

# EINLEITUNG

## WELTAUSSTELLUNGEN – MODELL UND VARIATIONEN

Annika Haß & Céline Trautmann-Waller

Weltausstellungen werden als ein Merkmal der Kulturgeschichte der „westlichen“ Welt betrachtet, obwohl sie darüber hinaus Verbreitung fanden. Als Ausstellungstyp entstanden sie seit der Mitte des 19. Jahrhunderts. Weltausstellung finden jedoch bis heute statt und machen zunehmend die Frage des Umweltschutzes zu einem ihrer zentralen Themen, insbesondere bei der ersten in Deutschland organisierten Weltausstellung in Hannover im Jahr 2000. Ziel dieses Themenheftes ist es, anhand von Fallstudien über einen Zeitraum von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis ins 21. Jahrhundert zu untersuchen, wie verschiedene Typen von Ausstellungen die Herausforderung einer Ordnung der Welt und/oder einer Repräsentation des Universellen an einem einzigen Ort für einen begrenzten Zeitraum mit einer begrenzten Auswahl an Artefakten unter Beachtung ihrer Anordnung oder Inszenierung, der Kategorien, die als Stütze für ihre Ordnung dienen, und des Zusammenspiels diverser Medien (Objekt, Text, Bild) darzustellen versuchten. An der Schnittstelle verschiedener Forschungsfelder betonen die Beiträge die deutsch-französische Perspektive, gehen aber auch darüber hinaus und beziehen andere Kulturräume ein, besonders Großbritannien, Österreich, die Vereinigten Staaten von Amerika, den Iran und mehrere afrikanische Länder. Es war uns wichtig, dass diese Fragen in einem Austausch zwischen Theorie und Praxis behandelt werden. Ein Teil der Beiträge beruht daher auf konkreten kuratorischen Erfahrungen oder verbindet historische Perspektiven mit konkreter kuratorischer Erfahrung. Um die Reflexion über die Beziehungen zwischen den materiellen, medialen und virtuellen Dimensionen von Ausstellungen zu vertiefen, werden die Beiträge durch ein Gespräch zum Thema „Buch und Literatur im digitalen Zeitalter ausstellen“ mit den Expertinnen und Experten Heike Gfreis (Literaturmuseum der Moderne in Marbach am Neckar), Stephanie Jacobs (Deutsches Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek, Leipzig) und Ulrich Johannes Schneider (Universitätsbibliothek Leipzig, 2006–2022) ergänzt.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL  
#2-2024, S. 277–284

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.104825>



Nicht selten werden Ausstellungen selbst zum Thema von Ausstellungen.<sup>1</sup> Für das Jahr 2014 lassen sich folgende Beispiele nennen: *Experiment Metropole 1873. Wien und die Weltausstellung* (Wienmuseum, Wien); *Paris 1900, la ville spectacle* (Petit Palais, Paris); *1925, quand l'art déco séduit le monde* (Cité de l'architecture, Paris); *Die Welt in Leipzig. Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik – Bugra 1914* (Deutsches Buch- und Schriftmuseum, Leipzig). Gleichzeitig sind Ausstellungen als Untersuchungsgegenstand insbesondere im historischen und kulturwissenschaftlichen Kontext zu einem eigenständigen Forschungsgegenstand geworden.<sup>2</sup> Studiengänge und Fachzeitschriften befassen sich mit kuratorischen Studien. Besonders die Weltausstellungen sind aus unterschiedlichen fachlichen Perspektiven untersucht worden, aber auch anderen internationalen Ausstellungen wurden Arbeiten gewidmet.<sup>3</sup>

