidden world“, wie ein Journalist am 2. Mai 1893 in der *Chicago Tribune* schreibt.²⁶

3.2. Besinnung auf originär amerikanische Helden und Mythen

Mythen wie die von Kolumbus, seines außerordentlichen Mutes und Pioniergeistes, der Puritaner, ihrer transatlantischen Seereise und frühen erfolgreichen Siedlungsversuche in der Neuen Welt, oder auch die des ‘Chicagoer Phönix’, der sich aufschwingt, die Vereinigten Staaten aus ihrer Isolation, agrarischen Rückständigkeit und Unkultiviertheit herauszuführen, liefern „zeitlos gültige Modelle patriotischer Gesinnung“, mit denen auf kollektiver Ebene versucht wird, die durch die Umbruchszeit entstandene „moralisch-politische Verunsicherung durch eine historisch sakralisierte, neue Sinnsetzung“²⁷ zu heilen. Sie erinnern die amerikanischen Zeitgenossen an weit zurückliegende Epochen, deren Kultur und Traditionen sich (mehr oder weniger) eng mit der Lebensgeschichte ihrer eigenen europäischen Vorfahren verbinden. Vor allem aber dient der Rekurs auf die Topoi und Mythen dazu, die eigenen Ziele und politischen (Macht-)Interessen in der Gegenwart als notwendig und unabänderlich darzustellen.

24 C. Clough Buel, Preliminary Glimpses of the Fair, in: *Century Magazine* 45 (November 1892-April 1893), S. 615.

25 Vgl. „Shrine of the Fair“, in: *Chicago Tribune*, 8. Mai 1893, S. 9.

26 „Gath’ on the Fair“ (Editorial Sheet), in: *Chicago Tribune*, 2. Mai 1893, S. 9.

27 M. Christadler, Zur nationalpädagogischen Funktion (Anm. 22), S. 200.

Wie sich an den Entstehungsmythen allerdings andeutete, geht es verschiedenen Zeitgenossen, insbesondere wenn sie dem republikanischen Lager nahe standen, nicht (mehr) darum, die europäischen Traditionen fortzuschreiben, sondern den Bruch mit dem Kulturerbe Europas und die Begründung einer eigenständigen 'amerikanischen' Identität auszurufen. Galt es noch bis in die sechziger und siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts hinein als Indiz für einen fortgeschrittenen Grad künstlerischer Reife, sich mit Europa und seinem kulturellen Erbe zu beschäftigen, so werden gegen Ende des Jahrhunderts Tendenzen laut, die eine Abkehr von Europa – ganz im Sinne von Ralph Waldo Emersons selbstbestimmtem Diktum „Build, therefore, your own world“ – forderten. Zu den Vertreterinnen dieses neuen amerikanischen Selbstbewußtseits gehörte die Journalistin Lilly Buck, die ihre Texte unter dem Pseudonym Amie Leslie verfaßte. In *Amie Leslie at the Fair* wählt sie nicht die Schauplätze und Helden der griechischen Mythologie zum Gegenstand ihrer Beschreibungen und Kunstkritik, sondern rückt andere, originär 'amerikanische' Figuren in den Mittelpunkt ihrer Betrachtungen. Während ihres Besuchs der White City beklagt sie die Verhüllung der eigenen technischen, handwerklichen und künstlerischen Produkte in das Gewand der griechischen Göttermythologie – „until the wonderful fair looks least like America of any places this side of the world of the obelisks.“ Der Reklams der Aussteller auf die antiken Bilder und Topoi scheint ihr geschmacklos, rückwärtsgewandt, imitativ. Verärgert stellt sie die Absenz der amerikanischen Trapper und Pioniere des Westens fest: „In place of gilded Dianas and huge Ajaxes, winged houris and exultant dragons how infinitely more surprising and dramatic would have been a group of ungovernable prairie horses, startling western riders, and Daniel Boone, Kit Carson, old Jim Bridger or Wild Bill.“ Ihrerseits bereits durch „the primitive slush of illiterate penny-dreadfuls“ zu stereotypen Zehngroschenhelden aus kitschigen Romanzen und Westerngeschichten verkommen, hält sie den Originalvorlagen, „these splendid characters“, dennoch die patriotische Treue, „and the proof of great worthiness is that even under so uncouth a cloud they have always shone out resplendent.“²⁸ Wie alle literarischen Helden sind sie für die Sprecherin von Beginn an immer schon mehr Fiktion als Fakt, mehr Mythos als tatsächliche Person gewesen. Als Personifikationen kollektiver Projektionen und Sehnsüchte (von Freiheit, Unabhängigkeit, Naturnähe und Männlichkeit) konnten diese Figuren jedoch ihre Eigenständigkeit über die Jahrzehnte bewahren und so zu einem wesentlichen Grundpfeiler in der 'Erfindung' der amerikanischen Nation werden.²⁹

28 L. Buck, *Amie Leslie at the Fair*, Chicago 1893, S. 19f.

29 Vgl. E. Hobsbawm, Introduction: *Inventing Traditions*, in: E. Hobsbawm/T. Ranger (Hrsg.), *The Invention of Tradition*, Cambridge 1983, S. 1-14.

In der literarischen Vertextung und Konstruktion originär 'amerikanischer' Traditionen im Rahmen der Ausstellungsfeierlichkeiten nimmt auch der Mythos vom tatkräftigen Durchschnittsbürger eine besondere Stellung ein. Selbst der im Laufe der amerikanischen Geschichtsschreibung zum 'Halbgott' emporgehobene erste Präsident, George Washington, wird – sobald dieser Mythos Anwendung findet – zum heldenhaften Durchschnittsbürger stilisiert. Als *common man* widmet er sich dann in Notsituationen, wie z.B. einem Hausbrand, gemeinsam mit dem gemeinen Volk der *common cause*, dem Löschen des Brandes. Daß der ideelle Kern des amerikanischen Zivilisationsglaubens – die Gleichheit aller sozialen Gruppen, die in den Texten postuliert wird – tatsächlich nur eine unvollkommene Verwirklichung fand, ist für die Etablierung des Mythos nebensächlich. So galt das Gleichheitsideal Amerikas zum Beispiel weder für die Afro-Amerikaner noch für die Indianer oder die Frauen; es galt – strenggenommen – nicht einmal für den 'kleinen Mann' selbst, der in dem von Materialismus, Korruption, Arbeitslosigkeit und sozialen Protesten gezeichneten *Gilded Age* gewöhnlich das Nachsehen hatte. Der Mythos aber bewahrt den Glauben an die Gültigkeit dieses Modells und die Fähigkeit der Gemeinschaft, Schwierigkeiten und Probleme kollektiv zu lösen.

