

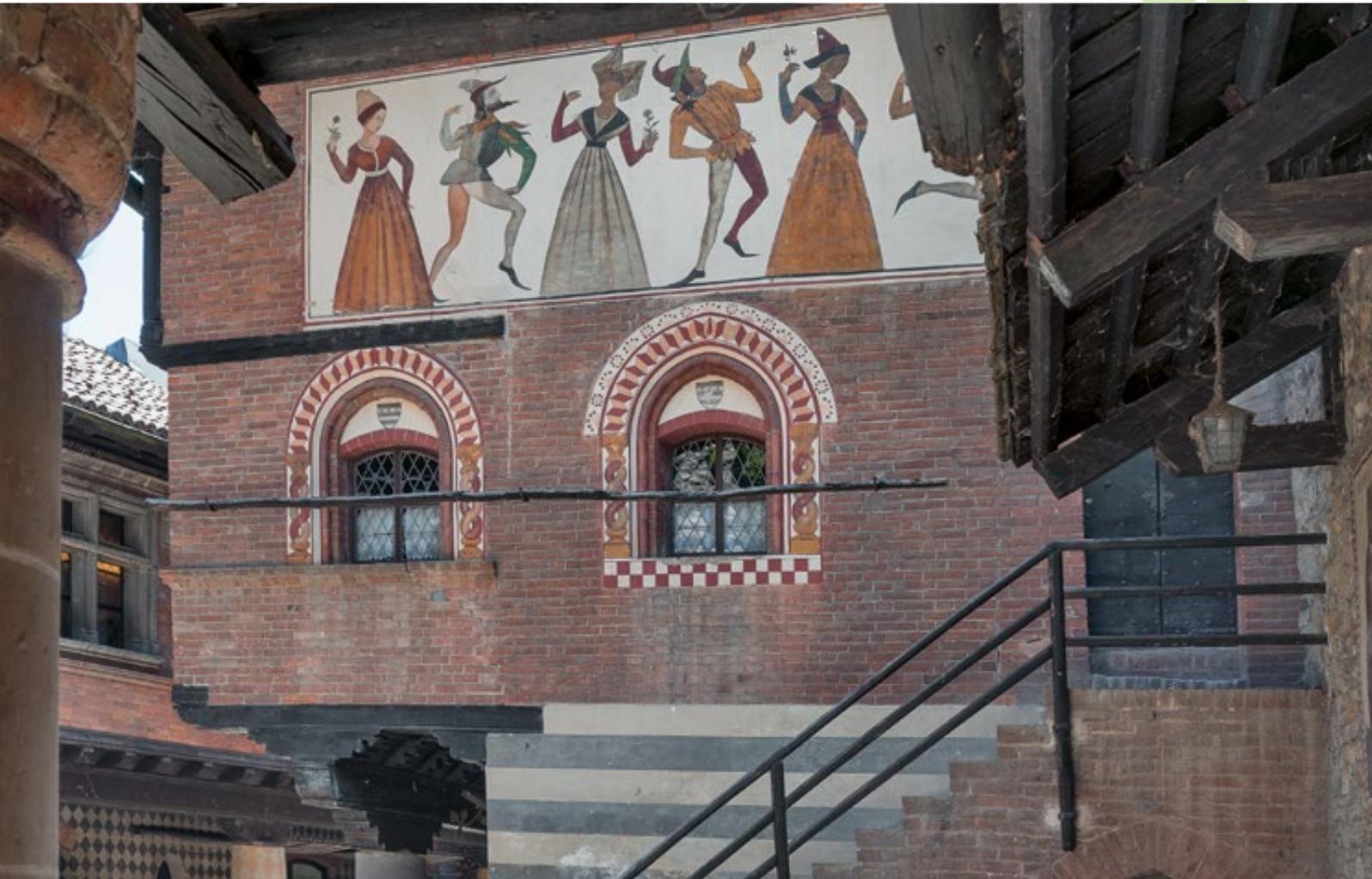
CORNELIA JÖCHNER, CHRISTIN NEZIK,
GÁSPÁR SALAMON UND ANKE WUNDERWALD

Museale Architekturdörfer 1880 – 1930

Das Eigene in
transnationalen Verflechtungen

Visuelle Geschichtskultur

21



Leibniz-Institut für Geschichte
und Kultur des östlichen Europa e.V.
(GWZO)

Visuelle Geschichtskultur

Herausgegeben von Maren Röger
und Arnold Bartetzky.
Begründet von Stefan Troebst.

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) –
Projektnummer 417645871

Gedruckt mit Unterstützung des Leibniz-Instituts für Geschichte und
Kultur des östlichen Europa (GWZO) e.V. in Leipzig. Diese Maßnahme
wird mitfinanziert durch Steuermittel auf der Grundlage des vom Säch-
sischen Landtag beschlossenen Haushaltes.

Der Titel ist als Open-Access-Publikation verfügbar über
www.sandstein-verlag.de, DOI: 10.25621/sv-gwzo/VG-21

Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution –
Non Commercial 4.0 Lizenz (BY-NC). Diese Lizenz erlaubt unter Voraus-
setzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfäl-
tigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für
nicht kommerzielle Zwecke (Lizenztext: [https://creativecommons.org/
licenses/by-nc/4.0/deed.de](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.de)).

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Original-
material. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen
(gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z. B. Schaubilder, Abbildungen,
Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen
durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Alle Übersetzungen aus anderen Sprachen im Buch wurden – sofern
nicht anders gekennzeichnet – durch die Verantwortlichen der
jeweiligen Beiträge vorgenommen.

Schreibweisen in Zitaten, die – sei es in deutscher oder einer anderen
Sprache – von der heutigen Rechtschreibung abweichen, wurden im
Original belassen.

Die Rechte für die Verwendung von Abbildungen wurden sorgfältig
ermittelt. In Fällen, in denen dies trotz aller Bemühungen nicht
möglich war, bitten wir um Mitteilung.

Für möglicherweise nicht mehr bestehende Internet-Links kann
keine Verantwortung übernommen werden.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2023, Sandstein Verlag, Goetheallee 6, 01309 Dresden
Umschlagabbildung: Cornelia Jöchner (2021)

Korrektur: Sabine Feser
Einbandgestaltung: Sandstein Verlag
Gestaltung, Satz, Repro: Sandstein Verlag
Druck: FINIDR, s.r.o., Český Tešín

www.sandstein-verlag.de
ISBN 978-3-95498-721-4

21 Museale Architektur- dörfer 1880–1930

Das Eigene in transnationalen
Verflechtungen

CORNELIA JÖCHNER, CHRISTIN NEZIK,
GÁSPÁR SALAMON UND ANKE WUNDERWALD

Inhalt

Arnold Bartetzky und Maren Röger

7 **Vorwort**

Cornelia Jöchner

8 **Einführung**

Cornelia Jöchner

18 **Der Borgo Medievale in Turin:
»Dorf« einer werdenden modernen Stadt**

Gáspár Salamon

74 **Das Eigene im Bau: Museale Auseinandersetzungen
mit dem architektonischen Erbe Ungarns
auf der Millenniumsausstellung in Budapest (1896)**

Christin Nezik

134 **Regionale Typologien ausstellen:
Das Zusammenwirken von vernakulärer Architektur
und Landschaft im Freilichtmuseum Seurasaari**

Anke Wunderwald

186 **Das Poble Espanyol der Weltausstellung 1929
in Barcelona als Imagination nationaler Einheit**

Cornelia Jöchner

240 **Fazit**

244 **Abstracts und Bio-Bibliografien**

252 **Anhang**

Vorwort

Der vorliegende Band präsentiert die zentralen Ergebnisse des Forschungsprojekts »Museale Architekturdörfer 1880–1930. Kontaktzonen des Eigenen im transnationalen Austausch«, das in den Jahren 2019 bis 2022 am Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum und am Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) in Leipzig angesiedelt war. Das von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderte Projekt widmete sich einem Thema, das einerseits hochspezialisiert wirkt, andererseits aber unterschiedlichste Facetten nicht nur der Architektur-, sondern auch der Kultur- und Politikgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts berührt. Denn die Ensembles von zu Ausstellungszwecken nachgebauten oder translozierten historischen Bauten, für die in dem Forschungsprojekt der Begriff Architekturdörfer etabliert wurde, wurzelten in verschiedenen Traditionen der Wissensproduktion und -vermittlung. Sie erreichten ein Massenpublikum und dienten damit vielfältigen politischen und kulturellen Zwecken, wirkten nachhaltig auf die architekturhistorische Kanonbildung ein und hatten nicht zuletzt Einfluss auf die künftigen Entwicklungen verschiedener Disziplinen wie Architekturgeschichte, Ethnologie, Denkmalpflege oder auch Museologie.

Die Architekturdörfer waren das Ergebnis sich intensivierender innereuropäischer Austausch- und Verflechtungsprozesse, die sie ihrerseits auch beförderten. Deshalb lag es nahe, die Ensembles in einer länderübergreifenden, vergleichenden Perspektive zu untersuchen, die Gemeinsamkeiten herausstellt und zugleich Besonderheiten akzentuiert. Dies geschieht in diesem Band anhand von exemplarisch behandelten Fallbeispielen aus Italien, Ungarn, Finnland und Spanien. Die entsprechenden Kapitel lassen sich zum einen als sorgfältige und detailreiche monografische Arbeiten zu den gewählten Ensembles lesen. Sie verfolgen aber zum anderen gemeinsam definierte, in einem ausführlichen Einleitungskapitel dargelegte Fragestellungen, sie sind inhaltlich wie methodisch engstens aufeinander abgestimmt und weisen dementsprechend viele Querbezüge auf. Bei dem vorliegenden Buch handelt es sich deshalb nicht um einen Sammelband mit mehr oder weniger zu-

sammenpassenden Beiträgen, sondern um eine kollektive Monografie.

Für das GWZO war es eine glückliche Fügung, an dem von Cornelia Jöchner initiierten und mit großer Umsicht und Zielstrebigkeit geleiteten Projekt mitwirken zu können. Davon profitierte insbesondere die Abteilung »Kultur und Imagination«, die Impulse zu ihren mit dem Projekt verknüpften thematischen Schwerpunkten wie Produktion und Zirkulation von Wissen, kulturelle Kanonbildung und Umgang mit dem Bauerbe erhielt. Zugleich kam die am GWZO versammelte Expertise zur Geschichte und Kultur des östlichen Europa dem Projekt zugute, das eine dem Thema angemessene gesamteuropäische Perspektive einnimmt. Wir freuen uns sehr, die Ergebnisse dieser erfolgreichen Zusammenarbeit als erste kollektive Monografie in der GWZO-Reihe »Visuelle Geschichtskultur« publizieren zu können. Die Reihe fragt nach der Wirkkraft von Bildmedien aller Art, darunter prominent der gebauten Umwelt. Sie verfolgt dabei das Ziel, insbesondere vergleichendes Arbeiten, das zu einer europäischen und globalhistorischen Einbettung der Geschichte des östlichen, nord- und südöstlichen Europa beiträgt, voranzutreiben – auch dies ein Grund, warum dieses Buch in unserer Reihe höchst willkommen ist.

Arnold Bartetzky und Maren Röger

Einführung

CORNELIA JÖCHNER

»Dort umherzuwandern, in diesem großen Glaspalast, so riesig, dass die darin eingeschlossenen Ulmen wie Weihnachtsbäume aussahen, war eine Wanderung durch ein Wunderland der Schönheit und der menschlichen Erfindungskunst.«¹ Die zahlreichen Welt- und Landesausstellungen, die in der Folge der »Great Exhibition« in London 1851 entstanden, markierten den Beginn einer neuen Epoche. James Gordon Farrell spricht in seinem Roman »Die Belagerung von Krishnapur« diese Zäsur als persönliches Erlebnis an: das Zeitalter eines intensivierten Sammelns, Katalogisierens und Ausstellens. Dies sind Tätigkeiten, die der heutigen Geschichtswissenschaft fast als Manie erscheinen, da sie das Ziel verfolgten, »die großen Unterschiede auf der Welt unter Kontrolle zu bekommen, zu ordnen und begreifbar zu machen«.² Derartige Praktiken des Ordners und Präsentierens von Umwelt beschränkten sich nicht auf Welt- oder Landesausstellungen. Sie umfassten auch die Umgestaltung bestehender und die Gründung zahlreicher neuer öffentlicher Museen. Ihr Medium, die Ausstellungen, gelten so als »Knotenpunkte« einer Welt, die sich von der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts an immer stärker verflocht und durch das Zeigen von Exponaten überschaubar werden sollte.³

Eine diesbezügliche These der aktuellen globalgeschichtlichen Forschung lautet: Je stärker sich die damaligen Ausstellungen als Knotenpunkte mit umfassenderen globalen Netzwerken verknüpften, desto mehr verloren sie an Kraft, »ihre Bedeutungen zu lenken«.⁴ Was das hieß, macht die komplementäre Seite dieses forcierten »Zeigens« deutlich: das Schauen des Publikums. Seit der Entdeckung der Weltausstellungen durch die Geistes- und Kulturwissenschaften haben sich mit der Seite des Wahrnehmens und Zeigens insbesondere die Ethnologie und Kunstgeschichte befasst.⁵ Hierbei geriet nicht nur die teilweise aufsehenerregende Architektur der Ausstellungen in den Blick.⁶ Die Forschung beschäftigte sich auch mit dem Inneren der Ausstellungen, der enorm angewachsenen Dingwelt und deren visueller Erfahrung, die einen immensen Einfluss auf die gesamte kulturelle Produktion in der zweiten Hälfte des 19. sowie des frühen 20. Jahrhunderts hatte.⁷ Diese immer wieder geschilderte Erfahrung des Sehens und Verarbeitens von Seherfahrungen gibt das Eingangszitat des fiktiven jungen Reverend Hampton wieder, der in Farrells Roman einem britischen Kolonialoffizier in Indien schildert, wie er die sechs Jahre zuvor stattgefundenen erste Weltausstellung in London wahrgenommen hatte.

I Museale Architekturdörfer

Das vorliegende Buch nimmt sich dieser besonderen »Welt als Schau« anhand eines hochspezialisierten, jedoch häufig anzutreffenden Ausstellungsobjekts an.⁸ Es geht um die Konstruktion von Architekturgeschichte anhand vollständiger, nachgebafter oder translozierter Gebäude, die in der synthetischen Form eines scheinbar dörflichen, kleinstädtischen oder ruralen Zusammenhangs präsentiert wurden. Solche besonders sorgfältig errichteten »historischen« Ensembles waren in die Präsentationen insbesondere junger Nationen eingebunden und stellten gerne Architekturen aus entlegenen Gegenden des jeweiligen Landes dar. Zugleich aber waren sie Teil jenes größeren Ausstellungsgeschehens, das zur Konjunktur der Welt- und Landesausstellungen beitrug und der aktuellen Produktion von Industriegütern gewidmet war. Auf diese Weise bildeten die hier ausgewählten historischen Ensembles der Architekturdörfer einerseits »contact zones« zu der jeweils aktuellen Präsentationsebene eines Landes.⁹ Andererseits waren sie Schnittstellen zu den anderen, untereinander immer stärker verflochtenen Nationen der Ausstellung sowie drittens – und für die angeführten Beispiele besonders wichtig – zu unterschiedlichen Regionen der jeweils präsentierenden Nation, deren Einigung oft noch nicht sehr lange zurück lag oder noch gar nicht vollzogen war.

Derartige architektonische Ensembles waren lange Zeit vor allem Gegenstände der Disziplinen Geschichtswissenschaft und Ethnologie, die auf diesem Gebiet Grundlagenarbeit geleistet haben.¹⁰ Erst seit gut zwei Jahrzehnten geraten auch die Architekturen selbst stärker in den Blick,¹¹ die ein neuartiges kunst- und architekturhistorisches Interesse markieren und den Fokus der hier vorliegenden Forschung ausmachen. Die Verantwortlichen dieses Bandes haben sich für ein komparatives Vorgehen entschieden, das fünf, großenteils heute noch bestehende Ensembles miteinander vergleicht, um auf diese Weise deren Tiefenstrukturen zu erfassen: der »Borgo Medievale« in Turin (1884), das »Ethnografische Dorf« und die »Historische Hauptgruppe« in Budapest (1896), das Freilichtmuseum Seurasaari in Helsinki (1909) und das »Poble Espanyol« in Barcelona (1929).¹² Diese hier vorgestellten fünf Musealen Architekturdörfer unterschieden sich in ihrem Konzept sowohl von den auf die Darstellung nationaler Monumente ausgerichteten Präsentationen der »Rue des nations« (»Exposition universelle de 1878«, Paris) als auch von den sogenannten ethnografischen Dörfern, ebenfalls dort erstmals

gezeigt, und von späteren Altstadt-Konglomeraten wie »Oud Antwerpen« (1894) oder »Vieux Paris« (1900), die kanonische Bauten der jeweils ausstellenden Städte zeigten.

Das Verbindende der im vorliegenden Buch vorgestellten fünf Ensembles war, dass sie mehrheitlich unbekannte Bauten exponierten, deren Auswahl auf einer empirischen Recherche beruhte, die teilweise wissenschaftliche Züge hatte. Bei diesem gezielten Herausstellen von Architekturformen ging es darum, dass diese nicht als austauschbar galten, sondern als das jeweils »Eigene« betrachtet werden konnten. Das Insistieren auf »dem Eigenen« erzeugte jedoch ein gewisses Paradox. Denn zugleich waren die fünf Ensembles in die übergreifenden Dispositive des Ausstellens eingebunden, die während der starken Konjunktur von Landes- und Weltausstellungen sowie von Museumsgründungen entstanden und zu einer Art symbolischer Währung der untereinander konkurrierenden Nationen geworden waren. Die im Buch vertretenen fünf Ensembles versuchten hier nicht nur jeweils eigene Präsentationsstrategien zu entwickeln, sondern arbeiteten sich auch erkennbar an bereits stattgefundenen Beispielen von Ausstellungen ab. Im Geflecht der Nationen waren sie ausgeprägte »contact zones« des in jener Zeit übergreifend stattfindenden Diskurses des Eigenen.¹³ Die fünf Exempla, so die These der Verfasser, zeigen damit einen komplexen Anspruch, dem sämtliche nachfolgenden Fragestellungen gelten.

2 Vernakuläre Architektur wird ausstellungsfähig

Wichtig für das Thema der Musealen Architekturdörfer sind signifikante Veränderungen im Ausstellungswesen seit dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts, welche die hier vorzustellenden Beispiele in besonderer Weise prägten: erstens die Präsentation des Wohnhauses als eines kulturellen Zeugnisses sowie als Spezifikation davon, zweitens das Bauernhaus. Aus diesen beiden, in Wien 1873 erstmals gezeigten Gebäudegruppen erwuchs für die französische Weltausstellung 1889 in Paris die von dem Architekten Charles Garnier entwickelte Präsentation einer »Habitation humaine«. Sie sollte, wie Jacob von Falke, Direktor des Kaiserlich-Königlichen Österreichischen Museums für Kunst und Industrie, schreibt, »den Fortschritt der Cultur auf einem ihrer wichtigsten und lehrreichsten Gebiete«, der menschlichen Wohnung, zeigen.¹⁴

Die bei der Pariser Ausstellung entlang des Seineufers gezeigten Haustypen zielten mit ihren 44 Gebäuden aus verschiedenen Epochen und Ländern darauf ab, die kulturelle Entwicklung der Menschheit vorzuführen.¹⁵ Gleichsam auf einem Spaziergang sollte so die Entwicklung der Zivilisation abgeschritten werden können, die linear ansteigend die aktuelle Weltausstellung unter dem Eiffelturm als »point d'arrivée« inszenierte. Ein Kenner des Kunstgewerbes wie Jacob von Falke kritisierte jedoch, dass dabei »die Façade zur Hauptsache geworden« sei, »wir wollten aber wissen und sollten lernen, wie die Menschen gewohnt und sich in der Wohnung eingerichtet haben, und dazu verhilft uns die Façade nicht«.¹⁶

Dass, wie der Kulturhistoriker Martin Wörner herausstellt, bei der Weltausstellung 1893 in Chicago erstmals der an der Harvard University lehrende bedeutende Archäologe und Ethnologe Frederick W. Putnam das »Department of Archeology and Ethnology« leitete und dort während der Ausstellung mehrere anthropologische Kongresse abhielt, zeigt den Wandel im Anspruch solcher Präsentationen. Binnen kurzem galten, wie die oben zitierte Kritik von Jacob von Falke deutlich macht, schematische Darstellungen als nicht mehr zufriedenstellend. Ein stärker wissenschaftliches und historisches Interesse stand hinter den Fragen an das Wohnen, welche die Landesausstellungen sowie die seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend entstehenden kunstgewerblichen oder ethnologischen Museen zu befriedigen suchten.

Bei solchen Präsentationen spielte das Wohnen auf dem Land eine besondere Rolle, besser gesagt das »Bauernhaus«, das seit Mitte des 19. Jahrhunderts ins Interesse der europäischen Architekturhistoriografie rückte.¹⁷ Letzteres repräsentierte nicht das gesamte Leben auf dem Land, dafür fehlten wesentliche Bevölkerungsgruppen: Tagelöhner, Handwerker, Teile der Administration oder gemischte Gruppen, deren Tätigkeiten etwas von alledem aufwiesen. Diese Reduktion auf das »Bauernhaus« deutet bereits darauf hin, wie sehr hier eine Bauaufgabe, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend Aufmerksamkeit erlangte, ideologisch konnotiert war: Nicht nur die Stadtkritik spielte dabei eine Rolle,¹⁸ sondern auch für das *nation building* bot sich das »Bauernhaus« als Projektionsobjekt an.¹⁹ Hatte es einfache Wohnbauten in herrschaftlichen Gärten des späteren 18. Jahrhunderts gegeben – etwa das »Dörfle« im Schlosspark von Hohenheim –, so waren mehr oder weniger freie Nachbildungen des Westschweizer »Chalet

suisse« zu beliebten »follies« in den Landschaftsparks der Jahrzehnte um 1800 geworden.²⁰ Diesem Interesse fügte die dynamische Industrialisierung im späten 19. Jahrhundert einen neuen Akzent hinzu: den des Verlusts. Alois Riegl sah in seinem Buch über den »Hausfleiß« (1894) die familiäre, im Verschwinden begriffene Wirtschaftsweise als Grundlage für die zum Sammel- und Ausstellungsobjekt werdende »Volkskunst«.²¹ Dasselbe galt für die traditionelle ländliche Architektur, die auf die neuen Produktionsweisen reagierte.

Wie ambivalent die Anstrengungen und Strategien dominanter Kulturen gerade in der Hochphase der Welt- und Landesausstellungen bis weit ins 20. Jahrhundert hinein waren, sich durch dieses Medium die Kultur aus Peripherien anzueignen, hat insbesondere die postkolonial orientierte Forschung der jüngeren Zeit untersucht.²² Vernakuläre Architektur, die den Beispielen im vorliegenden Buch zugrunde liegt, fand im Zusammenhang mit dem exzessiven Ausstellungsbetrieb der Jahrzehnte um 1900 vor allem deshalb ein vitales Interesse, weil neu auf den Plan tretende Akteure hier die Möglichkeit sahen, auf bis dahin nicht kanonisierte Bauten hinzuweisen.

Was aber heißt »vernakulär«? Etymologisch verweist die Bezeichnung auf *verna*, die im Haushalt ihres Herrn geborenen Kinder von Sklaven. »To vernaculize used to be a verb for adapting to or making someone adapt to the specificity of a region, to make the person feel at home [Hervorhebung wie im Original, Anm. d. Verf.]«.²³ Die Architekturforschung hat in den vergangenen Jahrzehnten diese Bindung an den Ort auf solche Bauten bezogen, die in irgendeiner Weise nicht zum universell angelegten Kanon der Kunstwissenschaft gehörten: einfache, nicht über die klassischen Ordnungen verfügbare Bauten sowie regionale Architektur.²⁴ Im Gründungsakt der Architektur- und Kunstgeschichte waren solche Bauten ausgeschlossen worden: »[...] dass sich [...] speziell auch die Architektur, im Kielwasser von Kunstwissenschaft und Ästhetik in einem ungeheuren Akt der Verdrängung, also *gegen* einen Großteil der Kulturproduktion konstituiert hat (und zwar basierend auf einem Prozess der Wiederaneignung jener historischen, bis in die Antike zurückreichenden europäischen Hochkulturen [...] [Hervorhebung wie im Original, Anm. d. Verf.]«.²⁵ Die Disziplin der Kunstgeschichte war also selbst an der Produktion einer als »vernakulär« verstandenen Architektur beteiligt. Deren Erforschung markiert den heutigen Versuch mehrerer kulturwissenschaftlicher Disziplinen, auf dem Hintergrund dieses

Wissens nichtkanonisierte Bauten in die Analyse aufzunehmen. Die Kategorisierung »vernakulär« eignet sich für die hier vorgestellten Architekturdörfer, weil genau an diesen Beispielen ein solcher Vorgang historisch greifbar wird. Die fünf Exempla des Buches zeigen, dass die hier präsentierten Bauten aus einem Impuls des Gegenstehens heraus inszeniert wurden. Zu verstehen ist dies als eine Reaktion, die sowohl gegen die damalige aktuelle Architekturproduktion als auch gegen die junge Kunstgeschichtsschreibung gerichtet war.²⁶ Die Motivation, die neben das tradierte Moment der Romantik oder die aus modernen Lebensweisen geborene Folklore trat, war die einer Sachforschung: Sie versuchte, solche Objekte in den Kanon einzugliedern. Die Dynamik der Ausstellungen schien den neuen Akteuren genau das richtige Medium, einen derartigen Kanonisierungsprozess zu initiieren.

3 Architektur aus dem sozialen Gebrauch heraus: der Paradigmenwechsel im späten 19. Jahrhundert

Um sich diesem Prozess zu stellen, hilft folgende Frage weiter: Wie konnte es dazu kommen, dass Architektur als eine ortsfeste, immobile Gattung zum beweglichen Ausstellungsobjekt wurde? Die Gründe hierfür finden sich nicht nur in der Dynamik von Welt- und Landesausstellungen, sondern auch in einer grundlegend neuen Auffassung über die Herkunft von Kunst, die sich im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts herausbildete. Dieses neue Verständnis von künstlerischer Produktion hatte seinen Ausgangspunkt in der bereits zuvor gestellten Frage: Wann und wo begann, menscheitsgeschichtlich gesehen, die Kunst? Die Antwort lag für die frühe Kunstgeschichte in einer angenommenen basalen Zäsur, wonach ein als kindlich bezeichneter Schmucktrieb zugunsten der zunehmenden Suche des Menschen nach Transzendenz verschwunden sei. Franz Kugler, einer der ersten Kunsthistoriografen des 19. Jahrhunderts, identifizierte die Entstehung von Kunst mit dem Beginn von Kultbauten. Er setzte im »Handbuch der Kunstgeschichte« (1842) die Hinwendung zu einer Gottheit als den zivilisationsgeschichtlichen Zeitpunkt an, an welchem sich Kunst herausbildet: »Dann kommt die Stunde, dass dem Menschen die geistigen Mächte des Lebens kund werden. Die Gottheit offenbart sich ihm, [...]. Das Ausserordentliche ist in das Leben des Menschen getreten: – er bereitet dem Gedächtnisse desselben, damit es bleibe, an der Stätte seiner Erscheinung ein festes Mal,

– ein Denkmal. [...] Im Denkmal ist ein geistig Empfundenes durch ein sinnliches Mittel dargestellt. Dies ist der Beginn der Kunst.«²⁷

Demnach war alles, was Menschen zuvor gestaltet hatten, gleichbedeutend mit einer Art von Schmuck, wie sie Kinder hervorbringen: »Die Urzustände des menschlichen Geschlechts sind Zustände der Kindheit. Die Sorge des Denkens ist noch fern. Doch sind die Triebe thätig, durch welche das Geschlecht zum Schaffen angeregt wird. Das Bedürfnis des Lebens giebt Anlass zu mannigfachen Einrichtungen, die Freude am Leben zu buntem Schmuck. Die Gebilde der Natur, die der Mensch für seine Zwecke verwendet, die Eigenheiten des Stoffes, den er bearbeitet, die Lust zur Nachahmung von ergötzlichen Dingen, die er um sich erblickt, sind der Grund von allerlei Gestaltung. Aber zur Kunst führt dieses Schaffen nicht.«²⁸

An der hier behaupteten Zäsur zwischen bloßem Ornament einerseits und Kunst andererseits setzte jener Paradigmenwechsel ein, den Gottfried Semper herbeiführte. Der Architekturhistoriker Wolfgang Herrmann war es, der erstmals einen fragmentarischen Briefentwurf Sempers an dessen Verleger Vieweg zitierte. Dieser stammt vermutlich aus dem Jahr 1856. In dem Brief führte Semper die monumentale Kunstform der Architektur auf alltägliche Gegenstände zurück, die solche Schmuckformen trugen, wie Franz Kugler sie verachtet hatte. Der Architekt Semper wollte in dem vorgesehenen Buch »die technischen Künste der Baukunst voranschicken, weil an den Werken der ersteren sich die Regeln des Styles und die in der Baukunst später angewendeten Symbole zuerst ausbildeten [...] und weil die architektonischen oder monumentalen festen Formen erst in ihrem Gegensatze zu den früher bereits entwickelten und dem Menschengeschlechte geläufigen verwandten Formen der beweglichen Geräthe etc. eigentliche Bedeutung und Deutung erlangten [...]«.²⁹

Für die bei Landes- und Weltausstellungen gezeigten Musealen Architekturdörfer war Sempers neuartige Herleitung der Architektur entscheidend. Seine an den Gegenständen des Alltags entwickelte Theorie der Techniken und Formen bedeuteten eine Umkehrung der bisherigen Sicht auf Architektur, und dies nicht nur, weil er die Architektur den handwerklichen Künsten zuschlug.³⁰ Vielmehr lieferte Semper den theoretischen Kern einer grundlegend neuen Bewertung von Architektur. Zum einen übersetzte er die Kategorien der vitruvianischen Architekturlehre (Eurythmie, Pro-

portion, Richtung) in die euklidischen Dimensionen von Weite, Höhe und Tiefe,³¹ zum anderen band er gestalterische Formen – wie noch in der vitruvianischen Lehre – nicht in ein rein inhärentes Kunstsystem ein. Drittens führte Semper die menschliche Kunstproduktion auf einen jeweiligen Gebrauch zurück.³² In seinem zweibändigen Hauptwerk »Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten [...]« (1860–1863) unternahm er den Versuch, die Entstehung künstlerischer Formen aus dem kulturellen und gesellschaftlichen Gebrauch von gestalteten Objekten zu erklären.³³ Was die heutige Forschung als eine mögliche vernakuläre Traditionslinie aus der Architekturgeschichte herausliest,³⁴ hat seine Ursache in dem vollständig neuen Denken über Architektur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Genau hierin liegt der Schnittpunkt, an welchem die fünf Architekturensembles des vorliegenden Buchs entstanden.

4 Das Wohnhaus als neues Ausstellungsobjekt

Ein entscheidender Effekt jener anderen Art von Kunstbetrachtung, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollzogen hatte, war ein sprunghaft gestiegenes Interesse am Wohnhaus. Hatte dieser Bautypus in der frühneuzeitlichen Architekturtheorie ausschließlich eine Rolle gespielt, wenn auf ihn die Säulenordnungen angewandt worden waren,³⁵ so kam es aufgrund der anthropologischen Wende des ausgehenden 18. Jahrhunderts zu einer ersten Beschäftigung mit einfacheren Wohnhäusern.³⁶ Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts aber unterschied sich von dieser zuvor eingeschlagenen Lehre von Gestalttypen.³⁷ Mit Semper kam es erstmals zu einer kulturellen Würdigung des Wohnhauses, die dieses mit Blick auf die sozialen Praktiken in die Entwicklung von künstlerischen Techniken, Stilen und Materialien einrückte. So beschreibt er ausführlich den skandinavischen Herrenhof, dessen Hauptgebäude im Inneren wie ein griechisches Megaron gebildet sei: eine durch Holzsäulen strukturierte, dreischiffige Halle mit vielfältigen Funktionen, angefangen vom zentral angebrachten Ehrensitz für den Hausvater, bis hin zum Schlafen in den Seitenschiffen. Die Frauen haben eine eigene erhöhte Bank, die mit Gitterwerk abgeschlossen ist, hinter dem sie ihre Arbeiten verrichten. Gerade solch raumprägende Gliederungen und deren Wirkungen interessieren ihn. So schreibt er über die räumliche Position der Frauen: »Doch übersehen sie zugleich den Männersaal und nehmen sie Theil an der Unterhaltung.«³⁸

Wenn Semper auf diese Weise Gestaltungsaufgaben und künstlerische Formen mit dem sozialen Gebrauch der Gegenstände zusammenbrachte, bedeutete das keineswegs einen Determinismus in der Art des modernen »form follows function«. Vielmehr ging es ihm um bestimmte Themen, die Gestaltung verlangten und Lösungen geradezu freisetzten. Harry Mallgrave spricht in diesem Zusammenhang von »themenbezogen[n] Prozesse[n]«, »die eine formale Entwicklung generieren«.³⁹ Dies lag bereits in Sempers erster architekturtheoretischer Schrift »Die vier Elemente der Baukunst« (1851) begründet. Für die Architektur stellte er hier vier Elemente fest, die seines Erachtens das Wohnhaus des Menschen grundsätzlich konstituierten: »[den] Heerd als Mittelpunkt, die durch Pfahlwerk umschränkte Erderhöhung als Terrasse, das säulgetragene Dach und die Mattenumhegung als Raumabschluß oder Wand«.⁴⁰

Diese konstitutiven Elemente des Wohnhauses hatte Semper aus der »Kar[a]ibischen Hütte« abgeleitet, die er während der Londoner Weltausstellung 1851 als Beispiel eines einfachen, von der Insel Trinidad stammenden Hauses gesehen hatte (Abb. 1). Er rekurriert also nicht auf die vitruvianische Urhütte mit ihren Mythen, wenn er über die Grundsätze des Typus Wohnhaus spricht.⁴¹ Vielmehr ist es jeweils eine konkrete Kultur, als deren Produkt er bestimmte anthropologische Faktoren des Hausbaus herausdestilliert. Ohne dass er einen expliziten Begriff von Raum hätte, setzt er räumliche Handlungen als Motiv für den Hausbau voraus: den Mittelpunkt des Feuers, die Erhöhung des Hauses über der Erde, das zu tragende Dach, die seitliche Begrenzung.⁴²

Dass diese »Elemente« des Bauens dessen Gestaltungsprozesse über lange Zeiten und quer über die Kulturen hinweg aufgreifen, wird an einem Beispiel deutlich, das Semper vielfach beschäftigte: der Entwicklung der gestalteten Wand, die er – siehe die karibische Hütte – in ihrer Funktion als Raumumschließung identifizierte. »Wie das Flechtwerk das Ursprüngliche war, so behielt es auch später, als die leichten Mattenwände in feste Erdziegel-, Backstein- oder Steinquadermauern sich umgestalteten, der Wirklichkeit oder bloß der Idee nach die ganze Wichtigkeit ihrer früheren Bedeutung, das eigentliche *Wesen* der Wand [Hervorhebung wie im Original, Anm. d. Verf.]«⁴³ Inspiriert wurden seine Überlegungen insbesondere durch die seinerzeit aufsehenerregenden Funde der assyrischen Kultur, die Semper zusätzlich mit Erkenntnissen aus anthropologischen

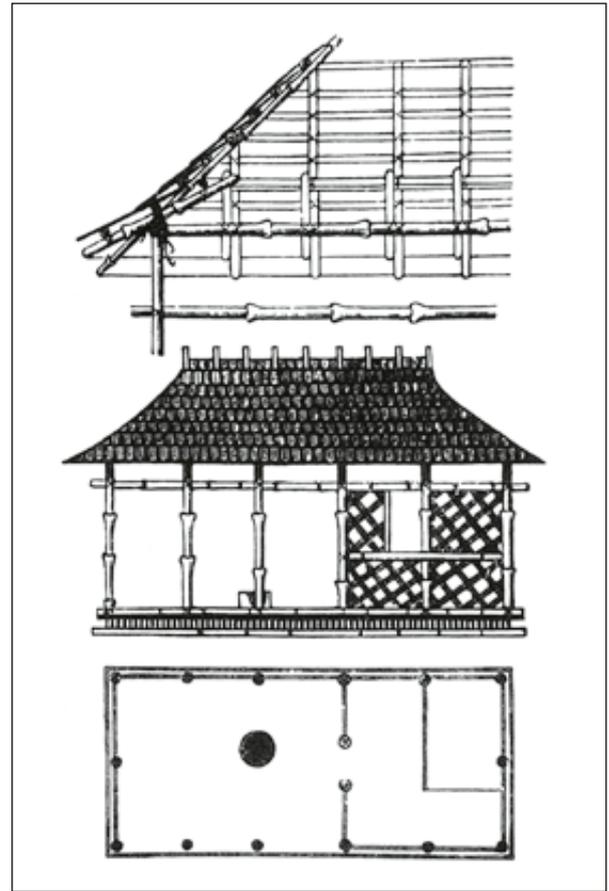


Abb. 1 Gottfried Semper, Karibische Hütte aus Trinidad, zu sehen auf der Weltausstellung 1851 in London, aus Ders., *Der Stil [...]*, Bd. II, 1863.

und ethnologischen Schriften kombiniert.⁴⁴ Vor allem sein Hauptwerk »Der Stil« machte daraus eine kulturübergreifende »Bekleidungs- oder Stoffwechseltheorie«, in welcher der Architekt die Entwicklung der Wand von den ersten groben Matten über gewebte Teppiche bis zu Wandbehandlungen durch Gips-, Metall-, Stuck- und Emailarbeiten verfolgt. Diese in verschiedene Schriften eingestreuten Erkenntnisse ergaben den Schlüssel für das explodierende Interesse am Ornament im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert. Bei Semper waren solche Formen jedoch nicht losgelöst von konkreten Objekten und deren sozialem Gebrauch.

In zunehmenden Vorstellungen vom Haus bündelten sich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts bis in die 1910er Jahre unterschiedliche Interessen. Der französische Architekt Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc griff auf anthropogeografische Erklärungen der Zeit zurück,



Abb. 2 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc, Das Schweizerhaus, aus Ders., *Histoire de l'habitation humaine*, 1870.

wenn er in seiner »Histoire de l'habitation humaine« (1870) beispielsweise davon ausging, dass bestimmte Haustypen auf die ursprünglichen klimatischen Bedingungen eines inzwischen andernorts sesshaft gewordenen Volkes zurückgingen. So erklärte er das aus Holz errichtete und auf steinernen Pfählen ruhende Schweizerhaus aus dem abschüssigen Gelände des Himalaya-Gebirges, in dem für die Indogermanen keine andere Behausung möglich gewesen wäre (Abb. 2). Dieser Erklärungsansatz folgte, anders als Semper, einem geografischen Determinismus. Semper zeigte keine Scheu, geo-

grafisch weit auseinanderliegende Kulturen strukturell miteinander zu vergleichen, etwa die besagten Parallelen, die er beim Vergleich des skandinavischen Herrenhauses mit dem griechischen Megaron-Typ ausfindig machte. Auch wenn hier punktuell ein heroisches Leitbild des klassischen Griechenlands für die nordische Architektur durchscheint, so ging es Semper doch nicht um hierarchische Genealogien. Dies war jedoch der Fall bei Viollet-le-Duc, der in seiner erfundenen Geschichte den Bewohnern der Urhütte die Zivilisiertheit absprach (»Sont-ce des hommes?«).⁴⁵

Die internationale Wirkung beider Autoren war enorm. Alina Payne arbeitet Sempers umfangreiches »heritage« bezüglich der sich ausbreitenden europaweiten Sammelkultur in Museen sowie hinsichtlich der Erforschung von Ornamenten heraus.⁴⁶ Laurent Stalder betont die Semper entgegengesetzte Vorgehensweise bei Viollet-le-Duc, die von der Ethnologie zur Architektur geht.⁴⁷ Längst beschäftigt sich die Forschung mit dem Holzbau⁴⁸ und stellt die Frage, ob nicht die bisher in »Teilkulturen« des Kanons verharrenden, vernakulären Architekturen in die wissenschaftliche Auseinandersetzung stärker eingebunden sein müssten.⁴⁹ Dass die historische Architektur einzelner Regionen im 19. und frühen 20. Jahrhundert für die Bildung jeweiliger nationaler Mythen herangezogen wurde, stellt Ákos Moravánszky heraus.⁵⁰

Das vorliegende Buch zeigt anhand von fünf Ensembles in vier europäischen Städten, in welcher großen Vielfalt von Diskursen die musealen Architekturdörfer eingebunden waren. Die hier gewählte komparative Perspektive ergibt für das Verhältnis von *nation building* und Architektur teilweise überraschende neue Gesichtspunkte. Diese resultieren nicht nur aus den hier teilweise erstmals in den Fokus gestellten Verhältnissen von Region und Nation, sondern auch daraus, dass die Architekturensembles die Beziehungen zwischen verschiedenen Nationen kulturell neu definierten. Die in diesem Band versammelten Beiträge versuchen darüber hinaus zu zeigen, dass sich in der gewählten Zeitspanne die beteiligten wissenschaftlichen Disziplinen selbst in Formierungsprozessen befanden. Hierin einbezogen waren sowohl die Recherchen, die Art der Präsentation, die gewählten Schwerpunkte sowie eine Musealisierung, die größtenteils zum Erhalt dieser Ensembles entscheidend beitrug. All dies vermag den heute in einer ungleich intensiveren Phase der Globalisierung neu gestellten Fragen von Denkmalpflege und Erbe eine historische Dimension zu geben.⁵¹ Die Popularität, übergreifende Beliebtheit und Besucherfrequenzen der fünf Ensembles belegen eindrucksvoll,⁵² dass hier – bei aller Unterschiedlichkeit – mit Erfolg eine Schnittmenge von aktuellen Fragestellungen zu Architektur, Wissenschaftlichkeit und Ausstellungswesen gefunden worden war. In ihrem hohen Grad an Verflechtung⁵³ sollten diese Ensembles daher künftig stärker Gegenstand einer vergleichenden europäischen Architekturgeschichte sein.

Anmerkungen

- 1 FARRELL, James Gordon: Die Belagerung von Krishnapur. Berlin 2015, S. 68.
- 2 ROSENBERG, Emily S.: Transnationale Strömungen in einer Welt, die zusammenrückt. In: 1870–1945. Weltmärkte und Weltkriege. Hg. v. Akira IRIYE, Jürgen OSTERHAMMEL und Emily S. ROSENBERG. München 2012, S. 815–998.
- 3 EBD., S. 888–920.
- 4 EBD., S. 889.
- 5 WÖRNER, Martin: Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900. Münster u. a. 1999; WAGNER, Monika: Bewegte Bilder und mobile Blicke: Darstellungsstrategien in der Malerei des neunzehnten Jahrhunderts. In: Die Mobilisierung des Sehens. Hg. v. Harro SEGERBERG. München 1996, S. 171–189.
- 6 Die Architektur des Glaspalasts auf der Londoner Weltausstellung 1851 übte einen Wahrnehmungsschock auf die Architekten aus; LUCAE, Richard: Über die Macht des Raumes. Vortrag in der Singakademie (1896). In: Zeitschrift für Bauwesen 19 (1869), H. 4–7, S. 294–305. Dies veränderte die Architektur selbst; KOPPELKAMM, Stefan: Künstliche Paradiese. Gewächshäuser und Wintergärten des 19. Jahrhunderts. Berlin 1988.
- 7 PAYNE, Alina: From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism. New Haven (Conn.) 2012.
- 8 Dieser glückliche Ausdruck nach dem entsprechenden Kapitel in HOFMANN, Werner: Das irdische Paradies. Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts. München 1991 [1960], S. 86–111.
- 9 Dieser Schlüsselbegriff nach PRATT, Mary-Louise: Arts of the Contact Zone. In: Profession (1991), S. 33–40.
- 10 HALTERN, Utz: Die Londoner Weltausstellung von 1851. Ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert. Münster 1971; sowie WÖRNER (wie Anm. 5).
- 11 BURIONI, Matteo: Garniers gebaute Geschichtsfiktion. In: Weltgeschichten der Architektur. Ursprünge, Narrative, Bilder 1700–2016. Hg. v. DEMS. Passau 2016, S. 55–58; MORAVÁNSZKY, Ákos: Die Entdeckung des Nahen. Das Bauernhaus und die Architekten der frühen Moderne. In: Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt. Hg. v. DEMS. Wien – Köln – Weimar 2002, S. 95–123; JANATKOVA, Alena: Modernisierung und Metropole. Architektur und Repräsentation auf den Landesausstellungen Prag 1891 und Brünn 1928. Stuttgart 2008; Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900 – Das Bauernhaus und seine Aneignung. Hg. v. Anita AIGNER. Bielefeld 2010.
- 12 Diese fünf Ensembles in vier europäischen Städten wurden im Rahmen des dreijährigen DFG-Forschungsprojekts »Museale Architekturdörfer 1880–1930. Kontaktzonen des Eigenen im transnationalen Austausch« kontinuierlich von den jeweiligen Verantwortlichen der Beiträge untersucht. Themenbezogene Treffen des Projekts haben es ermöglicht, stets vergleichend vorzugehen.
- 13 PRATT (wie Anm. 9).
- 14 FALKE, Jacob von: Die Pariser Weltausstellung. In: Mittheilungen des k. k. oesterreichischen Museums für Kunst und Industrie 47 (1889), S. 488–504, hier S. 499. Zu Garniers Präsentation auf der Weltausstellung 1889 und der zugehörigen Publikation BURIONI (wie Anm. 11).
- 15 WÖRNER (wie Anm. 5).
- 16 FALKE (wie Anm. 14), S. 500.
- 17 MUTHESIUS, Stefan: The »Deutsches Bauernhaus«. In: Vernacular Art in Central Europe. Hg. v. Jacek PURCHLA. Krakau 2001, S. 65–69.
- 18 Etwa bei RIEHL, Wilhelm Heinrich: Naturgeschichte des deutschen Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik. 4 Bde. Stuttgart 1851–1869.

- 19 MORAVÁNSZKY (wie Anm. 11); AIGNER (wie Anm. 11); sowie der nach wie vor überaus lohnende Beitrag von DENEKE, Bernward: Die Darstellung von Wohnräumen in kulturgeschichtlichen Museen. In: Wohnen. Realität und museale Präsentation. Hg. v. Gerd SPIES. Hannover 1971, S. 78–97.
- 20 Zu den Dorfgebäuden im Schlossgarten von Hohenheim BUTTLAR, Adrian von: Der Landschaftsgarten. Gartenkunst des Klassizismus und der Romantik. Köln 1989, S. 172–174; zu den Schweizerhäuschen HAUSER, Andreas: Schweizerische Architektur – Ethno-Urhütten und Holzstil. In: Der Lehrbuchdiskurs über das Bauen. Hg. v. Uta HASSLER. Zürich 2015, S. 202–219.
- 21 RIEGL, Alois: Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie. Hg. v. Friedrich PIEL. Mit einem Nachwort von Mohammed RASSEM. Mittenwald 1978 [1894].
- 22 MORTON, Victoria: Hybrid Modernities. Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition. Paris 2000; AIGNER (wie Anm. 11); BELMONTE, Carmen: Staging Colonialism in the »other« Italy: Art and Ethnography at Palermo's National Exhibition (1891/92). In: Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz 59, Heft 1 (2017), S. 87–107.
- 23 HÜPPAUF, Bernd/UMBACH, Maiken: Introduction. In: Vernacular Modernism. Heimat, Globalization, and the Built Environment. Hg. v. DEMS. Stanford 2005, S. 9.
- 24 Art and the National Dream: The Search for Vernacular Expression in turn-of-the-century Design. Hg. v. Nicola GORDON BOWE. Blackrock 1993. Die historisch erstmals nachweisbare Verwendung des Begriffs (SCOTT, George Gilbert: Remarks on Secular & Domestic Architecture, Present & Future. London 1858, S. VII, S. 1–9) stand bereits in Verbindung mit der Wohnarchitektur, deren Relevanz im nächsten Abschnitt behandelt wird.
- 25 AIGNER (wie Anm. 11), S. 13.
- 26 Vgl. die Beiträge in diesem Buch. Zu den neuen Vorstellungen von Geschichte, Vorzeit und Urzeit, die durch die Ethnologie und Anthropologie in das Verständnis von Baugeschichte kam BURIONI, Matteo: Weltgeschichten der Architektur. In: Weltgeschichten der Architektur. Ursprünge, Narrative, Bilder 1700–2016. Hg. v. DEMS. Passau 2016, S. 1–12, hier S. 5.
- 27 KUGLER, Franz: Handbuch der Kunstgeschichte, Bd. 1. Stuttgart 1842, S. 1f.
- 28 EBD.
- 29 Wolfgang Hermann gibt als Nachweis an: »MS (162B)-4b. Eigenhändiger fragmentarischer Briefentwurf, ohne Adressat und Datum, aber sehr wahrscheinlich der Entwurf zum Brief an Vieweg vom 19. Juni 1856« und verweist dafür auf die Antwort desselben; HERMANN, Wolfgang: Gottfried Semper im Exil. Paris London 1849–1855. Zur Entstehung des Stils 1840–1877. Basel – Stuttgart 1978, S. 98, Fußnote 367.
- 30 PAYNE (wie Anm. 7), S. 35.
- 31 MALLGRAVE, Harry Francis: Gottfried Semper. Ein Architekt des 19. Jahrhunderts. Zürich 2001, S. 295.
- 32 HILDEBRAND, Sonja: »nach einem Systeme zu ordnen, welches die inneren Verbindungsfäden dieser bunten Welt am besten zusammenhält«. Kulturgeschichtliche Modelle bei Gottfried Semper und Gustav Klemm. In: Gottfried Semper – Dresden und Europa. Die moderne Renaissance der Künste. Hg. v. Henrik KARGE. München – Berlin, S. 237–250.
- 33 Das berühmteste Beispiel hierfür stammt aus der Keramik und betrifft die Unterscheidung zwischen den Gefäßen der ägyptischen Situla und einer griechischen Hydria; SEMPER, Gottfried: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. 2 Bde. Frankfurt a. M. – München 1860–1863 [DERS.: Gesammelte Schriften. 3 Bde. Hg. v. Henrik KARGE. Hildesheim – Zürich – New York 2008–2014; Bd. 3, 2008 [1863], S. 3–6. Diese »bedeutungsvollen Formen« seien als solche erkannt worden, schreibt Semper und verweist auf den kultischen Gebrauch der beiden Objekte.
- 34 HÜPPAUF/UMBACH (wie Anm. 23).
- 35 Insbesondere der 6. Bd. von SERLIO, Sebastiano: Architettura Civile. I libri sesto, settimo e ottavo nei manoscritti di Monaco e Vienna. Hg. v. Francesco Paolo Fiore. Mailand 1994.
- 36 [ANONYM.], Untersuchungen über den Character der Gebäude; über die Verbindung der Baukunst mit den schönen Künsten, und über die Wirkungen, welche durch dieselbe hervorgebracht werden sollen. Hg. v. Hanno-Walter Kruft. Nördlingen 1986 (Reprint: Dessau 1785).
- 37 EBD.
- 38 SEMPER, Bd. 3 (wie Anm. 33), S. 291.
- 39 MALLGRAVE (wie Anm. 31), S. 199.
- 40 SEMPER, Bd. 3 (wie Anm. 33), S. 276.
- 41 Gegen die Fanatiker der Urhütte polemisiert er im »Stil« und setzt die »Karaibische Hütte« dagegen (wie Anm. 33): SEMPER, Stil, Bd. 3 (wie Anm. 33), S. 291.
- 42 Harry Mallgrave erkannte als erster, dass Semper mit diesen anthropologischen Konstituenten die Voraussetzungen für Schmarsows späteren Raumbegriff geschaffen hatte; MALLGRAVE, Semper (wie Anm. 31), S. 307–308.
- 43 SEMPER, Gottfried: Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde. Braunschweig 1851, S. 52–104, hier S. 57; SEMPER, Stil, Bd. 3 (wie Anm. 33), S. 276.
- 44 Für ersteres ist vor allem die siebenbändige Schrift von James Prichard relevant: »Researches into the Physical History of Man« (1813 und 1847; erweiterte Ausgabe 1826). Eine dritte Auflage ab 1836 enthielt fünf Bände, in welcher entgegen der biblischen Schöpfungsgeschichte die fruchtbaren Ebenen und Flusstäler des Vorderen Orients als Ausgangspunkt menschlicher Besiedlung gesehen wurden. Als ethnologische Schrift machte die Forschung Gustav Klemms »Allgemeine Cultur-Geschichte der Menschheit« (1843–1852), die in zehn Bänden eine Einteilung nach Völkern vornahm und dabei unterschiedliche Grade von Zivilisiertheit feststellen wollte; MALLGRAVE, Semper (wie Anm. 31), S. 171–173. Von dieser rassistisch geprägten Schrift unterscheidet sich Sempers strukturaler Ansatz, HILDEBRAND (wie Anm. 32); MALLGRAVE, Harry Francis: Semper, Klemm e l'etnografia. In: Lotus international 109 (2001), S. 118–131.
- 45 VIOLLET-LE-DUC, Eugène: Histoire de l'habitation humaine. Paris 1870, S. 4–7. Zum Konzept der »Rasse« bei Viollet-le-Duc BURIONI, Matteo: »Rasse«, Rassismus und Rassedenken. In: Weltgeschichten der Architektur. Ursprünge, Narrative, Bilder 1700–2016. Hg. v. DEMS. Passau 2016, S. 157–160.
- 46 PAYNE (wie Anm. 7).
- 47 STALDER, Laurent: Hermann Muthesius 1861–1927. Das Landhaus als kulturgeschichtlicher Entwurf. Zürich 2008, S. 45–49, 117.
- 48 Die Forschungsgeschichte zur Entdeckung des Schweizerhauses untersucht HASSLER, Uta/MEYER, Torsten/RAUHUT, Christoph: Versuch über die polytechnische Bauwissenschaft. München 2019, S. 168–218.
- 49 AIGNER (wie Anm. 11).
- 50 MORAVÁNSZKY (wie Anm. 11).
- 51 FALSER, Michael: Die Ausstellungskopie als materielle Substitution und koloniale Aneignung. Gipsabgüsse von Angkor Wat für museale Räume in Paris und Berlin. In: Die Ausstellungskopie. Mediales Konstrukt, materielle Rekonstruktion, historische Dekonstruktion. Hg. v. Annette TIETENBERG. Köln – Weimar – Wien 2015, S. 59–73. DERS.: Peripherie als Zentrum: Denkmalkunde und Kunstgeschichte in peripheren Kulturlandschaften am Beispiel des US-mexikanischen Grenzraums und der »Chicano mural art«. In: Kunsttexte.de 2 (2009), <https://doi.org/10.18452/7274> (letzter Zugriff: 23.10.2022); VINKEN, Gerhard: Der Pranger von Bahia, das Kreuz von Pommersfelden: Globalisierungsdiskurse und lokale Aushandlungsprozesse als Herausforderungen für die Denkmalwissenschaften. In: Das Erbe der Anderen. Denkmalpflegerisches Handeln im Zeichen der Globalisierung. Hg. v. DEMS. Bamberg 2015, Seite 19–30.
- 52 Das Ethnografische Dorf in Budapest hat sich nicht erhalten.
- 53 PERNAU, Margrit: Transnationale Geschichte. Göttingen 2011.

Der Borgo Medievale in Turin: »Dorf« einer werdenden modernen Stadt

CORNELIA JÖCHNER

Der aus Anlass der italienischen Landesausstellung 1884 entstandene Plan (Abb. 1) zeigt Turin als eine betont moderne Stadt: Durch rote Linien markiert, demonstriert die Karte, dass der gesamte historische Kern durch eine Straßenbahn erschlossen wird. Die am südlichen Po-Ufer stattfindende, ebenfalls rot hervorgehobene »Esposizione Generale Italiana« ist als ein Teil der Stadt erkennbar, deren tradierte Gitterstruktur hier lediglich unterbrochen wird. Das Ausstellungsgelände selbst (Abb. 2) scheint indes unterschiedliche Zeiten in sich zu vereinen: im oberen, ebenen und axial organisierten Bereich die kommerziellen Pavillons; in der unteren, hügeligen Zone am Fluss die »Sezione Storia dell'Arte«. Diese beinhaltet nicht nur ein »Castello Medievale«, sondern darüber hinaus 17 piemontesische Bauten des 14., vor allem 15. Jahrhunderts in Form eines »Villaggio«.¹

I Hauptstadtfrage, Wirtschaftspolitik und die erste allgemeine Landesausstellung Italiens

Durch die 1871 vollzogene nationale Einigung Italiens unter Führung des Savoyerhauses war die 1860 bis 1864 an Turin gegangene Hauptstadtfunktion nach Rom übergewechselt. Das in Turin seit 1563 ansässige Herrscher-

geschlecht der Savoyer, das 1720 die Territorien von Piemont und Sardinien zum Königreich Sardinien zusammengefasst hatte, stellte die Könige der als konstitutionelle Monarchie gebildeten italienischen Nation. Die Fixierung einer Hauptstadt für die neue Einheit war wegen der historischen Bedeutung der Städte und Regionen Italiens sowie aufgrund von deren unterschiedlicher Rolle im Einigungsprozess äußerst diffizil. Dieser Wechsel, zunächst Turin, dann Florenz (Hauptstadt: 1865–1871), bis schließlich die Kapitale in Rom etabliert wurde, zeigt die komplizierte politische Situation des italienischen *nation building*. Mit Rom als endgültiger Hauptstadt drohte die im äußersten Nordwesten Italiens gelegene Stadt Turin ihre zwischenzeitlich erlangte übergeordnete politische Geltung zu verlieren.² In Anbetracht der Tatsache, dass im Turiner Palazzo Carignano von 1861 bis 1864 das nationale Parlament getagt hatte,³ schien es umso bedeutsamer, dass in dieser Stadt die erste Landesausstellung des geeinten Italiens stattfand.⁴

Der Ort der »Esposizione« im Gelände des Castello Valentino (Abb. 2: rechte Seite), einem ehemaligen Lustschloss der Regentin Maria Cristina (erbaut ab 1630), erscheint wie eine verräumlichte Kontinuität der an das Savoyerhaus geknüpften Geschichte der Stadt.⁵ Nachdem das Castello Valentino seit der napoleonischen Besetzung verschiedenen, darunter auch militärischen Zwecken gedient hatte, war der Garten nach dem Vorbild

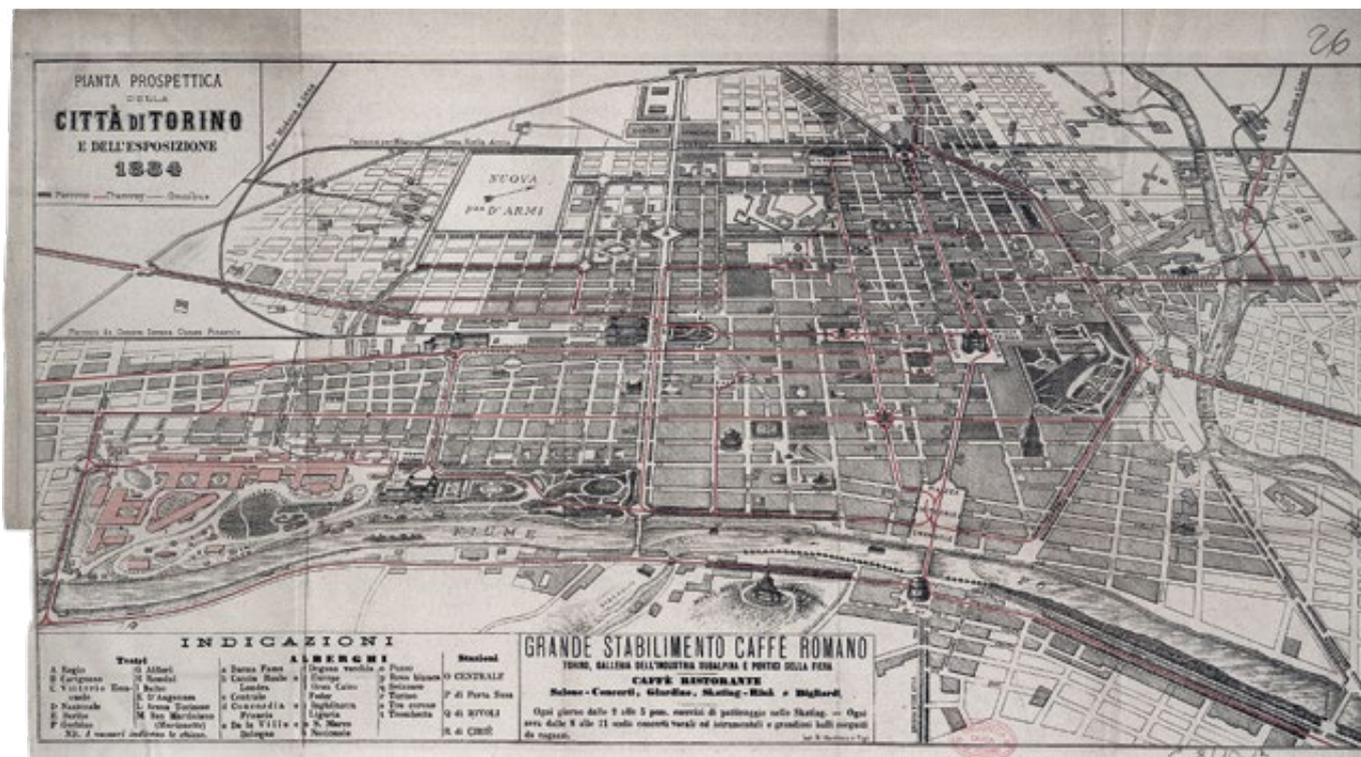


Abb. 1 [Anonym.], Plan der »Esposizione Generale Italiana in Torino 1884« und der Stadt Turin. Città di Torino (Museo Torino) – Biblioteca civica Centrale, Cartografico 8/10.13, Foto: © Biblioteche civiche torinesi.



Abb. 2 Camillo Riccio, Plan der »Esposizione Generale Italiana in Torino 1884«, 1882. Links unten der Borgo Medievale. Nr. 114 im Plan: Das abessinische »Dorf Assab« (aus Esposizione Generale Italiana in Torino 1884 [...], Torino 1884).

des Pariser Bois de Bologne durch den französischen Landschaftsgestalter Jean Pierre Barillet-Deschamps in den frühen 1860er Jahren zu einem öffentlichen Park umgestaltet worden.⁶ Das Gelände der 1884er Ausstellung wurde durch einen von Pavillons flankierten Haupteingang erschlossen, der an den Corso d'Azeglio anschloss und rechtwinklig vor dem Vorhof des Castello Valentino in Richtung Süden abzweigte. Von hier führte eine für die Ausstellungsdispositionen des 19. Jahrhunderts typische Hauptachse durch das unregelmäßige Längsrechteck des Areals. Noch bevor man diese betrat, wurden Besucherinnen und Besucher am »Padiglione del Risorgimento Italiano« vorbeigeführt, der Dokumente zur Geschichte der nationalen Einigung von 1820 bis 1870 zeigte.⁷ Der obere Teil mit seinen Pavillons war durch eine »Themenarchitektur« gekennzeichnet, bei welcher der gewählte Stil den jeweiligen Zweck angeben sollte.⁸ Diese Pavillons waren – mit Ausnahme der Eisenkonstruktion der »Galleria del lavoro« – aus leichten Holz- und Gipskonstruktionen errichtet.⁹ Im Gegensatz zu dieser typischen Ausstellungsarchitektur und dem

Stileklektizismus der Pavillons stand der Borgo mit seiner massiven Bauweise und dem Fokus auf der spätmittelalterlichen Baukultur im Piemont. Doch bedeutete das keine universale, modulare Architektur wie die historischen Wohnblöcke von Carlo Promis im Turin der Jahrhundertmitte.¹⁰ Vielmehr ging es beim Borgo um ortsbezogene Repräsentationen konkreter Bauten vorwiegend des 15. Jahrhunderts, und zwar aus entlegenen Gebieten des Territoriums.

1.1 Die »Esposizione Generale Italiana in Torino 1884«

Die Turiner Landesausstellung sollte den jungen italienischen Nationalstaat darin stärken, die massiven wirtschaftlichen Probleme zu bewältigen.¹¹ Dabei stellte die »Galleria del lavoro«, nach dem Vorbild der »Galerie des Machines« bei der Pariser Weltausstellung 1878 als Eisenkonstruktion errichtet, nicht nur ein wichtiges architektonisches Gelenk dar. Hier dominierte die norditalienische Textilproduktion, die sich in einem protoindustriellen Zustand befand. Der Weg führte zunächst

durch den Bereich der vom Staat besonders geförderten keramischen Produktion.¹² Als innovativ, auch gegenüber der ersten Industrieausstellung 1881 in Mailand, präsentierte sich die Elektrotechnik, insbesondere die Beleuchtungstechnik, die von internationalen Ausstellern beherrscht war.¹³ Im Bereich der telegrafischen Kommunikation waren vor allem italienische Firmen wie Pirelli präsent.¹⁴ Die Eisenbahn konnte als zukunftsreicher Industriezweig für das durch eine schwache Infrastruktur gekennzeichnete Italien präsentiert werden. Das Piemont nahm hier eine avancierte Rolle ein, da es seit 1871 durch den zwölf Kilometer langen Tunnel unter dem Mont Cenis mit Frankreich verbunden war. Der Bau eigener Eisenbahnen stand in Italien vor allem durch englische Konkurrenz unter Druck, weshalb es 1884 von großer Bedeutung war, wenn mit der Lokomotive »Vittorio Emanuele« ein eigenes Produkt gezeigt werden konnte.¹⁵

Eine Besonderheit der Turiner Ausstellung war, dass sie nicht auf die Sphäre der Produktion beschränkt blieb. Vielmehr sollten, wie Minister Grimaldi bei der Eröffnung der Ausstellung ausführte, alle Bereiche der Arbeit dargestellt sein, auch die öffentliche Verwaltung oder das Gesundheitswesen. So präsentierten sich die Kommune der Stadt Turin, verschiedene Ministerien oder – vielbeachtet – die Arbeitervereinigungen.¹⁶ Im Fokus stand das gesamte soziale Leben und seine Rahmensetzung durch den jungen Nationalstaat. Dies wies voraus in Richtung der Pariser Weltausstellung von 1889, die ein »Musée social« errichtete.¹⁷

1.2 Kulturelle Herausforderungen der industriellen Produktion

Der Begriff »industriell« wurde in der Epoche der Weltausstellungen umfassender als im heutigen Sinn verstanden – eher nach Diderots »Encyclopédie«, wonach dies alle menschlichen Tätigkeiten meint.¹⁸ Ein solch umfassendes, anthropologisch grundiertes Verständnis von »Herstellen« erklärt nicht nur das weite Spektrum ausgestellter Waren, sondern auch die Tatsache, warum im Rahmen von Welt- und Landesausstellungen die Architektur eine so wichtige Rolle spielte: Sie galt als Teil der menschlichen Kulturtätigkeiten. Die weite Aufgabenstellung der »Esposizione Generale« von 1884 verwies auf ein übergreifendes kulturelles Problem der Industriegesellschaften, das Gottfried Semper in seinem Aufsatz »Wissenschaft, Industrie und Kunst« nach dem Besuch der Londoner Ausstellung (1851) und später

in seiner zweibändigen Schrift »Der Stil« (1860/63) beschrieb: Die industriell möglich gewordene Produktion von Gütern war nicht durch eine »Verhüllung der struktiven Theile«, also ein Ornament, zu bewältigen. Vielmehr verlange die Industrialisierung nach neuen Typen, die den durch sie offenkundig gewordenen Zwiespalt zwischen ornamentierter Kunst- und konstruktiver Kernform wieder schlossen.¹⁹ Diese Suche nach zweckgerichteten Typen konnte demnach nur eine umfassende Bildung des Geschmacks gewährleisten, die Kunstgewerbeschulen und Museen durch eine breite Wirkung in die Öffentlichkeit tragen sollten.

In Italien ging diese Reformbewegung mit der Gründung von fünf regionalen Schulen (1876–1882) der angewandten Künste einher (Venedig, Neapel, Mailand, Palermo, Florenz), teilweise begleitet von Museen.²⁰ Zwei der ersten musealen Einrichtungen dieser Art waren in Turin das »Museo Civico« (1860) und das »Regio Museo Industriale Italiano« (1862).²¹ Das 1859 in Florenz eröffnete »Museo Nazionale del Bargello«, nach dem Vorbild des Londoner South Kensington Museum eingerichtet, nahm zumindest teilweise die Funktion eines Nationalmuseums wahr. Jedoch sollte, laut einer 1884 geführten Diskussion, jede Stadt, welche die Einrichtung eines solchen Museums für ihre gewerbliche Entwicklung förderlich hielt, dieses errichten können.²² Das Konzept der »Esposizione Generale Italiana in Turin 1884« war daher sowohl edukativ auf die Förderung des »buon gusto« als auch auf die Erweckung von »Schaulust« ausgerichtet.²³

Unter dem Druck der industriellen Produktion war Architektur besonders hinsichtlich des Zusammenhangs von Konstruktion und künstlerischer Gestaltung interessant. Die damit aufgeworfenen Fragen zu ihrer Nutzung, ihrem Zweck, hatte Gottfried Semper erstmals zivilisationshistorisch untersucht und dabei Austauschprozesse zwischen den verschiedenen Gattungen festgestellt.²⁴ Im Borgo Medievale waren die neuen kulturellen Herausforderungen nicht nur anhand des Interesses an Konstruktion, Materialität und Techniken der bis dahin unbekannt, spätmittelalterlichen Architektur greifbar. Kapitel 5.2 wird zeigen, dass er die im Piemont des 15. Jahrhunderts verbreiteten Portikusbauten als architektonische Bedingung einer mit dem Wohnhaus verbundenen Produktionsweise veranschaulichte. Um dies darzustellen, nutzten die Konzeptionisten geschickt die neuen Schnittstellen von kunstwissenschaftlicher Forschung und Ausstellungswesen.

1.3 Museo di paragone vs. Borgo Medievale

»Schizzi imaginati« nannte der Künstler, Restaurator und Denkmalpfleger Alfredo d'Andrade die Zeichnung (Abb. 3), die er laut der dort eigenhändig angebrachten Notiz während eines Mittagessens am 8. Mai 1882 anfertigte.²⁵ Mit dieser Imagination gelang es ihm, die Kommission der »Sezione Storia dell'Arte« davon zu überzeugen, dass für die italienische Landesausstellung in Turin 1884 ein »Borgo Medievale« zu errichten wäre. Die Skizze enthält noch keinerlei Hinweise auf einen konkreten Ort, weist jedoch bereits wesentliche Elemente der späteren Ausführung auf: Das zweipolige Ensemble, eingeschlossen durch eine Befestigungsmauer, besteht aus einem Castello am oberen Ende, dem eine kleine Anordnung mit Kirche und öffentlichen Gebäuden zugeordnet ist.

Doch war dies nicht der chronologische Anfang der »Sezione Storia dell'Arte«. Vier Monate vor dem Auftreten d'Andrades in der Kommission waren völlig andere Ansätze für eine derartige Ausstellung im Gespräch. Diese Zusammenkünfte (»sedunanze«) im Palazzo Carignano waren geprägt von kontroversen Diskussionen zu divergierenden Konzepten. In die eine oder andere Richtung wurden Argumente ausgetauscht, die zur Findung der endgültigen Idee beitrugen und insofern zur Baugeschichte des Borgo gehören.²⁶

Ex negativo beleuchten die zwischen Mitte Januar und Anfang Mai 1882 geführten Diskussionen, was schließlich das spätere Konzept ausmachen sollte. Die im Entstehen begriffenen Ideen wurden dem Präsidenten der Esposizione, Luigi Rocca, vorgestellt, doch war die Kommission der »Sezione Storia dell'Arte« gegenüber der allgemeinen Ausstellung autonom.²⁷ Ihr personeller Kern bestand aus Francesco Gamba (Direktor der Pinacoteca Sabauda), dem Intendanten des Teatro Regio, Augusto Ferri, dem Antiquar Francesco Ianetti, dem Maler Conte Federico Pastoris sowie den Adligen Ferdinando Scarampi di Villanova und Ottavio Balbi. Hinzu kamen weitere Gelehrte, Architekten, Künstler sowie Freiberufler – kennerschaftliche, oft kaum durch feste Berufsprofile geprägt, wie sie für das späte 19. Jahrhundert typisch waren.²⁸ In der ersten Sitzung des Komitees vom 17. Januar 1882 war der Gedanke aufgekommen, eine Gruppe von Gebäuden zu präsentieren, welche die stilistische Entwicklung vom Rundbogen in der Lombardei bis hin zu einigen der besten Bauten Palladios zeigen sollte. Diese Chronologie sollte Objekte und Fragmente in Kopie präsentieren, ergänzt durch Original-

zeichnungen, Abgüsse, fotografische Reproduktionen und Publikationen der entsprechenden Epochen. Wie bei früheren Ausstellungen in Florenz (1861) und Mailand (1881) sollte auch diese Architekturschau die zeitgenössische Geschmacksbildung anregen.²⁹

Dieses konventionelle Programm stieß auf Ablehnung.³⁰ Statt des weiten Spektrums, so der Vorschlag des Malers und Sammlers Vittorio Avondo, solle man sich auf piemontesische Schlösser beschränken. Die Kommission lehnte einen solchen Fokus als zu begrenzt ab. Damit aber war ein Keim für das spätere, qualitativ andere Konzept d'Andrades gelegt. Es gehört zu den Wendungen der Geschichte des Borgo, wie nun zunächst ein völlig gegenteiliges »Programma« entwickelt wurde. Und zwar in Form eines »Museo di paragone«, welches die Genese der dekorativen Künste Italiens vom 11. bis 17. Jahrhundert durch Nachbauten (»colla costruzione di diversi corpi di fabbricato collegati insieme«) verdeutlichen sollte.³¹ Auch dies war als »collezione didattica« geplant, wobei bedeutende Objekte vom 11. bis zum 19. Jahrhundert in chronologischer Ordnung gezeigt werden sollten.

Wäre die Kommission dem ersten Konzept gefolgt, hätte sie die internationale Kritik an bisherigen Weltausstellungen ignoriert. Denn die Praxis, bekannte Bauten einer Nation als ikonografische Reihe auszustellen, war bereits unter Beschuss geraten. Diese Art von Architekturpräsentation durch schematisch reproduzierte Monumente war bereits bei der Pariser Weltausstellung 1878 als kulissenhaft bezeichnet worden.³² Ob Alfredo d'Andrade derartige Kritiken kannte, als er seine alternative, durch Zeichnungen visualisierte »idea« einbrachte, ist unklar. Fest steht, dass dieser wichtigste Akteur der Turiner »Sezione Storia dell'Arte« als junger Mann die Weltausstellung in Paris 1855 besucht hatte.³³ Allerdings ließe sich sein Vorschlag für die Turiner »Esposizione Generale Italiana« auch nicht allein auf die Kritik zurückführen, die es an den genannten Fassadenreihen gab. Sein Konzept beruhte auf vielfältigen professionellen Tätigkeiten in einem sich festigenden kulturellen Netzwerk, in welchem er durch seinen Vorschlag zu einer Art »Sprecher« wurde.³⁴

D'Andrade warb für ein »concetto che si restringe ad una sola epoca ed una regione« und damit eine Konzentration auf die spätmittelalterliche piemontesische Architektur und Kunst.³⁵ Ein imaginärer befestigter »Borgo« (dt.: Flecken, Ort, Dorf, Weiler) sollte bislang unbekannte Bauten dieser Region präsentieren. Als Gegen-

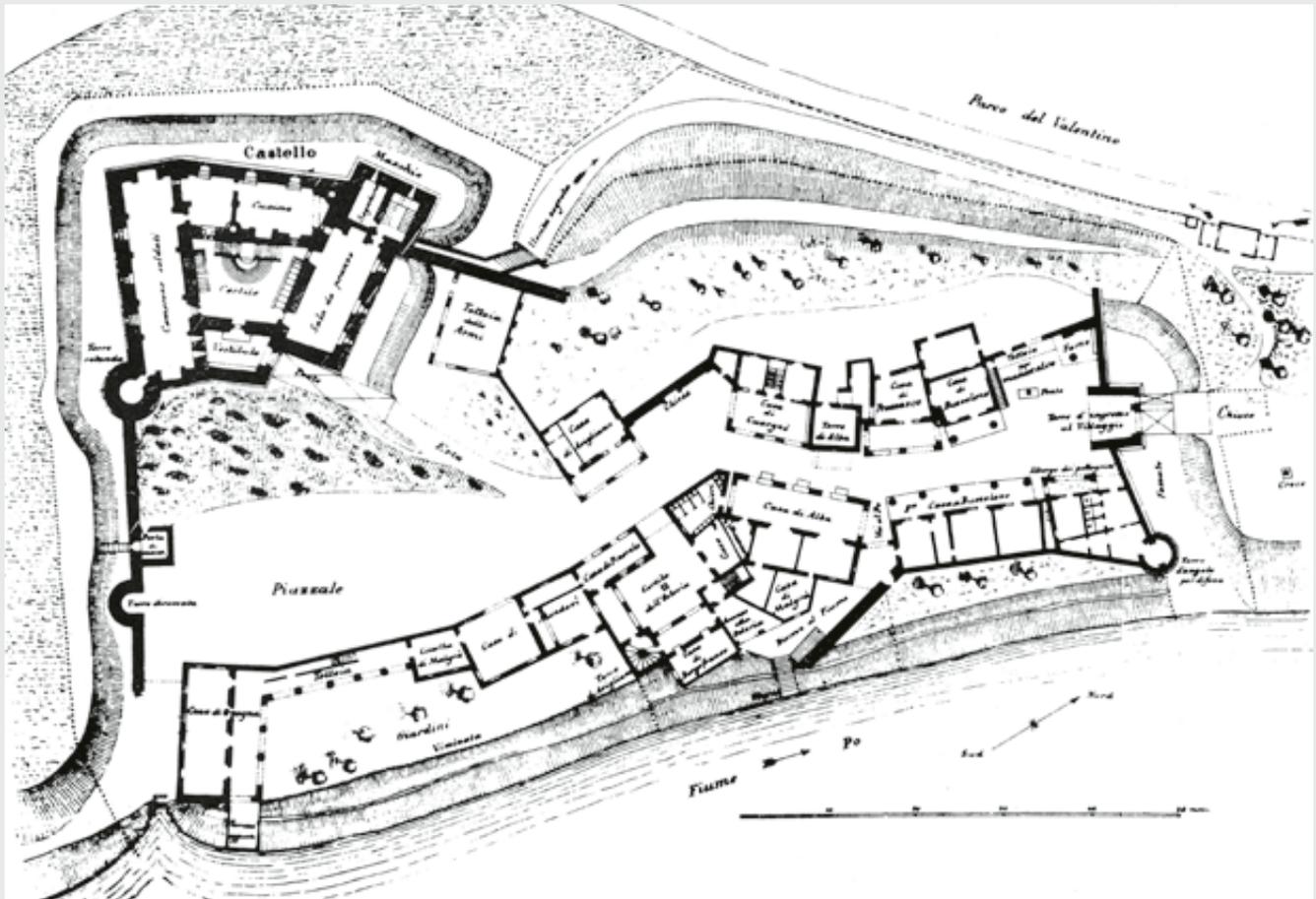


Abb. 4 Adolfo Frizzi, Plan des Borgo Medievale, mit Beschriftung der einzelnen Gebäude (aus Ders.: Borgo e Castello Medioevali in Torino. Torino 1894).



Abb. 5 [Anonym.], Turin. Der Borgo Medievale, gesehen vom gegenüberliegenden Flussufer. Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. fot/1845 [F 111]), Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

2 Kunstwissenschaft im konkurrierenden Geflecht von Region/Nation

2.1 Die Inszenierung des Borgo: ein städtebaulich geprägter Wahrnehmungsraum

Durch das seit den frühen 1860er Jahren im Stil des Landschaftsgartens gestaltete Areal des Parco Valentino führte ein großzügig gestalteter Außenweg (Belt-walk) in Richtung Süden (Abb. 2).⁴⁰ Sowohl mit Hilfe des Weges als auch durch die zum Ufer des Flusses Po abfallende Topografie separierte sich der Borgo deutlich vom oberen, kommerziellen Bereich. In diesen hinein ragt die Vierflügelanlage des Kastells mit einem massiven Vierkantturm. Der Rundturm des Kastells wendet sich dagegen nach Süden zum Po hin. Längs des Flusses erstreckt sich die Hauptansicht des Borgo von außen (Abb. 4, 5). Die Architekturen stehen nicht frontal, sondern sind in zwei Schichten zum Ufer hin organisiert (Abb. 4). Diese Nutzung der Topografie lässt das architektonische Ensemble als gleichsam »naturwüchsig« erscheinen.

Die Einbeziehung des Wassers diente – wie bei der historischen Hauptgruppe auf der Millenniumsausstellung in Budapest (1896) und beim Freilichtmuseum Seurasaari in Helsinki (1909) – als Mittel zur Distanzierung des Borgo Medievale: »quell'ampia gaiezza della natura«, wie es in der Besprechung Camillo Boitos zum Borgo heißt.⁴¹ Der räumliche Entzug, der Blick aus der Ferne, sollte zugleich den zeitlichen Abstand des Ensembles, hier des Quattrocento, zur Gegenwart vermitteln.⁴² D'Andrades Konzept schreibt dem Architekturprospekt am Fluss eine doppelte Wirkung zu: Wer über den Fluss hinweg von außen auf den Borgo blicke, erhalte einen malerischen Anblick. Umgekehrt könne derjenige, der vom Inneren der Ausstellung auf den Fluss schaue, den hinreißenden Ausblick ganz erfassen.⁴³ Dieses inszenierte Architekturbild entsprach der italienischen Urbanistik des 19. Jahrhunderts, in der das Panorama als eine besondere Art von Stadtansicht von außen vor allem in Verbindung mit dem Wasser neu entdeckt wurde.⁴⁴ Dabei spielte die Aufhebung der frühneuzeitlichen Fortifikationen eine wichtige Rolle, da sie – wie in Turin mit dem Ensemble Piazza Vittorio Emanuele und der Kirche Gran Madre di Dio – zu neuen, bildhaften Architekturensembles geführt hatte.⁴⁵

Der Borgo Medievale gestaltete eine künstliche Welt, die aufgrund ihres Ausstellungs- und didaktischen Charakters eine Architektur zweiter Ordnung bildete.⁴⁶ Den Konzeptionisten war dies bewusst; sie sprachen nicht vom Nutzer oder Bewohner, sondern vom »pubblico«, »visitatore« sowie von den Augen des Betrachters (»gli occhi dell'osservatore«).⁴⁷ Einer Sammlung oder einem Museum vergleichbar, schuf der Borgo eine Stätte der zur Schau gestellten Exponate. Doch wurden hier keine Originale ausgestellt, sondern die Kunst im Piemont des 15. Jahrhunderts sollte durch Nachbauten von Architekturen veranschaulicht werden. Eine Analyse des Borgo muss daher klären, welche Momente der Nachbildung benutzt wurden, um die gewünschten Repräsentationen herzustellen. Da das Borgo-Konzept der Wahrnehmung des Betrachters/des Publikums einen hohen Anteil einräumt, erscheint es methodisch sinnvoll, die Dramaturgie dieser Inszenierung zu verfolgen. Damit verbinden sich zwei Ziele: Im Sinne des »nachgebauten Artefakts« zeigt sich die Konstruiertheit des Borgo, sprich: die Architektur als zweite Ordnung. Dennoch aber besaß diese Architektur durch die starke Ansprache des Betrachters eine hohe Performanz,⁴⁸ die nicht nur auf historisches Wissen abzielte, sondern sogar Eingriffsmöglichkeiten für die eigene Gegenwart versprach.

Die Tatsache der Inszenierung zeigt sich besonders anhand der »veduta«, der Ansicht des Borgo zum Fluss, die kontrastiv gesetzte, bauliche Massen kennzeichnen (Abb. 5). Gleich vom Tor her bilden die Türme markante Höhenlinien. Mit der »Ästhetik des Performativen« gesprochen, vollzieht sich ein »Umspringen« der Wahrnehmung des Zuschauers, da die sich nach oben verbreiternde Torre d'Alba das Dahinter, die zweite räumliche Schicht des Borgo, signalisiert.⁴⁹ Schon aber schieben sich am Fluss zwei versetzt zueinander gestellte Fronten in den Blick: die Casa di Malgrà mit Durchgang sowie die Casa di Borgofranco, erstere in Backstein und mit farbig gefassten, spätgotischen Fenstern, die zweite als ausgemauerte Fachwerkkonstruktion. Vertikal setzt die nach hinten gerückte, auf einem polygonalen Unterbau errichtete Torre d'Avigliana ein, welche die Höhenlinie der Türme der Stadtmauer sowie der Torre d'Alba fortführt. Diese wiederholte Vertikalität verlangsamt den Vorgang des Betrachtens (Fischer-Lichte: »slow motion«)⁵⁰ und ermöglicht Assoziationen zu existierenden oder dargestellten Ortsbildern.

Zugleich zeichnet sich der Borgo durch eine starke Binnenorientierung aus. Dies gewährleistete in erster

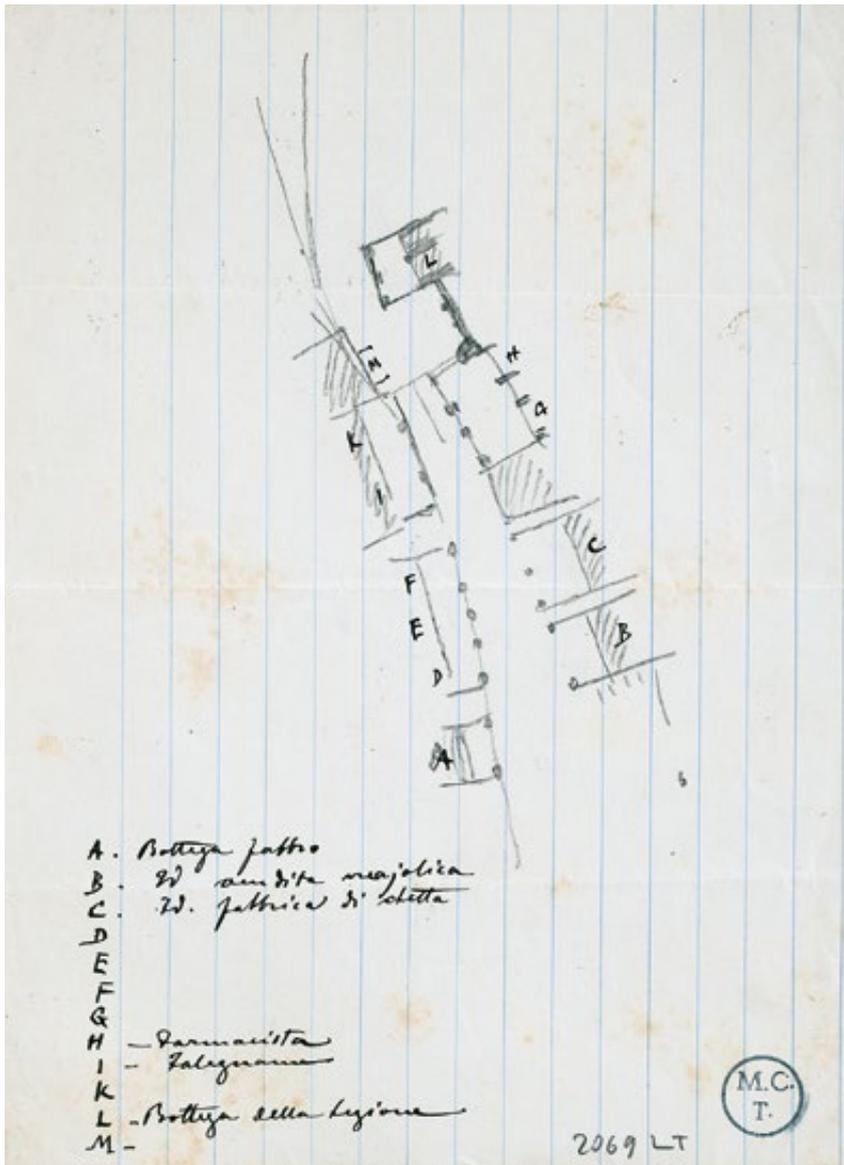


Abb. 6 Alfredo d'Andrade, Entwurfszeichnung des Verlaufs der Portiken im Borgo. Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. 11/10242 [LT 2069]), Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

Linie nicht die Mauer («cinta»), die als Militärbau den Borgo mit dem Kastell verband und in ihrer historischen Bedeutung ausführlich im »Catalogo Ufficiale« gewürdigt wurde.⁵¹ Als Baulichkeit wirkt sie hauptsächlich nach außen (Abb. 5). Denn das Konzept d'Andrades bestand darin, die Außenwelt im Inneren des Borgo gar nicht mehr wirksam werden zu lassen: Ungestört von modernen Gebäuden, befänden sich Besucherinnen und Besucher in einer harmonischen Umgebung, deren Reduktion durch geeignete Mittel simuliert sei.⁵² Ein solch konzeptionell gesuchter Ausschluss der Außen-

welt galt auch für die Historische Hauptgruppe während der Millenniumsausstellung 1896 in Budapest.⁵³ Als Gestaltungsmittel legte d'Andrade fest: Die Häuser seien entlang einer Straße in gebrochenen Linien («linee spezzate») anzuordnen. Das Ergebnis seiner Überlegungen ist in der Zeichnung zu erkennen, die er bezüglich der Läden in den Portiken («botteghe») anfertigte (Abb. 6). Kein Haus habe isoliert zu stehen und Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, wenn man nicht dessen Prospekt betrachtet. Die enge Straße solle krumm verlaufen, die Häuser seien hoch.⁵⁴ Diese Direktiven

dienten sämtlich dem obersten Ziel der Konzeption, wonach kein Element gegenüber einem anderen optisch in Nachteil geraten sollte (»nessuna parte della mostra fosse posta in minor vista dell'altre«). Vielmehr sollten sich dem Betrachter zwanglos verschiedene Ansichten bieten (Abb. 7).⁵⁵ D'Andrade hatte offenbar eine dezidiert urbanistische Vorstellung für die Wirkungsweise des Borgo, die jedoch nicht als realistisches Abbild eines bestimmten Ortes zu verstehen ist.⁵⁶ Zwar wurden schriftliche Quellen herangezogen, wie d'Andrades Anweisung zeigt, dass ein kleiner Ort keine gepflasterte Straße haben dürfe.⁵⁷

Doch ein Blick auf den zeitgenössischen städtebaulichen Diskurs verdeutlicht, dass hier die Einbeziehung der menschlichen Wahrnehmung – wie sie d'Andrade forderte – bereits als Kategorie der Urbanistik galt. Der Mailänder Publizist Carlo Cattaneo vertrat die Auffassung, dass die räumlichen Strukturen einer Stadt auch als zeitliche zu verstehen und daher in ihrer unregelmäßigen Gestalt zu erhalten seien.⁵⁸ Cattaneo veröffentlichte dies erstmals 1839 im Zusammenhang mit der Fertigstellung des Mailänder Doms, als es um die Gestaltung des Domplatzes ging. 1881 war der erste dieser Aufsätze in einer Anthologie mit Texten Cattaneos erneut publiziert worden. 1882 erschien posthum sein Aufsatz »Sulle antichità di Milano«, in dem der Erhalt von Baudenkmalern gefordert wird.⁵⁹ Diese noch vor Camillo Sitte und Giovanni Giovannoni in die Diskussion gebrachte städtebauliche Position könnte die auf Wahrnehmung ausgerichtete Konzeption des Borgo geprägt haben. Denn sowohl vor Ort als auch im »Catalogo Ufficiale« erstaunt, wie entschieden hier die einzelnen Maßnahmen gesetzt waren.

Dazu trug sicherlich auch die international wirksame Theorie des »Picturesque« bei, die im 19. Jahrhundert weite Bereiche der ästhetischen Wahrnehmung, darunter auch die Architektur und den Städtebau, erfasste.⁶⁰ Sie war mit Bezug auf die Replizierung mittelalterlicher Architektur seit dem späten 18. Jahrhundert wirksam und griff – bei aller Verschiebung des Begriffs – das »pittresco«-Konzept der venezianischen Malerei im 17. und frühen 18. Jahrhundert auf.⁶¹ In Bezug auf den in England entwickelten Landschaftsgarten bestand ihr Prinzip darin, Werke der Kunst möglichst als Ergebnis von Natur auszugeben.⁶² Um die gewünschte Unregelmäßigkeit zu simulieren, wurde bevorzugt gotische Architektur einbezogen. Mit der städtischen Randlage am Fluss (Abb. 1), seiner spätmittelalterlichen Architek-



Abb. 7 Blick auf das Haus aus Cuornè im Borgo Medievale.

tur und der unregelmäßigen städtebaulichen Anlage generierte der Borgo ein Gegenmodell zur Stadt Turin, die seit ihrer römischen Gründung durchgehend auf einem geometrischen Plan beruht. Rationale Klassifizierung des Wissens, spektakuläre Unterhaltung⁶³ – dieses Prinzip der Ausstellungen im späten 19. Jahrhundert bedeutete beim Borgo eine wahrnehmungsorientierte Inszenierung, die sich neben historischen Quellen auch der zeitgenössischen Kunst-, Architektur- und Städtebautheorie bediente.

2.2 Dorf – Haus – Interieur: Ausstellungstypologien und junge Wissenschaftsdisziplinen

Der Vorteil des von d'Andrade durchgesetzten Ausstellungskonzepts gegenüber dem zunächst geplanten »Museo di paragone« lag in der engen Verknüpfung von Ansprüchen, die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft bündelte. Der Fokus des Konzepts auf dem unbekanntem Einzelobjekt in geografisch entlegenen Regionen baute auf bewährten kunsthistorischen Traditionen auf, versprach aber ein in mehreren Hinsichten präzisiertes Wissen: Es wurde nicht nur der Anspruch erhoben, dass die anonym entstandenen spätmittelalterlichen Bauwerke und Artefakte des Piemont eine eigene Epoche repräsentierten. Die Anordnung als Borgo bezog auch die räumliche Erfahrung von Bauten und deren unmittelbare Anschauung als Faktoren von Wissen ein.

Auf Seiten der Konzeptionisten war die zeittypische, stilgeschichtlich orientierte Kunstwissenschaft mit »archäologischer« Forschung und einer ausgeprägten Kennerschaft der Einzelobjekte *in situ* verknüpft. Für das Publikum, das seinen eigenen Körper durch den Borgo bewegte, verband sich die für die Welt- und Landesausstellungen typische »Schaulust« mit Belehrung (»buon gusto«).

Der wirtschaftspolitische Hintergrund Italiens und der Rahmen der Ausstellungen als Wettbewerb von Nationen verlangten auch eine Bezugnahme dieses Wissens auf die Gegenwart. Zeigte die »Sezione Storia dell'Arte« bis dahin unbekannte piemontesische Architektur aus dem 14./15. Jahrhundert, so sollte deren vielfältige materielle Erscheinung die Einheit von Produktion und Repräsentation in der spätmittelalterlichen Kunst verdeutlichen. Aus der Anschauung dieser Objekte und dem damit gewonnenen Wissen heraus erhoffte man sich, auf die *aktuelle* Herstellung von Objekten unter den Bedingungen der industriellen Fertigung einwirken zu können. In Giuseppe Giacosas »Introduzione« heißt es: »Das 15. Jahrhundert war in unserer Region dasjenige, in welchem die Kunst und die gewerbliche Produktion [»industria«] derart eng miteinander verknüpft waren, dass man sowohl bei den ansehnlichsten als auch den dürftigsten Erzeugnissen des Gewerbes auf den essenziellen Charakter der vorherrschenden Kunst stieß.«⁶⁴ Die »Sezione Storia dell'Arte« wählte hierfür ein Konzept, welches das Wohnhaus im piemontesischen Quattrocento als Produktions- und Lebensinheit in den Mittelpunkt stellte. Zugleich formulierte dies die normative Forderung an Italien als Kulturnation, den Wissenskanon für Architektur und Kunst zu erweitern.

Aus zwei Gründen handelte es sich beim Borgo Medievale nicht um eine Fortsetzung der Nationenpavillons, wie es sie seit der Pariser Weltausstellung 1867 gab: Die dortigen, teilweise »dörflichen« Ensembles waren nicht im selben Maße wie der Borgo als eigenständiger städtebaulicher Zusammenhang konzipiert.⁶⁵ Der Borgo realisierte eine neue, eigene Qualität des Außenraums, die sowohl von historischen als auch von zeitgenössischen Referenzen profitierte.⁶⁶ Im Gegensatz zu den Pariser Nationenpavillons, die bauliche Schemata zeigten,⁶⁷ zielte die Komplexität des Turiner Borgo Medievale auf den kunstwissenschaftlichen Kanon ab. Er bildete aufgrund der von den Borgo-Akteuren deutlich wahrgenommenen Grenzsituation des Piemont sowohl eine Schaltstelle zwischen verschiedenen Nationen

(spätmittelalterliches Italien – Frankreich – andere nördliche Nationen wie Deutschland), war aber zugleich im konkurrierenden Geflecht von Region (Piemont) und Nation (Italien) verankert.

Zu differenzieren ist auch das Konzept »Dorf«, das sich bei den Weltausstellungen als eine der populärsten Einrichtungen etabliert hatte. In der Zeit der verschärften Konkurrenz zwischen Frankreich und England diente Architektur als Ausstellungsmedium dazu, die Unterschiedlichkeit von Kulturen darzustellen.⁶⁸ Die kunsthistorische Analyse von Architektur lief parallel zu jener, die von der entstehenden Disziplin der Ethnologie initiiert wurde und infolge der Urbanisierung den Blick auf das Land lenkte.⁶⁹ Die Ethnologie zielte rasch auf eine geografisch beziehungsweise ethnisch bedingte Typologie ländlicher Bauten ab, die dabei aber eine schematisierende Sicht darauf beförderte.⁷⁰ Fiktive »Dörfer« hatten eine Tradition in Englischen Landschaftsgärten, die seit dem späten 18. Jahrhundert vermeintliche bäuerliche Lebensweisen und regionale Bauweisen zeigten.⁷¹ Im Borgo Medievale verweist das nahezu einheitliche Layout der Häuser im Villaggio mit meist zwei hintereinanderliegenden Räumen (Abb. 4) auf den Typus der »folly«, kulissenhafte Architektur aus der Tradition des Landschaftsgartens. Doch handelt es sich in Turin nicht um bäuerliche Architektur, wie in dem in der Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen Hameau von Königin Marie Antoinette im Park von Versailles, das Architektur aus der Normandie verarbeitete.⁷² Ebenso wenig ordnete sich der Villaggio mit seiner Fixierung auf kleinstädtische Bauten der zeitgleich entstehenden Erforschung der Bauernhausarchitektur zu.⁷³

Der Borgo Medievale war somit anders gelagert als die herkömmlichen Typologien von Ausstellungsdorf und Bauernhaus-Darstellung. In besonderer Weise verstärkte dies das Thema des Wohnhauses, das hier mit den beiden Elementen Castello und Villaggio eine jeweils eigene Artikulation fand. Um dies einordnen zu können, soll nachfolgend die Chronologie diesbezüglicher Ausstellungen vor dem Borgo Medievale in den Blick genommen werden: In Wien zeigte die Weltausstellung 1873 mit ihrer 19. Gruppe »Das bürgerliche Wohnhaus mit seiner inneren Einrichtung und Ausschmückung« mit dem Ziel, die aktuelle Produktion von Musterhäusern zu beeinflussen.⁷⁴ Die vergleichend zwischen verschiedenen Ländern angelegte Schau stieß bei diesen auf geringe Resonanz, ganz im Gegensatz zu den in

Gruppe 20 gezeigten Bauernhäusern, die bewohnt waren.⁷⁵ Außer durch die Bauernhäuser wurde das Interesse am Hausinneren auch von belebten Interieurs verstärkt, wie sie Holland bei der Pariser Weltausstellung 1878 präsentierte. Dies setzte das von Artur Hazelius 1873 in Paris sowie in seinem Stockholmer Freilichtmuseum Skansen gezeigte Prinzip des nordischen Interieurs fort.⁷⁶

Blieb die Ausstellung von Architektur bei Weltausstellungen bis dahin meist ephemere, verknüpfte sie sich in Turin auch mit präsentativen Konzepten der auf Dauer angelegten Museen. Dies war nicht nur eine Folge der Entscheidung der Stadt Turin, die anfangs lediglich das Castello erhalten wollte, aber nach dem Erfolg während der »Esposizione Generale« das gesamte Ensemble übernahm.⁷⁷ Ähnlichkeiten zu zeitgenössischen Museumskonzepten wies der Borgo Medievale vor allem wegen seiner Thematik des Wohnens auf. Aus zwei verschiedenen Richtungen war das Innere des Wohnhauses ins Blickfeld gerückt: den aktuellen Bedürfnissen der Wohnarchitektur und des häufig ethnologisch begründeten Interesses an ländlicher Architektur. Letzteres repräsentiert im Borgo die vernakuläre Wohnarchitektur im Villaggio, die aus kleineren Orten und Städten in den entlegenen Gebieten des piemontesischen Territoriums stammte. Wie Kapitel 5.4 zeigen wird, konzentrierte sich diese Auswahl an ländlichen und kleinstädtischen Architekturen auf das Wohnhaus.

Wichtige Impulse für die Diskussion um das Wohnhaus gaben architekturtheoretische und -historiografische Schriften, insbesondere jene von Gottfried Semper und Viollet-le-Duc.⁷⁸ Diese Dimension zeigte sich auch im Borgo Medievale, der weniger auf »Lebensbilder« als vielmehr darauf ausgerichtet war, auf welche Weise im piemontesischen Spätmittelalter bestimmte Funktionsbereiche des Hauses gestaltet waren. Obwohl der Borgo hierin einen enzyklopädischen Anspruch hatte, gehörte er nicht zu den »Stuben« oder »period rooms« aus derselben Zeit, die ausschließlich auf die passende Zusammenstellung von Inneneinrichtungen fokussiert waren.⁷⁹ Der Borgo wies eine eigenständige Linie auf, die – insbesondere beim Castello – nicht das Konzept des möglichst vollständigen Stil- oder Sammlungsraums bedeutete. Stattdessen sollten die nachgebauten Interieurs und Artefakte hier möglichst genau durch Befunde oder Quellen begründet sein.⁸⁰ In dieser auf jeweilige Orte bezogenen Wiedergabe unterschied er sich von Einrichtungen wie dem Museo Stibbert in Florenz oder dem historistisch erbauten Mailänder Palazzo der Ge-

brüder Bagatti/Valsecchi, die als Stilsammlung originaler Artefakte dienten.⁸¹

Der Borgo setzte auf Repräsentation des geografisch genau verortbaren Einzelmonuments und darauf beziehbarer weiterer Exempla. Dieser topologische Zugriff grenzt sich von dem holistischen Ansatz Viollet-le-Duc ab, der die möglichst perfekte *Entwicklung* eines Stils darzustellen suchte.⁸² Der Borgo zielte auf eine kunstlandschaftliche Erweiterung des Kanons der italienischen Architektur ab und prägte dies sowohl in stilistischer Hinsicht als auch bezüglich der Gattungen aus. Er trug zu der breit diskutierten Stellung des Hauses als neuer Leitgattung bei,⁸³ transportierte dabei jedoch nicht die ideologische Vorstellung einer »Zelle« von Nation, sondern der Architektur als einem Teil der »vita sociale«. Als Gegenbeispiel sei die Idee des Gründers des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg, August von Essenwein, angeführt. Dieser hatte 1870 als Motivation für die Sammlung von häuslichen Gegenständen angeführt, dass das Hausinnere die Nation repräsentiere, da die Familie ihr Kern sei.⁸⁴ Gegenüber einer solch affirmativen Funktion war das Konzept der Turiner Gruppe auf eine Öffnung des kunst- und architekturhistorischen Kanons der italienischen Kulturnation ausgerichtet. Dieses geschlossene System durch die spätmittelalterliche Epoche des Piemont zu erweitern, war das erklärte Ziel des Borgo Medievale.⁸⁵

Die Adressierung der »Sezione Storia dell'Arte« war somit eine doppelte. Sie versuchte, eine regional und zeitlich fixierte Kunst innerhalb der neuen Kulturnation Italien zu platzieren und lag damit in Konkurrenz zu festgefühten Vorstellungen des Kunstkanons. Zugleich richtete sie dies nach außen an die anderen Nationen, für die der Borgo Medievale als eine Repräsentation Italiens gelten musste. In seinem Zuschnitt von Architekturforchung, archäologischer wie historiografischer Recherche, Didaktik und wahrnehmungsbezogener Darstellung des Artefakts vereinte der Borgo »rationale Klassifizierung mit spektakulärer Unterhaltung« und war damit einer jener typischen »Kreuzungspunkte«⁸⁶ in der Epoche der Weltausstellungen. In diesem Rahmen fungierte die »Sezione Storia dell'Arte« als »contact zone«, durch die sich Italien sowohl nach innen als auch nach außen vermittelte.⁸⁷

Als Darstellung des bis dahin unbekanntes piemontesischen Spätmittelalters repräsentierte der Borgo »das Andere« der italienischen Architekturgeschichte.⁸⁸ Dabei wurde während der »Esposizione Generale Ita-



Abb. 8 Ansicht des Dorfs Assab (aus »Torino e l'esposizione italiana 1884«).

liana in Turin 1884« deutlich, dass Alterität für die italienische Nation sich nicht auf das italienische Binnenterritorium beschränkte. Nur durch den Parkweg getrennt, zeigte die Ausstellung oberhalb des Borgo Medievale das »afrikanische Dorf« (Abb. 2: Nr. 114; Abb. 8), welches die 1882 von Italien übernommene ostafrikanische Handelsstation Assab repräsentierte und lebende Menschen zeigte.⁸⁹ Die Ausstellung von 1884 vereinte kulturell, geografisch und politisch verschiedene Grade von Alterität, die eine der Grundlagen des modernen Nationalstaats bildete.⁹⁰

3 Neu entdeckte Geografie des Spätmittelalters: das Piemont

Das in den Jahrzehnten um 1900 überall in Europa feststellbare Interesse am »Nahen« war im Vorfeld des Borgo weit über das eigentliche politische Gebiet des Piemont hinausgegangen.⁹¹ Es betraf die Westalpen insgesamt, die Mitte des 19. Jahrhunderts durch den Schweizer Maler

Alexandre Calame Bekanntheit erlangten. In den 1850er Jahren hatte es Turiner Maler wie Vittorio Avondo (1836–1910) oder Carlo Pittara (1835–1891) nach Genf gezogen. 1860 reiste auch der 21-jährige Alfredo d'Andrade (1839–1915) nach Genf, um dort nach den Anweisungen Calames in der Naturmalerei die »poesia del vero« zu finden.⁹² Mit dem Fokus auf Landschaft ging ein Reflex gegen die traditionelle Ausbildung an den Kunstakademien einher. In der »realistischen« Sicht solcher Künstler zeigte sich eine moderne Umgebung mit all ihren physischen Erscheinungen, welche die Tätigkeiten sowie den Lebensalltag auf dem Land nicht ausschlossen. Bezieht man für den Piemont die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zahlreich entstandenen geologischen und archäologischen Zeichnungen, Bauaufnahmen und Naturstudien ein, so sind diese zusammen mit der Landschaftsmalerei als Medien der Aufzeichnung des »Nahen« einzustufen.⁹³ Sie dokumentierten die unmittelbare Umwelt insbesondere nichtstädtischen Lebens, erschlossen die Region und machten sie damit zugleich für das kulturelle Gedächtnis verfügbar.⁹⁴

3.1 Das kulturelle Netzwerk der Akteure

Angesichts der schriftlichen Zeugnisse von Reisen und Exkursionen in die entlegenen Voralpengebiete überwiegt der Eindruck des Erprobens künstlerischer Interessen, aber auch der persönlichen Freundschaften und großer Geselligkeit (Abb. 9).⁹⁵ Erfahrungen, die hier gemacht, Überzeugungen, die gewonnen worden waren, bildeten die Basis für das kulturelle Netzwerk,⁹⁶ dem das Zustandekommen des Borgo zu verdanken ist. Entscheidend war die als »Scuola di Rivara« bekannte Gruppe von Künstlern.⁹⁷ Seit 1861 versammelte sich jeweils im Sommer um Carlo Pittara ein loser Zirkel von Künstlern in Rivara.⁹⁸ Der kleine Ort liegt im Canavese, einem Gebiet am Ausgang des aus den Alpen kommenden Valle Locana nördlich von Turin, das zahlreiche Flüsse und Wasserläufe durchziehen. Dies bedeutete den Gegensatz einer weiten, von Wäldern und Landwirtschaft genutzten Flussebene und dem unmittelbar dahinter aufsteigenden hochalpinen Gebirge von Monte Rosa und Gran Paradiso. Eine in die Landschaft der Peripherie drängende Künstlerbewegung kannte Italien mit der Schule von Resina und Pergentina bei Neapel, während die vor allem in Florenz tätigen Macchiaioli die Landschaftsmalerei nicht derart als Schwerpunkt ausbildeten. Doch die Landschaften von Antonio Fontanesi, einem der bedeutendsten Vertreter der »Scuola di Rivara«, prägten die jüngeren Maler in Florenz.⁹⁹ Turin wurde durch die Zeitschrift »L'Arte in Italia«, die dort 1869 bis 1873 erschien, zu einem Knotenpunkt der sich über Rivara definierenden Landschaftsmalerei.¹⁰⁰

In die personell unterschiedlichen Konstellationen, die zwischen 1860 und 1880 den Canavese aufsuchten und dort künstlerisch tätig waren, mischten sich Mitglieder der »Accademia ligustica di belle arti« in Genua, wo die Gruppe der »Grigi« eine eigene naturalistische Landschaftsmalerei zu begründen suchte.¹⁰¹ Der aus Lissabon stammende Alfredo d'Andrade, seit 1857 Student an der Genueser Akademie, war mit dem sich in Paris und London aufhaltenden Antonio Fontanesi verbunden.¹⁰² Unter den Gemälden von d'Andrade stehen die zahlreichen Studien zu den Steinbrüchen bei Rivara hervor, entstanden zwischen 1869 und 1871. Derartige Erkundungen bezogen die vom Menschen geformte Umgebung ein, wozu auch die Architektur zählte – Beispiele einer einfachen Bauweise (»architettura minore«), die Vittorio Avondo in den 1850er Jahren mehrfach gezeichnet hatte.¹⁰³ Parallel zu d'Andrades *plein-air*-Malerei ist Ernesto Bertea aus den 1860er Jahren mit der Darstel-



Abb. 9 Vittorio Avondo, Federico Pastoris, Alfredo d'Andrade und Casimiro Teja (sitzend), in der Ausrüstung alpiner Wanderer, ca. 1865–1870, Foto P. Santini, Pinerolo. Torino, Archivio Fotografico della Fondazione Torino Musei.

lung solcher Architektur zu nennen.¹⁰⁴ Themen des »Nahen« und seine neuartige Wahrnehmung unter realistischen Licht- und Schattenverhältnissen sind das Ergebnis, welches die neue Landschaftsmalerei im Piemont entdeckte. Zweite wichtige Vorbedingung für die Entstehung des Borgo waren die künstlerisch-intellektuellen Verbindungen. Zusammengenommen ermöglichten sie eine spezifische Gruppenbildung, welche die Errichtung des Borgo ermöglichte.

3.2 Restaurierung, früher Alpinismus und die Landschaften ländlichen Bauens

Der Borgo schuf mit seinem Fokus auf Piemont eine neuartige Vorstellung von diesem Gebiet als einer »Kunstdlandschaft«, noch bevor der Begriff in der Kunstwissenschaft in den 1920er und 1930er Jahren etabliert wurde.¹⁰⁵ Diese avancierte Rolle unterstützten aktuelle Wissensfelder über die ältere Kunst und deren geopolitische Bedeutung. Hierzu gehörte die von der savoyischen



Abb. 10 Schloss Féris (aus Édouard Aubert: *La Valle D'Aoste. Histoire et description archéologique et pittoresque*. Paris 1860).

Geschichtsschreibung früh entwickelte Vorstellung eines über die Alpengipfel hinweg regierenden Staates, die im 19. Jahrhundert im Hinblick auf eine politisch führende Rolle des Savoyerhauses in Italien reaktiviert wurde.¹⁰⁶ In der Einleitung des Ausstellungsführers bemerkt der Schriftsteller Giuseppe Giacosa (1847–1906), dass die Bedeutung der gotischen Kunst im Piemont klar auf die Grenzsituation und die familiären Beziehungen des Herrscherhauses zu Frankreich zurückzuführen seien: »Ma il Piemonte, provincia di confine e signoreggiato da una famiglia [...], seguì ad ispirarsi di Francia ed a coltivare le forme dell'arte gotica.«¹⁰⁷ Zum anderen entstand – unter dem Einfluss der frühen französischen Anthropogeografie¹⁰⁸ – mit Auberts Publikation »*La Valle D'Aoste. Histoire et description archéologique et pittoresque*« (1860) eine Architekturgeschichtsschreibung für das Aosta-Tal, welche die Bauten in engem Konnex mit der Morphologie der Landschaft sowie deren politischer Geschichte behandelte (Abb. 10; 11).¹⁰⁹

Weitere wichtige Impulse für eine Neubewertung der piemontesischen Kunst lieferte die Entdeckung mittelalterlicher Bauten durch »dilettanti«, insbesondere der Kauf des Schlosses Issogne durch Vittorio Avondo im Jahr 1872.¹¹⁰ Die Restaurierung von spätmittelalterlichen Schlossanlagen durch jene lose Gruppe um Avondo hatte bereits 1866 eingesetzt. Avondo suchte das in den 1830er Jahren erworbene Schloss seines Vaters in Lozzolo (bei Gattinara im Biellese; Abb. 11) gemeinsam mit Freunden auf. Während dieses Sommeraufenthalts renovierten d'Andrade und einige andere Maler die Fresken eines Saales. Solche Aufenthalte

zwischen Vergnügen und künstlerischer Arbeit waren der Hintergrund für die Verkleidungen und Aufführungen kleiner historisierender Stücke, von denen einzelne Fotografien existieren.¹¹¹

Für die bis 1877 dauernden Restaurierungen von Issogne griff Avondo auf seine Kontakte aus der *plein-air*-Bewegung zurück.¹¹² Aus dem losen Zirkel entstand allmählich ein kulturelles Netzwerk. Gemeinsames Ziel war, das Ansehen der mittelalterlichen Kunst, vor allem gegenüber der Kunst des Piemont, im kollektiven Bewusstsein der jungen Nation zu stärken.¹¹³ 1880 hatte Francesco Gamba, Direktor der Königlichen Pinakothek in Turin, die Hoffnung geäußert, dass die Kunst des Piemont den Rang einnehmen möge, der ihr zukommt (»sarò lieto se avrò contribuire a collocare il nostro paese nel posto, che in fatto d'arte gli è meritamente dovuto«).¹¹⁴ Das Beispiel Issogne markiert einen Zeitpunkt, der auf eine veränderte Anerkennung mittelalterlicher Kunst hinweist: 1882 – im selben Jahr, in dem die Arbeiten am Borgo begonnen wurden – erhielt der Turiner Fotograf Vittorio Ecclesia den ministeriellen Auftrag, acht Aufnahmen des Schlosses mit Schwerpunkt der Innenräume anzufertigen.¹¹⁵ Avondo, der diese durch eigene Sammlungstätigkeit auf ihre historischen Funktionen hin ausstatten ließ und somit ein Promotor für die geschlossene Konzeption musealer Räume war, nahm in diesem Netzwerk durch seine weitreichenden Beziehungen eine Sonderrolle ein. Wie Pietro Selvatico und Camillo Boito gehörte Vittorio Avondo zu den polyglotten Akteuren bei der Wiederentdeckung mittelalterlicher Kunst in Italien.¹¹⁶ Er nahm sowohl nationale Funktionen wahr, etwa 1865 im »Consiglio Direttivo« des »Museo Nazionale del Bargello« in Florenz, als auch internationale Kontakte, so 1883 zu Wilhelm Bode in Berlin, mit dem er sich über die Museen der jungen Nation Italien austauschte.¹¹⁷

Dass die mittelalterlichen Bauten des Aosta-Tals verstärkt ins kollektive Bewusstsein rückten, förderte auch eine darauf bezogene Publizistik. Das 1860 erschienene architekturhistorische Buch von Édouard Aubert, seine Beschreibungen und suggestiven Stiche führen die Architektur im landschaftlichen Kontext vor Augen (Abb. 10).¹¹⁸ Einen ersten italienischsprachigen Aufsatz über die Schlösser des Aosta-Tals veröffentlichte 1876 der Naturwissenschaftler Pietro Giacosa, Bruder des späteren Puccini-Librettisten Giuseppe Giacosa.¹¹⁹ Darüber hinaus entwickelte sich eine literarische Produktion zu landschaftlichen Erscheinungen



Abb. 11 Die Provenienzen der Gebäude im Borgo Medievale, eingetragen in eine Karte des Königreichs Sardinien (Ausschnitt) nach dem Vertrag von Turin 1860. Grün schraffiert (bearbeitet von Alina Floride und Agim Meta, eco_sense) die an Frankreich abgetretenen Gebiete.

des Alpentals. Von 1880 an arbeitete Giuseppe Giacosa, der selbst aus dem Canavese und damit der Peripherie stammte, journalistisch über die »Zona montagnosa«. Über sechs Nummern der »Gazetta Piemontese« verteilt, erschien 1880 der Artikel »Le Alpi a quattro mani:

in difesa dell'alpinismo«. ¹²⁰ Die Anfänge des Tourismus lassen sich hier greifen, den d'Andrade selbst als Möglichkeit für die Rettung der Schlösser des Aosta-Tals einbezog. ¹²¹ Während Giacosa von 1882 an neue Stücke für die Sammlung »Novelle e paesi valdostani« ver-

fasste, in denen er nicht nur die Landschaft beschrieb, sondern auch deren Erzählungen wiedergab,¹²² war d'Andrade längst mit dem Castello Féris beschäftigt, das – anders als Issogne oder die Burg Ussel – in der Ebene des Aosta-Tals liegt (Abb. 10) und das Modell für die Rocca im Borgo Medievale abgab.

Im Unterschied zu dem künstlerisch erschlossenen Canavese und dem durch alte Adelshäuser mythisch besetzten Aosta-Tal war der dritte geografische Schwerpunkt des Borgo, das Valle di Susa, eine kunsthistorische Entdeckung der Borgo-Betreiber. Die »monumenti medioevali« dieses westlich von Turin aus (Abb. 11) entlang des Flusses Dora Riparia in Richtung Westalpen führenden Tals seien, wie Riccardo Brayda in einem Vortrag 1885 feststellte, in den »Guide italiane o francesi« nur sporadisch aufgeführt.¹²³ Doch schmückte die dortige Architektur, so Brayda, aufgrund ihrer Formen und Materialien eines der schönsten Täler des Piemont. Erfreue sich die hochgelegene romanische Abtei S. Michele vom frühen 19. Jahrhundert an der Wahrnehmung durch Reisende und Gelehrte, so bleibe die übrige Architektur Einzeleinträgen in wenigen Sammelwerken überlassen. Hierzu gehörte der von Alessandro Martelli und Luigi Vaccarone herausgegebene Führer »Alle Alpi Occidentali del Piemonte«, der mit dem 1863 gegründeten »Club Alpino Italiano« den Alpinismus zu fördern suchte.¹²⁴ Hinsichtlich des Konzepts des Borgo, eine Gruppe von Häusern in der Art eines Dorfes zu errichten (»eseguire un gruppo di case a mo' di villaggio«), sei es – so Brayda – nur den finanziellen Mitteln des Komitees zu verdanken, diese Forschungslücke zur mittelalterlichen Architektur im Valle di Susa bestmöglich zu schließen (»di far ricerche e studi onde poter nel miglior modo rispondere a questo desideratum«).¹²⁵

Aus dem Süden des Territoriums (Abb. 11), mit dem d'Andrade durch seinen Lebensmittelpunkt Genua besonders vertraut war, stammten weitere Nachbauten und Details. Die ehemalige Markgrafschaft Saluzzo, ähnlich wie das Aosta-Tal durch bedeutende mittelalterliche Schlossbauten geprägt, deren Besitzer bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts in Opposition zum savoyischen Herrscherhaus standen, ist insbesondere durch Schloss Manta repräsentiert. Der Südosten ist durch die Städte Alba, Asti und Mondovì vertreten, die im 15. Jahrhundert markante Wohnhäuser von Handelsfamilien besaßen. Mit ihren Nachbauten erhielt der Borgo Beispiele von besonders großen, aus Backstein errichteten Häusern.

Der Borgo fasst die unterschiedlichen geografischen Gebiete im Ensemble von Castello und Villaggio zusammen. Beim Begehen ergibt sich ungefähr eine imaginäre Karte von Nord nach Süd, die mit dem Castello wieder in den Norden zurückführt. Dabei ist der Eindruck nicht von der Hand zu weisen, dass die aktuelle politische Geschichte des Risorgimento eine wichtige Rolle spielte: Der von Cavour im Risorgimento an Frankreich abgegebene nordwestliche Landesteil Savoyen (Abb. 11) bildete nun die politische Grenze zu Frankreich als einem wesentlich älteren Nationalstaat. Daher ist die Repräsentation der mittelalterlichen Bauten aus dem Valle di Susa, die nun nicht mehr allein für den Piemont, sondern in ihrer tiefenzeitlichen Verankerung auch den jungen Nationalstaat Italien kulturell untermauern konnten, kulturpolitisch besonders relevant. Die Landschaften des Piemont begannen eine »Geo-poetik« zu entfalten,¹²⁶ die im Borgo ihre materielle Veranschaulichung erfuhren.

4 Castello und Villaggio: gebaute Typologie

Ihre zweite Ausgabe eröffnete die Ausstellungszeitung »Torino e L'Esposizione Generale Italiana 1884« mit einer vielsagenden Ansicht des Borgo Medievale (Abb. 12). Das Castello, gesehen von einem imaginären Standpunkt vom anderen Ufer des Flusses Po, ist deutlich in die Höhe gezogen, während die Wohnbauten des Villaggio reduziert sind: Vom Eingang her durch die Mauer vollkommen verdeckt, bricht der bauliche Zusammenhang hinter dem Turm von Avigliana ab. Das große Haus aus Mondovì im Borgo-Inneren fehlt ebenso wie direkt am Ufer jenes aus Malgrà sowie die Trattoria mit ihrer ausladenden Pergola. Da alle Häuser des Borgo zur Eröffnung 1884 fertiggestellt waren, lässt sich die Illustration nur durch die Absicht erklären, das Castello besser zur Geltung zu bringen: Dieses zeigt so vollständig zwei seiner Diagonalseiten, der Weg dorthin samt Eingang ins Gebäude wird sichtbar, darüber hinaus der markante rechteckige Bergfried sowie gegenüber der runde Treppenturm.

Der grafischen Inszenierung des Castello als Aufmacher der Ausstellungszeitung lag die Intention zugrunde, diese im Piemont besonders verbreitete Architekturgattung als Teil des baulichen Erbes der geeinten italienischen Nation geltend zu machen. Um 1880 gehörten Burgen oder befestigte Schlösser noch kaum zu



Abb. 12 Titelbild der Ausstellungszeitung
»Torino e l'esposizione italiana 1884«.

Objekten der jungen Mittelalterforschung Italiens, die vor allem auf den Sakralbau sowie Kommunalpaläste konzentriert war.¹²⁷ Dagegen wollte die »Sezione Storia dell'Arte« einen Einblick in die »vita civile e militare del Piemonte nel secolo XV« geben, und zwar in Gestalt eines kleinen Orts unter einer beherrschenden Burg (»Borgo colla dominante Rocca«).¹²⁸ Mit diesem Setting war der Borgo im zeitgenössischen Ausstellungsbetrieb ein Novum, da er eine selbstbewusste Abgrenzung zu bisherigen schematischen Präsentationen von Architektur vornahm.¹²⁹ Andererseits wollte der Fokus auf die regionale Kunst nicht als hermetische Abgeschlossenheit verstanden sein. Im Gegenteil, er zeigte deren historische Verflechtungen, nicht nur innerhalb Italiens, sondern auch ins Ausland, etwa nach Frankreich und Deutschland.¹³⁰ Dies entsprach den politischen Zielen der »Esposizione Generale«, die insbesondere eine zeitgemäße Produktion und Gestaltung von Gebrauchsgütern förderte.¹³¹

4.1 Der innovative Blick auf das Verhältnis von Zentrum und Peripherie

Als Alfredo d'Andrade 1911 für die Erinnerungsausstellung anlässlich des fünfzigsten Jahrestags der Proklamation des Königreichs Italien in Rom den piemontesischen Pavillon als Schlosshof des 15. Jahrhunderts konzipierte, ließ er den gleichen Brunnen (»Fontana del Melograno«) aus dem Castello Issogne ins Zentrum setzen, der bereits unterhalb des Castello im Turiner Borgo platziert war. Der Typus des befestigten Schlosses, hier zusammengesetzt aus dem Schlosshof in Issogne sowie einem achteckigen Turm des Priorats S. Orso (beide aus dem Aosta-Tal), war eine Ikone des Piemont geworden – ähnlich dem für die Budapester Millenniumsfeier 1896 konzipierten Renaissance-schloss, das später für andere Ausstellungen eingesetzt wurde.¹³² Doch für die Konzeptionisten der »Sezione Storia dell'Arte« stand 1884 mehr auf dem Spiel als ein Symbol: Im Piemont gab es zu jener Zeit noch keine etablierte staatliche Denkmalpflege.¹³³ Viele der von der Kommission als Baudenkmäler erachteten Architekturen befanden sich in einem äußerst gefährdeten Zustand. Niemand anderes als die Kommission der »Sezione Storia dell'Arte«, so Giuseppe Giacosa in der »Introduzione« für den »Catalogo Ufficiale«, könne diese Monumente vor dem Vergessen retten.¹³⁴ Das betraf aktuell vor allem Bauten aus jenen Peripherien, die das Künstlernetzwerk seit den 1860er Jahren bereiste und erkundete.

Giacosa verwendet für die Recherchetätigkeit der Kommissionsmitglieder den Begriff der Peripherie (*periferia*). Er meint damit, wie wir heute, den Gegensatz zu den Zentren (*centri d'abitato*). Die Kultur der Peripherie ist seiner Meinung nach unerforscht. Diese Situation stehe im Gegensatz zu den vielen bemerkenswerten Monumenten des Piemont im 15. Jahrhundert, deren mangelnde Wertschätzung in der Adelsgeschichte des Fürstentums begründet liege: Die großen Familien der feudalen Epoche seien durch ihre Besitztümer sowohl in die Orte der Ebene als auch auf die Hügel der Alpentäler geführt worden, das heißt in dezentrale Gegenden.¹³⁵ Diese historische Matrix aus Politik und Geografie bildete die Handlungsplattform für den Borgo, durch die zugleich eine frühe Auffassung von der »Kunstlandschaft« des Piemont entstand: Die 1860 an Frankreich abgegebenen Landesteile Savoyen und Nizza hatten offenbar eine Redefinition des subalpinen Kulturerbes zur Folge.¹³⁶

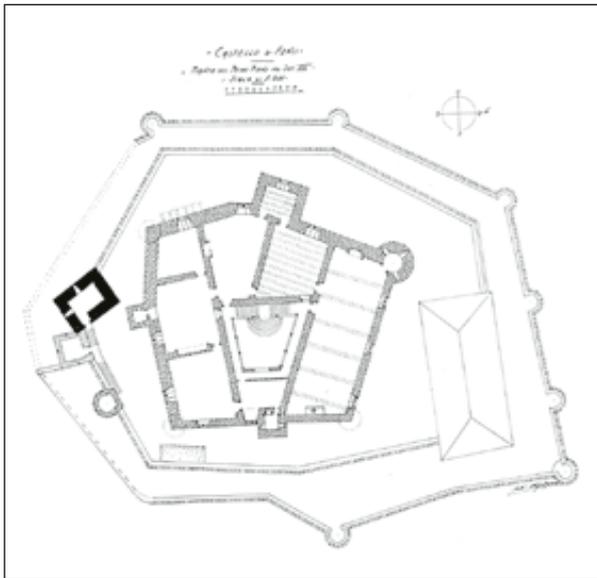


Abb. 13 Carlo Nigra, Grundriss des Schlosses Fénis, erstes Obergeschoss.

Erste Aufgabe der Kommission war die Auswahl der zu präsentierenden Gebäude.¹³⁷ Dabei nahmen die befestigten Herrschaftsanlagen aufgrund des Schwerpunkts im 15. Jahrhundert einen besonderen Rang ein. Giacosa widmet allein der Konzeption der Rocca (befestigte herrschaftliche Anlage) drei Seiten, auch wenn sie von d'Andrade im Inneren des Katalogs nochmals besprochen wird.¹³⁸ Derartige Anlagen im Aosta-Tal und Canavese dominieren in der »Introduzione« über andere, ebenfalls genannte Herrschaftssitze – auch wenn die großen Adelsfamilien des Piemont, etwa die Monferrato, Saluzzo, San Martino und Valperga, der Reihe nach gewürdigt sind. Der Text zeigt deutlich jene Kenntnisse über die befestigten Schlösser und Burgen im Aosta-Tal, die das kulturelle Netzwerk der Künstler und Architekturinteressierten seit gut zwanzig Jahren akkumuliert hatten.¹³⁹ Trotz der anderen aufgezählten Beispiele (Ivrea, Strambino, Manta) gibt es eine klare Priorität für Schlösser in Fénis und Issogne: »Fra i molti castelli piemontesi del secolo XV, due giunsero a noi serbando inalterati il primitivo aspetto esterno e l'interna struttura, e sono quelli di Fénis e d'Issogne in valle d'Aosta [...]«¹⁴⁰ Für die kunsthistorische Diskussion um die italienische Architektur des Mittelalters bedeutete die Aufnahme von befestigter Herrschaftsarchitektur eine Erweiterung des Kanons, die durch die politische Schlüsselrolle des Piemont im Einigungsprozess befördert wurde.

4.2 Das Castello als bauliche

Gattung des Piemont

Nicht zufällig fokussiert die Grafik der Ausstellungszeitung (Abb. 12) die diagonale Ausrichtung des Castello auf den Borgo: eine bildhafte Komposition, die in das Medium der Illustration folgerichtig übertragen wurde. Der Außenbau des Castello greift den polygonalen Grundriss der Burg Fénis im Aosta-Tal auf (Abb. 13), deren pittoresker Charakter bereits von Aubert beschrieben wurde.¹⁴¹ Doch das Original bezeichnet ein Gebäude in der Ebene (Abb. 10). Hingegen krönt beim Borgo das Castello die Anhöhe des Po-Ufers. Die Topografie des Borgo konterkariert so die hermetische Verwaltungsarchitektur in Fénis, macht aus ihr eine Höhenburg. Das Borgo-Castello übernimmt nicht die ursprüngliche Ringmauer aus Fénis, sondern lediglich Strukturen von deren innerer Anlage (Abb. 14).¹⁴² Zwar finden sich der Rundturm der eigentlichen Burg sowie deren »mastio« (Wohnturm) im Borgo wieder, doch an anderer Stelle. Auch die Materialität unterscheidet sich: Gegenüber dem grauen Haustein in Fénis erscheint das Castello im Borgo in Backstein.¹⁴³ Identisch ist dagegen das zinnenbewehrte Erscheinungsbild der äußeren Wände, das durch eine breite Reihe von Maschikuli (Pechnasen) plastisch nach oben hervortritt (Abb. 12).

In seinem Kern präsentiert das Castello eine berühmte Reprise aus Fénis (Abb. 13): den Hof, von zweigeschossigen Galerien umgeben, mit einer prägnanten, halbrunden Treppe. Vergleicht man die Raumverhältnisse, so zeigt sich, dass das Castello im Borgo (Abb. 14) den Grundriss von Fénis vor allem komprimierte: Der rückwärtige Flügel wurde begradigt und horizontal stark verkürzt, die seitlichen Flügel zu einem Trapez zusammengeschieben (Abb. 13; 14). Freimütig gibt d'Andrade an, dass die Integration des Hofes von Fénis der Grund für die äußere Erscheinung des Castello sei.¹⁴⁴ Die angesprochene Verlagerung der Türme begünstigte die Komprimierung des Grundrisses, vor allem durch die Versetzung des Wohnturms aus dessen zentraler Position in Fénis an die nördliche Seite des Castello im Borgo.

Eine weitere Veränderung betraf die Hofsituation (Abb. 13; 14): In Fénis war der Hof durch zwei spitzbogige Arkaden mit einem überdeckten Vorraum verbunden. Dagegen trennt im Castello des Borgo eine massive Mauer das Atrium vom Cortile ab und lässt lediglich einen Durchgang offen, der zentral auf die gegenüberliegende Treppe ausgerichtet ist (Abb. 15). Diese Zentrierung und die damit verbundene Unterminierung der wechselseitigen Beziehung von Vorhof zum Hof bei der

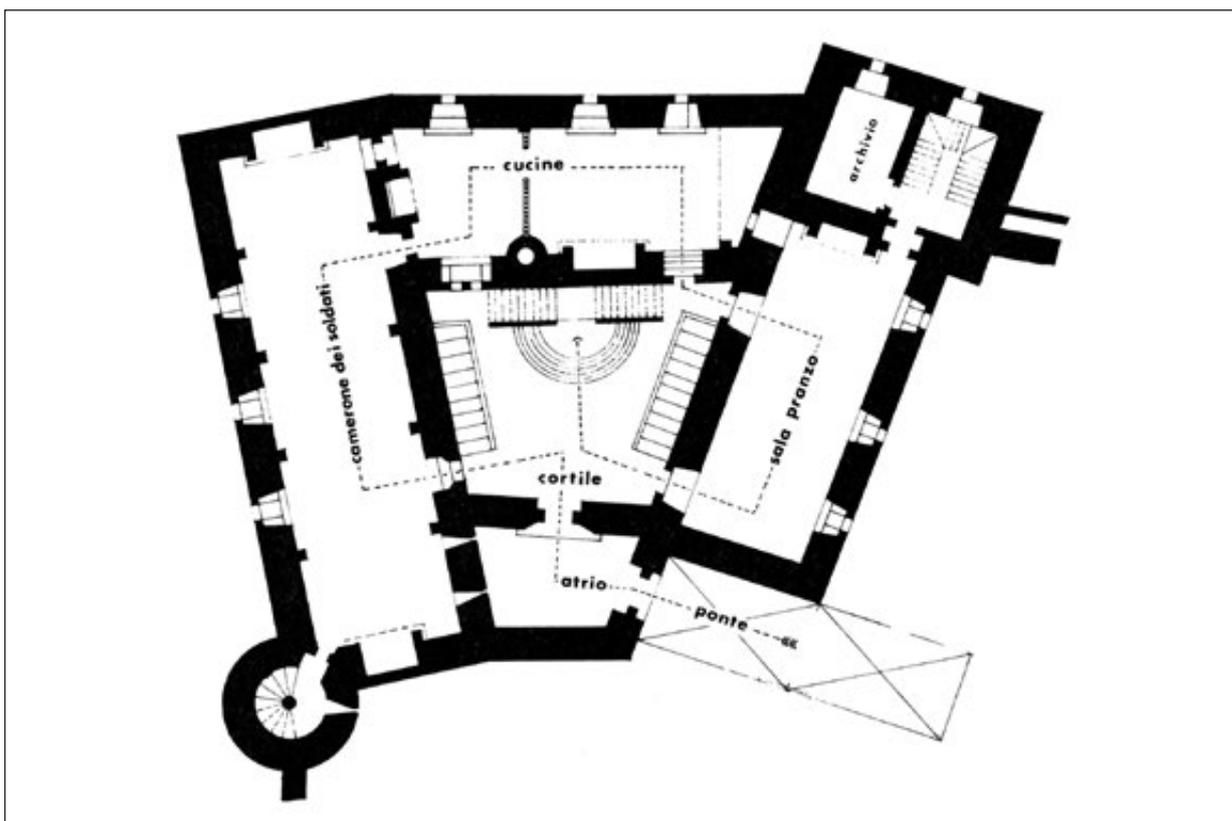


Abb. 14 Adolfo Frizzi, Castello im Borgo Medievale, Grundriss Erdgeschoss (aus Ders.: Borgo e Castello Medioevali in Torino. Torino 1894).

Wiedergabe im Borgo bezeichnet der Architekturforscher Bruno Orlandon als frühneuzeitliche Symmetrisierung (»rinascimentalizzazione«).¹⁴⁵ D'Andrade rechtfertigt das geschlossene Atrium mit Hinweis auf die fehlende Fortifizierung des Castello im Borgo und bemerkt, dass es ein solches im Schloss Verrès im Aostatal gäbe, ebenfalls ein Besitz der Familie Challant.¹⁴⁶

Der »Catalogo« wägt ein Beispiel gegen das andere ab, ein fehlendes Detail aus dem einen Gebäude gegen das vorhandene eines weiteren Exemplum bezüglich seiner Verwendung im Borgo. Während das Schloss in Issogne, das – wie Féris – den Herren von Challant gehört hatte, eine ähnlich hervorstechende äußere (Bergfried) und innere (Schlosshof) Qualität wie Féris aufweise, sei das erstere nicht befestigt.¹⁴⁷ Die Tatsache, dass Schloss Issogne restauriert war, die extreme Gefährdung von Féris sowie deren innere Struktur, an der man interessiert war, wirkte sich laut Giacosa auf die Entscheidung aus, letzteres als Vorbild heranzuziehen: »di modellare la nostra Rocca su quella di Féris«.¹⁴⁸

4.3 »un chiaro concetto«: architektonischer Typus oder stilreines Ideal?

Doch gerade die letztere Formulierung »modellare [...] su quella« wirft die Frage auf, wie das Verhältnis von Original und Reproduktion im Borgo zu verstehen war. Zumal Giacosa zuvor programmatisch erklärt hatte, die ausgewählten Beispiele hätte der Borgo wahrheitsgetreu zu reproduzieren (»esatta riproduzione del vero«) und in ihrem Konzept zu verdeutlichen (»darne un chiaro concetto«).¹⁴⁹ Für diese Art des Herangehens können zwei Wurzeln genannt werden: Zum einen die Theorie des Typus von Antoine Quatremère de Quincy in der »Encyclopédie« (1825), zum andern die Restaurierungsmethode von Viollet-le-Duc. Zunächst zu der etwas älteren Theorie von Quatremère, die zwei Möglichkeiten unterscheidet: »Typus« bezieht sich weniger auf das Bild einer zu kopierenden oder vollständig nachzuahmenden Sache als auf eine Idee, die dem Modell als Regel dient. [...] Das künstlerische Modell dagegen ist ein Objekt, das so, wie es ist, wiedergegeben werden muss. Im Gegensatz

dazu ist der Typus etwas, aufgrund dessen Werke entworfen werden können, die einander überhaupt nicht ähnlich sehen. Beim Modell ist alles präzise vorgegeben, beim Typus bleibt alles mehr oder minder unbestimmt.«¹⁵⁰ Wie Wolfgang Kemp in diesem Zusammenhang schreibt, findet sich eine solche Formel, stilgeschichtlich abgesichert, auch in Gottfried Sempers Begriffen der »Urform«, »Normalform« und »Urmotiv« wieder.

Indem den Bauten im Borgo das von Giacosa geforderte »chiaro concetto« gegeben wurde, deckte sich das Vorgehen der Turiner Gruppe mit Quatremères Typusbegriff: eine konzeptuelle Vorstellung von Architektur, die mit seinem Begriff der Idee korrelierte. Diese setzt – im Unterschied zu einem 1:1 umzusetzenden Modell – die Regeln für die Gestalt der Architektur, wirkt damit vor allem strukturbildend, meint aber weniger die konkrete Ausprägung einer Gestalt. Letzteres sei im Hinblick auf das Castello im Borgo, so Giacosa, gar nicht möglich: Die schlechte Erhaltung der Burg Fénis ließe dies nicht zu – Innenräume fehlten fast völlig oder befanden sich in einem schlechten Zustand (herabgestürzte Decken, abgefallener Putz, unzulässige Schließungen von Fenstern, neu eingebrachte Fenster), lediglich der Innenhof habe in seiner alten Gestalt überdauert.¹⁵¹ Dagegen böten andere piemontesische Schlösser, bei denen gerade das Äußere verändert worden war, gut erhaltene Innenräume, von denen der Borgo Kenntnis geben sollte. Beispielsweise sei Schloss Manta, dem Markgrafen von Saluzzo gehörend, aus dieser Epoche piemontesischer Kunst nicht wegzudenken, ebensowenig andere Befestigungen, herrschaftliche Wohnanlagen oder Deckendekorationen, etwa die Schlösser Strambino aus dem Canavese sowie Issogne. Daher würden, um das Castello im Borgo zu errichten, unverzichtbare Beispiele »esemplari indispensabili« aus herrschaftlichen Wohnanlagen im piemontesischen Territorium ausgewählt, welche die in Fénis fehlenden Teile glaubhaft ersetzen könnten.¹⁵²

Giacosas Argument scheint fast ausschließlich pragmatisch begründet zu sein. Doch verfolgt es vor allem ein rhetorisches Ziel: Wer den »Catalogo Ufficiale« las, sollte keine Zweifel daran haben, dass die Darstellung piemontesischer Schlossarchitektur des 15. Jahrhunderts im Borgo durch klar nachvollziehbare Kriterien erreicht wurde. Begreift man dies als einen Entscheidungsprozess der Beteiligten in der Kommission, so lassen sich deren Kriterien in etwa so fassen: Das Borgo-Castello musste fortifiziert (»belligero«) sein;

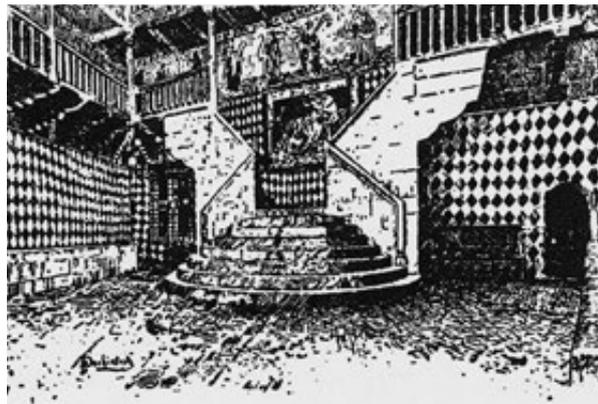


Abb. 15 Ernesto Pochintesta, Castello im Borgo Medievale, Innenhof (aus Catalogo Ufficiale [...], 1884).

es sollte einen repräsentativen Hof (»cortile«) enthalten; Innenräume aufweisen, die einem Herrschaftssitz des 15. Jahrhunderts entsprachen; diese sollten repräsentativ ausgestattet sein. Innerhalb dieser Kriterien wurde nun gewichtet, denn das Schloss in Ivrea am Ausgang des Aosta-Tals hätte dem gewünschten fortifikatorischen Äußeren sehr wohl entsprochen.¹⁵³ Fénis dagegen, so Giacosa, zeige kaum mehr seine fortifikatorischen Funktionen. Die dortige Wohnanlage gleiche inzwischen eher der eines Gutshofs (»ridotto a fattoria«).¹⁵⁴ Der Innenhof vor Ort schuf allerdings die Möglichkeit, Räume um diesen herum zu gruppieren, wodurch im Borgo der dem in Fénis sehr ähnliche Grundriss entstand. Das Borgo-Castello entsprach somit keinem exakten Vorbild (»non corrisponde nell'insieme ad alcun modello«), sondern vereinte in sich die Elemente mehrerer Beispiele (»raccoglie gli elementi di parecchi«).¹⁵⁵

Angesichts dieser freien Art der Zusammenfügung von Gebäudeteilen stellt sich die Frage nach der zweiten Wurzel, die aus der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufgekommenen Denkmalpflege- und Rekonstruktionsbewegung stammt: Profitierte der Borgo nicht auch von Viollet-le-Ducs komplettierender Restaurierungsmethode? Auch wenn es schwierig scheint, den sich bewusst als Praktiker gebenden Künstler, Restaurator und Denkmalpfleger d'Andrade mit dem Theoretiker und Publizisten Viollet zusammenzubringen, lohnt doch ein Vergleich. Die bisherige Forschung sah hier vor allem die direkten Bezüge, etwa dass d'Andrade in Frankreich von Viollet restaurierte Monumente wie die mittelalterliche Fortifikation um die Stadt Carcassonne besuchte.¹⁵⁶ Oder dass er in einer späteren Phase davon

sprach, Notizen für ein »Dictionnaire raisonné« piemontesischer Architektur zu sammeln und sich so an Viollet-le-Duc anlehnte.¹⁵⁷ Hier soll jedoch danach gefragt werden, wie weit der inhaltliche Bezug zwischen Viollet und d'Andrade tatsächlich reichte.

Trotz des wichtigen Unterschieds, dass im Borgo Architekturen komplett *nach*gebaut wurden, während Viollet ältere Bauten restaurierte und rekonstruierte, kann für beider Vorgehen ein gemeinsamer Ausgangspunkt gelten: Die bauliche Erscheinung erhielt durch sie *a posteriori* einen Zustand, der in Wirklichkeit so nie existiert hatte. Genau dies gibt Viollet in seinem berühmten Artikel »Restauration« im »Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle« als Ziel eines Eingriffs an.¹⁵⁸ Grundlage hierfür war die im 19. Jahrhundert entstandene Auffassung von der Einheit eines Stils, das heißt den als überindividuell erachteten Zügen der Kunst, die dann als Epoche galt.¹⁵⁹ Von einer solchen Einheit des Stils gingen die Konzeptionisten des Borgo aus, ihre Absicht wurde von der Kritik auch so verstanden.¹⁶⁰ Dabei aber sollte dem Publikum des industriellen 19. Jahrhunderts vor Augen geführt werden, dass erst bestimmte bevorzugte Formen in Kunst und Kunstgewerbe den »Stil« einer Epoche ausbildeten: »La conoscenza che importa soprattutto di infondere nel pubblico, é quella dello estendersi che fanno in date epoche certe forme predilette a tutti i prodotti dell'arte e dell'industria, locchè costituisce lo stile.«¹⁶¹ Das Vorgehen im Borgo wäre also mit den Kategorien Viollets allein unvollständig erfasst, da bei letzterem eine solch allgemeine Ausrichtung der Stilfrage auf die aktuelle industrielle Produktion fehlt. Diese entsteht im Borgo durch den Rahmen der »Esposizione Generale«. Trotz Übereinstimmung in Grundfragen (das zu Recht veränderte, überkommene Werk; die Einheit des Stils in der Epoche) verzweigen sich also an dieser Stelle die Wege von d'Andrade und Viollet. Wir verfolgen dies am Beispiel des Castello weiter.

