

„The beautiful Mecca of a peaceful invasion“:
Die Pariser Weltausstellung von 1900 in britischen und
amerikanischen Kulturzeitschriften

DANIEL GÖSKE

Der anglo-amerikanische Zeitschriftenmarkt um 1900 ist kaum überschaubar. Das gilt auch, wenn man sich in das schwer präzise abgrenzbare Segment der sogenannten ‚Kulturzeitschriften‘ begibt.¹ Dieser durchaus vage Begriff bezeichnet jene Periodika, die von einem meist bürgerlichen Publikum als Monats- oder Vierteljahrsschrift abonniert wurden, vermischte Beiträge zur Literatur, den schönen Künsten sowie den Wissenschaften und Moden der Zeit anboten und die öffentliche Debatte in der aktuelleren, aber eben auch ephemeren Tagespresse durch nachhaltigere, ausführlichere und gründlichere Artikel vertieften. Diese Kulturzeitschriften mußten in den 1890er Jahren zunächst in den USA, dann aber auch in Großbritannien zunehmend mit billigeren, reich illustrierten und daher populäreren Massenblättern konkurrieren, die dank radikal neuer Vertriebsmethoden enorme Auflagen erreichten und sich nicht mehr durch Abonnements, sondern durch Anzeigen finanzierten; ihr Textangebot wurde durch Bilder und Werbung zusätzlich und im wahrsten Sinne des Wortes marginalisiert.² Das war in den traditionellen Kulturzeit-

-
- 1 Der deutsche Begriff wird meist undefiniert verwendet (z. B. in Estermanns Bibliographie) und entspricht im Englischen, wie die Untertitel vieler Periodika nahelegen, dem alten Verständnis des ‚literary magazine‘ als einer Zeitschrift, die kulturelles Schrifttum – auch aus den Naturwissenschaften – für das allgemeine gebildete Publikum druckt (vgl. dazu das Handbuch von Chielens). Verallgemeinerungen sind aber auch hier problematisch. Smith und Price betonen den komplexen Charakter einer jeweiligen Zeitschrift als eines „social text, involving complex relationships among writers, readers, editors, publishers, printers and distributors“ (S. 3). Ich danke Sarah Hofsommer für ihre großartige Hilfe bei der Recherche der im folgenden zitierten britischen und amerikanischen Quellen.
 - 2 In den USA fanden Blätter wie *Ladies' Home Journal*, *Cosmopolitan* oder *McClures Magazine* drei- oder viermal so viel Käufer wie die größten „quality“ magazines“, die um 1885 Auflagen von höchstens 200.000 Stück erreichten (Brodhead, S. 475; vgl. auch Mizruchi, passim). Dennoch behielten seriöse Periodika wie *Harper's* und *Century* im anglophonen Kulturraum ihre Prägekraft, nicht zuletzt als Vorbilder für britische Zeitschriften wie das *Strand Magazine* (gegründet 1891) oder das *Pall Mall Magazine* (1893). Vgl. dazu Kent, S. xx f.

schriften nicht so. Dank ihrer meist umfangreicheren Artikel, ihrer angesehenen Beiträger und ihrer überregionalen, ja internationalen Ausstrahlung prägten sie die gesellschaftliche Debatte um 1900 in besonderer Weise.

Im englischsprachigen Raum waren diese Periodika stark international ausgerichtet und publizistisch vernetzt. Sie hatten sowohl den britischen als auch den nordamerikanischen Markt im Blick. Große britische Blätter wie das 1817 gegründete *Blackwood's Magazine* bedienten darüber hinaus das weit über den Globus verstreute Publikum des Empire.³ Auch die bedeutenderen amerikanischen Periodika verstanden sich bis weit ins 20. Jahrhundert hinein als Organe einer nationenübergreifenden angelsächsischen Kulturgemeinschaft. Wichtige Zeitschriften wie das *Century*, die *Atlantic Monthly* oder die *Edinburgh Review* erschienen ohnehin auf beiden Seiten des Atlantiks, meist in den konkurrenzlosen Publikationszentren London und New York. Für die Erforschung der grenzüberschreitenden Wahrnehmung transnationaler Kulturphänomene um 1900 bieten diese Medien einen ausgezeichneten Materialfundus. Dies gilt gerade für internationale Großereignisse wie die Pariser Weltausstellung von 1900. Diese war in besonderer Weise geeignet, die französische Metropole als „Ort der Moderne“ zu präsentieren: als „Laboratorium unterschiedlicher (politischer und sozialer, ökonomischer, technischer und ästhetischer) Modernisierungsschübe“ (von Essen, S. 175).

I. Paris 1900: die Superschau zur Jahrhundertwende

Die *Exposition universelle et internationale de Paris* war, so Winfried Kretschmer in seiner *Geschichte der Weltausstellungen*, die „Superschau zum Ende des Jahrhunderts“ (S. 140). Sie bot nicht nur Industriellen, Geschäftsleuten, Ingenieuren, Wissenschaftlern und Künstlern eine einmalige Chance zur Präsentation ihrer Produkte. Auch die meisten Nationalstaaten nutzten sie – mit ihren Pavillons wie mit ihren Beiträgen zu diversen Einzelausstellungen – zur konzentrierten Selbstdarstellung im internationalen Wettbewerb. Gut 80.000 Aussteller aus insgesamt 40 Ländern und ihren Kolonien (darunter 21 französische) hatten sich beteiligt. Auf dem Trocaderohügel verbreiteten Eingeborene aus den Kolonien in ihren traditionellen Gewändern „einen Hauch von Exotik“ (Kretschmer, S. 146); die Schwarzen der USA duften dagegen ihre selbst organisierte Übersicht (Statistiken, Bücher, Musik, Photos) über den „educational and industrial progress of the Negro race in the United States“ im Palais de l'économie sociale ausstellen, eingezwängt zwischen Exponaten von Leihbibliotheken, Wohltätigkeitsorganisationen, Versicherungsgesellschaften oder Ar-

3 Kent zitiert Joseph Conrads Lob des ehrwürdigen *Blackwood's Magazine*: „There isn't a single club and messroom and man-of-war in the British Seas and Dominions which hasn't a copy of Maga“ (S. xxii).

beitervereinen.⁴ Parallel zur Weltausstellung fanden 127 internationale ‚Kongresse‘ statt, die die verschiedensten Themenbereiche betrafen: Bildung, Medizin, Chemie, Botanik, Frauenarbeit, Zollgesetzgebung, aber auch Religionsgeschichte, Philosophie oder Bildungsfragen.⁵ Der Publikumserfolg war in der fünfzigjährigen Geschichte der Weltausstellungen beispiellos. Als die Pariser Ausstellung am 12. November ihre Pforten schloß, zählte man etwa 50 Millionen Besucher (Kretschmer, S. 295), darunter viele zahlungskräftige Touristen aus Übersee.

