

**neue**

Berichte über das internationale Schrifttum

Verlag Peter Lang

**1** 2002

**poli  
tische**

Sonderdruck 2002

**litera  
tur**

# Welttheater: Die Geschichte des europäischen Ausstellungswesens im 19. und 20. Jahrhundert

## Ein Forschungsbericht

Alexander C.T. Geppert

### I. Forschungsstand: Internationale Ausstellungen, Globalisierung und der "pictorial turn"

Seitdem der US-amerikanische Historiker Robert W. Rydell vor zehn Jahren den bislang einzigen umfassenden Forschungs- und Literaturbericht zur Historiographie des internationalen Welt-, Industrie- und Großausstellungswesens des 19. und 20. Jahrhunderts vorlegte, ist eine ganze Reihe von neuen Studien auf diesem Gebiet erschienen.<sup>1</sup> Behandelte Ausstellungen, Themen, Zugangsweisen und Fragestellungen haben sich im Verlaufe dieses Prozesses ausdifferenziert und so weit spezialisiert, daß inzwischen von der Existenz eines eigenständigen Forschungsfeldes "exhibition studies" gesprochen werden muß.<sup>2</sup> Dabei wirkt die Beschaffenheit des Untersuchungsgegenstandes selbst gleich mehrfach auf die Historiographie zurück: Das Forschungsfeld ist durchgängig internationalisiert, außerordentlich interdisziplinär und kaum mehr zu überblicken.

Indem es höchstens mittelbar Traditionen begründet und ein eher geringes Ausmaß an materiellen Überresten hinterläßt, stellt das Medium Ausstellung in der ihm eigentümlichen Mischung aus unauflösbarer Flüchtigkeit und vermächtnisschaffender Beharrungskraft ein komplexes und für die Geschichtswissenschaft gewöhnlich nur schwer zu erfassendes Terrain dar. Weltausstellungen als ein selbst überaus vielgestaltiger und zumindest dem eigenen Anspruch nach allumfassender Gegenstand sind dabei neben der sogenannten Allgemeinen Geschichte und insbesondere der Neuen Kulturgeschichte indes schon früh innerhalb anderer geistes- und sozialwissenschaftlicher Disziplinen auf ein breites Interesse gestoßen. So sind bedeutende Forschungsbeiträge etwa von Kunst-, Architektur- und Stadthistorikern, aber auch von Geographen, Politologen, Volkswirtschaftlern und Ethnologen geleistet worden. Während das Feld als solches eindeutig von dieser Interdisziplinarität profitiert, hat sie zugleich zu einer weitreichenden Fragmentierung und unzureichenden Rezeption der Forschungsergebnisse zwischen den beteiligten Disziplinen geführt.

Ziel dieses Aufsatzes ist es, in Form einer vorläufigen Zwischenbilanz Überblick über diese rapide wachsende Forschungslandschaft zu gewinnen. Dabei gilt es, zugleich Themen, Konzepte und Methoden der existierenden Literatur darzustellen wie in systematischer Perspektive ihre Stärken und Schwachpunkte zu identifizieren, um daraus zuletzt einige weiterreichende Sichtweisen abzuleiten und zukünftige Forschungsstrategien vorzuschlagen.<sup>3</sup> Anders als in Rydells aus nordamerikanischer Perspektive geschriebenem Bericht steht hier stärker die Geschichte des europäischen, insbesondere diejenige des im internationalen Vergleich zweitrangigen, da stärker dezentralisierten deutschen Ausstellungswesens im Vordergrund. Dazu zählen ebenfalls eine ganze Reihe vergleichsweise kleinerer Gewerbe-, Gesundheits- und Hygieneausstellungen, die wiederholt an verschiedenen Orten des Deutschen Reiches abgehalten wurden.<sup>4</sup>

Wie läßt sich der enorme "boom" erklären, den die internationale Geschichtsschreibung zur Geschichte des Ausstellungswesens in den letzten zehn Jahren erlebt hat?<sup>5</sup> Nicht ohne Grund sind diese "spaces of modernity" verstärkt ins Zentrum der historio-

graphischen Aufmerksamkeit gerückt und haben sich – zunächst in der angloamerikanischen und französischen, dann auch in der deutschen Geschichtswissenschaft – zu zusehends zentraleren Analysearten der Neuen Kulturgeschichte entwickelt, an denen sich das Aufeinandertreffen von Ereignissen und Strukturen hervorragend studieren läßt. Die Ursachen für eine derartige Entwicklung sind sowohl außer- wie innerwissenschaftlicher Natur. Unausgesprochen und selten reflektiert liegt einer Mehrzahl der Studien offenkundig die Annahme zugrunde, in Weltausstellungen als dem Leitmedium des 19. Jahrhunderts schlechthin die historischen Vorläufer einer Vielzahl aktueller Entwicklungen *en détail* beobachten und *in nuce* studieren zu können; dazu zählen Großprozesse wie die Internationalisierung und Globalisierung der Welt einerseits,<sup>6</sup> die Medialisierung, Visualisierung und Virtualisierung unserer heutigen Wirklichkeiten andererseits.<sup>7</sup> Selbst wenn sich hinter ihnen eher Programme als Realitäten verbergen sollten, werden diese Prozesse doch für die entscheidenden soziopolitischen Entwicklungstrends der eigenen Gegenwart gehalten und damit historiographisch interessant.

Trotz einiger richtungsweisender und vielversprechender Beiträge Anfang der siebziger Jahre hat speziell die deutsche Geschichtswissenschaft erst in den letzten Jahren verstärkt zu einer international bereits seit Mitte der achtziger Jahre florierenden Historiographie des Ausstellungswesens beigetragen.<sup>8</sup> Utz Halterns Standardwerk zur Londoner *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* von 1851 erschien bereits 1971, während Jutta Pemsels Dissertation über die Wiener Weltausstellung 1873 lange ungedruckt vorlag, bis sie sechs Jahre nach Abschluß der Arbeit 1989 schließlich in einer stark gekürzten Version publiziert wurde.<sup>9</sup> Selbst wenn die *historiographischen* Ursachen dieses blinden Fleckes vermutlich in der generell verspäteten Rezeption kulturhistorischer Ansätze auszumachen sind, welche auch eine größtenteils rein nachholende und entschieden zu defensiv geführte Debatte der letzten Jahre noch immer nicht zur Gänze hat aufarbeiten können, liegen die unmittelbar *historischen* Gründe einmal ungewöhnlich offen auf der Hand. Wie zumindest von einigen der neueren Studien ansatzweise thematisiert, ist gerade die Geschichte der deutschen (Nicht-)Teilhabe an der Ausstellungstradition außerordentlich kompliziert; bis zur Hannoveraner EXPO 2000 hatte nie eine Weltausstellung in Deutschland stattgefunden. Der noch am weitesten gediehene Versuch in einer ganzen Reihe von gescheiterten Vorstößen wurde 1892 von Wilhelm II. persönlich mit einem entschiedenen "Ausstellung is nich, wie meine Herren Berliner sagen" verhindert. Er sei "absolut dagegen" und fügte zur Begründung lediglich an: "Ich will die Ausstellung nicht, weil sie meinem Vaterland und Stadt Unheil bringt!"<sup>10</sup> Mittelbares, gleichsam ironisches Resultat dieses Scheiterns war die große, durchaus erfolgreiche Berliner Gewerbeausstellung, die, von Berliner Unternehmern initiiert und organisiert, 1896 im Treptower Park im Südosten der Stadt abgehalten wurde. Obgleich politisch nicht gewollt, ermöglichte eine ungewöhnliche juristische Konstruktion die Teilnahme internationaler Aussteller, wenn sie zumindest eine Vertretung in Berlin unterhielten. Zumindest retrospektiv – auf der Homepage der Hannoveraner EXPO 2000 – schaffte es die Berliner Gewerbeausstellung doch noch, zum historischen Vorbild für eine deutsche Weltausstellung aufgewertet und in eine Reihe mit den internationalen Vorbildern gestellt zu werden. Das Abhalten der ersten deutschen Weltausstellung überhaupt fast 150 Jahre nach der Erfindung des Mediums hat dann in der Öffentlichkeit auch zu einem intensivierten Interesse an seiner Geschichte und umgekehrt auf seiten der deutschsprachigen Historiographie zu einer wahren Publikationswelle geführt. Daß die Qualität dieser zum Teil unter offensichtlich erheblichem Termindruck produzierten Arbeiten in demselben Ausmaße variieren würde wie die anvisierten Publika, stand zu erwarten.

Viel Aufmerksamkeit haben in Ausstellungen manifestierte Spannungen zwischen Nationalismus und Internationalismus gefunden, die nichtsdestotrotz auf einer präzise begrenzten, zumeist hauptstädtischen Fläche ausgetragen werden mußten. Dem inzwischen zur Lehrmeinung sedimentierten Standardargument der Mehrzahl dieser Studien zufolge konstituierten sich auf den Ausstellungen unterschiedliche "nationale Identitäten", die massenwirksam propagiert und umgekehrt von Besucherseite ebenso bereitwillig konsumiert wurden. Selbst wenn eine solche These größere theoretische und empirische Schwierigkeiten aufwirft, als auf den ersten Blick deutlich werden mag, können internationale Ausstellungen als Foren des Kulturaustausches wie als Begegnungsorte von und mit Fremdheit in gleich mehrfachem Sinne begriffen werden. Bereits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts wurden dort mögliche Formen einer zukünftigen "Weltgesellschaft" erprobt – eine Note, die bereits von Prince Albert im Vorfeld der 1851er Ausstellung angeschlagen worden war und welche als zentraler Topos bis in die Gegenwart hinein erhalten blieb.<sup>11</sup>

Für eine zusehends globaler orientierte Geschichtswissenschaft, die es zugleich als zeitgemäße Aufgabe und als wissenschaftliche Herausforderung begreift, zumindest langfristig die Selbstverständlichkeit des nationalen Referenzrahmens jedweder Geschichtsschreibung zugunsten einer transnationalen oder transterritorialen "Weltgeschichte" zu überwinden, scheint die Wahl eines solchen Untersuchungsgegenstandes daher nahe zu liegen. Wenn Historiker – wie es etwa Jürgen Osterhammel formuliert hat – aufgefordert sind, "die Gegenwartsdiagnosen und Zukunftsentwürfe der Globalisierungstheoretiker mit Vergangenheitssubstanz aufzufüllen", bieten sich Weltausstellungen als idealer Ausgangspunkt für Arbeiten mit ganz unterschiedlichen Zielrichtungen an.<sup>12</sup> Gleichzeitig gilt es, jedem "Malen nach Zahlen" gegenüber die Spezifität, Sperrigkeit und Eigensinnigkeit des historischen Materials zu betonen, erweist es sich doch in der historiographischen Praxis ohnehin sehr schnell, daß sich der Gegenstand einer simplen Instrumentalisierung tiefgreifend und gründlich widersetzt – zu stark ausgeprägt ist die semantische Logik, vor allem aber die Macht und die Eigendynamik des Mediums, zu weitreichend seine Selbstreferentialität.

Bereits seit der Jahrhundertwende haben Weltausstellungen deshalb soziologische wie historiographische Aufmerksamkeit erfahren, weil sich hier Gesellschaften in konzentrierter Form selbst thematisierten und repräsentierten. Bis in die Gegenwart war und ist der Fokus vieler Studien indes nicht in erster Linie die Art und Weise der jeweiligen Selbstdarstellung bzw. deren jeweilige Verfasstheiten und medialen Manifestationsbedingungen, vielmehr sollten Ausstellungen direkt dazu dienen, unvermittelt Einblick in die sich ausstellenden Gesellschaften zu nehmen. Ganz bildlich wurde eher an einen Spiegel als an ein Prisma gedacht – mit all den Schwierigkeiten, die eine naive Reflexionsmetaphorik mit sich bringt. Es scheint indes, als könnten die sich in den Ausstellungen selbst repräsentierenden Gesellschaften und die damit verbundenen konzentrierten Manifestationen von Fortschritt und Modernität erst in dem Maße analysiert werden, in dem sich die entsprechenden Begriffe selbst als fragwürdig erwiesen haben. Für eine vergleichbare Form von größerer Distanznahme zum Untersuchungsobjekt Ausstellung selbst plädiert eine kleinere und jüngere Gruppe von Studien, die sich zunächst einmal den medialen Bedingungen, den Darstellungs- und Zeigbarkeitsregeln einerseits, den Wahrnehmungs- und Rezeptionsweisen andererseits widmete, bevor Formen von Selbstthematisierung direkter in Augenschein genommen wurden, um so Rückschlüsse auf die sich ausstellende Gesellschaft zu ziehen.

Als Auftakt zu dieser neuen Perspektive kann Timothy Mitchells zentraler Aufsatz "The World as Exhibition" von 1989 gelten, der insbesondere in der angloamerikani-

schen Historiographie für viel Furore gesorgt hat, in jedoch kaum einer der neueren deutschsprachigen Arbeiten Erwähnung findet.<sup>13</sup> Mitchell kontrastierte am Beispiel der berühmten "Rue du Caire", einem integralen und überaus populären Bestandteil der Pariser *Exposition universelle* von 1889, der einen mittelalterlichen Straßenzug Kairos exakt in Paris zu reproduzieren vorgab, verschiedene Versionen von Wirklichkeitskonstruktion. Anders als von Organisationsseite vorgesehen, welche beabsichtigt hatten, eine der Realität noch überlegene Kopie auszustellen,<sup>14</sup> zeigte sich eine Gruppe ägyptischer Besucher entsetzt und angeekelt von dem auf dem Marsfeld inszenierten Spektakel und wehrte sich dagegen, selbst zum orientalischen Ausstellungsobjekt degradiert zu werden. Geschickt nutzte Mitchell unterschiedliche historische Perspektiven auf den Ausstellungsort, um vorzuführen, wie die jeweilige Aufladung mit Bedeutung in Abhängigkeit von Herkunft, Status und Position des Beobachters variierte, auf diese Weise verschiedene Versionen von Wirklichkeit miteinander konkurrierten und schließlich in Konflikt gerieten.

Darüber hinaus profitieren Ausstellungen als Thema von einer deutlich verschobenen Interessenlage innerhalb eines sich als progressiv verstehenden Teilbereiches der Kulturgeschichte. Allmählich gelangt man dort zu der Überzeugung, daß nach der weitreichenden Akzeptanz des sogenannten "linguistic turn" nunmehr die nächste Wende, der sogenannte "pictorial turn" anstehe. Gewöhnlich wird darunter weit mehr verstanden als die banale Forderung, Bilder endlich als eine eigenständige Quellengattung ernst zu nehmen. Vielmehr wird die Entwicklung einer ganz eigenen neuen Form von "visual history" eingefordert, deren vornehmliche Aufgabe darin bestehe, einerseits Visualisierungen als "epistemische Dinge", Visualisierungstechniken im soziokulturellen Kontext sowie die Veränderung von Wahrnehmungsweisen gesellschafts- und kulturgeschichtlich zu analysieren, andererseits dazu komplementär eine ganz eigene Geschichte des Blickes und des Blickens zu entwerfen. Hiermit gehen anspruchsvolle, unter anderem auf Heidegger und Wittgenstein rekurrierende Versuche einher, eine eigenständige "picture theory" zu konzipieren.<sup>15</sup> Ähnlich wie im Fall des zunehmenden Interesses an historischen Vorläuferprozessen von Internationalisierung und Globalisierung stellen internationale Ausstellungen mit ihren vielfach ausgeprägten Verbindungen zu anderen Medien dann den passenden Anschauungsgegenstand zur interessierenden Theorie bereit, der sich gleichwohl auf verhältnismäßig herkömmliche Weise stets in einen sozialhistorischen Kontext einbetten und so das dem "pictorial turn" eigene Herausforderungs- (und wohl auch Bedrohungs-) potential gezielt kontrollieren läßt.<sup>16</sup>

Auf diese Weise scheint es letztlich ebenso folgerichtiges wie paradoxes Resultat der geschilderten Entwicklungen, daß den Expositionen nunmehr eine historiographische Zentralität zufällt, die sie zeitgenössisch, vorrangig in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als den klassischen Trägermedien des globalen Austausches von Gütern und Konzepten schon immer besessen haben. Ein einfacher Blick in eine Ausgabe der *Illustrated London News* oder der *L'illustration* reicht aus, um diesen Befund zu bestätigen. Ob, und wenn ja, bis zu welchem Zeitpunkt, sich eine derartige Zentralität auch im zwanzigsten Jahrhundert fortgeschrieben hat, ist eine der offenen und in der Literatur kontrovers diskutierten Fragen. Ausstellungen scheinen zuletzt alleine deshalb analytisch so unerschöpflich, weil sie nichts weniger als die Welt zu spiegeln behaupten, dabei aber selbst in Raum und Zeit unterschiedlich situierte, dreidimensionale Texturen von höchst flüchtigem Charakter ausbilden, die gleichwohl Traditionen begründen, Vermächtnisse schaffen und insofern durchaus längerfristige Wirkungen zeitigen. Daß sie immer neue Deutungen nicht nur ermöglichen, sondern nachgerade einfordern, macht einen Großteil ihrer anhaltenden Faszination aus, wie schon Werner Sombart beobachtete. "Die Ausstel-

lung ist als Kulturphänomen deshalb so hervorragend interessant", stellte er 1908 fest, "weil sie in ganz verschiedener Bedeutung erscheint, unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten gewertet werden, in durchaus verschiedenen Zusammenhänge eingeordnet werden kann."<sup>17</sup> Der Überschuss an verbleibenden Bedeutungsresten ist stets so groß, daß für diese Hermeneutik in ganz besonderer Weise gilt: Die letztgültige, weil alles entziffernde Deutung kann nicht existieren.

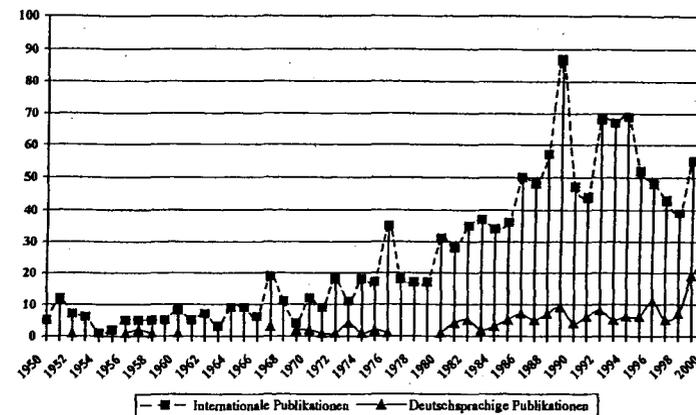
## II. Die Geschichte der Ausstellungsgeschichte: Zugänge und Überblicke

Die "Ausstellungshysterie" des späten neunzehnten Jahrhunderts, des schon zeitgenössisch so bezeichneten "Zeitalters der Weltausstellungen", findet ihre Analogie in der historiographischen Mode einhundert Jahre später.<sup>18</sup> Wie angedeutet hat die Literatur in den letzten fünfzig Jahren gewaltig zugenommen: Während in den siebziger Jahren durchschnittlich 17 Titel pro Jahr erschienen, steigerte sich dies im Verlauf der achtziger Jahre auf über 44 und erreichte mit 87 Veröffentlichungen alleine im Jahr 1989 einen vorläufigen Höhepunkt [vgl. Tab. 1]. Seitdem werden weltweit durchschnittlich rund 50 Publikationen pro Jahr zum Themenkomplex "Internationale Ausstellungen" veröffentlicht (Durchschnitt 1990-2001: 52). Aufgrund dieses enormen Zuwachses in den letzten Jahren sind damit über vierzig Prozent der gesamten existierenden Literatur nicht älter als zehn, über sechzig Prozent nicht älter als fünfzehn Jahre.<sup>19</sup> Dieser Befund ist freilich kein für dieses Marktsegment spezifischer, hat sich doch die Produktion deutschsprachiger geschichtswissenschaftlicher Titel wegen des insgesamt gewachsenen Marktes gerade mit und seit der Expansion der 1970er Jahre alleine zwischen 1960 und 1980 allein schon verzweieinhalbfacht.<sup>20</sup>

Mit 13 Prozent (173 Titel von insgesamt 1330 verzeichneten) ist der Anteil der deutschsprachigen Literatur an der internationalen Gesamtproduktion zur Geschichte des Ausstellungswesens dessen ungeachtet als gering zu veranschlagen. Zwischen 1980 und 1998 wurden durchschnittlich weniger als fünf deutsche Titel pro Jahr zum Thema publiziert. Erst mit der Hannoveraner Weltausstellung gab es einen deutlichen Sprung: Fast ein Viertel aller existierenden deutschsprachigen Beiträge (43 von 173 Titeln) entstand im mittelbaren Umfeld oder sogar direkt zu diesem Anlaß. Damit wurde innerhalb der beiden Jahre 1999 und 2000 mit deutlichem Abstand mehr zur Geschichte des Ausstellungswesens in deutscher Sprache publiziert als jemals zuvor innerhalb eines vergleichbaren Zeitraumes. Ein noch größerer Anteil der deutschen Forschungsliteratur ist daher noch jüngeren Datums als im internationalen Vergleich.

Sowohl die ersten Gesamtdarstellungen als auch spezielle Untersuchungen einzelner Aspekte der Geschichte des Ausstellungswesens wurden bereits um die Jahrhundertwende vorgelegt. Aus deutscher Perspektive ist hier insbesondere an die zum Teil sehr umfangreichen, noch immer anregenden Arbeiten von Franz C. Huber, Julius Lessing, L. Otto Brandt und Alfons Paquet zu erinnern, deren Berücksichtigung der gegenwärtigen Debatte viel von ihrer mitunter etwas kurzatmigen Aufregtheit nehmen würde.<sup>21</sup> Während Huber und Brandt eine volkswirtschaftliche bzw. sozialwissenschaftliche Perspektive auf das Phänomen Weltausstellung wählten und mit Verve für die Einrichtung ständiger Ausstellungen zur Steigerung des Außenhandels plädierten, präsentierte der Direktor des Berliner Kunstgewerbemuseums, Julius Lessing, 1900 einen knappen Überblick über "das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen" aus der Sicht des Kunsthistorikers. Er ging auf einzelne Ausstellungen genauso ein wie auf die grundlegenden "modernen Vorstellungen der Dampfkraft, der Elektrizität und der Photographie", welche die

Tab. 1: Publikationen zum internationalen Ausstellungswesen, Veröffentlichungszeitraum 1950-2001 (Juli)



Organisation dieser "Völkerfeste" überhaupt erst ermöglichten und "nicht einzelne Vertreter, sondern ganze Schaaren der Bewohner in Bewegung" setzten. Lessing wußte Ereignis- und Strukturanalyse geschickt miteinander zu verknüpfen und verwies bereits auf die strukturelle Nähe der Großausstellungen zu den sich um die Jahrhundertwende durchsetzenden neuen Massenmedien einerseits, dem im Entstehen begriffenen Massentourismus als den signifikanten Begleiterscheinungen einer "Massengesellschaft im Aufbruch" andererseits. Weltausstellungen setzten nicht nur bereits ihrer Definition nach den modernen Weltverkehr voraus, sondern agierten selbst als aktive Agenten in dem Prozess einer Verdichtung (und gerade nicht der "Vernichtung") von Raum und Zeit.<sup>22</sup>

Acht Jahre später legte der Schriftsteller und spätere Feuilletonleiter der "Frankfurter Zeitung", Alfons Paquet, eine umfangreiche staatswissenschaftliche Dissertation zum "Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft" vor, deren Gehalt jedoch weit über die rein makroökonomische Fragestellung hinausging, wie sie der Titel nahe zu legen scheint. Um der diagnostizierten "Dürftigkeit in der theoretischen Durchdringung des Gegenstandes" Abhilfe zu leisten, bemühte sich Paquet in seiner bemerkenswerten Arbeit zunächst um einen systematisch hergeleiteten Ausstellungsbegriff. Ausstellungen wurden dabei so breit als "im weiteren Sinne [...] jede durch gegenständliche Wahrnehmbarkeit wirkende Veröffentlichung von Wesens- und Besitzzuständen" bestimmt, das Ausstellungswesen entsprechend als die "Gesamtheit der teils in Form von Arbeitsleistungen, teils in Form selbständiger Unternehmungen in der Volkswirtschaft hervortretenden Faktoren", begriffen, welche eine derartige Veröffentlichung bezweckten, daß Paquet der Einfachheit halber direkt vom sogenannten "Ausstellungsprinzip" sprach.<sup>23</sup> Paquet entwickelte erstmals eine Systematik verschiedener Ausstellungsformen in verschiedenen Kontexten, die vom Schaufenster bis zur Weltausstellung reichten, lieferte Ansätze zu einer Geschichte des sogenannten höheren Ausstellungswesens unter besonderer Berücksichtigung des Deutschen Reiches und entwickelte schließlich "Grundlagen einer nationalen Ausstellungspolitik", mit denen er insbesondere auf die beiden, um die Jahrhundertwende in der Öffentlichkeit kontrovers diskutierten, komplementären Topoi der "Ausstellungsmüdigkeit" und den "Ausstellungsschwindel" zu reagieren trachtete, welche dem Plan einer Berliner Weltausstellung strukturell im Weg gestanden hatten.<sup>24</sup>

Während von angelsächsischen Wissenschaftlern zu diesem frühen Zeitpunkt erstaunlich wenig Studien zum Thema vorgelegt wurden,<sup>25</sup> ist aus der französischsprachigen Debatte auf die 1902 veröffentlichte juristische Dissertation von *H. Georges Berger*, dem gleichnamigen Sohn eines der Generaldirektoren der Pariser *Exposition universelle* von 1889, hinzuweisen. Berger stellte einer in der Antike einsetzenden Gesamtschau der Geschichte der Ausstellungen eine thematische Analyse ihrer finanziellen, politischen und volkswirtschaftlichen Resultate gegenüber, bei der er sich vor allem auf die beiden Pariser Weltausstellungen der Jahre 1878 und 1889 konzentrierte. Angeregt durch die zeitgenössischen Debatte, setzte er sich in einem dritten Teil kritisch mit der Zukunft des Mediums auseinander und gelangte – anders als die Mehrzahl seiner Kollegen – zu dem Schluß, daß die letzte sinnvolle Ausstellung bereits 1867 stattgefunden und das Medium seitdem einen rasanten Niedergang erlebt habe.<sup>26</sup>

Zu einem grundsätzlich anderen Urteil kam der Publizist und Diplomat *Adolphe Démy* fünf Jahre später. Trotz einer Reihe von Flüchtigkeitsfehlern und Ungenauigkeiten im Detail stellt sein 1907 publizierter "Essai historique sur les expositions universelles de Paris" auch aufgrund der zahlreichen Hinweise auf zeitgenössische Debatten wohl noch immer eine der besten Einführungen insbesondere in die französische Seite der Thematik dar.<sup>27</sup> Obgleich dem Titel entsprechend um die fünf großen Pariser Ausstellungen des 19. Jahrhunderts herum organisiert, verbirgt sich hinter dieser über 1000 Seiten umfassenden Untersuchung in der Tat eine streng chronologisch angeordnete Geschichte fast aller weltweit abgehaltenen Großausstellungen des 19. Jahrhunderts. Dementsprechend finden sich dort nicht nur die verschiedenen französischen *Expositions universelles* und amerikanischen *world's fairs* behandelt, sondern ebenfalls kleinere Ausstellungen in Amsterdam, Brüssel, Antwerpen, Lüttich und anderen, vorrangig westeuropäischen Städten. Ähnlich wie Berger vor und Paquet nach ihm zog Démy in einem umfangreichen Schlußkapitel Bilanz über ein halbes Jahrhundert Geschichte der Weltausstellungen und reflektierte ausführlich über zukünftige Entwicklungen. Démy konterkarierte sowohl rein hypothetisch mögliche als auch in der Debatte tatsächlich vorgebrachte Einwände gegen ein Fortsetzen der Tradition mit ausführlichen Begründungen, warum Ausstellungen als solche überaus nützlich seien, nicht nur für die französische Nation oder die Stadt Paris als solche, sondern vor allem als generelle Motoren des Fortschritts und Transmissionsriemens von Zivilisation. Sein eigener, utopischer Vorschlag für eine letztlich nie abgehaltene Pariser Weltausstellung im Jahre 1911 sah vor, zwei konzentrische Ausstellungsringe vollständig um die Stadt Paris zu legen, mit dieser selbst als offiziellem Mittelpunkt der Ausstellung, die dann die Welt tatsächlich maßstabsgetreu abgebildet hätte, da Ausstellung und Stadt vollends eins geworden wären. Daran, daß eine Fortsetzung der Pariser Weltausstellungstradition im 20. Jahrhundert zuletzt nicht nur praktikabel und nützlich, sondern sogar zwingend sei, gab es für ihn jedoch nicht den geringsten Zweifel.<sup>28</sup>

Während mit Ausnahme von Paquet die Mehrzahl dieser frühen Studien weniger rezipiert wurden als erwartet und daher kaum die erhoffte Wirkung entfalteten, waren somit zumindest die ersten Umriss einer europäischen Ausstellungsgeschichte bereits vor dem Ersten Weltkrieg abgesteckt. Diese erstmals konzise auf den Punkt gebracht und zugleich einige der zentralen Probleme identifiziert zu haben, blieb dem Schweizer Kunsthistoriker *Sigfried Giedion* vorbehalten, dessen "Space, Time and Architecture" seit der Erstveröffentlichung 1941 immer wieder überarbeitet und neu aufgelegt wurde, um sich zuletzt zu einem Langzeitklassiker der Architekturgeschichte zu entwickeln. In der Tat finden sich einige der dort eingeführten und zum Teil längst abgearbeiteten Themen und Thesen auch heute noch immer wieder als neueste Forschungsergebnisse präsentiert.<sup>29</sup>

Giedion strich vor allem eine enge Verbindung zwischen dem Ausstellungswesen und der industriellen Entwicklung der ersten Jahrhunderthälfte heraus, als deren öffentliche, sichtbar gemachte Synthese die Ausstellungen verstanden werden müßten, die sie ermöglicht hätte und auf die sie unmittelbar zurückwirken würde.<sup>30</sup> Entsprechend wurden die Begriffe "great exhibition" und "industrial exhibition" durchgängig gleichgesetzt, obgleich der Begriff der "internationalen Industrieausstellung" Industrie noch im Sinne von "fleißigem Gewerbe" meinte und gerade nicht lediglich industriell verfertigte Produkte bzw. die zu deren Herstellung geeigneten Maschinen bezeichnete.<sup>31</sup> Giedions Argument läßt sich auf die folgenden fünf Kernthesen reduzieren. *Erstens* lasse sich die Geschichte des Ausstellungswesens in zwei klar voneinander unterschiedene Phasen einteilen, von denen die erste eine rein national-französische gewesen sei und von 1798 bis 1849 ange dauert habe, während die zweite mit der Internationalisierung des Mediums 1851 eingesetzt habe, 1889/93 beendet worden und vor allem auf die mit dem Freihandel neu geschaffenen Möglichkeiten internationalen Handels und direkten Wettbewerbs mit ausländischen Konkurrenten zurückzuführen sei. *Zweitens* seien von 1855 an alle historisch bedeutsamen Ausstellungen französische gewesen. *Drittens* habe die Pariser Weltausstellung von 1889 sowohl Höhepunkt als auch Abschluß einer bereits lange zuvor angelegten Entwicklung dargestellt. Im damals errichteten Eiffelturm hätten sich der innere und äußere Raum eines Gebäudes zum ersten Mal vollständig gegenseitig durchdrungen, während in der berühmten *Galerie des machines* Form und Funktion des Bauwerkes zu einer neuen Einheit synthetisiert worden seien. *Viertens* habe der Niedergang des Ausstellungswesens mit der *World's Columbian Exposition* in Chicago 1893 eingesetzt, von der der Architekt Louis Henry Sullivan in einer oft zitierten Wendung sagte, daß der von ihr angerichtete Schaden für mindestens ein halbes Jahrhundert andauern werde. Aufgrund einer stärkeren Betonung rein schaustellerischer Elemente und einer tiefgreifenden Kommerzialisierung habe das Medium in der Folge *fünftens* und letztens schlichtweg an historischer Bedeutsamkeit verloren, so daß die Frage nach Erfolg oder Mißerfolg einzelner Ausstellungen zusehends irrelevant geworden sei.<sup>32</sup>

Viele sich im Anschluß als forschungsleitend erweisenden Thesen waren damit bereits bei Giedion angelegt, selbst wenn dieser die von ihm aufgeworfenen Themen kaum einer empirisch hinreichenden Überprüfung unterzog und es im einzelnen bei einem lediglich pointillistischen Anreißen beließ. Insbesondere die Doppelthese von dem fortschreitenden Niedergang des gesamten Mediums einerseits, seiner rasant zunehmenden Kommerzialisierung andererseits entwickelte sich zu einem einschlägigen, immer wieder aufgegriffenen Argument. Auch darin spätere Forschungen vorwegnehmend, erwies es sich jedoch als ebenso problematisch wie folgenreich, daß Giedions Darstellung keine der nach 1889 abgehaltenen Ausstellungen, insbesondere die des 20. Jahrhunderts, überhaupt nur berührt hatte und seine Niedergangsthese somit zwar auf persönlichen, womöglich sogar zutreffenden Eindrücken beruhen mochte, in analytisch-empirischer Hinsicht jedoch von vorneherein kaum grundiert war. Indirekt hatte er damit indes auf vielleicht *das* zentrale Dilemma der heutigen Ausstellungshistoriographie aufmerksam gemacht. Auch retrospektiv ist der Erfolg der ersten großen Weltausstellung von 1851 so groß und ihr Vermächtnis nach wie vor so ungebrochen, daß sich jede 1851 einsetzende Ausstellungsgeschichte *volens volens* fast nur als Verlust- oder Niedergangsgeschichte schreiben läßt. Auch in dieser Hinsicht reflektiert die Historiographie also ihren Gegenstand. Nicht zuletzt, weil es auf derartige Problemlagen aufmerksam macht, kann Giedions kurzes Kapitel aller aufgezeigten Mängel zum Trotz indes noch immer als kurzer, brauchbarer Einführungstext in die Thematik gelesen werden.