Im Gegensatz zum Buch<sup>4</sup> ist die Ausstellung wie das Museum an einen Ort gebunden, einen konkreten Raum, in dem die Besucher:innen sich frei bewegen können und wo sie auf scheinbar unmittelbare Weise mit Objekten oder Bildern in Berührung kommen.<sup>5</sup> Da der Besuch in einer zum Teil ritualisierten Weise, nach einem Zeremoniell mit eigenen Regeln abläuft, hat die Ausstellung eine gewisse Verbindung zum Theater. Sie verweist auch auf Traditionen wie die der Kuriositätenkabinette der Neuzeit, die ebenfalls in einem oder mehreren Räumen die Welt in ihrer gesamten geografischen Ausdehnung zusammenfassen und Natur, Kunst und Technik miteinander verbinden wollten, aber meist den Status von Privatsammlungen hatten und der Repräsentation von Königen, Prinzen oder religiösen Orden dienten.<sup>6</sup> Die Ausstellung steht in

1

Vgl. Johan Holten (Hg.), *Ausstellen des Ausstellens/Exhibiting the Exhibition. Von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation/From the Cabinet of Curiosities to the Curatorial Situation*, Berlin 2018.

2

Vgl. insbes. Jean-François Barbier-Bouvet, Pierre Belleville, Bernard Clément, Jean Davallon et al., *Histoires d'expo. Un thème, un lieu, un parcours*, Paris 1983; Bernadette Dufrene und Jérôme Glicenstein (Hg.), *Histoire(s) d'exposition(s)/Exhibitions' Stories*, Paris 2016.

3

Vgl. Ernst Fischer und Stephanie Jacobs (Hg.), *Die Welt in Leipzig. Bugra 1914. Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik*, Hamburg 2014; Eva-Maria Troelenberg, *Eine Ausstellung wird besichtigt. Die Münchner „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive*, Frankfurt a. M. 2010.

4

Vgl. auch Anke te Heesen, *Der Weltkasten. Die Geschichte einer Bildenzyklopädie aus dem 18. Jahrhundert*, Göttingen 1997.

5

Vgl. die Untersuchungen von Jean Davallon über den „Rundgang als semiotisches Programm“ und „die Produktion im Sinne eines Rundgangs“: ders., *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris 1999.

6

Die Beiträge dieses Bandes beginnen chronologisch Mitte des 19. Jahrhunderts. Darüber hinaus verweisen wir auf: Andreas Grote, *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen 1994; Robert John Westen Evans und Alexander Marr, *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, London 2006; Dominik Collet, *Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit*, Göttingen 2007.

enger Verbindung zu den Museen, die mit der Idee einer öffentlichen Sphäre, mit den Begriffen Kultur und Bildung verbunden sind, während sie gleichzeitig auch mit kommerziellen Herausforderungen und Repräsentationsfunktionen verknüpft sind.<sup>7</sup> Im Gegensatz zum Museum, das aufgrund seines dauerhaften Charakters zu tendenziell langfristigen Präsentationen kanonischer Ensembles tendiert,<sup>8</sup> war die Ausstellung im modernen Sinne von Anfang an durch ihren flüchtigen, kommerziellen und oft mobilen Charakter geprägt.<sup>9</sup>

Durch den Pariser *Salon* oder die im deutschen Raum in der Mitte des 19. Jahrhunderts entstandenen Kunstvereine mit ihrer Praktik wechselnder, spezieller künstlerischer Ausstellungen zur Unterstützung und Verteidigung von Künstlern, bestand im 19. Jahrhundert eine Verbindung zur Entstehung des Kunstmarktes, neuer Praktiken und neuer Berufe. Bis heute beruht die Kunstausstellung als kulturelles Dispositiv, wie Beatrice von Bismarck zeigt, auf den Beziehungen und der „Beziehungsdynamik“ zwischen verschiedenen Akteur:innen, wie Kurator:innen, Künstler:innen und Besucher:innen deren Rollen, Status und soziale Funktionen in Verbindung mit den Ausstellungen sie analysiert.<sup>10</sup>