Es hatte schwierigster Überzeugungsarbeit und gewaltiger Baumaßnahmen bedurft, die auch bei ausländischen Liebhabern von Paris auf z. T. heftige Kritik gestoßen waren. Das Ergebnis aber konnte sich im wahrsten Sinn des Wortes sehen lassen, dank der großartigen Perspektivwirkungen vor allem für Flaneure. Zusätzlich zum alten Areal der Ausstellungen von 1878 und 1889, das sich vom Trocaderopalast bis zum Marsfeld erstreckte, hatte man einen zweiten Bereich ausgebaut, der sich entlang der *Esplanade des Invalides* über den neu errichteten *Pont Alexandre III* bis zu den *Champs Elysées* erstreckte. Beide Ausstellungsachsen wurden durch die ‚Straße der Nationen‘ am *Quai d’Orsay* entlang der Seine miteinander verbunden. Dort standen die in angeblich landestypischer Bauweise errichteten Pavillons von 13 europäischen Ländern sowie der Türkei und den USA. Da das Areal im Herzen der Stadt immer noch nicht ausreichte, hatte man platzgreifende Exponate wie große Maschinen, Eisenbahnen und Automobile auf ein weiteres, 110 Hektar großes Gelände nach Vincennes ausgelagert.

Wer sich dort oder in dem im Rokokostil gehaltenen Elektrizitätspalast sowie in der Maschinenhalle auf dem Marsfeld umschaute, begegnete dem technischen Fortschritt in einer überwältigenden Form. Zu den beeindruckendsten Neuerungen gehörten neben den ersten elektrischen Eisenbahnen und einem Teilstück der Wuppertaler Schwebebahn vor allem die großen, 20.000 PS starken Dampfdynamomaschinen, die 200 Tonnen Kohle pro Tag verbrauchten und den enormen Energiebedarf der gesamten Ausstellung deckten. Wahrhaft revolutionär wirkte dabei das neue Prinzip der Kraftübertragung. Die „vollendete Konstruktion“ gerade der großen deutschen Maschinen von Berlin-Borsig oder Siemens, so schrieb ein Professor von der Berliner TU mit kaum gebremstem Stolz, setzten „die erzeugte mechanische Energie sofort in elektrische Energie“ um, so daß „für das Auge des Laien die aus der Kohle gewonnene Kraft sozusagen kaum entstanden wieder verschwindet“ (Kammerer in Malkowsky, S. 101).

4 Diese „photographic self-construction“ schwarzer US-Bürger trug so zu einem „complex and contingent interplay of stereotype“ bei: „American racism was a crucial myth of French cultural superiority“ (Przyblyski, S. 212 f.).

5 Zu dieser „Krönung der Wissenschaftskongresse auf den Weltausstellungen“ vgl. Fuchs (S. 213 f.) und Jastrow (in Malkowsky, S. 63).

Für einen historisch gebildeten Laien konnte der Anblick der riesenhaften Dynamos in der Maschinenhalle tatsächlich zum größten, nachgerade bestürzenden Faszinosum der Ausstellung werden (dazu mehr am Schluß). Für die zahllosen Touristinnen und Flaneure im Stadtzentrum überwog freilich der Prunk und Pomp opulenter Stuckfassaden. Von einer funktionalen Architektur industriell vorgefertigter Bauteile, die 1851 den Londoner Crystal Palace oder 1889 den Eiffelturm und die Maschinenhalle zu Symbolen der Moderne gemacht hatten, war wenig zu sehen. Fast alle Baumeister, so monierte die *Deutsche Rundschau* im August 1900, „haben die Eisenconstructions des Inneren durch Stuckfassaden verklebt, also statt der aus Stoff und Zweck sich ergebenden architektonischen eine decorative Wirkung erstrebt“ (Band 104, S. 258). Zu den populären Attraktionen gehörten neben der elektrischen Hochbahn vor allem ein Riesenrad und die drei Kilometer lange „Plate-forme roulante“, ein elektrisch betriebenes Laufband, das die Pariser als genialen, innovativen Clou feierten, obwohl – wie ein deutscher Zeitschriftenbeitrag betonte – „so etwas schon auf der Chicagoer Weltausstellung gewesen und später auf der Berliner Gewerbeausstellung nachgeahmt worden war.“⁶

II. Das publizistische Echo

Trotz der weltbewegenden Krisen in China und Südafrika fand die Pariser Jahrhundertausstellung ein recht großes publizistisches Echo, auch jenseits der Tagespresse. Neben den vielen Reiseführern und Ausstellungsbroschüren sind hier vor allem die vorab von den verschiedenen nationalen Organisationskomitees publizierten Kataloge und die aus einzelnen Zeitschriftenbeiträgen nach Abschluß der Ausstellung gebündelten Retrospektiven zu nennen. Detaillierte Bestandsaufnahmen wie der im November 1900 publizierte Prachtband *Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild* dienten für einige Zeit als handliche, repräsentativ aufgemachte Selbstdarstellung des wirtschaftlichen und kulturellen Potentials des jeweiligen Landes. Trotz mancher Kritik an der Organisation und am Übergewicht der französischen Exponate, denn 46 % aller Aussteller stammten aus Frankreich (Kretschmer, S. 295), sind die hier versammelten Artikel eher sachlich informativ gehalten. Der Herausgeber propagierte allerdings die hehren Ziele der Pariser Organisatoren in seinem Vorwort ziemlich unverhüllt. Die „Jahrhundertausstellung“, so Malkowsky, sollte „die gewaltigen Fortschritte der Kunst, der Wissenschaft und der Technik innerhalb des letzten Decenniums *im Zusammenhange mit der unmittelbaren Vergangenheit* be-

6 In Malkowsky (S. 170). Auch das Ferris Wheel hatte sich schon 1893 in Chicago als großer Publikumsmagnet erwiesen (Greenhalgh, S. 44).

greiflich“ machen und die „Entwicklung eines internationalen Schönheitsbegriffs unter dem Einflusse des Ausgleichs nationaler Eigenart“ befördern.⁷

Auf die Pariser Ausstellung hatten sich nicht nur die Deutschen, sondern auch die Amerikaner, die sich schon 1893 mit der *World's Columbian Exposition* in Chicago äußerst selbstbewußt präsentiert hatten, sorgfältig vorbereitet.⁸ Die USA waren mittlerweile zur ökonomischen Weltmacht und – seit der Erwerbung der Philippinen – sogar zum imperialistischen Hegemon in Fernost aufgestiegen. Dennoch war es offenbar nicht ganz einfach gewesen, die amerikanische Regierung und Geschäftswelt für die Pariser Weltausstellung von 1900 zu begeistern. Schon 1895 hatte Theodore Stanton, der als Jurymitglied der Ausstellung von 1889 und als Agent für diverse amerikanische Kulturzeitschriften in Paris über gute Kontakte verfügte, im New Yorker *Century Magazine* für eine starke Beteiligung geworben. Stanton nannte drei Gründe für ein starkes amerikanisches Engagement:

France was the first European state to accept our invitation for 1893 [Chicago] [...]. Then again, we ought to strengthen morally the hands of republican Europe, surrounded and almost choked by unsympathetic monarchies, by showing with éclat what a free democratic people has done in every field in which it has won high distinction. Thirdly, we owe it to ourselves no longer to suffer the élite of these Paris world's fairs to form their opinion of us from the mirror which we have held up on four or five successive occasions. [...] The exhibition of 1900 will be a good occasion on which to raze forever the Chinese wall with which America is prone to surround herself.⁹