3.3. Zusammenführung von Alter und Neuer Welt als handlungsmotivierendes Ziel

Mythen bleiben nicht auf spezifische gesellschaftliche Gruppen beschränkt, sondern erreichen häufig gerade auch jene Kulturteilnehmer, die ihrer zu bestimmten Zeiten aus den unterschiedlichsten Gründen besonders bedürfen. Erinnert sei an die große Zahl der Immigranten aus West- und Osteuropa, deren Integrations- bzw. Assimilationsprozeß längst nicht abgeschlossen war und für die amerikanische Pionier- und Erfolgsmythen deshalb eine so starke Anziehungskraft hatten, weil sie Hoffnung auf Besserung versprachen, den Erfolg jedes einzelnen Bürgers an Fleiß, Tüchtigkeit und Erfindungsgabe koppelten und dadurch persönliche und letztlich kollektive Kräfte mobilisierten. Dieser Mobilisierung dient in den Ausstellungstexten auch die Entwicklung spezifischer Handlungsstränge, die sich in der näher liegenden Vergangenheit ansiedeln, deren Auswirkungen in der zeitgenössischen Gegenwart spürbar sind. Die Immigrationsgeschichte zur Weltausstellung sieht es als ihr handlungsmotivierendes Ziel an, die beiden Kontinente Europa und Amerika – ihre Werte, Traditionen und Gepflogenheiten – in einer transkulturellen Geschichte von Heimat und Fremde zu verbinden. Ein Beispiel ist Clara Ingram Judsons *The Lost Violin; They Came from Bohemia*.³⁰ Der Text thematisiert die Geschichte der tschechischen Familie Kovec, die Prag aus politischen Gründen verläßt und versucht, sich in Chicago eine neue Existenz aufzubauen. Ein wichti-

30 C. Ingram Judson, *The Lost Violin; They Came from Bohemia*, Boston 1947.

ger Handlungsstrang der Erzählung verfolgt die Suche der jungen Anna Kovec nach ihrem Musikinstrument. Der Verlust der Violine gleicht dem Verlust ihrer alten, tschechischen Identität, von der sie sich – metaphorisch gesprochen – zunächst ganz trennen muß, um ihre neue ‘amerikanische’ Identität akzeptieren zu können. Die Annahme dieser ‘zweiten’ Identität aber erfolgt erst über einen längeren Eingewöhnungsprozeß und bedingt eine Reihe von Selbstbehauptungsversuchen seitens der Protagonistin. Judsons Geschichte diskutiert Annas Zustand ‘zwischen den Kulturen’: Sie thematisiert ebenso die Erinnerung der jungen Frau an die alte Heimat, die durch den Verlust der Geige (ein Geschenk des zurückgebliebenen Großvaters) evoziert wird, wie sie die Möglichkeiten der Integration in die zunächst fremde, amerikanische Kultur beleuchtet. Der grundlegende Tenor von *The Lost Violin* aber ist zukunftsgerichtet: Es gibt kein Zurück, scheint die übergreifende Botschaft des Textes zu sein. Über abenteuerliche Umwege erhält Anna Kovec schließlich ihr verloren geglaubtes Musikinstrument zurück und bekommt durch familiäre Kontakte und die Vermittlungen von Anton Dvořák, der zufällig in Chicago weilt,³¹ zudem die Chance, vor mehreren tausend Gästen am Bohemian Day der Columbian Exposition auf ihrer Violine *The Star-Spangled Banner* zu spielen. Das wertvolle Instrument aus Europa, die patriotische Hymne aus der Neuen Welt und die musische Begabung der jungen Frau ergänzen sich auf vorbildhafte Weise. Sie symbolisieren nicht nur Anna Kovecs eigene ‘neu’ gefundene ‘doppelte Zugehörigkeit’ oder hybride Identität, sondern die soziale Situation vieler junger europäischer Immigranten und Immigrantinnen gegen Ende des 19. Jahrhunderts.

Heimat und Fremde, Alte und Neue Welt sind die beiden Pole, zwischen denen zahlreiche Ausstellungserzählungen oszillieren. Für den Erhalt der eigenen Identität und die Bereitschaft, sich dem Neuen und ‘Anderen’ gegenüber zu öffnen, spielen Erinnerungen an die Vergangenheit, die eigene Heimat und Herkunft eine besondere Rolle. Dennoch bleibt es in der Regel nicht bei diesem sehnsuchtsvollen Blick zurück; vielmehr ist das Anliegen der meisten Texte, ehemals getrennte Völker, Länder und Kulturen zusammenzuführen. Die Reiseromanze *From the Old World to the New; or, A Christmas Story of the World's Fair* (1892) des Engländers William T. Stead bemüht sich um solch eine Zusammenführung, indem sie eine transatlantische Überfahrt von England nach Amerika und eine ebenso kontinentalübergreifende Liebesgeschichte thematisiert. Die Kriminalgeschichten zur Columbian Exposition, E. Murdoch Van Deventers *Against Odds: A Detective Story* (1894) oder John Harvey Whitsons *Chicago Charlie, the Columbian Detective* (1893), behandeln *qua genre* die Spurensuche ihrer Figuren nach verlorengegangenen Gegenständen, un-

31 Der tschechische Komponist war drei Jahre Leiter des National Conservatory of Music in New York und beendete 1893 seine Neunte Symphonie „Aus der Neuen Welt“.

vollständigen oder rätselhaften Indizien und vermißten Menschen. Die Proliferation dieser Geschichten gerade gegen Ende des 19. Jahrhunderts ließe sich u.a. mit dem Bemühen der Zeitgenossen erklären, den persönlichen Trennungserfahrungen heilende Entwürfe der Zusammenführung und Wiederherstellung von Ordnung entgegenzusetzen. Ebenso verweist die Obsession, mit der sich die Protagonisten und Protagonistinnen der Ausstellungsschilderungen auf ihrem Rundgang über das Gelände dem Sammeln, Systematisieren und Kompilieren von Exponaten, Waren und selbst Menschen widmen, auf das starke Bedürfnis nach Zusammenhalt und Stabilität. In einer an Charles Dickens erinnernden Manier werden auseinandergerissene Familienangehörige (zumeist Kinder und Eltern) wieder vereinigt oder – falls Elternteile bereits verstorben sind – am Ende der Geschichte(n) durch wohlhabende soziale Väter und Mütter ersetzt.³²