4.4 Sammeln, Wissen, Veranschaulichen: Wohnhäuser unterschiedlicher Kategorie

Laut Giacosa ging es beim Castello darum, einen »concetto« piemontesischer Schlossarchitektur zu zeigen, den nur Elemente unterschiedlicher Beispiele aus dem gesamten Territorium repräsentieren konnten. Für ihn verknüpft sich die Tätigkeit der Kommission somit fast zwangsläufig mit dem Begriff des Sammelns (»raccolgiendo notizie originali«; »raccolti negli archivi«).¹⁶²

Auch beim Cortile und dessen angrenzenden Räumen schwingt dies mit: Giacosa sagt, dass dieses nicht einem bestimmten Modell folge, sondern die Elemente verschiedener Objekte in sich versammle (»raccolgie gli elementi di parecchi«).¹⁶³ Bewusst ist ihm, dass die im Borgo erreichte Zusammenstellung eines Gebäudes tatsächlich nie existiert hatte.¹⁶⁴ Ziel seiner Argumentation ist, dass sich das »raccolgere insieme«¹⁶⁵ unterschiedlich lokalisierter Teile bei einem Borgo-Gebäude nicht willkürlich, sondern in einem rational begründeten Verfahren vollzieht. Jedes einzelne Faktum sei dort durch Quellen gestützt, mit denen Forscher leicht die Echtheit (»l'autenticità«) feststellen könnten: Nichts sei in einem Borgo-Werk enthalten, das man nicht mit vollem Recht begründen könne.¹⁶⁶ Dies sei ein Vorgehen, bei dem das Castello keines der Schlösser im Territorium reproduziere, genauso wie jedes einzelne Teil sowie das gesamte Gefüge neue Kenntnisse verschaffe.¹⁶⁷

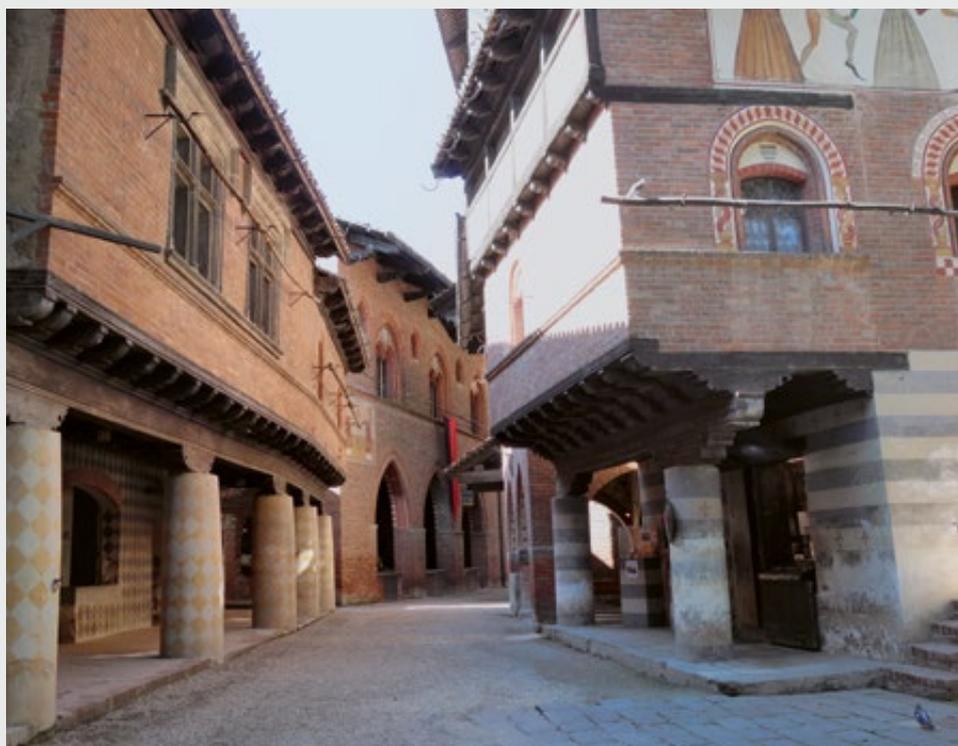
Mit solchen Zielen der Erkenntnis und des Wissens (»conoscenza«) wird eine Besonderheit des Turiner Borgo Medievale deutlich, die sich vom Denken Viollet-le-Ducs abhob. Ging es diesem um das Aufzeigen einer *Stilentwicklung*,¹⁶⁸ so verstanden sich die Turiner Macher als enzyklopädische Sammler, als Inventarisatoren bestimmter im Piemont vorkommender baulicher Typen und Formen. Nicht die Reinheit des Stils war hier gesucht, sondern eine Darstellung seiner wichtigsten Charakteristika im Piemont: »rappresentazione dei principali caratteri artistici di un'epoca sola in un solo paese«.¹⁶⁹ Dabei ging es auch ihnen um jenen »effet de réel«, den Martin Bressani als Filter der französischen Restaurierungsbewegung sieht: einzelne historische Monumente sollten repräsentieren, was in der Breite nicht mehr bestand.¹⁷⁰

Wird das Castello in Giacosas »Introduzione« äußerst differenziert diskutiert, findet sich der Villaggio nur summarisch behandelt. Ein Dorf des 15. Jahrhunderts sei von einfacher Architektur »senza nome e senza forma« durchsetzt gewesen.¹⁷¹ Vor allem hier hätte die Kommission die besten (»le più ricche e pregiate«) Objekte auszuwählen. Ihre Arbeit gleiche dem Sammeln für ein Museum, eine Galerie, ein kunsthistorisches oder archäologisches Lexikon.¹⁷² Dabei gelte die strenge Pflicht, die Herkunft und Motivation eines jeden Teils, auch der Architektur und deren Bemalung, nachzuweisen. Im Gegensatz zum Castello liefert Giacosa für Häuser des Villaggio keine Begründung aus der politischen Siedlungsgeschichte. Die Gebäude stehen hier mit Funk-



Abb. 16 Haus aus Alba im Borgo Medievale.

Abb. 17 Eingangssituation im Borgo Medievale.



tionen der Innenausstattung in Verbindung: Wandmalerei, Möbel, Textilien.¹⁷³ Unter dieser Kategorie kann er das Castello einordnen, dessen Inneres als Beispiel für herrschaftliches Wohnen steht. Giacosa entsprach einer europäischen Forschungsentwicklung, die seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die »domestic architecture« in engem Zusammenhang mit Schlössern und anderen lokalen Altertümern entdeckte.¹⁷⁴

War die »casa« seit Séroux d'Agincourt eine zentrale Orientierungsgröße der neueren italienischen Architekturtheorie,¹⁷⁵ so entwickelte Giacosas »Introduzione« sie hinsichtlich des Innenraums weiter.¹⁷⁶ Wie beim Castello galt auch hier das Verschwinden ganzer Gebäude oder Gebäudeteile als Ausgangspunkt: Als eklatantes Beispiel kann das Haus von Alba gelten (Abb. 16), das bei Recherchen im Frühjahr 1883 noch existiert hatte, inzwischen aber zerstört war, ebenso der ihm gegenüber stehende Turm (Abb. 4; 5).¹⁷⁷ Dass solche Monumente gänzlich verschwinden konnten, führte d'Andrade vor allem auf die veraltete Lehre an den »scuole d'architettura« zurück. Sie betonten seiner Ansicht nach zu sehr technische Aspekte, akademisierten Formen und zeigten ihre Beispiele nur durch Tafelwerke, anstatt Gebäude *in situ* zu besuchen: Die »monumenti architettonici del nostro paese« hingegen würden ignoriert oder blieben unbeachtet.¹⁷⁸

Die Bauten des Borgo vermittelten – im Unterschied zu Viollet-le-Ducs Restaurierungen – ein Wissen, das weniger den Stil und dessen Entfaltung als chronologische Schiene meinte.¹⁷⁹ Vielmehr ging es hier um die Funktionen der Bauten *im* Raum, nämlich dem Piemont des 15. Jahrhunderts und dessen Orten. Dessen Kunst sei durch die außergewöhnliche Entwicklung der »arti« im 16. Jahrhundert bei anderen italienischen Regionen (»alle consorelle d'Italia«), welche die Forscher anzogen, in den Hintergrund gerückt.¹⁸⁰ Die Sammeltätigkeit, die Giacosa oft anspricht, hatte das Ziel, die piemontesische Kunst des Spätmittelalters vor dem Hintergrund des geeinten Italiens durch den Borgo darzustellen. Bei aller Betonung der Peripherie führt dieser Bogen Giacosas zur politisch gewünschten »italianità« der Nation letztlich doch über ein Zentrum: den Savoyerhof, der seit dem 15. Jahrhundert italienische Künstler beauftragte.¹⁸¹ Das Wissen, das mit der gebauten Typologie des Borgo Medievale erzielt werden soll, hatte einen eindeutig enzyklopädischen Charakter und sollte sich normativ in den Kunstdiskurs der Nation einschreiben.

5 »le case più o meno ricche«: die vernakuläre Architektur des Villaggio

Eine Zusammenstellung piemontesischer Architektur des 15. Jahrhunderts, wie sie die Kommission mit dem Borgo Medievale plante, fiel für das Castello aufgrund der seit den 1860er Jahren stattgefundenen Reisen des Rivara-Netzwerks und privat durchgeführter Restaurierungen leichter¹⁸² als bei der nahezu unerforschten Wohnarchitektur des Villaggio (Abb. 17). Um diese Lücke bestmöglich zu füllen (»nel miglior modo di rispondere a questo desideratum«), gab die Kommission in den Jahren 1882 bis 1884 gezielte Forschungsreisen in Auftrag und wurde damit zum Förderer architekturhistorischer Forschung.¹⁸³ Zentrale bauliche Gattung des Villaggio war – neben einigen öffentlichen Bauten – das Wohnhaus, womit die Ausstellung einen Nerv der Zeit traf. Das Gefäß (»il contenente«) der demokratischen Gesellschaft müsse die Casa sein, schrieb der Mailänder Architekt, Restaurator, Denkmalpfleger und Publizist Camillo Boito in der bereits 1872 als Aufsatz veröffentlichten Einleitung zu seinem Buch »Architettura del Medio Evo in Italia«.¹⁸⁴

Die großen Monumente vorheriger Epochen seien durch das Haus als Leitarchitektur abgelöst worden.¹⁸⁵ Zerteilt in immer mehr kleine, abgezielte Einheiten,¹⁸⁶ bestimme die Wohnung die Gegenwart. Boito, der in den 1880er Jahren die italienische Architekturkritik maßgeblich bestimmte,¹⁸⁷ knüpfte damit an einen entscheidenden Paradigmenwechsel der seinerzeit aktuellen europäischen Architekturhistoriografie an,¹⁸⁸ die das Haus seit den 1860er Jahren neu verhandelte.¹⁸⁹ Indem er dessen vielfältige Modernisierungen im Inneren ansprach (Heizung; Separierung von Räumen für ganze Personengruppen; neue Funktionen wie Wäsche-, Raucher- oder Billardzimmer, Garderoben), transportierte Boitos Text über die künftige Architektur auch die neue gesellschaftliche Dimension der Casa in Italien.¹⁹⁰

Vor allem interessierte Boito die Lebenswelt, die mit der überlieferten Architektur sichtbar wurde: Sich den Mauerresten einer vergangenen Zivilisation gegenüberzusehen, in denen die Großväter unserer Großväter gelebt haben, sei ein tieferes und lebendigeres Gefühl, als ein gedrucktes Dokument durchzublättern.¹⁹¹ Sein an die italienische Nation adressierter Essay richtete den Blick ganz wörtlich auf die Casa als »Gefäß« für Le-

bensvollzüge, auf die sich die zeitgenössische Gesellschaft selbst fokussierte.¹⁹² Boitos Bewertung des Wohnhauses als Leitarchitektur schloss an die Erfahrungswelt einer neuen bürgerlichen Schicht an, die für das Hausinnere mehr Pragmatik forderte.¹⁹³

5.1 Das Hausinnere als neu entdeckter Raum der »vita sociale«

Der Fokus auf das Haus als eine architektonische wie auch gesellschaftliche Grundeinheit umfasste sowohl das Castello als Bereich des herrschaftlichen Wohnens als auch jenen Teil der »Sezione Storia dell'Arte«, der als Villaggio unterhalb des Castello neben einigen Zweckgebäuden (Pilger-Herberge; Kirche; Casa del Senato) insgesamt 14 Wohnbauten versammelte.¹⁹⁴ Die Tatsache, dass die Ausstellung nicht – wie vorherige Weltausstellungen – bloße Hausfassaden, sondern ganze Häuser präsentierte, fassen die Dokumente zum Borgo mit Begriffen wie »vita civile« oder »vita sociale«: Es ging um das Haus mit seinen inhärenten Abläufen, Handlungen und Funktionen.¹⁹⁵ Giacosa, der in seiner Einleitung in den »Catalogo Ufficiale« vom darzustellenden »vita civile« spricht, war sich dessen bewusst, dass er damit eine weite Auffassung von Architektur vertrat. Er argumentierte, dass nicht allein die Architektur und ihre Ausschmückung für die menschliche Existenz relevant seien, sondern darüber hinaus auch die Raumordnung des Hausinneren: Das gesellschaftliche Leben (»vita civile«) zeige sich nicht nur in den architektonischen und dekorativen Formen, sondern werde darüber hinaus durch die innere Ordnung des Hauses (»dell'ordinamento interno della casa«), seine Möbel und Utensilien, deutlich.¹⁹⁶ Auf diese Weise, so Giacosa, sei das Haus »palpitante e parlante« – atmend und sprechend.¹⁹⁷ Dass d'Andrade diese Art von sozialer Nutzung im Blick hatte, zeigt sich – neben den vielen konkreten Rekonstruktionen – auch an der Narrativierung des Zwischenraums von Ospizio und der zweiten Casa di Bussoleno: Im »Catalogo« verweist er auf Boccaccios Novelle über Andreuccio di Perugia, in welcher ein solcher Zwischenraum als Latrine dient.¹⁹⁸

Der Borgo Medievale setzte zu einem sehr frühen Zeitpunkt das sich im ausgehenden 19. Jahrhundert ändernde Verständnis von Architektur in Europa um: Diese wurde nicht mehr ausschließlich – wie in der Frühen Neuzeit – im Rahmen des Kunstsystems betrachtet. Stattdessen stand Architektur nun in engem Konnex mit Objekten des täglichen Gebrauchs, die zuvor dem Handwerk

zugerechnet worden waren: Textilien, Schmuck, Gegenstände des täglichen Lebens.¹⁹⁹ Letzterer Bereich war für die aktuelle, national übergreifende Wirtschaftsordnung des geeinten Italien hochrelevant und sollte durch die »Esposizione Generale« in Turin gefördert werden.²⁰⁰ Auch Camillo Boito hob in seiner Besprechung zum Borgo genau diese Funktion des Villaggio hervor.²⁰¹ Im Oktober 1884 fand in Turin eine Konferenz zu den gewerblichen Künsten statt, bei welcher der Architekt Alfredo Melani die Notwendigkeit einer Erneuerung der »arti decorativi« vertrat.²⁰² Deren veränderten Status durch die Industrialisierung zeigte sich nicht nur anhand der erwähnten Gründungen von Kunstgewerbeschulen und -museen, sondern auch in Boitos Publikation zur Ornamentik (1882), die bis 1908 in fünf Auflagen erschien.²⁰³

Austragungsort dieser umfassenden Transformation war der Innenraum des Hauses. Er bildete den Zielpunkt für Giacosas Argument, der Borgo müsse die Wirklichkeit genau abbilden (»esatta riproduzione del vero«).²⁰⁴ Es gehe nicht nur um bauliche Formen (»forme architettoniche«), sondern umfassender um die Bedeutung der häuslichen Sphäre für die »vita civile«.²⁰⁵ Damit der Borgo visualisiert, wie das konkrete Haus jeweils bewohnt wurde, müssten die Nutzung und der Zweck eines jeden Ortes und Objekts (»l'uso cui è destinato ogni locale ed ogni oggetto«) deutlich werden.²⁰⁶ Zentral hierfür waren Möbel und andere Utensilien aus dem Inneren des Hauses, die insbesondere das Castello als Segment für herrschaftliches Wohnen präsentierten.²⁰⁷ Aufgabe des Villaggio war es, künstlerische Formen und Funktionen des produzierenden Gewerbes als Teil des häuslichen Gefüges zu zeigen.

5.2 Die Portiken: Transferräume für eine stilgerechte Produktion

Präsentativ bewältigt dies die im Inneren des Borgo verlaufende Straße und deren Bebauung (Abb. 6; 17). Wie an einer Perlenschnur aufgefädelt, sind hier links und rechts fast ausnahmslos Häuser mit einer offenen Erdgeschosszone angeordnet: teils rund-, teils spitzbogige Arkaden; farbig gefasste Säulen, die teilweise durch hölzerne Kapitelle abschließen und Obergeschosse aufständern; niedrige Bänke, die eine Ladenöffnung ins Haus abschränken. Laibungen steinerner Portiken sind häufig farbig ornamentiert; seltener gibt es Gewölbe, dafür umso mehr flache, geschnitzte und bemalte Decken. Auch die Rückwände, die sich durch Fenster und Türen zu Läden oder Werkstätten dahinter öffnen, wer-

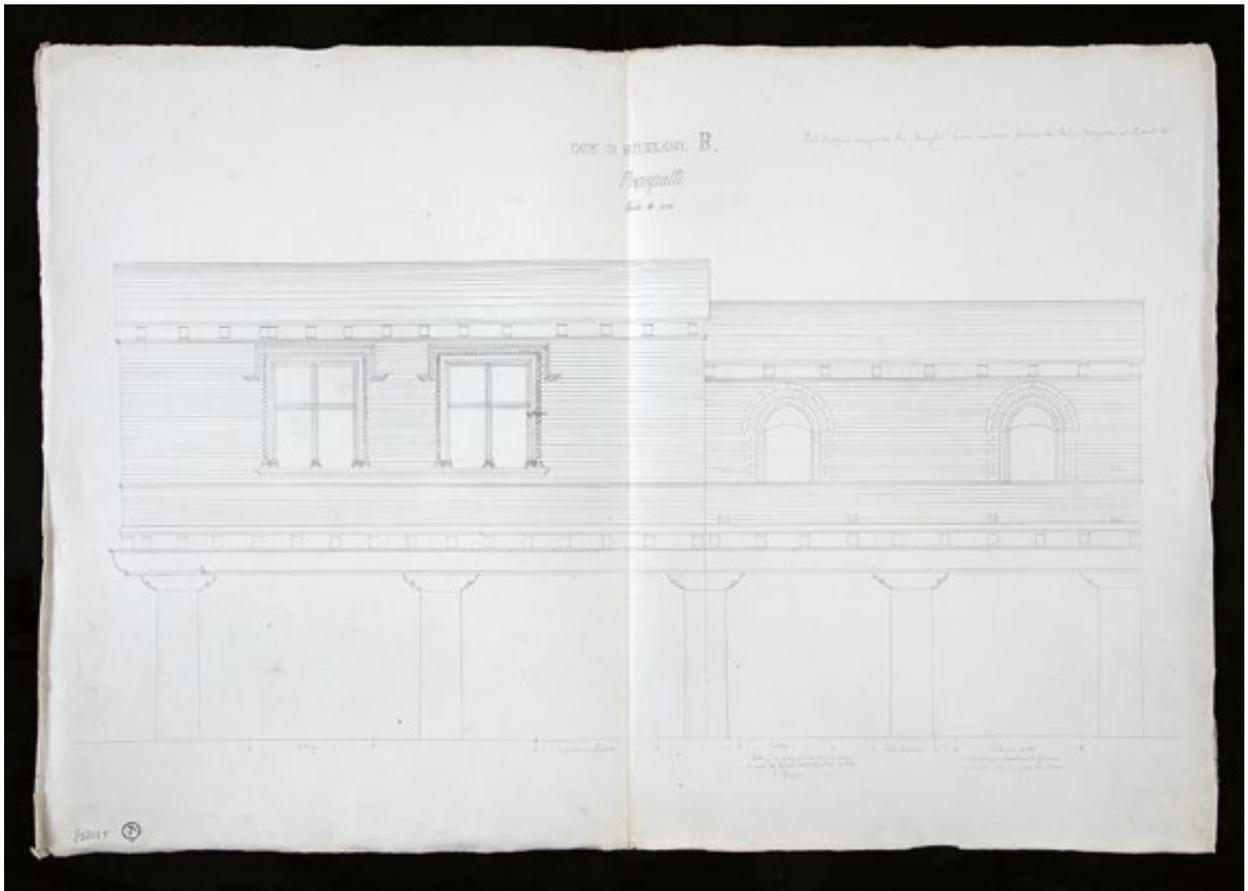


Abb. 18 Alfredo d'Andrade, Das zweite Haus aus Bussoleno, Fassadenaufriß. Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. 11/10243 [LT 2070]), Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

den durch farbige geometrische Muster gefasst, oder Ornamente aus Terrakotta rahmen ihre Öffnungen. Derart differenziert gestaltet, setzen sich die Zwischenräume von den meist monochromen Backstein- oder Putzwänden ab und wirken als Attraktor, um auf die hinter den offenen Räumen liegenden handwerklichen Produktions- und Verkaufsstätten aufmerksam zu machen. D'Andrade kannte aus den freskierten Lünetten der Hofloggia von Schloss Issogne die Darstellungen von sechs Gewerken in solchen »botteghe« aus dem 15./16. Jahrhundert.²⁰⁸ Er dokumentierte sie bei seinen Aufhalten von 1865 an in Aquarellen.²⁰⁹ Diese Darstellungen dienten ihm teilweise als unmittelbare Inspiration für die Botteggen im Borgo, wie eine Zeichnung zur Casa Bussoleno II festhält (Abb. 18).

Diese bildliche Anregung für die »botteghe« widerspricht nicht der Tatsache, dass kommerzielle Betreiber

von Werkstätten und Läden in d'Andrades Kapitel systematisch erwähnt sind. Auf den ersten Blick wirkt dies wie kommerzielle Werbung. Tatsächlich aber deckte sich d'Andrades künstlerischer Impuls für die Straße der Portiken (Abb. 6) mit dem Ziel der »Esposizione Generale«, die Herstellung gut gestalteter Gegenstände des täglichen Lebens unter den Bedingungen der industriellen Produktion anzukurbeln. Wie fest die Veranstalter den Blick hierauf gerichtet hatten, zeigte sich im Vorschlag von Vittorio Avondo bei einer der ersten »sedunanze« der Kommission, am 31. Juli 1882. Dieser sah für die Läden und Werkstätten im Villaggio folgende Gewerke vor: Schmied, Tischler, Weber, Töpfer, Kupferschmied, Glasbläser, Miniaturmaler.²¹⁰ Gerade bezüglich der Keramik versuchten die Ausrichtenden jeden Verdacht von Provinzialismus zu vermeiden, indem sie national berühmte Hersteller für den Verkauf im Borgo



Abb. 19 Vittorio Ecclesia, Eingangssituation im Borgo Medievale mit Personal in Kostümen des 15. Jahrhunderts. Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. fot/2554 [F 838]), Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

gewannen: Albert Issel aus Genua, Ludovico Farina aus Faenza. In den Bottegen, so d'Andrade, würden Keramiken und Geschirr nach ländlichem Gebrauch («all'usanza paesana») nach Originalen von den Campanili in Avigliana und Sant'Antonio in Ranverso sowie anderen Funden aus dem 1860 gegründeten »Museo Civico d'Arte Antica« in Turin angeboten.²¹¹ Bis zur Sitzung vom 28. Oktober 1882 hatten sich die Orte konkretisiert, aus denen geeignete Haustypen stammen sollten: aus dem Canavese, insbesondere den Dörfern Busano, Salassa, Oglia- nico, die außer einer dekorativen Architektur auch die Bottegen boten, die für das Leben in den kleinen Dörfern benötigt würden.²¹²

Wenn in den Zwischenräumen der Villaggio-Portiken Waren produziert und angeboten wurden, so stellte dies für das Medium Architektur eine neuartige Art der »Belebung« dar, die in den zeitgenössischen Diskurs über die Casa hineinspielte. Diese aktive Ein-

beziehung von sozialen Abläufen bedeutete eine Invek- tive gegen die erstarrten Formen des zeitgenössischen Eklektizismus, wozu auch ein Personal in Kostümen des Quattrocento gehörte (Abb. 19).²¹³ Eine ähnliche »Belebung« der Architektur durch Menschen in Trach- ten gab es auch im Ethnografischen Dorf in Budapest, beim Freilichtmuseum Seurasaari und beim Poble Es- panyol in Barcelona.

Architekturhistorisch reflektiert d'Andrade die Einbeziehung von Wohnhäusern mit einem Gewerbe- teil in das Ausstellungskonzept nicht. Im Zusammen- hang mit der Programmatik der Ausstellung («Le Fab- briche») spricht er bezüglich des Villaggio von mehr oder weniger reich geschmückten Häusern («case più o meno ricche»).²¹⁴ Der Begriff der »architettura minore« existierte zu jenem Zeitpunkt noch nicht, doch das Wohnhaus erhielt auch in Italien mehr Aufmerksam- keit.²¹⁵ Indirekt spielt d'Andrade, noch mehr aber Gia-

cosa («senza nome e senza forma»),²¹⁶ auf jene Art von Gebäuden an, welche die damalige Wissensordnung der Architektur gerade erst erreichte: Wohnhäuser, von denen – wie im Mittelalter üblich – die Architekten meist nicht überliefert waren. Eine Architekturhistorie der Casa, für die Giacosa hinsichtlich des piemontesischen Castello durchaus Impulse liefert,²¹⁷ leistet d'Andrade nicht. Doch erklärt sein Text, dass die Bottegen eines Hauses jener Teil seien, der am stärksten verändert wurde und daher die Forschung über eine jeweilige »moda« instruieren könne.²¹⁸

5.3 Der Villaggio im Schnittfeld von Objekt-Wissenschaft, Restaurierung und Ausstellen

Jedes einzelne Haus des Borgo findet sich in d'Andrades entsprechendem Kapitel zumindest kurz vorgestellt. Diese auf das einzelne Objekt konzentrierte Vorgehensweise erklärt die Forschung meist mit dem schlechten Dokumentationsstand der Bauten *in situ*, die vor Beginn der durch die Kommission beauftragten Recherchen so gut wie nicht erforscht waren.²¹⁹ Die Reisen von Brayda und d'Andrade begannen im Frühjahr 1883 mit dem Valle di Susa, wo man zunächst Borgone im unteren Susa-Tal

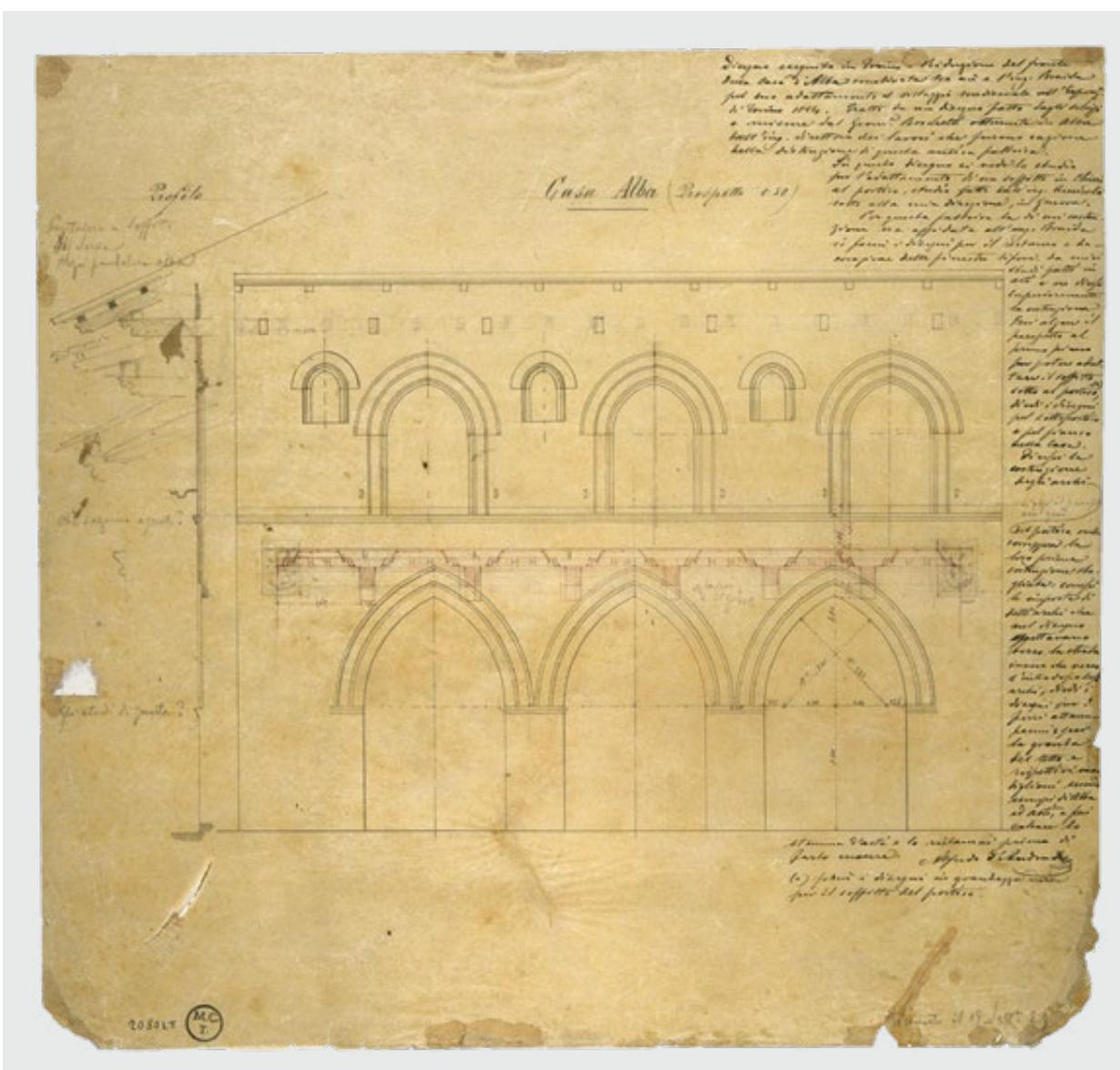


Abb. 20 Alfredo d'Andrade, Borgo Medievale, Haus aus Alba, Fassadenaufriß, ca. 1883. Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. fl/10253 [LT/2080]), Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2005).

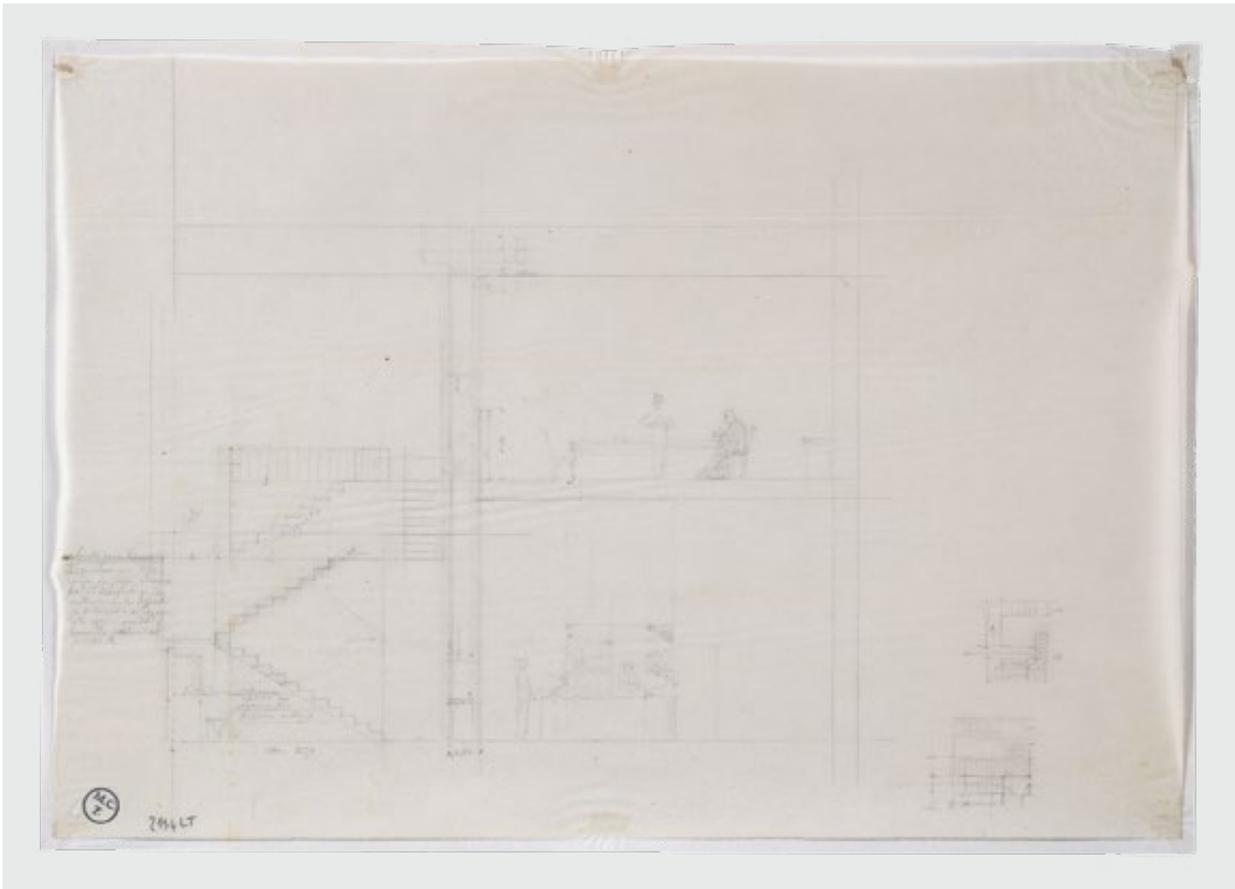


Abb. 21 Alfredo d'Andrade, Borgo Medievale, Haus aus Pinerolo, Schnitt. Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. 11/10307 [LT 2134]), Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

aufsuchte. Brayda, der mehrfach andeutet, die Orte bereits vorher gekannt zu haben,²²⁰ legt in seinem Vortrag Wert darauf, die gemeinsamen Besuche mit d'Andrade in chronologischer Weise wiederzugeben. So wechselte man nach Oulx im oberen Valle di Susa, nach Salbertrand, Chiomonte, um danach im Hauptort des unteren Susa-Tals, in Susa selbst, weiterzumachen, gefolgt von Bussoleno, Chianocco, Bruzolo, Villanova, San Didero, der Sacra di San Michele, verschiedenen Schlossbauten und Avigliana.

Dass im Borgo aus diesen Orten Nachbauten entstanden, bedeutete eine erstmalige Dokumentation der Gattung Wohnarchitektur für Italien. Auch über den Piemont hinaus markierte der Villaggio für Italien den Beginn der historischen Forschung zum Wohnhaus im Mittelalter.²²¹ Erst zehn Jahre später machte die 1890 gegründete »Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura« auf bedrohte mittelalterliche Häuser im römi-

schen Stadtteil Trastevere aufmerksam.²²² Andererseits vermittelt der Fokus d'Andrades auf das Einzelobjekt einen Stand der kunst- und architekturhistorischen Professionalität, die das *in situ* vorgefundene architektonische Objekt einzuordnen und zu bewerten versuchte. Dies bedeutete vor allem die Suche nach Vergleichsbeispielen, die d'Andrades Beitrag für den »Catalogo« als eine Art Subtext stetig mitführt.

Die Anlage war ein frühes Beispiel für eine spezifische Mischung aus dem Sammeln architektonischer Objekte und deren Präsentation. Besucher konnten von den inneren Strukturen eines Villaggio-Hauses im Normalfall lediglich die Erdgeschosse betreten, während einige Obergeschosse als Wohnung (erstes Haus aus Bussoleno: Schmied) oder als Magazin dienten.²²³ Diese Praxis stand im Unterschied zu dem 23 Jahre später errichteten Freilichtmuseum Seurasaari in Helsinki, das Obergeschosse großenteils zugänglich machte.²²⁴ Ange-



Abb. 22 Alfredo d'Andrade, Borgo Medievale, Haus aus Pinerolo, Hauptfassade, Seite und Rückseite, 1883. Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. fl/10292 [LT 2119]), Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

sichts der betont individuellen Fassaden im Villaggio wird aber auch deutlich, dass hier das Äußere des Hauses keinesfalls eine willkürliche oder gar schematische Ordnung der Innenräume vermitteln sollte. Das zeigt etwa das Haus aus Alba (Abb. 16; 20), dessen kleine, alternierend eingesetzte Fenster das Piano nobile belichten sollten.²²⁵

Im Gegensatz zu den inzwischen kritisierten »Fassaden«-Ausstellungen bei Weltausstellungen waren im Borgo die Innen-Außen-Beziehungen teilweise minutiös aufeinander abgestimmt, etwa bei der Disposition für die »Casa del Senato« aus Pinerolo (Abb. 21; 22). Die auch die Innenräume erfassende Zeichnung (Abb. 21) zeigt, wie sowohl die Arkade im Erdgeschoss als auch das Fenster im Obergeschoss auf die Statur einer Person zuge-

schnitten wurde. Bei dieser Casa handelte es sich um den Nachbau des herrschaftlichen Hauses des Prinzen von Savoyen-Acaja in Pinerolo. D'Andrade hatte die Reste des Hauses persönlich erworben. Da aufgrund des Erhaltungszustands mit den noch vorhandenen Originalteilen frei komponiert werden musste, erlegte man sich offenbar eine besondere Sorgfaltspflicht bei der Rekonstruktion der Fassaden-Innenraum-Verhältnisse im Borgo auf.²²⁶ Die kurvierte Anlage des Villaggio (Abb. 4) kaschiert, dass die dort errichteten Häuser meist nur zwei Räume in der Tiefe abdecken: die Portikuszone sowie einen dahinter liegenden Raum (die Werkstatt). Dieser Zuschnitt sollte einerseits wohl den Typus einfacher Wohnhäuser suggerieren, dürfte aber andererseits dem Bemühen um eine einheitliche Einpassung in

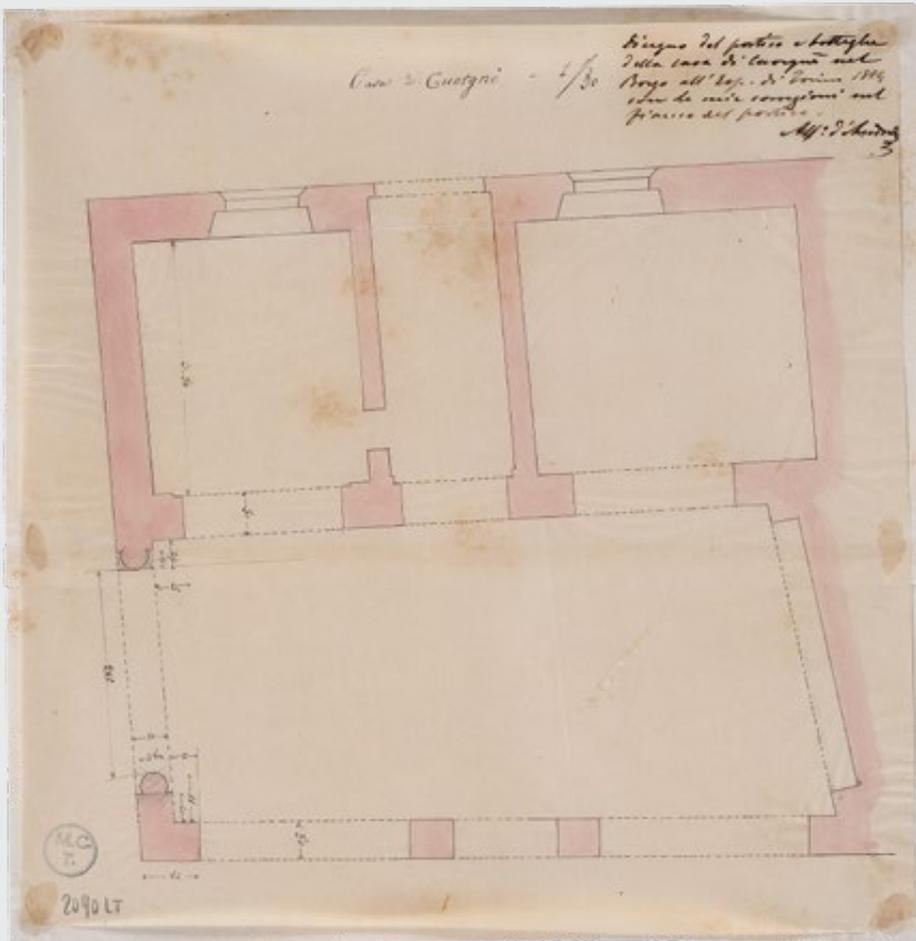


Abb. 23 Alfredo d'Andrade, Borgo Medievale, Haus aus Cuornè, Grundriss. Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. 11/10263 [LT 2090]), Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

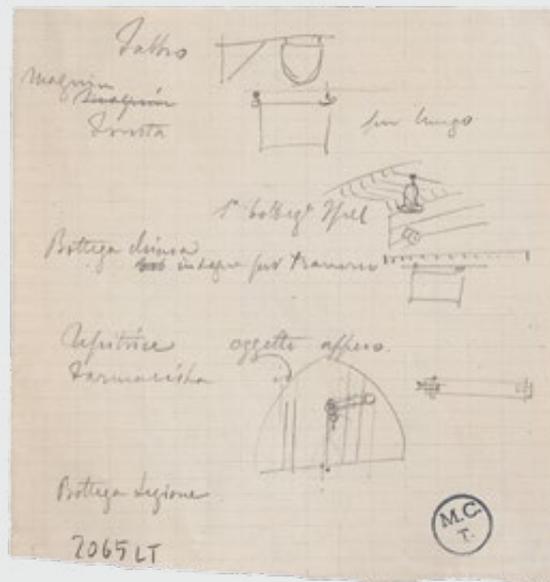


Abb. 24 Alfredo d'Andrade, Borgo Medievale, Schmuck der Bottegen. Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. fl/10238 [LT 2065]), Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

das Gelände geschuldet sein. Im Fall des Hauses aus Cuornè (Abb. 23) wurde sogar darauf verzichtet, einen im Original vorhandenen kleinen Innenhof (»cortiletto«) im Villaggio wiederzugeben.²²⁷

Insbesondere an Fenstern ließen sich stilistische Veränderungen ablesen, wie Brayda für das zweite Haus aus Bussoleno vermerkt (Abb. 18).²²⁸ Das Interesse der Kommission an solchen Details war enorm, wie zahllose Zeichnungen zeigen.²²⁹ Damit ließen sich vor allem Hauptseiten im Borgo schmücken (Abb. 24), die in den Außenraum vermitteln: nicht nur Fenster, sondern hölzerne Vordächer, Ladenschilder, Wappen, Türgriffe. Dass solche Details nicht von dem nachgebauten Beispiel selbst stammten, war hier nicht entscheidend, sondern es ging um die Frage: Welche spezifischen architektonischen Strukturen wies das Piemont auf, die sich in das jeweilige Beispiel einpassen ließen?

So konstatiert d'Andrade für das Haus »Re Arduino« in Cuornè (Abb. 7; 25), dass alle alten Gebäude im Gebiet des Canavese solche Portiken aus dem Quattrocento besäßen.²³⁰ Die Tatsache, dass ihn dieses Beispiel besonders anzog, sei dem äußerst seltenen vollständigen Erhalt zweier Werkstätten oder Läden (»botteghe«) hinter den Portiken geschuldet (Abb. 23).²³¹ Im Gegensatz zu den im Portikus enthaltenen bemalten Holzdecken und glasierten Ziegeln (»mattoni sagomati«) (Abb. 25; 26) waren die Obergeschosse *in situ* nicht erhalten. Die Fassade entstamme daher einem Beispiel aus Ivrea, dessen Gesimsgliederung und Fensterrahmung aus gebrannten Ziegeln (Abb. 27) mit dem Haus in Cuornè kombiniert werden konnte. Die Relevanz der von ihm im Canavese beobachteten Art von Portikus für das Quattrocento untermauert d'Andrade durch mehrere Vergleichsbeispiele aus der adligen Sphäre.²³² Über die stilgeschichtliche Einordnung hinaus wird so der Portikus aus Cuornè zusätzlich nobilitiert. Mit derartigen Vergleichen kann d'Andrade argumentieren, dass die Architekturform des Portikus – obwohl in Italien seit dem Mittelalter verbreitet – für die Baukunst des Quattrocento im Piemont hochrelevant war. Wie wichtig der Vergleich für d'Andrades Methode ist, belegt die Häufigkeit von Worten wie »simile«, »esempio di tale uso« oder »ho trovato esempi« in seinem Text.²³³

Als vorderste Schicht der Häuser im Villaggio formten die Portiken eine semantische Doppelrolle aus. Einerseits entsprach sie dem europaweiten Diskurs über das Wohnhaus und dessen Nutzung im Inneren. Andererseits wurde der Portikus im Piemont als eine Architektur deut-



Abb. 25 Haus aus Cuornè im Borgo Medievale, Portikus.



Abb. 26 Haus aus Cuornè im Borgo Medievale, Ansicht.

lich, die dem zehn Jahre später von Alois Riegl genannten »Hausfließ« und der von ihm beobachteten vorindustriellen häuslichen Produktion von gestalteten Alltagsgütern einen konkreten Raum zuwies.²³⁴ Durch solche den Ausstellungsbesuchern zum Verkauf angebotenen handwerklichen Objekte aus den Regionen des Piemont veranschaulichten die Borgo-Portiken ein am Begriff des Stils ausgerichtetes Gewerbe. Der fingierte »historische« Villaggio diente indirekt als Vorbild für die aktuelle

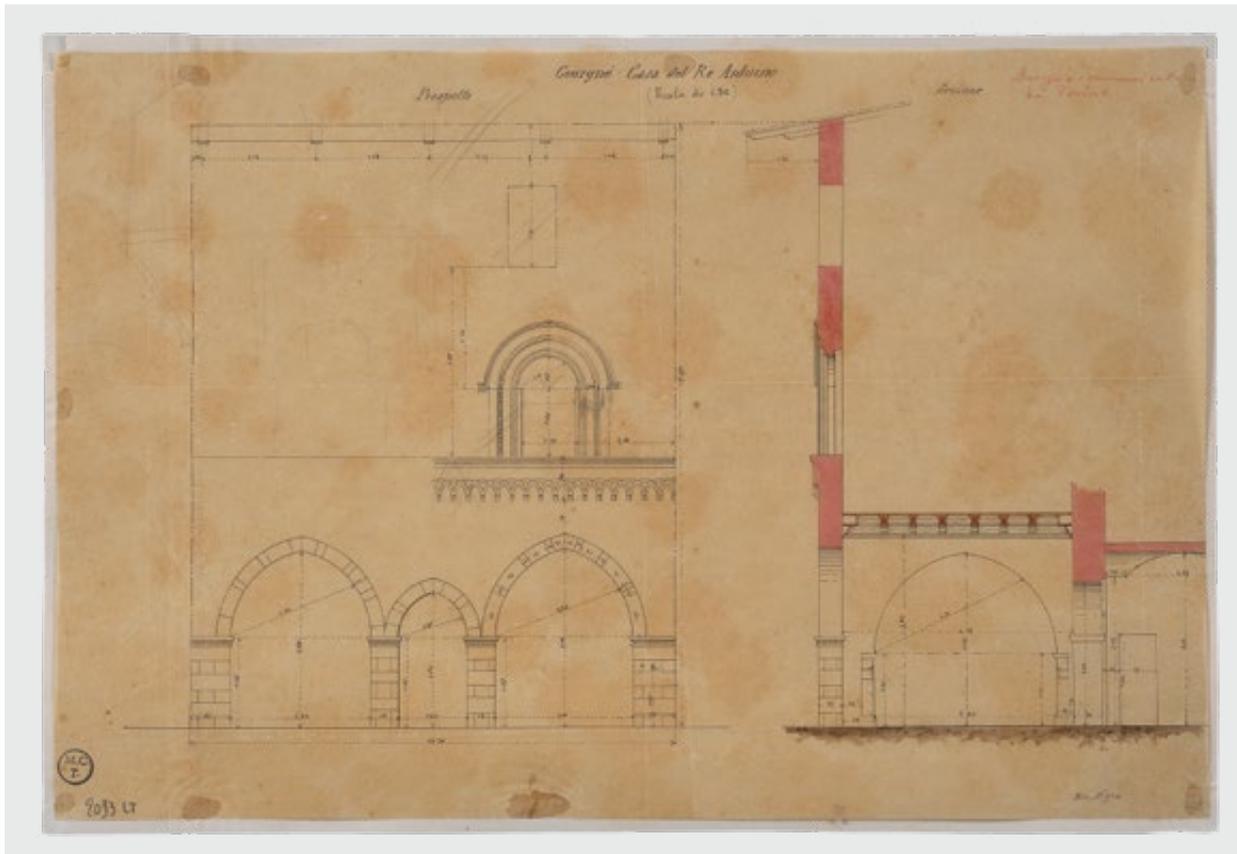


Abb. 27 Carlo Nigra, Haus aus Cuornè im Borgo Medievale (genannt: Casa di Arduino), Details Fassadenaufriß. Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. fl/10266 [LT 2093]), Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2005).

»Esposizione Generale«. Die Portiken im Villaggio waren durch die urban geprägte Kultur Italiens nicht nur mit der Casa, sondern auch mit dem öffentlichen Raum verknüpft. Sie bildeten *a priori* eine diskursive Zone, die d'Andrade geschickt nutzte, wenn er im Text die gewerblichen Produzenten in den Portiken namentlich anführt: Die nachgebaute Zwischenarchitektur aus dem Quattrocento spielte in die zeitgenössische Diskussion über die Casa hinein, diente aber zugleich dem Ziel der »Esposizione Generale«, besser gestaltete Objekte des täglichen Gebrauchs zu erhalten.

5.4 Stil und Vernakularität

Piemontesische Wohnbauten des Quattrocento waren im späten 19. Jahrhundert ebenso in ihrer Existenz bedroht wie herrschaftliche Schlossanlagen. Im Unterschied zu den von Camillo Boito 1880 behandelten mittelalterlichen Monumenten hatten sich anonym ent-

standene ländliche Wohnhäuser noch kaum im kulturellen Wissen Italiens verankert.²³⁵ Das Interesse an dieser Bauaufgabe begann von außen, verknüpft mit der Entdeckung der Landschaft: Eine Auswahl solcher Beispiele hatte Gilbert Laing Meason 1828 anhand berühmter Werke der Malerei getroffen.²³⁶ In dieser Tradition blieb John Ruskin, der Cottages und Villen nach topografischen und kulturellen Eigenheiten analysierte.²³⁷

Anders als solche Konzepte, die zwischen Landschafts- und Architekturform eine Interdependenz annahmen, begründete sich die Auswahl der aus kleinen Orten oder Städten des piemontesischen Territoriums stammenden Häuser des Villaggio aus vorgefundenen Einzelobjekten. Erst die hieraus hervorgehende Topologie der Einzelbauten erzeugte die spezifische geografische Grundierung des Borgo. Neben der wenig erforschten Gattung des ländlichen Wohnhauses determinierte das entlegene geografische Gebiet die Auswahl

beim Villaggio, so dass nach heutigen Begriffen eine Erforschung des Vernakulären stattfand.

Das Argument, dass die piemontesische Kunst innerhalb der kulturellen Identität der Nation eine stärkere Beachtung verdient hätte, war 1882 längst in die politische Debatte gelangt.²³⁸ Adressat des Villaggio war die Kulturnation. Anhand des zerstörten Hauses in Alba und des Turmes versucht d'Andrade die Italiener davon zu überzeugen, dass eine bislang wenig geschätzte Provinz lohnende Studien erbringen könne.²³⁹ Diese Suche nach stilistischen Charakteristika der Region dürfte Boitos Buch, dessen Beispiele für die mittelalterliche Architektur Italiens aus der Lombardei, Sizilien, Rom, Venedig und der Toskana, nicht aber aus dem Piemont stammten,²⁴⁰ befeuert haben. In der Gruppe um d'Andrade gab es eine eindeutige Präferenz für das Dispositiv des Stils: Riccardo Brayda, der engste Mitarbeiter von d'Andrade, hatte die Schrift »Stilkunde« von Eduard von Sacken ins Italienische übersetzt.²⁴¹ Inhaltlich füllte der Villaggio eine Lücke zwischen Boitos Buch zu Monumenten des Mittelalters und der bereits erwähnten Gründung der »Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura« (1890), die erstmals auf den Erhalt von Wohnhäusern in Rom aufmerksam machte.²⁴² Aus der Situation des absoluten Anfangs kam es in der unmittelbaren Vorbereitung der »Sezione Storia dell'Arte« zur Erforschung von unbekannter Wohnarchitektur.

Die von d'Andrade angewandte Methode des Vergleichs schält Gemeinsamkeiten der verschiedenen Wohnhäuser des Villaggio heraus. Er verknüpft dies geschickt mit Beobachtungen aus anderen Regionen Italiens, insbesondere mit Beispielen aus der Toskana. Darin kann der Versuch gesehen werden, die im Piemont gefundenen Bauten an den Kanon der Kunstgeschichte anzuschließen.²⁴³ Letzteres betrifft Details, keine Typologien von Häusern, die er ohnehin nicht aufstellt. Eine erhaltene Zeichnung d'Andrades zeigt die Grundfigur eines Portikushauses (Abb. 28): die geöffnete Erdgeschosszone unter dem Vordach eines zweigeschossigen Baus, abgestützt durch eine Säule, die den Blick in den dahinterliegenden Raum mit offenem Feuer freigibt, während Menschen im halboffenen Bereich verweilen. Diese Perspektive markiert, was Gottfried Semper über das menschliche Haus herausstellt: den Herd als dessen sozialen Kern.²⁴⁴ Besonders relevant waren solche Architekturen für die Verbindung in Richtung Westalpen, der Via Francigena. Als wichtigster von Norden herfüh-



Abb. 28 Alfredo d'Andrade, Portikushaus. Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. fl/10344 [LT 2171]), Foto: © foto Aschieri (1980).

render Pilgerstraße kam den dort errichteten Häusern vielfach die Verpflegung von Reisenden zu. Der Borgo zeigt das Ospizio auf der linken Eingangsseite als Beispiel einer Verpflegungsstätte, die auch Pilgern dienen konnte (Abb. 29). Doch auch private Wohnhäuser nahmen hier Funktionen wahr. Das heute noch bestehende Original, die Casa Aschieri in Bussoleno (Abb. 30), lag als zweigeschossiger Bau auf der Via Francigena (heute: Via Walter Fontin).²⁴⁵ Im Erdgeschoss solcher Häuser befanden sich Läden, Handwerksgeschäfte sowie Magazine (»fogagna«). Oft waren die Stützen eines Portikus durch Ladentische miteinander verbunden, die nachts verschlossen wurden.²⁴⁶ Über dem Magazin konnte eine große Wohnküche mit Abluft angebracht sein.²⁴⁷ Die Obergeschosse, deren Front im Borgo sorgfältig nachgebaut wurde (Abb. 31), dienten – mit einer offenen, aus Holz errichteten Laube (»lobia«) als Abschluss – privaten Wohnzwecken.²⁴⁸



Abb. 29 Haus aus Bussoleno II im Borgo Medievale, links das Hospiz.



Abb. 30 Bussoleno, Casa Aschieri (Original des Hauses Bussoleno I im Borgo Medievale).

Abb. 31 Nachbau des Obergeschosses der Casa Aschieri im Borgo Medievale.



Abb. 32 Haus aus Frossasco im Borgo Medievale.



Indirekt konstatiert d'Andrade die Häufigkeit geöffneter Erdgeschosszonen im Piemont, wenn er deren Formenvielfalt betont: gebildet aus zwei Arkaden und einer mit romanischem Würfelkapitell abschließenden gemauerten Mittelsäule bei der aus Backstein errichteten Casa di Frossasco (Abb. 32); dagegen beim gegenüberstehenden zweiten Haus aus Bussoleno ein architravierter Portikus, den fünf farbig gefasste steinerne Säulen stützen (Abb. 17; 29). Fassaden piemontesischer Wohnhäuser aus dem 15. Jahrhundert sind bei d'Andrade durch den Gebrauch gekennzeichnete Mauern (»muri«): Versehen mit verschiedenartigen Stangen (Abb. 26; 29), konnten diese nach Bedarf mit Fahnen behängt werden – eine Praxis, die er sowohl von toskanischen Gemälden als auch vom Dom in Alba kennt. Für das Mittelalter seien Vordächer allgemein üblich gewesen, bezeugt für die Toskana wie das übrige Italien, weshalb ein Zitat reiche.²⁴⁹

Mit der Mehrzahl seiner Häuser aus Orten unmittelbar vor der Alpenkette repräsentierte der Villaggio eine unbekanntere Baukultur, die durch die Handwerkerhäuser den Blick auch auf unterschiedliche soziale Hierarchien lenkte. Stellte der Fokus auf den Portikus als geöffneter Erdgeschosszone die Kategorie der im Wohnhaus angesiedelten handwerklichen Produktion heraus, so bezeichnete dies eine Architektur, die nach heutigen Maßstäben als vernakulär gilt. Der Begriff verweist etymologisch auf eben diese Sphäre des Hauses, wenn hier die *verna*, die im Haushalt ihres Herrn geborenen Kinder von Sklaven, gemeint sind. »To *vernaculize* used to be a verb for adapting to or making someone adapt to the specificity of a region, to make the person feel at home.«²⁵⁰ Nicht zuletzt da es vernakuläre Architektur war, die in Italien die zeitgenössische Architektur vorantrieb,²⁵¹ stellt sich die Frage, in welcher Weise historische und moderne Architektur miteinander verbunden wurden.

6 Der Borgo Medievale als Ausstellungsraum

6.1 Konstruktion und Ornament

Für die zuletzt angesprochene Frage war die Diskussion um Konstruktion entscheidend, ein Hauptthema der europäischen Architektur im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Demnach zerfiel Architektur einerseits in einen inneren Kern der Konstruktion, andererseits einen äußerlich aufgebrauchten Schmuck.²⁵² Ausgangspunkt



Abb. 33 Vittorio Ecclesia, Borgo Medievale, Turm aus Oglianico, Innenseite. Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (fot/2557 [F 841]). Mit freundlicher Genehmigung der Fondazione Torino Musei, Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

dieser Auffassung war die technisch möglich gewordene Verwendung neuer, teilweise vorgefertigter Baumaterialien, vor allem von industriell gefertigtem Eisen.²⁵³ In Italien hatte sich das Interesse für das Verhältnis von Konstruktion und Repräsentation in der Architektur bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts geäußert. Der Begriff von Funktion trat erstmals auf,²⁵⁴ als Carlo Lodoli seinen fragmentarischen Architekturtraktat schrieb: »Nessuna cosa si dee mettere in *rappresentazione* [...] che non sia anche veramente in *funzione* con proprio vocabolo [...] [Hervorhebungen wie im Original, Anm. d. Verf.]«²⁵⁵ Lodoli hatte auch eine Sammlung von Bildern vom Übergang zwischen Mittelalter und Neuzeit angelegt, um die Stilentwicklung des seinerzeit in Italien noch gering geschätzten Mittelalters zu demonstrieren.²⁵⁶ Die Frage nach dem Zusammenhang von Funktion und Repräsentation in der Architektur war daher in

der italienischen Architekturtheorie von Anfang an mit einem neuen Interesse am Mittelalter verknüpft.

Im Borgo wird die Thematik der Konstruktion bereits im Eingang vor Augen geführt, da der auf leicht trapezoidem Grundriss aufgebaute Torturm zum Inneren des Ensembles hin komplett offen ist (Abb. 33). Dieses Turmelement eines »Ricetto«, hier zurückgehend auf das seinerzeit gut erhaltene Beispiel aus Oglianico im Canavese,²⁵⁷ war im mittelalterlichen Piemont ein häufiges Element ländlicher Militärarchitektur.²⁵⁸ Es bildete für kleine adlige Orte ein System aus Graben, Mauer, freiem Raum sowie einem Turm. Dieser war in die Mauer eingebunden und diente der Unterbringung von Vorräten, Gerätschaft oder auch Personen. Die ersten beiden Geschosse waren offen, ein weiteres diente als verschlossene Laube zum Rückzug. Von dem Beispiel in Oglianico fertigte Riccardo Brayda eine Zeichnung an.²⁵⁹

Im Borgo sind die ersten drei Geschosse offen. Die anschließende Mauer wird als Verbund deutlich, wobei einige Holzstützen das zweite Stockwerk stabilisieren. Ein Durchschlupf nach oben und eine jeweilige Leiter ermög-

lichen den Aufstieg. Das letzte Geschoss ist verbrettert mit einem kleinen Fenster zum Inneren des Borgo. Ganz anders verhält es sich mit der Vorderseite (Abb. 34), die verschlossen ist und sich sichtbar in die Ummauerung einbindet. Die außen angebrachten bildlichen Motive stammen von so unterschiedlichen Toren wie dem Castello di Malgrà im Canavese sowie der Porta Soprana und Sant'Andrea in Genua; der Türladen ist von der Festung der Sacra San Michele im Valle di Susa inspiriert.²⁶⁰ Die klare Konstruktion vermittelt sich in der Unterschiedlichkeit der inneren und äußeren Strukturen: Durch die offene Seite wird die oben geschilderte Funktion des Gebäudes deutlich; umgekehrt schließt die mit farbigen Darstellungen großzügig ausgestattete Feldseite an die Polychromie-Debatte des 19. Jahrhunderts an, die bereits die Frage des Schmucks an Bauwerken erhoben hatte.²⁶¹

Zur Auseinandersetzung mit dem Thema Konstruktion trugen seit Mitte des 19. Jahrhunderts Forschungen zum Holzbau bei.²⁶² Der Borgo präsentierte unbekannte Häuser aus Bussoleno, deren gemischte Bauweise aus Ziegelstein und Holz als typisch für das unmittelbare



Abb. 34 Turm aus Oglianico im Borgo Medievale, Außenseite.



Abb. 35 Bussoleno, Haus Gamaleri (Original des Hauses Bussoleno II im Borgo Medievale).

Voralpengebiet im Piemont, vor allem das mittlere und untere Susa-Tal, gilt.²⁶³ D'Andrade und Brayda zeichnen beide die Casa Gamaleri, Vorbild für das zweite Haus aus Bussoleno auf der östlichen (linken) Borgo-Seite.²⁶⁴ Die bis heute existierende Architektur in der Via Carlo Trattenero (Bussoleno), die aus zwei Häusern besteht (Abb. 35), wurde im Borgo durch Portikus und Gesims zu einem einzigen Haus zusammengezogen (Abb. 29). Brayda bewunderte die aus dem 14./15. Jahrhundert stammende Statik des Holzgefüges, dessen Provenienz er den umliegenden Wäldern zuschreibt.²⁶⁵ Bei diesen Häusern sei der Backstein sehr gut in den Holzrahmen eingefügt, wodurch sie statisch hielten (»sono fatte a mattoni molto ben adattati colle intelaiature di legno che li tengono in sesto«).²⁶⁶ Das belegt die Existenz der Hausfolge bis heute. Das Erdgeschoss der Casa Gamaleri wurde vermutlich 1915 geöffnet.²⁶⁷ Es dürfte ein Resultat der in Folge des Borgo einsetzenden Denkmalpflege sein, dass auch die Stützen des hinteren Teils freigelegt wurden (Abb. 35). Reagierte hier das Original auf seine teilweise Rekonstruktion im Borgo, so konnte es ein solches

Nachspiel bezüglich der Farbfassung nicht geben. Die schwarz-weiße Rhomben-Dekoration auf der Rückwand des Borgo-Hauses und die ebensolche gelb-weiße Fassung der Säulen gehörten zu einer ubiquitären Ornamentik, die sich auf zahlreichen spätmittelalterlichen Beispielen von der Burg Fénis bis hin zu Gebäuden in der lombardisch-piemontesischen Ebene findet.²⁶⁸

Der spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts festzustellende Bruch zwischen Konstruktion und Ornament veranschaulicht sich im Torturm des Borgo, der diese beiden Positionen klar präsentiert. Die Häuser aus Bussoleno auf der linken Borgo-Seite lenken den Blick auf die Statik, geben aber zugleich Hinweise darauf, dass sich um 1400 im unteren und mittleren Susa-Tal die in der Po-Ebene verbreitete Backsteinarchitektur mit der Stein- und Holzbauweise des oberen Valle di Susa verband. Die Recherchen d'Andrades und Braydas »[...] still represent a valuable and almost exclusive source of information for the History of Construction in this region, right up to the present day [...]«.²⁶⁹ Die Denkmalpflege, aufgrund der Erfolge des Borgo 1886 institutionalisiert,²⁷⁰ konnte diese Originalhäuser retten: Beispiele dafür, dass die Entdeckung von Peripherien nachwirkte und dies eine Aufholbewegung hinsichtlich der Erweiterung des Kanons initiierte.

Kaum erhalten haben sich dagegen Vorbilder der beiden Holz-Backstein-Konstruktionen auf der Po-Seite: des Hauses aus Borgofranco (links) (Abb. 36) sowie jenes aus Malgrà (rechts). Die Casa Borgofranco, von d'Andrade als Ständerbau auf Stützen aus Bruchstein (»cassetta piantata su pilastri in pietrami«) bezeichnet,²⁷¹ zeigte eine hölzerne Laube im Obergeschoss, ähnlich dem ersten Haus in Bussoleno. Durch Rückgriffe auf Bauten aus unterschiedlichen Orten sowohl des Aosta-Tals, des Canavese und des Susa-Tals zeigte sich für d'Andrade einerseits der hohe Verbreitungsgrad dieses orthogonalen Fachwerks, andererseits machte die Po-Seite auf die Feuergefahr durch das Holzdach aufmerksam.²⁷² Die nördlich (rechts) davon stehende Casa Malgrà verweist mit ihren farbig gerahmten Fenstern im Obergeschoss auf das Castello in Malgrà (bei Rivara im Canavese). Das durch Schrägstreben geöffnete Erdgeschoss war dagegen eine in der südlich gelegenen Po-Ebene, vor allem aber in der Gegend um Bologna, zur Ausführung gelangte Art der Aufständering.²⁷³ Sie diente, wie die Zeichnung des Ingenieurs Queirolo (1884) zeigt, als Durchgang zu einer von der Cortile di Avigliana betretbaren Anlegestation am Fluss Po.



Abb. 36 Alfredo d'Andrade, Häuser aus Borgofranco und Malgrá im Borgo Medievale, 1884. Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (fot/2557 [F 841]), Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

6.2 Überlagerungen: die Schauwand des ersten Hauses aus Bussoleno

Die beiden letzten Beispiele zeigen, dass analog zum Castello auch beim Villaggio versucht wurde, Grundfiguren von Typen darzustellen: das Ständerhaus, das aufgemauerte Haus aus Backstein, der verputzte Wohnbau – stets mit einer bestimmten Region verbunden. Diese Grundfiguren wurden durch die Integration von Elementen weiterer Beispiele zu einer Art Wissensspeicher ausgebaut. Auf welche Weise der Nachbau im Borgo ein existierendes Wohnhaus sowohl dokumentierte, zugleich aber mit Bezug zum Stilbegriff und zur Ausstellungspräsentation veränderte, zeigt rechts hinter dem Borgo-Eingang die aus Bussoleno im Susa-Tal stammende Casa Aschieri (Abb. 17).²⁷⁴ Alfredo d'Andrade und Riccardo Brayda haben das im Übergang vom 14. zum 15. Jahrhundert datierende Haus zeichnerisch dokumentiert, Carlo Nigra fotografierte es.²⁷⁵ Brayda vermaß es im April 1883 mehrfach und ordnete es aufgrund des Wappens der Familie Aschieri zu.²⁷⁶ Dessen fünfteilige Struktur – abwechselnd graue und weiße Streifen, auf dem obersten eine rote Lilie – ist

noch heute an den beiden Stützen des Originalhauses ablesbar (Abb. 30), die den Vorbau tragen.

Beim Nachbau im Borgo wurde das Wappen vervielfacht und zu einer Art Bezug für den gesamten Portikus (Abb. 37). Er bedeckt nun sowohl dessen Rückwand (die in Braydas Bauaufnahme von 1883 wie auch in d'Andrades Zeichnung monochrom erscheint)²⁷⁷ als auch die zum Borgo-Eingang hin gerichtete Flanke des Hauses bis zur Höhe des ersten Geschosses (hier jedoch ohne Lilie). Ebenso ziert das Wappen die Lünetten der beiden Fenster, von denen auf der Schmalseite des Hauses eines zusätzlich eingebracht wurde. Zeigt sich auf der Straßenfront das erste und zweite Obergeschoss der Casa Aschieri als nahezu identischer Nachbau des Originals (Abb. 30; 31), so wurde dessen Flanke zur bildstarken Schauseite umgestaltet, die auf die Wahrnehmung und den »slargho« (platzartige Ausweitung) vom Eingang her ausgerichtet ist.

Das heißt, hier sollte nicht nur ein Wohnhaus aus dem 14. Jahrhundert dokumentiert werden, sondern ebenso ging es um dessen »wirkungsvolle Anordnung



Abb. 37 Haus aus Bussoleno I im Borgo Medievale, Portikus.

im Raum«. ²⁷⁸ Architektur wurde auf diese Weise zum Exponat. Das ausgestellte einzelne Gebäude verdeutlichte somit einerseits den Stil- und Typusbegriff der Borgo-Konzeptionisten, andererseits aber auch deren kuratorische Praxis. Erst diese schuf eine räumliche und visuelle Präsentation, welche die ortsfeste und immobile Gattung Architektur im Nachbau des Borgo medialisierte. Bei der Casa Aschieri gelang dies neben der Ausdehnung des Wappendesigns auf das gesamte Untergeschoss vor allem durch das großflächige Wandfresko, welches das zweite Geschoss der Flanke nahezu abdeckt: eine »Danza dei giullari« (oder »dei folli«) (s. Umschlagmotiv). Das Motiv der sogenannten Tanzwut galt als typisch für das späte 14. Jahrhundert. ²⁷⁹ D'Andrade hatte die Darstellung laut »Catalogo« an einer Osteria in Lagnasco gefunden, eine ähnliche kannte er aus Alba. ²⁸⁰ Vergleicht man das erste Borgo-Haus mit der heute noch existierenden Casa Aschieri in Bussoleno, so wird deutlich, dass das originale Gebäude mit nur einer einzigen Fensterachse aus dem angrenzenden Mauerverband herausragt, der als Durchgang in Richtung Stadtmauer dient. ²⁸¹ Im Borgo um etwa das Doppelte vergrößert, wurde diese funktional

und urbanistisch eingebundene schmale Flanke zur Projektionsfläche für verschiedene Ansprüche eines musealisierten Außenraums.

Den Besuchern bot sich gleich nach Betreten des Borgo eine großformatige figürliche Szene, deren plakative giebelseitige Anbringung menschliche Bewegungen auch auf der darunterliegenden Piazzetta als möglich erscheinen ließ, wie es eine Vignette zeigt (Abb. 38). Nicht nur die Bewegtheit des Freskos betont dessen konzeptuelle Rolle als Entrée in den Borgo. Es entspricht auch den wahrnehmungsbezogenen Anforderungen d'Andrades an den Borgo: Ist das Tor erst einmal überschritten, soll die harmonische Umgebung nicht durch den Anblick moderner Gebäude gestört werden, während zugleich geeignete Artefakte die Begrenztheit des Borgo verbergen. ²⁸² Ein solcher ist das Fresko, das den Blick auf sich zieht, tritt man vom Tor ins Innere des Borgo. Der »Catalogo« spricht vom »Publikum«, das in dem durch den Borgo geformten Museumsraum »lo stile« kennenlernen soll – nicht durch Bücher, sondern durch den Anblick der Dinge (»cose«). ²⁸³ Der Borgo adressiert einen beweglichen Rezipienten: Nur in der Bewegung des eigenen Körpers sind die Artefakte durch die Anordnung der



Abb. 38 Alberto Maso Gilli, Eingang in den Borgo Medievale (aus *Catalogo Ufficiale* [...], 1884).

Häuser entlang der Straße derart erfahrbar, dass keines isoliert ist oder sich dominant vor das andere schiebt.²⁸⁴ D'Andrade folgt Albertis Argumentation bezüglich der Erfahrung von Hausprospekten durch die gewundene Straße,²⁸⁵ der bereits auf die Raumerfahrung rekurrierte und von einem »embodied mind« (Fischer-Lichte) ausgegangen war.²⁸⁶ Im Ausstellungsraum des Borgo ist die Wahrnehmung des »Publikums« auf dieser Grundlage klar kalkuliert.

Die Giebelwand des ersten Hauses aus Bussoleno ruft nicht nur die menschliche Bewegung als kontingentes Verhalten auf der davor liegenden Piazzetta hervor, sondern beinhaltet auch eine Ebene des Wissens. Die auf die Flanke ausgedehnten grau-weißen Streifen des Wappens bilden eine Art Sockel für die sich darüber erhebende rote Backsteinwand. Zusammen mit den leicht spitz zulaufenden Rundbogenfenstern sind gemalte Schmuckformen im Übergang vom 14. zum 15. Jahrhundert festgehalten: das Rot-Weiß des Schachbrettmusters einer dargestellten Sohlbank, gewundene Säulen, ein scheinperspektivischer Mäander. Doch nicht nur durch ihre bildliche Ausstattung wirkt die Wand in Richtung Tor, sondern ein steiler Treppenauf-

gang samt Tür verdeutlichen die Betretbarkeit der Wohnung von der Seite her. Auch sie gibt es nicht bei der originalen Casa Aschieri, sondern nur bei dessen Nachbildung im Borgo.

Auf diese Weise verknüpfte die vergrößerte Flanke des Nachbaus Informationen, welche die Konzeptionisten des Borgo für die »vita civile« dieser Zeit im mittleren Valle di Susa für typisch hielten, mit spezifischen Rezeptionsangeboten für den musealen Raum. Der hölzerne Architrav, beim Original nur bis zu dem hier ausschließlich vorhandenen ersten Fenster reichend, stellt in der Nachbildung einen Verweis auf dieses her, denn für seine Begrenzung gibt es sonst keine Begründung. Die Schauseite des ersten Hauses aus Bussoleno im Borgo besteht aus verschiedenen Bildschichten: ergänzenden Stilelementen, Rezeptionsangeboten für den Borgo und Verweisen der Kopie auf das Originalhaus. Auch wenn das Fresko aufgrund seiner Herkunft aus einer Osteria besser zur Herberge auf der linken Seite nach dem Eingang gepasst hätte, erhielt das erste Haus aus Bussoleno ein »chiaro concetto«,²⁸⁷ das den komplexen Anforderungen an ein Gebäude im Ausstellungs-dorf des Borgo entsprach.



Abb. 39 Haus aus Alba im Borgo Medievale, rechte Seite.

6.3 »Io composi«: nahtlose Integration, gewollte Brüche

Je mehr man in Einzelbeispiele eindringt, bestätigt sich, dass d’Andrades Vorgehen – im Unterschied zu Viollette-Duc – nicht Stilreinheit sucht, sondern eine typologische Zusammenstellung von Befunden im Piemont war.²⁸⁸ So birgt das ins 13./14. Jahrhundert zu datierende herrschaftliche Haus aus Alba (Abb. 16) auf seiner rechten Seite ein Terrakotta-Wappen der Familie Pelletta in Asti (Abb. 39). Dieses stammt nicht nur aus einem anderen Ort, sondern ist mit dem Entstehungsjahr 1427 deutlich jünger als der originale Bau.²⁸⁹ Dasselbe trifft auf die farbig gefasste geschnitzte Balkendecke im Portikus zu, die vom Haus der Familie Villa in Chieri aus dem 15. Jahrhundert kopiert wurde. Solche Holzbalkendecken waren im Piemont dieser Zeit besonders geschätzt, lassen sich aber auch bereits für das 14. Jahrhundert in Asti und Alba nachweisen.²⁹⁰

Im »Catalogo« sind Herkunftsorte von Details, die in einzelne Architekturen eingefügt wurden, nahezu systematisch angegeben. Beim Haus aus Alba führt d’Andrade hinsichtlich des vorkragenden Gebälks am Dach Referenzbeispiele aus dem Gebiet um Alba und Asti an, die aus dem Trecento stammen und damit der

Bauzeit der im Borgo wiedererrichteten Casa di Alba entsprechen.²⁹¹ Die Provenienz eines hinzugefügten Details hatte damit den Status eines archäologischen Fundorts: sie eröffnete ein Verweissystem, das die im Borgo vorgeführten Objekte durch den geografischen Ort glaubhaft machte. Solche Referenzen konnten auch Elemente von außerhalb des Piemont betreffen, mit denen d’Andrade dessen Verbundenheit zu anderen Kunstlandschaften zu belegen suchte. So notiert er beim Haus aus Alba, dass die zwischen den Biforienfenstern im Piano nobile sitzenden kleinen Fenster (Abb. 16; 39; 20) von Rahoult de Fleury auch für Paläste in Florenz und Pistoia vermerkt wurden.²⁹²

Wie wurden solche Hinzufügungen von Details am Bau konkret umgesetzt? Denkbar wäre ein gezieltes Hervortreten von Fragmenten – etwa im Sinne von markierten Spolien, doch integrieren die Borgo-Gebäude solche Elemente bruchlos. Im Fall konstruktiver Teile, etwa des Gebälks des Daches (Abb. 16), für welches d’Andrade Beispiele aus Alba und Asti anführt,²⁹³ wäre das auch kaum anders möglich. Oft aber handelte es sich um eingefügte Bildwerke, beispielsweise die Darstellung des Namens Christi auf der linken Hausseite (Abb. 16), nach d’Andrade aus Avigliana stammend.²⁹⁴ Von einem dreifach



Abb. 40 Haus aus Avigliana im Borgo Medievale, Flanke des Portikus.

gezogenen dünnen Rahmen umgeben, ist das – im Bildinneren mit dem Jahr 1471 bezeichnete und damit deutlich jüngere – Fresko am linken Eckpfeiler unterhalb des Gesimses aufgebracht. Noch weniger auffällig ist dies mit Hilfe des Terracotta-Rahmens beim Wappen auf der rechten Seite gelöst (Abb. 39).

Wenn d'Andrade solche Bildwerke allgemein »*picture decorative*« nennt,²⁹⁵ deutet seine Umschreibung an, dass sie im ursprünglichen Kontext nicht enthalten waren. Sie fungierten als programmatische Ausschmückungen, um den Blick des Publikums im Borgo zu halten.²⁹⁶ Da eine spätere Anbringung von Bildelementen an Gebäuden selbstverständlich durchaus üblich war, musste es den Borgo-Konzeptionisten legitim erscheinen, beispielsweise einen monochromen Backsteinbau aus dem 14. Jahrhundert für die Zwecke der Ausstellung farbig aufzulockern.²⁹⁷ Welcher Prozess der Homogenisierung jeweils stattfand, lässt sich an einzelnen Zeichnungen beobachten, die wie ein Formular Details der Ausführung beinhalten. Der Plan für die Fassade der Casa di Alba (Abb. 20) vom 19. September 1893, von d'Andrade signiert, führt alle in der Ausführung zu beachtenden Fakten, inklusive der Herkünfte der genannten Details, auf. Links und rechts am Haus sind zwei Bild-

werke nur ungefähr in ihrer späteren Position symmetrisch eingefügt. Metrisch genau ist dagegen das Verhältnis der Öffnungen zueinander bestimmt, ebenso die im Portikus ankernden Konsolen der dortigen Holzbalkendecke.

»*Io composti i fianchi*« – er habe dem Gebäude die Seiten angesetzt, schreibt d'Andrade hinsichtlich des Hauses aus Avigliana, das im Borgo den südwestlichen Abschluss kurz vor dem Aufstieg zur Rocca bildet (Abb. 40).²⁹⁸ Die Formulierung (*comporre*: zusammensetzen) deutet seine Vorgehensweise im Borgo an. Das Original von der Porta Ferrata in Avigliana bestand zu dem Zeitpunkt nur mehr als Ruine, die bereits der Landschaftsmaler Giovanni Battista de Gubernatis dargestellt hatte.²⁹⁹ Der zweigeschossige Backsteinbau aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts mit romanischen Kapitellen an den zwei großen Arkaden zeigt das Einströmen lombardischer Bauweisen in das mittlere Susa-Tal. Bezüglich der Flanken, so d'Andrade, habe er sich durch ein Haus aus Carignano inspirieren lassen.³⁰⁰ Der Portikus des (inzwischen wiederhergestellten) Originals in Avigliana hat keine offenen Seiten (Abb. 41), um die es d'Andrade als städtebauliches Element im Borgo aber gerade ging (Abb. 40).



Abb. 41 Avigliana, Casa Porta Ferrata (Original des Hauses aus Avigliana im Borgo Medievale), Avigliana.

Die Zusammengesetztheit der Bauten im Borgo stellte eine Versuchsanordnung über die Typologien des Bauens im Piemont des 15. Jahrhunderts dar. Hierfür wurden unterschiedliche Methoden angewandt: die Montage, die wir zuvor als nahtlos kennengelernt haben, eine zweite, die mit dem Literaturwissenschaftler Viktor Žmegač als offene, irritierende Montage bezeichnet werden kann.³⁰¹ Bei der ersteren handelt es sich klar um die Fiktion von Realität. Diese war gekoppelt mit dem Konzept des »picturesque«, das vor allem auf die Glaubwürdigkeit der künstlerischen »Erfindung« setzte.³⁰² Der wichtigste Rezensent zur Ausstellung, Camillo Boito, ging ausführlich auf diese Methodik der Hinzufügung ein. Für ihn treffen sich verschiedene Absichten in den Ausführenden: die wissenschaftliche, die archäologische und die künstlerisch-architektonische.³⁰³ Sie markieren das Zusammentreffen disziplinärer Profile, die sich erst allmählich auseinanderdividierten.³⁰⁴

Die zweite im Borgo angewandte Art der Montage zeigt offene Brüche. Sie betrifft die Tatsache der Nachbauten im Borgo, die nicht verborgen, sondern im Ge-

genteil offen gehandhabt wurde. Ganz im Sinne des von der »Esposizione Generale« gefeierten technischen Fortschritts war man stolz auf ein Verfahren, das es ermöglichte, den konstruktiven Kern der Nachbauten aus einer Art Beton zu erstellen.³⁰⁵ Erst darüber wurde das historische »Kleid« aus den entsprechenden Materialien des einzelnen Gebäudes errichtet und durch verweisende Details anderer Bauwerke ergänzt. Der Borgo zeigt an mehreren Stellen solche Brüche zwischen Bauten (Abb. 31; 39), die konzeptionell gewollt sind. Solche Spalten verhindern nicht nur eine vollkommene Illusion, sondern zeigen auch, dass die Ausstellungsbauten eine eigene Konstruiertheit besitzen. Erinnern wir uns an das Auslaufen des Gesimses an der Flanke des ersten Hauses aus Bussoleno (Abb. 42) (ähnlich am Haus Avigliana), so beinhaltet das Abbrechen einer architektonischen Form im Borgo immer auch eine Information, die als Realitätsmarker zu dekodieren ist.

6.4 Aufzeichnungssysteme: die Medialisierung einer Architekturausstellung

Welt- und Landesausstellungen waren herausragende mediale Ereignisse, die mit Hilfe der Presse, Rezensionen, Guides, Ausstellungszeitschriften, Veranstaltungen und nicht zuletzt einer umfangreichen Bildproduktion möglichst viel Publikum anziehen, führen, informieren und beeindrucken wollten. Das galt auch für den Borgo, dessen von den Organisatoren produziertes Bild- und Textmaterial unterschiedliche Adressatengruppen voraussetzt. Während der 170 Seiten starke »Catalogo Ufficiale« fundierte, teilweise traktathaft wissenschaftliche Informationen bereitstellt, weisen die eingestreuten gezeichneten Vignetten einen szenischen Charakter auf (Abb. 15; 38). Der »Catalogo« beginnt mit einem Plan der Anlage (Abb. 4), der alle Gebäude mit Ziffern verzeichnet und auch den außen entlangführenden Weg zur Industrieausstellung beinhaltet. Deutlich wird die räumliche Abgrenzung durch Mauer, Palisadenzaun und Abpflanzungen zum übrigen Park und somit die Intention, den Blick des Besuchers nicht durch moderne Gebäude zu stören.³⁰⁶ Die vorangestellte Erinnerung an die symbolische Schlüsselübergabe des Borgo an König Umberto I. und Königin Margherita bindet an ein paralleles Ereignis des 15. Jahrhunderts an, so dass die »Grandezza« des savoyischen Hauses mit der Kernzeit der Ausstellung verknüpft ist. Eine kennerschaftliche Perspektive nimmt Giacosas 16 Seiten umfassende »Introduzione« ein, die er als Repräsentant der Kommission



Abb. 42 Schauseite der Casa Bussoleno I im Borgo Medievale.

beisteuert. Seine Darstellung der »Sezione Storia dell'Arte« ist in abstrahierender, kunsthistoriografischer Sprache verfasst, die piemontesische Geschichte und Kunst mit der Aktualität der »Esposizione Generale« verflochten.³⁰⁷

Trotz der hier deutlich werdenden Verknüpfung mit der Herrschaftsgeschichte verstand sich der Borgo nicht als Herrschaftsrepräsentation, sondern führte Ausstellungskonzeptionen fort, die mit Alexandre Lenoirs »Musée des Monuments Français« 1793 begonnen hatten und künstlerisch inszenierte räumliche Anordnungen von Architektur realisierten.³⁰⁸ Diese eigenständige Art von Architekturausstellung erläutert Alfredo d'Andrade im Abschnitt zu den Gebäuden (»Le fabbriche«), in dem fünf Punkte eindrucksvoll deren gestalterische Grundsätze aufzeigen.³⁰⁹ Auf weiteren 14 Seiten sind Aufbau und Verlauf der Fortifikation um Castello und Villaggio dargestellt, wobei Hinweise auf zahlreiche Autoren (Cibrario, Villani, Promis, Schedelsche Weltchronik, Cäsar, Vitruv) die piemontesische Fortifikationsarchitektur in die westeuropäische Ent-

wicklung einsortieren.³¹⁰ Der Abschnitt über den Villaggio (»Il Borgo«) erläutert auf 15 Seiten dessen Bestandteile, Herkünfte und historische Bezüge – meist in der ersten Person, wenn es um konkrete Entdeckungen und Beobachtungen geht. Der Katalog nimmt so die Züge eines auktorialen Texts an, der Alfredo d'Andrade als *spiritus rector* des Borgo ausweist, auch wenn sein Name lediglich von Giacosa genannt wird.

Die Illustrationen (Federzeichnungen) im »Catalogo« sind keine analytischen Zeichnungen, wie sie d'Andrade und Brayda bei ihren Kampagnen zahlreich anfertigten und dabei den Schwerpunkt auf die Konstruktionsweise und bauliche Zusammenhänge legten. Vielmehr geht es hier um die räumliche Situation (Abb. 15), die mit Hilfe interessanter Perspektiven, durch Hell-Dunkel-Effekte und durch Assistenzfiguren zusätzlich dramatisiert wird (Abb. 38). War die Zeichnung im 19. Jahrhundert durch den Rückgriff auf frühere Epochen zum Leitmedium geworden,³¹¹ so nimmt sie im »Catalogo« die Funktion eines zusätzlichen Vermittlers ein: ein Medium, das neben der informativ-sachlichen

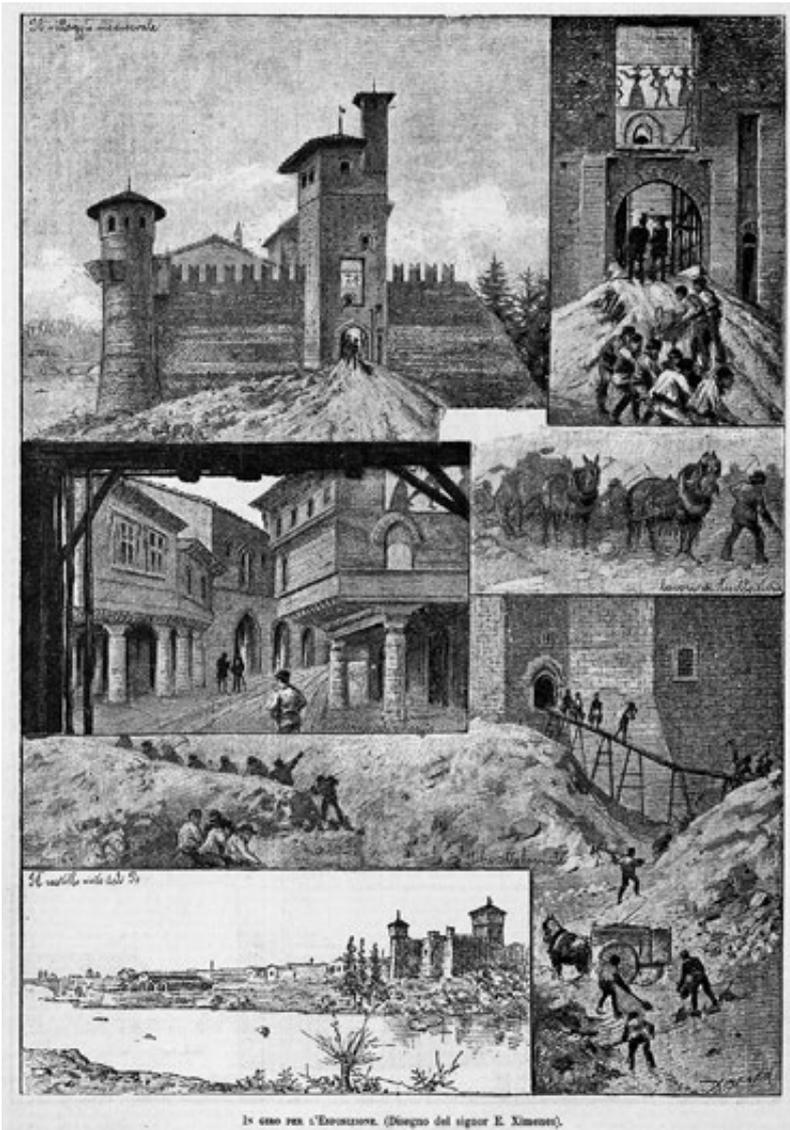


Abb. 43 Montage aus der Ausstellungszeitung »Torino e l'esposizione italiana 1884«.

Ebene des Textes alternative Gehalte transportiert – Stimmung, Atmosphäre, Emotion. Wichtige Quelle für ein solches Vorgehen waren Darstellungen des historischen Innenraums, insbesondere durch illustrierte Ausgaben von Dramen. Figürliche Einbindungen stärkten die Authentizität solcher Szenen, die um 1880 auch bei Haus-Museen von Sammlern umgesetzt wurden.³¹² Zu dieser für die Architektur des späten 19. Jahrhunderts noch wenig herangezogenen Mediengeschichte figürlich belebter Räume gehörten die im Borgo zeitgenössisch kostümierten Menschen, die historische Fotografien dokumentieren (Abb. 19; 33).³¹³ Die Läden und Handwerksbetriebe in den Portiken und Erdge-

schoßen (»botteghe«) sowie die Komparsen in Kostümen des 15. Jahrhunderts verdeutlichten die Gebäude des Borgo als Objekte in Lebensvollzügen. Wie in den drei anderen Ensembles dieses Buchs sorgten solche »Belebungen« der Architektur für eine zusätzliche »Ansteckung« der Besucher, die sie zu Mitakteuren des Borgo-Raums machte.³¹⁴

Spaltet sich der »Catalogo Ufficiale« in den sachorientierten Text einerseits und emotive Illustrationen andererseits, so wählt die Ausstellungszeitung »Cronaca illustrata« von vornherein einen anderen Zugang.³¹⁵ Diese erschien während der »Esposizione Generale« in 57 Nummern, in der von April bis November

dauernden Ausstellung also etwa zweimal wöchentlich. Nr. 2/3 widmet sich dem Borgo Medievale in einem längeren Artikel, den vermutlich der bekannte Schriftsteller Edmondo de Amicis verfasste.³¹⁶ In der Einleitung wird das »grandioso e armonico progetto« des Borgo vorgestellt, welches es sich zur Aufgabe gemacht habe, die Objekte des Lebens und der italienischen Kunst vor allem des 15. Jahrhunderts wiederzubeleben (»far rivivere«). Ruft das letztere Verb den kunsttheoretischen Diskurs der italienischen Renaissance des Wiedergeborenwerdens (»rinascere«) auf, attestiert der Text d'Andrade, dass er das Projekt als Künstler wie auch als Archäologe (»colla mente di artista e di archeologo«) betrieben habe.

Nachdem der Typus des Castello auf die Burg Fénis zurückgeführt ist, werden die Besucher aufgefordert, sich etwas von Castello und Dorf zu entfernen und sich gegenüber der Ummauerung aufzustellen. Danach beginnt ein fiktiver Gang, den die nachfolgende Illustration in ihrer veristischen Montage untermauert (Abb. 43) und der durch räumliche Bewegungsangaben aktiviert wird.³¹⁷ Im Unterschied zum »Catalogo«, dessen Angaben räumlich eher vage sind und fast abstrakt erscheinen, wählt der Artikel eine deutlich ablesbare Itinerarform mit klaren Bewegungsvorgaben. Das breite Publikum, auf welches die Ausstellungszeitung abzielt, erhält – Schauspielern nicht unähnlich – eine Choreografie, welche die Architektur des Borgo in den Parcours des eigenen Körpers übersetzt. Wer den Borgo auf dieser Grundlage besuchte, fand im Text eine »mental map« der Anlage vermittelt. Dagegen verteilt der »Catalogo Ufficiale« deren komplexe Struktur auf die unterschiedlichen Medien von Text und Bild. Die Wahl bleibt hier der Besucherin oder dem Besucher überlassen.

Der Borgo Medievale erweist sich als eine frühe museale Anlage von Architektur, welche die Anforderungen einer kommerziellen Ausstellung mit kunstwissenschaftlichen Interessen zu kombinieren verstand. Trotz der zeittypischen Suche nach der Einheit des Stils ging es beim Borgo nicht um »Entwicklungen« oder »Stilreinheit«, sondern um Vielfalt, die aus der Konzentration der Kommission auf das Einzelmonument und aus einer letztlich topologischen Vorgehensweise resultierte. Diese bezog Regionen des Piemont ein, die erst wenige Jahrzehnte zuvor durch Künstler, Architekten, Schriftsteller, Restauratoren, Geografen und Antiquare erschlossen worden waren. Der Borgo gab den architektonischen Zeugnissen dieser Landschaften eine Form,

die sich als fiktive dörfliche Darstellung des Wohnens verschiedener sozialer Hierarchien im Piemont des 15. Jahrhunderts verstand. Diese vernakulären Bauten wurden damit in das kollektive Gedächtnis überführt, so dass die erst kurz danach etablierte Denkmalpflege hier vielfach rettend eingreifen konnte.

Wichtig aber war – und das versuchte der Beitrag im Unterschied zur bisherigen Forschung zu zeigen –, dass die Präsentation des Borgo keineswegs ausschließlich auf die Darstellung von baulicher Vergangenheit ausgerichtet war. Durch seine vielfach eingesetzten Portiken stellte der Borgo eine im piemontesischen Quattrocento besonders häufige Architekturform dar, in welcher Alltagsgegenstände produziert wurden, deren Gestaltung in der eigenen Gegenwart unter den Vorzeichen industrieller Fertigung ästhetisch neu zu definieren waren. Der forcierte Einsatz der Portiken im Borgo richtete sich darauf, zu zeigen, dass die von den Zeitgenossen des späten 19. Jahrhunderts gesuchte Einheit des »Stils« eine entsprechende architektonische Form als Produktionsstätte haben muss. In dieser demonstrierten Engführung von Architektur und Alltagsobjekt griff der Turiner Borgo weit den Fragen der Moderne voraus.

Anmerkungen

- 1 Mein herzlicher Dank für die Diskussion des Beitrags gilt den Mitgliedern des Projekts sowie Alexander auf der Heyde (Università di Palermo). Den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern von Torino, GAM (»Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetti Disegni e Stampe, Fondo de Andrade«), Janina Dieckmann und Christina Pustkowski (Ruhr-Universität Bochum) danke ich für ihre Unterstützung. – Der Bahnhof und das Ausstellungsgelände wurden durch eine Schnellverbindung miteinander verbunden; AIMONE, Linda: L'Esposizione del 1884 al Valentino. In: Storia illustrata di Torino. Torino nell'Italia unita. Hg. v. Valerio CASTELNUOVO. Mailand 1993, S. 1221–1240.
- 2 Storia di Torino. Bd. VII: Da capitale politica a capitale industriale (1864–1915). Hg. v. Umberto LEVRA. Turin 2001.
- 3 Palazzo Carignano. Tre secoli di idee, progetti e realizzazioni. Hg. v. Maria Grazia CERRI. Turin 1990.
- 4 Die Zählung für die erste Landesausstellung differiert. In Florenz fand 1861 eine erste »Esposizione nazionale« statt. Die erste nationale Industrieausstellung verbuchte 1881 Mailand unter dem Titel »Esposizione industriale« für sich. Turin richtete mit der Bezeichnung »Esposizione Generale Italiana« die erste allgemeine Landesausstellung aus; AIMONE, Linda und OLMO, Carlo: Le Esposizioni universali 1851–1900. Il progresso in scena. Turin 1990, S. 25; SISTRI, Agosto: Le Esposizioni a Torino sino alla prima guerra mondiale. Architettura e influsso sulla forma urbana. In: Guida all'architettura moderna di Torino. Guida all'architettura moderna di Torino. Hg. v. Agostino MAGNAGHI, Mariolina MONGE und Luciano RE. Turin 1982, S. 379–385.
- 5 Diese Kontinuität schlug sich auch in der personellen Besetzung der Handelskammer sowie in der Präsentation von Produkten nieder; AIMONE, Linda: Le esposizioni industriali a Torino (1829–1898). In: Innovazione e modernizzazione in Italia fra Otto e Novecento. Hg. v. Enrico DECLEVA, Carlo G. LACAITA und Angelo VENTURA. Mailand 1995, S. 497–538.

- 6** LIMIDO, Luisa: The Squares created by Jean Pierre Barillet-Deschamps in Turin. A Study based on the Correspondence between the French landscape architect and the Mayor of Turin, 1860–1864. In: *Journal of Garden History*. An international quarterly 17/2 (1997), S. 122–139.
- 7** AIMONE (wie Anm. 1), S. 1230.
- 8** Beispielsweise war der Festsaal barock, das Café »maurisch« oder der Pavillon der »Belle arti« in einer Dorika errichtet; SISTRI, Augusto: Immagini della modernità e cultura architettonica. In: LEVRA (wie Anm. 2), S. 850–865.
- 9** AIMONE/OLMO (wie Anm. 4), S. 516.
- 10** SISTRI (wie Anm. 8).
- 11** PRINA, Daniela H.: The Belgian reception of Italy at the 1885 Antwerp World Exhibition. Converging artistic, economic, and political strategies on display. In: *Expanding Nationalisms at World's Fairs. Identity, Diversity, and Exchange, 1851–1915*. Hg. v. David RAIZMAN und Ethan ROBEY. Routledge 2018, S. 50–72, hier S. 51.
- 12** EBD.
- 13** SISTRI (wie Anm. 8).
- 14** AIMONE/OLMO (wie Anm. 4), S. 517.
- 15** AIMONE, Linda: Tra progresso e società civile. La questione delle ferrovie e le esposizioni industriali. In: *Tra scienza e tecnica. Le esposizioni torinesi nei documenti dell'Archivio Storico AMMA 1829–1898*. Hg. v. Pier Luigi BASSIGNANA. Turin 1992, S. 73–82.
- 16** SISTRI (wie Anm. 8), S. 854.
- 17** ROSENBERG, Emily S.: Transnationale Strömungen in einer Welt, die zusammenrückt. In: 1870–1945. Weltmärkte und Weltkriege. Hg. v. Akira IRIYE, Jürgen OSTERHAMMEL und Emily S. ROSENBERG. München 2012, S. 815–998, hier S. 900. Die soziale Frage war schon früher aufgegriffen, etwa auf der 1873 Wiener Weltausstellung; RAMPLEY, Matthew: Peasants in Vienna. Ethnographic Display and the 1873 World's Fair. In: *Austrian History Yearbook 42* (2011), S. 110–132, hier S. 121–129.
- 18** PICON, Antoine: Universal Expositions, Utopias, and Architecture. In: *Nineteenth-century Architecture*. Hg. v. Martin BRESSANI und Christina CONTANDRIOPOULOS. Chichester Malden, MA Oxford 2017, S. 348–364.
- 19** SEMPER, Gottfried: Wissenschaft, Industrie und Kunst. Vorschläge zur Anregung nationalen Kunstgefühls. Braunschweig 1852; DERS.: Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde. 2 Bde. Frankfurt a. M. – München 1860–1863 [DERS.: Gesammelte Schriften. 3 Bde. Hg. v. Henrik KARGE. Hildesheim – Zürich – New York 2008–2014]; Bd. 1, 2008 [1860], S. 231.
- 20** PRINA (wie Anm. 11).
- 21** PESANDO, Annalisa Barbara: Un inedito d'Andrade. Innovatore nell'insegnamento delle arti decorative. In: *Bolletino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti*. N. S. 53, 2001/02 (2004), S. 265–286; GIACOMELLI, Luca: Il Regio Museo Industriale Italiano. In: *Torino. Prima capitale d'Italia*. Hg. v. Enrico CASTELNUOVO und Enrica PAGELLA. Rom 2010, S. 117–124; MARCONI, Il Borgo Medievale di Torino. Alfredo d'Andrade e il Borgo medievale in Italia. In: *Arti e storia nel Medioevo*. 4 Bde. Hg. v. Enrico CASTELNUOVO und Giuseppe SERGI. Bd. 4: Il Medioevo al passato e al presente. Torino 2004, S. 491–520.
- 22** Zu den regionalen Konzepten COLLE, Enrico: Artigianato e industria. Camillo Boito e il recupero della tradizione artigianale italiana tra passato, presente e futuro. In: *Camillo Boito moderno*. Hg. v. Sandro SCARROCCIA. 2 Bde. Sesto San Giovanni 2018. Bd. 1, S. 55–62; zum Museo Nazionale del Bargello BAROCCHI, Paola: Dal ritratto di Dante alla Mostra del Medio Evo 1840–1865. Pisa 1985.
- 23** Über den Borgo als Institution der Ausbildung von Künstlern und Handwerkern: »[...] vuole anche avere quelle importantissimo di ammaestrare artisti e operai in ciò che propriamente riguarda le arti industriali«. BOITO, Camillo: Il castello medievale all'Esposizione. In: *Nuova antologia di scienze, lettere ed arti 47* (1884), S. 250–270, hier S. 264.
- 24** SEMPER, Stil (wie Anm. 19), passim.
- 25** »Mia prima idea del castello e villaggio medioevali di Torino nel 1884// schizzi imaginati mentre pranzava al ristorante della meridiana,// da me presentati, ed approvati dalla commissione della storia dell'arte all'esposizione stessa// la sera del primo giorno in cui intervenni alle sedute// 8 maggio 1882// Alfredo d'Andrade.« Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade: Torino – Erster Entwurf des Borgo Medievale, um 1882, Bleistift, 265 (h) × 197 (b) mm, Inv.-Nr. fl/10230, LT 2057.
- 26** Das Finden des endgültigen Konzepts gehörte bereits zu den zeitgenössischen Narrativen: GIACOSA, Giuseppe: Introduzione. In: *Catalogo Ufficiale della Sezione Storia dell'Arte*. Guida illustrata al Castello feudale nel secolo XV. Turin 1884, S. 2–24, hier S. 2–3; Il Castello antico. In: *Torino e L'Esposizione Generale 1884*. Cronaca illustrata della Esposizione Nazionale-Industriale e Artistica del 1884. Turin – Mailand 1884. Nr. 2/3, S. 10–11; die einzelnen Schritte aufgearbeitet von BARTOLOZZI, Carla / DAPRÀ, Claudio: La Rocca e il Borgo Medioevale di Torino (1882–1884). Dibattito di idee e metodo di lavoro. In: *Alfredo d'Andrade. Tutela e restauro*. Ausst.-Kat. Turin. Hg. v. Maria Grazia CERRI, Daniela BIANCOLINI FEA und Liliana PITTARELLO. Florenz 1981, S. 189–195.
- 27** MAGGIO SERRA, Rosanna: Uomini e fatti della cultura piemontese nel secondo Ottocento intorno al Borgo Medioevale del Valentino. In: CERRI, BIANCOLINI FEA und PITTARELLO (wie Anm. 26), S. 19–43; BARTOLOZZI/DAPRÀ (wie Anm. 26).
- 28** Neben Alfredo d'Andrade selbst zählten hierzu Emanuele d'Azeglio, Giuseppe Giacosa, Riccardo Brayda, Luigi Belli, Adolfo Dalbesio, Luigi Cantù. Nach BARTOLOZZI/DAPRÀ (wie Anm. 26), Anm. 4; vgl. Kap. 3.1 dieses Beitrags. Der Name des aus Portugal stammenden Alfredo de Andrade wurde von ihm selbst zu »d'Andrade« abgekürzt (wie Anm. 25). Der Beitrag folgt diesem Gebrauch.
- 29** MAGGIO SERRA (wie Anm. 27), S. 21.
- 30** *Ex post* von einem der wichtigsten Kritiker mit Spott überschüttet: BOITO (wie Anm. 23), S. 255.
- 31** Archivio dei Musei Civici di Torino. CBM 1 1882–1884. Esposizione Generale Italiana 1884. VERBALI. Commissione d'Arte. Sezione Storia dell'Arte. Programma [ohne Datum], S. 31.
- 32** WÖRNER, Martin: Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900. Münster u. a. 1999, S. 30.
- 33** CARANDINI, Francesco: La Rocca e il Borgo Medioevale eretti in Torino dalla Sezione Storia dell'Arte. *La Figura e L'Opera*. Ivrea 1925, S. 20.
- 34** Soziologisch gelten »Sprecher, die für die Existenz der Gruppe »sprechen«, bei Gruppenbildungen als unerlässlich; LATOUR, Bruno: Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie. Frankfurt a. M. 2007, S. 57.
- 35** CBM 1 1882–1884, VERBALI (wie Anm. 31), S. 45.
- 36** EBD., S. 46.
- 37** SÉROUX D'AGINCOURT, Jean Baptiste Louis George: Histoire de l'Art par les monuments, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e. Paris 1810–1823; MONDINI, Daniela: Mittelalter im Bild. Séroux d'Agincourt und die Kunsthistoriographie um 1800. Zürich 2005.
- 38** Dieser Begriff taucht in der »Introduzione« Giacosas zweimal auf: GIACOSA (wie Anm. 26), S. 21f.; zur Vorstellung einer »vita sociale« der Architektur vgl. Kap. 5.1 dieses Beitrags.
- 39** SACKEN, Eduard von: *Katechismus der Baustile*. Leipzig 1867.
- 40** Zur Umgestaltung vgl. Kap. 1 dieses Beitrags.
- 41** BOITO (wie Anm. 23), S. 1.
- 42** Vgl. die Beiträge von Gáspár Salamon und Christin Nezik in diesem Band. Zum Motiv des architektonischen Fernbildes SIEGMUND, Andrea: Die romantische Ruine im Landschaftsgarten. Ein Beitrag zum Verhältnis der Romantik zu Barock und Klassik. Würzburg 2002, S. 160–170.

- 43** »[...] la faccia prospiciente il fiume mostrasse, a chi sta di fuori, un aspetto pittoresco ed interessante e che chi dall'interno della mostra guardasse il fiume potesse tutta abbracciare la stupenda veduta [...]«. D'ANDRADE, Alfredo: Le fabbriche. In: *Catalogo Ufficiale* (wie Anm. 26), S. 27–29, hier S. 27 f.
- 44** FONTANA, Vincenzo: La conquista del panorama. In: *Storia dell'architettura italiana. L'Ottocento*. Hg. v. Amerigo RESTUCCI. Mailand 2005, Bd. 2, S. 487–499.
- 45** JÖCHNER, Cornelia: Gebaute Entfestigung. Architekturen der Öffnung im Turin des frühen 18. und 19. Jahrhunderts (= Habilitationsschrift Univ. Hamburg), Berlin – München – Boston 2015, S. 195–322.
- 46** Vgl. Kap. 2.2; der Begriff der »Architektur als zweiter Ordnung« (hier die Nachbauten) systemtheoretisch als selbstreferentielle Bezugnahme zur »Architektur erster Ordnung« (hier die Originale) verstanden.
- 47** Die erstere Bezeichnung bei GIACOSA (wie Anm. 26), S. 10; d'Andrade spricht in der Darlegung seines Konzepts von den »occhi dell'osservatore« oder vom »visitatore«. D'ANDRADE (wie Anm. 43), S. 27.
- 48** Der Architektur kommt in der hier stattfindenden musealen Inszenierung eine hohe Performanz zu, die sich nicht nur in der später angesprochenen »Belebung« zeigt, sondern bereits in der zur Schau gestellten Materialität; FISCHER-LICHTE, Erika: Die Ästhetik des Performativen, Frankfurt a. M. 2004, insb. S. 127–141.
- 49** EBD., S. 144–146.
- 50** EBD.
- 51** D'ANDRADE, Alfredo: La cinta. In: *Catalogo Ufficiale* (wie Anm. 26), S. 33–46.
- 52** »Che il visitatore, una volta entrato nel recinto, si trovasse in un ambiente armonico, non disturbato dalla vista di fabbriche moderne, e che la ristrettezza del luogo fosse con opportuni artifici dissimulata.« D'ANDRADE (wie Anm. 43), S. 28.
- 53** Zit. nach JÖCHNER, Cornelia: Ränder der Stadt, Ränder der Nation: das »historische« Architekturensemble des Budapester Millenniums 1896. In: *Räume der Stadt. Von der Antike bis heute*. Hg. v. Cornelia JÖCHNER. Berlin 2008, S. 79–98, hier S. 83. Vgl. den Beitrag von Gáspár Salamon in diesem Band.
- 54** »[...] che le case fossero disposte lungo una via a linee spezzate, di modo che ognuna di esse vi apparisse come isolata e non chiamasse l'attenzione se non guardata di prospetto; al secondo, tenendo la via stretta, tortuosa e le case alte [...]«. D'ANDRADE (wie Anm. 43), S. 28.
- 55** »1. Che nessuna parte della mostra fosse posta in minor vista dell'altre, che ogni cosa cioè venisse a cadere senza sforzo sotto gli occhi dell'osservatore producendo effetti variati.« EBD., S. 27.
- 56** GIACOSA (wie Anm. 26), S. 22.
- 57** D'ANDRADE, Alfredo: Il Borgo. In: *Catalogo Ufficiale* (wie Anm. 26), S. 47–63, hier S. 49, mit Verweis auf die einzige 1437 in Turin gepflasterte Straße (Via Dora Grossa), zitiert CIBRARIO, Luigi: *Storia di Torino*. Bd. 1. Turin 1846, S. 392.
- 58** CATTANEO, Carlo: Sul progetto d'una Piazza pel Duomo di Milano (1839). In: *Anthologie zum Städtebau. Von der Stadt der Aufklärung zur Metropole des industriellen Zeitalters*. Hg. v. Vittorio Magnago LAMPUGNANI, Katia FREY und Eliana PEROTTI. Berlin 2008. Bd. 1.1, S. 374–382.
- 59** Cattaneo war die französische Debatte bekannt; EBD., S. 375.
- 60** FREY, Katia: Architektur und Monument. Die Stadt als ästhetisches und historisches Artefakt. In: LAMPUGNANI, FREY und PEROTTI (wie Anm. 58), S. 303–316; hier S. 308.
- 61** MACARTHUR, John; AITCHISON, Mathew und CEPL, Jasper: Das Maleische and the Picturesque. Seing Architecture in Translation. In: *Architectural Histories* 7 (1), 5, 2019, S. 1–16. <https://doi.org/10.5334/ah.290> (letzter Zugriff 22.10.2022); SOHM, Philipp: Pittoresco. Marco Boschini, his critics, and their critiques of painterly brushwork in seventeenth- and eighteenth-century Italy. Cambridge 1991, S. 240–241.
- 62** REPTON, Humphrey: *Sketches and Hints on Landscape Gardening*. Collected from Designs and Observations. Hg. v. John Claudius LOUDON. London 1795, S. 76.
- 63** ROSENBERG (wie Anm. 17), S. 920.
- 64** »Ora, il secolo XV fu quello in cui nelle nostra provincie, l'arte e l'industria procedettero unite da più intimi legami, tanto che il carattere fondamentale dell'arte dominante si ricontra così nei più vistosi come nei più umili prodotti dell'industria.« GIACOSA (wie Anm. 26), S. 14.
- 65** MAGGIO SERRA, Rosanna: Prima e dopo il Castello feudale del Valentino. In: *Il Borgo Medievale*. Nuovi studi. Hg. v. Enrica PAGELLA. Turin 2011, S. 22–59. Die Autorin sieht Verbindungen zu Nationenpavillons ab 1867 (englisches Cottage; tunesisches Haus), mit Einschränkungen kann dies nur für das »Österreichische Dorf« gelten, das nicht über solch ausgeprägt städtebauliche Qualitäten wie der Borgo verfügte. Als Vorläufer für die Rekonstruktion eines singulären Baus verweist MARCONI (wie Anm. 21), S. 497, auf das in Paris 1878 von Hazelius gestaltete schwedische Haus, das diesem zur Vorbereitung (1873–1891) des Freilichtmuseums Skansen in Stockholm diene.
- 66** Kap. 1.1 und 2.1 dieses Beitrags.
- 67** WÖRNER (wie Anm. 32), S. 57.
- 68** MERSMANN, Susanne: Die Musées du Trocadéro. Viollet-le-Duc und der Kanondiskurs im Paris des 19. Jahrhunderts (= Diss. Univ. Marburg 2009). Berlin 2012, S. 132–136.
- 69** Eine ethnologische Sammlung wurde für Italien 1881 von dem Prähistoriker Luigi Pigorini gefordert, doch wurden das »Museo di Etnologia« (Florenz) und die »Società di Etnografia Italiana« erst 1906 gegründet. Im Zusammenhang mit der »Esposizione Internazionale« in Rom 1911 fand der »10 Congresso di Etnologia« statt, der ein Forschungsprogramm »sulla casa villareccia« versprach; BIASUTTI, Renato: Per lo studio dell'abitazione rurale in Italia. In: *Rivista Geografica Italiana* 33, S. 1–24, hier S. 2.; BERTHO-LAVENIR, Catherine: L'idée régionaliste. Naissance et développement. In: *Le regionalisme, architecture et identité*. Hg. v. François LOYER und Bernard TOULIER. Paris 2001, S. 28–47.
- 70** JOHLER, Reinhard: »Ethnisierte Materialien« – »materialisierte Ethnien«. Zur Nationalisierung von Volkskunst und Bauernhaus in Österreich(-Ungarn). In: *Das entfernte Dorf*. Hg. v. Ákos MORAVÁNSZKY. Wien u. a. 2002, S. 61–94, hier S. 64. Kenny Cupers verwies bei der Tagung »Architektur als Exponat. Museale Präsentationen in transnationalen Verflechtungen« (28.–31.10.2021) darauf, dass Semper bei den ländlichen Bauten die Tektonik fokussiert habe, die Bauernhausforscher Maitzen und Hennig dagegen die Grundrisstypologie.
- 71** EBD., S. 63.
- 72** *Le Hameau de la Reine*. Hg. v. Lucie AGACHE. Paris 2018.
- 73** HENNING, Rudolf von: Das deutsche Haus in seiner historischen Entwicklung. Straßburg 1882; MUTHESIUS, Stefan: The »Deutsches Bauernhaus«. In: *Vernacular Art in Central Europe*. Hg. v. Jacek PURCHLA. Krakau 2001, S. 65–69.
- 74** WÖRNER (wie Anm. 32), S. 57.
- 75** EBD., S. 58–62; 78–79; SCHRÖER, Karl Julius: Das Bauernhaus mit seiner Einrichtung und seinem Geräthe (Gruppe XX). In: *Officieller Ausstellungsbericht*. Hg. v. General-Direction der Wiener Weltausstellung. Wien 1874, S. 1–41.
- 76** WÖRNER (wie Anm. 32), S. 77.
- 77** *Archivio Storico del Comune di Torino, RACCOLTA ATTI MUNICIPALI DI TORINO – Annata 1884*, 6. 2. 1884, S. 137–138; vgl. MAGGIO SERRA, Rosanna: *Medieval Village and Fortress*. Turin 1989, S. 7.
- 78** Vgl. Kapitel 4 der Einführung in dieses Buch sowie Kap. 4.1 des vorliegenden Beitrags.
- 79** DENEKE, Bernward: Die Darstellung von Wohnräumen in kulturgeschichtlichen Museen. In: *Wohnen – Realität und museale Präsentation*. Hannover 1971, S. 78–97; zu den später insb. in den USA eingerichteten »period rooms« BANN, Stephen: Die Genealogie des Period Room. In:

Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive. Hg. v. Sven KUHLRAU und Alexis JOACHIMIDES. Dresden 2001, S. 57–73.

80 Die Ausstattung basiert vielmehr auf verschiedenen Inventaren um 1400, die durch Pietro Vayra ausgewertet wurden; GIACOSA (wie Anm. 26), S. 23.

81 Frederick Stibbert. Gentiluomo, collezionista e sognatore. Hg. v. Cristina PIACENTI ASCHENGREEN und Simona DI MARCO. Florenz 2000; Museo Bagatti Valsecchi. Hg. v. Rosanna PAVONI. 2 Bde. Mailand 2003.

82 Vgl. Kap. 4.3.

83 Vgl. Kap. 5.1.

84 »Wenn die deutsche Nation vorzugsweise eine häusliche, wenn das Familienleben vor Allem bei uns in seiner reinsten Entwicklung wahrzunehmen ist, so wird die Vorführung dessen, was das Haus in seinem Innern birgt, gewiss das Interesse Aller in hohem Grade beanspruchen.« ESSENWEIN, August von: Das germanische Nationalmuseum zu Nürnberg. Bericht über den gegenwärtigen Stand der Sammlungen und Arbeiten [...]. Nürnberg 1870, S. 17. Zur Verbindung dieser volkskundlichen Sammlung mit den Weltausstellungen Paris 1867 und Wien 1873, dort als »nationale Hausindustrie« eingerichtet: DENEKE, Bernward: Die volkskundlichen Sammlungen. In: Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte. Hg. v. Bernward DENEKE und Rainer KAHSNITZ. München–Berlin 1978, S. 885–947, hier S. 893.

85 LOCHER, Hubert: Stilgeschichte und die Frage der »nationalen« Kontexte. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 53 (1996), S. 285–294.

86 ROSENBERG (wie Anm. 17), S. 920.

87 Der Begriff nach PRATT, Mary-Louise: Arts of the Contact Zone. In: Profession (1991), S. 33–40.

88 Zur Alterität italienischer Kunstgeschichte BELMONTE, Carmen: Arte e colonialismo in Italia. Oggetti, immagini, migrazioni (1882–1906). Venedig 2021, S. 15 (Anm. 36).

89 ABBATTISTA, Guido: Torino 1884. Africani in mostra. In: Contemporanea 7/3 (2004), S. 369–409; TOMASELLA, Giuliana: Esporre l'Italia coloniale. Interpretazioni dell'alterità. Padua 2017.

90 ROSENBERG (wie Anm. 17), S. 907.

91 MORAVÁNSZKY, Ákos: Die Entdeckung des Nahen. Das Bauernhaus und die Architekten der frühen Moderne. In: Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt. Hg. v. DEMS. Wien–Köln–Weimar 2002, S. 97–101.

92 GUIDO, Alice: Sulla pittura di paesaggio. Lettere di Antonio Fontanesi ad Alfredo de Andrade (1861–1873). In: Natura e verità. Il paesaggio come scelta 1861–1871. Ausst.-Kat. Hg. v. Virginia BERTONE. Turin 2021, S. 27–37, hier S. 29.

93 Daten sichern. Schreiben und Zeichnen als Verfahren der Aufzeichnung. Hg. v. Christoph HOFFMANN. Berlin 2008.

94 MORAVÁNSZKY (wie Anm. 91), S. 97–101.

95 BERNARDI, Marziano: Arte piemontese. Turin 1937, S. 37 und passim. Die hier abgedruckte Fotografie gehört zu einer weiteren aus dem Jahr 1871, die Santini in Pinerolo anlässlich einer Wanderung derselben Teilnehmer über das Gebirge des Mont Cenis anfertigte; CARANDINI (wie Anm. 33), S. 29.

96 Der Begriff des Netzwerks als einer interessensgeleiteten sozialen Gruppe nach LATOUR (wie Anm. 34).

97 PALUDETTO, Franz: Paesaggi: la Scuola di Rivara. Turin 1991; BERTONE, Virginia: Verso un'arte nuova. La Scuola di Rivara e la rivista »L'Arte in Italia«. In: I Macchiaioli. Arte italiana verso la modernità. Hg. v. Cristina ACCIDINI LUCHINAT und Virginia BERTONE. Turin 2018, S. 155–167.

98 MARINI, Giuseppe Luigi: Carlo Pittara e la scuola di Rivara. Un momento magico dell'Ottocento pedemontano. Ausst.-Kat. Hg. v. Giuseppe Luigi MARINI. Turin 2016.

99 EBD., S. 94; BERTONE, Virginia: »Il primo tra i paesisti«. Fontanesi e la novità del suo paesaggio nei ricordi di Banti, Signorini e Cabianna. In: I Macchiaioli. Arte italiana verso la modernità. Ausst.-Kat. Florenz–Turin 2019. Hg. v. Virginia BERTONE und Cristina ACCIDINI LUCHINAT. Mailand 2018, S. 65–75.

100 BERTONE (wie Anm. 97).

101 COSTA, Gianluigi / DIOLI, Franco: Liguria. Pittori tra '800 e '900. Genua 2003.

102 GUIDO, Alice: Trascrizioni. In: BERTONE (wie Anm. 92), S. 38–49.

103 Tra verismo e storicismo: Vittorio Avondo (1836–1910), dalla pittura al collezionismo, dal museo al restauro. Hg. v. Rosanna MAGGIO SERRA und Bruno SIGNORELLI. Turin 1997, etwa Abb. S. 76–78.

104 Vgl. die Beispiele in BERTONE (wie Anm. 92), S. 60, 61 und 64.

105 Die spätere Etablierung des Begriffs fiel in eine Zeit des verschärften Chauvinismus, indem versucht wurde, die europäische Kunst in geografisch begründete »Schulen« oder »Stilkreise« einzuteilen; Kaufmann, Thomas DaCosta: Toward a Geography of Art, Chicago–London 2004, S. 44–45; 48–53; HAUSHERR, Reiner: Überlegungen zum Stand der Kunstgeographie. Zwei Neuerscheinungen. In: Rheinische Vierteljahrsblätter 30 (1965), S. 351–372.

106 Der Historiograf Cesare Balbo schrieb über die savoyischen Herrscher, sie regierten über die Alpen hinweg, wie sich ein Reiter auf dem Sattel hält; BALBO, Cesare: Delle speranze d'Italia. Paris 1844, S. 81. Die politisch-geografische Position Piemont-Savoyens als Grenzgebiet wurde von der savoyischen Geschichtsschreibung bereits im 17. Jahrhundert als Vorteil gedeutet; JÖCHNER, Cornelia: Der Außenhalt der Stadt. Topographie und politisches Territorium in Turin. In: DIES.: Politische Räume. Stadt und Land in der Frühneuzeit. Berlin 2003, S. 67–89, hier S. 69.

107 GIACOSA (wie Anm. 26), S. 16. Die heutige italienische Kunstgeschichtsschreibung fokussiert die Frage der künstlerischen Produktion in bestimmten Gebieten über soziale Kontakte sowie mögliche Konflikte; CASTELNUOVO, Enrico: Les Alpes au début du XV^e siècle: une Kunstlandschaft? In: Historische Landschaft – Kunstlandschaft? Der Oberrhein im späten Mittelalter. Hg. v. Peter KURMANN und Thomas ZOTZ. Ostfildern 2008, S. 19–30, hier S. 22–23. DERS.: L'autunno del Medioevo nelle Alpi. In: Il Gotico nelle Alpi 1350–1450. Ausst.-Kat. Hg. v. Enrico CASTELNUOVO und Francesca de CASTELNUOVO. Trient 2002, S. 17–33.

108 Prägend dürfte insb. die erstmals 1833 erschienene Schrift von Jules Michelet gewesen sein (2. Aufl., 1852): MICHELET, Jules: Histoire de France. Paris 1861; KAUFMANN (wie Anm. 105), S. 51–52.

109 AUBERT, Édouard: La Valle D'Aoste. Histoire et description archéologique et pittoresque. Paris 1860. Aubert war französischer Archäologe, widmete die Publikation jedoch dem Prinzen Amédée von Savoyen, Graf von Aosta, wie es heißt, als »Hommage du profond respect«. Das Buch erfasst in geografischen Routen die gesamte Spanne von der römischen Besiedlung bis zur Gebietsreform unter dem savoyischen König Carlo Alberto im Jahr 1849. Die Kapitel dieser Publikation beginnen mit den Routen, die über die Gipfel führen, und betonen damit die Pässe, die in der späteren Anthropogeografie Ratzels eine entscheidende Rolle spielten.

110 MAGGIO SERRA und SIGNORELLI (wie Anm. 103), S. 27.

111 Etwa von Alfredo d'Andrade in einem Kostüm des Cinquecento; CARANDINI (wie Anm. 33), S. 25.

112 Das Datum nach: LEONETTI LUPARINI, Matteo: Alfredo d'Andrade. Una metodologia di restauro nella difesa del patrimonio storico-artistico della Valle d'Aosta. In: Alfredo D'ANDRADE. L'opera dipinta e il restauro architettonico. Valle d'Aosta 1999, S. 19–28, hier S. 21.

113 Nach dem Kauf war im Sommer 1872 eine Gruppe von Malern und Künstlern vor Ort, um die am meisten bedrohten Wandmalereien zu renovieren: der Maler Federico Pastoris, der zu dieser Zeit freiberuflich tätige Alfredo d'Andrade, der Autor und spätere Dramaturg Giuseppe Giacosa. D'Andrade hatte das Schloss bereits 1865 bis 1868 untersucht und dabei

zahlreiche Aquarelle angefertigt; BARBERI, Sandra: L'ultimo castellano della Valle d'Aosta. Vittorio Avondo e il maniero di Issogne. In: MAGGIO SERRA und SIGNORELLI (wie Anm. 103), S. 137–163, hier S. 137.

114 GAMBA, Francesco: L'Arte antica in Piemonte. In: Torino. Turin 1880, S. 529–593, hier S. 593. Zur Abgrenzung als Mittel der Herausbildung von Netzwerken LATOUR (wie Anm. 34), S. 60.

115 BARBERI (wie Anm. 113), S. 146.

116 Außer Avondo, Selvatico und Boito waren die meisten Akteure lokal oder regional eingebunden; ZUCCONI, Guido: L'invenzione del passato. Camillo Boito e l'architettura neomedievale, 1855–1890. Venedig 1997, S. 19. Allerdings ist auch d'Andrade aufgrund seines polyglotten Hintergrunds zu dieser Gruppe zu zählen.

117 MACCO, Michela di: Avondo e la cultura della sua generazione. Il tempo della rivalutazione dell'arte in Piemonte. In: MAGGIO SERRA und SIGNORELLI (wie Anm. 103), S. 49–60, hier S. 55; BODE, Wilhelm von: Berichte und Mitteilungen aus Sammlungen und Museen, über staatliche Kunstpflege und Restaurationen, neue Funde. Italienische Kunstsammlungen und ihre Pflege. In: Repertorium für Kunstwissenschaft 4 (1883), S. 142–147.

118 AUBERT (wie Anm. 109).

119 GIACOSA, Pietro: I Castelli della Val d'Aosta. In: *Curiosità e ricerche di Storia Subalpina*, II. Rom – Turin – Florenz 1876, S. 445–455.

120 VEGLIA, Federica: Commento. In: GIACOSA, Giuseppe: *Novelle e paesi valdostani ed altri scritti*. Hg. v. DERS. Verbania 2008, S. 289.

121 LEONETTI LUPARINI (wie Anm. 112), S. 20.

122 VEGLIA (wie Anm. 120), S. 288–289.

123 BRAYDA, Riccardo: Il medio evo in Val di Susa. In: *Atti della Società degli Ingegneri e degli Industriali di Torino 1884–1886*, S. 35–45.

124 MARTELLI, Alessandro/VACCARONE, Luigi: *Guida delle Alpi occidentali del Piemonte*. Turin 1880.

125 BRAYDA (wie Anm. 123), S. 36.

126 SAVOY, Bénédicte: Für eine Geopoetik des Museums. In: *Museumsvisionen: Der Wettbewerb zur Erweiterung der Berliner Museumsinsel 1883/84*. Hg. v. Nikolaus BERNAU, Hans-Dieter NÄGELKE und Bénédicte SAVOY. Kiel 2015, S. 33–44.

127 Diskutierte Beispiele der Sakralarchitektur waren neben dem Mailänder und dem Florentiner Dom u. a.: Sant'Abbondio, Como; der Dom Monreale, Palermo; S. Marco, Venedig; S. Michele, Pavia. Zur wiederentdeckten Zivilarchitektur des italienischen Mittelalters im Risorgimento ZUCCONI, L'invenzione (wie Anm. 116), S. 147–190. Als Beispiel für eine befestigte mittelalterliche Architektur finden sich bei SÉROUX D'AGINCOURT (wie Anm. 37) lediglich ein gotisches Kastell (Tfl. XXXVI, Nr. 17) sowie eine Schweizer Burg (Tfl. XLIII, Abb. 8). Dass die italienische befestigte Herrschaftsarchitektur hier so wenig verzeichnet wird, ist bemerkenswert, da Séroux d'Agincourt 1778 über das Piemont nach Italien reiste und die Möglichkeit gehabt hätte, befestigte Architektur aufzunehmen; MONDINI (wie Anm. 37), S. 26.

128 GIACOSA (wie Anm. 26), S. 17. Zur oben erwähnten pünktlichen Fertigstellung des gesamten Ensembles BARTOLOZZI/DAPRÀ (wie Anm. 26), S. 191.

129 Vgl. Kap. 2 und Kap. 5 dieses Beitrags. 1905 wiederholte sich das Setting in Grazzano Visconti (bei Piacenza), wo der Architekt Emiliano Campanini einen Borgo als Ersatz für die ursprünglich um das mittelalterliche Castello liegenden, zerstörten Bauten errichtete.

130 Als Beispiel seien die Beziehungen nach Frankreich genannt: »[...] ma non intendiamo di vantare un'arte regionale avente un'essenza propria ed una spiccata personalità. Fin dal secolo XIII, l'influenza Francese poté molto sui costumi e sull'arte italiana.« GIACOSA (wie Anm. 26), S. 15.

131 »L'attuale esposizione di Torino ha una portata essenzialmente industriale e le speciali mostre artistiche annesse dovrebbero a nostro parere intendere soprattutto [sic] a favorire e promuovere le applicazioni dell'arte industria. Ora, il secolo XV fu quello in cui nelle nostre provincie, l'arte e l'industria procedettero unite da più intimi legami [...]« EBD., S. 14.

132 SZÉKELY, Miklós: The Resetting of the Main Historical Group from the Millennium Exhibition to the Paris Universal Exhibition of 1900. In: *Ephemeral Architecture in Central Eastern Europe in the 19th and 20th centuries*. Hg. v. DEMS. Paris 2015, S. 33–50; vgl. den Beitrag von Gáspár Salamon in diesem Buch sowie JÖCHNER (wie Anm. 53).

133 Diese wurde erst 1891 als »Ufficio regionale per la conservazione dei monumenti del Piemonte e della Liguria« installiert. Doch bereits seit 1886 fungierte Alfredo d'Andrade als Vorsitzender der Delegation, die für die Erhaltung der Monumente zuständig war, bevor er zwischen 1891 und 1915 Direktor der Soprintendenza für Ligurien und Piemont wurde. RICCI MASABÒ, Isabella: *Problemi legislativi per la tutela del patrimonio artistico (1861–1913)*. In: CERRI, BIANCOLINI FEA und PITTARELLO (wie Anm. 26), S. 45–56; hier S. 50; sowie BIANCOLINI FEA, Daniela: *L'attività di Alfredo d'Andrade tra il 1884 e il 1915: da regio delegato a soprintendente*. In: EBD., S. 57–73.

134 »Non è egli altresì del nostro ufficio, il salvare dalla dimenticanza quei monumenti che minacciano di scomparire dalla faccia del mondo?« GIACOSA (wie Anm. 26), S. 20. Das berühmteste Monument für die Frühgeschichte der Denkmalpflege in Piemont-Savoyen war die Rettung der Abtei Hautecombe in der nördlich gelegenen Grafschaft Savoyen, vgl.: *Hautecombe. Il restauro ottocentesco*. Hg. v. Maria Ludovica VERTOVA. Turin 2009.

135 »Il Piemonte vanta moltissimi e notevoli monumenti del XV secolo, dei quali per la loro giacitura e per le successive condizioni storiche del paese, è pressoché ignorata l'esistenza. La vita feudale fiorente in quell'epoca nelle nostre provincie, disseminava le dimore delle grandi famiglie nei piccoli villaggi della piana o su per i greppi delle vallate alpine [...]« EBD., S. 11. Die heutige kunsthistorische Diskussion über dieses Thema maßgeblich geprägt durch CASTELNUOVO, Enrico/GINZBURG, Carlo: *Centro e periferia. nella storia dell'arte italiana*. Mailand 2019. Erstmals erschienen in: *Storia dell'arte italiana. Materiali e problemi*. Bd. 1, *Questioni e metodi*. Turin 1979.

136 Zum Begriff der »Kunstlandschaft« Kap. 3.2 dieses Beitrags.

137 »La prima cura fu rivolta alla scelta degli edifici. E qui deve essere menzionata un'altra volta il nome del Professore Alfredo d'ANDRADE, il quale, raccolti con grande fatica e diligenza e colla guida di lunghi e coscienziosi studi, gli elementi dell'opera, fornì i disegni particolarreggiati così della Rocca come di ogni casa del Borgo e ne diresse sommariamente la costruzione.« GIACOSA (wie Anm. 26), S. 18.

138 Die Häuser des Villaggio sind in der Einführung nicht einzeln erwähnt, werden aber im Kataloginneren von d'Andrade besprochen (wie Anm. 57).

139 Vgl. Kap. 3.

140 GIACOSA (wie Anm. 26), S. 19.

141 Zu Fénis notiert Aubert: »Il est impossible de se figurer un ensemble de bâtiments groupés d'une manière plus pittoresque.« AUBERT (wie Anm. 109), S. 161.

142 Vgl. Abb. 10 sowie die Aufnahmen von Carlo Nigra (Schloss Fénis: Wikicommons).

143 Zu diesbezüglichen Differenzen zwischen d'Andrade und Brayda MAGGIO SERRA (wie Anm. 77), S. 7.

144 »La forma esterna della Rocca e la sua pianta conseguirono dal proposito di includervi il cortile del Castello di Fénis in valle d'Aosta.« D'ANDRADE, Alfredo: *La Rocca*. In: *Catalogo Ufficiale* (wie Anm. 26), S. 65–84, hier S. 67.

145 Vgl. die historischen Aufnahmen in ORLANDONI, Bruno und PROLA, Domenico: *Il Castello di Fénis*. Aosta 1982, Abb. 45–48. Diese Verengung mit Bezug auf den Borgo erstmals erwähnt in ORLANDONI, Bruno: *Castello di Fénis*. In: CERRI, BIANCOLINI FEA und PITTARELLO (wie Anm. 26), S. 370.

146 D'ANDRADE (wie Anm. 144), S. 74.

147 GIACOSA (wie Anm. 26), S. 19.

148 EBD., S. 20.

- 149** »[...] eleggendo quegli esemplari indispensabili alle nozioni più essenziali e di questi i più acconci a darne un chiaro concetto ed i più rimarchevoli per valore artistico e subordinando il tutto alla esatta riproduzione del vero.« EBD., S. 18.
- 150** Zit. nach KEMP, Wolfgang: Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln. München 2008, S. 331.
- 151** GIACOSA (wie Anm. 26), S. 20.
- 152** EBD., S. 18.
- 153** EBD., S. 19.
- 154** EBD.
- 155** EBD., S. 21.
- 156** Dieser Besuch ca. 1880; CARANDINI (wie Anm. 33), S. 30.
- 157** Das in 40 Jahren entstandene, alphabetisch gegliederte, unpublizierte »Dictionnaire« besteht aus 15 Bänden mit insgesamt handschriftlichen 3 000 Seiten. Es befindet sich im Privatbesitz der Familie de Andrade in Portugal; FERREIRA, Teresa Cunha: Constructive Construction History across Italy and Portugal. In: International Congress on Construction History. 2 Bde. Hg. v. Ine BERTELS u. a. Brüssel 2018. Bd. 1, S. 609–618, hier S. 614–617.
- 158** »Restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné.« VIOLLET-LE-DUC, Eugène: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle. 10 Bde. Paris 1854–1869. Bd. 8, Paris 1869, S. 14.
- 159** BRESSANI, Martin: Architecture and the historical imagination. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, 1814–1879. Farnham – Burlington 2014, S. 381–382.
- 160** BOITO (wie Anm. 23), S. 257: »Questo è il pregio sommo di due unità: l'unità dello stile antico archiacuto, e l'unità della nuova invenzione archeologica, la quale, del rimanente, si compenetra nello stile.«
- 161** GIACOSA (wie Anm. 26), S. 10.
- 162** »[...] raccogliendo notizie originali intorno ai costumi ed all'arte piemontesi nel XV secolo e studiandosi i caratteri e restaurandone monumenti e pubblicandone documenti raccolti negli archivi, propose che questa e quelli dovessero fornire argomento alla attuale esposizione d'arte retrospettiva.« EBD., S. 11.
- 163** »Il cortile e le proporzioni d'obbligo di alcune stanze, dettano la pianta di un edificio, la quale nel caso nostro non corrisponde nell'insieme ad alcun modello, ma raccoglie gli elementi di parecchi.« EBD., S. 21.
- 164** »Forse da questo lavoro di scelta deriverà al nostro edificio una completezza maggiore di quella che avevano in realtà ognuna delle forti dimore dei nostri padri.« EBD.
- 165** EBD.
- 166** »Ogni fatto, ogni accidente vi è ricavato da documenti dei quali gli studiosi potranno accertare agevolmente l'autenticità; nulla fu compreso nell'opera, di cui non si possa dare piena ragione [...]« EBD.
- 167** »[...] e se l'insieme del castello non riproduce nessuno dei castelli esistenti, ogni particolare e l'ordine in cui questi sono disposti descendono direttamente da tutti e ne danno intera conoscenza.« EBD., S. 21.
- 168** Etwa bei der Abteikirche von Vézelay, bei deren Hauptschiff Viollet die Gewölbe bei drei von vier ursprünglich gotischen Jochen romanisch umgestalten ließ, um so an einem einzigen Beispiel die Entwicklung zur Gotik zu zeigen; BRESSANI, Architecture (wie Anm. 159), S. 115–116.
- 169** GIACOSA (wie Anm. 26), S. 11.
- 170** BRESSANI (wie Anm. 159), S. 107.
- 171** GIACOSA (wie Anm. 26), S. 10.
- 172** »La nostra opera si può assimilare a quella del compilatore di una raccolta di oggetti per museo o galleria o di un dizionario d'arte ed archeologia, il quale non sceglie gli esemplari e non comprende se non quelli meritevoli di osservazione e non cura degli altri.« EBD., S. 22.
- 173** Hierzu ausführlich Kap. 5.
- 174** MUTHESIUS (wie Anm. 73).
- 175** BORSI, Franco: L'Architettura dell'unità d'Italia. Florenz, 1966, S. 22–23.
- 176** Vgl. hierzu ausführlich Kap. 5.
- 177** D'ANDRADE (wie Anm. 57), S. 54.
- 178** EBD., S. 54.
- 179** Vgl. das Beispiel Vézelay (wie Anm. 168).
- 180** »[...] le vicende storiche di queste provincie vi impedirono nei secoli successivi quella straordinaria fioritura delle arti che attirò alle consorelle d'Italia l'attenzione degli studiosi.« GIACOSA, Introduzione (wie Anm. 26), S. 11.
- 181** »[...] non si estenda la cosa fino a negare l'italianità di questa provincia. Già da gran tempo addietro la Corte di Savoia chiamava ai propri stipendi artisti italiani.« EBD. Angeführt sind Giorgio d'Aquila und Meo del Caprino. Parallel zum Piemont fand eine Sammeltätigkeit in Italien statt, vgl. Giovanni Battista Cavalcaselle 1819–2019. Una visione europea della storia dell'arte. Hg. v. Valerio TERRAROLI. Treviso 2019 (freundlicher Hinweis von Alexander Auf der Heyde).
- 182** Vgl. Kap. 2 dieses Beitrags.
- 183** Der Auftrag der Kommission erging an d'Andrade als Leiter, wobei das Susa-Tal (Valle di Susa) das erste Ziel der Recherchen war; BRAYDA (wie Anm. 123), S. 35–45, hier S. 36; DONDI, Anna Maria: Case di abitazione in Valle di Susa. In: CERRI, BIANCOLINI FEA und PITTARELLO (wie Anm. 26), S. 259–268.
- 184** Boito meint mit »demokratisch« die durch die konstitutionelle Monarchie veränderte Gesellschaft: »In una società democratica, quale è la nostra, il monumento essenziale, il contenente, [...] del mondo architettonico, dev'essere la casa.« BOITO, Camillo: Architettura del Medio Evo in Italia. Con una introduzione sullo stile futuro dell'architettura italiana. Mailand 1880, S. VIII–IX. Die Erstveröffentlichung der Einleitung: DERS.: L'architettura della nuova Italia. In: Nuova Antologia, XIX, 15. April 1872, S. 755–773.
- 185** »I Greci avevano i loro templi, i loro propilei; i Romani i loro anfiteatri, le loro terme; i primi cristiani le loro catacombe, le loro basiliche; gli uomini vestiti di ferro le loro cattedrali, i loro palazzi del Commune, e via via: noi abbiamo la nostra abitazione.« EBD., S. IX.
- 186** EBD., S. IX. Es ist bezeichnend für die durch soziale Veränderungen bedingte Grundrissentwicklung des 19. Jahrhunderts, dass Boito von der Disposition der Räume ausgeht. Seiner Meinung nach sei ein Plan für die früheren Paläste nicht nötig gewesen (S. VIII); vgl. STALDER, Laurent: The Science of Plan. House-building and the like 1860–1930. In: BRESSANI und CONTANDRIOPOULOS (wie Anm. 18), S. 287–307.
- 187** Camillo Boito moderno. Hg. v. Sandro SCARROCCHIA. 2 Bde., Sesto San Giovanni 2018.
- 188** Hierzu die Einleitung in das vorliegende Buch, Kap. 4; die bei STALDER (wie Anm. 186) aufgeführten Publikationen von Loudon über Kerr bis zur Bauernhausforschung August Meitzens. Zur europaweiten disziplinenübergreifenden Bedeutung Sempers PAYNE, Alina: From Ornament to Object: Genealogies of Architectural Modernism. New Haven (Conn.) 2012, S. 66–78; sowie jüngst CHESTNOVA, Elena: Material Theories. Locating Artefacts and People in Gottfried Semper's writings. Abingdon-on-Thames 2022, insb. Kap. 4.
- 189** Boito kannte deutschsprachige Schriften, die sich mit der Kunst- und Architekturgeschichte Italiens beschäftigten (BOITO, Medio Evo [wie Anm. 184]), S. XLI–XLII). Europäische Schriften zur Kunst- und Architekturtheorie, etwa Semper, Riegl oder Choisy, wurden von ihm nicht rezensiert: PATETTA, Luciano: Camillo Boito teorico dell'architettura. In: SCARROCCHIA (wie Anm. 22), S. 321–330.
- 190** Hierauf verweist: ETLIN, Richard: Modernism in Italian Architecture, 1890–1940. Cambridge, Mass. – London 1991, S. 130.

