neue
Berichte über das internationale Schrifttum

Verlag Peter Lang

1 2002

neue politische literatur

Sonderdruck 2002

Kunstpatronage in Vergangenheit und Gegenwart

Bernd Roeck

Themen wie "Mäzenatentum", "Kunstmarkt" oder "Kunstpatronage" sind als Forschungsgebiete an der Schnittstelle zwischen Geschichte und Kunstgeschichte seit längerer Zeit etabliert. Mäzenatentum ist als Waffe im Kampf um Prestigeakkumulation tauglich, man kann ökonomische Bonität dokumentieren und Bürgersinn, soziale Ethik und Religiosität; die edle Tat des Schenkens ist also geeignet, politische und soziale Botschaften zu übermitteln. Kunstwerke im Speziellen stiften soziale Identität, sie können Patriotismus dokumentieren und auf nationale Ideale hin konditionieren, und sie werden so zu materiellen Gehäusen des kollektiven Gedächtnisses – man blättere allein die monumentale Essaysammlung "Deutsche Erinnerungsorte" durch, um von Seite zu Seite auf diese Funktionen von Kunstwerken zu stoßen und Mäzene kennenzulernen.

So konvergieren hier Probleme der Wirtschafts- und Sozialgeschichte, ja der Ethnologie mit der Frage nach "lebensweltlichen" Voraussetzungen der Gestalt und damit der Semantik des Kunstwerks – das ist die traditionelle Frage der Kunstgeschichte. Sie wurde schon von Jacob Burckhardt in drei späten, bahnbrechenden Texten – über das Porträt, das Altarbild und über die Sammler – formuliert. Es waren Ansätze, auf denen Aby Warburg und andere aufbauen konnten; grundlegend wurde Peter Hirschfelds Wurf von 1968, nachdem Martin Wackernagel schon 1938 in einer weitausgreifenden Studie neben den Werkstatt- und Marktverhältnissen der Florentiner Renaissance auch Auftraggeberverhältnisse untersucht hatte.[1] Doch hat sich seitdem die Forschung zum Mäzenatentum weitgehend im Ausland, in England, in den Vereinigten Staaten, in Italien und Frankreich entwickelt. Marksteine waren die Bücher von Francis Haskell, Michael Baxandall und Peter Burke.[2] Eine zusammenfassende Darstellung des Mäzenatentums in der Renaissance, die ältere Forschungen integriert, legte 1987 der Niederländer Bram Kempers vor. Daneben wären noch Werke zu den Patronagebeziehungen zwischen einzelnen Künstlern und ihren Auftraggebern anzuführen. So liegen wichtige Studien etwa zu Andrea del Castagno oder Jan Vermeer vor.[3] Oder es geht um die Patrone selbst. Matthias Oberli etwa untersuchte die Kunstaufträge Maurizios von Savoyen, und Volker Reinhard analysierte die mäzenatischen Aktivitäten des Kardinals Scipione Borghese.[4]

Der Schwerpunkt der Forschung zu diesen Fragen lag somit weitgehend in der Frühen Neuzeit. Seit einiger Zeit wird der Ansatz auch für spätere Epochen fruchtbar gemacht. Daß insbesondere mäzenatische Aktivitäten des Bürgertums dabei größere Aufmerksamkeit finden, verwundert nicht, rückte es seit dem 18. Jahrhundert doch in den meisten Staaten Europas zur dominierenden – wenngleich ihrerseits hochdifferenzierten, heterogenen – gesellschaftlichen Schicht auf. Die Förderung der Künste und überhaupt mäzenatische Aktivitäten spielten für diesen Aufstieg eine alles andere als periphere Rolle, wie schon Thomas Nipperdey darlegte.[5] Die eingangs erwähnten Funktionen der Kunst und mäzenatischer Aktivitäten werden beim Bürgertum immer wieder deutlich. Das zeigt der epochenübergreifende Sammelband "Stadt und Mäzenatentum", der 1997 erschien[6], besonders eindrucksvoll. Als fruchtbar erwies sich insbesondere die Untersuchung der Auftraggeberstrukturen bei der Errichtung von Denkmälern. Wichtige Studien zur Struktur des Kunstmarkts und zur Stellung des Künstlers im Wilhelminischen Deutschland legten *Robin Lenmann, Peter Paret* und *Wolfgang Ruppert* vor.[7] Eine eigene Buchreihe bringt durch ihren Titel "Bürgerlichkeit – Wertewandel – Mäzenatentum" zentrale