4. Kontrapräsentische Erinnerung: *Fin de siècle*, Zivilisationskritik und *campfire myth*

Der Rückgriff auf Topoi und Mythen, die dazu dienen, die Gegenwart in einem positiven Licht zu zeichnen, charakterisiert zunächst scheinbar auch William Dean Howells' sozialutopischen Entwurf zur Columbian Exposition, der als Teil einer Serie von Briefen, den „Letters of an Altrurian Traveller“, im Dezember 1893 im *Cosmopolitan Magazine* veröffentlicht wurde. In einem Brief, den der Protagonist und Zeitreisende Aristide Homos an einen Freund in die Heimat, nach Altruria, schreibt, wird die White City als ein Ort entworfen, der sich durch demokratische und einfache Lebensformen auszeichnet. Damit knüpft Howells an gesellschaftliche Vorstellungen an, die in der frühen, agrarisch orientierten Republik Thomas Jeffersons populär waren, und ihr Ideal in der klassisch-griechischen Antike hatten. Die Topoi der Antike generieren die utopische Vision von einer besseren Welt; beschworen werden idealistische Hoffnungen von einer reinen, heilen Gemeinschaft, deren perfekte Ordnung das Funktionieren der Einzelteile bis in die kleinsten Verzweigungen sicherstellt und damit die Illusion von kollektiver Beständigkeit schafft.

Da die White City bei Howells aber nicht die Metropole selbst, sondern den Gegenentwurf zur tendenziell inhumanen und ruinösen Großstadt repräsentiert, gewinnen die Vergangenheitsbezüge im Verlauf der Lektüre zunehmend kontrapräsentischen Charakter. Die Merkmale der ruinösen Außenwelt – die übersteuerte Rechnung im Café, die Anonymität der Besucher, die kommerziellen Interessen der Ausstellungstouristen – werden mit jeder Zeile des Briefes deutlicher. Die kontrapräsentische Erinnerung geht

32 Solche Handlungsstränge finden sich etwa in C. McClellan Stevens, *The Adventures of Uncle Jeremiah and Family at the Great Fair; their Observations and Triumphs*, Chicago 1893, M. Holley, *Samantha at the World's Fair*, New York 1893 oder F. Hodgson Burnett, *Two Little Pilgrims' Progress: A Story of the City Beautiful*, New York 1897.

„von Defizienz-Erfahrungen der Gegenwart aus“ und wirft „ein ganz anderes Licht auf die Gegenwart.“ Sie „hebt das Fehlende, Verschwundene, Verlorene, an den Rand Gedrängte hervor und macht den Bruch bewußt zwischen ‘einst’ und ‘jetzt’“. Hier wird die Gegenwart weniger fundiert als vielmehr im Gegenteil aus den Angeln gehoben oder zumindest gegenüber einer größeren und schöneren Vergangenheit relativiert.³³

Howells reiht sich mit seinem Entwurf in eine lange utopische Tradition ein, die von Thomas Mores *Utopia* (1516) über Edward Bellamys *Looking Backward, 2000–1887* (1888) bis in die Gegenwart reicht. Die Utopie bleibt eine flüchtige Vision, die in der konkreten Umsetzung ihre Mängel preisgibt. Die Überlagerung bzw. Vermischung semantischer Sinnschichten erlaubt es Howells, gleichermaßen an der Vorbildlichkeit und vollendeten Form des klassischen Erbes festzuhalten *und* im Sinne einer vormodernen Avantgarde sozialkritisch und reformerisch tätig zu werden. Der funktionale Binarismus, der sich in seinen „Letters“ findet, „reflektiert die konträren Tendenzen einer Kultur zu Konsistenzbildung und Archivierung einerseits, zu Projektion, Brüchen und Utopien andererseits.“³⁴

Die Umbruchszeit bewirkte, wie sich verschiedentlich andeutete, nicht nur wirtschaftliche und technologische Verbesserungen, sondern auch soziale Probleme und persönliche Krisenerfahrungen. Bezogen sich die Verluste jener Bevölkerungsteile, die erst kürzlich in die USA eingewandert waren, vor allem auf das kulturelle und geographische Umfeld ihres Heimatlandes, so litt ein Großteil der bereits in Amerika geborenen Bürger unter den Veränderungen und Entbehnungen als Folge rasanter und einschneidender Industrialisierungs- und Urbanisationsprozesse. Die Erinnerung an die Zeit vor diesem Umbruch, an die Geschehnisse der letzten zehn bis dreißig Jahre, konnte vorübergehend tröstende Funktionen haben. Pauline Bradford Mackie knüpft in ihrer Kurzgeschichte „In Old Vienna“, die in dem gleichnamigen, nachgebauten Wiener Café auf der Midway lokalisiert ist, an eine frühe Form von Urbanität an, die sich durch Friedlichkeit, Heiterkeit und Geruhsamkeit auszeichnet.³⁵ Verträumt denkt ihre Protagonistin an ihren verstorbenen Ehemann und fühlt sich angesichts der symphonischen Klänge, des Kaffeehausgeplappers und der Liebespäpchen auf der Midway an die frivole Leichtigkeit der französischen Belle Epoque erinnert. H. G. Paine beschwört in seinem Beitrag „Camping out at the Fair“ das in einer industrialisierten Umgebung nur mehr von Zeit zu Zeit erfahrbare ‘natürliche’ Leben und die Lagerfeuerromantik in den *backwoods*. Versöhnlich tröstet er jene, die kein Geld oder keine Gelegenheit

33 Siehe Assmann, Das kulturelle Gedächtnis (Anm. 8), S. 79.

34 Siehe Lachmann, Gedächtnis und Literatur (Anm. 7), S. 282.

35 P. Bradford Mackie, In Old Vienna, in: New Peterson Magazine 3 (Februar 1894), S. 118-21.

hatten, in einem der besseren Hotels nahe des Ausstellungsgeländes unterzukommen:

„Certainly the congenial parties who, after a hard day’s sight-seeing, could gather round the cheerful blaze of the camp-fire in the cool of the evening, singing songs and swapping stories and experiences in true backwoods style, yet near enough to the fair to be able to enjoy the illumination and the fireworks, had no cause to envy those whose taste or preference had led them into the expensive artificiality of hotel life.“³⁶

Auch Candace Wheeler entwirft in ihrem Magazinbeitrag „A Dream City“ ein eigentümliches, hybrides Bild der Künstler und Architekten der White City, die sich abends – urbanen Cowboys gleich – bei Pfeife und Zigarre um ein Lagerfeuer versammeln, um zu entspannen und sich austauschen. Typisch für solche Erinnerungsszenarien ist, das sie zu einer Zeit ins Leben gerufen werden, in der die *frontier* bereits geschlossen war. Dadurch wird versucht, an eine Idylle anzuknüpfen, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts so nicht mehr existierte und nur aus der verklärenden Erinnerung heraus rekonstruiert werden konnte. Der Grenz- und Freiheitsmythos gewinnt dabei umso mehr an Attraktivität, desto schlechter oder beengender die Gegenwart – das Leben in Großstädten wie Chicago – von den Zeitgenossen empfunden wurde.