Als ähnlich einflußreich unter den früheren Arbeiten erwies sich zumindest im deutschsprachigen Kontext wohl nur *Werner Hofmanns* allegorien- und anspielungsreiche, ebenso ekklektizistische Darstellung von 1960, in der er die wirklichkeitsbildende Kraft und repräsentative Zentralität der Weltausstellungen im und für das 19. Jahrhundert beschrieb und das Thema für die Kunstgeschichte erstmals erschloss. Hofmanns Diktum "Die Weltausstellungen sind die offiziellen Visitenkarten des 19. Jahrhunderts. [...] Hier setzt sich das Jahrhundert in Szene, hier wird ihm die Welt zum Welttheater. [...] [Es] regiert das Als-Ob" klingt wie eine postmoderne Perspektive *avant la lettre*. Wollte man Mitchells Losung von "the world as exhibition" ins Deutsche übertragen, würde die Übersetzung wohl "die Welt als Schaustellung" lauten – was denn auch als Titel des entsprechenden, allerdings annähernd dreißig Jahre früher publizierten Kapitels von Hofmanns "Irischem Paradies" fungiert hatte. Ein zweiter, ähnlich metaphorisch vorgetragener Vorschlag, mit Adolphe Guérault das "Gesamtkunstwerk der Ausstellungsstädte" als "Ersatzkirchen" zu begreifen, in der die Zivilisation ihren "Ersatzgottesdienst inszeniere", und so ihre Aufladung mit quasi-religiöser Ersatz-Symbolik zu untersuchen, stieß indes auf ungleich weniger Widerhall in der Forschung, wäre aber einer genaueren Betrachtung wert. Immerhin nahm er so ein zeitgenössisches Wort des Preußischen Gesandten in London, Christian Karl Josias von Bunsen, auf, der den Londoner *Crystal Palace* von 1851 als "neue weltliche Basilika" gefeiert hatte.<sup>33</sup>

Verschiedene Syntheseversuche haben von dieser, in mehr als einhundert Jahren breit aufgefächerten Ausstellungshistoriographie profitieren können. Von diesen Überblickswerken ist zuallererst *Paul Greenhalghs* "Ephemeral Vistas" zu nennen, welches seit Erscheinen 1988 als Standardwerk gilt. Greenhalgh wählte einen thematisch orientierten Zugriff und stellt insbesondere materielle Aspekte einer sich entwickelnden Konsumgesellschaft in den Vordergrund. Als innovativ erwies sich ein "Women: Exhibiting and Exhibited" betiteltes Kapitel, in dem er frauen- und geschlechtergeschichtliche Anregungen aufgriff, Verbindungen zur Frauenbewegung thematisierte und einige der ab 1876 immer populärer werdenden "Frauenpavillons" analysierte.<sup>34</sup>

Während es im Gegensatz zum angloamerikanischen Kulturraum bislang keine für ein breiteres Publikum geschriebene Gesamtdarstellung in deutscher Sprache gab,<sup>35</sup> liegt nun mit *Winfried Kretschmers* pünktlich zur Hannoveraner EXPO 2000 erschienenen "Geschichte der Weltausstellungen" erstmals eine solche Überblicksdarstellung vor.<sup>36</sup> Insgesamt behandelt Kretschmer mehr als 21 internationale Ausstellungen in chronologischer Abfolge; je ein eigener, ausführlicher Teil ist der *Great Exhibition* von 1851, den Weltausstellungen des 19. sowie denjenigen des 20. Jahrhunderts gewidmet. Kretschmer unterscheidet drei Traditionspfade, die ihm zufolge im Verlauf dieser 150 Jahre einander ablösen: "die angelsächsischen Ausstellungen in Großbritannien und den (ehemaligen) Kolonien als Gralshüter der industriellen Modernisierung, die etatistischen französischen Ausstellungen als Prisma der europäischen Aufklärung und die US-amerikanischen Ausstellungen als Bannerträger eines globalen Spiels ohne Grenzen." Damit seien zwei "Phasenübergänge" verbunden gewesen: "Während sich (erstens) England schon nach seiner zweiten World's Fair aus dem Weltausstellungszirkus zurückzog, konnte sich Frankreich zur führenden Ausstellungsnation des 19. Jahrhunderts aufschwingen. Diese Rolle übernahmen (zweitens) im 20. Jahrhundert dann die USA." Seit den 1930er Jahren seien die Weltausstellungen vor allem in den USA zu Architekturforen neuen Typs entwickelt und Ausstellungsraum direkt an Wirtschaftsunternehmen verkauft worden, so daß neben Nationen nun auch international operierende Konzerne als eigenständige Ausstellungsagenten aufgetreten und die repräsentative Bedeutung der Ausstellungsarchitektur zu Selbstdarstellungszwecken überproportional gesteigert wor-

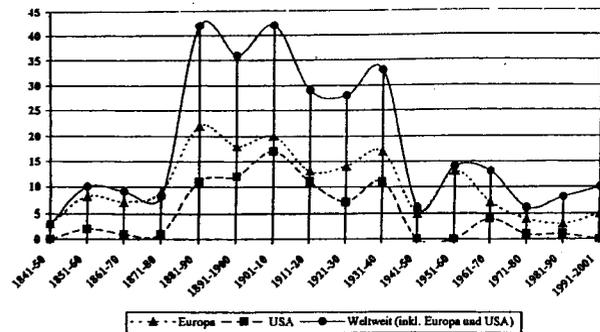
den sei. Kretschmer will dies explizit als ein "erstes, deutliches und frühes Zeichen der Globalisierung" verstanden wissen, während er den Trend zur durchgängigen Kommerzialisierung bereits 1867 (und damit früher als jeder andere) ansetzt, obgleich schon die *Great Exhibition* von 1851 als die "erste moderne, kommerzielle Massenveranstaltung" überhaupt bezeichnet wird.<sup>37</sup>

Ohnehin ist Kretschmer auch mit anderen Großkategorien wie "Erfolg" und "Scheitern" recht schnell bei der Hand; kritisches Analysieren gehört nicht zu den Stärken des Bandes. Ob die öffentliche Zurschaustellung fremder Völker durch die ihr inhärente "Vision einer multikulturellen Welt" bereits den "Keim ihrer Auflösung" in sich trug, scheint ebenso fragwürdig wie die Annahme, daß um die Jahrhundertwende die Welt schlichtweg zu komplex für eine universelle Ausstellung geworden sei und letztere so notwendig an ihr habe scheitern müssen.<sup>38</sup> Durch eine rein chronologische Aneinanderreihung aller behandelten Großereignisse vernachlässigt seine, auf einer mittleren, zwischen Objekt- und Gesamtebene angesiedelte Darstellung einen strukturellen Zugriff, selbst wenn einzelnen, immer wieder in unterschiedlichen Varianten dargebotenen Ausstellungsobjekten wie dem stetig größer werdenden Krupp'schen Gußstahlblock oder der bis 1900 unvermeidlichen Riesenkanone in aufeinanderfolgenden Kapiteln immer wieder neu nachgegangen wird. Solcher Schwächen ungeachtet und dem Fehlen eines systematisierenden, letzten Kapitels zum Trotz stellt Kretschmers von Fachwissenschaftlern durchaus kontrovers aufgenommener Band ein Sachbuch im besten Sinne dar: Schnörkellos und kurzweilig präsentiert ein gelernter Journalist ein kompaktes, übersichtlich aufbereitetes Wissen, das vielleicht nicht immer den allerletzten Stand der Forschung reflektiert, aber doch einen gelungeneren Einstieg in die Thematik ermöglicht als so manches, noch reichhaltiger bebildertes "coffee table book", von denen gleich mehrere Varianten ebenfalls pünktlich zur EXPO-Eröffnung im Sommer 2000 produziert wurden.<sup>39</sup> Grundsätzlich mutet es im Hinblick auf den Gesamtforschungsstand indes als durchaus befremdlich an, daß sich an Alfons Paquets apodiktischem Urteil von 1908, der "Dürftigkeit in der theoretischen Durchdringung des Gegenstandes" stehe "eine Überfülle oft ganz unkritischer d.h. rein beschreibender Veröffentlichungen" gegenüber, in annähernd hundert Jahren offenbar nur wenig geändert hat.<sup>40</sup>

### III. Ausstellungsorte: London, Paris, Berlin

Groben Schätzungen zufolge wurden im Zeitraum von 1850 bis 2001 weltweit etwa 300 internationale Großausstellungen abgehalten, davon weit mehr als die Hälfte (168) in Europa. Mehr als zwei Drittel (210) dieser Ausstellungen wurden dabei zwischen den 1880er Jahren und dem Zweiten Weltkrieg organisiert, davon wiederum die Hälfte in Europa. Tabelle 2 verdeutlicht die enorme quantitative und qualitative Expansion des Ausstellungswesens in der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Die in Europa zwischen 1851 und 1958 abgehaltenen internationalen Ausstellungen hatten insgesamt ca. 415 Millionen Besucher, davon allein drei Viertel während des Zeitraums von 1885 bis zum Zweiten Weltkrieg (320 Millionen). Den offiziellen Angaben zufolge wurden die fünf französischen *Expositions universelles* des 19. Jahrhunderts von über 1000 Millionen Menschen besucht. Mit über 50 Millionen Besuchern stellte die Pariser Weltausstellung von 1900 die mit Abstand meistbesuchte dar; erst 1967 wurde dieser Langzeitrekord gebrochen.

Tab. 2: Großausstellungen in Europa, den USA und weltweit, 1841-2001<sup>41</sup>



Die von Kretschmer und anderen beschriebene Trendwende hin zu den USA zu Beginn des 20. Jahrhunderts läßt sich somit zumindest in rein quantitativer Hinsicht nicht eindeutig nachweisen. Gleichzeitig ist der in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu beobachtende numerische Rückgang der abgehaltenen Ausstellungen nicht nur auf die beiden Weltkriege, sondern vor allem auf die bereits 1912 auf einer Ausstellungskonferenz in Berlin beschlossenen, indes erst am 22. November 1928 in Paris unterzeichneten und später ratifizierten *Internationalen Konvention zur Regelung des Ausstellungswesens* zurückzuführen. Hier wurden erstmals unterschiedliche Kategorien von Ausstellungen definiert, ihre Frequenz verbindlich geregelt sowie ein international verpflichtendes Bewerbungsverfahren festgelegt. Gleichzeitig wurde mit dieser Konvention das "Bureau International des Expositions" (B.I.E.) in Paris geschaffen, das seither für alle Fragen der Internationalen Ausstellungenvergabe verantwortlich zeichnet und insbesondere über Zeitpunkt, Ort und Dauer entscheidet. Dem um die Jahrhundertwende von Zeitgenossen immer wieder beklagten "Wildwuchs" im Ausstellungswesen, der sich in einer schärferen innerstädtischen Konkurrenzsituation genauso niederschlug wie in sogenannten "wilden" und illegitimen, das heißt lediglich zu Profitzwecken veranstalteten "Winkelausstellungen", konnte so mit administrativ-regulatorischen Maßnahmen effektiv begegnet werden.<sup>42</sup>

### 1. London

Obwohl die Londoner *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851* keineswegs die erste öffentliche Ausstellung industriell produzierter Güter in einem größeren Rahmen darstellte,<sup>43</sup> wies sie mit ihrer schieren Größe, durch Anzahl wie Heterogenität der ausgestellten Gegenstände und vor allem durch deren internationale Herkunft eine Reihe von Merkmalen auf, die sie von vorhergegangenen, hauptsächlich von *Mechanics' Institutes* auf lokaler Ebene oder von der 1754 gegründeten *Society for the Encouragement of Arts, Manufactures and Commerce* (kurz: *Society of Arts*) seit dem späten 18. Jahrhundert in London ausgerichteten Ausstellungen qualitativ unterschied. Dies hat dazu geführt, daß die *Great Exhibition* im allgemeinen als die erste in einer Serie von internationalen Ausstellungen eines neuen Typs betrachtet wird. Indem jedoch schon mit ihren Vorläuferversammlungen versucht wurde, durch die öffentliche Zurschaustellung einer Vielzahl von gewerblich-industriellen Produkten, neuen Technologien und nützlichen "Erfindungen", Kunstgegenständen und Kuriositäten Überblick über

den jeweils erreichten kulturell-industriellen Entwicklungsstand zu gewinnen und dadurch mittelbar zur Unterrichtung und Verbreitung von Informationen (*education*), zur Steigerung des Absatzes und zur Förderung des allgemeinen Wettbewerbs beizutragen, unterschied sie sich von diesen früheren Ausstellungen eher graduell als absolut.<sup>44</sup> Nicht nur vor dem Hintergrund dieser Tradition von lokalen, informell organisierten Ausstellungen mit freilich sehr begrenzten Möglichkeiten, sondern auch in Anbetracht der direkten Konkurrenz zu existierenden französischen Plänen für ein ähnliches Projekt erwies sich die Originalität der gemeinhin Prince Albert persönlich zugeschriebenen Entscheidung zur Internationalität in der Tat geringer als angenommen.

Daß die *Great Exhibition* sich zum ebenso epochalen wie unübertroffenen "founding spectacle of the world fair genre" entwickelte, ist als das direkte Resultat einer geschickten Inszenierung ihres Gründungsmythos anzusehen.<sup>45</sup> Von den für spätere Ausstellungen eigens errichteten "clous" hat lediglich der Eiffelturm denselben symbolbeladenen Status erlangen können wie der nach nur sechs Monaten Bauzeit fertiggestellte *Crystal Palace*. Nach der Eröffnung am 1. Mai 1851 rückte vor allem dieses Ausstellungsgebäude zur Sensation der gesamten Ausstellung auf und wurde von Besucherseite selbst für das wichtigste aller ausgestellten Objekte gehalten. "No building in modern times, up to that time", hat Marshall Berman befunden, "seems to have had the Crystal Palace's capacity to excite people."<sup>46</sup> Ausstellung und Kristallpalast wurden zu Synonymen. Nach dem Schluß der Ausstellung wurde das Gebäude von einer kurzerhand gegründeten *Crystal Palace Company* erworben, die es vollständig zerlegen und schließlich in Sydenham, einem Vorort im Südosten Londons, in architektonisch veränderter Form als Ausstellungszentrum und Vergnügungspark mit zusätzlichen Terrassenanlagen und Wasserspielen wiedererrichten ließ. Dort brannte der runderneuerte Glaspalast im November 1936 vollständig ab, was in der Nachfolge erst recht zu einer mystischen Verklärung seines figurativen Charakters beitrug.

Keine Weltausstellung ist so häufig analysiert und auf derartig unterschiedliche Art und Weise gedeutet worden wie die erste. *Prima facie* scheint sich Londoner Ausstellungsgeschichte in derjenigen des Jahres 1851 zu erschöpfen. Zudem reicht keine Ausstellung so lange und weit in die Gegenwart hinein wie die *Great Exhibition*: Es ist keineswegs Zufall, daß sich das Londoner *Festival of Britain* von 1951 wie die Millenniumsfeier des Jahres 2000 explizit in eine mit der *Great Exhibition* 1851 begründete, über die imperialen Ausstellungen der Jahrhundertwende tradierte Kontinuität zu stellen versuchten und exklusiv an den somit lange zuvor figurierten Maßstäben gemessen zu werden beabsichtigten. Diese einhundert bzw. einhundertfünfzig Jahre später veranstalteten Jubiläumsfeiern haben ebenfalls zu einem erneuerten historiographischen Interesse geführt; zahlreiche Arbeiten haben den mit der ersten Ausstellung verbundenen Mythos aufgegriffen und selbst erneut popularisiert.<sup>47</sup> Nachdem Utz Halterns 1971 publizierte Dissertation 30 Jahre lang die gelungenste, im angloamerikanischen jedoch kaum rezipierte, weil unübersetzt gebliebene Gesamtdeutung darstellte, liegen erst jetzt gleich drei unterschiedliche Monographien vor, die alle dasselbe für sich in Anspruch nehmen und mit Halterns Standardwerk zumindest ernsthaft konkurrieren können.<sup>48</sup>

Dargestalt hat die Plethora der Leser, Deuter und Interpreten selbst zu der enormen Bedeutung ihres Gegenstandes beigetragen. "Layers of meaning about the Great Exhibition have been produced in published contemporary assessments and in subsequent historical writing", schreibt die Kunsthistorikerin *Louise Purbrick* in der Einleitung zu einem kleinen Sammelband mit bemerkenswerten Essays: "Simultaneously an aesthetic and industrial, cultural and commercial, popular and imperial event, the understanding of its effect also has been revised with almost every academic trend and new disciplinary con-

cerns.<sup>49</sup> Neuere Arbeiten wie diese versuchen entsprechend, der historischen Wirkung "danach" ausreichend Platz einzuräumen und in einer Art "verlängerter Rezeptionsanalyse" insbesondere Vermächtnisse, Verarbeitungs- und Wirkweisen (nicht zuletzt ihre eigenen) bereits mitzudenken, selbst wenn es aus der Selbstreflexivität wohl keinen Ausweg gibt.

Immer wieder und in höchst unterschiedlichen Zusammenhängen ist die *Great Exhibition* als das "eigentliche Signum der viktorianischen Zeit" (Bernd Weisbrod) gedeutet worden. Als "Kulminationspunkt der bürgerlichen Fortschrittsbewegung und Beweis des utilitaristischen Gesellschaftsprinzips" – so die gängige These – habe sie die erste Industrialisierungswelle reflektiert und sich in ihr Großbritanniens führende Rolle als "Werkstatt der Welt" erstmals auch kulturell manifestiert. Sie sei nicht nur im zeitgenössischen Fortschrittsdenken als eine historische Zäsur von wahrhaft universaler Tragweite verstanden worden, sondern habe sich rückblickend auch als Eingangssporthe der nächsten zweieinhalb Jahrzehnte mit einem weiteren Schub an Industrialisierung durch die verstärkte wirtschaftliche Nutzung naturwissenschaftlicher Erkenntnisse und einem enormen Aufschwung des Welthandels erwiesen. Betont wurden etwa der große, durch die Ausstellung selbst erwirtschaftete Profit und die hohen Besucherzahlen, die einer solchen Demonstration britischer Hegemonie erst das notwendige Gewicht verliehen.<sup>50</sup>

Im Kontext der Analyse der englischen Gesellschaft als *consumer society* mit einer frühzeitig entwickelten *consumer culture* als dem eigentlichen Triebfaktor der industriellen Revolution ist dieses Paradigma in letzter Zeit vielfach aufgebrochen und nachhaltig erweitert worden. Vor allem *Thomas Richards* hat das Bedürfnis nach gesellschaftlicher Selbstspiegelung und kultureller Repräsentation eindrucksvoll dokumentiert. In seiner Analyse der "Great Exhibition of Things" wird die Weltausstellung zugleich zu einer Art Ersatzparlament, zum ersten Kaufhaus, zum ersten Einkaufszentrum, zu einem Museum und zum Marktplatz. Folgt man Richards, so wurde die zu verkaufende Ware nicht nur im öffentlichen Bewußtsein in ein neues Licht gerückt, sondern durch das Anbieten eines neuen bildlichen "Vokabulars" ebenfalls die gesamte entstehende Anzeigenindustrie transformiert und damit die sie umgebende visuelle Welt tiefgreifend geprägt.<sup>51</sup>

Das Problem der potentiellen Viel- und Mehrdeutigkeit jeder Ausstellung wird so nirgends deutlicher als bei dieser: "Konservative Historiker verklärten die Ausstellung zum leuchtenden Beispiel für viktorianisches Streben nach Friede, Fortschritt und Wohlstand; marxistische Historiker verdammt die Ausstellung als verherrlichendes Symbol der Industrialisierung und Verewigung der Klassenschranken; Postmodernisten gilt sie als imperialistisches und konsumorientiertes Spektakel der Dinge", hat eine Kunsthistorikerin kürzlich zutreffend zusammengefasst.<sup>52</sup> Keineswegs erschöpft sich das Vermächtnis von 1851 jedoch in der Erinnerung, daß die Ausstellung eben "wichtig" gewesen sei. Von ungleich größerer Bedeutung erwies sich, daß sie am historischen und am historiographischen Anfang stand. Bis heute dient 1851 als retrospektiver Referenzpunkt. Der ebenso unerwartete wie überwältigende Erfolg des "poetischsten und weltgeschichtlichsten Ereignis der Zeit" (Christian Carl Josias von Bunsen) konservierte die dort inaugurierte Syntax und prägte das neue Medium tiefgreifend; zusammen mit der Selbstinszenierung der Begründer verband sich dies zu einem um so nachhaltiger wirksamen und verfolgbaren Narrativ, das sich endlich zum Gründungsmythos des gesamten Genres entwickelte. Mit der Karriere des Architekten Joseph Paxton oder der kaum fassbaren Aura der Ikone *Crystal Palace* kamen weitere, hochgradig erklärbar und erklärte Bestandteile hinzu, die 1851 quasi zur "Meta-Erzählung" aller Weltausstellungen erhoben.<sup>53</sup>

"Vermag ein Palast aus Glas einen Schatten zu werfen?", spekulierte ein Historiker angesichts des übermächtigen Vermächtnisses von 1851 mit Hinblick auf spätere engli-

sche Ausstellungen. Über die "nearly religious aura surrounding the Great Exhibition of 1851" hinausgehend, haben sowohl die zweite (und noch immer letzte) Londoner Weltausstellung von 1862 als auch die zahlreichen kleineren Londoner Ausstellungen, ob in South Kensington, Sydenham, Olympia, Earl's Court oder in der sogenannten "White City", ein geringeres Ausmaß an historiographischer Aufmerksamkeit erfahren. "Until recently", stellte der amerikanische Historiker *Peter H. Hoffenberg* unlängst fest, "scholarship on exhibitions tended to ignore or downplay the series of exhibitions held in London between 1862 and 1914, as well as the proliferation of shows hosted by colonial cities, such as Sydney and Calcutta."<sup>54</sup> Auf diese Weise demonstriert der Londoner "Fall" die Notwendigkeit adäquater Definitionen. Fasst man diese nämlich zu eng, gelangt man zwangsläufig zu der *per se* zutreffenden Einsicht, daß es nach der zweiten Weltausstellung 1862 keine weiteren in London gegeben habe – übersieht aber zwangsläufig solche imperialen Großereignisse wie die *Colonial and Indian Exhibition* von 1886, *Imre Kiralfys Franco-British Exhibition* von 1908 oder die *British Empire Exhibition* in Wembley, die alle selbstverständlich internationale Beteiligungen aufwiesen.<sup>55</sup> Insbesondere die Analyse der britischen Kolonialausstellungen sollte indes, so John M. MacKenzie, "the best insights into national obsessions, character, and morale" ermöglichen.<sup>56</sup> Viele der existierenden Arbeiten zeichnen sich jedoch durch einen stark heimatgeschichtlich orientierten Charakter aus und leiden unter einem beklagenswerten Mangel methodologischer Elaboriertheit.<sup>57</sup> Zusätzlich wäre es in diesem Kontext vielversprechend, einmal den Gründen für das Scheitern der 1862 abgehaltenen, in der erfundenen Traditionslinie 1851–1908–1924–1951–2000/2001 kaum jeweils eine Rolle spielenden und auch historiographisch weithin übersehenen *International Exhibition* von 1862 genauer nachzugehen.

## 2. Paris

Paris ist nicht nur häufig als die "Hauptstadt des 19. Jahrhunderts" oder gar "der Moderne" beschrieben, sondern auch als "Queen City of Expositions" bezeichnet worden. Zwischen 1855 und 1900 fanden hier in regelmäßigem Abstand von elf Jahren (1855, 1867, 1878, 1889, 1900) die fünf wohl wichtigsten *Expositions universelles* des 19. Jahrhunderts statt. Aus einer internationalen Perspektive betrachtet war die Geschwindigkeit, mit der einzelne Expositionen aufeinander folgten, noch höher: Nach 1867, 1873 und 1876 war die Pariser Weltausstellung von 1878 beispielsweise bereits die vierte solche Veranstaltung, die innerhalb von kaum mehr als einem Jahrzehnt stattfand. Im 20. Jahrhundert wurden in Paris lediglich eine einzige Weltausstellung (1937), die große *Exposition internationale des arts décoratifs et industriels modernes* von 1924 sowie sieben Jahre später die *Exposition coloniale internationale* (1931) abgehalten.<sup>58</sup>

Wohl nirgends sonst ist die Metapher vom Stadtraum im allgemeinen und dem Ausstellungsraum im besonderen als immer wieder von neuem beschriebenen Palimpsest adäquater als hier. Mit Ausnahme der letztgenannten Kolonialausstellung, die in Vincennes, am südöstlichen Stadtrand stattfand, wurden alle diese Ausstellungen auf dem großen, zentral gelegenen *Champ de Mars* veranstaltet, welcher Michelet schon 1847 als "das einzige Denkmal" galt, das die Revolution hinterlassen habe.<sup>59</sup> Indem sie der Stadtlandschaft beinahe ausnahmslos je ein neues Monument hinzufügten – 1878 den erst 1934 abgerissenen *Palais du Trocadéro* von Gabriel Davioud, 1889 den Eiffelturm oder 1900 den *Grand* und den *Petit Palais* sowie die ebenfalls noch immer benutzte *Pont Alexandre III* – trugen die *Expositions universelles* nachhaltig zur sukzessiven Ausstaffierung und symbolischen Aufladung eines ohnehin bedeutsamen Gedächtnisortes bei.

Vor diesem Hintergrund erstaunt es umso stärker, daß weder das Marsfeld noch – mit Ausnahme des Eiffelturms – die verschiedenen baulichen Vermächtnisse und infrastrukturellen Hinterlassenschaften der sieben Ausstellungen in Pierre Noras Mammutwerk *Lieux de mémoire* präsent sind und sich selbst in Pascal Orys Beitrag zu den Hundertjahrfeiern der Französischen Revolution von 1889 nur kursorische Hinweise auf die zeitgleich veranstaltete Weltausstellung finden.<sup>60</sup> In einer Aufzählung, welche an die von Foucault als potentielle "Heterotopien" genannten Orte erinnert, hatte Nora zu Beginn seines Unternehmens Gedächtnisorte als "Museen, Archive, Friedhöfe und Sammlungen, Feste, Jahrestage, Verträge, Protokolle, Denkmäler, Wallfahrtsstätten, Vereine" konkretisiert, aber genau wie Foucault Ausstellungen außen vor gelassen.<sup>61</sup> Ohnehin wurde Nora von Kritikern wiederholt vorgeworfen, im Verlaufe der Arbeit an diesem Projekt die für einen Gedächtnisort qualifizierenden Kriterien so stark erweitert und aufgeweicht zu haben, daß zuletzt eine rein metaphorisch-allegorische Komponente von "Ort" ausgereicht habe und darüber die eigentlich physisch-materielle Dimension zusehends in den Hintergrund geraten sei.<sup>62</sup>

Davon abgesehen existiert eine ebenso alte wie breite, allerdings sehr ungleichmäßig entwickelte Literatur zu den verschiedenen Pariser Weltausstellungen.<sup>63</sup> Alleine für die *Exposition universelle* von 1889 liegen inzwischen mehrere Dutzend Titel vor, und insbesondere die Geschichte des Eiffelturms hat anlässlich seines hundertjährigen Geburtstages ein gehöriges Maß an sowohl historiographischer als auch populärwissenschaftlicher Aufmerksamkeit erfahren. Nur wenige Arbeiten haben dabei die Brillanz von Roland Barthes' semiotischer Analyse des "tour de 300 mètres" erreicht, der diesen 1964 als in der Stadt omnipräsentes wie bedeutungsloses, da zugleich alles-bedeutend-könnendes und genuin nutzloses Monument begriff, welches durch Metonymie mit Paris eins geworden sei.<sup>64</sup> Der "Stadt der Dezentriertheit, wo alles Mittelpunkt werden kann"<sup>65</sup> war so ein natürlicher, buchstäblich alles überragender Dreh- und Angelpunkt hinzugefügt worden.

Ähnlich wie bereits Martin Wörner vor ihr untersucht *Alice von Plato* in ihrer Hannoveraner Dissertation "Präsentierte Geschichte: Ausstellungskultur und Massenpublikum im Frankreich des 19. Jahrhunderts" die durch ethnologische Ensembles und Exotismusdarstellungen ermöglichten Fremdheitserfahrungen.<sup>66</sup> Explizit an Nora und die in Frankreich breit geführte Debatte um das nationale "patrimoine" anknüpfend,<sup>67</sup> werden am Beispiel von zwei 1795 und 1844 gegründeten Pariser Museen, dem *Musée des Monuments français* und dem *Musée de Cluny*, sowie den fünf Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts der Wandel historischer und folkloristischer Präsentationsweisen anhand des "Pariser Orients" und einiger Schaustellungen exotischer Menschen in einer nationalgeschichtlich orientierten Chronologie nachgezeichnet. Ein Schwerpunkt liegt auf der Universalausstellung von 1889. Vier distinkte und auf den ersten Blick nicht zwingend miteinander verknüpfte Themenbereiche sollen dabei verbunden werden: *erstens* die Suche nach nationaler Identität, *zweitens* das Selbstbild Frankreichs als Hort nationaler Zivilisation, *drittens* die gezielte Einbeziehung eines Massenpublikums mit entsprechenden Folgen für Darstellungsweisen und Präsentationsformen sowie *viertens* die "Umwege des historischen Blickes über die Ethnologie hin zu den 'Niederungen' der eigenen Alltags- oder Sozialgeschichte".<sup>68</sup>

Die Bemühungen um Authentizität und eine möglichst realistische Darstellung der erschaffenen "Retortenwelten" nahmen im Laufe der Zeit zu: Waren 1867 mit Frédéric Le Play Ethnologie, Anthropologie und Geschichte genauso integrale Bestandteile des Weltausstellungskosmos geworden wie es auch eine erste Sektion zur Geschichte der Arbeit gab, wurde mit der "Rue du Caire" 1889 ein Höhepunkt der Umsetzung orientalischer Fantasien in Paris geschaffen, der international Schule machte und als darstellerischer

Prototyp galt. 1900 wurden die ethnographischen Ensembles durch solche Sektionen ergänzt, die synthetisierte Vergangenheiten zur Schau stellten, etwa in "Vieux Paris" oder einem "Schweizer Dorf", und anstelle von orientalischer europäische Exotik präsentierten. Ein Exotismus der Nähe, so von Plato, habe den der Ferne abgelöst. Gleichwohl erstaunt die zuletzt ausgesprochen positive Wendung ihrer ersten These: Sowohl Ausgestellte als auch Aussteller hätten immer besser mit der ausgestellten Fremdheit und produzierten Differenz umzugehen gelernt, und insbesondere letztere hätten anhand der Betrachtung von Fremden auf Weltausstellungen ihre Eigenwahrnehmung zu schulen vermocht – selbst wenn diese "nicht unbedingt eigene Wirklichkeiten" präsentierten.<sup>69</sup> Die Pariser Weltausstellungen erfanden sich ihr Massenpublikum selbst, welches spätestens seit 1889 zum festen "Bestandteil" geworden sei und sich dort habe betrachten können, hätten aber auf Dauer so weitreichende Zugeständnisse gemacht, daß sie an ihrer eigenen "Vermassung" gescheitert seien, lautet die zweite, ebenso anregende, aber ungleich überzeugendere These. Hier mag allenfalls das Ausbleiben jeden Versuches zur Historisierung des selbst im 19. Jahrhundert geprägten und um 1900 längst als Modebegriff etablierten Konzepts der "Masse" überraschen.<sup>70</sup> Schließlich wird ein Brückenschlag von den "alltagsgeschichtlichen" Darstellungsweisen auf den Ausstellungen zur etablierten Geschichtswissenschaft in Frankreich versucht. Zentrales Anliegen der von dem Architekten Charles Garnier und dem Historiker Auguste Ammann entworfenen "Geschichte der menschlichen Wohnformen" war es 1889, schriftlosen Kulturen zu einer eigenen Vergangenheit zu verhelfen. Obgleich (oder gerade weil) von Zeitgenossen massiv kritisiert, sieht die Autorin eine Pionierleistung auf dem Gebiet der Visualisierung von Geschichte vollbracht und will hier den Beginn eines "anderen", sprich: nicht-universitären und alltagshistorisch orientierten Geschichtsdenkens ansetzen, das mit Ausnahme des seinerzeit noch inhärenten Fortschrittsglaubens auch heute nicht an Aktualität verloren habe.<sup>71</sup> Dies scheint freilich eine etwas gewagte dritte These: Von einem "Durchbruch" konnte keine Rede sein und denkbare, direkt bis ins 20. Jahrhundert reichende Kontinuitäten ließen sich wohl auch nur unter großen Schwierigkeiten nachweisen. Daß Weltausstellungen zuletzt Erprobungsräume neuer Visualisierungsformen bereithielten und sogar selbst darstellten, kann dann nicht überraschen, wenn man sie selbst als *per se* visualisierende Medien begreift. Schärfer formuliert: Es gab ohnehin keine Alternative.