Solidarität mit der französischen Republik, Profilierung der eigenen, demokratischen Nation und das Heraustreten aus der selbstverschuldeten Isolation – das waren die hehren Beweggründe eines frankophilen Kulturjournalisten. In der amerikanischen Pressekampagne von 1899 gab es aber auch andere, robustere Töne. Für die Beteiligung der USA stünden, so Ferdinand Peck, der amerikanische Commissioner-General der Ausstellungsplanung, in der einflußreichen *North American Review* aus New York, handelspolitische Ziele ganz oben auf der Agenda: „the prime motive of America's display will be the extension and expansion of her trade with foreign countries“ (Band 168, S. 30). Die bis an die Zähne bewaffneten europäischen Nationen müßten in den Kolonien Asiens um neue Absatzmärkte konkurrieren. Die USA könnten dagegen nach

7 Malkowsky, S. V und VII. Ursprünglich hatte der Berliner Gewerbeverein die Schau für 1896/97 in die deutsche Hauptstadt holen wollen, aber für die Industrie und Staatsbürokratie hatte die Beteiligung an der Chicagoer Weltausstellung von 1893 absolute Priorität gehabt (Kretschmer, S. 140).

8 Zu dieser für die USA epochalen Ausstellung, an der ‚Paris‘ stets gemessen wurde, vgl. Greenhalgh, Kretschmer und Hollweg.

9 *Century*, Band 51 (1895), S. 317. Stanton, der Sohn der amerikanischen Frauenrechtlerin Elizabeth Cady Stanton, hatte früher u. a. für die *New York Tribune* aus Berlin berichtet. Er war mit einer Französin verheiratet und mit Zola gut bekannt; zudem korrespondierte er mit vielen europäischen Autoren und Politikern.

ihrem Sieg über Spanien in Cuba und den Philippinen mit ihren überlegenen Produkten ihre Rivalen selbst in Europa aus dem Feld schlagen. Die einzelnen Aussteller müßten allerdings eins tun: „to unite in collective exhibits which will bear a national character“ (S. 31). Die Pariser Ausstellung sei dafür das effektivste und billigste Mittel: „every effort should be made to prove that, in the arts of peace, America is no less supreme than in the science of war“ (S. 33).

Diese Forderung trifft den selbstbewußt nationalistischen Ton der amerikanischen Tagespresse. Aber man darf die Meinungsvielfalt im publizistischen Segment der Kulturzeitschriften nicht unterschätzen. In der gleichen Zeitschrift, dem Flaggschiff der amerikanischen Publizistik seit 1815, setzte ausgerechnet Pecks Stellvertreter Woodward im April 1900 ganz andere Akzente. Das universale Klassifikationssystem der Ausstellung, so hielt er fest, werde die Objekte nach Sachgruppen und nicht nach ihrer nationalen Herkunft präsentieren. Denn nicht die Profilierungsbedürfnisse der verschiedenen Staaten seien wichtig, sondern „an international display of devices and inventions which may be productive of the highest and truest results for the welfare and protection of mankind“ (Band 170, S. 476). Die Pariser Ausstellung sei nichts weniger als die Inauguration eines „age of possibilities foreshadowed alike by scientists and philosophers“ (S. 472), und sie habe sich im krisengeschüttelten Frankreich der jüngsten Vergangenheit bereits als „a blessed peace factor“ erwiesen: „World’s Fairs are indeed peaceful competitions“ (S. 479).

Vor allem in Großbritannien mochten viele Publizisten diese idealistische Hoffnung auf ein internationales Friedensfest nicht teilen, obwohl man französischen Offiziellen Gelegenheit gab, ausführlich für das Projekt eines friedlichen Fortschrittsfests zu werben.¹⁰ Die Gründe für die Skepsis auf der Insel waren vielfältig. Neben der Rivalität der europäischen Kolonialmächte und ererbten Feindbildern und Ressentiments hatten sich ganz aktuelle politische Differenzen ergeben, die das Klima aufgeheizt und sogar die Teilnahme Großbritanniens gefährdet hatten. Die Kulturzeitschriften des Jahres 1900 reflektieren diese brisante Situation. In den Augen mancher Autoren war es die französische und britische Boulevardpresse, die den Konflikt aus durchsichtigen, teils politischen, teils kommerziellen Gründen geschürt hatte. Im seriöseren, bildungsbürgerlichen Medium der Monats- und Vierteljahrschriften diskutierte man in ausführlicheren Artikeln die Hintergründe der Lage.

Ein Beispiel ist die Londoner *Fortnightly Review*, die 1865 nach dem Modell der Pariser *Revue des deux mondes* als grenzüberschreitende Kulturzeitschrift

10 So beschwor der französische Regierungsbeamte A. Barthélemy seine „English friends“ am Ende seines opulent illustrierten Beitrags im *Pall Mall Magazine*, sich einem Projekt anzuschließen, „which may be criticised from an economic point of view, and certain features of which may not find favour with some very puritanical people, but which by its pacific character and its aim of international concord commands our respect and admiration“ (Band 20, S. 546). Zur französischen Rhetorik des „friedlichen kulturellen Wettkampfs“ vgl. Ulrich Mólks Beitrag in diesem Band.

gegründet worden war.¹¹ Im Mai 1900 warnte Pierre de Coubertin, der die zweiten Olympischen Spiele der Neuzeit zeitgleich zur Weltausstellung nach Paris geholt hatte (Greenhalgh, S. 45), eindringlich vor der akuten Kriegsgefahr zwischen Großbritannien und Frankreich. Als Gründe für die Krise nannte der „enthusiastic admirer of Anglo-Saxon civilization“ (Band 67, S. 719) die überzogene französische Kritik am Burenkrieg und einige skandalöse Karikaturen der Queen in radikalen Pariser Blättern, aber auch die Nachwirkung der Fashoda-Krise und, dies vor allem, die böswillige frankophobe Rhetorik („absurdly malevolent“) der Tagespresse in Großbritannien, den USA und Australien (S. 721). Letztere habe sich auch die Übertreibungen („exaggerations“) Zolas und anderer in der Dreyfus-Affäre zunutze gemacht, um im Ausland antifranzösische Ressentiments anzufachen (S. 726). De Coubertins Aufsatz deutet die Spannungen an, die die britische Reserve gegenüber dem Pariser Friedensfest erklären mag.