Mitte des 19. Jahrhunderts entstand ein neuer Typus von Ausstellung, die Weltausstellung, die die Welt in ihrer Gesamtheit und Vielfalt darstellen sollte und gleichzeitig auf die Förderung des Handels, die Verteidigung nationaler Interessen und die Selbstdarstellung der ausstellenden Stadt abzielte. Der deutsche Begriff *Weltausstellung* steht in Verbindung mit dem Begriff *Weltliteratur*, der zu Beginn des 19. Jahrhunderts aufkam. Im Französischen ist der Begriff *exposition universelle*, also „universelle Ausstellung“ üblich. Der Bezug zur Welt fehlt. In der französischen Übersetzung von Weltliteratur hingegen – *littérature mondiale* – ist er enthalten. Es handelt sich um die Übersetzung des durch die deutsche Klassik geprägten Begriffes.<sup>11</sup> Volker Barth betonte mit Blick auf die Pariser Ausstellung von 1867 die Verbindung der Ausstellungen dieses

7

Die Forschungsliteratur zu diesem Thema ist umfangreich, wir verweisen hier auf zwei neuere Werke, die einen transnationalen Ansatz zu Museen verfolgen: Andrea Meyer und Bénédicte Savoy, *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750–1940*, Berlin/Boston 2014; Michela Passini und Pascale Rabault-Feuerhahn (Hg.), *La part étrangère des musées*, in: *Revue germanique internationale* 21, 2015.

8

Vgl. z. B. Anke te Heesen, *On the History of Exhibition*, in: *Representations* 241, 2018, 59–66, hier 62–63.

9

Thomas Großbölting, *„Im Reich der Arbeit“*. *Die Repräsentation gesellschaftlicher Ordnung in den deutschen Industrie- und Gewerbeausstellungen 1790–1914*, München 2008.

10

Vgl. Beatrice von Bismarck, *Das Kuratorische*, Leipzig 2021.

11

Siehe zum Konzept *Welt* in Verbindung mit Museen und Ausstellungen besonders: Andreas Urs Sommer, *Zur Philosophie musealen Sammelns*, in: Bernadette Collenberg-Plotnikov (Hg.), *Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte*, Bielefeld 2018.

Typus mit einer Fortschrittsideologie und analysiert die Art und Weise, wie der von ihnen propagierte Internationalismus durch die Präsenz der zahlreichen Stände oder Pavillons visuell verkörpert wird.<sup>12</sup> Hinter dem behaupteten Universalismus und dem scheinbar kosmopolitischen und irenischen Charakter verbergen sich eine Auswahl und eine Ordnung der Ausstellungsstücke, die häufig eine Hierarchie und in unterschiedlichem Maße den Wettbewerb der Nationen und Imperien an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert widerspiegeln. Es ging darum die Welt aus-zustellen,<sup>13</sup> also an einem Ort (und in einer bestimmten Architektur) für einen begrenzten Zeitraum eine Auswahl menschlicher Produkte und Errungenschaften einem enzyklopädischen Ansatz folgend mit einem für die damalige Zeit charakteristischen Exotismus sichtbar zu machen und die Idee der Zivilisation zu feiern. Beat Wyss betonte in einer Monografie zur Ausstellung von 1889 in Paris den Kontrast zwischen dem Ideal der Emanzipation, das von der Französischen Revolution propagiert wurde, die sich im selben Jahr zum 100. Mal jährte, und dem Exotismus, der fiktiven Begegnung, der „Romantik des Bazars“ und der „kulturellen Kannibalisierung“, die seiner Meinung nach in der Ausstellung stattfanden.<sup>14</sup> Alexander C. T. Geppert, der seine Studie auf fünf Ausstellungen stützt, die zwischen 1896 und 1931 in Paris, London und Berlin stattfanden, untersucht ebenfalls die Aneignungs- und Konsumprozesse bei Weltausstellungen, lehnt jedoch den Begriff der „Identität“ ab und ist der Ansicht, dass der Geist dieser Ausstellungen nicht auf „Nationalismus“ reduziert werden könne. Er betont, dass Weltausstellungen sowohl das Werk von Kulturunternehmern als auch die Verkörperung eines kommunikativen und institutionellen Netzwerks waren und somit „Meta-Medien“ darstellten, die zugleich modern und eine Inszenierung der Moderne waren. Er zieht daher die Metapher des Prismas derjenigen der Lupe vor.<sup>15</sup> Zu den von Geppert untersuchten Ausstellungen gehörte auch die Berliner Gewerbe-Ausstellung, die 1896 in Berlin anstelle einer Weltausstellung stattfand. Der Philosoph und Soziologe Georg Simmel, der der Ausstellungspraxis sonst eher kritisch gegenüberstand,<sup>16</sup> widmete ihr einen Artikel,