Nostalgischer Blick zurück, Geschichtspessimismus, Dekadenz und Angst vor dem (kulturellen) Ab- oder Verfall kennzeichneten das *fin de siècle* in Europa, insbesondere ehemals imperiale Nationen wie Frankreich oder England. Die gleiche Endzeitstimmung läßt sich auch den Zeilen eines Amerikaners ablesen, der anlässlich des bevorstehenden Ausstellungsendes im Oktober in seinem Beitrag „The Columbian Exposition“ pathetisch schreibt: „Like a gorgeous dream of human genius it has arisen and like a vision it will pass away.“³⁷ Für Senator John J. Ingalls kommt das Ende des Ausstellungssommers einer kulturellen Katastrophe gleich, die abgewendet werden muß. „Deep beyond words“, schreibt er in „Lessons of the Fair“, „is the subtle pathos of this transitory beauty and splendör; of this fragile architecture, so soon to vanish [...]. That so much glory should be evanescent, like a flower, a rainbow or a radiant sunset, seems an incongruous catastrophe.“³⁸ Die durch das Ausstellungsende evozierte Trauerstimmung fand ihren Höhepunkt in einer ‘nationalen’ Feier, zu der die Flaggen in Jackson Park auf Halbmast gehängt wurden. Anlässlich dieses Ereignisses räumt *Harper’s Weekly* der Weltausstellung mehrere seitenlange, bebilderte Reportagen ein, in denen die wichtigsten Ereignisse des Sommers noch einmal wie im Zeitraffer zusammengeschnitten werden.

36 H. G. Paine, *Camping Out at the Fair*, in: *Harper’s Bazar* 26 (28. Oktober 1893), S. 888.

37 Anon., „The Columbian Exposition“, in: *Harper’s Weekly* 37 (16. September 1893), S. 878.

38 Ingalls, *Lessons of the Fair*, S. 142.

Durch die Illustrationen, Gedichte und Sinnsprüche, die die Ränder der Seiten zieren oder die Berichte voneinander absetzen, erinnert die Oktober-Ausgabe dieses Magazins an ein Erinnerungsalbum, das der amerikanischen Öffentlichkeit zum Andenken an die vergangenen Monate 'vermacht' wurde. Die Artikel selbst beklagen in einem für das *fin de siècle* charakteristischen elegischen Ton die Vergänglichkeit alles Irdischen und Materiellen. „Ponderous remembrances“³⁹ gleich werfen die Sprecher einen historischen Rundblick auf die Ruinen, gefallen Säulen, Scherben und Trümmer der Jahrhunderte. Die Kurzlebigkeit der Ausstellung wird dabei als symptomatisch für den gesamten Transformationsprozess gesehen, dem sich die Vereinigten Staaten zur Jahrhundertwende ausgesetzt sahen.

5. *Writing/Righting History*: Kritik an zeitgenössischer Repräsentation von Geschichte

Im Aufruf des universalen Kunstwerks oder der klassischen Epoche wird nicht selten die Verdrängung von Realität miteinkalkuliert. Impliziert oder betont wird über solche Entwürfe die zeitlose Dauer der Exponate und Sammlungen, während der Pluralismus der Richtungen, Stile und Epochen eingeebnet, in ein geordnetes Verhältnis gebracht und dadurch einstimmig gemacht wird.⁴⁰ Texten, die so vorgehen, ist häufig der Vorwurf gemacht worden, sie 'schrumpften ein' zum Gedicht, zur *well-made story* mit 'anständigen' Helden, 'vernünftigen' Anfang, Mitte und Ende. In ihrer harmonisierenden Darstellung von Geschichte, so die Kritiker, betrieben sie ein eskapistisches Projekt, das „den Leser aus seiner unerfreulichen Wirklichkeit in heilere, abenteuerlichere und farbigerer Welten entführte.“⁴¹ Solche Einwände sind nicht leichtfertig von der Hand zu weisen: Wie gesehen, neigen nicht nur die Inszenierungen fundierender Erinnerung, sondern auch einige kontrapräsentische Darstellungen in den Unterhaltungstexten zu Nostalgie und Verklärung.

Doch die Ausstellungsliteratur beläßt es nicht bei dieser eindimensionalen Darstellung, sondern eröffnet den Blick auf ein vielschichtigeres Bild von Geschichte: So lassen sich Entwürfe finden, die sich kritisch mit den Repräsentationsformen amerikanischer Geschichte im Rahmen der Weltausstellung auseinandersetzen. Immer dann werden Erinnerungen zum Mittel des Widerstands und zur Quelle einer *counter memory* oder einer Geschichte 'von unten', die das Ausgegrenzte und Ausgeschlossene zum Gegenstand der Betrachtung machen. Es werden Inhalte aufgegriffen, die in der kanonisierten Geschichtsschreibung unberücksichtigt blieben –

39 U. Brumm, *Geschichte und Wildnis in der amerikanischen Literatur*, Berlin 1980, S. 160.

40 Lachmann, *Gedächtnis und Literatur* (Anm. 7), S. 284.

41 U. Broich, *Der 'negative Bildungsroman' der neunziger Jahre*, in: M. Pfister/B. Schulte-Middelich (Hrsg.), *Die Nineties*, München 1983, S. 198.

unter Umständen auch, um auf diese Weise eine neue Tradition zu begründen. Zielscheibe der Kritik ist die offizielle Entstehungsgeschichte der USA und der 'amerikanische' Nationalheld. Elbridge S. Brooks inszeniert den Entdecker und Eroberer nicht nur als mutigen Pionier, sondern macht in seinem Kinderbuch wiederholt auch auf die Tatsache aufmerksam, daß seine 'Entdeckung' Nordamerikas auf einem geographischen Irrtum beruhte. Brooks' Kolumbus ist ein etwas naiver, von sich selbst überzeugter Jungabenteurer, dem eher Zufall als Verstand und vor allem seine schwache mathematische Begabung (die ihn die Entfernung zwischen Spanien und Indien völlig falsch einschätzen läßt) halfen, das Unmögliche möglich zu machen. Ein Kolumnist des *Review of Reviews* versucht in seinem Beitrag unter der Kapitelüberschrift „A Candidate for a Sainthood“, mit den Mythen, die Kolumbus und seine Geschichte umranken, aufzuräumen:

„By this time most people have an idea of how very little we know concerning Columbus's life and origin, and how, even more than with „the run“ of historical obscurities, every story concerning him turns out to be false or improbable or suspicious. [...] „The Columbus of history is one of its least pleasing characters. He was evidently a sea-rover and a buccaneer. [...] He became familiar with the slave-trade in Portugal, and introduced it to the New World. He treated the natives of the new land with pitiless severity. He threw them into chains, cut off their hands and feet, or sold them as cannibals to misery and death. He probably invented the fiction of the Caribs only to destroy them.“⁴²

In ähnlicher Weise versuchen auch andere Zeitgenossen, in ihren Geschichten minoritäre Standpunkte in den Vordergrund zu rücken. Sie entwerfen Figuren, die die Position der Opfer einnehmen – derjenigen Kulturteilnehmer also, die Leidtragende geschichtlicher Schicksale wie Kolonisation, Unterjochung und Vertreibung waren. In *From the Old World to the New* läßt der englische Autor William T. Stead einen seiner Protagonisten, Professor Glogoul, heftige Kritik an der offiziellen Nationalgeschichte üben. Er vergleicht den amerikanischen Nationalhelden mit dem Hunnenkönig Attila, der in der abendländischen Geschichtsschreibung für seine erfolgreichen Raubzüge, die er in den östlichen Teilen des römischen Reiches führte, berüchtigte Berühmtheit erlangte. Wurde dem Hunnenkönig aufgrund seiner ausbeuterischen Ziele der Beinamen 'Geißel Gottes' verliehen, so verkörpert der Seefahrer Kolumbus für Glogoul „a thunderbolt of hell“. Den Indianern wird demgegenüber ihr Anspruch, die 'wahren' Erben des amerikanischen Kontinents zu sein, zuerkannt:

„Four hundred years have passed since then, but these lands still lie scarred with desolation of his rule. When we reach Chicago we shall find his monument set on high for all men to honour, but we shall find no exhibit that would equal in real interest that which we shall not see – a specimen of a single village, or a single

42 Anon., „Christopher Columbus“, in: *The Review of Reviews* 5 (Juni 1892), S. 591.

family of the manly, simple race which welcomed him with generous hospitality, and were rewarded by annihilation.“⁴³

Solche Passagen wurden offensichtlich mit dem Vorsatz geschrieben, die amerikanische Leserschaft aus der Perspektive eines ausländischen Besuchers über die Greuelthaten ihrer vermeintlichen Nationalidole aufzuklären. Zwar ist Glogouls Kritik in polemischem Ton verfaßt, so daß bis zuletzt unklar bleibt, ob es sich in dieser Darstellung nicht allein um das Hirngespinnst eines überspannten akademischen Geistes handelt, dennoch gelingt es dem Autor hier, ein wichtiges Stück amerikanischer Gründungsgeschichte zu problematisieren. Es bestätigt sich in diesem Text, was Homi Bhabha für den postkolonialen Kontext festgestellt hat: „In each of these ‘foundational fictions’ the origins of national traditions turn out to be as much acts of affiliation and establishment as they are moments of disavowal, displacement, exclusion, and cultural contestation.“⁴⁴ Glogouls Ansprache gewinnt ihre besondere Bedeutung vor dem Hintergrund der damaligen Debatten zur Abolitionistenfrage: Sklaverei und ethnische Diskriminierung wird von Steads Protagonisten strikt abgelehnt.

Der veränderte Gegenstand der Betrachtung korreliert in der Regel mit einem qualitativ anderen Erzählmodus. Nicht die chronologische Aufzählung historischer Schlüsselmomente und -figuren steht im Vordergrund, sondern die Inszenierung historischer Merkwürdigkeiten und scheinbar nebensächlicher Begebenheiten in Form kleiner Episoden, szenischer Darstellungen oder Anekdoten. Diese Formen der Vergegenwärtigung des Vergangenen finden sich häufig in den Texten amerikanischer Journalistinnen, aber auch in den Reise- und Ausstellungsberichten ausländischer Besucher und Besucherinnen. Sie werfen ein anderes Bild auf die nationale Geschichte und dienen der Dekonstruktion bzw. Dehierarchisierung bestehender Werte und Traditionen. In Marietta Holleys umfangreicher Schilderung *Samantha at the World's Fair* begegnet die Protagonistin während ihres Besuches in La Rabida dem Duke of Veragua, einem direkten Nachfahren von Kolumbus, der dort gemeinsam mit seiner Familie Erinnerungsstücke seines prominenten Vorfahren inspiziert. Samantha sieht in dem Duke einen „good-lookin’ and good-natered lookin’ man, no taller than [her husband] Josiah with blue eyes, gray hair, and short whiskers.“ Dennoch nähert sie sich dem spanischen Adelsvertreter und lebendigen ‘Relikt’ iberamerikanischer Geschichte ehrerbietig mit der patriotischen Begrüßung: „I salute you in the name of Jonesville and America“. Ihre Verbeugung vor dem historischen Repräsentanten ist symbolisch zu verstehen als Akt der Verneigung vor der ‘großen’ Geschichte. Das gibt dem Moment des Zusammentreffens zunächst die Aura des Besonderen und

43 W.T. Stead, *From the Old World to the New; or, A Christmas Story of the World's Fair* [Weihnachtsausgabe des *Review of Reviews*], London/New York 1892, S. 34.