Aber es gab auch andere, handfestere Gründe. Ebenfalls im Maiheft druckte die *Fortnightly* eine Fundamentalkritik am Medium internationaler Weltausstellungen. Der (englische) Autor mokierte sich vor allem über die idealistischen Versprechungen der Organisatoren: „The lofty glories of summoning rival nations under the federal banner of trade, of making the commercial lamb lie down with the military lion, have been sung in prose and poetry till we weary a little of them.“ (Band 67, S. 832) Die materiellen Erträge seien leicht zu beziffern, die moralischen dagegen keineswegs. Ohnehin seien in der Ära des Telegraphen, der internationalen Presse und des Tourismus derartige Großereignisse überflüssig: „even to the non-commercial reader of newspapers and reviews, the industries and manufactures of our rivals are now as patent as the natural resources of our colonies and dependencies“ (S. 836). Noch schwerer aber wiege, daß die französischen Ausstellungen keinen echten Vergleich erlaubten:

Who that remembers previous Paris exhibitions can overlook the immense preponderance given to the French exhibits? [...] There is not, in fact, the equality in these collections which would put the world's great cities on one footing, and enable self-analysis or comparison from without. These Paris exhibitions resolve themselves into so many demonstrations on the part of the least tottering of the Latin nations, a continuous protest against [!] the waxing might of the rival stock. (S. 836 f.)

Der Wert so einer Ausstellung als ein „medium of technical education“ sei zudem auch deshalb gering, da aus finanziellen Gründen das populäre Amusement dominiere: „the wrong people visit these shows, while the right people stay away“ (S. 837).

11 Die berühmte *Revue* wiederum hatte ihr Vorbild in der *Edinburgh Review* und *Quarterly Review* (Sullivan, S. 131). Zur *Revue* und anderen französischen Kulturzeitschriften um 1900 vgl. Mölk in ders.

Diese skeptische Haltung war auf der Insel offenbar weit verbreitet. Tatsächlich hatte die britische Regierung noch kurz vor der Eröffnung am 15. April 1900 mit Boycott gedroht (Greenhalgh, S. 36), und die relativ spärliche Teilnahme britischer Aussteller und Besucher fiel ebenso auf wie die vergleichsweise geringe Anteilnahme in der britischen Presse.¹² Die für das Inselreich negativen Folgen dieser weitgehenden Abstinenz wurden im In- und Ausland deutlich wahrgenommen. Das belegt der Bericht vom 1. September 1900 im New Yorker *Literary Digest*, einer Zeitschrift, die die europäische Presse für den heimischen Markt aufarbeitete und so den dezidiert internationalen Horizont vieler amerikanischer Kulturzeitschriften in besonderer Weise dokumentiert. Der Artikel zeigt exemplarisch, wie die grenzüberschreitende Wahrnehmung auch zur reziproken Selbstvergewisserung der eigenen Kulturleistungen genutzt wurde. Gleich zu Beginn betonte der anonyme Autor (wie viele seiner Landsleute), daß die architektonische und städtebauliche Raumwirkung der Chicagoer Weltausstellung nach Aussage ausländischer Kenner noch immer unübertroffen sei, auch wenn die Pariser *Exposition* von 1900 nach Teilnehmer- und Besucherzahlen größer sei. Die USA, so heißt es weiter, seien dort angemessen repräsentiert, und der amerikanische Pavillon stoße jedenfalls im Ausland auf keine Kritik: „The United States is, to all accounts, worthily represented. The American building is imposing, and European visitors do not criticize it, as some Americans have done, for being dangerously flimsy.“ (Band 21, S. 262) Großbritannien sei in Paris dagegen auffallend schlecht vertreten. Von der Abstinenz britischer Aussteller und Besucher profitiere vor allem Deutschland, dessen „political prestige“ dank seiner beeindruckenden Präsenz enorm gestiegen sei. Der New Yorker *Digest* zitiert dazu die Londoner *Westminster Gazette*, die um die wirtschaftlichen und politischen Folgen für das Königreich und das Empire fürchtete.¹³ Der Londoner *Daily*

12 Das bestätigt auch die Durchsicht wichtiger britischer Monatsschriften wie *The Nineteenth Century*, *Contemporary Review*, *Macmillan's Magazine*, *Cornhill Magazine* und moderner Illustrierter wie *Strand Magazine* oder *Pall Mall Magazine*, die nur wenig spezielle Artikel über die Weltausstellung druckten.

13 „One walk round the machinery section would tell an English engineer where he is falling behind and why he is falling behind better than all the books, pamphlets, and articles that have been written on the subject. In the absence of England, the exhibition has become a triumph for Germany. Since 1870 there has been no such intercourse between French and Germans as in Paris this year. The Germans swarm in Paris, are made welcome and enjoy it thoroughly. That, we may be sure, is going to have its effect on politics. Can we be equally sure that England will not pay a rather heavy price for her absence both in business and politics?“ (S. 262) Auch die *Deutsche Rundschau* zitierte später, „um Selbstlob zu vermeiden“, den Bericht der *Westminster Gazette* über den „collosale[n] Triumph der deutschen Industrie“, vom Schiffbau bis zur Schmuckfabrikation. Freilich: „als ob die Deutschen ihre Nachbarn nicht an Unangenehmes erinnern wollten, ist Alles, was mit der Entwicklung des Militärwesens zusammen hängt, im Hintergrunde gehalten worden; Deutschlands Triumph liegt auf

Chronicle habe vor allem die technischen Meisterleistungen Deutschlands hervorgehoben: „As usual, the Germans are ahead of everybody else. The part they play is perhaps the most significant sign of the times, and the Emperor is earning the reward for his persistent policy of reconciliation with France. Everywhere Germany is most prominent, even in the marine exhibit. The great Berlin crane lifts English goods, the German dynamos furnish two thirds of the light [...]“ (*Digest*, Band 21, S. 261).

Sogar die Franzosen würden den deutschen Fortschritt anerkennen, freilich ohne zuzugeben, daß die Leistungen anderer Nationen an die des französischen Volkes heranreichten. Wenn die Deutschen nicht als Barbaren aufträten, so kolportiert die New Yorker Zeitschrift den Tenor der Pariser Tagespresse, sei das dem Kaiser zuzuschreiben, der seinen Untertanen anständiges Benehmen verordnet habe. Nach Auskunft der Pariser *Illustration* rage Deutschland dank dieser zentralistischen Disziplinierung in allen relevanten Bereichen außer dem der Kolonien hervor:

It cannot be denied that in all divisions, except the colonial, Germany excels. Not that she has been favored. Other nations have been given equal space, but the Germans have shown extraordinary energy. Their industrial power and their prosperity is evident everywhere, and their discipline is remarkable. There are no private exhibitors. There is only one – Germany. The Emperor appears to have subjected the whole to his single will. [...] Perhaps this ability of the Germans to subject intelligence to discipline is part of their success.¹⁴

Nur im Bereich der bildenden Künste fielen die Deutschen weit hinter die Franzosen und Briten zurück, jedenfalls nach Aussage der angesehenen *Edinburgh Review* und der Londoner *Fortnightly* vom Juli 1900. Beide Kritiker lobten zwar die Dekoration der deutschen Ausstellung, wunderten sich aber über die düsteren und kruden Gemälde, die nicht repräsentativ seien, da der für die Auswahl zuständige Professor, „*persona gratissima*“ des Kaisers, keine Sympathie für die junge Münchener Schule habe.¹⁵ Der einflußreiche englische Architekt Heathcote Staham bemängelte die wenig repräsentativen britischen Exponate und spottete über den amerikanischen Pavillon – „the stars and stripes are repeated in every possible position“ (*Fortnightly*, Band 68, S. 141) –, war aber voll des Lobes über die französischen Anteile der Ausstellung, vor allem in der Architektur. Im Vergleich zum erhabenen Klassizismus der Chicagoer Ausstellung seien die französischen Bauten ein „outbreak of sheer originality“. Dennoch habe die Schönheit der Stadt insgesamt gelitten, und es sei bedauerlich, daß man die größte Bausünde der Weltausstellung von 1889 nicht abgebro-

dem Gebiete der Künste des Friedens, und der gewaltige Eindruck, den man empfängt, wird diese Ausstellung lange überdauern.“ (Band 105, S. 215)

14 *Digest*, Band 21, S. 262. Zur französischen Reaktion auf die deutschen Beiträge vgl. Mölk in diesem Band.