- 191** »Vedere alzarsi dinanzi a noi i resti di una trascorsa civiltà, pensare che in quelle mura vissero i nonni dei nostri nonni, è già di per sé un motivo di commovimento, più profondo e più vivace di quello che tutti provano nello stringere fra le dita un foglio di carta pecora sgorbiata di sbiaditi caratteri.« BOITO, Medio Evo (wie Anm. 184), S. VI.
- 192** 1890 forderte der Architekt Alfredo Melani für Italien, dem Beispiel des Englischen Hauses von Muthesius zu folgen; ETLIN (wie Anm. 190), S. 130; bezüglich weiterer Aspekte von Boitos »Architettura del Medio Evo in Italia«, insb. hinsichtlich der Frage von Stilen als nationalen Architektursprachen: ZUCCONI (wie Anm. 116), S. 150–171.
- 193** Dies zeigt sich nicht nur in der oben erwähnten zunehmenden Aufteilung der Wohnräume. Boito deutet auch eine »Feminisierung« der Gerbräuche an (»costumanze infemmine«), wenn »gl'inutili bisogni« der Architektur sich multipliziert hätten. BOITO, Medio Evo (wie Anm. 184), S. VIII.
- 194** Dabei zählt die Verfasserin die »Casa del Senato« aus Pinerolo nicht als Wohngebäude, sondern als öffentlichen Bau.
- 195** Der Begriff »vita sociale« singular in VERBALI (wie Anm. 31), S. 46 (»le parti più dimostrative e salienti della vita sociale ed artistica di quell'epoca«). Von »vita civile« ist meist die Rede, wenn – analog der architekturtheoretischen Abgrenzung »architettura civile« und »architettura militare« – die Zivilarchitektur gemeint ist; EBD., S. 623, sowie GIACOSA (wie Anm. 26), S. 24 (»vita civile e militare«) EBD., S. 17.
- 196** »La vita civile, non si manifesta solamente nelle forme architettoniche e decorative degli edifici, ma discende ai più minuti particolari dell'ordinamento interno della casa, della mobilia e degli utensili.« EBD., S. 18.
- 197** EBD.
- 198** D'ANDRADE (wie Anm. 57), S. 51. BOCCACCIO, Giovanni: Das Dekameron. Übersetzt v. Albert Wesselski. 2 Bde. Leipzig – Frankfurt a. M. 1972. Bd. 1: Zweiter Tag. Fünfte Geschichte, S. 130. Zur sozialen Beschaffenheit von Boccaccios Beschreibungen häuslicher Räume Tosco, Carlo: Il castello, la casa, la chiesa. Architettura e società nel medioevo. Turin 2003, S. 176–184.
- 199** Vgl. Kap. 1.2 dieses Beitrags; SEMPER, Stil (wie Anm. 19); PAYNE (wie Anm. 188), S. 36; MARCONI (wie Anm. 21), S. 495, wertet die Entdeckung der »edilizia etnografica« als eine der neuen Sichtweisen in der Baukunst des 19. Jahrhunderts.
- 200** Vgl. Kap. 1.
- 201** »[...] l'arte deriva dai bisogni della vita, e li serve«. BOITO (wie Anm. 23), S. 11.
- 202** GIANASSO, Elena: Il »progetto di decorazione« nella cultura architettonica nella cultura torinese dell'Ottocento. In: Bollettino della Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti 61/62 (2010), S. 165–192.
- 203** BOITO, Camillo: Ornamenti di tutti gli stili classificati in ordine storico. Trecentotre tavole incise dai migliore silografi ad uso degli artisti, delle scuole di disegno e degli istituti tecnici. Con testo illustrativo e didattico. Mailand – Neapel – Pisa 1882; PATETTA (wie Anm. 189), S. 327–328. Boito war zudem, seit 1888, Gründer und Herausgeber der Zeitschrift »Arte Italiana Decorativa e Industriale«.
- 204** GIACOSA (wie Anm. 26), S. 18.
- 205** Vgl. Anm. 196.
- 206** EBD.; MARCONI (wie Anm. 21), S. 499, hebt hervor, dass die Ausstellungen zwischen 1850 und 1911 das Innere des Hauses als Anziehungspunkt für ein Massenpublikum entwickelten.
- 207** Auf die Ausstattung des Schlosses kann vorliegender Beitrag aus Platzgründen leider nicht eingehen. Diese bespricht im »Catalogo Ufficiale« ausführlich und anhand von Quellen Alberto GILLI; EBD., S. 89–168.
- 208** FILIPPINI, Carolina: Alfredo D'Andrade. Precursore e mentore nel recupero e valorizzazione delle antichità in Valle d'Aosta. Aosta 2007, S. 24.
- 209** Abgebildet etwa in NIGRA, Carlo: Torri e castelli e case forti del Piemonte dal 1000 al secolo XVI. La Valle d'Aosta. Bd. 1–2. Aosta 1937–1974, hier Bd. 2, Tfl. 80; sowie DONATO, Giovanni: Ommaggio al Quattrocento dai Fondi D'Andrade, Brayda, Vacchetta. Ausst.-Kat. Turin 2006, S. 156.
- 210** VERBALI (wie Anm. 31), S. 112: »Avondo propone vengano rappresentate parecchie industrie e mestieri: Ammovera il Ferraio, il Falegname, il Tessitore, il Vasaio, il Ramaio, la confezione dei pizzi, il Vetaio, il Miniatore, e per ultimo il Panatiere e l'Este. Il Comm. Ferri propone interpellare il Sig. Polo rappresentante in Torino di diverse case di Venezia per l'industrie dei vetri pizzi ecc.«
- 211** D'ANDRADE (wie Anm. 57), S. 52; DONATO, Giovanni: Immagini del medioevo torinese fra memoria e conservazione. In: Torino fra Medioevo e Rinascimento. Dai catasti al paesaggio urbano e rurale. Hg. v. Rinaldo COMBA und Rosanna ROCCIA. Turin 1993, S. 309–328, hier S. 308; zur Bedeutung zeitgenössischer Keramik in den offiziellen Pavillons PETENATI, Silvana: La riproduzione e l'imitazione della ceramica nel Borgo medievale. In: Torino nel basso medioevo. Castello, uomini, oggetti. Ausst.-Kat. Hg. v. Renato BORDONE und Silvana PETENATI. Turin 1982, S. 302–311.
- 212** »[...] i tipi che ancora ci rimangono nel Canavese, e principalmente nei paeselli di Busano, Salassa, Oglianico ed altri frasecchi, si comporrà di case, nelle quali oltre alla parta decorativa architettonica esterna figure-ranno gli spacci e botteghe più necessarie alla vita del piccolo paese, come l'osteria, il fornaio, il fabbro, il ramajo, il falegname, il tessitore, il sarto, il calzolaio, la fabbrica ceramica, e per ultimo anche la farmacia«. VERBALI (wie Anm. 31), S. 624: Cenzo Sommario degli Studi e lavori della Sezione Storia dell'Arte per la Mostra del 1884. Dalla sua costituzione all'ottobre 1882 (28 ottobre).
- 213** Die Kritik hieran ging von dem in Venedig lehrenden Pietro Selvatico, dem Lehrer Camillo Boitos, aus; Pietro Selvatico e il rinnovamento delle arti nell'Italia dell'Ottocento. Hg. v. Alexander AUF DER HEYDE, Martina VISENTIN und Francesca CASTELLANI, Venedig 2016; zur Initiative d'Andrades für die Scuola libera d'Ornato, einen Ableger der Accademia Ligustica in Genua PESANDO (wie Anm. 21).
- 214** D'ANDRADE (wie Anm. 43), hier S. 29. Etwas schärfer bei Giacosa, der einem wirklichen Borgo des 15. Jahrhunderts zubilligt, dass neben den wenigen herrschaftlichen Bauten viele hässliche, kleine Häuser ohne Namen und Form standen; GIACOSA (wie Anm. 26), S. 22.
- 215** Der Begriff erstmals im Titel: Architettura minore in Italia: Roma. Annuario dell'Associazione Artistica fra i Cultori di Architettura. Hg. v. ASSOCIAZIONE ARTISTICA FRA I CULTORI DI ARCHITETTURA. Rom 1926; MARCONI (wie Anm. 21), S. 492, erwähnt zum Wohnhaus neben Milizias »Principi d'architettura civile« (1781) vor dem Borgo CANTALUPI, Antonio: Istituzioni pratiche elementari sull'arte di costruire le fabbriche civili. Mailand 1862; CURIONI, Giovanni: L'arte di fabbricare. Turin 1864–1884.
- 216** Die Aufgabe der Kommission lag für Giacosa klar darin, eine Auswahl zu treffen, welche die hässlichen Häuser in der Nähe der herrschaftlichen Gebäude aussondert: »Ciò va detto più propriamente del villaggio il quale certo non rende l'immagine di un borgo nel XV secolo, dove le poche case signorili, quando vi sorgevano, erano bruttate dalla vicinanza di catapecchie senza nome e senza forma.« GIACOSA (wie Anm. 26), S. 22.
- 217** Vgl. den vorhergehenden Abschnitt zum Inneren des Hauses.
- 218** »Delle parti di una casa la bottega è quella che più spesso si modifica per seguire la moda, sicché conviene aver l'occhio bene esercitato alla ricerca, per discernere nelle botteghe ammodernate, in fabbriche, o rintonacate o rifatte, le pochissime vestigia che avanzano delle antiche.« D'ANDRADE (wie Anm. 57), S. 57.
- 219** Vgl. Kap. 3.3. Brayda merkt an, dass an Vorstudien für solche Häuser im Valle di Susa lediglich jene von Murray zur Sacra S. Michele und seine eigenen zur Verfügung gestanden hätten; BRAYDA (wie Anm. 123), S. 36.
- 220** EBD.

- 221** Zu demselben Ergebnis kommt MARCONI (wie Anm. 21), vgl. die zeitgenössische Literatur zum Wohnhaus (Anm. 215). Die Erforschung mittelalterlicher Wohnarchitektur begann im Zusammenhang mit der zunächst von außerhalb wahrgenommenen Backsteinarchitektur; DONATO, Giovanni: Per una storia della terracotta architettonica in Piemonte nel tardo medioevo. Ricerche a Chieri. In: *Bolletino Storico Bibliografico Subalpino* 84 (1986), S. 95–118, hier S. 97. Hierzu zählte RUNGE, Ludwig: Beiträge zur Kenntnis der Backstein-Architektur Italiens. Berlin 1846; dort Wohnhäuser in Forlì und Ravenna abgebildet (Tfl. 39; 40).
- 222** Relazione della Commissione di tutela dei monumenti di Roma intorno al suo programma di lavori per l'anno 1892. In: ASSOCIAZIONE (wie Anm. 215), S. 14–17.
- 223** Vgl. Homepage des Borgo Medievale www.borgomedievale torino.it (14. 9. 2022); sowie Abb. 19. Die so genutzten Erd- und Obergeschossräume genossen ein ständiges restauratorisches »monitoring«; BARTOLOZZI, Carla: Dopo il 1884: Completamenti, Restauri per il Borgo Medievale. In: PAGELLA, Studi (wie Anm. 65), S. 83–126, hier S. 90.
- 224** Vgl. den Beitrag von Christin Nezik in diesem Band.
- 225** D'ANDRADE (wie Anm. 57), S. 54.
- 226** Später schenkte d'Andrade der Gemeinde Pinerolo das von ihm erworbene Originalhaus, das aufgrund der Rekonstruktion im Borgo wiederherstellbar war; DONATO, Giovanni: Un borgo nel medioevo. In: *Conoscere il Borgo. Appunti per la visita*. Hg. v. Enrica PAGELLA. Turin 2004, S. 66.
- 227** D'ANDRADE (wie Anm. 57), S. 57.
- 228** BRAYDA (wie Anm. 123), S. 39; mit Hinweis auf De Caumont.
- 229** Diesbezüglich insb. Giovanni Vacchetta führend; DONATO (wie Anm. 209), S. 21–22.
- 230** D'ANDRADE (wie Anm. 57), S. 57.
- 231** EBD.
- 232** EBD. Gemalte Beispiele im Schloss Valperga sowie in jenem von Strambino; einige Details der Holzdecke kannte der Autor aus dem Castello Rivara.
- 233** EBD., beispielsweise S. 53 f.
- 234** RIEGL, Alois: *Volkskunst, Hausfleiß und Hausindustrie*. Hg. v. Friedrich PIEL. Mit einem Nachwort von Mohammed RASSEM. Mittenwald 21978 [1894]. PAGELLA, Studi (wie Anm. 65), S. 45, zitiert die Rezension der Gazette des Beaux-Arts zum Borgo, in der die Bottegen als Blickpunkte beschrieben werden: »[...] les boutiques donnent à tous les points de vue [...]«.
- 235** Boito behandelt: die Kirche S. Abbondio in Como; Kirchen des 12. Jahrhunderts in Sizilien; Kosmatenarbeiten in Rom; den Dom von Florenz; die Kirche S. Marco in Venedig. BOITO, Medio Evo (wie Anm. 184).
- 236** LAING MEASON, Gilbert: *On the landscape architecture of the great painters of Italy*. London 1828.
- 237** RUSKIN, John: *The poetry of architecture*. New York 1873 (1837–1838 als Artikelserie).
- 238** GAMBA (wie Anm. 114); sowie der von der torinesischen Kommune angeführte Vorbehalt, man sei Fremder im eigenen Land geblieben: RACCOLTA (wie Anm. 77), 29. 10. 1883: »Sono tesori cotesti nascosti ed ignorati, che attendevano dal tempo giustizia, per protestare contro l'accusa che i padri nostri fossero quasi rimasti stranieri al risorgere dell'arte in Italia.«
- 239** D'ANDRADE (wie Anm. 57), S. 54.
- 240** BOITO, Medio Evo (wie Anm. 184).
- 241** Dabei handelte es sich um eine nach Fragen aufgebaute Stilfilbel. Wie später Boito unterscheidet Sacken für Italien die römische, toskanische, venezianische, lombardische und sizilianische Baukunst. SACKEN (wie Anm. 39); BRAYDA, Riccardo: *Stili di architettura*. Torino 1879.
- 242** Relazione della Commissione di tutela dei monumenti di Roma intorno al suo programma di lavori per l'anno 1892. In: ASSOCIAZIONE (wie Anm. 215).
- 243** Er verweist bezüglich der großen Fenster der Casa di Alba auf Beispiele in Florenz (Palazzo Spini; Palazzo Gianfigliuzzi) oder für Pistoia auf den Kommunalpalast; D'ANDRADE (wie Anm. 57), S. 54. Dasselbe für die Dächer, etwa der Torre di Alba: Sie nennt er »comunissimo« im Mittelalter, hat aber auch Zeugnisse aus der Toskana und anderen italienischen Provinzen parat, EBD., S. 55.
- 244** SEMPER, Stil (wie Anm. 19), Bd. 2, 2008 [1863], S. 276. Zum Motiv des Herdes bei der finnischen »tupa« Anm. 195 und 201 im Beitrag von Christin Nezik.
- 245** PATRIA, Luca: Casa Aschieri. Informationstafel vor der Casa Aschieri, Bussoleno.
- 246** Im Borgo sind solche Ladentische im Portikus am Haus von Alba zu sehen.
- 247** PATRIA (wie Anm. 245).
- 248** Zu hölzernen, als Lauben ausgebildeten Obergeschossen im italienischen Voralpengebiet MADDALENA, Irene: *Architettura residenziale nel medioevo. La lobia delle case subalpine*. In: *Il tesoro delle città* (5) 2007, S. 311–321.
- 249** D'ANDRADE (wie Anm. 57), S. 53.
- 250** HÜPPAUF, Bernd / UMBACH, Maiken: Introduction. In: *Vernacular Modernism. Heimat, Globalization, and the Built Environment*. Hg. v. DENS. Stanford 2005, S. 9. Die historisch erstmals nachweisbare Verwendung des Begriffs (SCOTT, George Gilbert: *Remarks on Secular & Domestic Architecture, Present & Future*. London 21858, S. VII, S. 1–9) Für die italienische Forschung findet sich der Begriff »vernacolare« erstmals im Zusammenhang mit dem Borgo bei MARCONI (wie Anm. 21), S. 506. Hierunter werden »edilizia urbana povera« verstanden.
- 251** ETLIN (wie Anm. 190), S. 131.
- 252** Zum Begriff der Repräsentation für dieses Phänomen LEVINE, Neil: *Modern Architecture. Representation and Reality*. New Haven 2009, S. 115–148; stärker architekturtheoretisch OECHSLIN, Werner: *Stilhülle und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*. Zürich 1994, S. 52–87.
- 253** LEVINE (wie Anm. 252); LEMOINE, Bertrand: *Labrouste and Iron*. In: *Henri Labrouste. Structure brought to Light*. Hg. v. Corinne BÉLIER, Barry BERGDOLL und Marc LE COEUR. New York 2013, S. 181–191.
- 254** RYKWERT, Joseph: *Lodoli on Function and Representation*. In: *The Architectural Review* 160 (1976), S. 21–29; POERSCHKE, Ute: *Funktionen und Formen. Architekturtheorie der Moderne*. Bielefeld 2013 (= Diss. Techn. Univ. Cottbus, 2005), S. 39–56.
- 255** MEMMO, Andrea: *Elementi d'Architettura Lodoliana ossia l'arte del fabbricare con solidità scientifica e con eleganza non capricciosa*. 2 Bde. Zara 1834, Bd. 2, S. 16 f.
- 256** KRUFFT, Hanno-Walter: *Geschichte der Architekturtheorie. Von der Antike bis zur Gegenwart*. München 31991 [1985], S. 222.
- 257** D'ANDRADE (wie Anm. 51), S. 33–46, hier S. 40.
- 258** VIGLINO DAVICO, Micaela: Benedetto Riccardo Brayda. Una riproposta ottocentesca del medioevo. Turin 1984, S. 31; DIES.: *Ricetti piemontesi*. In: *Studi piemontesi* 4 (1975), S. 281–295; TOSCO, Carlo: *I ricetti del Piemonte medievale. Beni culturali, architettura e territorio*. In: *Il patrimonio architettonico e ambientale. Scritti per Micaela Viglino Davico*. Hg. v. Costanza ROGGERO u. a. Turin 2007, S. 147–150.
- 259** Die Zeichnung Tfl. 26 f. in: VIGLINO DAVICO, Brayda (wie Anm. 258), Tfl. 28e; eine zeitgenössische Fotografie, Tfl. 28b.
- 260** D'ANDRADE (wie Anm. 51), S. 45–46. Das Aquarell d'Andrades zum Fresko in Malgrà abgebildet in: DONATO (wie Anm. 209), S. 181.
- 261** SEMPER, Gottfried: *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*. Altona 1834; zur fehlenden Einbindung der spätmittelalterlichen piemontesischen Farbdekoration in der europäischen

- Forschung DONATO, Giovanni: *Medioevo policromo. L'edilizia civile in Piemonte*. In: *Il colore delle facciate*. Hg. v. Francesca TOLAINI. Ospedaletto 2005, S. 147–165.
- 262** Zu den Forschungen über das »Schweizerhaus«: Versuch über die polytechnische Bauwissenschaft. Hg. v. Uta HASSLER, Torsten MEYER und Christoph RAUHUT. München 2019, S. 168–218; in Italien schlug eine Ordnung in Holz vor: TACCANI, Francesco: *Sulla origine la significazione e gli usi ai membri architettonici*. Mailand 1829.
- 263** DONATO (wie Anm. 226), S. 36.
- 264** DONATO (wie Anm. 209), S. 214–217.
- 265** BRAYDA (wie Anm. 123), S. 39.
- 266** EBD.
- 267** DONDI (wie Anm. 183), S. 263; vgl. DONATO (wie Anm. 209), Abb. 263–264.
- 268** DONATO (wie Anm. 226), S. 36.
- 269** FERREIRA (wie Anm. 157), S. 610.
- 270** Zur Institutionalisierung staatlicher Denkmalpflege im Piemont von 1886 an mit d'Andrade als erstem Denkmalpfleger von 1891 an Anm. 133 und 134 dieses Beitrags, vgl. auch Kap. 3.2 zur Restaurierungsbewegung als Proto-Denkmalpflege; für den Zusammenhang zur Peripherie MORAVÁNSZKY (wie Anm. 91), S. 96.
- 271** D'ANDRADE (wie Anm. 57), S. 60.
- 272** EBD.; die Orte sind Borgofranco, Borgomasino, Susa, Oulx.
- 273** DONATO (wie Anm. 226), S. 80.
- 274** Vgl. Kap. 5.4.
- 275** Publiziert in: DONATO (wie Anm. 209), Abb. 260; 261; 271.
- 276** Von Brayda finden sich Aufmaße der Front sowie der Flanke; VIGLINO DAVICO, Brayda (wie Anm. 258), Tfl. 11a–b.
- 277** EBD.; sowie Fondo Benedetto Riccardo Brayda https://castellodelvalentino.polito.it/?page_id=2038 (letzter Zugriff: 3. 9. 2022).
- 278** RUHL, Carsten und DÄHNE, Chris: Einführung. In: *Architektur ausstellen*. Zur mobilen Anordnung des Immobilien. Hg. v. DENS. Berlin 2015, S. 6–13, hier S. 9.
- 279** FRIZZI, Adolfo: *Descrizione del Borgo e della Rocca*. In: *Borgo e Rocca Medioevali in Torino*. Hg. v. STAMPERIA DEL BORGO MEDIEOVALE. Turin 1984, S. 38.
- 280** D'ANDRADE (wie Anm. 57), S. 52. Das ebenfalls giebelseitig angebrachte originale Fresko 1868 in einem Aquarell festgehalten; abgebildet in DONATO (wie Anm. 209), Abb. 183.
- 281** Zeitgenössisch dokumentiert in: DONATO (wie Anm. 209).
- 282** D'ANDRADE (wie Anm. 43), S. 27: »Che il visitatore, una volta entrato nel recinto, si trovasse in un ambiente armonico, non disturbato dalla vista di fabbriche moderne, e che la ristrettezza del luogo fosse con opportuni artifici dissimulata.«
- 283** GIACOSA (wie Anm. 26), S. 10: »Tale conoscenza [des Stils, C] possono gli studiosi acquistare dai libri, ma al pubblico non deriva che dalla vista delle cose.«
- 284** »Che nessuna parte della mostra fosse posta in minor vista dell'altre, che ogni cosa cioè venisse a cadere senza sforzo sotto gli occhi dell'osservatore producendo effetti variati.« D'ANDRADE (wie Anm. 43), S. 27.
- 285** ALBERTI, Leon Battista: *Zehn Bücher über die Baukunst*. Darmstadt 1975, S. 201.
- 286** FISCHER-LICHTE (wie Anm. 48), S. 172.
- 287** Vgl. Kap. 4.3 dieses Beitrags.
- 288** EBD.
- 289** Die Datierungen nach DONATO (wie Anm. 226), S. 42–43.
- 290** EBD.
- 291** D'ANDRADE (wie Anm. 57), S. 54. Sämtliche Provenienzen werden von D'Andrade angegeben, jedoch ohne Datierung. Letztere nach DONATO (wie Anm. 226), S. 44.
- 292** D'ANDRADE (wie Anm. 57), S. 54; FLEURY, Georges Rohault de: *La Toscane au moyen âge; lettres sur l'architecture civile et militaire en 1400*. Paris 1874.
- 293** D'ANDRADE (wie Anm. 57), S. 54.
- 294** EBD.
- 295** EBD.
- 296** Vgl. Anm. 282.
- 297** Dem dienten auch die Wappen in den Zwickeln der Biforienfenster im Piano nobile, die aus der adligen Tradition in Asti stammten; DONATO (wie Anm. 226), S. 42.
- 298** D'ANDRADE (wie Anm. 57), S. 61.
- 299** DONATO (wie Anm. 209), S. 13.
- 300** D'ANDRADE (wie Anm. 57), S. 61.
- 301** Hierzu ausführlich mit Bezug auf Žmegač STIERLI, Martino: *Montage and the Metropolis. Architecture, Modernity, and the Representation of Space*. New Haven – London 2018, S. 5–6.
- 302** Vgl. Kap. 2.1 dieses Beitrags.
- 303** BOITO (wie Anm. 23), S. 9–10.
- 304** PFAMMATTER, Ulrich: *Die Erfindung des modernen Architekten. Ursprung und Entwicklung seiner wissenschaftlich-industriellen Ausbildung*. Basel [u. a.] 1997.
- 305** MAGGIO SERRA (wie Anm. 77), S. 6.
- 306** Vgl. Kap. 6., Anm. 282.
- 307** Zitate d'Andrades sind in Kap. 4 und 5 dieses Beitrags ausführlich herangezogen.
- 308** RUHL, Carsten: *John Soanes Künstlerhaus in Lincoln Inn Fields*. In: *Ein Haus wie ich*. Hg. v. Salvatore PISANI und Elisabeth OY-MARRA. Bielefeld 2014, S. 129–156.
- 309** Vgl. Kap. 2.2 und 6.2 dieses Beitrags.
- 310** Religiöse Motive wie an der Außenseite des Tors sind hier mit Hinweis auf Avigliana und Sant'Antonio di Ranverso begründet; D'ANDRADE (wie Anm. 51), S. 34.
- 311** GRAVE, Johannes: *Medien der Reflexion. Die graphischen Künste im Zeitalter von Klassizismus und Romantik*. In: *Klassik und Romantik*. Hg. v. Andreas BEYER. München u. a. 2006, S. 439–455.
- 312** BANN (wie Anm. 79), S. 64.
- 313** Die Komparsen waren sowohl zur Eröffnung als auch während der gesamten Ausstellungsdauer zugegen; MAGGIO SERRA (wie Anm. 77), S. 7; CAVANNA, Pierangelo: »Invece di leggere la storia nei libri«. *Fotografia e museografia in Piemonte intorno 1884*. In: PAGELLA, Studi (wie Anm. 65), S. 130–140.
- 314** FISCHER-LICHTE, Erika: *Zuschauen als Ansteckung*. In: *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. Hg. v. Nicola SUTHOR und Mirjam SCHAUB. München 2004, S. 35–50.
- 315** *Castello antico* (wie Anm. 26).
- 316** EBD., S. 10–11.
- 317** »Ci arresta«; »Passiamo«; »A sinistra entrando«; »Alzando«; »Procediamo«; »A sinistra«; »Saliamo« usw.

Das Eigene im Bau: Museale Auseinander- setzungen mit dem architektonischen Erbe Ungarns auf der Millenniumsausstellung in Budapest (1896)

GÁSPÁR SALAMON

I Das Eigene und die Nation: Verschränkungen und Abweichungen

1.1 Von Turin nach Budapest: Architekturdorf als transnationale Verflechtungszone

Als eine Offenbarungserfahrung beschrieb der ungarische Architekt Ignác Alpár (1855–1928) seinen im Herbst 1893 erfolgten Besuch im Turiner Borgo Medievale: »Einen außerordentlichen Eindruck hat die Besichtigung dieser Ausstellung auf mich gemacht, denn ich fand darin den Leitgedanken, auf den ich mich beziehen konnte.«¹ Der Grund dafür, dass der ungarische Architekt in Budapest kurzerhand in einen Schnellzug einstieg, um zum ehemaligen Turiner Ausstellungsgelände zu pilgern, war eine spezielle Bauaufgabe, die ihn zu dieser Zeit intensiv beschäftigte: Alpár arbeitete gerade an den Entwürfen für einen Baukomplex, der im Rahmen der künftigen »Millenniums-Landesausstellung« von 1896 in Budapest für die historische Ausstellungssektion vorgesehen war. Den Architekten faszinierten die dem Borgo inhärente schöpferische Innovation und intellektuelle Qualität, wodurch – trotz der Holzkonstruktionen im hinteren Trakt der nachgebauten Wohnhäuser – jede Kulissenhaftigkeit des Ensembles vermieden worden sei. Wie Alpár pointiert, lag der eigenartige Effekt des Borgo darin, dass »die gemauerten Turiner Fassaden anhand von Vorstudien auf eine außerordentlich subtile Weise miteinander in Einklang gebracht worden waren.«² Die Lehre, welche der ungarische Architekt aus der Turiner Exkursion gezogen hatte und in seinem Budapester Architekturdorf daraufhin umsetzte, trifft eine der zentralen Fragestellungen des vorliegenden Bandes: Alpár problematisiert konzeptionelle Grundsätze und gestalterische Praktiken, mit deren Hilfe Architektur im musealen Kontext über sich selbst sprach.

1.2 Das Eigene konstruieren

Nährboden für solche selbstreferenziellen Bauensembles war die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts virulente Ausstellungskonjunktur. Als Antrieb für das Zustandekommen jener architektonischen Ausstellungsgattung lässt sich, wie zahlreiche Studien zeigen, die Konstituierung kultureller Differenz durch Architektur an Universalausstellungen bereits mit der »Exposition Universelle« 1867 in Paris identifizieren.³ Sichtbar gemacht wurde dabei die zivilisatorische Selbstidentifikation der industriell-ökonomischen Führungsmächte in Europa und Amerika im Verhältnis zu anderen Kulturen, die als peripher beziehungsweise als

exotisch wahrgenommen wurden. Architektur erwies sich gemeinsam mit den entsprechenden Ausstattungsgegenständen als ideales Mittel, Kulturkontraste sinnstiftend und taktile zu repräsentieren. Eine kulturelle Differenzierung dieser Art kann als ein fortbestehendes Kernstück länderspezifischer gestalteter Architekturensembles gelten. Insbesondere im imperialistisch-kolonialistischen Setting der Weltausstellungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts, etwa in der im Jahr 1878 in Paris angelegten »Rue des nations«, wurde kulturelle Alterität mit Hilfe von Baukomplexen geäußert.

Jenseits der imperialistischen Globalperspektive förderte das Architekturdorf der Wiener Weltausstellung von 1873 zum ersten Mal lokalspezifische kulturelle Differenzierungs- und Distanzierungspraktiken zutage. Das Grundkonzept des Komplexes, nämlich die Bündelung unterschiedlicher regionaler Bautypen der multiethnischen Habsburgermonarchie in der Dorfanlage zusätzlich zu den internationalen Schaustücken, sollte nicht nur die ethnische Vielfalt des Reichs zelebrieren. Vielmehr gab es eine deutliche »binnenkolonialistische«⁴ Trennlinie zwischen der idealisierten Darstellung österreichischer vernakulärer Baukultur (ergänzt von derjenigen deutschsprachiger ethnischer Gruppen) und den als rudimentär erklärten Bauernhäusern anderer Ethnien der Monarchie.⁵ Dass der Fokus der Differenzkonstruktion in Wien – am östlichsten Austragungsort einer europäischen Universalausstellung – neben dem kolonialen Exotismus auch ein aktuelles nationalpolitisches Anliegen des Gastgebers einschloss, war eine Reaktion auf die kaleidoskophaft zusammengesetzten Ethnien Ostmitteleuropas.⁶

Wie das frühe Beispiel des Wiener internationalen Dorfes ankündigte, wurden Ausstellungen und Ausstellungsarchitektur zum Instrument in den nationalpolitischen Reibungen in der Vielvölkerregion.⁷ Dies machte sich am prägnantesten in den auf Landes- oder regionaler Ebene organisierten, allgemein oder thematisch ausgerichteten Weltausstellungsepigonon – etwa in Lemberg (1894),⁸ Prag (1895)⁹ und Budapest (1896) – bemerkbar, deren Dorfkomplexe eine generelle Hinwendung zur vernakulären Architektur aufwiesen. Hierbei wurde der autochtonen Kultur des jeweiligen Volkes (beziehungsweise der Völkergruppe) mit eigenstaatlichen Ambitionen eine politische Legitimationskraft zugeschrieben. Unter nationalpolitischem Vorzeichen setzte sich im Rahmen der Regional- und Landesausstellungen der Habsburgermonarchie zunehmend eine Praxis des Konstruierens kultureller Differenz mittels Architektur durch, die sich von den Architekturensembles der imperial-kolonialen Universalausstellungen deutlich un-



Abb. 1 György Klósz, Ansicht der Historischen Hauptgruppe, 1896 (Budapest Főváros Levéltára, XV.19.d.1.01.019).

terschied. Grob formuliert: Während bei den Letzteren die europäischen und amerikanischen Großmächte sich gemeinhin konträr zu anderen – als exotisch oder sogar in zivilisatorischer Hinsicht als rückständig angesehen – Kulturen des »Fernen« identifizierten, rückte bei den Ersteren die Auseinandersetzung mit der eigenen Kultur des »Nahen« ins Zentrum.¹⁰

Vor diesem Hintergrund werden im vorliegenden Beitrag zwei Architekturensembles untersucht, die als Teil der anlässlich der Millenniumsfeierlichkeiten Ungarns (des Jubiläums der ungarischen Landnahme) im Jahr 1896 in Budapest veranstalteten »Ezredéves Országos Kiállítás« (Millenniums-Landesausstellung) errichtet worden sind. Baukultur wurde einerseits durch die auf dem Ausstellungsgelände zentral situierte »Történelmi Főcsoport« (Historische Hauptgruppe), einen montageartigen Komplex von Kopien nach historischen Referenzbauten, zum Expositionsobjekt gemacht (Abb. 1). Andererseits gab es das aus nachgebauten Bauernhäu-

sern zusammengestellte »Néprajzi Falu« (Ethnografisches Dorf) als Beispiel dafür, wie Architektur selbstreferenziell im Ausstellungskontext repräsentiert werden kann (Abb. 2).

Ausgehend von den zwei Architekturdörfern wird im Folgenden der Frage nachgegangen, wie das »Eigene« durch die Musealen Architekturdörfer der Budapester Millenniumsausstellung konstituiert wurde.¹¹ Zu hinterfragen ist der Gestaltungsprozess, im Zuge dessen die Übersetzung von vernakulären und historischen Bauwerken in kulturelle Identifikationsobjekte erfolgte. Hierbei lassen sich die Perzeption und Vermittlung des eigenen »architektonischen Erbes« (Choay), dem sowohl ein »kognitiver Wert« als auch eine gewisse ästhetische Valenz innewohnt,¹² durch die Architekturdörfer eruieren. So liegt das hauptsächliche Erkenntnisziel darin, »das Verhältnis zwischen Wissensproduktion und Inszenierungsstrategie« aufzufächern.¹³ Es wird in den folgenden Ausführungen argumentiert, dass die Perfor-



Abb. 2 György Klösz, Straße im Ethnografischen Dorf, 1896 (Budapest Főváros Levéltára, XV.19.d.1.09.029).

mierung des eigenen Architekturguts in den Dorfkomplexen über die primäre Durchsetzung der durch das Ausstellungsdispositiv diktierten nationalpolitischen Agenda weit hinausgeht und sich allen voran auf die Epistemik der sich zu jener Zeit herausbildenden Kulturdisziplinen – vor allem der Ethnografie und der Kunstgeschichte – zurückführen lässt.

Die epistemischen Dispositionen zur vernakulären Architektur im Ostmitteleuropa der Jahrhundertwende subsumierte Ákos Moravánszky im weiteren kunst- und kulturgeschichtlichen Kontext unter dem Begriff der »Entdeckung«.¹⁴ Hierbei wird die Hinwendung der Kunst- und Architekturschaffenden zur vernakulären Kultur am Beispiel der Internalisierung der Volkskunst in der künstlerischen Produktion und derer Verwurzelung in der Populärkultur dargelegt. Zweifelsohne lässt sich das Ethnografische Dorf der Millenniumsausstellung in die Tendenz der generellen Zuwendung zur bäuerlichen Kunst und Architektur im ausgehenden 19. Jahr-

hundert eingliedern. Eine Spezifik stellt indessen, wie noch ergründet werden soll, die stark wissenschaftlich ausgerichtete Erfassung ländlicher Architektur dar. Dieser positivistischen Tradition der Erforschung bäuerlicher Bauweisen wird in der kunsthistorischen Forschungsliteratur bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt, umso mehr dafür der mythisch verklärten Entdeckung von Volkskunst und -architektur, die in der Baukunst, in den Bildkünsten, in der Literatur und in der Musik der frühen Moderne ihren Niederschlag fand.¹⁵

Dass auf der Millenniumsausstellung neben dem Ethnografischen Dorf eine Assemblage von historischen Baukopien zur Schau gestellt wurde, deutet ein über die Faszination für die vernakuläre Baukultur hinausreichendes Verständnis des Eigenen durch das Medium Architektur an. Die in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts exponentiell steigende populärkulturelle Aufmerksamkeit für die historischen Bauwerke kulminierte im Prachtalbum mit dem Titel »Das tausendjährige Ungarn und die



Abb. 3 [Anonym.], Rathaus in Lőcse (heute Levoča, Slowakei) (aus: Das tausendjährige Ungarn und die Millenniums-Ausstellung. Sammlung von Photographien hervorragendster Gegenden, Städtebilder und Kunstschätze Ungarns sowie der Sehenswürdigkeiten der Ausstellung. Hg. v. Ernő Pivényi u. a. Budapest 1896).

Millenniums-Ausstellung«.¹⁶ Im Fotoband, der den Anspruch einer flächendeckenden Topografie ungarischer Kultur verfolgte,¹⁷ waren neben Landschaftsdarstellungen und ethnografischen Fotografien eine Vielzahl malerisch komponierter Aufnahmen von historischen Bauten einbezogen. Im Album finden sich fotografische Reproduktionen von architekturgeschichtlich hochgeschätzten Bauwerken (Abb. 3). Burgen werden ebenfalls an mehreren Stellen dargestellt, was Reminiszenzen an den romantischen Ruinenkult aus der Vorzeit der systematischen Denkmalpflege wachruft (Abb. 4).¹⁸ Die Repräsentanten von historischer Architektur erlauben hierbei – komplementär zu anderen Kulturerzeugnissen der ländlichen Regionen und in Ergänzung zum Naturschatz des Landes – einen panorama-artigen Blick auf die ungarische Kulturlandschaft. Einen weniger figurativen als vielmehr analytischen Zugriff auf die historische Baukultur wies die Historische Hauptgruppe auf, wobei ihr Konzept wie ihre Inszenierung wesentlich auf dem Wissensvorrat und dem Methodeninstrumentarium der Kunstgeschichte und der denkmalpflegerischen Praxis fußten. Verwandt mit der Historischen Hauptgruppe erscheinen zwar die »alten« Miniaturstädte, etwa »Alt-Wien« auf der »Columbian Exposition« in Chicago (1893), das im Rahmen der Antwerpener Welt-

ausstellung von 1894 errichtete »Oud Antwerpen«¹⁹ oder eben die in der Budapester Millenniumsausstellung zu Unterhaltungszwecken eingerichtete »Ősbudavára« (Alt-Buda Burg). Im Unterschied zu diesen schematisch-historisierenden Ensembles findet die Historische Hauptgruppe angesichts des »archäologischen« Ansatzes in der Tat im Turiner Borgo Medievale ihre Parallele.²⁰

Die Auseinandersetzung mit der eigenen Baukultur in der untersuchten wissenschaftlichen Konfiguration zeigt sich allen voran in der Durchsetzung musealer Praktiken bei den Architekturdörfern (Kap. 3). Die kampagnenartige Erschließung, die Inventarisierung und das Präsentieren des Architekturguts offenbaren kulturelle Ausdifferenzierungsprozesse, in denen wissenschaftliche Prinzipien eingesetzt wurden. Über diese praktischen Zusammenhänge der Musealisierung hinaus sind Elemente der wissenschaftlichen Wahrnehmungskultur von Interesse, welche die Hauptparameter bei der Konstituierung des Eigenen bestimmen. So widmet die vorliegende Studie der räumlichen Erfassung des Architekturbes mittels kunst- und ethno-geografischer Methoden eine besondere Aufmerksamkeit (Kap. 4). Gleichmaßen gilt es, das Augenmerk auf die Handhabung zeitlicher Dimensionen im Konzept der Architekturdörfer zu richten, wobei der vorliegende Bei-



Abb. 4 [Anonym.], Die Ruinen der Burg Trencsén (heute Trenčín, Slowakei) (aus: Das tausendjährige Ungarn und die Millenniumsausstellung. Sammlung von Photographien hervorragendster Gegenden, Städtebilder und Kunstschätze Ungarns sowie der Sehenswürdigkeiten der Ausstellung. Hg. v. Ernő Pivényi u. a. Budapest 1896).

trag die chronologische Sequenzierung der Kunstgeschichte ebenso wie die zwischen Ahistorischem und Historischem changierende Zeitauffassung der Ethnografie zum Gegenstand hat (Kap. 5).

Trotz dieser Einschränkung muss angemerkt werden, dass die Musealen Architekturdörfer der Millenniumsausstellung keineswegs als rein wissenschaftliche Projekte zu betrachten sind. Ihre Konzeptionisten haben nämlich das eigene architektonische Erbe nicht nur als Forschungsgegenstand behandelt, sondern auch explizit als Konstituente der nationalen Kultur unter Ägide der politischen Feierlichkeiten des Millenniumsjahrs vorgelegt. Allerdings unterscheiden sich die Dorfkomplexe an mehreren Stellen vom übergeordneten nationalpolitischen Programm der Landesausstellung. So fällt es schwer, den ethnografischen und kunsthistorischen Objektivitätsanspruch der Dörfer mit dem mitunter explizit ethno-nationalistischen Kolorit der Millenniumsfeierlichkeiten in Linie zu bringen. Ebenso problematisch erscheint die Deckungsgleichheit der im Ausstellungskontext propagierten Modernisierungs- und Fortschrittsgedanken mit der in der Präsentation von historischer und vernakulärer Architektur erhaltenen retrospektiven Vergangenheitsverherrlichung und Verlufterfahrung. Solche Widersprüche zwischen dem politisch-ideologischen

Rahmen der Millenniumsausstellung und dem Konzept der Architekturdörfer lassen es nicht zu, die Bauensembles als Teile eines *exhibitionary complex* zu interpretieren, in dem Sinne, wie Tony Bennett nach Michel Foucault die Expositions-kultur des 19. Jahrhunderts als Artikulation von immanenten Machtverhältnissen analysiert.²¹ Vielmehr rückt bei den darzustellenden Budapester musealen Dörfern die individuelle Praxeologie der Ausstellungsmacher in den Vordergrund, ähnlich wie in anderen parallelen Tendenzen der Musealisierung in Ostmitteleuropa. Wie zuletzt Nóra Veszprémi in Bezug auf die Museumsgründungen in der Österreichisch-Ungarischen Monarchie – und insbesondere in Ungarn – unterstrich, ist weniger die von oben forcierte politische Agenda als ihre Triebfeder zu betrachten.²² Vielmehr waren die neuen Entwicklungen in der Museumswelt der disziplinären Identität und dem institutionellen Engagement der beteiligten Akteure geschuldet. Desgleichen wird – konträr beziehungsweise komplementär zu dem bisher in der Forschungsliteratur dominierenden Interpretationsrahmen²³ – der mangelnde nationalpolitische Imperativ im Programm der musealen Dorfkomplexe als Indiz der Entwicklung gewissermaßen autonomer Fachkulturen und somit als eine spezifische Facette der politischen Indifferenz problematisiert.²⁴

1.3 Die Nation zur Schau gestellt

Anlass für die Errichtung von Architekturdörfern und somit für die Neudimensionierung der musealen Präsentation des architektonischen Erbes in Ungarn war die im Jahr 1896 in Budapest veranstaltete Millenniumsausstellung (Abb. 5).²⁵ Mit der monumentalen Landesausstellung feierte Ungarn das tausendjährige Jubiläum der sogenannten Landnahme, des Einzugs der nomadisierenden ungarischen Stämme in das Pannonische Becken. Die Bezugnahme auf die uralten Wurzeln der Ungarn, die durch Árpád, den Häuptling der Reiterstämme, verkörpert wurden, zog eine Bilanz der tausend Jahre umfassenden ungarischen Vergangenheit im Karpatenbecken nach sich, wobei in diesem Zusammenhang – als Pendant zur tribalistischen und heidnischen Urgeschichte – der Staatsgründung und der Christianisierung des Landes um 1000 durch den Heiligen Stephan ein besonderes Augenmerk galt.²⁶ Neben dem historischen Rückblick wurden als logische Folge aus der geschichtlichen Entwicklung des Landes die damals aktuellen nationalen Leistungen in Politik, Wirtschaft, Kultur und Industrie gewürdigt, deren Expositionsmodus sich nicht nach den Leitbildern der Universalausstellungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelte.

So dominierten neben Gebäudekomplexen, etwa der Historischen Hauptgruppe, und den in ihnen präsentierten Exponaten, die retrospektiv prägende Momente der ungarischen Historie und Kultur darstellen sollten, staatliche, industrielle und kommerzielle Pavillons das Gelände, die den Entwicklungsstand Ungarns in diesen Gebieten veranschaulichen sollten. Mit dem Präsentieren der Kulturgegenstände aus der tausendjährigen Geschichte und den Errungenschaften des gegenwärtigen Ungarn verfolgte man das in vielen Begleittexten formulierte Ziel, den ungarischen nationalen Geist und dessen Persistenz durch die Weltgeschichte hindurch zu proklamieren. Mit den folgenden Worten fasste der gefeierte Schriftsteller Mór Jókai in seinem Prolog zur Millenniumsausstellung diese Grundidee zusammen: »Die Geschichte hat über die Jahrhunderte hinweg eine stete Wandlung erlebt und damit wandelt sich alles: das Leben, die Schöpfung und die Erschaffung von Neuem, im Guten und im Schlechten – aber durch all das zieht sich der ungarische nationale Geist hindurch – er baut, er gebiert, er erweckt. Und wenn er sich dorthin emporarbeitet, was als europäisches Niveau bezeichnet wird, und wenn die nationale Kultur

mit der Weltkultur verschmilzt, behält dann diese ihren ungarischen nationalen Charakter noch immer bei, wie dies die größten Nationen auch beibehalten hatten. Davon spricht die ungarische Millenniumsausstellung. Davon sprechen die Steine und die Schöpfungen des Landes – davon spricht die Wundermacht der neuen Zeit: die Maschinenwelt – davon sprechen das gedruckte Papier, das gemalte Bild, die gemeißelte Skulptur, alle Erzeugnisse der Industrie [...].«²⁷

Die im Rahmen der Millenniumsausstellung eingesetzten historisch-politischen Narrative und die aufdringliche Propaganda nationaler Errungenschaften lassen sich nur vor dem Hintergrund des hochkomplexen politischen Konstrukts der Österreichisch-Ungarischen Monarchie nachvollziehen. Der 1867 ausgehandelte österreichisch-ungarische Ausgleich, dem die Niederschlagung des ungarischen Freiheitskriegs 1848/49 und daraufhin knapp zwei Jahrzehnte absolutistischer Machtausübung der Habsburger vorausgegangen waren, gewährte Ungarn bis auf die Außen-, die Kriegs- und die Finanzpolitik unter der Schirmherrschaft des Habsburger Kaisers Franz Joseph I. eine stabile politische Autonomie.²⁸ Der auf relativ breitem Konsens beruhenden Konsolidierung des Staatswesens und der daraus resultierenden jahrzehntelangen wirtschaftlichen Prosperität zum Trotz blieb die nationalpolitische Spaltung der beiden Reichshälften bis zum Ersten Weltkrieg präsent. Auf diese Weise verfolgte die Repräsentation vergangener und gegenwärtiger Leistungen der Nation nach außen hin zweierlei Ziele: Eines davon ist das *nation branding*, das in der Manier der Weltausstellungen gestaltet an ein breites internationales Publikum adressiert war;²⁹ zum anderen galt die Millenniumsausstellung für die übrigen Länder der Doppelmonarchie als eine Art Schaufenster, in dem die kulturelle, die wirtschaftliche und die industrielle Autonomie Ungarns präsentiert werden sollte.

In diese politische Feier von bisher ungekanntem Ausmaß wurde das gesamte Territorium des Landes Ungarn einbezogen, indem auch jenseits der Hauptstadt in sämtlichen Gebieten innerhalb der Staatsgrenzen Festivitäten abgehalten wurden. Hierfür sorgten nicht nur die lokalen Behörden sowie kirchliche und bürgerliche Verbände, die lokale Veranstaltungen organisierten,³⁰ sondern auch der Beschluss des ungarischen Kultusministeriums, dem zufolge in allen staatlichen Schulen Ungarns Millenniumsfeierlichkeiten zu begehen waren.³¹ Neben diesen ephemeren feierlichen Akten

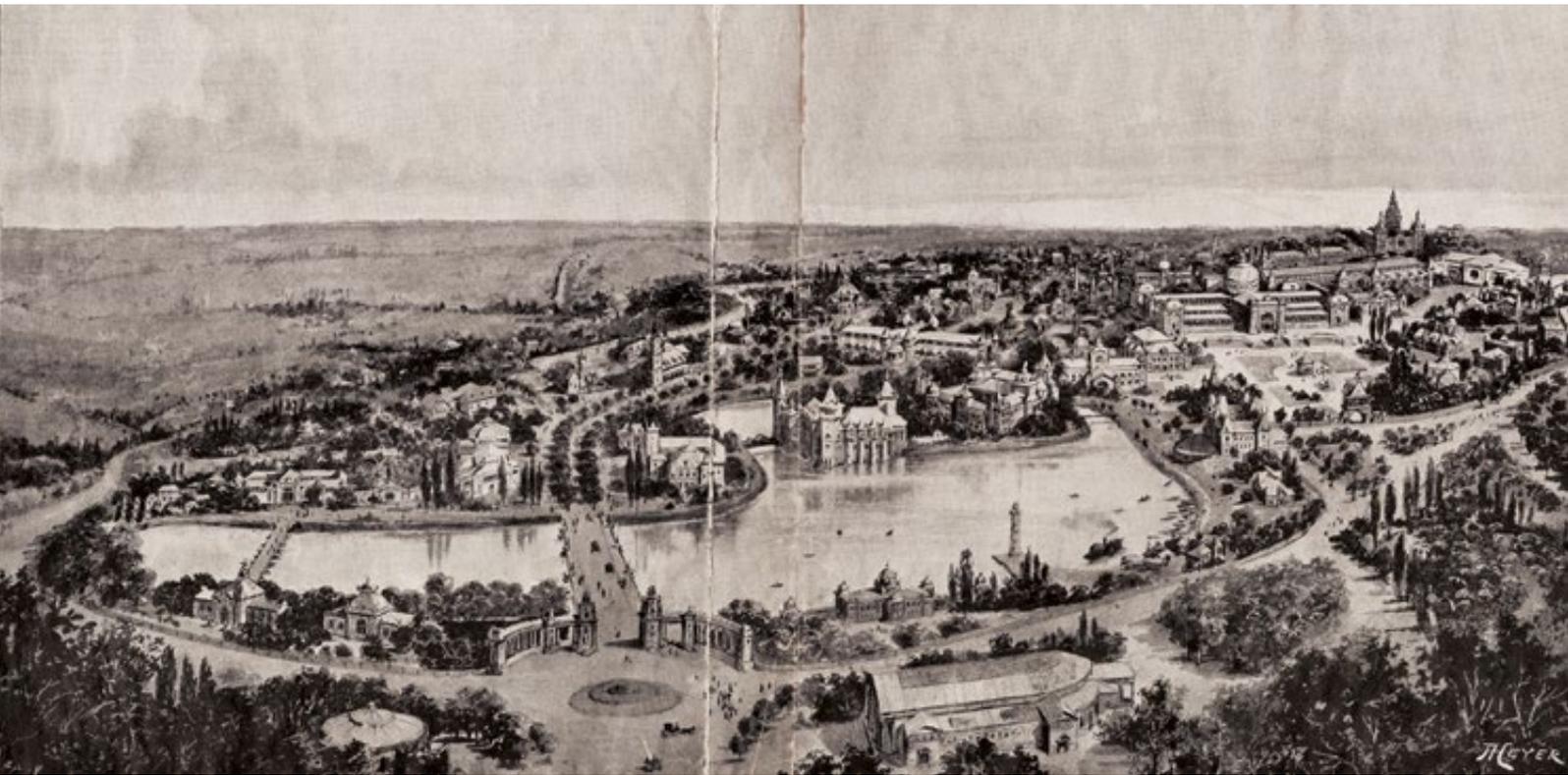


Abb. 5 Artúr Heyer, »Panorama der Millenniumsausstellung«, undatiert [ca. 1896] (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény, Nr. 010776).

trug auch die Denkmalpolitik der ungarischen Regierungselite zur Steigerung der allgemeinen Wahrnehmung der Millenniumsfeier überall im Königtum bei. So wurden auf Anregung des Historikers Kálmán Thaly in sieben Örtlichkeiten fern der Hauptstadt, denen zum Teil in Bezug auf die Landnahme und die anschließende Staatsgründung als Erinnerungsorte eine Schlüsselrolle zugeschrieben worden war, programmatisch Millenniumsdenkmäler errichtet. Die Tatsache, dass fünf davon das Millenniumsnarrativ in Gebieten vermittelten, die mehrheitlich von nichtungarischen Nationalitäten bevölkert waren, indiziert die Durchsetzung eines politisch-symbolischen Programms. Dieses zielte, wie Bálint Varga in seiner Monografie herausstellt, auf die visuelle Suggestion des politischen Führungsanspruchs und des kulturellen Primats der Magyaren (ethnisch Ungarn) gegenüber den restlichen ethnischen Gruppen des Vielvölkerstaats ab.³²

Obwohl im gesamten Land Millenniumsfeierlichkeiten abgehalten wurden, nahm die ungarische Hauptstadt dabei eine Sonderstellung ein: Das politische,

wirtschaftliche, industrielle und kulturelle Zentrum Ungarns galt, insbesondere aufgrund des am Rande der Stadt situierten Ausstellungsareals, als Epizentrum der Feier. Der als Stadtwaldchen bezeichnete Landschaftspark³³ beziehungsweise das dort mit mehr als 200 Pavillons sowie Ausstellungshallen und Vergnügungstätten angelegte Gelände dienten als Austragungsort für die Zeremonien zur Landesausstellung und als Raum zur Exposition der Erzeugnisse ungarischer Wirtschaft, Industrie und Kultur. Gleichzeitig fungierte Budapest selbst als Ausstellungsort, an dem inwie ausländischen Besuchern der Millenniumsausstellung die Ergebnisse der in den vorangegangenen Jahrzehnten auf die Spitze getriebenen urbanen Entwicklung präsentiert werden sollten.³⁴ Dies attestiert der offizielle Führer zur Millenniumsausstellung (»Az Ezeréves Országos Kiállítás kalauza«), der über die Exponate hinaus, die auf dem Ausstellungsgelände zu entdecken waren, auf Sehenswürdigkeiten in der Hauptstadt hinwies, auf Museen, Monumentalbauten, Badestätten und Restaurants.³⁵



Abb. 6 György Klösz, Baustelle der »millennial« unterirdischen Bahn in der Andrassy-Straße, undatiert [ca. 1896] (Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény, ohne Inv.-Nr.).



Abb. 7 György Klösz, Haupteingang der Millenniumsausstellung, 1896 (Budapest Főváros Levéltára, XV.19.d.1.10.002).

In der zum Ausstellungsort erkorenen Hauptstadt erschienen Architektur und Bauindustrie umso mehr als zentrale Repräsentationsmittel, als die Fertigstellung und die Eröffnung zahlreicher öffentlicher Bauten mit Sensationswert auf das Millenniumsjahr terminiert wurden. So konnten die Gäste der Millenniumsausstellung monumentale Neubauten besichtigen wie den Justizpalast von Alajos Hauszmann oder das von Ödön Lechner geschaffene Palais des Ungarischen Kunstgewerbemuseums, ein Schlüsselwerk des sogenannten ungarischen Nationalstils.³⁶ Symbolischer Wert wurde darüber hinaus dem von Imre Steindl entworfenen, zu jener Zeit nur bis zur Hälfte fertiggestellten Parlamentshaus beigemessen, in dessen Kuppelraum die Feier zu Ehren der »Heiligen Krone« Ungarns stattfand, einer der bedeutendsten Reichsinsignien, die als Krönungsjuwel die jahrhundertelange Kontinuität der Staatlichkeit Ungarns symbolisiert.³⁷ Als einem Vorzeigeprojekt der Stadtentwicklung, im Zuge derer sich das historische königliche Machtzentrum Buda und die Bürgerstadt Pest (ab 1873 unter dem Namen Budapest vereint) in eine moderne Metropole verwandelten, kam der Andrassy-Straße eine zentrale Rolle zu. Diese breit angelegte, von repräsentativen Mietskasernen und Villen gesäumte Radialstraße, die ausgehend von der ehemaligen Altstadtgrenze von Pest in nordöstlicher Richtung bis hin zum Stadtwaldchen die Stoßrichtung urbaner Expansion markierte, erschien den Interessenten als naheliegendste Möglichkeit, das Ausstellungsareal vom Stadtzentrum aus zu betreten. Unter der Straßenebene verkehrte die erste unterirdische Bahn des kontinentalen Europa, die gleichzeitig mit der Millenniumsausstellung ihre Türen für den Publikumsverkehr öffnete (Abb. 6). Die mit modernster Verkehrstechnologie ausgestattete und von imposanten Gebäuden flankierte Andrassy-Straße mündete in den neu angelegten Vorplatz, auf dem der Haupteingang des Areals die Grenze zwischen der Stadt und dem Ausstellungsgelände markierte, wo das gesamte Land noch einmal als Mikrokosmos wiederzufinden war (Abb. 7).

2 Verortung, Konzepte und Kontexte

2.1 Zur Problematik des geschlossenen Architekturdorfes

Sowohl die Historische Hauptgruppe als auch das Ethnografische Dorf nahmen auf dem weitläufigen, mit Hunderten von Ausstellungspavillons dicht bebauten Areal eine besondere Position ein (Abb. 8). Dies ist zum einen durch ihre zentrale Stellung in der räumlichen Gesamtdisposition des Ausstellungsgeländes, zum anderen durch die Erscheinung des Ensembles als in sich geschlossene Einheiten begründet. Die distinktive Position der Architekturdörfer in der räumlichen Hierarchie des Ausstellungsareals wird auch anhand des Situationsplans der Millenniumsausstellung ersichtlich. Als bestimmendes Element im räumlichen Gefüge des Geländes galt die sogenannte große Ringstraße der Ausstellung. Diese begann im Westen am Haupteingang des Areals und durchquerte zunächst in nordöstlicher Richtung den Teich, bog dann nach Osten ab und verlief schließlich in Richtung Süden. Von der Ringstraße aus, die den Haupteingang und den Eingang im südöstlichen Bereich des Areals verband, sowie über die Querstraßen konnten die Besucher die Ausstellungspavillons erreichen. Da sich die Historische Hauptgruppe und das Ethnografische Dorf in der Nähe des Haupteingangs und der Ringstraße befanden, bedeutete das eine erleichterte Zugänglichkeit und eine frühe optische Entfaltung der Objekte nach dem Eintritt in das Ausstellungsareal. Letztere wurde durch blicklenkende Hervorhebungen der Ensembles gefördert: Anblicke der mit malerischen Türmen versehenen Historischen Hauptgruppe auf der Insel boten sich nämlich bereits vom Eingangsbereich und dem anfänglichen Verlauf der Ringstraße aus an, während sich das Ethnografische Dorf kurz nach der Brücke von Norden her mit einem geräumigen Platz an den Ring anschloss, auf dem eine freistehende Dorfkirche stand (Abb. 9). Über die Sonderposition der Architekturdörfer in der Raumstruktur der Millenniumsausstellung hinaus differenzierten und distanziierten sie sich zugleich von den übrigen Ausstellungsbauten durch ihre Ensemblewirkung. Diese lag an der homogenen Ästhetik der Bauten, ihrem einheitlichen Maßstab und einer konsequenten räumlichen Inszenierung. Zum Erscheinungsbild der Architekturdörfer als geschlossene Entität trug auch ihre Lage bei, wobei ihre

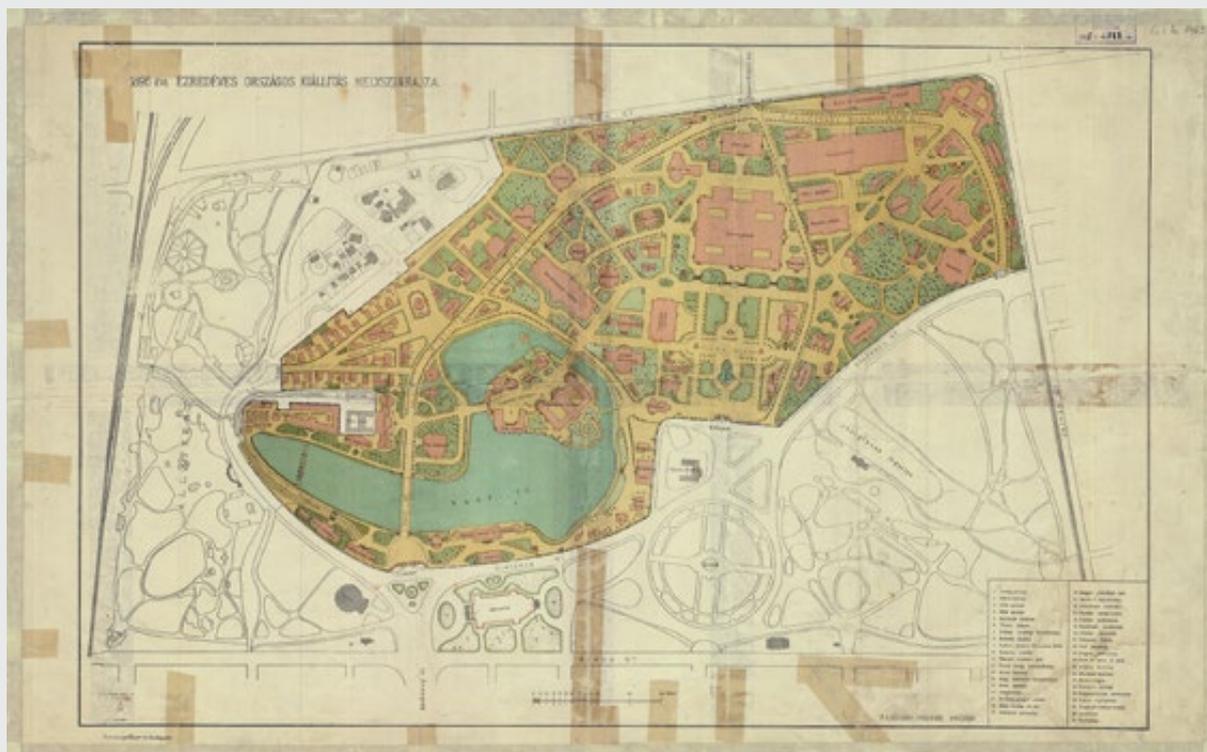


Abb. 8 [Anonym.], »Situationsplan der Millenniumsausstellung von 1896«, 1896 (Hadtörténelmi Intézet és Múzeum, G I h 1469).



Abb. 9 György Klősz, Dorfkirche im Ethnografischen Dorf, 1896 (Budapest Főváros Levéltára XV.19.d.1.09.004).

Gesamtwirkung nur wenige in der Nähe liegende Ausstellungsbauten beeinträchtigten. Denn im Gegensatz zur Baudichte im südöstlichen Teil des Ausstellungsgeländes war der nordwestliche Bereich, in dem beide Baugruppen situiert waren, durch größere Abstandsflächen zwischen den Pavillons charakterisiert, womit die Erfassbarkeit der Architekturdörfer als kompakte Einheit begünstigt wurde.

Die Historische Hauptgruppe war auf der Insel inmitten des künstlichen Teichs situiert, der als bestimmendes Landschaftselement den nordwestlichen Bereich des Areals dominierte (Abb. 8). Vom Ausstellungsboulevard führte eine Zufahrtsstraße in südöstlicher Richtung über eine Brücke zum Gebäudekomplex hin, wo der Besucher durch das Hauptportal der Historischen Hauptgruppe empfangen wurde. Die Insel konnte über zwei Brücken in Richtung der Industriehalle oder nach Südwesten verlassen werden. Beide Ausgänge stellten auch alternative Zugangsmöglichkeiten dar. Der Gebäudekomplex umfasste drei Baugruppen, die jeweils entsprechend dem Formenfundus einer bestimmten historischen Stilperiode gestaltet worden waren (Abb. 10). An der nordwestlichen Spitze der Insel befand sich die »Romanische Gruppe«, deren Hauptfassade nach Südwesten gerichtet war. Gegenüber dem romanischen Pavillon war die »Gotische Gruppe« angeordnet, die aus einer Hofanlage zwischen zwei Flügelbauten bestand. Die Hauptfassade der benachbarten, von der Gotischen Gruppe südöstlich platzierten »Renaissance-Gruppe« folgte dem Schwung der durch die gotischen Risalite angedeuteten Fluchtlinie, wodurch eine einheitlich wirkende Platzwand entstand. Die stilhistorisch differenzierten Bauten waren entlang eines halboffenen Raumausschnitts angeordnet, durch den die räumliche Kohärenz des Ensembles gesichert wurde. Obwohl sich die drei separaten Bauten der Historischen Hauptgruppe sowohl durch ihre Baumasse als auch den Stil deutlich voneinander unterscheiden ließen, bildeten sie einen geschlossenen Komplex. Durch das Verbindungselement der Toranlage zwischen der Romanischen Gruppe und der Gotischen Gruppe (Abb. 11) und die Nähe des gotischen zum neuzeitlichen Ensemble ließ sich der Baukomplex als kontinuierliche Flucht wahrnehmen (Abb. 10; 12). Dank der kohärenten Verkettung der Bauten wurde die Einheitswirkung des Baukomplexes hinsichtlich der Wahrnehmung des Gesamtbilds auch nicht durch konzeptfremde Pavillons in seiner unmittelbaren



Abb. 10 Lageplan der Historischen Hauptgruppe. 1: Romanische Gruppe. 2: Gotische Gruppe. 3: Renaissance-Gruppe. Nach dem offiziellen Situationsplan der Millenniumsausstellung aus der Zeitung »Vasárnapi Újság« (bearbeitet von Kata Konczos).

telbaren Nähe, wie einer Konditorei oder der Schau der ungarischen »Urbeschäftigungen«, gestört.

Das Ethnografische Dorf war hingegen nordwestlich von der Historischen Hauptgruppe auf einem dreieckigen Grundstück zwischen der Ringstraße und der nördlichen Grenzlinie des Ausstellungsareals errichtet worden (Abb. 13). Das Architekturdorf war aus der Richtung des Ausstellungsboulevards und durch den nordöstlichen Seiteneingang des Geländes zugänglich, der die Millenniumsausstellung mit dem angrenzenden Tierpark verband. Der Situationsplan des Ethnografischen Dorfes imitierte eine in Ungarn übliche dörfliche Siedlungsstruktur, wobei drei spitzwinklig zusammenlaufende Dorfstraßen fingiert worden waren. Den kammartig offen bebauten Straßen entlang reihten sich insgesamt 24 Bauernhäuser aneinander. Die Straßen mündeten in südöstlicher Richtung in einen Platz, auf dem eine nach Vorbildern des siebenbürgischen vernakulären Sakralbaus errichtete Dorfkirche stand. In der räumlichen Inszenierung des Ethnografischen Dorfes setzten die zwei seitlichen Straßen durch jeweils eine lange und ununterbrochene Straßenfront auf nordöstlicher und südwestlicher Seite Akzente, deren Fluchtlinie durch die Fassaden und Einfriedungen der Bauern-

häuser bestimmt war. Zwischen den beiden klar artikulierten Straßenfronten befanden sich zwei luftig gebaute dreieckige Bauflächen, in deren Mitte eine dritte unbenannte Straße verlief. Laut Ausstellungskonzept ließen sich in der Dorfanlage eine »ungarische Gasse«, in der die nachgebauten Bauernhäuser ungarischer Herkunft standen, und eine »Gasse der Nationalitäten« unterscheiden, bestehend aus Kopien ländlicher Bauten der ethnischen Minderheiten aus dem Königreich. Dieser Deutung entsprechen die räumliche Anordnung und die Komposition der zur Schau gestellten Häuser, wobei die Hauptfassaden der auf den mittleren Bauplätzen liegenden Bauernhäuser jeweils in Richtung der beiden äußeren Nachbarstraßen zeigten.³⁸ Auf diese Weise entstand durch die ungarische Gasse und die Gasse der Nationalitäten der Eindruck eines kohärenten Straßenbilds, was zur geschlossenen Ensemblewirkung des Ethnografischen Dorfes erheblich beitrug und sich von dem eklektischen Gesamteindruck der übrigen Ausstellungspavillons gründlich unterschied.

2.2 Vom Erstkonzept bis zur Eröffnung: Entstehungskontexte

Es lässt sich ebenso als Zeichen eines wissenschaftlich motivierten Dokumentationsanspruchs wie als ein Akt der Selbsthistorisierung wahrnehmen, dass der Chronist der Historischen Hauptgruppe deren Konzeptionist war. Der Kunsthistoriker Béla Czobor (1859–1904), der als Hauptreferent und Kurator der historischen Schau der Millenniumsausstellung agierte, war Mitherausgeber und Verfasser der zweibändigen Prachtausgabe »Die historischen Denkmäler Ungarns in der 1896er Millenniums-Landesausstellung«.³⁹ Die im Anschluss an die Millenniumsausstellung veröffentlichte, reich illustrierte Begleitpublikation umfasste die konzeptionellen Eckpunkte und den wissenschaftlichen Output der historischen Sektion der Millenniumsausstellung. Neben fachkundigen Aufsätzen zu den die Ausstellungsthematik berührenden Themenfeldern und der Beschreibung der mobilen Ausstellungsstücke wie deren architektonischer Rahmung geben die Bände Auskunft über die Entstehungsumstände und die organisatorischen Maßnahmen, die zur Ausführung der historischen Ausstellungssektion führten.

Die Genese der Millenniumsausstellung und somit der Historischen Hauptgruppe führt Czobor auf den vom Handelsminister Gábor Baross am 31. Oktober 1891 dem ungarischen Abgeordnetenhaus unterbreiteten Gesetzesentwurf zurück, welcher eine »nationale Landes-

ausstellung« für das Jahr 1895 anvisierte.⁴⁰ Die Ausstellung, die bald aus praktischen Gründen auf das Jahr 1896 verschoben wurde, sollte ein holistisches Bild der Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur Ungarns vermitteln. Der Vorschlag der Einrichtung einer historischen Ausstellungssektion stammte aus der Feder des Mázens und »Industriegrafs« Jenő Zichy, der – wie sein Spitzname erahnen lässt – als zentraler Propagator des wirtschaftlichen Aufschwungs in Ungarn tätig war. Eine durch Zichy im Jahr 1890 vorgelegte Programmschrift intendierte bereits neben der Präsentation von jüngeren Leistungen ungarischer Wirtschaft und Industrie auch »eine retrospektive Ausstellung«.⁴¹

Mit dem Gesetzesartikel II von 1892 beschloss das ungarische Parlament, im Jahr 1896 eine allgemeine Landesausstellung zu veranstalten, deren Programm das Ausstellungsdirektorium im Februar 1893 veröffentlichte. In das offizielle Programm fand Zichys bipolare Aufteilung der Ausstellungssektionen Eingang: Die Hauptgruppe der Gegenwart sollte Leistungen und Produkte der zeitgenössischen Kultur, Wirtschaft und Industrie präsentieren, während die Historische Hauptgruppe aus Objekten von kunsthistorischer oder archäologischer Bedeutung sowie für die Staats-, Verwaltungs-, Kirchen- und Kulturgeschichte Ungarns bezeichnenden Exponaten bestand. Die Organisationsstruktur der Millenniumsausstellung folgte dieser Sektionsgliederung, wobei die Haupt- und Untersektionen (Gruppen) der Schau als Einheiten der Ausstellungsverwaltung galten, die jeweils unter der Federführung von Haupt- und Subkomitees standen. Die konzeptionelle und organisatorische Leitung der Historischen Hauptgruppe kam Béla Czobor zu, der im Frühjahr 1893 mit der Referentenposition dieser Ausstellungssektion und dem entsprechenden historischen Hauptkomitee betraut wurde. Unter seiner fachlichen Koordination nahmen die konzeptionellen Vorarbeiten und die Sammlung der Exponate von besonderer historischer Relevanz oder künstlerischem Wert ihren Anfang. Als wesentlicher Schritt in der Vorbereitung galten die Bestimmungen in Bezug auf den architektonischen Rahmen der Historischen Hauptgruppe, welche der Ausstellungsvorstand zunächst in einer dem offiziellen Programm beigefügten Wettbewerbsausschreibung an die Öffentlichkeit brachte. Der etwas kurzfristig ausgeschriebene Aufruf war Auftakt eines langwierigen Wettbewerbsverfahrens, das ebenfalls eine konzeptionelle Verfeinerung der architektonischen Gestaltung der Historischen Hauptgruppe mit sich brachte.⁴²



Abb. 11 György Klösz, Haupteingang der Historischen Hauptgruppe vom Innenhof, 1896 (Budapest Főváros Levéltára, XV.19.d.1.09.005).

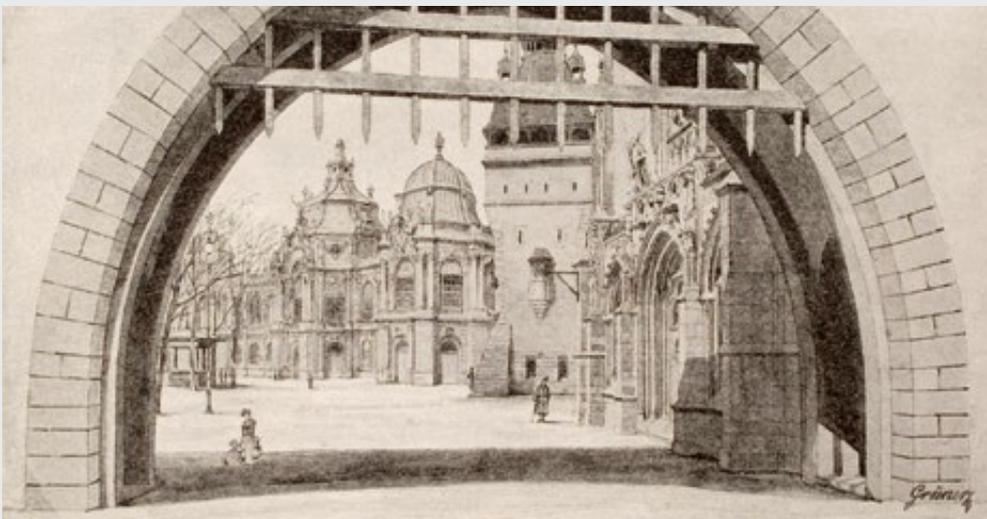


Abb. 12 Oskar Grüner, »Einblick durch das gothische Hauptportal in den Hof der historischen Abtheilung« (aus Bálint, Zoltán: Die Architektur der Millenniums-Ausstellung. Wien 1897).



Abb. 13 Lageplan des Ethnografischen Dorfes, nach dem offiziellen Situationsplan der Millenniumsausstellung aus der Zeitung »Vasárnapi Újság« (bearbeitet von Kata Konczos).

Das erste Bauprogramm, mit dem der für die Ausstellungsorganisation zuständige Handelsminister Béla Lukács im Februar 1893 den Wettbewerb für die Historische Hauptgruppe in Schwung setzte, wies noch unscharfe konzeptionelle Konturen auf. Einzureichen waren Einträge, deren »Baustil zwar dem Architekten überlassen« war, bei denen jedoch im künftigen Komplex »nach Möglichkeit Motive der ungarischen Geschichte oder [Motive] alter ungarischer Bauten« Verwendung finden sollten.⁴³ Die Einträge der ersten Wettbewerbsrunde zeigten noch zumeist eine für großdimensionierte Ausstellungshallen typische kompakte Kubatur und setzten statt erkennbarer (kunst-)historischer Allusionen das universale Formenrepertoire des Historismus ein. Da keiner der eingereichten Entwürfe bei den Preisrichtern eine einstimmige Unterstützung fand, wurde vorerst keine Planung in Auftrag gegeben, sondern ein neuer Wettbewerb ausgeschrieben, an dem drei Preisträger der ersten Konkurrenz, Ignác Alpár, Ferenc Pfaff und Albert Schickedanz, teilnahmen. Ausgehend von den Erfahrungen der ersten Wettbewerbsrunde stellte das am 15. Oktober 1893 erneut ausgeschriebene Bauprogramm schon konkretisierte kompositionelle Anforderungen und trat nunmehr mit der dezidierten Instruktion auf, Repliken von historischen

Bauwerken am Ausstellungskomplex deutlich erkennbar zu machen: Die Bauteile sollten die hauptsächlichen Stilrichtungen der Architekturgeschichte Ungarns »in ihrem Gesamtcharakter sowie in der Detailbildung durch treue Nachbildungen nach den wesentlichen heimischen Denkmälern« vergegenwärtigen.⁴⁴

Diese Neuausrichtung des Vorhabens hat wohl auch der kurz zuvor zum Referenten ernannte Béla Czobor konzeptionell mitgeprägt, dessen Präsenz die Durchsetzung eines wissenschaftlich fundierten Bauprogramms angekurbelt hat.⁴⁵ Zeitgleich mit der Ausschreibung der zweiten Wettbewerbsrunde kam ein Programmentwurf zu einer Teilsektion der historischen Schau heraus, die den Baudenkmalern Ungarns gewidmet werden sollte.⁴⁶ Die Bestimmungen beider Schriften indizieren eine partielle Fusion zwischen dem Bauprogramm und dem Konzept der architekturgeschichtlichen Sektion der Millenniumsausstellung. Während die Wettbewerbsausschreibung die in die Pavillonbauten einmontierten historischen Repliken als »Ausstellungsgegenstände der architektonischen Sektion« verortet,⁴⁷ setzt sich der Programmentwurf zur eigentlichen architektonischen Ausstellungsabteilung eingehend mit dem stilhistorischen Narrativ des künftigen Baus der Historischen Hauptgruppe auseinander.⁴⁸

Das derart architekturgeschichtlich geleitete Konzept, mit dem durch großformatig reproduzierte Bauelemente ein direkter Bezug zu historischen Denkmälern hergestellt werden sollte, fand äußerst nachvollziehbar Ausprägung im vom Preisgericht zur Ausführung empfohlenen Plan beziehungsweise in Alpárs realisiertem Komplex. Die implementierten Kopien bestimmten dabei die innere Dynamik der Wahrnehmung der Pavillons sowie ihren kompositionellen Rhythmus. Die malerische Gesamtwirkung des Bauensembles, die sich den Besuchern von der Ferne auftat, zerfiel bei näherer Betrachtung in mosaikartig gegliederte Bauteile und -fragmente. Eines der zentralen Elemente in dieser Matrix kunsthistorischer Referenzen war das in Originalgröße nachgebaute romanische Portal zu Ják aus dem 13. Jahrhundert, dessen akzentuierte Position im ausgedehnten Innenhof der Historischen Hauptgruppe seiner historiografischen Stellung entsprach (Abb. 14). Neben zahlreichen anderen Detailkopien, die in den Pavillon spoliensartig eingebaut

wurden, dominierten das Äußere der dem romanischen Komplex gegenüberliegenden gotischen Gebäudegruppe größere, auch in tektonischer Hinsicht zentrale Elemente von bedeutenden Baumontumenten, wie die Apsis der gotischen Kapelle aus Csütörtökhely (heute Spišský Štvrtok, Slowakei) und der Nebojsza-Turm der siebenbürgischen Burg zu Vajdahunyad (heute Hunedoara, Rumänien). Die Hauptfassade des neuzeitlichen Pavillons, die sowohl Wiener (Hofburg, Belvedere) als auch aus dem ungarischen Territorium stammende (Schloss zu Gödöllő, das Karltor der Burg in Gyulafehérvár [heute Alba Iulia, Rumänien]) Hochbarock-Allusionen amalgamierte, wies einen Eklektizismus kleinerer historischer Details auf. Mit ähnlicher Gestaltungsmethode fanden Motive der nordungarischen Spätrenaissance des 17. Jahrhunderts an den restlichen Fassaden des Renaissance-Barock-Pavillons Verwendung.

Während die Außenseite des Pavillonkomplexes durch die historischen Architekturzitate zu einem eigen-



Abb. 14 György Klósz, »Romanische Gruppe«, 1896 (Budapest Főváros Levéltára, XV.19.d.1.09.157).

ständigen musealen Raum mutierte, wurde der kreative Spielraum bei der Gestaltung des Interieurs durch die primäre Funktion eingeschränkt, für die Ausstellungsstücke der historischen Sektion einen zeitgetreuen architektonischen Rahmen zu schaffen. Diese Aufgabe übernahm größtenteils Albert Schickedanz, der in seinem Vorhaben für die Innenarchitektur der Historischen Hauptgruppe das grundsätzliche ausstellungstechnische Anliegen mit Rekonstruktionen von historischen Räumen kombinierte. So fanden sich neben den zu Ausstellungszwecken frei gestalteten Stilträumen (Abb. 15) in den Komplexen auch Interieurs von kunsthistorischem Belang, die mit Authentizitätsanspruch rekonstruiert waren, etwa die lebenssech aus Gips nachgebildete Bakócz-Kapelle, ein Schlüsselwerk der Renaissance in Ungarn aus dem frühen 16. Jahrhundert.

Entsprechend dem ephemeren Charakter des Ausstellungskomplexes sind die Pavillons zwar vorwiegend als Leichtbauten aus Gips und Holz ausgeführt worden, doch behielt Alpár das Turiner Vorbild insofern weiterhin vor Augen, als die Bautechnik und -materialien den Wirklichkeitseffekt der Pavillons nicht beeinträchtigten. Teile des romanischen Komplexes beispielsweise wurden als Massivbau aus Stein gemauert, damit der Pavillon die tektonische Wirkung und Materialgerechtigkeit nicht einbüßte.⁴⁹

Der Bau der Historischen Hauptgruppe dauerte gut anderthalb Jahre. Nach dem ersten Spatenstich im Juli 1894⁵⁰ machte – wie eine im November entstandene zeichnerische Dokumentation über den aktuellen Zustand des Ausstellungsbaus bekundet – der Bauvorgang bereits bis Ende des Jahres erhebliche Fortschritte (Abb. 16). Unter Aufsicht von Alpár, der seine Bauhütte vor Ort in unmittelbarer Nähe des künftigen Gebäudeensembles eingerichtet hatte, setzten sich die Bauarbeiten im Folgejahr intensiv fort. So lässt sich in einem Bericht vom Januar 1896 lesen, dass die Architektur der Pavillons vollständig ausgeführt wurde, während man an die Innendekoration letzte Hand anlegte.⁵¹ Wenige Monate später, als am 2. Mai 1896 die Eröffnungszereemonie der Millenniumsausstellung stattfand, waren die Pavillons der Historischen Hauptgruppe vollständig ausgebaut und enthielten die historischen Exponate.

Ähnlich wie bei der Historischen Hauptgruppe ist die ausführlichste Zusammenfassung der Entstehung des Ethnografischen Dorfes dem konzipierenden Fachmann, dem Ethnografen János Jankó (1868–1902) zu ver-

danken. Jankó skizzierte in seiner 1897 veröffentlichten Programmschrift »Az Ezredéves Országos Kiállítás Néprajzi Faluja« (»Das Ethnografische Dorf der Millenniums-Landesausstellung«) nicht nur die konzeptionellen Überlegungen hinter dem Ausstellungsprojekt und beschrieb die rekonstruierten Häuser bis ins Detail, sondern legte auch die Entstehungsgeschichte des Ethnografischen Dorfes dar.⁵²

Jankó erinnerte in der Programmschrift daran, dass die Angelegenheit einer ethnografischen Schau bereits in einem unter der Ägide der 1889 konstituierten »Ungarischen Ethnografischen Gesellschaft« (Magyar Néprajzi Társaság) veranstalteten Vortrag aufgeworfen worden war. Der als Sekretär tätige Ethnograf Antal Hermann plädierte dabei für die Errichtung einer »großangelegten ländlichen ethnografischen Ausstellung« anlässlich des Millenniums, die zugleich zur Gründung eines eigenständigen ungarischen ethnografischen Museums beitragen sollte.⁵³ Nachdem der Ministerialrat des Königreichs Ungarn im Jahr 1891 das Arrangement der Millenniumsfeierlichkeiten beschlossen hatte, betonte Hermann erneut die Notwendigkeit einer ethnografischen Schau, da »der Ausstellung *in all ihren Facetten* nur das ethnografische Kolorit *einen nationalen Charakter* verleihen« könne [Hervorhebung wie im Original, Anm. d. Verf.].⁵⁴ Hierbei war zunächst ausdrücklich nur von der Sammlung ethnografischer Artefakte die Rede, bevor im Anschluss an die Millenniumsausstellung der Grundstein zu einem »staatlichen Museum für Volkskunde und Anthropologie« gelegt werden sollte.⁵⁵ János Xántus, Doyen der ungarischen Ethnografie und Direktor der Ethnografischen Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums, beschränkte sich in seiner 1892 veröffentlichten Stellungnahme dagegen nicht auf die Anschaffung ethnografischer Gebrauchs- und Kunstgegenstände. Stattdessen war schon von einer Präsentation der angesammelten Objekte in regional und ethnisch bestimmten »temporären Pavillons« die Rede.⁵⁶ Bei der ersten Sitzung des Gruppenkomitees für Ethnografie der Millenniumsausstellung im April 1893 wurde die Darstellung bäuerlicher Bauweisen nunmehr als zentrales Anliegen der ethnografischen Ausstellung betrachtet, wie der anwesende Henrik Wlislöcki bekannt gab: »Den Rahmen der ethnografischen Ausstellung soll ein relativ großer Komplex von nach einzelnen Regionen und Völkern [sortierten], lebenssech eingerichteten Bauernhäusern mit einer Dorfkirche in der Mitte [des Ensembles] bilden [...]«⁵⁷

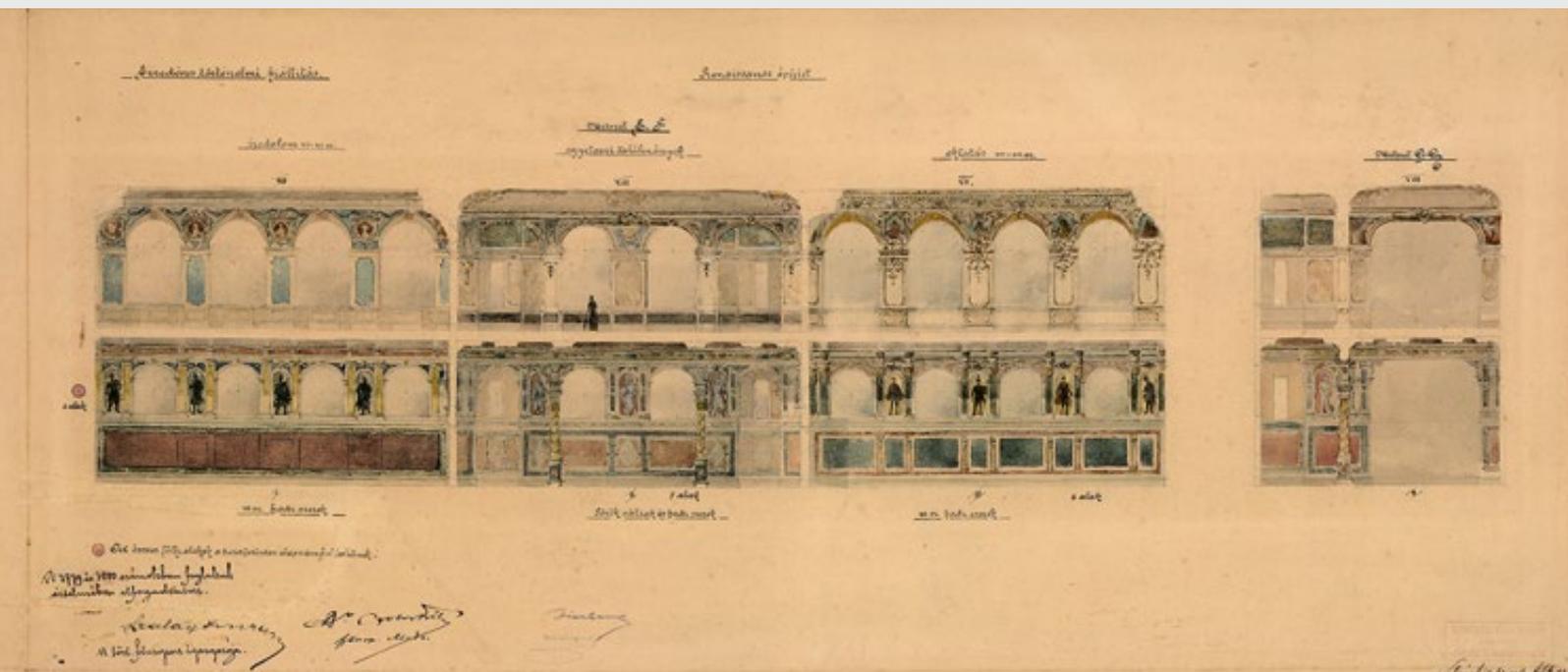


Abb. 15 Albert Schickedanz, Entwurf für den Innenraum des Renaissance-Barock-Pavillons, undatiert [ca. 1895] (Budapesti Történeti Múzeum, Kiscelli Múzeum, Inv.-Nr. 24266).



Abb. 16 Gyula Háry, Die Historische Hauptgruppe im Bau, Illustration aus der Zeitung »Vasárnapi Újság«, 1894.

Wie Jankó berichtet, beschloss die Ausstellungs-
direktion auf Anregung der Ethnografischen Gesell-
schaft die Errichtung eines ethnografischen Modell-
dorfes, dem breit angelegte Feldforschungskampagnen
vorangehen sollten, um für eine authentische Rekon-
struktion ländlicher Bauarten zu sorgen.⁵⁸ So erhielten
drei von der Ethnografischen Gesellschaft delegierte
prominente Fachleute den Auftrag, sondierende Feld-
forschungen in den Regionen durchzuführen, in denen
eine spezielle vernakuläre Baukultur zu vermuten war:
Antal Herman sollte die Region im südlichen Sieben-
bürgen bereisen, während Béla Vikár Transdanubien
und János Jankó das Bihar-Gebirge als Untersuchsungs-
regionen zugeordnet wurden. Allerdings war nur der
Letztgenannte imstande, im November 1893 die Doku-
mentationsreise durchzuführen, da seine Kollegen in
der Zwischenzeit schwer erkrankten.⁵⁹ Angesichts die-
ser widrigen Umstände war Jankó gezwungen, das Pro-
gramm des Ethnografischen Dorfes auf der Basis gerin-
ger Vorarbeiten und nach lediglich hypothetischen Pa-
rametern allein zu konzipieren.

Die Eckpunkte des von Jankó im Dezember 1893 an-
gefertigten Konzepts hinsichtlich der Auswahlkriterien
und der vorgesehenen Koordination der Ausführung
entsprachen der 1892 veröffentlichten Stellungnahme
von János Xántus. Diese zielte bewusst auf die Abbil-
dung der ethnischen Zusammensetzung Ungarns und
richtete sich aus organisatorischen Gründen nicht nach
ethnografischen Regionen, sondern nach den Verwal-
tungsbezirken des Landes (Komitaten).⁶⁰ Anhand der
wenigen zur Verfügung stehenden Ergebnisse der eth-
nografischen Hausforschung in Ungarn stellte Jankó
eine Liste der Komitate zusammen, in denen er eigen-
tümliche und ausstellungswürdige Bauweisen vermu-
tete. Hierbei sollte eine möglichst breite Varietät dar-
gestellter Bauernhaustypen erreicht werden, wobei
Jankó gezielt nach ethnischen und regionalen Unter-
schieden suchte.⁶¹ Mit der im Dezember 1893 erarbei-
teten endgültigen Fassung des Programms rief Jankó ins-
gesamt 31 Komitate dazu auf, jeweils ein Bauernhaus im
Rahmen des Ethnografischen Dorfes zu errichten.

Großer Wert wurde darauf gelegt, die ethnischen
Verhältnisse des Vielvölkerstaats auch durch die Aus-
wahl der darzustellenden Bauernhaustypen abzubilden,
weshalb Jankó in Anlehnung an die aktuellen Bevölke-
rungsstatistiken für die Komitate den erwünschten eth-
nischen Bezug des auszustellenden Objekts bestimmte.⁶²
Infolge der vorläufigen Verhandlungen mit den lokalen

Behörden reduzierte sich die Anzahl der Häuser auf 24,
da manche Komitate auf die Teilnahme verzichteten. Die
finale Auswahl schloss insgesamt zwölf Bauobjekte un-
garischer Herkunft und ebenso viele Häuser der ethnischen
Minderheiten ein.⁶³ Zusätzlich finanzierte der Pa-
latin des Landes, Erzherzog Joseph Karl von Österreich,
die Errichtung einer Hofanlage, in der eine »Zigeuner-
hütte« und ein »Zigeunerzelt« installiert wurden.⁶⁴

Die Behörden der Komitate waren für die adminis-
trative und die operative Vorbereitung zuständig, wäh-
rend die Staatsbauämter der Verwaltungsbezirke die
Planungsarbeiten und die Ausführung der Hausrekon-
struktionen übernahmen. Im Vorfeld des Entwurfspro-
zesses suchte Jankó die ausgewählten Bezirke auf, um
gemeinsam mit den Beauftragten der Komitate vor Ort
die regionalspezifischen Bauernhaustypen und die eth-
nografischen Artefakte zu studieren (Abb. 17). Aus den
Kampagnen resultierten Forschungsberichte mit Be-
stimmungen bezüglich der auszustellenden Bauernhäu-
ser sowie Aufnahmezeichnungen und Fotografien, die
der anschließenden Planung zugrunde gelegt wurden.⁶⁵
Die Dokumentationsreisen von Jankó dauerten vom Fe-
bruar 1894 bis zum Spätherbst des darauffolgenden Jah-
res. Unterdessen nahmen die Planungsarbeiten für die-
jenigen Bauernhäuser, bei denen das Bauprogramm
durch das Komitee des Ethnografischen Dorfes bereits
freigegeben worden war, ihren Anfang.

Nach den Anweisungen und Dokumentationen Jan-
kós erfolgte die Planungs- und Ausführungsphase, wofür
die lokalen Baubehörden zuständig waren.⁶⁶ Das Staats-
bauamt des jeweiligen Komitats koordinierte die Pla-
nungs- und die Realisierungsarbeiten, wobei die Ausfüh-
rung zumeist lokale Bauunternehmer und Handwerker
übernahmen, welche die vorgefertigten Gebäudeteile vor
Ort in Budapest montierten.⁶⁷ Den offiziellen Berichten
zufolge kann man bei den Dorfhäusern von einem ähn-
lichen Ablauf des Entwerfens und der Durchführung aus-
gehen: Hinsichtlich der Bautechnik erwiesen sich die aus-
gestellten Bauernhäuser insofern ebenfalls als einheit-
lich, als jedem ein mit Brettern und Mörtel beziehungs-
weise Lehm bekleidetes Holzfachwerk zugrunde lag.⁶⁸

Mit dem im Rahmen der Millenniumsausstellung
am 2. Mai 1896 eröffneten Ethnografischen Dorf konn-
ten – trotz aller Widrigkeiten bei den konzeptionellen
Vorarbeiten der Ausführung – die von der Ausstellungs-
direktion festgelegten Ziele umgesetzt werden. Dies er-
möglichte den Besuchern, sich einen durchaus reprä-
sentativen Gesamteindruck über die Ethnografie Un-



Abb. 17 [Anonym.], Die Kommissare des Ethnografischen Dorfes (János Jankó auf der linken Seite), undatiert [ca. 1895] (Néprajzi Múzeum, F 5354).

garns zu verschaffen. Indem Möbel, Gebrauchsgegenstände, Kunstobjekte und Textilien ausgestellt sowie Sitten und Gebräuche, Sprachdialekte und Alltagstätigkeiten im Dorfleben mit Hilfe lebender Komparsen (vor allem Bauern aus der jeweiligen Region) im Ethnografischen Dorf vergegenwärtigt wurden, stellte die Schau eine holistische Auffassung bäuerlicher Kultur unter Beweis. Die Bauernhäuser, die nicht nur ethnografische Objekte beherbergten, sondern selbst auch zu Exponaten avancierten, ragten unter den Ausstellungsobjekten heraus. Im Gegensatz zu den übrigen ethnografischen Gegenständen und den performativen Aufführungen lag diesen Exponaten ein in wissenschaftlicher Hinsicht durchweg anspruchsvolles Programm zugrunde. Während die mobilen Objekte, wie Jankó in seiner Programmschrift mit Bedauern zugibt, vorwiegend ohne wissenschaftliche Vorbereitung »auf administrativem

Weg« eingesammelt worden waren,⁶⁹ hatten im Vorfeld der Installierung der Bauernhäuser fundierte Studien im Bereich der Hausforschung und breit gefächerte Feldforschungskampagnen stattgefunden. Die konzeptionelle Entwicklung des Architekturdorfes förderte lebhaft akademische Diskussionen, zumal sich die operative Zuarbeit der Komitate als weitere treibende Kraft bei der Realisierung des Gebäudeensembles erwies. Dies deutet darauf hin, dass der Erfolg des Architekturdorfes über den wissenschaftlichen Gewinn und dessen populärwissenschaftliche Darstellung hinausreicht. So gelang es den Initiatoren des Projekts, der ethnografischen Perspektive auch politische Anerkennung einzubringen, indem die Bauernhäuser jeweils regional-territoriale Identitäten der Komitate zum Ausdruck brachten und auf diese Weise eine politisch motivierte Hinwendung zur eigenen Baukultur artikulierten.

2.3 Protagonisten: Parallele Biografien

Wie die Programmschriften und die Begleitpublikationen erkennen lassen, war sowohl an der konzeptionellen Vorbereitung als auch an der Errichtung beider musealer Ensembles ein großer Arbeitsstab beteiligt. Funktionäre der Ausstellungsdirektion, Ministerialbeamte und Angestellte der Komitate waren in die Organisationsarbeit einbezogen, während bei der Planung und Umsetzung der Architekturdörfer der Beitrag von Architekten, Bauunternehmern und Handwerkern unabdingbar war. Allerdings sind unter den Mitarbeitenden zwei Hauptakteure hervorzuheben, Béla Czobor und János Jankó, deren Wirken die Entstehung der Gebäudeensembles in unvergleichlichem Maß geprägt hat. Als Konzeptionisten der Historischen Hauptgruppe und des Ethnografischen Dorfes haben sie einen enormen Arbeitsaufwand in diese Bauprojekte investiert sowie ein hohes Maß an Kreativität und Wissenskapital eingebracht. Als führende Köpfe ihrer Disziplinen verfügten sie über in der Grundlagenforschung erworbene Spezialkenntnisse sowie über Schlüsselkompetenzen hinsichtlich der populären Verbreitung des erschlossenen Wissensguts. Daneben stellten Czobor und Jankó als tatkräftige und ambitionierte Akteure der in Ungarn erst kurz zuvor etablierten Fachkulturen der Ethnografie und der Kunstgeschichte Knotenpunkte beruflicher wie institutioneller Netzwerke dar. So lässt sich anhand von Biografien der Hauptakteure deren Erfahrungsraum rekonstruieren, in dem die mittels der Dorfkomplexe artikulierte epistemische Disposition zum historischen und vernakulären Architekturgut begründet liegt. Hierzu zählen vorrangig die akademischen Diskurse der Kunstgeschichte und der Ethnografie, ihre praktischen Anwendungsbereiche in der Denkmalpflege und im Museumswesen sowie das in diesem Zusammenhang entwickelte institutionelle Gerüst.

Die Historische Hauptgruppe samt der damit verbundenen historisch-retrospektiven Schau im Ausstellungsprogramm nahm durch ihre räumliche Positionierung und ihre distinktive ästhetische Qualität eine besondere Stellung ein. Der Hauptreferent des historischen Komplexes, Béla Czobor (Abb. 18), galt dadurch als Schlüsselfigur für das gesamte Unternehmen der Millenniumsausstellung. Diese Vertrauensposition Czobors gründete sich auf seine Rolle als renommierte Fachautorität im Bereich Kunstgeschichte und -archäologie sowie auf seine Funktion als Vorstand der Landesdenkmalkommission. Sein wissenschaftlicher Werde-

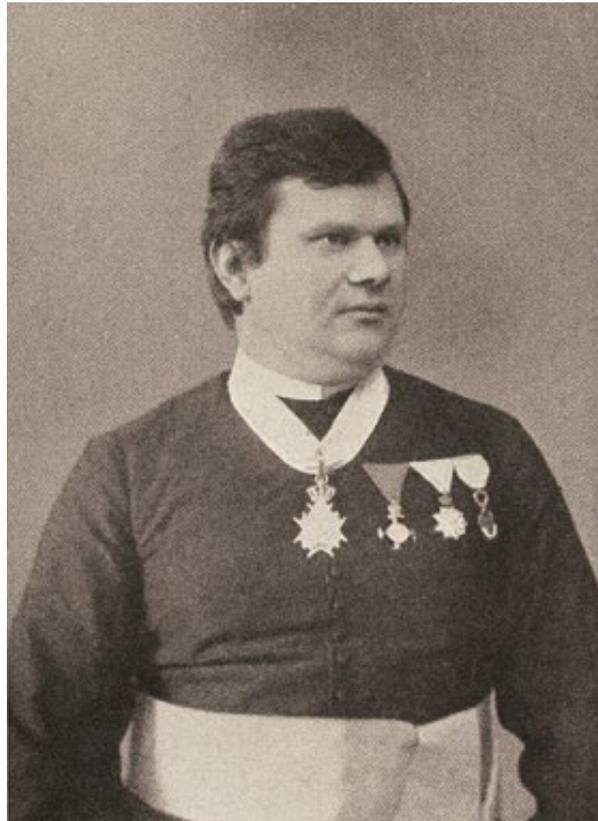


Abb. 18 [Anonym.], Porträt des Béla Czobor (aus Békefi, Remig: Emlékbeszéd Czobor Béla r. tag fölött Békefi Remig I. tagtól. Budapest 1905), undatiert.

gang, im Zuge dessen Czobor zu einer zentralen Figur des denkmalpflegerischen Institutionensystems und der ungarischen Kulturpolitik avancierte, spiegelt einen Wandel in der Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe wider. Im Rahmen dieses Prozesses wurde im ausgehenden 19. Jahrhundert die dilettantische Denkmalpflege durch professionelle und institutionalisierte Erforschung und Wiederherstellung historischer Bauwerke sowie durch die Musealisierung des baulichen Erbes ersetzt. Daraus folgt: Lassen sich, wie im Folgenden gezeigt wird, prägende Charakteristika der Berufstätigkeit Czobors im Konzept der Historischen Hauptgruppe wiederfinden, so stehen diese biografischen Aspekte stellvertretend für die wissenschaftliche Gesamtkonfiguration, in deren Zusammenhang das museale Architekturdorf entstand.

Ähnlich wie andere Gründungsväter der Kunstgeschichte und Denkmalpflege in Ungarn gelangte der 1852 geborene Czobor durch seine kirchliche Laufbahn

zur Auseinandersetzung mit historischen Kunstwerken und Denkmälern.⁷⁰ Seine Ausbildung erhielt er am Priesterseminar in Budapest, das zu jener Zeit von dem Bischof und namhaften Kunsthistoriker Arnold Ipolyi geleitet wurde. Unter Ipolyis Einfluss vertiefte sich Czobor in – voneinander disziplinar noch nicht klar differenzierte – kunsthistorische und archäologische Studien und publizierte noch als Seminarist eine umfassende sphragistische Arbeit, die in Fachkreisen auf große Anerkennung stieß.⁷¹ Im Anschluss daran stellte der Direktor des Ungarischen Nationalmuseums, Ferenc Pulszky, den jungen Priester kurz nach seiner Konsekration im Jahr 1875 als Kustos ein.⁷² Nächster Schritt der steilen Karriere Czobors war der Ruf an die Universität Budapest, dem er 1877 folgte und den er mit seiner Habilitation auf dem Gebiet der christlichen Kunstarchäologie und Symbolkunde krönte.

Trotz seiner Vernetzung in der Gemeinschaft ungarischer Kunsthistoriker kam Czobors Ernennung zum Vorsitzenden (Referenten) der Landesdenkmalkommission im Jahr 1889 unerwartet. Die Denkmalpflege galt als ein noch kaum von Czobor betretenes Terrain, zumal der Kunsthistoriker in seinen Schriften den baugeschichtlichen Fragen bisher wenig Aufmerksamkeit gewidmet hatte.⁷³ In den Zuständigkeitsbereich des Denkmalamts fielen hingegen vordergründig die Erforschung und Instandhaltung von Baudenkmalern, was wesentlich auf Czobors Vorgänger im Amt, den Gründungsvater der ungarischen Kunstgeschichte, Imre Henszlmann zurückgeht. Henszlmann, der im Jahr 1846 die erste in ungarischer Sprache verfasste kunsthistorische Monografie mit einer ausführlichen Baugeschichte des Doms zu Kassa (heute Košice, Slowakei) vorgelegt und daraufhin in Paris Forschungen zur Proportionslehre der gotischen Baukunst betrieben hatte, ist im Zuge der Institutionalisierung der ungarischen Denkmalpflege eine Führungsrolle zuzuschreiben.⁷⁴ Die Hauptaufgabe Henszlmanns bestand darin, die methodischen Grundlagen und den institutionellen Hintergrund für die sich sukzessive von der »Kaiserlich-königlichen Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale« verselbständigende denkmalpflegerische Praxis in Ungarn zu etablieren.⁷⁵ Als Referent der 1872 zunächst als provisorische Einrichtung fungierenden, dann im Jahr 1881 mit einem neuen Denkmalgesetz zementierten Landesdenkmalkommission setzte Henszlmann eine Agenda durch, die auf dem puristischen Ansatz der »stilreinen« Wiederherstellung von histori-

schen Bauerwerken fußte.⁷⁶ So war die bis zu seinem Tod 1888 währende Amtszeit Henszlmanns durch groß angelegte Wiederherstellungsprojekte gekennzeichnet, etwa am Dom zu Kassa oder an der Burg zu Vajdahunyad (heute Hunedoara, Rumänien), die massive restauratorische Eingriffe in die historische Bausubstanz zur Folge hatten.⁷⁷

Mit Czobors Ernennung kam es zu einem Paradigmenwechsel in der denkmalkundlichen Praxis in Ungarn, deren Ausprägungen sich in vielerlei Hinsicht im Programm der Historischen Hauptgruppe wiederfinden lassen. Anstelle des bis dahin vorherrschenden Prinzips ästhetischer und stilistischer Konsistenz von wiederhergestellten Bauten und ihrer Purifizierung zugunsten der mittelalterlichen Bauperioden regte Czobor bauhistorisch fundierte denkmalkundliche Interventionen an.⁷⁸ Die zunehmende Aufmerksamkeit, die auf diese Weise der historischen Authentizität in der denkmalpflegerischen Praxis zukam, setzte die methodische Systematisierung der Bauforschung voraus. Einen zentralen Punkt bildeten die Standardisierung und Modernisierung der Dokumentationstechniken. Dies bezog sich nicht nur auf die Feststellung der Minimalanforderungen bei den zeichnerischen Aufnahmen, Czobor erwarb darüber hinaus auch einen Fotoapparat und richtete ein eigenes Fotolabor für das Landesdenkmalamt ein, um die bis dato in diesem Bereich nicht verwendete Technik für die Dokumentationskampagnen einzusetzen.⁷⁹ Durch die zeichnerische Erfassung und fotografische Wiedergabe von historischen Architekturen wurde zusammen mit den nach den Baugliedern angefertigten Gipsabgüssen eine Mobilisierung des ansonsten immobilen baulichen Erbes ermöglicht, was sich bei der Konzeptionsentwicklung der Historischen Hauptgruppe als eine zentrale Voraussetzung für die Musealisierung historischer Architektur erwies.

Nicht nur durch seine Führungsposition auf dem Gebiet der Denkmalpflege war Czobor für die Aufgabe prädestiniert, das Konzept der Historischen Hauptgruppe vorzubereiten, sondern auch durch seine Erfahrung in der Wissensdissemination. Seine Bemühungen zur Verbreitung kunsthistorischer Kenntnisse im Rahmen seiner Tätigkeit als Dozent am Budapester Lehrstuhl für Kunstgeschichte wurden über die im engsten universitären Kreis veranstalteten Kurse hinaus durch Überblickswerke ergänzt, in denen er das Fachwissen einer breiteren Leserschaft zugänglich machte. Hierbei sei in erster Linie auf sein in Anlehnung an Heinrich Ottes

»Archäologischen Katechismus« verfasstes Werk »A középkori egyházi művészet kézikönyve« (Handbuch der kirchlichen Kunst des Mittelalters) verwiesen,⁸⁰ das zu einer festen Größe in der Kunsthistoriografie wurde und als populäres Handbuch die landläufige Einstellung zu Kunstwerken und Baudenkmälern in Ungarn wesentlich prägte.⁸¹ Weniger als wissenschaftliche denn als öffentliche Angelegenheit behandelte Czobor die Wissensvermittlung auch als Mitorganisator von Ausstellungen, welche die Millenniumsausstellung vorwegnahmen. In dieser Eigenschaft war der Kunsthistoriker in einer Reihe von Organisationskomitees tätig, etwa für die 1879 in Székesfehérvár veranstaltete »Országos Mű-, Ipar-, Termény és Állatkiállítás« (Landesausstellung für Kunst, Industrie, landwirtschaftliche Produktion und Tierzucht), für die »Országos Magyar Nőiipari Kiállítás« (Ausstellung für Frauengewerbe) im Jahr 1881, für die »Magyar Történeti Ötvösmű-kiállítás« (Ausstellung für historische Goldschmiedearbeiten) im Jahr 1884 und für die »Országos Általános Kiállítás« (Allgemeine Landesausstellung) in Budapest 1885.⁸² Als ein Experte, dessen Interesse und Kompetenz weit über die Grundlagenforschung hinaus bis in die Bereiche der Kommunikation und der Popularisierung von Wissen reichte, wurde Czobor im April 1893 mit der Federführung bei der Vorbereitung der Historischen Hauptgruppe beauftragt.

Vielfach ähnliche Umstände führten dazu, dass János Jankó zu seiner Position als Konzeptionist des Ethnografischen Dorfes kam. Der Ethnograf vertrat, ebenso wie sein Kunsthistoriker-Kollege, eine erst seit kurzer Zeit etablierte Disziplin, deren fachliche Einsatzbereiche, theoretische wie methodische Grundlagen sowie institutionelle Rahmenbedingungen noch nicht ausreichend konturiert waren. Im Kontext der noch im Aufbau befindlichen Wissenschaft der Ethnografie erlebte der zur Zeit der Millenniumsausstellung erst 28 Jahre junge Jankó einen schnellen Aufstieg. Dieser Erfolg war nicht zuletzt dem unermüdlichen Engagement zu verdanken, mit dem sich Jankó in die zentralen Forschungsfelder der Ethnografie eingearbeitet und so strategische Posten im institutionellen Hinterland der jungen Wissenschaft eingenommen hatte.

Geboren als Sohn des gleichnamigen bekannten Karikaturisten und Malers im Jahr, das auf den österreich-ungarischen Ausgleich folgte, wuchs János Jankó in Pest in einem besonders anregenden Umfeld auf (Abb. 19). Nach Abschluss seiner Gymnasialausbildung



Abb. 19 [Anonym.], János Jankó auf Feldforschungsreise im Großen Jujan, 1898 (Néprajzi Múzeum, F 3207).

in Budapest studierte er an der dortigen Universität zunächst Medizin, dann Geografie und Botanik. Im Jahr 1890 wurde er mit einer Arbeit zu den geografischen Ergebnissen der Reisen des Móric Benyovszky in Asien im 18. Jahrhundert mit dem Titel »Gróf Benyovszky Móricz mint földrajzi kutató. Kritikai megjegyzések Kamcsatkától Makóig tett útjára« (Graf Móric Benyovszky als Geograf. Kritische Anmerkungen zu seiner Reise von Kamtschatka nach Macao) zum Doktor promoviert.⁸³ Die thematische Ausrichtung der Dissertation legt ein lebhaftes Interesse für die Praxis der Feldforschung nahe, das in Jankós Tätigkeit und nicht zuletzt bei der wissenschaftlichen Vorbereitung des Ethnografischen Dorfes in einer besonders mobilen Arbeitsweise und einem streng empirischen methodischen Ansatz zum Ausdruck kam.⁸⁴ Der angehende Geograf unternahm bereits im dritten Jahr seiner universitären Studien im Jahr 1889 mit der Unterstützung der Handels- und Gewerbekammer

(Budapesti Kereskedelmi- és Iparkamara) eine erste groß angelegte Forschungsreise nach Ägypten mit einem Umweg über Tripoli und Tunis.⁸⁵ Kurz darauf wurde er durch das Ministerium für Religions- und Unterrichtswesen mit einer Studienreise nach England und Frankreich beauftragt, um sich mit den aktuellen Forschungsperspektiven und den Strukturmerkmalen renommierter Einrichtungen für Geografie und Ethnografie vertraut zu machen.⁸⁶ Von dieser Zeit an war Jankó sowohl innerhalb des ungarischen Territoriums als auch im Ausland fast ununterbrochen unterwegs, wobei die stetige Mobilität eine höchst produktive Balance zwischen der empirischen Feldforschung und der gleichzeitigen Aufarbeitung der neu erhobenen Forschungsergebnisse zur Folge hatte. Aus seinen inländischen Exkursionen ragen seine Dokumentationskampagnen im Vorfeld der Millenniumsausstellung heraus. Unter den zahlreichen Auslandsreisen Jankós verdienen vor allem die Feldforschungen im großen Stil Aufmerksamkeit, die er in den Jahren 1897 und 1898 im Rahmen einer Expedition durchführte, die von Graf Jenő Zichy, einem begeisterten Dilettanten für die ungarische Urgeschichte, finanziert wurde und deren Fokus auf dem Unterlauf der Wolga und Sibirien lag.⁸⁷

Eng verbunden mit seiner mobilen Arbeitsweise entwickelte Jankó eigene Sammelmethoden, die ebenfalls in der wissenschaftlichen Fundierung des Ethnografischen Dorfes zum Ausdruck kommen und deren Kern eine breitflächige Sammelkampagne bildete. Jankós diesbezügliche Bemühungen lassen sich in eine in den 1880er Jahren aufgekommene neue Tendenz der ungarischen Ethnografie eingliedern, nach der neben den Forschungen zu den Volksüberlieferungen, bei denen bereits beträchtliche Fortschritte erzielt worden waren, dem materiellen Kulturgut zunehmende Aufmerksamkeit gewidmet wurde.⁸⁸ Das Sammeln ethnografischer Artefakte war bereits während Jankós Afrika-reise im Jahr 1889 Teil seiner Arbeitsmethode, und so begann er seit dem Jahr 1894, »volkstümliche Gebrauchsgegenstände« in Ungarn systematisch zu sammeln und nach typologischen Kriterien zu ordnen.⁸⁹ Jankós Ziel mit diesem ausgedehnten Sammelunternehmen war es, eine repräsentative Menge von Artefakten zu erheben, die einem künftigen monumentalen typologischen Experiment zugrunde liegen sollten.⁹⁰ Bei der Anordnung der Gebrauchsgegenstände galt es, mittels des Vergleichs von Artefakten Typen zu erkennen, die wiederum in ihrer diachronen Entwicklung untersucht wer-

den sollten. In diesem Sinne initiierte Jankó die umfassende Sammelkampagne im Vorfeld der Einrichtung der Innenräume des Ethnografischen Dorfes, und dieser typologische Ansatz spiegelt sich auch in seinen Studien auf dem Gebiet der Hausforschung bezüglich des Ethnografischen Dorfes wider. Das am größten angelegte Sammelprojekt führte Jankó im Anschluss an die Zichy-Expedition in Sibirien durch, mit dem Ziel, eine Typologie der unter den ostjakischen Stämmen gesammelten Artefakte aufzustellen. Davon erhoffte er sich – inspiriert von den komparativen Forschungen zu den finnougri-schen Sprachverwandtschaften –, eine Vergleichsfolie zur typologischen Aufarbeitung ethnografischer Gebrauchsgegenstände ungarischer Herkunft zu kreieren.⁹¹

Die engagierte Sammeltätigkeit Jankós geht nicht zuletzt auf seinen Aufgabenbereich als Kustos der Ethnografischen Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums zurück. Diese Stelle, die der junge Gelehrte nach einem relativ kurzen Intermezzo am Geografischen Institut der Universität Budapest im Jahr 1893 übernahm, sicherte ihm bis zu seinem Tod eine feste Position im institutionellen Hinterland der ungarischen Ethnografie.⁹² Jankós extensive Sammelstrategie, kombiniert mit einer intensiven musealen Forschungsarbeit, führte zu einer explosiven Vermehrung des ethnografischen Bestands: Während seiner Amtszeit vervielfachte sich die Anzahl der im ethnografischen Kabinett des Nationalmuseums aufbewahrten Objekte.⁹³ Die Sammlungsentwicklung ist dabei nicht nur quantitativ zu betrachten, sondern lässt auch deutliche inhaltliche Tendenzen durch die Anschaffungen Jankós als Museumsschaffender spürbar werden. Der Fokus der Erwerbungen verlagerte sich nämlich von den außerhalb Ungarns entstandenen ethnologischen Objekten, die vor Jankós Dienstantritt dominant waren, hin zu Gegenständen, die innerhalb der Staatsgrenzen gesammelt wurden.⁹⁴ Da in der Sammlung neben den von Ungarn stammenden Artefakten zunehmend auch die materielle Kultur der ethnischen Minderheiten vertreten war, lässt sich Jankós Museumskonzeption in den von Reinhardt Johler skizzierten Rahmen des »multikulturellen ethnografischen Museums« einordnen.⁹⁵ Als die erste prägnante museale Präsentation dieser »völkerkundlichen Volkskunde«⁹⁶ – sprich des für die Kultur der ethnischen Minderheiten sensiblen ethnografischen Ansatzes – in Ungarn galt das von Jankó konzipierte Ethnografische Dorf.

3 Architektur wird zum Ausstellungsobjekt: Museale Praktiken

3.1 Architekturdorf als musealer Komplex

In institutionsgeschichtlicher Hinsicht vollzog sich die Musealisierung der Architektur in Ungarn erst gut 70 Jahre nach der Millenniumsausstellung mit der Eröffnung des Ethnografischen Freilichtmuseums in Szentendre (1967) und des Ungarischen Architekturmuseums in Budapest (1968). Allerdings lagen diesen Museumsgründungen jahrhundertlange, in ständig wechselnden institutionellen Konstellationen betriebene museale Praktiken – einschließlich der Sammlung und Aufbewahrung, der wissenschaftlichen Erschließung und der Ausstellung des Architekturguts – zugrunde. Den Budapester Architekturdörfern kam in diesem langwierigen Prozess ein paradigmatischer Stellenwert zu. Das Sammeln und Ausstellen von Architektur war bis dahin aufgrund des ortsfesten Charakters des baulichen Erbes von Schwierigkeiten infrastruktureller, wissenschaftsmethodischer oder finanzieller Art begleitet – weshalb in Ungarn zuvor höchstens architektonische Fragmente, Rauminstallationen oder Reproduktionen zur Schau gestellt wurden. Umso spektakulärer erscheinen vor diesem Hintergrund die musealen Komplexe der Millenniumsausstellung, die einen methodischen wie schöpferischen Angelpunkt im Prozess der musealen Emanzipation der Architekturskultur in Ungarn darstellen.

Der museale Anspruch der Historischen Hauptgruppe kann nicht nur von deren Ausstellungsmodus spekulativ abgeleitet werden, sondern wurde auch von den an der Vorbereitung Beteiligten verbalisiert. Am deutlichsten positionierte sich Czobor für die Historische Hauptgruppe als eine Art Architekturmuseum vor allem unter wissenschaftlichen und didaktischen Aspekten, als er gegen den Abriss des ephemeren Ensembles und für die Verstetigung der Präsentation plädierte:⁹⁷ »In unserer Haupt- und Residenzstadt mangelt ohnehin noch ein Institut, in welchem die Architekten, Bildhauer, Maler und Kunsthistoriker anstatt [sic] schlechter Zeichnungen, Gipsabgüsse der charakteristischen Details unserer architektonischen Denkmäler finden würden.«⁹⁸ Nach Czobors Vorstellung hätte die Historische Hauptgruppe weiterhin zweierlei Funktionen erfüllt, als Architekturdisplay und als Museumsbau: »Ueberdies gebe [sic] dies einen geeigneten Ort zum Arrangement temporärer historischer Ausstellungen.«⁹⁹

Die von dem Kunsthistoriker angeregte Konzeption, durch das bauliche Arrangement nicht nur den architektonischen Rahmen, sondern auch einen musealen Wahrnehmungskontext für die historische Architektur zu schaffen, manifestierte sich im offiziellen Bauprogramm. Sollte die Architektur der Historischen Hauptgruppe »treue Nachbildungen nach den wesentlichen heimischen Denkmälern« präsentieren, so würden »Bauteile [der Historischen Hauptgruppe], z. B. ganze Flügel oder einzelne Details des Baus, etwa Portale, Fenster, Kamine usw. selbst als Ausstellungsgegenstände der architektonischen Sektion« fungieren.¹⁰⁰ Das Anliegen Czobors, eine montageartige Sammlung architektonischer Objekte auf Dauer zu etablieren, hat sich letzten Endes verwirklicht: Aufgrund des lauten Beifalls wurde das Ensemble kurz nach dem Abriss der ephemeren Historischen Hauptgruppe zwischen 1902 und 1907 am selben Ort mit wenigen Planänderungen aus dauerhaften Materialien in der Funktion als Landwirtschaftsmuseum wiederaufgebaut.

Wenngleich das Ethnografische Dorf von Anfang an als ephemeres Ensemble konzipiert wurde und kurz nach Beendigung der Millenniumsausstellung die Bauernhäuser wegen Schimmelkontamination abgerissen werden mussten,¹⁰¹ lässt sich das Unternehmen als die erste plakative Artikulation der bis dato latenten musealen Auseinandersetzung mit der Volksarchitektur Ungarns ansehen. Hierbei soll auf die Stellungnahme Xántus' hinsichtlich der Erweiterung der Sammlungsgebiete der Ethnografischen Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums zurückverwiesen werden, in der er für die künftige ethnografische Schau der Millenniumsausstellung eine Schlüsselrolle zugeordnet hat: Wünschenswert sei die Anschaffung von »[...] Modellen von Wohnhäusern und Nebengebäuden [...] in solchem Maßstab, dass ihr architektonischer Charakter und ihre Ornamentik wahrnehmbar [...] sind, wobei [diese Modelle] aus einem Material herzustellen sind, das dem Material des ursprünglichen Objekts ähnelt beziehungsweise damit identisch ist.«¹⁰² Als logische Folge ergab sich aus diesen ersten Bemühungen um die museale Erfassung der Volksarchitektur das Konzept Jankós, das er für die zwischen 1894 und 1898 errichtete dauerhafte Ausstellung der Ethnografischen Abteilung des Nationalmuseums vorlegte.¹⁰³ Die Schau sollte wiederum »das Wohnhaus und seine Nebengebäude durch Modelle, Lichtbilder und Zeichnungen« darstellen, wobei sich die Systematik der Ausstellung nach den Parame-

tern der Ethnie, der Geografie und der Materie richtete.¹⁰⁴ Solche Aussagen signalisieren zwar im Kontext der Museumskultur ein generelles Interesse für die Volksarchitektur, jedoch bereitete paradoxerweise das außerhalb des musealen Institutionssystems initiierte Ethnografische Dorf der Musealisierung der Volksarchitektur den Weg.

3.2 Inventarisierung und Mobilisierung des Immobilien

Die im Vorfeld der Millenniumsausstellung durchgeführten konzeptionellen Vorarbeiten der Architekturdörfer entsprechen in vielerlei Hinsicht den Handlungsmustern in der Museumspraxis des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Es handelt sich um die wissenschaftlich fundierten Entdeckungsstrategien, im Zuge derer es sowohl in der musealen Arbeit als auch im Ausstellungskontext einen kaum oder gar nicht erforschten Objektbestand aufzuspüren, anzuordnen, aufzubewahren und zu präsentieren galt. Eine besondere Note der musealen Erfassung des Architektururguts stellt jedoch der kampagnenartige Charakter dar, der die Vorbereitungen der Architekturdörfer begleitete. Dieser lag einerseits am engen Zeitrahmen, andererseits an den aus Anlass der Millenniumsausstellung vorhandenen finanziellen und infrastrukturellen Sonderkonditionen.

Im Vorfeld der Ausführung der musealen Dorfanlagen war es notwendig, eine vorherige Vermessung des ins Visier genommenen architektonischen Erbes durchzuführen und eine Auswahl der auszustellenden Objekte zu treffen. Für diese Art der – im Vergleich zur musealen Praxis – wesentlich beschleunigten Inventarisierung und Kanonisierung der möglichen Exponate liefert die erste Programmschrift Czobors zur Historischen Hauptgruppe einen treffenden Beleg. Ein grundsätzliches Problem stelle bei der Auswahl der Ausstellungsstücke – seien es in den Innenräumen auszustellende Einzelobjekte oder die in die Außenarchitektur zu integrierenden Kopien – das Fehlen eines flächendeckenden Denkmalinventars dar. »Um mittels der Millenniumsausstellung nicht bloß einen flüchtigen Eindruck zur Architekturgeschichte unseres Vaterlandes zu vermitteln [...]«, hielt es Czobor für notwendig, »das präzise Register der Baudenkmäler Ungarns bis Mitte des Jahres 1895 mithilfe des Landesdenkmalamts [...] anzufertigen [Hervorhebungen wie im Original, Anm. d. Verf.]«. ¹⁰⁵ Wie übermäßig ambitioniert Czobors – letztendlich erfolgloser – Aufruf im Jahr 1893 war, zeigt sich daran, dass

die Zusammenstellung eines umfassenden Denkmalinventars die Kräfte des Landesdenkmalamts seit gut zwei Jahrzehnten überstieg.¹⁰⁶

Dem Anspruch auf einen alles umfassenden Zensus der ungarischen Baudenkmäler zum Trotz stellte Czobor in seinem Programm gleich einen wesentlich eingegengten Kanon auf, indem er die unbedingt zu reproduzierenden Bauwerke auflistete. Vor allem sollten »diejenigen Schöpfungen« in Form von Gipsabgüssen eingesammelt werden, »welche die in unserem Vaterland vormals blühenden Stile am prägnantesten darstellen«. ¹⁰⁷ Zwei romanische Kirchen, fünf gotische Denkmäler wurden aufgeführt, während die Renaissance von drei Denkmälern und der Barock von einem Beispiel vertreten werden sollte. Die auf diese Weise bestimmte Auswahl erlaubte einen umfassenden Blick auf die Landschaft ungarischer Denkmäler. So bezog Czobor neben den mittelalterlichen Stilrichtungen und der Renaissance auch den Barock als integrativen Teil des ungarischen baulichen Erbes ein. Zudem drängte er auf die sofortige und wissenschaftlich fundierte Aufnahme von drei weiteren Kirchen, vier Burgen und eines Rathauses. Wohl im Zusammenhang mit dem historisch ausgerichteten Narrativ des Komplexes verdienten die Profanbauten und insbesondere die Burgbauten viel mehr Aufmerksamkeit als in den bisherigen, wesentlich an den kirchlichen Bauwerken orientierten kunstgeschichtlichen Meistererzählungen: »Es wäre besonders wünschenswert [...], dass ein paar von den im Mittelalter besonders entwickelten und zum Teil auch originellen Burgbauten als einzelne Modelle präsentiert werden [Hervorhebungen wie im Original, Anm. d. Verf.]«. ¹⁰⁸ Dadurch hatten die im Programm artikulierten Tendenzen der empirischen Denkmalkunde sowohl das breite stilistische Spektrum der Historischen Hauptgruppe als auch die durch die Bauwerke präsentierte funktionale und typologische Varietät vorweggenommen, indem über die kirchlichen Bauwerke hinaus in das Bauensemble auch Elemente der höfischen Repräsentationsarchitektur sowie des Wohn- und Festungsbaus integriert worden sind.

Eine inventarisierende Vermessung der darzustellenden Bauobjekte tauchte während der konzeptionellen Vorbereitung des Ethnografischen Dorfes umso mehr als zentrales Anliegen auf, als Jankó sich auf so gut wie keine Vorarbeiten im Bereich ungarischer Bauernhausforschung stützen konnte. Dies bedeutete mit Blick auf den beträchtlichen Zeitdruck, unter dem der Ethno-

graf arbeitete, wesentlich begrenzte Möglichkeiten beim Kartografieren der ländlichen Bauobjekte. Jankó legte zunächst ein annäherndes Verzeichnis der als ethnografisch bemerkenswert angesehenen regionalen Typen vor, in das er insgesamt 31 Bauernhäuser einbezog.¹⁰⁹ Die begrenzte Reichweite der inventarischen Erfassung wurde durch Faktoren bestimmt, die alles andere als wissenschaftlich fundiert waren. Dies zeigt sich etwa daran, dass der Ethnograf die engere Auswahl von 24 Bauobjekten entsprechend der Bereitschaft der Komitee zur Finanzierung und Installierung des Projekts traf.¹¹⁰ Nichtsdestoweniger kann dem Versuch von Jankó ein inventarisierender Charakter zugeschrieben werden, denn er leistete mit der im Anschluss an die Feldforschungskampagnen verfassten Dokumentation die erste systematisierte Übersicht der bäuerlichen Architektur in Ungarn mit verhältnismäßig konsequenter geografischer Orientierung.

Als entscheidendes Element des Prozesses, in dem hier die Architektur in einen musealen Ausstellungskontext gelangte, kann die Mobilisierung des zu präsentierenden Architekturguts durch dessen mediale Entfesselung identifiziert werden. Die fundamentale physische Hürde, welche der immobile Charakter von Architektur darstellte, wurde in Budapest mit Hilfe von Vermittlungsinstanzen überwunden, die eine große Vielfalt aufwiesen.¹¹¹ Bereits etablierte Dokumentationsmethoden und zum Teil auch relativ neue Techniken setzten die Konzeptionisten und ihre Mitarbeiter ein, um die ortsfesten Referenzobjekte in Form von Gipsabgüssen, zeichnerischen Bauaufmaßen und fotografischen Aufnahmen zu mobilisieren. Solche Dokumentationspraktiken gehörten zwar ohnehin zum Instrumentarium der Bauforschung und der ethnografischen Hausforschung,¹¹² zumal in Budapest zuvor mehrere Sammelausstellungen von Bauaufnahmen stattgefunden hatten,¹¹³ jedoch stellt die Rückübersetzung der Reproduktionen in plastisch-dreidimensionale Rekonstruktionen der Originalbauten (beziehungsweise deren Bauteile) einen umwälzend neuen Modus in der Präsentation von Architektur dar.

Als Czobor in seinem 1893 veröffentlichten Programm zur Historischen Hauptgruppe die auszustellenden Bauobjekte auflistete, legte er damit nicht nur einen virtuellen Kanon historischer Bauwerke fest, sondern gab zugleich die Anfertigung von deren Reproduktionen in Auftrag.¹¹⁴ Die auf diesem Weg beschafften Aufnahmen und Gipsabgüsse, ergänzt durch Originalfrag-

mente, Zeichnungen und Aquarelle, die aus Museen und Forschungsinstitutionen stammten, dienten – wie der offizielle Katalog und eine Interieuraufnahme vom romanischen Komplex belegen – einerseits als frei stehende Objekte in den Ausstellungsräumen der Historischen Hauptgruppe (Abb. 20).¹¹⁵ Andererseits fanden verschiedenartige Reproduktionen bei der Ausgestaltung des architektonischen Rahmens Verwendung, indem sie in den Baukörper als plastische Repliken von Bauelementen integriert wurden. Für die komplexe Logistik der Mobilisierung des immobilien baulichen Erbes liefert der 1894 erschienene Jahresbericht der Ausstellungsdirektion treffende Beispiele. In jenem Jahr stellte das Komitee der Historischen Hauptgruppe »die Liste derjenigen architektonischen Details« fertig, »die zum Teil zur Dekoration des Ausstellungsbaus und zum Teil wiederum als auszustellendes Material aus Gips zu kopieren [...]«¹¹⁶ waren. Die technische Ausführung des Reproduktionsverfahrens lief indessen zügig unter Leitung des Gipsgießers József Reichenberger unter anderem in Ják und Preßburg weiter.¹¹⁷ Dass die Mobilisierung des Architekturguts ebenfalls auf der Leitungsebene eine konzeptionelle wie methodische Priorität darstellte, bekundet die gemeinsame Expedition von Alpár und Czobor »zwecks der Auswahl der beim Dombau zu Kaschau verfügbaren alten architektonischen Details, die bei dem Ausstellungsbau Verwendung finden werden«.¹¹⁸ Der Architekt berichtete ebenfalls über seine Exkursionen, die auf das Studium *in situ* und die fotografische Dokumentation der Originalbauten abzielten.¹¹⁹

Die Mobilisierungsoptionen ortsfester Architekturen fielen je nach den technischen und materiellen Eigenschaften der auszustellenden Bauobjekte unterschiedlich aus. Die größtenteils aus Holz, Ziegel und Lehm gebauten Strukturen von geringerer Dimension erwiesen sich als portabel und damit zu Ausstellungszwecken geeignet. Dies unterschied sie von den historischen Bauwerken, deren fester Untergrund, massives Mauerwerk und zugeschriebener Denkmalwert grundsätzlich dagegen sprachen. Bekanntlich galt als eine der zentralen Innovationen des von Artur Hazelius geschaffenen Freilichtmuseums Skansen die Translozierung der Gebäude; ein Ansatz, der nicht nur die ethnografischen Freilichtmuseen Nord- und Westeuropas maßgeblich prägte – wofür im vorliegenden Band Christin Nezik ein Paradebeispiel liefert –, sondern auch rasant Eingang fand in die Ausstellungspraxis des östlichen Europa. So zogen die transponierten Bauernhäuser des



Abb. 20 [Anonym.], »Das Innere des romanischen Kreuzganges. Mit den dort ausgestellt gewesen architektonischen und statuarischen Denkmälern aus der Árpádenzeit« (aus: Die historischen Denkmäler Ungarns in der 1896er Millenniums-Landesausstellung, Hg. v. Béla Czobor und Emerich [Imre] Szalay. Budapest – Wien 1897).

Ethnografischen Dorfes auf der 1895 veranstalteten Tschechisch-Slawischen Ausstellung in Prag Jankós Aufmerksamkeit auf sich, der nach seinem Besuch über deren ethnografische Sektion einen ausführlichen Bericht verfasste. Im Prager Dorf seien nicht nur lebens-echte Repliken ausgestellt gewesen, sondern es kam auch vor, dass ein Haus – wie Jankó hervorhob – »in seiner Originalität dorthin transportiert« wurde.¹²⁰ Allerdings war Jankó – wohl aufgrund der mangelnden Infrastruktur und des Zeitdrucks – nicht imstande, eine mit den Stockholmer oder Prager Beispielen vergleichbare allumfassende Mobilisierung von Architekturen umzusetzen. Stattdessen erfolgte dies nur auf medialem Weg, wobei die zeichnerische Erfassung und fotografische Dokumentation die Hauptrolle spielten.

Diese mediale Translozierung der Bauernhäuser aus den unterschiedlichsten Regionen Ungarns ermöglich-

ten in erster Linie die Dokumentationstechniken der ethnografischen Hausforschung. Der eingehende Bericht Jankós, den er im Anschluss an seine Feldforschungskampagnen verfasste, verfolgte nämlich nicht nur dokumentarische Zwecke, sondern stellte die Instruktionen fest, an die die Komitate bei der Installation der Dorfhäuser gebunden waren. Einen wesentlichen Punkt stellten hierbei die Zeichnungen Jankós dar, anhand derer eine Rekonstruktion der vor Ort aufgenommenen Strukturen und Details möglich war. Hierzu zählten die Aufnahme des Grundrisses, eine Fernansicht, welche die räumliche Disposition des Hauses sichtbar machte, sowie die Dokumentation prägender architektonischer Details (wie Gesimsprofile, Öffnungen oder Stützen) (Abb. 21). Diese Dokumentationen fanden im Planungsprozess Verwendung, wie dies die erhaltenen Ausführungspläne des Hauses aus dem Komitat Vas

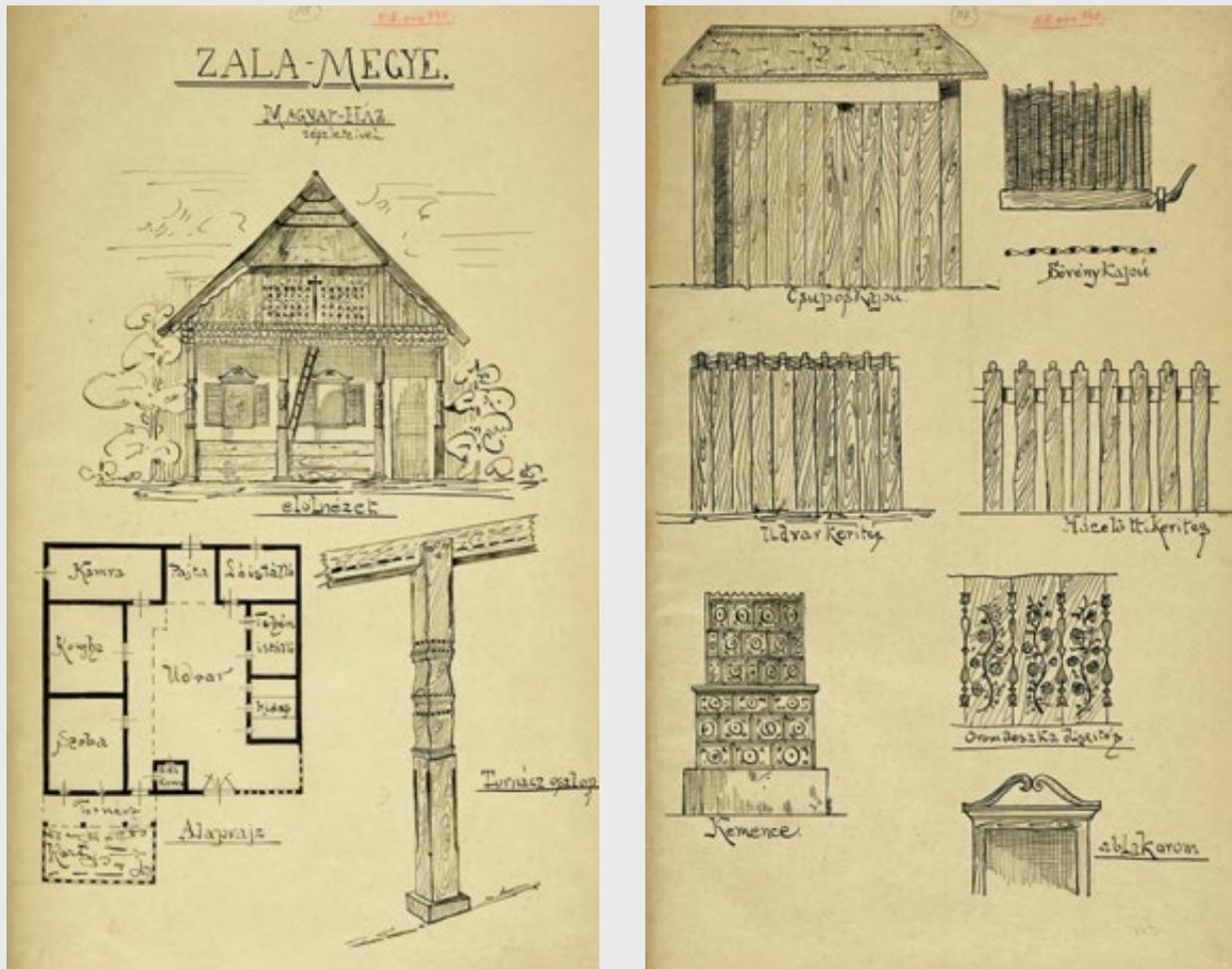


Abb. 21 János Jankó, Aufnahme des ungarischen Hauses aus dem Komitat Zala, 1894 (Néprajzi Múzeum, EA 940).

sowie desjenigen aus dem Verwaltungsbezirk Csongrád belegen, welche sich auf das im Oberbauamt des jeweiligen Komitats hinterlegte Exemplar des Forschungsberichts zurückführen lassen.¹²¹

Die mediale Mobilisierung des Ortsfesten erfolgte nicht ausschließlich mithilfe der in der ethnografischen Hausforschung bereits lange etablierten Methoden der zeichnerischen Erfassung. Auch die Fotodokumentation spielte dabei eine zunehmende Rolle. Es zählte zu Jankós Zielen, durch Feldforschungskampagnen eine fotografische Bestandsaufnahme vorzulegen, die über Architekturen hinaus auch Gebrauchsgegenstände, Volkstrachten und anthropologische Typen

umfasste. Während die von Jankó erstellten Fotografien das breite Spektrum seines ethnografischen Interesses – einschließlich des für die bäuerlichen Bauweisen – abdeckten, fertigten die an den Planungsarbeiten beteiligten Architekten im Vorfeld der Entwurfsvorbereitung gezielt ebenfalls Fotografien vor Ort an.¹²² Sowohl Jankós Fotoaufnahmen als auch die der Architekten zeigen Merkmale der Bauernhäuser auf wie etwa die Eingebundenheit der Bauten in das dörfliche Straßenbild, den Landschaftskontext von freistehenden Gehöften oder die Anordnung der Nebengebäude, was bei einer Dokumentation durch eine zeichnerische Wiedergabe auf Schwierigkeiten gestoßen wäre (Abb. 22).

Abb. 22 János Jankó, Ruthenische Hausgruppe, 1895 (Néprajzi Múzeum, F 1895).



Über die Rekonstruktion der Struktur und Form der Bauernhäuser hinaus ermöglichte diese Vorgehensweise eine mediale Tradierung der räumlichen Gesamtdisposition, genauer gesagt des Dorfkontextes oder des Landschaftszusammenhangs, in dem sich das ursprüngliche Objekt befand.

3.3 Herstellung des Authentischen

Die Diskussionen bezüglich der Authentizität von zu Ausstellungszwecken rekonstruierten Bauten gingen der konzeptionellen Vorbereitung der Architekturdörfer im Vorfeld der 1896er Millenniumsausstellung weit voraus. Bereits im Anschluss an die 1867 stattgefundenen Pariser Universalausstellung, auf der zum ersten Mal eine Vielzahl selbstreferenzieller Architekturdisplays angelegt worden war, wurde von Imre Henszlmann, der die Schau vor Ort studierte, die Authentizität exotischer Architekturen und die der rekonstruierten Bauernhäuser europäischer Nationen problematisiert. Gegenstand von Henszlmanns heftiger Kritik war in erster Linie das Bauernhausensemble, das die ländliche Architekturkultur des russischen Zarenreichs repräsentieren sollte: »[...] hinsichtlich der Schnörkelei übertreffen dieses [das Tirolerhaus] bei weitem jene drei russischen Holzbauten, von denen eines als einfaches Bauernhaus bezeichnet wird. Sollte in Russland ein gewöhnlicher Bauer in einem so herausgeputzten und geräumigen

Haus wohnen, so wird der Stolz der russischen Nation verständlich, warum diese ihre Heimat, wie Voltaires Pangloss, für die beste aller möglichen Welten hält.«¹²³ (Abb. 23). Die sarkastische Bemerkung greift die Diskrepanz zwischen der zu Zwecken des nationalen Marketings angelegten ostensiven Potemkin'schen Architektur und der sozialen und ethnografischen Realität des ländlichen Russlands auf. Dieser Kritik stellt Henszlmann »die russische nationale Holzarchitektur [...] in ihrer viel originelleren Einfachheit« gegenüber, wie diese in den auf Autopsie basierenden Werken, etwa in denen von August Franz von Haxthausen, zu finden waren.¹²⁴

Der im Bericht Henszlmanns erhobene Authentizitätsanspruch hallte in der Konzeption der beiden Architekturdörfer bei der Budapester Millenniumsausstellung nach, und zwar insofern, als der Präsentation historischer und vernakulärer Architektur tiefgreifende Feldforschungen zugrunde lagen. Allerdings wurde die praktische Umsetzung der durch Kulturdisziplinen festgelegten Authentizitätskriterien zur fundamentalen Herausforderung für die Ausstellungsmacher. So arbeiteten die Konzipierenden und Ausführenden an Authentizierungsstrategien, die den präsentierten Rekonstruktionen historische oder ethnografische Treue verleihen sollten. Über den durch formale Ähnlichkeit, Materialgerechtigkeit, Inszenierung und Belebung hergestellten



Abb. 23 [Anonym.], Das russische Bauernhaus auf der Pariser Weltausstellung, Illustration aus der Zeitung »Illustrated London News«, 1867.

Wirklichkeitseffekt hinaus kam hierbei den diskursiven Praktiken der Wissensvermittlung eine entscheidende Rolle zu. Das Authentische spiegelte sich nämlich nicht nur in den Architekturdörfern wider, es wurde auch unter dem Aspekt der Authentizitätskriterien in den zugehörigen Publikationen, vor allem im offiziellen Ausstellungsführer, thematisch reflektiert,¹²⁵ was sich wiederum wesentlich auf die Rezeptionshaltung der Besucher auswirkte.