44 H. Bhabha (Hrsg.), *Nation and Narration*, London/New York 1993 [1990], S. 5.

Einmaligen. Die Menge aber, die sich schnell um die Allens und den Duke schart, die Wiederholung des Zeremoniells durch Josiah Allen und das affektierte Verhalten von Samantha, die die Formen der Etikette bis ins Lächerliche überspannt, rauben dem geheiligten Augenblick seine Ernsthaftigkeit und formelle Strenge. Auch Samanthas ländlicher Dialekt, der den hohen Sprachstil der Anrede auf komische Weise unterläuft, tragen zur Persiflierung der Szene bei: „Imegately after my curchey, I sez, ‘Don Christobel Colon De Toledo De La Cerda Y Gante,’ and then I paused for breath, while the world waited –.“ Das deflationäre, parodistische Moment dieser Szene wird gesteigert durch einen weiteren Zwischenfall, in dem Samantha vor lauter Ehrerbietigkeit und Demut (vor dem Duke, der Geschichte, dem historischen Augenblick) beinahe rückwärts gegen eine Glasvitrine mit wertvollen Exponaten stößt – ein peinlicher Umstand, der gerade noch rechtzeitig durch die Umsichtigkeit ihres Mannes abgewendet werden kann.⁴⁵

Dem Duke und seiner Familie haftet für Holleys Protagonisten eine geschichtliche Aura an; ihn in dem nachgebauten Kloster zu treffen, bewahrt der Räumlichkeit ihre ‘Authentizität’ und der Geschichte von Kolumbus sowie den ausgestellten Exponaten ihre Bedeutung. Das Historische kann nicht nur betrachtet und analytisch verarbeitet, sondern im Rahmen des Ausstellungsschauspiels auch mit allen Sinnen genossen, ‘angefasst’, tatsächlich ‘erlebt’ werden – und zu solch einem Schauspiel gerät für die Allens auch die Begegnung mit dem echten Duke. Persönliche Erlebnisse und faktische Geschichtlichkeit treffen sich idealiter in einem raum- und zeitüberschreitenden Akt, der sowohl die kritische Intelligenz der Besucher, als auch ihre Sensibilität gegenüber dem Historischen mobilisiert. Nicht zuletzt dadurch wird die Columbian Exposition zu einem Ort, der sowohl Erinnerungen an das Vergangene weckt, als ihren Besuchern auch selbst (durch ihren interaktiven Zugang) als Erlebnis erinnerungswürdig bleibt.

Einen alternativen Blick auf die eigene Geschichte eröffnet auch der Sprecher der „Pickups in Uncle Sam’s Building“, einer Kolumnensammlung aus der *Chicago Tribune* vom 10. September 1893. Bei der Betrachtung

45 Holley, Samantha at the World’s Fair (Anm. 32), S. 362, 366. Marietta Holleys amerikanische Touristen, die sich auf Bildungsreise ‘nach Europa’ aufmachen, stehen in einer literarischen Tradition, deren Beginn Mark Twains *Innocents Abroad* (1869) machte. Auch dort reist eine Gruppe amerikanischer Touristen allerdings wirklich nach Europa und wandelt auf den Spuren ihrer Vorfahren. In ihrer Bewunderung und Ehrfurcht vor den Kunst- und Kulturschätzen Europas wird sie – wie die Gegenstände selbst – zum satirischen Gespött des Erzählers/Leserschaft. „Diese Affronterien etablierten Mark Twains ‘image’ als Uramerikaner und festigten seinen Ruf als erfolgreicher Vertreter eines respektlosen demokratischen Humors: Europa war von Anfang an für Mark Twain ein negatives Bezugssystem, das er für seine Selbstdefinition als Amerikaner brauchte.“ (Brumm, *Geschichte und Wildnis* [Anm. 39], S. 175).

tung der Gegenstände des Administration Building und anderer historischer Schauräume der White City arbeitet er bewußt einer pathetischen Überhöhung oder nostalgisch-verklärenden Ansicht der Dingwelt entgegen. Im Zentrum seiner Betrachtung steht eine Sammlung von Relikten aus dem amerikanischen Unabhängigkeitskrieg. Dennoch wird nicht die Bedeutung für die Geschichte der Republik herausgestellt, sondern der „Puritan soldier“ mit spöttischem Unterton als Heuchler entlarvt, der als „go-between“ zwischen Krieg und Frieden ‘vermittelt’: über der einen Schulter trägt er die Muskete, über der anderen in missionarischem Eifer die Bibel.⁴⁶ Der ironische und tendenziell respektlose Umgang, der in dieser Kolumne gegenüber Gegenständen und Personen aus der nationalen Geschichte gepflegt wird, provoziert bei den amerikanischen Lesern (und potentiellen Besuchern der Ausstellung) ein Nachdenken über die Bedeutung der Relikte und den historischen Kontext, aus dem sie stammen bzw. in dem sie eingesetzt und zum Instrument widerstreitender Konflikte wurden. Häufig wird auch das Detail aufgewertet und verleiht dem Trivialen, nicht (allein) den ‘großen’ Momenten, historische Bedeutung. Die Erwähnung einer Bibel beispielsweise, die seinem Besitzer erst ‘Heilige Schrift’ war, dann in schmutzigen, dunklen Ecken ein vernachlässigtes, bedeutungsloses Dasein fristete, bis ihr schließlich im Rahmen der museographischen Sammlung wieder die ‘Aura’ des Bürgerkriegsrelikts zugeschrieben wird, veranschaulicht den Bedeutungswechsel, den Dinge – ihrem natürlichen Kontext einmal entrissen – durch unterschiedliche Formen der Rekontextualisierung durchlaufen können.

Schließlich ist im Rahmen dehierarchisierender Erinnerungsprozesse auf eine Eigenart der Ausstellungsrezeption einzugehen, die sich auch in der Vertextung niederschlägt. Die Sprecher und Figuren bewegen sich durch die Weltausstellung „wie im räumlich gleichsam ausgestülpten Gedächtnis“,⁴⁷ dessen Windungen sie folgen und dessen Einzelteile das Vergangene in der Berührung blitzartig erfahrbar werden läßt. Dem Ausstellungsraum als topischer Metapher des Gedächtnisses entspricht die ‘labyrinthische’ oder zirkuläre Zeiterfahrung. Das Wandern und Wandeln der Sprecher und Figuren auf Ab- und Irrwegen im Rahmen ihrer Ausstellungsbegehung führt auch zu einer veränderten Rezeption der Welt. Nicht die chronologische Erfassung der Zeit und historischen Zusammenhänge steht im Vordergrund, vielmehr überwiegt das Anachronistische, Zirkuläre, Assoziative, Episodische. Holleys Samantha unterliegt im Verlauf ihres Ausstellungsrundgangs gerade auch auf textlicher Ebene immer wieder der Versuchung, vom linearen Handlungsverlauf und eigentlichen Erzählgegenstand abzukommen. Mit den Worten „But I am episodin“⁴⁸ ermahnt sie

46 Anon., Pickups in Uncle Sam’s Building, in: Chicago Tribune, 10. September 1893, S. 34.

47 G. Zohlen, Text-Straßen. Zur Theorie der Stadtlektüre bei S. Kracauer, in: Text + Kritik 68, S. 70.

sich selbst, disziplinierter vorzugehen, doch ihre Erinnerungen bilden sich assoziativ, im Dialog mit dem Gatten oder befreundeten Nachbarn, die sie auf ihrer Reise trifft, oder im zeitnahen Vergleich heterogener und widersprüchlicher Eindrücke.