Aspekte der Patronageforschung in einen Zusammenhang. Darin sind bisher Studien zu mäzenatischem Handeln, zu Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert und zur Geschichte der Freunde der Nationalgalerie Berlin seit 1929 erschienen.[8]

In derselben Reihe publizierte *Manuel Frey* eine großangelegte Skizze, die überhaupt mäzenatisches Handeln zum Gegenstand hat.[9] Auch in *Peter Gays* Werk "Bürger und Boheme. Kunstkriege des 19. Jahrhunderts"[10] stehen die Künste im Zentrum. Das Buch – die englische Ausgabe erschien 1998 – diskutiert die ambivalente Beziehung des Bürgertums zur Kunst, namentlich zur Avantgarde.

Peter Gays Buch ist der vierte Band einer monumentalen Kulturgeschichte des 19. Jahrhunderts, die den Titel "The Bourgeois Experience: Victoria to Freud" trägt. Es ist eine Summe, der Versuch, mit psychoanalytischem Instrumentarium die Besichtigung eines Zeitalters und einer kulturellen Gruppierung vorzunehmen, die sich nur unter erheblichen Kautelen als "Klasse" kennzeichnen läßt, zu uneinheitlich ist die soziale und kulturelle Physiognomie dieser Schicht.

Das Buch ist eine Apologie wie die gesamte, nun abgeschlossene Serie. Bei allen unübersehbaren Schattenseiten "bürgerlicher" Existenz, allem Dünkel und sozialen Hochmut, den Vertreter des Bürgertums an den Tag legten, möchte er entschieden bestreiten, daß Betrug, Egoismus oder gewalttätige Sexualität "definitorisch" für den bürgerlichen Mittelstand des 19. Jahrhunderts gewesen seien. Dagegen führt Gay das Recht der Individuen auf ambivalente Gefühle, auf lautere – etwa religiöse – Motive für mäzenatisches Handeln ins Feld; er nähert sich auch dem "Bösen" mit "psychoanalytischer Nächstenliebe". Das ist ein sympathisches Bekenntnis, wenngleich nur von begrenztem heuristischem Wert. Daß die Vergangenheit "komplexer ist, als man meint" (S. 328), ist eine Erkenntnis, die niemanden überraschen wird, der sich auch nur oberflächlich mit der neueren Bürgertumsforschung auseinandergesetzt hat.

Man wird Gay fragen müssen, wer eigentlich solche Zerrbilder von Bürgerlichkeit heute noch propagiert. Nicht nur die deutsche Bürgertumsforschung – man denke an die Arbeiten Jürgen Kockas und seiner Schule – haben ältere Vorstellungen vom Bürgertum als "Klasse" gehörig revidiert; die Horrorbilder, die Gay destruiert, wurden zum guten Teil von den inzwischen längst domestizierten oder vergessenen marxistischen Wirrköpfen der Zeit der Studentenrevolte geprägt. Dergleichen bedarf der Abkanzelung kaum noch – allenfalls ist es wiederum historisches Zeugnis, nun aber für Mentalitäten der siebziger Jahre.