Die bei den Budapester Architekturdörfern eingesetzten Authentisierungsstrategien lassen sich im Kontext der europaweit präsenten Tendenzen von musealen Darstellungspraktiken verorten.¹²⁶ Zusätzlich zu den im Museumsumfeld bis dahin verhandelten fundamentalen Authentizitätsproblematiken – hierzu zählen etwa die Provenienzforschung und Attribution der Originalobjekte oder die Präsentation von Gipsreproduktionen – stellte sich in der Museumsreformbewegung des ausgehenden 19. Jahrhunderts die Frage nach dem Authen-

tischen in einer neuen Konfiguration. Denn infolge der Etablierung von innovativen und kunsthistorisch fundierten Inszenierungen der Ausstellungsobjekte gewann die Installierung von Repliken nach historischen Bauten in den Museen zunehmend an Bedeutung. Das bereits von den frühen kulturhistorischen Museen verfolgte Ziel, durch die Ausstellung der Sammlungsobjekte in einer zeittypischen architektonischen Fassung »einen stilistisch homogenen Wahrnehmungsrahmen« (Joachimides) zu schaffen, erfüllte sich in einer herauskristallisierten Form zwar erst nach der Jahrhundertwende im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin.¹²⁷ Allerdings befürwortete Wilhelm Bode bereits in einer 1891 veröffentlichten museumstheoretischen Abhandlung die Einrichtung von Stilräumen,¹²⁸ zumal das von August von Essenwein 1872 initiierte Neubauprogramm für das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg den Exponaten stilistisch-epochal entsprechende architektonische Settings anlegte.¹²⁹

Waren die architektonischen Versatzstücke in den Stil- und Epochenräumen der europäischen Museen gemeinhin noch der Inszenierung von Ausstellungsobjekten untergeordnet, so stellte die Außenarchitektur der musealen Komplexe in Budapest nunmehr die Architektur selbst zur Schau, zumal im Interieur der historischen Bauensembles neben den historisierenden Ausstellungsräumen lebensechte historische Raumrekonstruktionen eingerichtet wurden. Dennoch ist die zeitgetreue Innenarchitektur kultur- und kunsthistorischer Museen als potenzieller Orientierungspunkt für die Historische Hauptgruppe hervorzuheben, da das Konzept des Architekturdorfes in der Anfangsphase aus dem Bedürfnis erwuchs, für die Objekte der historischen Sektion einen mit den Exponaten visuell verträglichen und inhaltlich korrespondierenden Ausstellungsraum zu gestalten. So akzentuierte das am 21. April 1893 vom Handelsminister Béla Lukács signierte offizielle Programm der Millenniumsausstellung bereits den Kreis der im Rahmen der historischen Sektion auszustellenden Objekte, wohingegen dem architektonischen Rahmen lediglich eine komplementäre Rolle zukam: »[...] die Bauten der historischen Ausstellung sollten als geeigneter Rahmen an das gesamte Ausstellungsmaterial angepasst werden, der die Entwicklung heimischer Baukunst darstellt, um das über die vergangenen Zeiten vermittelte Bild zu vervollständigen.«¹³⁰

Dies traf auch auf das Ethnografische Dorf zu, und zwar insofern als im Vorfeld primär die Sammlung und Ausstellung mobiler Artefakte anvisiert wurde, wohingegen die authentische Präsentation bäuerlicher Baukunst durch den architektonischen Rahmen so gut wie keine Aufmerksamkeit erfuhr. Ganz neutral war etwa in dem frühen Vorhaben von Xántus, dessen Anregungen in das endgültige Konzept des Ethnografischen Dorfes teilweise einfluss, von »temporären Pavillons« die Rede, während zur gleichen Zeit bereits eine lebhaft diskutierte Diskussion über die Sammelstrategie ethnografischer Objekte im Gang war. Anstelle von kultur- und kunsthistorischen musealen Arrangements standen den Initiatoren allerdings frühere ethnografische Schauen als Vorbilder zur Verfügung, die plausibel vermittelten, wie ästhetische Kohärenz und authentische Aura für die Ausstellung mithilfe architektonischer Mittel zu sichern seien. So berief sich Antal Hermann bereits im Jahr 1891 ausdrücklich auf die im Rahmen von Weltausstellungen installierten Bauernhäuser.¹³¹

Separat von der Problematik der historischen Authentizität im engsten Sinne, in der sich die Auseinan-

dersetzung mit dem wissenschaftlich-kritisch fassbaren historischen Sachverhalt widerspiegelt, ist das durch die Historische Hauptgruppe vermittelte Konzept des Alten zu diskutieren, dem eine antiquarische Vergangenheitsauffassung innewohnte. Um eine altertümliche Wirkung zu erreichen, setzte Ignác Alpár – worüber sein eigener Bericht Aufschluss gibt – gestalterische Kunstgriffe mit höchster Raffinesse ein: Der Architekt legte großen Wert darauf, »dass das Außen der Bauten zwecks eines malerischen Effekts altertümlich wirkt [...], um den modernen Charakter auszumerzen.«¹³² Zu seiner Methode gehörten etwa die graue Färbung der Außenmauer, »künstlich hergestellte Gesimsbrüche und abgefallener Putz.«¹³³ Auf diese Lösung der künstlichen Patinierung wies wohl der Kunsthistoriker Péter Gerecze hin, der zu den wenigen Kritikern der Historischen Hauptgruppe zählte: »[...] es schmälert keineswegs das Verdienst von Ignác Alpár, dass angesichts einiger Details, beispielsweise der Auswahl und der Verwendung ausschließlich französischer Motive in der ›Romanischen Gruppe‹ oder der dunklen Färbung der Bauten vom romanischen Stil, andere eine abweichende Meinung vertreten.«¹³⁴ Die Imitation von Altersspuren, die bezeichnenderweise gerade der kunsthistorisch und archäologisch gebildete Gerecze monierte, evoziert *avant la lettre* den Theoriekomplex des Alterswerts, mit dem Alois Riegl wenige Jahre später hervortrat. In seinem Werk »Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung« positioniert der Wiener Kunsthistoriker den Alterswert als eine Dimension der Geschichtlichkeit historischer Denkmäler, die nicht an die konkreten historischen Entstehungsumstände gebunden ist und somit von der historischen Wertigkeit abweichende Wahrnehmungsoptionen bietet. Riegl stellt fest, dass bei dem Alterswert »die Stimmungswirkung keine wissenschaftlichen Erfahrungen voraussetzt, insbesondere zu ihrer Befriedigung keiner durch historische Bildung erworbenen Kenntnisse zu bedürfen scheint, sondern durch die bloße sinnliche Wahrnehmung hervorgerufen wird und sich darauf sofort als Gefühl äußert [...].«¹³⁵ Auf ähnliche Weise trug bei den Bauten der Historischen Hauptgruppe die mittels der absichtlich erodierten Oberfläche erweckte optische Wirkung anstelle von einer intellektuellen Anspielung auf (kunst-)historische Referenzen mit einem Soforteffekt der Altertümlichkeit zur Authentizitätswirkung der Architekturmontage bei.

Während es durch die Patina der Bauten im historischen Gebäudekomplex ein generelles Vergangenheitserlebnis zu vermitteln galt, lassen sich noch – und zwar in großer Anzahl – kuratorische und planerische Strategien in der Historischen Hauptgruppe ausmachen, die auf eine sachlich greifbare historische Authentizität zielten. Als ein Hilfsmittel der Authentizitätserfahrung galt die Reflexion über die Baugeschichte, welche durch die lebensstreuere Wiedergabe der mit denkmalpflegerischen Methoden fassbaren Gestalt der Bauwerke bewerkstelligt wurde. Exemplarisch soll für die Inszenierung von historischer Authentizität der sogenannte Apostelturm im gotischen Hof Erwähnung finden (Abb. 24), dessen Ausgestaltung sich nach einer methodischen Vorgabe richtete, die mit dem archäologischen Darstellungsmodus an der »Torre di Ogliaiano« des Turiner Borgo Medievale vergleichbar ist.¹³⁶

Als Abschlusselement des inneren Hofes des gotischen Komplexes nahm der Apostelturm eine zentrale Stelle in der räumlichen Szenerie der Historischen Hauptgruppe ein. Ausgehend von einem bedeutenden Baudenkmal aus Siebenbürgen wurde dabei nicht nur ein renommiertes mittelalterliches Bauwerk, sondern auch eine komplexe Baugeschichte rekonstruiert, wie dies Czobor in der Begleitpublikation ausführlich schilderte: »Der andere Flügel der gotischen Gebäudegruppe schliesst mit einer gelungenen Nachahmung des Segesvárer (Schässburger) Thurmes ab. Der eigentliche Thurm [...] stammt aus dem Mittelalter. Das oberste Stockwerk ist ein Rohziegelbau, womit der Architekt einerseits andeuten wollte, dass dieser Theil, der einst einem Brande zum Opfer gefallen ist, neueren Datums ist, während er andererseits durch das aus dem XVII. Jahrhunderte stammende, mit Zinn gedeckte Dach einen geeigneten Uebergang zu der benachbarten Barockgebäudegruppe fand.«¹³⁷

Als archäologisch lässt sich die Präsentation des Apostelturms bezeichnen, weil aus den visuell voneinander klar unterschiedenen baugeschichtlichen Etappen der Ist-Zustand des Denkmals ersichtlich wurde. Angestrebt war mithin die Rekonstruktion des Bauwerks in seiner historisch gewachsenen ästhetischen Heterogenität anstelle der Herstellung einer idealisierten Stilhomogenität. Dieser Darstellungsart haftete eine methodische Reflexion an, wobei der Turm das für die historische Bauforschung bezeichnende Auseinanderdividieren der Bauphasen visuell simuliert. Dies offenbart der Begleittext, in dem sich Hinweise auf die quel-

lenkritische Datierung der Bauteile sowie die Analyse des Baumaterials und der Bautechnik finden. Hier zeigt sich der Perspektivwechsel, der sich infolge der Aktivität Czobors in der ungarischen Denkmalpflege vollzog und im Zuge dessen bei der Wiederherstellung historischer Bauwerke anstelle des stilistischen Einheitlichkeitsdrangs eine auf wissenschaftlich fundierten Vorstudien beruhende Auseinandersetzung mit historischen Monumenten trat.¹³⁸

Das Archäologische kommt noch expliziter im Komplex des Apostelturms zum Tragen, indem sich die plakative Darstellung von Schichtungen der historischen Bausubstanz auf einen frühen Versuch der Visualisierung archäologischer Funde im Ausstellungskontext zurückführen lässt. Der Plan eines vorgesehenen archäologischen Displays im Rahmen der 1885 im Stadtwäldchen veranstalteten Allgemeinen Landesausstellung (Országos Általános Kiállítás), die sowohl in konzeptioneller als auch in architektonischer Hinsicht Vorbote der Millenniumsausstellung war, hatte zum Ziel, die historische Akkumulation von archäologischen Schichten im Hinblick auf die Methodik ihrer Aufdeckung zu veranschaulichen.¹³⁹ Der Zusammenhang zwischen dem Apostelturm und der geplanten archäologischen Schau von 1885 scheint umso plausibler, als der Initiator des – letzten Endes gescheiterten – Displays auf der Allgemeinen Landesausstellung ebenfalls Béla Czobor war. Grundidee des Entwurfs war es, archäologische Schichten entlang einer chronologischen Leitlinie zu präsentieren, wobei eine Bandbreite von der Urzeit über die Bronzezeit bis hin zur Römer- und Völkerwanderungszeit abzudecken war. Die archäologischen Objekte sollten in hinter Glasplatten aufgeschütteten Erdschichten zur Aufstellung kommen. Zu veranschaulichen wäre dadurch eine Ausgrabungssituation mit der bloßgelegten archäologischen Schichtung und den Funden, »wie sie aus den Erdschichten zutage kamen«.¹⁴⁰ Bei diesem Vorhaben Czobors zur musealen Präsentation archäologischer Fundstücke war die Ausstellungsweise des Apostelturms bereits im Keim vorhanden. Denn der Ausstellungsmodus sowohl des geplanten archäologischen Displays als auch des Apostelturms ermöglichte die Zurschau-stellung historisch akkumulierter Schichtungen und somit auch die Visualisierung der methodischen Herausforderung, welche die Ausdifferenzierung einzelner archäologischer beziehungsweise baugeschichtlicher Phasen darstellt.



Abb. 24 György Klösz: Der Innenhof der Historischen Hauptgruppe mit dem Apostelturm, 1896 (Budapest Főváros Levéltára, XV.19.d.1.09.094).



Abb. 25 [Anonym.], Das Innere des ungarischen Hauses aus Kalotaszeg im Ethnografischen Dorf (aus: Die Völker Europas. Illustrierte Völkerkunde. Hg. v. Georg Buschan. Unter Mitw. v. Arthur Byhan und Michael Haberlandt. Berlin 1925).

Die Authentizitätskriterien, die Jankó beim Konzipieren des Ethnografischen Dorfes vor Augen hatte, werden aus seinem – bereits angesprochenen – begeisterten Bericht über die in Prag veranstaltete Tschechisch-Slawische Ethnografische Ausstellung von 1895 ersichtlich. Grundprinzip des dortigen Ethnografischen Dorfes sei es, »bis ins letzte Detail Echtheit und Vollkommenheit herzustellen«. ¹⁴¹ An erster Stelle hebt Jankó die Bedeutung der Materialgerechtigkeit als Bedingung einer authentischen Konstruktion hervor: »Wenn das Baumaterial dort, woher das Vorbild stammt, aus Holz, Stein, Ziegel oder Lehm [bestand], wurde [das jeweilige Haus] in der Ausstellung aus dem gleichen Material erbaut [...]«. ¹⁴² Die Gewährleistung dieser stofflichen Authentizität stellte die Konzeptionisten insofern vor eine Herausforderung, als die Ausführung der Dorfhäuser der Zuständigkeit der jeweiligen Komitate unterlag. Deshalb stellten Jankó und das Organisationskomitee sicher, entsprechend den Herkunftsregionen der Bauobjekte lokale Baumeister damit zu beauftragen, die mit den regionaltypischen Bautechniken und -materialien vertraut waren. ¹⁴³ Dass die mehr

oder weniger authentischen Baustoffe gemeinsam mit den nach wissenschaftlichen Vorstudien rekonstruierten Strukturen einen überzeugenden Authentizitätseffekt erzielten, belegt ein Bericht von Antal Hermann über das »Schweizerische Dorf« der 1896 organisierten Landesausstellung in Genf. Beachtenswert ist hierbei die Position, aus der der Ethnograf das vermeintliche Authentizitätsdefizit der schweizerischen Schau kritisiert und zugleich das Ethnografische Dorf zur Richtschnur erhebt: »Es [das Schweizerische Dorf] bildete keine Häusergruppe wie das Ethnografische Dorf unserer Ausstellung, vielmehr bestand es aus Kulissenstraßen, wie unsere Alt-Buda-Burg, die nur die Fassaden zeigten.« ¹⁴⁴

Unter den im Ethnografischen Dorf eingesetzten Authentisierungsstrategien ragt eine besonders heraus, die sich weniger in der architektonischen Gestalt als vielmehr in einer atmosphärischen Gesamtwirkung des Ensembles offenbarte. Dieser Gesamteindruck lag an dem weiten Spektrum der ausgestellten Objektkultur und Ausstattung, das von den kleinsten Gebrauchsgegenständen über Textilien und Ausstattungen bis hin zu

den Volkstrachten reichte und somit für eine für die Stilmräume typische ästhetische Kohärenz sorgte (Abb. 25).¹⁴⁵ Gleichzeitig mit Alpárs Inszenierungsstrategie kamen vergleichbare Praktiken zum Einsatz, um durch Alters- und Gebrauchsspuren den Wirklichkeitsgrad der ausgestellten Wohn- und Nutzbauten zu erhöhen. Wie ein nach Ausstellungsschluss angefertigtes Inventar bekundet, wurden etwa »zur Illusionserzeugung verschlissene Kettenstücke« in den Bauernhäusern appliziert.¹⁴⁶

Die Illusion eines authentischen Dorfes steigerten Komparsen, deren Anwesenheit für ein museales Erlebnis der besonderen Art sorgte, weshalb die von Rebecca Houze vorgeschlagene Charakterisierung des Ethnografischen Dorfes als »lebendiges Museum« durchaus zutrifft.¹⁴⁷ Die Rolle der einbezogenen Menschen beschränkte sich nicht auf die von lebendigen Modepuppen, die – zusätzlich zu zahlreichen Wachsfiguren – die diversen Volkstrachten des Landes vor Augen führten. Nein, die Statisten trugen erheblich zur performativen Belebung des Ethnografischen Dorfes bei, waren doch hierfür Bauern ausgewählt worden, die aus dem Ursprungsgebiet eines jeweiligen Hauses stammten. Wie der Mitorganisator Gyula Kovács hervorhob, war das sprachlich-dialektische in dieser performativen Authentisierung des Dorfes zentral: »Damit die ethnografische Ausstellung an Vollkommenheit gewinnt, sollte das Volk, also lebendige Menschen dargestellt werden, die während der Ausstellung [...] die schönen Volkstrachten präsentieren sollten, [...] [und] mit denen ein Gespräch führend, wir die Schönheiten der einzelnen Dialekte kennenlernen können.«¹⁴⁸ Außerdem waren Ausflüge zur Millenniumsausstellung mit günstiger Unterkunft und Verpflegung organisiert worden, um auf diese Weise größere Massen von Bauern in das Ethnografische Dorf zu locken, wo man sie die Sitten und Gebräuche sowie die Volksmusik- und -tanzkultur aufführen ließ.¹⁴⁹ Die Belebung des Ethnografischen Dorfes stellte somit eine Authentizitätsebene bei der Darstellung vernakulärer Architektur dar, mit der sich Henszlmann im Jahr der Pariser Ausstellung über die bloße formale Treue der Rekonstruktionen hinaus auseinandersetzte. Der Versuch einer holistischen Darstellung ländlicher Lebensrealität einschließlich der Objektkultur, der Alltagstätigkeiten und des vernakulären Sprachschatzes setzte in der authentischen Zurschaustellung der eigenen Bauweisen entlegener ländlicher Regionen einen sozialen Akzent.

4 Räumliche Epistemologien: Kunst- und ethno-geografische Referenzfelder

4.1 Politische Topografie und kunstgeografischer Blick¹⁵⁰

Das letztlich gescheiterte Unterfangen der Organisatoren der Historischen Hauptgruppe, anlässlich der Millenniumsausstellung in Kooperation mit der Landesdenkmalkommission eine ausführliche Liste der in Ungarn befindlichen Baudenkmäler zusammenzustellen, hatte eine dezidiert räumliche Dimension.¹⁵¹ Denn das für die Ausstellung von Architektur zuständige Komitee der Historischen Hauptgruppe strebte im Juni 1894 anhand des vorgesehenen Denkmalinventars die Anfertigung von »archäologischen Karten« an, welche »die baukünstlerische Tätigkeit in unserer Heimat in unterschiedlichen kulturgeschichtlichen Epochen« darstellen sollten.¹⁵² Diese Idee warf Czobor bereits in seinem im Oktober 1893 vorgelegten Konzept zur Präsentation von Architektur in der Historischen Hauptgruppe auf, dessen Richtlinien bereits auf einen durchdachten methodischen Ansatz zum Kartografieren des ungarischen Denkmalguts hindeuten. Die flächendeckende Inventarisierung der Bauwerke, deren frühestmögliche Durchführung der Kunsthistoriker vorantrieb, ermögliche, »mittels der Anfertigung von Karten mit unterschiedlichen Regionalfarben die baukünstlerische Entwicklung unserer Heimat sichtbar zu machen.«¹⁵³

Die Idee einer kartografischen Visualisierung des inventarisierten Denkmalbestands findet in den Denkmalkarten Arcisse de Caumonts ihren Prototyp, welche der französische Gelehrte seiner *Statistique monumentale* in den 1820er und 1830er Jahren beifügte.¹⁵⁴ Die methodische Ausrichtung der von Czobor konzipierten Karte kommt noch deutlicher dem Konzept des Berliner Bauforschers Franz Mertens nahe, der bei seiner 1864 vorgelegten Denkmalkarte die geografische Streuung von Stiltendenzen der mittelalterlichen Baukunst mittels Farbflächen auf eine Europakarte projizierte.¹⁵⁵ Es bleibt unklar, inwieweit sich Czobors Vorhaben bewusst an diesen Versuchen orientierte, doch muss es im Zusammenhang mit den beiden konzeptionellen Grundzügen Caumonts und Mertens' gesehen werden und steht somit zugleich für die ambivalente Ausrichtung

der geografischen Orientierung der Historischen Hauptgruppe. Ein geografisches Referenzfeld des historischen Ensembles stellt auf der einen Seite die von der statistischen Aufnahme abhängige räumliche Erfassung des Denkmalbestands dar, die sich auf ein Territorium bezieht und somit eine politische Dimension enthält. Andererseits begreift Czobor, in Anlehnung an das Mertens'sche Vorhaben, seinen Vorschlag zu der Denkmalkarte, ähnlich wie das Ausstellungskonzept der Historischen Hauptgruppe, die geografische Verortung kunsthistorischer Prozesse als wissenschaftliche Aufgabe.

Den heterotopischen Charakter der Historischen Hauptgruppe ausführend, interpretiert Cornelia Jöchner die Nachbauten des Budapester Ensembles als Marksteine eines nationalisierten Territoriums, komprimiere das Ensemble doch die den geografisch voneinander entlegenen Bauwerken inhärenten Ortsbezüge.¹⁵⁶ Zu solch einer territorialen Grenzziehung, die den politischen Raum der Staatsnation umriss, trugen allerdings nicht nur, wie Jöchner argumentiert, die historische Wertigkeit der Referenzbauten, ihre Rolle in der nationalen Mythenbildung und ihre geografische Position als Grenzposten am Rande des ungarischen Herrschaftsgebiets bei. Denn im historischen Ensemble spiegelt sich nicht allein die Umsetzung des übergeordneten ideologischen Programms wider, welches die Millenniumsausstellung – gleichsam die aktuelle nationalpolitische Agenda der ungarischen Regierungseliten eindampfend – diktierte. Vielmehr eröffnete die Historische Hauptgruppe als gebaute Denkmaltopografie eine politische Tiefendimension wissenschaftlicher Epistemologien, deren Handlungsraum die ungarische Denkmalpflege war.

Versteht man die Historische Hauptgruppe – wie dies Czobors Aussagen nahelegen – als gebauten Repräsentanten eines nationalen Denkmalinventars, so stellt der in ihr immanente Ortsbezug ein Politikum dar. Die Wurzeln eines geografisch reflektierten Denkmalinventars lassen sich nämlich auf den bereits erwähnten Versuch Caumonts zurückführen, der wiederum in dem Leitprinzip der *statistique generale* des postrevolutionären Frankreichs verankert war.¹⁵⁷ Die flächendeckende Vermessung der Ressourcen, die unter seine Hoheit fielen, galt als elementarer Anspruch des modernen Nationalstaats und spielte eine entscheidende Rolle in der Ausübung politischer Rechte. Der damit vergleichbare Zensus von Kulturgütern, einhergehend mit der Erschließung ihrer räumlichen Verteilung auf dem nationalen

Territorium, gewann hierdurch an dezidiert politischer Relevanz. Dies traf auf das Budapester Beispiel umso mehr zu, als die Institutionalisierung der Denkmalpflege in Ungarn als Resonanzboden für nationale und territoriale Konflikte innerhalb der Habsburgermonarchie fungierte.

Als entscheidender Faktor in der Festlegung territorialer Verhältnisse eines Staats wird in der politischen Theorie die Verbreitung der Jurisdiktion auf dem jeweiligen Hoheitsgebiet identifiziert. Diese Art von Verfestigung eines Territoriums, wie dies jüngst Margaret Moore herausstellte, basiert – im Unterschied zu seiner bis dahin vorherrschenden, für feudale Gesellschaften typischen besitzfixierten Auffassung – auf von Volkssouveränität gesicherten Rechten, die wiederum der moderne Staat durch Institutionen ausübt.¹⁵⁸ In diesem Zusammenhang kommt der Bestandsaufnahme von Kulturgütern mit Hilfe autonomer, staatlich subventionierter Institutionen eine wesentliche Rolle zu, indem sie auf territorialer Basis zu der kulturellen Selbstbestimmung eines Staats beitrug. Das gilt ebenfalls für die Etablierungsbemühungen der ungarischen Denkmalpflege, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts intensivierten.

Die institutionalisierte Denkmalkunde in Ungarn emanzipierte sich vom denkmalpflegerischen Institutionssystem des Habsburgerreichs parallel zu dem Prozess, im Zuge dessen der ungarische Reichsteil eine partielle politische Autonomie erfuhr. Infolge der Erweiterung politischer Autonomierechte Ungarns, die 1867 im österreich-ungarischen Ausgleich kulminierte, übernahmen sukzessive die neu gegründeten ungarischen Behörden die Aufgaben der »Kaiserlich-königlichen Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale«.¹⁵⁹ Die Gründung der Wiener Einrichtung im Jahr 1850 fiel angesichts der akuten österreichisch-ungarischen Spannungen in den Zeitraum eines ausgesprochen ungünstigen politischen Klimas. Nach der Niederschlagung der 1848 entflammten ungarischen Revolution und des darauffolgenden Freiheitskriegs richtete der Wiener Hof in Ungarn ein stark zentralisiertes, durch militärische Präsenz verfestigtes, neoabsolutistisches Regierungssystem ein. Dies hatte auch die Einbettung der ungarischen Denkmalpflege in die administrative Struktur der von Wien aus zentralisiert regierten »Central-Commission« zur Folge. Die politischen Motive kamen auch in der territorialen Einteilung zur Geltung, wobei die einzelnen Verwaltungs-

bezirke der »Central-Commission« in Ungarn den Korpsbereichen der kaiserlich-und-königlichen Armee entsprachen.¹⁶⁰ Parallel zur stufenweisen Lockerung der politischen Spannung zwischen dem kaiserlichen Hof und den ungarischen politischen Eliten, die sich etwa im 1860 erlassenen Oktoberdiplom von Franz Joseph I. artikulierten und daraufhin ihren Kulminationspunkt in dem 1867 sanktionierten österreich-ungarischen Ausgleich erreichte, entwickelte sich der autonome institutionelle Rahmen der ungarischen Denkmalpflege. Zunächst übernahm die 1858 ins Leben gerufene Archäologische Kommission der Ungarischen Akademie der Wissenschaften sukzessive bestimmte Aufgabenbereiche der »Central-Commission«. Dann kam im Jahr 1872 die – bis zum Inkrafttreten des ersten ungarischen Denkmalgesetzes 1881 als provisorisch bezeichnete – Landesdenkmalkommission zustande, die nunmehr die endgültige Unabhängigkeit von der Wiener Zentrale sicherte.

Die Vollmacht der neu eingerichteten Institution umfasste die Auffindung, systematische Erforschung, Inventarisierung und Wiederherstellung beziehungsweise Konservierung historischer Bauwerke des Königreichs Ungarn. Hierbei wurde eine selektive Methodik eingesetzt, um einen autonomen nationalen Kanon von erforschens- und schützenswerten Bauwerken des Territoriums zu bestimmen. So lässt sich die in der Historischen Hauptgruppe präsentierte Auswahl an historischen Bauwerken als ein Exzerpt aus dem nationalen Denkmalinventar verstehen, dessen Akzentsetzungen ein denkmalkundiges Expertenwissen widerspiegeln. Allerdings waren Bauwerke innerhalb dieses Kanons, wie dies Pál Lóvei bemerkt, diejenigen, die gemeinhin in den vorherigen gut zwei Jahrzehnten der institutionalisierten Denkmalpflege als restauratorische Flagship-Projekte dienten (wie die Szapolya-Kapelle und zum Teil auch die Burg zu Vajdahunyad) oder deren Wiederherstellung in nächster Zukunft anvisiert war (etwa die Abteikirche zu Ják).¹⁶¹ Die großformatig replizierten Baumonumente der Historischen Hauptgruppe stellten auf diese Weise eine gebaute Leistungsbilanz der autonomen ungarischen Denkmalpflege dar, um das Image einer eigenen Denkmalpolitik unter großem Publikumsinteresse zu konstituieren.

Die Ambition Franz Mertens', stilhistorische Strömungen durch kartografische Mittel abzubilden, geht auf einen Ansatz zu kunsthistorischen Prozessen zurück, der sich als kunstgeografisch etikettieren lässt. Wenngleich die geografische Erfassung künstlerischer

Phänomene von Anbeginn – gewissermaßen bereits im Altertum – in der Kunstliteratur präsent war,¹⁶² gewann dieser Aspekt mit der positivistischen Systematisierung der Kunstwissenschaften in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zunehmend an Bedeutung.¹⁶³ So nimmt es nicht wunder, dass das Leitmotiv einer geografischen Bestimmtheit kunstgeschichtlicher Entwicklungstendenzen vielerorts in der Historischen Hauptgruppe zur Geltung kam. Die Prägnanz des kunstgeografischen Ansatzes im Ausstellungsprogramm zeigt sich etwa darin, dass auch der Architekt Ignác Alpár der räumlichen Dispersion von Kunstdenkmälern in Ungarn eine ausführliche Narration widmete: »Es ist zu bedauern, dass hauptsächlich unsere Baudenkmäler dem civilisierten Europa noch nicht gehörig bekannt sind, weil dieselben in verhältnismässig [sic] nicht großer Anzahl und nur in denjenigen Gegenden unseres Vaterlandes noch bestehen, welche die türkische Herrschaft nicht kannten und so von den Verheerungen des Halbmondes verschont waren. Unsere Kunstdenkmäler blieben nur in den nördlichen Grenzcomitaten und in Siebenbürger in ihren ursprünglichen Formen erhalten; in den mächtigen Gebirgen als natürlichen Schutzwällen umschlossen und demzufolge vom Barbarismus der wilden Horden verschont waren. Dagegen kennzeichnen auf der reichen ungarischen Tiefebene heutzutage bloss verstreute Steinhäufen oder geringe Hügel die Stätte eines zu Grunde gegangenen Kunstdenkmals oder einer ganzen Ortschaft.«¹⁶⁴

Alpárs summarische Aussage über die geografische Verteilung des Denkmalbestands in Ungarn wurde in den historischen Pavillons nunmehr im Einzelnen mit wissenschaftlicher Begründung entfaltet, wobei die durch die Bauten hypostasierten kunstgeografischen Zusammenhänge aus den hinzugefügten Kommentaren der offiziellen Begleitpublikation ersichtlich werden. Exemplarisch sei hier auf die bauliche Inszenierung der sogenannten oberungarischen Renaissance an der Süd- und Westfassade des neuzeitlichen Pavillons verwiesen (Abb. 26), die einen klaren kunstgeografischen Bezug zur Geltung brachten. So erklärt die Passage der offiziellen Baubeschreibung des Pavillons, deren Verfasser diesmal nicht Czobor war, sondern Imre Szalay, Direktor des Ungarischen Nationalmuseums, die nachgebauten Elemente in Abhängigkeit von bedeutsamen Bauwerken wie dem Schloss zu Frics (heute Fričovce, Slowakei) oder dem Rákóczi-Haus in Eperjes (heute Prešov, Slowakei): »Während der Türkenherrschaft fand der ungarische



Abb. 26 [Anonym.], Südfassade des Renaissance-Barock-Pavillons in der Historischen Hauptgruppe, undatiert [ca. 1896] (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény, Nr. 010788).

Handel in den von Türken freien, nördlichen Komitaten hauptsächlich in Szepes und Sáros Zuflucht. So entwickelte sich dort, besonders in den Städten, ein gewisser Wohlstand, der auch in der Bauart zum Ausdruck gelangte.«¹⁶⁵

Als kunstgeografisch lässt sich zunächst der Gedankengang identifizieren, wobei spezifische Stilphänomene in oberungarischen Städten auf die geopolitische Stellung und die sich daraus ergebende Handelskonjunktur jener Region zurückgeführt werden. Mit einer ausdrücklichen kunstgeografischen Sensibilität spürt der Autor dann die Genealogie der oberungarischen Renaissance auf: »Dieser Styl, für den die gezackten Gesimskrönungen charakteristisch sind und der an dem Posener Stadthause und an der Krakauer Tuchhändlerhalle seine hervorragenden Muster fand, kam zu

uns aus Polen, was bei dem lebhaften Handel zwischen Oberungarn und Polen [...] nur natürlich war. [...] Italienische Meister hatten diesen Styl nach Polen gebracht [...]. Bei uns fand er dann im XVII. Jahrhunderte in den Komitaten Szepes und Sáros guten Boden, nahm aber auch hier lokalen und nationalen Character an [...].«¹⁶⁶ So dekuviert der Text kunstgeografische Dynamiken hinter der Entwicklung des oberungarischen Renaissance-Stils, wobei ein transregionaler Austausch mit den benachbarten Gebieten Polens herauszustellen ist.

Mit der Sektion, welche die oberungarische Renaissance präsentieren sollte, adressierten der Konzeptionist und der Architekt der Historischen Hauptgruppe einen in Fachkreisen und auch darüber hinaus weit bekannten kunsthistoriografischen Topos.¹⁶⁷ Die Bauwerke der Komitate Sáros und Szepes beschäftigten von

den 1870er Jahren an die ungarischen Kunsthistoriker, in erster Linie Imre Henszlmann, der die unikalen Stilelemente auf den Kulturkontakt mit den polnischen Nachbarregionen zurückführte. Als eine kunstgeografische Region, die durch einen spezifischen nationalen Stilcharakter gekennzeichnet wird, beurteilte der Architekturforscher Viktor Myskovszky dann die oberungarische Städtegruppe: »In den königlichen Freistädten sind in der Tat solche Bauten [...] vorzufinden, die nicht nur einen hohen Entwicklungsstand des Renaissance-Geschmacks aufweisen, sondern man kann in ihrer künstlerischen Auffassung nunmehr auch [...] einen bestimmten provinziellen oder sogar sozusagen ungarischen nationalen Charakter erkennen.«¹⁶⁸

Die Auseinandersetzung mit der oberungarischen Renaissancearchitektur im Rahmen des neuzeitlichen Komplexes als einem kunstgeografisch abgrenzbaren Stilphänomen gewann im Zusammenhang mit der Wahrnehmung der eigenen historischen Architektur an besondere Relevanz. Im Gegensatz zum vermeintlichen Mangel an Originalität in der historischen Architekturentwicklung in Ungarn, einer durch Henszlmann verfestigten Denkfigur in der ungarischen Kunstgeschichtsforschung,¹⁶⁹ stellen die Exempel der oberungarischen Renaissance eine – auch im europäischen Maßstab – beachtenswerte eigenständige Stilinnovation heraus.¹⁷⁰ Der kunstgeografischen Methode kam hierbei die Rolle zu, die ungarischen Kunstleistungen in historischer Perspektive an europäischen Skalen zu messen und räumlich zu positionieren.

4.2 Volkscharakter und Ortsbezug: Der ethno-geografische Rahmen des Ethnografischen Dorfes

Der Ausstellungsmodus, in dem ländliche Architektur im Ethnografischen Dorf der Millenniumsausstellung zur Schau gestellt werden sollte, war gleichermaßen – und miteinander eng verbunden – unter ethnografischen und geografischen Gesichtspunkten entwickelt worden. Während in Jankós Dorf das ethnografische Leitprinzip selbstverständlich war, scheint die markante geografische Orientierung erklärungsbedürftig. Diese lag an den im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts so bezeichnenden disziplinären Grenzüberschreitungen zwischen der Geografie und der Ethnografie.¹⁷¹ Dies gilt noch mehr für das Konzept des Ethnografischen Dorfes als für die disziplinären Verflechtungen der geografischen und ethnografischen Forschung, wofür der Werdegang Jankós ein Paradebeispiel bietet.

Der junge Gelehrte befasste sich in seiner ersten groß angelegten wissenschaftlichen Arbeit mit einem Thema, das sein späteres ethnografisches Interesse noch nicht ankündigt: In seinem auf Grundlage von eigenen Feldforschungen verfassten Werk »Das Delta des Nil. Geologischer und geografischer Aufbau des Deltas« fehlt die ethnografische Komponente noch vollkommen.¹⁷² Umso auffälliger ist, dass in den Publikationen des jungen Assistenten am Lehrstuhl für Geografie der Universität Budapest ab den frühen 1890er Jahren ethnografische Forschungsfragen ins Zentrum rücken. Geograf blieb Jankó allerdings insofern, als im Mittelpunkt seiner ethnografischen Kleinmonografien über die siebenbürgischen Regionen Kalotaszeg (1892) und Torda-Aranyosszék-Toroczkó (1893) geografische Einheiten stehen – ihre Grenzen wurden nunmehr nach ethnografischen Kriterien gezogen.

Der Gedanke, die auszustellenden Bauernhäuser nach ethnografischen Regionen zu sortieren, wurde aus organisatorischen Gründen in eine verwaltungstechnische Geo-Systematik übersetzt, indem das Komitat als geografische Grundeinheit für die Ausstellung bäuerlicher Bauten galt.¹⁷³ Dadurch büßt jedoch Jankós ursprünglich konzipierter ethnografisch geprägter Ansatz nicht an Bedeutung ein – umso weniger, als er in der konzeptionellen Schrift des musealen Dorfes den ethno-geografischen Bezugsrahmen für die Analyse und Ausstellung von Bauernhäusern ausführlich schildert: »Da ich es ganz offen gestanden eingesehen habe, dass ich mich mit der Volksarchitektur des gesamten Landes ebenso wenig auskenne, wie irgendjemand sonst in unserem Vaterland, stellte ich mein Programm [das Konzept des Ethnografischen Dorfes] auf der Grundlage zusammen, dass wenn in der Volksarchitektur Unterschiede unter den Typen bestehen, diese [Unterschiede] dann einerseits hauptsächlich unter den unterschiedlichen Nationalitäten, andererseits unter den Gruppen derselben Nationalität bestehen *mögen*, die unter abweichenden geografischen Verhältnissen leben [Hervorhebungen wie im Original, Anm. d. Verf.].«¹⁷⁴

Seine Kernthese, dass sich die unterschiedlichen Entwicklungstendenzen der ländlichen Baukultur in Ungarn auf eine Kombination von geografischen und ethnischen Determinanten zurückführen lassen, demonstriert Jankó an konkreten Beispielen. Die slowakische Bauweise unterscheidet sich von der der Rumänen, »selbst wenn beide [Nationalitäten] Bergbewohner sind

[...]« während »zwischen der Bauweise der Ungarn auf der Tiefebene und derjenigen der Hügelländer ein Unterschied besteht«. ¹⁷⁵

Die Auswahlkriterien für die Ausstellung liegen in der wissenschaftlichen Ambition begründet, die Darstellung von bäuerlichen Bauweisen nach einer ethnografischen und geografischen Repräsentativität zu gestalten. Vor diesem Hintergrund scheint die durch das Ethnografische Dorf dargestellte ethnische Diversität über die impliziten politischen Absichten hinauszureichen, die auf die Hervorhebung der politischen Kohärenz und der ethno-kulturellen Vielfalt des Königreichs abzielten. ¹⁷⁶ Vielmehr hatte Jankó vor Augen, mit dem musealen Architekturdorf einen möglichst breiten Vergleichshorizont für die ethnografische Hausforschung in Ungarn aufzutun. Hierbei waren weder ethnische Stereotypen noch sorgfältig kalibrierte nationalpolitische Strategien im Spiel. ¹⁷⁷ Die engagiert wissenschaftliche Ausrichtung des Konzepts zeigt sich etwa darin, mit welcher Enttäuschung der Ethnograf den Mangel eines unikal rumänischen Hauses und eines deutschen Bauernhaustyps konstatiert: »Unter den Fehlenden ist die misslungene Ausstellung des Hauses der Zipser-Deutschen und des der Motzen aus dem Komitat Unterweißenburg im Hinblick auf die Ethnografie besonders bedauerlich.« Auf die optimale Vergleichbarkeit der ethnischen Gepräge der Bauernhäuser zielt Jankós Methode zudem insoweit, als er ausdrücklich die Bautypen von ethnisch heterogenen Regionen ins Visier nahm: »[...] ich habe diejenigen Komitate ausgewählt, in denen die jeweilige Nationalität einerseits die überwiegende Mehrheit bildet, andererseits auf eine lange historische Vergangenheit zurückblickt, und [...] wo das Komitat ein ziemlich einheitliches ethnografisches Bild aufweist und deshalb die gegenseitige Wechselwirkung der Nationalitäten ausgeschlossen ist.« ¹⁷⁸

Diejenigen Elemente des Ausstellungskonzepts, welche ausdrücklich ethnische Determiniertheit implizieren, lassen sich im Zusammenhang mit den zeitgenössischen Paradigmen der deutschen Bauernhausforschung ausdeuten. ¹⁷⁹ Dies gilt umso mehr als Jankó sich ausdrücklich auf das Werk »Das deutsche Haus in seiner historischen Entwicklung« (1882) von Rudolf Henning und auf August Meitzens »Das deutsche Haus in seinen volkstümlichen Formen« (1882) beruft. ¹⁸⁰ In beiden Studien wird die Analyse von Bauernhaustypen in historischer Perspektive unternommen, wobei der Kategorisierung einzelner Bautypen ethnische Kategorien zu-

gründe liegen. So unterscheidet Henning etwa das »arische Haus« von der »germanischen« oder von der »slavischen« Bauweise. ¹⁸¹ Die untersuchten Bautypen vom »germanischen« Ursprung wurden in regional-ethnische Unterkategorien (ostgermanisches, friesisches, sächsisches, fränkisch- oberdeutsches, westgermanisches Haus) untergliedert. Mit dieser untergeordneten Ebene der nach ethnischen Kriterien aufgestellten Taxonomie bäuerlicher Bauweisen setzt sich Meitzen eingehender auseinander. Etiketten wie »fränkisch-oberdeutsch« oder »sächsisch«, stehen dabei für Typen, in denen sich »bestimmte Stammescharaktere« ausprägen würden. ¹⁸² Die geografische Streuung der einzelnen Typen, die jeweils Stammesgepräge tragen, sei die Folge ihres historisch nachspürbaren Wettstreits: »Dagegen stehen wir vor einer Konkurrenz der Stammeseigenlichkeiten, vor einem Kampfe der in den einzelnen Stammesgebieten ausgebildeten ländlichen Hausformen um die mehr oder weniger ausschliessliche Herrschaft [Hervorhebungen wie im Original, Anm. d. Verf.]«. ¹⁸³ Als Beispiel nimmt Meitzen den am meisten verbreiteten Typus des »Fränkischen Hauses«, dessen breitflächige Ausstrahlung in Mittel- und Osteuropa er als »Siegeszug« im Kampf der stammesgeprägten Bauweisen bewertet. ¹⁸⁴ Es ist davon auszugehen, dass Jankó bei der Auswahl der im Ethnografischen Dorf auszustellenden Bauernhäuser die grundsätzlich ethnische Kategorisierung der deutschen Hausforschung im Blick hatte. In dem Ethnografischen Dorf wird allerdings – im Unterschied zu der kontinentweit wirksamen Verbreitung der »germanischen«, »slavischen« oder »arischen« Bautypen – die Idee des »Europa im Kleinen«, ¹⁸⁵ eine im ungarischen politischen Diskurs gängige Staatsmetapher, durch das Nebeneinander der ungarischen und der vielfältigsten nicht-ungarischen Bauweisen verbildlicht.

Sowohl in den Standardwerken der deutschen Hausforschung als auch im Zuge der konzeptionellen Vorarbeiten des Ethnografischen Dorfes erwies sich die geografische Erfassung bäuerlicher Bauweisen als notwendige Bedingung für die Offenlegung der Entwicklung ethnisch bestimmter Haustypen. Differenziert Jankó in seiner Konzeptschrift zwischen den Eigenschaften der Baukultur von gleichethnischen Gemeinschaften im Hügelland und im Tiefland (»[...] zwischen der Bauweise der Ungarn auf der Tiefebene und derjenigen der Hügelländer [besteht] ein Unterschied [...]«), ¹⁸⁶ so wird das Geografische als dem Ethnischen ebenbürtiges Analysekriterium der Hausforschung hervorgehoben. Jan-



Abb. 27 [Anonym.],
Straßenbild des Ethnografischen
Dorfes mit der Fortsetzung der
»Gasse der Nationalitäten« auf
der linken Seite, undatiert [1896]
(Eigentum des Verfassers).

kós Interesse an der Wirkung der geografischen Lage auf die Entwicklung von Bauernhaustypen reicht nun über den diskursiven Rahmen der deutschen Hausforschung hinaus und lässt sich im Kontext der gängigen ethno-geografischen Diskussionen in Ungarn verorten, den der anthropogeografische Ansatz von Friedrich Ratzel in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts maßgeblich formte.

Der Geograf Ratzel befasste sich in seinem 1882 und 1891 erschienenen zweibändigen Werk »Anthropo-Geografie« mit der Interdependenz von Mensch und Land: mit der geografischen Determiniertheit von menschlichen Gesellschaften ebenso wie mit dem humanen Faktor in den Veränderungen der Erdoberfläche.¹⁸⁷ Das Werk fand in der Community ungarischer Geografen und Ethnografen Anklang,¹⁸⁸ nicht zuletzt dank der auf Anregung der Ungarischen Akademie der Wissenschaften bereits 1887 veröffentlichten ungarischen Übersetzung des ersten Bandes.¹⁸⁹ Die ins Ungarische übertragene Version wurde zudem mit einem – durch Ratzel autorisierten – Nachtrag des Übersetzers Jenő Simonyi versehen, in dem der anthropogeografische Ansatz auf das im Originalwerk anderweitig nur sporadisch behandelte Territorium Ungarns angewendet wird.¹⁹⁰

Mindestens zwei Thesen aus Ratzels äußerst substantreichem Werk stellen sich als Berührungspunkte mit dem wissenschaftlichen Konzept Jankós heraus. Der deutsche Geograf setzte sich zum einen in dem Abschnitt

»Die Werke und Spuren der Menschen an der Erdoberfläche« mit dem »Einfluß der Bodengestalt« auf die Wohnanlage¹⁹¹ und der klimatischen Bedingtheit der Bauweise auseinander.¹⁹² Zum anderen stellt bei Ratzel der geografische Faktor ein entscheidendes Moment in der Verbreitung von generellen ethnografischen Merkmalen dar, wobei diese durch die Geländeformen und Höhenverhältnisse katalysiert oder eben verhindert werde.¹⁹³ In diesem Zusammenhang setzte sich Ratzel mit den ethnografischen Unterschieden zwischen Gebirgsbewohnern und Tiefländern auseinander, was zu einem auch in Jankós Konzept thematisierten Topos ethno-geografischer Erklärungsmodelle avancierte.¹⁹⁴

Beide in Ratzels Werk problematisierten anthropogeografischen Gesichtspunkte werden in der Beschreibung des ruthenischen Hauses aus dem Komitat Bereg verdichtet, die Jankó in der konzeptionellen Schrift vorlegte. Der Ethnograf problematisiert gleich am Anfang der Schilderung ruthenischer Bauweise die determinierende Kraft der geografischen Lage und der klimatischen Konditionen auf die Bau- und Siedlungsformen im Sinne Ratzels: »Je mehr wir bergaufwärts gehen, desto karger wird der Boden, härter das Klima und ärmer die Bevölkerung; an die Stelle der Lehmhäuser treten Blockhäuser, welche wiederum kleiner werden, ihr Strohdach erhöht sich, um auf diese Weise dem langandauernden und heftigen Schneefall besser widerstehen zu können [...]». ¹⁹⁵ Im selben Abschnitt deutet Jankó an, wie der Man-

gel an geografischen Barrieren – im Gegensatz zu den isolierten, den äußeren ethnografischen Einflüssen weniger ausgesetzten Gebirgsregionen – einen direkten Kulturkontakt ermöglicht: »[...] die Ruthenen, die in hügeligen und flachen Regionen wohnen, unterscheiden sich von den [Ruthenen] des Berglands, [weil] sie [die Ruthenen in den Flach- und Hügelländern] sich die Sitten und sogar die Tracht der in der Umgebung lebenden Ungarn so gut wie vollkommen angeeignet haben.«¹⁹⁶ Die ruthenische Bevölkerung bestimmter Örtlichkeiten sei den hiesigen Ungarn solchermaßen angeglichen, dass »[die Bauweisen] ihre[r] Höfe und Wohnhäuser vollkommen übereinstimmen«.¹⁹⁷

Der ethno-geografische Gedankenkomplex, in diesem Zeichen das Programm konzipiert wurde, kam in der augenfälligen Verschiedenheit der Fassadengliederung, der Ornamente, der Baumaterialien und der räumlichen Verhältnisse der einzelnen Bauernhäuser des Ethnografischen Dorfes zur Geltung. Die Inszenierung der ethnisch diversen und voneinander räumlich weit entfernten Bauernhäuser Ungarns spiegelte trotz aller Zufälligkeiten und Oberflächlichkeiten der Ausführung das wissenschaftliche Grundkonzept Jankós wider: Die Anordnung der ausgestellten Häuser suggerierte die ethnische Zusammengehörigkeit, wobei die dennoch diverse und gleichsam eklektische Ensemblewirkung bei nebeneinander platzierten gleichethnischen Bauobjekten die geografisch bedingten *differentiae specificae* hervorhoben. So erscheint die Gruppierung der Bauten in eine ungarische Gasse und eine Gasse der Nationalitäten explizit ethnisch geprägt. In der Gasse der Nationalitäten erfuhr das Programm eine weitere Ausdifferenzierung (Abb. 27). In dieser Einheit stellte Jankó die Bauernhäuser der Deutschen, der Rumänen und die der nord- und südslawischen Ethnien jeweils blockhaft nebeneinander, wodurch die einzelnen Häuser identischer oder verwandter Ethnien im unmittelbaren optischen und räumlichen Bezug zueinander erschienen. Allerdings verlagerten eben diese augenfälligen Differenzen unter den gemeinhin geografisch weit entfernten Bauten derselben Ethnie (sei sie ungarisch oder nicht-ungarisch) das Hauptaugenmerk auf die ortsbezogene Determinante.

Ein plakatives Beispiel liefern etwa zwei in der Gasse der Nationalitäten unmittelbar nebeneinander installierte deutsche Häuser. Eines von ihnen wurde nach einem Haustypus aus der Tiefebene des Banats (einer Region im Süden des damaligen Territoriums von



Abb. 28 [Anonym.], Deutsches Haus aus dem Banat im Ethnografischen Dorf, 1896 (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény, Nr. 080035).



Abb. 29 György Klösz, Krickerhauer Haus im Ethnografischen Dorf, 1896 (Budapest Főváros Levéltára, XV.19.d.1.09.184).

Ungarn) nachgebaut (Abb. 28). Das benachbarte Schauobjekt stellte ein typisches Haus aus dem Dorf Krickerhau (einer im Mittelalter gegründeten Ostsiedlung der Deutschen in einer Gebirgsregion der heutigen Mittelslowakei) dar (Abb. 29). Beide Häuser zeigten angesichts der Bauweise, der Baumaterialien, der konstruktiven Lösungen und der ästhetischen Gesamtwirkung offenkundige Unterschiede auf. Das Banater Haus wies bürgerliche Ansprüche auf. Dies offenbarte sich an dem durch ein Satteldach bedeckten Flachbau durch die klassizistisch anmutenden Pilaster, das kräftige Hauptgesims und den Giebel der Straßenfassade sowie die filigranen Säulen des Laubengangs. Während das weiß getünchte Banater Haus zur Straßenfront giebelständig orientiert wurde, charakterisierte das eingeschossige

Haus aus Krickelhau neben der ebenfalls giebelständig positionierten Hausmasse ein kräftiger, mit der Straßenfront paralleler, traufständiger Flügel. Das Blockhaus unterschied sich zudem erheblich von dem benachbarten Bau bezüglich der Baumaterialien (Holz statt Ziegel), des Grundrisses (L-Form statt Rechteck) und der Dachform (Krüppelwalm- statt Satteldach), um nur die auffälligsten Differenzen zu erwähnen.

Wie der Vergleich der beiden dargestellten deutschen Häuser veranschaulicht, begünstigte das Nebeneinander von Bauweisen derselben Nationalität im ethnografischen Dorf kaum die These, dass die Gemeinsamkeiten unter den ländlichen Bauweisen auf ethnische Komponenten zurückzuführen seien. Vielmehr stellte sich hierdurch die Wirkkraft der jeweiligen geografischen Lage auf die Diversität der Bauweise gleichethnischer Gruppen heraus. Dies deutet nicht nur darauf hin, dass für den studierten Geografen Jankó der geografische Ansatz immer noch zentral blieb. Das Ausstellungskonzept und noch deutlicher seine Ausführung implizieren darüber hinaus, dass der Gelehrte in der Entwicklung von ländlichen Bauweisen den von den ethnischen Faktoren unabhängigen geografischen Determinanten eine besondere Bedeutung beimaß.

5 Zeithorizonte eigener Baukultur

5.1 Urtümliches vs. Historisches

Im Kielwasser von Jankós geografisch fundiertem Versuch, regionale Bauweisen auszudifferenzieren, kam dem typologischen Ansatz eine zentrale Rolle zu. Die typologische Anordnung ländlicher Bauarten lässt sich allerdings über den geografischen hinaus unter einem Aspekt untersuchen, der in die Verwendung unterschiedlicher Zeitkonstrukte im Ausstellungskonzept einen Einblick erlaubt. Hierbei rückt die Problematik des Urtypus in den Vordergrund, der eine ahistorische Zeiterfassung bei der typologischen Erschließung bäuerlicher Architektur aufweist. Wie im Folgenden darzulegen ist, gründete sich Jankós Zeitauffassung hauptsächlich nicht auf theoretisch-geschichtsphilosophischen Prämissen, sondern ergab sich aus pragmatisch-methodischen Gründen. Denn nach damaligem Stand der ethnografischen und kulturhistorischen Hausforschung in Ungarn sowie wegen des Mangels an Schriftquellen und der Vielzahl der einzubeziehenden Bau-

objekte waren baugeschichtliche Rekonstruktionen, anhand derer ein historisch fundierter typologischer Vergleich unternommen werden konnte, nicht möglich.

Aufgrund des Datenmangels – worüber sich sowohl die Zuständigen der Ethnografischen Gesellschaft als auch Jankó in seiner Programmschrift beklagten¹⁹⁸ – lag die Bestimmung von Bauernhaustypen anhand von empirischen Feldforschungen nahe. Der Ethnograf suchte ausgewählte Dörfer auf, um lokale Typen festzustellen, welche die Baukultur der entsprechenden Großregion (beziehungsweise des Komitats) repräsentieren sollten. In der Programmschrift berichtet Jankó über die methodischen Überlegungen, wonach der für das jeweilige Dorf vermeintlich bezeichnende Haustypus festgesetzt wurde. Entsprechend Jankós Dokumentationsroutine¹⁹⁹ war die methodische Basis für die Typenbildung eine morphologische, indem die Charakteristika der Grundrissbildung, der Struktur, der Detailbildung sowie der Disposition des Hauses und der Nebengebäude als Bausteine eines Haustypus galten (Abb. 30). Die morphologische Zerlegung der Bauten diente dem Ziel, »typusbildende Charakterzüge« auszudifferenzieren. Dies ermöglichte die Rekonstruktion »eines Urtyps, der im jeweiligen Dorf vormals ausschließlich vorherrschte«.²⁰⁰ Den Ethnografen beschäftigte jedoch die Typenbildung in ihrer Prozessualität, wobei aber Jankó die Entstehung der Typen statt der historisch-chronologischen Nachverfolgung (die aus den bereits erwähnten methodischen Gründen unmöglich war) mit essentialistischen Zeitkategorien beschrieb.

Die Entwicklung von Bauernhaustypen sei zeitlich mit einer Periodisierung zu erfassen, die in eine vor-moderne und eine moderne Phase zerfällt, indem die »alten« oder »urtümlichen Typen« und die »neuen Typen« auseinandergehalten werden. Erstere fällt in die Phase nach dem gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Wandel in den ländlichen Lebensbedingungen, der den Erfahrungsraum des Ethnografen maßgeblich formte. Die »alten Typen« werden hingegen in eine vor-moderne Periode eingewiesen, die als historisch-chronologisches, nicht mehr weiter differenzierbares, kollektiv als »urtümlich« etikettiertes Zeitkonglomerat vorkam. Hierfür steht beispielhaft die morphologische Analyse des für das Komitat Somogy stehenden Bauernhauses. Jankó setzt sich unter anderem mit dem Schornstein als einem wesentlichen Schritt in der bautechnologischen Modernisierung auseinander, in derer Rahmen sich die »urtümliche« Gestalt des Hauses in eine

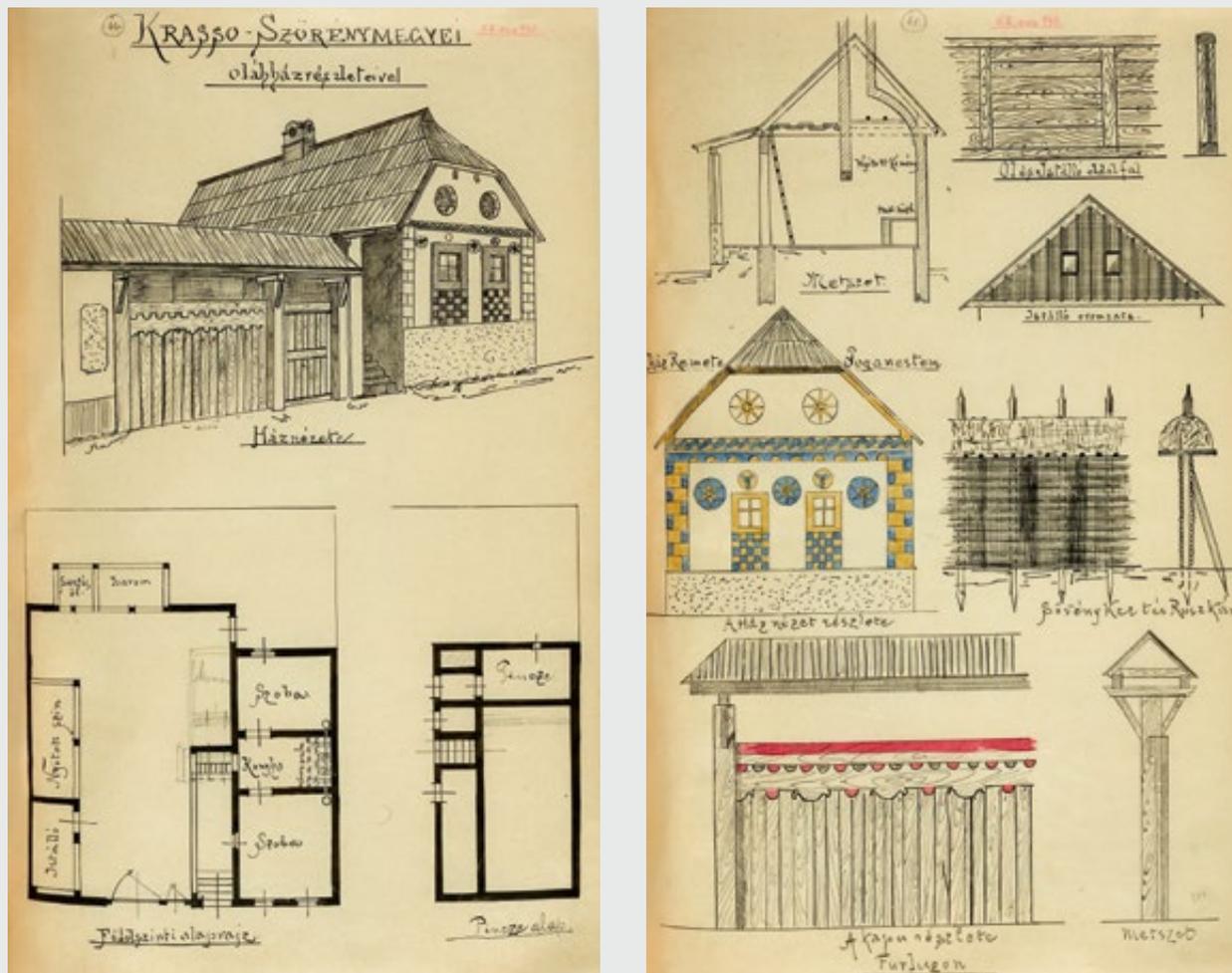


Abb. 30 [Anonym.], Aufnahmezeichnung des rumänischen Hauses aus dem Komitat Krassó-Szörény (Néprajzi Múzeum, EA 940).

»moderne Form« verwandelte.²⁰¹ An einer anderen Stelle konstatiert der Autor – auf die jüngsten wirtschaftlich-sozialen Veränderungen hinweisend – das Verschwinden »des urtümlichen ungarischen Bauens«. Dieses liege an der Verbreitung der für das »kleinstädtische Bürgertum« charakteristischen Bauweise, welche von der deutschen Bevölkerung übernommen worden sei.²⁰² Mit Johannes Fabian, der einen wesentlichen Beitrag zum Diskurs um den ethnologischen und ethnografischen Zeitbegriff leistete, lässt sich Jankós dichotome Zeitauffassung, die auf der Unterscheidung der urtümlichen von der modernen Phase ruht, als »typo-

logische Zeit« bezeichnen. Diese sei »a use of Time which is measured, not as time elapsed, nor by reference points on a (linear) scale, but in terms of socioculturally meaningful events or, more precisely, intervals between such events«.²⁰³

Führt Jankós ursprüngliche methodische Einstellung gegenüber den zeitlichen Dimensionen der Haustypologie zu einem Kontrast der Modernität seiner jüngeren Vergangenheit mit der historisch nicht mehr fassbaren Zeitlichkeit der Urtypen, so gelangte der Ethnograf im Zuge der Erschließung ländlicher Baukultur zu einer Historisierung derselben Bautypen. Dieser Wandel

lässt sich plastisch anhand der Textstrategien des 1897 nachträglich veröffentlichten Ausstellungskonzepts nachvollziehen. Im einführenden Abschnitt, der – wie bereits zitiert – die im Vorfeld festgestellten methodischen Richtlinien der Feldforschungen dokumentiert, sowie in den Einzelbeschreibungen zu den ausgestellten Bauernhäusern ist eine »typologische« Zeitlichkeit zu beobachten.²⁰⁴ Anders dagegen versucht Jankó im Fazit, eine lineare Entwicklungsgeschichte der Bauernhaustypen zu skizzieren.²⁰⁵

Einer derart systematisierten Erfassung der typologischen Evolution des Bauernhauses in Ungarn lagen – von Jankós anfangs gehegter essentialistischer Vorstellung über den Urtypus abweichend – historisch-chronologische Erklärungsmodelle der deutschsprachigen ethnografischen und kulturhistorischen Hausforschung zugrunde. Zusätzlich zu den im Zusammenhang mit den ethno-geografischen Referenzfeldern erwähnten Autoren (Meitzen und Henning) beruht Jankós wissenschaftliche Synthese auf Kleinmonografien von Hausforschern wie Rudolf Meringer, Alexander von Peez und Johann Reinhardt Bünker.²⁰⁶ Diese Richtung der Hausforschung ging von dem Phantasma aus, dass sich sämtliche Haustypen auf eine Urgestalt zurückführen lassen.²⁰⁷ Damit erhob sich ein Universalitätsanspruch, der für die seit dem 18. Jahrhundert virulenten Architekturtheorien rund um die Urhütte typisch war.²⁰⁸ Jedoch wurde das Erkenntnisziel weitaus weniger ambitioniert gesteckt: jeweils einen nationalspezifischen Urtypus herauszuschälen. In seinem grundlegenden Werk »Das deutsche Haus in seiner historischen Entwicklung« bestimmt Rudolf Henning als Untersuchungsziel, »[...] eine gemeinsame Grundform zu entdecken, durch welche alle späteren Gestalten des deutschen Hauses ihre Erklärung finden [...]«. ²⁰⁹ Als methodologische Grundlage dienten hierbei, wie Henning in der Einleitung des Buchs klarmacht, historische (Hilfs-)Wissenschaften. So stützt sich seine Untersuchung über den »gesammte[n] Bestand der noch vorhandenen Denkmäler« hinaus auch auf »die literarischen Zeugnisse« und die »erhaltenen Nachbildungen älterer Hausformen« sowie namenkundliche Schlüsse.²¹⁰

Wiewohl Jankó in dem Fazit immer noch von einer formalen Analyse der dokumentierten Bauernhäuser ausgeht, bettet er diese Beobachtungen in ein übergeordnetes Narrativ – dasjenige der deutschen Hausforschung – ein. Der Ethnograf geht nunmehr der Frage nach, »welche Stellung unsere Volksarchitektur hin-

sichtlich der Typen unter den europäischen Haustypen einnimmt?«. ²¹¹ Hierbei entscheidet sich Jankó für eine Untersuchung der ungarischen Bauernhaustypen in europäischer Vergleichsperspektive, wobei der Typologie weiterhin – mit den Methodenrichtlinien der im deutschen Sprachraum betriebenen Bauernhausforschung durchaus verträgliche – morphologische Kriterien zugrunde liegen: Die wichtigsten typenbildenden Charakteristika seien – die im Zuge der Forschungsreisen zuvor bestimmten Elemente der Typologie wesentlich korrigierend und konkretisierend²¹² – »die Disposition von Wohnhaus und den Nebengebäuden, der Grundriss des Wohnhauses« sowie die Detailformen einschließlich der Laube, der Dachform und des Giebels.²¹³ Jankó nimmt, den Grundsätzen der deutschen und österreichischen Hausforschung folgend, insbesondere zwei Aspekte in den Blick. Untersucht wird, bezugnehmend auf Bancalaris und Meringers Forschungen zur Grundstückdisposition des oberdeutsch-fränkischen Haustyps, zum einen das Verhältnis des jeweiligen Wohnhauses zu den Nebengebäuden.²¹⁴ Zum anderen unternimmt Jankó in Anlehnung an die Analyse-kriterien von Meitzen und Henning den Vergleich der in Ungarn vorhandenen Grundrissformen mit europäischen Beispielen.²¹⁵ Beide typologischen Vergleiche münden in das Resultat, dass sowohl das Verhältnis der Wohn- und Nebengebäude als auch die Grundrisse ausschließlich durch den fränkisch-oberdeutschen Haustyp beeinflusst sind.²¹⁶ Als national charakterisierbare Eigenschaften der in Ungarn vorhandenen Haustypen werden statt strukturbildender Merkmale eher partikuläre Elemente, etwa die Ausbildung der Laube oder bestimmte Dachformen, hervorgehoben.²¹⁷

Mit dem im Fazit der Programmschrift ausgeführten typologischen Versuch, der sich nach dem Erklärungsschema der deutschsprachigen Hausforschung richtete, konnte Jankó lediglich die vergangenen zwei Jahrhunderte der Bauernhausentwicklung in Ungarn berücksichtigen. Er interessierte sich aber weiterhin für die präindustrielle und prämoderne Vorgeschichte der materiellen Wohnkultur auf ungarischem Territorium, deren zeitliche Tiefe – im Gegensatz zur essentialistischen Vorstellung des Urtyps – nunmehr mit historischer Temporalität und mit dem Methodenrepertoire der Geschichtswissenschaften erkundet wurde. So berief sich Jankó mit interdisziplinärer Affinität auf den Historiker Gyula Pauler, der in seinem monumentalen Werk »Die Geschichte der ungarischen Nation unter den

Königen aus der Árpáden-Dynastie« (A magyar nemzet története az Árpád-házi királyok alatt) frühe Wohnformen der Ungarn zu rekonstruieren versuchte.²¹⁸ Paulers Einschätzung nach war im 10. und 11. Jahrhundert das nomadische Zelt in der Wohnkultur der Ungarn noch präsent, während sich aber auch primitive Hütten dank der Kulturkontakte mit der slawischen Bevölkerung verbreitet haben. Dies untermauerte Pauler vor allem mit namenkundlichen Argumenten. Im Schlusswort weist dann Jankó auf die erhebliche Kluft zwischen der von ihm erschlossenen oberdeutschen und der von Pauler dargelegten slawischen Phase der Bauernhausentwicklung in Ungarn hin, wobei er deren Überbrückung nunmehr als Aufgabe des Historikers bestimmt: »Nach Pauler folgten die Ungarn, wenn sie überhaupt bauten, im X. und XI. Jahrhundert einem slawischen Vorbild. Unsere Volksarchitektur aus den letzten zweihundert Jahren wird durch den reinen oberdeutschen Typus charakterisiert. Es scheint naheliegend, dass im Laufe der 600 Jahre [...] sich wesentliche Wandel vollziehen sollten, da die slawische Bauweise nunmehr auch bei unseren Slawen spurlos verschwunden ist. Wie und wann sich dieser Wandel ereignete, kann erst der künftige Historiker der volkstümlichen Architektur beantworten.«²¹⁹

5.2 Inszenierungen historischer und kunsthistorischer Zeit

Die Bezeichnung der Historischen Hauptgruppe, die von Anfang bis zum Ende der konzeptionellen Vorbereitung unbestritten blieb, legt selbsterklärend das dominante Zeitkonstrukt nahe, das dem Grundkonzept dieses Komplexes innewohnte. Das in der Historischen Hauptgruppe entfaltete Geschichtsbewusstsein entspricht Reinhardt Kosellecks Auslegung der neuzeitlichen Erfahrung historischer Zeit. Wie der Historiker ausführt, wurde Geschichte vom späten 18. Jahrhundert an zu ihrem eigenen Subjekt und Objekt zugleich, wobei ihre Erfahrung und ihre Erkenntnis zum Kollektivsingulär amalgamierten.²²⁰

Das Erlebnis historischer Zeit, das symptomatisch ist für die moderne Geschichtskultur, wurde durch die Millenniumsausstellung und insbesondere die Historische Hauptgruppe in einer zugespitzten Form zelebriert. Die Standortbestimmung der Nation erfolgte anhand von historischen Referenzen, zumal die Ausstellung mit dem Anspruch der Selbsthistorisierung auftrat.²²¹ Ungarns Positionierung im historischen Zeitfluss bildete bereits im 1893 festgelegten Programm der Millenniums-

ausstellung einen Kernpunkt: »Ziel der Ausstellung ist es, zu ihrem tausendjährigen Bestehen den geistigen und wirtschaftlichen Stand, sowie den Fortschritt unserer Heimat, unter besonderer Berücksichtigung ihrer historischen Entwicklung, aufzuzeigen.«²²² Hierzu leistete die Historische Hauptgruppe einen erheblichen Beitrag, indem die mittels Objekten und Bauten inszenierte Geschichte der ungarischen Nation für das Ausstellungsnarrativ eine ideologische Grundlage schuf.

Dass hierbei die Entflechtung der mal miteinander verflochtenen, mal voneinander abgelösten Handlungsstränge der Politik-, Wirtschafts-, Kultur- und Kunstgeschichte die schwierigste methodische Aufgabe bereitete, war den Organisatoren bewusst.²²³ Ihre Wahl fiel jedoch auf die ereignisgeschichtliche Gliederung, die als ein mit dem politischen Programm der Millenniumsausstellung am besten kompatibles Zeitkonzept erschien. So basiert das Ausstellungsprogramm der Historischen Hauptgruppe zunächst auf Etappen der Politikgeschichte, vornehmlich auf dynastischen Epochen. Hierbei sei beispielhaft nur die Phasenstruktur der mittelalterlichen Geschichte Ungarns von der Landnahme bis hin zu den Türkenkriegen genannt, die laut offiziellem Programm der Inszenierung zugrunde liegen sollte: »I. Die Zeit der Landnahme und der Führer bis zu Stefan dem Heiligen. II. Von Stefan dem Heiligen bis zum Aussterben der Könige aus dem Hause der Árpáden (1000–1301). III. Die Könige aus den gemischten Häusern (die Glanzepoche unseres Vaterlands, Ludwig der Grosse, die Hunyadys) bis zur Schlacht bei Mohács (1301–1526).«²²⁴

Es fällt jedoch ins Auge, dass die kuratorischen Strategien der Historischen Hauptgruppe trotz des ausdrücklich politikgeschichtlich geprägten Grundkonzepts einem kunsthistorischen Gliederungsprinzip folgten. So zeichnete sich im Bauprogramm, das von seiner im Jahr 1893 veröffentlichten ersten Fassung bis hin zu seiner Ausführung Czobor konsequent durchsetzte, eine prononcierte stilgeschichtliche Chronologie ab.²²⁵ Mögliche Disparitäten dieser kunsthistorisch ausgerichteten Inszenierungsstrategien und derjenigen des historischen Ausstellungskonzepts – und somit zwischen den ihnen inhärenten unterschiedlichen Zeitkonzepten – kamen in einer Sitzung des Vorbereitungskomitees im Jahr 1894 zur Sprache. Hierbei setzte sich der Historiker Kálmán Thaly, heftiger Befürworter der nationalistischen Akzentuierung der Millenniumsausstellung,²²⁶ vor allem mit den mobilen Exponaten

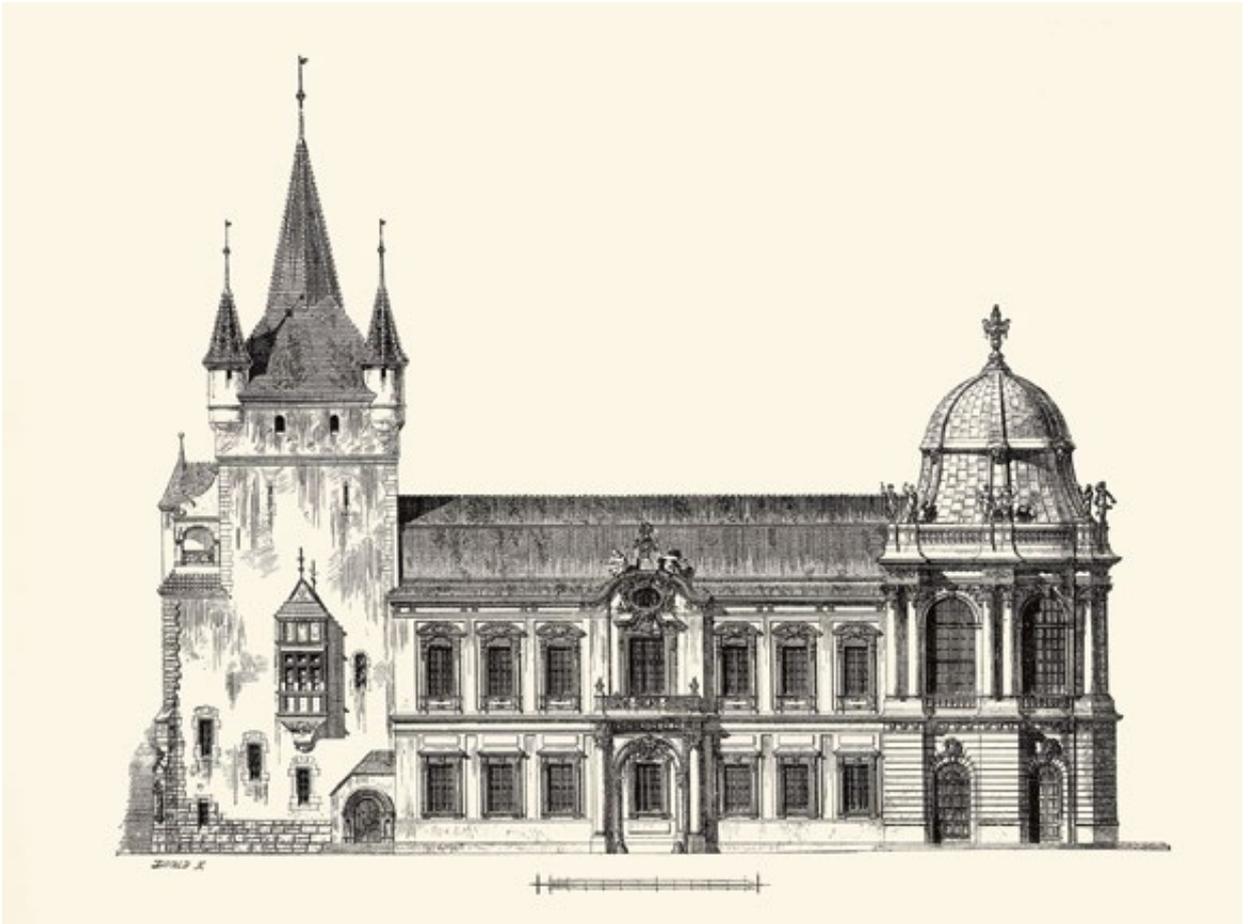


Abb. 31 Ignác Alpár, Entwurf zur Ostfassade des Renaissance-Barock-Pavillons der Historischen Hauptgruppe, Plan aus der Zeitschrift »A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye«, undatiert [ca. 1894–1895].

auseinander. Seine Aussagen lassen sich jedoch unschwer auf das Gesamtkonzept der Millenniumsausstellung und somit auf das architektonische Setting der Historischen Hauptgruppe übertragen. Thaly erinnert dabei den für das Subkomitee für bildende Künste zuständigen Referenten, den Kunsthistoriker Károly Pulszky, daran, die Historische Hauptgruppe sei »nicht nur eine kunsthistorische Ausstellung, sondern in erster Linie eine historische, so dass unter den Bildern und Skulpturen auch diejenigen nicht fehlen sollten, die zwar eventuell keinen besonderen künstlerischen Wert besitzen, jedoch in historischer Hinsicht von Bedeutung sind«. ²²⁷

Den Besuchern bot das von Thaly und anderen propagierte Ausstellungsnarrativ eine Lesart ungarischer Geschichte an, die sich für die politische Ideologie der Feierlichkeiten durchaus eignete. Hierbei zeichnete sich

eine Teleologie historischer Entwicklung ab, die letzten Endes eine Betrachtung historischer Zeit implizierte, wie sie Friedrich Nietzsche gut zwanzig Jahre davor in seinem Werk »Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben« als »monumentalisch« charakterisierte. ²²⁸ Komplementär oder sogar alternativ dazu stellte der architektonische Rahmen der Historischen Hauptgruppe kunsthistorische Eigendynamiken dar, die mit dem übergeordneten Narrativ in vielerlei Hinsicht nicht unbedingt kongruent waren. ²²⁹ In dieser parallelen Erzählung nahm die methodische Tradition der Kunstgeschichte eine zentrale Stellung ein, indem sie die Darstellung des historischen Architekturguts in eigenen zeitlichen Zusammenhängen prägte. Kunsthistorische Zeitstrukturen machen sich bei der Historischen Hauptgruppe im diachronen Erzählstrang geltend, entlang dessen die Raumszenarie des Gebäudeensembles arrangiert wurde.

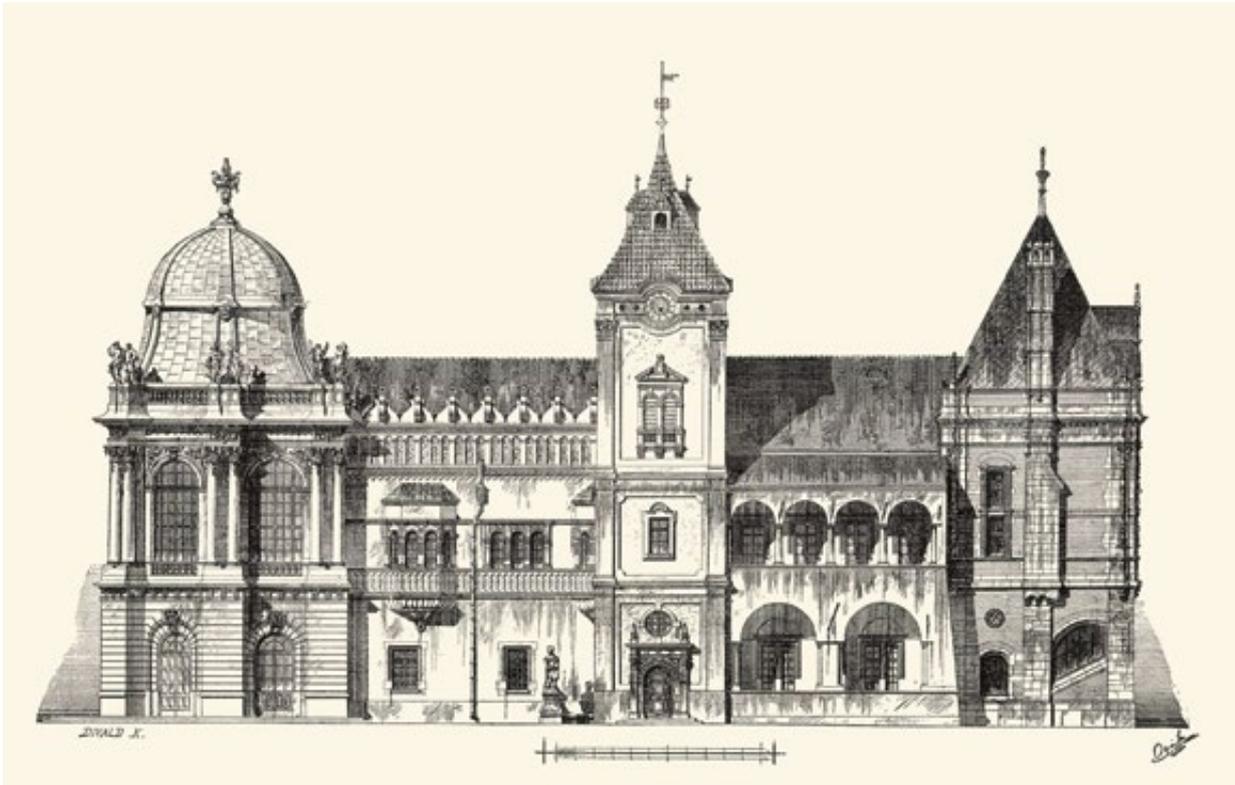


Abb. 32 Ignác Alpár, Entwurf zur Westfassade des Renaissance-Barock-Pavillons der Historischen Hauptgruppe, Plan aus der Zeitschrift »A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye«, undatiert [ca. 1894–1895].

Das im Bauprogramm bereits in der zweiten Runde des Wettbewerbs fixierte Anliegen, die »in unserer Heimat [Ungarn] vormals herrschenden bedeutenden Baustile« vorzuführen,²³⁰ mündete nicht in ein rein tableauhaft statisches Nebeneinander der jeweils stilistisch homogenisierten Pavillons im Stil der Romanik, der Gotik, der Renaissance sowie des Barocks. Vielmehr zeigte sich eine Dynamik der stilhistorischen Sequenzen, bei deren Inszenierung sowohl der Kunsthistoriker Czobor als auch der Architekt Alpár die kunstgeschichtliche Chronologie bewusst als Inszenierungsmittel einsetze. Letzterer berichtet etwa: »Die äußere Seite des Flügels, die parallel zum Haupttor verläuft, habe ich als chronologische Fortsetzung der ›Romanischen Gruppe‹ im frühgotischen Stil des 13. Jahrhunderts entworfen.«²³¹ Wie Alpárs Anmerkung belegt, kam bei der Sichtbarmachung stilhistorischer Zeitfolge den Kontaktzonen einzelner Pavillons eine zentrale Rolle zu, was ja bereits im 1893 veröffentlichten Bauprogramm durch die Anforderung auf »geschickte Übergänge« zwischen den stilistisch unterschiedlich gestalteten Bauten des Ensembles zum Ausdruck kam.²³²

Die stilhistorischen Sequenzen, die als paradigmatische Konstitutive des kunstgeschichtlichen Zeitkonzepts galten,²³³ wurden mithilfe einer Montagetechnik in eine anschauliche Form gegossen.²³⁴ Dieses immanente stilhistorische Narrativ offenbart sich dabei zum einen durch auffällige »stilistische Nähte« (Abb. 31). Zum anderen sorgten die Komposition und Inszenierung der einzelnen Denkmalrepliken für eine chronologische Binnendifferenzierung der stilistisch mehr oder weniger homogen wirkenden Fassadenflächen beziehungsweise Bauakte. Exemplarisch hierfür steht der Renaissance-Barock-Pavillon, der unterschiedliche Etappen der neuzeitlichen Architektur von der Frührenaissance bis hin zum Hochbarock exponierte. Alpár referiert hierbei wiederum über die »chronologische Anordnung«, die mit einem ausprägenden Frührenaissance-Details montierten Turm an der Ostfassade ihren Anfang nimmt.²³⁵ Der Turm, den der Architekt anhand früherer Beispiele der Renaissance in Oberungarn gestaltete, findet in der Süd- und Westfassade seine Fortsetzung, die vor allem – bis auf einen kürzeren Trakt,

der zur Steigerung des »malerischen Effekts« den im ungarischen Kontext fremd wirkenden französischen Renaissancestil imitiert – Denkmäler der Spätrenaissance aus derselben Region aufzeigte.²³⁶ Mit dem zweischigen Risalit auf der linken Seite der Westfassade beginnend (Abb. 32), durch die Nordfassade bis hin zum Renaissance-Turm der Ostfassade zieht sich schließlich der Barock-Abschnitt durch, der allen voran dem in Wiener Manier gestalteten Hochbarock gewidmet wurde.

Trotz der etwas überdimensionierten Kubatur des Renaissance-Pavillons, die von der Größenordnung her die benachbarten gotischen und romanischen Komplexe bei weitem übertrifft, zeichnet sich ein besonders dynamisches Stilmarrativ an den Fassaden ab, deren Dynamik nicht zuletzt in der architektonischen Kompositionsweise liegt. Denn die darzustellenden Renaissancephasen werden nicht an jeweils stilistisch kohärenten Fassaden präsentiert. Vielmehr können »Enjambements« beobachtet werden, indem die einzelnen stilistisch homogen wirkenden Einheiten (oberungarische Renaissance, französische Renaissance und Barock) die Fassadengrenzen überspringen: In diesem Sinne findet der im Modus des Wiener Hochbarock gehaltene Stilabschnitt der Nordfassade über die nordöstliche Ecke des Pavillons hinauslaufend an der Ostfassade seine Fortsetzung (Abb. 31; 33). Diese Komposition evozierte zugleich einen plakativen Kontrast zwischen dem im Neobarock gestalteten Fassadenteil und dem im Süden daran angeschlossenen Frührenaissance-Eckturm. Obwohl die Art, in der das Ensemble montiert war, die Vielfalt der aufeinanderfolgenden Stilformen wirken ließ, sorgte die robuste Baumasse für eine visuelle Kohärenz der Stildiachronie (Abb. 34). Dass unterschiedliche Stilphänomene von der oberungarischen Frührenaissance über die französische Renaissance aus der Zeit von Franz I. bis hin zum Hochbarock in einem Pavillon komprimiert wurden, hat einen kunsthistoriografischen Belang. Denn dies entspricht einem erweiterten Renaissanceverständnis, das über die Baukunst des 15., 16. und 17. Jahrhunderts hinaus ebenfalls Barock- und klassizistische Tendenzen einschließt. Dieses Einheitskonzept der Renaissance war dank deutschsprachiger Überblickswerke, allen voran der »Geschichte der Architektur« von Wilhelm Lübke (zuerst 1855) und »Der Spät-Renaissance« von Gustav Ebe (1886),²³⁷ in Ungarn weit bekannt und rezipiert.²³⁸

Die Außenarchitektur der Pavillonbauten zeigt die architektonische Erbe in seiner reinsten Form. Dagegen



Abb. 33 [Anonym.], Der Renaissance-Barock-Pavillon von Nordosten, Illustration aus der Zeitschrift »A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye«, undatiert [1896].



Abb. 34 [Anonym.], Der Renaissance-Barock-Pavillon von Süden, undatiert [1896] (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény, Nr. 021689).

war die Innenarchitektur – mit Ausnahme der authentischen Raumrekonstruktionen – den im Pavilloninneren präsentierten Objekten untergeordnet (Abb. 35). Dass der Innen- und Außenarchitektur unterschiedliche Funktionen zukamen, erlangt mit Blick auf die Aussage Thalys über die Differenzierung von historischen und kunsthistorischen Ausstellungsthematiken eine zentrale Bedeutung. In den Innenräumen rückte nämlich der aus unschätzbaren historischen Reliquien kompilierte Objektbestand in den Fokus der Besucher. Hierbei wurden – wie dies der Katalog belegt – auch die kunst-



Abb. 35 Antal Weinwurm, Kriegshistorische Schau im Renaissance-Barock-Pavillon, undatiert [1896] (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény, Nr. 001598).

historisch wertvollen Gegenstände als Teil des historischen Narrativs vor Augen geführt,²³⁹ während der innenarchitektonische Rahmen nur als Wahrnehmungskontext galt. Diese Doppelstrategie inner- und außerhalb der Pavillons verrät viel mehr als die Durchsetzung konkurrierender disziplinärer Ansätze und divergenter politischer Visionen. Denn sie stellt auch unterschiedliche Ebenen und Modi der musealen Objektifizierung von Architektur dar. Das architektonische Erbe wurde zum einen – den Inszenierungspraktiken der kulturhistorischen Museen folgend²⁴⁰ – in Form von Stilräumen eingesetzt, die ein historisches Ausstellungsnarrativ unterstützten. Zum anderen emanzipierte sich die Architektur als autonomer musealer Gegenstand im Außenraum, wobei die Eigenlogik solcher Präsentation von Architektur in deren kunsthistorischer Temporalisierung lag.

6 Disziplinäre Erfahrungswelten und das Ausstellungsmedium Architektur

Die Perzeption des architektonischen Erbes im ausgehenden 19. Jahrhundert begreift Françoise Choay als eine Erfahrung, die aus folgenden Komponenten bestehe: der ästhetischen Empfindung der künstlerischen Qualität auf der einen Seite und der Wahrnehmung seines »kognitiven Werts« auf der anderen.²⁴¹ In diesem Zusammenhang kam in der Erfahrbarmachung architektonischen Erbes durch Museale Architekturdörfer wissenschaftlichen Praxen und Akteuren eine Schlüsselrolle zu, indem sich diese Disziplinen angesichts der sinnlichen Vergewärtigung des Informationswerts der dargestellten Bauwerke als unumgänglich erwiesen. Dies kam in der Zusammenstellung des schriftlich veröffentlichten Belegapparats und der Gewährleistung einer archäolo-

gischen Akribie bei der Fertigstellung von Baukopien zur Geltung. Gleichzeitig war die Reproduktion des an das Originalobjekt gehefteten künstlerischen Werts im künstlichen Rahmen des Architekturdorfes unmöglich. Deshalb ersetzten den ästhetisch fassbaren Wert der zum Nachbauen ausgewählten ursprünglichen Architekturen bestimmte Vermittlungs- und Inszenierungsstrategien, aus denen neue Deutungszusammenhänge und eigenständige ästhetische Qualitäten erwachsen.

Dekonstruiert man die auf diese Weise entstandene Ästhetik und Erzählstruktur der Musealen Architekturdörfer, so kommen wieder wissenschaftliche Konzepte zutage. Fachleute spielten nicht nur in der Offenlegung des im architektonischen Erbe codierten Informationswerts eine zentrale Rolle, sondern sie setzten wissenschaftliche Methoden in der Inszenierung ein. Kunst-historische und ethnografische Ansätze zur Analyse und Rekonstruktion von Bauobjekten spiegeln sich in der Montagetechnik wider, welche die innere inhaltliche und ästhetische Kohäsion des musealen Raums herstellt. Disziplinäre Aspekte machen sich auch noch im Musealisierungsprozess geltend, im Zuge dessen das architektonische Erbe seine Inventarisierung, mediale Mobilisierung und Authentisierung erfuhr. Auf einer noch abstrakteren Ebene spielte zudem die wissenschaftliche Erfahrung des architektonischen Erbes im Programm und in der Ausführung musealer Architekturkomplexe hinein. Hierbei ließen sich Raumkonzepte und Zeitauffassungen in den Budapester Architekturdörfern wiederfinden, die im kunsthistorischen und ethnografischen Diskurs der Zeit verankert waren.

Die Rolle, die den Musealen Architekturdörfern der Millenniumsausstellung zuteil wurde, war nicht allein die eines wissenschaftlichen Schauobjekts. Sie führten historische und vernakuläre Bauten als Beleg für eine kulturelle Zusammenhörigkeit an, die überregional und überethnisch sowie über die Gesamtspanne der Geschichte des Königiums Ungarn hinweg wirksam sei. Durch die Gebäudekomplexe konstituierte sich ein nationaler Kanon kunsthistorisch und ethnografisch wertvoller Bauwerke auf dem Territorium Ungarns. Die kulturelle Wertigkeit des hierdurch definierten eigenen architektonischen Erbes haben wiederum statt politischer Akteure in erster Linie die ausgewiesenen Experten solcher Disziplinen festgelegt und publikums-wirksam inszeniert, in deren Fokus im ausgehenden 19. Jahrhundert die Architektur zu einem autonomen Forschungsgegenstand avancierte.

Anmerkungen

- 1 »E kiállítás látása rendkívüli hatással volt reám, mert megtaláltam benne az alagondolatot, melynek nyomán elindulnom lehet.« ALPÁR, Ignác: Mezőgazdasági múzeum [Das Landwirtschaftsmuseum]. In: *Építő Ipar* 16/1 (5. Januar 1902), S. 1–5, hier S. 4. Auf den direkten konzeptionellen Zusammenhang zwischen den Turiner und Budapester Ensembles wies jüngst József Rozsnyai hin: ROZSNYAI, József: Alpár Ignác. Budapest 2020 (Az építészet mesterei), S. 129. Mein besonderer Dank gilt den Mitautoren dieses Bandes, insb. Cornelia Jöchner, für ihre inhaltlichen Anmerkungen und sprachlichen Präzisierungen. Ich bedanke mich ebenfalls bei Ákos Moravánszky für die wertvollen Kommentare, mit denen er das Kap. 1 freundlicherweise versehen hat. Kata Konczos bin ich wegen ihrer Unterstützung bei der grafischen Bearbeitung der Abbildungen zu Dank verpflichtet. Bei Zitaten wird jeweils der Schreibweise im Originaltext gefolgt; nur die Diakritika werden an die heutige ungarische Rechtschreibung angepasst.
- 2 »[...] a turini homlokzatok falazva voltak és rendkívül finoman tanulmány nyomán egymáshoz hangolva.« ALPÁR, Mezőgazdasági Múzeum (wie Anm. 1), S. 4.
- 3 Wie ein solcher Typ des Architekturdorfes zustande kam respektive wie Ausstellungsbauten zu selbstreferenziellen Architekturdisplays mutierten, leitet Edward N. Kaufman von der historischen Entwicklung der Architekturtypologie der Weltausstellungen ab und verfolgt diesen Evolutionsstrang über das Skansen von Artur Hazelius in Stockholm (1891) bis hin zu den in den Vereinigten Staaten angelegten kolonialen Freilichtmuseen weiter. KAUFMAN, Edward N.: The Architectural Museum from World's Fair to Restoration Village. In: *Assamblage* 4/9 (1989), S. 20–39. Zu den Weltausstellungen im kunst- und kulturhistorischen Zusammenhang grundlegend GREENHALGH, Paul: *Ephemeral Vistas. The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851–1939*. Manchester 1988; GEP- PERT, Alexander C. T.: *Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*. Basingstoke 2010; *Cultures of International Exhibitions 1840–1940. Great Exhibitions in the Margins*. Hg. v. Marta FILIPOVÁ. London – New York 2016 [2015]; *Expanding Nationalisms at World's Fairs. Identity, Diversity and Exchange, 1851–1915*. Hg. v. David RAIZMAN und Ethan ROBEY. London – New York 2018.
- 4 Im Sinne von KRASNY, Elke: *Binnenexotismus und Binnenkolonialismus. »Das Bauernhaus mit seiner Einrichtung und seinem Geräthe« auf der Wiener Weltausstellung von 1873*. In: *Vernakulare Moderne. Grenzüberschreitungen in der Architektur um 1900*. Hg. v. Anita AIGNER. Bielefeld 2010, S. 37–55.
- 5 RAMPLEY, Matthew: *Peasants in Vienna. Ethnographic Display and the 1873 World's Fair*. In: *Austrian History Yearbook* 42 (2011), S. 110–132, hier S. 121–129.
- 6 EBD., S. 123–129.
- 7 Mit der immer lauterem nationalpolitischen Rhetorik der ostmitteleuropäischen Ausstellungen um 1900 setzt sich Andreas Hofmann auseinander. HOFMANN, Andreas R.: *Utopien der Nation: Landes- und Nationalausstellungen in Ostmitteleuropa vor und nach dem Ersten Weltkrieg*. In: *Zeitschrift für Ostmitteleuropa-Forschung* 58/1–2 (2009), S. 5–32, hier S. 5–15.
- 8 HOLOVATA, Roksolyana: *The Galician Land Exhibition in Lviv of 1894*. In: *Quart* 60/2 (2021), S. 93–111.
- 9 FILIPOVÁ, Marta: *Peasants on Display. The Czechoslovak Ethnographic Exhibition of 1895*. In: *Journal of Design History* 24/1 (2011), S. 15–36.
- 10 MORAVÁNSZKY, Ákos: *Die Entdeckung des Nahen. Das Bauernhaus und die Architekten der frühen Moderne*. In: *Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt*. Hg. v. DEMS. Wien – Köln – Weimar 2002, S. 95–123.
- 11 Zu Alteritäts- und Identifikationskonzepten im Kontext der ungarischen Kunst um 1900. RÓKA, Enikő: *A »nemzeti jelleget« és az idegen hatások befogadásának kérdése a századfordulón [Fragen des »Nationalcharakters« und der Rezeption fremder Einflüsse an der Jahrhundertwende]*. In: *XIX. Nemzet és Művészet. Kép és Önarckép. Ausst.-Kat.* Budapest. Hg. v. DERS., Erzsébet KIRÁLY und Nóra VESZPRÉMI. Budapest 2010, S. 201–225. Im ostmitteleuropäischen Vergleich: *Creating the Other. Ethnic Conflict and*

Nationalism in Habsburg Central Europe. Hg. v. Nancy M. WINGFIELD. New York – Oxford 2004; We, the People. Politics of National Peculiarity in Southeastern Europe. Hg. v. Diana MISHKOVA. Budapest – New York 2009.

12 CHOAY, Françoise: Das architektonische Erbe, eine Allegorie. Geschichte, Theorie der Baudenkmale. Braunschweig – Wiesbaden 1997 [franz. 1992], hier S. 9–11.

13 KRASNY (wie Anm. 4).

14 MORAVÁNSZKY, Die Entdeckung des Nahen (wie Anm. 10), passim.

15 Es sei hier auf die Studien in den folgenden grundlegenden Sammelbänden verwiesen: Art and the National Dream. Search for Vernacular Expression in Turn-of-the-century Design. Hg. v. Nicola GORDON BOWE. Dublin 1993; MORAVÁNSZKY, Das Entfernte Dorf (wie Anm. 10); AIGNER, Vernakulare Moderne (wie Anm. 4).

16 Az ezeréves Magyarország és a Milléniumi Kiállítás. Magyarország legszebb tájainak, városainak és műkincseinek valamint a kiállítás nevezetességeinek fényképgyűjteménye [Das tausendjährige Ungarn und die Millenniums-Ausstellung. Sammlung von Photographien hervorragender Gegenden, Städtebilder und Kunstschätze Ungarns sowie der Sehenswürdigkeiten der Ausstellung]. Hg. v. Ernő PIVÁNYI u. a. Budapest 1896.

17 Als vergleichbares Unternehmen gilt und somit wohl als Vorbild für das Album diente das zwischen 1886 und 1902 veröffentlichte monumentale Kronprinzenwerk (Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. 24 Bde. Wien 1886–1902). Aus der einschlägigen Forschungsliteratur sei hier nur auf einen jüngeren Überblick verwiesen: STAGL, Justin: Das »Kronprinzenwerk« – eine Darstellung des Habsburgerreiches. In: Patchwork. Dimensionen multikultureller Gesellschaften. Geschichte, Problematik und Chancen. Hg. v. Andreas ACKERMANN und Klaus E. MÜLLER. Bielefeld 2015, S. 151–172.

18 Hierzu KOMÁRIK, Dénes: A romantikus romkultusz Feszli Frigyes hazai tárgyu grafikáiban [Der romantische Ruinenkult auf Grafiken Frigyes Feszli mit heimischen Themen]. In: Művészettörténeti Értesítő 39/3–4 (1990), S. 145–165; KESERÜ, Katalin: Várabrázolások. Táj és történelem a historizmus festészetében Magyarországon [Burgdarstellungen. Landschaft und Geschichte in der Malerei des Historismus in Ungarn]. In: A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok. Hg. v. Anna Zádor. Budapest 1993, S. 223–241, hier S. 227–231.

19 Zur Gattung der »alten Städte« SMITH, Wilson: Old London, Old Edinburgh. Constructing Historic Cities. In: Cultures of International Exhibitions (wie Anm. 3), S. 203–227; GREENHALGH (wie Anm. 3), S. 108; GEPPERT (wie Anm. 3), S. 52. In diese Reihe gliedert sich die als Alt-Buda-Burg genannte zentrale Vergnügungstätte der Millenniumsausstellung ein. Dieser Komplex bestand vordergründig nicht aus kunsthistorisch fundierten Rekonstruktionen, sondern stellte eine durch anekdotisch-fantastische Mittelalterfaszination und orientalischen Exotismus durchdrungene Miniaturstadt dar.

20 Vgl. den Beitrag von Cornelia Jöchner im vorliegenden Band. Hierauf verweist ausdrücklich Alpár, indem er die Gestaltungsmethode des Borgo von dem kulissenhaften Charakter der »Alt-Buda-Burg« der Millenniumsausstellung (vgl. Anm. 19) deutlich unterscheidet. ALPÁR, Mezőgazdasági Múzeum (wie Anm. 1), S. 4.

21 BENNETT, Tony: The Birth of the Museum. History, Theory, Politics. London – New York 1995, S. 59–88.

22 VESZPRÉMI, Nóra: Curators, Conservators, Scholars. The Rise of the Museum Professions. In: Matthew RAMPLEY u. a.: The Museum Age in Austria-Hungary. Art and Empire in the Long Nineteenth Century. University Park (Penn.) 2020, S. 114–141, hier S. 116. Im Einführungskapitel desselben Bandes hinterfragt Matthew Rampley kritisch die Allgemeingültigkeit der für den französischen und anglo-sächsischen imperialen Museumskontext entwickelten Begrifflichkeit des *exhibitory complex*, hinweisend auf die Eigencharakteristika der Ausstellungskultur im multiethnischen Habsburgerreich. RAMPLEY, Matthew: Introduction. Museums and Cultural Politics in the Habsburg World. In: RAMPLEY u. a. (wie Anm. 22), S. 1–16, hier S. 4 f.

23 SINKÓ, Katalin: »A História a mi erős várunk.« A millenniumi kiállítás mint Gesamtkunstwerk [»Historie ist unsere feste Burg.« Die Millenniumsausstellung als Gesamtkunstwerk]. In: A historizmus művészete Magyarországon. Művészettörténeti tanulmányok. Hg. v. Anna ZÁDOR. Budapest 1993; WÖRNER, Martin: Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900. Münster u. a. 1999, S. 100–103; ALBERT, Samuel David: The Nation for Itself: The 1896 Hungarian Millennium and 1906 Romanian National General Exhibition. In: Cultures of International Exhibitions (wie Anm. 3), S. 113–135; PAPP, Gábor György: »Királyaink korának lehellete«. A millenniumi kiállítás történelmi épületei és szerepük a nemzeti identitás formálásában [»Der Hauch der Zeiten unserer Könige.« Die historischen Gebäude der Millenniumsausstellung und ihre Rolle in der nationalen Identitätsbildung]. In: Nemzet és tudomány Magyarországon a 19. században. Hg. v. Adrienn SZILÁGYI und Ádám BOLLÓK. Budapest 2017, S. 224–248. Die Auseinandersetzung mit den Architekturdörfern im nationalpolitischen Kontext mündet manchmal in massive Fehlinterpretationen. Etwa: »The inclusion of other national cultures in the Austro-Hungarian empire at the exhibition simultaneously leant an air of internationalism and colonialism often present at world's fairs.« BARENSCOTT, Dorothy: Articulating Identity through the Technological Rearticulation of Space: The Hungarian Millennial Exhibition as World's Fair and the Disordering of Fin-de-Siècle Budapest. In: Slavic Review 69/3 (2010), S. 571–590, hier S. 575, Anm. 9. Des weiteren legt Marius Turda das Unternehmen des Ethnografischen Dorfes als Instrument in der Propagierung ethnischer Überlegenheit der Ungarn gegenüber den nichtungarischen Nationalitäten des Königtums dar. TURDA, Marius: The Idea of National Superiority in Central Europe. Lewiston – Queenston – Lampeter 2004, S. 132.

24 Grundlegend ZAHRA, Tara: Imagined Noncommunities. National Indifference as a Category of Analysis. In: Slavic Review 69/1 (2010), S. 93–119; JUDSON, Pieter M.: The Habsburg Empire. A New History. Cambridge (Mass.) – London 2016, insb. S. 9 f.

25 Trotz der intensiven Forschungen zur Millenniumsausstellung stellt ihre systematische monografische Erfassung immer noch ein Forschungsdesiderat dar. Als grundlegende und umfassende Literatur – wie auch als hauptsächliche Quellenbasis – gelten hierbei die Begleitpublikationen der Millenniumsausstellung, allen voran: Magyarország közgazdasági és közművelődési állapota ezeréves fennállásakor és az 1896. évi ezredéves kiállítás eredménye [Der volkswirtschaftliche und kulturelle Stand des tausendjährigen Ungarns und die Ergebnisse der Millenniumsausstellung von 1896]. Hg. v. Sándor MATLEKOVITS. 9 Bde., Budapest 1897–1898; Die historischen Denkmäler Ungarns in der 1896er Millenniums-Landesausstellung. Hg. v. Béla CZOBOR und Emerich [Imre] SZALAY. Budapest – Wien 1897; BÁLINT, Zoltán: Die Architektur der Millenniums-Ausstellung. Wien 1897. Zu einer informativen Zusammenfassung in englischer Sprache ALBERT (wie Anm. 23), S. 116–122.

26 Zum Ausstellungsprogramm, das auf dem Leitprinzip der Historie fußte, VADAS, Ferenc: Programtervezetek a Millennium megünneplésére (1893) [Programmwürfe zur Millenniumsfeier (1893)]. In: Ars Hungarica 24/1 (1996), S. 3–55; Zu den visuellen Narrativen im Sinne des politisch-symbolischen Programms der Millenniumsausstellung SINKÓ, »A História a mi erős várunk.« (wie Anm. 23); SINKÓ, Katalin: Ezredévi ünnepeink és a történeti ikonográfia [Die Millenniumsfeierlichkeiten und die historische Ikonografie]. In: Művészettörténeti Értesítő 49/1–2 (2000), S. 1–19.

27 »A századok története változik, fényben, borúban együtt változik vele minden, a mi élet, a mi alkotás és ujjáteremtés; de az egészen végig vonul a magyar nemzeti szellem; az épít, az szül, az feltámaszt. És a midőn felküzde magát oda, a mit Európa tengerszínének nevezünk, midőn a nemzeti művelődés a világműveltséggel összeolvad, még ott is megtartja magyar nemzeti jellegét, mint a hogy megtartották azt a legnagyobb nemzetek. Erről beszél a magyar ezredévi kiállítás. Beszélnek a kővek s a föld terménei; beszél az új kor csodahatalma, a gépvilág; beszél a nyomtatott papír, a festett kép, a faragott szobor, az ipar minden alkotása [...]« JÓKAI, Mór: Prologus a kiállítás megnyitására [Prolog zur Eröffnung der Ausstellung].

In: Millenniumi Lapok 2/11–12 (1896), S. 1–2, hier S. 2. Zur Rolle Jókais in den Millenniumsfeierlichkeiten POMOGÁTS, Béla: Jókai Mór és a Millennium [Mór Jókai und das Millennium]. In: Életünk 38/9 (2000), S. 741–748.

28 Hierzu BERGER, Peter: Der österreichisch-ungarische Ausgleich von 1867. Vorgeschichte und Wirkungen. Wien 1967; Jüngst und weiterführend The Creation of the Austro-Hungarian Monarchy. A Hungarian Perspective. Hg. v. Gábor GYÁNI. London – New York 2021.

29 Es waren zwischen dem österreichisch-ungarischen Ausgleich und dem Ersten Weltkrieg mehrere Versuche unternommen worden, in Ungarn eine Weltausstellung zu organisieren. Vgl. SZÉKELY, Miklós: A Capital in the Margins. Concepts for a Budapest Universal Exhibition between 1867 and 1917. In: Cultures of International Exhibitions (wie Anm. 22), S. 23–44. Allerdings war die klare Absicht der Organisatoren – entgegen der Behauptung von BARENSCOTT (wie Anm. 23), S. 573, Anm. 4 –, statt einer Weltausstellung eine nationale Schau zu veranstalten, zu deren Adressatenkreis auch ausländische Gäste zählten. Das Abgeordnetenhaus des ungarischen Parlaments setzte sich im Dezember 1891 und im Februar 1893 eingehend mit der Frage auseinander, ob eine Welt- oder Landesausstellung veranstaltet werden sollte. Die Wahl traf eindeutig auf die Organisation einer Landesausstellung. 574. országos ülés 1891 december 9-én [574. Landtag am 9. Dezember 1891], 575. országos ülés 1891 december 10-én [575. Landtag am 10. Dezember 1891], In: Az 1887. évi szeptember hó 26-ára hirdetett országgyűlés képviselőházának naplója, Bd. 27. Budapest 1892, S. 317–364; 150. országos ülés 1893 február 3-án [150. Landtag am 3. Februar 1893], 151. országos ülés 1893 február 4-én [151. Landtag am 4. Februar 1893], 152. országos ülés 1893 február 6-án [152. Landtag am 6. Februar 1893]. In: S. 273–340 passim.

30 Hierzu BARCSAY, Thomas: The 1896 Millennial Festivities in Hungary. An Exercise in Patriotic and Dynastic Propaganda. In: Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century. Hg. v. Karin FRIEDRICH. Lewiston 2000, S. 187–211; VARGA-KUNA, Bálint: A millennium és a nemzetiségek [Das Millennium und die Nationalitäten]. In: Magyar Kisebbség 14/1–2 (2009), S. 93–104; VARGA, Bálint: The Monumental Nation. Magyar Nationalism and Symbolic Politics in Fin-de-siècle Hungary. New York – Oxford 2016, S. 165–175.

31 PUTTKAMER, Joachim von: Schulalltag und nationale Integration in Ungarn. Slowaken, Rumänen und Siebenbürger Sachsen in der Auseinandersetzung mit der ungarischen Staatsidee 1867–1914. München 2003, S. 401–412.

32 VARGA, The Monumental Nation (wie Anm. 30), passim, insb. S. 176–212.

33 Zur Geschichte des Stadtwäldchens à *longue durée* vgl. SISA, József: The City Park (Városliget). In: Centropa 15/1 (2015), S. 23–33.

34 Hierzu Budapest und Wien. Technischer Fortschritt und urbaner Aufschwung im 19. Jahrhundert. Hg. v. Peter CSENDES und András SIPOS. Budapest – Wien 2003; VÖRÖS, Károly: Birth of Budapest. Building a Metropolis, 1873–1918. In: Budapest. A History from Its Beginnings to 1998. Hg. v. András GERŐ und András POÓR. Boulder (Col.) 1997, S. 103–138. Zum Städtebau in Budapest im ausgehenden 19. Jahrhundert grundlegend WINKLER, Gábor: In: Motherland and Progress. Hungarian Architecture and Design 1800–1900. Hg. v. József SISA. Basel 2016, S. 574–590, hier S. 574–593.

35 Az Ezredéves Országos Kiállítás kalauza hivatalos adatok alapján [Führung zur Millenniumslandesausstellung nach offiziellen Angaben]. Hg. v. MÓR GELLÉRI. Budapest 1896 [1896], S. 20–40.

36 Die Innenräume wurden erst im Anschluss an die Schlussveranstaltung der Millenniumsfeierlichkeiten im Oktober 1896 für das größere Publikum zugänglich.

37 SISA, József: Fogadtatás és reprezentáció [Empfang und Repräsentation]. In: Az Országház építészeti és művészete. Hg. v. DEMS. Budapest 2020, S. 621–653, hier S. 624–631.

38 Auf den mittleren Bauflächen, der mittleren Straße zugewandt, lagen Pavillons, die im engsten Sinne nicht zum konzeptuellen Rahmen des Ethnografischen Dorfes gehörten, etwa kommerzielle Bauten wie eine Tscharda von Debreczin (Debreczeni Csárda) und ein Kaffeehaus. Hierzu

zählten die durch die Ausstellungsdirektion veranlassten Pavillons, die den ungarischen Gemeinden im Idealfall zur Verfügung stehende staatliche Infrastruktur darstellen sollten. So befanden sich auf den mittleren Bauflächen ein vom Innenministerium finanziertes Musterkrankenhaus und eine Brandwache, während auf dem Dorfplatz eine vom Kultusministerium konzipierte Musterschule und ein Gemeindehaus standen.

39 Die historischen Denkmäler (wie Anm. 25).

40 Die Angelegenheit des Millenniums war in der Tat seit den 1870er Jahren in den öffentlichen Diskussionen vorhanden. Vgl. VADAS (wie Anm. 26), S. 4.

41 »Az általános kiállítás egyik legfontosabb részét képezte a retrospectiv-kiállítás, melynek az a hivatása, hogy kellő szerves sorrendben mutassa be Magyarország iparát és kultúráját az első kilencz században és pedig építkezési módjának, lakásberendezésének, ruházatának s egyéb fontosabb ipari termékeinek korhú feltűntetésével.« Zitert nach VADAS (wie Anm. 26), S. 7.

42 Der wechselvolle Verlauf der Wettbewerbe um die Historische Hauptgruppe wird an dieser Stelle nicht bis ins Detail, sondern nur in groben Zügen dargelegt. Zur bisher eingehendsten baugeschichtlichen Zusammenfassung vgl. ROZSNYAI (wie Anm. 1), S. 125–135. Hierzu noch SZÉKELY, Márton / MARÓTY, Katalin: Pályázati formák a Millennium tervversenyein. A városligeti millenniumi kiállítás tervversenyei [Wettbewerbsformen an den Planungswettbewerben des Millenniums. Die Planungswettbewerbe der Millenniumsausstellung im Stadtwäldchen]. In: Architectura Hungariae 19/1 (2020), S. 7–20, hier S. 9–12; PAPP, »Királyaink korának lehellete« (wie Anm. 23).

43 »Az építés stílja a tervező tetszésére bízatik, kívánatos azonban, hogy a magyar történelem vagy régi magyar építmények motívumai lehetőleg felhasználtassanak.« Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás Közleményei [Mitteilungen der Millenniums-Landesausstellung von 1896]. [o.Jg.]/2 (1893), S. 65.

44 »[...] A történelmi kiállítás architektúrája úgy tervezendő, hogy az a hazánkban eddig divott főbb építészeti stílusokat [...] egészben véve szellemükben, részleteiben pedig nevezetesebb hazai műemlékeink hű utánzataiban tüntesse fel [...]« Nachträglich veröffentlicht in [ANONYM.], A második pályázat programja [Das Programm des zweiten Wettbewerbs]. In: Magyar Építőművészeti Pályázatok 1/1 (1894), S. 14–16, hier S. 14.

45 Die Programmatik der Historischen Hauptgruppe, wie Rozsnyai betont, haben weitere Personen maßgeblich mitgeprägt, etwa der Architekt und Museologe Kamill Fittler, der im Vorfeld der Ausführung des Komplexes konzeptionelle Zuarbeit geleistet hatte, oder Ignác Alpár, der bei der Auswahl der jeweiligen architektonischen Motive eine wichtige Rolle spielte. ROZSNYAI (wie Anm. 1), S. 127. Allerdings lassen die im Programm inhärenten wissenschaftlichen Strategien keinen Zweifel daran aufkommen, dass es Czobor war, der in konzeptionellen Fragen das letzte Wort hatte. Vgl. SZENTESI, Edit: A jáki nyugati kapu historiográfiája és restaurálástörténete 1904-ig [Historiografie und Restaurierungsgeschichte des Westportals von Ják bis 1904]. In: A jáki apostolszobrok/Die Apostelfiguren von Ják. Hg. v. DERS. und Péter UJVÁRI. Budapest 1999, S. 75–155, hier S. 138f, Anm. 208.

46 [ANONYM.], Az 1896-iki történelmi kiállítás »Építészeti emlékek« csoportjának program-javaslatja [Programm-Entwurf zur Sektion »Baudenkmäler« der historischen Ausstellung von 1896]. In: Építő Ipar 17/41 (12. Oktober 1893), S. 189–191.

47 [ANONYM.], A második pályázat (wie Anm. 44), S. 14.

48 [ANONYM.], Az 1896-iki történelmi kiállítás (wie Anm. 46), S. 190f.

49 ROZSNYAI (wie Anm. 1), S. 135.

50 Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás Közleményei [Mitteilungen der Millenniums-Landesausstellung von 1896]. [o.Jg.]/19 (1895), S. 765.

51 [ANONYM.], Történelmi Kiállítás [Die historische Ausstellung]. In: Millenniumi Lapok 2/1 (1896), S. 10.

- 52** Eingehend setzten sich allen voran Ethnografen mit der Entstehungsgeschichte des Ethnografischen Dorfes auseinander: BALASSA, M. Iván: A néprajzi falu az Ezredéves Kiállításon [Das Ethnografische Dorf auf der Millenniumsausstellung]. In: *Ethnographia* 83 (1972), S. 553–572; K. CSILLÉRY, Klára: A Szabadtéri Néprajzi Múzeum kialakulásának előtörténete [Die Vorgeschichte der Etablierung des ethnografischen Freilichtmuseums]. In: *Ház és Ember. A Szabadtéri Néprajzi Múzeum Közleményei* 1 (1980), S. 9–33; BALASSA, M. Iván: Százéves A néprajzi falu [Das hundertjährige Jubiläum des Ethnografischen Dorfes]. In: *Ház és Ember. A Szabadtéri Néprajzi Múzeum Közleményei* 12 (1998), S. 81–112. Darüber hinaus zusammenfassend SISA, József: Az 1896-os ezredéves kiállítás néprajzi faluja és a magyar állam önreprezentációja [Das Ethnografische Dorf der 1896 Millenniumsausstellung und die Selbstrepräsentation des ungarischen Staats]. In: *Korunk* 3/7 (2001), S. 46–50.
- 53** JANKÓ, János: Az Ezredéves Országos Kiállítás néprajzi faluja [Das Ethnografische Dorf der Millenniums-Landesausstellung]. In: MATLEKOVITS (wie Anm. 25), hier Bd. 6 (1898) [erschien bereits 1897 als Sonderabdruck], S. 817–949, hier S. 819. Vgl. auch den Exzerpt des Vortrags: HERMANN, Antal: A millennium [Das Millennium]. In: *Ethnographia* 1/1 (1890), S. 56.
- 54** »[...] csak az ethnographiai színezet teheti a kiállítást *minden ízében nemzetivé* s csak a néprajz mutatja a tulajdonképeni nemzeti kultúrát. HERMANN, Antal: A millenniumi nemzeti kiállítás és a néprajz [Die nationale Millenniumsausstellung und die Ethnografie]. In: *Ethnographia* 2/9 (1891), S. 330–334, hier S. 330.
- 55** EBD., S. 334.
- 56** XANTUS [XÁNTUS], János: A Magyar Nemzeti Múzeum Ethnographiai Osztályának története, s egy indítvány jövőjét illetőleg [Die Geschichte der Ethnografischen Abteilung des Ungarischen Nationalmuseums und ein Vorschlag bezüglich ihrer Zukunft]. In: *Ethnographia* 3/7 (1892), S. 298–310, hier S. 305.
- 57** »A néprajzi kiállítás kerete az egyes vidékek és népek szerint élet-híven berendezett parasztházak nagyobb telepe lesz, közepén nagyobb arányú fatemplom [...]«.« WLISLOCKI, Henrik: Az ezredéves kiállítás néprajzi osztályáról [Über die ethnografische Abteilung der Millenniumsausstellung]. In: *Ethnographia* 4/1–3 (1893), S. 68–70, hier S. 69.
- 58** JANKÓ, Az Ezredéves Országos Kiállítás (wie Anm. 53), S. 821.
- 59** EBD.
- 60** XANTUS (wie Anm. 56), S. 304 f. Der Verzicht auf die ethnografischen Kriterien bei der geografischen Orientierung der geplanten Schau war keineswegs selbstverständlich. So kritisierte diese Herangehensweise Xántus' sein Kollege Béla Vikár. VIKÁR, Béla: Néprajzi tárgyak gyűjtése a millenniumra [Anschaffung ethnografischer Artefakte vor dem Millennium]. In: *Ethnographia* 4/4–6 (1893), S. 85–93, hier S. 86–87.
- 61** JANKÓ, Az Ezredéves Országos Kiállítás (wie Anm. 53), S. 821.
- 62** EBD., S. 826.
- 63** Ungarische Bauernhäuser errichteten die Komitate Borsod, Szabolcs, Jász-Nagykun-Szolnok, Csongrád, Nógrád, Veszprém, Somogy, Zala, Kolozs, Torda-Aranyos, Csík und Brassó, während sich die an den Randgebieten des Königturns liegenden Komitate an der Rekonstruktion von Bauernhäusern der nichtungarischen Ethnien beteiligten: Deutsche Häuser ließen die Komitate Nyitra, Abauj-Torna, Szeben und Torontál erbauen; die weiteren Nationalitäten wurden durch Bauobjekte aus den Komitaten Sáros (Slowaken), Bereg (Ruthenen), Temes (Bulgaren) sowie Torontál (Serben), Bács-Bodrog (Schokatzen), Vas (Wenden), Krassó-Szörény und Hunyad (Rumänen) repräsentiert.
- 64** EBD., S. 821 f.
- 65** Die von Jankó gemeinsam mit weiteren Teilnehmern der Aufnahmen verfassten Berichte sind im Archiv des Ungarischen Ethnografischen Museums aufbewahrt (Ungarisches Ethnografisches Museum, Ethnologisches Archiv, Inv.-Nr. EA 940). Als Faksimile erschien JANKÓ, János: A millenniumi falu [Das Millenniumsdorf]. Hg. v. Endre SZEMKEŐ und Attila SELMECZI KOVÁCS. Budapest 1989.
- 66** Hierfür liefert das vom Komitat Csongrád angelegte, die Baukultur der ungarischen Tiefebene präsentierende Bauernhaus ein anschauliches Beispiel, dessen Baudokumentation vollumfänglich erhalten geblieben und von Iván Balassa M. publiziert worden ist. BALASSA, Százéves a néprajzi falu (wie Anm. 52), S. 91–98.
- 67** KOVÁCS, Gyula: A néprajzi kiállítás [Die ethnografische Ausstellung]. In: *Ethnographia* 7/4 (1896), S. 253–272, hier S. 255.
- 68** Über die Bautechnik und -materialien berichtet SCHMIDT, József: A kiállítás szervezete és berendezése. In: Magyarország közgazdasági és közmívelődési állapota ezeréves fennállásakor és az 1896. évi ezredéves kiállítás eredménye. In: MATLEKOVITS (wie Anm. 25), hier Bd. 3, S. 90–97.
- 69** JANKÓ, Az Ezredéves Országos Kiállítás (wie Anm. 53), S. 824.
- 70** Eine ausführliche biografische Skizze geht aus der Trauerrede hervor, die anlässlich Czobors Ableben verfasst wurde: BÉKEFI, Remig: Czobor Béla r. t. emlékezete, 1852–1904 [Im Andenken an Béla Czobor, Mitglied der Ungarischen Akademie der Wissenschaften]. In: A Magyar Tudományos Akadémia elhunyt tagjai fölött tartott emléksbeszéd 12 (1903–1905), S. 289–322. Czobors Schlüsselrolle in der disziplinären Entfaltung der Kunstgeschichtswissenschaft und der denkmalkundlichen Institutionen in Ungarn blieb in der kunsthistoriografischen Forschung lange weitgehend unbeachtet. Einen Versuch zur Neupositionierung des Kunsthistorikers in der Geschichte der ungarischen Denkmalpflege leistet SZAKÁCS, Béla Zsolt: Modernisation and Musealization. Monument Protection in Hungary in the Time of Béla Czobor. In: *The Nineteenth-Century Process of »Musealization« in Hungary and Europe*. Hg. v. Ernő MAROSI und Gábor KLANICZAY unter Mitw. v. Ottó GECSE. Budapest 2006, S. 259–273.
- 71** BÉKEFI (wie Anm. 70), S. 191.
- 72** EBD.
- 73** SZAKÁCS (wie Anm. 70), S. 270. Zu den wenigen Ausnahmen zählt Czobors ausführliche Stellungnahme zu der Restaurierung der Kathedrale zu Pécs. CZOBOR, Béla: A pécsi székesegyház restauratioja [Die Restaurierung der Kathedrale zu Pécs]. Budapest 1882.
- 74** Zu Henszlmann ausführlich in deutscher Sprache BECHER, Martin: Imre Henszlmann; der Gründer der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung und Denkmalpflege. In: *Acta Historiae Artium* 51 (2010), S. 207–287.
- 75** Zur Gründung und Frühphase der Central-Commission FRODL, Walter: Zur Geschichte der österreichischen Denkmalpflege. 2 Bde., Wien 1988, hier Bd. 1, S. 76–110; Jüngst RAMPLEY, Matthew: *The Vienna School of Art History. Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*. University Park (Penn.) 2013, S. 186–195. Zur Verselbstständigung der ungarischen Denkmalpflege zuletzt und weiterführend SISA, József: From the Central Commission to the National Commission of Monuments: Changing Institutional Framework and Principal Projects in the Kingdom of Hungary. In: *Monumentorum Tutela* 30 (2020), S. 191–207.
- 76** HORLER, Miklós: Az intézményes műemlékvédelem kezdetei Magyarországon (1872–1922) [Die Anfänge der institutionalisierten Denkmalpflege in Ungarn, 1872–1922]. In: *A magyar műemlékvédelem korszakai. Tanulmányok*. Hg. v. BARDOLY, István und HARIIS Andrea. Budapest 1996, S. 79–144, hier 118–122; Zur Übersicht vgl. MAROSI, Ernő: Restoration as an Expression of Art History in Nineteenth-Century Hungary. In: *Manufacturing Middle Ages. Entangled History of Medievalism in Nineteenth-Century Europe*. Hg. v. Patrick J. GEARY und Gábor KLANICZAY. Leiden – Boston 2013, S. 160–185, hier S. 171–185.
- 77** Hierzu MAROSI, Ernő: Steindl Imre és a kassai dóm [Imre Steindl und der Dom zu Kassa]. In: Steindl Imre (1839–1902) építész, műegyetemi tanár emlékezete. Steindl Imre születésének 150. évfordulója alkalmából a BME Építészettörténeti és Elméleti Intézete által 1989. május 16-án rendezett tudományos konferencia előadásai. Hg. v. Alice HORVÁTH. Budapest 1989, S. 35–48; LUPESCU, Radu: Geburt einer Ikone des ungarischen Mittelalters. Die Rekonstruktion der Burg Vajdahunyad in der Zeit der Österreichisch-Ungarischen Monarchie. In: *Geschichte Bauen. Architektonische*

Rekonstruktion und Nationenbildung vom 19. Jahrhundert bis heute. Hg. v. Arnold BARTETZKY unter Mitarb. v. Madlen BENTHIN. Köln – Weimar – Wien 2017, S. 91–111, insb. S. 101–107.

78 Überzeugend argumentiert hierfür SZAKÁCS (wie Anm. 70), S. 264–269.

79 EBD., S. 263.

80 CZOBOR, Béla: A középkori egyházi művészet kézikönyve. Henrich Otte nyomán a magyar viszonyokhoz alkalmazva. [Handbuch der kirchlichen Kunst des Mittelalters. Nach Heinrich Otte auf die ungarischen Verhältnisse angewendet]. Budapest 1875. Hierbei richtet sich Czobor nach OTTE, Heinrich: Archäologischer Katechismus. Kurzer Unterricht in der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters. Leipzig 1859.

81 BÉKEFI (wie Anm. 70), S. 294 f.

82 EBD., S. 303.

83 JANKÓ, János: Gróf Benyovszky Móricz mint földrajzi kutató. Kritikai megjegyzések Kamcsatkától Makaóig tett útjára [Graf Móricz Benyovszky als Geograf. Kritische Anmerkungen zu seiner Reise von Kamtschatka nach Macao]. Budapest 1890.

84 Vgl. Kap. 3.2. Die Mobilität Jankós ist auch mit seinem Engagement für die Exkursionsbewegung in Ungarn verbunden, die auch zur Entwicklung der Ethnografie als wissenschaftliche Disziplin beitrug. Vgl. SZABÓ, Levente: Narrating »the People« and »Disciplining« the Folk. The Construction of the Hungarian Ethnographic Discipline and the Touristic Movements (1870–1900). In: МИШКОВА 2009 (wie Anm. 11), S. 207–236.

85 SEMAYER, Vilibáld: Jankó János dr. életrajza [Die Biografie von Dr. János Jankó]. In: Néprajzi Értesítő 3/7 (1902), S. 116–122, hier S. 117.

86 EBD.

87 Zur eingehenden Beschreibung BALASSA, Iván: Jankó János. Budapest 1975 (A magyar múlt tudósai), S. 122–175. Jankó verband seine Teilnahme an der Zichy-Expedition mit dem Besuch bedeutender ethnografischer Sammlungen unter anderem in Helsinki, Moskau und Sankt Petersburg sowie mit einer anschließenden Feldforschungskampagne in den Wohngebieten der Ostjaken.

88 KÓSA, László: A magyar néprajz tudománytörténete [Wissenschaftsgeschichte der ungarischen Ethnografie]. Budapest 1989, S. 51 f.

89 BALASSA, Iván: Jankó János, az etnográfus [János Jankó als Ethnograf]. In: Ethnographia 79 (1968), S. 317–330, hier S. 321.

90 EBD.

91 BALASSA, Jankó János (wie Anm. 87), S. 83–85; BALASSA, Jankó, az etnográfus (wie Anm. 89), S. 321–323.

92 Zu Jankós Rolle in der ungarischen Musealisierung vgl. BALASSA, Iván: Jankó János és a Néprajzi Múzeum [János Jankó und das Ethnografische Museum]. In: Néprajzi Értesítő 50 (1968), S. 17–33.

93 EBD., 22 f.

94 EBD.

95 JOHLER, Reinhardt: The Invention of the Multicultural Museum in the Late Nineteenth Century. Ethnography and the Presentation of Cultural Diversity in Central Europe. In: Austrian History Yearbook 46 (2015), S. 51–67, passim.

96 EBD., S. 51.

97 Zum Problem der Ephemerität in der Architekturproduktion Ostmitteleuropas wurde unlängst ein Sammelband veröffentlicht: Ephemeral Architecture in Central-Eastern Europe in the 19th and 20th Centuries. Hg. v. Miklós SZÉKELY. Paris 2015.

98 CZOBOR, Béla: Einleitung. In: Die historischen Denkmäler (wie Anm. 25), S. 1–10, hier S. 7.

99 EBD.

100 »A történelmi kiállítási épület architektúrája úgy tervezendő, hogy az a hazánkban eddig dívott főbb építészeti stílusokat [...] részleteiben [...] nevezetesebb hazai műemlékeink hű utátaiban tüntesse fel, minek folytán az épületnek egyes részei, p. o. egész épületszárnyak, vagy csak egyes részletek, p. o. kapuk, ablakok, kandallók stb. maguk is mint az építészeti csoport killitási tárgyai fognak szerepelni.« [ANONYM.], A második pályázat (wie Anm. 44), S. 14.

101 BALASSA M., A néprajzi falu (wie Anm. 52), S. 571.

102 »Lakóházak és melléképületeik [...] modelljei, de oly méretekben, hogy a jellemző architektúra és ornamentisztika kivehető és átnézhető legyen, s a valóságos eredeti tárgy anyagához hasonló, azaz azonos anyagból készíttessék.« XANTUS (wie Anm. 56), S. 309.

103 Das innerhalb der genannten Vorbereitungsperiode näher nicht datierbare Konzept publiziert BALASSA, Jankó János és a Néprajzi Múzeum (wie Anm. 92), S. 28–29.

104 »A lakóház és melléképületei modellekben, fényképekben és rajzokban.« EBD., S. 28.

105 »Hogy tehát az ezredéves kiállítás hazánk építőművészeti múltjáról ne csak mulékony benyomást adjon, hanem ez alkalommal maradandó becses alkotást létesítsen, a mennyiben Magyarország építészete történetének vetné meg alapkövét: a bizottság sürgősen fölkendőnek tartaná a vallás- és közoktatásügyi miniszter úr ő nagyméltóságát, hogy hatna oda, hogy a műemlékek országos bizottsága a mellé adandó segítő személyekkel és eszközökkel 1895. év közepére Magyarország építő-művészeti emlékeink pontos lajstromát elkészítse.« [ANONYM.], Az 1896-iki történelmi kiállítás (wie Anm. 46), S. 189.

106 Zur Inventarisierung des ungarischen Denkmalguts im 19. Jahrhundert BARDOLY, István/LŐVEI, Pál: The First Steps for Listing Monuments in Hungary. In: The Nineteenth-Century Process (wie Anm. 70), S. 249–258; ENTZ, Géza Antal: Műemléki inventarizáció Magyarországon [Denkmalpflegerische Inventarisierung in Ungarn]. In: Műemlékvédelem 55/1 (2011), S. 65–85, hier 65–72. Zu Denkmalinventaren im europäischen Vergleich jüngst NOELL, Matthias: Wider das Verschwinden der Dinge. Die Erfindung des Denkmalinventars. Berlin 2020.

107 »[...] az építészeti emlékek kiállításában azok az alkotások, melyek a hazánkban divatozott különböző stílusokat legpregnansabban fejezik ki [...]« [ANONYM.], Az 1896-iki történelmi kiállítás (wie Anm. 46), S. 189.

108 »Igen kívánatos volna, [...] hogy Magyarországnak a középkorban igen kifejtett és részben eredeti várépítészetéből egy-kettő külön modellben bemutattassék [...]« EBD., S. 190.

109 JANKÓ, Az Ezredéves Országos Kiállítás (Anm. 53), S. 821.

110 EBD., S. 822.

111 Grundlegend RUHL, Carsten/DÄHNE, Chris: Architektur ausstellen. Zur mobilen Anordnung des Immobilien. In: Architektur ausstellen. Zur mobilen Anordnung des Immobilien. Hg. v. DENS. Berlin 2015, S. 6–13.

112 Zur Bedeutung der technischen Reproduktionsverfahren in der Etablierung der Kunstgeschichtswissenschaft in Ungarn MAROSI, Ernő: Die Reproduktionstechnik zu Anfang der Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Kunstdenkmäler wissenschaftlich dokumentiert und am Beginn des »technischen Zeitalters« zur Schau gestellt. In: The Nineteenth-Century Process (wie Anm. 70), S. 317–334. Jüngst über die – unter anderem – in Ungarn etablierte Praxis der Denkmalaufnahme TOMAGOVÁ, Hana: Bauaufnahmelehre im 19. Jahrhundert. Studienreisen von Architekten des Ateliers Friedrich von Schmidt/Viktor Luntz durch Böhmen, Mähren und Oberungarn in den Jahren 1862–1896. Wien 2022.

113 Hier sei etwa auf die groß angelegte Ausstellung von Bauaufnahmen verwiesen, die das Landesdenkmalamt im Jahr 1885 in der Budapester Kunsthalle veranstaltete.

114 [ANONYM.], Az 1896-iki történelmi kiállítás (wie Anm. 46), S. 189–190.

115 Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás. A Történelmi Főcsoport hivatalos katalógusa [Die Millenniums-Landesausstellung von 1896. Katalog der Historischen Hauptgruppe]. Ausst.-Kat. Budapest. Hg. v. TÖRTÉNELMI FŐCSOPORT IGAZGATÓSÁGA. 3 Bde. Budapest 1896–1903, hier Bd. 1–2, passim.

116 »Hasonlóképpen elkészült azon építészeti részletek lajstroma is, melyek részint a kiállítási épület díszítésére, részint pedig kiállítandó anyag gyanánt gypsben lemásoltatnak [...]« Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás Közleményei [Mitteilungen der Millenniums-Landesausstellung von 1896]. [o. Jg.]/19 (1895), S. 752.

117 In welchem Maße das Unternehmen der Historischen Hauptgruppe zur Professionalisierung der Reproduktionsmethoden in der musealen und denkmalpflegerischen Praxis beitrug, zeigt sich auch darin, dass Reichenberger dank seiner Mitarbeit an der Historischen Hauptgruppe zu einem der gefragtesten Experten der Herstellung von Gipsreproduktionen avancierte, die im denkmalkundlichen oder aber im musealen Kontext ihre Verwendung fanden. Vgl. SZENTESI, Edit: Das Westportal von Ják. Historiographie und Restaurierungsgeschichte bis 1904. In: A jáki apostolszobrok/Die Apostelfiguren von Ják. Hg. v. DERS. und Péter UJVÁRI. Budapest 1999, S. 157–190, 175–176.

118 »Alpár Ignác dr. Czobor Béla főcsoport-bizottsági előadóval megfordult Kassán a dóm építésénél rendelkezésre álló régi építészeti részletek kiválasztása czéjából, melyek a kiállítási épületnél fel fognak használni.« Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás Közleményei [Mitteilungen der Millenniums-Landesausstellung von 1896]. [o. Jg.]/19 (1895), S. 765. Vgl. MAROSI, Die Reproduktionstechnik (wie Anm. 112), S. 333.

119 ALPÁR, Ignác: Az ezredéves országos kiállítás történelmi főcsoportjának épületei [Die Bauten der Historischen Hauptgruppe der Millenniumsausstellung]. In: Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye 31/4 (1897), S. 153–166, hier S. 156.

120 JANKÓ, János: A cseh-szláv néprajzi kiállítás Prágában. In: Vasárnapi Ujság 42/47 (1895), S. 775–777, hier S. 777.

121 Beide erhaltenen Plandokumentationen publiziert BALASSA, Százéves a néprajzi falu (wie Anm. 52), S. 86–98, passim.

122 EBD., S. 96.

123 »[...] czifrázat tekintetében ezen is messze túl tesz a három orosz faépítmény, melynek egyikét egyszerű paraszt háznak nevezik. Ha Oroszországban a közönséges paraszt ekként fölpiperézett és ily terjedelmes házat laknék, megértenők az orosz nemzet büszkeségét, megértenők, miért tarthatná, mint Voltaire Panglos a hazáját legjobb világnak [...]« HENSZLMANN, Imre: A 1867-ik párisi világkiállítás művészeti tárgyairól szóló jelentésnek bevezetése e kiállítás építészeti részébe [Einführung zum architektonischen Teil im Bericht über die Kunstobjekte der 1867er Weltausstellung in Paris]. In: Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye 2/5 (1868), S. 383–390, hier S. 389.

124 »Harthausen [sic] és más Oroszországban utazott külföldiek munkáiban az orosz nemzeti faépítészet más alakban jelenik meg, ha nem is oly vasárnapiasan, de mégis sokkal eredetibb egyszerűségben.« EBD. Es bleibt unklar, auf welche Werke von August Franz Haxthausen sich Henszlmann berief. Allerdings finden sich Darstellungen von Bauernhäusern aus Russland in HAXTHAUSEN, August von: Studien über die innern Zustände, das Volksleben und insbesondere die ländlichen Einrichtungen Rußlands. 3 Bde. Hannover 1847–1852, hier Bd. 1–2 passim.

125 CZOBOR, Béla: Történelmi főcsoport [Die Historische Hauptgruppe]. In: GELLÉRI (wie Anm. 35), S. 132–164 passim, insb. S. 134.

126 Aus der umfangreichen und disziplinar äußerst diversen Literatur zur Problematik der Authentizität sei hier nur auf diejenigen Werke verwiesen, die sich mit Authentifizierungsfragen im Museumskontext in historischer Perspektive auseinandersetzen. Weiterführend THIEMEYER, Thomas: Museum. In: Handbuch Historische Authentizität. Hg. v. Martin SABROW und Achim SAUPE. Göttingen 2022, S. 309–319; Museen – Orte des Authentischen?/Museums – Places of Authenticity? Beiträge internationaler Fachtagungen des Leibniz-Forschungsverbundes Historische Authentizität in

Mainz und Cambridge. Hg. v. Dominik KIMMEL und Stefan BRÜGGERHOF. Mainz 2020; WEINDL, Roman: Die »Aurak« des Originals im Museum. Über den Zusammenhang von Authentizität und Besucherinteresse. Bielefeld 2019, insb. S. 89–101; Authentisierung im Museum. Ein Werkstatt-Bericht. Hg. v. Thomas ESER u. a. Mainz 2017.

127 JOACHIMIDES, Alexis: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940. Dresden 2001, S. 61.

128 EBD., S. 61.

129 Zur architektonischen Neuinszenierung des Germanischen Nationalmuseums jüngst THOME, Markus: Narrativer Überbau. Museumsarchitektur und Raumgestaltungen in Formen einer nationalen Baukunst. In: Die Musealisierung der Nation. Ein kulturpolitisches Gestaltungsmodell des 19. Jahrhunderts. Hg. v. Constanze BREUER, Bärbel HOLTZ und Paul KAHL. Berlin–Boston 2015, S. 201–236, hier S. 207–216.

130 »A föntiekből kifolyólag, a történelmi kiállítás épületeinek szükségképpen a hazai építészet fejlődését feltüntető oly alkalmas keret gyanánt kell alkalmazkodnia az egész anyaghoz, hogy ezek is a múlt időkről nyújtott képet teljesebbé tegye.« Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás Közleményei [Mitteilungen der Millenniums-Landesausstellung von 1896]. [o. Jg.]/4 (1893), S. 91.

131 HERMANN, A millenniumi nemzeti kiállítás (wie Anm. 54), S. 331.

132 »A homlokzatok létesítésekor különösen figyeltem arra, hogy az épületek külseje a festőies jelleg céljából ódonszerű legyen. [...] Ezt a rendszert az össze munkákra kiterjesztettem, a modern jelleg kiküszöbölése céljából.« ALPÁR, Az ezredéves országos kiállítás (wie Anm. 119), S. 157.

133 EBD.

134 »[...] Alpár Ignác érdeméből az mit sem von le, hogy némely részletre nézve, mint pl. a román-csoportban a kizáróan francia motívumok megválasztása és alkalmazása, a román stílus épületek besötétítéséről stb. másoknak más véleménye lehet.« GERECZE, Péter: Építészeti emlékek az Ezredévi Kiállításon [Baudenkmale auf der Millenniumsausstellung]. In: Archaeologiai Értesítő 16 (1896), S. 232–243, hier S. 233.

135 RIEGL, Alois: Der Moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung. Wien–Leipzig 1903, S. 9. Vgl. FALSER, Michael S.: Zum 100. Todesjahr von Alois Riegl. Der »Alterswert« als Beitrag zur Konstruktion staatsnationaler Identität in der Habsburg-Monarchie um 1900 und seine Relevanz heute. In: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege 59/3–4 (2005), S. 198–311; DERS.: Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland. Dresden 2008, S. 59–66. Vgl. hierzu das Kap. 6.2 des Beitrags von Christin Nezik im vorliegenden Band.

136 Vgl. Kap. 6.1. des Beitrags von Cornelia Jöchner im vorliegenden Band. Zum ersten Vergleich der zwei Ensembles auf der Basis des archäologischen Ansatzes vgl. JÖCHNER, Cornelia: Ränder der Nation. Das »historische« Architekturensemble des Budapester Millenniums 1896. In: Räume der Stadt. Von der Antike bis heute. Hg. von Cornelia JÖCHNER, Berlin, 2008, S. 79–98, hier S. 80.

137 CZOBOR, Die gotische Gebäudegruppe. In: Die historischen Denkmäler (wie Anm. 25), Bd. 1, S. 118–133, hier S. 123.

138 Vgl. Kap. 2.3 sowie die in Anm. 76 angegebene Literatur.

139 Zu den Vorläuferausstellungen mit historischen und archäologischen Sektionen in der zweiten Jahrhunderthälfte KISS, Erika: »Történelmi« kiállítások a 19. században [»Historische« Ausstellungen im 19. Jahrhundert]. In: Történelem; Kép. Szemelvények múlt és művészet kapcsolatából Magyarországon/Geschichte; Geschichtsbild. Die Beziehung von Vergangenheit und Kunst in Ungarn. Ausst.-Kat. Budapest. Hg. v. Árpád MIKÓ und Katalin SINKÓ. Budapest 2000, S. 514–520.

140 »Mindenek előtt az őskori leleteket azon helyzetben mutatjuk be, amint a föld rétegeiből napfényre jönnek.« CZOBOR, Béla: Czobor Béla levele 1885. évi budapesti általános kiállítás műrégészeti csoportjáról [Der Brief

Béla Czobors bezüglich der kunsthistorischen Sektion der Allgemeinen Ausstellung von 1885 in Budapest]. In: *Archaeologiai Értesítő* 5/2 (1885), S. 117–122, hier S. 119.

141 »A főelv, mely őket vezérelte, az volt, hogy keveset, de az utolsó részletig igazat és teljeset állítsanak elő.« JANKÓ, János: A cseh-szláv néprajzi kiállítás (wie Anm. 120), S. 776.

142 »Ha az építés anyaga fa, kő, téglá vagy tömés ott ahonnan, a minta választott, akkor a kiállítás ugyanazon anyagból állította elő [...]«, EBD., S. 776 f.

143 BALASSA, A néprajzi falu (wie Anm. 52), S. 567.

144 »Ez nem volt olyan házcsoport, mint a mi kiállításunk néprajzi faluja, hanem amolyan Ős-Budavára-féle kulissza-utczák, melyek csak a homlokzatot mutatták.« HERMANN, Antal: Újabb néprajzi folyóiratok. In: *Ethnographia* 8/3 (1897), S. 228–231, hier S. 229. Zur Alt-Buda-Burg vgl. Anm. 19.

145 Die Abb. 25 wurde zwar im Werk von Haberlandt zur Illustration einer typischen sächsischen Bauernstube aus Siebenbürgen reproduziert, jedoch identifiziert sie Klára K. Csilléry als das Innere des ungarischen Hauses aus Kalotaszeg des Ethnografischen Dorfes. HABERLANDT, Michael: Die indogermanischen Völker des Erdteils. In: *Die Völker Europas*. Illustrierte Völkerkunde. Hg. v. BUSCHAN, Georg. Berlin 1926. Vgl. K. CSILLÉRY (wie Anm. 52), S. 24, Abb. 17.

146 »[...] illüziókeltés céljából alkalmazott rossz láncdarabok [...]«. Ideiglenes jelentés kiállítási összes anyag átvételéről és leltár [Provisorischer Bericht über die Übernahme des gesamten Ausstellungsmaterials und dessen Inventar] Magyar Néprajzi Múzeum Irattára [Archiv des Ungarischen Ethnografischen Museums], NMI 8/1897.

147 HOUZE, Rebecca: Home as a Living Museum. Ethnographic Display and the 1896 Millennial Exhibition in Budapest. In: *Centropa* 12/2 (2012), S. 131–151.

148 »Hogy a néprajzi kiállítás teljes egészet adjon, gondoskodni kellett a népről, eleven emberekről, akik a kiállítás tartama alatt állandóan, avagy csak egyszer-másszor bemutassák az egyes vidékek szebbnél-szebb viseletét; csoportokról, amelyekkel való társalgásban megismerjük az az egyes nyelvjárások szépségeit.« KOVÁCS, A néprajzi kiállítás (wie Anm. 67), S. 271.

149 Zu diesen performativen Darstellungen der Volkskultur DÓKA, Krisztina: »Népiünnep« és nemzeti ünneplés (1896). Népszokás- és néptáncbemutatók az Ezredéves Országos Kiállításon [»Volksfest« und nationale Feierlichkeit (1896). Gebräuche- und Volkstanzaufführungen auf der Millenniums-Landesausstellung]. In: *Táncudományi Közlemények* 9/2 (2019), S. 34–51.

150 Die Zwischenüberschrift geht teilweise auf CORTJAENS zurück: Cortjaens, Wolfgang: Observation und Abstraktion. Narrative und visuelle Aneignungsstrategien in Franz Mertens' Denkmal-Karte (1840/1864). In: *Stil-Linien diagrammatischer Kunstgeschichte*. Hg. v. DEMS. und Karsten HECK. Berlin – München 2014, S. 150–167, hier S. 150.

151 Zu diesem Inventarisierungsversuch Kap. 3.2.

152 »[...] hazai építőművészeti emlékeinknek eddig még igen hézagosan összeállított lajstroma egészítették ki a millennium alkalmára, és bocsátatnék a bizottság rendelkezésére oly időben, amikor az annak alapján megszerkesztendő és hazánkban különböző művelődéstörténeti korszakok építőművészeti tevékenységét bemutató archeológiai térképek elkészítése még lehetséges leend«. Lukács Béla kereskedelemügyi miniszter, az Ezredéves Országos Kiállítás elnökének kérelme Eötvös Loránd vallás- és közoktatásügyi miniszterhez a műemléki inventárium ügyében [Ersuchen von Béla Lukács, Handelsminister und Vorsitzender der Millenniums-Landesausstellung, an Loránd Eötvös, Kultusminister bezüglich des Denkmalinventars], Magyar Építészeti Múzeum és Műemléki Dokumentációs Központ [Ungarisches Architekturmuseum, Forschungszentrum und Archiv für Denkmalpflege], Tudomány Irattár, MOB iratok, 1894/92, S. 274.

153 »[...] hogy a lajstrom elkészülte után még elég idő maradjon arra, hogy különböző színnyomatú térképek stb. kidolgozásával hazánk építőművészeti fejlődését a különböző korszakokban szemléltető tehes-sők«, [ANONYM.], Az 1896-iki történelmi kiállítás (wie Anm. 46), S. 189.