In anderen Beispielen, wie den *White City Chips* (Chicago 1895) der Journalistin Teresa Dean, kündigt sich tendenziell bereits ein 'zweiter' Diskurs der Modernität an, der zeitlich und konzeptionell später, d.h. etwa zu Beginn des 20. Jahrhunderts, liegt: „Er macht aus der kulturellen eine textuelle Kategorie, d.h. er übersetzt [Randolph] Bournes Vorstellung einer verflüssigten kulturellen Ordnung in die einer offenen, enthierarchisierten Textstruktur.“⁴⁸ Der eklektisch offene Erzählstil deutet sich bei Dean bereits im Titel der Textsammlung an. Das literarische Projekt der Journalistin stellt eine Mischung aus fiktiven und nicht-fiktiven Reisebeschreibungen, journalistischen Kolumnen, dokumentarisch-faktischem Ausstellungsmaterial dar. Die Sprecherin inszeniert sich als wißbegieriger *story hunter*, der das Offizielle wie das Triviale eine Bemerkung wert ist und die sich auf ihren Touren kreuz und quer über das Ausstellungsgelände die Fragmente ihrer Geschichten, die 'Chips', buchstäblich ersammelt. Sie dienen der Journalistin als Anreiz ihrer Erinnerung, an ihnen entzündet sich die Phantasie und generiert sehr persönliche Geschichten, in denen sich Höchstes neben Geringstes, Fremdes neben Eigenes gleichberechtigt nebeneinander fügt.

6. Wegwerfarchitektur, Bedeutungszuschreibung und Geschichte als *Usable Past*

Den Erinnerungsversuchen der Zeitgenossen und ihren Bemühungen, das Geschehene durch ihre Texte zu 'verewigen', steht das Vergessen und die Vergänglichkeit der Columbian Exposition selbst gegenüber. Am 31. Oktober 1893 wurden die Tore geschlossen, und ein ereignisreicher Sommer und Herbst ging in Chicago zu Ende. Die Schauhallen und Glasvitrinen wurden geräumt, die Reinigungs- und Wartungsdienste, die das Ausstellungsgelände instandgehalten hatten, wurden abgezogen, und das leerstehende Gelände seinem Verfall überlassen. Auf der Jagd nach Baumaterial, Statuen und Gipsköpfen und mit der Absicht, Dächer, Fenster oder kleinere Gebäudeteile als Souvenire mit nach Hause zu nehmen, durchkämmten in den Wochen nach der Schließung Hundertscharen das Expo-Gelände. „[T]wo 'stylishly-dressed' women“, notiert ein Beitrag in der *Chicago Tribune* vom Januar 1894, „[i]n the Midway's Java Village ripped the wickerwork from a coffee hut, and a man and his wife hauled away a log of bamboo six inches in diameter while their children followed with sections

48 H. Ickstadt, Die Amerikanische Moderne, in: H. Zapf (Hrsg.), Amerikanische Literaturgeschichte, Stuttgart/Weimar 1997, S. 225.

of roof.“⁴⁹ Viel Zeit blieb den Kuriositätensammlern und Souvenirjägern nicht: Am 8. Januar 1894 zerstörte ein Brand, dessen Ursache ungeklärt blieb, die Bauten fast vollständig.

Während die Weltausstellung – Museum, Ereignis, Spektakel und Kompositwelt zugleich – sich buchstäblich ‘in Raueh auflöste’, haben die Texte die Erinnerung an das Ereignis für die Nachwelt lebendig gehalten. Als bunte Schilderungen, wertende Essays, informative Reportagen, literarische Skizzen, Reise-, Abenteuer- und Llesbesgeschichten haben sie die World’s Columbian Exposition von 1893 in informativer, unterhaltender oder propagandistischer Weise diskursiv verhandelt. Wie Souvenire oder Lieder, Ornamente, Monumente, architektonische Gebäude und Landschaften bilden diese Texte symbolische ‘Erinnerungsfiguren’, die der Speicherung, Reaktivierung und Vermittlung von kulturellem Sinn dienen.⁵⁰ Während der Weltausstellung selbst – mit den Worten von Walter Benjamin – ein höherer ‘Ausstellungswert’ als ‘Kultwert’ zukam, haben die Texte der Weltausstellung ihre kultische oder auratische Kraft bewahrt bzw. ihr diese überhaupt erst zugeschrieben. Die ‘Aura’ ist – nach Benjamin – die „Erscheinung einer Ferne, so nah das sein mag, was sie hervorruft.“⁵¹ Für die Originalität und Ausstrahlungskraft der Objekte ist die Aura unabdingbare Voraussetzung, da sie das ursprüngliche Verhältnis zwischen dem geschichtlichen Gesamtzusammenhang und dem einzelnen Gegenstand wahr.⁵² Aber auch die Tatsache, daß dieser Zusammenhang im Rahmen der Weltausstellung nicht immer gewahrt werden konnte, haben die Zeitgenossen in ihren Beiträgen durchscheinen lassen. Sie ließen deutlich werden, daß der Bezug auf eine gemeinsame Tradition nicht möglich oder erwünscht war; vielmehr wurde angesichts einer allgemeinen Geschichtsunsicherheit Bezug auf eine Pluralität von Traditionen genommen, die potentiell viele verschiedene Wege in die Zukunft eröffneten.