### 3. Berlin

Daß es bis zum 1. Juni 2000 in Deutschland nie eine Weltausstellung gegeben hatte, ist erst im Zuge der Vorbereitungen auf die Hannoveraner EXPO 2000 in das Bewußtsein der breiten Öffentlichkeit gerückt. In diesem Zusammenhang hat die zuvor lange Zeit unbeachtet gebliebene Berliner Gewerbeausstellung von 1896 verstärktes Interesse gefunden und wurde – wie eingangs angedeutet – von einer "verhinderten Weltausstellung" zum direkten Vorläufer der Hannoveraner Ausstellung stilisiert. Häufig übersehen wird indes, daß die Berliner Ausstellung selbst im Kontext einer jahrelang, sowohl im Deutschen Reich als auch international ausgetragenen Kontroverse um die sogenannte "Weltausstellungsfrage" stand, in deren Verlauf zugleich Grenzen und Möglichkeiten des Mediums Ausstellung und seiner Zukunft einer intensiven Erörterung unterzogen wurden.<sup>72</sup> In drei Phasen, von 1879 bis 1882, 1892 sowie noch einmal zwischen 1907 und 1910, wurde der Plan einer Berliner Weltausstellung breit in der Öffentlichkeit diskutiert.<sup>73</sup> In allen diesen drei Phasen waren die eigentlich treibenden Kräfte die sogenannte "Vereinigung von 1879" unter dem Vorsitz des Kommerzienrats Fritz Kühnemann bzw. der "Verein Berliner Kaufleute und Industrieller", dessen Vorsitz der Geheime Kommerzien-

rat Ludwig Max Goldberger innehatte. Nachdem sich eine 1879 am Lehrter Bahnhof in Berlin abgehaltene Gewerbeausstellung als großer Erfolg erwiesen hatte, setzte man sich alsbald die Organisation einer eigenen Weltausstellung zum Ziel. Ein erster Vorstoß scheiterte jedoch bereits 1882 durch Einspruch Bismarcks, ein zweiter zehn Jahre später, nachdem die Planungen bereits mehrfach aufgeschoben worden waren, um die Beteiligung der deutschen Industrie in Chicago nicht zu gefährden. Übrig blieb zuletzt nur noch eine Gewerbeausstellung als einer "erweiterten Berliner Ausstellung", welche – aus einer solchen Perspektive und vor einem derartigen Hintergrund betrachtet – somit immerhin als erfolgreich gescheitert gelten kann. Diese Großausstellungsprojekte zeigen allerdings, daß der naheliegende Verweis auf die föderale Struktur Deutschlands, seine mangelhafte innere "Verfasstheit" oder die im globalen Vergleich eher marginale Stellung des Reiches als imperialer Weltmacht kaum hinreichen, um seine gewissermaßen kontraintuitive Abwesenheit von "Ausstellungszirkus" des 19. Jahrhunderts zu erklären. Das Nichtzustandekommen lag aber ebenfalls nicht an der Agitation: Die sogenannte "Ausstellungsfrage" war bereits zum ersten Mal im Anschluß an die 1855er Pariser *Exposition universelle* gestellt, und nach erfolgter Reichsgründung und mit spätestens Mitte der 1880er Jahre einsetzendem deutschen Großmachtstreben immer wieder vehement eingefordert worden<sup>74</sup>. Der bereits erwähnte Julius Lessing brachte eine weit verbreitete Stimmung auf den Punkt, wenn er konstatierte, "zu Deutschlands neuerlangter Weltstellung" gehöre eine Weltausstellung, und ein anderer Sympathisant des Planes stellte nicht weniger deutlich klar: "Die Deutsche Weltausstellung: eine Forderung und ein gutes Recht der deutschen Nation."<sup>75</sup>

Wie es anlässlich einer historischen Jubiläumsausstellung gelingen kann, heutzutage effektiv historiographische Grundlagenforschung zu betreiben, zeigt die Forschungsliteratur zur Berliner Gewerbeausstellung von 1896. Zum 100. Jahrestag 1996 veranstaltete das *Heimatmuseum Berlin-Treptow* eine vielbeachtete Ausstellung zum Thema, die von Daniela Schnitter, Petra und Erhard Crome geleitet wurde und aus der anstelle eines Kataloges zwei kürzere Bände mit Texten und historischen Bildquellen hervorgegangen sind.<sup>76</sup> In sechzehn unterschiedlichen Beiträgen werden dabei sehr verschiedenartige Perspektiven auf die Ausstellung geworfen und neben vielem anderen ihre Entstehungsgeschichte rekonstruiert, der wirtschafts- und stadtgeschichtliche Hintergrund ausgeleuchtet sowie einzelne Sektionen bis hinunter auf die Objektebene beschrieben. Außer den Beiträgen der Organisatoren verdienen insbesondere die Aufsätze von Elke Dittich zur Architektur und von Hellmut Rademacher zur Entstehungsgeschichte von Ludwig Sütterlins sogenanntem "Hammer-Plakat", dem offiziellen und vielfach verbreiteten Plakat der Ausstellung, hervorgehoben zu werden. Während Rademacher argumentiert, bei Sütterlins Bild habe es sich deshalb um einen bedeutenden Schritt "auf dem Wege zur Herausbildung des künstlerischen Plakates in Deutschland" gehandelt, weil es Einprägsamkeit geschickt mit einem hohen Symbolwert verbunden habe und so der großstädtischen Nachfrage nach schnelleren, einfacher aufnehmbaren Formen gerecht geworden sei, nähert sich Elke Dittich der Geschichte der Ausstellungsarchitektur über diejenige des Ortes. Die verschiedenen Geländevarianten, die zur Wahl standen, werden diskutiert, die drei verantwortlich zeichnenden Architekten Karl Hoffacker, Hans Grisebach und Bruno Schmitz vorgestellt und schließlich der Versuch einer Einordnung der (ihrer Ansicht nach kaum als innovativ zu bezeichnenden) Ausstellungsarchitektur in den generellen Kontext der Weltausstellungsarchitektur unternommen.<sup>77</sup> Selbst wenn die verschiedenen Beiträge weder einzeln noch in ihrer Gesamtheit eine ausstehende monographische Behandlung der Gewerbeausstellung ersetzen können, da insbesondere der historische Kontext wie auch die eigentliche analytische Deutungsleistung insgesamt zu kurz kommen,

sind hier doch erstmals sehr grundlegende Ansätze im besten Sinne antiquarischer Geschichtsschreibung geleistet worden, die zur weiteren Beschäftigung mit dem Thema nachgerade einladen.<sup>78</sup>

Stellvertretend für die diversen gescheiterten Berliner Weltausstellungsprojekte betrachtet, ist die Berliner Gewerbeausstellung nämlich, um Werner Sombart zu paraphrasieren, genau "deshalb so hervorragend interessant", weil sie vieles *nicht* war: Von einem Riesenfernenrohr und einer 1910 abgerissenen Holzsternwarte abgesehen hinterließ sie weder städtebauliche Überreste oder begründete eine spezifische Berliner Ausstellungstradition, noch schuf sie einen, dem Londoner *Crystal Palace* (1851; 1852-54 in Sydenham wiedererrichtet, 1936 abgebrannt), der Wiener Rotunde (1873-1937), dem Pariser *Champ de Mars* mit dem Eiffelturm (1889), dem Londoner Wembley-Stadion (1923-2000) oder dem Brüsseler Atomium (1958) vergleichbaren Gedächtnisort oder zumindest ein ähnliches städtisches Wahrzeichen.<sup>79</sup> Da sich die Organisatoren der Gewerbeausstellung gegenüber der Stadt hatten verpflichten müssen, das Gelände nach Abschluß der Ausstellung in seinen ursprünglichen Zustand zurückzusetzen, wurden die errichteten Gebäude abgerissen und der eigens angelegte "Neue See" wieder zugeschüttet. Wenn der Ort heute nur wenig an Symbolwert verloren hat, ist das nicht als das Vermächtnis der Gewerbeausstellung zu rechnen: 1946 und 1949 wurde exakt an derselben Stelle eines der größten sowjetischen Kriegerdenkmäler errichtet, dessen Anlage die Umriss des Sees nachzeichnet – wo sich das Hauptrestaurant der Gewerbeausstellung befand, liegt heute der zentrale, mit Stalin-Zitaten versehene Mausoleumshügel dieser Gedenkstätte, unter dem 200 gefallene Rotarmisten ruhen. Auf diese Weise ist der Treptower Park als Ort auf höchst symptomatische Weise gleich mehrfach in verschiedene (und jeweils entsprechend unterschiedlich konnotierte) Phasen Berliner Stadtgeschichte eingebunden und somit womöglich als ein weiteres Symbol für die "haunted city" Berlin, das ebenso umstrittene wie zerrissene Selbstverständnis der Stadt wie ihrer hochgradig politisierten urbanen Landschaft zu lesen.<sup>80</sup> Das Scheitern aller deutschen Weltausstellungspläne vor Hannover bleibt zuletzt jedoch ebenso erstaunlich wie erklärungsbedürftig; allerdings stößt die Geschichtswissenschaft im Falle von "prä-faktischer" Geschichte wie dieser schnell an die natürlichen Grenzen ihrer Erklärungskraft.

#### IV. Beteiligungen: Die Welt in Deutschland – Deutschland in der Welt

##### 1. Gewerbe-, Hygiene- und andere deutsche Großausstellungen

"Eine Geschichte der deutschen Gewerbeausstellungen", stellte Wilhelm Treue 1969 fest, "gibt es bisher weder auf der Provinz- noch auf der Länderebene (und übrigens auch keine wirtschafts- und technikgeschichtlich befriedigende Geschichte wenigstens der deutschen Beteiligung an den Weltausstellungen)."<sup>81</sup> Dreißig Jahre später hat sich diese Situation nicht nur graduell, sondern auch absolut verbessert, so daß sein Urteil inzwischen kaum mehr als zutreffend bezeichnend werden kann, trotz großer Lücken *en détail* und einiger offenkundigen Unzulänglichkeiten des existierenden Schrifttums. Für die frühen, als direkte Maßnahmen staatlicher Gewerbebeförderungspolitik eingesetzten Gewerbeausstellungen liegen nunmehr immerhin breite Überblicke vor, die es freilich durch spezifischer zugeschnittene Regional- und Fallstudien zu ergänzen gilt; so ist beispielsweise noch immer äußerst wenig über die beiden großen Berliner (National- bzw. Gewerbe-) Ausstellungen von 1844 und 1879 bekannt, deren erste wohl etwas übertrieben retrospektiv sogar als "Krönung des deutschen Ausstellungswesens" gepriesen worden

ist.<sup>82</sup> Was überdies die Geschichte der deutschen Beteiligungen an internationalen Ausstellungen betrifft, liegt bisher in der Tat weder eine "wirtschafts- und technikgeschichtlich" noch eine kultur- und sozialgeschichtlich befriedigende Darstellung vor, allerdings zeichnen sich auch hier zumindest aus architektur- und kunsthistorischer Perspektive mehr als nur erste Umrisse deutlich ab. *Annette Ciré* hat in ihrer bereits vor einigen Jahren vorgelegten Dissertation nicht nur eine aufwendige, nach unterschiedlichen Funktionen geordnete Typologie von Ausstellungsarchitekturen entwickelt, sondern vor allem einen umfangreichen Katalog temporärer Ausstellungsbauten zusammengestellt, welcher die anlässlich von insgesamt 63, zwischen 1896 und 1915 in Deutschland abgehaltenen oder projektierten Ausstellungen errichteten Gebäude für Kunst, Gewerbe und Industrie akribisch dokumentiert, darunter auch einige wohl nicht ganz zu Unrecht in Vergessenheit geratene Ereignisse wie die Hamburger "Tapeten-Ausstellung" von 1911 oder die dort im darauffolgenden Jahr abgehaltene "Friedhofskunst-Ausstellung".<sup>83</sup> Die reine Auflistung verdeutlicht jedoch, wie frühzeitig eine Spezialisierung im Ausstellungswesen einsetzte und wie radikal sich diese zugleich gestaltete. Umgekehrt konnten viele dieser *per se* zentrifugalen Entwicklungen in das Medium Weltausstellung inkorporiert werden. Visualisierung, Demonstration und Popularisierung der vielfältigen Anwendungsmöglichkeiten von Elektrizität stellten etwa den einzigen Gegenstand der internationalen elektrotechnischen Ausstellungen von Paris 1881, München 1892 und Frankfurt am Main 1891 dar, machten aber bereits 1900 in Form eines eigenen "Elektrizitätspalastes" mitsamt einer "Kraftzentrale" eine der gefeierten Hauptattraktionen der Pariser Weltausstellung aus.<sup>84</sup>

Nachdem ähnlich angelegte, empirisch gesättigte Regionalstudien zu württembergischen Gewerbe-, Kunst- und Industrieausstellungen bereits vor mehr als zehn Jahren unternommen wurden,<sup>85</sup> hat jetzt *Oliver Korn* speziell die Geschichte hanseatischer Gewerbeausstellungen im 19. Jahrhundert untersucht.<sup>86</sup> Unter den insgesamt 26 behandelten Ausstellungen, die zwischen 1790 und 1895 in den drei Hansestädten Hamburg, Lübeck und Bremen veranstaltet wurden und anfänglich kaum mehr als 60 Aussteller umfassten, ragen die drei großen Landesausstellungen von 1889 (*Hamburgische Gewerbe- und Industrie-Ausstellung*), 1890 (*Nordwestdeutsche Gewerbe- und Industrie-Ausstellung Bremen*) und 1895 (*Deutsch-Nordische Handels- und Industrie-Ausstellung Lübeck*) heraus und werden je mit einem eigenen Unterkapitel bedacht. Im Vordergrund der Arbeit steht die Frage nach der Bedeutung des Ausstellungswesens für die wirtschaftliche Modernisierung der Hansestädte, wobei die "ständige Bezogenheit" (Ahasver von Brandt) der drei Städte aufeinander genauso wenig aus den Augen verloren wird wie Rezeption und Wahrnehmung von Besucherseite.

Korn unterscheidet drei Phasen, an denen sich seine Darstellung orientiert: Auf die "Entstehungszeit" (1790-1826) folgt eine "Entwicklungszeit" (1832-1848), welche schließlich in einer "Blütezeit" (ab 1851) kulminierte, ohne daß die Gründe für deren Ende um die Jahrhundertwende deutlich herausgearbeitet würden. Mit dem direkten Ziel der regionalen Wirtschaftsförderung und angeregt von ihrem Londoner Vereinsvorbild, der bereits erwähnten *Society of Arts*, hatte die "Hamburgische Gesellschaft zur Beförderung der Künste und nützlichen Gewerbe", die sogenannte "Patriotische Gesellschaft", anlässlich ihres 25jährigen Bestehens 1790 die erste Gewerbeausstellung auf deutschem Boden überhaupt organisiert. Gleichzeitig dürfen Größe und Bedeutung dieser frühen Veranstaltungen keineswegs überschätzt werden: Eine der ersten Lübecker Ausstellungen umfasste lediglich 134 Exponate, die fünf Tage lang im Hinterzimmer eines örtlichen Kaffeehauses zur Schau gestellt wurden. Die Anzahl von Ausstellungen, Ausstellern und Ausstellungsobjekten nahm aber in einem solchen Maße zu, daß Korn bereits

mit den 1830er Jahren eine institutionelle Verselbständigung des Mediums ansetzen kann. Fortan zeichneten in Hamburg und Lübeck Industrie- und Kunstgewerbevereine, in Bremen die Handelskammer verantwortlich für die Organisation der Gewerbeausstellungen – in Württemberg hingegen, wo 1812 die erste allgemeine Industrie- und Landesausstellung veranstaltet worden war, fiel dies seit 1848 in den Zuständigkeitsbereich der neugegründeten "Zentralstelle für Gewerbe und Handel", so daß zumindest hier das Ausstellungswesen frühzeitig "verstaatlicht" wurde.<sup>87</sup>

In Korn's klar und sachlich geschriebener und empirisch gesättigter Studie verdient das Kapitel zur Teilnahme der Hanseaten an auswärtigen Ausstellungen hervorgehoben zu werden; hier wird der Rahmen einer reinen Lokalstudie klar überschritten. Aktiv beteiligte man sich von hanseatischer Seite etwa an den deutschen Nationalausstellungen von 1844 und 1854, und auf den frühen Londoner und Pariser Weltausstellungen präsentierte man sich ebenfalls. Korn spricht von einem "globalen Wettbewerb", dem sich die Gewerbetreibenden erstmals ausgesetzt hätten, freilich mit staatlicher Unterstützung. Insbesondere seine exemplarische Kosten-Nutzenanalyse der Beteiligung der Patriotischen Gesellschaft an der ersten Weltausstellung als einem von insgesamt 100 Hamburger Ausstellern verdeutlicht, wie sehr der lokal informierte Blick das Globale erhellen kann. Keineswegs garantierten in diesem Fall staatliche Subventionen den Ausstellern auch eine vollständige Kostendeckung ihrer Beteiligung.

Der blumigen Rede von "Hamburger Selbstzufriedenheit, Bremer Prunk und Lübecker Bescheidenheit" als den hervorstechenden Merkmalen der jeweiligen Landesausstellungen zum Trotz wird die abschließende Frage, ob sich dort ein eigener oder gar ein genuin hanseatischer Ausstellungsstil entwickelt habe, klar verneint. "Letztendlich", stellt Korn fest, "kann von einem weitgehend homogenen Erscheinungsbild der Landesausstellungen und von ihnen als einem feststehenden sozioökonomischen Terminus gesprochen werden", – und führt somit die Formensprache dieser Veranstaltungen nicht auf den regionalen, sondern den stadtbürgerlich-medialen Kontext zurück.<sup>88</sup> Vollkommen frei von jeder modernisierungstheoretischen Skepsis nimmt Korn indes völlig zu Recht eine *Art trickle-down*-Effekt an, demzufolge die kleineren Landesausstellungen viel von den Weltausstellungen übernommen hätten, und das sogar im wörtlichen Sinne: Für die Errichtung eines permanenten Ausstellungsgebäudes in Hamburg wurden etwa ganze Bestandteile der Pariser *Galleries des machines* von 1878 aufgekauft und aufwendig nach Hamburg transferiert, wo sie freilich alsbald einem Brand zum Opfer fielen. Andererseits vermag seine weitreichende These, Hamburg müsse als der "Ausgangspunkt des bürgerlichen Ausstellungswesens in Deutschland" schlechthin begriffen werden, aufgrund der auch von Korn herausgestellten föderalen Struktur des Reiches nicht recht zu überzeugen und bleibt wegen des rein regionalen Zugriffs seiner Arbeit notwendig unbelegt. Andere Landes- oder Regionalausstellungen als norddeutsche werden nicht behandelt.<sup>89</sup>

Obgleich weniger regional als thematisch orientiert und zudem später ansetzend, weist *Stefan Posers* Studie zu drei verschiedenen Sozialmuseen einige Parallelen auf. Hinter seiner umständlich betitelten Dissertation "Museum der Gefahren: Die gesellschaftliche Bedeutung der Sicherheitstechnik. Das Beispiel der Hygiene-Ausstellungen und Museen für Arbeitsschutz in Wien, Berlin und Dresden um die Jahrhundertwende" verbirgt sich eine gelungene Synthese aus Technik-, Medizin- und Sozialgeschichte, deren Ergebnisse über das zunächst abseitig erscheinende Thema der Sicherheitstechnik, Fragen des Arbeitsschutzes und der Hygiene hinausgehen.<sup>90</sup> Immer wieder wird der Gegenwartsbezug sowohl zur zeitgenössischen Sicherheits- als auch Ausstellungspraxis deutlich hervorgehoben. Posers sorgfältig gearbeitete Studie umfasst drei unterschiedliche Fallstudien: das 1890 gegründete *Gewerbe-hygienische Museum* in Wien, die 1903 eröffnete *Ständige*

Ausstellung für Arbeiterwohlfahrt in Berlin sowie das erst 1930 eröffnete, aber lange zuvor projektierte *Deutsche Hygiene-Museum* in Dresden. Alle drei Sozialmuseen (die als solche permanente Einrichtungen waren) basierten auf temporären Vorläufer-Ausstellungen: Teile der Wiener Kollektion waren zuvor bei verschiedenen Gelegenheiten unter anderem in Klagenfurt, Wien, Bozen und Berlin gezeigt worden und gingen auf eine Sammlung des Gewerbeinspektors zurück; die in der Berliner Schau präsentierten Objekte waren zum ersten Mal für die 1882/83 abgehaltene *Allgemeine Deutsche Ausstellung auf dem Gebiete der Hygiene und des Rettungswesens* zusammengetragen worden; die Einrichtung des Dresdner Hygiene-Museums schließlich war bereits im direkten Anschluß an die als "Weltausstellung der Gesundheitspflege" gefeierte *1. Internationale Hygiene-Ausstellung* 1911 geplant worden, verzögerte sich jedoch durch den Ersten Weltkrieg.<sup>91</sup> Implizit zeugt dies nochmals von der institutionellen Nähe von Ausstellung und Museum als unterschiedlichen, jedoch gleichermaßen visualisierenden Institutionen – eine Verwandtschaft, die einmal mehr mindestens bis zur Londoner *Great Exhibition* von 1851 zurückzuverfolgen ist, mit deren Beständen und einem Teil der dort erzielten Profite das *South Kensington Museum*, das heutige Victoria & Albert-Museum, begründet wurde und welches sich schnell zu einem "key symbolic space of London" entwickelte.<sup>92</sup>

Insbesondere die lokale Ausstellungstradition ist in diesem Zusammenhang aufschlußreich, galt Dresden doch am Anfang des 20. Jahrhunderts als international bedeutende Ausstellungsstadt. Zur Gewerbeförderung und gleichzeitigen Geschmacksbildung war dort 1896 in städtebaulich herausragender Lage, am Rande des Großen Gartens, ein festes städtisches Ausstellungsgebäude, der sogenannte Ausstellungspalast, errichtet worden. Hier wurden fortan eine Vielzahl großer Ausstellungen abgehalten, von denen die erste *Deutsche Städte-Ausstellung* von 1903 sowie die erwähnten *Internationalen Hygiene-Ausstellungen* von 1911 und 1930 als die bedeutendsten Unternehmungen gelten; noch im Spätsommer 1939 wurde an derselben Stelle eine mehrmonatige "Deutsche Kolonial-Ausstellung" organisiert.<sup>93</sup> Verbindendes Element der frühen Ausstellungen und der eigentliche Initiator und Gründer des Hygiene-Museums war der Industrielle und Mundwasserfabrikant Karl August Lingner. Eine von ihm als Teil der Städteausstellung 1903 organisierte Sonderausstellung "Volkskrankheiten und ihre Bekämpfung" erwies sich als so publikumswirksam, daß sich Lingner daraufhin entschloss, eine eigenständige Hygiene-Ausstellung zu organisieren. Deren Erfolg gab wiederum den Anstoß zur Gründung des Hygiene-Museums, dem Lingner schließlich sein gesamtes Vermögen vermachte. Geschickt verband er auf diese Weise berufliches Interesse mit seinem persönlichen Engagement auf dem Gebiet der Gesundheitsaufklärung.<sup>94</sup>

Detailliert beschreibt Poser Zustandekommen und Aufbau der Ausstellung von 1911, die in eine populäre, eine wissenschaftliche, eine historische und eine industrielle Abteilung gegliedert war. Während die Meinungen zum Themenbereich "Beruf und Arbeit" divergierten, stieß insbesondere der Teilbereich "Der Mensch", in dem mit Hilfe von Modellen und Wachsmoulagen der Aufbau des menschlichen Körpers ebenso verdeutlicht wurde wie die Funktionsweise einzelner Organe, auf breite Zustimmung unter Besuchern und Kritikern.<sup>95</sup> Ob indes vom Erfolg dieser Sektion eine direkte Linie zur Entwicklung des erstmals 1930 gezeigten berühmten "Gläsernen Menschen" gezogen werden kann, bleibt ebenso offen, wie der Transformationsprozeß von Ausstellung zu Museum unterbelichtet ist. Internationale Bezüge, etwa zur 1884 ebenfalls in South Kensington in London abgehaltenen *International Health and Education Exhibition* oder zu späten Pariser Weltausstellungen mit großen Sektionen zur Geschichte der Arbeit, der Hygiene oder der "économie sociale" fehlen gänzlich. Hygiene und allgemeine Gesund-

heitsvorsorge waren (paradoxe Weise) ebenfalls auf der nicht nur durch einen Börsenkrach, sondern auch von einer schweren Choleraepidemie massiv beeinträchtigten und mit einem hohen Defizit gescheiterten Wiener Weltausstellung von 1873 zentrale Themen; denkbare Bezüge zum Aufbau einer Mustersammlung innerhalb des 1883 eingerichteten *Centralen Gewerbe-Inspectorats* werden nicht gesucht. Ausstellungen werden auch hier als historisches Medium gleich doppelt "für etwas" genutzt: Im Verhältnis zur Sicherheitstechnik, so Poser, spiegelte sich unmittelbar das Technikverständnis einer Zeit.<sup>96</sup>

Am Beispiel des Dresdner Hygiene-Museums ließe sich zuletzt eindrücklich die tiefgreifende wie überregionale Verflechtung und Vernetzung des Ausstellungswesens sowohl thematischer als auch institutioneller und personaler Art aufzeigen. Als weiterer Ersatz für eine gescheiterte Weltausstellung wurde Anfang des 20. Jahrhunderts vielfach die große Düsseldorf-Gesundheitsausstellung "Gesundheitspflege – Soziale Fürsorge – Leibesübungen", kurz: GESOLEI, von 1926 behandelt, die immerhin über siebeneinhalb Millionen Besucher zählte und eine Vielzahl internationaler Aussteller aufwies.<sup>97</sup> Schon zuvor hatte sich Düsseldorf einen Namen als traditionsreiche "Ausstellungsstadt" gemacht. Hier waren bereits 1811 eine durch Napoleon I. angeregte Gewerbeausstellung sowie auf dem Gelände des Zoologischen Gartens in Düsseldorf 1880 eine große "Gewerbe- und Kunst-Ausstellung" mit annähernd einer Million Besuchern veranstaltet worden, auf die 1902 eine "Industrie-, Gewerbe- und Kunst-Ausstellung" folgte. Eine für 1915 projektierte Großveranstaltung scheiterte aufgrund des Ersten Weltkrieges, diente aber bei der städtebaulichen Konzeptionierung und architektonischen Planung der GESOLEI als in vielerlei Hinsicht verbindliches Muster.<sup>98</sup>

In 150 eigens für die GESOLEI errichteten Ausstellungsgebäuden wurden die üblichen Errungenschaften moderner Zivilisation präsentiert. Indem nicht nur Sujets wie die Bekämpfung von Krankheiten, Fragen zeitgemäßer Ernährung oder Aktivitäten der Wohlfahrtsinstitutionen der Länder und Städte aufgegriffen wurden, sondern auch Fragen des Wohnungsbaus und landwirtschaftlichen Fortschritts, industrielle Erfindungen oder Sport, wurde das Themenspektrum einer reinen Gesundheitsausstellung bei weitem überschritten, so daß die Ausstellung einen den Weltausstellungen analogen Synthesecharakter annahm. Den Mittelpunkt des direkt am Rhein gelegenen Ausstellungsareals stellte der eigens errichtete und auf permanente Nutzung hin angelegte Ehrenhofkomplex aus Rheinterrassen, Planetarium und zwei Museen dar, der als sogenanntes "NRW-Forum Kultur und Wissenschaft" noch heute das Rheinuferbild prägt. Konzipiert und initiiert hatte dieses Ensemble indes niemand anderes als der Architekt Wilhelm Kreis (1873-1955), der nicht nur als Erbauer einer Vielzahl von Bismarcktürmen bekannt geworden und an der Dresdner Hygiene-Ausstellung von 1911 maßgeblich beteiligt gewesen war, sondern auch den Bau des dortigen Hygiene-Museums gestaltet hatte, welches dann wiederum als Partner der Düsseldorfer Ausstellung fungierte.<sup>99</sup>

An den Erfolg der GESOLEI knüpften elf Jahre später die Nationalsozialisten mit einer ebendort veranstalteten Reichsausstellung "*Schaffendes Volk*" Düsseldorf 1937 an, anlässlich derer zwei erhalten gebliebene Mustersiedlungen errichtet wurden. Mit annähernd sieben Millionen Besuchern erwies sich diese als vergleichbarer Erfolg, legte ihren Schwerpunkt indes noch stärker auf eine leichtere, als modern verstandene Architektur und wurde insofern wiederholt entsprechenden Vergleichen mit der zeitgleich stattfindenden Pariser Weltausstellung von 1937 unterzogen.<sup>100</sup>

## 2. Deutschland im Ausland

Ihr antizipierbarer Charakter eines nicht zuletzt medial vermittelten Großereignisses hat deutsche Historiker bereits im Vorfeld der Hannoveraner EXPO motiviert, sich mit unterschiedlichen Schwerpunkten den Selbstdarstellungsweisen des Deutschen Reiches auf auswärtigen Ausstellungen des 19. Jahrhunderts zuzuwenden, nachdem bereits vor einigen Jahren die Gründe für die Nichtbeteiligung Deutschlands an der Pariser Weltausstellung von 1878 intensiv erörtert und durch eine "Ideologisierung" der außenpolitischen Beziehungen, das heißt als Systemkonflikt zwischen Monarchie und Republik erklärt worden war.<sup>101</sup> Selten ist jedoch der Brückenschlag zu deutschen Beteiligungen an Kunst- und Kunstgewerbeausstellungen im Ausland geschlagen worden, an denen eine Teilnahme, da sie für unpolitisch gehalten wurden, von offizieller Seite selbst dann noch unterstützt wurde, wenn die Absage des Reiches für eine Großausstellung bereits beschlossene Sache war.<sup>102</sup>

Sehr viel erschöpfender hat indes der Architektur- und Kunsthistoriker Paul Sigel in seiner umfangreichen, bereits 1996 abgeschlossenen Tübinger Dissertation die Frage der architektonischen Selbstdarstellung Deutschlands auf den auswärtigen Weltausstellungen aufgegriffen, selbst wenn sich seine Studie "Exponiert", dem breiten Untertitel "Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen" zum Trotz, vorrangig auf diejenigen des 20. Jahrhunderts konzentriert.<sup>103</sup> Im Anschluß an einen entsprechend kurz geratenen einleitenden Vorlauf, der die komplexe deutsche Beteiligungsgeschichte des 19. Jahrhunderts auf nur wenigen Seiten abhandelt, werden die deutschen Pavillons und Bauten auf insgesamt sieben, zwischen 1900 und 1970 abgehaltenen Weltausstellungen aus einer vornehmlich kunst- und architekturhistorischen Perspektive analysiert, dabei die jeweilige Pavillonarchitektur als "Repräsentant der Nation" gedeutet und auf die "Konstruktion nationaler Identifikationsmuster" hin untersucht.<sup>104</sup> Dazu gehören solche Schlüsselwerke der Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts wie der erst mit einigem zeitlichen Abstand zur "Inkunabel der Moderne" erhobene Pavillon Ludwig Mies van der Rohes 1929 in Barcelona, Albert Speers monumentales, mit dem gegenüberliegenden Sowjetpavillon konkurrierendes "Deutsches Haus" 1937 in Paris, oder Rolf Gutbrods und Frei Ottos ebenso ehrgeizige wie epochenmachende Zeltdachkonstruktion in Montreal 1967, welche Architektur, Landschaft und Exponat zu verbinden suchte und den immensen Erfolg des Münchener Olympiastadions fünf Jahre später antizipierte.