Anders verhält es sich mit dem Bild des Bürgertums im Kontext der Kulturgeschichte, ganz einfach deshalb, weil darüber weit weniger geforscht wurde, als etwa über die Sozialgeschichte dieser irisierenden gesellschaftlichen Formation. Dazu kommt, daß Gay gegenüber den meisten anderen Historikerinnen und Historikern über den offensichtlichen Vorteil einer umfassenden Kenntnis namentlich der Geschichte der bildenden Künste verfügt. Hier schreibt ein souverän Gebildeter, man möchte sagen: ein idealtypischer "Bürger" im guten Sinn die Vorgeschichte seiner eigenen kulturellen Existenz. Er argumentiert, entsprechend dem gerade skizzierten Credo, gegen die stereotype Vorstellung, die Bürger seien eine versteinerte Kaste von Spießern und geschmacklosen Pfeffersäcken gewesen, die der Moderne und der Avantgarde verständnislos bis feindlich gegenüberstanden. Es ist ein Klischee, das von zeitgenössischen Literaten wie Flaubert ebenso verbreitet wie es von späteren Historikern geglaubt wurde – und es mangelt auch nicht an Leuten, die selbst zweifellos Bürger waren, die sich über den modesten Kunstgeschmack ihrer Schicht mokierten. Ein anderes Thema ist, daß das dezidiert un- oder antibürgerliche Verhalten der Künstler auf dem immer schwieriger werdenden "*troc*", dem Tauschmarkt der intellektuellen Güter zu einem Imagekonzept wurde, als es Werbefunktion hatte – und bis heute hat. Exzentrisches Gebaren des Künstlers ist geeignet, den Verdacht,

sein Werk sei nicht weniger außerordentlich als sein Schöpfer, zu nähren und damit den Marktwert des Produkts zu steigern.

Zum Mäzenatentum – ich würde übrigens den wertfreien Begriff "Patronage" vorziehen, denn zweckfreie, altruistische Kunstförderung dürfte es so gut wie nie gegeben haben[11] – gehört zunächst einmal Geld, dann Geld und nochmals Geld und schließlich Geschmack. Letzterer ist entscheidend: hätte es ihn nicht gegeben, gälten wohl Leute wie Makart oder Begas als "Große" des 19. Jahrhunderts und nicht, sagen wir: Marées, Cézanne oder Rodin und es behaupteten Schreiber wie Courts – Mahler die vordersten Ehrenplätze in der Literaturgeschichte.

Geschmack, Gespür für Qualität: das ist der entscheidende Punkt. Daran bemißt sich die kulturelle Rolle einer Schicht, eines Individuums. Gays Buch führt sie vor, die Protagonisten des Neuen: Bürger Zwischen Paris und Manchester, zwischen München und Berlin. Charles Hallé, John Rylands, die großen Sammler und Stifter, die Gegner und Förderer von Museumsleuten wie Lichtwark oder Bode haben ihre Auftritte – das Bild ist vielgestaltig und differenziert, voller Schattierungen. Auch den Philister findet man unter den Bürgern; auch den Liebhaber einer nicht allzu irritierenden Moderne à la Böcklin oder Singer Sargent, doch zugleich jene, die Cézanne sammelten – etwa Pére Tanguy, Dr. Gachet oder Victor Cocquet. So wird differenziert, abgewogen. Gay zeigt die bedeutende Rolle, die auch Vertreter der alten Eliten – man denke an die Kunstkäufe des Grafen Schack oder an die ebenso exorbitante wie ambivalente Patronagetätigkeit Ludwigs II. von Bayern – in der Maschinerie kulturellen Wandels spielten. Mit anderen Worten, die Fronten in den "Kunstkämpfen" erschienen keineswegs als deckungsgleich mit sozialen Grenzlinien.

Natürlich ist das Buch keine "Enzyklopädie" bürgerlicher Kunstförderung, kein Lexikon der Auftraggeber und Sammler – das kann es auch nicht sein, wäre ein Ding der Unmöglichkeit. Die amerikanischen Sammler, Händler und Patrone fehlen ziemlich weitgehend, Zentren wie Paris oder London, München oder Berlin erfahren zwar große Aufmerksamkeit, Brüssel, Wien oder auch der Süden[12] finden kaum bzw. gar keine Berücksichtigung. Dafür wird nicht nur den bildenden Künsten, sondern auch der Musik und der Literatur breite Aufmerksamkeit gewidmet. Der europäische Renaissancismus gerät nicht ins Visier, auch nicht veritable Kulturkriege wie der "Fall Tschudi" oder der Streit um Böcklin. Und war nicht auch Ruskins Entdeckung Turners eine Art Kunstkampf?