154 NOELL, Matthias: Der Wille zum Überblick. Die Denkmalkarte als visueller Bestandteil der Denkmalstatistik des 19. Jahrhunderts. In: *Stil-Linien* (wie Anm. 150), S. 132–149, hier S. 132–137. Vgl. auch zuletzt ausführlich NOELL, Wider das Verschwinden (wie Anm. 106), S. 111–143.

155 CORTJAENS, Wolfgang: Observation und Abstraktion. Narrative und visuelle Aneignungsstrategien in Franz Mertens' *Denkmal-Karte* (1840/64). In: *Stil-Linien* (wie Anm. 150), S. 150–167, hier S. 158 f.

156 JÖCHNER (wie Anm. 136), passim.

157 Vgl. die in Anm. 106 zitierte Literatur.

158 MOORE, Margaret: *A Political Theory of Territory*. New York 2015, S. 27 f.

159 Vgl. die Literatur in Anm. 74.

160 SISA, From the Central Commission (wie Anm. 75), S. 194.

161 LÖVEI, Pál: Von der Millenniumsausstellung des historischen Ungarn bis zum zerstückelten Kulturerbe der Kunstgeschichte im Karpatenbecken. In: *Acta Historiae Artium* 54 (2013), S. 111–136, hier S. 112 f.

162 Zu diesem ausgedehnten Kunstgeografie-Verständnis KAUFMANN, THOMAS DACOSTA: *Toward a Geography of Art*. Chicago–London 2004, insb. S. 17–42.

163 KARGE, Henrik: Weltkunstgeschichte. Franz Kugler und die geographische Fundierung der Kunsthistoriographie in der Mitte des 19. Jahrhunderts. In: »Kunsttopographie«. Theorie und Methode in der Kunstwissenschaft und Archäologie seit Winckelmann. Hg. v. der WINCKELMANN GESELLSCHAFT. Stendal 2003, S. 19–31. Die Kunstgeografie erfuhren dennoch als wissenschaftlich reflektierter Komplex deutlich später ab der Zwischenkriegszeit ihre Renaissance. Hierzu FREY, Dagobert: Geschichte und Probleme der Kultur- und Kunstgeographie. In: DERS.: Bausteine zu einer Philosophie der Kunst. Hg. v. Gerhard FREY. Darmstadt 1976, S. 261–319; HAUSHERR, Reiner: Kunstgeographie; Aufgaben, Grenzen, Möglichkeiten. In: *Rheinische Vierteljahrsblätter* 34 (1970), S. 158–171. Vgl. hierzu auch Kap. 3 des Beitrags von Cornelia Jöchner im vorliegenden Band.

164 BÁLINT (wie Anm. 25), S. 8 f.

165 SZALAY, Emerich [Imre]: Die Renaissance-Gebäudegruppe. In: *Die historischen Denkmäler* (wie Anm. 25), hier Bd. 2, S. 285–290, hier S. 285.

166 EBD., S. 286.

167 Zuletzt weiterführend PAPP, Gábor György: Renaissance Architecture and the Search for the Hungarian National Style in the Late Nineteenth and Early Twentieth Centuries. In: *Forging Architectural Tradition. National Narratives, Monument Preservation and Architectural Work in the Nineteenth Century*. Hg. v. Aleksander ŁUPIENKO und Dragan DAMJANOVIĆ. New York–Oxford 2022, S. 196–212.

168 MYSKOVSZKY, Viktor: A Renaissance kezdete és fejlődése különös tekintettel hazánk építészeti műemlékeire [Der Anfang und die Entwicklung der Renaissance unter besonderer Berücksichtigung der Baumamente unserer Heimat]. Budapest 1881, S. 36.

169 MAROSI, Restoration (wie Anm. 76), S. 170, sowie ausführlicher MAROSI, Ernő: Henszlmann Imre (1813–1888), a magyar művészettörténet-írás kezdetén [Imre Henszlmann (1813–1888), am Anfang der ungarischen Kunstgeschichtsschreibung]. In: *Enigma* 13/47 (2006), S. 29–50, S. 44 f.

170 Die wissenschaftliche Erschließung der Eigencharakteristika der ungarischen Renaissance wirkten anstoßgebend für den Diskurs um den ungarischen Nationalstil, insb. für die Stilexperimente des Architekten Jenő Lechner. Vgl. grundlegend GÁBOR, Eszter: »e műemlékeinkben a történelmi magyar hangulatoknak mélyeséges tengerét bírjuk«. Lechner Jenő kísérlete a magyar nemzeti historizmus megteremtésére [»in diesen Denkmälern finden wir einen Schwall von historischen Stimmungen Ungarns«. Jenő Lechners Versuch zur Etablierung des nationalen Historismus]. In: *Sub Minervae nationis praesidio. Tanulmányok a nemzeti kultúra kérdésköréből Németh Lajos 60. születésnapjára*. Budapest 1989, S. 180–185.

- 171** KÓSA, László: A magyar néprajz tudománytörténete [Wissenschaftsgeschichte der ungarischen Ethnografie]. Budapest 1989, S. 87.
- 172** JANKÓ, Johann: Das Delta des Nil. Geologischer und geografischer Aufbau des Deltas. Budapest 1890 (Mittheilungen aus dem Jahrbuche der Kön. Ungarischen Geologischen Anstalt 8/9). Zu Jankó als Geografen vgl. SZÉKELY, András: A geográfus Jankó János [János Jankó, der Geograf]. In: Földrajzi Közlemények 18 (1970), S. 276–280.
- 173** JANKÓ, Az Ezredéves Országos Kiállítás (Anm. 53), S. 820.
- 174** »Nyíltan leszámolván azzal, hogy az egész ország népies építkezését ép oly kevéssé ismerem én, mint bárki más e hazában, programmat azon az alapon állítottam össze, hogy, ha vannak különböző típusok a népies építkezésben, akkor azok egyfelől csakis a különböző nemzetiségek, másfelől ugyanazon nemzetiség különböző geográfiai viszonyok közt élő csoportjai között lehetnek.« EBD., S. 821.
- 175** »A házkutatások eddigi eredményeinek alapján p. o. valószínűnek látszott az, hogy a tót építkezés eltér az oláhtól, habár mindkettő hegyi lakos, hogy [...] különbség van az alföldi és dombvidéki magyar építkezés között.« EBD.
- 176** Vgl. Kap. 1.2.
- 177** SISA, Az 1896-os ezredéves kiállítás (wie Anm. 52).
- 178** »[...] minden nemzetségre azt a megyét jelöltem ki, a melyekben az illető nemzetség egyrészt túlnyomó többségben, másrészt meglehetősen történeti múlttal van jelen s végül is hol a megyei ethnografiai képe meglehetősen egyszínű s így a nemzetségeknek egymásra való nagyobb kölcsönhatása ki van zárva.« JANKÓ, Az Ezredéves Országos Kiállítás (wie Anm. 53), S. 821.
- 179** Zu einem Überblick über diesen Forschungszweig vgl. BEDAL, Konrad: Historische Hausforschung. Eine Einführung in Arbeitsweise, Begriffe und Literatur. Bad Windsheim ²1993 [¹1978] S. 12–14.
- 180** HENNING, Rudolf: Das deutsche Haus in seiner historischen Entwicklung. Straßburg 1882; MEITZEN, August: Das deutsche Haus in seinen volkstümlichen Formen. Berlin 1882.
- 181** HENNING (wie Anm. 180), S. 98–101.
- 182** MEITZEN (wie Anm. 180), S. 7. Zur Problematik der Haustypologie vgl. auch Kap. 5.1.
- 183** EBD., S. 8.
- 184** EBD.
- 185** KÓSA, László: Die Idee des »Europa im Kleinen« in der ungarischen Ethnographie. In: A magyar nyelv és kultúra a Duna völgyében / Die ungarische Sprache und Kultur im Donauraum. 2 Bde. Hg. v. József JANKOVICS u. a. Budapest – Wien 1989–1991, hier Bd. 2, S. 635–43, hier S. 642.
- 186** Vgl. Anm. 175.
- 187** RATZEL, Friedrich: Anthro-Geographie. 2 Bde, Stuttgart 1882–1891.
- 188** HAJDÚ, Zoltán: Friedrich Ratzel hatása a magyar földrajztudományban [Der Einfluss Friedrich Ratzels auf die ungarische Geografie]. In: Tér és Társadalom 12/3 (1998), S. 93–104, hier S. 96 f.
- 189** RATZEL, Frigyes: A Föld és az ember. Anthro-geographia vagy a földrajz történeti alkalmazásának alapvonalai. Übers. v. Jenő Simonyi. Budapest 1887.
- 190** EBD., S. 588–596.
- 191** RATZEL, Anthro-Geographie (wie Anm. 187), Bd. 2, S. 433.
- 192** EBD. 435 f.
- 193** RATZEL, Anthro-Geographie (wie Anm. 187), Bd. 1, S. 181–296 passim. Zu einem prägnanten Beispiel vgl. den folgenden Passus (S. 181): »Grundidee. An der Erdoberfläche unterscheiden wir Starres und Bewegliches. Die Menschheit fällt unter den letzteren Begriff und wird nun in ihren Bewegungen durch die Formen des Starren gehemmt oder gefördert.«
- 194** EBD., S. 186; JANKÓ, Az Ezredéves Országos Kiállítás (wie Anm. 53), S. 821. Vgl. ŽIVKOVIĆ, Marko: Violent Highlanders and Peaceful Lowlanders. Uses and Abuses of Ethno-Geography in the Balkans from Versailles to Dayton. In: replica [o. Jg., Sonderheft] (1997), S. 107–119; KASER, Karl: Peoples of the Mountains, People of the Plains. Space and Ethnographic Representation. Creating the Other. Ethnic Conflict and Nationalism in Habsburg Central Europe. Hg. v. Nancy M. WINGFIELD. New York – Oxford 2003, S. 216–230.
- 195** »Minél feljebb megyünk, a talaj mind terméketlenebb, az égalj zordabb, a lakosság szegényebb; a vályogházakat faházak váltják fel, ezek is hovátovább kisebbednek, szalmafedelük magasbodik, mert a hosszantartó és bővebb havazásnak így jobban ellentállanak [...]« EBD., S. 910 f.
- 196** »[...] a megye és halmos részeit lakó ruthénség tetemesen különbözik a hegyvidékitől, a Verchovina lakójától, már jóformán teljesen elsajátítja a körülötte élő magyarok szokásait, sőt öltözeteit is, a homoki, balazséri és jánosii orosz pedig alig lehet a helyben lakó magyartól megkülönböztetni, udvaraik, lakhelyeik is teljesen megegyezők.« EBD., S. 910.
- 197** EBD.
- 198** JANKÓ, Az Ezredéves Országos Kiállítás (wie Anm. 53), S. 820, 823.
- 199** Vgl. Kap. 3.1.
- 200** »Egyenként kellett tehát vizsgálnom a tyпуст alkotó jellegeket s azokból összeállítani az ősi típust, a melyik abban a faluban egykor kizárólagosan uralkodó volt.« JANKÓ, Az Ezredéves Országos Kiállítás (wie Anm. 53), S. 823.
- 201** EBD., S. 832.
- 202** »[...] Veszprémmegyéből (sic) az egykori ősie magyar építkezés már csaknem teljesen kiszorult s a magyarság is csak azon minta szerint épít, a melyik a veszprémmegyeyei (sic) s általában a hazai németiségnél oly általános s a kisvárosi polgári építkezést is jellemzi [...]« EBD., S. 838.
- 203** FABIAN, Johannes: Time and the Other. How Anthropology Makes its Object. New York ³2014 [¹1983], S. 23.
- 204** JANKÓ, Az Ezredéves Országos Kiállítás (wie Anm. 53), S. 817–938.
- 205** EBD., S. S. 938–949.
- 206** EBD., S. 938–943, 946. Vgl. MERINGER, Rudolf: Das deutsche Bauernhaus. Wien 1892; PEEZ, Alexander: Das Bauernhaus in Oesterreich-Ungarn. In: Mittheilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien 21 (1891), S. 57–59; BANCALARI, Gustav: Forschungen über das deutsche Wohnhaus. In: Ausland 64–66 (1891–1893), passim. Zum weiteren Kontext der Bauernhausforschung in Österreich vgl. WILBERTZ, Georg: Das Bauernhaus im frühmodernen Wiener Architekturdiskurs. In: Vernakulare Moderne (wie Anm. 4), S. 131–161.
- 207** CHRISTIANS, Heiko: Einleitung. Das Haus und seine Vorstellung in den Künsten und Wissenschaften. In: In Da house. Das Haus und seine Vorstellung in den Künsten und Wissenschaften. Hg. v. DEMS. und Georg MEIN. Paderborn 2016, S. 9–21, hier S. 12. Vgl. BEDAL (wie Anm. 179), S. 13 f.
- 208** Ein ausführliches Werk widmet dem Topos samt seinen Konsequenzen für die moderne Architekturtheorie RYKWERT, Joseph: On Adam's House in Paradise. The Idea of Primitive Hut in Architectural History. New York 1972.
- 209** HENNING (wie Anm. 180), S. 1.
- 210** EBD., S. 2.
- 211** »Ez az anyag már képesít bennünket annak meghatározására is, hogy népies építkezésünk typlus dolgában mily helyet foglal el az európai háztípusok között.« JANKÓ, Az Ezredéves Országos Kiállítás (wie Anm. 53), S. 942.
- 212** »So mussten wir bei jedem Haus den Grundriss, die Straßen- und Hof-fassade, die Formen der Fenster, der Türen und der Öfen, die Gestalt des Dachs und des Schornsteins, die Anordnung der Gebäude auf dem Grundstück, die Nebengebäude, den Zaun, das Tor usw. untersuchen.« (»Így kellett kihüvelyeznünk minden háznál az alaprajzot, az utcái és udvari hom-

lokatot, az ajtókat, ablakok, kemenczék formáit, a tető és kémény alakját, a telekberendezést, a melléképületeket, a kerítést, kaput, stb.«), EBD., S. 823.

213 »[...] ilyen jellegek a lakóház és a gazdasági épületek összefüggése, a lakóház alaprajza, tornáca, fedele, ormfala«. EBD., S. 941.

214 EBD., S. 942.

215 EBD., S. 943.

216 EBD., S. 942, 944.

217 Das Ethnografische Dorf sowie Jankós im Anschluss veröffentlichte Abhandlungen über die Ableitbarkeit ungarischer Bauweisen vom oberdeutschen Typ führten zu einer heftigen Polemik um 1900 mit Ottó Herman, der sich für die lokalspezifische Entwicklung des ungarischen Haustyps ausgehend von primitiven Hütten der Hirten aussprach. Vgl. HÁLA, József: Adalékok Herman Ottó és Jankó János kapcsolatához [Beiträge zur Beziehung von Ottó Herman und János Jankó]. In: Herman Ottó öröksége. A Miskolcon 2005. november 8–9-én megrendezett konferencia anyaga. Hg. v. Attila HEVESI und Gyula VIG. Miskolc 2006, S. 56–76, hier S. 56.

218 »Nyilvánvaló, hogy abban a 600 évben, mely a magyar millenium [sic] két végpontját összeköti, nagy átalakulásoknak kellett történni, mert a szláv építkezésnek még hazai szlávjainknál is teljesen nyoma veszett. Hogyan és mikor történt ez az átalakulás, erre kell majd megfelelnie a népies építkezés történetírójának.« JANKÓ, Az Ezredéves Országos Kiállítás (wie Anm. 53), S. 948. Vgl. PAULER, Gyula: A magyar nemzet története az Árpád-házi királyok alatt [Die Geschichte der ungarischen Nation unter Árpáden]. 2 Bde., Budapest 1893, hier Bd. 1, S. 16.

219 EBD., S. 948.

220 KOSELLECK, Reinhardt: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten. Frankfurt a. M. 1989, S. 130.

221 VADAS (wie Anm. 26).

222 »A kiállítás célja Magyarország ezeréves fennállása alkalmából hazánk szellemi és közgazdasági állapotát és előhaladását, különös figyelemmel annak történelmi fejlődésére, feltüntetni.« Az 1896-iki ezredéves kiállítás általános programja [Das allgemeine Programm der Millenniumsausstellung von 1896]. In: Az 1896-iki Ezredéves Kiállítás Közleményei. [o. Jg.]/1 (1893), S. 20.

223 CZOBOR, Einleitung (wie Anm. 98), S. 2.

224 Zitiert nach CZOBOR, Einleitung (wie Anm. 98), S. 2. Ursprünglich nach Az 1896-iki ezredéves kiállítás történelmi csoportjának programja [Programm für die Historische Hauptgruppe der Millenniumsausstellung von 1896]. In: Az 1896-iki Ezredéves Kiállítás Közleményei. [o. Jg.]/4 (1893), S. 90.

225 Vgl. Kap. 2.2.

226 VADAS (wie Anm. 26), S. 9.

227 »[Thaly] általában kérté Pulszky Károly lajstromát is tekintés végett a történelmi főcsoport hivatalos helyiségeiben hozzáférhetővé tenni, mert az 1896-iki országos kiállítás nemcsak művészettörténeti, de első sorban történelmi kiállítás lesz, s így a képek és szobrok közül nem szabad kimaradni azoknak, melyek habár művészi nagy becsű esetleg nem is bírnak, de történelmi szempontból nevezetesek.« Jegyzőkönyv a történelmi főcsoport végrehajtó bizottságának 1894. évi október 29-ikén tartott V-ik üléséről [Protokoll der am 29. Oktober 1894 abgehaltenen fünften Sitzung des Exekutivkomitees]. Magyar Nemzeti Levéltár [Ungarisches Nationalarchiv], Országos Levéltár, Kereskedelemügyi Minisztériumi Levéltár, 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás Történelmi Főcsoport, K 880/2, 943.

228 NIETZSCHE, Friedrich: Unzeitgemäße Betrachtungen. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. In: Friedrich NIETZSCHE: Sämtliche Werke Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hg. v. Giorgio COLLI und Mazzino MONTINARI. 15 Bde. München – Berlin – New York 1966–1977, hier Bd. 1, S. 258–265.

229 Dies gilt auch, wenn Czobor in dem 1893 veröffentlichten Bauprogramm einen etwas spekulativen Versuch unternahm, um das historische Narrativ mit den dargestellten kunsthistorischen Tendenzen in Einklang zu bringen: »Nach alledem schlägt das Gruppenkomitee vor, dass das Arrangement sich nach den drei großen Epochen: der Romanik, der Gotik und der Renaissance-Epoche richten soll, die ohnehin mit den bedeutenden Phasen der Geschichte unserer Nation in ihren großen Zügen zusammenfallen [...]« (»Mindezeket tekintetbe véve, az építészeti csoportbizottság azt javasolja, hogy a történelmi kiállítás általános elrendezése a három nagy művészeti kor: a román, csúcsíves és renaissance-korszak szerint történjék, melyek körülbelül úgyis összesnek nemzetünk történetének jelentékenyebb fázisaival [...]«) [ANONYM.], Az 1896-iki történelmi kiállítás (wie Anm. 46), S. 190.

230 »A történelmi kiállítási épület architektúrája úgy tervezendő, hogy az a hazánkban eddig divott főbb építészeti stílusokat [...] tüntesse fel [...]« Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás Közleményei [Mitteilungen der Millenniums-Landesausstellung von 1896]. [o. Jg.]/9 (1893), S. 313.

231 »A főkapuval párhuzamosan induló szárnynak külső oldalát a román csoportnak kronologikus folytatásaképp 13. századbeli korai góth stílusban terveztem.« ALPÁR, Az ezredéves országos kiállítás (wie Anm. 119), S. 160.

232 »[...] a különböző stílusokban tervezett főbb épületcsoportokat alkalmas átmenetek kössék össze egymással [...]« Az 1896-iki Ezredéves Országos Kiállítás Közleményei [Mitteilungen der Millenniums-Landesausstellung von 1896]. [o. Jg.]/9 (1893), S. 313.

233 LOCHER, Hubert: Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst. Paderborn 2010 [2001], S. 12. Zur Entwicklung stilgeschichtlicher Konzepte in der Architekturhistoriografie Karge, Henrik: Zwischen Naturwissenschaft und Kulturgeschichte. Die Entfaltung des Systems der Epochenstile im 19. Jahrhundert. In: Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung. Hg. v. Bruno KLEIN und Bruno BOERNER. Berlin 2006, S. 39–60.

234 JÖCHNER (wie Anm. 136), S. 88–90.

235 ALPÁR, Az ezredéves országos kiállítás (wie Anm. 119), S. 164.

236 EBD. Vgl. noch die Ausführungen zur kunstgeografischen Stellung der oberungarischen Renaissance im Kap. 4.1.

237 LÜBKE, Wilhelm: Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Leipzig 1855; EBE, Gustav: Die Spät-Renaissance. Kunstgeschichte der europäischen Länder von der Mitte des 16. bis zum Ende des 18. Jahrhunderts. 2 Bde., Berlin 1886. Zu Lübkes Werk ENGEL, Ute: Popularisierung und Veranschaulichung. Wilhelm Lübke: Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart. In: Weltgeschichten der Architektur. Ursprünge, Narrative, Bilder 1700–2016. Ausst.-Kat. München. Hg. v. Matteo BURIONI. Passau 2016, S. 40–42. Zu Ebe ENGEL, Ute: Stil und Nation. Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte ca. 1830–1933. Paderborn 2018, S. 260–268.

238 SALAMON, Gáspár: Architekturgeschichtslehre an der Josephs-Technischen Hochschule Budapest. Compilation als Wissenstransfer und Selbstverortung in der öffentlichen Architekturdiskussion (1871–1902). In: Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen, Technischen Universitäten. Geschichte – Positionen – Perspektiven. Hg. v. Robert STALLA. Wien 2021, S. 137–166, S. 152, insb. Anm. 68.

239 TÖRTÉNELMI FŐCSOPORT IGAZGATÓSÁGA (wie Anm. 115).

240 Vgl. Kap. 3.2.

241 CHOAY (wie Anm. 12), S. 97–99.

Regionale Typologien ausstellen:

Das Zusammenwirken von
vernakulärer Architektur
und Landschaft im
Freilichtmuseum Seurasaari

CHRISTIN NEZIK

I Das Freilichtmuseum Seurasaari in Helsinki

Mit der Translozierung der Bauernhofgruppe Kate Niemelä im Sommer 1909 wurde das Freilichtmuseum Seurasaari auf der gleichnamigen Insel in Helsinki eröffnet (Abb. 1). Das ursprünglich aus der mittelfinnländischen Gemeinde Konginkangas stammende Hofensemble markierte den Auftakt, derartige von Abriss, Verfall oder Modernisierung bedrohte Gebäude aus den verschiedenen finnischen Landesteilen in einer gemeinsamen Architekturausstellung zu versammeln. Ziel war es, qua vernakulärer Architektur ein lebendiges Bild von der im Verschwinden begriffenen ruralen Bau- und Lebenswelt Finnlands zu vermitteln.

Auf die Gründung des Museums zurückblickend, bemerkte dessen erster Direktor Axel Olai Heikel (1851–1924) ein Jahr später, dass die vom schwedischen Freilichtmuseum Skansen ausgehenden Impulse auch in Finnland zur »Anlage von Freiluftmuseen in einer denselben natürlichen Umgebung« geführt habe.¹ Heikels Aussage ist für den Sachverhalt dieses Buches in mehrfacher Hinsicht bemerkenswert. Im Rückgriff auf den freilichtmusealen Prototypen Skansen zeigt sich, dass die Entstehung des Helsinkier Freilichtmuseums in eine transnationale Geschichte des modernen Ausstellungswesens im 19. und 20. Jahrhundert einzuordnen ist, die – wie die Beiträge im vorliegenden Buch belegen – zugleich auch eine Geschichte des Ausstellens von Archi-

tektur war. Tatsächlich wird das Freilichtmuseum bereits zeitgenössisch durch Heikel als ein spezifischer Typus von Architekturexposition kenntlich gemacht, dessen Distinktion er mit dem korrelativen Verhältnis von Ausstellungsraum und -gegenstand begründet. Laut Heikel ist die Angemessenheit der natürlichen Umgebung konstitutiv für die Anlage von Freiluftmuseen und müsse demnach den dort ausgestellten vernakulären Architekturen entsprechen.

1.1 Seurasaari: Eine Insel am Stadtrand

Die Insel Seurasaari (Fölisö) liegt in einer Bucht nordwestlich des Helsinkier Stadtzentrums. Trotz des urbanen Wachstums zu Beginn des 20. Jahrhunderts und der dadurch bedingten Ausdehnung Helsinkis in Richtung Norden und Westen – in dieser Zeit entstanden erste Villen und Sommerhäuser am östlichen Ufer der Bucht – sowie der Einrichtung eines Volksparks auf der Insel 1889 nahm Seurasaari in der Gründungszeit des Freilichtmuseums eine eindeutige Randlage ein (Abb. 2); noch heute befindet sich die Insel unweit der Stadtgrenze von Helsinki und Espoo.²

Die Insel ist im Norden mit dem Festland über eine hölzerne Brücke verbunden. Diese geht auf einen Entwurf von August Granberg zurück, wobei die Brückentempel von Frithiof Mieritz gestaltet wurden.³ Mieritz zeichnete auch für weitere Bauten aus der Entstehungszeit des Volksparks verantwortlich, so für das unmittelbar hinter der Brücke gelegene Försterhaus (Abb. 3), das Restaurant und das ehemalige Wächterhaus mit Warte-



Abb. 1 Kate Niemelä im Freilichtmuseum Seurasaari, Ansicht der Hofgruppe von Nordwesten.

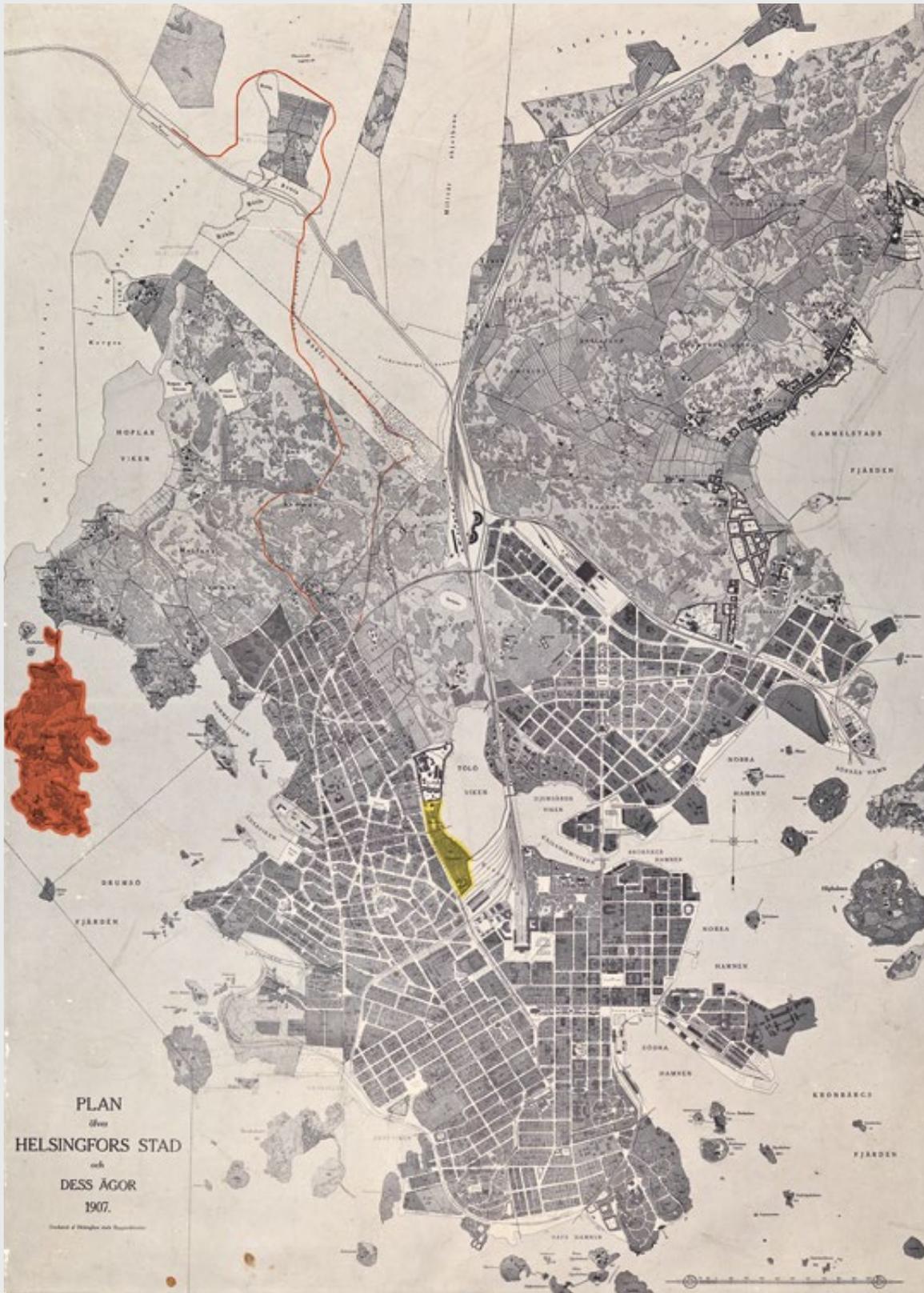


Abb. 2 [Anonym.], Plan der Stadt Helsinki und ihrer Besitzungen 1907. Seurasaari rot und Hakasalmi-Hesperia-Park gelb markiert (beschnitten und farblich bearbeitet von Christin Nezik) (Helsingin kaupunginmuseo, XIV-73).



Abb. 3 Seurasaari, Brücke zum Festland und Försterhaus, Foto: [Anonym.] (1903) (Helsingin kaupunginmuseo, N190451).

saal an der Südwestspitze der Insel.⁴ Die 1889/90 erbauten Holzhäuser folgen alle einem an der vernakulären Holzbaukunst Norwegens orientierten Baustil. Seurasaari ist nicht nur vom Land aus, sondern auch über den Wasserweg erreichbar. Mehrere Bootsanleger, darunter die von Mieritz entworfene Anlegestelle für Dampfschiffe – seit dem späten 19. Jahrhundert existierte eine Fährverbindung zwischen Insel und Stadtzentrum – sowie ein Steg für Ruderboote, wurden zu diesem Zweck errichtet.⁵

Eine Reihe von Hügeln durchzieht die bewaldete Insel, deren höchster Punkt im Norden liegt. Im Landesinneren sowie an den von Buchten und Landzungen geprägten Ufern tritt immer wieder der felsige Untergrund zu Tage. Obwohl sich Seurasaari vordergründig als natürlicher Landschaftsraum präsentiert, ist die Insellandschaft das Resultat landschaftsgärtnerischer Eingriffe, die ebenfalls im Zuge der Volksparkgründung vorgenommen wurden. Ein verzweigtes Wegesystem wurde angelegt (Abb. 4). Das Auf und Ab der Pfade sowie deren zahlreiche Windungen folgen der Topografie des Geländes; entlang des uferseitigen Gehwegs wurden Aussichtspunkte eingerichtet, von denen aus sich der Blick über die Wasserflächen der Bucht entfaltet. Des Weiteren schuf man mehrere künstliche Teiche und forstete den vorhandenen Mischwald auf (Seurasaari hatte zuvor als Weideland gedient). Auf diese Weise sollte der naturlandschaftliche Charakter der Insel eine Aufwertung erfahren.

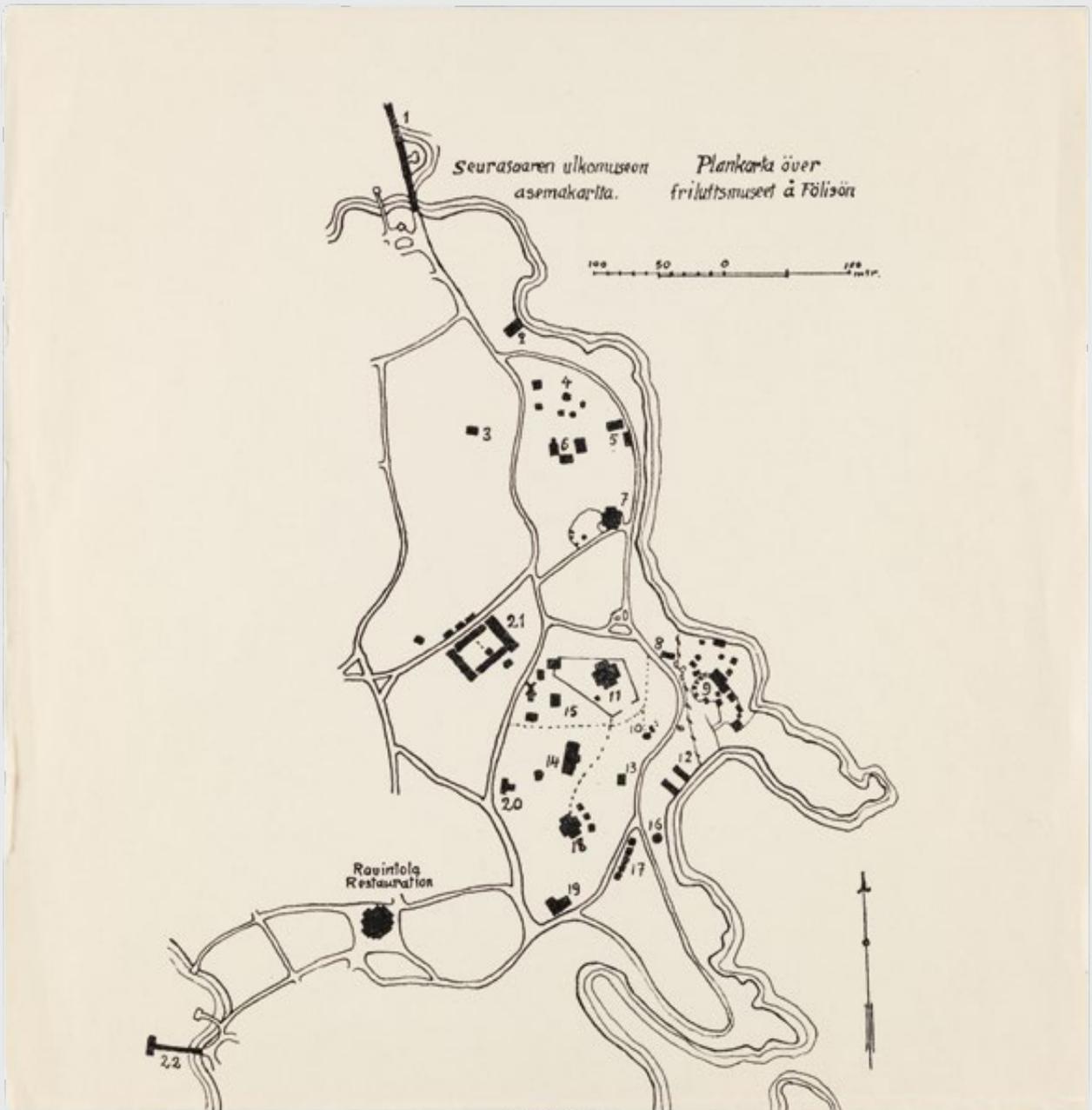
In den für die Volksparknutzung gestalteten Landschaftsraum fügen sich seit 1909 die Bauten des Frei-



Abb. 4 [Anonym.], Situationsplan von Seurasaari (Fölisö) mit bestehender Bebauung aus der Volksparkzeit, undatiert [vor 1909] (Helsingin kaupunginarkisto, Kiinteistövirasto, Kaupunkimittausosasto, 270/2).

Abb. 5 [Anonym.], Freilichtmuseum Seurasaari, Ausstellungsplan mit historischen Landschaften, undatiert [um 1919] (Helsingin kaupunginarkisto, Kiinteistövirasto, Kaupunkimittausosasto, 270/1).





1 Brücke zum Festland 2 Teerboot, Paltamo
3 Sennhütte, Maalahti 4 Abteilung Lappland
5 Bauernhaus Kurssi und Söllerspeicher,
Kuortane 6 Bauernhaus Ivars, Närpiö
7 Pfortnerwohnung 8 Kirchstall, Öster-
botten 9 Kate Niemelä, Konginkangas

10 Wolfsgrube, Bären- und Vogelfallen
11 Kirche und Glockenturm, Karuna 12 Kirch-
boote, Häme und Satakunta 13 Aleksis Kivis
Hütte 14 Herrenhaus Kahiluoto mit Garten-
pavillon aus Elimäki 15 Schmiede, Espoo,
Säge, Sarvilahti, Windmühle, Punkalaidun,

Wassermühle, Sumiainen 16 Teergrube
17 Südfinnische Speicher 18 Karelische Bau-
ernhäuser und Speicher 19 Stall der Fürstin
Jusupoff 20 Gartenhaus der Familie Florin
21 Bauernhof Antti, Säkylä 22 Landungs-
brücke

Abb. 6 [Anonym.], Plan des Freilichtmuseums auf Seurasaari-Fölisö, undatiert [um 1934]
(Museovirasto, Museoviraston kuvakokoelmat, Kansatieteiden kuvakokoelma, KK8397:1).



Abb. 7 Plan des Freilichtmuseums Seurasaari, © Jussi Kaakinen, Napa Arts & Licensing Agency (2017).

lichtmuseums ein. Das Museumsareal ist im nordöstlichen Teil der Insel situiert, wobei sich dieses infolge des stetigen Hinzukommens von translozierten Gebäuden im Verlauf der Zeit weiter ausgedehnt hat; heute nimmt es etwa ein Drittel der 43 Hektar großen Insel ein. Ausstellungspläne der Jahre 1913 bis 1919 zeigen, dass das Museum anfänglich durch einen Zaun vom Park abgetrennt war und mit einem Nord- und Südtor zwei ausgewiesene Zugänge besessen hat. Der nördliche Eingang wurde später ebenso wie sein südseitiges Pendant (Abb. 5: Nr. 1, 2) an die Westflanke des Ausstellungsgeländes verlegt.⁶ Da auf den Plänen seit den späten 1920er Jahren weder Tore noch äußere Begrenzungszaune verzeichnet sind, kann vermutet werden, dass die anfängliche Trennung zwischen musealem und nicht-musealem Inselbereich in dieser Zeit zugunsten einer stärkeren Integration der Ausstellung in den Volkspark aufgegeben wurde (Abb. 6). Dieser Zustand entspricht auch dem heutigen Verhältnis zwischen Museums- und Parkareal.⁷

Eine Binnengliederung erfährt das Ausstellungsgelände durch das bereits angesprochene Wegesystem des Volksparks, das auch in den museal vereinnahmten Bereichen der Insel beibehalten wurde. Die durch die Wege ausgebildeten »Landschaftsinseln« fungieren als Ausstellungsflächen für die translozierten Architekturen (Abb. 7). Sie schaffen einen landschaftsbaulichen Rahmen für die vernakulären Gebäude und stellen somit ein konstitutives Element in deren musealer Präsentation dar. Im gleichen Maße trägt auch die Topografie der Insel, die Höhenunterschiede im Gelände, das Ufer als natürliche Außengrenze sowie der Baumbestand, zur Gliederung des Ausstellungsgeländes und zur landschaftlichen Inszenierung der ausgestellten Architekturen bei.⁸

1.2 Die Gebäude im Museum

Die vernakulären Bauten sind variationsreich in der Insellandschaft platziert. Konzentrieren sich die meisten Gebäude zu einem zentralen Museumsbereich und erlauben somit Sichtbeziehungen untereinander, befinden sich einige verhältnismäßig isoliert, inmitten des Waldes. Die Bauten liegen teils direkt an den Wegen, teils von diesen zurückgesetzt, an einem Hang, auf einer Anhöhe, einem Felsvorsprung (Abb. 8), in einer Talsenke oder in unmittelbarer Ufernähe. Dabei gibt es grundsätzlich drei Anordnungsstrategien: die Einzelbau-präsentation, das Nebeneinander- oder Gegenüberstellen von Bauten derselben Baugattung (Abb. 9) sowie die



Abb. 8 Bauernhaus Pertinotša im Freilichtmuseum Seurasaari, Ansicht vom Weg.



Abb. 9 Speicher aus Häme und Uusimaa im Freilichtmuseum Seurasaari.

Gruppierung mehrerer Einzelgebäude zu einem gemeinsamen Ensemble (Abb. 1). Der Ensemblecharakter entstand dabei vielfach erst nach und nach, da die zusammen gruppierten Bauten nicht zwingend zeitgleich nach Seurasaari transloziert wurden.⁹ Infolge der sukzessiven Vergrößerung des Ausstellungsareals kam es auch nachträglich noch zu einzelnen Verlegungen innerhalb des Museums; dies betraf vor allem Gebäude, die einzeln platziert sind.¹⁰ Insgesamt folgt die Anordnung wie Positionierung der Bauten keiner Chronologie als Sammlungs- oder Ordnungsprinzip. Gemäß dem musealen Konzept, regionaltypische Bauweisen aus den verschiedenen finnischen Landesteilen zu präsentieren, tritt die entstehungszeitliche Dimension der Architekturen – sie stammen aus dem 17. bis 19. Jahrhundert –



Abb. 10 Ausstellungsgruppe »Klein Helsinki« mit dem Gartenhaus der Familie Florin (links) und dem Jusupoff'schen Pferdestall (rechts).

zugunsten ihrer geografischen Herkunft in den Hintergrund. Ein Plan, der den musealen Baubestand um 1919 dokumentiert, weist den finnischen Landschaften (Regionen) jeweils einen Bereich des Ausstellungsgeländes zu (Abb. 5).

Die hölzernen Baukörper der Gebäude erheben sich über steinernen Fundamenten, die teils aus Bruchstein aufgeschichtet sind, teils durch den felsigen Untergrund der Insel gebildet werden. Die Holzbauten variieren hinsichtlich ihrer ursprünglichen Nutzungszwecke, ihrer Konstruktionsweisen sowie ihrer Grundriss- und Aufriss-Disposition. Grundsätzlich lag der Fokus von Beginn an auf der Präsentation unterschiedlicher (regionaler) Wohnformen, weswegen die Mehrzahl der ausgestellten Architekturen in ihrem prä-musealen Zustand entweder unmittelbar einen Wohnzweck erfüllte oder in funktionalem Zusammenhang mit der ruralen Wohnhausarchitektur Finnlands stand. Die einzelnen Gruppen wie Gebäude sind in der Regel begehbar oder wenigstens einsehbar. Sie sind im Inneren mit translozierten Möbeln, Alltagsgegenständen, Kleidern, Textilien sowie Arbeitsgerätschaften ausgestattet. Das Freilichtmuseum umfasst heute mehrere Bauernhöfe, je ein Herren- und Pfarrhaus, kleinere Wohnhütten sowie Stubengebäude. In den Anfangsjahren wurden temporär

auch Samenzelte gezeigt. Einen zweiten, dem Wohnen untergeordneten beziehungsweise beigeordneten Sammlungszweig bilden die technischen Bauwerke und Zweckbauten (Wind-/Wassermühlen, Schmiede, Speicher und Bootshäuser). Mit der Kirche von Karuna gehört seit 1912 ein vernakulärer Sakralbau zum Bestand des Freilichtmuseums.¹¹ Die Holzkirche samt freistehendem Glockenturm ist zu einem Kirchhof angeordnet, der auch das Grab des 1924 verstorbenen Heikel und dessen Ehefrau Maria aufnimmt.

Stammen die zuvor aufgeführten Bauten alle aus einem ruralen Herkunftszusammenhang, so sind mit dem Gartenhaus der Familie Florin und dem Pferdestall der Fürstin Jusupoff auch zwei Gebäude aus Helsinki und damit aus einem städtischen Ursprungs-kontext vertreten.¹² Einander gegenüber positioniert sind die beiden Holzbauten heute in eine kleine parkartige Anlage eingebunden, die von einem Eisenzaun eingefasst wird (Abb. 10). Eine derartige Anordnung scheint jedoch nicht von Anfang an bestanden zu haben. Der dem deutschen Ausstellungsführer von 1920 beigefügte Plan zeigt, dass die Bauten zunächst weiter voneinander entfernt platziert waren und bezeichnet das dazwischen liegende Gelände als »Platz reserviert für Gebäude aus dem alten Helsingfors«.¹³ Überlegungen, eine größere

Abteilung »Klein/Alt Helsinki« einzurichten und damit ein auf den Welt- und Landesausstellungen etabliertes Dispositiv des Ausstellens von Architektur in den musealen Zusammenhang zu überführen, wurden nicht weiterverfolgt.¹⁴

2 Entstehungskontexte

2.1 Die Gründung eines finnischen Freilichtmuseums im transnationalen Austausch

Der Eröffnung des Freilichtmuseums (1909) war eine mehrjährige Planungsphase (ab etwa 1906) vorausgegangen, in der das Ausstellungskonzept erarbeitet, die Standortfrage geklärt und erste Ankäufe getätigt wurden. Der Typus des Freilichtmuseums bot den geeigneten konzeptuellen Rahmen, um jene Gegenstände der vernakulären Sachkultur – im Fall Seurasaaris Holzarchitekturen, deren Einrichtung und Ausstattung – in einer gemeinsamen Ausstellung zu versammeln. Es ging also um jene Zeugnisse, die seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert eine zunehmende Wertschätzung als kulturelles Erbe Finnlands erfahren hatten und infolge dessen als erhaltungs- und ausstellungswürdig galten, um Zeugnisse, denen gleichermaßen ein architektonisch-denkmalkundlicher wie ethnografischer Wert zugesprochen wurde, die jedoch als raumgreifende Strukturen besondere Herausforderungen an eine Musealisierung, das heißt die materielle Überführung in den musealen Raum, stellten.

Die Gattung des Freilicht- oder Freiluftmuseums war im späten 19. Jahrhundert nicht zuletzt unter dem Eindruck der Welt- und Landesausstellungen entstanden.¹⁵ Diese wie auch die Museen selbst waren wie Emily Rosenberg schreibt »Knotenpunkte transnationaler Verflechtungen«.¹⁶ Über Publikationen, das relativ junge Medium der Fotografie, Korrespondenzen, persönliche Netzwerke oder vor Ort erworbene Erfahrungen zirkulierten Kenntnisse über Praktiken und Modi des Ausstellens unter den an der Gestaltung von Expositionen und Museen beteiligten Akteuren.¹⁷ Das Freilichtmuseum adaptierte das auf den Welt- und Landesausstellungen etablierte Dispositiv des ethnografischen Dorfes. Handelte es sich bei den die vernakuläre Architektur eines Landes oder einer Region abbildenden Ensembles auf den großen internationalen Expositionen zumeist um Nachbauten oder Neuschöpfungen, wurden in den

Freilichtmuseen hingegen fast ausschließlich translozierte »Originale« präsentiert. Im Unterschied zu den temporär angelegten Ausstellungen stand im musealen Zusammenhang nicht mehr allein das Zeigen der Architektur und damit das Zurschaustellen des Eigenen im Vordergrund. Institutionsbedingt verfolgte das Museum neben dem Präsentations- zusätzlich einen eindeutig formulierten Sammlungs-, Forschungs- und Bewahrungsauftrag. Es sei an dieser Stelle angemerkt, dass auch einzelne temporäre »Dörfer« in der ihnen zugrundeliegenden wissenschaftlichen Fundiertheit durchaus den Anspruch verfolgten, einen Beitrag zur Erforschung wie Erhaltung des vernakulären Bauerbes zu leisten.¹⁸

Ein wichtiger Impuls für die Gründung eines Freilichtmuseums in Helsinki ging von Schweden aus. In Stockholm hatte Artur Hazelius (1833–1901) mit dem Freilichtmuseum Skansen 1891 eines der ersten Museen seiner Art eröffnet.¹⁹ Auf der Halbinsel Djurgården, in unmittelbarer Nachbarschaft zum Nordiska museet (Nordisches Museum) gelegen und dieses um eine Außenausstellung erweiternd, werden im Skansen »belebte« Architekturen, eingebettet in einer parkähnlichen Umgebung, gezeigt. Es handelt sich bei den dortigen vernakulären Gebäuden teils um translozierte, teils um nachgebaute Architekturen, deren Herkunft aus Skandinavien, Finnland, Deutschland und Russland das nordische Programm des Skansen aufzeigen.²⁰ Das Freilichtmuseum Seurasaari besaß neben den skandinavischen Museen – dessen Planer verweisen zusätzlich auf die zuvor entstandenen Freilichtmuseen in Oslo, Lillehammer, Jönköping, Lund und Lyngby – auch Vorläufer im eigenen Land. Darunter sind die von den Studentenkorporationen (»osakunnat«) in den 1870er Jahren zusammengetragenen Sammlungen zu zählen, deren sachkulturelle Objekte – in enger Anlehnung an Hazelius' ethnografische Displays im Nordischen Museum – arrangiert in Stubeninterieurs in Helsinki gezeigt wurden (Abb. 11).²¹ Des Weiteren existierte seit 1906 eine Ausstellung vernakulärer Gebäude im Park der Burg von Turku, welche laut Heikel »einen Ansatz zu einem Freiluftmuseum«²² darstellte.

Den skandinavischen Vorbildern folgend, die sich häufig durch eine räumliche wie institutionelle Nähe von Freilichtausstellung und historisch-ethnografischem Museum oder Nationalmuseum auszeichneten, sollte Helsinkis Freilichtmuseum zunächst ebenfalls in unmittelbarer Nachbarschaft zum Finnischen Nationalmuseum (bis 1917 offiziell Staatliches Historisches und Ethnografisches Museum) eingerichtet werden. Als



Abb. 11 Stubeninterieur »Andacht in Säkylä«, Ethnografisches Museum der Studentenkorporationen Helsinki (undatiert) [vor 1893], (Museovirasto, Kansatieteen kuvakokoelma, KK1038:3).

Standort war der Hakasalmi-Hesperia-Park vorgesehen gewesen, welcher sich *vis-a-vis* des zu dieser Zeit noch im Bau befindlichen Nationalmuseums erstreckt (Abb. 2). Entwurfszeichnungen²³ der für den Museumsbau verantwortlichen Architekten Herman Gesellius, Armas Lindgren und Eliel Saarinen beziehen daher in Teilen die gegenüberliegende Straßenseite mit ein und zeigen, dass das Parkgelände anfänglich als äußere Erweiterung der musealen Ausstellungsfläche projektiert war. Aufgrund landschaftlicher Kriterien wurde dieser innerstädtische Standort jedoch 1906 zugunsten der Insel Seurasaari aufgegeben.²⁴

Die öffentlich geführte Debatte über die bauliche wie ausstellungskonzeptionelle Gestaltung des Finnischen Nationalmuseums wirkte, trotz der schlussendlichen Entscheidung für eine standörtliche Trennung, im Freilichtmuseum Seurasaari nach.²⁵ Finnland erlebte im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert einen

regelrechten Boom an Museumsneugründungen. Vormalig universitäre, halböffentliche oder private Sammlungen wurden in dieser Zeit zusammengeführt, institutionalisiert und erstmals in eigens für den Zweck errichteten Bauten ausgestellt.²⁶ Folgte die Museumsarchitektur zunächst der für öffentliche Bauaufgaben verbreiteten universalistischen Formensprache des Historismus, vollzog sich im Zuge der Planungen des Nationalmuseums eine Hinwendung zum Typus des agglomerierten Museums. Auslöser hierfür war die Streitschrift »Vårt Museum« (Unser Museum), in der die führenden Architekten des Landes für eine Museumsarchitektur eintraten, mit der sich die kulturgeschichtlich-ethnografischen Sammlungsinhalte des Nationalmuseums baulich transportieren ließen. Als Vorbilder fanden das Musée de Cluny in Paris, das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg sowie das Schweizerische Landesmuseum in Zürich Erwähnung.²⁷ Das den

Typus des agglomerierten Museums auszeichnende Prinzip des Korrespondierens von Ausstellungsgegenstand und Bau sowie die damit intendierte architektonische Inszenierung der gezeigten Objekte durch die Schaffung einer entsprechenden Raumatmosphäre wurden im Freilichtmuseum weitergedacht: in Gestalt von vernakulären Gebäuden – mehrheitlich ruraler Herkunft –, die man durch die Einbettung in den Landschaftsraum von Seurasaari gleichsam als natürliche Inselbebauung erscheinen ließ.

Das Freilichtmuseum wurde als Ort des Wissens respektive der Wissensvermittlung wie auch als Erlebnis- und Erfahrungsraum konzipiert.²⁸ Wissenschaftlicher Anspruch, der auf den Erhalt von vernakulären Bauten und deren bauhistorisch-ethnografischer Erforschung zielte, verband sich mit einer expliziten pädagogischen Intention. Zwar büßten die Gebäude laut der für die Planung des Helsinkier Freilichtmuseums zuständigen Antellin Valtuuskuunta (Antell'sche Kommission) einen Teil ihres wissenschaftlichen Wertes ein, da sie aus ihrem ursprünglichen landschaftsbaulichen Kontext herausgelöst würden, dennoch seien sie weiterhin geeignete Anschauungsobjekte sowie potenzielle Impulsgeber für den Kunst- und Architekturbetrieb des Landes.²⁹

Der dem Museum inhärente Bildungszweck richtete sich nicht mehr vornehmlich an einen Expertenkreis, sondern die Ausstellungsgestaltung, und darin begründet sich das Distinkte dieser Museumsgattung sowie deren konzeptionelle Nähe zum Typus des agglomerierten Museums, bot die Möglichkeit, museale Inhalte einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen; neben Studierenden wurden seitens der Museumsinitiatoren die städtische Arbeiterklasse und Schulkinder als Zielgruppen benannt. Aufgrund der materiellen Präsenz der Architekturen sowie deren körperlicher Erfahrbar- und Erlebarmachung im musealen Landschaftsraum zeichnete sich das Freilichtmuseum durch eine besondere Anschaulichkeit aus, eine Eigenschaft, die es von den auf wissenschaftlichen Ordnungs- und Klassifizierungsprinzipien fußenden Schausammlungen unterschied, wie die Verantwortlichen des Museums betonten.³⁰ Gerade diese Anschaulichkeit erlaube es, so die Antell'sche Kommission in einem Schreiben an die Stadt Helsinki 1907, nicht nur ein »lebendiges« Bild vom ländlichen Leben in Finnland zu vermitteln, sondern »patriotische Gefühle« in der Bevölkerung zu wecken.³¹ Denn nirgendwo komme die »nationale wie volkstümliche

Bedeutung« der Ethnografie so deutlich zum Ausdruck wie in einem Freilichtmuseum.³²

Insgesamt fügte sich die Gründung wie konzeptionelle Ausrichtung des Freilichtmuseums Seurasaari in die nationalen wie internationalen Entwicklungen des Museumswesens zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein. Zugleich lässt sich unter den finnischen Museumsgestaltern das Bestreben fassen, trotz Anerkennung und sogar expliziter Bezugnahme auf europäische Vorbilder zu eigenen Ausstellungslösungen zu gelangen. Man dürfe internationale Modelle nicht nur kopieren; vielmehr müsse das Freilichtmuseum, wenn es die »verschiedenen Entwicklungsformen des eigenen Volkes« widerspiegeln wolle, auch die Verhältnisse im eigenen Land berücksichtigen, so die entsprechende Position der Antell'schen Kommission gegenüber dem finnischen Parlament 1908.³³

2.2 Akteure – Netzwerke – Institutionen

Das Vorhaben, ein Freilichtmuseum in Helsinki einzurichten, ging zu einem wesentlichen Teil auf das Betreiben des Ethnografen und späteren Gründungsdirektors Axel Olai Heikel zurück. Unter Einbringung seiner ethnografischen Expertise trieb Heikel aktiv die Realisierung des Museums voran. So initiierte er bereits einige Jahre vor der eigentlichen Gründung den Erwerb eines ersten Gebäudes für einen solchen Zweck: Auf sein Anraten wurde 1906, damals noch für den Standort am Nationalmuseum, die Sennhütte aus Maalahti erworben, welche sich heute auf Seurasaari befindet.³⁴

Trotz der führenden Rolle, die Heikel zweifelsohne bei der konzeptionellen Planung wie Durchführung des Vorhabens zufiel, handelte er nicht allein, sondern eingebunden in ein Netzwerk von Akteuren, das sich über persönliche Kontakte und institutionelle Zugehörigkeiten rund um die Museumsgründung konstituierte.³⁵ Dieses Netzwerk setzte sich aus einer relativ überschaubaren Gruppe von Experten unterschiedlicher Fachrichtungen, Vertretern verschiedener Professionen und engagierter Laien zusammen. An dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass gemessen an der Bevölkerungszahl der Kreis an Handlungsträgern in Finnland naturgemäß überschaubar war, zumal Helsinki in der fraglichen Zeit die Position des unangefochtenen politischen, kulturellen und wissenschaftlichen Zentrums des Landes einnahm. Es lässt sich demzufolge feststellen, dass viele der am Vorhaben beteiligten Personen auch am Aufbau der ethnografischen Sammlungen der Studentenkorpo-

rationen sowie der Initiierung des Finnischen Nationalmuseums mitwirkten.

Die dem Netzwerk zugehörigen Akteure erfüllten nicht selten in Personalunion multiple Ämter und Funktionen im Architektur-, Wissenschafts- und/oder Politikbetrieb der finnischen Hauptstadt. Sie waren häufig in gleich mehreren an der Museumsgründung beteiligten Institutionen oder Kommissionen tätig, von denen vor allem die Archäologische und Antell'sche Kommission hervorzuheben sind, und gehörten oft diversen halböffentlichen Wissenschaftsgesellschaften an. Letztere waren im Verlauf des 19. Jahrhunderts im Umfeld der Universität Helsinki entstanden. Insbesondere die Finnische Literaturgesellschaft (Suomalaisen Kirjallisuuden Seura) sowie die Finnische Altertumsgesellschaft (Suomen Muinaismuistoyhdistys) trugen maßgeblich zur systematischen Erschließung, Erforschung, Pflege und Erhaltung der finnischen Bau- und Sachkultur bei. Sie organisierten und finanzierten ethnografische, kunsthistorische oder linguistische Kampagnen, an denen sich wiederholt auch Künstler, Fotografen und Architekten unter Einbringung ihrer professionsbedingten Fertigkeiten beteiligten.³⁶ Die Gesellschaften gaben Schriftenreihen heraus und legten eigene Sammlungen an, die größtenteils in die später gegründeten finnischen Museen überführt wurden. Dass gerade diese Gesellschaften bei der Herausbildung des finnischen Museumswesens eine Schlüsselrolle einnahmen, indem sie einen institutionellen Rahmen für den Aufbau musealer Sammlungen schufen, hat bereits Susanna Pettersson in ihrem Aufsatz zu den nationalen Museen in Finnland herausgearbeitet.³⁷ Ergänzend sei an dieser Stelle aber auch explizit die von den Gesellschaften und Kommissionen geleistete Bündelung von Expertisen erwähnt, die in die Ausstellungskonzeption der entstehenden Museen hineingewirkt haben.

Das institutionenübergreifende, oftmals interdisziplinäre Handeln von Akteuren im Umfeld der Freilichtmuseumsgründung lässt sich anhand der Person Heikels exemplifizieren. In den 1870er Jahren hatte sich dieser am Aufbau der ethnografischen Sammlungen der Studentenkorporationen beteiligt. Neben seiner Lehrtätigkeit als Dozent für finnougrische Ethnologie an der Universität Helsinki (ab 1889) fungierte er als Intendant der Archäologischen Kommission (ab 1892/93) sowie zeitweiliges Mitglied der Antell'schen Kommission.³⁸

Die in Heikels Werdegang evident werdende enge Verzahnung zwischen universitärem und musealem Tätigkeitsfeld – viele Museumsleute lehrten in dieser Zeit parallel an der Universität – war kennzeichnend für die Frühphase des finnischen Museumswesens.³⁹ Erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts erfolgte eine Professionalisierung und zwar dahingehend, dass sich eine (personelle) Trennung von universitärem und musealem Arbeitsfeld etablierte.

Die Heterogenität der hier geschilderten Netzwerke lässt sich wiederum vor dem Hintergrund eines Wissenschaftsbetriebs erklären, in dem sich die fachlichen Grenzen noch nicht verfestigt hatten. Vielmehr war dieser in einem Prozess des Ausdifferenzierens und Spezialisierens begriffen. Die im hiesigen Zusammenhang relevanten, das Vernakuläre zum Forschungsgegenstand erhebenden Fachrichtungen Ethnologie, Ethnografie, Völkerkunde, Anthropologie, Geografie, Archäologie und Kunstgeschichte konstituierten sich auch in Finnland erst im Verlauf des 19. Jahrhunderts als distinkte Disziplinen mit fachspezifischen Methoden, eigenen Institutionen und Organen.⁴⁰ Gleiches gilt für die Denkmalpflege, die sich parallel dazu als eigenes Tätigkeitsfeld herauszubilden begann. 1883 wurde eine erste Verordnung zur Erhaltung von materiellen Denkmälern im Großherzogtum Finnland erlassen.⁴¹ Flankiert wurde diese Maßnahme durch die Berufung eines ersten Staatsarchäologen (Johannes Reinhold Aspelin im Jahr 1885), dem fortan die Leitung der 1884 gegründeten Archäologischen Kommission (Arkeologinen toimisto/Muinaistieteellinen toimikunta) oblag. Diese mit der Erforschung und dem Schutz der alten Denkmäler betraute Kommission trug zusammen mit der Finnischen Altertumsgesellschaft (1870 gegründet) dazu bei, die frühe finnische Denkmalerfassung in institutionelle Bahnen zu lenken. Beide Organisationen veranstalteten Inventarisationskampagnen, im Zuge derer ein umfangreicher Fundus an textlichen wie bildlichen Darstellungen der vernakulären Sakral- und Profanarchitektur des Landes entstanden ist.⁴² Das Interesse richtete sich zunächst auf die rurale Sakralbaukunst, das heißt die mittelalterlichen Feldsteinkirchen und Holzkirchen des 16. bis 18. Jahrhunderts mit ihren Artefakten und Wandgemälden. Hierbei ist zu beobachten, dass sich die anfängliche Fokussierung auf den kulturell-künstlerischen Wert dieser Bauten (Innenraum und Ausstattung) in den 1890er Jahren zunehmend zugun-

ten eines architektonischen Werts verschob. Ein weiteres Interessengebiet bildete die ländliche Herrenhausarchitektur, und schließlich rückte mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts das Bauernhaus – nun nicht mehr allein als ethnografischer Gegenstand betrachtet – als Architekturzeugnis in den Blick der Denkmalerfassung.

Wirkten der Universitätsbetrieb sowie die Wissenschaftsgesellschaften vor allem durch die Bereitstellung von Grundlagenforschung auf die Gründung des Freilichtmuseums ein, fanden doch die in den Jahrzehnten zuvor gewonnenen Erkenntnisse zur vernakulären Architektur Eingang in das Ausstellungsprogramm, so fiel die Realisierung des Vorhabens in den Tätigkeitsbereich der Antell'schen Kommission. Diese zeichnete sich für die Verwaltung und Erweiterung der von Herman Frithiof Antell dem finnischen Volk gestifteten Sammlungen verantwortlich.⁴³ Aufgrund ihrer Zuständigkeit für das Nationalmuseum – dessen Bestand zu einem Großteil auf die Antell'sche Schenkung⁴⁴ aus dem Jahr 1893 zurückging – war die Kommission in den Jahren 1906 bis 1909 auch für die inhaltliche Konzipierung sowie finanzielle Umsetzung des Freilichtmuseums verantwortlich, plante man dieses doch zunächst als Komplementierung zum Nationalmuseum. Die Kommissionsmitglieder wurden im regelmäßigen Turnus vom Parlament ernannt und können den museal-universitären Kreisen Helsinkis zugeordnet werden. Außer Heikel gehörten dieser in der Gründungsphase des Freilichtmuseums unter anderem der Ethnologe und Intendant des Nationalmuseums Theodor Schvindt, der Herausgeber der Kulturzeitschrift »Finsk Tidskrift« (Finnische Zeitschrift) Reinhold Felix von Willebrand, der Architekt Armas Lindgren, der Kunst- und Kulturhistoriker Eliel Aspelin-Haapkylä, der Professor für Ästhetik und Neuere Literatur Yrjö Hirn, der Archäologe Julius Ailio sowie der Historiker Ernst Gustaf Palmén an.⁴⁵ Über die Antell'sche Kommission lief die Kommunikation mit den an der Gründung beteiligten Instanzen, darunter der Rat der Stadt Helsinki, das finnische Parlament und die Ausschankgesellschaft Helsinki (Helsingin Anniskeluosakeyhtiö). Letztere betrieb seit 1889 als Pächter den Volkspark auf Seurasaari und hatte daher dem Vorhaben zuzustimmen.⁴⁶

Als Institution war das Nationalmuseum auch jenseits der Zugehörigkeit einzelner Mitarbeiter zur Antell'schen Kommission (siehe Schvindt) in den Planungsprozess involviert. Das selbst noch im Aufbau begriffene Museum unterstand formal der Archäologischen Kom-

mission, so dass hierüber weitere personelle wie institutionelle Vernetzungen in den finnischen Wissenschaftsbetrieb bestanden.⁴⁷ 1906 wurden die Mitarbeiter des Nationalmuseums Uno Taavi Sirelius (Ethnograf), Carl Frankenhaeuser (Architekt) und Karl Konrad Meinander (Kunsthistoriker) zusammen mit Heikel und Schvindt beauftragt – letztere in Doppel- beziehungsweise Dreifachfunktion, waren beide doch zu dieser Zeit in der Antell'schen wie Archäologischen Kommission sowie im Fall von Schvindt zusätzlich im Nationalmuseum tätig – einen ersten Entwurf für ein Freilichtmuseum im Hakasalmi-Hesperia-Park zu entwickeln.⁴⁸ Obwohl nicht realisiert, stellte dieser eine wichtige Vorarbeit für die spätere Anlage des Freilichtmuseums auf Seurasaari dar, denn bereits hier war die Anordnung der Bauten gemäß ihrer Herkunftsregionen vorgesehen.

Nach der Eröffnung 1909 fiel das Freilichtmuseum Seurasaari in die Verantwortlichkeit der Archäologischen Kommission.⁴⁹ Zusätzlich wurde 1911 die Freilichtmuseum Seurasaari AG (Osakeyhtiö Seurasaaren Ulkomuseo Aktiebolag) gegründet. Laut Satzung (§1) oblag es nun dieser, Ankäufe von »alten Bauten und anderen größeren Gegenständen« für das Museum zu tätigen, »die von einem historischen, kulturhistorischen oder ethnografischen Standpunkt aus interessant« waren.⁵⁰

2.3 Konzeption des Ausstellungsprogramms

In einer Stellungnahme an das Parlament legte die Antell'sche Kommission 1908 neben Argumenten, die die Notwendigkeit der Einrichtung eines Freilichtmuseums in Helsinki herausstellten, auch dessen künftige Sammlungspraxis dar. Ein erstes Rahmenkonzept war bereits 1906/07 formuliert worden.⁵¹ Der auf diesen konzeptionellen Vorarbeiten aufbauende Programmentwurf von 1908 führte keine konkreten Gebäude auf, vielmehr gab er Leitlinien vor, anhand derer die künftige Auswahl von Bauten erfolgen sollte. Im gleichen Sinne sind die als Anhang beigefügten Abbildungen zu verstehen. Denn auch sie stellten keine Übersicht der geplanten Ankäufe dar, sondern die aus verschiedenen Publikationen stammenden Zeichnungen und Fotografien sollten eine Vorstellung von den Gebäudearten geben, die grundsätzlich für das Museum in Frage kamen.⁵² Die auszuwählenden Architekturen sollten in »möglichst naturgemäßer und lebendiger Weise« einen Eindruck vom »Leben des Volkes« und »den Hauptperioden der kulturellen Entwicklung von den ursprünglichen Zu-

ständen bis zur gegenwärtigen Lebensweise« vermitteln.⁵³ Das Haus stand dabei im Zentrum, da »im Leben eines Volkes [...] dessen Behausungen und andere Gebäude von größter Bedeutung« erschienen.⁵⁴

Die seitens der Antell'schen Kommission formulierten Auswahlkriterien bezogen sich auf die zeitlichen, typologischen wie geografischen Aussagewerte der vernakulären Architektur. Die im baugenealogischen Sinne zu verstehende Zeitlichkeit der Bauten rekurrierte auf deren jeweiligen Entwicklungsstand, der sich gemessen an der kulturellen Entwicklung des Bauens in Finnland in den Gebäuden materialisierte.⁵⁵ Das Freilichtmuseum sollte demnach ein Spektrum umfassen, das primitivere Formen der Behausung genauso abdeckte wie komplexere Bauernhofgruppen.⁵⁶ Unterschiedliche Wohnhaustypen aus verschiedenen Regionen sollten versammelt werden, um neben der allgemeinen Entwicklung einen Eindruck von den regionalspezifischen Wohnformen und deren Baugenealogie zu geben.⁵⁷ Das 1907/08 skizzierte Ausstellungsprogramm sah unter anderem die Translozierung einer Rauchstube (»savupirtti«) aus Karelien, Häme und Savo sowie je einer Stube (»tupa«) aus Åland, Uusimaa, Varsinais-Suomi und Österbotten vor. Des Weiteren sollte die Ausstellung nach Möglichkeit ein Samenzelt (»lappalaiskota«), ein Herrenhaus (»herraskartanorakennus«), verschiedene Speicher- und Zweckbauten, eine Holzkirche samt Glockenturm sowie Kirch- und Teerboote erhalten.⁵⁸ Dass die Geografie der Herkunft bei der Auswahl der Bauten eine entscheidende Rolle spielte, wird im programmatischen Entwurf auch sprachlich fassbar. Die dort aufgezählten Gebäudetypen werden zumeist in Verbindung mit den finnischen Landschaften (Regionen) und somit ihren jeweiligen geografischen Verbreitungsgebieten genannt. Neben einer heimischen Abteilung (»kotimainen osasto«) war zunächst auch eine für Bauten der außerhalb Finnlands ansässigen finnougri-schen Völker (»sukukansain osasto«) vorgesehen; dahingehende Bemühungen wurden aber nicht weiterverfolgt.⁵⁹

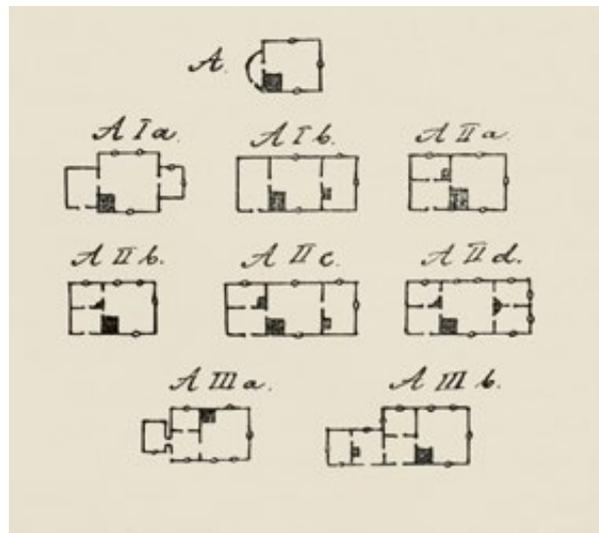
Viele der zwischen 1906 und 1908 entwickelten Gedanken zur Sammlungs- und Ausstellungspraxis wurden im Verlauf der sukzessiven Einrichtung des Freilichtmuseums (1909–1982) umgesetzt. Dennoch existierte im Vorfeld der Museumseröffnung kein vollständig ausformulierter Ausstellungsplan, der über das Stadium eines konzeptionellen Leitentwurfs hinausging. Dass die Ausarbeitung eines solchen aus Sicht der Museumsgestalter gar nicht möglich war, hob Heikel

hervor, wenn er den Erwerb von »altertümlichen Gebäudetypen« für das Museum davon abhängig machte, was die finnischen Ethnografen auf Reisen im Land vorfinden würden.⁶⁰ Die späteren Ankäufe von Bauten scheinen sich nicht zuletzt auch danach gerichtet zu haben, was verfügbar und finanzierbar war.⁶¹

3 Von der ethnografischen Hausforschung zum Gegenstand architektonischer Betrachtung: Referenzfelder der Aneignung des Vernakulären

Mit seiner 1887 veröffentlichten und im Folgejahr in deutscher Sprache erschienenen Studie »Die Gebäude der Čeremissen, Mordwinen, Esten und Finnen« (»Rakennukset teremisseillä, mordvalaisilla, virolaisilla ja suomalaisilla«) leistete Heikel dem späteren Ausstellungsprogramm des Freilichtmuseums Seurasaari wesentlich Vorschub.⁶² Die dort vertretenen Thesen zur Baugenealogie und Typologie der vernakulären Architektur, die seinerseits vorgenommene Binnendifferenzierung bezüglich des Bauens in den einzelnen finnischen Landschaften (Regionen) sowie dessen Fokussierung auf unterschiedliche Formen des Wohnens (inklusive Zweckbauten) bil-

Abb. 12 [Anonym.], Grundrisse finnischer Häuser, typologische Reihe ausgehend vom Urtyp A (aus Axel Olai Heikel: Die Gebäude der Čeremissen, Mordwinen, Esten und Finnen. Helsinki 1888).



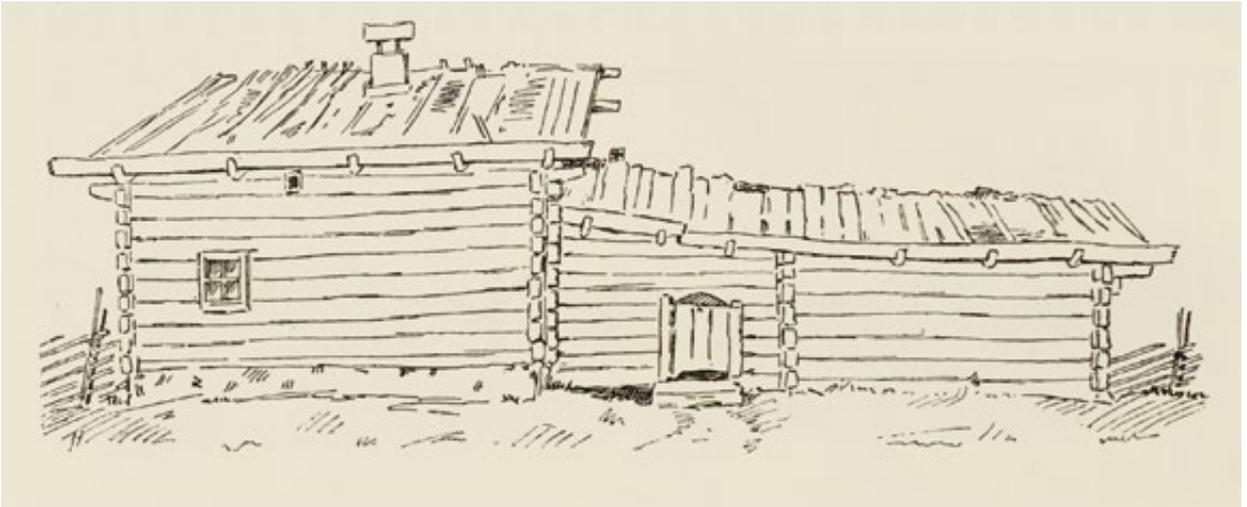


Abb. 13 [Anonym.], Karelisches Haus, Kirvus, Wiborg (aus Axel Olai Heikel: Die Gebäude der Čeremissen, Mordwinen, Esten und Finnen. Helsinki 1888).

deten das wissenschaftsmethodische Fundament für das auf Seurasaari museal umgesetzte Nebeneinanderstellen regionaltypischer Bauweisen. Heikel sah den Forschungsauftrag der Ethnografie darin, die vorherrschenden ursprünglichen Zustände in den Völkern der Gegenwart sichtbar zu machen.⁶³ Dementsprechend sollte mit der Gebäudestudie der »Ursprung und die Geschichte der Bauformen eines Volkes« (des Finnischen) nachgezeichnet werden, um »diese Formen im allgemeinen ethnographischen Bausystem der Menschheit [...] zu placieren«,⁶⁴ eine Intention, die sich auch in den 1907/08 formulierten programmatischen Leitlinien des Freilichtmuseums Seurasaari wiederfand.⁶⁵

Heikel reihte sich mit der Studie in die von kunst- und anthropogeografischen Denkmustern geprägte Hausforschung des späten 19. Jahrhunderts ein. Im Literaturanhang verwies er auf die Vorarbeiten von Rudolf Henning und August Meitzen zum »deutschen Haus«. ⁶⁶ Er bezog sich des Weiteren auf Forschungsbeiträge, die sich an der disziplinären Schnittstelle von Ethnologie, Geografie und Anthropologie bewegten, darunter Theodor Waitzs »Anthropologie der Naturvölker« (1859–1864) oder auch Friedrich Ratzels »Völkerkunde« (1885/86).⁶⁷

Auf Exkursionen in Finnland und Russland (1879–1886) zusammengetragenes Material (Beobachtungen und Zeichnungen) unterzog Heikel einer vergleichenden Betrachtung, im Zuge derer er Aussagen über die bauliche Entwicklung und Verbreitung bestimmter Gebäudetypen in den von Finnen und verwandten Völkern

bewohnten Gebieten traf. Um eine entsprechende Aussagekraft zu gewährleisten, untersuchte Heikel mit Ausnahme einzelner Abweichungen dieselben Bauaufgaben der ruralen Wohnarchitektur: Hütten (»kota«), Stubengebäude/Häuser, Badestuben (»sauna«), Speicher, Riegen, Scheunen und Ställe. Die gewonnenen Erkenntnisse überführte er in typologische Reihen, ging es ihm doch darum, einzelne »Observationen zu einem systematischen Ganzen« zu ordnen.⁶⁸ In schematischen Grundrissfolgen (Abb. 12) stellte Heikel die allgemeine Entwicklung der Hausformen dar: also die Genese der Haustypen ausgehend von ihrer Ur- oder Grundform via Übergangsformen zu den Istzuständen, in denen mal mehr, mal weniger deutlich Spuren der vorangegangenen Entwicklungsstufen sichtbar waren. Dem typologischen Denken des späten 19. Jahrhunderts gemäß erfolgte die angenommene Entwicklung von der einfacheren zur vollständigeren Form respektive Formvariante. Die dem Entwicklungsprinzip inhärente zeitliche Dimension wurde hierbei in den Kategorien »ursprünglich«, »älter« oder »jünger« ausgedrückt.⁶⁹

Durch das Vorkommen beziehungsweise Nichtvorkommen von Typen wurden Verbreitungsgebiete des Eigenen wie Fremden abgesteckt. Die in einem Gebiet vorherrschende Bauweise wurde an die dort lebende Bevölkerung und damit an Ethnien geknüpft. Andersherum wurde über die ethnische Konnotation der Typen eine gebietliche Kategorisierung vorgenommen. Seit dem frühen 19. Jahrhundert entwickelte Vorstellungen,



Abb. 14 Karelisches Rauchstubegebäude im Freilichtmuseum Seurasaari, Foto: Esko Sarasmo (undatiert) (Museovirasto, Kansatieteiden kuvakokoelma, Seurasaaren kuvakokoelma KK45:9).

die eine Korrelation von Volk, Geografie und Kulturproduktion postulierten, wurden bedient. Es vollzog sich das, was Reinhard Johler »Ethnisierung von Materialien – Materialisierung von Ethnien« genannt hat.⁷⁰ Heikel differenzierte in seiner Studie zwischen dem Bauen der Finnen (»das Eigene«), dem der nicht-finnischen finnougri-schen Völker/Stämme (»das Verwandte«) sowie dem Bauen der Russen (»das Fremde«).⁷¹ Die über die »ethnisierte« Architektur erfolgenden Gebietszuweisungen wurden mit der der Typologisierung inhärenten Rückschau dabei nicht nur für die eigene Gegenwart, sondern auch für die Vergangenheit im Sinne von *longue durée* erhoben.

Dass neben dem »ethnischen« Faktor noch ein zweiter, nämlich der geografische, für die bauliche Entwicklung der vernakulären Architektur als determinierend erachtet wurde, zeigt sich in der von Heikel vorgenommenen regionalen Differenzierung hinsichtlich der finnischen Haustypen und deren Anordnung zu bäuerlichen Hofgruppen. Heikel vertrat die Annahme, dass, »[...] jedes Land und sogar jede Landschaft ihr eigentümliches Gepräge den Gebäuden aufgedrückt« habe.⁷² Landschaft bezieht sich hier simultan auf die am Bauplatz vorherrschende Topografie und Vegetation sowie die »maakunnat« (Landschaften) als regionale Gebietseinteilung Finnlands. Heikel unterscheidet zwischen dem sawolakischen, tawastländischen, österbott-nischen und südkarelischen Haus (Abb. 13), deren jeweilige Partikularitäten in den zahlreichen beige-fügten Zeichnungen verbildlicht sind. Anhand der Bildunter-

schriften lassen sich die dargestellten Bauten innerhalb Finnlands verorten und weisen somit eine unmittelbare Rückbindung an ihre regionalen Herkunftsgebiete auf. Die in der Studie benannten regionalspezifischen Haus-typen fanden in Gestalt translozierter Gebäude Eingang in die Ausstellung des Freilichtmuseums; so sind unter anderem mit dem Wohnhaus Kurssi der österbott-nische und dem Rauchstubegebäude aus Kaukola der süd-karelische Typ (Abb. 14) auf Seurasaari vertreten.⁷³

Die seit den 1880er Jahren von der ethnografischen Hausforschung postulierten Vorstellungen zur ethnisch-geografischen Verortbarkeit des Vernakulären wurden um die Jahrhundertwende auch von Architekten aufgegriffen. Den Architekturen wurde dabei nicht mehr allein ein ethnografisch-kulturge-schichtliches Interesse entgegengebracht, sondern im vernakulären Bauen ausgemachte Qualitäten, Prinzipien und Konzepte rückten nun in den Fokus einer explizit architektonischen Betrachtung. Diese Verschiebung in der Auseinandersetzung, vom Sachzeugnis zur Wertschätzung der vernakulären Architektur um der Architektur willen, lässt sich in Yrjö Blomstedts und Victor Sucksdorffs Studie »Karelische Gebäude und ornamentale Formen aus Zentral-Russisch Karelien« (1900/01) nachvollziehen.⁷⁴ Einerseits ging es den Architekten – unter anderem unter Berufung auf die Vorarbeiten Heikels – darum, die Entwicklung der vernakulären Architektur Kareliens vom Ursprung bis zum Ende des 19. Jahrhunderts nachzuzeichnen. Grundlage der aufgestellten Thesen zur Baugenealogie und -typologie bildete das von ihnen in Karelien zusammengetragene Material (Fotos, Zeichnungen, Beobachtungen). Für ihre Aussagen führten die Architekten immer wieder auch Verse aus dem finnischen Nationalepos Kalevala als Belegstellen an.⁷⁵ Andererseits unterscheidet sich die Arbeit von Blomstedt und Sucksdorff, trotz vieler Parallelen im methodischen Zugriff auf die vernakuläre Architektur, von der ethnografischen Hausforschung, und zwar in dem Sinne, dass die baugenealogisch-typologische Bestimmung der Gebäude explizit mit einer architekturenanalytischen Intention einherging, die auf die eigene Baupraxis ausgerichtet war. Bereits die der Gebäudestudie vorausgegangene Karelienfahrt 1894 – für die die Architekten finanzielle Unterstützung von der Finnischen Altertums-gesellschaft erhielten – stand unter der selbstausgegebenen Agenda, die Entwicklung eines »nationalen Holzbaustils« voranzutreiben: »Zu jener Zeit war nämlich ein allgemeines Interesse an der Frage erwacht, in

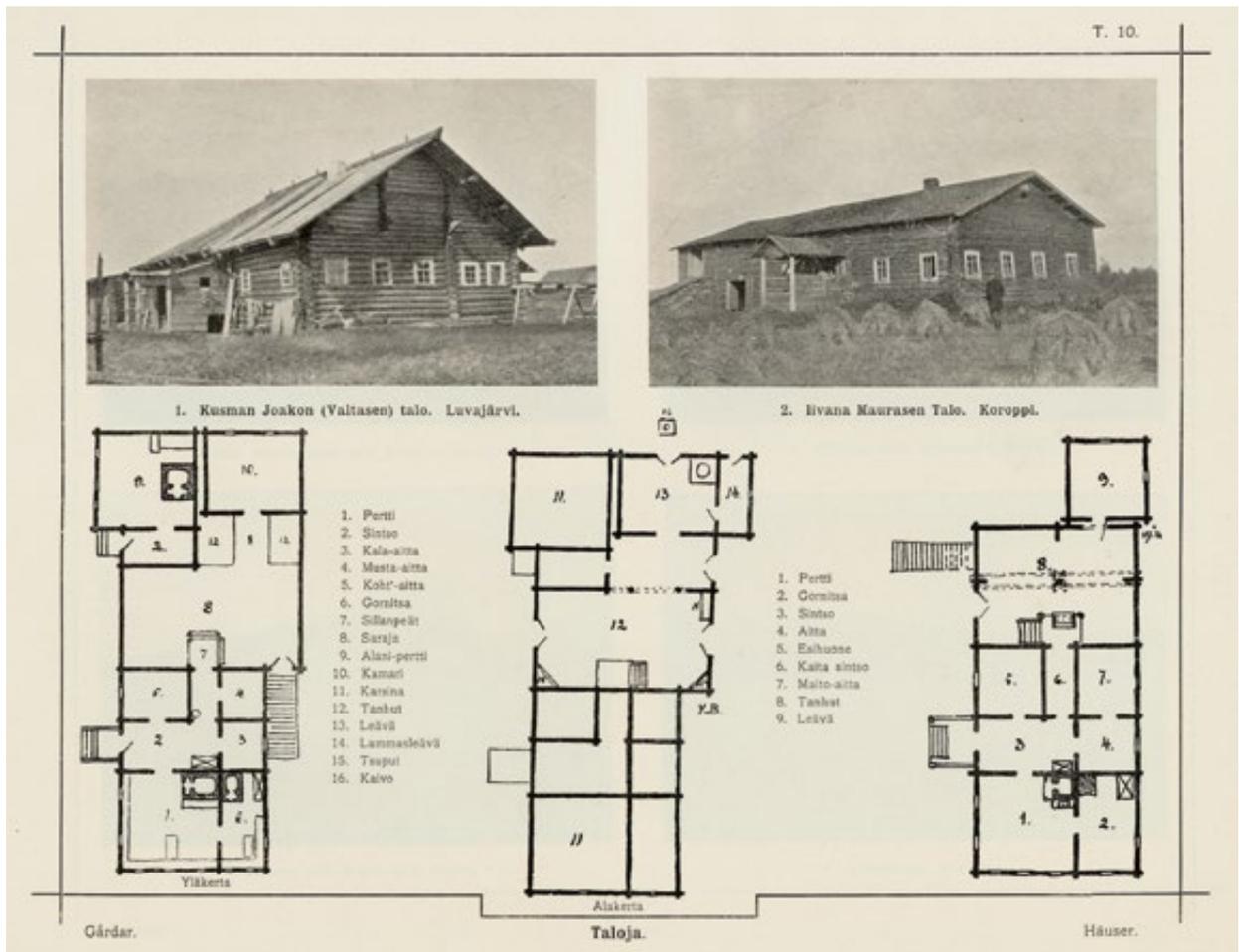


Abb. 15 Yrjö Blomstedt/Victor Sucksdorff, Karelische Häuser (aus Yrjö Blomstedt/Victor Sucksdorff: Karelische Gebäude und ornamentale Formen aus Zentral-Russisch Karelien II. Tafelwerk. Helsinki 1902).

welchem Maß[e] sich wohl an den volkstümlichen Bauten und Gerätschaften Eigenartigkeiten wahrnehmen ließen, die im Heimatlande die Basis für einen einheimischen Stil der Kunstindustrie und Architektur abgeben könnten«, wie es im Vorwort der Studie heißt.⁷⁶ Dem entspricht auch die bildliche Darstellung der karelischen Architektur bei Blomstedt und Sucksdorff. Die vor Ort fotografisch wie zeichnerisch erfassten Bauten und Baudetails wurden auf Tafeln nebeneinandergestellt (Abb. 15), wodurch der Bildband beinahe einem Vorlagenbuch gleicht. Die Bauernhäuser sind hierbei in der Regel giebelständig oder in Eckansicht (2-Punkt-Perspektive) dargestellt, um deren Proportionierung, Mehrgeschossigkeit, Kubatur und Dachlandschaft hervorzuheben, galten diese doch als Merkmale des karelischen Hauses. Des Weiteren wurde den ornamentalen Schnitz-

arbeiten an Türen, Fenstern, Giebeln und Gegenständen des Hausrats als regionalem Charakteristikum große Aufmerksamkeit geschenkt.

Die von Blomstedt und Sucksdorff konstruierten Vorstellungen von der karelischen Architektur sind in der Titellillustration des Buches in ein aussagekräftiges Bild überführt worden (Abb. 16). Eine Verbundenheit der dortigen Architektur mit der Landschaft Karelien(s), wobei Landschaft hier im geografisch-topografischen wie kulturellen Sinne zu verstehen ist, wird suggeriert. Die prominent platzierte Kiefer sowie die aus dem Boden ragenden Felsen korrespondieren mit der Materialität der Bauten und verweisen damit auf deren lokalen Ursprung, denn »die umgebende Natur als Lieferin von Baustoffen [Hervorhebung wie im Original, Anm. d. Verf.]« zählte laut Blomstedt und Sucksdorff zu den äußeren »Umständen«,

die »umgestaltend auf die Bauart« eingewirkt haben.⁷⁷ Demzufolge wird in der Publikation das Bauen der Region ausschließlich als Holzarchitektur präsentiert. Die Diskussion ihrer Zeit um Materialgerechtigkeit aufgreifend sprechen Blomstedt und Sucksdorff von einem »wahren Holzstil«, der sich dadurch auszeichne, dass das Holz in Konstruktion wie Ornamentik »der Natur des Materials angemessen« verwendet werde.⁷⁸ In der Titelillustration erfolgt zudem eine Gleichsetzung der karelischen Architektur mit der bäuerlichen Hofgruppe, bestehend aus Haus und mehreren verstreut liegenden Zweckbauten. Die lockere Anordnung der Bauten im Terrain galt als Resultat der hügligen Topografie Kareliens, weswegen eine geschlossene Hofanlage, wie sie in Westfinnland vorherrschte, dort nicht verbreitet war. »*Geographische Verschiedenheit, aus der Natur herzuleitende eigenartige Verhältnisse, Wechselwirkungen verschiedener Völker unter einander*, alle diese Faktoren können bei der Gestaltung der Bauform und der Gruppierung mitsprechen [Hervorhebung wie im Original, Anm. d. Verf.]«, so Blomstedt und Sucksdorff.⁷⁹ Die als distinktes Merkmal des karelischen Hauses ausgemachte Mehrgeschossigkeit und Größe führten die Architekten wiederum auf den »praktischen Sinn der Bewohner« und deren »Bequemlichkeit« zurück.⁸⁰ Die bauliche Disposition – der Plan und die aus der Grundrissanlage resultierende Kubatur – sowie die dem Istzustand vorausgegangene bauevolutionäre Evolution wurde von den Architekten in einen kausalen Zusammenhang mit dem Nutzungszweck gestellt. Mensch und Tier lebten im Unterschied zu anderen finnischen Regionen in Karelien unter einem Dach, was eine größere Dimensionierung und mehrere Funktionsbereiche *ergo* Geschosse notwendig machte. Erneut zeigt sich, dass zeitaktuelle Themen der Architektur, hier konkret das frühmoderne Paradigma der Zweckmäßigkeit, in der Auseinandersetzung mit der vernakulären Architektur auf diese projiziert wurden.

Noch deutlicher wurde das Vernakuläre in Bertel Jungs Aufsatz »*Vähän huviloista ja maalaisrakennuksista*« (Über Villen und Landhäuser) aus dem Jahr 1902 zum Objekt architektonischer Betrachtung sowie weiterführender Überlegungen hinsichtlich einer gegenwärtigen finnischen Architektur.⁸¹ Der Architekt und Stadtplaner ging der Frage nach, wie die suburbane respektive ländliche Wohnhausarchitektur im Finnland der eigenen Zeit zu gestalten sei, entstanden doch seit Ende des 19. Jahrhunderts zahlreiche Land- und Sommerhäuser entlang der Küsten, auf den Archipel-Inseln oder an den

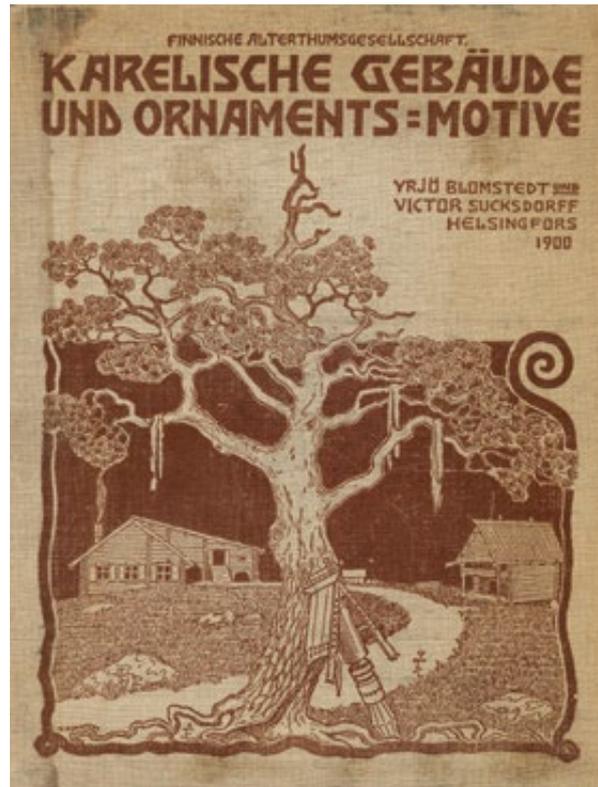


Abb. 16 Vainö Blomstedt, Titelillustration »Karelische Gebäude und Ornaments-Motive«, undatiert [1900].

zahlreichen Seen, die als Rückzugsorte vom städtischen Leben zu konzipieren waren. Jung sprach sich für eine der Landschaft entsprechende Architektur aus, da nur dann die Vorteile des ruralen Wohnens (wie Naturnähe, ungehinderter Zugang zu Sonnenlicht) voll ausgeschöpft werden könnten. Die natürliche Umgebung, so Jung, zeige dem aufmerksamen Architekten dabei im Grunde all das, was zu einem gelungenen Bauen auf dem Land hinsichtlich der Platzierung, Proportionierung und Farbgebung des Gebäudes gehöre.⁸² Er verweist dahingehend auf die vernakuläre Architektur des Landes und erhebt die ruralen Herren- und Bauernhäuser zu Prototypen der seinerseits geforderten landschaftsrelationalen Baupraxis.⁸³ Im Vernakulären entdeckte Jung jene innere wie äußere Gemütlichkeit, infolge derer das Haus zum Zuhause, zu einem Stück Heimat werde.⁸⁴ Einige Architekten hätten bereits begonnen, von den einfachen Häusern des 18. und 19. Jahrhunderts bezüglich eines eigenen Villenstils zu lernen, wie es in seinem Beitrag weiter heißt. In der Tat lassen sich in der Zeit um 1900 – zum Beispiel im Werk von Herman Gesellius, Armas Lindgren und

Eliel Saarinen (auf die auch Jung mit einer Abbildung weist) – Adaptionen von Konzepten der vernakulären Architektur im ruralen Wohnhausbau aufzeigen.⁸⁵

Seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert konstituierten sich im Architektur- und Wissenschaftsdiskurs wiederkehrende »Denkfiguren« des Vernakulären. Diese gedanklichen Konstrukte sind gleichbedeutend mit den zeitlichen, ethnischen, geografischen und architektonischen Semantiken, die der vernakulären Architektur durch Vertreter des Architektur- und Wissenschaftsbetriebs eingeschrieben wurden. Diese Zuweisungen basierten auf einer imaginierten Alterität des Vernakulären, ging man doch davon aus, dass ein ganz grundsätzlicher Unterschied zwischen der von professionellen Architekten entworfenen Baukunst und der von anonymen Erbauern geschaffenen vernakulären Architektur bestünde.⁸⁶ Scheinbar frei von Akademismus und Stillehre, unbeeinflusst von Fremdeinflüssen (Stilimporten) und Modernisierung wurde der vernakulären Architektur eine gewisse Überzeitlichkeit oder Zeitenthobenheit zugeschrieben. Zugleich wurde diese als handwerkliche Baupraxis im ruralen Raum einer vorindustriellen Zeit zugeordnet. Das Vernakuläre stand gleichermaßen für das Ursprüngliche wie Traditionelle. Infolge der Anonymität der Erbauer und der peripheren Verortung des Bauens traten andere, das Vernakuläre determinierende Faktoren in den Vordergrund, die als Kennzeichen des Eigenen interpretiert werden konnten. Sowohl Heikel als auch Blomstedt und Sucksdorff vertraten die Vorstellung, dass sich die vernakuläre Architektur gleichsam als »natürliche« Behausung ausgehend vom Volk und seinen äußeren (geografischen) Lebensumständen entwickelt habe. Regionale Verschiedenheiten wurden dabei als Facetten des Eigenen begriffen. Die ausgemachte Ortsbezogenheit oder Ortsspezifität des Vernakulären blieb aber nicht auf solche nationalen oder regionalen Konnotationen beschränkt, sondern wurde darüber hinaus als landschaftsrelationale Baupraxis (siehe Jung) gelesen.

Die hier nur skizzierten Denkfiguren hatten Einfluss auf den Darstellungsmodus der vernakulären Architektur im Freilichtmuseum Seurasaari, zumal die an der Gestaltung der Ausstellung mitwirkenden Personen, wie Heikel und Blomstedt, aktiv an deren Konstituierung und Verbreitung beteiligt waren. Folglich wurden die translozierten Gebäude in Helsinki nicht allein um ihrer selbst willen präsentiert, sondern präexistente Bilder und Vorstellungen von der vernakulären Architektur wurden in der musealen Inszenierung der Bauten bedient.⁸⁷

4 Reisen – Dokumentieren – Translozieren: Der Prozess der Musealisierung

Ethnografische wie kunsthistorische Exkursionen in die ruralen Gegenden Finnlands haben seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert die systematische Erschließung der vernakulären Architektur des Landes befördert und bildeten daher einen zentralen Handlungsschritt für deren Musealisierung. Das im Zuge der Kampagnen erstellte Bildmaterial, die im peripheren Finnland gemachten Beobachtungen und die auf Basis des Vorhergenannten publizierten Forschungsergebnisse trugen zur Konstituierung wie Dissemination von Wissen über die vernakuläre Architektur bei, unter dessen Einbeziehung der Aufbau musealer Ausstellungen mit vernakulärem Sammlungsbestand ablief. Leena Valkeapää weist in ihrem Aufsatz zu den kunsthistorischen Exkursionen der Finnischen Altertumsgesellschaft (1871–1902) auf eine gewisse Arbeitsteilung unter den Teilnehmenden hin. Fielen die Auswahl, Identifizierung und Bewertung von relevanten Objekten (darunter auch Bauten) in den Aufgabenbereich der mitreisenden Archäologen, Ethnografen wie Kunsthistoriker und damit unter die Autorität der Geisteswissenschaften, so erfüllten die partizipierenden Architekten vor allem die Funktion der Dokumentatoren. Diese waren aufgrund ihrer professionspezifischen Fertigkeiten in der Lage, die vor Ort gesehene Architektur akkurat in Perspektivzeichnungen, Grundrissen oder Aufrissen zu erfassen.⁸⁸

In Bezug auf die Auswahl von vernakulären Gebäuden für das Freilichtmuseum Seurasaari besaßen derartige Forschungsreisen in die finnische Peripherie ebenfalls große Relevanz. Im Unterschied zu den Fallbeispielen aus Turin, Budapest und Barcelona lassen sich jedoch keine großangelegten Kampagnen nachweisen, die gezielt für den Aufbau des Freilichtmuseums durchgeführt wurden.⁸⁹ Gerade in Bezug auf die ersten Gebäudeankäufe lässt sich mehr von Zufallsfunden sprechen, wobei jedoch davon auszugehen ist, dass man auf die in den Jahrzehnten zuvor aufgebauten Wissensbestände zurückgriff. Heikel wurde 1903 im Rahmen einer archäologischen Forschungsreise im südlichen Österbotten auf die Sennhütte in Maalahti aufmerksam gemacht. Während eines Aufenthalts in Mittelfinnland 1904 »entdeckten« Akseli Gallen-Kallela (1865–1931) und Yrjö Blomstedt (1871–1912) die von Verfall und Abriss

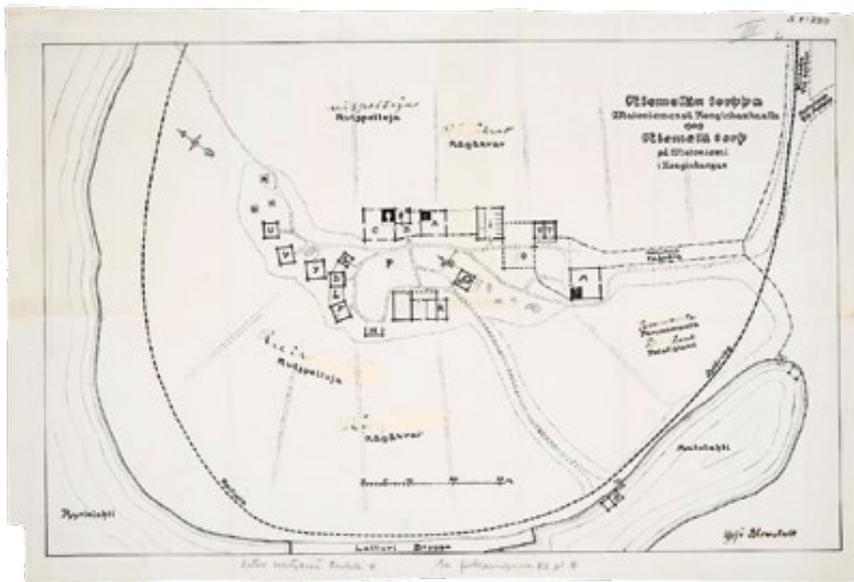


Abb. 17 Yrjö Blomstedt, Plan der Kate Niemelä in Konginkangas, 1909 (Museovirasto, Kansatieteen kuvakokoelma, Seurasaaren kuvakokoelma, KK1S:290).

bedrohte Kate Niemelä in Konginkangas.⁹⁰ Über Letztere erfuhr Heikel von deren Existenz und leitete – wie auch im Fall der Sennhütte – deren Erwerb für das Freilichtmuseum ein; an der Verlegung der Kate war dann wiederum auch Blomstedt aktiv beteiligt. Solch eine Vermittlung von Kenntnissen über bestimmte, für das Museum in Frage kommende Bauten fand in der Gründungsphase immer wieder zwischen den Mitarbeitern des Freilichtmuseums (vor allem Heikel) und Akteuren des museal-wissenschaftlichen Netzwerks in Helsinki statt.⁹¹ Die so erfolgende Erschließung eines Pools an geeigneten vernakulären Architekturen ging mit der Beurteilung des wissenschaftlichen Wertes dieser Bauten sowie ihrem modernisierungsbedingten Gefährdungsgrad einher. Im Fall der Kate Niemelä reiste Heikel auf Anraten Blomstedts und in dessen Begleitung 1907 selbst noch einmal nach Konginkangas, um den ethnografisch-bauhistorischen Aussagewert des Hofes in Hinblick auf das geplante Ausstellungsprogramm zu verifizieren. Er gelangte zu dem Urteil, dass die Kate Niemelä ein sogar für die entlegenen Orte des Landes »seltenes ethnografisches Ganzes« darstelle.⁹²

Der wissenschaftliche Anspruch der Ausstellungskonzeptionisten zeigte sich auch im weiteren Prozess der Musealisierung. Die Architekturen wurden vor der Translozierung ins Museum zunächst zeichnerisch und/oder fotografisch an ihrem jeweiligen Herkunftsort erfasst. Die in diesem Zusammenhang entstandenen Zeichnungen und Fotografien lassen Rückschlüsse da-

rüber zu, wann welche Gebäude in den Fokus der Museumsgestalter respektive der im Umfeld handelnden Personen getreten sind. So können einige Aufnahmen weit vor die Verlegung der Bauten ins Museum datiert werden. Sie machen die zuvor erwähnten Vermittlungsinstanzen im Auswahlprozess der Architekturen sichtbar und spezifizieren, worin sich das Interesse an den Bauten in besonderem Maße begründete.

Eine von Yrjö Blomstedt angefertigte Planzeichnung dokumentiert den Zustand der Kate Niemelä in Konginkangas unmittelbar vor der Verlegung 1909 (Abb. 17). Sie zeigt die zur Hofgruppe gehörenden Einzelbauten in ihrer Anordnung zueinander sowie die Platzierung des Bauernhofensembles im Verhältnis zum Landschaftsraum.⁹³ Die Kate Niemelä lag von Feldern umgeben auf einer Landzunge oberhalb des Keitele-Sees, wobei das Gelände leicht zum Ufer abfiel. Die Bauten waren um zwei Innenhöfe, den Wohnhof (P) und Viehhof (O), gruppiert. Die beiden Hof- wie Funktionsbereiche waren nicht gänzlich voneinander getrennt, sondern gingen unmittelbar ineinander über, worauf auch das im Plan eingezeichnete Wegesystem verweist. Die Gebäude waren nach innen auf die Hofräume orientiert. Die Ostseite des Wohnhofes nahm das längsgelagerte Wohngebäude mit Stube (C), Vorstube (B) und »sauna« (A) ein. Gegenüber, auf der dem See zugewandten Seite, befand sich der von Anbauten flankierte Pferdestall (R), nordseitig die durch Zäune verbundenen Zweckbauten (E, D, L, F, H). Drei außerhalb der Wohnhofanordnung liegende Spei-



Abb. 18 Kate Niemelä und ihre Bewohner in Konginkangas, Foto: Axel Olai Heikel (1909)
(Museovirasto, Kansatieteen kuvakokoelma, Seurasaaren kuvakokoelma, KK1S:199).



Abb. 19 Kate Niemelä, Abbau des Pferdestalls für die Verlegung nach Seurasaari (beschnitten), Foto: Axel Olai Heikel (1909)
(Museovirasto, Kansatieteen kuvakokoelma, Seurasaaren kuvakokoelma, KK1S:180).

cher (U, V, Y) schlossen die Bebauung nach Norden ab. Am Übergang vom Wohn- zum Viehhof lagen der Brunnen (N) und die »kota« (K). Letzterer wurde durch die Positionierung von Kuh-, Schweinestall (I, T) und Darre (M) räumlich umgrenzt.

Die von Blomstedt so verzeichnete Gebäudedisposition bildete die Grundlage für die Wiederanordnung der Bauten im Freilichtmuseum. Sie war jedoch nicht nur Hilfsmittel, sondern erfüllte auch einen denkmalkundlichen respektive bauhistorisch-ethnografischen Zweck. Die Planzeichnung hielt die Kate Niemelä – wenn auch nur im Bildmedium – in einem Zustand präsent, der mit deren Verlegung ins Museum realiter nicht mehr existent war. In dem von Blomstedt gewählten Darstellungsmodus vermitteln sich auch losgelöst vom eigentlichen Ensemble Inhalte, machte der Plan die Hofgruppe doch als einen distinkten Typus von bäuerlicher Architektur in Finnland lesbar. Sowohl Blomstedt als auch Heikel argumentierten in ihren Studien zur Baugenesese und Typologie der vernakulären Wohnhausarchitektur vielfach auf der Ebene des Grundrisses; demnach finden sich in ihren Gebäudestudien zahlreiche Abbildungen, die mit dem hier besprochenen Plan der Kate Niemelä vergleichbar sind.

Das am Herkunftsort erstellte Bildmaterial – im Falle der Kate Niemelä entstanden neben dem Lageplan auch Aufriss- und Grundrisszeichnungen, Längs- und Querschnitte einzelner Bauten sowie Detailzeichnungen von Fenstern, Türen, Wand- und Dachkonstruktionen – wurde später in der Reihe »Seurasaaren ulkomuseo« (Das Freilichtmuseum Seurasaari) publiziert.⁹⁴ Gleiches gilt für die von Heikel in Konginkangas angefertigten Fotografien: Außen-, Innen-, Fern- und Nahansichten von Einzelbauten, Teilgruppen sowie vom gesamten Hofensemble samt umgebendem Landschaftsraum. Heikels Fotos überführen das von Blomstedt im Medium der Planzeichnung erfasste Wissen über die Kate Niemelä in eine dreidimensionale Vorstellungswelt. Immer wieder sind auch die letzten Bewohner des Hofes auf den Aufnahmen zu sehen (Abb. 18). Die Fotos machen zudem den schlechten Erhaltungszustand der Bauten und *ergo* den Grund ihrer Verlegung ins Museum sichtbar, dokumentieren den Erwerb der Ausstattung sowie den Abbau und Transport der Holzarchitekturen (Abb. 19).⁹⁵

Das für die Kate Niemelä nachgezeichnete Vorgehen der Musealisierung, welche sich als Abfolge von Auswahl, baulicher Erfassung am Herkunftsort, Demontage und anschließender Montage im Freilichtmuseum voll-

zog, lässt sich in vergleichbarer Weise auch für andere Gebäude fassen, die in der hauptsächlichen Aufbau- phase der Ausstellung zwischen 1909 und 1939 nach Seurasaari transloziert wurden. Das Verfahren der Translozierung nutzte hierbei Potenziale, die im Konstruktions- wie Anlageprinzip der vernakulären Holzarchitektur bereits angelegt sind. Die hölzernen Baukörper lagen häufig nur auf ihren steinernen Fundamenten auf und konnten daher bei Bedarf leicht zerlegt und andernorts wiederaufgebaut werden. Die den Holzbauten dadurch innewohnende Mobilität erleichterte deren Überführung in den musealen Zusammenhang.⁹⁶ Das von Carsten Ruhl bezüglich des Ausstellens von Architektur formulierte Paradoxon der »mobilen Anordnung des Immobilien«, das seiner Ansicht nach in musealen Architekturausstellungen durch den Rückgriff auf »mediale Substitute« umgangen werde, muss, das zeigen die im vorliegenden Fall praktizierten Translozierungen, in seiner Zwangsläufigkeit relativiert werden.⁹⁷ Bei den auf Seurasaari ausgestellten Holzbauten handelt es sich um eine mobile Anordnung des Mobilisierbaren. Obwohl die vernakulären Architekturen damit zwar materielle Präsenz im musealen Raum besitzen, unterliegen sie trotzdem einem Wandlungsprozess, insoweit, dass auch sie von ihrer »ursprünglichen Zweckbestimmung« entbunden und objektifiziert werden.⁹⁸ Sie sind nun nicht mehr nur Architekturen, sondern architektonische Exponate.

5 Vernakuläre Architektur als Exponat

5.1 Typenmontage

Lässt sich der Vorgang des Translozierens und damit das im Freilichtmuseum Seurasaari angewendete technische Verfahren der Musealisierung als Abfolge von Demontage (Zerlegung am Herkunftsort) und Montage (Wiederaufbau im Museum, teils unter restauratorischen Eingriffen) beschreiben, so rekuriert der Begriff der Montage im hiesigen Zusammenhang gleichermaßen auf den im Freilichtmuseum praktizierten Darstellungsmodus der vernakulären Architektur sowie den seitens der Rezipienten notwendigen Wahrnehmungsprozess in der sensorischen Erfassung des Ausstellungsprogramms.⁹⁹ Die translozierten Gebäude bilden in der musealen Anordnung architektonische Montagen. Denn die präexistenten Einzelemente (Bauten) wurden größ-

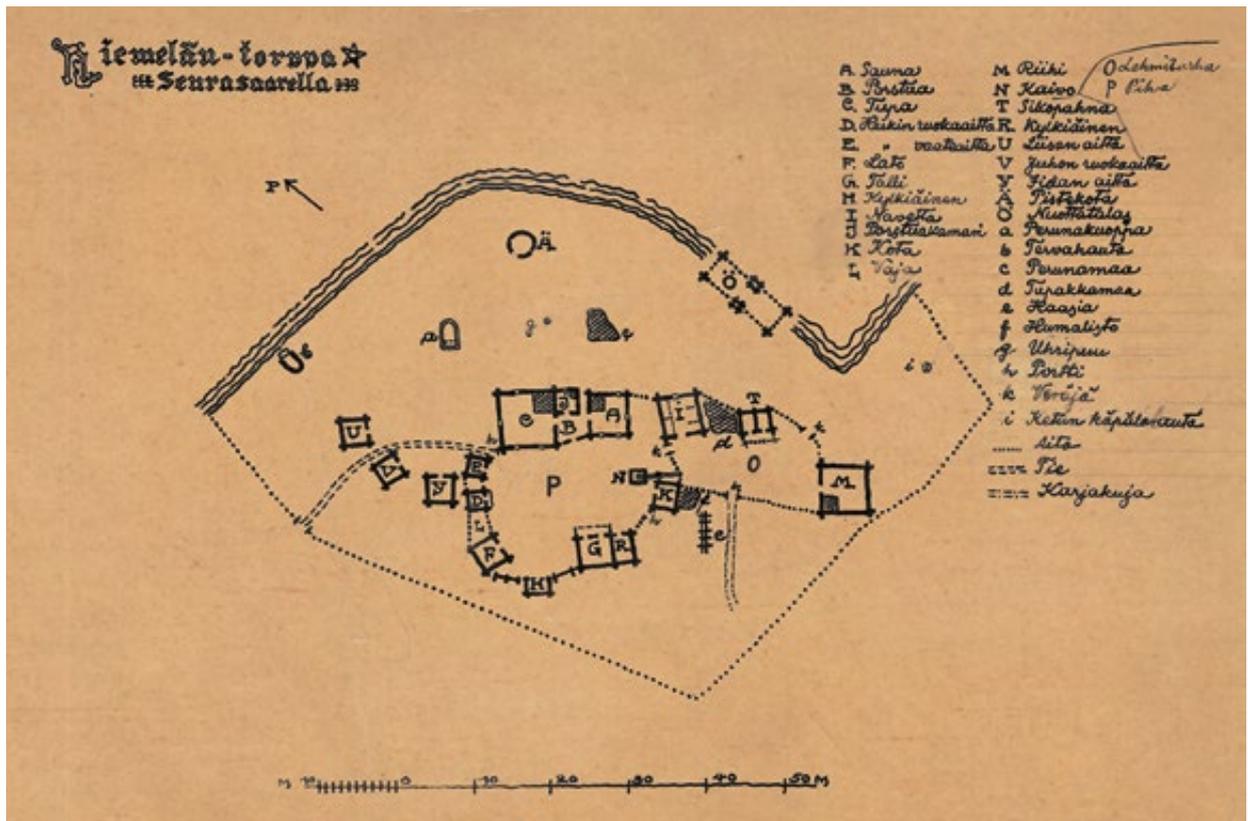


Abb. 20 Veikko Kyander, Situationsplan der Kate Niemelä auf Seurasaari (beschnitten), undatiert [um 1909] (Aalto-yliopisto, Arkkitehtuurin mittauspiirustukset, ArkMP:1909_002).

tenteils zu einem über ihren Zustand am Herkunftsort hinausgehenden neuen Ganzen zusammengefügt.¹⁰⁰ Demnach ist das Montieren nicht nur gleichbedeutend mit dem Wiederaufbauen der Holzbauten in Helsinki. Es meint darüber hinaus deren Anordnung zu Ausstellungsgruppen, die Hinzufügung von architektonischen Komplementen sowie die Gesamtheit der inszenatorischen Eingriffe, die von den Ausstellungsgestaltern vorgenommen wurden. Erst die so hergestellte Konfiguration der vernakulären Architektur im landschaftlichen Ausstellungsraum evoziert Bedeutungen im Einklang mit dem musealen Konzept.¹⁰¹

Das im Freilichtmuseum Seurasaari zur Anwendung kommende Prinzip der Montage weist grundsätzlich Schnittstellen zum typologischen Denken des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts auf, wie es unter anderem Heikel in seinen Schriften vertreten hat.¹⁰² Gemäß diesem konstituierte sich der Typus erst in der Versammlung von distinkten Merkmalen, und diese waren nur *in toto* bezüglich einer Typologie des Bauens

in Finnland aussagekräftig. Die Typologisierung der vernakulären Architektur wurde im Freilichtmuseum in das räumliche Medium der Architekturausstellung übersetzt. Die architektonische Montage macht die vernakulären Gebäude als regionaltypische Bauweisen lesbar, denn ihre Gemeinsamkeiten und Partikularitäten vermitteln sich primär über das Nebeneinander-beziehungsweise Gegenüberstellen der Einzelarchitekturen und Gruppen im Ausstellungsraum der Insel.

Die zu Ausstellungsgruppen angeordneten Bauten stammen nicht immer aus demselben baulichen Ursprungszusammenhang, sondern Einzelhäuser wie Bauernhöfe wurden um aussagekräftige Komplemente aus ihrem jeweiligen regionalen Herkunftsgebiet ergänzt. In der musealen Inszenierung der Bauten wurde somit vielfach ein Zustand hergestellt, der zum Zeitpunkt der Verlegung nicht mehr existierte oder in einigen Fällen auch nie existiert hat. Trotz der materiellen Authentizität der Bauten, die auf den Vorgang des Translozierens zurückzuführen ist, handelt es sich bei den ausgestellt-

ten Architekturen folglich um etwas Imaginiertes, das bestimmte zu Beginn des 20. Jahrhunderts kursierende Vorstellungen von der vernakulären Architektur vermitteln sollte. Die translozierten Bauten wurden in der musealen Konfiguration zum Idealtypus, der, obwohl die meisten Gebäude in der Tat datierbar waren, keinen historischen Bauzustand abzubilden suchte.¹⁰³

Es ging nicht um die Darstellung einer chronologischen Abfolge des vernakulären Bauens in Finnland, ein Ansatz, der gemäß der damaligen Denkweise auch gar nicht zielführend gewesen wäre, schien sich das Vernakuläre doch gerade der Einordnung in die kunsthistorische Epochensystematik, die Kriterium einer solchen Chronologie hätte sein können, zu entziehen. Im Freilichtmuseum Seurasaari tritt an die Stelle des historischen Stils als Mittel der Kategorisierung von Architektur das Ordnungsprinzip des Typus. Über die architektonische Montage regionaler Typen erhielt die Ausstellung dennoch eine zeitliche Dimension: in Form der dem typologischen Denken inhärenten baugenealogischen Auffassung von Zeitlichkeit, die von einer prozessualen Entwicklung der Bauformen unter Einwirkung von anthropogeografischen Faktoren (Klima, Topografie, Materialvorkommen, Kultur- und Wirtschaftsformen) ausging. Infolge ihrer Musealisierung wurden die Bauten aus dem gedachten Entwicklungsverlauf herausgelöst und in einem Zustand distinkter geografischer, ethnischer und zeitlicher Konnotationen fixiert respektive mittels architektonischer Montage versetzt.

Vergleicht man den weiter oben beschriebenen Plan der Kate Niemelä am Herkunftsort (Abb. 17) mit dem Plan des Bauernhofes im Freilichtmuseum (Abb. 20), so zeigt sich, dass die Ausstellungsgruppe Kate Niemelä größtenteils aus jenen Bauten besteht, die 1909 aus dem mittelfinnländischen Konginkangas nach Helsinki verlegt wurden.¹⁰⁴ Dazu zählen das Wohnhaus mit »tupa« und »sauna« (A–B–C), die Kleider- und Vorratsspeicher (D, E, U, V, Y), die Schuppen (L, F, H), der Schweine- und Pferdestall (T, G–R), die »kota« oder Kochhütte (K) sowie die Darre (M). Obwohl die Platzierung der Bauten um den Viehhof (O) und den Wohnhof (P), deren Positionierung zueinander sowie deren Orientierung auf die inneren Hofräume und nach den Himmelsrichtungen grundlegend dem angetroffenen Zustand am Ursprungsort entspricht, verschiebt sich in der musealen Anordnung der Maßstab, da die Bauten teilweise näher aneinander herangerückt worden sind. Des Weiteren hat sich infolge der Standortwahl im Freilichtmuseum – die Kate Nie-

melä wurde am Ostufer der Insel platziert – die Ausrichtung der gesamten Hofgruppe gegenüber dem Landschaftsraum verkehrt, insbesondere gegenüber der Uferlinie als einem landschaftlichen Fixpunkt.¹⁰⁵ Lag auf der Landzunge am Keitele das Wohngebäude an der dem See abgewandten Seite des Hofes, so ist es auf Seurasaari uferseitig gelegen. Auch der Zugang zur Bauernhofgruppe gestaltet sich im musealen Zusammenhang anders, wie der Vergleich der Wegführung auf den beiden Plänen zeigt. Konnte am Herkunftsort der Hof von Osten (Zugang von Konginkangas) sowie von Süden und Norden (Zugänge vom See) betreten werden, so gibt es im Museum nur einen Zugang, der durch ein Tor explizit als solcher markiert wird. Man gelangt nun von Westen durch die vorgelagerte Reihe der Speicher in den Hofraum (Abb. 1).

»Das Torp Niemelä ist hinsichtlich seiner Gebäude und deren Lage zueinander in seiner Art sehr typisch. Ursprünglich ist hier die Sauna (das Badhaus) [A] zuerst als Wohnhaus errichtet worden; an ihrem einen Ende hat man später einen Hausflur [B] und eine Rauchstube [C] gebaut, desgleichen die nahegelegenen Nebengebäude, die so gruppiert sind, dass in der Mitte ein Hofplatz entsteht.«¹⁰⁶ Mit der sukzessiv ausgebildeten Anordnung der Bauten um in der Tat zwei getrennte, aber räumlich auf einander bezogene Innenhöfe entsprach die Kate Niemelä dem in Mittel- und Ostfinnland vorherrschenden Hofgruppentypus.¹⁰⁷ Dieser unterschied sich infolge der lockeren Konfiguration der Einzelbauten von den für Westfinnland typischen geschlossenen Doppelhofstrukturen.¹⁰⁸ Den westfinnischen Typ vertritt die Ausstellungsgruppe Antti (Abb. 6: Nr. 21), sodass der Abgleich des regional differierenden Hofanlageprinzips möglich ist.¹⁰⁹

Zäune, Gatter und Tore unterstützen die Gruppierung der Kate Niemelä. Sie zeichnen die einzelnen Bauten als zusammengehörendes Ensemble aus, grenzen dieses gegenüber dem restlichen Museumsareal und folglich von den anderen, mit vergleichbaren Mitteln hergestellten regionalen Typen ab. Im Fall der Kate Niemelä betonen gerade die Umzäunungen deren räumliches Anlageprinzip und stellen damit ein für den mittelfinnländischen Bauernhoftypus aussagekräftiges Charakteristikum heraus. Aus diesem Grund scheint auch deren Verlauf auf Seurasaari verändert worden zu sein. Blomstedts Plan der Kate Niemelä in Konginkangas (Abb. 17) verzeichnet Zäune nur im Bereich des Viehhofes (O) und zwischen den Speichern E, D, L und F, wohin-



Abb. 21 Pferdestall der Kate Niemelä in Konginkangas, Foto: Axel Olai Heikel (1909) (Museovirasto, Kansatieteiden kuvakokoelma, Seurasaaren kuvakokoelma, KK1S:205).



Abb. 22 Kate Niemelä im Freilichtmuseum Seurasaari, westseitige Bebauung des Wohnhofes mit »kota«, Pferdestall und Schuppen.

gegen in der musealen Anordnung auch die übrigen den Wohnhof (P) bildenden Bauten über Zäune miteinander verbunden sind (Abb. 20).¹¹⁰ Infolge dessen werden die beiden Hof- wie Funktionsräume eindeutiger voneinander wie auch von der Umgebung geschieden. Anhand von Heikels Fotoaufnahmen aus Konginkangas zeigt sich zudem, dass der Bauernhof zumindest im Jahr 1909 keine äußere Umzäunung besessen hat, wie sie dann im Freilichtmuseum realisiert wurde. Demzufolge handelt es sich bei den Umzäunungen der Ausstellungsgruppe nur in Teilen um den originalen Materialbestand. Die sonstigen Zäune und Gatter wurden, wie Heikel im Ausstellungsführer schreibt, »im Einklang mit dem ursprünglichen Charakter« auf Seurasaari ergänzt.¹¹¹

Es lassen sich weitere derartige Vervollständigungsprozesse für die Ausstellungsgruppe Kate Niemelä aufzeigen. Diese zielten darauf ab, mittels architektonischer Hinzufügung die für den regionalen Herkunftszusammenhang als relevant erachteten baulichen Merkmale zu versammeln. Daneben lassen sich ebenfalls Auslassungen fassen: So verzichtete man darauf, einen der seitlichen Anbauten (R) des Pferdestalls (G) aufgrund seines schlechten Erhaltungszustandes im Museum zu rekonstruieren (Abb. 21; 22). In die Kategorie der Vervollständigungen fällt die Hinzufügung eines Bootshauses mitsamt Teer- und Kirchbooten.¹¹² Der 1911 nach Seurasaari translozierte und unmittelbar am Ufer platzierte Holzbau (Ö) stammt ursprünglich aus dem

mittelfinnländischen Korpilahti. Er erfüllt damit das der musealen Anordnung zugrunde liegende Kriterium des gemeinsamen regionalen Herkunftsbereichs, lässt er sich doch genau wie die Bauten der Kate geografisch in der historischen Landschaft Häme verorten. Ursprünglich hatte auch die Kate Niemelä einen derartigen Bootsschuppen besessen, jedoch war dieser zum Zeitpunkt der Verlegung nicht mehr erhalten. Mit der architektonischen Komplementierung wurde somit ein vormals existenter Zustand im Freilichtmuseum hergestellt.¹¹³

Das Vorhandensein eines Bootshauses scheint von den Ausstellungsmachern als ein für den Typus des mittelfinnländischen Hofes distinktes Element erachtet worden zu sein. Die Annahme, dass zwischen dem Bauen in einem bestimmten geografischen Gebiet und den dortigen Bauformen eine Korrelation bestünde, dass etwa Bauten in ihrem Nutzungszweck unmittelbar auf die landschaftlichen Verhältnisse ausgerichtet waren, bildete hierfür den gedanklichen Überbau. Im Freilichtmuseum materialisierte die Komplementierung der Kate Niemelä um den Uferspeicher das imaginierte Beziehungsgefüge zwischen der von zahlreichen Seen durchzogenen Landschaft Mittelfinnlands und der aus diesen geografisch-topografischen Verhältnissen hervorgegangenen vernakulären Architektur. Der finnische Schriftsteller Zacharias Topelius schrieb 1894 über die Bewohner der historischen Landschaft Häme (Tavastland): »Und doch liebt das Volk seine Seen so sehr, dass der Tavastländer lieber einen doppelt längeren Weg rudert als einen kürzeren geht oder fährt, weshalb all seine Kirchen in der Nähe der Seeufer gebaut sind, um für den Verkehr zu Wasser leicht zugänglich zu sein.«¹¹⁴ Stellvertretend für den derart evident gemachten Zusammenhang von Architekturproduktion und Geografie steht auch das translozierte Bootshaus. Allein dessen ehemaliger Verwendungszweck, welcher im Freilichtmuseum über die Ausstattung mit Teer- und Kirchbooten und deren zeitweiliger Performanz lebendig gehalten wurde, rekurrierte auf die von Topelius beschriebene kulturelle Nutzung der Landschaft durch den Menschen.¹¹⁵ Ergänzend dazu enthielt der Ausstellungsführer zur Kate Niemelä auch ein Foto von Netzfischern auf dem Keitele-See.¹¹⁶

Neben den bisher beschriebenen Komplementierungen lässt sich für die Ausstellungsgruppe Kate Niemelä eine weitere architektonische Hinzufügung aufzeigen, mittels derer typologische Varianzen und diversifizierende Entwicklungsstufen innerhalb des regionalen Verbreitungsgebiets fassbar gemacht wurden. Zwischen

Wohngebäude (A–B–C) und Ufer wurde eine kegelförmige »kota« (Ä) errichtet. Zwar gehörte zu den aus Konginkangas translozierten Bauten ebenfalls eine »kota« (K), das am Übergang von Wohn- und Viehhof befindliche, in Blockbauweise errichtete Gebäude entsprach aber einem anderen Typus von Kochhütte. Es ging daher nicht um die Rekonstruktion eines vorherigen Zustands (die Kate Niemelä besaß nie eine kegelförmige »kota«). Vielmehr konnte so auf Variationen des mittelfinnländischen Typus verwiesen werden, denn »kegelförmige »kota« (Küchen)« ließen sich laut Heikel »an vielen Stellen im Inneren des Landes, auch in Konginkangas« finden.¹¹⁷ Zugleich wurde der Ausstellungsgruppe über die Typenvariation Zeitlichkeit eingeschrieben, da die kegelförmige Bauart als die »ursprüngliche« Form der »kota« galt.¹¹⁸

Das gezeigte Verfahren der Montage des regionalen Typus aus Gebäuden, die für das Bauen der Region als spezifisch erachtet wurden, kam auch bei weiteren Gruppen als kuratorische Praxis zur Anwendung, wobei die Komplementierung der Bauernhofotypen oft sukzessiv und über einen längeren Zeitraum erfolgte. So wurde das 1913 von der karelischen Landenge nach Seurasaari translozierte Stubengebäude (Abb. 14) erst im Jahr 1925 um drei Speicherbauten aus demselben regionalen Herkunftszusammenhang ergänzt.¹¹⁹ Die Zweckbauten wurden gemeinsam mit dem Wohngebäude in einer lockeren Anordnung im Gelände platziert (Abb. 6: Nr. 18). Hatte das Gebäude zunächst also allein den Typus der karelischen Rauchstube im Freilichtmuseum repräsentiert, wurde es infolge der Vervollständigung nun zusätzlich als Typus des südkarelischen Bauernhofes lesbar gemacht. Der bei dieser Gruppe evident werdende Verzicht auf Zäune deutet die für Ostfinland und insbesondere Karelien typische Streuung der zu einem Hof gehörenden Gebäude im Landschaftsraum an. Über das daraus abgeleitete Verhältnis der Bewohner Kareliens zur Landschaft schreibt Heikel: »Die Häuser im östlichen Finnland [...] haben, [...] selten einen [...] geschlossenen Hof gehabt, woher der Sawokarelier seit der grauen Urzeit aus der Thür seines Hauses direkt in den Wald, auf die Wiese oder an das Seeufer gelangen kann.«¹²⁰

In direkter Nähe zur südkarelischen Gruppe befindet sich seit 1939 das aus Grenzkarelien stammende Bauernhaus Pertinotša (Abb. 8).¹²¹ In seiner Dimensionierung, Mehrgeschossigkeit, Kubatur sowie Konstruktionsweise entspricht es dem Typus des russisch-karelischen Hauses, wie ihn Heikel oder auch Blomstedt und



Abb. 23 Ausstellungsgruppe Kurssi, hofseitige Ansicht von Wohnhaus und Torgebäude, Foto: Eero Naskali (1967) (Museovirasto, Kansatieteen kuvakokoelma, Seurasaaren kuvakokoelma, KK5S:118).

Sucksdorff in ihren Studien charakterisiert haben. Mit der Integration des grenzkarelischen Hauses in die Sektion Karelien wurde einerseits die Differenziertheit des Bauens in der historischen Landschaft herausgestellt, andererseits wurde auf diesem Wege auch die karelische Architektur jenseits der finnischen Grenze als Teil der eigenen vernakulären Baukultur beansprucht.¹²²

Die museale Gruppierung des vom Hof Kurssi translozierten Bauernhauses mit dem vom Sippola-Hof verlegten Torgebäude folgt ebenfalls dem Prinzip des gemeinsamen regionalen Herkunftsgebiets (Abb. 23).¹²³ Beide Bauten stammen ursprünglich aus der Gemeinde Kuortane in der westfinnischen Landschaft Österbotten, jedoch nicht aus dem gleichen baulichen Kontext. Schon für sich genommen fungierten die Bauten als aussagekräftige Objekte für das vernakuläre Bauen im südlichen Österbotten. So entsprach das Wohngebäude mit seiner außen ablesbaren Zweigeschossigkeit, dem rot-weißen Anstrich der Holzlattenkonstruktion sowie der Anordnung der Räume im Grundriss dem von Heikel in »Die Gebäude der Čeremissen, Mordwinen, Esten und Finnen« beschriebenen Typus des österbottischen Hauses.¹²⁴ Der als »luhtirakennus« bezeichnete zwei-

stöckige Torbau mit Söller galt ebenfalls als eine für die Landschaft Österbotten typische Gebäudeart, wie Heikels Nachfolger im Direktorenamt, Albert Hämäläinen, im Ausstellungsführer 1929 bemerkte.¹²⁵

In der architektonischen Montage der beiden Bauten, wobei 1922 zunächst das Haus und 1929 das Torgebäude nach Seurasaari transloziert wurden, geht es erneut nicht darum, den Hof Kurssi im Freilichtmuseum baulich zu rekonstruieren. Vielmehr sollte unter Verwendung der Komplemente (österbottisches Haus und Torbau) das für diese Landschaft Typische herausgestellt werden. Die eigentlichen Gebäude und ihre ursprünglichen baulichen Zusammenhänge traten in der musealen Anordnung demnach zugunsten der Typologie in den Hintergrund. Zum Zeitpunkt der Hausverlegung gehörten zum Hof Kurssi noch eine Vielzahl an Zweckbauten, darunter auch ein Torgebäude. Diese wurden jedoch nicht für das Museum erworben.¹²⁶ Die Fotografien, die vor der Translozierung entstanden sind, lassen ebenfalls ein hauptsächliches Interesse der Ausstellungsmacher am Wohnhaus erkennen.¹²⁷ Eine Begründung mag darin liegen, dass zwar das Bauernhaus dem »zweistöckigen Wohnhaustypus, der sich insbe-



Abb. 24 Torgebäude in Sippola vor der Verlegung, Foto: Oskari Kivistö (1929) (Museovirasto, Kansatieteen kuvakokoelma, Seurasaaren kuvakokoelma, KK5S:82).

sondere über Pohjanmaa ausgebreitet hat«, entsprach, die Anlage des gesamten Hofes – präziser gesagt, die verstreute Platzierung der Bauten im Landschaftsraum – hingegen als eher untypisch für Österbotten (Pohjanmaa) empfunden wurde: »Dieser Typus ist eigentlich für Savo und Karjala (Karelien) kennzeichnend. In dieser Beziehung zeigt die Lage der Gebäude auf Kurssi einen älteren, auch in Süd-Pohjanmaa herrschend gewesen Zug.«¹²⁸ Die in der musealen Präsentation vorgenommene Übereckstellung von Wohn- und Torhaus sowie die resultierende Ausbildung eines umbauten Hofraums folgen hingegen dem im südlichen Österbotten vorherrschenden Bauernhofstypus. Der Abgleich mit den Fotografien, die vor der Verlegung des Torgebäudes angefertigt wurden, zeigt, dass die Anordnung von Wohnhaus und Torbau eher der des Sippola-Hofes entsprach (Abb. 24).¹²⁹

Eine zweite das Bauen des südlichen Österbotten präsentierende Ausstellungsgruppe bilden das 1920 und 1924 vom Hof Ivars in Närpiö translozierte Wohn- und Torhaus.¹³⁰ Im Unterschied zum Kurssi-Ensemble sind die Gebäude, die sich zudem im Aufriss, Grundriss und im Fall des Torbaus auch typologisch von den Bauten der zuvor besprochenen Gruppe unterscheiden, *vis-a-vis* platziert. Ein Situationsplan des Ivars-Hofes (Abb. 25), der die Anordnung der Bauten am Herkunftsort verzeichnet, zeigt, dass die ursprüngliche Positionierung der translozierten Gebäude (A, B–C) im Freilichtmuseum beibehalten worden ist. Des Weiteren besaß der

Hofraum früher an allen vier Seiten eine Bebauung, so dass Ivars eine zwar nicht völlig geschlossene, aber dennoch recht kompakte Hofstruktur aufwies. Über die im Plan mit F und E bezeichneten Stubengebäude vermerkt der Ausstellungsführer jedoch, dass diese in den 1920er Jahren nicht mehr existierten (weswegen sie im Plan gestrichelt eingezeichnet sind).¹³¹ Zur Vervollständigung des durch Ivars verkörperten Hofgruppentyps wurde die museale Anordnung von Wohnhaus und Torgebäude um eine Hofstube (»pihatupa«) aus einem anderen Baukontext ergänzt. Der aus dem 20 Kilometer von Närpiö entfernten Ylimarkku stammende Bau wurde 1924 entsprechend der ehemaligen Anlage des Ivars-Hofes und der Position der dortigen Hofstube (E) zwischen Haus und Torbau platziert und über einen Zaun respektive eine Bruchsteinmauer mit den Bauten verbunden.¹³² Der dreiseitig umbaute Hofbereich, der von Westen durch den Torbau oder von Osten (von Kurssi kommend) betreten werden kann, wird an der Nordseite durch die Inseltopografie und -vegetation begrenzt.

Zielten die bisher besprochenen architektonischen Montagen darauf, einen regionalen Typus gemäß dem geografischen Ordnungsprinzip der historischen Landschaften Finnlands herzustellen, lassen sich im Freilichtmuseum auch solche Montagen fassen, mittels derer die Bauaufgabe pointiert wurde. Repräsentieren die Ausstellungsgruppen mehrheitlich bäuerliche Bauzusammenhänge, so ist mit dem »Kahiluodon kartano«

auch die finnische Herrenhausarchitektur vertreten (Abb. 26).¹³³ Der doppelstöckige Mitteltrakt des Hauses wird von niedrigeren, aber gleichfalls zweigeschossigen Seitenflügeln flankiert.¹³⁴ Ein mächtiges Mansardendach prägt den Außenbau, der sich insgesamt durch verhältnismäßig geringe Dimensionen sowie Einfachheit auszeichnet. Das Gebäude entspricht damit eben jener von Bertel Jung als Referenz für den finnischen Villen- und Landhausbau im 20. Jahrhundert angeführten Herrenhausarchitektur.¹³⁵ Der adlige Herkunftszusammenhang vermittelt sich insbesondere im Raumprogramm, der Ausstattung und Möblierung des Hauses.¹³⁶ Komplementiert wird die Ausstellungsgruppe durch den vom Herrnsitz Moisio aus der südfinnischen Landschaft Uusimaa stammenden Gartenpavillon, bei dem es sich um eine klassizistische Tempelarchitektur nach einem Entwurf von Carl Ludwig Engel handelt.

Dass es bei dieser architektonischen Montage mehr um die Darstellung eines typisch finnischen Herrnsitzes und weniger um die Präsentation eines regionalen Typus von Herrenhausarchitektur ging, zeigen die divergierenden Herkunftsorte der Bauten.¹³⁷ Haus und Pavillon stammen nicht aus derselben historischen Landschaft, wodurch das Kriterium des gemeinsamen regionalen Herkunftsbereichs nicht greift. Hinzu kommt, dass es im Freilichtmuseum keine zweite Repräsentanz der Bauaufgabe und damit kein Referenzfeld für regionale Partikularitäten gibt. Trotz der abweichenden Herkunft lassen sich beide Bauten ursprünglich im Südwesten Finnlands verorten und damit in einem Teil des Landes, der für seine hohe Dichte an Herrnsitzen bekannt ist. Die mittels Montage erfolgende Verdeutlichung der Bauaufgabe setzt sich auch in der weiteren musealen Inszenierung der Gruppe fort. So führt als Achse ein Weg auf

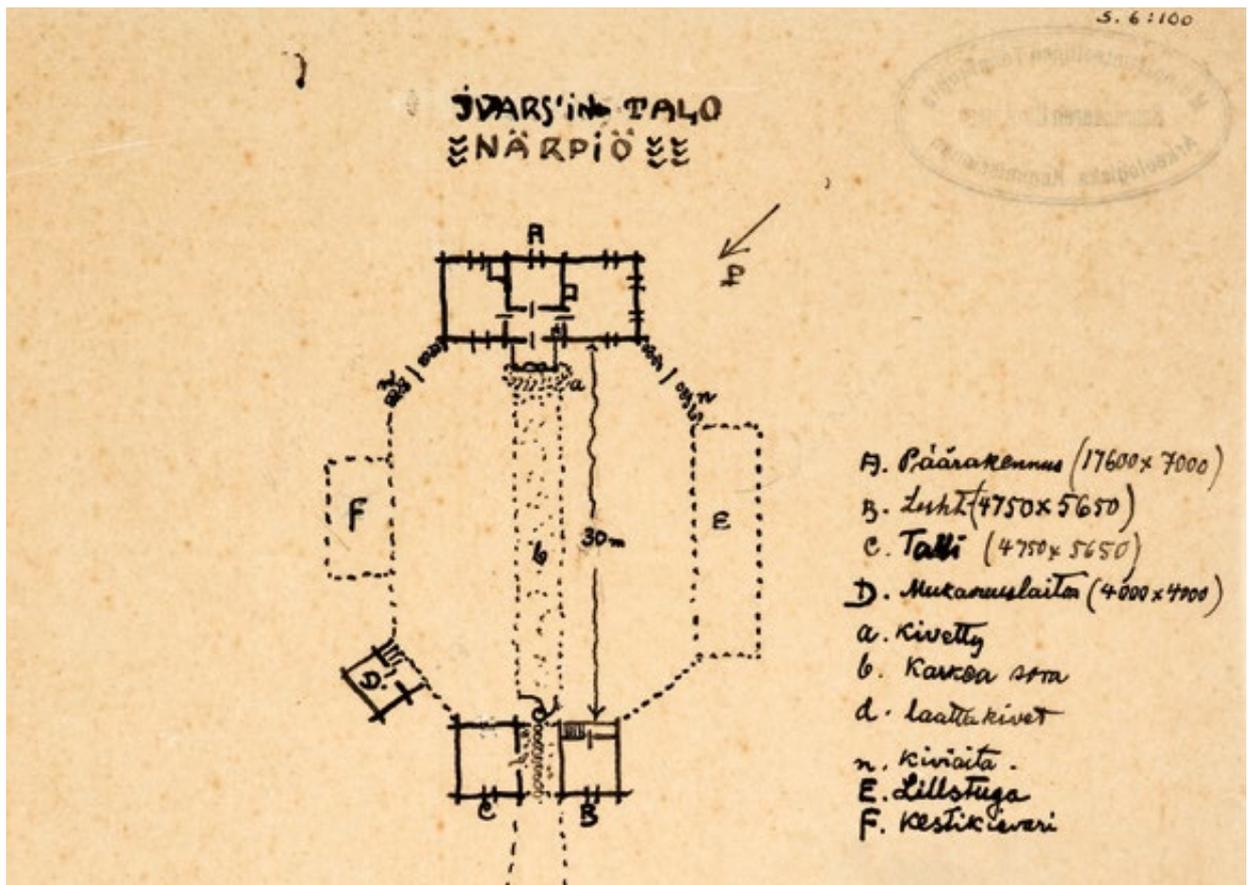


Abb. 25 Veikko Kyander, Lageplan des Hofes Ivars in Närpiö (Ausschnitt), 1914 (Museovirasto, Kansatieteen kuvakokoelma, Seurasaaaren kuvakokoelma, KK6S:100).



Abb. 26 Ausstellungsgruppe Herrenhaus Kahiluoto, Gartenseite mit Pavillon vom Herrnsitz Moisio.

die Front des Herrenhauses zu, die in einem halbrunden Vorplatz mündet. Den Anfang dieser Zufahrt markiert eine pfeilerflankierte Torsituation. Auf der Rückseite des Hauses wurden ein geschwungenes Wegesystem und Bepflanzungen angelegt, um so eine Gartenanmutung entstehen zu lassen, in die sich der Pavillon einfügt.

Angrenzend an dieses Ensemble liegen gemeinsam gruppiert Schmiede, Säge- und Windmühle (Abb. 6: Nr. 14, 15) und damit jene Zweckbauten, die der deutsche Übersichtsplan von 1920 zusammen mit einer »Villa« unter »3. Projektiertes Rittergut« verzeichnet hat.¹³⁸ Es lässt sich vermuten, dass mit der Villa das Gartenhäuschen von Moisio gemeint war, denn im Unterschied zum Herrenhaus befand sich dieses seit 1919 im Freilichtmuseum. Zunächst scheint wohl auch ein künstlicher Teich für das Herrenhausensemble geplant gewesen zu sein, so ist diesem zumindest im finnischen Plan von 1919 ein Platz (Abb. 5: Nr. 42: »Paikka kartanon tekolammikolle«) zugeordnet. Wenn auch nie angelegt, steht der Teich stellvertretend für die von vornherein geplante museale Inszenierung eines Herrnsitzes, bestehend aus translozierten Bauten und landschaftsgestalterischen Elementen.¹³⁹ Das angedachte Rittergut ist heute nur noch rudimentär im Nebeneinander der beiden Ausstellungsgruppen erkennbar. Die beiden Ensembles stehen mehr für sich allein, zumal sie durch einen Zaun optisch wie räumlich voneinander geschieden sind.

5.2 Ausstellungslandschaft – Ausgestellte Landschaft

Mit der Translozierung der vernakulären Bauten und deren architektonischer Montage wurde die Landschaft der Insel Seurasaari zum musealen Raum. Die Landschaft fungiert hierbei nicht nur als Raumhülle für die ausgestellten Architekturen, vielmehr ist sie selbst gleichwertige Inhaltskomponente des Ausstellungsprogramms. Sie trägt wesentlich dazu bei, den intendierten lebendigen Eindruck vom ruralen Finnland in Helsinki zu erschaffen, indem sie referenziell zum landschaftsbaulichen Kontext der musealisierten Gebäude wird. Das Freilichtmuseum zeichnet sich durch die Konfiguration von Landschaft und vernakulärer Architektur aus, womit nicht allein die tatsächliche Anordnung der Bauten auf der Insel gemeint ist. Konfiguration bezeichnet überdies ein Beziehungsgefüge, das sich aus dem wechselseitigen Aufeinanderbezogensein von Insel Landschaft und Architektur konstituiert und darüber semantische Relationen evoziert, die über das physische Präsentsein der ihr zugehörigen Komplemente hinausgehen.¹⁴⁰ In der Konfiguration wird das als spezifisch vernakulär geltende Gefüge von Architektur und Geografie bedient sowie ein bestimmtes Landschaftsbild kommuniziert.