Nur einige zentrale Stränge dieser Arbeit können hier angedeutet werden, die aufgrund ihrer darstellerischen Klarheit und argumentativen Strenge eindeutig zu den anregendsten aller hier vorgestellten Studien gehört und zum architekturhistorischen Standardwerk zu werden verspricht – selbst wenn man sich mitunter gewünscht hätte, der Autor hätte sein Thema etwas weniger strikt interpretiert, eine stärker sozialhistorisch kontextualisiertere, das heißt nicht ausschließlich "außenpolitisch" bestimmte Perspektive gewählt und mehr noch über die eigentlichen Exponate gesagt. *Erstens*, argumentiert Sigel, habe die schwindende wirtschaftliche Bedeutung der Weltausstellungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts einen repräsentativen Freiraum eröffnet, der durch eine verstärkte nationale Profilierung habe neu besetzt werden können. Mit anderen Worten: Die unter dem Signum der "Ausstellungsmüdigkeit" diskutierte Krise des Mediums um die Jahrhundertwende selbst zusammen mit seiner zunehmenden Dysfunktionalität machte erst den Weg zur stringenten Durchkommerzialisierung frei, welche dann durch architektonisch bedeutsame, national aufgeladene Fantasielandschaften überdeckt werden konnte. Neu im 20. Jahrhundert war weniger die Ausrichtung an einem einzelnen, umfassenden (Groß-)Thema, so allgemein dieses auch gehalten gewesen sein mochte, als die Ar-

chitektur, die selbst zusehends zum zentralen Exponat mutierte.<sup>105</sup> *Zweitens* läßt sich ein wiederkehrendes Wirkungs- und Rezeptionsmuster beobachten. Immer dann, wenn sich Deutschland ostentativ zurückhielt und keine oder nur sehr moderate außenpolitische Machtansprüche demonstrierte, geriet der deutsche Beitrag zum international gefeierten Erfolg; dies trifft etwa für Paris 1900, Brüssel 1910 oder Barcelona 1929 zu. Erst als man sich entschied, 1970 in Osaka den bundesrepublikanischen Pavillon beinahe vollständig in den Untergrund zu verlegen, und er so "in einem großen Loch" (Frei Otto) verschwand, sich oberirdisch indes auf das Errichten eines gewaltigen, an Buckminster Fullers geodätische Bauten erinnernden Kuppelauditoriums beschied, war das Ende dieser Entwicklung erreicht. Trotz Karlheinz Stockhausens umjubelter Konzerte wurde der deutsche Anti-Pavillon als "zu intellektuell" oder gar "zu ernst" kritisiert und ihm etwa von Rudolf Walter Leonhardt, dem langjährigen Chefredakteur der "Zeit", ein grundsätzlicher "Mangel an Telegenität" attestiert. Der Versuch eines noch so gut gemeinten repräsentativen Understatements erwies sich im Medienzeitalter schlichtweg als unzeitgemäß. Ohnehin setzte mit den 1930er Jahren *drittens* eine grundlegende Tendenzverschiebung vom gebauten zum virtuellen Raum ein, welche schließlich in einem neuen Dilemma der Ausstellungsarchitektur resultierte, wie auch auf der Hannoveraner Weltausstellung zu beobachten war. Zusehends wurden die Pavillons entweder stets abstrakter und damit selbst zur eigentlichen "Botschaft" des jeweiligen Beitrages (Schweiz), oder aber sie stellten nur noch bauliche Hüllen zur Verfügung, die der Vermittlung und Vorführung elektronischer Medien dienten (Deutschland) – mit dem Resultat, daß von der Architektur dann kein eigenständiger gestalterischer Beitrag zur Lösung konkreter, gesellschaftlicher Probleme mehr erwartet werden konnte, sondern sie als Teil einer werbewirksamen Entertainmentstrategie infrastrukturell lediglich die jeweilige Produktinszenierung zu ermöglichen hatte. Vom Medium nationaler Selbstdarstellung war Architektur somit zuletzt zur Nebensache degeneriert. Sigel und andere Beobachter haben dann auch mit Hannover ein zentrales Kapitel der "Faszinationsgeschichte der Weltausstellungen" für definitiv beendet erklärt.<sup>106</sup> Spätestens in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, so wird offenkundig, trägt die These eines historischen deutschen Sonderwegs im Ausstellungswesen nicht mehr.

## V. Forschungsperspektiven: Themen, Probleme, Aufgaben

### 1. Themen

Innerhalb des Forschungsfeldes "exhibition studies" haben sich eigene Schwerpunkte und Themenkomplexe herausgebildet. Während Weltausstellungen auch in ganz verschiedenen Kontexten zumindest am Rande Erwähnung gefunden haben oder als Foren für gänzlich anders gelagerte Fragestellungen historiographisch "genutzt" worden sind, etwa im Zusammenhang mit der Entwicklung und Aufwertung einer großstädtischen Nahverkehrsinfrastruktur oder als überaus beliebte "meeting points" europäischer Monarchen wie des zeitgenössischen Hochadels, ist beispielsweise zur Wissenschaftspopularisierung auf Weltausstellungen, zu eigenen Kunst- auf Weltausstellungen oder zum Verhältnis von Ausstellungswesen und Kolonialismus intensiv geforscht worden.<sup>107</sup> Drei dieser querliegenden, thematisch orientierten Zugriffe werden an dieser Stelle herausgegriffen und exemplarisch vorgestellt: *erstens* Ausstellungen und Architektur, *zweitens* Ausstellungen und Exotismus sowie *drittens* das Verhältnis von Ausstellungs- zum Stadtraum.

a. *Architektur.* Sigfried Giedion war nicht der erste Kunst- und Architekturhistoriker, der sich eingehend mit der Architektur nationaler und internationaler Ausstellungen befasste. Bereits 1893 legte er für seine Warenhausbauten berühmt gewordene Architekt Alfred Messel innerhalb des "Handbuch der Architektur" eine umfassende Bestandsaufnahme und Analyse verschiedener Typen von "Ausstellungsbauten" vor. Für die zweite, 1906 erschienene Auflage wurde diese Aufgabe dann von dem Ausstellungsarchitekten Franz Jaffé übernommen. Jaffé stellte ein noch umfangreicheres Kapitel zusammen, in dem er sowohl praktisch-technische Hinweise für die Planung dieses Bautyps als auch einen breiten Überblick über seine Entwicklung im Verlauf des 19. Jahrhunderts unter Hinweis auf zahlreiche Vorbilder und Vorläufer gab. Mit großer Exaktheit und Detailgenauigkeit behandelten beide auch kleinere, längst in Vergessenheit geratene Ausstellungen und warteten darüber hinaus mit einem exorbitanteren und anspruchsvoller zusammengestellten Bild- und Kartenmaterial auf, als es die Mehrzahl der neueren Darstellungen zu bieten vermag.<sup>108</sup>

Unter direktem Rückgriff auf Giedion, aber als kaum über ihn hinausreichend hatten es sich zwei weitere architekturhistorische, im vorletzten Jahr publizierten Bände ganz offensichtlich zum Ziel gesetzt, rechtzeitig von der durch die Hannoveraner Ausstellung intensivierten öffentlichen Aufmerksamkeit zu profitieren. Allein ihre Titel führen jedoch bereits in die Irre: Der von *Ruprecht Vondran* für die Wirtschaftsvereinigung Stahl zu Werbezwecken herausgegebene und durchgängig reich bebilderte Band "Stahl ist Zukunft: Von der Weltausstellung London 1851 bis zur EXPO 2000 in Hannover" präsentiert keine allgemeine Geschichte des Weltausstellungswesens, sondern vielmehr eine Material- und Technikgeschichte des Stahls und Stahlbaus. Sehr schnell erweist es sich als das Problem der Journalisten, Technik- und Wirtschaftshistorikern verfassten Beiträge, daß die Entwicklungslinien des Weltausstellungswesens und der Stahlproduktion zumindest bis 1889 wohl eher parallel nebeneinander herliefen als daß sie kausal miteinander verknüpft gewesen wären. Da selbst die Materialauswahl für den Bau des Eiffelturms keineswegs nach progressiven Kriterien erfolgte, sondern eine andernorts bereits erprobte und lange bewährte Stahlsorte Verwendung fand, fällt auch dieser vermeintliche Paradebeleg für einen engen Entwicklungszusammenhang von Weltausstellungs- und Stahlbaugeschichte weg.<sup>109</sup> Ein zweiter, ganz offensichtlich unter enormem Zeitdruck zusammengestellter Band "Anmerkungen zur Geschichte der Weltausstellungen" von *Thomas Schriefers* teilt durch seine Konzentration auf die Architekturgeschichte der Weltausstellungen des 20. Jahrhunderts mit Sigels Studie die "Versuchsanordnung", fällt freilich in jeder anderen Hinsicht weit hinter diesen zurück. Ob die vom Verfasser geäußerten "Zweifel an einer allzu homogenen und additiven Darstellung" durch ein derartiges, ebenso konzeptions- wie zusammenhanglos vorgetragenes Potpourri achtlos formulierter Gedankenpartikel ausgeräumt werden können, scheint mehr als fragwürdig.<sup>110</sup> Der von Winfried Kretschmer und Sigel gleichermaßen geteilten These der absoluten Bedeutungszunahme der Architektur auf den Weltausstellungen des 20. Jahrhunderts und ihres unmittelbar anschließenden totalen Funktionsverlustes innerhalb ein- und desselben Jahrhunderts wird auf diese Weise sicherlich nicht beizukommen sein.

b. *Exotismus.* Während Robert Rydell und Herman Lebovics noch vor wenigen Jahren übereinstimmend urteilen konnten, daß "nicht viel zu Kolonialausstellungen geschrieben worden sei", die Fragen aber "frisch" und die Quellen vollständig zugänglich seien, so daß es "viel zu tun gebe", sind die Repräsentationsweisen kultureller Fremdheit und des "Primitiven" auf Ausstellungen inzwischen Gegenstand einer ganzen Reihe von Spezialuntersuchungen gewesen. Allen diesen Studien ist gemein, daß sie sozial- und

kulturhistorische Zusammenhänge von Kolonialismus und Imperialismus auf der einen, Exotismus und Primitivismus auf der anderen Seite untersuchen. Mitunter sind Weltausstellungen gar etwas überpointiert als unmittelbare "Materialisierungen des orientalistischen Diskurses" beschrieben worden, welchen sie visualisiert und somit europäische Vorstellungen von Exotismus in einem neuen Medium umgesetzt hätten.<sup>111</sup>

Obleich "exotische" Exponate bereits seit 1851 ein Hauptcharakteristikum aller Expositionen ausmachten, läßt sich mit den 1880er Jahren ein deutlicher qualitativer Sprung beobachten. Bevor "native villages" der *Colonial and Indian Exhibition* 1886 in London angegliedert bzw. als buchstäbliche "tableaux vivants" in die 1889 in Paris veranstaltete *Exposition universelle* integriert wurden und damit zum ersten Mal direkten Eingang in das internationale Großausstellungswesen fanden, hatte es in den meisten Ländern Europas seit etwa 1860 (Deutschland: 1874) regelmäßig sogenannte "Völkerschauen", das heißt ephemere, kommerziell orientierte und privatwirtschaftlich organisierte Wanderschauausstellungen "exotischer Menschen" gegeben. Anders als Welt- und Kolonialausstellungen beschränkten sich diese auf inszenierte Zurschaustellungen von Menschen fremder, hauptsächlich außereuropäischer Kulturen. In einem begrenzten Rahmen wurden zumeist einzelne "Wilde" oder "Stammesgruppen" präsentiert, die als "Exoten aus Übersee" in eigens errichteten "ethnographischen Dörfern" vor den Augen der Besucher handwerkliche Arbeiten ausführen, imaginierte Riten zelebrieren oder sonstige, für "typisch" gehaltene Tätigkeiten zu verrichten hatten. Damit repräsentieren "Völkerschauen" als deren "Freiland-Abteilung" in institutioneller Hinsicht eher eine Fortentwicklung von auf Jahrmärkten und *fairs* exponierten Wandermanegen, Kuriositätenkabinetten und fürstlichen Kunstkammern als einen Vorläufer nationaler und internationaler Ausstellungen. Als sie ab Mitte der 1880er Jahre zusehends in diese Tradition inkorporiert und integriert wurden, gingen sie eine engere Beziehung zu offizielleren, das heißt staatsnäheren Ausstellungsformen ein. So ist es keineswegs Zufall, daß Carl Hagenbeck als Ort für seine erste Schauausstellung "exotischer Menschen" 1878 in Wien, der sogenannten "Nubier-Karawane", die von der Weltausstellung fünf Jahre zuvor nachgelassene Rotunde wählte und sich somit ganz offenkundig in einen Weltausstellungskontext zu setzen suchte, der Respektabilität zu verleihen versprach. Für das Gesamtarrangement erwies sich der Beitrag dieser "Eingeborenendörfern" mit ihren Menschen-Exponaten deshalb als von zentraler Bedeutung, weil erst ihr Vorhandensein dem übrigen Dargestellten die notwendige Authentizität zu verschaffen vermochte. Nur "echte Wilde" ließen sich nicht artifiziiell reproduzieren und verliehen daher virtuellen Welten das gewünschte Ausmaß an Wirklichkeit.<sup>112</sup>

"Völkerschauen" wie ethnographische Ensembles auf Weltausstellungen sind untrennbar mit dem sich über mehr als ein halbes Jahrhundert erstreckenden Aufstieg des Hamburger Tierhändlers, Unternehmers und Impresarios Carl Hagenbeck verbunden, zu dem innerhalb der letzten Jahre ebenfalls gleich mehrere Studien erschienen sind.<sup>113</sup> Seine Firma vermochte sich bereits seit den 1870er Jahren für mehrere Jahrzehnte als unumstrittener Marktführer auf dem Gebiet des exotischen Tierhandels zu etablieren. Aus dieser Position heraus entfaltete er eine Vielzahl weiterer Aktivitäten, zu denen nicht zuletzt – gleichsam zur Abrundung der von ihm angebotenen Produktpalette – der Handel mit Menschen aus Übersee zu Schauausstellungszwecken zählte. Während Hagenbecks "Völkerschauen" bis 1932 in allen großen Städten Deutschlands in periodischen Abständen veranstaltet wurden, lassen sich andernorts, beispielsweise in Frankreich, vergleichbare ethnographische Ensembles bis in die frühen 1940er Jahre hinein nachweisen.<sup>114</sup>

Die der Mehrzahl der Studien in unterschiedlichen Spielarten zugrundeliegende Standardlesart basiert auf der Prämisse, aus den verschiedenen Darstellungsweisen des "Pri-

mitiven" stets mehr über das westliche Eigene als das koloniale Andere extrahieren zu können. Auch wenn dies nicht in allen Fällen vollständig offengelegt wird, wirkt hier noch immer Edward Saids epochemachende Studie "Orientalism" in vielen und augenscheinlich nur langsam abebbenden Wellen nach. Indem das "drama of Empire" mit Mitteln visueller Repräsentation inszeniert wurde, konstruierten Kolonialausstellungen symbolische Welten, die die Distanz der Subjekte und Konsumenten dieser Bilder gleichzeitig verringerten und verstärkten. Durchgängig wird mit Said argumentiert, daß die populäre Repräsentation kultureller Fremdheit zur Formierung und Festigung verschiedener, wie auch immer gearteter "Identitäten" beitrug.<sup>115</sup> Indem Welt-, vor allem aber Kolonialausstellungen eine vermeintlich direkte, effektiv aber kontrollierte und prästrukturierte Begegnung mit dem kulturell Fremden ermöglichten, so diese Interpretation weiter, bestätigten sie bereits vorhandene identifikatorische Dispositionen mittels der Erfahrung von Differenz. Indem sie nach einem Besuch wußten, wer sie *nicht* waren, vergewissern sich die Betrachter und Teilnehmer ihrer selbst. Eine Übertragung dieser Differenzenerfahrung "nach innen" als willkommene Abgrenzungsmöglichkeit von den eigenen Unterschichten lag dann nahe. Als prekär erweist sich, daß sich der Reiz des Themas mitunter aus derselben Exotik zu speisen scheint, welche zugleich Untersuchungsgegenstand ist. Gerade für den Bereich der "Völkerschauen" gilt allerdings nach wie vor, daß die detailliertesten, empirisch gesättigsten und überzeugend argumentierenden Aufarbeitungen der Thematik keineswegs für das Deutsche Reich, sondern für die Schweiz und Österreich vorliegen.<sup>116</sup>

c. *Stadtraum*. Dadurch, daß in den Ausstellungen globale Räume unterschiedlichen Charakters repräsentiert wurden, dies aber innerhalb eines bestimmten lokalen Kontextes geschah, in dem sie sich wiederum selbst verorten mußten, stellen sie in gleich mehrfacher Hinsicht "ganz besondere Orte" dar. Sie schrieben der umgebenden Metropole eine spezifische dramaturgische Rolle zu. Jede Ausstellung war als Raum der Repräsentation somit gleichzeitig Teil einer durch sie umgeformten städtischen Bau- und Symbolwelt.<sup>117</sup> Auf diese Weise reichen die analytisch zu überbrückenden Räume vom Mikro-Kontext des ausgestellten Einzelobjektes innerhalb des Ausstellungsgeländes (welches sich auch als der Raum zwischen diesen Exponaten begreifen läßt) über eine mittlere, städtische Ebene bis hin zu einer globalen Makroebene des Auswählens, Verschickens und Zurschaustellens von als repräsentativ angesehenen Gegenständen, die in der Metropole zusammengezogen und dort exponiert wurden. Wie zahlreiche zeitgenössische Beobachter bemerkten, war die regelmäßige Organisation dieser Großausstellungen von enormer Bedeutung für das städtische Selbstverständnis und wirkte so nicht nur auf das Weichbild der Stadt zurück. Die Wiener Weltausstellung von 1873 bot etwa die willkommene Möglichkeit, um die bis dato fertiggestellten Teilstücke und Prachtbauten des Ringstraßenkomplexes einem internationalen Publikum zu präsentieren; gleichzeitig wurde sie zum Anlaß genommen, durch zahlreiche Grundsteinlegungen den weiteren Fortgang dieses Stadterweiterungsprojektes zu dokumentieren, welches erst 1913 mit der Errichtung des k.u.k. Kriegsministeriums wie der Neuen Hofburg gänzlich abgeschlossen wurde.<sup>118</sup> Insbesondere das Pariser Bürgertum der Dritten Republik war sich der Tatsache sehr wohl bewußt, daß die Position ihrer Metropole als international anerkannter Weltstadt eng mit ihrer Rolle als führender Ausstellungstadt verknüpft war; eine enorme Konkurrenz mit anderen potentiellen Austragungsstädten war die direkte Folge.<sup>119</sup> Seit etwa Mitte des 20. Jahrhunderts wurden Ausstellungen zudem gezielt als Mittel der Stadtplanung und Infrastrukturentwicklung eingesetzt, beispielsweise durch das Errichten von Sportstadion, Konzert- oder Festivalhallen wie 1951 anläßlich des Londoner

*Festival of Britain*; dieser Aspekt der Nachhaltigkeit und einer möglichst intensiven Nachnutzung des Ausstellungsgeländes gewinnt in der gegenwärtigen Diskussion zusehends an Bedeutung.<sup>120</sup>

Obleich diese räumlich-städtische Dimension in jeder der vorgestellten Arbeiten durchscheint (was ihre Behandlung in Form eines eigenständigen "Themas" rechtfertigt), geschieht dies wenig explizit. Als Gegenstand ist "Raum" durchgängig präsent, als analytische Kategorie gleichwohl kaum etabliert.<sup>121</sup> Insbesondere der umgebende Stadt-raum fungiert zumeist metaphorisch als Folie für das globale Spektakel des Ausstellungsgeländes, welchem selten mehr Bedeutung beigemessen wird, als qua Infrastruktur-bereitstellung im Hintergrund die Bedingung der Möglichkeit zu garantieren. Trotz der Vielzahl von Arbeiten zum Pariser Ausstellungswesen ist bislang Willi Schmidts, schon von 1967 stammender Vorschlag nicht umgesetzt worden, einmal konkreter auszuloten, "wie sehr eine Stadt wie Paris, die bis 1900 fünf große Weltausstellungen in ihren Mauern erlebte, in ihrem ganzen Wesen – nicht nur in ihrem äußeren Bild – durch diese Veranstaltungen geprägt worden ist."<sup>122</sup> Ähnliches gilt für das Verhältnis von internationalen Großausstellungen zu anderen "visualisierenden" Institutionen genuin städtischen Charakters wie etwa Messen und Kongressen,<sup>123</sup> politischen, nationalen und anderen Festen,<sup>124</sup> zoologischen Gärten,<sup>125</sup> aber auch weiteren vergleichbar frühen Massenmedien wie Panoramem und Dioramen,<sup>126</sup> dem Kino<sup>127</sup> und nicht zuletzt Kunstausstellungen<sup>128</sup> und Museen.<sup>129</sup> Insbesondere die Museumsgeschichte, hat unlängst Henning Ritter geurteilt, müsse von einer "Lokalgeschichte einzelner Institutionen zu einer umfassenden Geschmacksgeschichte" des 19. und 20. Jahrhunderts erweitert werden, und einen ähnlichen Transfer zwischen Institutionen eingefordert: "Es fehlt allenthalben an Studien, die ihren Blick von den Kunstmuseen zu den Geschichts- und Kunstmuseen, zu den Industrie- und Gewerbeausstellungen hinübergreifen lassen, die das private wie das öffentliche Sammeln im weitesten Sinne ins Auge fassen würden."<sup>130</sup> Überraschend wenig ist zudem zum Verhältnis von Weltausstellungen und Olympischen Spielen geschrieben worden, obgleich die zweiten, dritten und vierten Olympischen Spiele der Neuzeit 1900 in Paris, 1904 in St. Louis and 1908 in London jeweils in direktem organisatorischen Zusammenhang mit einer internationalen Großausstellung standen. In architektonischer und städtebaulicher Hinsicht läßt sich hier eine Vielzahl von unmittelbaren Quer- und Rückbezügeln nachweisen: So wurde das 1967 in Montreal bereits in Vorformen präsente Münchener Olympiastadion 1972 als demokratisches Gegenstück zum Berliner Olympiastadion von 1936 konzipiert und errichtet. Erst im weiteren Verlauf des 20. Jahrhunderts trennten sich die beiden Institutionen sowohl organisatorisch als auch funktional vollständig voneinander und lösten schließlich in ihrer globalen Bedeutung einander ab.<sup>131</sup>

In der Literatur immer wieder vorzufindende Metaphern von der "Welt an einem Ort", dem "global village" oder deutsch "der Welt im Dorf" deuten diese stadt-räumliche Komponente an, sind jedoch genau deswegen ebenso schief wie unpräzise, weil sie einmal den bloß behaupteten Anspruch der Ausstellungsorganisatoren auf Universalität des Mediums ungefragt übernehmen, zum anderen die Diversität und starken Unterschiede zwischen einzelnen Orten und die Konkurrenzsituation als Grundbedingung des Ausstellungswesens überhaupt begrifflich überdecken. Sachlich ist die Rede von der "Welt im Dorf" schließlich schlichtweg falsch. Alleine schon aus infrastrukturellen Gründen handelte es sich bei Großausstellungen um ein exklusiv (haupt)städtisches Phänomen. Von 1851 an gerechnet, traf diese Regel in ihrer engen Auslegung etwa vierzig Jahre lang zu: Die ersten beiden europäischen Weltausstellungen, die nicht in der jeweiligen Hauptstadt abgehalten wurden, waren die *Exposición universal de Barcelona* von 1888 und die bel-

gische *Exposition universelle et internationale*, die 1905 in Lüttich und nicht in Brüssel veranstaltet wurde.

Verkompliziert wird dieses ohnehin komplexe Verhältnis von Ausstellungs- und Stadtraum endlich durch die bereits erwähnten Städteausstellungen als einem Ableger und besonderen Zweig internationaler Großausstellungen. Städteausstellungen wurden beispielsweise 1903 in Dresden, 1910 in Berlin und 1913 in Gent abgehalten; über letztere hat Patrick Geddes ausführlich Bericht erstattet.<sup>132</sup> Hier war die Stadt nicht nur implizit – als Veranstaltungsrahmen, -kontext und/oder -ausrichter –, sondern sogar explizit selbst Thema und Gegenstand. Die Organisation der ersten dieser Ausstellungen in Dresden läßt sich zurückverfolgen auf eine Versammlung der Vertreter größerer deutscher Städte 1897 in Karlsruhe, auf der im Vorfeld der Vorbereitungen auf die Weltausstellung von 1900 beschlossen worden war, auch unabhängig von dem Pariser Großereignis zum ersten Mal den "Stand des deutschen Städtewesens zu Anfang des 20. Jahrhunderts" umfassend zu dokumentieren und öffentlich zugänglich zu machen.<sup>133</sup> Nicht zufällig wurde im übrigen einer der wohl einflußreichsten Texte in den Sozialwissenschaften im allgemeinen und der Stadtethnologie im besonderen – Georg Simmels Essay über die "Großstädte und das Geistesleben" – anlässlich dieser Ausstellung geschrieben und publiziert, was einmal mehr auf das prekäre und instabile Verhältnis von Stadt und Ausstellung in Form von Ausstellungstadt, ausstellender Stadt und Stadtausstellung verweist.<sup>134</sup>

## 2. Probleme

Parallel zu einzelnen Themenkomplexen haben sich einige derartig zentrale Problemkonstellationen herausgebildet, daß jede Ausstellungsgeschichte nachgerade zu einer Stellungnahme gezwungen wird. Nur drei dieser Probleme – ein konzeptionelles, ein argumentatives und ein theoretisches – werden hier kurz aufgegriffen und erläutert: *erstens* die durch die Zentralbegriffe "Identität" und "Modernität" aufgeworfenen konzeptionellen Schwierigkeiten, *zweitens* die Frage der genauen Datierung des "Kommerzialisierungsbruches" sowie *drittens* die kaum hinreichende theoretische Grundierung des Gegenstandes, welche bereits von Paquet Anfang des Jahrhunderts so wortreich beklagt worden war.

a. *Modernitäten, Identitäten und deren Aneignung.* Trotz aller Divergenzen teilen die meisten Studien zwei argumentative Fluchtpunkte. *Erstens* zeigen sie sich weitgehend darin einig, daß Welt- und internationale Ausstellungen in den Kontext der längst nicht mehr überschaubaren Debatte um "Modernität" und die Formen der "Moderne" einzulesen seien, welche sich an diesen Orten in jeweils nahezu prototypischer Weise manifestiert hätten. *Zweitens* wird angenommen, daß sich über die Analyse dieser Expositionen grundlegende und weitreichende Aussagen über Formierungsprozesse verschiedener Varianten kollektiver, zumeist nationaler Identitäten gewinnen ließen.<sup>135</sup>

So attraktiv, naheliegend und einleuchtend die Anwendung dieser beide Großkonzepte *prima facie* scheinen mag, so groß sind doch die Schwierigkeiten, die der praktische Versuch ihrer empirischen Umsetzung mit sich bringt. Während der Begriff der "Modernität" derart breit wie unspezifisch gebraucht wird, daß inzwischen wohl keine Modernität der anderen in nichts außer der jeweiligen "Hybridität" mehr gleicht, wird insbesondere für das Argument der Vermittlung von Identitäten nur selten in hinreichender Weise zwischen Angebot und Nachfrage entschieden. Zumeist fragt sich, ob die zweifellos existierenden Informations- und Identifikationsangebote von Besucherseite nicht sehr viel "eigensinniger" rezipiert und konsumiert wurden als dies nahegelegt wird. Ohne die Gefahren der "Identitätsfalle" hier umfassend schildern zu können,<sup>136</sup> steht – stark ver-

kürzt – dreierlei einer überzeugenden Verwendungsweise entgegen: *Erstens* ist das Konzept in theoretischer Hinsicht von höchst zweifelhaftem Status; *zweitens* sind Übernahme, Transformation oder Ablehnung auf Besucher- und Konsumentenseite nur unter großen Schwierigkeiten nachzuzeichnen; *drittens* droht stets eine klassische *Petitio principii*, indem genau das nachgewiesen wird, was zuvor postuliert worden war, wie in diesem Fall Inszenierung und Rezeption kollektiver Identität auf Weltausstellungen.

b. *Kommerzialisierung, Theatralisierung und das Spektakel.* "De plus en plus", klagte Georges Gérault 1901, "les expositions universelles perdent leur premier caractère et deviennent des entreprises de plaisir. L'intérêt de l'industrie et du commerce n'en est plus que le prétexte, l'amusement est le but."<sup>137</sup> Einige Jahre später diagnostizierte Werner Sombart ähnliches: "Und es schien fast", mutmaßte er, "als habe schon 1889 die Ausstellung in jeder Form ihr Ende erreicht, als in Paris das Wahrzeichen der modernen Kultur: der Eiffelturm aufgepflanzt und in der Tat eine unerreicht glänzende Veranstaltung in der Jubiläumsausstellung verwirklicht worden war." Im Anschluß daran sei die Ausstellung zum Ausbeutungsobjekt des Kapitals geworden, aus der Gewerbeausstellung sei das Ausstellungsgewerbe erwachsen und so "die Idee der Ausstellung" zuletzt der mit der Expansion des "demokratischen Omnibus-Prinzips" einhergehenden Kapitalisierung und Kommerzialisierung vollständig zum Opfer gefallen.<sup>138</sup>

Eine derartige Umbruchs- und Niedergangsthese, derzufolge die Ausstellungen des 20. Jahrhunderts immer offensichtlicher zu reinen "Konsum- und Unterhaltungsstätten" verkommen seien und zusammen mit ihrer durchgängigen Kommerzialisierung eine weitreichende Theatralisierung der zur Schau gestellten Objekte, Displays und Ensembles eingesetzt habe, zieht sich seitdem wie ein roter Faden durch die Forschungsliteratur. Die Frage, auf wann dieser "point of no return" der Theatralisierung exakt zu datieren sei, wurde in der Folge von unterschiedlichen Autoren unterschiedlich beantwortet; Vorschläge reichen von der zweiten Pariser Weltausstellung 1867 bis hin zum Ersten Weltkrieg und überspannen folglich einen Zeitraum von nahezu fünfzig Jahren. Die meisten Autoren stimmen jedoch darin überein, daß entweder mit der Pariser Weltausstellung von 1889 oder derjenigen von 1900 ein irreversibler Umbruch stattgefunden habe, zu deutlich seien dort der Bedeutungs- und Funktionswandel des zu diesem Zeitpunkt längst etablierten Mediums zu Tage getreten.<sup>139</sup> Welche Konsequenzen dies für das Ausstellungswesen selbst seit dem frühen 20. Jahrhundert nach sich zog, wie sich die dortigen Inszenierungen von Wirklichkeit wandelten und worin schließlich soziokulturelle Rückwirkungen wie Abstrahlungen solcher veränderten Weltentwürfe bestanden, kann erst jetzt gefragt werden. Vermutlich verbirgt sich hinter dem vermeintlichen Niedergang des Mediums lediglich ein klassischer Funktionswandel, der eine Bedeutungsverschiebung nach sich zog.

c. *"Ausstellungsmüdigkeit" und die Krise des Mediums.* Eine dritte und letzte Problemkonstellation hängt eng mit der These eines tiefgreifenden Bedeutungs- und Funktionswandels des Ausstellungswesens um die Jahrhundertwende zusammen. Das zentrale Paradoxon ist hier das Zusammenfallen der seit den 1880er Jahren unter dem Begriff der "Ausstellungsmüdigkeit" diskutierten Krise des Mediums einerseits, dem auch von Zeitgenossen bereits konstatierten "Exhibitions-kultus" zusammen mit einem enormen Boom an Ausstellungen zu dieser Zeit andererseits.<sup>140</sup> Wie eingangs angedeutet, wurden trotz der allgemeinen Müdigkeitsklagen niemals mehr und größere Ausstellungen abgehalten als zwischen 1880 und 1910, allein in der ersten dieser drei Dekaden über vierzig. Das Argument, daß das Medium "unzeitgemäß", weil in einer veränderten Medienlandschaft funktionslos geworden sei, ist dabei wohl annähernd so alt wie dieses selbst und wird bis in die Gegenwart hinein immer wieder diskutiert – nicht zuletzt im Zusammenhang mit

der Hannoveraner Weltausstellung, als der zwischenzeitlich abgelöste Chefredakteur der "Zeit", Roger de Weck, vorschlug, diese lieber gleich vollständig ins Internet als dem medialen Äquivalent des 21. Jahrhunderts zu verlegen.<sup>141</sup> Die Tatsache, daß der Oberbegriff der "Ausstellungsmüdigkeit" häufig verwendet wird, um jedwede zeitgenössische Sachkritik zu subsumieren,<sup>142</sup> verweist nicht nur beispielhaft auf eine unzureichende Historisierung zentraler Analyseinstrumentarien, sondern grundsätzlich auf die Notwendigkeit, diese innerhalb eines kultur- und mediengeschichtlichen Kontextes adäquat zu fundieren.