Hier wirkt sich negativ aus, daß Gays 19. Jahrhundert tatsächlich mehr oder weniger um 1900 endet. Gewiß, die Entdeckung Picassos wird noch erzählt, Gertrude und Leo Stein erhalten ihre Auftritte – nicht aber die vielen anderen "Bürger", die als Händler und Sammler in den Kontext des Durchbruchs der Avantgarde gehören, Kahnweiler etwa oder der weniger bekannte Wilhelm Uhde. So bleiben einige der wirklich interessanten "Kunstkämpfe", die großen Auseinandersetzungen, die den Durchbruch der Avantgarde begleiten, ausgespart. Wir lesen nichts über Roger Fry und den "*postimpressionist earthquake*", nichts über den Fauvismus und Braque, nichts über den Streit um den Zöllner Rousseau und die anderen "Primitiven". Bürger hatten in all diesen Streitigkeiten eine nicht geringe Bedeutung.

Ich denke, daß diese Lücken – Gays zentrale Thesen werden davon ohnehin nicht berührt – aus dem breiten Ansatz, den er gewählt hat, resultieren, und der eben auch Musik und Literatur integriert. Ein größeres Problem ist, daß die Dinge bei einer mikroskopischen Betrachtung, wie Gay sie gewählt hat, eigentlich immer ins Individuelle verfließen, mögliche Regeln, denen Kunstpatronage wohl zu allen Zeiten folgte, aus dem Blick geraten. Sich selbst zu nobilitieren, sich abzugrenzen von jenen, die sich nicht als "*con-*

naisseurs", nicht als Leute von Bildung, Geschmack oder gar Nächstenliebe produzieren können, gehören zu diesen Strategien.

Solche Strukturprinzipien des Mäzenatentums führt *Manuel Frey* in seinem Überblick – einer reinen Literaturarbeit, die nicht auf Primärquellen rekurriert – vor. Er behandelt das gesamte 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Sein Buch enthält zunächst übrigens einige Aussagen, die als Nachsätze zu Gays Hauptthese der Ambivalenz kultureller Attitüden des Bürgertums gelesen werden können (S. 133). Im übrigen dreht sich bei ihm alles um die Beziehung zwischen bürgerlichen "Mäzenen" und Staat. Freys Thema ist nicht nur das Mäzenatentum auf dem Gebiet der Künste; er handelt auch von karitativen Stiftungen oder Zuwendungen an Universitäten und anderen Formen der Wissenschaftsförderung, Bereiche, für die sich aber ganz ähnliche Begründungszusammenhänge ergeben wie auf dem Gebiet der Kunstförderung. Aus dem Buchtitel geht nicht hervor, daß der Autor fast ausschließlich die deutschen Verhältnisse im Blick hat; erst zur Gegenwart hin kommt amerikanisches Kultursponsoring in den Blick.

Es ist eine fruchtbare Perspektive, denn sie fördert jene von Kunstaufträgen, -käufen und anderen Aktivitäten verschleierte Zweckrationalität zutage, die mäzenatisches Tun vorgeblich *per definitionem* eben keineswegs bestimmen soll. "Hochherzig" sei gehandelt worden, von "edlen" Stiftern: daß damit nicht unbedingt der Kern mäzenatischen Handelns bezeichnet wird, zeigt Frey von Seite zu Seite. Die Dinge wurden schon von Zeitgenossen beim Namen genannt. "Der Kunstbesitz ist so ziemlich die einzige anständige und von gutem Geschmack erlaubte Art, Reichtum zu präsentieren", beobachtete Max Friedländer 1896. "Den Anschein plumper Protzigkeit verjagend, verbreitet er einen Hauch ererbter Kultur. Die großen Meister geben dem Besitzer von ihrer Würde ab, erst scheinbar, schließlich auch wirklich" (S. 110).

