

## Anmerkungen:

- 1 Vgl. Friedrich Waidacher, *Handbuch der allgemeinen Museologie*, Wien 1993, S. 65 f.
- 2 Marlies Raffer bspw. habilitierte zur Geschichte der National- und Landesmuseen der Habsburgermonarchie, vgl. Ines Keske: Rezension zu: Marlies Raffer: *Museum – Spiegel der Nation? Zugänge zur Historischen Museologie am Beispiel der Genese von Landes- und Nationalmuseen in der Habsburgermonarchie*, Wien 2007, in: *H-Soz-u-Kult*, 18.03.2009, <<http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2009-1-223>>.
- 3 U. a. Bénédicte Savoy (Hrsg.), *Tempel der Kunst: Die Entstehung des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815*, Mainz 2006; Kristina Kratz-Kessemeier, *Kunst für die Republik. Die Kunstpolitik des preußischen Kultusministeriums 1918 bis 1932*, Berlin 2007.
- 4 Als einschlägige Werke dieser Disziplin gelten nach wie vor: Andreas Grote (Hrsg.), *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube: Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994 sowie Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London, New York 1995. Als systematisches Überblickswerk gilt u. a.: Friedrich Waidacher (Hrsg.), *Museologie – knapp gefasst. Mit einem Beitrag von Marlies Raffer*, Wien 2005.
- 5 U. a. James J. Sheehan, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, München 2002.

**Alexander C. T. Geppert: *Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010, 398 S.**

Rezensiert von  
Klaus Dittrich, Seoul

päischen Hochschulinstitut in Florenz entstandenen Dissertation. Einen guten Teil seines konzeptionellen Ansatzes sowie der Forschungsergebnisse hat der Autor bereits in Aufsätzen in englischer, deutscher und italienischer Sprache veröffentlicht. Forschungen zum Ausstellungswesen erlauben es, so Geppert, Struktur- und Ereignisgeschichte optimal zu kombinieren. Dieser Ansatz ermöglicht es auf der einen Seite, den Wettbewerb der Austragungsorte und -nationen, die Ausstellungen als singuläre events zu untersuchen, und sie auf der anderen Seite als in ihren Strukturen stabile Medien wahrzunehmen. Der Autor „liest“ fünf Ausstellungen in Berlin, Paris und London, welche ihm als Knotenpunkte des exhibitionary complex gelten.

Geppert's Studie beginnt mit einem Kapitel über die Berliner Gewerbeausstellung von 1896. Er startet mit der Frage, warum es in Deutschland bis zur Expo Hannover im Jahre 2000 keine Weltausstellung gegeben hat. Er rekonstruiert die Debatte um eine deutsche Weltausstellung, die von den späten 1870er Jahren bis in das erste Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts geführt wurde. Entscheidende Triebkraft dieser Debatte waren Berliner Kaufleute. Das Ansinnen dieser Gruppe wurde jedoch von entscheidenden politischen Instanzen geblockt, allen voran Reichskanzler Bismarck und Kaiser Wilhelm II. Als Gründe für das Nichtgelingen führt Geppert neben einer allgemeinen Ausstellungsmüdigkeit die strategische Beteiligung an ausländischen Ausstellungen sowie einen Minderwertigkeitskomplex gegenüber Paris an. Kläglicher Rest der hochtrabenden Pläne war die Gewerbeausstellung von 1896, die Geppert in ihrer Bedeutung für

Alexander C.T. Gepperts Monographie über imperiale Ausstellungen um die Jahrhundertwende basiert auf einer am Euro-

Deutschland beschreibt. Aber war es wirklich nur ein kläglicher Rest? Auf zeitgenössische Stellungnahmen aufbauend, kommt Geppert zu dem Schluss, dass die Ausstellung aus lokaler oder nationaler Perspektive durchaus einen Erfolg darstellte, wenn sie auch nicht mit den großen internationalen Ausstellungen ihrer Zeit mithalten konnte. Einen besonderen Schwerpunkt stellen die Kolonialausstellung sowie die Areale Kairo und Alt-Berlin dar. Diese Ausstellungsteile, indem sie dem Ausstellungspublikum quasi Reisen in Raum und Zeit ermöglichten, stellten einen bewussten Kontrast zu den explizit modernen Teilen der Ausstellung dar. Geppert schreibt ein Kapitel über eine Gewerbeausstellung, ohne jedoch den eigentlichen Gewerbeanteil oder die Inszenierung des Bürgertums, welche der Kaiser so fürchtete, ausreichend zu würdigen. Indem er das Hauptindustriengebäude nicht beschreibt, dringt Geppert nicht zum Kern der Ausstellung vor. Somit wird auch die Kontrastfunktion, welche die exotisierenden Ausstellungsteile zweifelsfrei boten, nicht wirklich herausgearbeitet.