### 3. Aufgaben

Die vorliegende Zwischenbilanz macht deutlich, daß die neueren Studien keineswegs immer über den Stand der älteren Forschungen hinausgekommen sind. Häufig wurden diese nicht rezipiert oder kaum in einer Weise aufgegriffen und weiterentwickelt, wie es naheliegender geschienen hätte und wünschenswert gewesen wäre. Abschließend gilt es, auf existierende Defizite hinzuweisen sowie aus dem bislang Gesagten einige forschungsleitende Perspektiven zu entwickeln.

Selbst wenn es sich dabei nicht immer um Welt-, sondern auch um Landes-, Stadt-, Industrie- und Gewerbeausstellungen handelte, wurden im 19. und 20. Jahrhundert in allen europäischen Staaten Großausstellungen mit internationaler Beteiligung veranstaltet. Genauso, wie die verschiedenen nationalen Ausstellungstraditionen von der Forschung sehr uneinheitlich abgedeckt werden, schwankt der Kenntnisstand zu einzelnen dieser Ausstellungen noch immer beträchtlich. Während sowohl die Londoner *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* von 1851 als auch die 1893 in Chicago abgehaltene *World's Columbian Exposition* mit allein annähernd 100 bzw. über 170 vorliegenden Spezialtiteln trotz ihrer wohl kaum zu unterschätzenden Bedeutung schlechterdings als überforscht gelten können, und die Pariser Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts sowohl zusammengenommen als auch für sich betrachtet inzwischen ebenfalls ein gehöriges Ausmaß an historiographischer Aufmerksamkeit gefunden haben, ist etwa zu vielen der um die Jahrhundertwende abgehaltenen kleineren Ausstellungen oder auch zu den meisten Weltausstellungen des 20. Jahrhunderts sehr viel weniger bekannt. Für Belgien, die Niederlande, Italien, Spanien sowie den gesamten osteuropäischen Raum liegen kaum oder zumindest deutlich weniger Arbeiten vor als für England, Frankreich oder das Deutsche Reich, welche selbst wiederum weit hinter der zu nordamerikanischen Ausstellungen existierenden Literaturfülle zurückstehen.

Insbesondere der Aufstieg Belgiens zu einer "terre des expositions universelles et internationales" ist von der Forschung weitgehend ignoriert worden, obgleich dort immerhin bis weit ins 20. Jahrhundert hinein zehn bedeutende internationale Ausstellungen abgehalten wurden, von denen die *Exposition universelle et internationale de Bruxelles* 1910 sowie die bereits erwähnte *Exposition universelle et internationale* von 1958 noch die geläufigsten sind. Welt- oder internationale Großausstellungen wurden jedoch nicht ausschließlich in Brüssel (1888, 1897, 1910, 1935, 1958), sondern ebenfalls in Antwerpen (1885, 1894), Lüttich (1905), Gent (1913) sowie in Antwerpen und Lüttich gemeinsam (1930) abgehalten, zumal dort bereits 1835 eine erste nationale Industrieausstellung veranstaltet worden war. Belgien muß damit als eines der neben Frankreich führenden Ausstellerländer gelten.<sup>143</sup> Ähnlich wenig historiographische Aufmerksamkeit haben bislang die drei großen Amsterdamer Ausstellungen von 1883 (internationale Kolonialausstellung), 1887 (Nahrungsmittel) und 1895 (Hotel- und Reisesektor) erfahren.<sup>144</sup> Über Landesausstellungen und Messen im gesamten osteuropäischen Raum, etwa in

Breslau (Jahrhundertausstellung 1913), Brünn (1928), Niznij Novgorod oder Prag ist schließlich selbst in der Spezialliteratur nur äußerst wenig bekannt. Hier tut zunächst Grundlagenforschung not, um dann in einem zweiten Schritt den Ort dieser Ausstellungen im System des gesamteuropäischen Ausstellungswesens bestimmen zu können. Dasselbe gilt für verschiedene Versuche, "europäische Kultur" qua Medium Exposition in die nicht-westliche Welt zu exportieren, beispielsweise nach Jamaika (Kingston 1891), Indien (Kalkutta 1923), Südafrika (Johannesburg 1936/37), aber auch nach Palästina und Israel (Tel Aviv 1924-36). Vermutlich dürften sich in allen Fällen sehr viel ausgeprägtere Rück- und Querbezüge institutioneller, professioneller und personeller, aber auch allgemein darstellungstechnischer Art nachweisen lassen, als zunächst erwartet.

Unabhängig von dem hier gehaltenen Plädoyer, die Medialität des Ausstellungswesens stärker zu berücksichtigen und seine Geschichte als Medien- und Kommunikationsgeschichte neu zu konzipieren,<sup>145</sup> gibt es eine Vielzahl offener empirischer Fragen. Obgleich immer wieder eingefordert, stellt die Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte eine methodische wie empirische Herausforderung dar und steckt generell noch in den Anfängen.<sup>146</sup> Intellektuell wäre es höchst reizvoll, einmal explizit die lange Geschichte der nicht realisierten Weltausstellungsprojekte zu verfolgen und im Kontext ähnlich grandios gescheiterter Großprojekte bis in die Gegenwart – etwa Rom 1942, Paris 1955 und 1989, der nach einer Volksbefragung abgesagten Weltausstellung in Wien und Budapest 1995/96, aber auch der erfolglosen Berliner Olympiabewerbung von 1993 für 2000 – hinein fortzuschreiben.<sup>147</sup> Schließlich wäre es ebenfalls vielversprechend, die "internationale Ausstellungsbewegung" einer genaueren, möglicherweise kollektivbiographischen Analyse zu unterziehen. Während beispielsweise für den Generalkommissar der Pariser Weltausstellungen von 1855 und 1867, den Ingenieur und Sozialwissenschaftler Frédéric Le Play (1808-1882), gleich zwei unterschiedliche Biographien vorliegen, und auch zum Wiener "Ausstellungsprofi" und genuinen "global player" Wilhelm Franz Exner (1840-1931), der seit 1879 als Direktor dem von ihm begründeten Technologischen Gewerbemuseum in Wien vorstand, gearbeitet wurde, weiß man über andere bedeutende Ausstellungsorganisatoren, -praktiker oder -kommissare wie den Ungarn Imre Kiralfy (1845-1919) in London, den oben erwähnten Großindustriellen, "Odol"-Erfinder und Hygieniker Karl August Lingner (1861-1916) in Dresden oder den langjährigen Präsidenten sowohl des "Vereins Berliner Kaufleute und Industrieller" als auch der "Ständigen Ausstellungskommission für die deutsche Industrie", Ludwig Max Goldberger (1848-1913), in Berlin ungleich weniger. Ähnlich sind Rolle wie Beiträge einzelner prominenter Kritiker wie Franz Reuleaux (1829-1905), dem Berliner Feuilletonisten Paul Lindenberg (1859-1943) oder dem ebenfalls bereits angeführten Alfons Paquet (1881-1944) bislang kaum ausreichend in die Gesamtgeschichte des Ausstellungswesens integriert worden.<sup>148</sup> Zudem hat sich eine ganze Gruppe von herausragenden Intellektuellen, Wissenschaftlern und Schriftstellern, die zumeist selbst Ausstellungs-konsumenten und somit Augenzeugen waren, und von denen zumindest Karl Marx, Gustave Flaubert, Patrick Geddes, Georg Simmel, Friedrich Naumann, Werner Sombart, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer, Roland Barthes, Umberto Eco und Peter Sloterdijk zu nennen sind, mit jeweils ganz unterschiedlichen theoretischen Aspekten intensiv auseinandergesetzt. Manche ihrer Aperçus – allen voran Benjamins Wort von Weltausstellungen als den "Wallfahrtsstätten zum Fetisch Ware" – werden zwar immer wieder als vermeintlich theoretisierende Versatzstücke zitiert; allein, diese Beobachtungen und Beiträge sind nie systematisch untersucht, geschweige denn zu einer kohärenten Theorie des Ausstellens weiterentwickelt worden.<sup>149</sup>

Zumeist, zum Teil auch gleich wiederholt, sind einzelne Ausstellungen Gegenstand einzelner Untersuchungen gewesen. Inzwischen liegt zur Mehrzahl der bedeutenderen Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts zumindest je eine größere Monographie vor.<sup>150</sup> In den meisten Fällen ist die von einer einzelnen Ausstellung hinterlassene Menge an Schriftstücken und Dokumenten auch alleine bereits so groß und unüberschaubar, daß sie von einem einzelnen Bearbeiter nur unter Schwierigkeiten umfassend zu bewältigen ist. Umgekehrt wird die durch die derart eindeutige Abgrenzung des Themas nach außen hin ermöglichte Tiefenschärfe solcher Ein-Institutionen-Analysen jedoch fast immer durch eine gewisse, höchst trügerische "Statik" erkaufte. Ohne sie in ihren medialen Kontext einzubinden, laufen so zugeschnittene Untersuchungen leicht Gefahr, an einem weiteren Ausstellungsfall analytisch lediglich das zu wiederholen, was an anderer Stelle längst gezeigt werden konnte, wenngleich anhand eines unterschiedlichen Beispiels. Darüber hinaus führt diese "Statik" zu argumentativen Verzerrungen: Die Bedeutung der jeweils analysierten Instanz über Gebühr bewertend, wird so als Spezifität der in Augenschein genommenen Ausstellung beschrieben, was eigentlich dem Medium zuzuschreiben und als dessen Charakteristikum zu fassen wäre. Argument wie Fallbeispiel tendieren dann dazu, in ihrer Bedeutung deutlich über Gebühr bewertet zu werden – von der grundlegenden Schwierigkeit, strukturelle Argumente mittels eines einzelnen Ereignisses belegen bzw. letztere strukturell deuten zu wollen, ohne gleichzeitig die historische Spezifität dieses Ereignisses selbst aus den Augen zu verlieren, einmal gänzlich abgesehen.<sup>151</sup>

Implizit oder explizit, gleichgewichtig oder ungleichgewichtig vergleichende Arbeiten, die diesem Problem abhelfen könnten, liegen bislang ebensowenig vor wie beziehungs- oder transfergeschichtlich argumentierende Studien. Dieser Mißstand ist wiederholt beklagt, bislang aber nicht behoben worden.<sup>152</sup> Bereits Anfang der siebziger Jahre plädierte Utz Haltern für einen umfassenderen, komparativen Ansatz, denn "erst eine vergleichende Analyse und Typologie der Industrieausstellungen des 19. und 20. Jahrhunderts" würde in der Lage sein, "das Phänomen der Ausstellung in allen seinen wirtschafts-, sozial- und ideengeschichtlichen Bezügen als Element der Strukturgeschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft zu begreifen, die in ihrer internationalen und universalhistorischen Dimension auch eine Geschichte der Weltausstellungen ist."<sup>153</sup> Die angeregten Vergleiche wären sowohl in unterschiedlichen nationalen und transnationalen als auch interkontinentalen Kontexten denkbar; transatlantisch orientierte Arbeiten, die die unterschiedlichen Beziehungen zwischen dem europäischen und dem nordamerikanischen Ausstellungswesen aufzuschlüsseln versuchten, existieren bislang ebenfalls nur in sehr bescheidenen Ansätzen.<sup>154</sup>

Genauso, wie auf diese Weise die repräsentative Originalität einzelner Ausstellungen häufig überschätzt wird, ist umgekehrt der das gesamte Medium dominierende und durchziehende Verweis- und Zitiercharakter kaum jemals beschrieben und analysiert worden. Daß sich ein Glas- oder Kristallpalast nicht nur in London, sondern ebenfalls in New York und München, eine sogenannte "White City" nicht nur in Chicago, sondern auch in London, die berühmte "Rue du Caire" nicht nur gleich mehrfach in Paris, sondern ebenfalls in Chicago, Berlin und St. Louis fand, ist vielleicht nur das offenkundigste Zeichen. Das "Rätsel" des europäischen Ausstellungswesens des 19. und 20. Jahrhunderts lautet keineswegs, wieso in fast allen Hauptstädten in regelmäßigen Abständen immer wieder immer größere Ausstellungen stattfanden, sondern was sie aller Diversität und unterschiedlicher soziokultureller Kontexte zum Trotz einander so ähnlich machte. Bevor nicht einzelne Expositionen als Bestandteil des, wenngleich nicht globalen, so doch die westliche Welt überziehenden Netzwerkes begriffen werden, welches Wolfgang

Peht als das "World Wide Web" des 19. Jahrhunderts verstanden wissen will, und dessen Existenz alle Argumente über national-spezifische Inhalte und Identitäten genauso unzulänglich erscheinen läßt wie es unmittelbar eine neue Form der Netzwerkanalyse einfordert, werden weder die Formensprache des Mediums zu verstehen noch vom ihm ausgehende Wirkungen zu erklären sein.<sup>155</sup>

Gleichzeitig sollte die Notwendigkeit deutlich geworden sein, zuvor eine noch tiefer ansetzende Strukturgeschichte des Ausstellungswesens selbst zu entwickeln, wenn Fallstricke der oben angedeuteten Art künftig vermieden werden sollen. Die aneinander gereihte Analyse verschiedener Ausstellungen mit demselben Set von Fragen verspricht nichts weniger, als Ereignis- mit einer Strukturanalyse zu verbinden. Zu unterschiedlichen Zeitpunkten ausgerichtete Veranstaltungen werden dabei als punktuell eingesetzte Sonden begriffen, um die sich an ihnen entzündenden Dispute zu registrieren und die jeweilige Gesellschaft auf einen bestimmten Themenkomplex hin "abzuklopfen". So reizvoll eine derartige "Versuchsanordnung" sein mag, so wird doch deutlich, daß das Instrumentarium selbst zunächst einer generellen Kritik unterworfen werden muß, um anschließend zwischen eigentlichen Ergebnissen und solchen unterscheiden zu können, die lediglich durch das Instrumentarium induziert worden sind und somit als Messfehler zu gelten haben. Konträr zu jüngst erneuerten Forderungen zu einer "Rückkehr zum Ereignis" als einem weiteren Ausbau- und Erweiterungsmodul der offenbar unter Aktualisierungsnot leidenden Sozialgeschichte wird für dieses Forschungsfeld folglich die umgekehrte Bewegung postuliert.<sup>156</sup>

Schließlich werden Ausstellungen trotz des eingangs geschilderten untergründigen Interesses am Visuellen nur selten selbst als vorrangig visualisierende Institutionen begriffen, die sich wiederum in einer jeweils unterschiedlich entwickelten Medienlandschaft zu behaupten hatten und dazu stets eine Vielzahl von "Sub-Medien" wie Panoramen, Schaubilder, Karten, Fotografien etc. inkorporierten. Genauso wie Panoramen und Dioramen als weit ältere Medien (1792 bzw. 1823) von Anbeginn an integraler Bestandteil des Ausstellungsrepertoires waren, wurden spezielle Fotoausstellungen ebenfalls früh in den Ausstellungskosmos einbezogen.<sup>157</sup> Gleichzeitig entwickelte sich die jeweilige Ausstellung selbst zum beliebten Sujet medialer Reproduktion. Bereits vom Originalgebäude des London *Crystal Palace* existieren sowohl einzelne Daguerreotypen als auch Kalotypen, während vom 1854 in Sydenham wiedererrichteten Glaspalast bereits ganze Serien von Fotografien publiziert wurden.<sup>158</sup> Auf der Wiener Weltausstellung 1873 wurden während der Ausstellung selbst Bilder von dieser, aber auch den vorangegangenen verkauft, die eine eigens gegründete "Concessionirte Wiener Photographen-Association für die Weltausstellung 1873" produziert hatte. Ein ähnliches, in der Presse indes scharf kritisiertes Fotografie-Monopol existierte ebenfalls während der Berliner Gewerbeausstellung von 1896.<sup>159</sup> Schließlich wurden auf der Pariser Weltausstellung von 1900 – und damit weniger als fünf Jahre nach der ersten öffentlichen Darbietung der Brüder Auguste und Louis Lumière Ende Dezember 1895 – in gleich mehreren, als *Cinéorama*, *Phonocinéma-théâtre* und *Théâtrescope* bezeichneten Theatern, aber auch in einem bezeichnenderweise *Tour du monde* benannten Panorama ebenso wie in der *Galerie des machines* von 1889 einem größeren Publikum Filme vorgeführt. Die 1900er *Exposition universelle* selbst war dabei Gegenstand einer Anzahl von Wochenschauen und sogenannten Tagesaktualitäten (*actualités*), die die Brüder Lumière zum Teil selbst drehten, aber auch die Firma Thomas A. Edison aus Long Island. Eiligst errichtete, zum Teil noch unfertige Bauwerke wurden vorgestellt, vor allem aber die Glanzpunkte der Exposition wie die Straße der Nationen, der Palast der Elektrizität, der *trottoir roulant* oder der Eiffelturm gezeigt.<sup>160</sup> Zu den Besuchern vor Ort kamen diejenigen hinzu, die medial vermittelt

an diesen Massenergebnissen partizipierten. Distanzen wurden somit nicht nur innerhalb, sondern auch jenseits des Ausstellungsgeländes überbrückt.

Zuletzt wird kaum mit dem zum Teil in exorbitanter Quantität und Qualität vorliegenden zeitgenössischen Karten- und Bildmaterial gearbeitet. Alleine anlässlich der Wiener Weltausstellung von 1873 erschienen beispielsweise über 35 Stadtpläne neu oder wurden eigens neu aufgelegt, häufig als Beigaben zu ebenfalls aktualisierten oder überarbeiteten Reiseführern; zusätzlich wurden über 30 unterschiedliche Pläne des Weltausstellungsgeländes selbst publiziert.<sup>161</sup> Ähnliches gilt für Postkarten, die seit ihrer internationalen Einführung Anfang der 1870er Jahre in Großbritannien als Medium imperialer Propaganda bald eine bedeutende Rolle zu spielen begannen.<sup>162</sup> Diese Formenvielfalt von Medien innerhalb des Mediums erhöhte dessen öffentlichen Bekanntheitsgrad und multiplizierte die von ihm ausgehenden Botschaften. Bildquellen wird zumeist ein Illustrations-, aber kein Eigenwert zugestanden. Bevor jedoch diese Formen von mehrfach verschränkter Multimedialität und die grundlegende, weitreichende Selbstreferentialität aller Ausstellungen nicht verstanden sind, wird man kaum genaue Aussagen über mögliche Disseminations-, Rezeptions- und Wirkweisen, geschweige denn die Formierung von wie auch immer gearteten kollektiven "Identitäten" machen können. Historisch läßt sich die Reflexivwerdung des Mediums im übrigen recht genau verorten: Nachdem es bereits 1876 Experimente mit einer Sektion zur Geschichte des Ausstellungswesens gegeben hatte, gehörte 1900 eine Rückschau auf die Ausstellungen des 19. Jahrhunderts bereits unweigerlich zu dessen Synthese. Die französische Presse lancierte daher eine Kampagne, die *Exposition universelle* desselben Jahres durch Erhalt einiger Dutzend Pavillons an der Seine direkt in Museen zu transformieren – an ihrer Spitze ein Museum mit einer Retrospektive auf alle bisherigen Weltausstellungen. "Die behagliche Hybris dieser Pläne", hat Peter Sloterdijk kommentiert, "macht erkennbar, daß die Kapitalisierung und Inventarisierung der Welt weitgehend parallele Prozesse sind."<sup>163</sup>

Welches Fazit läßt sich ziehen? Anfang der 1990er Jahre konstatierte Robert Rydell in seinem eingangs erwähnten Forschungsbericht: "The literature on the largest world-class exhibitions is incomplete and tends to be commemorative in nature. [...] Above all, there is an acute need and golden opportunity for comparative work on exhibitions. Even if such comparative studies were limited to the great exhibitions, it would advance our understanding of the way human beings in the modern world came to see – or were encouraged to see – themselves and others."<sup>164</sup> Zehn Jahre später hat sich diese Situation nicht grundsätzlich gewandelt. Es mangelt nach wie vor an kontrollierten, systematischen Zugriffen, die sich auch grundlegenden Aspekten wie der weitreichenden Selbstbezüglichkeit des Mediums widmen. Selbst wenn das Forschungsfeld "exhibition studies" in den letzten Jahren einen ungeahnten Boom erlebt hat und sich das empirische Wissen heute tiefer und breiter gestaltet als jemals zuvor, können viele der hier vorgeschlagenen Fragen überhaupt erst jetzt sinnvoll gestellt werden. Es gilt, eine transnational orientierte, relational argumentierende und multiperspektivisch operierende Historiographie zu entwerfen, die in einer neuen Form von Netzwerkanalyse gegenseitige Einflüsse und wechselseitige Interdependenzen einzelner Ausstellungsinstanzen exakt nachzuzeichnen sucht. Vermutlich würde diese ganz anders gelagerte, quer zu den herkömmlichen sozialhistorischen liegende Periodisierungen vorschlagen. Um die Entwicklung des vermeintlich hermetisch abgeschlossenen "exhibitionary complex" zu historisieren, dürfte sich langfristig zudem der Begriff des "Netzwerkes" dem des "Komplexes" als weit überlegen erweisen. Zumindest für Georg Simmel hätte ein solches Plädoyer wohl keiner weiteren Begründung bedurft. Die Herausbildung eines zwischen "Festigkeit und Vergänglich-

keit" oszillierenden "Ausstellungsstils", des sogenannten "Ausstellungsprinzips", zu verfolgen, schrieb er, sei schlichtweg "von großem kulturhistorischen Interesse."<sup>165</sup>

Dieser Forschungsbericht wurde am Europäischen Hochschulinstitut in Florenz begonnen und während eines einjährigen Aufenthaltes am IFK Internationales Forschungszentrum Kulturwissenschaften in Wien abgeschlossen. Beiden Institutionen bin ich ebenso zu Dank verpflichtet wie der Gerda Henkel Stiftung in Düsseldorf. Darüber hinaus möchte ich außer meinen drei Betreuern John Brewer, Luisa Passerini und Bernd Weisbrod insbesondere Peter Becker, Christian Geppert, Christian Gerbel, Peter Jelavich, Habbo Knoch, Martin Kohlrausch, Till Kössler, Lutz Musner, Jürgen Osterhammel, Ute Schneider, Judith Walkowitz und Jörn Weinhold herzlich für Kritik, Kommentare und Geduld danken.

- 1 Robert W. Rydell, *The Literature of International Expositions*, in: *Smithsonian Institution Libraries* (Hg.), *The Books of the Fairs: Materials about World's Fairs, 1834-1916*, in the Smithsonian Institution Libraries, Chicago/London 1992, 1-62. Rydell hat eine Vielzahl von einschlägigen Studien zu amerikanischen *world's fairs* vorgelegt. Siehe vor allem ders., *All the World's a Fair: Visions of Empire at American International Expositions, 1876-1916*, Chicago 1984; *World of Fairs: The Century-of-Progress Expositions*, Chicago 1993; zuletzt ders., John E. Findling und Kimberly D. Pelle, *Fair America: World's Fairs in the United States*, Washington, DC 2000.
- 2 Aus zwei Gründen ist die Einführung eines weiteren Anglizismus gerechtfertigt. Erstens trägt der Begriff der Tatsache Rechnung, daß die Mehrzahl der innovativen Ansätze in diesem Bereich aus dem angloamerikanischen Sprachraum stammt; zweitens wird damit ein Parallelbegriff zur bereits eingeführten Bezeichnung "museum studies" für ein verwandtes, wenngleich nicht identisches Forschungsfeld geschaffen. Vgl. Anm. 4 unten.
- 3 Für eine umfassende und regelmäßig aktualisierte bibliographische Datenbank zur Geschichte internationaler Ausstellungen mit gegenwärtig über 1500 Einzelnachweisen vgl. Alexander C.T. Geppert, Jean Coffey und Tammy Lau, *International Exhibitions, Expositions Universelles and World's Fairs, 1851-1951: A Bibliography*, in: *Wolkenkuckucksheim: Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur* (Special Issue 2000), 1-72 (URL: <http://www.theo.tu-cottbus.de/Wolke/eng/ExpoBibliography.htm>). Zu allen der hier erwähnten Ausstellungen und zu einer Vielzahl der angesprochenen Themengebiete finden sich dort sowohl entsprechende Findmittel als auch weitere Spezialliteratur nachgewiesen; der vorliegende Forschungs- und Literaturbericht ist zugleich als Überblick schaffende Ergänzung zu dieser Zusammenstellung gedacht. Zur ersten Orientierung zudem unerlässlich John E. Findling und Kimberly D. Pelle (Hg.), *Historical Dictionary of World's Fairs and Expositions, 1851-1988*, New York 1990. Siehe auch Brigitte Schroeder-Gudehus und Anne Rasmussen: *Les Fastes du progrès: Le guide des expositions universelles, 1851-1992*. Paris 1992.
- 4 Mit dem *Oxford English Dictionary* soll unter Ausstellung im folgenden "a public display (of works of art, manufactured articles, natural productions, etc.); also, the place where the display is made. [...] now applied esp. to those exhibitions on a large scale of which the 'Great Exhibition' held in London in 1851 was the first and typical example" verstanden werden (vgl. Eintrag "exhibition, 6. a" in: *Oxford English Dictionary*, Bd. 5., 2. Aufl., Oxford 1989, 537). Dabei sind die entsprechenden Unterbedeutungen von "exhibition" und "exposition" deckungsgleich (vgl. Eintrag "exposition", 3. b., in: ebd., 579; "After mod. French use; = Exhibition 6"). Jede enger gefasste Definition, die weitere Elemente wie die internationale Zusammensetzung der Aussteller oder Teilnehmer, das Vorhandensein einer Jury oder spezifische Qualitäten der Exponate hinzuzieht, scheint in Anbetracht der zeitgenössisch höchst diffusen Verwendungsweise des Begriffs impraktikabel, zumal hier argumentiert wird, daß die allgemeinen "Zeigbarkeitsregeln" auf Welt- wie auf Gewerbeausstellungen grundsätzlich identisch waren und beide nach analogen Prinzipien funktionierten. Gleichzeitig ist dieser Ausstellungsbegriff von Messen als dem direkten Warenumsatz dienenden, regelmäßig abgehaltenen Industrieschauen kommerziellen Charakters, auf denen Warenmuster und Industriewaren ausgestellt werden einerseits bzw. Museen als Orten für gelehrte Beschäftigung, an denen Kunstwerke und Sammlungen kunstgewerblichen, wissenschaftlichen oder technischen Charakters dauerhaft aufbewahrt und zur Schau gestellt werden, andererseits abzugrenzen. Vgl. auch die jeweiligen Einträge im OED für "fair", das heißt Messe ("A periodical gathering of buyers and sellers, often with shows and entertainments, in a place and at a time ordained by charter or statute or by ancient custom. [...] More recently also spec. an exhibition, esp. one designed to publicize a particular product or the products of one industry, country, etc.; freq. with defining word pre-fixed"; vgl. Eintrag "fair, 1. a., in: ebd., Bd. 5., 2. Aufl., Oxford 1989, 670) bzw. Museum ("A building or portion of a building used as a repository for the preservation and exhibition of objects illustrative of antiquities, natural history, fine and industrial arts or some particular branch of any of these subjects, either generally or with reference to a definite region or period. Also applied to the collection of objects itself"; vgl. Eintrag "museum, 2. a.,