Das minutiöse Rekonstruktionsprojekt, das die Autoren und Autorinnen über ihre Textentwürfe zur Columbian Exposition insgesamt anstrebten, ‘beheimatet’ den Bruch und das Moderne, d.h. Avantgardistische, mehrheitlich in Amerika, während das kulturelle Erbe Europas wie ein Fundus nützlicher Vergangenheitsrelikte behandelt wird, aus dem je nach Bedarf und Interesse geschöpft werden kann.⁵³ Dabei können – wie beim linguisti-

49 Siehe Smith, *Chicago and the American Literary Imagination* (Anm. 4), S. 146.

50 Siehe Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis* (Anm. 8), S. 89.

51 W. Benjamin, *Das Passagen-Werk*, I. Bd., Frankfurt a. M. 1983, S. 560.

52 Siehe G. Korff/M. Roth (Hrsg.), *Labor, Schaubühne, Identitätsfabrik*, Frankfurt a. M./New York 1990, S. 16.

53 Vgl. T. Bennett, der dominanten Kräften in den Vereinigten Staaten zum ausgehenden 19. Jahrhundert eine relative Unlust an einer Museumspolitik und mangelndes Interesse am Erhalt ihres kulturellen Erbes zuschreibt: „[A] disinterest, even disdain for, the past could find strong support in those elements of the American republican tradition which contended that, just as the USA had been founded through a series of breaks with the

schen *blending* – auf der Diskursebene einzelne Teile verloren gehen, während andere neu zusammengesetzt werden und dadurch eine andersartige, häufig hybride Bedeutung erhalten. Die Columbian Exposition repräsentiert in den Texten also einen Ort, an dem die „Kultur das Wissen, das sie über sich hat“ und das sie „zu jedem Augenblick in einem gewaltigen Umschmelzungsprozeß in Repräsentationszeichen verwandelt“, deponiert.⁵⁴ Als Ort historischen Rückblicks, als Sammlung und Museum des Gegenwärtigen und als Schauplatz des Zukünftigen ist die vertextete Weltausstellung ein Gedächtnisort, der seine identitätsstiftende Funktion gerade aus seiner eigenartigen hybriden Qualität – der Versammlung und Vermischung verschiedener Meme und damit unterschiedlicher Kontexte und historischer Zeiträume – bezieht. Solch ein ideologisches Konstrukt oder 'Artefakt' von nationaler Gemeinschaft bricht mit der Vorstellung von Kultur, Nation, Tradition als einem unzerstörbaren Fundus, dessen semantisches Potential stetig wächst.⁵⁵ Vielmehr läßt sich ein stetiger Wechsel von Aufbau und Zerstörung, Dekonstruktion und Wiederherstellung, Selektion und Variation von kulturellem Sinn konstatieren.⁵⁶ Gerade dieser Auf- und Abbau aber beläßt der Tradition ihre Lebendigkeit und außerordentliche Wandelbarkeit.⁵⁷

Deutlich wird in diesem Zusammenhang auch die aktive Rolle, die jedem einzelnen Kulturteilnehmer beim Aufbau des kulturellen Gedächtnisses zukommt. Jeder Text ist Ausdruck eines subjektiven Lektüre- und damit Erinnerungsprozesses. „Eine Gesellschaft als Ganzes erinnert sich nicht“, schreibt Kulturminister Michael Naumann am 1. April 1999 in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*: „Streng phänomenologisch betrachtet, sind alle Erinnerungsprozesse subjektive Abläufe des je einzelnen Bewußtseins. Latent ist darum jede Gesellschaft in einem Zustand allgemeiner Selbstvergessenheit, also in Unordnung. Die narrativen Formen ihrer

past, so it could continue to be true to itself, to its own dynamic essence, only if it continually regarded the past as fit only for the rubbish dump of history rather as something to be fetishized and memorialized.“ (Museums and 'the People', in: R. Lumley (Hrsg.), *The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display*, London 1988, S. 71).

54 Siehe Lachmann, *Gedächtnis und Literatur* (Anm. 7), S. 45.

55 Ebenda, S. 46.

56 „In der Erkenntnis von Untergang und Wiederkehr bekommt aber auch das Vergangene, bekommt Historie an sich einen anderen Stellenwert, im Wissen, daß in Geschichte – von Natur aus – Wandlungen, Entwicklungen, Aufstieg und Niedergang angelegt sind.“ Vgl. Lipp, *Natur – Geschichte – Denkmal* (Anm. 6), S. 68.

57 Erinnerung selbst besitzt – wie die Kultur, die keinesfalls „etwas Statisches, sondern immer wieder Herzustellendes, immer wieder zu Begründendes, eben zu Stiftendes“ ist, eine „dualistische Struktur: sie stiftet das Künftige, aber das durch Erinnerung Gestiftete stiftet zugleich auch Erinnerung aus Gewesenem. Das ist nichts anderes als eine Umschreibung für Denkmalbewußtsein. Erinnerung stabilisiert sich im Denkmal, aber das Denkmal appelliert auch an Erinnerung, es weist somit über sich hinaus auf ein allgemeineres Gedächtnis.“ Ebenda.

anamnestischen Selbstregulierung in Riten und Mythen, in Geschichten, Gesetzen und Sanktionen können indes als Verallgemeinerungen artikulierter, individueller Erfahrungen verstanden werden. Das 'Selbstverständnis' einer Gesellschaft ist insofern der Begriff eines kompakten oder differenzierten Ablaufs kontinuierlicher, manchmal erhellender, öfter verdunkelnder, manchmal regulierender, öfter verwirrender religiöser, mythographischer, philosophischer, poetischer, artistischer, wissenschaftlicher und immer auch politischer Reflexionen über ihre richtige Ordnung in der Gegenwart und in der Geschichte. Aus der Idee solcher Ordnung erwächst ihr gesellschaftlicher 'Sinn'.⁵⁸

Aus dem großen Angebot von überlieferten Werten und kulturellen Offerten, die die amerikanische Gesellschaft ihren Teilnehmern gegen Ende des 19. Jahrhunderts machte, haben die Autoren und Autorinnen *den* Bestand an kollektiven Werten und Verhaltensmustern selektiert, der dem Selbstbild dieser Nation aus ihrer subjektiven Perspektive am nächsten kam. Im Experimentierfeld Literatur ließ sich dieser Bestand gegen kulturell tradierte Normen des Verhaltens und des Sehens ausspielen und die Möglichkeit des Neuen probeweise aktualisieren. Das Produkt ist ein äußerst widersprüchliches, vielschichtiges und multikulturelles Bild der Vereinigten Staaten zur Jahrhundertwende, das uns bis heute erhalten geblieben ist. Der symbolische Erinnerungsraum, den die Weltausstellung in ihrer *vertexteten* Form ausbildet, ist dabei doppelt belegt: Zum einen weist er auf die Einbindung des Vergangenen durch die überlieferten Bilder, Topoi und Mythen, zum anderen macht er deutlich, daß die Texte die Erinnerung an das Weltausstellungsgeschehen wachgehalten haben. Erst die Literatur ließ die Columbian Exposition zu jenem historischen Ereignis werden, als das sie noch hundert Jahre später, etwa anlässlich der Weltausstellungsfeiern in Chicago 1993, erinnert wurde und in das kulturelle Gedächtnis der Vereinigten Staaten eingehen konnte.

58 M. Naumann, Blick in die Tiefe der Täterschaft, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (1. April 1999), S. 46.