Die Pariser Exposition universelle von 1900 ist die einzige große Weltausstellung des Samples. Als eine der größten Ausstellungen überhaupt stellte sie einen endgültigen Wendepunkt hin zur Kommerzialisierung und Unterhaltung da, obgleich entsprechende Tendenzen schon vorher zu Tage traten. Geppert ordnet die Exposition von 1900 in die Pariser Ausstellungstradition seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ein. Dem Champ de Mars als städtische Freifläche, auf der sich die Ausstellungen des 19. Jahrhunderts im wesentlichen konzentrierten und auf dem aus Anlass der Weltausstellung von 1889 der Eiffelturm errichtet wurde, kommt dabei eine beson-

dere Rolle zu. Das Abhalten einer Ausstellung im Jahre 1900 war nicht unumstritten, wurde doch das Medium Universalausstellung zunehmend von verschiedenen Seiten in Frage gestellt. Auch dezentralisierende Bestrebungen in Frankreich wirkten gegen sie. Als Bilanz des Jahrhunderts war die Ausstellung rückwärtsgerichtet. Die Frage des Clou ist für die Pariser Ausstellung von 1900 trotzdem nicht leicht zu beantworten, Geppert spricht von „polynuklearen“ Attraktionen. Dazu gehörte das trottoir roulant, ein erhöht verlaufender sich bewegender Weg. Die Rue des Nations war eine entlang der Seine angelegte Straße mit Pavillons der teilnehmenden Länder in nationaltypischen oder extravaganterem Stil. Die Sektion Vieux Paris bildete die der Neugestaltung von Paris im Zweiten Kaiserreich gewichenen Viertel nach. Der Palais d'électricité fesselte die Besucher durch seine Lichteffekte. Eine Kolonialausstellung war auch vorhanden. Zudem wurde im Zuge der Weltausstellung auch die erste Linie der Pariser Metro eröffnet. Die Londoner Franco-British Exhibition von 1908 war eine von privater Seite organisierte Ausstellung. Den Handel zu beleben war das Hauptanliegen der Organisatoren. Das Prinzip nationaler Symmetrie sorgte für einen ausgewogenen Anteil britischer und französischer Sektionen. Es ging also auch darum, die durch die Entente cordiale offiziell geschlossene Freundschaft zwischen den beiden Staaten zu zelebrieren. Geppert stellt vor allem die Rolle des Hauptorganisten Imre Király heraus, den er aufgrund seiner transnationalen Vernetzung und Involvierung in mehrere Ausstellungsprojekte als „superman in the exhibition world“ tituliert. Király hatte über die Jahre eine Reihe von

Strategien entwickelt, um kulturelle Exotik auf eine Art und Weise darzustellen, welche das Publikum der Ausstellungsbesucher ansprach. Der Clou der Ausstellung war gewiss der Flip-Flap, eine Art Fahrgeschäft, mit dem die Besucher in die Höhe katapultiert wurden und von dem aus man das gesamte Ausstellungsgelände überblicken konnte. Der Kolonialteil der Ausstellung zeichnete sich vor allem durch indische und senegalesische Ausstellungen aus. Des weiteren gab es das irische Dorf Ballymaclinton. Auch 1908 war eine Zeitreise möglich, und zwar nach Old London. Der Pavillon der Stadt Paris stand dagegen paradigmatisch als Pol der Moderne.

Das Kapitel über die British Empire Exhibition in Wembley von 1924 ist das vollkommenste des Buches. Der Clou der Ausstellung war das sich auf dem Ausstellungsgelände befindende und kurz zuvor fertig gestellte Wembley Stadium. Am selben Ort war jedoch vorher geplant, eine Nachbildung des Pariser Eiffelturms, bekannt unter dem Namen Watkin's Folly, zu errichten. Somit gliedert sich das Ereignis in die europäische Ausstellungstradition und die damit verbundene Konkurrenz zwischen Paris und London ein. Obwohl sie von der Regierung unterstützt wurde, war die Ausstellung privat organisiert, auch Király spielte wieder eine Rolle. Die Ausstellung war ausschließlich britisch. In der Zwischenkriegszeit ging es darum, den Stolz auf England und das Empire zu verfestigen. Des weiteren bot die Ausstellung eine Chance, in der Demobilisierungsphase tausende Arbeitsplätze zu schaffen und die Wirtschaft zu fördern. Auch versuchte man, den Status von London als Metropole gegenüber Paris zu stärken. Wie schon vorher, standen sich in Wembley zwei