12

Vgl. Volker Barth, *Mensch versus Welt. Die Pariser Weltausstellung von 1867*, Darmstadt 2007; Christiane Demeulenaere-Douyère (Hg.), *Exotiques expositions. Les expositions universelles et les cultures extra-européennes. France, 1855–1937*, Paris 2010; Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeulenaere-Douyère und Liliane Hilaire-Perez (Hg.), *Les expositions universelles en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris 2012.

13

Siehe in Bezug auf Repräsentation und Sichtbarkeit: Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris 2000.

14

Beat Wyss, *Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889*, Berlin 2010.

15

Alexander Christian Tillmann Geppert, *Fleeting Cities. Imperial Exhibitions in Fin-de-Siècle Europe*, Basingstoke 2010, 12.

16

Vgl. Georg Simmel, Über Kunstausstellungen, in: *Unsere Zeit*, 26.02.1890.

in dem er sich von der Art und Weise, wie die Stadt Berlin sich selbst als „Weltstadt“ ausstellte, beeindruckt zeigte. Im Gegensatz zu den Weltausstellungen resultierte die Verdichtung auf dieser Ausstellung seiner Meinung nach nicht aus einer „mechanischen Akkumulation“ von Produkten aus aller Welt, sondern aus der „Eigenproduktion“, mit der „eine Stadt als Abbild und Auszug der industriellen Kräfte der kultivierten Welt überhaupt“ auftrat.<sup>17</sup> Dieses Beispiel zeigt vielleicht besonders deutlich, wie sehr die ausstellenden Städte in ihren Ausstellungen auch sich selbst repräsentieren, sei es, um sich als Zentrum eines Imperiums im Spannungsfeld zwischen Metropolen und Kolonien zu präsentieren, oder um eine Spezialisierung zu bekräftigen, wie es insbesondere bei der Internationalen Musik- und Theaterausstellung in Wien 1892 der Fall war, die in dieser Ausgabe von Claire Couturier analysiert wird.

Im Gegenzug spielten Ausstellungen eine wichtige Rolle für die Darstellung und Vorstellung der Großstadt, der Metropole und der Globalität, denn trotz ihres ephemeren Charakters hinterließen sie Spuren in Form von Zeugnissen der Besucher:innen (Zeitungen, Gästebücher, Artikel, Korrespondenzen) oder von Monumenten, Architekturen, Pavillons und Parks. Die positiven und negativen Reaktionen von Zeitgenöss:innen auf den Besuch von Ausstellungen geben ebenfalls Aufschluss darüber, wie Ausstellungen die Kreativität oder das Denken anregen können. Der Besuch der Internationalen Buch- und Grafikausstellung war für den Typografen Jan Tschichold ein entscheidender Impuls für die Entwicklung seiner eigenen typografischen Arbeit.<sup>18</sup> Der Philosoph und Wissenschaftshistoriker Henri Berr, Gründer des Centre de Synthèse und der gleichnamigen Zeitschrift, besuchte die Weltausstellungen in Brüssel 1935 und Paris 1937.<sup>19</sup> Der Philosoph Theodor W. Adorno verfasste einen kritischen Bericht über die Ausstellung *Musik im Leben der Völker*, die 1927 in Frankfurt am Main stattfand. Er betonte das Wechselspiel zwischen politischer Repräsentation, Kunstausstellungen und Unterhaltung und entwickelte seine Theorie des „Ausstellungswerts“, wie Guillaume Beringer in seinem Beitrag aufzeigt. Das Schicksal des Crystal Palace, das Andreas Fahrmeir untersucht, zeigt, wie dieses imposante Gebäude und sein Umzug nach der Ausstellung von 1851 an der Organisation verschiedener Räume und der damit verbundenen Funktionen in der britischen Hauptstadt beteiligt war. Häufig veränderten diese Ausstellungen die Organisation der ausstellenden Städte, förderten die Entwicklung des Verkehrswesens und ließen neue Stadtviertel entstehen. Stefanie Hereaus zeigt, wie sich die Kultur der Weltausstellungen

17

Georg Simmel, Berliner Gewerbe-Ausstellung, in: *Die Zeit* 8/95 (25. Juli 1896), 59–60.