- in: ebd., Bd. 10, 2. Aufl., Oxford 1989, 123). Ausführlich zum ersteren Wilhelm Döring (Hg.), Handbuch der Messen und Ausstellungen. Darmstadt 1956, insbes. 7-30 sowie Rolf Walter, Märkte, Börsen, Messen, Ausstellungen und Konferenzen im 19. und 20. Jahrhundert, in: Hans Pohl (Hg.), Die Bedeutung der Kommunikation für Wirtschaft und Gesellschaft, Stuttgart 1989, 379-440; zum letzteren Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London 1995, passim. Dazu Robert W. Rydell, *The Complexity of Exhibitionary Complexes*, in: *Cultural Studies* 11.2 (1997), 345-7. Bjarne Stoklund: *International Exhibitions and the New Museum Concept in the Latter Half of the Nineteenth Century*, in: *Ethnologia Scandinavica* 23 (1993), 87-113.
- 5 In internationaler Perspektive markierte die Veröffentlichung von Timothy Mitchells "The World as Exhibition" (vgl. Anm. 13) zusammen mit Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas: The Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester 1988, den Auftakt zu einem intensivierten Forschungsinteresse und daraus resultierenden Publikationsaktivitäten.
  - 6 Exemplarisch Ulrich Beck, *Was ist Globalisierung? Irrtümer der Globalisierung – Antworten auf Globalisierung*, Frankfurt am Main 1997. Armin Nassehi, *Globalisierung: Probleme eines Begriffs*, in: *Geographische Revue* 1.1 (1999), 21-33.
  - 7 Vgl. David Gugerli, *Soziotechnische Evidenzen: Der "pictorial turn" als Chance für die Geschichtswissenschaft*, in: *Traverse* 6.3 (1999), 131-58, insbes. 131-6; Timothy Druckrey (Hg.), *Electronic Culture: Technology and Visual Representation*, New York 1996 sowie aus umgekehrter subjektzentrierter Perspektive: Barbara Duden und Ivan Illich, *Die skopische Vergangenheit Europas und die Ethik der Opsis: Plädoyer für eine Geschichte des Blickes und Blickens*, in: *Historische Anthropologie* 3 (1995), 203-21.
  - 8 Hier sind vor allem die Dissertationen von Utz Haltern und Evelyn Kroker zu nennen. Vgl. Utz Haltern, *Die Londoner Weltausstellung von 1851: Ein Beitrag zur Geschichte der bürgerlich-industriellen Gesellschaft im 19. Jahrhundert*. Münster 1971 bzw. breiter ders., *Die "Welt als Schau-stellung": Zur Funktion und Bedeutung der internationalen Industriestaustellung im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Vierteljahrschrift für Sozial- und Wirtschaftsgeschichte* 60.1 (1973), 1-40 sowie Evelyn Kroker, *Die Weltausstellungen im 19. Jahrhundert: Industrieller Leistungsnachweis, Konkurrenzverhalten und Kommunikationsfunktion unter Berücksichtigung der Montanindustrie des Ruhrgebietes zwischen 1851 und 1880*, Göttingen 1975.
  - 9 Jutta Pensch, *Die Wiener Weltausstellung von 1873: Das gründerzeitliche Wien am Wendepunkt*, Wien 1989.
  - 10 So Kaiser Wilhelm II. in Briefen an Reichskanzler Caprivi vom 15. und vom 20. Juli 1892. Zitiert nach: Hans Herzfeld, *Berlin als Kaiserstadt und Reichshauptstadt, 1871-1945*, in: *Das Hauptstadtproblem in der Geschichte: Festgabe zum 90. Geburtstag Friedrich Meineckes*. Gewidmet vom Friedrich-Meinecke-Institut an der Freien Universität Berlin, Tübingen 1952, 168f. Johannes Schultze, *Warum es in Berlin nicht zu einer Weltausstellung kam*, in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins* 67 (1971), 117 f. Zur Figur Wilhelms II. siehe John C.G. Röhl, *Wilhelm II.: Der Aufbau der Persönlichen Monarchie 1888-1900*. München 2001, hier 513-5.
  - 11 *At the Banquet Given by the Right Hon. the Lord Mayor, Thomas Farncombe, to Her Majesty's Ministers, Foreign Ambassadors, Royal Commissioners of the Exhibition of 1851, and the Mayors of one Hundred and Eighty Towns, at the Mansion House. [March 21st, 1850.]*, in: A. Helps (Hg.), *The Principal Speeches and Addresses of His Royal Highness The Prince Consort*, London 1862, 110: "Nobody, however, who has paid any attention to the peculiar features of our present era, will doubt for a moment that we are living at a period of most wonderful transition, which tends rapidly to accomplish that great end, to which, indeed, all history points – *the realization of the unity of mankind* (Hervorhebung im Original)."
  - 12 Jürgen Osterhammel, *Internationale Geschichte, Globalisierung und die Pluralität der Kulturen*, in: Wilfried Loth und Jürgen Osterhammel (Hg.), *Internationale Geschichte: Themen – Ergebnisse – Aussichten*. München 2000, 387-408, Zitat 389.
  - 13 Timothy Mitchell, *The World as Exhibition*, in: *Comparative Studies in Society and History* 31.2 (April 1989), 217-36 bzw. ders., *Colonising Egypt*, Berkeley 1991, Kap. 1. Eine überarbeitete Fassung findet sich als *Orientalism and the Exhibitionary Order* in: Nicholas B. Dirks (Hg.), *Colonialism and Culture*, Ann Arbor 1992, 289-317. Für eine ausführliche Besprechung vgl. Sami Zubaida, *Exhibitions of Power*, in: *Economy and Society* 19.3 (August 1990), 359-75 und Charles Hirschkind, in: *Critique of Anthropology* 11 (1991), 279-98.
  - 14 Delort de Gléon, *La Rue du Caire: L'Architecture arabe des khalifes d'Égypte à l'Exposition universelle de Paris en 1889*, Paris 1889, 9.
  - 15 Für den ersten Ansatz siehe Gugerli, für den zweiten Duden (beide wie Anm. 7), für den dritten W.J.T. Mitchell (*Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago 1986 sowie ders., *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago 1994). Als Überblick über ein sich rapide entwickelndes Forschungsfeld "that is clearly here to stay" (Martin Jay) siehe die Beiträge in Chris Jenks (Hg.), *Visual Culture*, London/New York 1995. Grundlegend Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century Thought*, Berkeley 1993. Als eine Art praktischer Anleitung zur historiographischen Bildforschung jetzt auch, wenngleich etwas brav und ohne jeden expliziten Bezug auf diese weitreichenden Debatten Jens Jäger, *Photographie: Bilder der Neuzeit. Einführung in die Historische Bildforschung*, Tübingen 2000.
  - 16 Der erste der beiden Begriffe wurde von Richard Rorty 1967 geprägt (*The Linguistic Turn: Recent Essays in Philosophical Method*, Chicago 1967), der zweite fünfundzwanzig Jahre später von W.J.T. Mitchell (*The Pictorial Turn*, in: Ders., *Picture Theory*, 11-34).
  - 17 Werner Sombart, *Die Ausstellung*, in: *Morgen: Wochenschrift für deutsche Kultur* 9 (28.2.1908), 249-56, hier 249.
  - 18 *Über Bedeutung und Werth der Ausstellungen*, in: *Glaser's Annalen für Gewerbe und Bauwesen* 5.39 (1.2.1879), 106.
  - 19 Alle Berechnungen basieren auf den in der oben genannten Bibliographie gemachten Angaben. Von den insgesamt 1386 dort verzeichneten Titeln (Stand: Juli 2001) wurden aufgeführte Zeitschriften und Internetressourcen abgezogen, so daß sich als Berechnungsgrundlage eine Summe von 1330 Titeln an Sekundärliteratur für den Veröffentlichungszeitraum ergibt. Während diese Auflistung selbstverständlich kaum absolut vollständig sein kann und Beiträge in Sammelbänden zumeist nur zusammengekommen erfasst wurden, steht die Richtigkeit der skizzierten Trends außer Frage.
  - 20 Vgl. die Sachgruppe "Geschichte und historische Hilfswissenschaften" in: Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V. (Hg.), *Buch und Buchhandel in Zahlen*, Frankfurt am Main 1952ff. für Angaben zur jährlichen Titelproduktion.
  - 21 Franz C. Huber, *Die Ausstellungen und unsere Exportindustrie*, Stuttgart 1886. L. Otto Brandt, *Zur Geschichte und Würdigung der Weltausstellungen*, in: *Zeitschrift für Socialwissenschaft* 7.2 (1904), 81-96. Julius Lessing, *Das halbe Jahrhundert der Weltausstellungen: Vortrag gehalten in der Volkswirtschaftlichen Gesellschaft zu Berlin, März 1900*, Berlin 1900. Alfons Paquet, *Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft*, Jena 1908. Vgl. aus der älteren Literatur auch Wilhelm Franz Exner, *Der Aussteller und die Ausstellungen*, Weimar 1866.
  - 22 Lessing, *Das halbe Jahrhundert*, 6-8. Vgl. Rüdiger vom Bruch, "Der Zug der Millionen": *Massengesellschaft im Aufbruch*, in: August Nitschke, Gerhard A. Ritter, Detlev J. K. Peukert und ders. (Hg.), *Jahrhundertwende: Der Aufbruch in die Moderne 1880-1930*, Bd. 1. Reinbek 1990, 92-120. Wolfgang Schivelbusch, *Geschichte der Eisenbahnreise: Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1989, 171.
  - 23 Paquet, *Das Ausstellungsproblem*, 16-27
  - 24 Ders., *Wandlung und Entwicklung im Ausstellungswesen*, in: *Ausstellung und Messe in Recht und Wirtschaft der Zeit: Veröffentlichungen des deutschen Ausstellungs- und Messeamtes* 6 (August 1930), 49-71. Zu Paquets Biographie vgl. den entsprechenden Eintrag in der *Deutschen Biographischen Enzyklopädie* (Bd. 7. München 1998, 561) sowie Alexander Baldus, *Alfons Paquet und sein Werk*, in: *Welt und Wort: Literarische Monatsschrift* 26 (Februar 1971), 70-2. Allerdings leitete schon Huber sein Buch mit einem umfangreichen, "Theorie des Ausstellungswesens" betitelten Kapitel ein. Huber, *Ausstellungen und unsere Exportindustrie*, 1-112. Ausführlicher zu diesem Begriffsspar wie zur Notwendigkeit einer eigenständigen Ausstellungstheorie: Alexander C.T. Geppert, *Ausstellungsmüde: Deutsche Großausstellungsprojekte und ihr Scheitern, 1880-1930*, in: *Wolkenkuckucksheim: Internationale Zeitschrift für Theorie und Wissenschaft der Architektur* 5.1 (Juli 2000).
  - 25 Als Ausnahme von der Regel: Patrick Geddes, *Industrial Exhibitions and Modern Progress*, Edinburgh 1887 sowie George F. Barwick, *International Exhibitions and Their Civilising Influence*, in: James Samuelson (Hg.), *The Civilisation of Our Day: A Series of Original Essays on Some of Its More Important Phases at the Close of the Nineteenth Century*. By Expert Writers, London 1896, 301-13.
  - 26 H. Georges Berger, *Les Expositions universelles internationales (leur passé, leur rôle actuel, leur avenir)*. Thèse pour le doctorat, Université de Paris, Paris 1902, insbes. 149f.
  - 27 Adolphe Démy, *Essai historique sur les expositions universelles de Paris*, Paris 1907. Maurice Isaac, *Les Expositions internationales*, Paris 1936.
  - 28 Démy, *Essai*, 689-1035, insbes. 1033-35. Vgl. auch 742: "En un mot, comme le disait Victor Hugo, 'une certaine mise à point de la civilisation résulte d'une exposition universelle.'" Grundsätzlich ist allerdings auffällig, daß sich Démys Bemühungen um Genauigkeit und Detailtreue zum Trotz die Berliner Gewerbeausstellung von 1896 nicht erwähnt findet.
  - 29 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. The Charles Eliot Norton Lectures for 1938-1939, 13. Aufl. Cambridge, MA 1997.
  - 30 Vgl. 244: "The industrial exhibition embodied a synthesis of the as yet unformulated aims of the nineteenth century. [...] The exhibitions were a part of the march of industry and were bound up in its destiny."

- 31 Haltern verwendet die Begriffe ebenfalls synonym. Ders., Londoner Weltausstellung, passim. Zu dieser Bedeutungsverschiebung siehe Georg Bollenbeck, Industrialisierung und ästhetische Wahrnehmung: Bemerkungen zur Weltausstellung London 1851, in: Wolfgang Drost (Hg.), Fortschritts-glaube und Dekadenzbewußtsein im Europa des 19. Jahrhunderts: Literatur – Kunst – Kulturgeschichte. Heidelberg 1986, 289-98, hier 290f.
- 32 Gledion. Space. 243-90, Zitat 275.
- 33 "Der Ausstellungsdiens usurpiert die Rolle des Gottesdienstes. Das bedeutet, daß die gemeinschaftsbildende und -bewahrende Kraft des 'alten' Kultes erschüttert ist, daß die unbetretene Masse, in einem Zustand der sehnsüchtigen Ratlosigkeit, nach einer neuen Gottheit Umschau hält. Die Weltausstellungen sind Dokumente der europäischen Glaubenskrise." Werner Hofmann, Die Welt als Schau-stellung, in: Ders., Das irdische Paradies: Motive und Ideen des 19. Jahrhunderts, München 1960, 3. Aufl. 1991, 86-111, Zitate 86, 90f., 102. Utz Haltern griff diese Metapher im Titel seines oben genannten Aufsatzes von 1973 auf (vgl. Anm. 8). Mit Bezug auf Timothy Mitchell: Michael Harbsmeier: Schauspiel Europa: Die außereuropäische Entdeckung Europas im 19. Jahrhundert am Beispiel afrikanischer Texte, in: Historische Anthropologie 2.3 (1994), 331-50.
- 34 Greenhalgh, Ephemeral Vistas. Greenhalghs Band ist allerdings unsauber gearbeitet und läßt insbesondere in den lückenhaften Nachweisen zu wünschen übrig. Siehe in diesem Kontext auch Mary Frances Cordato, Representing the Expansion of Woman's Sphere: Women's Work and Culture at the World's Fairs of 1876, 1893, and 1904, Ph.D. Thesis, New York University, New York 1989 sowie Elsbeth A. Heaman, "Taking the World by Show: Canadian Women as Exhibitors to 1900, in: Canadian Historical Review 78.4 (1997), 599-631.
- 35 Kenneth W. Luckhurst, The Story of Exhibitions, London 1951. John Allwood, The Great Exhibitions, London 1977. Philipp Bouin und Christian-Philippe Chanut, Histoire française des foires et des expositions universelles, Paris 1980.
- 36 Winfried Kretschmer, Geschichte der Weltausstellungen, 303 S., Campus, Frankfurt am Main 1999.
- 37 Ebd. 11, 184, 187, 52. Allerdings unterläuft dem Verfasser immer wieder ein ärgerlicher Begriffslapsus: "World's fair" ist ein amerikanischer, kein britischer Begriff, und wird ausschließlich für die dort abgehaltenen Ausstellungen verwendet.
- 38 Ebd., 136f., 145. Vgl. auch 153: "Während die Universalausstellung an der Komplexität der Welt scheiterte, entstand ein Universum von Attraktionen und Innovationen der unterschiedlichsten Art."
- 39 Als Beispiel einer meines Erachtens überzogenen Kritik Wolfram Kaiser, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft 48.7 (2000), 646f., deutlich ausgewogener Alexander Schmidt-Gernig, in: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezension/buecher/2000/scal1100.htm>. Erik Mattie, Weltausstellungen 1851-2000. Stuttgart/Zürich 1998. Martin Wörner, Die Welt an einem Ort: Illustrierte Geschichte der Weltausstellungen, 253 S., Dietrich Reimer Verlag, Berlin 2000.
- 40 Paquet, Das Ausstellungsproblem, VII f.
- 41 Diese Tabelle wurden aus verschiedenen Quellen kompiliert. Am akkuratesten die von der Special Collections Library der California State University, Fresno, bereitgestellte Liste (<http://www.lib.csufresno.edu/SubjectResources/SpecialCollections/WorldFairs/Welcme.html>). Vgl. auch Appendix B: Fair Statistics, in: Findling (Hg.), Historical Dictionary of World's Fairs, 375-81, sowie Stan Daniloski, The World's Fair and Exposition Information and Reference Guide ([http://www.earthstation9.com/worlds\\_2.htm](http://www.earthstation9.com/worlds_2.htm)). Eine vergleichbare, allerdings weniger umfassende Darstellung, deren Angaben zudem von den hier errechneten erheblich abweichen, findet sich bei Elfie Rembold, Exhibitions and National Identities, in: National Identities 1.3 (1999), 221-5, hier 223.
- 42 Hans Kraemer, Die internationale Regelung des Ausstellungswesens, in: Die Wirtschaft und das Recht 3.11 (1928), 889-920. The 1928 Convention Governing International Exhibitions [What you should know about the 1928 Convention Governing International Exhibitions], Paris 1959. Charles Piat, Les Expositions internationales relevant du Bureau International des Expositions, Paris 1983. Für stark gegenwartsbezogene Reflexionen und organisationspraktische Anleitungen eines langjährigen Funktionärs: Marcel Galopin, Les Expositions internationales au XXe siècle et le Bureau International des Expositions, Paris 1997. Abdruck der Konvention bei Christine Kalb, Weltausstellungen im Wandel der Zeit und ihre infrastrukturellen Auswirkungen auf Stadt und Region, 326 S., Peter Lang, Frankfurt am Main 1994, hier 225-60. Paquet, Das Ausstellungsproblem, 298-307. Aufgrund der dichten Folge von Universal- und Fachausstellungen (zu speziellen Themen wie Energie, Transport, Kommunikation, Meer) in der jüngeren Vergangenheit hat das B.I.E. unlängst entschieden, ab dem Jahr 2000 nur noch alle fünf Jahre eine Weltausstellung unter thematischen Schwerpunkten durchzuführen, deren nächste 2005 in Nagoya stattfinden wird.
- 43 Siehe hierzu vor allem Toshio Kusamitsu, Great Exhibitions before 1851, in: History Workshop Journal 9 (Spring 1980), 70-89. Kenneth E. Carpenter, European Industrial Exhibitions before 1851 and Their Publications, in: Technology and Culture 13 (1972), 465-86. Richard Daniel Altick, The Shows of London. Cambridge, MA/London 1978. Für eine mit einigem zeitlichen Abstand veröffentlichte Melange aus Forschungsbericht, persönlicher Nachlese und *ego-histoire* siehe ders., An Uncommon Curiosity: In Search of the Shows of London, in: Ders. (Hg.), Writers, Readers, and Occasions: Selected Essays on Victorian Literature and Life, Columbus, OH 1989, 296-308.
- 44 Haltern, Londoner Weltausstellung, 1-13.
- 45 Zitat bei Carol A. Breckenridge, The Aesthetics and Politics of Colonial Collecting: India at World Fairs, in: Comparative Studies in Society and History 31.2 (April 1989), 195-216, hier 201.
- 46 Marshall Berman, All That Is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity, Harmondsworth 1988, 238.
- 47 Von den anlässlich der Jahrhundertfeier 1951 erschienenen Studien nur die folgenden: Christopher Hobhouse, 1851 and the Crystal Palace, London 1937. Yvonne Ffrench, The Great Exhibition: 1851, London 1950. Asa Briggs, 1851, London 1951. Marcus Cunliffe, America at the Great Exhibition of 1851, in: American Quarterly 3 (1951), 115-26. C.R. Fay, Palace of Industry, 1851: A Study of the Great Exhibition and its Fruits, Cambridge 1951. Siehe darüber hinaus: C.H. Gibbs-Smith, The Great Exhibition of 1851, London 1981. Chup Friemert, Die gläserne Arche: Kristallpalast London 1851 und 1854, München 1984. Folke T. Kihlstedt, The Crystal Palace, in: Scientific American 251.4 (Oct. 1984), 132-34. Ralph Lieberman, The Crystal Palace: A Late Twentieth-Century View of Its Changing Place in Architectural History and Criticism, in: AA Files 12 (Summer 1986), 46-58. Larry D. Lutchmansingh, Commodity Exhibitionism at the London Great Exhibition of 1851, in: Annals of Scholarship 7.2 (1990), 203-16. Robert Brain, Going to the Fair: Readings in the Culture of Nineteenth-Century Exhibitions, Cambridge 1993. John McKean, Crystal Palace: Joseph Paxton and Charles Fox, London 1994. Aus der Fülle an Literatur zu 1851 herausragend Monika Wagner, Vom Ewigen und Flüchtigen zum ewig Flüchtigen: Die erste Londoner Weltausstellung als Wahrnehmungsproblem, in: Thomas Koebner und Sigrid Weigel (Hg.), Nachmärz: Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation, Opladen 1996, 209-29. Vgl. dazu Andreas Plathaus, Vom Ewigen zum ewig Flüchtigen: Die Geduld des Engländers in der Schlange. Besuch bei der ersten Londoner Weltausstellung, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 18 (22.1.1997), N5. Sowohl zur Londoner Weltausstellung von 1851 als auch zu den fünf Pariser *Expositions universelles* des 19. Jahrhunderts könnten eigenständige Forschungsberichte geschrieben werden. Vgl. Anm. 63 unten.
- 48 Utz Haltern, Londoner Weltausstellung (wie Anm. 8). Jeffrey A. Auerbach, The Great Exhibition of 1851: A Nation on Display, New Haven/London 1999. John R. Davis, The Great Exhibition, Stroud, Gloucestershire 1999. Michael Leapman, The World for a Shilling: How the Great Exhibition of 1851 Shaped a Nation, London 2001.
- 49 Louise Purbrick, Introduction, in: Dies. (Hg.), The Great Exhibition of 1851: New Interdisciplinary Essays. 217 S., Manchester University Press, Manchester 2001, 1-25, hier 6.
- 50 Haltern, Londoner Weltausstellung, 348.
- 51 Thomas Richards, The Great Exhibitions of Things, in: Ders., The Commodity Culture of Victorian England: Advertising and Spectacle, 1851-1941. Stanford 1990, 17-72. Kritisch dazu Louise Purbrick, Crystal Palace Revisited, Once Again, in: Art History 15 (March 1992), 116-9. Diese *consumer culture*-Debatte kann hier nicht referiert werden, ist jedoch auf das Erscheinen der programmatischen Studie von Neil McKendrick, John Brewer und J.H. Plumb, The Birth of a Consumer Society: The Commercialization of Eighteenth-Century England, London 1982 zu datieren. Als Überblick und Einführung Jean-Christophe Agnew, Coming up for Air: Consumer Culture in Historical Perspective, in: John Brewer und Roy Porter (Hg.), Consumption and the World of Goods, London 1993, 19-39 bzw. John Brewer, Was können wir aus der Geschichte der frühen Neuzeit für die moderne Konsumgeschichte lernen?, in: Hannes Siegrist, Hartmut Kaelble und Jürgen Kocka (Hg.), Europäische Konsumgeschichte: Zur Gesellschaftsgeschichte und Kulturgeschichte des Konsums (18. bis 20. Jahrhundert), Frankfurt am Main 1997, 51-74. Schon vor Richards hatte bereits Rachel Bowlby mit dem von Guy Debord übernommenen Begriff des *spectacle* operiert. Dies., Just Looking: Consumer Culture in Dreiser, Gissing and Zola, London 1985.
- 52 Vgl. Uta Kormmeier, Der gute Prinz und die Dinosaurier, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung 164 (18.7.2001), N6.
- 53 Ähnlich spricht Lutchmansingh von der "logic of commodification and universalization promoted in 1851," die den "entire apparatus of art practice and exhibition" geprägt haben. Siehe ders., Commodity Exhibitionism, 213.
- 54 Thomas Prasch, London 1862: International Exhibition of 1862, in: Findling, Historical Dictionary of World's Fairs, 23-30, hier 23. Peter H. Hoffenberg, An Empire on Display: English, Indian, and Australian Exhibitions from the Crystal Palace to the Great War, 418 S., University of California Press, Berkeley 2001, 5.
- 55 Alexander C.T. Geppert, True Copies: Time and Space Travels at British Imperial Exhibitions, 1880-1930, in: Hartmut Berghoff, Christopher Harvie, Barbara Korte und Ralf Schneider (Hg.), The Mak-

- ing of Modern Tourism: The Cultural History of the British Experience, 1600-2000, London 2002, 223-48. Annie E. Coombes, *Reinventing Africa: Museums, Material Culture and Popular Imagination in Late Victorian and Edwardian England*, New Haven/London 1994, 63-108, 187-213. Felix Driver und David Gilbert (Hg.), *Imperial Cities: Landscape, Display and Identity*, Manchester 1999. Als Kurzkritik Catherine Hall, *Cities of Empire*, in: *Journal of Urban History* 27.2 (2001), 193-9. Für den Kontext Roy Porter, London: *A Social History*, Cambridge, MA 1994; Jonathan Schneer, London 1900: *The Imperial Metropolis*. New Haven/London 1999 und Felix Driver, *Heart of Empire? Landscape, Space and Performance in Imperial London*, in: *Environment and Planning D: Society and Space* 16 (1998), 11-28. Die *Colonial and Indian Exhibition* von 1886 war die letzte in einer Serie von vier Expositionen, die in jeweils einjährigem Abstand und mit nur geringfügigen architektonischen Änderungen auf demselben Gelände in South Kensington im Südwesten Londons abgehalten wurden und dem Fischereiwesen (*Fisheries Exhibition* 1883), Gesundheit und Erziehung (*Health and Education Exhibition* 1884) sowie Erfindungen und Musik (*Inventions and Music Exhibition* 1885) gewidmet waren.
- 56 John M. MacKenzie, *Propaganda and Empire: The Manipulation of British Public Opinion, 1880-1960*, Manchester 1984, 97-120, Zitat 97.
- 57 Vgl. beispielsweise Donald Knight, *The Exhibitions: Great White City, Shepherds Bush*, London. 70th Anniversary 1908-1978, London 1978. Ders. und Alan D. Sabej, *The Lion Roars at Wembley: British Empire Exhibition 60th Anniversary 1924-1925*, London 1984.
- 58 Für Gesamt- und Überblicksdarstellungen der Pariser Ausstellungen Pascal Ory, *Les Expositions universelles de Paris: Panorama raisonné*, Paris 1982 und Florence Pinot de Villechenon, *Les Expositions universelles*, Paris 1992. Philippe Hamon, *Expositions: Literature and Architecture in Nineteenth-Century France*, Berkeley 1992.
- 59 "Das Marsfeld ist das einzige Denkmal, das die Revolution hinterlassen hat. Das Kaiserreich hat seine Säule und außerdem fast für sich allein den Triumphbogen; das Königtum hat seinen Louvre und den Invalidendom; die feudale Kirche vom Jahre 1200 thront noch in Notre-Dame; sogar die Römer haben ihre Thermen des Cäsar. Und die Revolution hat zum Denkmal – die Leere." Vgl. Jules Michelet, *Préface* de 1847, in: Ders., *Histoire de la Révolution Française*. Paris 1952, I. Hier zitiert nach der deutschen Übersetzung: Vorwort Michelets von 1847, in: Ders., *Geschichte der Französischen Revolution*, Frankfurt am Main 1988, Bd. 1, 55f. Vgl. auch Patrick Abercrombie, *The Champs de Mars*, Paris, in: *The Town Planning Review* 1.3 (Oct. 1910), 251-4.
- 60 Pierre Nora (Hg.), *Les Lieux de mémoire*. 7 Bde. Paris 1984-92. Pascal Ory, *Le Centenaire de la Révolution française. La preuve par 89*, in: Pierre Nora (Hg.), *Les Lieux de mémoire*. Vol. I: *La République*. Paris 1984, 523-60 sowie Henri Loyrette, *La Tour Eiffel*, in: Pierre Nora (Hg.), *Les Lieux de mémoire*. Vol. III.3: *Les France*. Paris 1992, 474-503. Dafür findet sich dort ein Beitrag zur Kolonialausstellung von 1931. Vgl. Charles-Robert Ageron, *L'Exposition Coloniale de 1931: Mythe républicain ou mythe impérial?*, in: Pierre Nora (Hg.), *Les Lieux de mémoire*. Vol. I: *La République*. Paris 1984, 561-91.
- 61 Pierre Nora, *Zwischen Geschichte und Gedächtnis: Die Gedächtnisorte*, in: Ders., *Zwischen Geschichte und Gedächtnis*. Berlin 1990, 11-33, hier 17. Michel Foucault, *Andere Räume* [1967], in: Karlheinz Barck, Peter Gente, Heidi Paris und Stefan Richter (Hg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essays*. Leipzig 1990, 34-46. Foucault definierte Heterotopien als "wirkliche Orte, wirksame Orte, die in die Einrichtung der Gesellschaft hineingezeichnet sind, sozusagen Gegenplatzierungen 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." Ebd. 39.
- 62 Zu Rezeption und Kritik Klaus Große-Kracht, *Gedächtnis und Geschichte: Maurice Halbwachs – Pierre Nora*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 47.1 (1996), 21-31, insbes. 27. Obgleich die Frage der transnationalen Übertrag- und Anwendbarkeit dieses Konzepts bislang kaum zufriedenstellend geklärt ist, existieren inzwischen ähnliche, von Nora inspirierte Großforschungsprojekte ebenfalls für Deutschland (Etienne François und Hagen Schulze (Hg.), *Deutsche Erinnerungsorte*. 3 Bde. München 2000/2001), Österreich (Moritz Csáky und Peter Stachel (Hg.), *Speicher des Gedächtnisses: Bibliotheken, Museen, Archive*. 2 Bde. Wien 2000/2001) und Italien (Mario Isnenghi (Hg.): *I luoghi della memoria*. 3 Bde. Rom/Bari 1996/1997). Für den meines Wissens einzigen Versuch innerhalb eines angloamerikanischen Kontextes siehe Raphael Samuel, *Theatres of Memory*. 2 Bde. London/New York 1994/1998. Freilich hatte Nora selbst internationale Vergleiche bereits früher angeregt und der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Le Débat* ein entsprechendes Themenheft gewidmet. Vgl. *Mémoires comparées*, in: *Le Débat* 78 (Jan./Feb. 1994), 3-191.
- 63 Heuristische Vorüberlegungen zur Konzipierung einer Geschichte der Pariser Weltausstellungen bei Madeleine Reberieux, *Approches de l'histoire des expositions universelles à Paris du Second Empire à 1900*, in: *Bulletin du centre d'histoire économique et sociale de la région Lyonnaise* 1 (1979), 1-20.
- Aus der Fülle der Literatur siehe zu den einzelnen Ausstellungen in chronologischer Reihenfolge des Zeitpunktes ihres Abhaltens: Marcia Pointon, "From the Midst of Warfare and Its Incidents to the Peaceful Scenes of Home": The Exposition Universelle of 1855, in: *Journal of European Studies* 11.4 (December 1981), 233-61. Matthew Truesdell, *Spectacular Politics: Louis-Napoleon Bonaparte and the Fête Impériale, 1849-1870*, Oxford 1997, 101-20. Anne Pingeot, 1878: *La 1ère exposition universelle de la république*. Paris 1988. Pascal Ory, *L'Expo universelle, Bruxelles 1989*. Madeleine Reberieux (Hg.), *Mise en scène et vulgarisation: L'Exposition universelle de 1889 (Le Mouvement Social 149)*, Paris 1989, 3-128. Wolf Schön, *Der Triumph des Industriezeitalters: Paris 1889 und die Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts*, in: Uwe Schultz (Hg.), *Das Fest: Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1988, 328-40. Richard D. Mandell, Paris 1900: *The Great World's Fair*, Toronto 1967. Wenig ergiebig Thomas Kuchenbuch, *Die Welt um 1900: Unterhaltungs- und Technikultur*, Stuttgart/Weimar 1992. Michael Wilson, *Consuming History: The Nation, the Past, and the Commodity at l'Exposition Universelle de 1900*, in: *American Journal of Semiotics* 8.4 (1991), 131-53. Jean-Christophe Mabire (Hg.), *L'Exposition universelle de 1900*. Paris 2000. Sylviane Leprun, *Le théâtre des colonies: Scénographie, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions, 1855-1937*, Paris 1986. Tag Gronberg, *Designs of Modernity: Exhibiting the City in 1920s Paris*, Manchester 1998. Catherine Hodeir und Michel Pierre, *L'Exposition Coloniale*, Brüssel 1991. Herman Lebovics, *True France: The Wars over Cultural Identity, 1900-1945*, Ithaca 1994, 51-110. Ageron, *L'Exposition Coloniale de 1931* (wie Anm. 60). Patricia A. Morton, *Hybrid Modernities: Architecture and Representation at the 1931 Colonial Exposition*, Paris, Cambridge, MA 2000. James D. Herbert, Paris 1937: *Worlds on Exhibition*, Ithaca/London 1998. Shanny Peer, *France on Display: Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 World's Fair*, Albany, NY 1998. In der oben genannten Bibliographie (Geppert et al., *International Exhibitions*, 26-36; wie Anm. 3) werden insgesamt 240 Spezialtitel zu französischen internationalen Ausstellungen zwischen 1855 und 1941 nachgewiesen, davon alleine ein knappes Drittel (67) für die Weltausstellung von 1889.
- 64 Vgl. Roland Barthes, *La Tour Eiffel*, Paris 1964, hier 73: "Jedes andere Monument [...] verwies auf einen bestimmten Gebrauch, nur der Turm war nichts als ein Gegenstand zur Besichtigung. Gerade seine Leere bestimmte ihn zum Symbol, und die erste Symbolbedeutung, die er durch eine logische Assoziation erwecken mußte, konnte nur das sein, was gleichzeitig wie er selbst besichtigt wurde, nämlich Paris: der Eiffelturm ist durch Metonymie Paris geworden." Joseph Harriss, *The Tallest Tower: Eiffel and the Belle Epoque*, Washington, DC 1975. Henri Loyrette, *Gustave Eiffel*. Paris 1986. Miriam R. Reviv, *The Eiffel Tower Revisited*, in: *The French Review* 62.6 (1989), 1052-64. Vera Kowitz, *La Tour Eiffel: Ein Bauwerk als Symbol und als Motiv in Literatur und Kunst*, Essen 1989. Ulrike Stark, *Eiffelturm: Neuere Literatur*, Stuttgart 1990. Bertrand Lemoine, *La Tour de Monsieur Eiffel*, Paris 1990.
- 65 Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris: Zeichen und Bewußtsein der Stadt*. Wien/München 1993, 122.
- 66 Martin Wörner, *Vergnügen und Belehrung: Volkskultur auf den Weltausstellungen 1851-1900*, Münster/New York 1998 (vgl. hierzu meine Besprechung unter <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensio/buecher/1999/geal0999.htm>). Alice von Plato, *Präsentierte Geschichte: Ausstellungenkultur und Massenpublikum im Frankreich des 19. Jahrhunderts*. 411 S., Campus, Frankfurt am Main 2001. Für eine konzise Kurzfassung mit einem ähnlichen Schwerpunkt auf der 1889er Ausstellung dies., *Die "Majestät der Geschichte" vor einem Millionenpublikum: Geschichtsdarstellungen auf den Pariser Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts*, in: *WerkstattGeschichte* 8.23 (1999), 39-60. Wolfram Kaiser, *Vive la France! Vive la République? The Cultural Construction of French Identity at the World Exhibitions in Paris 1855-1900*, in: *National Identities* 1.3 (1999), 227-44. Vieles erinnert zudem an die Arbeit von Vanessa R. Schwartz zum *Musée Grévin* und zum frühen Kino. Dies., *Spectacular Realities: Early Mass Culture in Fin-de-Siècle Paris*, Berkeley 1998. Dazu Rosemary Wakeman, *Paris and London in the Nineteenth Century*, in: *Journal of Urban History* 27.2 (2001), 200-5.
- 67 Zu diesem Konzept siehe vor allem die Arbeiten von Dominique Poulot; beispielsweise ders., *De l'héritage monumental à l'entreprise du patrimoine: Pour une histoire de la transmission culturelle en France, XVIIIe-XXe*. EUI Working Paper ECS 91/3. European University Institute, Florenz 1991.
- 68 Von Plato, *Präsentierte Geschichte*, 301.
- 69 Ebd., 293.
- 70 Ebd., 209. Zur quantitativen Langzeitanalyse von Publikumsentwicklungen und Zuschauer-trends ebd., 107-19. Etwa Susanna Barrows, *Distorting Mirrors: Visions of the Crowd in Late Nineteenth-Century France*. New Haven 1981 oder Patrick Brantlinger, *Bread and Circuses: Theories of Mass Culture as Social Decay*. Ithaca, NY 1983. Zuletzt sehr ausführlich Timm Genett, *Angst, Haß und Faszination: Die Masse als intellektuelle Projektion und die Beharrlichkeit des Projizierten*, in: *Neue Politische Literatur* 44 (1999), 193-240.