Ausstellungsteile gegenüber. Auf der einen Seite boten der *Palace of Industry* und der *Palace of Engineering* Raum für die Errungenschaften Großbritanniens. Auf der anderen fanden Besucher einen auf Unterhaltung ausgelegten Kolonialteil, oder – wie Geppert aus einer zeitgenössischen Quelle zitiert – „a gigantic object lesson and pleasure ground combined“. Hier kam es erstmalig zu einer offenen Kontroverse bezüglich der Zurschaustellung außereuropäischer Völker, weshalb die Ausstellung in Gepperts Sicht das nahende Ende des Kolonialreiches andeutet. Trotzdem war die Wirkung der Ausstellung auf die Zeitgenossen enorm, wenn beispielsweise behauptet wurde, dass sie Tourismus ohne Reisen ermögliche. Die Ausstellung wurde im Folgejahr noch einmal eröffnet, obwohl einige Aussteller sich dann schon zurückgezogen hatten.

Die *Exposition coloniale* in Vincennes von 1931 war die größte je veranstaltete französische Kolonialausstellung. Obwohl die Ausstellung den Höhepunkt des französischen Kolonialismus symbolisierte, nahmen auch Belgien, Dänemark, Italien, die Niederlande, Portugal und die Vereinigten Staaten daran teil. Für letztere bedeutete dies die erste Teilnahme an einer europäischen Kolonialausstellung. Die Ausstellung fand im Bois de Vincennes, das heißt in unmittelbarer Nähe der von kommunistischer Agitation geprägten Arbeiterviertel des Pariser Ostens statt. Einer der Gründe, die Ausstellung dort stattfinden zu lassen, war es, den roten Vorort „aufzubrechen“. Der Clou der Ausstellung war das neu errichtete Kolonialmuseum sowie eine Nachbildung des kambodschanischen Tempels von Angkor Vat. Eine relative kleine *section métropolitaine* war französischen

Waren vorbehalten. Das Hauptanliegen des Generalkommissars Hubert Lyautey, eines früheren Kolonialverwalters in Marokko, war es, das französische Publikum über die Kolonialisierungsanstrengungen aufzuklären und ihnen gegenüber für eine positive Einstellung zu sorgen. Dies war schwierig, organisierten doch kommunistische und surrealistische Gruppen antikolonialistische Gegenaktionen. Schließlich entschied das Kolonialministerium noch während des Abhaltens der Ausstellung, zukünftig die Zurschaustellung von Menschen zu untersagen.

In der Zusammenfassung theoretisiert Geppert die in den Fallstudien gewonnenen Erkenntnisse. Er arbeitet zwei Diskurse heraus, die das Ausstellungswesen im 19. und frühen 20. Jahrhundert geprägt haben. Zum einen war dies eine Fortschritts- und Friedensrhetorik, welche sich aus den Erfolgen der ersten Weltausstellungen der Jahrhundertmitte speiste. Zum anderen formierte sich ab Ende des Jahrhunderts ein Gegendiskurs, der sich unter dem Begriff der Ausstellungsmüdigkeit trefflich subsumieren lässt. Geppert listet minutiös die Kritik am Medium Ausstellung auf und zeigt, wie sich beispielsweise auch Industrielle zunehmend von den Ausstellungen distanzieren. Paradoxiertweise setzten zur selben Zeit Bemühungen ein, das Ausstellungswesen auf internationaler Ebene besser zu koordinieren. Des Weiteren standen Weltausstellungen in einer komplexen Wechselbeziehung zum jeweiligen städtischen Umfeld. Ein transnationales Netzwerk von Organisatoren war dafür verantwortlich, dass sich die meisten Ausstellungen in entscheidenden Punkten ähnelten. Gepperts Angebot zur Theoretisierung des Ausstellungswesens zielt

letztendlich auf drei Merkmale ab. Erstens betrifft dies den transitorischen Charakter der Ausstellungen. Zweitens spiegelten die räumlichen Anordnungen der Sektionen, Gebäude etc. gesellschaftliche Machtverhältnisse wider. Drittens erlaubten Ausstellungen ihren Besuchern das Reisen in Raum und Zeit, sie waren also Chronotopen in Bachtins Sinne.