18

Vgl. Stephanie Jacobs und Patrick Rössler (Hg.), *Blicke in den Nachlass Jan Tschichold. Ein Jahrhunderttypograf*, Göttingen 2019.

19

Vgl. das Dossier „Expositions internationales“ im Nachlass von Henri Berr, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, BRR2.A28-03.

auch an einem Ort wie dem Botanischen Garten (Palmengarten) in Frankfurt am Main entfalten konnte. Sie hebt hervor, wie aktuelle Kunstinstallationen an diesem Ort den Besucher:innen eine sensible Erfahrung ihrer Verbindung zu einer bestimmten Wissensordnung und Ideologie ermöglichen, insbesondere im Fall von Pflanzen aus kolonialen Kontexten. Aufgrund ihrer Vision des Fortschritts, ihrer pädagogischen und didaktischen Dimension spielten Weltausstellungen auch eine gewisse Rolle bei der Entwicklung neuer Wissenschaften, sowohl im Bereich der Geisteswissenschaften als auch der Naturwissenschaften, und wurden mehrfach unter Beteiligung von Wissenschaftler:innen oder in Verbindung mit internationalen Wissenschaftskongressen konzipiert und/oder veranstaltet. Als Beispiel sei erwähnt, dass der Historiker Karl Lamprecht, der eine Universalgeschichte vertrat, für die Internationale Ausstellung für Buch und Graphik eine Präsentation über die historische Entwicklung des Buches und der Grafik organisierte<sup>20</sup> und dass der Geograf Elisée Reclus für die Weltausstellung 1900 in Paris einen ganz besonderen Globus entwarf, der in dieser Ausgabe von Marion Picker analysiert wird.

1937 fanden in Paris nicht nur mehrere internationale Kongresse etwa für Philosophie, Ästhetik und Kunstwissenschaft oder auch für Architektur (CIAM) statt, sondern auch die *Exposition internationale des arts et techniques de la vie moderne*. Die ideologische Konkurrenz zwischen der Sowjetunion und dem nationalsozialistischen Deutschland auf dieser Weltausstellung ist vielfach hervorgehoben worden. Wie Rosemarie Burgstaller betont, stellte diese Ausstellung in mehrfacher Hinsicht einen Propagandaerfolg für das nationalsozialistische Deutschland dar, trotz der potenziell negativen Außenwahrnehmung der Nürnberger Gesetze (1935).<sup>21</sup> Gegendarstellungen von Exildeutschen auf dem Gelände der Weltausstellung hatte der NS-Staat erfolgreich verbieten lassen können. Allerdings fand in einer Buchhandlung in der Rue Gay Lussac Nr. 15 ab dem 25. Juni 1937 eine Ausstellung mit dem Titel *1837–1937, das deutsche Buch in Paris* statt, deren historischer Teil unter anderem das Werk Heinrich Heines thematisierte, welcher zu den Autoren gehörte, dessen Arbeiten in Deutschland am 10. Mai 1933 öffentlich verbrannt worden waren.<sup>22</sup> Die Planungen für die 1942 im faschistischen Italien geplante Weltausstellung brachten zwar zahlreiche neue Gebäude hervor, die Veranstaltung selbst fand aber aufgrund

20

Vgl. Monika Estermann, Buchhandelsgeschichte in kulturhistorischer Absicht. Johann Goldfriedrich und Karl Lamprecht, in: dies., Ernst Fischer und Ute Schneider (Hg.), *Buchkulturen. Beiträge zur Geschichte der Literaturvermittlung*, Wiesbaden 2005, 1–35.