15 So der anonyme Kritiker der *Edinburgh* (Band 192, S. 183), der sich v. a. der französischen Malerei widmet.

chen habe – den Eiffelturm, „this bumptious piece of an ironmaster’s brag, erected in defiance of the protests of the whole artistic world of Paris“ (S. 131 f.).

Wie repräsentativ diese Kritik war, ist schwer zu beurteilen. Es scheint zudem, daß oft das spezifische Medium die Botschaft des Textes oder zumindest seine Wirkung auf das Lesepublikum stark prägte. Dies legen jedenfalls die illustrierten Kulturzeitschriften nahe, die noch vor Eröffnung der Ausstellung aus der französischen Hauptstadt berichteten. Ein gutes Beispiel ist die lange, reich bebilderte Artikelserie des englischen Schriftstellers Richard Whiteing, die das *Century* seit Februar 1900 in sechs Abteilungen druckte, bevor sie der gleiche Verlag im Sommer als Reisebuch publizierte. Der Blick vom Eiffelturm auf die Großbaustelle Paris, so Whiteing, lasse einen klaren Plan erkennen und offenbare „the constructive activities of this marvelous race. They have wiped out Paris a dozen times, and every time have left something better in its place.“ (Band 59, S. 487) Für Frankreich bedeute die Ausstellung, so der englische Reporter des amerikanischen Magazins, einen ebenso riskanten wie rasanten Modernisierungsschub, den nur eine zentralistische Verwaltungsmaschine wie die französische – oder die deutsche – bewältigen könne: „It is a rage of renewal. France will be young again, if she dies for it. The mere growth is beyond question.“ (S. 491) Whiteings Reisebuch wurde im Juli 1900 von der *Edinburgh Review* äußerst positiv besprochen, neben anderen amerikanischen Parisführern. Dabei ist bemerkenswert, daß der britische Rezensent den transatlantischen Beobachtern eine besondere Mittler- und Dolmetscherfunktion einräumte:

[...] in that difficult question of an *entente internationale*, America may accomplish a miracle. In language one with England, in quality of mind much nearer France, America may interpret our great neighbour to us, and enable us to see her without those spectacles of hereditary prejudice which, unconsciously to ourselves and involuntarily, affect our vision. [...] These Americans possess a truly Gallic appreciation of modernity. We English, when we think of what our century has done for any great historic town, count our dead, mourn our wounded, refuse to be comforted. (Band 192, S. 124 f.)

Im letzten Teil der ausführlichen Besprechung kommentiert der Rezensent auch die politischen Unruhen in Frankreich seit der Dreyfus-Affäre. Er begrüßt die Vereinigung der Sozialisten und Liberalen, zitiert Heines Lob auf den anti-nationalistischen Kosmopolitismus der Kommunisten aus seiner *Luteitia* (1855) und verteidigt die Pariser Weltausstellung gegen ihre gebildeten Verächter wie den Historiker und Orientalisten Ernest Renan:

the moral and intellectual elevation which [Renan] so painfully missed from the Exhibition of 1856 is abundantly present in the Exhibition of 1900. Mixed biscuits and machinery, siphon tops, logwood, pig-iron, and travelling plaids are, of course, represented in abundance, and indeed they ought to be in a great industrial show. Café concerts, restaurants, booths, and tea-gardens are inevitably a part of this World’s Fair [...]. Renan might still pass from gallery to gallery exclaiming,

„How many things that I can do without!‘ But there are other things he would appreciate, for the ideal is immanent in this Exhibition in two of its noblest forms: the cult of beauty, and the noble preoccupation with the toiler's lot. The Exhibition is at once a school of art and a school of social science. (S. 134)

Schon der Vergleich der verschiedenen Pavillons an der *Rue des Nations* sei instruktiv. Das Nebeneinander eines venezianischen Palasts, einer türkischen Moschee und einer ungarischen Festung wirke wie „an architect's Walpurgis Night“. Das klassizistische Gebäude der USA drücke das imperiale Selbstbewußtsein der noch jungen Weltmacht aus: „The American eagle and George Washington look on only faintly surprised, for history never surprises them, and besides, they are full of their own greatness and glory.“ (S. 135) Neben seinen „gigantic neighbours“ wirke dagegen das winzige jakobitische Landhaus Großbritanniens äußerst bescheiden (S. 135), und tatsächlich präsentierte es, wie Greenhalgh meint, die programmatische „vision of aristocratic England in existence long before the industrial revolution“ (S. 123). Der gotische Pavillon der Deutschen wiederum sei, so der Kritiker der *Edinburgh*, „rather aggressively effective in that style of artless bad taste and poetic grandeur which distinguishes the Fatherland. It is ‚echt Deutsch‘, in a sense which is shared by every German (even the greatest) outside the classic trio of Mozart, Goethe, and Heine.“ (S. 136) Die dem friderizianischen Sanssouci nachgebildeten Salons im Inneren und die aus deutschen Sammlungen stammenden französischen Gemälde seien freilich „eloquent not of Germany, but of France“ (S. 137). Insgesamt wertete dieser britische Kritiker die Pariser Weltausstellung auch wegen der zahlreichen Diskussionsveranstaltungen als großen Erfolg:

Congress after congress meets in Paris this summer, and the Exhibition is a comparative anatomy of the different social methods of civilised peoples. It is as necessary to the philanthropist as attractive to the artist and useful to the trader. Charity, science, and art visit hand in hand these halls of industrial competition. In Paris more than in any other city we realise that before us, not behind us, lies the golden age. (S. 138 f.)

Eine derart detaillierte, in ihrer grenzüberschreitenden Wahrnehmung entschieden selbstkritische und zugleich hoffnungsvolle Reaktion auf die Weltausstellung ist m. W. in britischen und amerikanischen Zeitschriften um 1900 rar. Sie richtete sich vor allem an die akademischen Kritiker solcher populären Großereignisse. Das gilt auch für den Aufsatz des Edinburgher Soziologen Patrick Geddes im neugegründeten New Yorker *International Monthly* vom Sommer 1900. Geddes sah gerade im Studium der „confused picturesqueness of the Trocadero gardens, the magnificent medley of the Rue des Nations“ eine beispiellose Chance anthropologisch-soziologischer Feldforschung (Band 2, S. 176). Exponate wie das nachgebaute Schweizerdorf inspirierten ihn sogar zu einem Plädoyer für eine neue, empirische Sozialwissenschaft: „as every science must needs rise into application and art, from our concrete reinvestigation of Place and Work and Family, we see the beginnings of a no less definite

construction, – that of Eutopia, not Utopia, – of which this fairy city, this little village by the Seine offers us a suggestion and a forecast.“ (S. 195) Die „positive pedagogic superiority of the Exhibition“ (S. 186) müsse daher als notwendiges, vorgängiges Element der klassischen universitären Buchwissenschaft genutzt werden.