Was zeichnet Gepperts Ansatz, die Weltausstellungen zu erforschen, aus? Er schreibt eine Geschichte des Mediums und nicht, wie das Medium benutzt wurde. Die eigentlichen Ausstellungsstücke finden keine Erwähnung. An den Ausstellungen nahmen tausende von Industriellen und Experten teil, welche in Gepperts Narrativ keinen Platz finden. Für diese Gruppe von Organisatoren und -besuchern auf einem intermediären Level waren Weltausstellungen mindestens bis zum Ersten Weltkrieg ein zentrales Kommunikationsmittel. Es wird darüber hinaus nicht ganz klar, worauf sich das Attribut imperial im Titel bezieht. Meint der Autor damit seine nicht ausreichend erklärten Schwerpunktsetzung auf die kolonialen Sektionen? Oder bezieht er sich auf Ausstellungen als Ausdruck einer breiter gefassten imperialen Geisteshaltung, wie sie Christophe Charle's Formel von den *sociétés impériales* zum Ausdruck bringt?

Modus procedendi, dramatis personae, coda – Geppert bedient sich einer extravaganen Sprache. Das Buch zeigt, wie eine junge Generation deutscher Historiker auf Englisch schreibt. Es wirkt ansprechend, insbesondere im Kapitel über die Berliner Ausstellung, dass viele deutsche Begriffe im Text im Original belassen wurden. Der Band enthält ausgewählte Illustrationen in guter Qualität, die es dem Leser

erlauben, einen visuellen Eindruck von den Ausstellungen zu erlangen. Dazu gehören auch zahlreiche Pläne, welche die Raumdimensionen rekonstruieren. Positiv fallen Graphiken auf, die einige Sachverhalte zusammenfassend darstellen und das Erfassen des Stoffes angenehmer gestalten. Ein Anhang mit tabellarischen Angaben zu den wichtigsten Ausstellungen, Kurzbiographien der herausragenden Protagonisten, ausführlicher Bibliographie sowie kombiniertem Personen-, Orts- und Sachregister rundet die Monographie ab. Zusammen mit einer guten Papierqualität ist der Band ein gut zu lesendes und gelungenes Gesamtkunstwerk.

**Daniela Liebscher: Freude und Arbeit. Zur internationalen Freizeit- und Sozialpolitik des faschistischen Italien und des NS-Regimes (= Italien in der Moderne, Bd. 16), Köln: SH-Verlag, 2009, 680 S.**

Rezensiert von  
Daniel Maul, Gießen

Die Periode von 1919 bis 1939 unterliegt momentan von historiographischer Seite einer Neubewertung. Während lange Zeit eine Lesart der Epoche als „Zwischenkriegszeit“, als Interim zwischen den beiden Weltkriegen dominierte, treten nun deutlicher die Konturen einer von interwie transnationaler Vernetzung geprägten Periode hervor, durch die vielfache Konti-

nuitätslinien aus den Jahren vor 1914 und über 1945 hinaus verlaufen.<sup>1</sup> Daneben erscheinen die 1920er und 1930er Jahre zunehmend als ein alle politischen Systeme umspannendes Zeitalter sozialtechnischer und sozialpolitischer Experimente. Wolfgang Schivelbuschs essayistischer Verweis auf die „Entfernte Verwandtschaft“ von Faschismus, Nationalsozialismus und US-amerikanischem New Deal<sup>2</sup> ist dabei nur ein Beispiel für Versuche, auch bestimmte Aspekte faschistischer und nationalsozialistischer Herrschaft nicht mehr allein aus sich selbst zu erklären, sondern vielmehr in allgemeinere, grenzüberschreitende zeitgenössische Diskurse einzuordnen. Auch Daniela Liebschers vorliegende Studie<sup>3</sup> zu den freizeitpolitischen Organisationen der beiden Regime lässt sich diesem Trend zuordnen. In ihrer breit angelegten (Beziehungs-)Geschichte der faschistischen *Opera Nazionale di Dopolavoro* (OND – kurz: *Dopolavoro*) und seines nationalsozialistischen Pendant „Kraft durch Freude“ (KdF) bildet der internationale Kontext freilich kein bloßes Hintergrundrauschen. Für Liebscher war der internationale sozialpolitische Diskurs der 1920er und 1930er Jahre vielmehr die eigentliche Grundbedingung für das Ausgreifen beider Regime auf das Gebiet der Freizeitpolitik. Die internationale Debatte, als deren Hauptforum die mit dem Völkerbund verbundene Internationale Arbeitsorganisation (IAO) in Genf fungierte, wird zugleich als ein zentrales Bewegungsmoment in der Beziehungsgeschichte von Faschismus und Nationalsozialismus beschrieben, die der Entstehung einer „totalitären Internationale“ in der Sozialpolitik zu Mitte der 1930er Jahre voranging. Die Arbeit gliedert sich in drei Teile, die sich formal