Die Bedeutung, die der Landschaft bei der Konstituierung einer Ausstellungslandschaft, bestehend aus



Abb. 27 Ansicht der Kate Niemelä in Konginkangas während der Abbauarbeiten (beschnitten), Foto: Axel Olai Heikel (1909) (Museovirasto, Kansatieteen kuvakokoelma, Seurasaaren kuvakokoelma, KK1S:164).

translozierter Architektur und natürlichen Landschaftselementen, zugewiesen wurde, zeigt sich bereits während der Planungsphase, im Zuge derer besonders die Frage des Standortes diskutiert wurde. Den Entschluss, das Freilichtmuseum nicht wie zunächst vorgesehen im innerstädtischen Hakasalmi-Hesperia-Park einzurichten (Abb. 2), begründeten die Verantwortlichen der Antell'schen Kommission mit den dortigen landschaftsbaulichen Verhältnissen: Der Baumbestand des Parks trage zu einem dem Land fremden Charakter bei, da er nicht der gewöhnlichen Natur Finnlands entspreche, und auch die Bucht von Töölö, entlang derer sich der Park erstreckt und welche im Freilichtmuseum die Gewässer des Landes mit ihren tausend Seen repräsentieren würde, unterliege der Gefahr, durch Bebauung zu verschwinden, so die Kommissionsmitglieder.¹⁴¹ Auf Betreiben Heikels entschied man sich schließlich für Seurasaari. Im Gegensatz zum Hakasalmi-Hesperia-Park entsprach die dortige Topografie und Vegetation – trotz der Volksparknutzung mit entsprechender Infrastruktur – dem, was Heikel als eine dem Freilichtmuseum, sprich der ausgestellten vernakulären Architektur entsprechende »natürliche[n] Umgebung« erachtete.¹⁴² Es musste möglich sein, am künftigen Standort die altertümlichen Gebäudetypen in der Natur zu platzieren, das heißt in einer natürlichen Umgebung, die nach Möglichkeit an deren ursprüngliche Umgebung

erinnerte.¹⁴³ Für Seurasaari sprach demnach, dass es dort heimischen Nadel- und Laubwald gab, sowohl flaches als auch hügliges Gelände und überall der Blick auf Wasserflächen und Buchten möglich war.¹⁴⁴ Auch wenn die landschaftliche Charakterisierung etwas Dahingehendes suggerierte, war Seurasaari keineswegs eine natürliche Landschaft, sondern das Resultat von landschaftsgärtnerischen Eingriffen. Es sei an die Waldaufforstung mit heimischen Baumarten sowie die Anlegung von künstlichen Teichen und Wegen im Zuge der Volksparkgründung erinnert.

Gemäß dem Prinzip, die Bauten im Freilichtmuseum so zu platzieren, dass ihr neuer landschaftlicher Kontext auf den des Herkunftsorts rekurrierte, wurde die Kate Niemelä am Ostufer von Seurasaari positioniert, denn vor der Verlegung hatte die Bauernhofgruppe auf einer Landzunge oberhalb des Keitele-Sees gelegen. Dieses Vorgehen bei der Platzierung ist jedoch nicht gleichbedeutend mit dem Versuch, die vormalige landschaftsbauliche Situation des Hofes möglichst exakt zu rekonstruieren. Ist die Kate Niemelä auf Seurasaari zwar ebenso wie zuvor in Konginkangas auf einer Landzunge angeordnet und damit in einen landschaftlichen Zusammenhang eingebunden, der durch die unmittelbare Nähe zum Wasser geprägt wird, so war sie am Herkunftsort von Feldern umgeben und nicht wie im Museum in den Wald eingebettet (Abb. 1; 27). Diese Abweichung, die



Abb. 28 Südufer der Insel Seurasaari.

naturgemäß mit der Translozierung und Neukontextualisierung einhergeht, aber nicht allein dadurch erklärbar ist, lässt sich auf eine bewusste Entscheidung der Ausstellungsmacher zurückführen. In der landschaftlichen Inszenierung der musealisierten Kate Niemelä wurde ein angenommener, als ursprünglich erachteter landschaftsbaulicher Kontext hergestellt. Heikel betonte, dass jeder, der die Bauten in Konginkangas gesehen habe und jetzt auf Seurasaari sehe, sich um einige Jahrzehnte in der Zeit zurückversetzt fühle.¹⁴⁵ Die Kate Niemelä stehe jetzt »ebenfalls auf einer Landzunge«, diese mache »jedoch einen noch lebhafteren Eindruck [...] als jene bei Keitele, weil der Wald dort allmählich gefällt worden war.«¹⁴⁶ Wie bereits für die architektonische Montage der Ausstellungsgruppen gezeigt, dienten auch die natürlichen Landschaftselemente somit der

Vermittlung einer bestimmten Vorstellung von der vernakulären Architektur.

Mit ihren landschaftstopografischen Merkmalen entsprach Seurasaari (Abb. 28) dem Ideal finnischer Landschaft, wie es sich seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zu einem feststehenden Topos in der Kunst entwickelt hatte. Finnland wurde als unendliche Wald- und Seenlandschaft imaginiert: Von einem erhöhten Standpunkt aus eröffnet sich die Aussicht auf eine weite, von Wasserläufen durchzogene Landschaft, die durch die geschwungenen Uferlinien und das Auf und Ab der Hügel konturiert wird.¹⁴⁷ Der finnische Landschaftstopos erfuhr um 1900 eine zunehmende Politisierung. So wurde dieser oft in Verbindung mit der sogenannten »Suomi-neito« (Finnland-Maid), der Personifikation Finnlands und Symbolfigur finnischer Unabhängigkeitsbestrebungen dargestellt und darüber national konnotiert (Abb. 29). Die »abstrakte Nation« wurde im Landschaftsbild der Zeit »in etwas Sichtbares und Konkretes« übersetzt.¹⁴⁸ Die Bedeutung, die der Landschaft als Mittel nationaler Identitätsstiftung in Finnland zufiel, zeigt sich auch in Johan Ludvig Runebergs Gedicht »Vårt Land« (Unser Land), das bereits vor der finnischen Staatsgründung (1917) zur inoffiziellen Nationalhymne avancierte. Runeberg beschwört hier in der ersten Strophe die gemeinsame Heimat unter Verweis auf deren landschaftliche Merkmale.¹⁴⁹

Dass »manche Teile des Landes [...] »finnischer« als andere« erschienen, vermittelt sich dadurch, dass der Landschaftstopos vornehmlich die Geografie Mittel- und Ostfinnlands abbildete.¹⁵⁰ Das von Seen durchzogene Gebiet, das sich vom östlichen Satakunta über die Landschaften Häme und Savo bis nach Karelien erstreckt, entsprach der damaligen Auffassung einer unberührten Naturlandschaft, deren landschaftlicher, künstlerischer wie kultureller Wert aus der Charakterisierung als »Wildnis« hergeleitet wurde. Dem wiederum lag die Vorstellung von einer geografischen wie kulturellen Zweiteilung Finnlands zugrunde. Das schwedischsprachige Westfinnland galt gemeinhin als fortschrittlich, das finnischsprachige Landesinnere sowie der Osten hingegen als urwüchsig.¹⁵¹ Diese Denkweise fand auch Eingang in die Auseinandersetzung mit der vernakulären Architektur in den jeweiligen Landes- teilen, was sich etwa in Heikels Ausführungen zum Bauen in den west- und ostfinnischen Landschaften widerspiegelte.¹⁵²



Abb. 29 Ragnhild Sellén, Postkarte mit »Suomi-neito«, 1905 (Museovirasto, Historian kuvakokoelma, HK19670102:3a-b).

Johanna Valenius weist in ihrem Beitrag über die »Geografischen Imaginationen im Finnland des frühen 20. Jahrhunderts« darauf hin, dass die idealtypisch finnische Landschaft sich zwar »unbewohnt« präsentiere, aber dennoch nicht vollends dem Reich der Natur zuzuordnen sei; vielmehr stelle sie ein »liminal space between nature and culture« dar.¹⁵³ Gleiches lässt sich für das Freilichtmuseum Seurasaari konstatieren, denn die Insellandschaft wird in der musealen wie landschaftsgärtnerischen Inszenierung zur Kippfigur, die zwischen Natur- und Kulturlandschaft hin und her wechselt. Mittels Blick- und Wegeführung werden die landschaftstopografischen Eigenschaften der Insel – Buchten, Wälder, Anhöhen – gezielt herausgestellt. Über die Geografie Seurasaaris werden Semantiken, wie die an den finnischen Landschaftstopos gekoppelten Konnotationen, abgerufen. Die auf Seurasaari ausgestellte Landschaft, die sich aus der Überlagerung von existierenden und imaginären Orten (Insel und Topos) konstituiert, vermittelt sich im Schauen, das heißt durch das Wiedererkennen bestimmter (re-)produzierter Bilder von Landschaft. Im Fall des Freilichtmuseums fungiert nicht zuletzt auch die Bewegung durch den Landschaftsraum als Katalysator für das Abrufen dieser präexistente Vorstellungen, die Valenius als »landscape knowledge« bezeichnet hat.¹⁵⁴

Seurasaari bot in der Lesart als finnische Ideallandschaft darüberhinausgehende Deutungspotenziale für die Ausstellungsmacher, war die Insellandschaft doch mit verschiedenen Orten in Finnland assoziierbar. Mit dem Hinzufügen der vernakulären Architekturen aus den verschiedenen Landesteilen wurde sie gleichsam zur nationalen Kulturlandschaft, in der sich das Eigene über regionale Diversität vermittelte. Die Auswahl der Bauten, deren Positionierung im Museumsareal sowie die architektonische Montage regionaler Typen folgten dem geografischen Ordnungsprinzip der »historiellist maakunnat«. Diese im Deutschen als historische Landschaften Finnlands bezeichneten regionalen Verwaltungsgebiete wurden im 19. und 20. Jahrhundert zugleich als kunstgeografische Entitäten begriffen, deren Partikularitäten sich folglich in der vernakulären Architektur der einzelnen »maakunta« materialisierten.¹⁵⁵ Schon ein früher Entwurf für den Museumsstandort Seurasaari durch den Architekten Carl Frankenhaeuser, der jedoch eine Gebäudeverteilung über das gesamte Inselareal vorsah, weist eine Untergliederung gemäß der Landschaften Nyland (Uusimaa), Häme, Karelien, Satakunta, Eigenliches Finnland, Österbotten, Savolaks (Savo), Lapp-

land und Åland auf.¹⁵⁶ Frankenhaeusers Plan sollte eine allgemeine Vorstellung vom projektierten Anordnungsprinzip des Museums geben und war somit nicht als konkrete Vorgabe für die spätere Realisierung des Vorhabens gedacht, wie Heikel 1912 anmerkte.¹⁵⁷

Bénédicte Savoy hat derartige Ausstellungsstrategien als »Geopoetik des Museums« bezeichnet. Sie fasst darunter »die Summe aller geografischen Bezüge, die das Museum mit seiner Sammlung und deren Organisation vorgibt, potenziert um die Summe aller damit verbundener, individuellen oder kollektiven Assoziationen, Emotionen und mentale Bilder der Besucher«. ¹⁵⁸ In der Konfiguration von Inseltopografie, Vegetation und ausgestellter vernakulärer Architektur entsteht im Freilichtmuseum Seurasaari eine ebensolche imaginierte geopoetische Landschaft wie sie Savoy beschreibt. Ein und dieselbe Landschaft – die der Insel Seurasaari – wird über die dort ausgestellten Architekturen, die infolge ihrer landschaftsbaulichen Inszenierung gleichsam zur pseudo-natürlichen Bebauung der Insel geworden sind, als Uusimaa, Häme, Karelien, Satakunta, Eigenliches Finnland, Österbotten, Savo, Lappland und Åland lesbar gemacht. Dem Freilichtmuseum ist damit eine gewisse kartografische Qualität zu eigen, wobei Finnlands Geografie (Landschaften) nicht visualisiert, sondern über die vernakuläre Architektur materialisiert wird.

6 Rurale Lebenswelten – Urbane Lebenswelten

Über das physische Präsentmachen vormals entlegener Architekturen erhielten zugleich die an das rurale Leben und dessen bauliche Verkörperung geknüpften Semantiken in Helsinki und damit im finnischen Zentrum *par excellence* Präsenz. Der Stadt zugehörig, die sich im Modernisierungsprozess befand, jedoch außerhalb des urbanisierten Stadtkerns liegend und durch die tatsächliche Insellage von diesem räumlich distanziert, wurde das Freilichtmuseum zur Kontaktzone von Zentrum und Peripherie.

Die »Entdeckung« der Peripherie oder des »Nahen«, wie es Ákos Moravánszky nennt, war im Finnland des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts eng mit der Erfahrung fundamentalen Wandels infolge der Modernisierung verbunden.¹⁵⁹ Sie erfolgte ausgehend von den sich schneller und intensiver modernisierenden, indus-



Abb. 30 »tupa« im Wohnhaus Kurssi, Foto: © Soile Tirilä (2014) (Museovirasto, Kulttuuriympäristön kuvakokoelma, KY12:53).

trialisierenden wie urbanisierenden Zentren des Landes (allen voran Helsinki) und wurde durch die technischen Errungenschaften der Zeit, wie die Fotografie, das moderne Verkehrs-, Kommunikations- und Publikationswesen befördert. Die Modernisierungserfahrung verstärkte in der ihr eigenen Paradoxie die Hinwendung zum peripheren Finnland. Einerseits rückten Zentrum und Peripherie scheinbar näher aneinander heran, indem räumliche Distanzen durch Eisenbahn und Dampfschiffahrt sowie die gesteigerte Dissemination von Wissen überbrückt wurden. Andererseits schien sich beides weiter voneinander zu entfernen, die Gegensätze von Zentrum und Peripherie an Trennschärfe zu gewinnen. Dem Zentrum zuordenbare Akteure (Künstler, Architekten, Ethnografen) bestimmten dabei in einem Prozess der Selbst- und Fremdwahrnehmung, der zugleich mit einer Eigen- und Fremdverortung einherging, was als peripher, das heißt am Rande oder außerhalb der eigenen Lebenswirklichkeit befindlich galt. Diese Zuordnung erfolgte auf Grundlage der das Zentrum auszeichnenden Eigenschaften und deren gleichzeitigem Nicht-Vorhandensein im peripheren

Raum. Das Konstrukt Peripherie umfasste die Gesamtheit der dort lokalisierbaren Zeugnisse der materiellen und immateriellen Kultur sowie der belebten und unbelebten Natur.¹⁶⁰ Der eigenen Erfahrungs- und Lebenswelt wurde das durch das Periphere verkörperte Andere gegenübergestellt. Dichotomien, wie urban – ländlich, industriell – landwirtschaftlich, infrastrukturell erschlossen – entlegen, international vernetzt – abgechieden oder auch traditionell – fortschrittlich-modern etablierten sich.¹⁶¹

Infolge ihrer Musealisierung wurden die auf Seurasaari ausgestellten Gebäude zum Dokument einer bestimmten Lebenswelt, die in jener dichotomen Gegenüberstellung von Zentrum und Peripherie ausgehandelt wurde. In den Gründungsjahren evozierten die Bauten eine Simultanität von Nähe und Ferne, Vertrautheit und Fremdheit, eigener Gegenwart und nicht näher bestimmbarer, aber dennoch zurückliegender Vergangenheit. Jenseits der Architekturen und deren (landschafts-)baulicher Inszenierung im Museum vermittelte sich diese Alterität auch über die Einrichtung der Bauten mit translozierten Möbeln, Alltagsgegenständen, Arbeitsgerät-



Abb. 31 Juhani Nuorgam mit der Fangschlinge in der Hand, Foto: M. Pietinen (1932) (Museovirasto, Kansatieteen kuvakokoelma, Seurasaaren kuvakokoelma, KK15S:23).

schaften, Textilien und Kleidern (Abb. 30). Die tatsächlichen Herkunftsorte der präsentierten sachkulturellen Objekte lassen sich dabei nicht immer eindeutig rekonstruieren.¹⁶² Es ist aber anzunehmen, dass auch bei der Ausstattung der Bauten Ergänzungen aus anderen Bau- oder Sammlungszusammenhängen vorgenommen wurden, wobei die Auswahl und Zuweisung vermutlich ebenfalls dem Prinzip des gemeinsamen regionalen Herkunftsgebiets verpflichtet war.

6.1 Belebungen

Das Einrichten der Gebäude variiert den Ausstellungsmodus des Stubeninterieurs, der sich ausgehend von den Welt- und Landesexpositionen in den ethnografischen Museen des späten 19. Jahrhunderts (zum Beispiel im Nordischen Museum in Stockholm) etabliert hatte

und auch in Helsinki mit den Sammlungen der Studentenkorporationen ein unmittelbares Vorbild besaß (Abb. 11).¹⁶³ Die meist bäuerlichen Stuben wurden mit ethnografischen Gegenständen ausgestattet, wobei auch hier die regionalen Herkunftsorte der Objekte das ausschlaggebende Kriterium für die Zusammenstellung der Ensembles war. Häufig dienten maßstabsgetreue Mannequins in Trachten der »Verlebendigung« dieser Interieurs. Im Unterschied zu diesen dreidimensionalen Displays, die zwar Einblicke in die Stuben boten, jedoch mehr eine Art räumlichen Schaukasten darstellten, funktionieren die Interieurs des Freilichtmuseums Seurasaari als vollumfängliches Raumerlebnis.¹⁶⁴ Die Gebäude können betreten, die einzelnen Zimmer durchlaufen, Architektur und Ausstattung somit visuell und körperlich erfahren werden.

Spielte die Ausstattung sowie die Inszenierung des unmittelbaren Umfeldes der Baugruppen in Gestalt von Gärten eine wichtige Rolle, um »auf möglichst naturgemäße und lebendige Weise«¹⁶⁵ ein Bild vom Leben des Volkes zu vermitteln, so lassen sich für das Freilichtmuseum Seurasaari auch Belegungen mit Menschen und Tieren fassen. Das »Zurschaustellen« von Menschen, sei es in Verbindung mit vernakulärer Architektur oder ethnografischen Objekten, sei es als Personifizierung außereuropäischer Kulturen, gehörte im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert zum gängigen Repertoire der Welt- und Landesausstellungen und wirkte folglich auch in die entstehenden Freilichtmuseen hinein.¹⁶⁶ Im Stockholmer Skansen beispielsweise reichte das Spektrum der Belegungen vom Museumspersonal in Trachten, das teils in regionalem Dialekt traditionelle Handwerke demonstrierte, bis hin zur Präsentation einer »echten« Bewohnerschaft in den ausgestellten Architekturen.¹⁶⁷ Anstelle von bloßen Wohnräumen wurden bewohnte Räume inszeniert, wie Thomas Kühn betont.¹⁶⁸ Vergleichbare Belegungsstrategien wurden in Seurasaari nur in Ansätzen realisiert. Das Museumspersonal trug von Beginn an ebenfalls Tracht, und 1909 zog der erste Wächter des Museums in das Wohnhaus der Kate Niemelä ein, nachdem zuvor die letzten Hofbewohner das Angebot im Museum zu leben abgelehnt hatten.¹⁶⁹ Eine derartige Nutzung eines musealisierten Hauses blieb aber die Ausnahme. In den meisten Fällen gaben sich die Gebäude nur scheinbar bewohnt.

Im Unterschied zum Freilichtmuseum Skansen wurde auf Seurasaari keine permanente Lagerstätte der Sámi eingerichtet, obwohl schon 1911 ein lappländisches Zelt (»vaatekota«) im Museum aufgestellt worden war.¹⁷⁰ Fotografien aus den 1930er Jahren belegen jedoch, dass es zumindest temporär zur Performanz samischen Lebens auf Seurasaari gekommen ist. So scheint der Same Juhani Nuorgam in den Jahren 1932, 1934 und 1935 zeitweilig in einer »vaatekota« auf der Insel gelebt zu haben. Während dieser performativen Interventionen konnte er in traditioneller Kleidung der Inari-Sámi bei täglichen oder »typisch« samischen Aktivitäten, wie dem Fangschlingenwerfen zum Einfangen von Rentieren, beobachtet werden (Abb. 31). Im Sommer 1932 errichtete Nuorgam zudem mehrere »luova« im Freilichtmuseum. Dabei handelte es sich um Holzgestelle, die von den Sámi als Aufbewahrungsort für Felle und Nahrungsmittel sowie zum Trocknen von Fleisch und Fisch genutzt wurden. Sowohl die Gestelle als auch die »kota« sind heute nicht mehr erhalten.¹⁷¹

Performative Aktivitäten fanden auf Seurasaari auch im Rahmen von Festen, wie den Mittsommer- oder Erntedankfeiern, sowie sommertags statt. Die ausgestellten Bauten wurden dann zum Veranstaltungsort für Tanz- und Theatergruppen. Schon 1911 war im Hofraum der Kate Niemelä Minna Canths Theaterstück »Anna-Liisa« aufgeführt worden.¹⁷² Fotografisch lassen sich handwerkliche Demonstrationen (wie Backen, Weben, Fischen) und die zeitweilige Haltung von Schafen und Hühnern im Freilichtmuseum nachweisen.¹⁷³ Tiergehege, wie es sie wiederum in Skansen gab, waren jedoch nie Bestandteil des Museums. Hierzu bemerkt Teppo Korhonen, dass die natürliche Fauna als ausreichend belebendes Element angesehen wurde.¹⁷⁴ Noch heute ist Seurasaari als Insel der Eichhörnchen bekannt.

6.2 Der »mobile« Rezipient

Das Freilichtmuseum Seurasaari fungiert als performativer Raum, den die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte in »Ästhetik des Performativen« näher definiert. Dem performativen Raum gleich schafft der museale eine Relation zwischen Ausstellungsgegenstand – vernakulärer Architektur und Landschaft – und Besuchern, indem er Bewegung und Wahrnehmung organisiert wie strukturiert und zur Partizipation auffordert.¹⁷⁵ Er verlangt einen »mobilen« Rezipienten, denn erst in der visuellen wie körperlich-taktilen Aneignung der Ausstellung durch den Besucher vermittelt sich das museale Programm Seurasaaris. Bedingt durch die Topografie der Insel, die Weitläufigkeit des Geländes und die Anordnung der Architekturen im Landschaftsraum, können weder das gesamte Museumsareal noch alle zu einer Ausstellungsgruppe gehörenden Bauten auf einen Blick erfasst werden. Vielmehr werden die ausgestellten Architekturen wie auch die Landschaft sequenziert wahrgenommen und erst im Zuge der Bewegung durch das Freilichtmuseum, das heißt unter dem »performativen Mitwirken des Betrachters«¹⁷⁶, zu einem Gesamtbild zusammengefügt. Das Zusammensetzen der regionalen Typen aus den translozierten Bauten und deren Unterscheidung voneinander ist in der Ausstellungsanordnung, sprich den architektonischen Montagen, angelegt, findet aber zu gleichen Teilen, quasi als nachgeschaltete kognitive Montage, im Bewusstsein des Rezipienten statt.¹⁷⁷ Unterstützend wirken die musealen Inszenierungsmittel (Wegeführung, Zäune, Tore), da sie die regionale wie bautypologische Unterscheidbarkeit der Gruppen verstärken. Außerdem

fungieren die Ausstellungsführer als inhaltsvermittelnde Instanz, indem sie die Verarbeitung des Gesehenen im Sinne des Ausstellungsprogramms lenken.¹⁷⁸

Im Freilichtmuseum Seurasaari gibt es keinen vorgeschriebenen Rundgang, sondern das verzweigte Wegesystem zeichnet sich durch die Bereitstellung von Richtungsoptionen aus. Betritt man vom Festland kommend das museale Inselareal, so gabelt sich der Weg bereits nach wenigen Metern (Abb. 7): Führt die eine Route entlang des östlichen Ufers unmittelbar in den dicht bebauten Museumsbereich mit den bäuerlichen Hofgruppen und der Kirche von Karuna, leitet die Westliche den Besucher (vorbei am Bauernhaus Halla) zunächst tiefer in den Wald, bevor dieser erneut auf Gebäudeanordnungen trifft. Zahlreiche Querverbindungen zwischen den Wegen bieten die Möglichkeit, die eingeschlagene Richtung zu wechseln. Für den derart über das Wegenetz mobilisierten Rezipienten ergeben sich folglich in Hinblick auf die Ausstellungsgruppen multiple Annäherungs- und Ansichtsmöglichkeiten. Die museale Präsentation der Gebäudeensembles ist durch das Medium der Architektur auf Multiperspektivität angelegt, die den Besucher dazu einlädt, Bauten zu umrunden, Hof- und Innenräume zu betreten.¹⁷⁹ Schwelenelemente in Gestalt von Torbauten, Eingangstoren und -türen strukturieren das körperlich-visuelle Erfassen der Bauten in eine außenräumliche,

binnenräumliche und innenräumliche Gebäudewahrnehmung. Bei der Kate Niemelä verrät der Blick vom Weg (außenräumliche Wahrnehmung) zunächst nur, dass sie aus mehreren Einzelbauten besteht (Abb. 1). Erst nachdem der Besucher das Zugangstor passiert hat und zwischen den Gebäuden umherläuft, fügen sich diese zur doppelten Hofanordnung (binnenräumlichen Wahrnehmung) zusammen (Abb. 32). Über das Hineingehen in die Bauten vermittelt sich wiederum deren jeweilige Funktion (innenräumliche Wahrnehmung) (Abb. 33).

Die Wegeführung im Freilichtmuseum, die bereits aus der Gründungszeit des Volksparks (1889/90) stammt, erfüllt eben jene Funktion, die Jeroen Verschragen für den Weg im Landschaftsgarten des 18. und 19. Jahrhunderts herausgearbeitet hat: Diese seien vornehmlich »für den sich bewegenden Rezipienten gebaut« worden und hätten als »stumme Führer« gedient. Sie sollten jedoch nicht allein die Bewegung des Spaziergängers im gestalteten Landschaftsraum lenken, sondern zudem diesen in seiner Wahrnehmung desselben anleiten, wie Verschragen ausführt.¹⁸⁰ Der dem Volkspark auf Seurasaari inhärente Zweck, Zugang zur Natur durch Bewegung im Landschaftsraum zu ermöglichen, womit um 1900 eine erzieherische Intention verbunden war,¹⁸¹ wird in der Besucherführung des ab 1909 museal genutzten Parkareals beibehalten: Bewegung dient dort



Abb. 32 Ausstellungsguppe Kate Niemelä, Ansicht des Wohnhofes mit Stubengebäude (links).



Abb. 33 Ausstellungsgruppe Käte Niemelä, Blick in einen Kleiderspeicher.

dem Erschließen der Ausstellungsinhalte, dessen integraler Teil die Erfahrung der vernakulären Architekturen in der Landschaft war. Auf Seurasaari bot sich dem Städter wie auch dem vom Land Zugezogenen eine neuartige Möglichkeit, die eigene Vergangenheit – hier kollektiv wie individuell zu verstehen – architektonisch wiederzuentdecken beziehungsweise eine zu Beginn des 20. Jahrhunderts vielerorts noch parallel existierende Gegenwart kennenzulernen. Die Antell'sche Kommission hatte dazu 1908 ausgeführt, dass gerade in der städtischen Arbeiterklasse eine Generation ohne Kenntnisse der ländlichen Lebensweise heranwuchs, die in der Verbindung von Freilichtmuseum und Volkspark an das rurale Leben herangeführt werden könne; schließlich würden zahlreiche Helsinkier Arbeiterfamilien den Park auf Seurasaari im Sommer aufsuchen.¹⁸²

In der auf Performanz zielenden Konzeption des Freilichtmuseums wurden Seh- und Bewegungserfahrungen aufgegriffen, die einerseits in der Wegelogik des als Landschaftsgarten gestalteten Volksparks auf Seura-

saari vorgebildet waren, andererseits durch Modernisierungsprozesse geprägt worden sind. Entsprechend beförderten zum Beispiel die modernen Verkehrsmittel ein sequenziertes Wahrnehmen der Umwelt, wurde doch beim Blick aus dem Straßen- oder Eisenbahnfenster die vorbeiziehende Stadt oder Landschaft stetig in Einzelsequenzen zerlegt und wieder zusammengesetzt.¹⁸³

7 Mediale Vermittlungsstrategien

Ein Schlüsselement in der Vermittlung des musealen Konzeptes bildeten von Beginn an die Ausstellungsführer, die in der Reihe »Seurasaaren ulkomuseo« (Freilichtmuseum Seurasaari) zwischen 1910 und 1941 herausgegeben wurden.¹⁸⁴ Parallel erschienen auch in anderen Sprachen, zum Beispiel auf Deutsch, Führer, die aber in der Regel weniger ausführlich waren.¹⁸⁵ Die zehn Hefte der finnischsprachigen Reihe wurden in unregelmäßigem Turnus publiziert und stellten jeweils die in der Zwischenzeit neu hinzugekommenen Bauten der Ausstellung vor.¹⁸⁶ Einzel betrachtet, fokussierten sie somit die gemäß des formulierten Ausstellungsprogramms erfolgten Erweiterungen. Zusammengekommen bildeten sie den sich stetig aktualisierenden Zustand des Freilichtmuseums in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ab. Die ersten Bände behandeln auch die Entstehungsgeschichte des Museums. Die konzeptionellen wie standörtlichen Debatten rund um die Idee, eine Freilichtausstellung in Helsinki einzurichten, die Darlegung der dafür unternommenen Handlungsschritte sowie die daran beteiligten Institutionen und Akteure wurden rekapituliert.¹⁸⁷ Da sie jeweils bloß einen Teil der im Museum präsentierten Bauten abdecken, sind die finnischen Hefte der Jahre 1910–1941 mehr als Begleitpublikationen zu den einzelnen Architekturen zu verstehen und weniger als Führer im heutigen Sinne. So enthalten sie beispielweise nur vereinzelt Kartenmaterial, das eine Lokalisierung der Bauten im Museumsareal ermöglicht und damit das Zurechtfinden in der Ausstellung unterstützt hätte.¹⁸⁸ Eine Übersicht sowie Orientierung boten in der Aufbauphase des Museums die als Einzeldrucke in mehreren Sprachen verfügbaren Lagepläne mit Gebäudelistung (Abb. 5). Führer in Gestalt eines Gesamtverzeichnisses der ausgestellten Architekturen respektive präsentierten Gruppen, mit einem Plan ihrer Standorte innerhalb des Museums sowie einer Finnlandkarte, auf der die Gebäude-

provenienzen verzeichnet sind, haben sich für Seurasari erst in den 1950er Jahren vollends etabliert.¹⁸⁹

Die finnischen Ausstellungsführer (1910–1941) sind inhaltlich nach einem wiederkehrenden Schema aufgebaut. Je nach Bauaufgabe, Anzahl der in den Gebäuden gezeigten sachkulturellen Objekte sowie dem Kenntnisstand der Museumsverantwortlichen zu einzelnen Bauten variiert die Umfänglichkeit der Ausführungen. Es finden sich jedoch stets Angaben zur Herkunft der Bauten, konkret sind neben dem Ort und/oder der Gemeinde/dem Kirchspiel auch die historische Landschaft als regionale Ordnungskategorie erwähnt, wodurch die kunstgeografische Verortbarkeit der Architekturen gewährleistet wird. Unter Verweis auf die Herkunft werden bestimmte Formen, Konstruktionsweisen oder Grundrissanordnungen als distinkte Merkmale der vernakulären Architektur dieser Landschaft ausgewiesen oder als spezifisch für den regionalen Typus benannt.¹⁹⁰ Zumeist finden sich einleitend Informationen zum Musealisierungsprozess, das heißt zur zeitlichen Abfolge von Entdeckung, Ankauf und Translozierung sowie zum Grund für die Überführung der Bauten in das Museum (in den meisten Fällen drohte der Abriss oder das Gebäude hatte seine Funktion aufgrund eines Neubaus eingebüßt).¹⁹¹ Des Weiteren umfassen die Führer oft eine kurze Baugeschichte der Gebäude, wobei die baugenealogische Entwicklung der Bauernhöfe und Wohnhäuser, anlog zum Denken der damaligen Hausforschung, im Fokus steht. Die Bauten werden – wenn möglich – datiert, ältere und jüngere Gebäudeteile benannt sowie der ursprüngliche Nutzungszweck angegeben.¹⁹²

Den inhaltlichen Schwerpunkt der Führertexte bilden die Beschreibungen sowie Erläuterungen zu den Architekturen und den präsentierten sachkulturellen Gegenständen. Vielfach wird dabei Bezug auf die (landschafts-)bauliche Situation vor der Verlegung nach Seurasari genommen. Ein Abgleichen zwischen musealer Inszenierung und ehemaligem Bauzustand kann auf diese Weise erfolgen, zumal bauliche Hinzufügungen oder Auslassungen in den Führern klar benannt werden. Das architektonische Montageprinzip, das Seurasaris Ausstellungsgruppen kennzeichnet, wird somit offengelegt.¹⁹³

Die Ausstellungsführer nehmen den Leser mit auf einen Rundgang durch die Bauensembles oder Einzelgebäude. Diese »mentale« Begehung lässt sich natürlich parallel vor Ort in der Bewegung durch die ausgestellten Gebäude nachvollziehen. Nach zumeist anfänglicher

Betrachtung der äußeren Baugestalt, »betritt« der Leser die Bauten, »durchschreitet« nach und nach die einzelnen Räume und wird dabei vom Verfasser, sprich dem Experten, auf bemerkenswerte Bau- wie Ausstattungsmerkmale hingewiesen: »Machen wir einen Rundgang durch das Bauernhaus Kurssi, so kommen wir zuerst durch den Vorbau in den Hausflur (porstua), in dessen rechter Türecke eine Treppe nach oben führt. Rechts befindet sich die Tür der Stube (tupa), [...]. Beim Eintritt in die Stube fällt unser Blick auf zwei in ihrer Längsrichtung verlaufende Paare mächtiger Balken (takkihirret) [...]. Die Doppelbetten gehören in Finnland zu den westlichen ethnographischen Eigentümlichkeiten.«¹⁹⁴

Im derartig angeleiteten Betrachten der ausgestellten Architektur und Ausstattung vollzieht sich der für das Verstehen des musealen Konzepts notwendige Wissenstransfer. Unterstützend wirken hierbei die textbegleitenden Abbildungen: So sind der zuvor zitierten Beschreibung des Hauses Kurssi, in der finnischen Version, eine Querschnitts- und Längsschnittzeichnung sowie zwei Fotografien der »tupa« beigefügt, auf denen die oben angesprochenen Balken wie Betten verzeichnet respektive identifizierbar sind.¹⁹⁵

Die den Baubeschreibungen inhärenten Vergleiche zwischen Architekturen derselben oder divergierender Herkunft tragen zur Sichtbarmachung der ausgestellten regionalen Typologien bei. Über die Stube des Hauses Ivars, das ebenso wie Kurssi ursprünglich aus dem südlichen Österbotten stammte, heißt es, diese sei »von etwas geringeren Ausmassen als die des Bauernhauses Kurssi« und dennoch ließen sich »zwischen ihnen mehrere Ähnlichkeiten feststellen, wie die Vereinigung von Herd und Backofen, die zweistöckigen Betten mit Vorhängen (fålatansångar) und die längsverlaufenden Dachbalken (klååsar)«.¹⁹⁶

Die Ausstellungsführer leisten einen wesentlichen Beitrag zur Belebung der Architekturen, indem sie die Beschreibungen der Bauten, Möbel oder Arbeitsgerätschaften mit Berichten über das Leben und den Arbeitsalltag der ehemaligen Bewohner, deren Traditionen und Bräuche verknüpfen. Passagen, wie die Folgende zum Torgebäude aus Sippola, stehen beispielhaft für die über den Text beschworene vergangene Lebenswelt: »Im Obergeschoss des Speichergebäudes sind drei Räume [...]. Von diesen diente der Türspeicher den konfirmierten Bauerntöchtern als Schlafräum sowie als Aufbewahrungsort für ihre Kleider und Aussteuer. Um das Ansehen der Tochter hervorzuheben, musste der Speicher

›herausgeputzt, d. h. mit allerlei Geweben, verschiedenen Decken, Bettzeug und Kleidungsstücken völlig angefüllt sein. [...] Spät abends pflegten im Söllergang junge Männer zu erscheinen um Witze zu reissen, die häufig in poetische Form gekleidet wurden. Hineingelassen wurde nur der Begünstigte, wenn er allein war. Dessenungeachtet blieb fast ausnahmslos die Sittenreinheit erhalten.«¹⁹⁷

Das explizite Verweisen auf Gebrauchsspuren verifiziert die ausgestellten Architekturen als authentische Zeugen der sich über sie materialisierenden Lebenswelt. Im Fall der Kate Niemelä lenkt der Text die Aufmerksamkeit des Lesers oder den Blick des Betrachters vor Ort auf eine Aushöhlung im unteren Balken des Saunafensters (hofseitig); diese rühre daher, dass man durch sie die Holzscheite in die Badestube geworfen habe.¹⁹⁸ Bewusst wird das, was Alois Riegl den »Alters- bzw. Erinnerungswert« von Architektur genannt hat, anhand solcher Darlegungen herausgestellt. Nach Riegl bemisst sich dieser Wert nicht am Bauwerk »in seinem ursprünglichen Entstehungszustande, sondern an der Vorstellung der seit seiner Entstehung verflossenen Zeit, die sich in den Spuren des Alters sinnfällig verrät«.¹⁹⁹ Die auf Seurasaari ausgestellten vernakulären Architekturen, deren Musealisierung ja nicht zuletzt auch dem Erhalt von Bauzeugnissen einer bedrohten Lebenswelt diene und somit denkmalpflegerisch motiviert war, fallen demzufolge in die Riegl'sche Kategorie der »Altersdenkmale«, deren Denkmalwert aus der Sichtbarwerdung ihrer Existenzdauer ableitbar war. Derartige Denkmale seien besonders geeignet, um die breite Bevölkerung anzusprechen, da sich deren Wert jenseits »wissenschaftlicher Erfahrungen« durch »bloße sinnliche Wahrnehmung« der Altersspuren und der dadurch hervorgerufenen »Stimmungswirkung« vermittele, wie Riegl schreibt.²⁰⁰ Die hier deutlich werdende prozessuale Auffassung von Bauzeitlichkeit, bei der es nicht um exakte Datierung oder historische Klassifizierung, sondern um das Bewusstmachen eines Zeitenverlaufs geht, den der Bau gleichsam durchlebt hat, weist Schnittmengen zum baugenealogisch-evolutionistischen Paradigma der Hausforschung auf, demzufolge die Zeitlichkeit des Vernakulären in Finnland verhandelt wurde.²⁰¹

Grundsätzlich lassen sich zwischen den frühen Ausstellungsführern und den (ethnografischen) Gebäudestudien des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts inhaltliche wie formale Parallelen ziehen, obwohl sich die Begleitpublikationen zum Museum nicht nur an ein

Fachpublikum richteten. In den Texten finden durchgehend ethnografische wie architektonische Fachbegriffe, die für den Nichtkenner erläutert werden, Verwendung. Stellvertretend dafür lassen sich die Bezeichnungen der diversen Ofentypen anführen, deren typologische wie terminologische Distinktion als Merkmal der regionalen Typisierung von Architektur sowohl in den Ausstellungsführern als auch in Heikels Studie zum Bauen der finnougriischen Völker ausgewiesen wird.²⁰² Auch die Integration von Fotografien, Grundriss-, Aufriss-, Interieur- und Detailzeichnungen in die Führer entspricht dem in der Hausforschung etablierten Darstellungsmodus der vernakulären Architektur.

Die publizierten Fotografien nehmen eine zentrale Rolle in der Vermittlung des Ausstellungsprogramms ein. Sie bieten eine Varianz an Ansichten desselben Bauensembles, welche sich – anlog zur architektonischen Montage der Ausstellungsgruppen – sukzessiv für den Betrachter zu einem Gesamtbild zusammenfügen. Sie erleichtern das Vergleichen der ausgestellten Gebäudegruppen sowie das Erkennen regionaler Spezifika. Schließlich unterstützt das Nebeneinanderstellen von Aufnahmen, die die Bauten vor und nach ihrer Verlegung zeigen, auch die kunstgeografische Identifikation der Architekturen.²⁰³ Das Fotografieren vor der Translozierung fixiert die Gebäude gleichsam in ihrem Ursprungskontext, wodurch ihre Herkunft präsent gehalten wird. Hubert Locher zufolge konstruieren und artikulieren Architektur Fotografien – und dies gilt auch für die in den Seurasaari-Führern publizierten Aufnahmen – visuell Bedeutungspotenziale der Objekte. »Das Gebäude wird aus seinem ursprünglichen räumlichen Zusammenhang herausgelöst und in einen neuen Kontext übertragen, womit eine Bedeutungszuweisung einhergeht«, wie Locher schreibt.²⁰⁴ Das, was sich durch die Translozierung der Gebäude auf materieller Ebene vollzieht, erfolgt demnach zugleich in der Medialisierung der Architekturen: Sie werden in den Fotos wie auch in der Ausstellung zu »Erinnerungsorten«.²⁰⁵ Fotografien sind diesem Zweck besonders dienlich, erweckt das Medium doch die Illusion, das Reale, Wirkliche – ob vormalig oder weiterhin existent – bildlich einzufangen.

Das fotografisch freigesetzte Erinnerungspotenzial der Architektur entfaltet sich nicht allein im medial vermittelten Transfer zwischen Ursprungszustand und Inszenierung auf Seurasaari. Darüber hinaus lassen sich die ausgestellten Bauensembles auf diese Weise mit dem Leben der vormaligen Bewohner verknüpfen. Diese sind



Abb. 34 Heikki Turpeinen verkauft einen Teil seiner Kleider, Foto: Axel Olai Heikel (1909) (Museovirasto, Kansatieteen kuvakokoelma, Seurasaaren kuvakokoelma, KK1S:174).

vielfach auf den Fotos vom Herkunftsort zu sehen. In den meisten Fällen verbleiben die Bewohner jedoch in der Anonymität, nur selten werden sie namentlich erwähnt. Ebenso wie ihre Bauten und Alltagsobjekte fungieren sie primär als Zeugen der nun musealisierten Lebenswelt. Eine Ausnahme bildet die Kate Niemelä, deren bauliche Genese, Gestaltung und Ausstattung mit der Geschichte der Familie Turpeinen verwoben ist. Die Ausstellungsführer berichten, dass sich der Hof seit fünf Generationen im Familienbesitz befunden habe, bevor er 1909 nach Seurasaari verbracht wurde. Zu diesem Zeitpunkt lebten in der Kate Niemelä nur noch der über 80 Jahre alte Heikki Turpeinen und seine 22 Jahre alte Großnichte Iida Liimatainen.²⁰⁶

Ein während der Demontagearbeiten in Konginkangas aufgenommenes Foto zeigt den Erwerb von Heikki Turpeinens Hausrat (Abb. 34). Zusammen mit Yrjö Blomstedt, der die Überführung der Katengebäude von

Seiten des Museums betreute, sitzt Turpeinen vor seinem Kleiderspeicher. Der zum Verkauf stehende Besitz liegt vor dem Gebäude aufgehäuft. Das fotografisch dokumentierte Übergehen der Gegenstände aus dem Besitz Turpeinens in den Museumsbestand, was sich in dem von Blomstedt in der Hand gehaltenen Gegenstand manifestiert, belegt die Authentizität der museal präsentierten Objekte, erfahren diese doch so eine Personalisierung. In ähnlicher Weise wird die Erinnerung an die Mitglieder der Familie Turpeinen auch in den verwendeten Bezeichnungen Liisas Speicher (»Liisan aitta«), Iidas Speicher (»Iidan aitta«), Juhos Vorratsspeicher (»Juhon ruoka-aitta«) sowie Heikkis Vorrats- und Kleiderspeicher (»Heikin ruoka-aitta«/»Heikin vaate-aitta«) präsent gehalten.

Die Medialisierung von Architektur ist im Freilichtmuseum Seurasaari nicht primäres Mittel der kuratorischen Praxis, das heißt Voraussetzung für deren Aus-

stellen. Eine »mediale Mobilisierung« der Gebäude, wie Carsten Ruhl es nennt, bedurfte es zur Erfüllung des Zwecks, vernakuläre Architektur auf Seurasaari zu zeigen, nicht.²⁰⁷ Über die eingesetzten Bild- und Textstrategien wurden vielmehr das museale Programm und die ausgestellte Architektur derart miteinander verwoben, dass sich das Konzept des Freilichtmuseums für den Besucher erschließt: regionaltypische Bauweisen und die zugehörige Lebenswelt sind in Gestalt von belebten Architekturen in der Ausstellung wie in den korrespondierenden Führern imaginiert.

Das Freilichtmuseum Seurasaari zeichnet sich – wie im vorliegenden Beitrag gezeigt – durch eine mehrschichtige Überlagerung von »realen und imaginierten Räumen«²⁰⁸ aus: von Inseltopografie und finnischem Landschaftstopos, von Insellandschaft und der mittels architektonischer Montage aus Naturelementen und vernakulärer Architektur erschaffenen finnischen Kulturlandschaft mit regionaltypologischen Varianzen, von modern-urbaner Lebenswelt und ländlicher Peripherie. Das modern-urbane Leben wird repräsentiert durch den Volkspark auf Seurasaari, durch das sich in direkter Nachbarschaft modernisierende Helsinki sowie die städtische Besucherschaft, das Periphere über die in den Ausstellungsgegenständen vermittelbaren lebensweltlichen Bezüge zum Ruralen. Trotz der materiellen Authentizität der musealisierten Bauten, die auf die denkmalpflegerische Intention der Museumsgründer zurückzuführen ist, stellt das Freilichtmuseum Seurasaari somit im Kern Imaginationen des Vernakulären aus, die sich um 1900 konstituierten. Das Ausstellungsprogramm inkludiert temporale, kunst-/anthropogeografische und architekturkonzeptionelle Semantiken, die im Wissenschafts- und Architekturdiskurs der Zeit transnational ausgehandelt wurden. Dazu zählt die Vorstellung einer ursprünglichen, ahistorischen, heimischen, ortsgebundenen, landschaftsrelationalen, zweckmäßigen, einfachen, ehrlichen und/oder materialgerechten vernakulären Architektur, deren Wertschätzung nicht zuletzt mit der gedachten Alterität gegenüber dem, was als kanonisch galt, begründet wurde.

Anmerkungen

- 1** HEIKEL, Axel Olai: Das Freiluftmuseum auf Fölisö (finn. Seurasaari, Insel in der Nähe von Helsingfors). Helsingfors 1910, hier S. 3.
- 2** NIEMINEN, Aila: Seurasaari: puisto meren syleilyssä [Seurasaari: Ein Park umgeben vom Meer]. Helsinki 2017; NIEMINEN, Aila: Seurasaaren kansanpuisto [Der Volkspark Seurasaari]. Sipoo 2014; KILJUNEN-SIIROLA, Raisa/MANNINEN, Mariikka/SALASTIE, Riitta: Seurasaari: puistohistoriallinen selvitys ja yleissuunnitelma [Seurasaari: Parkhistorische Untersuchung und Generalplan]. Helsinki 2000 (Helsingin kaupunkisuunnitteluviraston julkaisuja 1999:11); KNAPAS, Marja Terttu: Korkeasaari ja Seurasaari: helsinkiläisten ensimmäiset kansanpuistot [Korkeasaari und Seurasaari: Helsinkis erste Volksparks]. Helsinki 1980.
- 3** Die Brücke wurde in den 1970er Jahren, dem ursprünglichen Plan gemäß, aber in größeren Abmessungen neu errichtet.
- 4** Zur weiteren Bebauung der Insel gehören zwei kleine Kassenhäuschen, die in ihrer Gestaltung dem Försterhaus folgen, das ehemalige Wohn- und Badehaus für Angestellte des Parkbetreibers sowie das Stallgebäude (beide 1889/90 im Südteil der Insel durch Mieritz erbaut), das steinerne, mit Mansardendach versehene Pförtner- oder Wächterhaus (1914 erbaut). 1906 wurde eine öffentliche Badestelle am Westufer eingerichtet. Des Weiteren lassen sich ein Sportplatz sowie zwei Tanzbühnen in der Entstehungszeit des Volksparks nachweisen.
- 5** Heute ist nur noch die Anlegestelle am Westufer erhalten.
- 6** Ausstellungspläne existierten von Beginn an auf verschiedenen Sprachen. Die Datierung der undatierten Lagepläne durch die Verfasserin basiert auf den jeweils verzeichneten Bauten und ihren Verlegungsjahren in das Freilichtmuseum. Die Pläne befinden sich in der Bibliothek des Museovirasto.
- 7** Heute markieren kleine Schilder in Bodennähe die Grenzen des Museumsgeländes. Dieses ist frei zugänglich, lediglich für das Betreten der Gebäude wird eine Eintrittskarte benötigt.
- 8** Hierzu vertiefend Kap. 5.2.
- 9** Hierzu vertiefend Kap. 5.1.
- 10** Die Verlegung von Bauten innerhalb des Freilichtmuseums lässt sich anhand der Ausstellungspläne nachvollziehen, die sich heute in der Bibliothek des Museovirasto befinden.
- 11** Die Kirche von Karuna wurde 1685/86 erbaut und stammt ursprünglich aus der Gemeinde Sauvo in der südwestfinnischen Landschaft Varsinais-Suomi (Eigentliches Finnland).
- 12** Der Pavillon aus der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde 1912 aus dem Garten des Wohnhauses der Familie Florin (Ecke Yrjönkatu/Bulevardi) nach Seurasaari verbracht. Der Pferdestall (1840er Jahre) wurde 1918 aus dem innerstädtischen Kaivopuisto (Brunnenpark) in das Museum verlegt.
- 13** HEIKEL, Axel Olai: Das Freiluftmuseum auf Fölisö. Helsingfors 1920 [1910], o. S. [S. 17]. Die Bauten sind im Plan mit der Nummer 4 bezeichnet.
- 14** Im finnischen Ausstellungsführer von 1913 spricht Heikel von der Absicht, ein größeres städtisches Gebäude zusammen mit dem Gartenpavillon zu zeigen. HEIKEL, Axel Olai: Seurasaaren ulkomuseo 3. Maalahlainien karjamaja, Ekkeröläinen postipursi, Ahvenanmaalainen juhannussalko, Karunan kirkko, Paltamolainen tervavene, Inarilainen lappalaistelta, Florinin huvimaja [Freilichtmuseum Seurasaari 3. Sennhütte aus Maalahti, Postboot aus Eckerö, åländischer Maibaum, Kirche von Karuna, Teerboot aus Paltamo, lappländisches Zelt aus Inari, Florins Gartenpavillon]. Helsinki 1913, S. 3–28, hier S. 28. Zum Stall heißt es im Ausstellungsführer, dass dieser den künftigen Generationen vom Kaivopuisto vergangener Zeiten erzählen soll. HEIKEL, Axel Olai: Seurasaaren ulkomuseo 5. Aleksis Kiven tupa, tuulimylly Punkalaitumelta, Karjalan tuvat Kaukolasta, paja Espoosta, tallirakennus Kaivopuistosta Helsingissä [Freilichtmuseum Seurasaari 5. Aleksis Kivis Hütte, Windmühle aus Punkalaidun, karelische Stuben aus Kaukola, Schmiede aus Espoo, Stallgebäude aus dem Kaivopuisto in Helsinki]. Helsinki 1919, S. 3–20, hier S. 20.

- 15** Die Präsentation von Architektur im Landschaftsraum besaß mit den Landschaftsgärten noch weitere Vorläufer. WÖRNER, Martin: Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900. Münster - München 1999, hier S. 50–52, S. 97–123, S. 272–278; WÖRNER, Martin: »Tote Gestalten« und »lebende Bilder«. Weltausstellungen und populäre Inszenierungsformen. In: Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive. Hg. v. Alexis JOACHIMIDES und Sven KUHRAU. Dresden 2001, hier S. 74–87; PAYNE, Alina: From Ornament to Object. Genealogies of Architectural Modernism. New Haven 2012, hier S. 61–93.
- 16** ROSENBERG, Emily S.: Transnationale Strömungen in einer Welt, die zusammenrückt. In: Geschichte der Welt 1870–1945. Weltmärkte und Weltkriege. Hg. v. Akira IRIYE, Jürgen OSTERHAMMEL und Emily S. ROSENBERG. München 2012, S. 815–1078, hier S. 888–920. MEYER, Andrea/SAVOY, Bénédicte: Towards a Transnational History of Museums. An Introduction. In: The Museum is Open: Towards a Transnational History of Museums 1750–1940. Hg. v. DENS. Berlin 2014, S. 1–16. Taina Syrjämaa untersucht die Erste Finnische Industrie- und Kunstausstellung in Helsinki 1876 unter dem Gesichtspunkt der transnationalen Verflechtungen des Ausstellungswesens im 19. Jahrhundert. SYRJÄMAA, Taina: Merging Peripheries and Centres: The Transnational Interconnectedness of the Helsinki National Exhibition of 1876. In: Cultures of International Exhibitions 1840–1940. Great Exhibitions in the Margins. Hg. v. Marta FILIPOVÁ. Farnham – Burlington 2015, S. 295–312.
- 17** Zu den im Umfeld des Freilichtmuseums Seurasaaari handelnden Akteuren und ihren Netzwerken siehe vertiefend die Ausführungen in Kap. 2.2.
- 18** Vgl. Kap. 2.2 und 3.2 des Beitrags von Gáspár Salamon im vorliegenden Band.
- 19** »Die Anregung, die von Arthur Hazelius' Schöpfung auf dem Felsplateau Skansen bei Stockholm ausgegangen ist, hat auf vielen Plätzen auch in unserem Lande zur Nachfolge gemahnt.« HEIKEL, Das Freilichtmuseum (wie Anm. 1), S. 3.
- 20** Nach dem Tod von Hazelius fand eine nationale Umdeutung des Nordischen Museums sowie von Skansen statt. Im Unterschied zum Freilichtmuseum Seurasaaari ist Skansen zugleich zoologisch-botanischer Garten. HILLSTRÖM, Magdalena: Nordiska Museet and Skansen: Displays of Floating Nationalities. In: <https://ep.liu.se/ecp/078/004/ecp12078004.pdf> (26. 11. 2021), S. 33–48, hier S. 33–36; MICHELSEN, Peter: Nordic Museum Farms and Open Air Museums. In: <https://www.icomos.org/publications/cssr1971/cssr1971-37.pdf> (29. 8. 2022), S. 379–390.
- 21** Die Studentenkorporationen veranstalteten zum Aufbau ihrer Sammlungen Exkursionen, an denen sich auch Heikel beteiligte. Die Stubenintérieurs wurden 1876 auf der Ersten Finnischen Kunst- und Industrieausstellung in Helsinki gezeigt sowie in Teilen auf der Pariser Weltausstellung 1878. Parallel entstand ein Museum für die studentischen Sammlungen, dessen Bestand 1893 in das neugegründete Finnische Nationalmuseum übergang. Finnische Studenten nahmen 1874 am Nordischen Studentenkongress in Schweden teil und besuchten Hazelius' Ausstellung in Stockholm. SYRJÄMAA (wie Anm. 16), S. 302–304; NIIRANEN, Timo: Axel Olai Heikel. Suomalais-ugrilaisen kansatieteen ja arkeologian tutkija [Axel Olai Heikel. Forscher finnougriischer Ethnologie und Archäologie]. Kuopio 1987, hier S. 51–55; KÜHN, Thomas: Präsentationstechniken und Ausstellungssprache in Skansen. Zur musealen Kommunikation in den Ausstellungen von Artur Hazelius. Ehestorf 2009, hier S. 74–79. SKOUGAARD, Mette: The Osterfeld Farm at the Open-Air Museum. Aspects of the Role of Folk Museums in Conflicts of National Heritage. In: Nordisk Museologi 2 (1995) S. 23–32.
- 22** »Die Gebäude, die man ausserhalb des Schlosses bei Åbo [Turku] angesammelt hat, sind wohl interessant und bilden einen Ansatz zu einem Freilichtmuseum, von dessen Ausdehnung man doch Abstand nehmen dürfte. Hier entbehrt man unter Anderm das nötige Nadelgehölz, da die natürliche Umgebung eines Schlosses ein herrschaftlicher Park ist.« HEIKEL, Das Freilichtmuseum (wie Anm. 1), S. 3.
- 23** KOPISTO, Sirkka: Suomen Kansallismuseo: kansallisromanttisen kauden rakennusmonumentti [Das Finnische Nationalmuseum: Baumonument der Nationalromantik]. Helsinki 1981, hier S. 31.
- 24** Die Standortfrage wird im Kap. 5.2 ausführlicher behandelt.
- 25** WÄRE, Ritva: Die Umgestaltung des Finnischen Nationalmuseums in Helsinki. In: Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive. Hg. v. Alexis JOACHIMIDES und Sven KUHRAU. Dresden 2001, S. 234–248; WÄRE, Ritva: The National Museum of Finland 1916–1996. From Preservation to Presentation. In: Nordisk Museologi 2 (1996), S. 139–148.
- 26** Übersicht der finnischen Museumsgründungen im 19. und 20. Jahrhundert bei PETERSSON, Susanna: National Museums in Finland. In: <https://ep.liu.se/ecp/064/013/ecp64013.pdf> (10. 2. 2022), S. 261–287, hier S. 262 f., S. 287–288. HÄRÖ, Mikko: Maan museotoimen kivijalka eli Museoviraston ja Suomen kansallismuseon historiaa [Der Grundstein der Museumsarbeit des Landes oder Museovirasto und die Geschichte des Finnischen Nationalmuseums]. In: Suomen museohistoria. Hg. v. Susanna PETERSSON und Pauliina KINANEN. Helsinki 2010, S. 129–152, hier S. 129–141.
- 27** LINDGREN, Armas u. a.: Vårt Museum [Unser Museum]. Helsingfors 1910. Die durch die Streitschrift befeuerte öffentliche Diskussion führte schließlich zur Auslobung eines Architekturwettbewerbs für das Nationalmuseum. WÄRE, Die Umgestaltung des Finnischen Nationalmuseums (wie Anm. 25), S. 237–239.
- 28** APOR, Péter: Museums of Civilization, Museums of State, Museums of Identity. National Museums in Europe, 1918–2000. In: National Museums and Nation-Building in Europe 1750–2010. Mobilization and Legitimacy, Continuity and Change. Hg. v. Peter ARONSSON und Gabriella ELGENIUS. London – New York 2015, S. 33–65, hier S. 34, S. 59. BERNAU, Nikolaus: Die Geschichte als Architekturbild. Baugestalt und Raumtypologie des agglomerierten Museums in Mittel- und Nordeuropa. In: Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive. Hg. v. Alexis JOACHIMIDES und Sven KUHRAU. Dresden 2001, S. 33–56.
- 29** »Tällaista tarkoitusta varten järjestyttävä ulkomuseosta on oleva hyötyä ja huvia ei vain Helsingin suurelle yleisölle vaan myöskin lukuisille täällä käyville maaseutulaisille. Erityisesti voi se tydyttää kaupungin yhä lisääntyvän työläisluokan tarvetta, koska sen lapset usein kasvavat tunteematta lainkaan maaseudun elämänsuhteita ja luontoa, epäkohta, jota jossain määrin voisi lieventää ulkomuseo, varsinkin kun se on ajateltu perustettavaksi kansanpuistoon, jossa kesäaikana käy tuhatmäärin työväkeä. Tämän lisäksi tulee vielä ulkomuseon merkitys apukeinona kouluopetuksessa, luonnollisesti etusijassa Helsingin kansa- ja alkeiskouluihin, mutta myöskin maaseudun kouluihin nähden lomakursseilla ja retkellä pääkaupunkiin. Myöskin yliopisto-opetukselle voinee ulkomuseo kysymyksessä olevan tieteen alalla tarjota opetusaineiksia, jotka ovat paljon havainnollisempia kuin parhaimminkin kuvitetut ja asiallisimmat kirjoitetut teokset.« ANTELLIN VALTUUSKUNTA: Kansaneduskunnalle. Antellin kokoelmien valtuuskunnan lausunto suomalaisesta ulkomuseosta. Helsingissä 20 p:nä helmikuuta 1908 [An das Parlament. Stellungnahme der Kommission der Antell'schen Sammlungen zum finnischen Freilichtmuseum. Helsinki 20. Februar 1908], S. 3 f. »Mainitun kirjelmän johdannossa viitataan siihen kansalliseen suuntaan, joka viime vuosikymmenien aikana myöskin kansatieteen alalla kaikissa maissa on astunut voimaan, ja jota meidän on kiittäminen Suomen ylioppilasosakuntain (nyttemmin valtion) kansatieteellisen museon aikaansaamisesta. Sellaiset kokoelmat eivät herätä ainoastaan isänmaallisia tunteita, vaan antavat vaikutteita myös taiteen, teollisuuden y. m. aloilla.« HEIKEL, Axel Olai: Seurasaaaren ulkomuseo 1. Alkutoimia [Das Freilichtmuseum Seurasaaari 1. Erste Schritte]. Helsingfors 1912, hier S. 7.
- 30** »Tavallisissa museoissa ovat kerätyt, järjestetyt ja luokitellut ainekset etupäässä tieteellistä tutkimusta varten olemassa, kun sitä vastoin ulkomuseota ei yksistään senvuoksi voi asettaa tarkasti tieteellisten kokoelmien rinnalle, että rakennukset muutettaessa, vaikkapa se tapahtuisikin mitä suurimmalla huolellisuudella, välttämättä kadottavat osan arvoaan

tieteellisiin aineksina. Ulkomuseo ei ole ainoastaan sellaisten vanhanai-
kaisten ja alkuperäisten kansanomaisten muistomerkkien turvapaikka,
joita ei voi asettaa katon alle. Se on sitäpaitsi suurta yleisöä varten ajottu
opettava ja kasvattava laitos. Pysyen tarkalla tieteellisellä pohjalla, mutta
eksymättä yksityisseikkoihin, jotka tavallista museossakävijää väsyttävät,
esittää se mahdollisimman luonnonmukaisella ja elävällä tavalla kokonais-
kuvia ja ryhmiä kansan elämästä, kuvaten suurin piirtein kultturikehityk-
sen pääjaksot alkuperäisimmistä olosuhteista aina nykyajan elämänmuo-
toihin asti.« ANTELLIN VALTUUSKUNTA (wie Anm. 29), S. 3.

31 »[...] kun taas Helsingin kaupunki ulkomuseossa saisi laitoksen, joka
suuressa määrin olisi omiaan herättämään ja ylläpitämään isänmaallisia
tunteita sen väestön laajoissa kerroksissa.« HEIKEL, Seurasaaren ulkomu-
seo 1 (wie Anm. 29), S. 10.

32 »Kansatieteen kansallinen ja kansanomainen merkitys ei Valtuuskun-
nan mielestä pääse missään niin voimakkaasti esiintymään kuin ulkomu-
seossa, joka oleellisesti eroaa muista etnografisista museoista siinä, että
sen tehtävä etupäässä on kansantajuista laatua.« ANTELLIN VALTUUSKUNTA
(wie Anm. 29), S. 3.

33 »Sellaista ulkomuseota suunniteltaessa, jonka omalla tavallaan tulee
kuvastaa erinäisiä omalle kansalle kuvaavia kehitysmuotoja, ei voida mis-
sään tapauksessa orjallisesti seurata ulkomaisia esikuvia, varsinkin kun
suunnitelma, koska ulkomuseo tieteellisten museoiden rinnalla pyrkii täyt-
tämään kasvattavan tehtävän, on laadittava tarpeeksi huomioon ottaen
maan museosuhteita. Niinpä eri maiden ulkomuseot eroavatkin melkois-
sa määrin toisistaan.« ANTELLIN VALTUUSKUNTA (wie Anm. 29), S. 4.

34 Die um 1820 erbaute Sennhütte verlieb zunächst an ihrem Standort
im südlichen Österbotten und wurde erst 1911 nach Seurasaari verlegt. Der
schlechte Erhaltungszustand der zwischenzeitlich ebenfalls auf Anraten
Heikels gekauften Kate Niemelä sowie deren Ankaufskonditionen machten
eine sofortige Translozierung des Hofes notwendig. HEIKEL, Seurasaaren
ulkomuseo 1 (wie Anm. 29), S. 3–5.

35 Pettersson untersucht die im Umfeld des Finnischen Nationalmuse-
ums handelnden Akteure und deren nationale wie internationale Netz-
werke. PETERSSON (wie Anm. 26), S. 261–283.

36 MORAVÁNSZKY, Ákos: Vorwort. Künstler als Ethnographen. In: Das
entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt. Hg. v. DEMS. Wien
2002, S. 7–19; VALKEAPÄÄ, Leena: Suomen muinaismuistoyhdistyksen tai-
dehistorialliset tutkimusretket Suomessa 1871–1902 [Die kunsthistori-
schen Forschungsreisen der Finnischen Altertumsgesellschaft in Finnland
1871–1902]. In: Tahiti 1 (2018), S. 5–27, hier S. 6.

37 PETERSSON (wie Anm. 26), S. 264.

38 NIIRANEN (wie Anm. 21), S. 51–62; VAHTER, Tyyni: Axel Olai Heikel –
Seurasaaren ulkomuseon perustaja [Axel Olai Heikel – Gründer des Frei-
lichtmuseums Seurasaari]. In: Kotiseutu 3 (1951), S. 48–50.

39 Vergleichbare Biografien weisen Johannes Reinhold Aspelin (erster
Staatsarchäologe Finnlands, Leiter der Archäologischen Kommission, Pro-
fessor für Archäologie an der Universität Helsinki und Initiator des Finni-
schen Nationalmuseums) sowie Eliel Aspelin-Haapkylä (Kunsthistoriker,
Dozent an der Universität Helsinki und Mitinitiator des Finnischen Natio-
nalmuseums) auf. PETERSSON (wie Anm. 26), S. 268, S. 278 f.

40 Diese Entwicklung kann anhand der Gründungen von Wissenschafts-
gesellschaften mit disziplinärer Ausrichtung nachvollzogen werden. In der
zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden die Finnische Altertums-
gesellschaft (1870), die Archäologische Kommission (1884), die Finnische
Historische Gesellschaft (1875), die Finnougrische Gesellschaft (1883)
sowie die Finnische Geografische Gesellschaft (1888). Zwar behielten die
Gesellschaften zunächst einen interdisziplinären Charakter bei, die Ein-
richtung von fachspezifischen Sektionen innerhalb der Gesellschaften –
die Archäologische Kommission gliederte sich zum Beispiel 1912 in eine
frühgeschichtliche, historische und ethnografische Abteilung – veran-
schaulicht aber die Verstärkung der disziplinären Trennung im Wissen-
schaftsbetrieb. PETERSSON (wie Anm. 26), S. 274.

41 In Anlehnung an die 1867 in Schweden erlassene Verordnung galten
Burgen, Kirchen und andere bedeutungsvolle Gebäude, (prä-)historische
Gräber, Denkmäler und Gedenksteine als schützenswert. NIIRANEN (wie
Anm. 21), S. 56.

42 Zur Archäologischen Kommission vgl. NIIRANEN (wie Anm. 21), S. 55;
HÄRÖ, Mikko: Suomen muinaismuistohallinto ja antikvaarinen tutkimus:
Muinaistieteellinen toimikunta 1884–1917 [Finnische Denkmalverwaltung
und Altertumforschung: Die Archäologische Kommission 1884–1917].
Helsinki 1984. Zu den kunsthistorischen Kampagnen der Finnischen Alter-
tumsgesellschaft, vgl. VALKEAPÄÄ (wie Anm. 36), S. 5–27. Zum Zusammen-
wirken von Museumswesen und Denkmalpflege vgl. KÄRKI, Pekka: Raken-
nussuojelu museotoimen tehtäväkentässä [Gebäudeschutz als Tätigkeits-
feld der Museumsarbeit]. In: Suomen museohistoria. Hg. v. Susanna PET-
TERSSON und Pauliina KINANEN. Helsinki 2010, S. 47–61, hier S. 47–49.

43 TALVIO, Tuukka: H. F. Antell ja Antellin valtuuskunta [H. F. Antell und
die Antell'sche Kommission]. Helsinki 1993. ARKIO, Tuula: Antellin kokoel-
mat 1: maalaukset ja veistokset [Antells Sammlungen 1: Gemälde und
Skulpturen]. Helsinki 1975.

44 Die Schenkung umfasste auch einen Fond, mit dem Neuankäufe von
Kunstwerken, Münzen, kunstgewerblichen, kulturgeschichtlichen, ethno-
grafischen und archäologischen Gegenständen finanziert werden konnten.
[ANONYM.], Suomen Eduskunnan alamainen kirjelmä lääketieteen lisen-
siaatti H. F. Antell vainajan testamenttaamien kokoelmain hoidosta
[Schreiben des Finnischen Parlaments über die Betreuung der vermachten
Sammlungen des verstorbenen Medizin-Lizentiats H. F. Antell]. Helsingissä
31 päivänä lokakuuta 1907 [Helsinki 31. Oktober 1907]: https://www.eduskunta.fi/FI/vaski/Documents/ek_13+1907.pdf (30.11.2021), hier S. 3.

45 EBD., S. 2–5.

46 Zunächst besaß das Freilichtmuseum lediglich ein Nutzungsrecht der
Insel bis 1919. Im Zuge des großen Erfolgs wurde diese zeitliche Begren-
zung jedoch bereits vor Ablauf der Frist aufgehoben. HEIKEL, Seurasaaren
ulkomuseo 1 (wie Anm. 29), S. 5–15.

47 Niiranen zeichnet die diversen institutionellen Zugehörigkeiten der
genannten Akteure in Hinblick auf das frühe Museumswesen in Finnland
nach. NIIRANEN (wie Anm. 21), S. 51–56.

48 HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 1 (wie Anm. 29), S. 5.

49 Das Freilichtmuseum ist seit 1913 institutionell an das Finnische Na-
tionalmuseum angebunden, das heute wiederum dem Museovirasto, der
Nachfolgeorganisation der Archäologischen Kommission, unterstellt ist.

50 »§1. Osakeyhtiö Seurasaaren Ulkomuseo, Aktiebolaget'in tarkoituk-
sena, joka on perustettu v. 1895:n toukokuun 2 p:n osakeyhtiöilain mukai-
sesti ja jonka kotipaikka on Helsingin kaupunki, on ostaa ja mainitun kau-
pungin lähelle Seurasaaren perustettuun ulkomuseoon siirtää ja sen
haltuun jättää historian, kulttuurihistorian tai kansatieteen kannalta mie-
lenkiintoisia vanhoja rakennuksia sekä muita suurempia esineitä sitä
kulunkien ja pääoman ennakkomaksun korvausta vastaan, josta voidaan
sopia.« [ANONYM.], Osakeyhtiö Seurasaaren Ulkomuseo, Aktiebolaget'in
yhtiöjärjestys (marraskuun 30 p. 1911) [Satzung der Freilichtmuseum Seu-
rasaari AG (vom 30. November 1911)]. Helsinki 1912, hier S. 2.

51 Heikel verweist auf ein Schreiben der Antell'schen Kommission an die
Stadt Helsinki vom 22. Februar 1907. In diesem spricht sich die Kommission
endgültig für den Standort Seurasaari aus und skizziert ein erstes Aus-
stellungsprogramm. HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 1 (wie Anm. 29),
S. 7–10.

52 ANTELLIN VALTUUSKUNTA (wie Anm. 29), S. 22–26. Die Abbildungen
(o. S.) stammen unter anderem aus: HEIKEL, Axel Olai: Rakennukset tere-
misseillä, mordvalaisilla, virolaisilla ja suomalaisilla [Die Gebäude der Čere-
missen, Mordwinen, Esten und Finnen]. Helsinki 1887; MECHELIN, Leo:
Suomi 19nnellä vuosisadalla. Suomalaisen kirjallijain ja taiteilijain esittämä
sanoin ja kuvin [Finnland im 19ten Jahrhundert. In Wort und Bild darge-
stellt von finnländischen Schriftstellern und Künstlern]. Helsinki 1894;

ИНА, Into Konrad: Suomi kuvissa. Finland i Bilder. La Finlande Pittoresque. ЖИВОПИСНАЯ ФИНАНДИЯ. Finnland in Bildern. Pictorial Finland, Helsingfors 1896.

53 »Pysyen tarkalla tieteellisellä pohjalla, mutta eksymättä yksityisseikkoihin, jotka tavallista museossakävijää väsyttävät, esittää se mahdollisimman luonnonmukaisella ja elävällä tavalla kokonaiskuvia ja ryhmiä kansan elämästä, kuvaten suurin piirtein kultturikehityksen pääajaksot alkuperäisimmistä olosuhteista aina nykyajan elämänmuotoihin asti.« ANTELLIN VALTUUSKUNTA (wie Anm. 29), S. 3.

54 »Kansan elämässä on sen asunnoilla ja muilla rakennuksilla mitä suurin merkitys. Mutta vasta viime aikoina on tultu huomaamaan ja alettu täyttää sitä velvollisuutta, mikä elävällä sukupolvella on myöskin näitä esi-isämme kulttuurin muistomerkejiä kohtaan [...]« HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 1 (wie Anm. 29), S. 8.

55 Vgl. auch Ausführungen im Kap. 3.

56 »Laitoksiin kuuluisi aluksi alkuperäiset asuntotyypit, eri muotoiset kodat, kalastajan, metsästäjän ja sylimiehen metsään y. m. rakentamat »saunak, osaksi maanalaiset asunnot y. m., kuvana metsästäjä- ja kalastajakauden asumus- ja kulttuurisuhteista. Joku saaristoseudun kalastajatupa, uudisasukas-torppa, mäkitupalaisen tölli, savupirtti, jota samalla käytetään ihmisasuntona, saunana ja riihenä, valaisisi tilattomien elämää ja sitä viljelyskautta, jolloin jo on tapahtunut siirtyminen kiinteihin asuntoihin maanviljelyksineen ja karjanhoitoinen. Torppa savupirtteineen ja hajalla olevine ulkohuoneineen, työseineen ja talouskaluineen, voisi tarjota asuntokuvan hiukan edistyneemmältä kannalta. Vihdoin antaisi yksi tai pari meidän päiviemme tyypillistä talonpoikaistaloa eri seuduilta maata tupineen, aittoineen ja luhteineen käsityksen nykyaikaisen maalaiselämän sivistyskannasta.« ANTELLIN VALTUUSKUNTA (wie Anm. 29), S. 4 f.

57 »Yleisen kehityksen pääpiirteiden ohella voi ulkomuseo myöskin kuvata eri maakuntien ja kehitysalueiden tyyppejä, jos vain ostojen valintaa johdetaan suunnitelmanmukaisesti ja huolellisesti.« ANTELLIN VALTUUSKUNTA (wie Anm. 29), S. 5.

58 »Museon tulisi käsitellä savupirttejä Karjalasta, Savosta ja Hämeestä, tupia Ahvenanmaalta, Uudeltamaalta, Varsinais-Suomesta ja Pohjanmaalta, pari lappalaiskotoa, ranta-aittoja Ahvenanmaalta ja Satakunnasta, saunan, riihen, aittoja sekä luhdilla varustettuja että luhdittomia eri seuduilta, yhden tai pari rakennusryhmää, kirkkoveneitä, kiikkuja y. m., jota ei voi saada huoneeseen mahtumaan. Tähän tulisi vielä lisäksi vanha puukirkko ja kellotapuli, ehkä joitakin vanhoja herraskartanorakennuksia y. m. Myöskin voinee ajatella, että Värmlannista Ruotsista n. s. suomalaismetsestä voisi siirtää suomalaisen tuvan museoon.« HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 1 (wie Anm. 29), S. 9. »Karjalasta oikea savupirtti: sen noesta kiiltävät kattoparrut, mahtava liesi paksuine uuninpylväineen ja patoineen antaisivat elävän kuvan siitä ympäristöstä, jossa Kalevalan runot ovat kehittyneet; Savosta talo järven rannalle sirotettuine latoineen ja ulkohuoneineen; lounais-Suomesta umpeenrakennettu talo portteineen ja pihoineen; rannikoilta saaristolaistupa kurkihirsineen ilman välikattoa, yhdessä jonkun rakennustaiteellisesti vaikuttavan leveäräystäisen veteen rakennetun meriaitan kanssa, joka on samalla vene- ja nuottatalas kuivamaan ripustettuine verkkoineen; lopuksi uloimmasta saaristosta joku Porkkalan tai Isokarin vanhanaikainen taitekattoinen luotsimaja, kaikki tämä antaisi elävän käsityksen niistä sangen erilaisista elämänmuodoista, jotka mahtuvat synnyinmaamme rajojen sisäpuolelle.« ANTELLIN VALTUUSKUNTA (wie Anm. 29), S. 5.

59 »Valtuuskunta ei ole myöskään katsonut olevan suomalaisen ulkomuseon ohjelmalle vierasta, että siihen liitetään näytteitä Suomen rajojen ulkopuolella asuvien suomalais-heimojen, etupäässä Venäjällä ja länsi-Siperiassa asuvien suomalais-ugrialaisten heimojen asunnoista, joiden alkuperäiset elämänmuodot voisivat antaa käsityksen niiden suomalaisten heimojen kohtalosta, jotka eivät ole olleet sen vapaan yhteiskuntakehityksen vaikutuksen alaisina, joka vuosisatojen kuluessa on tullut meidän oman kansamme osaksi.« ANTELLIN VALTUUSKUNTA (wie Anm. 29), S. 6.

60 »Täydellistä ja yksityiskohtaista suunnitelmaa ei Valtuuskunta ole laatinut ja sellaista tuskin voikaan edeltäkäs in määritellä, sillä vanhanai-kuisten rakennustyyppien osto on riippuvainen siitä, mitä kansatieteentutkimme matkoillaan maassa tapaavat ja voivat museon laskuun lunastettavaksi tarjota.« HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 1 (wie Anm. 29), S. 9.

61 Heikel wollte zunächst die alte Kirche von Keuruu für das Freilichtmuseum erwerben. Deren Ankauf scheiterte aber am Protest der dortigen Gemeinde. Anstelle derer wurde die Kirche von Karuna mitsamt Glockenturm nach Seurasaari transloziert. HEIKEL, Axel Olai: Karunan kirkon muutto Seurasaarelle. Vuosikertomus, joka esitettiin »Osakeyhtiö Seurasaaren Ulkomuseo, Aktiebolag«in yhtiökokouksessa 22/2 1913 [Die Verlegung der Kirche von Karuna nach Seurasaari. Jahresbericht, vorgestellt auf der Hauptversammlung der Freilichtmuseum Seurasaari AG am 22. 2. 1913]. Helsinki 1913, hier S. 3 f.

62 Die finnische Ausgabe wurde von der Finnischen Literaturgesellschaft herausgegeben und von der Finnougrischen Gesellschaft mitfinanziert. HEIKEL, Rakennukset (wie Anm. 52).

63 HEIKEL, Axel Olai: Die Gebäude der Čeremissen, Mordwinen, Esten und Finnen. Helsinki 1888, hier S. VII.

64 EBD., S. XIX.

65 Vgl. die Ausführungen in Kap. 2.3.

66 HENNING, Rudolf: Das deutsche Haus in seiner historischen Entwicklung. Straßburg 1882; MEITZEN, August: Das deutsche Haus in seinen volkstümlichen Formen: behufs Ermittlungen über die geographische und geschichtliche Verbreitung: besprochen auf dem Geographen-Tage zu Berlin am 7. – 9. Juni 1881. Berlin 1882. Zur Hausforschung, vgl. Kap. 4.2 und 5.1 des Beitrags von Gáspár Salamon im vorliegenden Band.

67 WAITZ, Theodor: Anthropologie der Naturvölker 4 Bde. Über die Einheit des Menschengeschlechts und den Naturzustand der Menschen – Die Negervölker und ihre Verwandten – Die Amerikaner, Hälfte 1 und 2. Leipzig 1859–1864; RATZEL, Friedrich: Völkerkunde 2. Bde. Die Naturvölker Afrikas – Die Naturvölker Ozeaniens, Amerikas und Asiens. Leipzig 1885–1886.

68 HEIKEL, Die Gebäude (wie Anm. 63), S. XX.

69 EBD., S. 207–216.

70 JOHLER, Reinhard: »Ethnisierte Materialien« – »materialisierte Ethnien«. Zur Nationalisierung von Volkskunst und Bauernhaus in Österreich(-Ungarn). In: Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt. Hg. von Ákos MORAVÁNSZKY. Wien 2002, S. 61–94, hier S. 63.

71 Heikel grenzt das Bauen der finnougrischen Völker wiederholt auch gegenüber dem der germanischen und skandinavischen Völker ab.

72 HEIKEL, Die Gebäude (wie Anm. 63), S. 231.

73 Zur »Herstellung« regionaler Typen im Freilichtmuseum Seurasaari vgl. Kap. 5.1.

74 Das aus einem Text- und Bildband bestehende Buch erschien 1900/01 unter dem Titel »Karjalaisia rakennuksia ja koristemuotoja keskisestä Venäjän Karjalasta. Edellinen osa: selittelevä kansatieteellinen tutkimus keskisestä Venäjän-Karjalasta. Jälkimmäinen osa: Kuvakeräyksiä keskisestä Venäjän-Karjalasta«. 1902 wurde es in leicht abgewandelter Form in deutscher Übersetzung veröffentlicht. Obwohl Blomstedt und Sucksdorff als Verfasser angegeben sind, geht der Text auf Ersteren zurück. BLOMSTEDT, Yrjö/SUCKSDORFF, Victor: Karelische Gebäude und ornamentale Formen aus Zentral-Russisch-Karelilien I. Bericht über eine ethnographische Forschungsreise nach Zentral-Russisch-Karelilien von Yrjö Blomstedt. II. Tafelwerk. Helsinki 1902.

75 Die Veröffentlichung des Kalevalas durch Elias Lönnrot 1835 gilt als Initialzündung der »Entdeckung« Kareliens. Auf Exkursionen im östlichen Karelilien sammelte Lönnrot zuvor nur mündlich überlieferte finnische Volksdichtungen und Gesänge und trug sie zum nationalen Epos zusammen. Im Zuge der Kalevala-Rezeption entwickelte sich Karelilien im 19. Jahrhundert zur finnischen Kulturlandschaft. In der Hoffnung, dort Überbleibsel einer genuin finnischen Kultur zu finden, reisten zahlreiche Künstler

und Forscher in den 1890er Jahren in die finnisch-russischen Gebiete Kareliens, darunter Blomstedt und Sucksdorff, die nach eigener Aussage eben jene Orte aufsuchten, die auch Lönnrot besucht hatte. BLOMSTEDT/SUCKSDORFF (wie Anm. 74), S. 4.

76 EBD., S. 1.

77 EBD., S. 6.

78 EBD., S. 114.

79 EBD., S. 6.

80 EBD., S. 61.

81 JUNG, Bertel: Vähän huviloista ja maalaisrakennuksista [Über Villen und Landhäuser]. In: Rakentaja XII. (1902), S. 179–181.

82 »Ja missä on minulla parempi tilaisuus rakentaa ja järjestää hauskuutta silmälläpitäen, kuin juuri huvilassani tahi maalaistalossani, Luonnon helmassa. Täällä ei mitkään pykälät ole esteinä, täällä minä voin saada auringon huoneenpalvelijakseni ja korkeat puut rakennuksen ulkopuolen koristeiksi. Täällä nousee ja laskee maa juuri sopivimmin kellarille ja navetalle ja koko luonto ympärilläni näyttää minulle suhteellisuuksia ja värejä ja pienen pesäni paikan. Tämä juuri on hyomattava, että otan varteen kaikki ne osuukset, mitkä luonto tekee, ja vähimmillä keinoilla on minun niin rakennettava, että ruhtinas minua kahdetii.« EBD., S. 179.

83 »Kyllä, mutta epäilenpä, että meillä pohjoismaalaisilla väikkyy mielissä melkein sama kuva maalle raketusta kodista: matala rakennus korkeine sammaltuneilla tiilipaanuilla katettuine – mieluimmmin taitekkaittuneine, ja ullakkokamarineen; yksinkertaiset sileät faasaadit, valkeaksi rapatut, tervatut tahi punaiseksi maalatut valkoisine nurkkineen; pieniruutuiset, valkopuitteiset akkunat; talon edessä pieni pihaneen vanhoine pihlajineen, tuomineen tahi lehmukseineen ja ympärillä renkitupa, ulkokuoneet ja punaiseksi maalattu aita, ja rakennuksen toisella puolella puutarha ja ranta tahi metsä. Ja sisällä: huoneet suuria, mutta ei liian korkeita, vähän ovia, suuret, yksinkertaiset uunit ja rikkomattomat seinäpinnat, täysine, vahvoine, ja sopusointuisine värineen, valkeaksi pesty lattia ja seinään kiinnitetyt sohvat hauskimmissa nurkissa.«/»Näistä halvoista asumuksistahan meidän on haettava se muotoaarr, mikä on opettava meitä rakentamaan omaan huvilatyylisiin.« EBD., S. 179, S. 181.

84 Jung bezog sich in seinem Postulat der inneren wie äußeren Gemütlichkeit auf John Ruskin: »Ruskin sanoo: kattojen häviämisen kautta meidän nykyaikaiset talomme ovat kadottaneet tyylinsä ja kodikkaisuusleimansa. Tämä tuli mieleeni kun tämän lehden toimittaja pyysi minua kirjoittamaan jotakin huvila- ja maalaisrakennuksista ja kehoitus johti ajatukset noihin vanhoihin kunnianarvoisiin herraskartanoihin, jotka korkeine taitekkaittuneine, – nykyisin niin harvinaisia – näyttävät tervehtivän meitä: tervetuloa kotiin, niin pian kuin ne alkavat meille näkyä viheröivästä ympäristöstään. Kodikkaisuus, mistäpä sitä enemmän löydän kuin huvilastani maalla, omasta rakkaasta tuvastani rantaäärähällä, paikasta, mikä enemmän kuin mikään muu tekee minulle todeksi käsitteen kotiseutu ja isänmaa.« EBD., S. 179.

85 In ihrer Dissertationsschrift »Die Suche nach dem zeitgemäßen Bauen 1890–1950. Adaptionen vernakulärer Architektur im Werk von Herman Gesellius – Armas Lindgren – Eliel Saarinen und Alvar Aalto« (eingereicht an der Ruhr-Universität Bochum im September 2022) befasst sich die Autorin tiefgehend mit diesem Themenkomplex.

86 Laut Stanford Anderson ist die Anonymität der vernakulären Architektur als eine Frage der Anerkennung beziehungsweise Nicht-Anerkennung der Erbauer als Architekten zu verstehen. ANDERSON, Stanford: Erinnerung ohne Denkmäler: »Vernakuläre Architektur«. In: Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt. Hg. v. Ákos MORAVÁNSZKY. Wien 2002, S. 41–59, hier S. 41.

87 Reinhard Johler unterscheidet zwischen dem Bauernhaus und den im Medium der Ausstellung geschaffenen »Vorstellungen vom Bauernhaus«. JOHLER (wie Anm. 70), S. 78.

88 Dem Aufsatz ist eine Liste der Teilnehmenden (geordnet nach Profession und Exkursion) beigefügt. VALKEAPÄÄ (wie Anm. 36), S. 6.

89 Vgl. Beiträge von Cornelia Jöchner (Kap. 3), Gáspár Salamon (Kap. 2.2) und Anke Wunderwald (Kap. 2.1) in diesem Band.

90 Blomstedt und Gallen-Kallela entsprachen damit dem Typus des Künstler- oder Architektenethnographen wie ihn Moravánszky definiert. MORAVÁNSZKY, Künstler als Ethnographen (wie Anm. 36), S. 7–19.

91 Das Rauchstubegebäude aus Kaukola und die Windmühle aus Punkalaidun (beide seit 1913 im Freilichtmuseum) wurden auf Anraten von Uno Taavi Sirelius (Mitarbeiter des Nationalmuseums) erworben. HEIKEL, Seurasaares ulkomuseo 5 (wie Anm. 14), S. 7–9.

92 »Tämä torppa, joka 1700-luvun loppupuolella perustettiin viehättävän Keiteleen lahden rannalle ja jossa sittemmin sama suku oli kuutena sukupolvena asunut, muodosti osaksi tämän aikuisine rakennuksineen ja kalustoineen maamme etäisimmillään seuduilla harvinaisen kansatieteellisen kokonaisuuden.« HEIKEL, Seurasaares ulkomuseo 1 (wie Anm. 29), S. 13.

93 Die hier verwendeten Buchstabenkürzel entsprechen den Bezeichnungen bei Blomstedt. Die Planzeichnung ergänzt um eine Legende, anhand derer sich die Gebäude identifizieren lassen, wurde auch in der Reihe »Seurasaares ulkomuseo« publiziert. HEIKEL, Axel Olai: Seurasaares ulkomuseo 4. Niemelän rakennukset Konginkankaalla ja Seurasaaressa/Friluftsmuseet på Fölisön 4. Niemelä byggnaderna i Konginkangas och på Fölisön [Das Freilichtmuseum Seurasaares 4. Die Bauten von Niemelä in Konginkangas und auf Seurasaares]. Helsinki/Helsingfors 1914, hier S. 3, S. 5.

94 EBD. Vgl. auch vertiefend die Ausführungen in Kap. 7.

95 Die Fotografien befinden sich heute in der Bildersammlung des Museovirasto (Museovirasto, Kansatieteen kuvakokoelma, Seurasaares kuvakokoelma).

96 Michael Falser spricht von einem »Wandel in den Absichten und Motivationen von Translozierungen«: »Waren es bis in die frühe Neuzeit mehrheitlich soziale (vor allem feudal- und erbrechtliche), (land)wirtschaftliche, politische [...] und naturräumliche Aspekte, die Translozierungen von Einzelbauten und ganzen Siedlungen motivierten, so fallen vereinzelte Bauten später in eine neuartige Kategorie der »Wert-Schätzung«. Sie werden aufgrund ihrer geschichtsträchtigen, oftmals ästhetisch motivierten Alters- und Erinnerungswerte zu erhaltungswürdigen Baudenkmälern sui generis.« FALSER, Michael: Translozierung – Eine Motivationsgeschichte an Fallbeispielen von Strickbauten in Appenzell. In: Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte 69,1 (2011), S. 71–100, hier S. 71.

97 RUHL, Carsten: Eingeweckte Häuser. Architektur zwischen White Cube und Fotografie. In: Architektur ausstellen. Zur mobilen Anordnung des Immobilien. Hg. v. Carsten RUHL und Chris DÄHNE. Berlin 2015, S. 14–27, hier S. 14 f.

98 EBD., S. 16.

99 Zum Rezeptionsvorgang vgl. vertiefend auch die Ausführungen in Kap. 6.2.

100 Laut Martino Stierli zeichnet sich die Bild-Montage durch eine »Heterogenität oder Pluralität der Bilder«, ein räumliches Konstelliertsein sowie »Polyfokalität [aus], die einen mobilen Betrachter voraussetzt«. Stierli verweist auf die Begriffsgeschichte: Bezog sich im 18. Jahrhundert das französische Verb »monter« auf den Bau von Schiffen, so findet sich in der frühen französischen Architekturtheorie mit dem Begriff »assemblage« ein ähnlich technisch (handwerklich) konnotierter Begriff, der das Verbinden von vorfabrizierten Einzelteilen bezeichnet. STIERLI, Martino: Montage and the Metropolis. Architecture, Modernity, and the Representation of Space. New Haven–London 2018, S. 4–16, hier S. 12.

101 EBD., S. 5.

102 Vgl. Ausführungen in Kap. 3.

103 Die Ausstellungsführer enthalten zum Teil Angaben zum Baujahr sowie zur Baugeschichte der Gebäude.

104 Die Bauten des Hofes wurden 1786 respektive 1844 errichtet.

- 105** Laura Boit verzeichnet in einem Plan der Ausstellungsgruppe die Positionsabweichungen zwischen den Bauten in Konginkangas und auf Seurasaari. BOIT, Laura: La Métairie Niemelä. Analyse d'un bâtiment vernaculaire transféré pour la création du musée de plein air à Seurasaari en Finlande à l'orée du XX^e siècle. In: https://nylaatelier.files.wordpress.com/2015/05/2015-01-19_memoire-finale.pdf (10. 8. 2021), hier S. 93.
- 106** [ANONYM.], Führer durch das Freilichtmuseum auf der Insel Seurasaari. Helsinki 1937, hier S. 14.
- 107** Zur baulichen Genese der Kate Niemelä in Konginkangas, vgl. BOIT (wie Anm. 105), S. 28–33.
- 108** Zum Typus des westfinnischen Hofes heißt es im Ausstellungsführer: »Die geschlossene viereckige Form des Gehöftes, die von uns aus Schweden übernommen sein mag, ist einst bei Bauernhöfen sehr allgemein gewesen, und zwar in ganz Westfinland über das westliche Uusimaa und Inner-Häme und die westlichen Teile von Pohjanmaa bis in das Tal des Flusses Tornio. Das geschlossene Gehöft bildet gleichsam eine burgartige Niederlassung und schützt die auf dem Hofplatz spielenden Kinder sowie die Tiere vor den besonders zur Winterzeit gefährlichen Wölfen. Eine derartige geschlossene, stattliche Anlage vermochte auch erhebend auf das Selbstbewusstsein des Bauern einzuwirken.« [ANONYM.], Führer durch das Freilichtmuseum (wie Anm. 106), S. 32.
- 109** Der um 1820 errichtete Hof Antti stammt aus der Gemeinde Säkylä in der Landschaft Satakunta. Er befindet sich seit 1930/31 im Freilichtmuseum und wurde 1959 um den sogenannten Onkelteil (1787/1880) ergänzt.
- 110** HEIKEL, Axel Olai: Seurasaaren ulkomuseo [Freilichtmuseum Seurasaari]. Helsinki 1910, hier S. 20.
- 111** »Sopusoinnussa alkuperäisen luonteen kanssa on torppa jälleen saanut hirsidiäiden veräjäineen vaikkakaan ei alkuperäistä. [...] Mutta karjapihan ympärillä oleva aita on alkuperäinen, samaten haasia sen ulkopuolella.« HEIKEL, Axel Olai: Seurasaaren ulkomuseo 2. Niemelän torppa Konginkankaalla ja Seurasaarella [Freilichtmuseum Seurasaari 2. Die Kate Niemelä in Konginkangas und auf Seurasaari]. Helsinki 1912, hier S. 7 f.
- 112** Zur Herkunft der Boote EBD., S. 29 f.
- 113** »Ehe der Transport des Fronguts nach Fölisö beschlossen war, hatte man das Boot- und Netzhaus desselben abgebrochen. Deshalb ist ein dementsprechendes Haus aus Korpilaks [Korpilahti] im mittelsten Tavastland [Häme] hierher angeschafft.« HEIKEL, Axel Olai: Das Freilichtmuseum auf Fölisö. Helsingfors 1912 [1910], hier S. 25.
- 114** TOPELIUS, Zacharias: Das Land. In: Finland im 19ten Jahrhundert in Wort und Bild dargestellt von finländischen Schriftstellern und Künstlern. Hg. v. Leo MECHELIN. Helsingfors 1894, S. 5–50, hier S. 34.
- 115** Zur performativen Belebung der Architekturen im Freilichtmuseum vgl. Kap. 6.1.
- 116** HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 2 (wie Anm. 111), S. 30.
- 117** HEIKEL, Das Freilichtmuseum (wie Anm. 113), S. 5.
- 118** »Diese ›kota‹ steht unter einer mächtigen Tanne. Eine solche war im Anfange der Kulturentwicklung in unserem Lande die natürliche Stütze für die ursprüngliche kegelförmige ›kota‹ [...].« EBD., S. 5. »Kodan alkuperäinen muoto on keilanmuotoinen [...]« HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 2 (wie Anm. 111), S. 22.
- 119** Das Stubengebäude wurde um 1820 erbaut. Die Speicher (19. Jahrhundert) stammen aus verschiedenen Herkunftszusammenhängen: zwei aus Kaukola und einer aus Sakkola. HÄMÄLÄINEN, Albert: Seurasaaren ulkomuseo 7. Kurssi, Ivars, Karjalaisia aittoja, jalkamyly, Luopioisten kirkkovene, Lappalainen hirsikota ja patsasaitta [Freilichtmuseum Seurasaari 7. Kurssi, Ivars, Karelische Speicher, Wassermühle, Kirchboot aus Luopioinen, lappländische Blockhütte und Pfahlspeicher]. Helsinki 1929, hier S. 27–29. HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 5 (wie Anm. 14), S. 9–16.
- 120** HEIKEL, Die Gebäude (wie Anm. 63), S. 243; EBD., S. 223.
- 121** Das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts errichtete Bauernhaus stammt aus der Gemeinde Suojärvi (heute Russland).
- 122** VAHTER, Tyyni: Seurasaaren ulkomuseo 9. Pertinotša rajakarjalainen talo Suojärven Moiseinvaarasta, vilja-aitta Paltamosta, ulkouuni Lopelta, keinut [Freilichtmuseum Seurasaari 9. Pertinotša grenzkarelisches Haus aus Moiseinvaara in der Gemeinde Suojärvi, Getreidespeicher aus Paltamo, Außenofen aus Loppi, Schaukeln]. Helsinki 1941, hier S. 3–24.
- 123** Das Wohnhaus wurde 1825 und das Torgebäude 1782 erbaut.
- 124** HEIKEL, Die Gebäude (wie Anm. 63), S. 256 f.
- 125** »Se on tälle maakunnalle tyypillinen m. m. siinä suhteessa, että välipatsaat jakavat sola-otsikon kolmeen aukkoon.« HÄMÄLÄINEN (wie Anm. 119), S. 12.
- 126** EBD., S. 3 f. Oskari Kivistö hielt 1922 neben dem Wohnhaus und dessen Abbau auch das Torgebäude von Kurssi fotografisch fest (Museovirasto, Kansatieteiden kuvakokoelma, Seurasaaren kuvakokoelma, KK55:114).
- 127** Ein Interesse am Wohnhaus von Kurssi lässt sich schon in den 1910er Jahren fassen. Im Bildarchiv des Museovirasto finden sich Fotografien des Baus von Heikel aus dem Jahr 1913 (Museovirasto, Kansatieteiden kuvakokoelma, Seurasaaren kuvakokoelma, KK55:71, KK55:72).
- 128** [ANONYM.], Führer durch das Freilichtmuseum (wie Anm. 106), S. 7. HÄMÄLÄINEN (wie Anm. 119), S. 4.
- 129** Wie am Herkunftsort in Sippola vermittelt der Torbau im Museum den Zugang zum inneren Hofbereich, der durch die Übereckstellung der Bauten gebildet wird. Aufgrund der Positionierung des Torgebäudes zum Weg und die bauinhärente Schwellenfunktion erfolgt an der Ostseite eine klare Abgrenzung der Gruppe vom restlichen Museumsareal. Westlich des Hofes steigt das Gelände an, so dass hier die Topografie eine natürliche Trennlinie zur nächst gelegenen Gruppe Ivars (Abb. 6: Nr. 5, 6) bildet. Bei dieser handelt es sich um eine Typenvarianz des österbottischen Hofes, weswegen die topografisch vermittelte Differenzierung in zwei Ensembles durchaus im Einklang mit dem musealen Programm steht.
- 130** Das Wohn- und Torhaus wurden 1764 erbaut. Die Translozierung der Bauten vom Ivars-Hof wurde zum einen historisch begründet. 1819 machte der russische Zar Alexander I. während einer Reise in Österbotten im Wohnhaus von Ivars Halt. Für diesen Zweck war dort ein »Zarenzimmer« hergerichtet worden, das auch im Freilichtmuseum zu sehen ist. Neben der historischen Relevanz sprach aber auch die Baugeschichte des Hauses für dessen Musealisierung. Von einem Geistlichen erbaut und erst später einem bäuerlichen Zweck zugeführt, verkörperte es das pastorale Bauen im ländlichen Raum. HÄMÄLÄINEN (wie Anm. 119), S. 14 f.
- 131** Aufnahmen des Ivars-Hofes in Närpiö zeigen, dass der im Plan mit D verzeichnete Speicherbau aber noch erhalten gewesen war.
- 132** Die Hofstube wurde in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erbaut.
- 133** Das um 1790 erbaute Herrenhaus wurde 1926 aus der Gemeinde Taivassalo in der südwestfinnischen Landschaft Varsinais-Suomi (Eigentliches Finnland) nach Seurasaari transloziert.
- 134** Die Veranda an der Frontseite des Hauses scheint zwischenzeitlich abgerissen und neugebaut worden zu sein. So ist sie heute wie auch auf Fotografien der 1920er bis 1930er Jahre vorhanden (Museovirasto, Kansatieteiden kuvakokoelma, Seurasaaren kuvakokoelma, KK75:44), fehlt jedoch auf Fotos der 1950er bis 2000er Jahre (Museovirasto, Kansatieteiden kuvakokoelma, Seurasaaren kuvakokoelma, KK75:90).
- 135** JUNG (wie Anm. 81), S. 179.
- 136** Laut Ausstellungsführer gehörten nur die Tapeten und Kachelöfen zur ursprünglichen Ausstattung des Herrenhauses. Die beweglichen Einrichtungsgegenstände wurden hingegen aus verschiedenen Gegenden zusammengetragen. [ANONYM.], Führer durch das Freilichtmuseum (wie Anm. 106), S. 26 f.

- 137** »Von Moiso Gut in Elimä ist *ein Lusthaus* hierher gebracht [...] und beabsichtigt man dieses mit einem herrschaftlichen Gebäude und Anlage zu kombinieren, zu welchem auch Wasserdamm gehören sollte [Hervorhebung wie im Original, Anm. d. Verf.].« HEIKEL, Das Freiluftmuseum (wie Anm. 13), S. 16.
- 138** Vgl. Plan des Freilichtmuseums bei HEIKEL, Das Freiluftmuseum (wie Anm. 13), o. S. [S. 17]. Unter »projektiertes Rittergut« wird auch das Vorhandensein einer Wassermühle erwähnt, jedoch ist diese weder im Plan eingezeichnet, noch befindet sich vor 1922 eine solche im Freilichtmuseum. Die Schmiede und Säge stammen aus Uusimaa und befinden sich seit 1918/19 im Museum. Die Säge gehörte ursprünglich zum Herrnsitz Sarvilahti. Die Windmühle wurde 1913 aus Punkalaidun (Satakunta) nach Seurasaari transloziert.
- 139** Infolge der Translozierung des Herrenhauses wurde der Pavillon an seinen heutigen Platz verlegt. Der Teich ist in den Plänen der 1920er Jahre nicht mehr verzeichnet.
- 140** Zum Konfigurationsbegriff, vgl. VON WILPERT, Gero: Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart 1989 [1955], hier S. 473.
- 141** HEIKEL, Seurasaaaren ulkomuseo 1 (wie Anm. 29), S. 10.
- 142** HEIKEL, Das Freiluftmuseum (wie Anm. 1), S. 3.
- 143** »Senjälkeen sanotaan, että mitä puheenaolevan museon pystyttämispaikkaan tulee, Valtuuskunta oli ensin ajatellut Hakasalmen–Hesperian huvila-alueita, mutta ettei tätä paikkaa oltu havaittu sopivaksi, koska »eräs päänäkökohdista paikkaa kansatieteelliselle ulkomuseolle valittaessa kuitenkin on se, että ne vanhanaikuiset rakennustyyppit, jotka tätä tarkoitusta varten voidaan maassa hankkia, museopaikalle pystytettäessä voidaan asettaa luontoon, joka niin paljon kuin mahdollista muistuttaa niiden alkuperäistä ympäristöä. Tämä ei olisi mahdollista mainitulla huvila-alueella, jolla pyökkeineen, vaahteroineen ynnä muine jaloine puulajeineen on meidän maallemme vieras puiston luonne, kun taas se Töölönlahden poukama, jonka tulisi siellä edustaa tuhanten järvein maan vesistöjä, lienee tuomittu pian häviämään. Valtuuskunta on sentähden kääntänyt huomionsa Seurasaaareen, joka kansanpuistona sekä luonnonkauneutensa takia olisi erittäin sopiva ulkomuseota varten.« HEIKEL, Seurasaaaren ulkomuseo 1 (wie Anm. 29), S. 10.
- 144** »[...] syntyi aluksi hiukan eri mieltä siitä, olisiko ajottu museo sijoitettava Hakasalmen ja Hesperian huvila-alueelle vai Seurasaaarelle. Ensin mainitulla paikalla oli kumminkin vähänlaisesti tilaa, ja ympäristöllä oli maamme yleiselle luonnolle vieras puistosävy samalla kun se Töölönlahden kaistale, jonka rannalle ranta-aitat, venehuoneet ja samantapaiset ryhmät voisi sijoittaa, ei näyttäneet olevan turvattu jatkuvan supistamisen tai täydellisen täyttämisen vaaralta. Mitään muuta, kaupunkia yhtä lähellä olevaa sopivaa paikkaa ei ollut saatavissa. Sovittiin sen vuoksi pian siitä, että tarkoituksenmukaisin paikka olisi Seurasaaari, jossa on kotimainen havu- ja lehtimetsäkasvullisuus vaihdellen tasaisella ja mäkisellä maalla samalla kun silmä kaikkialla kohtaa valoisia ulapoita, salmia ja lahtia [...].« ANTELLIN VALTUUSKUNTA (wie Anm. 29), S. 2.
- 145** »Siltä, joka on nähnyt ne Konginkankaalla ja nyt näkee ne Seurasaaarella, tuntuu kuitenkin kuin olisi siirrytty muutamia vuosikymmeniä ajassa taaksepäin [...].« HEIKEL, Seurasaaaren ulkomuseo 2 (wie Anm. 111), S. 7.
- 146** HEIKEL, Das Freiluftmuseum (wie Anm. 1), S. 5.
- 147** LUKKARINEN, Ville: Heimat, Kunst und Landschaft im Finnland des ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhunderts. In: Nordlicht. Finnlands Aufbruch zur Moderne 1880–1920. Ausst.-Kat. Österreichische Galerie Belvedere, Wien. Hg. v. Stephan KOJA. München 2005, hier S. 22–33.
- 148** EBD., S. 29. Johanna Valenius weist darauf hin, dass Landschaften die Nation im Modus der Wiederholung imaginieren. VALENIUS, Johanna: Territorial Bodies: Geographical Imagination in Early Twentieth-Century Finland. In: Literatur und nationale Identität IV. Landschaft und Territorium. Zur Literatur, Kunst und Geschichte des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts im Ostseeraum: Finnland, Estland, Lettland, Litauen und Polen. Hg. v. Yrjö VARPIO und Maria ZADENCKA. Stockholm 2004, S. 103–124, hier S. 115.
- 149** »Vårt land, vårt land, vårt fosterland, ljud högt, o dyra ord! Ej lyfts en höjd mot himlens rand, ej sänks en dal, ej sköljs en strand, mer älskad än vår bygd i nord, än våra fäders jord.« »Oi maamme, Suomi, synnyinmaa, Soi sana kultainen! Ei laaksoa, ei kukkulaa, Ei vettä, rantaa rakkaampaa, Kuin kotimaa tää pohjainen, Maa kallis isien.« »O Land, o Heimat, Vaterland! Kling hoch, du teures Wort! Kein Berg steigt auf zum Himmelsrand, kein Tal senkt sich, es grünt kein Strand, der mehr geliebt, als unser Nord, als unser Väter Hort.« INHA (wie Anm. 52), o. S. [S. 1]. Der Text erschien 1848 als Teil von Runebergs »Fähnrich Stahl«-Erzählung. In der finnischen Übersetzung ist er noch heute die Nationalhymne des Landes.
- 150** LUKKARINEN (wie Anm. 147), S. 30.
- 151** EBD., S. 24. SAARINEN, Hannes: Die finnische Nation und ihre Symbole im 19. Jahrhundert. In: Das Licht kommt jetzt von Norden. Jugendstil in Finnland. Ausst.-Kat. Bröhan-Museum Berlin. Hg. v. Ingeborg BECKER. Berlin 2002, S. 22–30, hier S. 29.
- 152** HEIKEL, Die Gebäude (wie Anm. 63), S. 216, S. 232.
- 153** VALENIUS (wie Anm. 148), S. 115.
- 154** EBD., S. 115.
- 155** »Die historischen Landschaften Finlands sind um die mittelalterlichen Burgen herum entstanden [...]. Diese Landschaften fallen in ihrem Kern mit natürlichen Talgebieten und mit der Verteilung des Landes unter die verschiedenen Gruppen der Bevölkerung zusammen. Die Grenzen wurden je nach Bedarf vorgeschoben oder zurückgezogen. Die spätere Zivilverwaltung, welche die Burgen entbehren konnte, führte die Einteilung des Landes in konventionellere Provinzen (Län) ein, die in ihren Hauptteilen sich auch jetzt noch an die Landschaftseinteilung anschließen. Die historischen Landschaften sind 9, in der Zeitfolge genannt, in welcher sie in der Kultur und Geschichte des Landes aufgetreten sind, nämlich: 1) *Das Eigentliche Finland*; 2) *Åland*; 3) *Nyland*; 4) *Tavastland*; 5) *Satakunta*; 6) *Karelen*; 7) *Savolaks*; 8) *Österbotten* und 9) *Lappland*. Die letztgenannte Landschaft, die ein weites, spärlich bevölkertes Gebiet bildet, dessen übrige Teile Norwegen, Schweden und Russland angehören, hat jedoch nie eine eigene Verwaltung gehabt [Hervorhebungen wie im Original, Anm. d. Verf.].« TOPELIUS (wie Anm. 114), S. 23.
- 156** Der Entwurf befindet sich heute im Stadtarchiv Helsinki (Helsingin kaupunginarkisto) und wurde unter anderem publiziert bei LENTO, Kari: Seurasaaari – Luontoa ja kulttuuria kaupunkilaisille [Seurasaaari – Natur und Kultur für die Städter]. In: Seurasaaari: puisto meren syleilyssä. Hg. v. Aila NIEMINEN. Helsinki 2017, S. 13–19, hier S. 14.
- 157** Frankenhäusers Entwurf, jedoch ohne die landschaftlichen Zuordnungen, wurde 1912 im finnischen Ausstellungsführer publiziert. HEIKEL, Seurasaaaren ulkomuseo 1 (wie Anm. 29), S. 21.
- 158** SAVOY, Bénédicte: Für eine Geopoetik des Museums. In: Museumsvisionen: Der Wettbewerb zur Erweiterung der Museumsinsel 1883/84. Hg. v. Nikolaus BERNAU, Hans-Dieter NÄGELKE und Bénédicte SAVOY. Kiel 2015, S. 33–44, hier S. 36.
- 159** MORAVÁNSZKY, Ákos: Die Entdeckung des Nahen. Das Bauernhaus und die Architekten der frühen Moderne. In: Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt. Hg. v. DEMS. Wien u. a. 2002, S. 95–123.
- 160** Vgl. Beschreibungen Finnlands bei: TOPELIUS (wie Anm. 114), S. 5–50; INHA (wie Anm. 52); BLOMSTEDT/SUCKSDORFF (wie Anm. 74), S. 2–19.
- 161** KORVENMAA, Pekka: Neither a Centre nor a Province. The Benefits of the Periphery. In: Art around 1900 in Central Europe. Art Centres and Provinces. International conference 20–24 October 1994. Hg. v. Piotr KRĄKOWSKI und Jacek PURCHLA. Cracow 1999, S. 247–270, hier S. 248.
- 162** Beim Ankauf der Kate Niemelä erwarb man neben den Bauten auch einen Teil der Ausstattung.
- 163** SYRJÄMAA (wie Anm. 16), S. 302–304; NIIRANEN (wie Anm. 21), S. 51–55.

164 Thomas Kühn zitiert den Niederländer Quales van Ufford, der das Schaukastenprinzip der Stubeninterieurs im Nordischen Museum in Stockholm 1876 beschrieben hat: »Er [Hazelius] liess Hütten ausstellen, vollständig gleich den der Bauern in den verschiedenen Landestheilen, und folgte dabei so treu wie möglich den Eigenthümlichkeiten dieser Wohnstätten. Er möblierte sie mit den zu denselben gehörenden Hausgeräthen. Die vordere Wand dieser Hütten ist herausgenommen, damit der Besucher das Ganze übersehen kann.« KÜHN (wie Anm. 21), S. 76.

165 »[...] esittää se mahdollisimman luonnonmukaisella ja elävällä tavalla kokonaiskuvia ja ryhmiä kansan elämästä [...]«. ANTELLIN VALTUUSKUNTA (wie Anm. 29), S. 3.

166 Vgl. Ausführungen über das koloniale Dorf »Assab« im Beitrag von Cornelia Jöchner (Kap. 2.2) sowie zu den Belegungen im Beitrag von Gáspár Salamon (Kap. 3.3) in diesem Band. Auch jenseits der Welt- und Landesausstellungen erfreuten sich »Völkerschauen« großer Popularität. Neben außer-europäischen Völkern waren die nomadisch lebenden Sámi oft ebenfalls vertreten. KÜHN (wie Anm. 21), S. 67; ROSENBERG (wie Anm. 16), S. 901–914; WÖRNER, Vergnügung und Belehrung (wie Anm. 15), S. 52, S. 280 f., S. 300.

167 In Skansen wurden Frauen aus der kulturell bedeutsamen Landschaft Dalarna angestellt, die in ihrer Funktion als Museumsaufseherinnen zugleich Teil der Ausstellungsinszenierung waren. Des Weiteren wurde eine Lagerstätte der Sámi samt Rentieren und Hunden eingerichtet. Mit derartigen Belegungen wurde eine Entwicklung fortgesetzt, die mit dem Aufstellen von lebensechten Puppen in Stubeninterieurs begonnen hatte. Ludwig Passarge berichtete 1897 über Skansen: »Wir treten hier in ein wirkliches Bauernhaus, nicht in ein nachgebildetes [...]. Was die Täuschung vollkommen macht, sind die lebenden – nein, nicht lebenden, nur dem Leben treu nachgebildeten, lebensgrossen Gestalten der einstigen Einwohner, die in der scheinbar unbefangenen Haltung diese Räume bewohnen und noch immer mit einander sprechen und verkehren.« PASSARGE, Ludwig: Das Nordische Museum und Skansen. Stockholm 1897, hier S. 15. KORHONEN, Teppo: Unelmien ulkomuseo [Ein Freilichtmuseum der Träume]. In: Seurasaari: puisto meren syleilyssä. Hg. v. Aila NIEMINEN. Helsinki 2017, S. 85–99, hier S. 95. KÜHN (wie Anm. 21), S. 169–173.

168 KÜHN (wie Anm. 21), S. 159.

169 BOIT (wie Anm. 105), S. 88.

170 Das Samenzelt stammt vom Menesjärvi in der Gemeinde Inari (Lappland) und wurde zusammen mit Arbeits-, Haushaltgeräten, Kleidern und einem Schlitten 1911 erworben. In den Anfangsjahren scheint das Zelt mehrfach innerhalb des Museumsareals verlegt worden zu sein. Im deutschen Ausstellungsführer von 1937 wird berichtet, dass nur noch das Gestell des Zeltes zu sehen ist (dieses wurde später abgebrochen). HEIKEL, Das Freilichtmuseum (wie Anm. 113), S. 31–33; [ANONYM.], Führer durch das Freilichtmuseum (wie Anm. 106), S. 7; HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 3 (wie Anm. 14), S. 24–26; ITKONEN, Toivo Immanuel: Seurasaaren ulkomuseo 8. Antin talo, riihirakennus Pyhäjärveltä U. L., aittoja Uudeltamaalta ja Hämeestä, tervahauta Sulkavalta, Lapin osasto [Freilichtmuseum Seurasaari 8. Hof Antti, Darre aus Pyhäjärvi, Speicher aus Uusimaa und Häme, Teergube aus Sulkava, lappländischer Teil]. Helsinki 1936, hier S. 22.

171 ITKONEN (wie Anm. 170), S. 22 f.

172 Vgl. Fotografien in den Bildersammlungen des Museovirasto (Museovirasto, Kansatieteen kuvakokoelma, Seurasaaren kuvakokoelma, KK1S:243–247).

173 Entsprechende Fotografien finden sich in den Bildersammlungen des Museovirasto (Museovirasto, Kansatieteen kuvakokoelma, Seurasaaren kuvakokoelma, KK1S:240, KK5S:39–40; Museovirasto, Suomalais-ugri-lainen kuvakokoelma, SUK656:96).

174 KORHONEN (wie Anm. 167), S. 95.

175 FISCHER-LICHTE, Erika: Ästhetik des Performativen. Frankfurt a. M. 2004, hier S. 187. Der bewegliche Rezipient hinsichtlich von Architektur, Städtebau und Garten ist allerdings schon zuvor durch die kunsthistorische Rezeptionsästhetik eingeführt worden; etwa durch: KEMP, Wolfgang: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. In: Der Betrachter ist im Bild. Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik. Hg. v. DEMS. Köln 1985, S. 7–28.

176 GANZ, David/THÜRLEMANN, Felix: Zur Einführung. Singular und Plural der Bilder. In: Das Bild im Plural. Mehrteilige Bildformen zwischen Mittelalter und Gegenwart. Hg. v. DENS. Berlin 2010, S. 7–38, hier S. 20. VERSCHRAGEN, Jeroen Leo: Die »stummen Führer« der Spaziergänger. Über die Wege im Landschaftsgarten. Frankfurt a. M. 2000.

177 Zu den architektonischen Montagen auf Seurasaari, vgl. Kapitel 5.1. Zur Montage als Wahrnehmungsvorgang, vgl. STIERLI (wie Anm. 100), S. 1, S. 10 f., S. 32.

178 Vgl. vertiefende Ausführungen zu den medialen Vermittlungsstrategien in Kap. 7.

179 VERSCHRAGEN (wie Anm. 176), S. 16.

180 »Indem sie diesem exponierte Betrachterstandpunkte anwies, indem die Wege Zielqualitäten vorwegnahmen, Spannungen aufbauten, fließende Perspektivverschiebungen vorführten [...], den Rezipienten aufordneten, Ansichten auf verschiedene Weise miteinander zu verknüpfen [...], indem die Wege Orientierung im Raum unterstützten oder Übergänge (Schwelle, Abstand, Schleuse) zu Räumen schufen, in denen die Wegestrukturen eine Orientierung geradezu verhinderten, wurde der Rezipient als kinästhetisches Subjekt nicht nur anerkannt, sondern sein kinästhetisches Verhalten ausdifferenziert.« EBD., S. 197. Die Bedeutung des Weges für die Wahrnehmung von Raum stellt Verschragen, wie folgt, heraus: »Und schließlich gehören auch Bewusstseinsmomente zum Weg. [...] Als Linie der Sukzession bedeutet die Planung eines Weges ein »zeitliches Artikulieren des Raumes«. Einen Weg gehen bedeutet daher eine Abfolge von Ereignissen und Begegnungen erleben, erdulden oder erleiden. Der Weg trägt uns durch den Raum. Folgen wir dem Weg, dann sehen wir eine Reihe von Ausschnitten des Raumes, durch den wir schreiten, wir bekommen ein Bild oder eine Vorstellung von diesem Raum. Unser Eindruck, Urteil und Empfinden der räumlichen Umgebung hängt entschieden von dem jeweiligen Weg ab, den wir wählen [...]«. EBD., S. 12.

181 EBD., S. 200.

182 Im gleichen Zuge wurde auch die Landbevölkerung als Zielgruppe des Freilichtmuseums benannt. ANTELLIN VALTUUSKUNTA (wie Anm. 29), S. 3 f.

183 STIERLI (wie Anm. 100), S. 1.

184 HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo (wie Anm. 110); HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 1–5 (wie Anm. 14; 29; 93; 111); HEIKEL, Axel Olai: Seurasaaren ulkomuseo 6. Karunan kirkko [Freilichtmuseum Seurasaari 6. Kirche von Karuna]. Helsinki 1922; HÄMÄLÄINEN (wie Anm. 119); ITKONEN (wie Anm. 170); VAHTER, Seurasaaren ulkomuseo 9 (wie Anm. 122).

185 HEIKEL, Das Freilichtmuseum (wie Anm. 1; 13; 113); [ANONYM.], Führer durch das Freilichtmuseum (wie Anm. 106).

186 Der vierte Band der Reihe unterscheidet sich von den übrigen Heften, da er nur bautechnische Zeichnungen und Pläne der Kate Niemelä enthält. HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 4 (wie Anm. 93).

187 HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo (wie Anm. 110); HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 1 (wie Anm. 29).

188 Vgl. Karte der Insel Seurasaari mit verzeichneten Gebäudestandorten in HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 2 (wie Anm. 111), o. S. [S. 3]; HEIKEL, Das Freilichtmuseum (wie Anm. 113), o. S. [S. 3]; HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 4 (wie Anm. 93), S. 4. Eingebunden in den deutschen Ausstellungsführer von 1920 ist ein Lageplan des Museums. HEIKEL, Das Freilichtmuseum (wie Anm. 13), o. S. [S. 17]. Der Einband des deutschen Ausstellungsführers von 1937 zeigt eine Finnlandkarte, auf der sowohl die Grenzen der historischen Landschaften als auch die Herkunft der Architekturen vermerkt sind. [ANONYM.], Führer durch das Freilichtmuseum (wie Anm. 106), o. S. [rückseitiger Einband].

189 Seit 1959 erscheinen die Ausstellungsführer in der Reihe »Seurasaaren ulkomuseo. Opas«. Die Funktionsverschiebung wird im Titelzusatz »opas« (Führer) fassbar. VILPPULA, Hilikka: Seurasaaren ulkomuseo. Opas [Freilichtmuseum Seurasaari. Führer]. Helsinki 1959; VILPPULA, Hilikka/KAUKONEN, Toini-Inkeri: Seurasaaren ulkomuseo. Opas [Freilichtmuseum Seurasaari. Führer]. Helsinki 1963; AILONEN, Riitta / KINNUNEN, Ritva: Seurasaaren ulkomuseo. Opas [Freilichtmuseum Seurasaari. Führer]. Helsinki 1978 und 1985; JÄRVELÄ-HYNYNEN, Raija: Seurasaaren ulkomuseo. Opas [Freilichtmuseum Seurasaari. Führer]. Helsinki 1997. Neben den finnischen Führern existieren unter anderem auch Ausgaben in Englisch, Französisch und Deutsch.

190 Hierzu exemplarisch die Ausführungen zum Wohnhaus von Kurssi (»tuparakennus«) in HÄMÄLÄINEN (wie Anm. 119), S. 5–7; sowie zur Sennhütte aus Maalahti (»maalahtelainen karjamaja«) in HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 3 (wie Anm. 14), S. 3.

191 Hierzu exemplarisch die Ausführungen zum Rauchstubengebäude aus Kaukola (»karjalan tuvat«) in HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 5 (wie Anm. 14), S. 9; sowie zum grenzkarelischen Bauernhaus Pertinotša (»raja-karjalainen talo«) in VAHTER, Seurasaaren ulkomuseo 9 (wie Anm. 122), S. 3 f.

192 [ANONYM.], Führer durch das Freilichtmuseum (wie Anm. 106), S. 14; HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 2 (wie Anm. 111), S. 12–20.

193 Hierzu exemplarisch die Ausführungen zur Ausstellungsanordnung der Kate Niemelä in HEIKEL, Das Freilichtmuseum (wie Anm. 113), S. 25.

194 [ANONYM.], Führer durch das Freilichtmuseum (wie Anm. 106), S. 8 f. HÄMÄLÄINEN (wie Anm. 119), S. 7–10.

195 HÄMÄLÄINEN (wie Anm. 119), S. 6, S. 8 f. In Abb. 30 sind die Balken sowie Betten erkennbar.

196 [ANONYM.], Führer durch das Freilichtmuseum (wie Anm. 106), S. 12. HÄMÄLÄINEN (wie Anm. 119), S. 17–20.

197 [ANONYM.], Führer durch das Freilichtmuseum (wie Anm. 106), S. 10 f.; vgl. auch Ausführungen zum Torgebäude (»luhtirakennus«) bei HÄMÄLÄINEN (wie Anm. 119), S. 12–14.

198 HEIKEL, Das Freilichtmuseum (wie Anm. 113), S. 2. Abb. 32 zeigt linkerhand das Stubengebäude der Kate Niemelä. Das neben der Eingangstür gelegene Fenster weist die von Heikel beschriebenen Abnutzungsspuren auf.

199 RIEGL, Alois: Der Moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung. Wien–Leipzig 1903, hier S. 8: <https://diglib.tugraz.at/der-moderne-denkmalkultus-1903> (8. 4. 2022).

200 EBD., S. 9 f.

201 Vgl. hierzu Ausführungen im Kap. 3.

202 Zum Ofen in der »tupa« von Kurssi heißt es, dass es sich um eine für Östbotten (Westfinnland) typische, aber in Ostfinnland unbekannt Kombination aus Kamin und Herd handele, welcher »takka-uuni« genannt werde. HÄMÄLÄINEN (wie Anm. 119), S. 7. HEIKEL, Die Gebäude (wie Anm. 63), S. 217.

203 Im Ausstellungsführer von 1919 sind auf einer Doppelseite je eine Ansicht des karelischen Rauchstubengebäudes in Kaukola und im Freilichtmuseum angeordnet. HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 5 (wie Anm. 14), S. 10 f.

204 LOCHER, Hubert: Mythogene Fotografie – Architektur, Fotografie, Gemeinschaft. In: Architektur Fotografie. Darstellung – Verwendung – Gestaltung. Hg. v. Hubert LOCHER und Rolf SACHSSE. Berlin – München 2016, S. 178–202, hier S. 182.

205 EBD., S. 182.

206 HEIKEL, Seurasaaren ulkomuseo 2 (wie Anm. 111), S. 9–11. Zur Bau- und Familiengeschichte der Kate Niemelä BOIT (wie Anm. 105), S. 28–37.

207 RUHL (wie Anm. 97), S. 15.

208 FISCHER-LICHTE (wie Anm. 175), S. 199.

Das Poble Espanyol der Weltausstellung 1929 in Barcelona als Imagination nationaler Einheit

ANKE WUNDERWALD

I Spaniens Einladung

Das Jahr 1929 stellte für den spanischen Staat einen ganz besonderen Moment dar: Mit zwei bedeutenden Großveranstaltungen, die gemeinsam als »Exposición General Española« (Allgemeine Spanische Ausstellung) beworben wurden, strebte das Land nach internationaler Aufmerksamkeit. Es war zugleich Kulminationspunkt und Anfang vom Ende einer Ära, als am 7. Mai 1929 in Sevilla die »Exposición Ibero-Americana« (Ibero-Amerikanische Ausstellung) und wenige Tage später, am 19. Mai 1929, in Barcelona die Weltausstellung »Exposición Internacional de Barcelona« (Internationale Ausstellung in Barcelona) eröffneten.¹ Im Beisein von Diktator Miguel Primo de Rivera (1870–1930; reg. 1923–1930) und des spanischen Königspaares fanden nach mehreren Verzögerungen zwei internationale Veranstaltungen statt, die Spanien zu einem neuen Platz in der Weltgemeinschaft verhelfen sollten. In Sevilla versammelten sich fast alle Länder von Nord- über Mittel- bis nach Südamerika, einige spanische Regionen und südspanische Städte in verschiedenen Ausstellungspavillons.² In Barcelona kamen alle offiziellen Teilnehmer aus Europa.³ Zum einen wollte man die engen historischen Verbindungen nach Amerika unterstreichen und neu beleben, andererseits sollten sich die spanische Landwirtschaft, Industrie und Kunst »in edlem Wettstreit mit den anderen Teilnehmerländern« präsentieren.⁴

1.1 Die spanischen Ausstellungen 1929 als internationale Bühne

Primo de Rivera richtete sich höchstpersönlich mit einem Grußwort an die Leserinnen und Leser des 800 Seiten starken Ausstellungskatalogs mit dem klingenden Titel »Libro de Oro« (Goldenes Buch) und ließ es sich nicht nehmen, den Aufbruch Spaniens in eine glorreiche Zukunft einzuläuten sowie die iberoamerikanischen Verbindungen als episch zu charakterisieren.⁵ Ganz in diesem Duktus richtete auch der Direktor der Weltausstellung von Barcelona, Marqués de Foronda, einen flammenden Appell an die Öffentlichkeit, über die spanischen Errungenschaften zu staunen und Spanien als friedliebendes und fleißiges Land besser kennenzulernen. Das erklärte Hauptziel sei es, die vitale und reichhaltige Wiederbelebung Spaniens in der Welt bekannt zu machen. Die klare Zukunftsvision des Vaterlandes sei eine perfekte Synthese des überall sichtbaren zeitgenössischen Lebens. Auch mit Blick auf die glorreiche Vergangenheit des Landes und die wissenschaftlichen Fortschritte befände sich Spanien auf dem Niveau der fort-

schriftlichsten Länder. In Sevilla und Barcelona zeige sich, wie ein kultiviertes Volk industriell vorwärts strebe und für den ökonomischen wie intellektuellen Austausch bereit stünde.⁶

Erklärter Zweck der Ausstellungen in beiden Städten war, Spanien nach außen als potente Mittelmacht zu etablieren und intensivere Handelsbeziehungen zu knüpfen sowie nach innen auf das Leben im ganzen Land einen anhaltenden national-konservativen Einfluss zu nehmen. Auf beiden Veranstaltungen tritt der nationalistische Charakter des Regimes Primo de Riveras deutlich zu Tage. Ob es die städtebaulichen Anlagen zentraler nach »Spanien« benannter Plätze oder der Baustil zahlreicher Ausstellungsgebäude mit klaren Reminiszenzen auf Bauwerke der spanischen Architekturgeschichte waren, an beiden Orten offenbarte sich ein »historistisches und folkloristisches Pastiche in einer überhöhten Verpackung von bisher unbekanntem Ausmaß«.⁷ Alles in allem wird man sich dieser Beurteilung von Ramón Villares und Javier Moreno Luzón anschließen können, zumal das Verständnis von Nation während des Regimes von Primo de Rivera 1923 bis 1930, wie auch in älteren Nationalbewegungen auf der Iberischen Halbinsel, eine imaginierte Gemeinschaft umfasst, die besonders in den 1920er Jahren künstlich und ideologisch aufgeladen mit den unterschiedlichsten Mitteln geformt wurde. Die Unabhängigkeitsbewegungen im Lateinamerika des 19. Jahrhunderts und besonders der Verlust der spanischen Kolonialgebiete Kuba, Puerto Rico und Philippinen 1898 hatten die spanische Gesellschaft über Jahre in eine Schockstarre versetzt. Intellektuelle der 98er Generation begegneten dieser Krise mit einem kastilisch geprägten Nationalismus, der in den 1920er Jahren durch den Philosophen José Ortega y Gasset in seiner Schrift »España invertebrada« (Wirbelloses Spanien, 1921) weiter befeuert wurde.⁸

Allerdings lässt sich parallel dazu eine nicht unerhebliche Akzeptanz für Dezentralisierung konstatieren. Die in Spanien bis weit ins 20. Jahrhundert durchschlagenden aufklärerischen Ideen des nach Karl Christian Friedrich Krause benannten *Krausismo* führten zu einem Territorialverständnis dezentraler Autonomien, in dem unterschiedliche Identitäten ein Staatsgefüge bildeten.⁹ Diese Tendenzen lassen sich auch auf den beiden Veranstaltungen 1929 konstatieren. Spanien präsentierte sich als einheitliches Staatsgebilde mit einer klar in Kastilien verorteten Mitte unter gleichzeitiger Bezugnahme auf verschiedene Regionen. Im Machtzentrum herrschte 1929 immer noch Miguel Primo de Rivera, auch wenn zu diesem Zeitpunkt bereits erste Risse im politischen Gefüge sichtbar wurden. War es ihm 1923 gelungen, sich mit Unterstützung der spanischen Krone unter Alfons XIII.

(1884–1941; reg. 1902–1931) an die Macht zu putschen, so verschlechterte sich ihr Verhältnis schleichend bis zur ihrer Abdankung zu Beginn der 1930er Jahre. Die Anwesenheit des Königs in Begleitung von Königin Victoria Eugenia bei den Eröffnungszeremonien beider Veranstaltungen belegt, dass die Mechanismen des Regimes 1929 vor der spanischen und internationalen Öffentlichkeit noch funktionierten. Das Mittel der Stunde war die seit Jahren bewährte Mischung aus militärischem, monarchistischem und katholisch-traditionellem Gebaren zur Formung des Nationalbewusstseins. Von der Schulbildung, über die Kirchen und Militärakademien wurde insbesondere auch der öffentliche Raum für Manifestationen des Nationalismus genutzt.

Diese Nationalisierung äußerte sich zu einem gewichtigen Teil in der Nutzung nationaler Symbole. Eine bedeutende Rolle spielten dabei die Inszenierung von Fahnen, Wappen und Rückgriffe auf die Volksdichtungen des *Romancero* mit dem »El cantar de mio Cid« (Das Lied von Mio Cid) aus dem 12. Jahrhundert sowie den »Don Quijote« von Miguel de Cervantes als das markanteste literarische Denkmal Spaniens. Auch die Bemühung, dem zur Nationalhymne »Marcha Real« (Königlicher Marsch) avancierten Militärmarsch des 18. Jahrhunderts einen Text zu geben, gehörte zum ideologischen Programm der Regentschaft Alfons' XIII., setzte sich aber – wie alle anderen Versuche vorher und nachher – nicht dauerhaft durch. Trotz all dieser eindeutigen Intentionen kennzeichnete die Diktatur Primo de Riveras eine klare Anlehnung an die konservative Bewegung der Regenerationisten. Sie ließ Raum für imperiale Zukunftsvisionen, da sie weniger auf die eigene Identität fixiert war, als auf eine koloniale Vergangenheit. Damit ging der Hispanoamerikanismus¹⁰ einher, der zu diesem Zeitpunkt nicht auf eine – inzwischen völlig unrealistische – territoriale Expansion abzielte, sondern einen breit angelegten Austausch bezweckte. Für die Ausstellung in Sevilla verdeutlichte schon das »Ibero-Amerikanische« im Titel, dass es um eine Positionsbestimmung zwischen Spanien und den ehemaligen Kolonien in Amerika ging.¹¹ Die afrikanische Beteiligung des spanischen Protektorats Marokko und weiterer noch bestehender spanischer Gebiete, wie Spanisch-Guinea (heute Äquatorialguinea), wurde in den offiziellen Publikationen dagegen kaum thematisiert.¹²

Die Ausstellungsveröffentlichungen offenbarten eine paternalistisch-konservative Haltung, wobei Spanien als das Vaterland beschworen wurde, das durch

Sprache und Kultur die amerikanischen Länder in der Vergangenheit geprägt habe und nun als Dreh- und Angelpunkt für künftige Beziehungen untereinander wirken solle. Im Album »Ibero América« stellte man die einzelnen teilnehmenden Länder historisch und geografisch mit ihren aktuellen Länderkennzahlen zu Größe, Bevölkerung und Wirtschaft vor.¹³ An die Spitze wurden redaktionell wie inhaltlich die beiden Kolonialmächte der Iberischen Halbinsel – Spanien gefolgt von Portugal – gesetzt. Während die Landesgeschichte Spaniens mit dem Eindringen der Phönizier auf iberischem Gebiet im 8. Jahrhundert vor Christus einsetzt, beginnt in der Publikation die Geschichtsschreibung der amerikanischen Länder erst mit der »Entdeckung« durch die Spanier seit dem späten 15. Jahrhundert. Dieses kolonialistische Narrativ wird auch durch den einleitenden Lobgesang »Las Tres Carabelas« (Die drei Karavellen) von Concha Espina bedient, in dem die Entdeckung Amerikas durch Christoph Kolumbus mit seinen drei Schiffen eine untrennbare Verbindung zwischen dem *España Mayor* und den jungfräulichen Nationen eingegangen sei.¹⁴ Die Idee des *España Mayor* gehört, angelehnt an die Vorstellung des *Greater Britain* von Charles Dilke (1868), zu den imperialen Konzepten Spaniens seit der Jahrhundertwende, bei der auch Rassenideologien eine Rolle spielten.¹⁵ In Sevilla erreichten die überambitionierten imperialen Visionen Primo de Riveras ihren Höhepunkt. Resümierend kann mit David Marciilhacy übereinstimmend konstatiert werden, dass Spanien in den 1920er Jahren weder politisch noch ökonomisch in der Lage war, die Führung über die ehemaligen Kolonien zu übernehmen, geschweige denn Spanien zum Sprecher der lateinamerikanischen Länder im 1919 gegründeten Völkerbund zu machen.¹⁶

Trotz dieser Realität bestand 1929 das postimperiale Narrativ der spanischen Entdeckung der Neuen Welt durch Christoph Kolumbus fort. Propagandistisch und ideologisch wurde mit dem Weg von Kolumbus' Abfahrt im andalusischen Palos de la Frontera in der Nähe von Sevilla über Amerika und der Entdeckung der Neuen Welt bis zu seiner erfolgreichen Rückkehr ins katalanische Barcelona ein großer Bogen zwischen beiden Großveranstaltungen gespannt.¹⁷ Symptomatisch für die Repräsentationspolitik Spaniens war mit der Referenz auf das Hauptwerk von Cervantes auch das Schlusswort des offiziellen Ausstellungsalbums mit einem Zitat aus dem »Don Quijote«: »[...] Barcelona. Das ist der Wohnsitz der feinen Sitte, die Herberge der Fremden, die Zuflucht der

Armen, die Heimat der Helden, der Rächer der Gekränkten, das anmutige Stelldichein treuer Freundschaften und ganz einzig durch seine Lage und Schönheit.«¹⁸

In beiden Städten begannen die Ausstellungsplanungen lange vor der Machtergreifung Primo de Riveras unter unterschiedlichen Vorzeichen. In Sevilla plante man zwischen 1905 und 1909 an einer internationalen hispano-amerikanischen Ausstellung mit einer bereits erkennbar regenerationistischen Ausrichtung »Por Sevilla y para España« (Für Sevilla und Spanien),¹⁹ aber erst 1910 setzte sich die andalusische Hauptstadt definitiv gegen die konkurrierenden Austragungsorte Madrid und Bilbao durch.²⁰ Nach Lesart der Ausstellungspropaganda 1929 fiel die Wahl auf Sevilla, weil es die größte Stadt in Südspanien und – noch wichtiger – durch Kolumbus eng mit der Entdeckung und Kolonialisierung der Neuen Welt verbunden sei. Die ersten Arbeiten begannen 1913, mussten aber wegen des Ersten Weltkriegs unterbrochen werden.²¹ Der sevillanische Architekt Aníbal González legte 1912 seine Pläne vor und verantwortete zwischen 1914 und 1928 die Errichtung des größten Gebäudeensembles der Ausstellung an der Plaza de España im nördlichen Bereich des Parks María Luisa ganz im Sinne des Traditionalismus von Vicente Lampérez y Romea.²² Nach dem Krieg kamen die Planungen zunächst wegen politischer Unruhen nicht in Gang, nahmen dann aber nach dem Beschluss, Portugal und Brasilien einzuladen und der damit einhergehenden Umbenennung in »Exposición Ibero-Americana« 1922 sowie mit der Übergabe der Planungen an den Zivilgouverneur José Cruz Conde 1925 wieder Fahrt auf. Als enger Vertrauter von Primo de Rivera wurde er von ihm zum königlichen Kommissar der Ausstellung ernannt und agierte nahezu unabhängig von den städtischen Behörden mit der Vollmacht der Zentralregierung in Madrid.²³ Bis 1929 wurden die südliche Parkanlage mit der Plaza de América und den iberoamerikanischen Pavillons erbaut. Von den afrikanischen, spanischen und andalusischen Pavillons und weiteren, auch institutionellen und kommerziellen, Ausstellungsgebäuden, die sich über ein breites Areal östlich des nach Alfons XIII. benannten Guadalquivir-Kanals verteilten und auch südlich des Parks María Luisa lagen, wurden einige sogar erst nach der Eröffnung fertiggestellt.

In Barcelona begannen die Planungen für eine internationale Ausstellung ebenfalls zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Nach der erfolgreichen Weltausstellung von 1888²⁴ verfolgte man schon im Gründungsjahr der konservativen katalanischen Partei Lliga Regionalista 1901 das

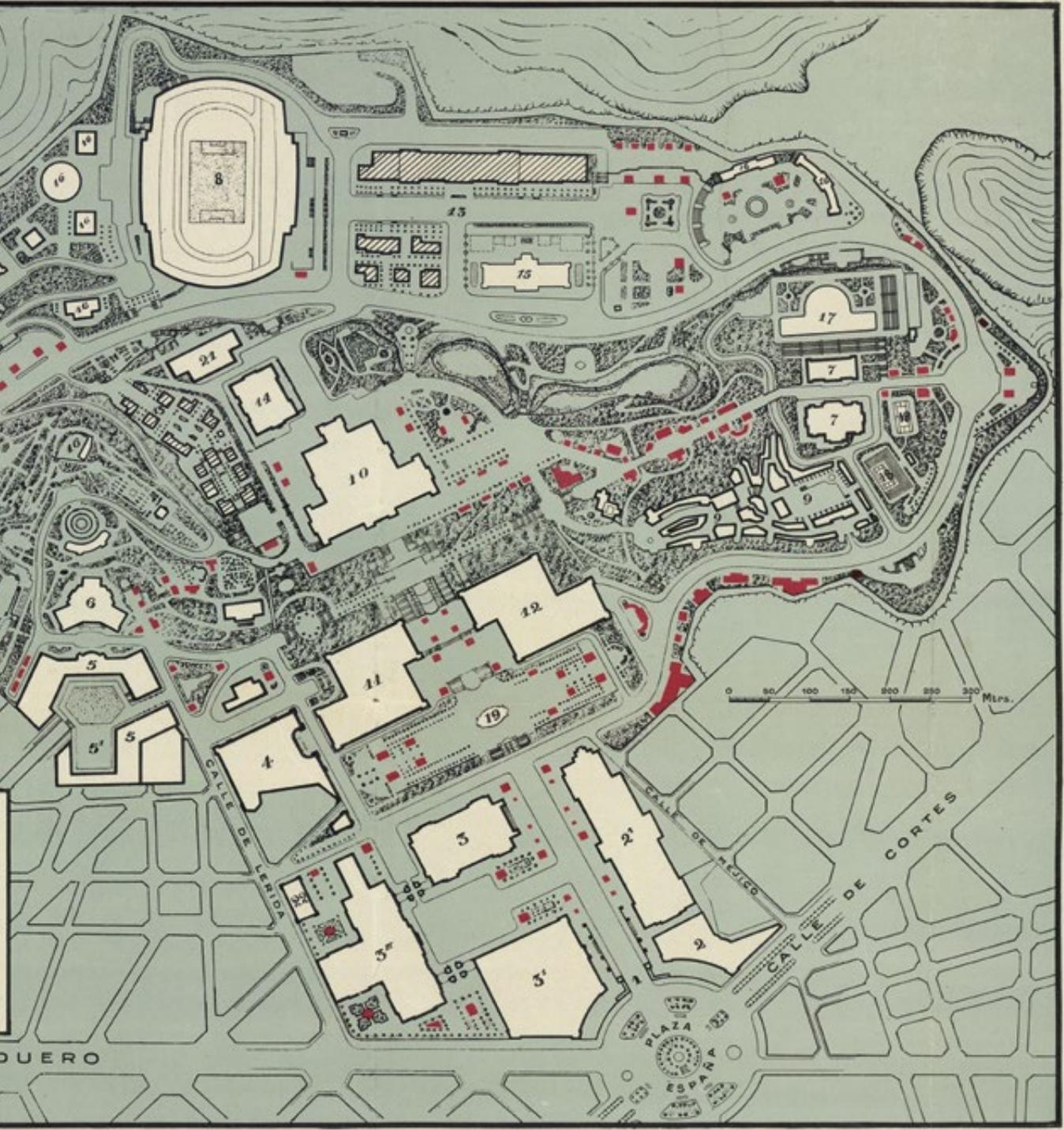
Vorhaben, eine erneute Weltausstellung zu veranstalten.²⁵ Das einige Zeit später gegründete Organisationskomitee tagte zwischen 1907 und 1912 nur selten. Die Ausrichtung einer Elektrizitätsausstellung wurde seit 1912 diskutiert, und mit der Gründung eines Direktionsgremiums 1913 wurde der Stadtberg Montjuïc als Austragungsort bestimmt. Verlangsamt durch die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs plante der Politiker und Architekt Josep Puig i Cadafalch (1867–1956) als Geschäftsführer der »Junta Directiva« (Leitungskommission) der Elektrizitätsausstellung zusammen mit dem Architekten Guillem Busquets die für das Jahr 1917 anvisierte Ausstellung. Auch eine 1923 veranstaltete kleine Möbel- und Agrarausstellung in den von Puig i Cadafalch entworfenen Ausstellungspalästen Alfons XIII. und Victoria Eugenia konnte nicht darüber hinwegtäuschen, dass die Ausführung ins Stocken geraten war. Nach dem Putsch 1923 in Madrid übernahmen Vertraute von General Primo de Rivera die Kontrolle über die Organisation. Zunächst verschaffte man sich einen Überblick über die bereits durchgeführten Arbeiten.²⁶ Die zu Beginn des Jahrhunderts zu den Stadterneuerungsplänen des »Gran Barcelona« (Groß-Barcelona) der Lliga Regionalista gehörende und inzwischen in umgeplanter Form fertiggestellte Plaça d'Espanya²⁷ war zugleich der Eingangsbereich des Ausstellungsareals. Die davon ausgehende Hauptachse war bereits bis zum Platz der Kaskaden mit den beiden Palästen Alfons' XIII. und Victoria Eugénias fertiggestellt.²⁸ Daneben befanden sich am Montjuïc auch schon einige andere Gebäude, Straßen und Plätze in Arbeit oder in der Planungsphase. 1924 wurde die neue »Junta Directiva« (Leitungskommission) gegründet und die nach königlichem Dekret für 1926 geplante Ausstellung in ihrem Umfang erheblich erweitert.²⁹ Die schon seit Jahren geplanten Sektionen zu Kultur und Wirtschaft wurden in ideologischer Rückbesinnung auf klassisch-olympische Ideale um eine Sportsektion ergänzt, womit auch eine Bewerbung um die Olympischen Spiele 1936 einherging.³⁰ Das Vorhaben, Spanien international zu präsentieren, war so ambitioniert, dass die Bauarbeiten nicht fristgerecht beendet werden konnten und die Weltausstellung erst 1929 stattfand.