Stiftungen ermöglichten dem Geldadel, in die Kreise des echten Adels vorzudringen, ihre Namen mit Kunst ersten Ranges zu verbinden und so ein Stück irdischer Unsterblichkeit zu erlangen – was mit der Produktion von Glühbirnen oder dem Verkauf von Unterhosen nicht zu erreichen ist. Über Schenkungen ließ sich Nähe zum Staat, zum Hof herstellen, symbolisches Kapital erwerben. Die Kunst wurde zum nicht unwichtigen Ferment für die Entstehung einer "Kultur der Reichen", ihr Erwerb half bei der Organisation sozialer Exklusivität. Eine zentrale Frage, die in der Forschung allerdings bisher kaum aufgegriffen wurde und auch für Frey keine herausgehobene Rolle spielt, ist, welchen Anteil die Ausgaben für Kunst in den Budgets der "Mäzene" hatten: erst daran ließe sich erkennen, welchen Stellenwert der Investition in die ätherischen Werte des Schönen zugebilligt wurde. Ging man dafür an die Substanz? Oder wurden Kunstkäufe sozusagen aus der Portokasse bezahlt? In welchem Verhältnis stand, mit anderen Worten, Kapital zu symbolischem Kapital? Immerhin sind es natürlich Kunstwerke – auch Frey gibt Beispiele aus der Zeit der Weimarer Republik – die in Krisenzeiten zuerst versilbert wurden.

Im NS-Staat, unter dem "Anti-Mäzen" Hitler (Frey), dem Feind der künstlerischen Moderne, war bürgerliches "Mäzenatentum" weniger harmlos. Die Granden des Regimes unterhielten allerdings Kunstsammlungen, um sich das Image großbürgerlicher, kulturbewußter Mäzene zu verschaffen. Frey identifiziert hinter der Kunstpolitik des Regimes Versuche, Traditionsbindung, Elitenkontinuität und Ausdruck einer Art subkutanen Kulturimperialismus'. Kunst trug so dazu bei, das wirkliche Gesicht der Diktatur zu verschleiern. In der Umgebung Hitlers und seiner Paladine zeigten Gabentausch und Kunstförderung zusehends Analogien zu den symbolischen Formen absolutistischer Herrschaft. Freilich, der entscheidende Unterschied ist, daß selbst der unbedeutendste Duodezfürst mehr Geschmack hatte als die braunen Diktatoren (und ihre roten Kollegen). Daß man jüdische Stiftungen anonymisierte, Kunstwerke unter schamloser Ausnutzung der Notlagen Einzelner erwarb oder sie schlicht stahl, ist bekannt. Ein eigenes Kapitel wären in diesem Zusammenhang die Schicksale der auf verbrecherische Weise requirierten Kunstsammlungen gewesen; das wird von Frey weitgehend ausgespart. So werden mancherorts noch Stifter als Mäzene geehrt – man denke etwa an die Bestände der Sammlung Haberstock in den städtischen Museen Augsburgs –, die ihren Kunstbesitz im "Dritten Reich" auf reichlich obskure Weise zusammenbrachten.

Freys Buch bietet dann eine Skizze der Strukturen der Kunstförderung in der Bundesrepublik und der DDR der Nachkriegszeit. Am Ende stehen Ausblicke auf Probleme des Kultursponsoring der Gegenwart und emphatische Plädoyers für die Mithilfe bürgerlicher Mäzene beim Aufbau der Zivilgesellschaft, denen sich jeder Wohlmeinende nur anschließen kann. Er zitiert dabei Arend Oetker, der 1985 die Motive privaten Mäzenatentums in aller wünschenswerter Klarheit hervorhob: Macht, Dankbarkeit, Not, Bildung, Image, Egoismus und Lob (S. 216). Der Schreiber dieser Zeilen erinnert sich einer Seminardiskussion über Kunstförderung, an der auch ein schwäbischer Multimillionär teilnahm, der sein Geld mit dem Vertrieb von Schrauben verdient und zu den großen Mäzenen der bundesrepublikanischen Gegenwart zählt. Er berichtete von der Förderung einer Picasso-Ausstellung, es ging – wenn ich mich recht entsinne – um einen Betrag von einer Million Mark. Man habe dann von Marketing-Fachleuten untersuchen lassen, auf welche Summe der Werbewert der Initiative für das Image der Firma zu beziffern sei. Ergebnis: Über zehn Millionen.