In seinem ausführlichen Resümee der Ausstellung für die Londoner *Contemporary Review* vom November 1901 ging Geddes noch weiter. Dort wertete er das Pariser „labyrinth of labyrinths“ als eine folgenreiche „world summary“ (Band 78, S. 655 f.), die als ein „incipient museum of the History of Civilization“ auch den neuen populärwissenschaftlichen Bildungseinrichtungen wie der Berliner „Urania“ oder dem Edinburgher „Outlook Tower“ den Weg weise (S. 660 f.). Zudem habe die Ausstellung den Erzfeinden Frankreich und Deutschland freundschaftlichere Beziehungen ermöglicht, und dies sei in diesen bedrohlichen Zeiten viel (S. 667). Paris habe Millionen von Besuchern zu Zeugen einer völkerverbindenden Idee gemacht: „the essential and organic unity, the true internationalism, of civilization and progress“ (S. 668). Damit bekräftigte der schottische Kritiker die symbiotischen Schlüsselbegriffe vom Frieden und Fortschritt, die v. a. in französischen Kulturzeitschriften wiederkehrten.

Ganz anders klang das Fazit in manchen illustrierten Periodika, die eher das breite Lesepublikum anvisierten. So druckte das auflagenstarke *Harper's Monthly Magazine* aus New York im September 1900 einen äußerst kritischen Kommentar, der die Ausstellung in den zeithistorischen und politischen Kontext einbettete und die oben zitierten (e)utopischen Hoffnungen anderer Berichterstatter konterkarierte. Angesichts der politischen Unruhe in Frankreich und der blutigen Kolonialkriege nicht nur europäischer Mächte sah der Autor, ein gewisser Edward Insley, in der idealistischen Rhetorik der Ausstellungsmacher nur weltfremde Propaganda:

At the close of the century the millennium seems as far away as ever. This latest gathering in friendly rivalry of the masters of the arts of peace is not hailed like the first [London 1851] as the omen of a better era, but rather as a forced interlude in the universal programme of war. [...] Whether the Exposition was necessary to save France from herself, whether without it she would have become embroiled with England, may always be an open question, but that it should be answered affirmatively is the prevailing opinion, particularly in Europe. [...] Without the Exposition there might now be a Paris different from the beautiful Mecca of peaceful invasion. (Band 191, S. 486)

Die Amerikaner in Paris, so fuhr Insley fort, seien von der Präsentation ihrer Heimat enttäuscht und vom Ergebnis der Ausstellung unangenehm überrascht worden:

Our competitor is not England, but Germany, the former undoubtedly taking rank below her two aggressive rivals – a circumstance due not only to the Transvaal War, to prejudice and resentment against France, but also to British ,conser-

vatism⁴, which too often means lack of enterprise. Germany is the surprise of the Exposition, at least to Americans. Her exhibits, while fewer in number than our own, are often more effective in appearance and arrangement. In the Liberal Arts building particularly, our section looks cheap and commonplace when compared with that of Germany [...]. (S. 486)

Auch Insleys Detailkritik an den Exponaten ist instruktiv. Die britische Teilnahme sei enttäuschend, der amerikanische Pavillon das ödeste und langweiligste Gebäude von allen, der Beitrag der lateinamerikanischen Nationen im Unterschied zu Chicago 1893 fast unsichtbar. In quantitativer wie qualitativer Hinsicht dominierten die Franzosen in den schönen Künsten. Die generelle Klage über verzerrte Vergleichmaßstäbe sei deshalb berechtigt. Die USA und andere große Länder hätten proportional noch nicht einmal halb so viel Raum bekommen wie die Republik San Marino: „This more or less necessary disregard for proportion and perspective is more noticeable at the Exposition of 1900 than in any of its predecessors.“ (S. 497)

Insleys Skepsis und sein manchmal geradezu sardonischer Spott über die offiziellen Exponate der USA sind, soweit ich sehe, in den amerikanischen Kulturzeitschriften um 1900 ohne Parallele. Dort ging die Berichterstattung eher in eine andere Richtung. Während und nach der Ausstellung brachten die großen Wochen- und Monatsschriften zahlreiche Artikel, die mit z. T. ganzseitigen Zeichnungen, Stichen und Photographien der grandiosen Stadtansichten und Gebäude eindrucksvoll illustriert waren. Manche Autoren betonten, daß die enge, alte Stadt Paris zwar nicht die grandiosen Raumwirkungen der Chicagoer *Columbian Exposition* möglich machte, die Ausstellung aber doch wichtige Innovationen biete: „for the first time China has come out of her shell and entered the lists of a European exhibition“ (*Scribner's*, Band 27, S. 516). Ein Photograph bemängelte die allzu enge Nachbarschaft des Schönen mit dem Billigen und Abgeschmackten („cheap and tawdry“; *Scribner's*, Band 18, S. 605). Ein anderer (mit verdächtig französischem Vornamen) sah dagegen in den Varietés, Theatern und Tanzveranstaltungen der Vergnügungsmeilen nicht nur ein legitimes Besuchsziel, sondern sogar ein Vehikel der kulturhistorischen Komparatistik: „a history of civilization could [...] be traced from the dances that each nation has invented for a delight to the eye.“ (*Century*, Band 60, S. 487) Den Tenor dieser reich illustrierten Reiseberichte – und ihre Wirkung auf die amerikanischen Leser – faßte aber wohl der Landschaftsgärtner Samuel Parsons zusammen, wenn er schrieb: „never has such a glorious panorama of artistic life presented itself as in the *ensemble* at Paris in 1900.“ (*Scribner's*, Band 28, S. 614) Ob sich diese erhebende Gesamtwirkung für die Mehrheit der Besucher tatsächlich einstellte, bleibt fraglich. Das publizistische Resümee auf die Pariser Weltausstellung als Orientierungshilfe fällt jedenfalls in den breitenwirksamen angloamerikanischen Kulturzeitschriften überraschend widersprüchlich aus.