- 71 Von Plato, Präsentierte Geschichte, 311, 236, 251, 339f. Vgl. ebenfalls von Plato, Majestät, 56-60.
- 72 Dies überschneidet und vermengt sich mit einer breiten Diskussion um Ende, Wandel, Reform und Zukunft der Weltausstellungen. Geppert, Ausstellungsmüde. Kroker, Weltausstellungen, 194. Sehr kurz-sorisch Schultze, Warum es in Berlin nicht zu einer Weltausstellung kam. Sabine Bohle-Heintzenberg, Berlin und die Weltausstellung oder: Der Moabiter Ausstellungspark, in: Andreas Beyer, Vittorio Lampugnani und Gunter Schweikhart (Hg.), Hülle und Fülle: Festschrift für Tilmann Buddensieg, Alfter 1993, 63-81.
- 73 Huber nennt vier andere Phasen: Februar 1880, April 1881, Mai 1885, April 1891. Vgl. Franz C. Huber, Die Berliner Welt-Ausstellung, Stuttgart 1892, 4.
- 74 Kroker, Weltausstellungen, 194.
- 75 Julius Lessing, Die Berliner Gewerbe-Ausstellung 1896, in: Deutsche Rundschau (August 1896), 276-94, hier 279. Hermann Hillger, Die Deutsche Welt-Ausstellung von 1897: Eine Forderung und ein gutes Recht der deutschen Nation! Berlin 1892.
- 76 Bezirksamt Treptow von Berlin/Heimatmuseum Treptow (Hg.), Die verhinderte Weltausstellung: Beiträge zur Berliner Gewerbeausstellung 1896. 176 S., Berliner Debatte, Berlin 1996. Dies. (Hg.), Die Berliner Gewerbeausstellung 1896 in Bildern. 72 S., Berliner Debatte, Berlin 1997. Eine vorbildliche Bibliographie wurde von Georg Türke zusammengestellt, den beiden Bänden aber leider nicht direkt beigelegt. Gegen Erstattung der Portokosten kann sie über das Heimatmuseum Treptow (Stern-damm 102, D-12487 Berlin) bzw. direkt beim Verlag (Berliner Debatte, Postfach 158, D-10412 Berlin) bezogen werden.
- 77 Hellmut Rademacher, Auf dem Weg zum künstlerischen Plakat: Ludwig Stütters Entwurf zur Berliner Gewerbeausstellung, in: Verhinderte Weltausstellung, 97-103 bzw. Elke Dittlich, Märchenschloß und Eisenhalle: Die Architektur der Berliner Gewerbeausstellung, in: ebd., 57-74.
- 78 Vgl. darüber hinaus Gerhard Schneider, Das Deutsche Kolonialmuseum Berlin und seine Bedeutung im Rahmen der preußischen Schulreform um die Jahrhundertwende, in: Historisches Museum der Stadt Frankfurt (Hg.), Die Zukunft beginnt in der Vergangenheit: Museumsgeschichte und Geschichtsmuseum, Frankfurt am Main 1982, 155-99. Paul Thiel, Berlin präsentiert sich der Welt: Die Berliner Gewerbeausstellung 1896 in Treptow, in: Jochen Boberg, Tilmann Fichter und Eckhart Gillen (Hg.), Die Metropole: Industriekultur in Berlin im 20. Jahrhundert. München 1986, 16-27. Dorothy Rowe, Georg Simmel und die Berlin Trade Exhibition of 1896, in: Urban History 22.2 (August 1995), 216-28. Ulrich von der Heyden, "Südafrikanische Berliner": Die Kolonial- und die Transvaal-Ausstellungen in Berlin und die Haltung der deutschen Missionsgesellschaften zur Präsentation fremder Menschen und Kulturen, in: Gerhard Höpp (Hg.), Fremde Erfahrungen: Asiaten und Afrikaner in Deutschland, Österreich und in der Schweiz bis 1945, Berlin 1996, 135-56.
- 79 Das entsprechende Wahrzeichen Berlins, der Funkturm, wurde erst ab 1924 erbaut und im September 1926 anlässlich der "Dritten Großen Deutschen Funkausstellung" eröffnet.
- 80 Marlies Schulz, Der Treptower Park, in: Senatsverwaltung für Bau und Wohnungswesen, Abteilung Vermessungswesen, Berlin (Hg.), Topographischer Atlas Berlin, Berlin 1995, 198-9. Brian Ladd, The Ghosts of Berlin: Confronting German History in the Urban Landscape. Chicago/London 1997, 194. Obwohl es nahelegen hätte, sein Argument um der gleich mehrfachen Lesbarkeit der Stadt "word city" Berlin, auch auf die Gewerbeausstellung zu übertragen, findet diese in Peter Fritzsche's "Reading Berlin 1900" keinerlei Erwähnung (*Reading Berlin 1900*. Cambridge, MA 1996).
- 81 Wilhelm Treue, Gewerbeförderung und technische Entwicklung zur Zeit der Frühindustrialisierung in Preußen, in: Technikgeschichte 36.1 (1969), 68-74, hier 71.
- 82 Ilya Miecz, Preußische Gewerbepolitik in Berlin 1806-1844: Staatshilfe und Privatinitiative zwischen Merkantilismus und Liberalismus. Berlin 1965, 141-9. Dieter Gessner, Industrialisierung, staatliche Gewerbepolitik und die Anfänge und Entwicklung des industriellen Ausstellungswesens in Deutschland, in: Ekkehard Mai, Hans Pohl und Stephan Waetzold (Hg.), Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich: Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, Berlin 1982, 131-48. Uwe Beckmann, Gewerbeausstellungen in Westeuropa vor 1851: Ausstellungswesen in Frankreich, Belgien und Deutschland. Gemeinsamkeiten und Rezeption der Veranstaltungen, Frankfurt am Main 1991, Zitat 85. Waldemar Bonnell, Die deutsche Gewerbeausstellung zu Berlin im Jahre 1844, in: Mitteilungen des Vereins für die Geschichte Berlins 4 (1893), 35-9.
- 83 Annette Ciré, Temporäre Ausstellungsbauten für Kunst, Gewerbe und Industrie in Deutschland 1896-1915. 630 S., Peter Lang, Frankfurt am Main 1993.
- 84 Patrice A. Carré, Expositions et modernité: Electricité et communication dans les expositions parisiennes de 1867 à 1900, in: Romantisme 65.3 (1989), 37-48. Beate Binder, "... und es ist, als ob ein wunderbarer Traum unsere Sinne umgaukle": Die Inszenierung einer elektrischen Welt auf der Frankfurter "Internationalen Elektrotechnischen Ausstellung" von 1891, in: Hessische Blätter für Volkskunde N. F. 24 (1992), 31-44. Iris Kronauer, Zur Faszination von Technik: Elektrizität auf der Pariser Weltausstellung 1900 und das Urteil der deutschen Kommentatoren, unveröffentlichte Magisterarbeit, Technische Universität Berlin, Berlin 1993. David Gugerli, Technikbewertung zwischen Öffentlichkeit und Expertengemeinschaft: Zur Rolle der Frankfurter elektrotechnischen Ausstellung von 1891 für die Elektrifizierung der Schweiz, in: Andreas Ernst (Hg.), Kontinuität und Krise: Sozialer Wandel als Lernprozess. Beiträge zur Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Schweiz. Festschrift für Hansjörg Siegenthaler, Zürich 1994, 139-60. Kenneth G. Beauchamp, Exhibiting Electricity, London 1997.
- 85 Herbert R. Schwankl, Das württembergische Ausstellungswesen: Zur Entwicklung der allgemeinen Gewerbe- und Industrieausstellungen im 19. Jahrhundert, St. Katharinen 1988. Ingeborg Cleve, Geschmack, Kunst und Konsum: Kulturpolitik als Wirtschaftspolitik in Frankreich und in Württemberg (1805-1845), Göttingen 1996, 248-95. Für eine knappe Übersicht über das badische Ausstellungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts siehe Wolfram Fischer, Der Staat und die Anfänge der Industrialisierung in Baden 1800-1850, Bd. 1: Die staatliche Gewerbepolitik, Berlin 1962, 184-93.
- 86 Oliver Korn, Hanseatische Gewerbeausstellungen im 19. Jahrhundert: Republikanische Selbstdarstellung, regionale Wirtschaftsförderung und bürgerliches Vergnügen. 239 S., Leske + Budrich, Opladen 1999.
- 87 Ebd., 19f., 36, 45. Schwankl, Württembergisches Ausstellungswesen, 278.
- 88 Korn, Hanseatische Gewerbeausstellungen, 185.
- 89 Ebd., 72, 24, 175. An anderer Stelle heißt es "Ausgangspunkt des gewerblichen Ausstellungswesens." Im übrigen behauptet Schwankl (Württembergisches Ausstellungswesen, 276) ähnliches für Württemberg.
- 90 Stefan Poser, Museum der Gefahren: Die gesellschaftliche Bedeutung der Sicherheitstechnik. Das Beispiel der Hygiene-Ausstellungen und Museen für Arbeitsschutz in Wien, Berlin und Dresden um die Jahrhundertwende. 264 S., Waxmann, Münster 1998.
- 91 Ulrich Schubert (Vorgeschichte und Geschichte des Deutschen Hygiene-Museums in Dresden (1871-1931), Diss. med. Dresden 1986, 121f.) setzt die Gründung des Museums weder mit der Grundsteinlegung des Gebäudes 1927 noch mit seiner Eröffnung am 5. Mai 1930, sondern bereits mit der Gründung des "Vereins für das National-Hygiene-Museum e.V." im März 1913 an.
- 92 Tim Barringer, The South Kensington Museum and the Colonial Project, in: Ders. und Tom Flynn (Hg.), Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum, London 1998, 11-27. Ähnlich wurde das Field Museum of Natural History in Chicago im Anschluß an die World's Columbian Exposition von 1893 begründet.
- 93 Vgl. die unterschiedlichen Beiträge in: Dresdner Geschichtsverein e.V. (Hg.), Große Ausstellungen um 1900 und in den zwanziger Jahren (Dresdner Hefte: Beiträge zur Kulturgeschichte 18.63). Dresden 2000, insbesondere diejenigen von Volker Helas, Kurt Wilde, Klaus Vogel und Christoph Wingender. Die nationalsozialistischen Ausstellungen finden allerdings keinerlei Erwähnung. Auch Hans-Ulrich Thamer (Geschichte und Propaganda: Kulturhistorische Ausstellungen in der NS-Zeit, in: Geschichte und Gesellschaft 24.3 (1998), 349-81) behandelt die hier interessierende Tradition der Gewerbe- und Industrieausstellungen bzw. die Frage ihrer formensprachlichen Kontinuität oder Diskontinuität während des Nationalsozialismus allenfalls peripher.
- 94 Materialreich Schubert, Vorgeschichte und Geschichte, sowie detaillierter Ragnild Münch, Von der Hygiene-Ausstellung zum Hygiene-Museum, in: Acta Medico-Historica Rigensia 1.20 (1992), 74-96. Martin Roth, Manfred Scheske und Hans-Christian Täubrich (Hg.), In aller Munde: Einhundert Jahre Odol, Stuttgart 1993. Christine Brecht und Sybilla Nikolow, Displaying the Invisible: Volkskrankheiten on Exhibition in Imperial Germany, in: Studies in History and Philosophy of Biological and Biomedical Sciences 31.4 (2000), 511-30. Zuletzt aus architekturhistorischer Perspektive Sabine Schulte, Das Deutsche Hygiene-Museum in Dresden von Wilhelm Kreis. Biographie eines Museums der Weimarer Republik. Diss. phil. Rheinische Friedrichs-Wilhelms-Universität zu Bonn, Bonn 2001.
- 95 Poser, Museum der Gefahren, 139-206. Am Beispiel der Hygieneausstellung von 1911 ebenfalls Lutz Sauerteig, Lust und Abschreckung: Moulagen in der Geschlechtskrankheitenauflärung, in: Medizin, Geschichte und Gesellschaft 11 (1992), 89-105.
- 96 Poser, Museum der Gefahren, 236.
- 97 Auf breiter Quellengrundlage Ekkehard Mai, GESOLEI und PRESSA: Zu Programm und Architektur rheinischen Ausstellungswesens in den zwanziger Jahren, in: Kurt Düwell und Wolfgang Köllmann (Hg.), Zur Geschichte von Wissenschaft, Kunst und Bildung an Rhein und Ruhr. Wuppertal 1985, 271-87 sowie Sigrid Stöckel, Die große Ausstellung über Gesundheitspflege, Sozialfürsorge und Leibestübungen - GESOLEI - 1926 in Düsseldorf, in: Ideologie der Objekte - Objekte der Ideologie. Naturwissenschaft, Medizin und Technik im Museum des 20. Jahrhunderts. Kassel 1991, 31-8; aus architektur- und kunsthistorischer Perspektive zuletzt Jürgen Wiener (Hg.), Die Gesolei und die Düsseldorf Architektur der 20er Jahre. 189 S., J. P. Bachem, Köln 2001.
- 98 Zu weiteren Ausstellungen in Düsseldorf und im Rheinland: Gottfried Stoffers (Hg.), Die Industrie- und Gewerbe-Ausstellung für Rheinland, Westfalen und benachbarte Bezirke, verbunden mit einer

- deutsch-nationalen Kunst-Ausstellung Düsseldorf 1902. Düsseldorf 1903. Hans-Joachim Baus, Die Düsseldorf Ausstellungen bis zum Jahre 1926; Unveröffentlichte Staatsexamensarbeit, Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte, Universität zu Köln, Köln 1977; Hugo Weidenhaupt, Die Gewerbe- und Kunst-Ausstellung zu Düsseldorf 1880, in: Düsseldorf Jahrbuch 57/58 (1980), 412-30; Georg Friedrich Koch, Die Bauten der Industrie-, Gewerbe- und Kunst-Ausstellung in Düsseldorf 1902 in der Geschichte der Ausstellungsarchitektur, in: Ekkehard Mai, Hans Pohl und Stephan Waetzold (Hg.), Kunstpolitik und Kunstförderung im Kaiserreich: Kunst im Wandel der Sozial- und Wirtschaftsgeschichte. Berlin 1982, 149-65.
- 99 Wie Anm. 97. Ute Einhoff: Die Dauerbauten der Gesolei: Kunstmuseum und Kunstpalais, Reichsmuseum für Gesellschafts- und Wirtschaftskunde, Rheinterrasse, in: Wiener (Hg.), Gesolei, 50-61.
- 100 Stefan Starek, Architektur auf der "Reichsausstellung *Schaffendes Volk* Düsseldorf 1937", in: Dieter Breuer und Gertrude Cepl-Kaufmann (Hg.), Moderne und Nationalsozialismus: Vorträge des interdisziplinären Arbeitskreises zur Erforschung der Moderne im Rheinland. Paderborn 1997, 501-23.
- 101 Heinz-Alfred Pohl, Die Weltausstellungen im 19. Jahrhundert und die Nichtbeteiligung Deutschlands in den Jahren 1878 und 1889: Zum Problem der Ideologisierung der außenpolitischen Beziehungen in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, in: Mitteilungen des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung 97.3/4 (1989), 381-425. Zu den politischen und diplomatischen Verwicklungen im Entscheidungsprozess gegen eine Teilnahme Deutschlands 1878 und 1889 ebenfalls: Françoise Forster-Hahn, "La Confraternité de l'art": Deutsch-französische Ausstellungspolitik von 1871 bis 1914, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte 48.4 (1985), 506-37. Mit einem Schwerpunkt auf den deutschen Beteiligungen an den amerikanischen Weltausstellungen von 1876, 1893 und 1904: Eckhardt Fuchs, Das Deutsche Reich auf den Weltausstellungen vor dem Ersten Weltkrieg, in: *Comparativ* 9.5/6 (1999), 61-88; breiter, mit der These einer zunehmend aggressiveren Selbstdarstellung des Deutschen Reiches Christoph Cornelissen, Die politische und kulturelle Repräsentation des Deutschen Reiches auf den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 52.3 (März 2001), 148-61 (zuerst erschienen in: *Wolkenkuckuckheim* 5.1 (Juli 2000)).
- 102 Ekkehard Mai, Präsentation und Repräsentativität: Interne Probleme deutscher Kunstausstellungen im Ausland (1900-1930), in: *Zeitschrift für Kulturaustausch* 31.1 (1981), 107-23.
- 103 Paul Sigel, Exponiert: Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen. 366 S., Verlag Bauwesen, Berlin 2000. Ohne den internationalen Forschungskontext zu diskutieren oder seine Arbeit selbst explizit in diesem zu verorten, reiht sich Sigel in eine ganze Reihe von Studien ein, die alle die Darstellungsweisen einer einzelnen Nation auf verschiedenen Weltausstellungen diachron verfolgen. Vgl. in chronologischer Reihenfolge des Publikationszeitpunktes etwa Wilhelm Meile, Die Schweiz auf den Weltausstellungen, Freiburg (Schweiz) 1913; Mauricio Tenorio-Trillo, Mexico at the World's Fairs: Crafting a Modern Nation, Berkeley 1996; Ulrike Felber, Elke Krasny und Andreas Rapp, Smart Exports: Österreich auf den Weltausstellungen 1851-2000, Wien 2000; Erich Maletzke, Spurensuche - Schleswig-Holstein auf den Weltausstellungen 1851 bis 2000, Flensburg 2000. Als besonders gut erforscht darf dabei die jeweilige Beteiligungstradition der verschiedenen skandinavischen Staaten gelten; vgl. etwa Margit Mogensen, Eventyrets tid: Danmarks deltagelse i verdensudstillingerne 1851-1900, Odense 1993; dies., Danmark og verdensudstillingerne i 19. århundrede: De store udstillinger i politisk, økonomisk, teknologisk og kulturelt lys. Kopenhagen 1997; P. B. Mackeith und Kerstin Smeds, Finland Pavillions: Finland at the Universal Expositions 1900-1992, Helsinki 1993; Kerstin Smeds, Helsingfors-Paris: Finland på världsutställningarna 1851-1900, Helsingfors 1996; Anders Erik Ekström, Den utställda världen: Stockholmsutställningarna 1897 och 1800-talets världsutställningar, Stockholm 1994; Goran Ahlstrom, Technological Development and Industrial Exhibitions, 1850-1914: Sweden in an International Perspective, Lund 1996.
- 104 Dabei handelt es sich um die Ausstellungen in Paris 1900, Brüssel 1910, Barcelona 1929, Paris 1937, Brüssel 1958, Montreal 1967 und Osaka 1970. Sigel, Exponiert, 9f.
- 105 Dieses Argument findet sich ebenfalls bei Kretschmer, Geschichte der Weltausstellungen, 184, oder Wörner, Vergnügen und Belehrung, 28.
- 106 Sigel, Exponiert, 30, 247f., 253, 274f., 288.
- 107 Elfi Bendikat, Öffentliche Nahverkehrspolitik in Berlin und Paris 1890-1914: Strukturbedingungen, politische Konzeptionen und Realisierungsprobleme, Berlin/New York 1999, 225-8. Johannes Paulmann, Pomp und Politik: Monarchenbegegnungen in Europa zwischen Ancien Régime und Erstem Weltkrieg, Paderborn 2000, 318-25, 331-6. Sophie Forgan, Festivals of Science and the Two Cultures: Science, Design and Display in the Festival of Britain, 1951, in: *British Journal for the History of Science* 31.2 (1998), 217-40. Robert W. Rydell, Wissenschaft im Dienste von Macht - Macht im Dienste von Wissenschaft, in: *Comparativ* 9.5/6 (1999), 127-42. Vgl. ebenfalls Anm. 94 oben sowie Anm. 111 und 128 unten.
- 108 Alfred Messel, Ausstellungsbauten, in: *Handbuch der Architektur*, 4. Teil, 6. Hbdt., Heft 4: Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen, Darmstadt 1893, 472-534. Franz Jaffé, Ausstellungsbauten, in: *Handbuch der Architektur*, 4. Teil, 6. Hbdt., Heft 4: Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen, 2. Aufl. Stuttgart 1906, 559-744. Vgl. hierzu Ciré, Temporäre Ausstellungsbauten, 17. Jaffé war u.a. als Dekorateur der deutschen Sektionen auf Ausstellungen in Melbourne (1888/98), Chicago (1893) und Paris (1900) tätig gewesen und verfügte daher über praktische Erfahrung auf diesem Gebiet. Vgl. *Deutsche Biographische Enzyklopädie*, Bd. 5, München 1997, 288. Wolfgang Schütte, Die Idee der Weltausstellung und ihre bauliche Gestaltung. Eine gebäudekundliche Studie als Material zu einer Baugeschichte des 19. Jahrhunderts, Diss. ing. Technische Hochschule Hannover 1945.
- 109 Ruprecht Vonrand (Hg.), *Stahl ist Zukunft: Von der Weltausstellung London 1851 bis zur EXPO 2000 in Hannover*. 118 S., Klartext Verlag, Essen 1999.
- 110 Thomas Schriebers, Für den Abriss gebaut? Anmerkungen zur Geschichte der Weltausstellungen. 253 S., Ardenku, Hagen 1999, Zitat 12.
- 111 Rydell, *World of Fairs*, 234. Lebovics, *True France*, 210. Etwa Robert Debusmann und János Riesz (Hg.), *Kolonialausstellungen - Begegnungen mit Afrika?* Frankfurt am Main 1995. Vgl. auch die kurze Besprechung von Urs Bitterli, in: *Neue Politische Literatur* 43 (1998), 164f. Von Plato, *Präsentierte Geschichte*, 127. Meg Armstrong, "A Jumble of Foreignness": The Sublime Musayums of Nineteenth-Century Fairs and Expositions, in: *Cultural Critique* 23 (Winter 1992-1993), 199-250.
- 112 Lara Kriegel, *Narrating the Subcontinent in 1851: India at the Crystal Palace*, in: Purbrick (Hg.), *The Great Exhibition of 1851*, 146-78. Werner Michael Schwarz, *Anthropologische Spektakel: Zur Schaustellung "exotischer" Menschen, Wien 1870-1910*, Wien 2001, hier 55-9. Zur Geschichte sogenannter *Völkerschauen* und der populären Repräsentation kultureller Fremdheit siehe zusätzlich zu der in Anmerkung 116 genannten Literatur in chronologischer Reihenfolge: Alfred Lehmann, *Zeitgenössische Bilder der ersten Völkerschauen*, in: Werner Lang, Walter Nippold und Günter Spannaus (Hg.), *Von fremden Völkern und Kulturen: Beiträge zur Völkerkunde*. Hans Plischke zum 65. Geburtstag. Düsseldorf 1955, 31-8. J. Garth Taylor, *An Eskimo Abroad, 1880: His Diary and Death*, in: *Canadian Geographic* 101.5 (Oct./Nov. 1981), 38-43. Sibylle Benninghoff-Lühl, *Die Ausstellung der Kolonisierten: Völkerschauen von 1874-1932*, in: Volker Harms (Hg.), *Andenken an den Kolonialismus: Eine Ausstellung des Völkerkundlichen Instituts der Universität Tübingen*, Tübingen 1984, 52-65. Adelhart Zippelius, *Der Mensch als lebendes Exponat*, in: Utz Jeggle, Gottfried Korff, Martin Scharfe und Bernd Jürgen Warneken (Hg.), *Volkskultur in der Moderne: Probleme und Perspektiven empirischer Kulturforschung*, Reinbek 1986, 410-29. Jan Lederbogen, *Fotografie als Völkerschau*, in: *Fotogeschichte* 6.22 (1986), 47-64. Stefan Goldmann, *Zur Rezeption der Völkerausstellungen um 1900*, in: Hermann Pollig (Hg.), *Exotische Welten, Europäische Phantasien*, Stuttgart 1987, 88-93. Wolfgang Haberland, "Diese Indianer sind falsch", in: *Neun Bella Coola im Deutschen Reich 1885/86*, in: *Archiv für Völkerkunde* 42 (1988), 3-67. Hilke Thode-Arora, *Das Eskimo-Tagebuch von 1880: Eine Völkerschau aus der Sicht eines Teilnehmers*, in: Kea - Zeitschrift für Kulturwissenschaften 2 (1991), 87-116. Robert Bogdan, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago 1988. Raymond Corbey, *Ethnographic Showcases, 1870-1930*, in: *Cultural Anthropology* 8.3 (1993), 338-69. Zeynep Çelik und Leila Kinney, *Ethnography and Exhibitionism at the Expositions universelles*, in: *Assemblage* 13 (1990), 34-59. Stephen Henningham, "The Best Specimens in all our Colonial Domain": New Caledonian Melanesians in Europe, 1931-32, in: *Journal of Pacific History* 29.2 (1994), 172-87. Rosemarie Garland Thomson (Hg.), *Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body*, New York 1997. Neil Parsons, *King Khama, Emperor Joe and the Great White Queen: Victorian Britain through African Eyes*, Chicago 1998. Von Plato, *Präsentierte Geschichte*, 213-30.
- 113 Unter anderem Herman Reichenbach, *Carl Hagenbecks Tierpark und Modern Zoological Gardens*, in: *Journal of the Society for the Bibliography of Natural History* 9.4 (1980), 573-85. Holger Jøens, *Exotische Bilder: Kulturkontakt und Photographie in Hagenbecks Völkerschauen*, in: Markus Schindlbeck (Hg.): *Die ethnographische Linse: Photographien aus dem Museum für Völkerkunde Berlin*. Berlin 1989, 25-8, 88-96. Hilke Thode-Arora, *Für fünfzig Pfennig um die Welt: Die Hagenbeckschen Völkerschauen*, Frankfurt am Main/New York 1989. Nigel T. Rothfels, *Bring 'em Back Alive: Carl Hagenbeck and Exotic Animal and People Trades in Germany, 1848-1914*, Ph.D. Thesis, Harvard University, Cambridge, MA 1994. Lothar Dittrich und Annelore Rieke-Müller, *Carl Hagenbeck (1844-1913): Tierhandel und Schaustellungen im Deutschen Kaiserreich*, Frankfurt am Main 1998. Annelore Rieke-Müller und Lothar Dittrich, *Der Löwe brüllt nebenan: Die Gründung Zoologischer Gärten im deutschsprachigen Raum, 1833-1869*, Köln 1998 (vgl. dazu auch Alexander C.T. Geppert, "Echt und natürlich": Zoologische Gärten in Deutschland, 1830-1914, *Sammelrezension*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews, Dezember 1999 (<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezension/buecher/1999/geal1299.htm>)). Weitgehend darauf aufbauend Eric Ames, *Wilde Tiere: Carl Hagenbecks Inszenierung des Fremden*, in: *Zeitschrift für Germanistik* N. F., Beiheft 2 (1999), 123-48.