1 Martin Wackernagel, Der Lebensraum des Künstlers in der florentinischen Renaissance. Aufgaben und Auftraggeber, Werkstatt und Kunstmarkt, Leipzig 1938.
2 Michael Baxandall, Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. A Primer in the Social History of Pictorial Style, Oxford 1994 (deutsch Frankfurt a.M. 1977, 2. Aufl. 1980); Francis Haskell, Patrons and Painters. A Study in the Relations Between Italian Art and Society in the Age of the Baroque, New Haven/London 1980; Peter Burke, Tradition and Innovation in Renaissance Italy. A Sociological Approach, London 1972 (deutsch Frankfurt a.M. 1984).
3 Jonathan C. Spencer, Andrea del Castagno and His Patrons, Durham/London 1991; John Michael Montias, Vermeer and his Milieu: A Web of Social History, Princeton 1988; vgl. auch Gary Schwartz, Rembrandt: His Life, His Painting, New York 1985.
4 Vgl. Matthias Oberli, 'Magnificentia Principis'. Das Mäzenatentum des Prinzen und Kardinals Maurizio von Savoyen (1593-1657), Weimar 1999; Volker Reinhardt, Kardinal Scipione Borghese (1605-1633). Vermögen, Finanzen und sozialer Aufstieg eines Papstnepoten, Tübingen 1984.
5 Thomas Nipperdey, Wie das Bürgertum die Moderne fand, Berlin 1988.
6 Bernhard Kirchgäßner/Hans Peter Becht (Hrsg.), Stadt und Mäzenatentum, Sigmaringen 1997.
7 Robin Lenman, Die Kunst, die Macht und das Geld. Zur Kulturgeschichte des kaiserlichen Deutschland 1871-1918. 176 S., Campus Verlag, Frankfurt a.M. 1994; Wolfgang Ruppert, Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M. 1998; Peter Paret, Kunst als Geschichte. Kultur und Politik von Menzel bis Fontane, München 1990 (zuerst Princeton NJ 1988).
8 Thomas W. Gaehtgens/Martin Schieder (Hrsg.), Mäzenatisches Handeln. Studien zur Kultur des Bürgersinns in der Gesellschaft, Berlin 1998; Jürgen Kocka/Manuel Frey (Hrsg.), Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert, Berlin 1998; Andrea Meyer, In guter Gesellschaft. Der Verein der Freunde der Nationalgalerie Berlin von 1929 bis heute, Berlin 1998.
9 Manuel Frey, Macht und Moral des Schenkens. Staat und bürgerliche Mäzene vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart (Bürgerlichkeit – Wertewandel – Mäzenatentum, hg. v. Thomas W. Gaehtgens, Jürgen Kocka und Bernd Rürup, Bd. IV). 306 S., Fannei und Walz, Berlin 1999.
10 Peter Gay, Bürger und Boheme: Kunstkriege des 19. Jahrhunderts. 438 S., C. H. Beck, München 1999.
11 Vgl. dazu auch Bernd Roeck, Kunstpatronage in der frühen Neuzeit. Studien zu Kunstmarkt, Künstler und ihren Auftraggebern in Italien und im Heiligen Römischen Reich (15.-17. Jahrhundert), Göttingen 1999, S. 13 f.
12 Vgl. jetzt Bernd Roeck, Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien, München 2001.

Anschrift des Verfassers: Prof. Dr. Bernd Roeck, Universität Zürich, Historisches Seminar, Karl Schmid-Str. 4, CH-8006 Zürich. email: roeck@hist.unizh.ch

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.[1] 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.[2] 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.[3] 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.[4]

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