III. „Meditating chaos“: Die Ausstellung als Ort der Sinnkrise

Die Mutter aller Weltausstellungen in London von 1851 war die wohl wirkmächtigste Schau dieser Art, deren Folgen nicht nur für das viktorianische Zeitalter bei Bosbach und Davis in vielen Facetten beleuchtet worden sind. Auch die Nachwirkung der Pariser Ausstellung von 1900 auf die Künste, die Wissenschaften und die Literatur im angloamerikanischen und europäischen Kulturraum ließe sich wohl nur im interdisziplinären Verbund präziser abschätzen. Man kann aber wohl die Hypothese wagen, daß sie nicht als entscheidender Wendepunkt wahrgenommen wurde, weder in Großbritannien, noch in den USA, wo die *World's Columbian Exposition* von Chicago einen enormen Impuls für die Eigen- und Fremdwahrnehmung Amerikas im internationalen Kontext gegeben hatte. Jedenfalls lassen die Beiträge in angloamerikanischen Kulturzeitschriften nicht auf eine nachhaltige Diskussion schließen. In den USA, wo die Vorbereitungen für die *Pan-American Exposition* in Buffalo, New York, schon weit gediehen waren, hielten manche das Medium der Weltausstellung ohnehin für überholt: „The series of World Fairs [...] many think came to an end with the Paris Exposition of 1900. [...] the universal, ‚all nations‘ exhibition, the exhibition of everything by everybody, has reached a point of labor, expense, and unwieldiness which makes it doubtful if another ‚great show‘ of the same scope will ever take place.“ (*Century*, Band 62, S. 156)

Auch in der Literatur scheint das „beautiful Mecca of a peaceful invasion“ in Paris keine große Wirkung hinterlassen zu haben – mit einer wichtigen Ausnahme. Dieser höchst lesenswerte Text ist die fikionalisierte Autobiographie des weitgereisten amerikanischen Historikers und Romanciers Henry Adams (1838–1918). Sie trägt den ironisch gemeinten Titel *The Education of Henry Adams*, ist in der dritten Person erzählt und als Ergänzung zu Adams' Studie über *Mont-Saint Michel and Chartres* (1904) zu lesen. In beiden Werken kontrastiert der aus dem ehemals puritanischen Neuengland stammende Amerikaner die für ihn offensichtliche „unity“ des 13. Jahrhunderts mit der „multiplicity“ des beginnenden 20. Jahrhunderts (Adams, S. 342), die sich in der Pariser Ausstellung besonders kraß zeige. Adams hatte sich von Mai 1899 bis Januar 1901 in Paris aufgehalten und in vielen faszinierenden Briefen an seinen Bruder und den amerikanischen Außenminister Hay, der gerade mit der Chinakrise rang, von den frivolen, frustrierenden und verwirrenden Aspekten der Weltausstellung berichtet.¹⁶ Jahre später, in seiner 1907 privat gedruckten und

16 Im August 1899 schrieb Adams: „Paris is a wreck. The Exposition has ravaged it with unheard of violence [...]. Such a universe in process of destruction and construction I have not before seen.“ (Levenson, *Letters*, Band 5: S. 16 und 22). Und im Februar 1900: „Paris makes on me the impression of Chartres, as something pertaining to the twelfth century. Yet the Boulevards were never so crowded, the streets are dangerous with furious automobiles and fiery trams, and the Exposition is a huge architectural In-

erst posthum 1918 veröffentlichten *Education*, stilisierte Adams dann die Konfrontation mit den großen Dynamos der Maschinenhalle zum Höhepunkt der Sinnkrise seines Helden im Anbruch der Moderne. Im berühmten 25. Kapitel, das den sinnbildlichen Titel „The Dynamo and the Virgin“ trägt, gestaltet der Autor jene erschütternde Erfahrung, die seinem *alter ego* widerfährt, als ihn sein Mentor Langley, ein amerikanischer Astronom und Erfinder, durch das ‚Chaos‘ der Ausstellung führt:

Until the Great Exposition of 1900 closed its doors in November, Adams haunted it, aching to absorb knowledge, and helpless to find it. He would have liked to know how much of it could have been grasped by the best-informed man of the world. While he was thus meditating chaos, Langley came by, and showed it to him. [...] Adams had looked at most of the accumulations of art in the storehouses called Art Museums; yet he did not know how to look at the arts exhibits of 1900. He had studied Karl Marx and his doctrines of history with profound attention, yet he could not apply them at Paris. (Adams, S. 297)

Dem Geisteswissenschaftler Adams nützen Kunstgeschichte und dialektischer Materialismus nichts. Für den Naturwissenschaftler Langley sind die Kunstgalerien und die Ausstellungen der meisten Industrieprodukte bedeutungslos, denn er sucht nach einer „new application of force“ (S. 298):

He led his pupil directly to the forces [...], the astonishing complexities of the new Daimler motor, and of the automobile [...]. Then he showed his scholar the great hall of dynamos, and explained how little he knew about electricity or force of any kind [...]. To him, the dynamo itself was but an ingenious channel for conveying somewhere the heat latent in a few tons of poor coal hidden in a dirty engine-house carefully kept out of sight; but to Adams the dynamo became a symbol of

ferno of unfinished domes, minarets, Greek temples, and iron frames.“ (S. 81 f.) Im Mai 1900 meinte Adams enttäuscht: „there is no special *clou* to this Exposition, inside or out.“ (122) Im Juni, auf dem Höhepunkt des Boxeraufstands in China, berichtete er Hay: „No one seems to care for our friends who are suffering the terrors and torments of the damned in Peking [!] and Tien-tsin. We go to the Exposition and look at the Danse du Ventre and the fantoches. I suppose it is the best we can do, and the worst would be to get scared.“ (130) Im November 1900 aber hatte Adams den „clou“ gefunden: „The Exposition is closing. To me it has been an education which I have failed to acquire for want of tutors [...]. There are things in it which run close to the day of judgement. It is a new century, and what we used to call electricity is its God. [...] The period from 1870 to 1900 is closed. I see that much in the machine-gallery of the Champs de Mars. The period from 1900 to 1930 is in full swing, and, gee-whacky! how it is going! [...] I, – a monk of St Dominic, absorbed in the Beatitudes of the Virgin Mother – go down to the Champ de Mars and sit by the hour over the great dynamos, watching them run as noiselessly and as smoothly as the planets, and asking them – with infinite courtesy – where in Hell they are going. They are marvellous. The Gods are not in it. Chiefly the Germans. [...] The charm of the show, to me, is that no one pretends to understand even in a remote degree, what these wierd [!] things are that they call electricity, Roentgen rays, and what not. The exhibitors are dead dumped into infinity on a fork.“ (S. 168 f.)

infinity. As he grew accustomed to the great gallery of machines, he began to feel the forty-foot dynamos as a moral force, much as the early Christians felt the Cross. [...] Among the thousand symbols of ultimate energy, the dynamo was not so human as some, but it was the most expressive. [...] For Adams's objects its value lay chiefly in its occult mechanism. Between the dynamo in the gallery of machines and the engine-house outside, the break of continuity amounted to abysmal fracture for a historian's objects. No more relation could he discover between the steam and the electric current than between the Cross and the cathedral. (S. 298)

Für den skeptischen Geistes- und Ideengeschichtler Adams, so der Autor der *Education*, stellte die in dieser Maschine verborgene, gänzlich neue Kraft das logische, kausale, konsekutive Denken seiner Zunft auf eine ganz unmittelbare Weise radikal in Frage:

Historians undertake to arrange sequences, – called stories, or histories, – assuming in silence a relation of cause and effect. [...] Adams, for one, had toiled in vain to find out what he meant. [...] Where he saw sequence, other men saw something quite different, and no one saw the same unit of measure. [...] Satisfied that the sequence of men led to nothing and that the sequence of their society could lead no further, while the mere sequence of time was artificial, and the sequence of thought was chaos, he turned at last to the sequence of force; and thus it happened that, after ten years' pursuit, he found himself lying in the Gallery of Machines at the Great Exposition of 1900, his historical neck broken by the sudden irruption of force totally new. (S. 299 f.)