1.2 Das Poble Espanyol auf dem Weltausstellungsgelände in Barcelona 1929

Der oberhalb des Hafens gelegene Stadtberg Montjuïc war zu Beginn des 20. Jahrhunderts ein weitgehend ländliches Gebiet mit Steinbruch am südwestlichen Stadtrand. Außer der mächtigen militärisch genutzten Burg



Abb. 1 [Anonym.], Plan der »Exposición Internacional de Barcelona 1929«, 1929 (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Lluís Plandiura i Pou, AMB3-233, 5D54 LP28-5A).



aus dem 18. Jahrhundert auf dem südöstlichen Plateau und dem westlich davon gelegenen städtischen Friedhof, gab es nur wenig Bebauung. Einzelne kleinere Parks (Polvorín im Nordwesten, Laribal und Municipal im Nordosten) waren schwer zugängliche Naherholungsgebiete. Das Potenzial des Areals war schon im 19. Jahrhundert erkannt worden. Im Jahr 1894 beauftragte die Stadtregierung Josep Amargós mit einer Erschließungsstudie für umfangreiche Grünanlagen. Der Vorschlag des Architekten musste in der Folgezeit aufgrund von Protesten des Militärs sowie anderer Grundstücksbesitzer überarbeitet werden und floss ab 1912 in die Ausstellungsplanungen ein.³¹ Auch sein Konzept für den Umbau der Plaça d'Espanya stellte eine wichtige Vorarbeit für die urbanistische Planung der Ausstellung von Puig i Cadafalch und Guillem Busquets dar.³² Der französische Gartenarchitekt Jean Claude Nicolas Forestier, der sowohl in Sevilla als auch in Barcelona auf den Ausstellungsgeländen tätig wurde,³³ baute den Park Laribal um und erweiterte ihn bis zum Teatre Grec (ehemals Steinbruch, heute: La Rosaleda Amargós). Im Anschluss gestaltete er unter der Mitarbeit von Nicolau Maria Rubió i Tudurí das Miramar-Gelände mit Aussicht aufs Meer.³⁴

Die städtebauliche Einbindung des Montjuïc erfolgte über die bereits vorhandenen Straßen und neu angelegte Infrastruktur, beispielsweise die Verlängerung der ost-westlichen Hauptstraße Gran Via de les Corts Catalans nach Westen über die Plaça d'Espanya hinaus.³⁵ Große Bedeutung erlangte die Eröffnung der dortigen U-Bahn-Station, die direkt zur Avinguda Maria Cristina, der Hauptachse des Weltausstellungsgeländes, führte. Die Station war Teil der 1926 eingeweihten U-Bahnlinie Metro Transversal,³⁶ die von der nördlichen Altstadt mit der Station Catalunya bis zur Bordeta, einem westlichen Randgebiet führte, das sich seit dem 19. Jahrhundert zum Industriegebiet entwickelte.

Die wichtigste Straßenbahnverbindung (Tramvia 61) kam ebenfalls von der östlichen Gran Via de les Corts Catalans auf den Platz und führte von dort aus am östlichen Außenbereich des Ausstellungsgeländes über die Straße Marqués del Duero (heute Paral.lel) und die Straße Lleida bis zum Platz des Magischen Brunnens. Von dort gelangte man über Treppenanlagen, sowie Rolltreppen und eine kurze Bergbahn bei der Promenade der Kaskaden zum Nationalpalast (Palau Nacional) hinauf. Als weiteres Verkehrsmittel kam im oberen Bereich des Bergs eine touristische Schmalspurbahn (»trenet«) mit kleiner Dampflok zum Einsatz, die in einer

etwa zwei Kilometer langen Schleife vom Palau Nacional um den Vergnügungspark herum fuhr.³⁷

Um die höher gelegenen Zonen und insbesondere das Sportstadion des Montjuïc zu erreichen, wurde 1928 auch eine viel genutzte Bergbahn (»funicular«) fertiggestellt. Der Ausgangspunkt lag im Süden der Straße Marqués del Duero (Paral.lel) im Viertel Poble Sec und untertunnelte die Straße Conde del Asalto (Nou de la Rambla) bis hoch zur Straße Miramar (etwa beim Dante-Platz), wo ebenfalls eine vom Architekten Ramón Reventós erbaute Station lag. Ein zweites Teilstück in Richtung Burg wurde im Juli 1929 eröffnet. Außerdem war eine Seilbahn (»teleférico«) vom Hafen auf den etwa 173 m hohen Stadtberg geplant, die aber aus verschiedenen Gründen erst nach der Weltausstellung im Jahr 1931 ihren Betrieb aufnahm.

Das gesamte Weltausstellungsgelände mit einer Gesamtfläche von etwa 200 Hektar erstreckte sich von der Nordseite des Montjuïc bis auf die Bergkuppe (Abb. 1). Paläste und Pavillons spanischer Institutionen, wie der Palau de les Diputacions, verteilten sich über das gesamte Areal. Entlang der Hauptachse von der Plaça d'Espanya zum Palau Nacional, dem zentralen Gebäude der Ausstellung, befanden sich vor allem die offiziellen Paläste und wenige internationale Pavillons. Zu ihnen zählte beispielsweise der von Ludwig Mies van der Rohe entworfene Deutsche Pavillon an zentraler Stelle neben dem Magischen Brunnen (Font Màgica), der mit farbig beleuchteten und musikalisch unterlegten Wasserspielen auch heute noch zu den größten Attraktionen des Weltausstellungsgeländes zählt.

Im fast flachen Ausstellungsareal der Avinguda Maria Cristina lagen an der Plaça d'Espanya der Palau del Vestit und der Palau de Comunicacions i Transports. Es folgten um die Plaça de l'Univers gruppiert der Palau d'Art Textil und der Palau de Projeccions, sowie gegenüber davon der Palau de Metal.lúrgia, l'Electricitat i la Força Motriu mit mehreren Annexgebäuden. Die Energiewirtschaft war seit Beginn der Ausstellungsplanungen der bestimmende Motor gewesen und drückte der Weltausstellung 1929 nicht nur mit den aufwändigen Beleuchtungssystemen entlang der Hauptachse ihren Stempel auf.

Auf dem ab der Querstraße Rius i Taulet ansteigenden mittleren Ausstellungsgelände staffelten sich repräsentative Gebäude und Plätze bis zum Palau Nacional.

Die meisten ausländischen Beiträge gruppierten sich in eigenen Pavillons oder mit Ausstellungsflächen

im Palau Meridional entlang der Avinguda de l'Estadi und der parallel dazu verlaufenden Avinguda Internacional westlich des Sportstadions zur internationalen Sektion in der hochgelegenen Ausstellungszone.

Die höheren Bereiche lagen eingebettet in einer aufwändig gestalteten Parkanlage, was sich in der Kombination von Weltausstellungsbebauung und Parkanlage auf vergangene Weltausstellungen wie beispielsweise die von 1888 in der Ciutadella, einem umgestalteten Militärareal in Barcelona, bezog. Am Montjuïc trug man verstärkt der historischen Nutzung des Bergs Rechnung. Das gilt insbesondere für den Gutshof mit Nutztierpräsentation in einem kesselartig tiefliegenden Steinbruchgelände südlich des Palau Nacional und das Gelände des Vergnügungsparks im ehemaligen Steinbruch La Foixarda westlich des Nationalpalasts.

Neben den von der Planungskommission bestimmten Schwerpunkten der Weltausstellung Industrie, Kunst und Sport hatte die in Spanien so wichtige Agrarwirtschaft mit ihrem eigenen Palast und weiteren Abteilungen, wie beispielsweise dem Gutshof der Viehwirte, einen vergleichsweise kleinen Anteil. Letztere gehörten wie andere Abteilungen zu Berufsverbänden oder zur Privatwirtschaft und waren nur bedingt Teil der offiziellen Ausstellungsplanung. Dazu zählte auch der Vergnügungspark mit zahlreichen Fahrgeschäften, der sich am Luna Park in Berlin orientierte,³⁸ aber auch das südlich angrenzende Orientalische Dorf (Poble Oriental), in dem vor allem kolonialistisch geprägte Kulturveranstaltungen mit Bezug zu Hongkong, Indien, Ceylon (heute Sri Lanka), Birma (heute Myanmar), Persien (heute Iran), Palästina, Türkei, Ägypten, Tunesien und Marokko in einem Ambiente nordafrikanisch-asiatischer Stereotype stattfanden.³⁹

Das Spanische Dorf (Poble Espanyol) nordwestlich des Palau Nacional war dagegen ein Schwerpunkt der offiziellen Planungen. Es liegt topografisch so in die baumreiche Parklandschaft eingebettet, dass es bis heute weder aus der Nähe noch aus der Ferne wirklich zu erkennen ist. Auch wenn die damaligen Werbeplakate etwas anderes suggerieren, ragen die Türme von Kirche und Kloster lediglich in unmittelbarer Umgebung aus der Grünanlage hervor, womit urbanistisch gesehen eine völlige Abgeschlossenheit erreicht wurde (Abb. 2). Diese Platzierung des Spanischen Dorfs abseits der Hauptachse hängt mit der Absicht zusammen, eine Heterotopie⁴⁰ zu schaffen, die auch topografisch einem einsamen Dorf in der spanischen Provinz entspricht.



Abb. 2 Xavier Nogués i Casas, Werbeplakat »Exposición Internacional de Barcelona 1929, Pueblo Español«, 1929 (Museu Nacional d'Art de Catalunya, 000667-C), Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2022).

Selbst unmittelbar vor dem Eingang schützt ein der mittelalterlichen Stadtmauer von Ávila nachempfunder Mauergrütel die Anlage vor Einblicken, und nur das Kloster liegt außerhalb. Dieser wie ein *hortus conclusus* gestaltete Ort unterschied sich von allen anderen Ausstellungsbereichen, ungeachtet der Tatsache, dass das Poble Espanyol der Sektion »El Arte en España« (Die Kunst in Spanien) angehörte. Deren Mittelpunkt war der unweit des Dorfes gelegene Palau Nacional mit der gleichnamigen Ausstellung, in der eine umfangreiche Übersicht der spanischen Kunst- und Landesgeschichte geboten wurde. Die mit originalen Exponaten bestückte Ausstellung entsprach – wie die im benachbarten Palau

d'Art Modern mit Kunstwerken aller Gattungen ab dem 19. Jahrhundert – in ihren Präsentationsformen dem Typus der Landesmuseen. Im Poble Espanyol hingegen gab es keine originalen Exponate, sondern in Form von Nachbauten eine Präsentation der vorindustriellen Architektur verschiedener Landesregionen. Die Rückbesinnung auf spanische Kunst- und Bautraditionen fand in einer bemerkenswerten Polarität statt: das isolierte Poble Espanyol und der exponierte Palau Nacional. Dazwischen verorteten sich alle anderen Sektionen der Weltausstellung. Die markante strahlenförmige Beleuchtung des Palau Nacional stellt eine Reminiszenz an die von der Elektroindustrie dominierte Industrie-sektion dar. Die Architektursprache des von Eugenio Pedro Cendoya Oscoz und Enric Catà i Catà entworfenen Palasts zeichnet sich durch eine Bezugnahme auf barocke Motive der Kathedralen von Santiago de Compostela und Zaragoza sowie Renaissanceelemente des Escorial aus.⁴¹ Die Kunst Spaniens wurde architektonisch auf einer breiten Skala historischer Bezüge von den repräsentativsten kirchlichen und königlichen Monumentalbauten des Landes am Hauptgebäude (Palau Nacional) bis hin zur vernakulären Architektur in den verschiedenen Regionen im Spanischen Dorf präsentiert.

Am Palau Nacional wie am Poble Espanyol zeigen sich unterschiedliche Auseinandersetzungen mit Modernisierungsprozessen, die auf der Weltausstellung in Barcelona 1929 vielfältige Ausdrucksformen annahmen und räumlich wie inhaltlich mit der Industrie- und Sportsektion interagierten. Räumlich bewegte sich die Kunstsektion zwischen dem in Größe und Fernwirkung alles überragenden Hauptgebäude und der völligen Abgeschlossenheit spanischer Provinzbauten im Poble Espanyol. Die Gebäude der anderen Sektionen liegen in ihrer räumlichen Wirkung zwischen diesen beiden Extremen. In ihrer breit gefächerten Architektursprache von historistischen und klassisch-mediterranen Bauten unterscheiden sie sich letztlich nur in wenigen klar avantgardistischen Positionen, wie Mies van der Rohes Deutschem Pavillon, von der historischen Repräsentationsarchitektur am Palau Nacional und der traditionellen Baukultur im Poble Espanyol. Eine sichtbare Verbindung zwischen technischen Neuerungen und Bewahrung der Landestraktionen waren die motorisierten Verkehrsmittel zwischen den Pavillons. Und auch die Präsentation von industriellen Produkten in den historistischen Palästen verweisen symptomatisch auf die Aushandlungsprozesse von Industrialisierung und

Traditionsbewahrung. Viele Ausstellungspaläste waren einzelnen Themen wie beispielsweise Metallverarbeitung, Chemie, Kommunikation oder Kunstgewerbe zugeordnet, wobei in den einzelnen Abteilungen nationale und internationale Aussteller gemeinsam ihre Entwicklungen und Erzeugnisse vorstellten. Die sich hier abzeichnenden Globalisierungstendenzen transnationaler Zusammenarbeit mögen auch damit zu erklären sein, dass Spanien in keinem Industriezweig eine weltweite Vorreiterrolle besaß und die wirtschaftliche Rückständigkeit in vielen Bereichen damit kaschierte. In technischer Sicht fand sich der Anschluss an die Moderne mit der ausgesprochen innovativen Gestaltung des gesamten Geländes und der wichtigsten Bauten mit elektrischer Beleuchtung, die zum internationalen Markenzeichen der Weltausstellung 1929 wurde.

2 Planung des Poble Espanyol

Von Beginn an prägten institutionelle Netzwerke und engagierte Akteure den Weg zum Spanischen Dorf. Dessen Vorgeschichte hängt eng mit der gesamten Ausstellungsplanung zusammen, zeichnet sich aber durch eine Vielzahl von Ideengebern aus. Die teils kontrovers diskutierte Frage nach der Urheberschaft der Idee, ein museales Architekturdorf zu schaffen, wurde in der begleitenden Presse bereits während der Ausstellung gestellt.

2.1 Verhandlungsräume der Akteure

Die ganze Bandbreite der Diskussion lässt sich in einem mehrteiligen Beitrag der katalanischen Wochenzeitschrift »Mirador« nachvollziehen.⁴² Hier wurde erstmals der 1915 amtierende Präsident des »Institut Agrícola Català de San Isidre« (Katalanisches Agrarinstitut), Ignasi Girona, als Vater des Gedankens vorgeschlagen. Der Architekt und Professor an den »Escoles d'Arquitectura i Agricultura« (Schulen für Architektur und Landwirtschaft), Francesc de Paula Nebot i Torrens (1883–1965), eröffnete dem Journalisten des »Mirador«, dass Girona ihm den Auftrag erteilt habe, die Landwirtschaftssektion der »Exposició d'Indústries Elèctriques« (Elektrizitätsausstellung) zu entwerfen.

Ob die Ursprungsidee nun tatsächlich von Girona stammt, kann anhand dieses Hinweises nicht abschließend geklärt werden, denn auch in den Plänen von Puig i Cadafalch aus dem Jahr 1915 lässt sich das Vorhaben zum Nachbau eines Dorfes belegen. Es haben sich eine

datierte und eine undatierte Entwurfszeichnung erhalten, auf denen östlich der Hauptachse neben dem heute nach Alfons XIII. benannten Palast eine Siedlung mit spanischen Bauernhäusern sowie östlich des Hauptgebäudes Palau de la Llum (später umgeplant zum Palau Nacional) ein bäuerliches Modelldorf und die Landwirtschaftsausstellung verzeichnet sind. Auf dem detailliert beschrifteten Grundriss ist der einen Straßenverlauf imitierende Beschriftungszug »Tipos de la vida rural espanyola« (Typen des ländlichen spanischen Lebens) zu sehen, und im anschließenden höher gelegenen Bereich steht »Poblacio rural modelo i exposicio d'agricultura« (Ländliche Modellsiedlung und Landwirtschaftsausstellung).⁴³

Auf der zugehörigen 1915 datierten Geländezeichnung der Ausstellungsbebauung in Vogelperspektive ist der eine Rechtskurve vollziehende Straßenzug mit kleinen Bauernhäusern ebenfalls eingezeichnet, das Modelldorf fehlt aber noch.⁴⁴

Eine andere Akzentuierung liefert die reich bebilderte Darstellung des Dorfes von Nebot i Torrens, die 1915 bei der Leitungskommission der Elektrizitätsausstellung eingereicht worden war und einige Jahre später, 1918, im monatlichen Beiheft der Zeitschrift »Agricultura« publiziert wurde.⁴⁵ Seine Beschreibung des Projekts und die Entwurfszeichnungen lassen die Konturen des späteren Spanischen Dorfes schon klar erahnen, auch wenn Nebot i Torrens – im Gegensatz zu Puig i Cadafalch – kein spanisches, sondern ein katalanisches Dorf für die Landwirtschaftssektion plante. Alles in allem ist der Gesamtentwurf Nebot i Torrens' viel landwirtschaftlicher geprägt als das spätere Spanische Dorf.⁴⁶

Bereits im »Mirador«-Artikel von 1929 lässt sich herauslesen, dass mit dem Beginn der Diktatur 1923 die älteren Planungen offenbar keine Rolle mehr spielten, zumal der vielseitig tätige aber vor allem als Maler und Kunstkritiker des Modernisme bekannte Miquel Utrillo i Morlius (1862–1934) in dem Sinn zitiert wird, dass er vom Bürgermeister Fernando Álvarez de la Campa angesprochen worden sei, für die Ausstellung zu arbeiten. Er habe daraufhin dem von Primo de Rivera neu eingesetzten Bürgermeister von Barcelona und zugleich frisch gekürten Direktor der Leitungskommission der Ausstellung die »Idea del Poble Espanyol« (Idee vom Spanischen Dorf) präsentiert.⁴⁷ Hierbei handelt es sich um einen auf den 6. Oktober 1923 datierten elfseitigen Entwurf für ein nun Iberiona genanntes Dorf, in dem ebenfalls keinerlei Vorplanungen benannt wer-

den.⁴⁸ Es vollzog sich vordergründig ein klarer Schnitt zwischen den Planern und ihren Gremien. Weil aber die Dorfidee von Puig i Cadafalch (der Ende 1923 für einige Zeit ins Exil ging) in mehreren Plänen nachweisbar ist und die Entwürfe aus den Beständen der Leitungsgremien der Ausstellung von 1929 in die heutigen Archivbestände überführt wurden, können sie zum damaligen Zeitpunkt als bekannt angenommen werden, auch wenn Utrillo i Morlius und sein Umfeld dazu schwiegen.

Die Pläne für Utrillos Iberiona wurden später nicht eins zu eins umgesetzt, boten aber eine Grundlage für die Gestaltung des Spanischen Dorfes, an der er später wieder beteiligt war. Dies gilt vor allem auch für die strukturelle Organisation sowie für die kulturelle und gesellschaftliche Performanz. Um mit den Planungen der Weltausstellung voranzuschreiten, hatte Jorge López de Sagredo in seiner Funktion als Ressortchef (Jefe de Servicios) einen Bericht über die bis 1924 durchgeführten Planungen vorgelegt, in dem das Spanische Dorf oder seine Vorplanungen keinerlei Erwähnung fanden.⁴⁹ Nach Sandra Moliner Nuño reichte Utrillo i Morlius seine Idee bei Darius Rumeu i Freixa, Baron von Viver und zugleich Amtsnachfolger von Bürgermeister Álvarez de la Campa, im Jahre 1926 erneut ein.⁵⁰ Allerdings ist fraglich, ob es tatsächlich zwei Jahre dauerte, bis der Gedanke an das Spanische Dorf wieder aufkam. Laut des offenen Briefs eines anonymen Absenders im »Mirador« wird Joaquín Montaner (1892–1957) als Urheber der Idee benannt. Er sei zum Direktor der Kunstsektion (Director de la Secció d'art) ernannt worden und habe 1925 von Bürgermeister Baron von Viver den Auftrag erhalten, einen Plan für die Kunstsektion vorzulegen. In diesem Dokument sei neben den Planungen für die Kunstausstellung im Nationalpalast von Montaner eine detaillierte Beschreibung des 1929 eröffneten »Pueblo Español« verfasst worden, die von allen Beteiligten später als Grundlage genutzt wurde.⁵¹ Dies ist ein Hinweis darauf, dass das Spanische Dorf nun nicht mehr zur – ohnehin vergessenen oder ignorierten – Planung der Landwirtschaftssektion gehörte, sondern zur wesentlich bedeutenderen Kunstsektion.

Die seit 1915 in Vorbereitung befindliche »Sección de la España histórico-monumental« (Sektion des historisch-monumentalen Spaniens) wurde lange Zeit im Auftrag der Ausstellungsgremien von der städtischen »Junta de Museos de Barcelona« (Museumskommission)



Abb. 3 Bibliothek des Instituts für Katalanische Studien in Barcelona, Foto: Frederic Ballell Maymó undatiert [ca. 1910] (Arxiu Fotogràfic de Barcelona, So_0022_054).

in den Büroräumen des »Institut d'Estudis Catalans« (Institut für katalanische Studien) konzipiert (Abb. 3).⁵² Die Kommission verfügte durch seine Mitglieder, wie Puig i Cadafalch, über ein umfassendes Netzwerk in den wissenschaftlichen und kulturellen Institutionen Kataloniens und war eng mit der katalanischen Politik der Lliga Regionalista verbunden.⁵³ Dies gilt auch für den 1915 zum Direktor⁵⁴ der Kunstsektion ernannten Jeroni Martorell i Terrats (1877–1951), einem Barceloneser Architekten und Denkmalpfleger, der maßgeblich an der denkmalpflegerischen Ausrichtung der Sektion beteiligt war. Sein Engagement für das Bauerbe bestand schon zuvor, denn er war seit 1904 Präsident der Architekturabteilung im »Centre Excursionista de Catalunya« (Exkursionistenzentrum Kataloniens) und 1914 an der Gründung des »Servei de Catalogació i Conservació de Monuments« (Service für Katalogisierung und Konservierung von Monumenten) durch den damaligen Präsi-

denten der »Diputació« (Kreistag) von Barcelona, Enric Prat de la Riba (1870–1917), beteiligt.⁵⁵

Die Museumskommission bestimmte bis 1921 unabhängig über die Ausrichtung der Sektion und konnte auch über das von den Ausstellungsgremien zur Verfügung gestellte Budget bis 1923 frei verfügen.⁵⁶ Mit den Personal- und Sachmitteln wurde die »España Monumental« (Monumentales Spanien) genannte Kunstsektion mit ihrem Archiv »Repertorio Iconográfico« (Ikonoграфisches Repertoire) unterhalten und auf diese Weise verstetigte sich die Katalogisierung der Denkmäler Spaniens in beachtlicher Weise. Die Kommission baute eine bibliografische Sammlung zu denkmalpflegerisch relevanten Publikationen auf, veranlasste Fotokampagnen und Dokumentationsarbeiten, insbesondere für das Ikonografierepertoire, das 1924 um die hunderttausend Dossiers umfasste.⁵⁷ Zur fotografischen Dokumentation gehörten vor allem der Norden und Osten



Abb. 4 Gründung der Leitungskommission der Weltausstellung von 1929 in Barcelona, Foto: Pérez de Rozas (18. 5. 1924) (Arxiu Fotogràfic de Barcelona, 1_1_B_1_K_5/LP_4_o6_o1).

Spaniens, und sie wurde mit Unterstützung von renommierten selbstständigen Fotohäusern wie Arxiu Mas (Barcelona), Moreno y Lladó (Madrid), Unturbe (Segovia) oder Sala (Sevilla) durchgeführt. Die gesammelten Informationen wurden nach Kunststilen und den Gattungen Architektur, Bildhauerei, Keramik, Möbel, Metall- und Textilkunst klassifiziert. Die Unterlagen und Modellbauten der Sektion, wurden auch für andere Sonderausstellungen genutzt wie das »Repertorio Iconográfico de Aragón« (Ikonografisches Repertoire von Aragón) in Zaragoza 1919 oder auf der »Exposición Internacional de Mueble« (Internationale Möbelausstellung) in Barcelona 1923.⁵⁸

In den Jahren nach dem Putsch von Primo de Rivera 1923 wurden Planungsgremien inhaltlich und personell mehrmals umstrukturiert (Abb. 4). Bedeutsam für die weiteren Planungen der Kunstsektion war die Beteiligung von Lluís Plandiura i Pou (1882–1956), einem Barceloneser

Industriellen und Kunstsammler, der mit den katalanischen Kulturschaffenden und den höchsten politischen Kreisen vernetzt war.⁵⁹ Er war 1924 zum Mitglied der »Comisión de Administración y Servicios« (Kommission für Verwaltung und Service) ernannt worden und besetzte in der Folgezeit mehrere wichtige Posten in den Planungsgremien.⁶⁰ Im Mai 1926 wurde er von Marqués de Foronda, Präsident der Leitungskommission, und des »Comité Ejecutivo Delegado« (Delegiertes Exekutivkomitee) – denen Plandiura i Pou ebenfalls angehörte – als Verantwortlicher für alle Angelegenheiten rund um die inzwischen »El Arte en España« genannte Kunstsektion eingesetzt.⁶¹ In derselben Sitzung vom 22. Mai 1926 beschloss das Exekutivkomitee auch die Ernennung von Utrillo i Morlius zum »Asesor de Arte Retrospectivo de la Dirección de la Exposición especializada de ›El Arte en España« (Berater für Retrospektive Kunst der Direktion der Sonderausstellung »Die Kunst in Spanien«).⁶²



Abb. 5 [Anonym.], Zeichnung der Gerichtssäule von Vinuesa, undatiert [um 1927] (Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Oficina Tècnica de Poble Espanyol, Reg. 3685-USE-F11), Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2022).

Hiermit trat die Planung des Spanischen Dorfes in eine entscheidende Phase. Auf der Sitzung des Exekutivkomitees vom 28. Dezember 1926 drängte Plandiura i Pou darauf, die Bauplanung des »Pueblo Típico Español« als Teil der Kunstausstellung schnellstens zu realisieren und den von ihm im Vorfeld kontaktierten Architekten Francesc Folguera i Grassi (1891–1960) damit zu beauftragen.⁶³ Der Architekt hatte um die Unterstützung durch seinen Kollegen Ramón Reventós i Farrarons (1892–1976) gebeten, was in der Ernennungsurkunde auch gewährt wurde.⁶⁴ Im Zeitraum zwischen 1926 und 1927 entstand die Schrift »Memoria descriptiva« (Beschreibender Bericht) zur Struktur und Organisation des Dorfes, in der die spätere Umsetzung des Architekturdorfes schon deutlich zu erkennen ist.⁶⁵

In den nachfolgenden Sitzungen zur Planung des Architekturdorfes war das entscheidende Quartett um Plandiura, der übrigens nie die Idee für das Spanische Dorf für sich beanspruchte,⁶⁶ komplett: Utrillo i Morlius war als offizieller Berater tätig und auch der Künstler Xavier Nogués i Casas (1873–1941), einer der engsten Freunde Plandiuras,⁶⁷ brachte sich als künstlerischer Berater ein.⁶⁸ Das von Utrillo i Morlius geplante Iberiona nahm nun unter anderem Namen in stark überarbeiteter Form Gestalt an. Um eine lebensnahe Rekonstruktion eines »typischen Spanischen Dorfes« verwirklichen zu können, fiel die Entscheidung, mehrere in der jüngeren Forschung intensiv ergründete Reisen durch die verschiedenen Provinzen zu machen.⁶⁹ Warum man bis auf vereinzelte Ausnahmen nur bei einem ersten Modell⁷⁰ auf das bereits vorhandene wissenschaftliche Foto- und Dokumentenarchiv des immensen »Ikonografischen Repertoires« zurückgriff, mag mehrere Gründe gehabt haben. Vor allem wollten die Architekten für den praktischen Entwurfsprozess der einzelnen Häuser und Straßenzüge aus eigener Anschauung schöpfen. Aber auch die vor Ort vorgefundene urbane Situation ließ sich so leichter für die Gestaltung der regionalen Viertel im Spanischen Dorf, bestehend aus Häusern, Straßen und Plätzen, herunterskalieren. Die Reisen der neuen Planer verweisen darüber hinaus auf das Bestreben, sich von den Vorarbeiten der alten Netzwerke, wie der inzwischen in diesem Bereich völlig kalt gestellten Museumskommission, zu lösen. Ihre akademischen Studien erhielten unter den im Performativen⁷¹ beheimateten Folguera i Grassi, Reventós i Farrarons, Utrillo i Morlius und Nogués i Casas eine inszenierte und publikumswirksamere Ausrichtung, wie es sich auch in der teils



Abb. 6 Hauptplatz im Spanischen Dorf während der Bauarbeiten, Foto: [Anonym.] (12. 6. 1928) (Arxiu Fotogràfic de Barcelona, C_110_598).

theatralischen Darstellungsweise ausgewählter Objekte für das Spanische Dorf manifestiert (Abb. 5). In dieses Bild fügt sich ein, dass Plandiura i Pou im Juli 1924 zum Mitglied der »Comisión de Expositores y Propaganda« (Aussteller- und Propagandakommission) und im Dezember 1927 zum Beauftragten für die gesamten Festakte der Weltausstellung benannt wurde.⁷²

2.2 Bauarbeiten im Architekturdorf

Von der Ernennung der Architekten Folguera i Grassi und Reventós i Farrarons Anfang Januar 1927 bis zum Eröffnungstag des Spanischen Dorfes am 21. Mai 1929 blieb nicht viel Zeit, um das etwa 20 000 m² große Architekturdorf am Montjuïc zu errichten und in eine der Hauptattraktionen der Weltausstellung zu verwandeln. Die Gestaltung des Dorfes, in dem nach regionalen Vierteln städtische und dörfliche Sakral- und Zivilarchitektur vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert nachgebaut wurde, basierte im Wesentlichen auf den konzeptionellen Vorarbeiten in der »Memoria descriptiva«.⁷³

Aus den Ausschreibungsunterlagen für die Bauarbeiten geht hervor, dass das gesamte Ensemble zunächst nur ephemere geplant war.⁷⁴ Dementsprechend sollten

beim Bau bereits die Materialauswahl und Bauweise einen leichten Rückbau und die Wiederverwertung der Baumaterialien ermöglichen.⁷⁵ Zu Beginn des Jahres 1928 beschloss das Exekutivkomitee, das Angebot der Baufirma »Material y Obras«, vertreten durch den Generalbevollmächtigten Joaquín Massana, der übergeordneten Leitungskommission zur Annahme vorzuschlagen.⁷⁶ Die Kosten erhöhten sich gleich zu Beginn des Jahres durch das Vorhaben, die Gebäude am Hauptplatz (Plaza Mayor) stabiler zu bauen, um begehbare Balkone anzubringen, die dem Publikum einen guten Blick auf die Veranstaltungen ermöglichten.⁷⁷ Damit war der Anfang für eine solidere Bauweise gemacht, die den Erhalt des Ensembles über die Dauer der Weltausstellung hinaus ermöglichte.

Zur Vorbereitung des Baugrunds waren 1928 zunächst umfangreiche Erdarbeiten auf dem von Westen nach Osten ansteigenden Gelände notwendig, wobei man die hügelige Topografie für die Disposition des Spanischen Dorfes nutzte. Zur Koordination der Bauarbeiten wurde auf dem Hauptplatz die Bauhütte eingerichtet (Abb. 6). Der vor der Eröffnung abgerissene eingeschossige Bau diente den Planern und Zeichnern als

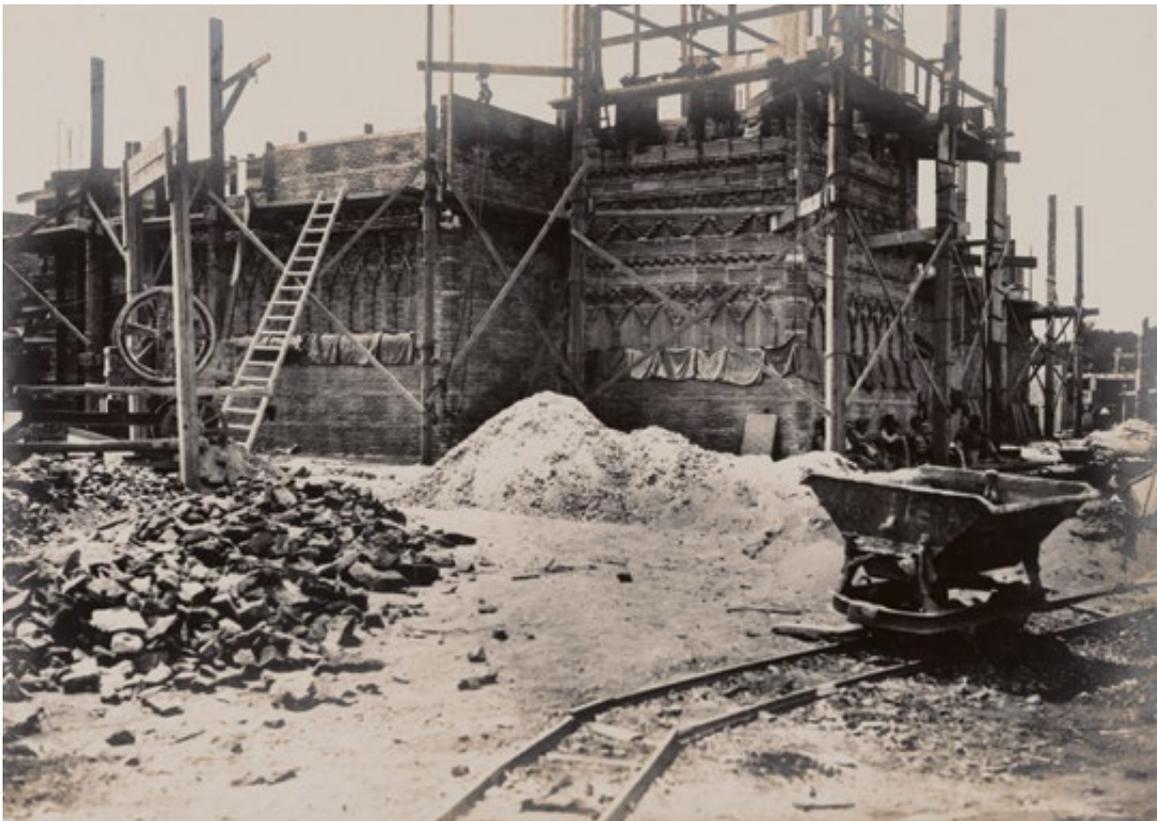


Abb. 7 Nachbau des Kirchturms von Utebo im Spanischen Dorf, Foto: Pérez de Rozas (1928) (Arxiu fotogràfic de Barcelona, Alb_204_10).

Bürogebäude und war umgeben vom Materiallager. Bei der Bauplanung wurden zwischen Einzelgebäuden – wie Rathaus, Kirche und Kloster – und größeren Häusergruppen unterschieden. Letztere hatten zwar unterschiedlich gestaltete Fassaden, waren aber konstruktiv miteinander verbunden. Die Bauarbeiten fanden zwischen den Frühjahren 1928 und 1929 statt.⁷⁸ Nach den Untersuchungen von Pau Sirés Brichs begannen die Fundamentarbeiten mit Stahlbetonplatten sowie die Verlegung der nötigen Wasser- und Stromleitungen an den weit auseinander liegenden Einzelbauten Rathaus, Kirche (Abb. 7) und Kloster. Es folgte die Fundamentlegung für die westlichen Häusergruppen einschließlich des Hauptplatzes und anschließend die der östlichen Bereiche mit dem andalusischen Viertel.

Das Tragwerk der Gebäude besteht aus einer Gründung mit Stahlbetonplatten sowie Stützen und Balken aus Beton. Die weiteren Arbeiten an den Rohbauten mit Mauer- und anschließenden Dachwerksarbeiten fanden in derselben Reihenfolge in der zweiten Jahreshälfte

1928 statt: zunächst die freistehenden Gebäude, dann die westlichen Häusergruppen und abschließend die östlichen Häusergruppen (Abb. 8). Für die gemauerten Wände nutzte man unterschiedliche Mauersteine wie Lochziegel oder vorgefertigte Platten; in einigen Fällen, wie am Haupteingang, kam auch Beton zum Einsatz. Die Dachwerke wurden aus Holzbalken gezimmert, die auf den Betonstützen auflagen. Eingedeckt wurden die Dächer mit Schindeln, die zur Erhöhung der Authentizität teils gebraucht angekauft worden waren.⁷⁹

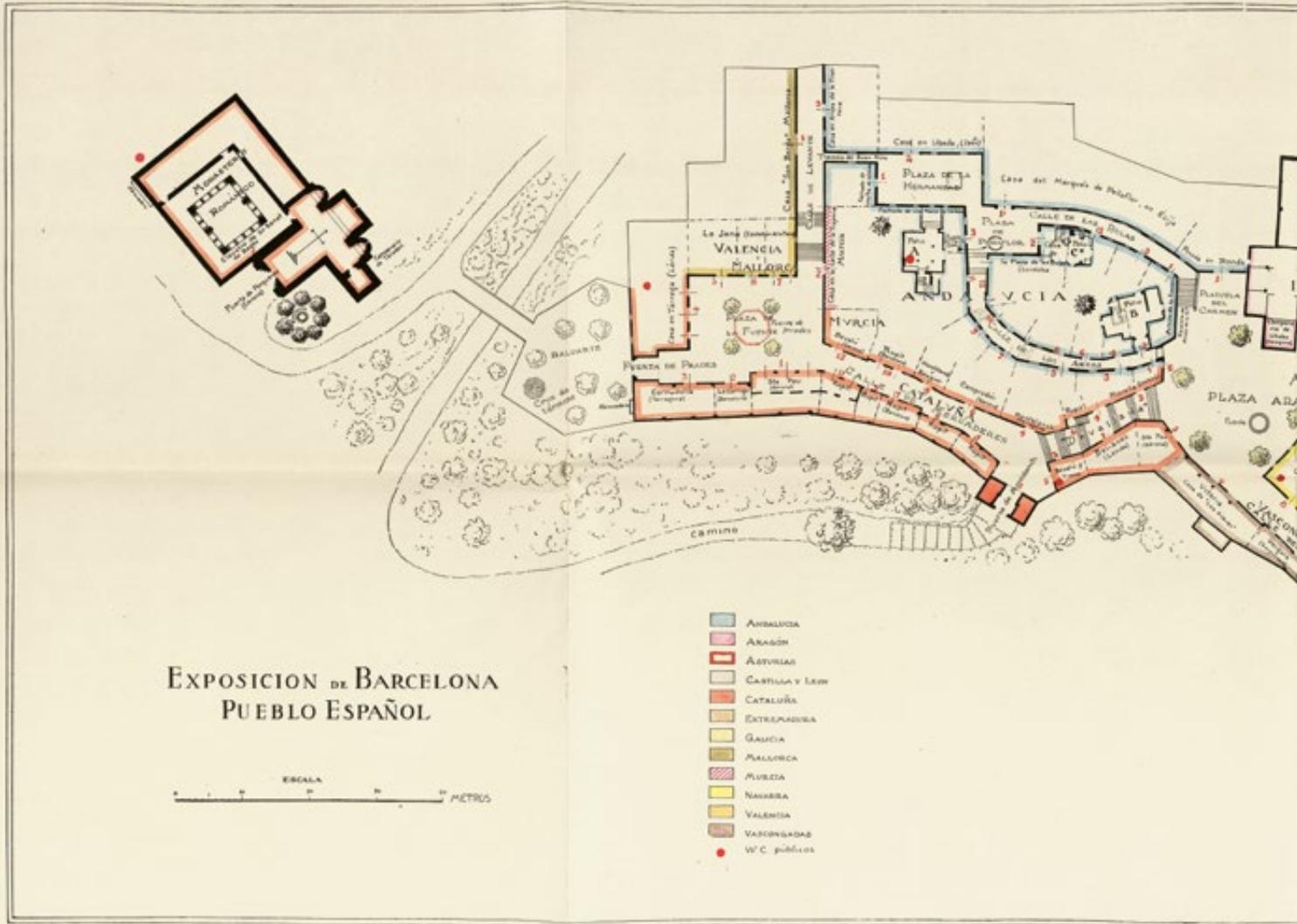
Die Verkleidung der Hausfassaden und das Anbringen des Dekors erfolgten parallel dazu im Westen des Ensembles bis April 1929. Je nach gewünschter Fassadestruktur wurden Kunststeine mit unterschiedlichen farblichen und materiellen Zuschlägen verwendet, um das Mauerwerk der Ursprungsgebäude, die beispielsweise aus Hau- oder Backstein waren, so originalgetreu wie möglich nachzuempfinden. Glatte Fassaden wurden verputzt, und wo nötig, in Anlehnung an die Originalbauten mit Sgraffito versehen. Holzimitierende Fassa-



Abb. 8 Bauarbeiten im Spanischen Dorf mit dem bereits fertiggestellten Kloster und dem Nationalpalast im Hintergrund, Foto: Pérez de Rozas (1928) (Arxiu Fotogràfic de Barcelona, C4_0014_43).

denelemente wie die Gesimse unter den Dächern waren aus serienförmig geformten Gipselementen, die anschließend mit wasserabweisender Farbe bestrichen wurden. Auch für die Fabrikation von Wappen und anderen kleinteiligen Zierelementen dienten Gipsabformungen. Laut den Unterlagen von Reventós i Farrarons kamen verschiedene Abgusstechniken zum Einsatz. Wegen der hohen Kosten konnten nur in Einzelfällen, beispielsweise bei der Klosteranlage, direkt am Original Abdrücke genommen werden. Meist wurden nach *in situ* genommenen Maßen mit Hilfe von Skizzen und Fotografien in Barcelona Zeichnungen erstellt, die nicht zwingend ein Verhältnis von 1:1 hatten, sondern den gewünschten Maßen für eine Anbringung an den Gebäuden im Spanischen Dorf entsprachen. Anhand dieser Zeichnungen wurden von verschiedenen Firmen die nötigen Gussformen produziert.⁸⁰ Mit der Serienfertigung fast aller Bauteile konnte die Geschwindigkeit der Konstruktionsabläufe maßgeblich erhöht werden. Das Straßenpflaster bestand allerdings nur teilweise aus Zementplatten, wie Moliner

Nuño anhand von Dokumenten des Architekten Reventós i Farrarons nachweist, um durch verschiedene Straßenbeläge aus unterschiedlichen spanischen Regionen eine variantenreiche Struktur des Ensembles zu erzielen.⁸¹ Die Bodenbeläge wurden in den letzten Jahrzehnten mehrfach ausgebessert oder komplett erneuert, aber auf historischen Fotos ist zu erkennen, dass die Palette von günstigem Stampflehm, beispielsweise für den Hauptplatz, über Platten bis hin zu teureren Kopfstein- oder Kieselplasterungen reichte. Anhand der Baugeschichte des Dorfes lässt sich feststellen, dass es trotz aller optischer Bezüge zur Vergangenheit und bei aller Darstellung handwerklicher Traditionen wie Töpfer- und Sattlerarbeiten in den Gebäuden des Dorfes an keiner Stelle darum ging, historische Bautechniken zu bewahren, nachzuahmen oder gar weiterzuentwickeln. Vielmehr boten sie, auch durch die Verschleierung moderner Fertigungstechniken, die ideale Kulisse, um die spanischen Regionen in ihrer baulichen Vielfalt zur Schau zu stellen.

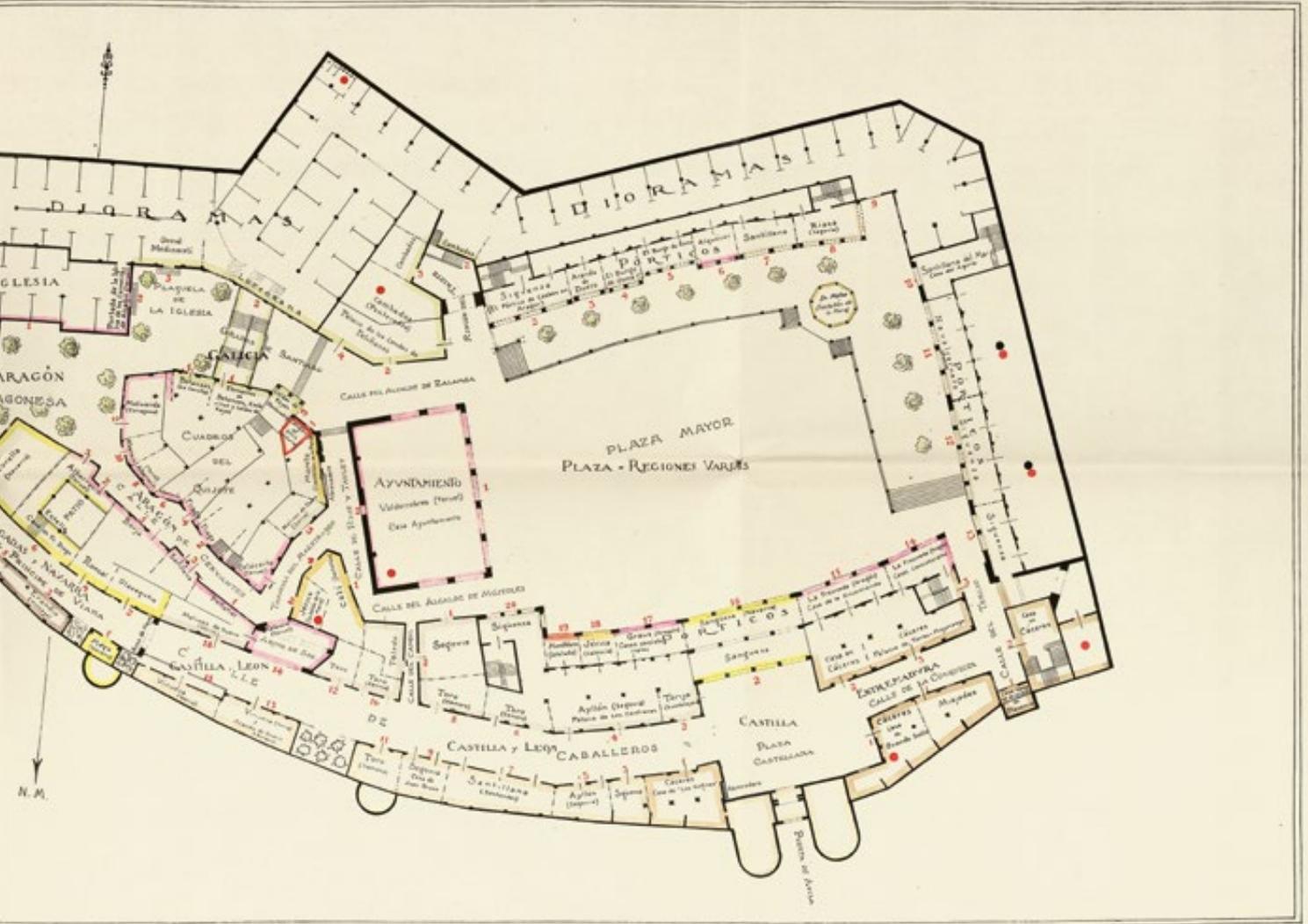


2.3 Beschreibung des Ensembles

Das fertiggestellte Spanische Dorf säumt im Norden, entlang der Avinguda del Marquès de Comillas (heute Avinguda Francesc Ferrer i Guàrdia), eine zinnenbewehrte Mauer, die zum Haupteingang im Nordwesten führt. Die übrigen Bereiche werden vor allem durch Häuserrückseiten, aber auch mit Hilfe von Zäunen eingefasst (Abb. 9).⁸² Im Osten des ansteigenden Geländes liegt außerhalb der Mauern, über einen Hochburg (»baluarte«) genannten

Hofplatz und eine Brücke erreichbar, eine katalanische Klosteranlage im Stil der Romanik mit Kreuzgang, Kirche und Campanile, in deren Parkanlage sich unter anderem ein Brunnen, ein Wegkreuz und eine Gerichtssäule (Abb. 5) befinden. Das Dorf verfügt insgesamt über fünf Portale: im Osten zum Kloster, im Südosten und im Nordwesten zum Park und zwei auf der Nordseite.

Der zur Allee hin geöffnete Haupteingang mit dem Stadttor von Ávila (Puerta de Ávila) führt über den Kas-



tilischen Platz (Plaza Castellana) (Abb. 23) durch Arkaden direkt auf das Kernstück des Ensembles. Der längsrechteckige Hauptplatz bietet eine große Freifläche für Veranstaltungen und wird von Häusern unterschiedlicher Traufhöhe umgeben. In der Ecke zwischen den über breite Treppen zugänglichen, erhöhten südlichen und westlichen Seiten steht ein achteckiger offener Musikpavillon (Abb. 14). Die den Platz säumenden zwei- und dreigeschossigen Häuser der Süd-, West- und Nordseite

Abb. 9 [Anonym.], Plankopie Lluís Plandiura i Pou für den Entwurf des Spanischen Dorfes, 1928 (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Lluís Plandiura i Pou, AHCB3-233, 5D54 LP24-28).



Abb. 10 Beendigung der Bauarbeiten am galicischen Viertel im Spanischen Dorf, dahinter die Nachbauten der barocken Fassade der Karmeliterinnenkirche in Alcañiz und des Glockenturms von Utebo im Mudéjar-Stil, Foto: [Anonym.] undatiert [ca. 1928] (Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Alb_0117_015).

verfügen in den Obergeschossen über Balkone oder Fenster und in den Erdgeschossen über schattenspendende Gänge beziehungsweise Arkaden. Die Gebäude des Hauptplatzes weisen stilistisch Bauweisen verschiedener spanischer Regionen auf, da hier in der Bebauung ganz Spanien präsentiert werden sollte (Abb. 17; 18).⁸³ Auf der Ostseite erhebt sich das Rathaus als einzig frei stehendes Gebäude am Platz, neben dem zwei Straßen in die anderen, stetig Richtung Osten ansteigenden Dorfgebiete führen, die in regionale Viertel unterteilt sind.

Der südöstliche Platzzugang lenkt das Publikum in den galicischen Bereich, dessen Häuser vorwiegend aus Granit imitierenden Fassaden bestehen. Von dort eröffnet sich eine markante Sichtachse in die Höhe und führt eine Freitreppe (Gradas de Santiago) zu einer Kirche mit zugehörigem Kirchplatz (Plazuela de la Iglesia) (Abb. 10). Den unmittelbar angrenzenden Aragonesischen Platz

(Plaza Aragonesa) beherrscht der mächtige Glockenturm Utebos (Campanario de Utebo) im Mudéjar-Stil. Hinter dem Turm leitet die Straßenführung über eine kurze Treppe am Platz der Jungfrau von Karmel (Plazuela del Carmen) oder die daneben gelegene Bogenstraße (Calle de los Arcos) (Abb. 13) in das andalusische Viertel, dessen beide geschwungenen Gassen mit weiß getünchten Häusern zum Peñaflor-Platz (Plaza de Peñaflor) und von dort zum Platz der Bruderschaft (Plaza de la Hermandad) führen. Die schmale Querstraße der Reinen Luft (Travesía del Buen Aire) (Abb. 22) ermöglicht vom letztgenannten Platz den Zugang zur Levantestraße (Calle de Levante). Diese erschließt von Süden den großen Brunnenplatz (Plaza de la Fuente), der wie die zugehörigen Viertel mit Gebäuden verschiedener Baustile aus Katalonien, Valencia, Mallorca und Murcia auch über das Pradestor (Puerta de Prades) von Osten oder die Straße

der Händler (Calle de Mercaderes) von Westen her zugänglich ist. Letztere führt beidseitig flankiert von Gebäuden in katalanischer Bauweise entlang der Mauerlinie bis zum Mauertor (Puerta de Montblanch) und mündet über die Abstieg (Devallada) genannte Treppenanlage (Abb. 11) in den Aragonesischen Platz. Am Platz liegt der Zugang zur Cervantesstraße (Calle de Cervantes), wo sich hinter aragonesischen Fassaden die Dioramenausstellung des Don Quijote befand, sowie der Übergang zur Querstraße des Ordensmeisters (Travesia del Maestrazgo) und von dort in die hinter dem Rathaus gelegene Rius-y-Taulet-Straße (Calle de Rius y Taulet). Ein weiterer Zugang zum Aragonesischen Platz bildet die abfallende Prinz-von-Viana-Straße (Calle del Príncipe de Viana) mit baskischer und navarresischer Bebauung, die durch das Stadttor von Maya (Arco de Maya) in die Straße der Edelmänner (Calle de los Caballeros) übergeht. Ebenfalls entlang der Mauerlinie säumen hier Nachbauten kastilischer und leonesischer Bauweisen verschiedener Epochen die Straße bis zurück zum Haupteingangsbereich auf dem Kastilischen Platz und der von dort weiterführenden Straße der Conquista (Calle de la Conquista) mit Architekturbeispielen aus Extremadura, wie auch in der kleinen Regimentstraße (Calle del Tercio), die ebenfalls in den Hauptplatz mündet.

In Ergänzung zu den im Architekturdorf nach Regionen zusammengestellten Beispielen eher unbekannter Sakral- und Zivilarchitektur vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert wurden in einer Ausstellung markante Stadtansichten und berühmte Denkmäler für ein breites Publikum erfahrbar gemacht (Abb. 25). Diese heute nicht mehr erhaltene umfangreiche Dioramensammlung bildet den südlichen Abschluss des Ensembles vom Hauptplatz bis zum andalusischen Viertel.

3 Das Poble Espanyol und seine Referenzfelder

Die Planungen und die Ausführung des Architekturdorfes in Barcelona fanden im Spannungsfeld der Nationenbildung im Umfeld internationaler Weltausstellungen statt.⁸⁴ Ein wichtiger Faktor war die Positionierung zu den europäischen Modernisierungsprozessen, wobei dem Ensemble hierbei klar die Rolle einer breit angelegten Herkunftsbestimmung zukam. Allerdings erfolgte im Verlauf seiner Entstehungsgeschichte mehrmals ein Wandel des Dispositivs der Stile und Geogra-



Abb. 11 Blick von der Abstieg genannten Treppenanlage auf den Glockenturm von Utebo im Spanischen Dorf, Foto: © Martí Llorens, Barcelona (2022).

fien, was zugleich die Möglichkeit eröffnet, die Austauschprozesse zwischen Agrar- und Industriegesellschaft nachzuvollziehen.

Auf den Weltausstellungen wurde die Bandbreite nationaler Positionierung vor allem in den Architekturdörfern, wie das wesentlich kulissenhaftere Alt Paris (Vieux Paris) auf der Pariser Weltausstellung 1900, für den Zeitraum der Industrialisierung bis zum beginnenden 20. Jahrhundert augenfällig. Zählten die Architekturdörfer lange Zeit zum festen Repertoire der Weltausstellungen, so verloren sie in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aber zunehmend an Bedeutung oder verschwanden gänzlich. Insofern gehört das Spanische Dorf 1929 in Barcelona eher zu den Nachzüglern, was zum einen an der bereits 1915 einsetzenden Planungsgeschichte liegt, zum anderen aber mit den retardierenden Modernisierungsprozessen auf der Iberischen Halbinsel zusammenhängt.

3.1 Vermessung der kulturellen Identität

Ein bedeutender Aspekt der spanischen Ausstellungsplanungen sind die von Beginn an nachweisbaren Bezüge zu früheren Weltausstellungen und älteren Architekturdörfern. Allen konkreteren Vorschlägen, das heißt auch durch Zeichnungen verbildlichten Entwürfen, ist gemein, dass vorausgegangene Dorfdispositionen als Anregung dienten, wenn auch die geografischen Herkunft der ausgestellten Bauten sehr unterschiedlich waren.

Für das in den Vorbereitungen der Elektrizitätsausstellung in Barcelona zur Landwirtschaftssektion gehörende Dorf hatte der Präsident des Agrarinstituts, Girona, dem Architekten Nebot i Torrens 1915 nachweislich Postkarten vom Architekturdorf Alt Paris und der Weltausstellung in Brüssel 1910 als Vorbilder übergeben.⁸⁵ Auch Puig i Cadafalch verfügte über entsprechende Abbildungen und hatte zumindest die Weltausstellung in Gent 1913 persönlich besucht.⁸⁶ Das dort errichtete Alt Flandern (Oud Vlaendren) bestand aus vorindustriellen, beziehungsweise mittelalterlich anmutenden Häusern in flämischen Stilvarianten und war aufwändig mit einem Kanal gestaltet worden, womit in Gent ein städtisches Ensemble errichtet worden war.⁸⁷ Die Entwürfe für Barcelona, wie die von Puig i Cadafalch geplante Siedlung mit »tipos de la vida rural espanyola« (Typen des ländlichen spanischen Lebens) entlang eines Straßenzugs oder Nebot i Torrens' Vorschlag für ein »poble compost amb elements d'arquitectura usats a Catalunya des l'època romana fins a últims del segle XVIII« (Dorf bestehend aus Architekturelementen, die in Katalonien von der römischen Zeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts genutzt wurden) sind dagegen ländlich orientiert. Mit Blick auf seine politische Nähe zu katalanischen Unabhängigkeitsbestrebungen und seinen wissenschaftlichen Studien zum katalanischen vernakulären Hausbau fällt auf, dass Puig i Cadafalch sein Projekt 1915 hingegen auf das spanische Landleben ausrichtete.⁸⁸ Diese Bezugnahme auf Spanien könnte eine Konzession an die Finanzierungshilfen der spanischen Regierung in Madrid gewesen sein oder mit einem weitaus offeneren Verständnis für die Konzeption einer internationalen Ausstellung zusammenhängen. Möglicherweise wollte er der Agrarsektion eine gesamtspanische Ausrichtung geben. Anhand der Tatsache, dass sein Kollege Nebot i Torrens in seinem Entwurf von 1915 ein explizit katalanisches Dorf plante, zeigt sich, dass die Aushandlungsprozesse nicht nur entlang der Demarkationslinien gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Moderni-

sierung führten, sondern auch in den Bereich der nationalen Identitätsfindung hineinreichten. Die 1918 publizierte Begründung und Beschreibung des Projekts erklärt dies eher indirekt: »[...] Nebot hat überlegt, dass für die Errichtung des historischen Teils der Landwirtschaftssektion nichts geeigneter wäre als die Rekonstruktion eines Dorfes bestehend aus Architekturelementen, die in Katalonien von der römischen Zeit bis zum Ende des 18. Jahrhunderts genutzt wurden, um gleichzeitig die Geschichte der Landwirtschaft und die Geschichte des katalanischen Hauses mit seinen Entwicklungen bekannt zu machen. Mit diesem Ziel stellt sich der Autor ein Dorf rings um einige römische Mauerreste vor, das eine Hauptstraße besitzt, an der die wichtigsten Bauten stehen.«⁸⁹ In Barcelona sollten nach den Plänen von Nebot i Torrens neben den architektonischen Zeugnissen vergangener Epochen im katalanischen Dorf aktuelle agrarindustrielle Exponate der im Modernisierungsprozess befindlichen traditionellen Landwirtschaft ausgestellt werden und im Zuge dessen eine Katalanisierung historischer und vernakulärer Architektur vollzogen werden. Es geht hierbei somit nicht um Fortschrittskritik und Vergangenheitssehnsucht, die einigen Architekturdörfern wie Alt Wien auf der Weltausstellung Chicago 1893, innewohnte,⁹⁰ sondern im Gegenteil um eine Einbindung in die Industrialisierung der Landwirtschaft, wie sich an der Dorfkonzeption mit der beigefügten Gesamtansicht und dem zugehörigen Geländegrundriss mit der Beschriftung »Avant.projecte de emplaçament de la Secció d'Agricultura a l'Exposició d'Indústries Elèctiques« (Vorprojekt des Geländes der Landwirtschaftssektion auf der Ausstellung der Elektroindustrien) klar ablesen lässt.⁹¹ Die mit dem Dorf geplante, aber nicht realisierte Agrarsektion besteht aus einem von kleinen Verkaufsgalerien (D) umgebenen Platz mit großem Eingangsbogen (N), Brunnenanlage (F) und Wegkreuz (E), der sich zu einer Hauptstraße hin öffnet, dessen römisches Portal (K) im Norden zu einer Grünfläche mit Kolonnaden (L) und Aussichtspunkt (M) führt, zu der auch ein Teich (Z) und ein über Treppen erreichbarer Maschinenpark (X) mit Magazin (Y) gehören. Die Hauptstraße säumen beidseits ein Museum (G), zwei typisch katalanische Bauernhäuser (H), verschiedene Werkstätten (I) und eine Kirche (J). Im Westen der Anlage liegt der eigentliche Landwirtschaftspalast (P) mit Annexgebäuden (Q, R, S) und Viadukt (O). Über das ganze Gelände verteilen sich Ställe (T), Tiergehege (U) und Modelle für den Landwirtschaftsbau (V) sowie im

Südosten ein Bereich zur Vogelhaltung mit Taubenschlag (A), Hühnerställen (C) und Ententeich (B).

Diese Durchmischung von historisierenden Gebäuden in Baustilen verschiedener Epochen mit Ausstellungsbauten zur Präsentation aktueller Entwicklungen in Landwirtschaftstechnik und Tierhaltung hatte nicht mehr viel mit dem ethnografischen Dispositiv früherer Architekturdörfer gemein. Da der Entwurf nicht realisiert wurde, lässt sich keine abschließende Bewertung abgeben, inwieweit eine performative Inszenierung der traditionellen Kultur stattgefunden hätte. Geplant war sie nicht, und auch die Anlage des Dorfes lässt vermuten, dass keine Unterhaltungsstrategien verfolgt wurden, sondern mit der Planung eines Museums (G) an erster Stelle die Vermittlung der Landwirtschaftsgeschichte angestrebt war. Hier ging es nicht darum, im Architekturdorf eine im Untergang befindliche Welt aufleben zu lassen,⁹² sondern um die Einbettung architektonischer Zeugnisse der ländlichen Baugeschichte in eine zeitgemäße Erneuerung des ländlichen Raums und seiner Bewirtschaftung.

Der Entwurf der Anlage geriet in Vergessenheit und hatte auch keinen Einfluss auf die Gestaltung der Landwirtschaftssektion 1929 rund um den Palau de l'Agricultura oder den zugehörigen Gutshof der Viehwirte. Die einstige Dorfidee wurde von der Landwirtschaftssektion gänzlich abgelöst, vom östlichen in das westliche Ausstellungsgelände verlegt und verwandelte sich von Nebot i Torrens' katalanischem Dorf in ein spanisches, wie es ja schon von Puig i Cadafalch angedacht worden war. Der durchgreifende Wechsel von der Landwirtschaftssektion zur Kunstsektion zeigt sich auch darin, dass im 1929 eröffneten Spanischen Dorf keine Landmaschinen, Nutzbauten oder Tierhaltung präsentiert wurden, wie es 1915 von Nebot i Torrens geplant worden war. Nun fanden performativ-didaktische Absichten eine größere Aufmerksamkeit.

Das seit dem Putsch von Primo de Rivera 1923 in Planung befindliche Dorf namens Iberiona von Utrillo i Morlius vollzog diese Hinwendung zur Performanz schon in der Planungsphase. Utrillo i Morlius sah zur Belebung des Dorfes öffentliche Veranstaltungen wie Feste und Wettbewerbe mit landestypischem Bezug vor. In seinem Entwurf kam auch baulich eine sehr konkrete Vorstellung von einem Dorf, als 250 × 200 m großes Viertel, beherrscht von einem zentralen Platz namens Plaza de Iberia mit den Maßen 75 × 100 m, umlaufenden Arkadengängen und einer Kirche, zum Tragen.⁹³ Das den

spanischen Baustilen, insbesondere dem plateresken Übergangsstil zwischen Spätmittelalter und Neuzeit, nachempfundene Dorf sollte von vier, nach den Landesgrenzen Spaniens benannten Straßen umgeben und von mehreren nach Landesteilen benannte Straßen durchzogen werden, wovon zwei mit dem Platz verbunden würden. Die Häuser am Platz mit archaischen oder pittoresken Läden, Restaurants und Handwerksbetrieben im Erdgeschoss sowie Klubräumen für spanische Institutionen im Obergeschoss sollten solide Balkone bekommen, um einen guten Blick auf die zahlreichen Veranstaltungen zu bieten; des Weiteren waren mobile Zuschauerbühnen geplant.⁹⁴ Während auf dem Platz nur landestypische Produkte angeboten werden durften, konnte in den übrigen Bereichen mit modernen und internationalen Produkten gehandelt werden.⁹⁵ Wenngleich das später ausgeführte Spanische Dorf topografisch anders disponiert und in seinen Baustilen variationsreicher war und die landestypischen Straßennamen nun nach Regionen gruppierte Viertel durchzogen, so blieben die älteren Vorstellungen von »Vergnügung und Belehrung« bestehen, wie sie Wörner für die Weltausstellungen bis 1900 untersucht hat,⁹⁶ und wurden aufwändig realisiert.

Die internationalen Weltausstellungen mit Architekturdörfern erweisen sich tatsächlich auch in diesem Punkt als ein roter Faden, der sich durch die unterschiedlichsten Phasen und Intentionen der Dorfplanung in Barcelona zieht. Selbst kurz vor Abschluss der Bauarbeiten wurde Bezug auf die Vorgänger genommen. So auch in einem Bericht aus dem Zeitraum 1928/29, der im Archiv des Museu Nacional d'Art de Catalunya erhalten ist.⁹⁷ Hier werden das Alt Paris der Weltausstellung 1900 und die Anlage der High Street, einer städtischen Straße auf der Weltausstellung von Philadelphia von 1926 als Vorbilder benannt. Die an das Old Philadelphia von 1776 erinnernde Straße wurde anlässlich der 150-Jahr-Feier der Gründung der USA rekonstruiert und in Barcelona – wenn auch in abgewandelter Form – zum Referenzpunkt für die eigenen Nachbauten erklärt: »Von der Pariser Ausstellung im Jahr 1900 mit der Rekonstruktion des ›Vieux Paris‹ bis zur letzten Ausstellung in Philadelphia, die den Wiederaufbau einer Stadtstraße aus der Mitte des letzten Jahrhunderts zeigte, war es das Anliegen aller großen Ausstellungen, neben den beeindruckenden Manifestationen der Technik, der Wirtschaft und des Gesellschaftslebens des Landes, einen Rückblick auf den jahrhundertealten kollektiven Geist zu präsentieren, der sich im besonderen Charakter sei-

ner Künste, Sitten und Bräuche und im Stil der vom Volk errichteten Gebäude widerspiegelt, die ihr Zuhause, ihre Berufe, ihre Devotionen und ihre Prärogative beherbergen. So beruhend auf den Werten der Vergangenheit, repräsentiert die Ausstellung eine Projektion in die Zukunft.«⁹⁸ Es waren also bei Weitem nicht nur nationalistische Intentionen, die den Bau des Architekturdorfes in Barcelona motivierten. Markant für das Dorf von 1929 war ebenfalls, dass im Verlauf seiner Planungsgeschichte zu keinem Zeitpunkt von einem Alt Madrid oder einem Alt Barcelona die Rede war; diese zentralistische wie an vergangenen Epochen orientierte Historisierung erschien den Planern wohl als zu anachronistisch. Viel mehr ging es um eine gesamtgesellschaftliche Standortbestimmung für die Zukunft.

3.2 Habitat der Gemeinschaft

Die im Spanischen Dorf angestrebte Vermittlung der »Werte der Vergangenheit«⁹⁹ fand über eine vielschichtige Typologisierung von Architektur statt, die im Kontext der Aufwertung nichtkanonisierter Architektur ländlicher und städtischer Gebiete stand.

Vernakuläre Architektur rückte in Spanien erst seit Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkt ins Blickfeld der Forschung. Nachdem zuvor vor allem die Exkursionistenzentren¹⁰⁰ zur Dokumentation des Landlebens unter ethnografisch-geografischen sowie architekturhistorischen Gesichtspunkten beigetragen hatten, weckten die architektonischen Zeugnisse zunehmend auch an den Hochschulen Interesse. Zu den maßgeblichen Forschern zählten Puig i Cadafalch in Barcelona und Lampérez y Romea in Madrid.¹⁰¹ Höchstens indirekt an der Hausforschung im deutsch- und englischsprachigen Raum orientiert und allenfalls beeinflusst von Viollet-le-Ducs Schriften wie »Histoire de l'habitation humaine«,¹⁰² verknüpfte insbesondere Lampérez y Romea seine Studien, die in sein Standardwerk zur spanischen Zivilarchitektur mündeten,¹⁰³ schon früh mit der Frage, welchen Stellenwert die traditionelle, kanonisierte wie nicht kanonisierte Architektur in der zeitgenössischen Architektur haben solle. Im Rahmen eines Vortrags beklagte Lampérez y Romea 1911 den von ihm als Exotik benannten Einfluss europäischer Bau- und Stilformen in der zeitgenössischen spanischen Architektur und plädierte vehement für einen spanischen Traditionalismus als Inspirationsquelle für eine sich modernisierende Architektur: »Es darf keinen Zweifel daran geben, welchem Weg wir zwischen Traditionalismus und Exotik folgen

müssen: Aus Vaterlandsliebe drängt sich uns der Traditionalismus auf [...]«¹⁰⁴ Die historischen Architekturstile und -elemente Spaniens sollten nach seiner Auffassung modifiziert in einen neuen und nationalen Stil münden, der sich modernen Wohnansprüchen anpasst.¹⁰⁵ Sein Schüler und späterer Kritiker Leopoldo Torres Balbás konstatierte ebenfalls einen positiven Effekt der in Spanien seit Jahrhunderten üblichen Architektur auf die Bauten des 20. Jahrhunderts, wobei sein Interesse auch europäischen Entwicklungen galt.¹⁰⁶

Im Kielwasser dieses Diskurses war es vor allem die Frage nach der Neuausrichtung der Architekturausbildung, die ab den 1920er Jahren das Studium der vernakulären Architektur förderte.¹⁰⁷ Zum einen war die Verwendung traditioneller Bauelemente und -materialien in der modernen Architektur, zum anderen aber auch die von der bisherigen Forschung in diesem Zusammenhang nicht erkannte Modernisierung beziehungsweise Industrialisierung der Landwirtschaft von Bedeutung. Wenn also Nebot i Torrens, der 1915 einen Entwurf für ein Architekturdorf vorgelegt hatte, für Anschauungsunterricht und Dokumentationen studentische Exkursionen aufs Land unternahm, so standen dahinter nicht nur architekturhistorische Studien, sondern der erklärte Wille, die Reform des Agrarsektors mit angemessener Architektur zu begleiten.¹⁰⁸ Daher lag der Fokus der katalanischen Forschung ruraler Bauweisen auch nicht primär auf dem Wohnhaus, sondern von Beginn an auf der gesamten Breite landwirtschaftlicher Bauten wie Mühlen, Ställen oder Weinkellereien.¹⁰⁹ Mit der Übertragung der Planungen des Architekturdorfes von der Agrarsektion in die Kunstsektion der Weltausstellung von 1929 wurden diese Ansätze weitestgehend gekappt. In der Folgezeit fand eine Hinwendung zu vernakulärer Wohnhausarchitektur und vor allem städtischer Zivilarchitektur statt, die, nunmehr nach einzelnen spanischen Regionen geordnet, einen eher geografisch-ethnografischen Ausgangspunkt nahm und in Anordnung und Auswahl der Ensembleteile performativ-repräsentativen Kriterien unterlag.

Ein Kommissionsbericht zum Spanischen Dorf benennt das klare Ziel, ein typisches spanisches Dorf unter nationalistischen Prämissen zu beleben: »Die Internationale Ausstellung in Barcelona wollte den fragmentarischen Charakter der älteren Beispiele [Architekturdörfer anderer Weltausstellungen, Anm. d. Verf.] überwinden, indem nicht ein bestimmter Sektor oder eine bestimmte Hierarchie nachgebaut wurde, sondern ein komplettes Dorf, ein ganzes spanisches Dorf middle-



Abb. 12 Wohnhaus der Familie Solís aus Cáceres (Extremadura) im Spanischen Dorf, Foto: © Martí Llorens, Barcelona (2022).

rer Größe, weder Großstadt noch entlegener Weiler, mit seiner Kirche und seinen Gasthäusern, seinen Werkstätten und seinen Geschäften, seinen Herrenhäusern und seinen einfachen Heimen, seinem Rathaus und seinem Kloster, seinen Gassen und Plätzen, wobei all diesen typischen Elementen, die aus der Realität gerissen und immer noch in der reichen spanischen Mannigfaltigkeit vorkommend, nicht eine kalte archäologische Präsentation zuteil wurde, sondern eine natürliche Anordnung, die innerhalb seiner Mauern den Herzschlag einer glorreichen Vergangenheit wiederbelebt, und es soll mit dem Klang kunstvoller Feste und populärer Veranstaltungen und sorgfältig rekonstruierten handwerklichen Darbietungen die subtile und ewige Architektur der Seele der Rasse in der Luft liegen.«¹¹⁰

Über die performative Belebung des Dorfes wird im Folgenden noch eingehender zu sprechen sein; zunächst einmal sollen hier die Fragen nach den typologischen Auswahlkriterien und den Darstellungsformen regionaler Vorbilder innerhalb des Architekturdorfes zur Sprache kommen. Gleicht man das obige Zitat mit der öffentlichen Kritik zur typologischen Auswahl ab,

so eröffnet sich ein Diskussionsfeld zum Verständnis von Dorf und dem Stellenwert seiner Kopien. Aus der zeitgenössischen Presse geht hervor, dass einigen Besucherinnen und Besuchern ein echter Wirklichkeitsbezug fehlte und sie Gebäude wie eine Schule, eine Apotheke oder einen Friedhof vermissten. Indirekt schimmert hier die gesellschaftlich durchaus berechnete Forderung nach Bildung und Gesundheitsfürsorge durch, also zwei Bereiche, die zu den ausgemachten Schwächen der Politik des Regimes zählten. Wegen der geäußerten Kritik von Braulio Solsona in der Weltausstellungszeitschrift als Ignoranten beschimpft, wurden sie belehrt, dass nie eine Translozierung eines echten spanischen Dorfes auf den Montjuïc beabsichtigt war, sondern vielmehr die Reproduktion charakteristischer spanisch-dörflicher Architekturstile in einem harmonischen Zusammenschluss. Integriere man zu viele realistische Gebäudetypen, so die Ansicht Braulio Solsonas, würden der Charakter und das künstlerische Ziel verfehlt, noch dazu der dem Dorf innewohnende Zauber schwinden.¹¹¹

Die gut simulierte Realitätsferne trifft den Kern der typologischen Auswahl in besonderer Weise und dient doch mehr als einem künstlerischen Zweck. Weder die im Dorfentwurf von Nebot i Torrens angestrebte Einbeziehung landwirtschaftlicher Nutzbauten noch die vom Publikum erwünschten öffentlichen Gebäude zur Komplettierung einer funktionierenden urbanen Infrastruktur erfüllten die Kriterien zum 1929 angestrebten Dispositiv des Architekturdorfes. Bis auf das Rathaus ist eine gezielte Vernachlässigung von Verwaltungsgebäuden zu konstatieren, und mit dem Bau einer Kirche mit großem Kirchturm, sowie der umfangreichen Klosteranlage sollten Hierarchien gesellschaftlicher Führung geschaffen werden. Die Machtdemonstration von zentralistisch-kommunaler und kirchlicher Dominanz kommt auch durch die solitäre Platzierung des Rathauses am Hauptplatz und der erhöhten, auf Sichtachse lokalisierten Kirche (Abb. 10; 11) zum Ausdruck. Die Auswahl der Wohn- und Geschäftshäuser deckt dementsprechend auch die gesamte Bandbreite der so regierten Gesellschaft vom einfachen Bauernhaus bis zum adligen Stadtpalais ab. Innerhalb des Dorfes wurden die Gebäude aus den spanischen Provinzen weitestgehend zum Typus erhoben und so eine Verflechtung des Regionalen mit dem Nationalen zum Kanon spanischer Architektur intendiert. Besonders bei den herrschaftlichen Häusern lassen sich zur Hervorhebung ihrer Bedeutung und Einfügung in den neuen Kontext vorgenommene Anpassungen bei den Nachbauten konstatieren.



Abb. 13 Bogenstraße des andalusischen Viertels im Spanischen Dorf, Foto: © Martí Llorens, Barcelona (2022).

Beispielhaft kann dies an der Casa del Sol gezeigt werden, deren architektonisches Referenzobjekt ein befestigtes Wohnhaus in der Stadt Cáceres in Extremadura ist (Abb. 12).¹¹² Der Sitz der Familie Solís wurde im 15. Jahrhundert erbaut und im 16. Jahrhundert erweitert. Die Fassade wird von einem großen Rundbogenportal und einem halbrunden Balkon mit Schießscharten im zweiten Obergeschoss bestimmt. Trotz der Wehrhaftigkeit handelt es sich vor allem um ein repräsentatives Gebäude mit Gesims und großen Familienwappen. Im Original besteht es aus einem Schild mit Sonnengesicht, in dessen Strahlen teilweise Drachenköpfe beißen, und einem bekrönenden Helm mit Helmzier. Die Replik im Spanischen Dorf stellt eine vereinfachte Version dar, bei der auf die Drachenköpfe im Schild und auf die Innenbearbeitung wie den Helmzierdekor verzichtet wurde. Wappen sind im gesamten Spanischen Dorf ein überaus

beliebtes Mittel, um die Bedeutung der herrschaftlichen Häuser zu betonen und auf bestimmte Familien hinzuweisen. Wie viele der Nachbauten in Barcelona scheinen sie dem Original sehr ähnlich, unterscheiden sich aber meist dennoch in signifikanten Details, was sowohl Weglassungen als auch Hinzufügungen betrifft. Im Fall der Casa del Sol wurde aus Kostengründen oder wegen einer zu verspielten Wirkung eine kleine Drachenfigur am Hauptfassadengesims nicht übernommen. Dem Bedürfnis nach einer wohnlichen und abwechslungsreichen Architektur wurde in Barcelona mit dem Anbringen eines Balkons auf der Seitenfassade Rechnung getragen, den es im Originalbau nicht gibt, womit das architektonische Referenzobjekt angepasst wurde.

Bezugspunkt für die Zusammenstellung der ausgewählten Häuser waren allerdings nicht unterschiedliche Bautypen, sondern geografische Gesichtspunkte. Bis auf den Hauptplatz gehören die einzelnen Gebäude in den Vierteln beziehungsweise entlang der Straßenzüge einer oder benachbarten Regionen an. In den Planungen seit 1926 war eine Zusammenstellung von Bauten aus den spanischen Regionen Aragón, Asturien, Baskenland, Kastilien und León, Katalonien, Extremadura, Galicien, Navarra und Valencia geplant. Die Kanarischen Inseln oder die Balearen fehlten, weil die Inseln schwer zu erreichen und somit nicht Teil der ersten Reisen von Folguera i Grassi, Reventós i Farrarons, Utrillo i Morlius und Nogués i Casas waren. Andalusien und Murcia gehörten zunächst nicht in die Auswahl, um der Ibero-Amerikanischen Ausstellung in Sevilla keine Konkurrenz zu machen.¹¹³ Obwohl die Vorbereitungen 1928 schon weit vorangeschritten waren, plante man kurzfristig auf ausdrücklichen Wunsch von König Alfons XIII. ein andalusisches Viertel (Abb. 13).¹¹⁴ Als neue Maxime galt nun die regionale Komplettierung des Spanischen Dorfes, und so traten die Planer eine erneute Reise an, auf der auch Gebäude aus Murcia besucht und für das Architekturdorf ausgewählt wurden.¹¹⁵ Die noch fehlenden Architekturbeispiele von den Balearen (Mallorca) wurden mit Hilfe von Fotografien ausgewählt, eine Vorgehensweise, die für die Kanarischen Inseln möglich gewesen wäre, aber offensichtlich nicht in Betracht gezogen wurde.¹¹⁶ Das Resultat der Umpfanung waren eine ausgeprägte Verflechtung der Regionen und eine Synthese von Architekturen aus allen spanischen Regionen auf der Iberischen Halbinsel beziehungsweise in ihrer näheren Umgebung zur Imagination der nationalen Einheit.

4 Musealisierung des Poble Espanyol

In der Kombination verschiedener Einzelbauten zu Straßenzügen und Plätzen erscheint das Spanische Dorf als eine Art Kaleidoskop. Mit der bewusst harmonischen Neuverortung vorhandener Architekturen und städtischen Mobiliars erschufen die Planer die begehbare Vision von einem spanischen Dorf. Durch Wegeführung, Hausbeschriftungen, Straßenschilder und Laternen wurden die Bauten zu einem Idealbild miteinander verbunden. Die Gebäude des Ensembles ordnen sich wie im Kaleidoskop prismatisch gebrochen, fast symmetrisch innerhalb des Dorfes an und bilden so narrative Räume mit einer breiten Palette stilistischer und epochaler Durchmischung, sowohl in einer regionalen Kontextualisierung innerhalb der verschiedenen Viertel als auch in einer überregionalen Zusammenstellung auf dem Hauptplatz.

4.1 Perspektiven im Räumlichen

Mit welchen Mitteln die bauliche Realität in den spanischen Provinzen umgesetzt wurde, lässt sich gut am Hauptplatz nachvollziehen. Ein wichtiges urbanistisches Referenzobjekt für seine Gestaltung im Architekturdorf stellt die während der Dokumentationsreise besuchte und fotografierte Plaza Mayor in der kleinen Gemeinde Riaza der Region Kastilien und León dar (Abb. 14).¹¹⁷ Zwar handelt es sich um einen runden Platz, aber wie in Barcelona weist er Höhenunterschiede auf, die mit Hilfe von Treppen ausgeglichen wurden. Die Hervorhebung des Rathauses als Solitär mit seitlichen Platzzugängen spiegelt sich ebenfalls in der urbanistischen Situation des Architekturdorfes wider. Übereinstimmungen finden sich auch bei den umstehenden Häusern mit ihren variierenden Traufhöhen, Balkonen und Laufgängen.

In einem *performative turn* veränderten die Planer das Original und verhalfen der einfachen Platzgestaltung zu einer repräsentativen Bebauung, indem sie mit



Abb. 14 Hauptplatz mit Musikpavillon im Spanischen Dorf, Foto: © Martí Llorens, Barcelona (2022).

anspruchsvolleren Arkaden, beispielsweise der Plaza Mayor in Sigüenza, kombiniert wurde.¹¹⁸ Ziel war es, die ausschließlich einfachen Gänge in Ríaxa nun um dekorative Arkaden mit Rundbögen und Kapitellen zu ergänzen. Die Architekten des Dorfes präsentierten der Öffentlichkeit damit eine eigene Interpretation, obwohl in den Ausstellungsführern häufig betont wurde, dass es sich beim Hauptplatz im Architekturdorf um eine der charakteristischsten Darstellungen der spanischen Urbanistik handele.¹¹⁹ Die Grundelemente aus Ríaxa wie Balkonaustritte und schattenspendende Gänge wurden beibehalten, aber die Obergeschosse erhielten häufig ein Mezzanin-Geschoss, das mit einem Fries abgeschlossen wurde. Hierbei standen stilistische Elemente im Vordergrund, denn unter typologisch-urbanistischen Gesichtspunkten war es unstimmig, das aktuelle Rathaus von Sigüenza (Abb. 15; Nr. 20) in Barcelona als Teil der nördlichen Platzzeile neben dem als Solitär auf dem Hauptplatz stehenden Rathaus von Valderrobres aus Aragón (Nr. 1) zu errichten. Tatsächlich finden sich auf dem Hauptplatz weitere Amtshäuser: das Alte Rathaus von Sigüenza aus Kastilien-La Mancha (Nr. 13), das Rathaus von Graus aus Aragón (Nr. 17), das Rathaus von Sangüesa aus Navarra (Nr. 16) und das Rathaus von La Fresneda aus Aragón (Nr. 14) sowie das Rathaus von Morella aus der Region Valencia (ohne Nr.) unmittelbar hinter dem Rathausnachbau von Valderrobres in der Rius-y-Taulet-Straße.¹²⁰ Diese Häufung von Kommunalbauten offenbart zudem durch privilegierende Dopplungen (Kastilien, Aragón) oder Auslassen anderer Provinzen, dass im Gegensatz zur übrigen Platzbebauung bei ihrer Auswahl nicht auf eine ausgewogene regionale Herkunft geachtet wurde. Anhand der Hinweistafeln wurde die Typologie verschleiert, wie das mit »Pórticos de Sangüesa« beschriftete Kachelschild am Rathaus von Sangüesa zeigt (Abb. 16). Die anderen Rathäuser waren, entsprechend der meisten Gebäude des Dorfes, lediglich mit ihrem Herkunftsort beschriftet; allerdings wurde in den Begleitpublikationen neben der geografischen Verortung die Typologie der Gebäude benannt.¹²¹

Charakteristisch für den Hauptplatz im Architekturdorf ist die breite Palette von einfachen bis zu herrschaftlichen Gebäuden und die abwechslungsreiche Fassadengestaltung mit regional und stilistisch unterschiedlichen Dekorelementen, die sich so auf keinem realen Hauptplatz Spaniens findet (Abb. 17; 18). Dies hängt natürlich auch mit dem erklärten Ziel zusam-



Abb. 16 Wappen und Beschriftung mit Kacheln am Rathaus von Sangüesa (Navarra) im Spanischen Dorf, Foto: © Martí Llorens, Barcelona (2022).

men, hier im Großen und Ganzen Architekturbeispiele aus allen spanischen Provinzen zu versammeln und zu vereinen: »Eine Serie von Häusern, in der die wichtigsten Regionalstile repräsentiert werden, bildet den Hauptplatz mit Säulengängen, mit einem Musikpavillon und im Hintergrund den Rathäusern. Eine Terrasse und Stufen gleichen die Höhenunterschiede des Bodens aus, der diesem Platz eine reizvolle Perspektive verleiht.«¹²²

Dagegen sollten in den Straßen des übrigen Dorfes eine geografische Durchmischung vermieden und dafür regionale Zusammenhänge geschaffen werden, was aber an den Schnittpunkten, wo verschiedene Straßen aufeinandertrafen, beispielsweise an der Plaza Aragonesa, nicht gelingen konnte (Abb. 19). Selbst innerhalb einer Straße waren regionale Kombinationen möglich, so in der Prinz-von-Viana-Straße, die nörd-

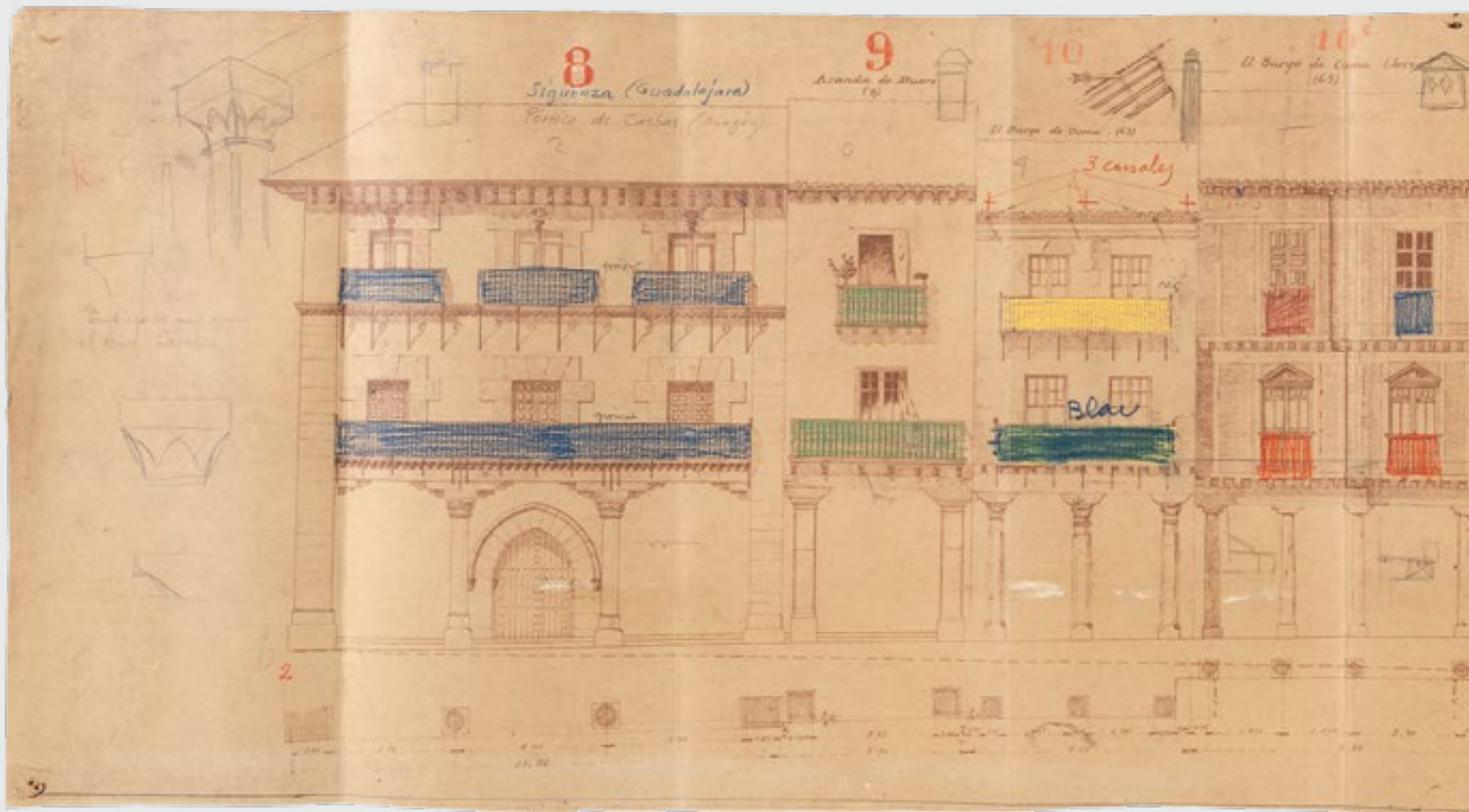
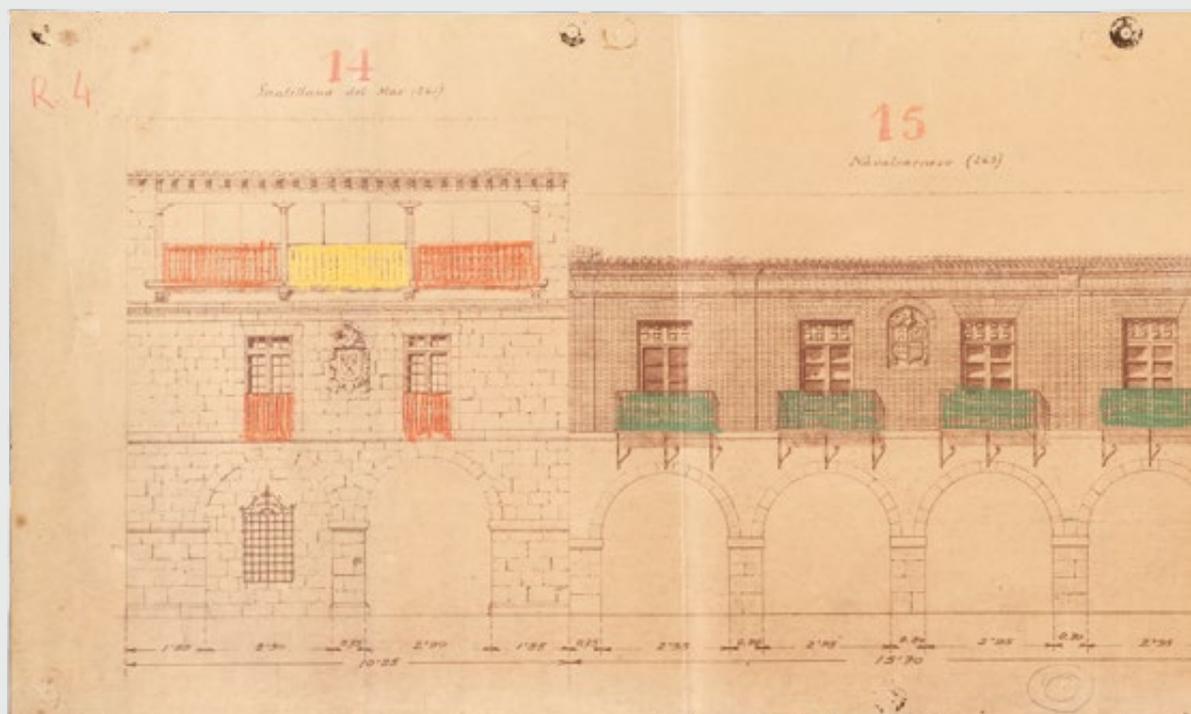


Abb. 18 [Anonym.], Planungsentwurf für die vorläufig 14–17 nummerierten Häuser auf der Westseite des Hauptplatzes im Spanischen Dorf, undatiert [um 1928] (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Oficina Tècnica de Poble Espanyol, Reg. 3684-USE_F11), Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2022).



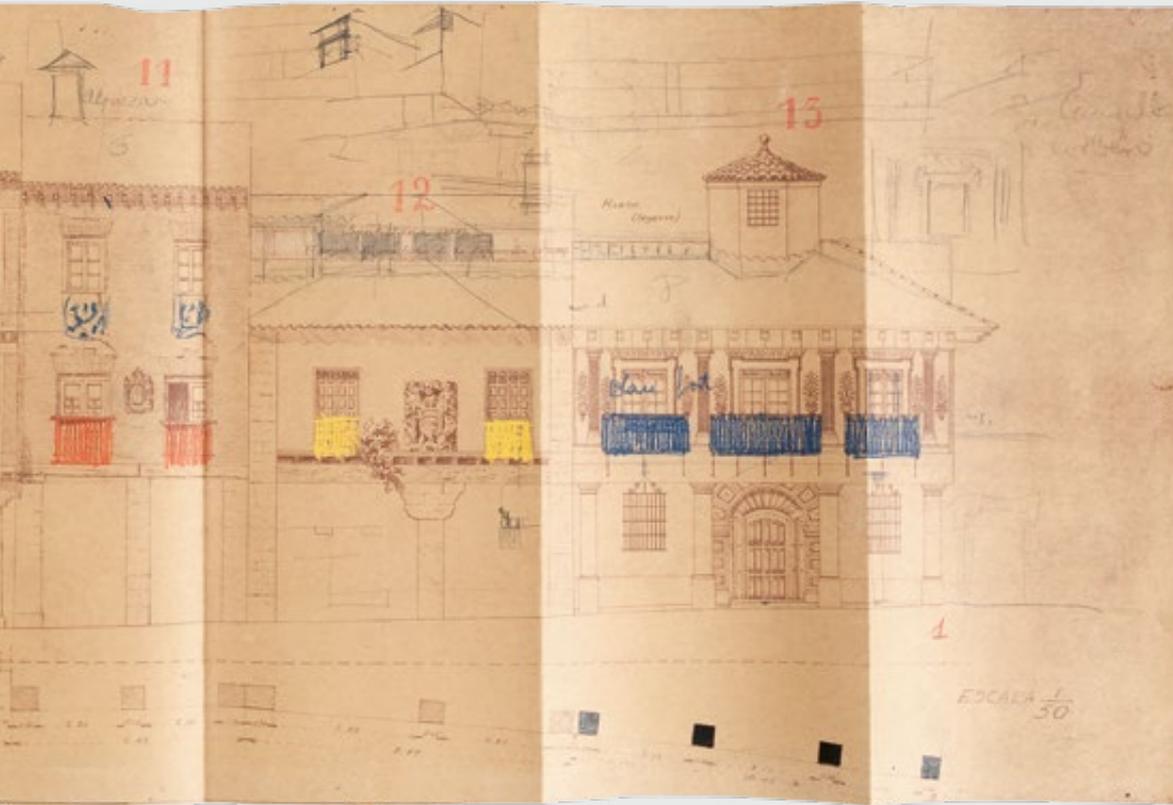
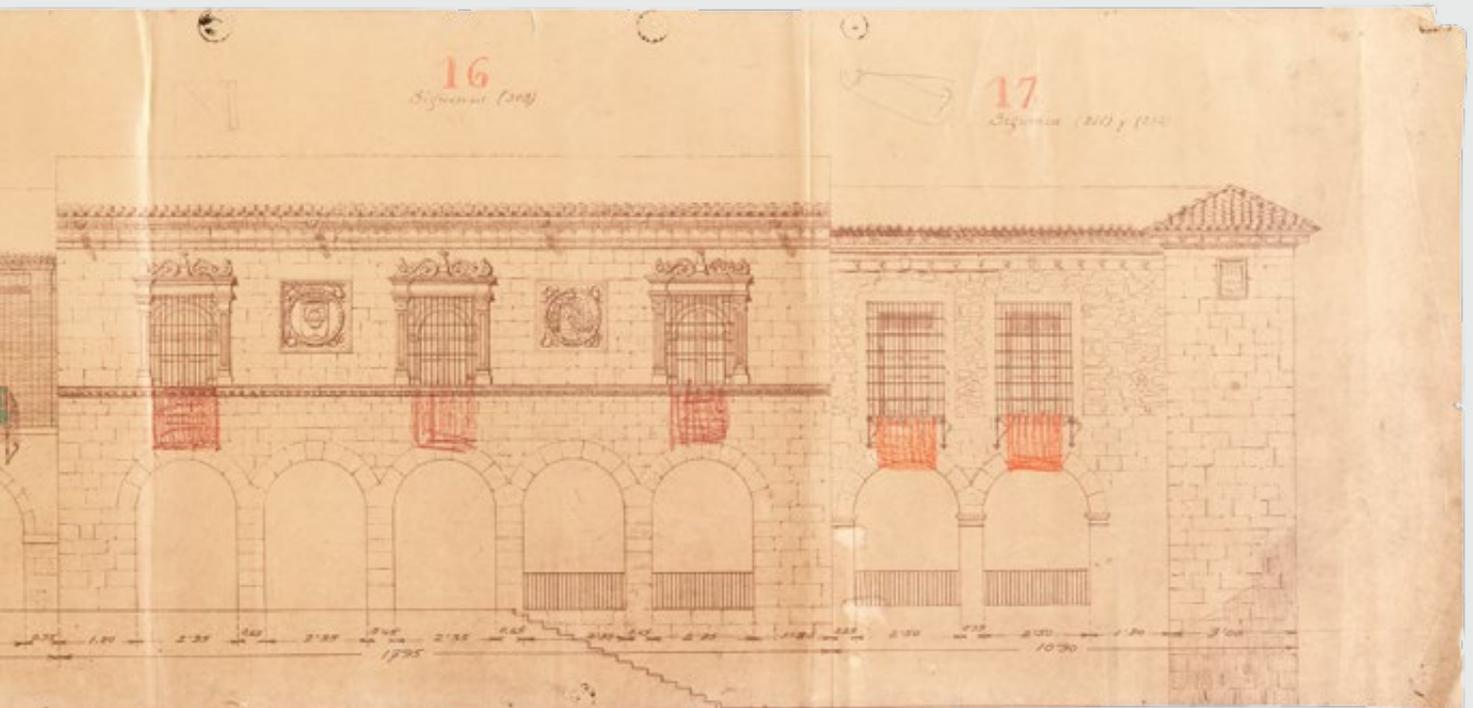


Abb. 17 [Anonym.], Planungsentwurf für die vorläufig 8–13 nummerierten Häuser auf der Südseite des Hauptplatzes im Spanischen Dorf, undatiert [um 1928] (Museu Nacional d'Art de Catalunya, Oficina Tècnica de Poble Espanyol, Reg. 908-USE_F11), Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2022).



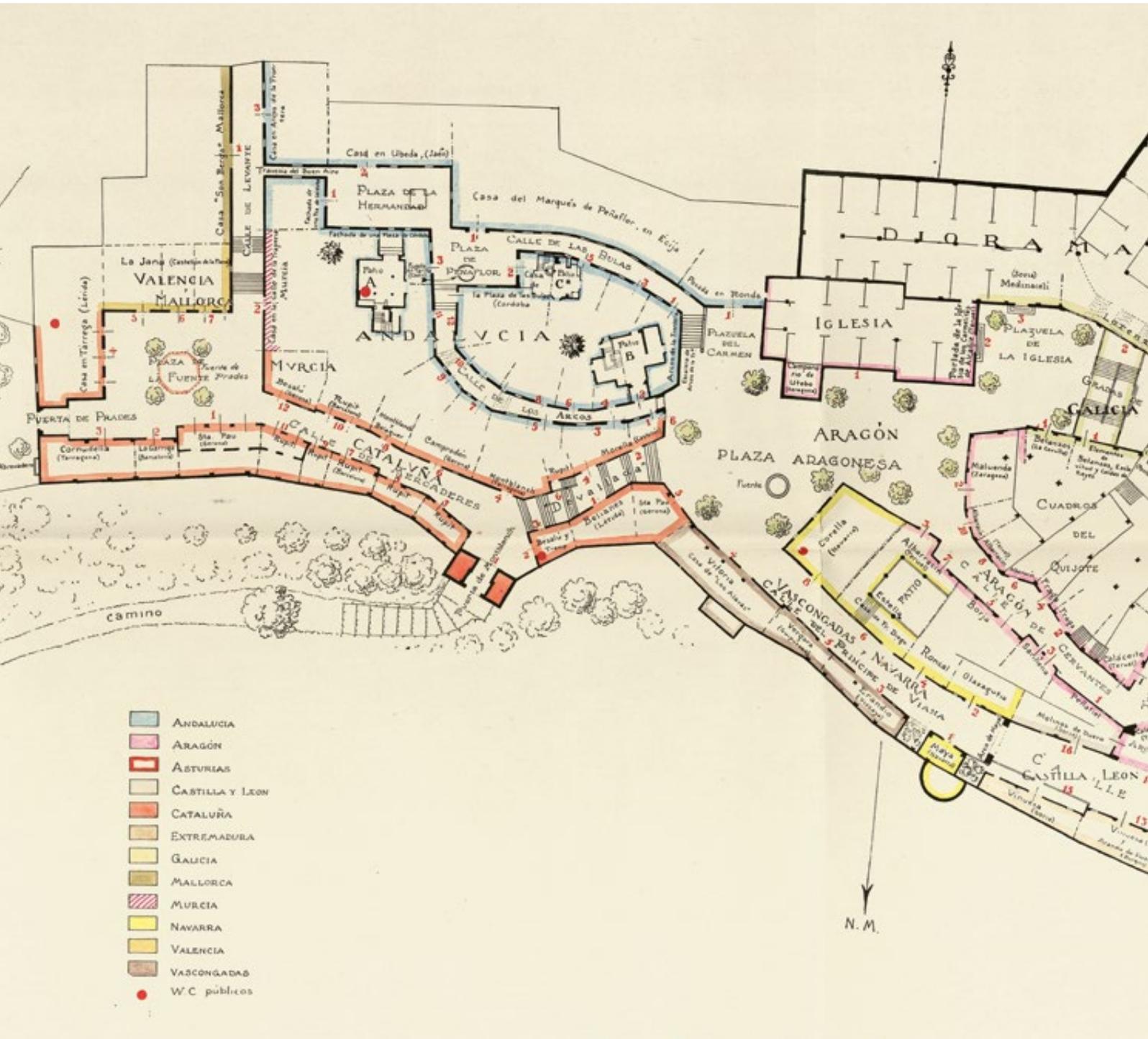


Abb. 19 [Anonym.], Plankopie Lluís Plandiura i Pou für den Entwurf des Spanischen Dorfes, Aragonesischer Platz und Umgebung (Ausschnitt), 1928 (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Lluís Plandiura i Pou, AHCB3-233, 5D54 LP24-28).



Abb. 20 [Anonym.], Farbtafeln zur Fassadengestaltung im Spanischen Dorf, undatiert [um 1927] (Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Oficina Tècnica de Poble Espanyol, Reg. 910-USE_F11)
Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2022).

lich von baskischen und südlich von navarresischen Häusern gesäumt wurde. Dieses Beispiel zeigt, dass in solchen Fällen benachbarte Regionen ausgewählt wurden, nämlich das Baskenland und Navarra an den nördlichen Pyrenäen.

In den Straßen und auf den größeren Plätzen kamen bei der Auswahl und Kombination der Gebäude moderne Entwurfsmethoden zum Einsatz. Anhand der aufgenommenen Fotografien und dokumentierten Informationen, wie der Farbigkeit von Gebäuden (Abb. 20), wurden in Zeichnungen die einzelnen aus verschiedenen Kontexten stammenden Bauten zu Straßenzügen gruppiert. In dieser Vorgehensweise bestätigt sich die Erkenntnis von Alina Payne zum Verhältnis von Architektur und ihren Zusammenhängen, wobei die entwerfenden Architekten zweidimensionale Abbilder wie Fotografien oder Zeichnungen und andere Objekte nutzten, um den ursprünglichen oft ungeordneten und historisch gewachsenen Kontext abstrahierend und auswählend zu ordnen.¹²³ Im weitesten Sinne lässt sich die Projektentwicklung von Folguera i Grassi und Reventós i Farrarons mit neuen Entwurfstechniken städtebaulicher Entwürfe vergleiche-

chen, die Martino Stierli unter dem Begriff »manipulated photographs« subsumiert. Er untersucht ein von Friedrich von Thiersch 1899 vorgelegtes Projekt für ein neues Schloss mit Pfarrkirche in Hohenaschau, in dem der Architekt zur Veranschaulichung und »in order to influence public opinion« eine Fotografie vorlegte, in die eine Tuschezeichnung mit seinem Entwurf integriert war.¹²⁴ In Barcelona kristallisiert sich aus den dortigen Entwurfsprozessen ein idealisiertes Dorf, das dem Publikum als gebaute und begehbbare Montage eine Vorstellung vom angestrebten spanischem Gemeinsein vermitteln und die Wahrnehmung eines typischen spanischen Dorfes in eine bestimmte Richtung lenken sollte. In diesem Zusammenhang greift der von Ákos Moravánszky untersuchte ethnografisch geprägte Dorfbegriff nicht.¹²⁵ Die einzelnen Häuser im Spanischen Dorf verweisen zwar erkennbar auf reale Vorbilder, in Ausführung und Anordnung sind sie aber gänzlich neuen Montagetechniken unterworfen, bei denen allenfalls geografische Gesichtspunkte eine Rolle spielen.

Die von Stierli im Zusammenhang mit architekturtheoretischen Überlegungen beschriebene mehran-



Abb. 21 Haus aus Toro (Kastilien und León) mit Beschriftung im Spanischen Dorf, Foto: © Martí Llorens, Barcelona (2022).

sichtige Montage, die einen flexiblen Betrachter voraussetzt,¹²⁶ wird im Spanischen Dorf für das mobile Publikum begeh- und erfahrbar. Wenn unter Montage nicht nur eine räumliche Konstellation zu verstehen ist, sondern auch ein Mittel zur Repräsentation von Raum, muss es – so der Autor – als Gegenmodell zur monokularen Perspektive angesehen werden. Auch im Spanischen Dorf lässt sich kein Idealstandort bestimmen; es stehen die unterschiedlichsten Sichtachsen und Wegstrecken zur Verfügung, die in ihrer Vielfältigkeit zur Authentifizierung des Ensembles beitragen. In den Begleitpublikationen zum Architekturdorf werden zwar Rundwege vorgeschlagen, sie verstehen sich aber eher als Angebot denn als Pflichtprogramm (Abb. 31). Es wurde viel Wert darauf gelegt, den Besucherinnen und Besuchern ein Gefühl von einem echten Dorf zu geben, in dem sie sich frei bewegen konnten und dessen Gebäude für alle geöffnet waren, so dass unter Einbeziehung von bewusster Inszenierung handwerklicher Tätigkeiten und kultureller Festlichkeiten ein lebendiges Dorfleben zur Anschauung stand.

Der museale/didaktische Charakter des Architekturdorfes limitiert sich auf die Hinweise in Publikationen zur Geschichte und Typologie der Gebäude. Im Dorf selbst finden sich nur unauffällige Angaben zur geografischen Herkunft, um den Eindruck von einem »echten« Dorf nicht zu schmälern. Die Häuser sind meist mit zwei kleinen quadratischen Tafeln versehen, auf denen im Allgemeinen links der Herkunftsort und rechts die Hausnummer vermerkt waren und die im Wesentlichen dazu beitrugen, dem Dorf ein einheitliches Display zu geben (Abb. 21). Diese zum Leitsystem des Architekturdorfes gehörende Beschriftung der Häuser mit schwarzer Schrift auf weißen Kacheln wird durch größere Fliesen mit den Straßennamen ergänzt. In Einzelfällen erleichtern zusätzliche Wegweiser die Orientierung, so den Weg zum romanischen Kloster (Abb. 22), aber eben nicht, wie in Vergnügungsstätten üblich, zu anderen öffentlichen Einrichtungen (Toiletten, Ticketschalter).

Auffällig ist, dass trotz der betonten regionalen Bezüge in der Architektursprache und bei der Benennung



Abb. 22 Wegweiser zum Romanischen Kloster in der Querstraße der Reinen Luft im Spanischen Dorf, Foto: © Martí Llorens, Barcelona (2022).

von Straßen und Gassen, die verschiedenen Sprachen der Iberischen Halbinsel, wie Baskisch, Galicisch oder Katalanisch – um nur die wichtigsten zu nennen – keinerlei Entsprechung fanden. Die Beschriftungen sind ausnahmslos Spanisch (Kastilisch), und das gilt sowohl für die Straßennamen als auch für die topografischen Namen an den Häusern. Bereits in der »Memoria descriptiva« war vorgesehen, dass »[...] während der Entwicklung der Projektarbeiten und Vorbereitungen die generisch in Spanien häufigsten Namen für Plätze und Straßen [...] ausgewählt wurden«. ¹²⁷ Diese Maßnahmen offenbarten die ideologisch konnotierte Intention, eine gesellschaftliche, politische, vaterländische Einheit in der regionalen Vielfalt zu schaffen. Mit der im Dorf verfolgten Sprachpolitik wird deutlich, dass die geografisch aus unterschiedlichen Herkunftskontexten stammenden Bauten und das städtische Mobiliar nicht nur durch das durchlässige Straßennetz und die Plätze miteinander zu einem einheitlichen Ensemble verschmelzen sollten.

4.2 Architekturdorf als Ausstellung

Bei der Präsentation realer Architekturen durch Nachbauten im Spanischen Dorf der Weltausstellung von 1929 wurde klar die Ensemblewirkung eines authentischen Dorfes angestrebt, auch wenn die baulichen Synthesen die Besucherinnen und Besucher letztlich in eine realitätsferne Heterotopie führten. Zugleich nutzte man die Gelegenheit, über 100 historische Gebäude vom Mittelalter bis zum 18. Jahrhundert zumindest in ihrer Fassadengestaltung an einem Ort zu versammeln. Diese besondere Art der Architekturausstellung schien durch das ausgesprochen diskrete Besucherleitsystem und die dezent gehaltenen Beschriftungen beim Besuch des Dorfes kaum aufzufallen und erschloss sich erst durch Führungen und Begleitpublikationen sowie durch die darauf abgestimmten Dioramen. Auch die zahlreichen Veranstaltungen lenkten die Aufmerksamkeit des Publikums von einer bauhistorisch-wissenschaftlichen Musealisierung auf national-folkloristische Unterhaltungsprogramme. ¹²⁸ Die Vorgehensweise der Kuratoren und Architekten in Barcelona kennzeich-



Abb. 23 Kastilischer Platz im Spanischen Dorf, Foto: © Martí Llorens, Barcelona (2022).

net ein erweitertes Verständnis von Architekturausstellungen, das mediale Vermittlung einbezog.

In dem Tagungsband »Architektur ausstellen« legen Carsten Ruhl und Chris Dähne sehr treffend dar, dass die »Medialisierung der Architektur« ein probates Mittel sei, um die ortsgebundene Baukunst durch Exponate wie Modelle, Pläne, Zeichnungen und Texte innerhalb einer Ausstellung zu präsentieren, wobei diese »Medien selbst zu Objekten der Raumgestaltung« würden.¹²⁹ Da also gebaute Architektur nicht wie ein Gemälde als Leihgabe in eine Ausstellung gebracht werden könne, müssten besondere Strategien der Darstellbarkeit entwickelt werden. Allerdings kann die Immobilität von Architektur im Falle von Freilichtmuseen durch Translozieren aufgehoben und so ganze Häuser in Ausstellungsobjekte konvertieren, wie es das von Christin Nezik untersuchte Beispiel von Seurasaari in Finnland zeigt. Im Falle des Spanischen Dorfes in Barcelona, des Borgo Medievale in Turin und des Ethnografischen Dorfes in Budapest wurden die Originalbauten zwar nicht von der

Stelle bewegt, aber durch die Nachbauten zumindest materialisiert. Es liegt hier innerhalb der Geschichte der Architekturausstellungen der Sonderfall vor, dass die Architekturen in den Weltausstellungsdörfern zwar Substitute oder Kopien des jeweiligen Referenzobjekts waren, aber eben eine variierende Maßstäblichkeit und Begehbarkeit boten. Versteht man die Nachbauten als Ausstellungsexponate, so unterliegen diese – abhängig von den Zielen und Absichten der Kuratoren – einer besonderen Raumgestaltung, die auch von der Lokalisierung unter freiem Himmel bedingt wird.

Zur Veranschaulichung des Verhältnisses von Exponat zum architektonischen Referenzobjekt spielen nicht allein die eigentlichen Baelemente eine Rolle, sondern auch die Disposition im Ensemble, wie sich am oben besprochenen Beispiel der Casa del Sol exemplarisch zeigt. Liegt das originale Gebäude in Cáceres mitten im historischen Stadtkern hinter der Kirche San Mateo, an einer Freifläche mit Stampflehm und umgeben von engen Gassen, so positionierten es die Kuratoren im Spani-

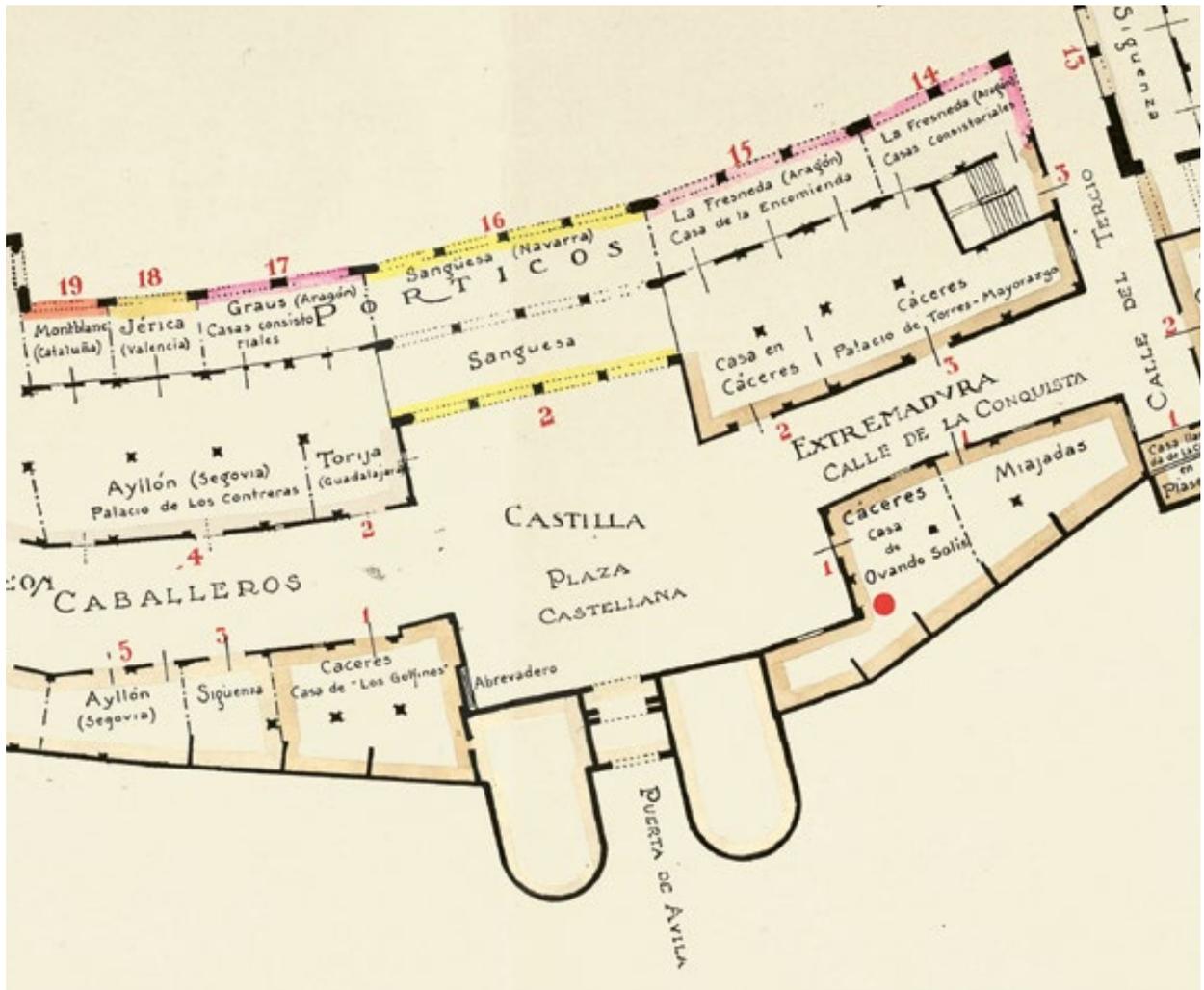


Abb. 24 [Anonym.], Plankopie Lluís Plandiura i Pou für den Entwurf des Spanischen Dorfes, Eingangsbereich (Ausschnitt), 1928 (Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Lluís Plandiura i Pou, AHCB3-233, 5D54 LP24-28).

schen Dorf an hervorgehobener Stelle. Aufgrund des wehrhaften wie repräsentativen Erscheinungsbilds passte hier offenbar eine Lokalisierung an der Stadtmauer unweit des Haupteingangs – dem Stadttor San Vicente in Ávila – besser ins Konzept. Zusammen mit den benachbarten Gebäuden aus Extremadura und anderen Regionen öffnet sich das Haus zum gepflasterten Platz mit dem klingenden Namen Plaza Castellana, womit auf Kastilien als kulturelles wie politisches Zentrum Spaniens angespielt wird (Abb. 23; 24). Vor Ort in Cáceres ist dagegen die urbanistische Situation in den 1920er Jahren deutlich einfacher. Die Adresse lautet seit alters her schlicht Nonnenstraße 2 (Calle de la Monja)

und die westlich am Haus entlangführende Gasse ist deutlich enger als im Spanischen Dorf. Die einfache Straßenbeleuchtung, das kaputte Fallrohr und der mit frei hängenden Leitungen ebenso nachlässig am Haus angebrachte Stromanschluss wurden selbstredend nicht in Barcelona übernommen.¹³⁰ Im Spanischen Dorf wurden eine einheitliche und moderne Straßenbeleuchtung sowie unauffällige Fallrohre angebracht; auch die Elektrizitätsleitungen störten die Fassade nicht, weil sie aufwändig unterirdisch und unter Putz verlegt waren. Hierin offenbart sich ein Purismus, der die ästhetisch wenig attraktiven »Ablagerungen« moderner städtischer Infrastruktur eliminierte. Insgesamt



Abb. 25 [Anonym.], Entwurf für das Diorama der Kathedrale von Zaragoza, Foto: Joan Manuel Alberti (1929) (Arxiu fotogràfic de Barcelona, 1_5_C_o_K_7_01).

hat die Casa del Sol – und dies gilt für viele Gebäude im Dorf – somit als Exponat eine entschiedene Aufwertung hinsichtlich ihrer architektonischen Elemente, ihres Erscheinungsbilds und ihrer urbanistischen Platzierung erfahren.

Ruhl beschreibt, dass die französischen Architekturausstellungen seit dem frühen 18. Jahrhundert »primär der Festigung des absolutistischen Staates« dienen. Im Vordergrund stand demnach »nicht die Fähigkeit zur Innovation, sondern die möglichst genaue Nachahmung festgelegter Regeln und anerkannter Beispiele.«¹³¹ Im Spanischen Dorf ist ein solcher Festigungsgedanke mit Blick auf die Diktatur Primo de Riveras vorhanden und materialisiert sich geradezu in den militärisch konnotierten Bauelementen der befestigten Stadtmauer und -toren. Auch die Nachahmung des Reglements offenbart sich besonders im gezielten Einsatz von Insignien der Macht wie Wappen und Fahnen.¹³²

Allerdings stehen im Poble Espanyol – abgesehen von der berühmten Stadtmauer von Ávila mit ihrem

Stadttor als Hauptfassade des gesamten Dorfes – gerade keine herausragenden Beispiele spanischer Architektur im Fokus. Im Gegenteil, es hatte gemäß der Planungen bewusst ein Rückgriff auf international weniger bekannte Gebäude aus den spanischen Provinzen stattgefunden: »Die Gebäude, die für den Nachbau ausgewählt wurden, sind nicht die ganz bedeutenden, die sich in den Lehrbüchern der Kunstgeschichte oder der Architektur finden, sondern andere, die, wenn auch einfacher, in höherem Maß den Charakter des Ortes, in dem sie stehen, behalten und den Wert ihrer Entstehungs-epoche bewahren.«¹³³ Zur Gestaltung des Ensembles wurden somit in den Straßen vor allem Wohnbauten und weniger kommunale oder religiöse Bauten errichtet. Das Ziel war es, einen Ort zu erschaffen, an dem man in die ideale Konstruktion eines Alltagslebens in Spanien eintauchen konnte. Ein Nachbau der international berühmten Monumente wie der Kathedrale von Santiago de Compostela, des Escorial oder der Alhambra war daher ausgeschlossen.

4.3 Begleitende Sonderausstellungen

Um für Spanien charakteristische Monumente und Stadtansichten dennoch auf der Weltausstellung zu propagieren, wurden für die Sammlungen im Spanischen Dorf und die Kunstausstellung im Palau Nacional in einer eigenen Werkstatt Dioramen angefertigt, die auch ausgewählte historische Ereignisse und Persönlichkeiten vom Paläolithikum bis ins 19. Jahrhundert umfassten (Abb. 25).¹³⁴ Die Schaukästen wurden mit oder ohne Staffagefiguren und modellierte Landschaften vor Hintergrundbildern präsentiert. Im Spanischen Dorf befanden sich die Dioramen zu spanischen Städten und Landschaften in ausgedehnten Sälen im nördlichen Ensemblebereich. Eine kleinere Sammlung in Räumlichkeiten hinter dem Hauptplatz war dem Nationalepos »Don Quijote« von Cervantes gewidmet.

Die Entwürfe der Dioramen hatte man bei namhaften Künstlern angefragt; zu nennen wären neben den Kuratoren Nogués i Casas und Utrillo i Morlius auch Oleguer Junyent i Sans, Ricard Canals i Llambí, Francesc Labarta Planas, Francesc d'Assís Galí i Fabra und als beratender Experte für Ur- und Frühgeschichte der Archäologieprofessor Pere Bosch i Gimpera (1891–1971).¹³⁵ Der Hinweis auf den Wissenschaftler Bosch i Gimpera ist insofern interessant, als dass durch ihn die Verbindung von Ausstellungsplanung und Wissenschaft zutage tritt. Diese und andere Kooperationen lassen sich für die Gestaltung des Architekturdorfes nicht nachweisen, waren hingegen bei den Kuratoren der Kunstausstellung im Palau Nacional Usus, zumal die verantwortlichen Planer, wie der federführende Kunsthistoriker Manuel Gómez-Moreno (1870–1970), aus der universitären Forschung kamen. Er war bereits in die Vorbereitungen eingebunden, als Puig i Cadafalch noch maßgeblich daran beteiligt war, und stand in engem Austausch mit seinem Schüler Nebot i Torrens, den er 1920 in Barcelona traf.¹³⁶ Auch nach dem Putsch Primo de Riveras 1923 betreute Gómez-Moreno die Kunstausstellung »El Arte en España« weiter, und als er 1928 mit Montaner, dem Sekretär der Leitungsgremien, vor Ort in Barcelona an die konkrete Gestaltung ging, wuchs sie zur bis heute unübertroffenen größten Ausstellung spanischer Kunst und Geschichte heran. Im Palau Nacional, dem die zentrale Achse des Weltausstellungsgeländes auf dem Montjuïc bekrönende Palast, füllten annähernd 5000 Exponate auf zwei Geschossen insgesamt 47 Säle und weitere Räumlichkeiten. Die mit großem Aufwand in ganz Spanien ausgewählten und für die Dauer der Ausstellung



Abb. 26 Die anlässlich der Weltausstellung gezeigte Ausstellung »El Arte en España« im Nationalpalast, Blick in den Saal 10 auf das nachgebaute Südportal der Kirche Santa Maria la Real in Sangüesa, Foto: Joan Manuel Alberti (1929) (Arxiu Fotogràfic de Barcelona, C_110_355).

nach Barcelona gebrachten Werke umfassten Stücke aller Gattungen von der Antike bis ins 19. Jahrhundert. Zudem wurden im Untergeschoss in der Sektion »España primitiva« Funde der Ur- und Frühgeschichte bis zur römischen Antike vor allem aus archäologischen Sammlungen in Madrid und Barcelona ausgestellt, die aber kaum beworben wurden und somit nur wenig Beachtung fanden.¹³⁷ Der von Gómez-Moreno publizierte Begleitkatalog umfasst 4899 Katalognummern und eine Liste mit 15 Dioramen, die unter der Überschrift »cuadros históricos« (Historische Bilder) firmieren.¹³⁸ Neben den Dioramen wurden auch aufwändige, teils maßstabsgetreue Reproduktionen berühmter Kunstwerke, wie im Saal 10 der Pórtico de la Gloria der Kathedrale von Santiago de Compostela aus dem 12. und 13. Jahrhundert und das romanische Südportal der Kirche Santa Maria la Real in Sangüesa, in die Schau integriert (Abb. 26).¹³⁹



Abb. 27 Die anlässlich der Weltausstellung gezeigte Ausstellung »El Arte en España« im Nationalpalast, Blick in den Saal 7 mit dem Diorama des El Cid im Hintergrund, Foto: Joan Manuel Alberti (1929) (Arxiu Fotogràfic de Barcelona, C_110_366).

Die Dioramen im Palau Nacional umfassten bewusst inszenierte Stationen der spanischen Geschichte vom 7. bis zum 19. Jahrhundert, wobei sich die Lesart der regimetreuen Ausstellungsdirektion unter Montaner und Plandiura i Pou in der betonten Darstellung von Nationalhelden und erfolgreichen Persönlichkeiten des Adels und der Kirche durchsetzte.¹⁴⁰ Sie waren entsprechend ihrer Chronologie über die Säle des Palau Nacional verteilt.¹⁴¹ Den Auftakt bildete in Saal 3 die Darstellung der Weihe der Kirche San Juan de Baños aus dem 7. Jahrhundert in Anwesenheit ihres Förderers Rekkeswinth, König der Westgoten. Es folgten der todkrank dargestellte islamische Heerführer Al-Mansur (977–1002) im Saal 6 und am anderen Ende des Flügels im Saal 7 die Verabschiedung des 1081 verbannten Nationalhelden El Cid von seiner Familie (Abb. 27). In den am großen Salon gelegenen Sälen 15 und 16 waren vier Dioramen

mit Darstellungen von romanischen Wandmalereien aus der Kirche Sant Martí de Fenollar, König Jakob I. dem Eroberer (1208–1276) sowie König Alfons X. dem Weisen von Kastilien und León (1252–1284) und einem seiner Nachfolger, Peter I. (1350–1369), zwischen den Exponaten platziert. Im ersten Obergeschoss wurden mit König Alfons V. von Aragón die Kunstwerke des 14. Jahrhunderts und mit Christoph Kolumbus vor den Katholischen Königen Ferdinand II. von Aragón und Isabella von Kastilien die des 15. Jahrhunderts in ein monarchiefreundliches, kolonialistisches Narrativ eingebettet. Für das 16. Jahrhundert hoben zwei Dioramen katholisch-christliche Themen durch den Augustiner Fray Luis de León und das Zusammentreffen von Kaiser Karl V. mit dem Jesuiten Francisco de Borja im Kloster Yuste hervor; des Weiteren fand eine Bezugnahme zum Herzog von Alba, Don Fernando Álvarez de

Toledo statt. Als Höhepunkt des spanischen Barocks wurde der für das *Siglo de Oro* prägende Schriftsteller, Francisco de Quevedo, im Kreise seiner Freunde dargestellt (Saal 34). Für das 18. und 19. Jahrhundert präsentierte man abschließend als wegweisend industrielle Fortschritte die Errungenschaften im spanischen Schiffsbau (Saal 36) und die Einweihung der ersten spanischen Eisenbahnlinie zwischen Mataró und Barcelona (Saal 38). Die chronologisch auf die Kunstausstellung abgestimmten Dioramen lösten offensichtlich Diskussionen aus. Im Dezember 1926 unternahm die Delegierten des Exekutivkomitees einstimmig den Versuch, die meisten für den Palau Nacional bestimmten Dioramen in verkleinerter Form in ein separates Gebäude des Spanischen Dorfes auszugliedern.¹⁴² Plandiura i Pou, als Verantwortlicher der Kunstausstellung, stimmte diesem Antrag zu, und somit wurden während der Weltausstellung an verschiedenen Orten Dioramen präsentiert.¹⁴³

Die umfangreichste Dioramensammlung befand sich im Spanischen Dorf und war für die Planer ein probates Mittel, um die spanische Vergangenheit glorifiziert in Szene zu setzen und ein traditionsbewusstes Bild der spanischen Siedlungen und Landschaften zu präsentieren. Die dem Nationalepos »Don Quijote« von Cervantes gewidmeten Schaukästen befanden sich in Räumlichkeiten hinter dem Rathaus von Valderrobres und trugen zur Förderung der nationalen Literatur bei. Sie ergänzten das Dispositiv um die tragische Gestalt des einsamen Ritters von La Mancha, die bis heute zu den ikonischen Motiven der Weltliteratur zählt und aufs Engste mit dem Bild des »Spanischen« verknüpft ist.

5 Vermittlungsstrategien rund um das Dorf

In seinem äußeren Erscheinungsbild gibt sich das Spanische Dorf in Barcelona retrospektiv, und auch wenn hinter der historisierenden Architektursprache neueste Bautechniken wie armerter Stahlbeton stecken, erweisen sich die traditionellen Narrative als bestimmendes Element, die von den Planern bewusst bedient wurden. In erklärter Abgrenzung von der fortschreitenden Industrialisierung der Städte sollte mit dem von ihnen realisierten Dorf die verlorengegangene Vergangenheit im dörflichen Gemeinwesen heraufbeschworen werden.

5.1 Inszenierung des Spanischen

Seit den frühesten Planungen des Architekturdorfes liegt dem Konzept eine historisierende Dorfidylle zu Grunde. Bereits 1918 wird in der Zeitschrift »Agricultura« bei der Vorstellung der später nicht ausgeführten Planung eines katalanischen Dorfes von Nebot i Torrens ein Ansatz ersichtlich, der sich gegen die von der Industrialisierung geprägte Moderne richtete: »Durch das alles gäbe das Ensemble auf der künftigen Ausstellung eine Vorstellung von unserem geliebten Katalonien inmitten von zahlreichen Manifestationen des modernen Lebens, das immer mehr zur Gleichmacherei der Völker führt und große Vorurteile gegenüber dem Typischen eines jeden Volks zum Ausdruck bringt. Wir stimmen für die Verwirklichung des Traums des verehrten Architekten, Herrn Nebot, und glauben, dass dadurch eine starke Zustimmung für die Architektur unseres Volks, die immer mehr unter unseligen Auslandseinflüssen steht, erreicht wird.«¹⁴⁴

In dieser Verbundenheit mit der Vergangenheit beziehungsweise in der ersehnten Kontinuität von vorindustrieller Zeit bis in die Gegenwart spiegeln sich Ängste vor dem Verlust der eigenen Identität und Kultur wider – bedingt durch eine von der Industrialisierung beförderte »Gleichmacherei der Völker« (uniformar els pobles) und einhergehend mit »unseligen Auslandseinflüssen« (nefaste estrangerisme). Die bewusste Abgrenzung von internationalen Strömungen umfasst nicht nur das Baugewerbe, sondern das gesamte Spektrum kultureller Eigenheiten. Schon zu Beginn der Planungsänderungen im Zeichen der Diktatur von Primo de Rivera seit 1923 klingen diese Tendenzen ebenfalls an, wobei in der frühen – im gleichen Jahr vorgelegten – Konzeption des Iberiona genannten Dorfes von Utrillo i Morlius internationale Bezüge nicht gänzlich ausgeschlossen wurden, wie sich am Beispiel der außerhalb des Dorfzentrums geplanten Geschäfte mit importierten Waren zeigt.¹⁴⁵ In der weniger Jahre später verfassten »Memoria descriptiva« – die von dem Vertrieb von Fächern mit Motiven aus dem Architekturdorf bis hin zu Edelmetall aus Toledo konkrete Vorschläge für die einzelnen Geschäfte enthält – kommen ausschließlich künstlerische und handwerkliche Produkte aus Spanien vor, die dem »pittoresken Charakter des Dorfes angemessen« sein sollten.¹⁴⁶

In der verwirklichten Belebung des Dorfes mit Restaurants und Geschäften bestimmten dementsprechend das landestypische Handwerk und die regionale Gastronomie das Erscheinungsbild. Dem Exekutivkomitee

lagen 1928 zwei Vorschläge zur konkreten Bewirtschaftung des Spanischen Dorfes vor. Das Angebot des Barceloneser Impresarios Miguel Mateu Pla enthielt den kommerziellen und (kunst-)handwerklichen Bereich betreffend nur wenige Informationen zur Kommerzialisierung für typische Produkte aus den spanischen Regionen.¹⁴⁷ Dem Angebot des großen Warenhauses »Los Grandes Almacenes ›El Siglo‹, S.A.« wurde in dem Bericht »Exposición de Barcelona ›El Arte en España« der Vorzug gegeben, weil die Beschaffung und der Verkauf der Produkte einem erfahrenen Haus mit breitem Sortiment eher zugetraut wurden.¹⁴⁸ Verlangt wurde ein breites aus den spanischen Dörfern stammendes Warenangebot, wobei in Kombination mit Manufakturen vor Ort auch die Herstellung von handwerklichen und künstlerischen Produkten durch Handwerksbetriebe aus ganz Spanien im Dorf zur Schau gestellt werden sollte. Der angestrebte museale Charakter des Architekturdorfes ist somit unter Einbeziehung bewusster Inszenierungen weiter zu fassen. Die in den Häusern eröffneten Geschäfte wurden bereits in der ersten Ausgabe des »Diario Oficial« beworben: »Los Grandes Almacenes El Siglo, S.A. präsentieren im Spanischen Dorf der Ausstellung von Barcelona 23 typische Geschäfte, in denen das Handwerk des traditionellen Spanien wie in einem unvergleichbaren Museum repräsentiert sein werden. Barcelona, Mai 1929.«¹⁴⁹ In dieser Annonce kommt das museale Dispositiv klar zum Ausdruck, wobei der Ausdruck »unvergleichbar« auf die Besonderheit des Ortes verweist, das historische Spanien in die Gegenwart zu transferieren.

Die nicht näher definierte Historisierung des Nationalen spiegelt sich auch in der Empfehlung wider, für den Verkauf und die Kundenberatung in den Geschäften bevorzugt »Señoritas« in anmutigen spanischen Trachten anzustellen.¹⁵⁰ Allerdings wird in den Planungen eine umfassende Ausstattung des Personals mit historischen Gewändern explizit abgelehnt, weil »es kindisch wäre zu verlangen, dass alle Verkäufer sich altertümlich oder in pittoresken Trachten kleiden müssen, da die Besucher nach heutiger Mode gekleidet sind. Das war immer die komische Seite von allen [Architekturdörfern wie] Vieux Paris, Oud Antwerpen, Old London, Indian City und anderen Rekonstruktionen, da es mit der Realität unvereinbar ist, dass ein französischer Gardist Ludwigs XV. Arm in Arm mit einem Freund aus Lyon in einem Anzug von 1929 herumläuft. In einem Land können die Leute derselben Zeit, die Zeitgenossen, die

Kleidung von entlegenen oder archaischen Gebieten tragen [...]«¹⁵¹ Somit war der Einsatz von Trachten nicht als Reminiszenz an die spanische Vergangenheit gedacht, sondern als konservative Vorstellung von einer zeitgenössischen spanischen Gesellschaft, in der sowohl aktuell moderne Kleidung als auch traditionelle Trachten getragen wurden. Um das zu fördern, wurde sogar in Erwägung gezogen, allen Gästen aus dem In- oder Ausland am Eingang eine Eintrittsermäßigung zu geben, wenn sie in landestypischer Tracht kämen.¹⁵² In dieser Begünstigung traditioneller Bekleidung liegt ein entscheidender Hinweis auf die konzeptionell verfolgten Absichten im Spanischen Dorf: Im Gegensatz zum Borgo Medievale in Turin wurde das gesellschaftliche Vorbild für das industrielle Zeitalter nicht durch den Rückgriff auf das Mittelalter erreicht, sondern durch eine idealisierte Gegenwart Spaniens evoziert.

An dem Einsatz von Trachten zeigen sich das Dispositiv angestrebter sozialer Praktiken sowie das dezidierte Streben nach Partizipationsmöglichkeiten für die Besucherinnen und Besucher, die sich von Fotografinnen in Trachten fotografieren lassen konnten, womit ebenfalls eine Authentifizierung des Architekturdorfes erreicht wurde. Nach Mendelson sollte damit eine neue Beziehung zwischen der meist städtischen Bevölkerung und dem ländlichen Spanien erzeugt werden. In einem propagandistischen Winkelzug der Diktatur Primo de Riveras konnten sich die Gäste selbst in der Geschichte platzieren.¹⁵³ Die Möglichkeit, sich in einen idealisierten, vorindustriellen Ort hineinzusetzen, wurde nicht nur durch die Trachten tragenden Fotografinnen verstärkt, sondern auch durch Künstlerinnen und Künstler, die im Spanischen Dorf auftraten und so zum integralen Bestandteil der nationalen Identitätsbildung wurden (Abb. 28). Als Beispiel für die Gewichtung dieser Vermittlungsstrategien lässt sich exemplarisch ein Artikel von Félix Centeno heranziehen, in dem die junge Katalanin Mercedes Vila von den über 500 Fotos berichtet, die sie bereits gemacht habe.¹⁵⁴ Für den Reporter ist aber nicht ihre Berufstätigkeit in einer modernen Profession als Fotografin in einer Männerdomäne mit neuestem technischem Equipment interessant, sondern in typischer nationalkonservativer Männlichkeit ihr Aussehen, das er ausgesprochen sexistisch beschreibt: »Diese 72 Kilo sind in Erinnerung an die griechischen Proportionen bewusst und künstlerisch verteilt. Ihr blondes Haar ist von einem rötlichen Schimmer aus feinem Gold.«¹⁵⁵ Damit evoziert Centeno nach Mendelson



Abb. 28 Fotografin bei der Arbeit im Spanischen Dorf, Foto: Josep Badosa (1929) (Arxiu fotogràfic de Barcelona, C3_0095_01).

das Aussehen und die Tugenden der katalanischen Weiblichkeit nach Eugeni d'Ors, der 1911 die Erzählung »La ben plantada« veröffentlicht hatte, in der er und seine männlichen Gleichaltrigen von einer jungen Frau fasziniert sind, die in einem katalanischen Badeort ihre Ferien verbringt. Hier wird der Kanon der noucentistischen Schönheit, vor allem katalanischer Frauen, auch als Symbol für Katalonien festgelegt und in einer neoklassizistischen Vorstellungswelt von Rasse und Heimat die ursprüngliche, geradezu wörtlich verstandene Verwurzelung der katalanischen Kultur in der mediterranen griechischen Antike propagiert.¹⁵⁶

Im Dispositiv des Spanischen Dorfes werden diese patriarchalen und auch mystisch überfrachteten Vorstellungen über Katalonien hinaus zum Stereotyp des Spanischen nach Regionen klassifiziert. Im Bereich der Besucherprogramme zeigt sich dies auch im Erscheinungsbild der jungen Frauen, die Eselstouren durch das

Dorf anboten (Abb. 29). Als »Las muchachas de los burritos de la Puerta de Ávila« (Mädchen mit Eseln am Stadttor von Ávila) tituliert, hatten sie die Aufgabe, für Kinder und Erwachsene geführte Reittouren vom Eingangsbereich durch das Dorf bis zum Kloster anzubieten. Wie die Fotografinnen, andalusischen Tänzerinnen und Tänzer, ein öffentlicher Ausrufer (»pregonero«) und ein Nachtwächter (»sereno«) waren sie weniger Komparsen einer historischen Epoche als vielmehr Servicepersonal für die Belebung des Dorfes.¹⁵⁷ Dahinter steht die klare Absicht, für das gesamte Publikum partizipatorische Angebote zu schaffen.

Ganz wie die moderne Ausstellungsarchitektur, beispielsweise die von Maria Gough untersuchten Demonstrationsräume von El Lissitzky aus der Zeit zwischen 1926 und 1928,¹⁵⁸ sollte der Ausstellungsraum im Dorf lebhaft sein und die Besucherinnen und Besucher weg von einer passiven Haltung zur aktiven Teilhabe



Abb. 29 Zwei in Trachten gekleidete Touristenführerinnen mit Eseln im Spanischen Dorf, Foto: Pérez de Rozas undatiert [ca. 1930] (Arxiu Fotogràfic de Barcelona, C4_0015_29).

animieren. Dementsprechend waren die Angestellten angehalten, zur besseren Kommunikation mit den ausländischen Gästen eine Fremdsprache zu sprechen.¹⁵⁹ Neben den gedruckten Publikationen zum Dorf erschloss man durch den Einsatz von mündlich verbreiteten Informationen weitere Kommunikationsmöglichkeiten. Mit dem öffentlichen Ausrufer, der in der offiziellen Weltausstellungszeitschrift als kräftiger, junger Bursche beschrieben wird, welcher in dunklem Anzug und festem Schuhwerk die kommenden Feste und Veranstaltungen ankündigt, schuf man eine auffällige Figur, die mit dem Blasen der Trompete, zur Belebung des Dorfes beitrug (Abb. 30).¹⁶⁰ Wie auch sein Kollege für den Nachtdienst, der mit Trommel durch die Straßen ziehen sollte, waren bei der Planung noch weitere Darsteller vorgesehen, darunter ein Blinder und sein Begleiter, die Romanzen feilboten, ein in spanischen Orten üblicher französischer Scherenschleifer sowie Beteiligte am Straßenhandel in ihren Regionaltrachten.¹⁶¹

Besonders in den Abendstunden entfaltete sich die ganze Bandbreite landestypischer Imaginationen. Nicht nur das lautmalerische Ausrufen der Uhrzeit durch den Nachtwächter, auch seine ganze Erscheinung mit leuchtender Laterne versetzten laut Guillermo Diaz Plaja die Gäste in ein spanisches Dorf.¹⁶² Der Reporter beschreibt ausführlich ein Ambiente, das die Fantasie anregen sollte, sich wie in einem real existierenden Ort »außerhalb der Geschäftszeiten« zu fühlen. Einmal mehr zeichnet sich das Architekturdorf als ein entrückter Ort ab, in dem sich zeitgleich andalusische Vergnügungstätten mit Tanz, Gesang und guter Gastronomie mit einer Exkursion in die Stille murmelnder Bäche eines katalanischen Bergklosters vereinen ließen.¹⁶³ Es war angestrebt, die Regionen mit ihren typischen geografischen und kulturellen Eigenschaften harmonisch zu einem lebenswerten Spanien zu verschmelzen. In dem Artikel kommt deutlich zum Ausdruck, wie sehr Natur und Künstlerisches inszeniert und ein gänzlich neuer

Erlebnisort geschaffen wurde, der sowohl auf die Einheimischen wie die ausländischen Gäste wirkte.

Diese bewusst konzipierten Angebote umfassten ebenfalls täglich stattfindende Veranstaltungen unterschiedlichster Art. Laut der »Memoria descriptiva« waren für die sechs Ausstellungsmonate 150 verschiedene Vorstellungen und Feste vorgesehen, womit den performativen Vollzügen eine enorme Bedeutung zukam.¹⁶⁴ Mittelpunkt des Programms war der geschmückte »Hauptplatz, wo [...] sich künftig die größte Besucherdichte konzentrieren wird; tagsüber um sich in den wichtigsten Etablissements für Getränke und Restaurants zu treffen und abends, weil auf dem Platzareal die Spektakel, Feste, Wettbewerbe und Leistungsschauen abgehalten werden, die zu den Hauptattraktionen der Weltausstellung zählen werden«.¹⁶⁵

Einer der wichtigsten Programmpunkte war in diesem Zusammenhang die Ausrichtung einer »Fiesta Mayor«, wie sie einmal jährlich überall in Spanien gefeiert wird. Die meist über mehrere Tage und mit kirchlichen Prozessionen zu Ehren des Dorf- oder Stadtpatrons gefeierten Volksfeste stehen ganz oben auf den kommunalen Festkalendern der Iberischen Halbinsel und wurden dementsprechend auch auf dem Hauptplatz ausgerichtet. Der im »Diario Oficial« veröffentlichte Rückblick zeigt den großen Zuschauerandrang beim zugehörigen Umzug mit Drachen und traditionellen Gesangs- und Tanzdarbietungen.¹⁶⁶

Im Verlauf der Weltausstellung fanden zahlreiche, den einzelnen Regionen gewidmete Wochen statt. Selbst wenn diese von ihren Ursprungsregionen entkontextualisierten Veranstaltungen in einer ebenso entkontextualisierten und nach Regionen aufgebauten Kulisse stattfanden, so war doch das erklärte Ziel der Planer, die einzelnen Regionen möglichst »landestypisch« zu repräsentieren. Es kam weniger auf wissenschaftliche Genauigkeit an, für die es in den Universtitäten und Institutionen durchaus schon ethnografische Studien gegeben hätte, sondern auf gefällige Formen der Besucherunterhaltung mit regionalem Anstrich.