- Matthias Gretzschel, Die Ferne in die Nähe geholt: Carl Hagenbecks künstliche Erlebniswelten, in: *Voyage* 3 (1999), 67-73.
- 114 Die von Hagenbeck unabhängige *Deutsche Afrika-Schau* wurde erst 1940 auf Betreiben der Reichspropagandaleitung stillgelegt: Siehe in diesem Kontext Elisa Forgey, "Die große Negertrommel der kolonialen Werbung": Die Deutsche Afrika-Schau 1935-1943, in: *WerkstattGeschichte* 9 (1994), 25-33, hier 25.
- 115 Edward W. Said, *Orientalism*, New York 1978, hier insbes. 54-8, 71-77. Ders., *Culture and Imperialism*, London 1993, 1-15. Felix Driver, *Geography's Empire: Histories of Geographical Knowledge*, in: *Environment and Planning D: Society and Space* 10/11 (1992), 23-40, hier 32.
- 116 Vgl. Balthasar Staehelin, *Völkerschauen im Zoologischen Garten Basel 1879-1935*, Basel 1993. Rea Brändle, *Wildfremd, hautnah: Völkerschauen und Schauplätze*. Zürich 1880-1960, Bilder und Geschichten, Zürich 1995. Für Wien Schwarz, *Anthropologische Spektakel*. Für Deutschland Thode-Arora, *Für fünfzig Pfennig* sowie Gabi Eissenberger, *Entführt, verspottet und gestorben: Latein-amerikanische Völkerschauen in deutschen Zoos*, Frankfurt am Main 1996.
- 117 Die Unterscheidung von räumlicher Praxis (*perçu*), Repräsentationen des Raumes (*conçu*) und Räumen der Repräsentation (*vécu*) geht zurück auf Henri Lefebvre, *La Production de l'espace*, Paris 1974, 3. Aufl. 1986, 46-57 und *passim*.
- 118 Pemsel, Wiener Weltausstellung von 1873, 15f., sowie als genuiner *Locus classicus* Carl E. Schorske, *The Ringstrasse, Its Critics, and the Birth of Urban Modernism*, in: Ders., *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*. New York 1981, 24-115. Wolfgang Maderthaler und Lutz Musner, *Die Anarchie der Vorstadt: Das andere Wien um 1900*. Frankfurt am Main/New York 1999.
- 119 Hier irrt Johannes Willms, wenn er behauptet, die Pariser Weltausstellungen hätten sich "nur mittelbar" auf das weitere Leben der Stadt ausgewirkt. Ders., *Paris: Hauptstadt Europas 1789-1914*. 2. Aufl. München 1999, 438. Für die frühen Ausstellungen siehe Stephen Wildman, *Great, Greater, Greatest? Anglo-French Rivalry at the Great Exhibitions of 1851, 1855 and 1862*, in: *RSA Journal* 137.5398 (1989), 660-4; für deutsche *intranationale* Städtekonkurrenzen, etwa zwischen Köln und Düsseldorf, und Auseinandersetzungen zwischen Metropole und Provinz einige Hinweise bei Ralf Stremmel, *Städtische Selbstdarstellung seit der Jahrhundertwende*, in: *Archiv für Kommunalwissenschaften* 33.2 (1994), 234-64, sowie Mai, *GESOLEI und PRESSA*, 274f.
- 120 F. M. Leventhal, "A Tonic to the Nation": The Festival of Britain, 1951, in: *Albion* 27.3 (Fall 1995), 445-53. Siehe etwa die einzelnen Beiträge in: Hartmut Häußermann und Walter Siebel (Hg.), *Festivals der Stadtpolitik: Stadtentwicklung durch große Projekte*, Opladen 1993 sowie John Bale und Olof Moen (Hg.), *The Stadium and the City*, Keele, Staffordshire/Edinburgh 1995. Franz-Joachim Verspohl, *Stadionbauten von der Antike bis zur Gegenwart: Regie und Selbsterfahrung der Massen*, Gießen 1976. Für eine Analyse der infrastrukturellen Auswirkungen von Brüssel 1958, Montreal 1967, Osaka 1970 und Sevilla 1992 siehe Kalb, *Weltausstellungen im Wandel*, 105-70.
- 121 Für einen Forschungsüberblick aus soziologischer Perspektive siehe jetzt Martina Löw, *Raumsoziologie*, Frankfurt am Main 2001. Aus historischer Sichtweise vor allem Jürgen Osterhammel, *Die Wiederkehr des Raumes: Geopolitik, Geohistorie und historische Geographie*, in: *Neue Politische Literatur* 43 (1998), 374-97 und David Blackbourn, *A Sense of Place: New Directions in German History*. The 1998 Annual Lecture of the German Historical Institute, London 1999.
- 122 Willi Schmidt, *Die frühen Weltausstellungen und ihre Bedeutung für die Entwicklung der Technik*, in: *Technikgeschichte* 34.2 (1967), 164-78, hier 164.
- 123 Zu *Messen* Wilhelm Jähni, *Die Entwicklung und Bedeutung der Handelsmessen bis zum Jahre 1914*, Leipzig 1922. Bis ins 12. Jahrhundert zurückreichend und den gesamten europäischen Raum umfassend: André Allix, *The Geography of Fairs: Illustrated by Old-World Examples*, in: *Geographical Review* 12.4 (Oct. 1922), 532-69. Rudolf Haake, *Das städtische Messe- und Ausstellungswesen*, Stuttgart/Berlin 1938. Wilhelm Döring, *Handbuch der Messen und Ausstellungen*, (wie Anm. 4). Wolfgang J. Hundt, *Die Wandlung im deutschen Messe- und Ausstellungswesen im 19. Jahrhundert und seine Weiterentwicklung bis zum Jahre 1933: unter besonderer Berücksichtigung der Messen in Frankfurt am Main und Leipzig*. Von der Warenmesse zur Mustermesse, Diss. phil. Frankfurt am Main 1957. Holger Möller, *Das deutsche Messe- und Ausstellungswesen: Standortstruktur und räumliche Entwicklung seit dem 19. Jahrhundert*, Trier 1989. Walter, *Märkte, Börsen, Messen, Ausstellungen und Konferenzen* (wie Anm. 4).
- 124 Aus der inzwischen noch umfangreicheren Literatur zu *Festen* vgl. nur Charles Rearick, *Festivals in Modern France: The Experience of the Third Republic*, in: *Journal of Contemporary History* 12 (1977), 435-60. Hugh Cunningham, *The Metropolitan Fairs: A Case-Study in the Social Control of Leisure*, in: A.P. Donajdzki (Hg.), *Social Control in Nineteenth Century Britain*, London 1977, 163-84. Douglas A. Reid, *Interpreting the Festival Calendar: Wakes and Fairs as Carnivals*, in: Robert D. Storch (Hg.), *Popular Culture and Custom in Nineteenth-Century England*, London 1982, 125-53. Mark Judd, "The Oddest Combination of Town and Country": Popular Culture and the Lon-
- don Fairs, 1800-60, in: John K. Walton und James Walvin (Hg.), *Leisure in Britain 1780-1939*, Manchester 1983, 11-30. Paul Hugger (Hg.), *Stadt und Fest: Zu Geschichte und Gegenwart europäischer Festkultur*. Unterägeri 1987. Dieter Düding, Peter Friedemann und Paul Münch (Hg.), *Öffentliche Festkultur: Politische Feste in Deutschland von der Aufklärung bis zum Ersten Weltkrieg*. Reinbek 1988. Uwe Schultz (Hg.), *Das Fest: Eine Kulturgeschichte von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1988. Michael P. Steinberg, *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890-1938*. Ithaca, NY 1990. Michael Maurer, *Feste und Feiern als historischer Forschungsgegenstand*, in: *Historische Zeitschrift* 253 (1991), 101-30. Ute Schneider, *Politische Festkultur im 19. Jahrhundert: Die Rheinprovinz von der französischen Zeit bis zum Ende des Ersten Weltkrieges (1806-1918)*, Essen 1995. Manfred Hettling und Paul Nolte (Hg.), *Bürgerliche Feste: Symbolische Formen politischen Handelns im 19. Jahrhundert*, Göttingen 1993. Manuel Borutta, *Repräsentation. Subversion und Spiel: Die kulturelle Praxis nationaler Feste in Rom und Berlin, 1870/71 und 1895*, in: Ulrike von Hirschhausen und Jörn Leonhard (Hg.), *Nationalismen in Europa: West- und Osteuropa im Vergleich*, Göttingen 2001, 243-66. Karin Friedrich (Hg.), *Festive Culture in Germany and Europe from the Sixteenth to the Twentieth Century*, Lewiston/Queenston/Lampeter 2000.
- 125 Als die beiden Standardwerke zur Geschichte des Zoos gelten: Wilfried Blunt, *The Ark in the Park: The Zoo in the Nineteenth Century*, London 1976 sowie die Beiträge in Robert J. Hoage und William A. Deiss (Hg.), *New Worlds, New Animals: From Menagerie to Zoological Park in the Nineteenth Century*, Baltimore 1996. Ilse Jahn, *Zoologische Gärten in Stadtkultur und Wissenschaft im 19. Jahrhundert*, in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte* 15 (1992), 213-25. Dies., *Zoologische Gärten – Zoologische Museen: Parallelen ihrer Entstehung*, in: *Bongo* 24 (1994), 7-30. Für einen Versuch, den Londoner Regent's Park Zoo innerhalb der britischen "imperial culture" zu verorten, siehe die exzellente Analyse bei Robert W. Jones, "The Sight of Creatures Strange to our Clime": London Zoo and the Consumption of the Exotic, in: *Journal of Victorian Culture* 2.1 (Spring 1997), 1-26.
- 126 Zur Geschichte von *Panoramen* und *Dioramen*: Helmut und Alison Gernsheim, L. J. M. Daguerrre: *The History of the Diorama and the Daguerreotype*, New York 1969. Heinz Buddemeier, *Panorama, Diorama, Photographie: Entstehung und Wirkung neuer Medien im 19. Jahrhundert*, München 1970. Dolf Sternberger, *Panorama oder Ansichten vom 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1974. François Robichon, *Le Panorama: Spectacle de l'Histoire*, in: *Mouvement Social* 131 (1985), 65-86. Bruno Weber, *Formen und Funktionen alter Panoramen*, in: *Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte* 42 (1985), 260-7. Stephan Ottermann, *Das Panorama: Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt am Main 1980 (dazu Martin Jay, *The Panorama: History of a Mass Medium*, in: *Artforum* 36.7 (March 1998), 39-40). Jonathan Cray, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA 1990. Lieven de Caeter, *The Panoramic Ecstasy: On World Exhibitions and the Disintegration of Experience*, in: *Theory, Culture and Society* 10.4 (November 1993), 1-23. Marie-Louise von Plessen (Hg.), *Sehsucht: Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, Bonn/Basel/Frankfurt am Main 1993. Daniel Speich, *Wissenschaftlicher und touristischer Blick: Zur Geschichte der "Aussicht" im 19. Jahrhundert*, in: *Traverse* 6.3 (1999), 83-98.
- 127 Aus der Fülle einschlägiger Arbeiten zur Geschichte des *Kinos* seien lediglich die folgenden genannt: Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story: Geschichte eines Filmkonzerns*. München 1992; Richard Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema 1890-1914*, Berkeley 1994; Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie: Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*. Stuttgart 1994; Leo Charney und Vanessa R. Schwartz (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, Berkeley 1995. Vgl. zuletzt Matthew Gandy, *Urban Visions*, in: *Journal of Urban History* 26.3 (2000), 368-79 mit weiteren Literaturangaben sowie die zehn bisher erschienenen Bände von *KINtop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, Basel/Frankfurt am Main 1992ff.
- 128 Der *Locus classicus* zur Geschichte der (ebenfalls zeitlich begrenzten, allerdings örtlich nicht gebundenen) *Kunstaussstellung* ist Georg Friedrich Koch, *Die Kunstaussstellung: Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Berlin 1967. Volker Hüttch, *Der Münchner Glaspalast 1854-1931: Geschichte und Bedeutung*. München 1980. Ekkehard Mai, *Expositionen: Geschichte und Kritik des Ausstellungswesens*, München 1986. Andrea Grösslein, *Die internationalen Kunstaussstellungen der Münchner Künstlergenossenschaft im Glaspalast in München von 1869 bis 1888*. München 1987. Jesús-Pedro Lorente, *Galleries of Modern Art in Nineteenth-Century Paris and London: Their Location and Urban Influence*, in: *Urban History* 22.2 (1995), 187-204. Sabine Forsthuber, *Moderne Raumkunst: Wiener Ausstellungsbauten von 1898 bis 1914*. Wien 1991. Maximilian Drechsler, *Zwischen Kunst und Kommerz: Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905*, München 1996. Christian Torner, *Ausstellungen einzelner Gemälde vom späten 18. bis zum Ende des 19. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Geschichte bürgerlicher*

- Kunst, Kultur und Mentalität in Europa, Diss. phil. Europäisches Hochschulinstitut, Florenz 1997.
- Unlängst Francis Haskell, *The Ephemeral Museum: Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, New Haven/London 2000. Zur Geschichte der 1895 begründeten *Biennale di Venezia* Paolo Rizzi und Enzo Di Martino, *Storia della Biennale, 1895-1982*, Milano 1982; Shearer West, *National Desires and Regional Realities in the Venice Biennale, 1895-1914*, in: *Art History* 18.3 (1995), 404-34 und Maria Stone, *Challenging Cultural Categories: The Transformation of the Venice Biennale under Fascism*, in: *Journal of Modern Italian Studies* 4.2 (1999), 184-208.
- 129 Zur Geschichte des *Museums*: Walter Grasskamp, *Museumsgründer und Museumstempel*. Zur Sozialgeschichte des Museums, München 1981. Walter Hochreiter, *Vom Musentempel zum Lernort: Zur Sozialgeschichte deutscher Museen 1800-1914*, Darmstadt 1994. Eugene S. Ferguson, *Technical Museums and International Exhibitions*, in: *Technology and Culture* 6.1 (1965), 30-46. Daniel J. Sherman, *Worthy Monuments: Art Museums and the Politics of Culture in Nineteenth-Century France*, Cambridge, MA 1989. Ludmilla Jordanova, *Objects of Knowledge: A Historical Perspective on Museums*, in: Peter Vergo (Hg.), *The New Museology*, London 1989, 22-40. Eva Sturm, *Konservierte Welt: Museum und Musealisierung*, Berlin 1991. Robert W. Rydell, *Museums and Cultural History: A Review Article*, in: *Comparative Studies in Society and History* 34.2 (1992), 242-7. Sophie Forgan, *The Architecture of Display: Museums, Universities and Objects in Nineteenth-Century Britain*, in: *History of Science* 32 (1994), 139-62. Daniel J. Sherman und Irit Rogoff (Hg.), *MuseumCulture: Histories, Discourses, Spectacles*. London 1994. Chantal Georget (Hg.), *La Jeunesse des musées: Les musées de France au XIXe siècle*. Paris 1994. Susan M. Pearce, *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*. London/New York 1995. Sharon Macdonald und Gordon Fyfe (Hg.), *Theorizing Museums: Representing Identity and Diversity in a Changing World*. Oxford 1996. Sharon Macdonald (Hg.), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, London 1997. Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine: 1789-1815*. Paris 1997. Für weitere Angaben ders., *Bibliographie de l'histoire des musées de France*, Paris 1994.
- 130 Henning Ritter, *Oja! Auch ich war in Paris! Oja! Ich sah den Luver!*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 234 (9.10.2001), L48.
- 131 Sehr rursorisch zu *Olympischen Spielen*: John E. Findling, *World's Fair and the Olympic Games*, in: *World's Fair* 10.4 (Oct.-Dec. 1990), 13-5. Verspohl, *Stadionbauten*, 158, 164. Weitere Literatur bei Richard D. Mandell, *The Modern Olympic Games: A Bibliographical Essay*, in: *Sportwissenschaft* 6.1 (1976), 89-98. John E. Findling und Kimberly D. Felle (Hg.), *Historical Dictionary of the Modern Olympic Movement*, Westport, CT/London 1996. Vgl. darüber hinaus John J. MacAloon, *This Great Symbol: Pierre de Coubertin and the Origins of the Modern Olympic Games*, Chicago 1981. Ders., *Olympic Games and the Theory of Spectacle in Modern Societies*, in: Ders. (Hg.), *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*, Philadelphia 1984, 241-80. Richard D. Mandell, *The Nazi Olympics*, New York 1971. Allen Guttman, *The Olympics: A History of the Modern Games*. Urbana 1992. Thomas Alkemeyer, *Körper, Kult und Politik: Von der "Muskelreligion" Pierre de Coubertins zur Inszenierung der Macht in den Olympischen Spielen von 1936*, Frankfurt am Main/New York 1996. Gunter Gebauer (Hg.), *Olympische Spiele – die andere Utopie der Moderne: Olympia zwischen Kult und Droge*, Frankfurt am Main 1996. Stephen Essex und Brian Chalkley, *Olympic Games: Catalyst of Urban Change*, in: *Leisure Studies* 17.3 (1998), 187-206. S.J. Essex und B.S. Chalkley, *Urban Development through Hosting International Events: A History of the Olympic Games*, in: *Planning Perspectives* 14.4 (1999), 369-94. Jetzt auch sehr breit Monika Meyer-Künzel, *Städtebau der Weltausstellungen und Olympischen Spiele: Stadtentwicklung der Verwaltungsorte*. Hamburg/München 2001.
- 132 Patrick Geddes, *Two Steps in Civics: "Cities and Town Planning Exhibition" and the "International Congress of Cities"*. Ghent International Exhibition, 1913, in: *The Town Planning Review* 4.2 (July 1913-14), 78-94. Gerafft hierzu Anthony Sutcliffe, *Towards the Planned City: Germany, Britain, the United States and France 1780-1914*, Oxford 1981, 165-73; Volker M. Welter, *Stages of an Exhibition: The Cities and Town Planning Exhibition of Patrick Geddes*, in: *Planning History* 20.1 (1998), 25-35 sowie Helen Meller, *Philanthropy and Public Enterprise: International Exhibitions and the Modern Town Planning Movement, 1889-1913*, in: *Planning Perspectives* 10.3 (July 1995), 295-310. Auch dies., *Patrick Geddes: Social Evolutionist and City Planner*. London 1990.
- 133 Für ausführliche zeitgenössische Berichte zu den Städteausstellungen siehe Robert Wuttke (Hg.), *Die deutschen Städte: Geschildert nach den Ergebnissen der ersten deutschen Städteausstellung zu Dresden 1903*, 2 Bde., Leipzig 1904 (hier: Bd. I, XXIII-XXV) bzw. Theodor Goecke, *Allgemeine Städtebau-Ausstellung Berlin 1910*, in: *Der Städtebau* 7.7/8 (1910), 73-92.
- 134 Georg Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben*, in: Theodor Petermann (Hg.), *Die Großstadt: Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung (Jahrbuch der Gehe-Stiftung zu Dresden 9 (Winter 1902-1903))*, Dresden 1903, 185-206.
- 135 Explizit etwa bei Burton Benedict, *International Exhibitions and National Identity*, in: *Anthropology Today* 7.3 (June 1991), 5-9. Bjame Stoklund, *The Role of the International Exhibitions in the Construction of National Cultures in the 19th Century*, in: *Ethnologia Europaea* 24.1 (1994), 35-44. Greenhalgh, *Ephemeral Vistas*, 112-41. Rembold, *Exhibitions and National Identity*. Kaiser, *Vive la France*. Zuletzt auch von Plato, *Präsentierte Geschichte*, 302 und 358, Fn. 2.
- 136 Ausführlicher habe ich dies bereits an anderer Stelle versucht: Alexander C.T. Geppert, *Exponierte Identitäten? Imperiale Ausstellungen, ihre Besucher und das Problem der Wahrnehmung, 1870-1930*, in: Hirschhausen, *Nationalismen in Europa*, Göttingen 2001, 181-203 (wie Anm. 124). Anstelle weiterer Nachweise: Lutz Niethammer, *Kollektive Identität: Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur*, Reinbek 2000.
- 137 Georges Gérault, *Les Expositions universelles au point de vue économique*, Thèse pour le doctorat, Université de Dijon. Dijon 1901, 204.
- 138 Sombart, *Ausstellung*, 249f., 254f.
- 139 In Giedions Nachfolge argumentieren für 1889 als Wendepunkt außer diesem selbst etwa Kalb, *Weltausstellungen im Wandel*, 23, Schriefers, *Für den Abriß gebaut*, 27 und von Plato, *Präsentierte Geschichte*, 211, während sich die These eines Bruchs um 1900 beispielsweise bei Mandell, 1900, *passim*, Wörner, *Vergnügen und Belehrung*, 1, oder Schmidt, *Frühe Weltausstellungen*, 169, wiederfindet. Kretschmer, *Geschichte der Weltausstellungen*, 118f., 131, sieht eine 1873 einsetzende und 1900 abgeschlossene Phase des Bedeutungs- und Funktionswandels mit 1889 als dem "Höhepunkt des Weltausstellungsereignis im 19. Jahrhundert" schlechthin, der zudem verbindliche Maßstäbe gesetzt habe. Als schlechterdings absurd mutet es an, das Einsetzen dieser Niedergangsphase bereits auf die zweite Pariser Weltausstellung 1867 zu datieren. Vgl. Kroker, *Weltausstellungen*, 30, Fn. 33, 11. Diese Liste ließe sich leicht verlängern.
- 140 Lothar Bucher, *Kulturhistorische Skizzen aus der Industrieausstellung aller Völker*. Frankfurt am Main 1851, 19.
- 141 Mein erster Nachweis des Begriffes datiert auf 1880. Vgl. Albert Brockhoff, *Eine Weltausstellung in Berlin*, Berlin 1880, 3, der seinerseits behauptet, der Begriff sei 1878 "geboren" worden. Ausführlicher, jeweils in Abständen von mehreren Jahrzehnten: J. Kollmann, *Zur Reform des Ausstellungswesens*, in: *Technik und Wirtschaft: Monatschrift des Vereines deutscher Ingenieure* 2.6/7 (Juni/Juli 1909), 241-55, 289-303. Sigfried Giedion, *Sind Ausstellungen noch lebensfähig?*, in: *Schweizerische Bauzeitung* 109.7 (1937), 73-7. Heinz Brewel, *Sind Weltausstellungen überholt?*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 213 (14.9.1963). 9. Howard P. Segal, *Are Fairs Obsolete?*, in: *New York Times* (3.6.1981). Roger de Weck, *In Hannover? Nein*, im Internet, in: *Die Zeit* 53.8 (12.2.1998), 1. Für weitere Nachweise Geppert, *Ausstellungsmüde, passim*.
- 142 Beispielsweise Korn, *Hanseatische Gewerbeausstellungen*, 111, Kalb, *Weltausstellungen im Wandel*, 20, Vondran, *Stahl*, 44, Kroker, *Weltausstellungen*, 191-8.
- 143 Trotz des internationalen Booms beschränkt sich die Literatur hierzu auf ein absolutes Minimum. Noch immer grundlegend August Cockx und J. Lemmens, *Les Expositions universelles et internationales en Belgique de 1885 à 1958*, Bruxelles 1958, Zitat 169. Vgl. auch den Ausstellungskatalog *De panoramische droom/The Panoramic Dream: Antwerpen en de wereldtentoonstellingen/Antwerp and the World Exhibitions, 1885 – 1894 – 1930*, Antwerpen 1993. Sigel, *Exponiert*, 61.
- 144 I. Montijn und Kermis van Koophandel, *De Amsterdamse wereldtentoonstelling van 1883*, Bussum 1983.
- 145 Trotz des Titels leistet dies auch nicht der ansonsten durchaus anregende Aufsatz von Ulrike Weber-Felber und Severin Heinisch, *Ausstellungen: Zur Geschichte eines Mediums*, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 2.4 (1991), 7-24. Ansätze zu einer ethnologischen, insbesondere den rituellen Charakter betonenden Perspektive bei Burton Benedict, *The Anthropology of World's Fairs: San Francisco's Panama Pacific International Exposition of 1915*. London/Berkeley 1983, 1-65. Die Beiträge in: Margarete Erber-Groiß, Severin Heinisch, Hubert Chr. Ehalt und Helmut Konrad (Hg.), *Kult und Kultur des Ausstellens: Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums*. Wien 1992 sind eher an den Problemen gegenwärtiger Ausstellungspraxis und Museumspädagogik orientiert. Ähnliches gilt für: Severin Heinisch, *Objekt und Struktur: Über die Ausstellung als einen Ort der Sprache*, in: *Beiträge zur historischen Sozialkunde* 17.4 (1987), 112-6; Ders., *Ausstellungen als Institutionen (post-)historischer Erfahrung*, in: *Zeitgeschichte* 15 (1988), 337-42; Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson und Sandy Nairne (Hg.), *Thinking about Exhibitions*. London/New York 1996 und Heinrich Theodor Grütter, *Zur Theorie historischer Museen und Ausstellungen*, in: Horst Walter Blanke, Friedrich Jaeger und Thomas Sandkühler (Hg.), *Dimensionen der Historik: Geschichtstheorie, Wissenschaftsgeschichte und Geschichtskultur heute*. Jörn Rüsen zum 60. Geburtstag. Köln/Weimar/Wien 1998, 179-93.
- 146 Manon Niquette und William J. Buxton, *Meet Me at the Fair: Sociability and Reflexivity in Nineteenth-Century World Expositions*, in: *Canadian Journal of Communications* 22 (1997), 81-113 und

- Martyn P. Thompson, *Reception Theory and the Interpretation of Historical Meaning*, in: *History and Theory* 32 (1998), 248-72.
- 147 Cornelia Krajasits und Alfred Lang (Hg.), *Expo '95 – abgesagt! Ein dokumentarischer Rückblick*. 154 S., Burgenländische Forschungsgesellschaft, Eisenstadt 1991. Eine bis 1992 reichende Liste gesehelter Projekte findet sich bei Findling, *Historical Dictionary of World's Fairs*, Appendix E: *Fairs That Never Were*, 403-9. Vgl. außer der in Anm. 72 genannten Literatur für den stadt- und technikhistorischen Kontext bspw. Felix Barker und Ralph Hyde, *London: As it Might Have Been*, London 1982; Alexander Gall, *Das Atlantropa-Projekt. Die Geschichte einer gescheiterten Vision*. Hermann Sörgel und die Absenkung des Mittelmeers, Frankfurt am Main 1998 sowie Dirk van Laak, *Weißer Elefant: Anspruch und Scheitern technischer Großprojekte im 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1999.
- 148 Michael Z. Brooke, *Le Play: Engineer and Social Scientist. The Life and Work of Frédéric Le Play*, London 1970. Françoise Arnault, *Frédéric Le Play: de la métallurgie à la science sociale*, Nancy 1993. Wilhelm Franz Exner, *Erlebnisse*, Wien 1929. Elisabeth Ullreich, Wilhelm Exner und die Weltausstellungen, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1989; Gerlinde Salzinger, Wilhelm Franz Exner und die Gründung des Technologischen Gewerbemuseums, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 1991; Franz Renisch, Wilhelm Franz Exner: 1840-1931, Wien 1999, insbes. 135-66. H.-G. Neubert, Karl August Lingner, Ein Wegbereiter hygienischer Aufklärung, Diss. med. Universität zu Köln, Köln 1971. Für Kiralfy vgl. Brendan Edward Gregory, *The Spectacle Plays and Exhibitions of Imre Kiralfy, 1887-1914*, Ph.D. Thesis, University of Manchester, Manchester 1988 und Ayako Hotta-Lister, *The Japan-British Exhibition of 1910: Gateway to the Island. Empire of the East*, Richmond, Surrey 1999, 39-41. Brauchbare Hinweise auf deutschsprachige Funktionäre wie Hermann Grothe, Max Eyth, Wilhelm Franz Exner, Franz Reuleaux etc. finden sich zudem bei Kroker, *Weltausstellungen, passim*.
- 149 Walter Benjamin, *Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts* [1935], in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. V.1, Frankfurt am Main 1982, 45-59, Zitat 50. Vgl. auch ders., [Ausstellungswesen, Reklame, Grandville], in: ebd. 232-68. Ansätze zu einer solchen Theorie bei Tony Bennett, *The Exhibitionary Complex*, in: *New Formations* 4 (Spring 1988), 73-102. Siehe außer bereits genannten Titeln etwa Friedrich Naumann, *Ausstellungsbriefe*. Berlin-Schöneberg 1909; Siegfried Kracauer, *Guckkasten-Bilder: Besuch in der Wochenend-Ausstellung*, in: *Schriften: Aufsätze (1932-1965)*, Bd. 5/3. Frankfurt am Main 1990, 79-81; Umberto Eco, *A Theory of Expositions* [1967], in: Ders. (Hg.), *Travels in Hyperreality*. New York 1986, 291-307 und Peter Sloterdijk, *Weltmuseum und Weltausstellung: Absolut museal*, in: *Jahresring* 37 (1990), 183-202.
- 150 Für weitere "Eine-Ausstellungs-Analysen" siehe beispielsweise außer den bereits erwähnten Arbeiten von Haltern, Auerbach, Pemsel und Morton in chronologischer Reihenfolge der Veranstaltungen Karlheinz Roschitz, *Wiener Weltausstellung 1873*, Wien 1989. James Gilbert, *Perfect Cities: Chicago's Utopias of 1893*, Chicago 1991. Arnold Lewis, *An Early Encounter with Tomorrow: Europeans, Chicago's Loop and the World's Columbian Exposition*, Urbana 1997. Allan Pred, *Spectacular Articulations of Modernity: The Stockholm Exhibition of 1897*, in: *Geografiska Annaler B* 73.1 (1991), 45-84. Richard D. Mandell, *Paris 1900: The Great World's Fair*, Toronto 1967. Ayako Hotta-Lister, *The Japan-British Exhibition of 1910: Gateway to the Island Empire of the East*, Richmond, Surrey 1999. Tag Gronberg, *Designs on Modernity: Exhibiting the City in 1920s Paris*, Manchester 1998. James D. Herbert, *Paris 1937: Worlds on Exhibition*, Ithaca, NY 1998. Shanny L. Peer, *France on Display: Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 World's Fair*, Albany 1998. Becky Elizabeth Conekin, *The Autobiography of a Nation: The 1951 Festival of Britain, Representing Britain in the Post-War Era*, Ph.D. Thesis, University of Michigan, 1999. Vgl. auch Anm. 63.
- 151 Dieses Problem lösen auch David Gugerli und Daniel Speich in ihrem ansonsten überaus lesenwerten Aufsatz zur Präsentation der sogenannten Dufourkarte auf der Schweizer Landesausstellung von 1883 in Zürich nicht. Vgl. dies., *Der Hirtenknabe, der General und die Karte: Nationale Repräsentationsräume in der Schweiz des 19. Jahrhunderts*, in: *WerkstattGeschichte* 8.23 (1999), 61-81.
- 152 Auch nicht durch Sammelbände, die alleine durch die unterschiedlichen Zugänge ihrer jeweiligen Beiträge bereits eine komparative Perspektive einzunehmen behaupten. So etwa Eckhardt Fuchs, *Nationale Repräsentation, kulturelle Identität und imperiale Hegemonie auf den Weltausstellungen: Einleitende Bemerkungen*, in: *Comparativ* 9.5/6 (1999), 8-14, hier 10. Ähnlich Felix Driver und David Gilbert in der Einleitung zu dies. (Hg.), *Imperial Cities: Landscape, Display and Identity*, Manchester 1999, 1-17, hier 14f. In diesem Sammelband finden sich Beiträge zu imperialen Städten wie London, Paris, Madrid, Marseille, Rom, Wien und Sevilla wieder, Berlin wird aber nicht behandelt.
- 153 Haltern, *Londoner Weltausstellung*, 13.
- 154 Vgl. etwa Daniel T. Rodgers, *Atlantic Crossings: Social Politics in a Progressive Age*, Cambridge, MA 1998, 8-32.
- 155 Wolfgang Pehnt, *Murksmacher fielen nicht durch. Eine ziemlich gemischte Gesellschaft*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 103 (5.5.1999), 55.
- 156 Andreas Suter und Manfred Hettling, *Struktur und Ereignis – Wege zu einer Sozialgeschichte des Ereignisses*, in: Dies. (Hg.), *Struktur und Ereignis*, Göttingen 2001, 7-32.
- 157 Ulrich Pohlmann, *Harmonie zwischen Kunst und Industrie: Zur Geschichte der ersten Photoausstellungen (1839-1868)*, in: Bodo von Dewitz (Hg.), *Silber und Salz: Zur Frühzeit der Photographie im deutschen Sprachraum, 1839-1860*. Köln 1989, 496-513.
- 158 *Exhibition of the Works of Industry of all Nations, 1851: Reports by the Juries on the Subjects in the 30 Classes into which the Exhibition was divided*. 4 Bde. London 1852 (mit insgesamt 155 Katalotypen, davon indes nur vier partiellen Außenaufnahmen des Gebäudes). Philip Henry Delamotte, *Photographic Views of the Progress of the Crystal Palace*, Sydenham, London 1855.
- 159 Josef Löwy, *Photographie (Gruppe XII, Section 4)*, in: Carl Thomas Richter (Red.), *Offizieller Ausstellungs-Bericht*, hrsg. durch die General-Direction der Weltausstellung 1873. Wien 1873-1878, 22-43, hier 40-2. Ich danke Monika Faber für diesen Hinweis.
- 160 Emmanuelle Toulet, *Le Cinéma à l'exposition universelle de 1900*, in: *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 33 (avril-juin 1986), 179-209. Abel, *The Ciné Goes to Town*, 17, 91. Es sind mindestens siebzehn unterschiedliche, von den Brüdern Lumière gedrehte *actualités* bekannt; einige der amerikanischen Filme hat die Library of Congress unter <http://memory.loc.gov> öffentlich zugänglich gemacht. Die propagierte Mediengeschichte des Ausstellungswesens hätte freilich weitere, hier nicht erwähnte Kommunikationsmedien zu berücksichtigen. Beispielsweise wurden die beiden miteinander konkurrierenden Telefonsysteme von Elisha Gray und Alexander Graham Bell im Rahmen der Weltausstellung 1876 in Philadelphia erstmals öffentlich gemeinsam präsentiert.
- 161 Für eine minutiöse Kartobibliographie siehe Johannes Dörflinger, *Stadtpläne von Wien und Pläne der Wiener Weltausstellung aus dem Jahr 1873*, in: *Studien zur Wiener Geschichte: Jahrbuch des Vereins für Geschichte der Stadt Wien* 47/48 (1991-92), 123-39.
- 162 F. A. Fletcher und A. D. Brooks, *British Exhibitions and their Postcards. Part I: 1900-1914, Part II. 1915-1979*, London 1978/79. Christraud M. Geary und Virginia-Lee Webb (Hg.), *Delivering Views: Distant Cultures in Early Postcards*, Washington, DC 1998. Einige Ausstellungspostkarten deutscher Provenienz finden sich bei Otto May, *Deutsch sein heisst treu sein: Ansichtskarten als Spiegel von Mentalität und Untertanenerziehung in der Wilhelminischen Ära (1888-1918)*, Hildesheim 1998, insbes. 216f., abgebildet. Vgl. darüber hinaus Naomi Schor, *Cartes Postales: Representing Paris 1900*, in: *Critical Inquiry* 18 (1992), 188-244 und Rudolf Jaworski, *Alte Postkarten als kulturhistorische Quellen*, in: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 51.2 (2000), 88-102.
- 163 Vgl. etwa Démy, *Essai historique*, 566f. Sloterdijk, *Weltmuseum und Weltausstellung*, 200.
- 164 Rydell, *Literature* (wie Anm. 1), 42.
- 165 Georg Simmel, *Berliner Gewerbe-Ausstellung*, in: *Die Zeit: Wiener Wochenschrift für Politik, Volkswirtschaft, Wissenschaft und Kunst*, 8.95 (25.7.1896), 59f.

Anschrift des Verfassers:

Alexander C.T. Geppert, The European University Institute, Department of History and Civilization, Badia Fiesolana, Via dei Roccettini, 9, I-50016 San Domenico di Fiesole (Firenze), Italien. email: [geppert@iue.it](mailto:geppert@iue.it)