In seiner fikionalisierten Autobiographie inszeniert Adams das Erlebnis seines *alter ego* in der Maschinenhalle als grundstürzende, existentiell bedrohliche Erfahrung. Die Pariser Weltausstellung wird bei ihm zum Schauplatz einer Zeitenwende, die vielleicht nicht das Ende der Geschichte, aber doch der traditionellen Geschichtsschreibung bedeutet. Diese pointierte Deutung eines isolierten Aspekts der „Superschau“ von 1900 war wohl nur in der imaginativen Retrospektive möglich. In den angloamerikanischen Kulturzeitschriften jedenfalls dominierte trotz mancher Kritik das Bild eines friedlichen Wettstreits von Nationen, die zeitgleich in gefährliche Konflikte verwickelt waren, in China und anderswo.

Anhang

Century

51 (1895) 314-317 – Theodore Stanton: The International Exhibition of 1900.

59 (1899-1900) 487-504, 662-677, 817-831 – Richard Whiteing: The Paris of Today.

60 (1900) 87-101, 254-167, 400-414 – Richard Whiteing: The Paris of Today.

60 (1900) 483-95, 643-654 – Jean Schopfer: Amusements of the Paris Exposition.

62 (1901) 156-157 – Anon.: Now for Buffalo!

Contemporary Review

78 (1900) 653-668 – Patrick Geddes: The Closing Exhibition – Paris, 1900.

Deutsche Rundschau

104 (1900) 257-274 – Walther Gensel: Die Kunst auf der Pariser Weltausstellung.

105 (1900): 214-219 – A. Schricker: Die Pariser Weltausstellung.

The Edinburgh Review

192 (1900) 117-139 – Anon.: Paris in 1900.

192 (1900) 182-207 – Anon.: Pictures at the Paris Exhibition: The New Movement in Art.

The Fortnightly Review

67 (1900) 719-729 – Pierre de Coubertin: The Possibility of a War between England and France.

67 (1900) 830-839 – F. G. Aflalo: The Promise of International Exhibitions.

68 (1900) 131-142 – H. Heathcote Statham: The Paris Exhibition.

Harper's New Monthly Magazine

101 (1900) 485-497 – Edward Insley: Paris in 1900 and the Exposition.

International Monthly

2 (1900) 169-195 – Patrick Geddes: Man and the Environment: A Study from the Paris Exposition.

Literary Digest

21 (1900) 261-262 – Anon.: Some Impressions from the Paris Exhibition.

North American Review

168 (1899) 24-33 – Ferdinand W. Peck: The United States at the Paris Exposition in 1900.

170 (1900) 472-479 – B. D. Woodward: The Paris Exposition.

Pall Mall Magazine

20 (1900) 537-546 – A. Barthélemy: The Paris Exhibition of 1900.

Scribner's Magazine

27 (1900) 515-526 – E. C. Peixotto: Some Picturesque Sides of the Exposition.

28 (1900) 605-613 – Dwight Lathrop Elmendorf: A Camera at the Fair.

28 (1900) 614-623 – Samuel Parsons: The Landscape Features of the Paris Exposition.

Literaturverzeichnis

Adams, Henry: *The Education of Henry Adams: A Centennial Version*. Hg. Edward Chalfant und Conrad E. Wright. Boston (Massachusetts Historical Society) 2007.

- Bosbach, Franz, und John R. Davis (Hg.): *Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folgen / The Great Exhibition and its Legacy*, München (Saur) 2002.
- Brodhead, Richard: Literature and Culture, in: Emory Elliott (Hg.), *The Columbia Literary History of the United States*, New York (Columbia University Press) 1988, 467-81.
- Chielens, Edward E. (Hg.): *American Literary Magazines: The Eighteenth and Nineteenth Centuries*, New York (Greenwood) 1986.
- Estermann, Alfred (Hg.): *Inhaltsanalytische Bibliographien deutscher Kulturzeitschriften des 19. Jahrhunderts*, München (Saur) 1995-96.
- Fuchs, Eckhardt: Popularisierung, Standardisierung und Politisierung: Wissenschaft auf den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts, in: Franz Bosbach et al. (Hg.), *Die Weltausstellung von 1851 und ihre Folgen / The Great Exhibition and its Legacy*, München (Saur) 2002, 205-221.
- Greenhalgh, Paul: *Ephemeral Vistas: The Expositions universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester (Manchester University Press) 1988.
- Hollweg, Brenda: *Ausgestellte Welt: Formationsprozesse kultureller Identität in den Texten zur Chicago World's Columbian Exposition (1893)*, Heidelberg (Winter) 2001.
- Kent, Christopher: Introduction, in Sullivan, Hg., xiii-xxvi.
- Kretschmer, Winfried: *Geschichte der Weltausstellungen*. Frankfurt (Campus) 1999.
- Levenson, J.C. et al., (Hg.): *The Letters of Henry Adams*. 6 Bde, Cambridge, MA (Harvard University Press) 1988.
- Malkowsky, Georg (Hg.): *Die Pariser Weltausstellung in Wort und Bild*, Berlin (Kirchhoff) 1900.
- Mizruchi, Sandra L.: Marketing Culture, in: Sacvan Bercovitch (Hg.), *The Cambridge History of American Literature*. Vol. 3: *Prose Writing 1860-1920*, Cambridge (Cambridge University Press) 2005, 568-615.
- Mölk, Ulrich: Die ‚alte‘ *Revue des deux mondes* und der ‚junge‘ *Mercure de France* (mit einem Blick auf die *Revue franco-allemande*), in: *Europäische Kulturzeitschriften um 1900 als Medien transnationaler und transdisziplinärer Wahrnehmung*. In Zusammenarbeit mit Susanne Friede hg. von Ulrich Mölk, Göttingen (Vandenhoeck & Ruprecht) 2006 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen, Philologisch-Historische Klasse, Dritte Folge, Band 273), 55-76.
- Przyblyski, Jeannene M.: Visions of Race and Nation at the Paris Exhibition, 1900: A French Context for the American Negro Exhibit, in: William L. Chew (Hg.), *National Stereotypes in Perspective: Americans in France, Frenchmen in America*, Amsterdam (Rodopi), 2001, 209-244.
- Smith, Susan Belasco, und Kenneth Price (Hg.): *Periodical Literature in Nineteenth-Century America*, Charlottesville (University Press of Virginia) 1995.
- Sullivan, Alvin (Hg.): *British Literary Magazines*. Vol. 3: *The Victorian and Edwardian Age, 1837-1913*, Westport, CT (Greenwood) 1984.
- von Essen, Gesa: Orte der Moderne: Metropolen in deutschen Kulturzeitschriften der Jahrhundertwende, in: *Europäische Kulturzeitschriften*, 176-95.