Wie wenig Wert letztlich auf die tatsächlichen ethnologischen Parameter gelegt wurde, zeigt der Verzicht auf eine Unterscheidung zwischen den benachbarten, aber doch unterschiedlichen Regionen Navarra und Baskenland im Norden Spaniens. In der offiziellen Weltausstellungszeitschrift als »Semana Vasca« (Baskische Woche) angekündigt, die am Sonntag, dem 16. Juni 1929



Abb. 30 Uniformierter Ausrufer mit Trompete im Spanischen Dorf, Foto: Pérez de Rozas undatiert [ca. 1930] (Arxiu Fotogràfic de Barcelona, C4_0015_28).

mit einem Auftaktkonzert des Orfeón Pamplones – einem berühmten Chor aus Navarra – eröffnete, wurde das Ereignis im Folgeheft als »Semana Navarra« (Woche Navarras) bezeichnet.¹⁶⁷ Immerhin besaß man im Rückblick auf das mehrtägige Fest das Fingerspitzengefühl, von einer – wenn auch in Anführungszeichen gesetzten – »Semana Fraterna« (Brüderlichen Woche) zu sprechen und überspielte dadurch die mangelnde Differenzierung der historisch wie sprachlich verschiedenen Regionen. Auch im Programmverlauf vermischten sich beide bunt miteinander, wie sich an den Auftritten einer aus navarresischen und baskisch-französischen zusammengesetzten Tanztruppe und an der katalanischen Beteiligung bei den folkloristischen Darbietungen belegen lässt. Einmal mehr wurde damit eher die in Vielfalt ver-

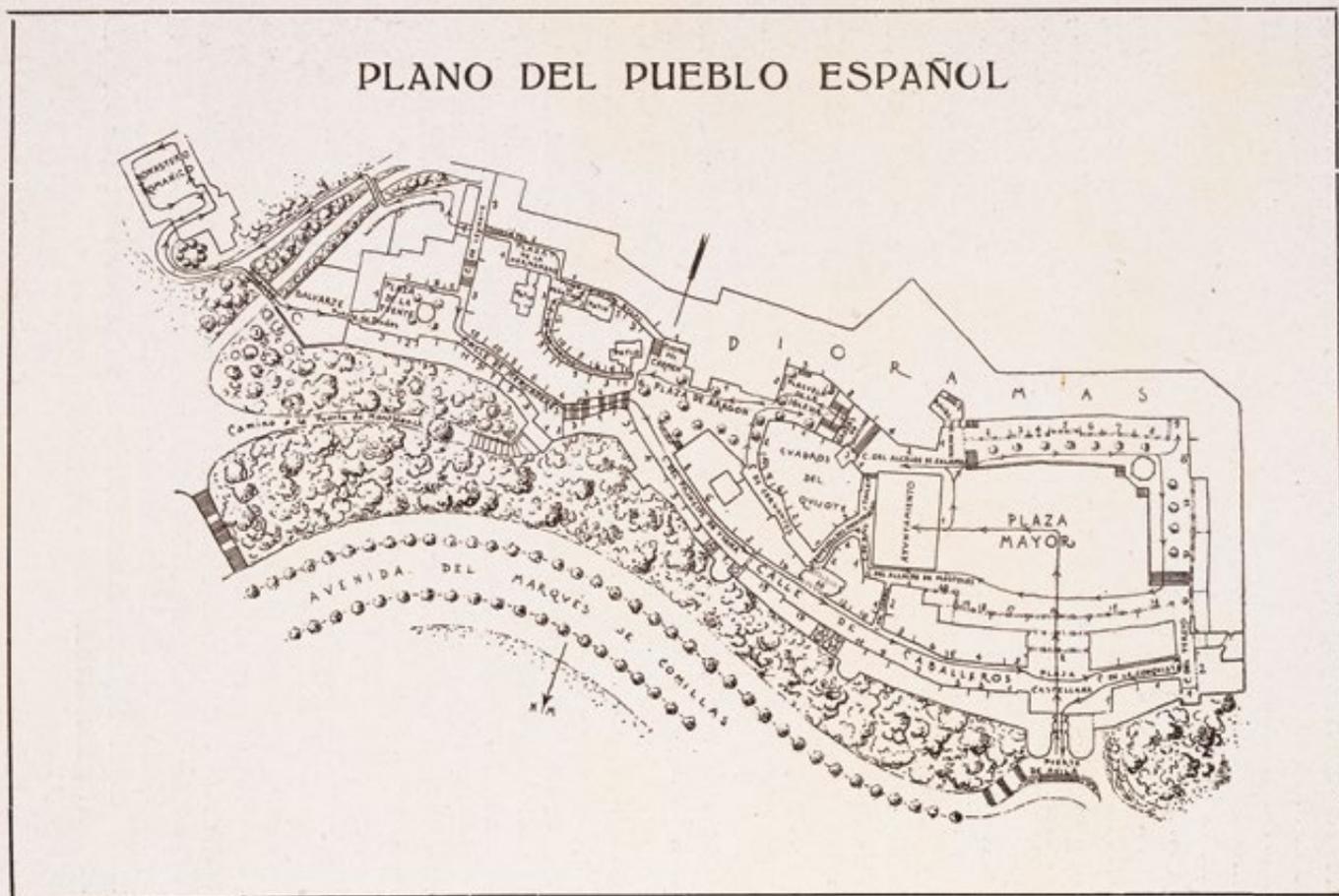


Abb. 31 [Anonym.], Plan des Spanischen Dorfes mit eingezeichnetem Rundgang (aus F. Notán de Sá: *Visita al Pueblo Español, Itinerario en forma de relato del Pueblo Español de la Exposición Internacional de Barcelona*. Barcelona 1929. Biblioteca Joaquim Folch i Torres del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Dipòsit, A-17846, R. 6.263), Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2022).

einte spanische Nation gefeiert als eine didaktische Darstellung ethnografischer Erkenntnisse zu kulturellen Eigenständigkeiten der Regionen unternommen.

In diesem Zusammenhang erstaunt die am Abend des 12. Juni gleichzeitig in der Hauptstadt Madrid und auf dem Weltausstellungsgelände in Barcelona gefeierte »Verbena de San Antonio« nicht.¹⁶⁸ Das aus dem politischen Zentrum des Landes auch nach Katalonien verlegte Fest wurde im Spanischen Dorf von der Barceloneser Gesellschaft in Anwesenheit des von Primo de Rivera eingesetzten katalanischen Generaloberst Emilio Barrera, dessen Adjutanten und des Barceloneser Poli-

zeipräsidenten Rogelio Tenorio mit großem Aufwand gefeiert.¹⁶⁹ Ein ursprünglich religiöses Heiligenfest konvertierte im Display des Spanischen Dorfes zu einer militärischen Machtdemonstration, die allerdings durch die Musikauswahl eine besondere Nuancierung erfuhr. Wie schon auf der Ibero-Amerikanischen Ausstellung in Sevilla hatte man die United States Army Band aus Washington, die auch spanische Stücke im Repertoire hatte, für ein Konzert eingeladen. In Barcelona schloss die zur Festigung der spanisch-nordamerikanischen Beziehungen veranstaltete Aufführung der nordamerikanischen Militärmusik feierlich mit den Nationalhymnen

beider Länder. Diesem – wenn auch militärischen – internationalen Touch gab die Beteiligung des Orchesters »La Marina« der Barceloneta unter der Leitung von Eduardo Gadea zusätzlich ein lokales Kolorit, da am Ende des Konzerts auch Stücke des katalanischen Nationaltanzes Sardana zum Mittanzen gespielt wurden.¹⁷⁰ Das abschließende Feuerwerk tat sein Übriges dazu bei, die gefeierte »españolidad« in militärisch angelegter Überhöhung dem Publikum im Prozess einer ideologisch gelenkten Identitätsfindung darzubieten.

5.2 Präsentation des Eigenen

In den Publikationen zur Weltausstellung erscheint die Propagierung des »Spanischen« in unterschiedlicher Ausprägung. Der gemeinsame Hauptausstellungskatalog »Libro de Oro Ibero-Americano« für die Ibero-Amerikanische Ausstellung in Sevilla und die Weltausstellung in Barcelona war die aufwändigste und, was die Vermittlung des offiziellen Spanienbildes betrifft, ausführlichste Publikation zu den beiden Veranstaltungen.¹⁷¹ Der erste Teil besteht aus der Abhandlung übergreifender Landesthemen wie Geografie, Geschichte, Militär, Gemeinwesen, Wissenschaft, Recht, Literatur, Kunst, Philosophie, Publizistik, Gesundheitswesen, Wirtschaft, Landwirtschaft und Tourismus. Im zweiten Teil werden auf über 400 Seiten die Regionen Spaniens behandelt, die aufgeteilt in einzelne Provinzen und Städte in ihren wesentlichen Merkmalen vorgestellt werden. Hierbei würdigen viele berühmte Schriftstellerinnen und Schriftsteller das architektonische Erbe, so der Lyriker und Dramatiker Federico García Lorca, der in seinem Beitrag die Alhambra in Granada beschreibt.¹⁷² Im Kontext der umfangreichen Darstellung Spaniens nehmen die beiden Ausstellungen selbst nur wenig Raum ein und so findet das Spanische Dorf lediglich auf zwei Seiten Erwähnung.¹⁷³ In der reich mit Fotos bebilderten Kurzbeschreibung der wichtigsten Gebäude, Plätze und Straßen hebt der Direktor der Weltausstellung, Marqués de Foronda, vor allem das sich im Dorf offenbarende Zusammenspiel spanischer Regionen hervor.

Handlicher und wesentlich weiter verbreitet waren die in mehreren Sprachen übersetzten offiziellen Ausstellungskataloge aus dem Verlagshaus Rudolf Mosse Ibérica, die redaktionell von der »Exposición Internacional de Barcelona« betreut wurden.¹⁷⁴ Nach einer umfangreichen Beschreibung von Stadt und Sehenswürdigkeiten sowie der Ausflugsmöglichkeiten in der Umgebung, wie beispielsweise zum Tibidabo und nach

Montserrat, folgen ein genaues Straßen- und Serviceverzeichnis und eine Beschreibung der Pavillons des Ausstellungsgeländes. Das Unterkapitel zum Spanischen Dorf zeichnet sich vor allem durch eine Fotostrecke aus. Der Text selbst beschränkt sich auf Hinweise zu Serviceangeboten wie Auskunftsbüro, Post- und Telegrafenamts, die Dioramensammlung und eine kurze Wegbeschreibung durch das Dorf. Dieser Rundgang führt vom Haupteingang des Dorfes – dem Stadttor San Vicente in Ávila – direkt zum Hauptplatz mit Rathaus und Gebäuden aus fast allen spanischen Regionen (Abb. 31). Über die galicische Treppenanlage (Gradas de Santiago) geht es zum Aragonesischen Platz mit dem Kirchturm von Utebo. Dann führt der Weg durch den andalusischen Stadtteil über den Platz der Bruderschaft zum katalanischen Kloster und zurück auf den Hauptplatz über den katalanischen Brunnenplatz, die nordspanische Straße der Händler und den Abstieg in die baskische Prinz-von-Viana-Straße und die Kastilien und León zugeordnete Straße der Edelmänner. Das Hauptinstrument zur Darstellung des Spanischen Dorfes sind also nicht der lediglich zwei Seiten lange Text, sondern vor allem die zugehörigen fotografischen Aufnahmen aus dem Dorf. Hinweise zu den einzelnen Gebäuden betreffen vor allem ihre Funktion und regionale Herkunft; auf eine Datierung oder Stilanalyse beziehungsweise die Nennung der wesentlichen Architekturmerkmale oder Architekten wird verzichtet. Diese Lücke füllt ein nach Straßenzügen geordneter Katalog der Museumskommission.¹⁷⁵ Architekturhistorisch Interessierte konnten hier zumindest kurze Analysen zu den einzelnen Gebäuden finden, wobei vor allem Hinweise auf die historischen Vorbilder der Nachbauten einen genaueren Einblick in die Struktur des Architekturdorfes lieferten. In der sehr einfach gestalteten Edition wurde fast gänzlich auf eine Bebilderung verzichtet und so erschließt sich der Textinhalt ausschließlich beim Besuch des Dorfes. Eine mit Hausnummern, Straßen- und Platznamen versehene ausklappbare Karte am Ende des Katalogs ermöglichte die genaue Zuordnung der nummerierten Häuser.

Das während der Ausstellungsdauer von der Weltausstellungsleitung wöchentlich herausgegebene »Diario Oficial de la Exposición Internacional Barcelona 1929« war das zentrale Organ für Bekanntmachungen. In Form von etwa fünfzig Seiten starken Journalen im Zeitschriftenformat fanden hier Berichte über vergangene und künftige Ereignisse in den drei Sektionen

Wirtschaft, Sport und Kunst sowie zahlreiche Essays und Interviews ein Sprachrohr für ein gelenktes Spanienbild. Die große Bandbreite an Veröffentlichungen zum Spanischen Dorf innerhalb der Zeitschrift steht ganz im Zeichen dieser nationalistischen Öffentlichkeitsarbeit. Die Berichterstattung zum Architekturdorf im »Diario Oficial« ist geprägt von einer romantischen Darstellung des spanischen Alltags in historisierender Kulisse. Dieser von offizieller Seite vorgegebene Duktus prägt – mit Ausnahme des Katalogs der Museumskommission – alle Publikationen, die sich exklusiv mit dem Dorf beschäftigen. So auch das unter dem Autorennamen F. Notán de Sá 1929 erschienene handliche Heft mit dem Titel »Visita al Pueblo Español. Itinerario en forma de relato del Pueblo Español de la Exposición Internacional de Barcelona«, das mit zahlreichen Illustrationen des Künstlers Rosuero und einigen Fotografien bebildert ist.¹⁷⁶ Es richtete sich nicht nur an die internationalen Gäste der Weltausstellung, sondern an alle Bevölkerungsschichten Spaniens und konnte günstig für eine Pesete erworben werden, was auch dem Eintrittspreis ins Dorf entsprach.

Der vorgeschlagene Rundgang soll durch ein »authentisches« spanisches Dorf führen (Abb. 31).¹⁷⁷ Nach der direkten Ansprache »Leser – du stehst vor dem Eingangsportal zum Spanischen Dorf [...]«¹⁷⁸ folgt ein Text in neutral beschreibender Form. Die Wegbeschreibung enthält gleichsam Hinweise zu den architektonischen Vorbildern der reproduzierten Gebäude wie zum Servicepersonal in Trachten, bei dem man sich beispielsweise fotografieren lassen könne. Im Interesse der breit angelegten Belebungsstrategie flaniert der Autor nach einer festgelegten Route durch das Dorf und beschreibt nicht nur die Architektur, sondern auch die ihm begegnenden Personen und Ereignisse. Aufgeteilt ist die Publikation in einzelne Kapitel zu den einzelnen Stationen wie dem Hauptplatz und der Treppenanlage, inklusive eines Kapitels zu den gemalten Dioramen.¹⁷⁹ In der Broschüre werden neben den architektonischen Bezügen ebenfalls die Etablissements des Architekturdorfes vorgestellt. Den Besucherinnen und Besuchern standen Geschäfte, Restaurants und Handwerksbetriebe offen, deren Angebot weit über die üblichen touristischen Souvenirs und Merchandiseartikel hinaus reichte. Zum leichteren Auffinden der Häuser waren sie mit Hausnummern versehen und markanten Straßenzügen zugeordnet. Wie schon im offiziellen Führer »Exposición

Internacional de Barcelona 1929« wird auch hier Werbung für Geschäfte und Gaststätten gemacht und auf die Vielfältigkeit der Veranstaltungen hingewiesen. So belegen die Publikationen und Presseerzeugnisse, dass es im Spanischen Dorf bei weitem nicht nur um die Vermittlung spanischer Architektur ging, sondern um die Partizipation an der spanischen Lebensart in originalgetreuer Kulisse.

Resümierend lässt sich aus Sicht der Akteure der Sinn und Zweck des Spanischen Dorfes mit einem Zitat des spanischen Sprachwissenschaftlers Francisco Santano aus seiner Einleitung zu »Visita al Pueblo Español« zusammenfassen: »Das Spanische Dorf [...] ist eine interessante Manifestation der alten Kunst, eingebettet in ein Ensemble harmonischer, schöner und typischer Bauten der unterschiedlichsten Aspekte des ländlichen Lebens in verschiedenen Epochen und Regionen Spaniens mit seiner Kleidung, seinen Verwendungszwecken, seinen Gebräuchen und seinen erstaunlichen Zeugnissen des Handwerks und populärer Kunst.«¹⁸⁰

Architekturausstellung und Performanz spiegelten hier eine für Architekturdörfer auf Weltausstellungen durchaus prägende Kombination. Mit dieser spezifischen Verortung des Dorfes war es laut Santano beabsichtigt, »[...] uns in die alten und edlen spanischen Dörfer zu versetzen, die im ruhigen Schatten ihrer alten Kirchen schlafen, deren aufrechte Glockentürme von Weitem mit dem höchsten Streben nach Unsterblichkeit die Wolken zu berühren scheinen [...]«.¹⁸¹ Diese überaus poetische, adjektivreiche Beschreibung in der unmittelbaren Wir-Anredeform vespricht ein Eintauchen in das ideale spanische Gemeinschaftsleben. Ein Realitätsbezug wird durch den wiederkehrenden Hinweis hergestellt, es handle sich um »[...] eine getreue Reproduktion aller spanischer Dörfer, die [...] im kultivierten, modernen und progressiven Barcelona daran erinnert, dass Spanien auch zu anderen Zeiten kultiviert und progressiv gewesen sei [...]«.¹⁸² Der Gegensatz von Weltausstellung und Spanischem Dorf in einem exakten und wahren Ambiente sei eine brillante Idee der Weltausstellungsplaner gewesen, um das vergangene, gegenwärtige und den Weg ins zukünftige Spanien zu zeigen.

Im 1929 eröffneten Spanischen Dorf verkörpert sich der offiziell erstrebte Nationalcharakter Spaniens während der Diktatur Primo de Riveras. Es war nicht nur die Architektur der einzelnen Häuser, sondern vor allem ihre Ensemblebildung und die Belebung der Stra-

ßen und Plätze mit Veranstaltungen aller Art, die das Nationale in gelenkter Performanz heraufbeschworen. Abseits der Pavillons mit industriellen Erzeugnissen gelangte das Publikum in ein imaginiertes Spanien, das es in dieser Form weder in der Vergangenheit gegeben hatte, in der Gegenwart gab oder in der Zukunft wahrscheinlich war.

Das Spanische Dorf ist ein Paradebeispiel für die Vermittlung des Eigenen auf Weltausstellungen mit Hilfe von publikumswirksam inszenierten Architekturdörfern. Die in diesem Beitrag im Kontext kultureller Identitätsstiftung untersuchte Ideen- und Planungsgeschichte erbrachte für die Forschung neue Erkenntnisse zu den politisch bedingten Entscheidungsprozessen, die angefangen von der Idee eines spanischen Bauerndorfes, 1915 projiziert von Puig i Cadafalch, zunächst in die detaillierten Planungen von Nebot i Torres für ein katalanisches Dorf mit starkem Bezug zur sich reformierenden Agrarwirtschaft Kataloniens mündeten. Nach dem Putsch 1923 setzten sich die im Sinne der Ideologie Primo de Riveras neu ausgerichteten Planungen und der Bau des Spanischen Dorfs durch Plandiura i Pou, Utrillo i Morlius, Folguera i Grassi, Reventós i Farrarons und Nogués i Casas klar von vorherigen Entwürfen ab. Die breit angelegte Strategie zur nationalen Identitätsfindung, richtete sich nun ebenso auf die Förderung der nationalen Einheit aller spanischer Regionen, wie auf den transnationalen Austausch zur Positionierung des Landes in der internationalen Gemeinschaft. Dieser in malerischer Kulisse eingebetteten nationalen Selbstbestätigung lag in Barcelona in geringerem Maß als in Budapest, Turin oder Helsinki eine wissenschaftliche architekturhistorische Ambition zu Grunde. Mit wenigen Ausnahmen, wie die berühmte Stadtmauer von Ávila, zählten die auf den Spanienreisen von den Ausstellungsplanern ausgewählten Bauten nicht zum kunsthistorischen Kanon Spaniens. Vielmehr sollten sie die verschiedenen Regionen architektonisch charakterisieren und so ein Umfeld für folkloristische Inszenierungen schaffen, in dem sich das Narrativ einer intendierten Verflechtungsgeschichte von einer geeinten Nation voll entfalten konnte. Mit Blick auf das nationale wie internationale Publikum wurde die Vergangenheit Spaniens als glorreich und zugleich anheimelnd in Szene gesetzt und so ein idealisierter Rückzugsort innerhalb der fortschreitenden Industrialisierung geschaffen.

Anmerkungen

1 Für die überaus kollegiale Zusammenarbeit möchte ich mich bei Cornelia Jöchner und allen Projektbeteiligten an der Ruhr-Universität Bochum und dem Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa bedanken. Dem Poble Espanyol de Barcelona gilt mein Dank für die freundliche Genehmigung, im Spanischen Dorf arbeiten und fotografieren zu dürfen. Gedankt sei auch den zahlreichen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern im Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Arxiu Nacional de Catalunya, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya und Museu Nacional d'Art de Catalunya, die meine Forschungsarbeiten in Katalonien erleichtert haben. Mein persönlicher Dank für fachkundige und engagierte Unterstützung richtet sich an Fátima Tocornal, Martí Llorens, Mireia Berenguer i Amat, Sílvia Borau Duran, Dolors Planells, Sergi Abellan Rodríguez, Montserrat Casanovas, Carme Planas Viladoms, Alicia Torres Déniz, Teresa Vilà, Josep R. Reventós und Carolin Zedel. Wichtige Anregungen verdanke ich den wissenschaftlichen Untersuchungen von Barbara Borggässer Klein, Jordana Mendelson und Sandra Moliner Nuño. – *Diario Oficial* 1 (1929), o. S. [S. 1]. Auch wenn das Ereignis in Barcelona den Titel »Exposición Internacional de Barcelona« trägt, wird es vom Bureau International des Expositions als Weltausstellung gezählt.

2 [ANONYM.], *Ibero América. Album dedicado a la Exposición Ibero-Americana de Sevilla y a la Exposición Internacional de Barcelona 1929–1930* [Ibero Amerika. Album gewidmet der Ibero-Amerikanischen Ausstellung in Sevilla und der Internationalen Ausstellung in Barcelona 1929–1930]. New York 1929.

3 Als nicht offizielle Länder waren auch die USA und Japan vertreten. Eine Übersicht der teilnehmenden Länder in Barcelona in [ANONYM.], *Internationale Ausstellung Barcelona 1929*. Offizieller Führer. Barcelona 1929, hier S. 74–77.

4 MARQUÉS DE FORONDA: *La finalidad de la Exposición Internacional de Barcelona* [Das Ziel der Internationalen Ausstellung von Barcelona]. In: [ANONYM.], *Libro de Oro Ibero-Americano. Catálogo oficial y monumental de la Exposición de Sevilla*. Hg. v. Unión Ibero-Americana. Santander 1930, S. XXXV–XL, hier S. XXXV.

5 PRIMO DE RIVERA: *El Gobierno Español ante el Libro de Oro* [Die spanische Regierung angesichts des Goldenen Buches]. In: [ANONYM.], *Libro de Oro Ibero-Americano* (wie Anm. 4), S. XIII.

6 MARQUÉS DE FORONDA, *La finalidad* (wie Anm. 4), S. XXXV.

7 »[...] Un pastiche historicista y folclórico, sublimado en un envoltorio de dimensiones desconocidas hasta entonces.« VILLARES, Ramón/MORENO LUZÓN, Javier: *Restauración y dictadura* [Restauration und Diktatur]. Barcelona 2009 (*Historia de España* 7), S. 536.

8 NÚÑEZ SEIXAS, Xosé M.: *Die bewegte Nation. Der spanische Nationalgedanke 1808–2019*. Hamburg 2019, S. 56–58.

9 EBD., S. 41, S. 56.

10 EBD., S. 63, S. 67.

11 Zu den imperialen Bestrebungen während der Diktatur Primo de Riveras in Sevilla MARCILHACY, David: *L'Exposition Ibéro-Américaine de Séville de 1929: la recomposition symbolique de l'empire hispanique dans l'Espagne post-impériale*. In: *Iberic@l* (2) 2012, S. 135–150, <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-14.pdf> (18. 6. 2021).

12 SÁNCHEZ GÓMEZ, Luis Ángel: *África en Sevilla: La exhibición colonial de la Exposición Iberoamericana de 1929* [Afrika in Sevilla: Die Kolonialausstellung auf der Ibero-Amerikanischen Ausstellung 1929]. In: *Hispania* 66 (224), 2006, S. 1045–1082, <http://hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/view/29/29> (1. 10. 2020).

13 [ANONYM.], *Ibero América* (wie Anm. 2).

14 ESPINA, Concha: *Las Tres Carabelas* [Die drei Karavellen]. In: [ANONYM.], *Ibero América* (wie Anm. 2), S. 1–5, hier S. 5.

- 15 MARCILHACY, David: Las figuras de la »Raza«: de la España Mayor a la Comunidad Iberoamericana. Perspectivas (post)imperiales en el imaginario español [Die Figuren der »Rasse«: Vom Größeren Spanien zur iberamerikanischen Gemeinschaft. (Post)imperiale Perspektiven in der spanischen Vorstellung]. In: *Historia y política* 35 (2016), S. 145–174, hier S. 152, <https://doi.org/10.18042/hp.35.07> (18. 6. 2021).
- 16 EBD., S. 157.
- 17 [ANONYM.], Ibero América (wie Anm. 2), S. 136. Hiermit wird an den in Spanien geführten Diskurs der 400-Jahr-Feier der Entdeckung Lateinamerikas 1892 angeknüpft.
- 18 Übersetzung aus dem Spanischen: Ludwig Braunfels. CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de: Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha. Zweites Buch. Düsseldorf 2000, hier 72. Kap., <https://www.projekt-gutenberg.org/cervante/quijote2/chap126.html> (18. 11. 2022). »[...] Barcelona, archivo de la cortesía, albergue de los extranjeros, hospital de los pobres, patria de los valientes, venganza de los ofendidos y correspondencia grata de firmes amistades, y en sitio y en belleza única.« [ANONYM.], Ibero América (wie Anm. 2), S. 136.
- 19 BRAOJOS GARRIDO, Alfonso: La Exposición Iberoamericana de 1929. Sus orígenes: utopía y realidad en la Sevilla del siglo XX [Die Ibero-Amerikanische Ausstellung von 1929. Ihre Ursprünge: Utopie und Realität im Sevilla des 20. Jahrhunderts]. In: *Andalucía y América en el siglo XX, Actas de las VI Jornadas de Andalucía y América*. Bd. 1. Hg. v. Escuela de Estudios Hispanoamericanos. Sevilla 1987, S. 9–42, hier S. 17, S. 30 f. Der Autor beleuchtet auch Vorläufer seit dem späten 19. Jahrhundert. EBD., S. 15–30.
- 20 EBD., S. 35 f.
- 21 [ANONYM.], Ibero América (wie Anm. 2), S. 113.
- 22 MARCILHACY, Exposition Ibéro-Américaine (wie Anm. 11), S. 144.
- 23 EBD., S. 141.
- 24 BORNGÄSSER Klein, Barbara: Die Weltausstellung (Exposición Universal) von 1888. In: *Barcelona. Tradition und Moderne*. Ausst.-Kat. Berliner Stadtbibliothek, Marburger Universitätsmuseum, Rathaus Kiel. Hg. v. Barcelona-Projektgruppen der Technischen Universität Berlin, sowie der Universitäten Kiel und Marburg. Marburg 1992, S. 94–96.
- 25 WUNDERWALD, Anke: Die Weltausstellung 1929 – die politische Einflußnahme auf die Planungen. In: *Barcelona. Tradition und Moderne* (wie Anm. 24), S. 96–99.
- 26 LÓPEZ DE SAGREDO, Jorge: Exposición de Barcelona. Memoria de los trabajos realizados en preparación del Certámen [Ausstellung von Barcelona. Bericht über die zur Vorbereitung der Veranstaltung durchgeführten Arbeiten]. Barcelona 15. 7. 1924. Barcelona, Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona [Historisches Archiv der Stadt Barcelona] (im folgenden AHCB), Fons Lluís Plandiura i Pou, 5D-54-2, Lligall 8, LP8-1a.b.
- 27 GRANDAS, M. Carmen: L'Exposició Internacional de Barcelona de 1929 [Die Internationale Ausstellung in Barcelona 1929]. Sant Cugat del Vallès 1988, S. 62.
- 28 LÓPEZ DE SAGREDO (wie Anm. 26), o. S. [S. 5–9]. In diesem Bericht heißen der Palacio Alfonso XIII noch Palacio de Arte Moderno und der Palacio Victoria Eugenia noch Palacio de Arte Industrial. EBD., o. S. [S. 10].
- 29 EBD., o. S. [S. 19, S. 24].
- 30 BORNGÄSSER KLEIN, Barbara: Architektur und Repräsentation nationaler Identität auf Weltausstellungen und bei Olympischen Spielen. In: *Barcelona. Tradition und Moderne* (wie Anm. 24), S. 91–94, bes. S. 93.
- 31 WUNDERWALD, Weltausstellung (wie Anm. 25), S. 96 f.
- 32 GRANDAS (wie Anm. 27), S. 58–61.
- 33 EBD., S. 85.
- 34 EBD., S. 82 f.
- 35 BROTONS I SEGARRA, Ròmul: La ciutat moderna [Die moderne Stadt]. Barcelona 1921–1930. Barcelona 2018, bes. S. 157–180.
- 36 [ANONYM.], Una inauguración. El Metropolitano Transversal [Eine Eröffnung. Die U-Bahn Transversale]. In: *La Vanguardia*, 11. 6. 1926, S. 6, <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1926/06/11/pagina-6/33253076/pdf.html> (5. 7. 2021).
- 37 [ANONYM.], Vídeo del desaparegut trenet de l'Exposició del 1929 [Video der verschwundenen Schmalspurbahn der Ausstellung von 1929]. In: *TMB Notícies*, 14. 10. 2016, <https://noticies.tmb.cat/historia/video-desaparegut-trenet-de-lexposicio-1929> (5. 7. 2021).
- 38 JUNYENT I SANS, Oleguer: o. T. [Brief an Lluís Plandiura i Pou]. Berlin 17. 8. 1928. AHCB, Fons Lluís Plandiura i Pou, 5D-54-3, Lligall 9, LP9-20.
- 39 [ANONYM.], Internationale Ausstellung 1929 (wie Anm. 3), S. 109; [ANONYM.], Pueblo Oriental [Orientalisches Dorf]. In: *La Vanguardia*, 4. 6. 1929, S. 5, <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1929/06/08/pagina-5/33223135/pdf.html> (10. 7. 2021); MUÑOZ TORREBLANCA, Marina: La recepción de »lo primitivo« en las exposiciones celebradas en España hasta 1929 [Die Rezeption des »Primitiven« in den bis 1929 veranstalteten Ausstellungen Spaniens]. Diss. Universität Pompeu Fabra. Barcelona 2009, hier S. 144–153, S. 166–170, <http://hdl.handle.net/10803/7450> (30. 6. 2021).
- 40 Michel Foucault definiert Heterotopien als »[...] wirkliche Orte, wirkliche Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplazierungen oder Widerlager, tatsächlich realisierte Utopien, in denen die wirklichen Plätze innerhalb der Kultur gleichzeitig repräsentiert, bestritten und gewendet sind, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, wiewohl sie tatsächlich geortet werden können. Weil diese Orte ganz andere sind als alle Plätze, die sie reflektieren oder von denen sie sprechen, nenne ich sie im Gegensatz zu den Utopien die *Heterotopien* [Hervorhebungen wie im Original, Anm. d. Verf.]« Übersetzung aus dem Französischen: Walter Seitter. FOUCAULT, Michel: Andere Räume. In: *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Hg. v. Karlheinz BARCK u. a. Leipzig 1992, S. 34–46, hier S. 39, http://www.containerwelt.info/pdf/Foucault_AndereRaume.pdf (18. 9. 2022).
- 41 WUNDERWALD, Weltausstellung (wie Anm. 25), S. 98.
- 42 [ANONYM.], La paternitat del Poble Espanyol. La primitiva idea es de don Ignasi Girona? [Die Vaterschaft des Spanischen Dorfes. Verdankt man Don Ignasi Girona die Ursprungs-idee?]. In: *Mirador. Setmanari de literatura, art i política* 31 (29. 8. 1929), S. 3, https://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.do?path=1004519123 (1. 10. 2020).
- 43 Die Entwurfszeichnung im Maßstab 1:2000 wurde von Puig i Cadafalch signiert, aber nicht datiert. Sant Cugat del Vallès, Arxiu Nacional de Catalunya (im folgenden ANC), ANC1-737-T-252, cr 331342, Plànols de l'Exposició Internacional de Barcelona. Der Plan wurde von Lucila Mallart auf ca. 1915 datiert und publiziert in MALLART, Lucila: Josep Puig i Cadafalch. Visió, identitats, cosmopolitisme. Ausst.-Kat. Museu de Mataró. Mataró 2018, hier S. 33.
- 44 Die von Puig i Cadafalch signierte und datierte Zeichnung trägt die Beschriftung »EXPOSICIÓ BARCELONA MDCCCXXVII« (Barcelona, Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona (im folgenden AMCB), Fons Ajuntament de Barcelona, Q162 Planimetria) und wurde publiziert von LIZONDO SEVILLA, Laura: Mies's Opaque Cube. The Electric Utilities Pavilion at the 1929 Barcelona International Exposition. In: *JSAH. Journal of the Society of Architectural Historians* 76.2 (2017), S. 197–217, hier Abb. 4, S. 202. Die bedeutenden Forschungen von Jordana Mendelson zur Einbettung der Planungsgeschichte des Spanischen Dorfes in den Prozess der Nationenbildung Spaniens und eine andere Version der Entwurfszeichnung publiziert in MENDELSON, Jordana: Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation. 1929–1939. Pennsylvania 2005, hier S. 1–37 und für die Abb. 5, S. 7, S. 10.
- 45 [ANONYM.], La Secció d'Agricultura a l'Exposició d'Indústries Elèctriques. Projecte de l'arquitecte i catedràtic de les Escoles d'Arquitectura i Agricultura, En F. de P. Nebot [Die Landwirtschaftssektion auf der Elektrizitätsausstellung. Projekt des Architekten und Professors an den Schulen

- für Architektur und Landwirtschaft, F. de P. Nebot]. In: *Agricultura 9* (20. 4. 1918). Suplement mensual: L'Art en l'Agricultura 5, o. S., https://ddd.uab.cat/pub/agricultura/agricultura_a1918m4d20ng@ahcb.pdf (2. 8. 2022).
- 46** Zur landwirtschaftlichen Ausrichtung des Entwurfs von Nebot i Torrens vgl. Kap. 3.1 dieses Beitrags.
- 47** [ANONYM.], La paternitat (wie Anm. 42), S. 3. Später habe er sogar mit Nogués i Casas ein Modell angefertigt, das von Folguera i Grassi und Reventós i Farrarons weiter ausgearbeitet wurde.
- 48** [UTRILLO I MORLIUS, Miquel]: Exposición Internacional de Industrias Eléctricas y General Española. Anteproyecto para la construcción y organización de una Sección Española, en la cual además de poder exponerse todos los productos de artes suntuarias, podría verse trabajar a los artesanos en sus artes y oficios, rindiendo producto a la Exposición y sirviendo de atracción y de espectáculo [Internationale Ausstellung der Elektroindustrie und spanische Gesamtausstellung. Vorentwurf für den Bau und die Organisation einer Spanischen Sektion in der neben der Präsentation von Produkten aller Kunsthandwerke, auch die Kunsthandwerker bei der Arbeit in ihren Künsten und Gewerken beobachtet werden können und so der Ausstellung nützen und als Attraktion und Spektakel dienen]. Barcelona 6. 10. 1923. Sitges. Biblioteca Santiago Rusiñol. Fons Miquel Utrillo. Poble Espanyol. doc. 6bis. Vgl. auch Abdruck des Berichts in »El Eco de Sitges« bei BENGOCHEA, Soledad: *Els Secrets del Poble Espanyol 1929–2004* [Die Geheimnisse des Spanischen Dorfes 1929–2004]. Barcelona 2004, hier S. 46–50. Weitere Hinweise zum Bericht an Álvarez de la Campa in GRAU, Urtzi: *El Pueblo Español. Laboratory for Barcelona's Future Past*. In: *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones. La arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929–1975)*. Actas preliminares. Pamplona 8–9 mayo 2014. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra. Pamplona 2014, S. 357–366, hier S. 359–361. Eine persönliche Empfangsbestätigung des Bürgermeisters an Utrillo i Morlius belegt die Zuschreibung der Autorenschaft. MOLINER NUÑO, Sandra: *Un viaje en el tiempo. El »Poble Espanyol« de Montjuïc* [Eine Zeitreise. Das »Spanische Dorf« am Montjuïc]. Diss. Escola Técnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Barcelona 2017, hier Kap. I, o. S. [S. 17], <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/471458/TSMN1de4.pdf> (15. 7. 2021). Es handelt sich um die umfangreichste Untersuchung des Themas, der ausgiebige Archivrecherchen zugrunde liegen. Leider lässt der wissenschaftliche Apparat nicht nur durch unvollständige Literatur- und Quellenangaben, sondern auch durch fehlende Seitenzahlen zu wünschen übrig.
- 49** LÓPEZ DE SAGREDO (wie Anm. 26), o. S. [S. 48–51].
- 50** MOLINER NUÑO, Sandra: *Un viatge en el temps. El Poble Espanyol de Montjuïc* [Eine Zeitreise. Das Spanische Dorf am Montjuïc]. In: *Un viatge fotogràfic. La construcció del Poble Espanyol*, Ausst.-Kat. Hg. v. Ajuntament de Barcelona. o. O. [Barcelona] undatiert [2020], S. 25–41, hier S. 26, <https://media-edg.barcelona.cat/wp-content/uploads/2020/11/20104613/Publicacio-digital-versio-catala.pdf> (18. 2. 2021).
- 51** [ANONYM.], La paternitat (wie Anm. 42), S. 3. Joaquín Montaner trat in den für diese Studie konsultierten Archivalien als Sekretär der Leitungsgremien in Erscheinung und in einem Brief an Plandiura i Pou nennt Montaner ihn seinen »respetado Jefe y querido amigo« (respektierten Chef und lieben Freund). MONTANER, Joaquín: o. T. [Begleitbrief zu Plänen des Poble Espanyol an Lluís Plandiura i Pou]. Barcelona 28. 7. 1928. AHCB, Fons Lluís Plandiura i Pou, 5D-54-6, Lligall 24, LP24-1a.
- 52** LÓPEZ DE SAGREDO (wie Anm. 26), o. S. [S. 48].
- 53** Die 1907 zeitgleich zum »Institut d'Estudis Catalans« gegründete Museumskommission ging aus der »Junta Municipal de Museos y Bellas Artes« hervor. WUNDERWALD, Anke: *Die katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell*. 11.–12. Jahrhundert. Korb 2010, hier S. 21.
- 54** LÓPEZ DE SAGREDO (wie Anm. 26), o. S. [S. 49].
- 55** LACUESTA CONTRERAS, Raquel: Martorell i Terrats, Jeroni. In: DHAC. *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear*, https://dhac.iec.cat/dhac_mp.asp?id_personal=230 (27. 7. 2021).
- 56** LÓPEZ DE SAGREDO (wie Anm. 26), o. S. [S. 48 f.]. Ab 1921/1923 wurden die Ausstellungsgremien wieder weisungsbefugt und alle Vorhaben der nun entmachteten Museumskommission mussten bewilligt werden. EBD., o. S. [S. 49].
- 57** LÓPEZ DE SAGREDO (wie Anm. 26), o. S. [S. 48–50]. Vgl. auch die Fotokampagnen für das Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya [Archiv für Ethnografie und Folklore Kataloniens] (im folgenden AEFC) und zugehörigen Dokumentationen in MENDELSON, Documenting Spain (wie Anm. 44), S. 13–15, S. 21f.
- 58** LÓPEZ DE SAGREDO (wie Anm. 26), o. S. [S. 50].
- 59** In Plandiuras Residenz verkehrten unter vielen anderen der Künstler Picasso, der Architekt Le Corbusier, die Bankiers Rothschild und König Alfons XIII. BERENGUER I AMAT, Mireia: *Lluís Plandiura i Pou (1882–1956)*. Una aportació fonamental per a la història del col·leccionisme català [Lluís Plandiura i Pou (1882–1956)]. Ein fundamentaler Beitrag für die Geschichte des katalanischen Sammelns]. In: *Col·leccionistes que han fet Museus*. Hg. v. Museu Nacional d'Art de Catalunya. Barcelona 2018, S. 10–29, hier S. 22, https://www.recercat.cat/bitstream/handle/2072/443934/colleccionistes_que_han_fet_museus_2017.pdf?sequence=1 (27. 5. 2021).
- 60** PONSÁ, José: o. T. [Ernennung von Lluís Plandiura i Pou zum Mitglied der Kommission für Verwaltung und Service]. Barcelona 26. 7. 1924. AHCB, Fons Lluís Plandiura i Pou, 5D-54-1, Lligall 4, LP4-19.
- 61** MARQUÉS DE FORONDA: o. T. [Ernennung von Lluís Plandiura i Pou zum Verantwortlichen für die Ausstellung »El Arte en España«]. Barcelona 29. 5. 1926. AHCB, Fons Lluís Plandiura i Pou, 5D-54-1, Lligall 4, LP4-16. Zur Namensgebung »El Arte en España« auch [ANONYM.], Plan y presupuesto aprobados por la Junta Directiva en 7 de noviembre de 1925 [Bewilligung von Plan und Etat durch die Leitungskommission am 7. November 1925]. o. O. [Barcelona] undatiert [nach 7. 11. 1925]. AHCB, Fons Lluís Plandiura i Pou, 5D-54-2, Lligall 8, LP8-6.
- 62** MOLINER NUÑO, Un viaje (wie Anm. 48), Kap. I, o. S. [S. 24] m. Abb.
- 63** MONTANER, Joaquín: o. T. [Beschluss der Delegierten des Exekutivkomitees zur Ernennung des Architekten Francesc Folguera i Grassi zum Verantwortlichen für die Bauarbeiten am Spanischen Dorf]. Barcelona 5. 1. 1927. AHCB, Fons Lluís Plandiura i Pou, 5D-54-6, Lligall 25, LP25-1.
- 64** MARQUÉS DE FORONDA: o. T. [Ernennung des Architekten Francesc Folguera i Grassi zum Verantwortlichen für die Bauarbeiten am Spanischen Dorf]. Barcelona 5. 1. 1927. Barcelona, Arxiu Històric del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya [Historisches Archiv der Architektenkammer Kataloniens] (im folgenden AHCOAC), Fons Folguera i Grassi, *Conjunt monumental del Poble Espanyol a l'Exposició Internacional 1929*, C350/45.
- 65** [ANONYM.], Memoria descriptiva [Beschreibender Bericht]. o. O. [Barcelona] undatiert [1926–1927]. Barcelona, Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya (im folgenden Arxiu del MNAC), *Fons Exposició Internacional de Barcelona, 1929*, F111, D02F111-6.7/2, Reg. 000662. Die Datierung des Dokuments aus der Planungsphase des Dorfs ergibt sich aus der Benennung als »Pueblo Típico Español« und den expliziten Verzicht auf die Anlage eines andalusischen Viertels. EBD., S. 3. Im November 1925 wurde das Ensemble noch »La España Regional« bzw. »Sección de España típica y monumental« genannt; [ANONYM.], Plan (wie Anm. 61), S. 9, S. 12.
- 66** [ANONYM.], La paternitat (wie Anm. 42), S. 3.
- 67** BERENGUER I AMAT (wie Anm. 59), S. 19.
- 68** [ANONYM.], La paternitat (wie Anm. 42), S. 3.
- 69** MOLINER NUÑO, Un viaje (wie Anm. 48). Die Autorin hat nachgewiesen, dass Utrillo i Morlius sogar schon vor seiner Ernennung eine vorbereitende Reise im Juni/Juli 1926 unternommen hatte. EBD., o. S. [S. 24].
- 70** EBD., o. S. [S. 26].

- 71** GRAU (wie Anm. 48), S. 361 f.
- 72** PONSÁ, José: o. T. [Ernennung von Lluís Plandiura i Pou zum Mitglied der Aussteller- und Propagandakommission]. Barcelona 26. 7. 1924. AHCB, Fons Lluís Plandiura i Pou, 5D-54-1, Lligall 4, LP4-17; MARQUÉS DE FORONDA: o. T. [Ernennung von Lluís Plandiura i Pou zum Beauftragten für Festakte während der Weltausstellung]. Barcelona 10. 12. 1927. AHCB, Fons Lluís Plandiura i Pou, 5D-54-3, Lligall 9, LP9-13.
- 73** [ANONYM.], Memoria descriptiva (wie Anm. 65).
- 74** [ANONYM.], Pliego de condiciones para las obras del «Pueblo Español» [Ausschreibungunterlagen für die Arbeiten am »Spanischen Dorf«]. o. O. [Barcelona] undatiert [1927]. AHCOAC, Fons Folguera i Grassi, Conjunt monumental del Poble Espanyol a l'Exposició Internacional 1929, C350/45, S. 1.
- 75** EBD., S. 5 f.
- 76** Das zur Annahme vorgeschlagene Angebot belief sich auf 2406257,97 Peseten. [ANONYM.], Acta Sesió 13 de Enero 1928 [Sitzungsakte vom 13. Januar 1928]. o. O. [Barcelona] undatiert [nach 13. 1. 1928]. AHCB, Fons Lluís Plandiura i Pou, 5D-54-6, Lligall 25, LP25-3, o. S. [S. 3].
- 77** [ANONYM.], Presupuesto de los edificios de la plaza segun la contruccion provisional proyectada [Kostenvoranschlag für die Häuser am Platz gemäß der vorläufig geplanten Erbauung]. Barcelona 17. 1. 1928. AHCB, Fons Lluís Plandiura i Pou, 5D-54-6, Lligall 25, LP25-8.
- 78** SIRÉS BRICHS, Pau: Construcció i arquitectura al Poble Espanyol de Montjuïc [Konstruktion und Architektur im Spanischen Dorf am Montjuïc]. Abschlussarbeit, Universitat Politècnica de Catalunya. Barcelona 2010, insbes. S. 43–49, S. 64–72 (Grafiken), <https://upcommons.upc.edu/handle/2099.1/12007> (30. 7. 2020).
- 79** BENGOCHEA (wie Anm. 48), S. 85.
- 80** MOLINER NUÑO, Un viaje (wie Anm. 48), Kap. III, Los moldes, o. S. [S. 185], <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/471458/TSMN2de4.pdf> (15. 7. 2021).
- 81** EBD., Kap. III, Los materiales. Los pavimentos, o. S. [S. 186].
- 82** Der Verzicht auf eine komplette Ummauerung erfolgte aus Kostengründen laut [ANONYM.], Memoria descriptiva (wie Anm. 65), S. 4.
- 83** In den Häusern am Platz befanden sich hauptsächlich Restaurants und Geschäfte. Im übrigen Dorf waren zudem viele Schauwerkstätten in den Gebäuden untergebracht.
- 84** Für Fallanalysen zur Auswirkung nationaler Interessen auf die Ausrichtung von Weltausstellungen vgl. Expanding Nationalisms at World's Fairs. Identity, Diversity and Exchange. 1851–1915. Hg. v. David RAIZMAN und Ethan ROBAY. London – New York 2018.
- 85** [ANONYM.], La paternitat (wie Anm. 42), S. 3.
- 86** Lucila Mallart hat in ihrer Dissertation die Beteiligung von Puig i Cadafalch und anderen Mitgliedern der Ausstellungskommission, wie Francesc d'Assís Mas von der Barceloneser Handelskammer (»Foment del Treball Nacional«), untersucht und im Zuge dessen die im ANC erhaltenen Postkarten von der Weltausstellung in Brüssel 1910 an Puig i Cadafalch sowie seine Reise nach Gent zur Weltausstellung 1913 erwähnt, MALLART, Lucila: Josep Puig i Cadafalch and the Construction of a Catalan National Imagination (1880–1950), Diss. University of Nottingham. Nottingham 2016, hier S. 89, <http://eprints.nottingham.ac.uk/38730/1/MALLART%20thesis%202016.pdf> (15. 5. 2019). Vgl. auch MALLART, Lucila: From Electricity to the Photo Archive. National Identity and the Planning of the 1929 Barcelona International Exhibition. In: Urban Histories of Science. Making Knowledge in the City. 1820–1940. Hg. v. Oliver HOCHADEL und Agustí NIETO-GALAN, New York – London 2019, S. 208–226.
- 87** FRIS, Victor: La vieille Flandre. Exposition Universelle et Internationale de Gand 1913. Brüssel 1913. Eine zeitgenössische Postkarte des Ausstellungsdorfs Alt Flandern vgl. Weblink <https://lib.ugent.be/en/catalog/rugoi:001404941?access=zoomable&i=20&q=1913+oud+vlaendren&sticky=access> (20. 8. 2022).
- 88** PUIG Y CADAVALCH, Joseph [PUIG I CADAVALCH, Josep]: La Casa Catalana [Das katalanische Haus]. In: Congrés d'Historia de la Corona d'Aragó, Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Bd. 2. Barcelona 1913, S. 1041–1060.
- 89** »[...] Nebot ha pensat que per a instal·lar la part històrica de la Secció d'Agricultura res fora més indicat que una reconstitució d'un poble compost amb elements d'arquitectura usats a Catalunya des l'època romana fins a últims del segle XVIII, a fi de donar a conèixer, a la vegada que la història de l'agricultura, la història de la casa catalana, al voltant de la que s'es aquella desenrotllada. Amb aquest objecte imagina l'autor un poble format al voltant d'uns restes de muralla romana, tenint una via principal en la que hi situa les construccions més importants.« [ANONYM.], La Secció (wie Anm. 45), o. S. [S. 5]. In etwas anderem Wortlaut erschien dieses Zitat auch publiziert in [ANONYM.], La paternitat (wie Anm. 42), S. 3. Auf den Zeichnungen sind die römischen Mauerreste nicht verzeichnet.
- 90** Zur Fortschrittskritik in Architekturdörfern WÖRNER, Martin: Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900. Münster u. a. 1999, hier S. 117 f. Zum Diskurs von Kulturpessimismus und Gegenwarts kritik GEPPERT, Alexander: Rezension zu: Wörner, Martin: Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900. Münster u. a. 1999. In: H-Soz-Kult (14. 9. 1999), www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-2023 (16. 11. 2021).
- 91** [ANONYM.], La Secció (wie Anm. 45), o. Abb.-Nr. [6 f.], o. S. [S. 4].
- 92** Zur Konsum- und Modernekritik im frühen 20. Jahrhundert im Verhältnis zu fortschrittsorientierten Konzepten auf Weltausstellungen und in der Wirtschaft LINDEMANN, Uwe: Das Warenhaus als Kunstwerk? Zum Verhältnis von Ökonomie, Ästhetik und Konsum um 1900. In: Konsum und Kreativität. Hg. v. Dirk HOHNSTRÄTER. Bielefeld 2016, S. 77–92, hier S. 89 f.
- 93** [UTRILLO I MORLIUS, Miquel] (wie Anm. 48), S. 1.
- 94** EBD., S. 2 f., S. 6.
- 95** EBD., S. 2, S. 4.
- 96** WÖRNER (wie Anm. 90), zum Schweizer Dorf S. 92–96. Das Schweizer Dorf auf der Pariser Weltausstellung 1900 stellt ein prägnantes Beispiel für ein ethnografisches Ensemble mit regionaltypischen Repräsentationen dar.
- 97** [ANONYM.], o. T. [Beschreibung des Spanischen Dorfes], o. O. [Barcelona] undatiert [1928–1929], Barcelona, Arxiu del MNAC, Fons Exposició Internacional de Barcelona, 1929, F111, Do2F111-6.7/2, Reg. 000662, hier S. 1.
- 98** »Desde la Exposición de París, en 1900, con la reconstrucción del »Vieux Paris«, hasta la última Exposición de Filadelfia, en la que se exhibía la reconstrucción de una calle de la ciudad a mediados del pasado siglo, ha sido preocupación de todas las grandes Exposiciones, presentar, al lado de las impresionantes manifestaciones de la técnica, de la economía y de la actividad social del país, una visión retrospectiva de la añeja condición del espíritu colectivo, plasmada en el carácter peculiar de sus artes, usos y costumbres, y en el estilo de las edificaciones levantadas por el pueblo para cobijar su hogar, su oficio, sus devociones y sus prerrogativas; asentando, así, sobre los valores del pasado, la proyección hacia lo futuro que la Exposición representa.« EBD., S. 1.
- 99** EBD., S. 1.
- 100** In Katalonien besteht seit 1890 das Exkursionistenzentrum, das sich aus Vorgängerorganisationen wie der 1876 gegründeten »Associació Catalanista d'Excursions Científicas« (Katalanistische Gesellschaft für wissenschaftliche Exkursionen) zusammengeschlossen hatte, die zu den Vorreitern auf der Iberischen Halbinsel gehörten. GUDIOL Y CUNILL, Joseph: L'Excursionisme y l'arqueologia. Conferencia llegida en la vetllada del dia 17 de janer 1902 celebrada en el Centre Excursionista de Catalunya [Studienfahrten und Archäologie. Vortrag gehalten anlässlich der am 17. Januar 1902 im Katalanischen Exkursionistenzentrum gefeierten Abendgesellschaft]. Barcelona 1902. In Madrid war 1893 die Spanische Gesellschaft für Exkursionen gegründet worden. BODELÓN RAMOS, Terencio Borja: Enrique Serrano Fatigati y la Sociedad Española de Excursiones [Enrique Serrano Fatigati und die Spanische Gesellschaft für Exkursionen]. Diss. Universidad

Nacional de Educación a Distancia. Madrid 2015, hier S. 241, http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:GeoHis-Tbbodelon/BODELON_RAMOS_Terencio_Borja_Tesis.pdf (24. 11. 2021).

101 PUIG Y CADAVALCH [PUIG I CADAVALCH] (wie Anm. 88).

102 VIOLLET-LE-DUC, Eugène: Histoire de l'habitation humaine depuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours. Paris 1875. Ebenfalls rezipiert in spanischen Studien DERS.: Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle. 10 Bde. Paris 1854–1869.

103 LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: Arquitectura civil española de los siglos I al XVIII [Spanische Zivilarchitektur vom 1. bis zum 18. Jahrhundert]. 2 Bde. Madrid 1922.

104 »Entre el *tradicionalismo* y el *exotismo*, el camino que debemos seguir no es dudoso: se nos impone el tradicionalismo por amor patrio [...] [Hervorhebungen wie im Original, Anm. d. Verf.].« LAMPÉREZ Y ROMEA, Vicente: La Arquitectura española contemporánea. Tradicionalismos y exotismos [Die zeitgenössische spanische Architektur. Traditionalismen und Exotik]. In: Arquitectura y Construcción 228 (1911), S. 194–199, hier S. 196.

105 EBD., S. 199.

106 TORRES BALBÁS, Leopoldo: El tradicionalismo en la arquitectura española [Der Traditionalismus in der spanischen Architektur]. In: Arquitectura 6 (1918), S. 176–178, hier S. 178. Vgl. auch SAMBRICIO, Carlos: Torres Balbás, crítico de arquitectura contemporánea y estudioso de la arquitectura popular [Torres Balbás, Kritiker der Gegenwartsarchitektur und Gelehrter der Volksarchitektur]. In: Leopoldo Torres Balbás y la restauración científica. Hg. v. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Sevilla 2013, S. 407–428.

107 VÁZQUEZ ASTORGA, Mónica: La arquitectura vernácula como laboratorio de experimentación y vía de modernización para la arquitectura moderna [Die vernakuläre Architektur als Versuchslabor und Weg der Modernisierung für die moderne Architektur]. In: Actas del congreso internacional de arquitectura vernácula. Hg. v. Ana ARANDA BERNAL u. a. Sevilla 2007, S. 86–93.

108 [ANONYM.], L'Ensenyament del dibuix a la Escola Superior d'Agricultura. Mètode seguit pel professor l'Arquitecte En Francesc de P. Nebot. La casa catalana [Der Zeichenunterricht an der Hochschule für Landwirtschaft. Nach der von Architekturprofessor Francesc de P. Nebot verfolgten Methode. Das katalanische Haus]. In: Agricultura 20 (20. 10. 1919). Supplement mensual: L'Art en l'Agricultura 10, o. S., https://ddd.uab.cat/pub/agricultura/agricultura_a1919m10d20n20.pdf (29. 10. 2020).

109 [ANONYM.], o. T. [Zu den Bauten für den Agrarsektor des Architekten Cèsar Martinell i Brunet]. In: Agricultura 10 (20. 5. 1919), S. 199–200, https://ddd.uab.cat/pub/agricultura/agricultura_a1919m5d20n10@ahcb.pdf (29. 10. 2020); MARTINELL, C.: Els palaus de la sindicació agrària [Die Paläste der landwirtschaftlichen Gewerkschaften]. In: Agricultura 12 (20. 6. 1919). Supplement mensual: L'Art en l'Agricultura 6, o. S., https://ddd.uab.cat/pub/agricultura/agricultura_a1919m6d5n11@ahcb.pdf (5. 11. 2020); DERS.: Les obres sindicals agràries [Die Bauten der landwirtschaftlichen Gewerkschaften]. In: Agricultura 21–22 (20. 11. 1919), S. 406–408, https://ddd.uab.cat/pub/agricultura/agricultura_a1919m11d20n21-22@ahcb.pdf (5. 11. 2020). Vgl. MENDELSON, Documenting Spain (wie Anm. 44), S. 13 zur Bauernhausforschung in Katalonien durch das AEFC.

110 »La Exposición Internacional de Barcelona ha querido superar el carácter fragmentario de anteriores manifestaciones, reconstituyendo, no determinado sector o jerarquía, sino un Pueblo completo, todo un Pueblo Español de categoría mediana, ni gran ciudad ni villorrio, con su Iglesia y sus posadas, sus obradores y sus tiendas, sus mansiones señoriales y sus lares humildes, su Ayuntamiento y su Monasterio, sus callejas y sus plazas, dando a todos estos elementos típicos, arrancados a la realidad, todavía subsistente, de la rica variedad española, no una fría presentación arqueológica, sino una disposición orgánica que avive, dentro de su recinto, las palpitaciones de un pasado glorioso, estructurando en el aire, al fragor de

artísticas fiestas y manifestaciones populares y de una actividad artesana cuidadosamente reconstruida, la sutil y eterna arquitectura del alma de la Raza.« [ANONYM.], o. T. [Beschreibung] (wie Anm. 97), S. 1. Die Übereinstimmungen dieses Zitats mit dem Artikel von MARQUÉS DE FORONDA, La finalidad (wie Anm. 4), S. XXXVII lassen vermuten, dass es sich bei dem Manuskript um einen Entwurf für den Beitrag im »Libro de Oro« handelt.

111 SOLSONA, Braulio: El »truco« del »Pueblo Español« [Der »Trick« des »Spanischen Dorfes«]. In: Diario Oficial 21 (1929), S. 11.

112 Folguera i Grassi fotografierte 1927 den Originalbau in Cáceres, Arxiu Fotogràfic de Barcelona [Bildarchiv von Barcelona] (im folgenden AFB), https://catalegarxiu municipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=%3A* &start=27 &rows=1 &sort=msstored_typology%20asc &fq=norm &fv=* &fo=and &fq=msstored_hyno0 &fv=%22Arxiu+Fotogr%C3%A0fic+de+Barcelona%22 &fo=and &fq=msstored_hyno1 &fv=%22AFB3-078+Llu%C3%ADs+Plandiura+Pou%22 &fo=and (22. 8. 2022).

113 [ANONYM.], Memoria descriptiva (wie Anm. 65), S. 3.

114 REVENTÓS, Ramón/FOLGUERA, Francesc: Idea del Barrio Andaluz [Die Idee vom andalusischen Viertel], Barcelona 29. 8. 1928. AHCB, Fons Lluís Plandiura i Pou, 5D-54-6, Lligall 25. LP25-9, o. S. [S. 2].

115 MOLINER NUÑO, Un viaje (wie Anm. 48), Kap. III, 1928 (Re) diario de viaje. El viaje a Andalucía. Mayo de 1928, o. S. [S. 195–204], <https://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/471458/TSMN2de4.pdf> (15. 7. 2021).

116 Vereinzelt wird das Auslassen kanarischer Bezüge in der zeitgenössischen Literatur aus patriotischen Gründen bedauert. SANZ BALZA, Elisée: Notas de un visitante. Exposición Internacional de Barcelona 1929 [Bemerkungen eines Besuchers. Internationale Ausstellung in Barcelona 1929]. Barcelona 1930, hier S. 126.

117 Der Hauptplatz von Riaza wurde 1927 von Folguera i Grassi oder Reventós i Farrarons fotografisch dokumentiert. Vgl. Weblink des AFB, https://catalegarxiu municipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=Segovia &start=33 &rows=1 &sort=msstored_typology%20asc &fq=norm &fv=* &fo=and &fq=msstored_author &fv=%22Folguera+Grassi%2C+Francesc%22 &fo=and &fq=msstored_doctype &fv=Fotogr%C3%A0fic &fo=and &fq=media &fv=* &fo=and (22. 8. 2022).

118 Folguera i Grassi hat den Hauptplatz von Sigüenza 1927 fotografiert. Vgl. Weblink des AFB, https://catalegarxiu municipal.bcn.cat/ms-opac/doc?q=Sig%C3%BCenza &start=22 &rows=1 &sort=msstored_typology%20asc &fq=norm &fv=* &fo=and &fq=msstored_author &fv=%22Folguera+Grassi%2C+Francesc%22 &fo=and &fq=media &fv=* &fo=and (22. 8. 2022).

119 [ANONYM.], Guide du Village Espagnol. Parc de Montjuich. Hg. v. Junta de Museus. Barcelona undatiert [1929], S. 6; NOTÁN DE SÁ, F.: Visita al Pueblo Español. Itinerario en forma de relato del Pueblo Español de la Exposición Internacional de Barcelona [Besuch im Spanischen Dorf. Rundgang in der Art einer Erzählung über das Spanische Dorf der Internationalen Ausstellung in Barcelona]. Barcelona 1929, S. 8.

120 Das Rathaus von Campodrom (Katalonien) (Abb. 19: Nr. 6) wurde im katalanischen Viertel in der Calle Mercaderes nachgebaut.

121 [ANONYM.], Guide du Village (wie Anm. 119), S. 6–9; NOTÁN DE SÁ (wie Anm. 119), S. 10–13.

122 »Una serie de casas, en la que están representados los principales estilos regionales, forman la Plaza Mayor, porticada, con un quiosco para la música, y, al fondo, las Casas Consistoriales. Una terraza y gradas salvan el desnivel del suelo que da a esta Plaza una graciosa perspectiva.« [ANONYM.], o. T. [Beschreibung] (wie Anm. 97), S. 2.; [ANONYM.], Guide du Village (wie Anm. 119), S. 6. Utrillo i Morlius hatte 1923 für einen einheitlichen plateresken Stil der Gebäude am Hauptplatz plädiert, die verbindenden Gänge aber schon vorgesehen. [UTRILLO I MORLIUS, Miquel] (wie Anm. 48), S. 4 f.

123 PAYNE, Alina: Architecture: Image, Icon, or Kunst der Zerstreung?. In: Das Auge der Architektur. Hg. v. Andreas BEYER, Matteo BURIONI und Johannes GRAVE. München 2011, S. 55–91, hier S. 70 f.

- 124** STIERLI, Martino: Montage and the Metropolis. Architecture, Modernity, and the Representation of Space. New Haven–London 2018, S. 85. Der im Architekturmuseum der Technischen Universität München erhaltene Entwurf (Signatur thie_f-38-16) vgl. Weblink <https://mediatum.ub.tum.de/901128> (8.12.2021).
- 125** MORAVÁNSZKY, Ákos: Die Entdeckung des Nahen. Das Bauernhaus und die Architektur der frühen Moderne. In: Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt. Hg. v. DEMS. Wien–Köln–Weimar 2002, S. 95–123. Zu nachgebauten »Dörfern« vgl. Kap. 2.2 des Beitrags von Cornelia Jöchner im vorliegenden Band.
- 126** STIERLI (wie Anm. 124), S. 11.
- 127** »[...] durante el desarrollo de los trabajos del proyecto y para su estudio, se han dado nombres a las calles y plazas, que [...] se han elegido entre los más genéricos que se emplean en España«. [ANONYM.], Memoria descriptiva (wie Anm. 65), S. 5.
- 128** Vgl. Kap. 5.1 dieses Beitrags.
- 129** RUHL, Carsten/DÄHNE, Chris: Architektur ausstellen. Zur mobilen Anordnung des Immobilien. In: Architektur ausstellen. Zur mobilen Anordnung des Immobilien. Hg. v. DENS. Berlin 2015, S. 6–13, hier S. 12.
- 130** AFB, Weblink (wie Anm. 112).
- 131** RUHL, Carsten: Architekturausstellung. Von der Präsentation zum autonomen Raum der Architektur. In: Die Medien der Architektur. Hg. v. Wolfgang SONNE. Berlin–München 2011, S. 303–330, hier S. 304. Zur Motivation französische Architekturmuseen aufzubauen auch SZAMBIEN, Werner: Le Musée d'Architecture. Paris 1988, passim.
- 132** Das beflaggte Stadttor von Ávila siehe Mundo Gráfico 19/922 (3.7.1929), Umschlagseite.
- 133** »Los edificios que se han escogido para ser reproducidos no son aquellos tan importantes que se encuentran en los manuales de historia del arte o de la arquitectura, sino otros que aunque más modestos tienen en mayor grado el carácter de la localidad donde radican y conservan el valor de la época en que fueron erigidos.« [ANONYM.], o. T. [Charakterisierung des Spanischen Dorfes], o. O. [Barcelona] undatiert [1929], Barcelona, Arxiu del MNAC, Fons Exposició Internacional de Barcelona, 1929, F111, Do2F111-6.7/2, Reg. 000662, S. 1–2, hier S. 1.
- 134** Eine undatierte Liste mit den 47 drei bis fünf Meter breiten Dioramen für das Spanische Dorf AHCB, Fons Lluís Plandiura i Pou, 5D-54-6, Lligall 25, LP25-25. Zu den Dioramen vgl. ELDUQUE, Albert/GARIN, Manuel: Spain as National Dreamscape. The Interplay of Dioramas and Moving Images in the 1929 Barcelona International Exposition. In: Exposing the Moving Image. The Cinematic Medium Across World Fairs, Art Museums, and Cultural Exhibitions. Hg. v. Diego CAVALOTTI, Simone DOTTO und Andrea MARIANI. Milano–Udine 2019, S. 63–75, https://www.academia.edu/40567734/Spain_as_National_Dreamscape_The_Interplay_of_Dioramas_and_Moving_Images_in_the_1929_Barcelona_International_Exposition_in_Exposing_The_Moving_Image_ed_S_D_Cavallotti_S_Dotto_A_Mariani (10.12.2021).
- 135** [ANONYM.], Cuadros y dioramas (Gran Palacio Central) [Bilder und Dioramen (Großer Zentralpalast)], o. O. [Barcelona] undatiert [1926–1929]. AHCB, Fons Lluís Plandiura i Pou, 5D-54-5, Lligall 17, LP17-1.
- 136** GÓMEZ-MORENO CALERA, José Manuel: Manuel Gómez-Moreno Martínez (1870–1970). Granada 2016, hier S. 48, <https://arteceha.eu/wp-content/uploads/2018/11/gomez-moreno-ceha.pdf> (28.7.2021). Während seines Aufenthalts kam er auch mit Bosch i Gimpera, Puig i Cadafalch und Folch i Torres zusammen. EBD.
- 137** SANZ BALZA (wie Anm. 116), S. 88. BOSCH GIMPERA, Pedro: Exposición Internacional de Barcelona 1929. El Arte en España. Guía de la Sección España primitiva del Museo del Palacio Nacional [Internationale Ausstellung in Barcelona 1929. Die Kunst in Spanien. Museumsführer der Sektion primitives Spanien im Nationalpalast], Ausst.-Kat. Palau Nacional. Barcelona 1929.
- 138** GÓMEZ MORENO, Manuel: Exposición Internacional de Barcelona 1929. El Arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional [Internationale Ausstellung in Barcelona 1929. Die Kunst in Spanien. Museumsführer des Nationalpalasts]. Ausst.-Kat. Palau Nacional. Barcelona 1929 [1929], S. 703–764 (Liste der Katalognummern), S. 687–702 (Beschreibung der Dioramen).
- 139** EBD., Katalognummern 4509 f., S. 121.
- 140** Eine recht treffende Analyse zu den nationalistischen Intentionen bei der Auswahl der dargestellten Szenen liefern ELDUQUE/GARIN (wie Anm. 134), S. 67.
- 141** Die Verteilung der Dioramen ist am Ende des Katalogs in den Grundrissen des Palau Nacional eingezeichnet. GÓMEZ MORENO (wie Anm. 138), o. S. [S. 765 f.].
- 142** MONTANER, Joaquín: o. T. [Brief an Lluís Plandiura i Pou zu den Dioramen]. Barcelona 11.12.1926. AHCB, Fons Lluís Plandiura i Pou, 5D-54-5, Lligall 17, LP17-3a-b.
- 143** Neben den Dioramen im Spanischen Dorf und im Nationalpalast gab es unabhängig von der Kunstsektion weitere Dioramen im Lichtpalast (Palacio de la Luz) zur Geschichte des Lichts und im Stadtpavillon (Pabellón de la Ciudad) zur Geschichte Barcelonas. BELTRÁN CATALÁN, Clara/CUENCA CÓRCOLES, Cèlia: Presentando España al mundo. Los dioramas del Pueblo Español en la Exposición Internacional de Barcelona (1929) [Spanien der Welt präsentieren. Die Dioramen des Spanischen Dorfes auf der Internationalen Ausstellung von Barcelona (1929)]. In: La dona visible. Presències de la feminitat a la pantalla. 1895–1920. Hg. v. Àngel QUINTANA und Jordi PONS. Girona 2020, S. 219–240, hier S. 220.
- 144** »Tot el qual donaria al conjunt, en el futur certàmen, una visió de nostra aimada Catalunya en mig de gran nombre de manifestacions, que hi haurà, de la vida moderna, la qual tendeix cada dia més a uniformar els pobles, amb greu perjudici del típic de cada un d'ells. Fem vots perquè es realitzi el somni del distingit arquitecte senyor Nebot, creient que d'ell n'hauria d'eixir una forta reacció en pro de l'arquitectura del nostre poble, cada dia més influït pel nefaste estrangerisme.« [ANONYM.], La Secció (wie Anm. 45), o. S. [S. 6 f.].
- 145** [UTRILLO I MORLIUS, Miquel] (wie Anm. 48), S. 2, S. 4.
- 146** »[...] adecuados al carácter pintoresco del Pueblo«. [ANONYM.], Memoria descriptiva (wie Anm. 65), S. 5. Zur ausführlichen Benennung der möglichen Geschäftszweige, Produktauswahl und Gastronomie EBD., S. 9–32.
- 147** [MATEU PLA, Miguel]: o. T. [Angebot von Miguel Mateu Pla an den Präsidenten des Exekutivkomitees]. Barcelona, 12.10.1928. AHCB, Fons Lluís Plandiura i Pou, 5D-54-6, Lligall 25, LP25-12b, o. S. [S. 2].
- 148** [ANONYM.], Exposición de Barcelona »El Arte en España« [Ausstellung von Barcelona »Die Kunst in Spanien«]. o. O. [Barcelona] undatiert [nach 12.10.1928]. AHCB, Fons Lluís Plandiura i Pou, 5D-54-6, LP25-16, S. 1.
- 149** »Los Grandes Almacenes El Siglo, S.A. Pesentan en el Pueblo Español de la Exposición de Barcelona 23 típicas tiendas, en donde estará representada la Industria Artesana de la España tradicional como en un incomparable museo. Barcelona mayo 1929.« [ANONYM.], o. T. [Werbeanzeige Los Grandes Almacenes El Siglo]. In: Diario Oficial 1 (1929), o. S. [S. 7].
- 150** »[...] pero para la venta y para dar explicaciones a los compradores, es preferible el empleo de señoritas vistiendo en muchos casos, airosos trajes españoles.« [ANONYM.], Exposición de Barcelona (wie Anm. 148), S. 20.
- 151** »Sería pueril exigir que todos los vendedores vistiesen a la antigua o con trajes pintorescos, puesto que los visitantes vestirán según la moda del día. Este ha sido siempre el lado cómico de todos los Vieux Paris, Vieux Amberes, Old London, Indian City y demás reconstituciones, pues es incompatible con la realidad, que un guarda francés de Luís XV, vaya del brazo con un amigo de Lyon, vistiendo un traje de 1929. En un mismo país

las gentes del mismo tiempo, los contemporáneos, pueden vestir los trajes de comarcas apartadas o arcáicas [...]« [ANONYM.], Memoria descriptiva (wie Anm. 65), S. 34 f. Zum gezielten Einsatz von Trachten in den Architekturdörfern der Weltausstellungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts WÖRNER (wie Anm. 90), Kap. 4, hier S. 145–190.

152 [ANONYM.], Memoria descriptiva (wie Anm. 65), S. 33.

153 MENDELSON, Jordana: El Poble Espanyol / El Pueblo Español (1929). In: The Barcelona Reader. Cultural Readings of a City. Hg. v. Enric BOU und Jaume SUBIRANA. Liverpool 2017, S. 295–322, hier S. 308, S. 310.

154 CENTENO, Félix: Una »foto« y un rato de palique [Ein »Foto« und ein kleines Schwätzchen]. In: Diario Oficial 15 (1929), o. S. [S. 34].

155 »Tienen esos setenta y dos kilos una distribución concienzuda y artística, hecha con el recuerdo de los preceptos griegos. Es rubia, de una rubicundez de oro fino.« EBD., o. S. [S. 34].

156 XENIUS [D'ORS, Eugeni]: La Ben Plantada [Die Wohlverwurzelte]. Barcelona 1911. Zur Bedeutung des Noucentisme und des Catalanisme für das Spanische Dorf MENDELSON, El Poble Espanyol (wie Anm. 153), S. 309. Die sich seit 1906 parallel zum Modernisme in Katalonien entwickelnde Kunstrichtung Noucentisme basiert auf dem Versuch Eugeni d'Ors, eine identitätsstiftende katalanische Kunstrichtung zu etablieren. WUNDERWALD, Anke: Noucentisme. In: Barcelona. Tradition und Moderne (wie Anm. 24), S. 61–63.

157 J. DE B.: El Pueblo Español y algunas de sus notas pintorescas [Das Spanische Dorf und einige seiner pittoresken Noten]. In: Diario Oficial 15 (1929), o. S. [S. 33].

158 GOUGH, Maria: Constructivism Disoriented. El Lissitzky's Dresden and Hannover Demonstrationsräume. In: Situating Lissitzky. Vitebsk, Berlin, Moscow. Hg. v. Nancy PERLOFF und Brian REED. Los Angeles 2003, S. 77–125, hier S. 93.

159 [ANONYM.], Exposición de Barcelona (wie Anm. 148), S. 20.

160 J. DE B. (wie Anm. 157) o. S. [S. 33].

161 [ANONYM.], Memoria descriptiva (wie Anm. 65), S. 34.

162 DIAZ PLAJA, Guillermo: El sueño de una noche de verano. Viñetas del »Pueblo Español« [Der Traum von einer Sommernacht. Vignetten des »Spanischen Dorfes«]. In: Diario Oficial 15 (1929), S. 16.

163 EBD., S. 16.

164 [ANONYM.], Memoria descriptiva (wie Anm. 65), S. 33.

165 »[...] la plaza Mayor, donde [...] se concentrará la mayor densidad de visitantes; de día, por reunirse en los principales establecimientos de bebidas, refrescos, y restaurantes; y de noche, por desarrollarse en el área de la plaza, los espectáculos, fiestas, concursos y certámenes que serán una de las principales atracciones de la Exposición.« EBD., S. 5.

166 [ANONYM.], En el primer plano [Auf der Titelseite]. In: Diario Oficial 23 (1929), S. 5.

167 [ANONYM.], o. T. [Ankündigung der Veranstaltungen auf dem Weltausstellungsgelände in der Woche ab dem 16. 6. 1929] In: Diario Oficial 14 (1929), o. S. [S. 10]; [ANONYM.], La Semana Navarra [Die Woche Navarras]. In: Diario Oficial 15 (1929), o. S. [S. 29].

168 Zu Madrid [ANONYM.], La Verbena de San Antonio [Die Vorabendfeier des Hl. Antonius]. In: La Nación, 13. 6. 1929, S. 5, <http://hemeroteca.digital.bne.es/issue.vm?id=0026264721&search=&lang=es> (22. 5. 2022).

169 [ANONYM.], La semana en la exposición [Die Woche in der Weltausstellung]. In: Diario Oficial 14 (1929), S. 20.

170 EBD., S. 20.

171 [ANONYM.], Libro de Oro Ibero-Americano (wie Anm. 4).

172 GARCÍA LORCA, Federico: Granada. Paraíso cerrado para muchos [Granada. Ein für viele verschlossenes Paradies]. In: [ANONYM.], Libro de Oro Ibero-Americano (wie Anm. 4), S. 418–420.

173 MARQUÉS DE FORONDA, La finalidad (wie Anm. 4), S. XXXVII f.

174 [ANONYM.], Exposición Internacional 1929. Guía oficial. Barcelona 1929; [ANONYM.], Internationale Ausstellung 1929 (wie Anm. 3).

175 [ANONYM.], Guide du Village (wie Anm. 119).

176 NOTÁN DE SÁ (wie Anm. 119). Vermutlich handelt es sich bei dem Autorennamen um ein Pseudonym, bzw. ein Anagramm des spanischen Sprachwissenschaftlers, Francisco Santano, der die Einleitung »El Pueblo Español« zur Publikation verfasst hat. EBD., S. 3–5.

177 EBD., S. 6. Der mit Linien eingezeichnete Rundgang entspricht genau dem ausklappbaren Plan im Führer der Museumskommission. Die Zeichnung unterscheidet sich lediglich in der Kolorierung der Gebäude und der Typografie der Beschriftung. [ANONYM.], Guide du Village (wie Anm. 119), o. S. Er ist ausführlicher beschrieben als im offiziellen Führer der Weltausstellung, folgt aber *grosso modo* der dort angegebenen Wegführung. [ANONYM.], Exposición Internacional 1929 (wie Anm. 174).

178 »Lector: estás ante la puerta de acceso al Pueblo Español [...]« NOTÁN DE SÁ (wie Anm. 119), S. 7.

179 EBD., S. 16–18, Kapitel »Dioramas de España«.

180 »El Pueblo Español [...] una interesante manifestación de arte antiguo, integrada por un conjunto de armónicas, bellas y típicas construcciones de los varios aspectos de la vida rural en distintas épocas y regiones de España, con su indumentaria, usos, costumbres y muestras curiosísimas de los oficios y artes populares.« EBD., S. 3.

181 »[...] nos transportamos a esas viejas y nobles villas españolas, dormidas a la sombra apacible de sus vetustas iglesias, cuyos enhiestos campanarios, en la lejanía, semejan perforar las nubes en un anhelo supremo de inmortalidad [...]« EBD., S. 4.

182 »[...] fiel reproducción de todos los pueblos españoles, que [...], vienen a recordar en la culta, moderna y progresiva Barcelona, que en otros tiempos fué también España culta y progresiva [...]« EBD., S. 5.

Fazit

CORNELIA JÖCHNER

Architektur wird ausstellungsfähig – dies ist einer der Effekte, den die »Schaulust« des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts in Europa hinterlassen hat. Die im vorliegenden Buch untersuchten Beispiele trugen hierzu entscheidend bei, indem sie ganz bestimmte Aspekte von Architektur performierten. Mit ihrem Zugriff auf frühere Epochen reproduzierten sie vor allem solche Bauten, die bis dahin im kunsthistorischen Kanon nicht enthalten waren und einer Art industrieller Vorzeit zugeordnet wurden. Das bedeutete insbesondere eine Repräsentation der kleinstädtischen, teilweise ländlichen Kultur, deren Bauten hier in bildhaften Ensembles angeordnet wurden. Ziel des Buches war es, die Eigenschaften dieser hervorgehobenen Objekte nicht nur mittels eines komparativen Ansatzes wissenschaftlich neu zu erschließen, sondern dabei auch übergreifende Merkmale herauszufiltern. Die Ensembles, von denen jedes für sich genommen bereits Gegenstand der Forschung war, sollten mit neuen, vergleichenden Fragen konfrontiert werden, etwa: Hat die Tatsache, dass ein Großteil der Ensembles bis heute erhalten ist, mit bestimmten konzeptionellen Charakteristika zu tun? Gab es besondere personelle Netzwerke, die dies verantworteten? Was verband die Ensembles mit ähnlichen Beispielen; wodurch grenzten sie sich von diesen ab?

Bleiben wir für einen Moment im Ausstellungswesen als dem primären Rahmen der fünf Ensembles, so ist deren »lebensgroße« Darstellung von Architektur als Besonderheit gegenüber solchen Formen der Präsentation hervorzuheben, die bis dahin mit architektonischen Versatzstücken gearbeitet hatten.¹ Tatsächlich war das Exponieren von Architektur in ihrem *gesamten* strukturellen Zusammenhang durch die Weltausstellungen seit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts entscheidend vorangetrieben worden – ja, es ist gewissermaßen durch sie hervorgebracht worden.² Die auf die Förderung des Handels bezogenen, internationalen Schauen bedeuteten für die Architektur eine erhebliche Erweiterung ihres Geltungsbereichs: Nicht nur wegen der teilweise spektakulären Pavillons, die als »Gefäße« für andere Objekte dienten, sondern vor allem deshalb, weil hier demonstriert wurde, dass Architektur eine gestalterische Gattung ist, welche die menschliche Umwelt in entscheidender Weise prägt. Die Architektur trat aus dem engen Bezugsfeld von Experten heraus und wurde zentrales Element eines neuartigen Kulturbegriffs, der die bisher dominante, normative Kunsttheorie verdrängte.³ Dabei müssen die seinerzeit neu entstehenden Museen mit Architekturabteilungen als eine Entwicklung gelten, die parallel zu den »World Exhibitions« verlief: Sie boten nicht mehr Fragmente oder Details von Architektur, sondern brachten diese zuneh-

mend in holistische Ensembles,⁴ wie sie im Buch durch das finnische Freilichtmuseum Seurasaari (1909) vertreten sind.

Die hier vorgelegten Forschungen machen deutlich, dass die Gattung Architektur zu diesem Zeitpunkt nicht zufällig mit dem Konzept der Nation verknüpft war. Zu deren Konstruktion gehörte es, eine bestimmte geografische Fläche und deren Bewohnerschaft insbesondere durch Kultur und Sprache als Einheit zu definieren und zugleich nach außen abzugrenzen.⁵ Für die Vorstellung von Nation, die im späten 19. und frühen 20. Jahrhundert vor allem das Moment der Konkurrenz ausprägte, besaß die Architektur eine besondere Evidenz: Als immobile Gattung verkörperte sie die scheinbare Unverrückbarkeit von Nationen. Diese Beweiskraft wurde auch Translokationen zugesprochen, wie sie für das finnische Freilichtmuseum Seurasaari galten, aber auch Nachbauten von Architekturen, welche die übrigen Beispiele des vorliegenden Bandes ausmachen. Kopien gehörten zum besonderen Modus von Weltausstellungen, der – im Unterschied zur fürstlichen Kunstkammer oder Sammlung – die »Möglichkeiten der Bildung, des Studiums, die Unterhaltung des Publikums« ins Zentrum rückte.⁶

Die spezifischen Verbindungen von Architektur, Nation, Wissensvermittlung und Unterhaltung prägten die im Buch untersuchten fünf Ensembles: als ein die moderne Völkergemeinschaft und spanische Gesellschaft adressierendes Ausstellungsprojekt der Diktatur Primo de Riveras, das die Regionen Spaniens in einer idealen kleinstädtischen Anordnung repräsentierte (Poble Espanyol, Weltausstellung Barcelona 1929); als Musealisierung von Architektur aus verschiedenen Regionen Finnlands in einer ruralen Landschaftstopografie, gerichtet gegen den Verfall von baulicher Kultur (Freilichtmuseum Seurasaari, Helsinki 1909); als zwei in Hoch- und Volkskultur unterschiedene und somit ebenfalls ländliche Architektur einbeziehende Ensembles, die komplementär zur nationalen Geschichtsschreibung ein eigenständiges Narrativ behaupteten (»Historische Hauptgruppe« und »Ethnografisches Dorf«, Millenniumsausstellung Budapest 1894); als ein fiktives spätmittelalterliches »Dorf«, das den Fokus auf eine Region vor allem durch die mit einem Gewerbe verbundenen piemontesischen Wohnbauten legte und so wirtschaftlich-kulturelle Ziele des modernen Italien thematisierte (Borgo Medievale, Esposizione Generale Italiana, Turin 1884).

In der Epoche des Schauens, die das Buch mit dem Zeitraum 1880 und 1930 ausleuchtet, rekurrten die fünf Ensembles in einem innovativen Zugriff auf die Präsentation solcher architektonischer Beispiele, die

gerade *nicht* die jeweils austragende Stadt ikonisch reproduzierten. Für das letztere Vorgehen gab es berühmte Modelle auf Weltausstellungen, etwa die städtebaulichen Ensembles »Oud Antwerpen« (1894) oder »Vieux Paris« (1900). Gegenüber solchen Visualisierungen von »Altstadt«, die auch als Kompensation für Sanierungsprojekte fungierten und ein für die Nation glorreiches Zeitalter heraufbeschworen,⁷ kennzeichnet die in diesem Band untersuchten Ensembles ein anderes Muster. Sie wählten bislang eher unterrepräsentierte Beispiele, die bestenfalls – wie im Fall der »Historischen Hauptgruppe« in Budapest – einen in Entstehung begriffenen Kanon festigten. In den anderen vier Fällen transportierten die ausgewählten Architekturen das Unbekannte – jedoch nicht aus entlegenen Weltgegenden, vielmehr repräsentierten sie »das Nahe«⁸: das Andere war hier das Eigene.

Charakteristisch war, dass hierfür alle fünf Ensembles in ein anspruchsvolles räumliches Setting gebracht wurden: kleinstädtisch, dörflich, landschaftlich-topografisch oder bildhaft »agglomeriert«.⁹ Diese von der zeitgenössischen Urbanistik und Gartenkunst inspirierten Räume transportierten Prozesse der Anerkennung bestimmter architektonischer Typen, Provenienzen, künstlerischer Lösungen, sozialer Nutzungen oder Materialien von Architektur und ließen die Diskussion normativer Neubestimmungen zu. Bei aller Unterschiedlichkeit in den einzelnen Ländern oder historischen Phasen werden hier Netzwerke deutlich, die professionelle Formierungsprozesse bekunden: Kunstwissenschaft, Ethnologie, Geografie, Archäologie, Geschichtswissenschaft, Ausstellungswesen, Museologie, Denkmalpflege – all dies waren Disziplinen und Institutionen, die sich erst ausbildeten. Die Architekturausstellungen, die das Verhältnis von Region und Nation thematisierten, waren weder von diesem professionellen Hintergrund der beteiligten Akteure noch von der politischen Konstitution des jeweiligen Landes abzukoppeln. Vielmehr zeigte sich die Region sowohl wissenschaftlich als auch in der Repräsentation der Nation nach außen als ein Element, mit dem es möglich war, gegenüber den traditionellen, schablonenhaften Klischees von nationaler Architektur eine neue Linie »des Eigenen« zu formulieren. Diese verflocht sich auf unterschiedliche Weise mit der Moderne: durch die Anwendung aktueller Bauweisen und -materialien, durch Montagetechniken, beim Einsatz moderner Reproduktionstechniken wie der Fotografie.

Die Darstellung des Eigenen durch Architektur ließ sich angesichts einer wachsenden Konkurrenz der Nationen mobilisieren, und zwar in mehrfacher Hinsicht. Denn zwischen einzelnen, hier gezeigten Architekturausstellungen gab es direkte Bezugnahmen – so fungierte Turin als Vorbild für Budapest. International und horizontal wirksam waren von Anfang an Wissensströme über die bei einzelnen Ausstellungen gezeigten Objekte. Sie bedienten im Fall der Wohnhaus-Literatur sowohl kunst- und kulturhistorische als auch ethnologische oder archäologische und touristische Interessen. Ausstellungen evozierten eine neuartige Mobilität in Form persönlicher Reisen, sorgten aber auch für eine bis dahin nicht gekannte mediale Verbreitung durch den Einsatz von gedruckten Führern, Rezensionen und Bildmaterial. Mit Bezug auf die im Buch untersuchten Beispiele heißt dies, dass Architektur durch derartige Ausstellungen in einen intensiven transnationalen Diskurs gebracht wurde. Die vorliegende Forschung versteht sich daher als Beitrag zu einer kunsthistorischen Verflechtungsgeschichte (»entangled history«),¹⁰ die in Zukunft immer notwendiger werden dürfte.

Anmerkungen

1 Zur Bedeutung der Weltausstellungen für die Präsentation von Architektur LOCHER, Hubert: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst* (= Habil.-Schr. Basel 1999). München 2001, S. 353–357; zu frühen Konzeptionen LIPSTADT, Hélène: *Architectural Publications. Competitions and Exhibitions*. In: *Architecture and its Image. Four Centuries of Architectural Representation. Works from the Collection of the Canadian Centre for Architecture*. Ausst.-Kat. Montreal. Hg. v. Eve BLAU und Edward KAUFMAN. Montreal 1989, S. 109–137; RUHL, Carsten: *Architekturausstellung. Von der Präsentation zum autonomen Raum der Architektur*. In: *Die Medien der Architektur*. Hg. v. Wolfgang SONNE, München 2011, S. 303–330; THOME, Markus: *Baukunst im Museum. Mittelalterliche Architekturteile als Anlass für historisierende Ausstellungsräume*. In: *Musealisierung mittelalterlicher Kunst*. Hg. v. Wolfgang BRÜCKLE, Pierre Alain MARIAUX, Daniela MONDINI. Berlin - München 2015, S. 76–96.

2 BURIONI, Matteo: *Garniers gebaute Geschichtsfiktion*. In: *Weltgeschichten der Architektur. Ursprünge, Narrative, Bilder 1700–2016*. Hg. v. DEMS. Passau 2016, S. 55–58; WÖRNER, Martin: *Vergnügung und Belehrung. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851–1900*. Münster u. a. 1999; DERS.: »Tote Gestalten« und »lebende Bilder«. *Weltausstellungen und populäre Inszenierungsformen*. In: *Renaissance der Kulturgeschichte? Die Wiederentdeckung des Märkischen Museums in Berlin aus einer europäischen Perspektive*. Hg. v. Alexis JOACHIMIDES und Sven KUHRAU im Auftrag der Richard-Schöne-Gesellschaft für Museumsgeschichte e. V. Dresden 2001, S. 74–87.

3 STALDER, Laurent: *Hermann Muthesius 1861–1927. Das Landhaus als kulturgeschichtlicher Entwurf*. Zürich 2008.

4 BERNAU, Nikolaus: *Die Geschichte als Architekturbild. Baugestalt und Raumtypologie des agglomerierten Museums in Mittel- und Nordeuropa*. In: JOACHIMIDES und KUHRAU (wie Anm. 2), S. 33–56. Der Autor geht von

einem Museumstypus der »Agglomeration« aus, der »sich nur in solchen Nationen« finde, die als »verspätete« [...] im Laufe des 19. Jahrhunderts anfangen, eine eigene Zentralmacht aufzubauen [...] (S. 48). Hierunter fielen Deutschland, die Schweiz oder »Regionen, die sich gegen eine politische und kulturelle Übermacht zur Wehr setzten: Finnland gegen Rußland, Ungarn gegen Österreich, Bayern gegen Preußen.« (EBD.) Diese aus der politischen Geschichte abgeleitete Erklärung klammert die bei Welt- und Landesausstellungen gezeigten Ensembles als Inspiratoren für museale Inszenierungen aus. Bei Museumsbauten, die als nationale Monumente entsprechende Symbole enthielten, bezieht sich Bernau auf den durch den Kritiker Rudolf Rahn 1897 für das Schweizerische Landesmuseum in Zürich geschaffenen Begriff der »Agglomeration« (EBD., S. 36).

5 ANDERSON, Benedict: *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London 1983.

6 LOCHER (wie Anm. 1), S. 355. Im »Häusersaal« der Ethnologischen Abteilung des heutigen Humboldt-Forums zu Berlin befinden sich ebenfalls Nachbauten, beispielsweise das Kulthaus der in Papua-Neuguinea behimateten Volksgruppe Abelam, oder das Versammlungshaus (»bai«) aus Palau. Letzteres war 1907/08 in verkleinertem Maßstab für das Ethnologische Museum in Berlin nachgebaut worden.

7 WÖRNER, Vernügung (wie Anm. 2), S. 84.

8 Der Begriff »das Nahe« als Synonym für Region verdankt sich MORAVÁNSZKY, Ákos: *Die Entdeckung des Nahen. Das Bauernhaus und die Architekten der frühen Moderne*. In: *Das entfernte Dorf. Moderne Kunst und ethnischer Artefakt*. Hg. v. DEMS. Wien – Köln – Weimar 2002, S. 95–123.

9 Zum Begriff »agglomeriert« BERNAU (wie Anm. 4; vgl. die hier diskutierte Eingeschränktheit auf den Museumsbau).

10 BUDDE, Gunilla; CONRAD, Sebastian; JANZ, Oliver (Hg.): *Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen und Theorien*. Jürgen Kocka zum 65. Geburtstag, Göttingen 2006.

Abstracts und Bio-Bibliografien

Der Borgo Medievale in Turin: »Dorf« einer werdenden modernen Stadt

Der aus Anlass der »Esposizione Generale Italiana in Torino 1884« entstandene Borgo Medievale zeigt modellhaft eine Ansiedlung (*villaggio*) um ein befestigtes Schloss (*castello*). Die beiden Elemente versammeln Nachbauten aus der Periferie des Piemont im 14./15. Jahrhundert, welche die »vita sociale« der Epoche veranschaulichen sollten: geografisch exakt verortete Architekturen, deren Originale im späten 19. Jahrhundert vielfach von Zerstörung bedroht, aber nicht im kollektiven Gedächtnis Italiens verankert waren. Dies suchten die Organisatoren der »Sezione Storia dell'Arte« zu ändern. Indem sie den Rahmen der kommerziellen »Esposizione Generale« – die Frage einer Gestaltung von Alltagsobjekten unter den Bedingungen industrieller Produktion – auf die Kunst und Architektur des Quattrocento übertrugen, entwickelten sie erfolgreich eine Ausstellungsstrategie, welche die bisher schematischen Präsentationen von Architektur auf Weltausstellungen überwand.

Der Borgo wandte sich vehement gegen den Eklektizismus der eigenen Zeit. Die im Beitrag fokussierten Portiken des Borgo waren Architekturelemente, deren Läden und Werkstätten (»botteghe«) die für das ausgehende 19. Jahrhundert gesuchte Einheit des künstlerischen Stils ideal repräsentierten. Diese Architektur der Portiken wurde bislang von der Forschung nicht als vorbildliche Verbindung von Wohnen und Produktion untersucht. Mit den Mitteln der modernen Montage wurden Wohnbauten durch weitere Details ergänzt. Der Borgo erzeugte so eine Art archäologisches Netz des Piemont. Die pittoreske Inszenierung des Ensembles am Ufer des Po, die sich auf aktuelle Ziele der Urbanistik bezog, sollte die Kulturnation Italien für eine Öffnung des kunsthistorischen Kanons gewinnen.

Ausgangspunkt hierfür war ein kulturelles Netzwerk unter Führung von Alfredo d'Andrade, das im Schnittfeld von Wissenschaft, Archäologie und Ausstellen den kommerziellen Rahmen der »Esposizione Generale« geschickt für seine Ziele nutzte. Als »contact zone« präsentierte der Borgo nicht nur die überlieferte Kultur einer Region, sondern das noch nicht lange geeinte Italien zeigte sich durch die spätmittelalterliche Architektur in einer weiteren historischen Tiefendimension nach außen. Die im Borgo getroffene Auswahl

an mehrheitlich unbekanntem Bauten setzte nicht nur Maßstäbe für die kurz danach einsetzende staatliche Denkmalpflege, sondern demonstrierte der eigenen Gegenwart, was »Stil« sein kann: die durch menschliche Arbeit erzeugte Gestaltung des Lebens. Für die werdende moderne Stadt Turin wurde dies vorwärtsweisend.

The Borgo Medievale in Turin: "Village" of a nascent modern city

The Borgo Medievale built for the Esposizione Generale Italiana (General Italian Artistic and Industrial Exhibition) in Turin in 1884 comprises a model village (*villaggio*) surrounding a fortified castle (*castello*). These two elements bring together replicas from the periphery of Piedmont in the fourteenth and fifteenth centuries intended to illustrate the "vita sociale" of the era: geographically precisely located forms of architecture whose originals were often at risk of destruction in the late nineteenth century, but that weren't anchored in Italy's collective memory. The organizers of "Sezione Storia dell'Arte" sought to change this. By transferring the framework of the commercial General Exhibition – which dealt with the design of everyday objects under conditions of industrial production – to the art and architecture of the Quattrocento, they successfully developed an exhibition strategy that overcame the previously schematic presentations of architecture at world exhibitions.

The Borgo vehemently opposed the eclecticism of its time. The Borgo porticos addressed in this article were architectural elements whose shops and workshops (*botteghe*) represented the unity of artistic style pursued in the late nineteenth century. This architecture characterizing the Borgo hasn't previously been studied as an exemplary combination of living and production. Using the means of modern montage, such replicas of real buildings were augmented by further details that, similarly, could be traced back to specific predecessors. The Borgo thus created a kind of archaeological network of Piedmont. The picturesque presentation of the ensemble referring to current goals of urbanism on the banks of the Po was intended to win over the cultural nation of Italy for an opening of the canon of art history.

The starting point for this was a cultural network headed by Alfredo d'Andrade which, at the intersection of research, archaeology and exhibit-making, skilfully

used the commercial framework of the General Exhibition for its goals. Being a “contact zone”, apart from displaying the traditional culture of a region, the Borgo presented Italy, only recently united, to the outside world by means of late medieval architecture with an additional historical dimension. The selection of mostly unknown buildings in the Borgo not only raised the bar regarding the state conservation of historical monuments beginning shortly afterwards, but also demonstrated to contemporary society what ‘style’ could be: the shaping of life by human labour. This became an important basis for the nascent modern city of Turin.

Cornelia Jöchner

Kunsthistorikerin, Professorin für Kunstgeschichte der Frühen Neuzeit an der Ruhr-Universität Bochum, Leiterin des DFG-Projekts »Museale Architekturdörfer 1880–1930. Kontaktzonen des Eigenen im transnationalen Austausch«. Studium der Kunstgeschichte, Italianistik und Europäischen Ethnologie in Marburg; Studienaufenthalte in Florenz, Rom und Reggio Calabria. Promotion zu barocker Gartenkunst. Postdoc in Hamburg, Wissenschaftliche Assistentin an der BTU Cottbus und am Kunsthistorischen Institut Florenz (Max-Planck-Institut). Sprecherin des DFG-Netzwerkes »Räume der Stadt. Perspektiven einer kunsthistorischen Raumforschung« (2004–2008). Habilitation an der Universität Hamburg. Forschungen zur Architektur, Garten- und Städtebaugeschichte von der Frühen Neuzeit bis in die Moderne. Wichtigste Publikationen: *Spatial Analysis as a Tool for Architectural and Urban Historians*. In: *Metropolitan Research. Methods and Approaches*. Hg. v. Rolf Parr/Jens M. Gurr. Bielefeld 2022, S. 63–74; *Gebaute Entfestigung. Architekturen der Öffnung im Turin des frühen 18. und 19. Jahrhunderts*, Berlin – München – Boston 2015; *Der Platz hinter dem Tor. Die Piazza del Popolo in Rom als Wegraum und Chronotopos*. In: *Platz und Territorium. Urbane Struktur formt politische Räume*. Hg. v. Alessandro Nova/Cornelia Jöchner, Berlin 2010, S. 139–163, auch veröff. in: *Konfigurationen. Gebrauchswesen des Raums*. Hg. v. Anna Echterhöfner/Iris Därmann. Zürich – Berlin 2013, S. 139–167.

GÁSPÁR SALAMON

Das Eigene im Bau: Museale Auseinandersetzungen mit dem architektonischen Erbe Ungarns auf der Millenniumsausstellung in Budapest (1896)

Im Jahr 1896 fand in Budapest eine so aufwendige wie aufsehenerregende Ausstellung statt, mit der Ungarn das tausendjährige Jubiläum der Landnahme der magyrischen Stämme im Pannonischen Becken feierte. In das weitläufige Areal im Stadtwäldchen, das auch als Ort der großangelegten Feierlichkeiten diente, lockten mehr als zweihundert Pavillons, in denen die Leistungen nationaler Wirtschaft, Industrie und Kultur glorifiziert wurden. Ungarn befand sich in einem komplexen politischen Spannungsfeld als Teil der Österreichisch-Ungarischen Doppelmonarchie, die aus dem nach einer äußerst konfliktreichen Periode 1867 erfolgten Ausgleich zwischen dem Habsburgischen und dem ungarischen Reichsteil hervorging. Ein ebenso kompliziertes Politikum lag in dem multiethnischen Charakter des Königtums, der zu einem zentralen gesellschaftlichen und kulturellen Streitpunkt des Jahrhundertendes avancierte. Neben den zahlreichen staatlichen und kommerziellen Pavillons der Millenniumsausstellung wurden zwei verschiedene, jedoch konzeptionell wie ästhetisch jeweils homogene Architekturdörfer errichtet: erstens die aus Kopien von historischen Bauwerken Ungarns montierte, entlang stilhistorischer Etappen (Romanik, Gotik, Renaissance) inszenierte Historische Hauptgruppe, zweitens das Ethnografische Dorf, das Nachbauten von Bauernhäusern aus den unterschiedlichsten Regionen des Königtums versammelte. In den bisherigen Forschungen galt mit wenigen Ausnahmen das Dispositiv Nation als ausschließlicher Bezugsrahmen für die Analyse beider Gebäudekomplexe. Der Beitrag sucht hingegen nach Motiven, Praktiken und Strategien über die nationalpolitische Agenda hinaus. Die Gründe für das Zustandekommen solch selbstreferenzieller Architekturdörfer in Ungarn wird auf diese Weise in den zu der Zeit entstehenden Fachkulturen der Kunstgeschichte und der Ethnografie verortet, die das architek-

tonische Erbe als ein zu musealisierendes Subjekt betrachteten. Der Beitrag problematisiert die museale Auseinandersetzung mit dem »eigenen« architektonischen Erbe als eine identitätsstiftende Kanonisierung von historischen und vernakulären Bauwerken des nationalen Territoriums, die statt politischer Imperative vordergründig aus intellektuell-wissenschaftlichen Konstrukten erwuchs. Dies ermöglicht, über den Tellerrand der in den kunst- und kulturhistorischen Untersuchungen sehr präsenten Interpretationsrahmen der Nationalismuskforschung zu schauen.

The Presentation of Architectural Heritage at the Millennial Exhibition in Budapest (1896)

In 1896, Budapest hosted an exhibition as lavish as it was sensational, at which Hungarians celebrated the thousand-year anniversary of Magyar tribes settling in the Pannonian Basin. More than two hundred pavilions glorifying the achievements of national economy, industry and culture attracted visitors to the spacious City Park, which also served as the venue for large-scale celebrations. Hungary was embroiled in a complex political crossfire as part of the Austro-Hungarian Dual Monarchy, which emerged from the Compromise of 1867 between the Habsburg and Hungarian parts of the empire. Another equally thorny political issue was the Kingdom of Hungary's multi-ethnic character, which became a dominant social and cultural point of contention at the end of the century. Alongside the numerous state and commercial pavilions of the Millennium Exhibition, two different, yet conceptually and aesthetically homogeneous architectural villages were built: firstly, the Main Historical Building Group made up of copies of historical buildings in Hungary and divided into historical stylistic periods (Romanesque, Gothic, Renaissance), and secondly, the Ethnographic Village, which brought together replicas of village houses from diverse regions of the kingdom. In previous research, the development of Hungarian nationalism was almost always taken as the exclusive frame of reference to analyse both building complexes. By contrast, this study seeks motives, practices and strategies beyond the primary political agenda. In this approach, the reasons for the emergence of such

self-referential architectural villages in Hungary are to be found in the fields of art history and ethnography making great progress at the time, which regarded architectural heritage as a subject for museums. The article discusses the museal treatment of Hungary's architectural heritage as an identity-creating canonization of historical and vernacular buildings on national territory, which ostensibly grew out of intellectual and scientific constructs instead of political imperatives. This enables us to look beyond the interpretive frameworks of nationalism studies, which feature strongly in art and cultural history scholarship.

Gáspár Salamon

Kunsthistoriker, ehemaliger Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) in Leipzig sowie Mitarbeiter des DFG-Projekts »Museale Architekturdörfer 1880–1930. Kontaktzonen des Eigenen im transnationalen Austausch«. Studium der Kunstgeschichte und der Geschichte in Budapest; Studienaufenthalt in Berlin (HU). Seit 2017 Promotionsstudium an der Humboldt-Universität zu Berlin. Forschungsaufenthalte mit Kurzstipendien in Ann Arbor (Mich.), Leipzig und Wien. Zwischen 2019–2022 wissenschaftlicher Mitarbeiter am GWZO in Leipzig. Publikationen im Ungarischen und Deutschen zu den Themen Architekturlehre und Architekturhistoriografie, zuletzt: Architekturgeschichtslehre an der Josephts-Technischen Hochschule Budapest. Kompilationspraxis als Wissenstransfer und Selbstverortung in der zeitgenössischen Architekturdiskussion (1871–1902). In: Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Technischen Hochschulen, Technischen Universitäten. Geschichte – Positionen – Perspektiven. Hg. v. Robert Stalla. Wien 2021, S. 137–166.

CHRISTIN NEZIK

Regionale Typologien ausstellen: Das Zusammenwirken von vernakulärer Architektur und Landschaft im Freilicht- museum Seurasaari

Mit der Translozierung der Bauernhofgruppe Kate Niemelä im Sommer 1909 wurde das Freilichtmuseum Seurasaari auf der gleichnamigen Insel in Helsinki eröffnet. Das ursprünglich aus der mittelfinnländischen Gemeinde Konginkangas stammende Hofensemble markierte den Auftakt für eine Musealisierung, die derartige von Abriss, Verfall oder Modernisierung bedrohte Gebäude aus den verschiedenen finnischen Landesteilen (»maakunnat«) in einer gemeinsamen Architektur Ausstellung versammeln wollte. Ziel war es, qua vernakulärer Architektur ein lebendiges Bild von der im Verschwinden begriffenen, ruralen Bau- und Lebenswelt Finnlands zu vermitteln.

Die bisherige Forschung hat das Helsinkier Freilichtmuseum meist als finnische Adaptation des Stockholmer Skansen, im Zusammenhang der städtischen Entwicklung der Insel Seurasaari oder der Geschichte des Finnischen Nationalmuseums betrachtet. Dagegen fokussiert der vorliegende Beitrag die auf Seurasaari angewandten Praktiken und Modi des Ausstellens von vernakulärer Architektur und analysiert diese eingebunden in die transnationalen Entwicklungen im Ausstellungswesen des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Herangezogen wird auch der finnische Architektur- und Wissenschaftsbetrieb, der zeitgleich begann, das Vernakuläre systematisch zu erfassen und hinsichtlich seiner baulichen Prinzipien sowie kulturgeschichtlichen Aussagewerte diskursiv zu verhandeln. Besonderes Augenmerk legt der Beitrag demnach auf die im Freilichtmuseum praktizierte architektonische Montage von regionalen Typen, bestehend aus translozierten Gebäuden und Landschaftselementen und den darüber evozierten temporalen, kunst- und anthropogeografischen Semantiken des Vernakulären. Trotz der materiellen Authentizität der musealisierten Bauten, die auf die denkmalpflegerische Intention der Museumsgründer rund um den Ethnografen Axel Olai

Heikel zurückzuführen ist, stellt das Freilichtmuseum Seurasaari im Kern Imaginationen des Vernakulären aus, die auf der gedachten Alterität dieser Architekturen fußen.

Exhibiting Regional Typologies: The interaction of vernacular architecture and landscape at Seurasaari Open-Air Museum

Seurasaari Open-Air Museum on the eponymous island in Helsinki was opened when the Kate Niemelä farmstead was relocated there in summer 1909. The arrival of the farmstead ensemble, originally from the central Finnish municipality of Konginkangas, marked the beginning of a process of museumification intended to bring together buildings threatened by demolition, decay or modernization from the various parts of Finland (»maakunnat») within a joint architectural exhibition. The aim was to convey a vivid picture of Finland's disappearing rural building and living environment by means of vernacular architecture.

Previous research has mostly considered the open-air museum in Helsinki as a Finnish adaptation of Skansen in Stockholm, or in the context of the urban development of the island of Seurasaari or the history of the National Museum of Finland. In contrast, this article focuses on the practices and modes of displaying vernacular architecture in Seurasaari, and analyses them in connection with transnational developments in exhibition-making in the late nineteenth and early twentieth centuries. It also draws on the Finnish architectural and academic communities, which at this time began to systematically record the vernacular and to discursively negotiate it regarding its architectural principles and its cultural and historical significance. Accordingly, the article pays particular attention to the architectural montage of regional types practised in the open-air museum, consisting of relocated buildings and landscape elements as well as the temporal, artistic-geographical and anthropogeographical semantics of the vernacular that they evoked. Despite the material authenticity of the musealized buildings (something which can be traced back to the monument preservation intentions of the museum's founders led

by the ethnographer Axel Olai Heikel), Seurasaari Open-Air Museum essentially exhibits notions of the vernacular that were based on the imagined alterity of these architectures.

Christin Nezik

Kunsthistorikerin, Wissenschaftliche Mitarbeiterin im DFG-Projekt »Museale Architekturdörfer 1880–1930. Kontaktzonen des Eigenen im transnationalen Austausch«. Studium der Kunstgeschichte und Geschichte an der Ruhr-Universität Bochum. Promotion mit der Dissertationsschrift »Die Suche nach dem zeitgemäßen Bauen 1890–1950. Adaptionen vernakulärer Architektur im Werk von Herman Gesellius – Armas Lindgren – Eliel Saarinen und Alvar Aalto« (eingereicht an der Ruhr-Universität Bochum im September 2022). Publikationen: On the Way Towards Sustainability? Adaptations of Vernacular Architecture in Alvar Aalto's Residential Buildings. In: (Ever)green Alvar Aalto – 4th Alvar Aalto Researchers' Network Seminar 6. –7. 5. 2021. Seminar Proceedings. Ed. by Aila Svensberg and Mia Hipeli. Helsinki 2021, p. 35–41; The Search for a Contemporary Finnish Architecture: Adaptations of the Vernacular tupa in the Oeuvre of Herman Gesellius, Armas Lindgren, Eliel Saarinen, and Alvar Aalto. In: Nationalism, Regionalism & Modern Architecture. Proceedings. Ed. by Jorge Cunha Pimentel, Alexandra Trevisan and Alexandra Cardoso, Porto 2018, p. 254–269.

ANKE WUNDERWALD

Das Poble Espanyol der Weltausstellung 1929 in Barcelona als Imagination nationaler Einheit

Im 1929 eröffneten Spanischen Dorf verkörpert sich der offiziell erstrebte Nationalcharakter Spaniens während der Diktatur Primo de Riveras (1923–1930). Es war nicht nur die Architektur der einzelnen Häuser, sondern vor allem ihre Ensemblebildung und die Belebung der Straßen und Plätze mit Veranstaltungen aller Art, die das Nationale in gelenkter Performanz heraufbeschworen. Abseits der Pavillons mit industriellen Erzeugnissen gelangte das Publikum in ein imaginiertes Spanien, das es in dieser Form weder in der Vergangenheit gegeben hatte, in der Gegenwart gab oder in der Zukunft wahrscheinlich war.

Das Spanische Dorf ist ein Paradebeispiel für die Vermittlung des Eigenen auf Weltausstellungen mit Hilfe von publikumswirksam inszenierten Architekturdörfern. Die in diesem Beitrag im Kontext kultureller Identitätsstiftung untersuchte Ideen- und Planungsgeschichte erbrachte für die Forschung neue Erkenntnisse zu den politisch bedingten Entscheidungsprozessen, die angefangen von der Idee eines spanischen Bauerndorfes, 1915 projiziert von Josep Puig i Cadafalch, zunächst in die detaillierten Planungen von Francesc Nebot i Torres für ein katalanisches Dorf mit starkem Bezug zur sich reformierenden Agrarwirtschaft Kataloniens mündeten. Nach dem Putsch 1923 setzten sich die im Sinne der Ideologie Primo de Riveras neu ausgerichteten Planungen und der Bau des Spanischen Dorfs durch Lluís Plandiura i Pou, Miquel Utrillo i Morlius, Francesc Folguera i Grassi, Ramón Reventós i Farrarons und Xavier Nogués i Casas klar von vorherigen Entwürfen ab. Die breit angelegte Strategie zur nationalen Identitätsfindung, richtete sich nun ebenso auf die Förderung der nationalen Einheit aller spanischer Regionen, wie auf den transnationalen Austausch zur Positionierung des Landes in der internationalen Gemeinschaft. Dieser in malerischer Kulisse eingebetteten nationalen Selbstbestätigung lag in Barcelona in geringerem Maß als in Budapest, Turin oder Helsinki eine wissenschaftliche architekturhistorische Ambition zu Grunde. Mit

wenigen Ausnahmen, wie die berühmte Stadtmauer von Ávila, zählten die auf den Spanienreisen von den Ausstellungsplanern ausgewählten Bauten nicht zum kunsthistorischen Kanon Spaniens. Vielmehr sollten sie die verschiedenen Regionen architektonisch charakterisieren und so ein Umfeld für folkloristische Inszenierungen schaffen, in dem sich das Narrativ einer intendierten Verflechtungsgeschichte von einer geeinten Nation voll entfalten konnte. Mit Blick auf das nationale wie internationale Publikum wurde die Vergangenheit Spaniens als glorreich und zugleich anheimelnd in Szene gesetzt und so ein idealisierter Rückzugsort innerhalb der fortschreitenden Industrialisierung geschaffen.

The Poble Espanyol at the International Exhibition in Barcelona 1929. An imagination of national unity

Opened in 1929, the Spanish Village reveals the national character of Spain as officially aspired to during Primo de Rivera's dictatorship (1923–1930). It wasn't just the architecture of the individual buildings, but above all their arrangement as an ensemble and the animation of the streets and squares with events of all kinds that evoked the national in a controlled performance. Away from the pavilions displaying industrial products, the public entered an imagined Spain that hadn't existed in this form in the past or present and was unlikely to do so in the future.

The Spanish Village is a prime example of the way in which nations conveyed themselves at world's fairs with the aid of architectural villages with public appeal. The history of ideas and planning examined in this article in the context of cultural identity-building provided new insights into the politically conditioned decision-making processes that, starting with the idea of a Spanish peasant village devised by Josep Puig i Cadafalch in 1915, initially led to the detailed plans of Francesc Nebot i Torres for a Catalan village with particular reference to Catalonia's reforming agricultural economy. After the coup in 1923, the planning and construction of the Spanish Village by Lluís Plandiura i Pou, Miquel Utrillo i Morlius, Francesc Folguera i Grassi,

Ramón Reventós i Farrarons and Xavier Nogués i Casas, revised to reflect Primo de Rivera's ideology, were clearly distinguished from previous designs. The broad strategy for national identity was now directed towards promoting the national unity of all Spanish regions as well as transnational exchange to position the country within the international community. This national self-affirmation, embedded in a picturesque backdrop, was based to a lesser extent in Barcelona than in Budapest, Turin or Helsinki on scientific historical ambition. With few exceptions (such as the famous city wall of Ávila), the buildings selected by the exhibition planners on their travels through Spain weren't part of Spain's historical artistic canon. Instead, they were intended to architecturally characterize the various regions and thus create an environment for folkloristic displays in which the narrative of an intended entangled history of a united nation could fully unfold. With both national and international audiences in mind, Spain's past was presented as glorious and simultaneously cosy, creating an idealized retreat against the background of industrialization.

Anke Wunderwald

Kunsthistorikerin, Postdoc des DFG-Projekts »Museale Architekturdörfer 1880–1930. Kontaktzonen des Eigenen im transnationalen Austausch« an der Ruhr-Universität Bochum. Studium der Kunstgeschichte an der Technischen Universität Berlin und Lateinamerikanistik an der Freien Universität Berlin. Promotion an der Technischen Universität Berlin mit einer Dissertation über katalanische Wandmalerei im Mittelalter. Postdoc des DFG-Graduiertenkollegs 1913 »Kulturelle und technische Werte historischer Bauten« und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Lehrstuhl Baugeschichte der BTU Cottbus. Forschungen zur spanischen Wandmalerei, Bildhauerei und Architektur vom Mittelalter bis zur Moderne. Wichtigste Publikationen: Die katalanische Wandmalerei in der Diözese Urgell. 11.–12. Jahrhundert, Korb 2010; Die Kapitelle im Langhaus der Kathedrale von Santiago de Compostela. In: Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive. Hg. v. Bernd Nicolai und Klaus Rheidt, Bern 2015, S. 134–153. The Vaults of Mallorca Cathedral. Rising to a Technical Challenge. Koautorin Paula Fuentes. In: The Art of Vaulting. Design and Construction in the Mediterranean Gothic. Hg. v. Anke Wunderwald und Paula Fuentes, Basel 2019, S. 95–125.

Dank

Die Forschungen für das vorliegende Buch wurden dankenswerterweise mit drei Stellen für Wissenschaftliche Mitarbeit, angesiedelt am Kunstgeschichtlichen Institut der Ruhr-Universität Bochum sowie in der Abteilung Kultur und Imagination am Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) in Leipzig, durch eine dreijährige Sachmittelförderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) realisiert. In diesem Rahmen konnten trotz der Covid-Pandemie notwendige Reisen im nötigen Umfang getätigt werden. Auch die vorliegende Publikation wurde durch diese Förderung der DFG finanziert. Den Verwaltungen in Bochum und Leipzig sei für die organisatorische Abwicklung der Drittmittel herzlich gedankt. Unser besonderer Dank gilt Prof. Dr. Arnold Bartetzky und Prof. Dr. Maren Röger vom GWZO Leipzig, die bereit waren, das Buch in ihre Schriftenreihe aufzunehmen. Mit Ákos Moravánszky konnte das Team im Sommer 2020 am GWZO Leipzig angeregt über das Projekt diskutieren. Bei Arnold Bartetzky und seinem Team haben wir uns für die Unterstützung des Projekts in seiner gesamten Laufzeit, insbesondere für die Ausrichtung der Internationalen Tagung »Architektur als Exponat: museale Präsentationen in transnationalen Verflechtungen« Ende Oktober 2021, sehr herzlich zu bedanken. Für den Beginn des Projekts ist Carolin Zedel (M.A.) mit Recherchen zum Poble Espanyol in Barcelona zu danken; Johanna Staßen (M.A.) hat das Projekt als Wissenschaftliche Hilfskraft organisatorisch tatkräftigst unterstützt. Abschließend danken wir hier allen Institutionen der Ensembles in Barcelona, Helsinki, Budapest und Turin für ihre kooperative und kollegiale Zusammenarbeit mit den am Projekt Beteiligten. Sabine Feser (M.A.) war als Außenlektorin eine unverzichtbare Hilfe, für die wir sehr dankbar sind. Der Sandstein Verlag Dresden, insbesondere Katrin Hoyer und Annett Stoy, haben das Buch hinsichtlich der druckgrafischen und technischen Herstellung hervorragend betreut.

Abbildungsnachweis

Beitrag Cornelia Jöchner

Abb. 1 Biblioteca civica centrale, Cartografico 8/10.13, Foto:
© Biblioteche civiche torinesi. Lithografie (225×437 mm).

Abb. 3 Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (fl/10230, LT 2057). Bleistift, 265(h)×197(b) mm. Freundliche Genehmigung der Fondazione Torino Musei, Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2005).

Abb. 4 Adolfo Frizzi: Borgo e Castello Medioevali in Torino. Torino 1894.

Abb. 5 Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. fot/1845 [F 111]), Druck, 89 (h)×139 (b) mm. Freundliche Genehmigung der Fondazione Torino Musei, Foto: © (foto Studio Fotografico Gonella (2021).

Abb. 6 Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. 11/10242 [LT 2069]), Feder, 152(h)×265(b) mm. Freundliche Genehmigung der Fondazione Torino Musei, Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

Abb. 7 © Cornelia Jöchner, 2021.

Abb. 9 Torino, Archivio Fotografico della Fondazione Torino Musei.

Abb. 11 Karte Alina Floride, Ruhr-Universität Bochum, sowie Agim Meta, eco_sense, unter Verwendung der Karte aus: Pagella, Enrica: Conoscere il Borgo. Turin 2004, S. 91.

Abb. 13 Aus: Carlo Nigra, Torri e castelli e case forti del Piemonte dal 1000 al secolo XVI. La Valle d'Aosta 1974.

Abb. 14 Adolfo Frizzi: Borgo e Castello Medioevali in Torino. Torino 1894.

Abb. 16 Foto: © Cornelia Jöchner (2021).

Abb. 17 Foto: © Cornelia Jöchner (2021).

Abb. 18 Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. 11/10243 [LT 2070]) Feder, 695(h)×1002(b) mm. Freundliche Genehmigung der Fondazione Torino Musei, Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

Abb. 19 Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. fot/2554 [F 838]), gedruckte Fotografie. Freundliche Genehmigung der Fondazione Torino Musei, Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

Abb. 20 Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (fl/10253 [LT/2080]), Bleistift und Feder, 401(h)×420(b) mm. Freundliche Genehmigung der Fondazione Torino Musei, Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2005).

Abb. 21 Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. 11/10307 [LT 2134]) Bleistift, 322 (h)×455 (b) mm. Freundliche Genehmigung der Fondazione Torino Musei, Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

Abb. 22 Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. fl/10292 [LT 2119]), Federzeichnung, teilweise mit Bleistift, 398(h)×495(b) mm. Freundliche Genehmigung der Fondazione Torino Musei, Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

Abb. 23 Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. 11/10263 [LT 2090]), kolorierte Federzeichnung, 249(h)×246(b) mm. kolorierte Federzeichnung, 249(h)×246(b) mm. Freundliche Genehmigung der Fondazione Torino Musei, Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

Abb. 24 Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. fl/10238 [LT 2065]), Bleistift, 140(h)×134(b) mm. Freundliche Genehmigung der Fondazione Torino Musei, Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

Abb. 25 Foto: © Cornelia Jöchner (2021).

Abb. 26 Foto: © Cornelia Jöchner (2021).

Abb. 27 Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. fl/10266 [LT 2093]), Bleistiftzeichnung, teilweise mit Feder koloriert, 322(h)×479(b) mm. Freundliche Genehmigung der Fondazione Torino Musei, Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2005).

Abb. 28 Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. fl/10344 [LT 2171]), Bleistift, 183(h)×131(b) mm. Freundliche Genehmigung der Fondazione Torino Musei, Foto: © foto Aschieri (1980).

Abb. 29 Foto: © Cornelia Jöchner (2021).

Abb. 30 Foto: © Cornelia Jöchner (2021).

Abb. 31 Foto: © Cornelia Jöchner (2021).

Abb. 32 Foto: © Cornelia Jöchner (2021).

Abb. 33 Vittorio Ecclesia, Borgo Medievale, Turm aus Oglanico, Innenseite, gedruckte Fotografie (Torino, GAM Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade fot/2557 [F 841]). Mit freundlicher Genehmigung der Fondazione Torino Musei, Foto: © (foto Studio Fotografico Gonella (2021).

Abb. 34 Borgo Medievale, Turm aus Oglanico, Außenseite, Foto: © Cornelia Jöchner (2021).

Abb. 35 Bussoleno, Haus Gamaleri (Original des Hauses II aus Bussoleno im Borgo Medievale), Foto: © Cornelia Jöchner (2021).

Abb. 36 Torino, GAM – Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Gabinetto Disegni e Stampe, fondo de Andrade (inv. 11/10298 [LT 2125]), Feder und Bleistift, 420(h)×980(b) mm. Freundliche Genehmigung der Fondazione Torino Musei, Foto: © foto Studio Fotografico Gonella (2021).

Abb. 37 Foto: © Cornelia Jöchner (2021).

Abb. 39 Foto: © Cornelia Jöchner (2021).

Abb. 40 Foto: © Cornelia Jöchner (2021).

Abb. 41 Foto: © Cornelia Jöchner (2021).

Abb. 42 Foto: © Cornelia Jöchner (2021).

Beitrag Gáspár Salamon

Abb. 1 Budapest Főváros Levéltára [Archiv der Hauptstadt Budapest], XV.19.d.1.01.019.

Abb. 2 Budapest Főváros Levéltára [Archiv der Hauptstadt Budapest], XV.19.d.1.09.029.

Abb. 3 Kiállítás. Magyarország legszebb tájainak, városainak és műkincseinek valamint a kiállítás nevezetességeinek fényképgyűjteménye [Das tausendjährige Ungarn und die Millenniums-Ausstellung. Sammlung von Photographien hervorragendster Gegenden, Städtebilder und Kunstschatze Ungarns sowie der Sehenswürdigkeiten der Ausstellung]. Hg. v. Ernő Piványi u. a. Budapest 1896, S. 102. © Arcanum Adatbázis [Arcanum Datenbank].

Abb. 4 Az ezeréves Magyarország és a Milléniumi Kiállítás. Magyarország legszebb tájainak, városainak és műkincseinek valamint a kiállítás nevezetességeinek fényképgyűjteménye [Das tausendjährige Ungarn und die Millenniums-Ausstellung. Sammlung von Photographien hervorragendster Gegenden, Städtebilder und Kunstschatze Ungarns sowie der Sehenswürdigkeiten der Ausstellung]. Hg. v. Ernő Piványi u. a. Budapest 1896, S. 21. © Arcanum Adatbázis [Arcanum Datenbank].

Abb. 5 Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény [Szabó Ervin Bibliothek der Hauptstadt, Budapest Sammlung], Nr. 010776.

Abb. 6 György Klósz, Építési hely az Andrassy-úton az Eötvös-utca és Csengery-utca között az oldalfalak és fenék befejezésével – Chantier dans la rue Andrassy entre les rues Eötvös et Csengery après l'achèvement des murs latéraux et du sol. Societá anonima della tramvia elettrica sotterranea die Francesco Giuseppe a Budapest – Ferencz József Földalatti Vasút Részvénytársaság Budapesten – Societé anonyme du chemin de fer électrique »François-Josef« à Budapest, Budapest [1896], Schola Graphidis Művészeti Gyűjtemény, MKE Képző- és Iparművészeti Szakgimnázium [Schola Graphidis Kunstsammlung, Mittelschule für Bildende Künste und Kunstgewerbe der Ungarischen Universität der bildenden Künste], Budapest ohne Inv.-Nr.

Abb. 7 Budapest Főváros Levéltára [Archiv der Hauptstadt Budapest], XV.19.d.1.10.002.

Abb. 8 Honvédelmi Minisztérium, Hadtörténelmi Intézet és Múzeum, Hadtörténelmi Levéltár, Térképtár [Verteidigungsministerium, Militärhistorisches Institut und Museum, Militärhistorisches Archiv, Kartensammlung], G I h 1469.

Abb. 9 Budapest Főváros Levéltára [Archiv der Hauptstadt Budapest], XV.19.d.1.09.004.

Abb. 10 Grundriss der »Historischen Hauptgruppe« nach Bálint, Zoltán: Die Architektur der Millenniums-Ausstellung. Wien 1897, S. 18. Grafische Bearbeitung © Kata Konczos.

Abb. 11 Budapest Főváros Levéltára [Archiv der Hauptstadt Budapest], XV.19.d.1.09.005.

Abb. 12 Bálint, Zoltán: Die Architektur der Millenniums-Ausstellung. Wien 1897, S. 18. Foto: © Universitätsbibliothek Heidelberg.

Abb. 13 Situationsplan des »Ethnografischen Dorfs« nach Vasárnapi Újság, 43/19 (1896), S. 305. Grafische Bearbeitung © Kata Konczos.

Abb. 14 Budapest Főváros Levéltára [Archiv der Hauptstadt Budapest], XV.19.d.1.09.157.

Abb. 15 Schickedanz Albert, Ezredéves Történelmi Kiállítás, a reneszánsz épület négy metszete [Vier Querschnitte des Renaissance-Pavillons], undatiert [ca. 1895], Budapesti Történelmi Múzeum, Kiscelli Múzeum, Építészeti Gyűjtemény [Historisches Museum Budapest, Kiscelli Museum, Architektursammlung], Inv.-Nr. 24266.

Abb. 16 Vasárnapi Újság, 42/1 (1895), S. 8. Foto: © Arcanum Adatbázis [Arcanum Datenbank].

Abb. 17 Néprajzi Múzeum, Ethnológiai Adattár, Fényképtár [Ethnografisches Museum, Ethnologisches Archiv, Fotothek], F 5354.

Abb. 18 Békefi, Remig: Emlékbeszéd Czobor Béla r. tag fölött Békefi Remig l. tagtól. In: A Magyar Tudományos Akadémia elhunyt tagjai fölött tartott emlékbeszédek, 24 Bde. Budapest 1882–1947, hier Bd. 12, Budapest 1905, unpaginierte Tafel vor der S. 289. Foto: © Országos Széchényi Könyvtár [Széchényi Nationalbibliothek].

Abb. 19 Néprajzi Múzeum, Ethnológiai Adattár, Fényképtár [Ethnografisches Museum, Ethnologisches Archiv, Fotothek], F 3207.

Abb. 20 Die historischen Denkmäler Ungarns in der 1896er Millenniums-Landesausstellung. Hg. v. Béla Czobor und Emerich [Imre] Szalay. Budapest – Wien 1897, Taf. 5. Foto: © Országos Széchényi Könyvtár [Széchényi Nationalbibliothek].

Abb. 21 Néprajzi Múzeum, Ethnológiai Adattár, Kéziratgyűjtemény [Ethnografisches Museum, Ethnologisches Archiv, Handschriftensammlung], EA 940.

Abb. 22 Néprajzi Múzeum, Ethnológiai Adattár, Fényképtár [Ethnografisches Museum, Ethnologisches Archiv, Fotothek], F 1895.

Abb. 23 Illustrated London News 50/1419 (30 3. 1867), S. 313. Foto: © Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár [Szabó Ervin Bibliothek der Hauptstadt]

Abb. 24 Budapest Főváros Levéltára [Archiv der Hauptstadt Budapest], XV.19.d.1.09.094.

Abb. 25 Die Völker Europas. Illustrierte Völkerkunde. Hg. v. Georg Buschan. Unter Mitw. v. Arthur Byhan und Michael Haberlandt. Berlin 1925, Taf. 10. Bereitgestellt vom Ethnografischen Institut der Eötvös-Loránd-Universität.

Abb. 26 Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény [Szabó Ervin Bibliothek der Hauptstadt, Budapest Sammlung], Nr. 010788.

Abb. 27 Eigentum des Verfassers. Foto: © Gáspár Salamon.

Abb. 28 Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény [Szabó Ervin Bibliothek der Hauptstadt, Budapest Sammlung], Nr. 080035.

Abb. 29 Budapest Főváros Levéltára [Archiv der Hauptstadt Budapest], XV.19.d.1.09.184.

Abb. 30 Néprajzi Múzeum, Ethnológiai Adattár, Kéziratgyűjtemény [Ethnografisches Museum, Ethnologisches Archiv, Handschriftensammlung], EA 940.

Abb. 31 Alpár, Ignác: Az ezredéves országos kiállítás történelmi főcsoportjának épületei [Die Bauten der Historischen Hauptgruppe der Millenniumsausstellung]. In: Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye 31/4 (1897), S. 153–166, hier S. 161, Abb. 8. Foto: © Arcanum Adatbázis [Arcanum Datenbank].

Abb. 32 Alpár, Ignác: Az ezredéves országos kiállítás történelmi főcsoportjának épületei [Die Bauten der Historischen Hauptgruppe der Millenniumsausstellung]. In: Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye 31/4 (1897), S. 153–166, hier S. 162, Abb. 9. Foto: © Arcanum Adatbázis [Arcanum Datenbank].

Abb. 33 Alpár, Ignác: Az ezredéves országos kiállítás történelmi főcsoportjának épületei [Die Bauten der Historischen Hauptgruppe der Millenniumsausstellung]. In: Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye 31/4 (1897), S. 153–166, hier S. 164, Abb. 11. Foto: © Arcanum Adatbázis [Arcanum Datenbank].

Abb. 34 Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény [Szabó Ervin Bibliothek der Hauptstadt, Budapest Sammlung], Nr. 021689.

Abb. 35 Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár, Budapest Gyűjtemény [Szabó Ervin Bibliothek der Hauptstadt, Budapest Sammlung], Nr. 001598.

Beitrag Christin Nezik

Abb. 1 Foto: © Christin Nezik (2019).

Abb. 2 Plan öfver Helsingfors Stad och dess ägor 1907, 1908, Helsingin kaupunginmuseo, XIV-73, <https://www.finna.fi/Record/hkm.BB5C930B-E147-4FC6-AA54-AC12379BBoA9> (31.10.2022).

Abb. 3 Seurasaaari. Mantereelle johtava silta ja metsänvartijan talo (suunnitellut arkkitehti Fr. Mieritz 1890). Mantereen puolella Seurasaaarentien varrella olevia Meilahden huviloita, 1903, Helsingin kaupunginmuseo, N190451, <https://www.finna.fi/Record/hkm.4245EE8-DEE3-4DEF-85B8-ADF0491A2493> (31.10.2022).

Abb. 4 Situationsplan öfver Fölisön invid Helsingfors med derå befindliga byggnader, undatiert, Helsingin kaupunginarkisto, Kiinteistövirasto, Kaupunkimittausosasto, 270/2, <http://ykسا.fi/100211/141269070237000> (24.10.2022).

Abb. 5 Seurasaaaren ulkomuseo, undatiert, Helsingin kaupunginarkisto, Kiinteistövirasto, Kaupunkimittausosasto, 270/1, <http://ykسا.fi/100211/141269070183900> (24.10.2022).

Abb. 6 Seurasaaaren ulkomuseon asemakartta – Plankarta öfver frilufts-museet på Fölisön, undatiert [um 1934], Museovirasto, Museoviraston kuvakokoelmat, Kansatieteiden kuvakokoelma, KK8397:1.

Abb. 7 © Jussi Kaakinen, Napa Arts & Licensing Agency (2017).

Abb. 8 Foto: © Christin Nezik (2018).

Abb. 9 Foto: © Christin Nezik (2018).

Abb. 10 Foto: © Christin Nezik (2019).

Abb. 11 Tupainterioöri »hartaushetki« Säkylässä Ylioppilasosakuntien kansatieteellisen museon näyttelyssä Unioninkatu 20:ssä Helsingissä, ennen 1893, Museovirasto, Kansatieteiden kuvakokoelma, KK1038:3, <https://www.finna.fi/Record/museovirasto.9631D1634D1576A3A478F883FB416B94> (31.10.2022).

Abb. 12 Heikel, Axel Olai: Die Gebäude der Čeremissen, Mordwinen, Esten und Finnen. Helsinki 1888, S. 207. Reproduktion © Bayerische Staatsbibliothek.

Abb. 13 Heikel, Axel Olai: Die Gebäude der Čeremissen, Mordwinen, Esten und Finnen. Helsinki 1888, S. 222. Reproduktion © Bayerische Staatsbibliothek.

Abb. 14 Kaukolan Niemelän savutuparakennus sisäänkäynnin puolelta Seurasaaaren ulkomuseossa, kuvaaja: Esko Sarasmo, Museovirasto, Kansatieteiden kuvakokoelma, Seurasaaaren kuvakokoelma KK45:9, <https://www.finna.fi/Record/museovirasto.56FACDCE9439071DDCB7A-E31F82214C2> (31.10.2022).

Abb. 15 Blomstedt, Yrjö/Sucksdorff, Victor: Karelische Gebäude und ornamentale Formen aus Zentral-Russisch-Karelilien II. Tafelwerk. Helsinki 1902, o. S. [Tafel 10]. Reproduktion © Staatsbibliothek zu Berlin.

Abb. 16 Blomstedt, Yrjö/Sucksdorff, Victor: Karelische Gebäude und ornamentale Formen aus Zentral-Russisch-Karelilien. Helsinki 1902, o. S. [Titelillustration]. Reproduktion © Staatsbibliothek zu Berlin.

Abb. 17 Yrjö Blomstedt, asemapiirros Niemelän torpan alueesta Konginkankaan Matoniemestä vuodelta 1909, 1909, Museovirasto, Kansatieteiden kuvakokoelma, Seurasaaaren kuvakokoelma, KK15:290, <https://www.finna.fi/Record/museovirasto.76CF9DCB2E28C884FE-2D90E5E894E3D4> (31.10.2022).

Abb. 18 Seurasaaaren ulkomuseoon kesällä 1909 siirretty Niemelän torppa ja asukkaita Konginkankaalla, kuvaaja: Axel Olai Heikel (1909), Museovirasto, Kansatieteiden kuvakokoelma, Seurasaaaren kuvakokoelma, KK15:199, <https://www.finna.fi/Record/museovirasto.41C4921AF5D9E1F-3C31BE8E35AFFFD5> (31.10.2022).

Abb. 19 Seurasaaaren ulkomuseoon siirrettävän Niemelän torpan tallin purkutyöt meneillään, kuvaaja: Axel Olai Heikel (1909), Museovirasto, Kansatieteiden kuvakokoelma, Seurasaaaren kuvakokoelma, KK15:180, <https://www.finna.fi/Record/museovirasto.289E73AB23D727F882F-37CA93481FDCE> (31.10.2022).

Abb. 20 Veikko Kyander, Niemelän torppa Seurasaaarella, mittauspiirustus, Aalto-yliopisto, Arkkitehtuurin mittauspiirustukset, ArkMP:1909_002, <https://raami.aalto.fi/kuvatietokanta/displayObject.html?objectId=http%3A%2F%2Fwww.profiim.com%2Ftaikarchivedobject%2FAF9CA022-E48E-B3B0-0EEF-C63A8031345B> (31.10.2022).

Abb. 21 Niemelän torpan talli Konginkankaalla, kuvattu juuri ennen Seurasaaaren ulkomuseoon siirtämistä, kuvaaja: Axel Olai Heikel (1909), Museovirasto, Kansatieteiden kuvakokoelma, Seurasaaaren kuvakokoelma, KK15:205, <https://www.finna.fi/Record/museovirasto.45853E6AF881C0D5CCBEADC6FBD1B2ED> (31.10.2022).

Abb. 22 Foto: © Christin Nezik (2019).

Abb. 23 Kurssin talo sekä Sippolan luhti molemmat Kuortaneelta, kuvaaja: Eero Naskali (1967), Museovirasto, Kansatieteiden kuvakokoelma, Seurasaaaren kuvakokoelma, KK5:118, <https://www.finna.fi/Record/museovirasto.80B1FC2A5B13607F9F92A7F565739498> (31.10.2022).

Abb. 24 Sippolan luhtirakennus, siirretty Seurasaaaren ulkomuseoon Helsinkiin 1929, kuvaaja: Oskari Kivistö (1929), Museovirasto, Kansatieteiden kuvakokoelma, Seurasaaaren kuvakokoelma, KK5:82, <https://www.finna.fi/Record/museovirasto.8E12C7B5490CD47088B945189D44799B> (31.10.2022).

Abb. 25 Veikko Kyander, Ivarsin talon asemapiirros, poikkileikkauksen päärakennuksesta ja piirros kuistin pylvään pästä, 1914, Museovirasto, Kansatieteiden kuvakokoelma, Seurasaaaren kuvakokoelma, KK65:100, <https://www.finna.fi/Record/museovirasto.F3367EC2A160C73A89C6283D979207B4> (31.10.2022).

Abb. 26 Foto: © Christin Nezik (2018).

Abb. 27 Niemelän torppa alkuperäisellä paikallaan; siirto Seurasaaaren ulkomuseoon käynnissä, talli purettu, kuvaaja: Axel Olai Heikel (1909), Museovirasto, Kansatieteiden kuvakokoelma, Seurasaaaren kuvakokoelma, KK15:164, <https://www.finna.fi/Record/museovirasto.B68A472E34135-733FB38DA58FB5F68A4> (31.10.2022).

Abb. 28 Foto: © Christin Nezik (2019).

Abb. 29 Ragnhild Sellén, Suomi-neito seisoo kalliolla ja kohottaa siniristilippua, 1905, Museovirasto, Historian kuvakokoelma, HK19670102:3a-b, <https://www.finna.fi/Record/museovirasto.09295E8292DD998627E5DBD348035A70> (31.10.2022).

Abb. 30 Kurssin tupa, kuvaaja: © Soile Tirilä (2014), Museovirasto, Kulttuuriympäristön kuvakokoelma, KY12:53, <https://www.finna.fi/Record/museovirasto.EDB797E3CB48D4098895C3838EAE3B47> (31.10.2022).

Abb. 31 Juhani Nuorgam suopunki kädessään, takana loudekota, pädde-koahhti, vieressä ahkio, kuvaaja: M. Pietinen (1932), Museovirasto, Kansatieteiden kuvakokoelma, Seurasaaaren kuvakokoelma, KK15:23, <https://www.finna.fi/Record/museovirasto.326C88998C299330-A14E08A204BF1B7E> (31.10.2022).

Abb. 32 Foto: © Christin Nezik (2019).

Abb. 33 Foto: © Christin Nezik (2019).

Abb. 34 Niemelän sokea ukko myy osan vaatteitaan Niemelän torpan Seurasaaaren ulkomuseoon siirron yhteydessä, kuvaaja: Axel Olai Heikel (1909), Museovirasto, Kansatieteiden kuvakokoelma, Seurasaaaren kuvakokoelma, KK15:174, <https://www.finna.fi/Record/museovirasto.F9609492503A1BDEA925437FCC28E341> (31.10.2022).

Beitrag Anke Wunderwald

Abb. 1 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Lluís Plandiura i Pou, AMB3-233/5D54 LP28-5A.

Abb. 2 Museu Nacional d'Art de Catalunya, donació de Pere Bohigas Tarragó, 1933, Inv. 000667-C, Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2022).

Abb. 3 Foto Frederic Ballell Maymó [ca. 1910], Arxiu Fotogràfic de Barcelona, So_0022_054.

Abb. 4 Foto Pérez de Rozas (18. 5. 1924), Arxiu Fotogràfic de Barcelona, 1_1_B_1_K_5/LP_4_06_01.

Abb. 5 Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Oficina Tècnica de Poble Espanyol, Reg. 3685-USE-F11, Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2022).

Abb. 6 Foto [Anonym.] (12. 6. 1928), Arxiu Fotogràfic de Barcelona, C_110_598.

Abb. 7 Foto Pérez de Rozas (1928), Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Alb_204_10.

Abb. 8 Foto Pérez de Rozas (1928), Arxiu Fotogràfic de Barcelona, C4_0014_43.

Abb. 9 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Lluís Plandiura i Pou, AHCB3-233/5D54 LP24-28.

Abb. 10 Foto [Anonym.] [ca. 1928], Arxiu Fotogràfic de Barcelona, Alb_0117_015.

Abb. 11 Foto: © Martí Llorens, Barcelona (2022).

Abb. 12 Foto: © Martí Llorens, Barcelona (2022).

Abb. 13 Foto: © Martí Llorens, Barcelona (2022).

Abb. 14 Foto: © Martí Llorens, Barcelona (2022).

Abb. 15 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Lluís Plandiura i Pou, AHCB3-233/5D54 LP24-28.

Abb. 16 Foto: © Martí Llorens, Barcelona (2022).

Abb. 17 Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Oficina Tècnica de Poble Espanyol, Reg. 908-USE_F11, Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2022).

Abb. 18 Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Oficina Tècnica de Poble Espanyol, Reg. 3684-USE_F11, Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2022).

Abb. 19 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Lluís Plandiura i Pou, AHCB3-233/5D54 LP24-28.

Abb. 20 Arxiu del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Oficina Tècnica de Poble Espanyol, Reg. 910-USE_F11, Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2022).

Abb. 21 Foto: © Martí Llorens, Barcelona (2022).

Abb. 22 Foto: © Martí Llorens, Barcelona (2022).

Abb. 23 Foto: © Martí Llorens, Barcelona (2022).

Abb. 24 Arxiu Històric de la Ciutat de Barcelona, Fons Lluís Plandiura i Pou, AHCB3-233/5D54 LP24-28.

Abb. 25 Foto Joan Manuel Alberti (1929), Arxiu Fotogràfic de Barcelona, 1_5_C_0_K_7_01.

Abb. 26 Foto Joan Manuel Alberti (1929), Arxiu Fotogràfic de Barcelona, C_110_355.

Abb. 27 Foto Joan Manuel Alberti (1929), Arxiu Fotogràfic de Barcelona, C_110_366.

Abb. 28 Foto Josep Badosa (1929), Arxiu Fotogràfic de Barcelona, C3_0095_01.

Abb. 29 Foto Pérez de Rozas [ca. 1930], Arxiu Fotogràfic de Barcelona, C4_0015_29.

Abb. 30 Foto Pérez de Rozas [ca. 1930], Arxiu Fotogràfic de Barcelona, C4_0015_28.

Abb. 31 Notán de Sá, F.: Visita al Pubelo Español, Itinerario en forma de relato del Pueblo Español de la Exposición Internacional de Barcelona. Barcelona 1929, S. 6. Biblioteca Joaquím Folch i Torres del Museu Nacional d'Art de Catalunya, Dipòsit, A-17846, R. 6.263, Código de barras 1200009276, Foto: © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2022).

In einem kohärenten europäischen Vergleich zwischen Turin, Budapest, Helsinki und Barcelona stellt das Buch architektonische Ensembles vor, die zwischen 1880 und 1930 im Zusammenhang mit Welt- oder Landesausstellungen sowie Museumsgründungen fiktive Dörfer präsentierten. Vier der fünf hier gezeigten, städtebaulich angelegten Komplexe, die Architektur fast im Maßstab 1:1 und damit »lebensecht« zeigten, existieren noch heute: Indiz für die anhaltende Beliebtheit der Musealen Architekturdörfer, die auch unbekannte ältere Gebäude versammelten und sie meist mit wissenschaftlicher Akribie nachbauten. Diese Ensembles unterscheiden sich von den Ikonisierungen berühmter architektonischer Monumente auf Weltausstellungen. Indem sie in erster Linie kleinstädtische und ländliche Gebäude darstellten, zielten sie auf soziokulturelle Strukturen, die dem *nation building* der jeweiligen Länder mit dem Blick auf die kleinen Orte neue territoriale Dimensionen hinzufügten. Doch trotz solcher Betonungen des »Eigenen« gab es transnationale Bezüge im Schnittfeld von Sammeln, Musealisieren, Ausstellen und der neuen Profile in Kunstgeschichte, Ethnografie, Bauarchäologie, Denkmalpflege und Museum. Die kollektive Monografie ist damit sowohl ein Beitrag zur Ausstellungs- und Forschungsgeschichte materieller Objektwissenschaften wie auch eine transnationale Verflechtungsgeschichte europäischer Architektur.



Leibniz-Institut für
Geschichte und Kultur
des östlichen Europa

SANDSTEIN