21

An den Weltausstellungen in Brüssel (1935) und New York (1939) nahm Deutschland nicht teil, da keine weiteren Exporterhöhungen ausgehandelt werden konnten. Vgl. Rosemarie Burgstaller, *Inszenierung des Hasses. Feindausstellungen im Nationalsozialismus*, Frankfurt a. M. 2022, 106–112.

22

Vgl. ebd., 112–114.

des Weltkrieges nicht statt. Einige Bauten wurden nach dem Weltkrieg fertiggestellt und bilden heute ein Stadtviertel in Rom.<sup>23</sup>

Ob aus einer gewissen Ausstellungsmüdigkeit heraus (Geppert) oder aus einem kritischen Verhältnis zum Modell der Weltausstellungen: Ab 1900 entstanden dennoch neue Wege, Formen der Universalität zu suggerieren, insbesondere im Zuge der Entwicklung einer Kunstgeschichte, die ebenfalls „weltweit“ ausgerichtet sein sollte und die Kunst entfernter Länder erfassen wollte, indem sie methodologisch die Errungenschaften der Psychologie und Ethnologie integrierte.<sup>24</sup> Diese Frühform globaler Kunstgeschichte eröffnete eine Anthropologie der Kunst, die die Kunst als „natürlichen Teil“ der Menschen in allen Kulturen betrachtet, schaffte es aber im Kontext der Kolonialreiche und aufgrund von Formen des Komparatismus und des Evolutionismus nur schwer, Trennungen und Hierarchien zu überwinden.<sup>25</sup> Versuche, die Welt mithilfe von Ausstellungstechniken abzubilden, insbesondere im Zusammenhang mit der Verbindung zwischen Avantgarde und Primitivismus, werden in den Beiträgen von Jean-Louis Georget und Richard Kuba über die Frobenius-Sammlung, welche 1937 im MoMA in New York gezeigt wurde und bis heute unter Mitarbeit der beiden Autoren gezeigt wird, sowie im Beitrag von Lisa Ahlers über Ausstellungen in Museen für moderne Kunst in den Jahren 1928, 1948 und 1956, die sich auf eine universalistische Kunstauffassung berufen, analysiert. Neuere Ausstellungen schlagen neue Strategien vor, indem sie zwei Objekte aus unterschiedlichen Epochen und/oder weit entfernten Regionen Seite an Seite als Verkörperungen anthropologischer Konstanten in unterschiedlichen kulturellen Erscheinungsformen einander gegenüberstellen. Diesem Prinzip folgten in jüngster Zeit Ausstellungen wie *Unvergleichlich. Kunst aus Afrika im Bode-Museum* (2017–2019) in Berlin (Bodemuseum), die afrikanische und europäische Objekte anhand formaler und thematischer Ähnlichkeiten miteinander in Beziehung setzte, oder *Treasury! Masterpieces from the Hermitage in Amsterdam* (2019). In beiden Fällen werden die verschiedenen Artefakte in einem subtilen Spiel aus Übereinstimmungen und Unterschieden angeordnet, ohne dass dabei eine Hierarchie entsteht.

All diese Versuche, Formen der Universalität in erweiterten Zeiträumen anzudeuten, sind in der Regel an Orten mit einem bestimmten Erbe angesiedelt und bleiben dennoch oft von bereits bestehen-

23

Vgl. dazu Franz J. Bauer, *Rom im 19. und 20. Jahrhundert. Konstruktion eines Mythos*, Regensburg 2009, bes. Kapitel: Monumental und modern: E 42/EUR. Ein Viertel für ein Viertes Rom, 266–298. Vgl. zur Ausstellungspraxis im faschistischen Italien und nationalsozialistischem Deutschland auch: Vanessa Rocco, *Photofascism. Photography, Film, and Exhibition Culture in 1930s Germany and Italy*, London 2020.

24

Vgl. die Ausstellung von 2023: *Welt-Kunst 1923. Von der Umwertung der deutschsprachigen Kunstgeschichte*, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München (10.06.2024).

25

Vgl. Susanne Leeb, *Die Kunst der Anderen. „Weltkunst“ und die anthropologische Konfiguration der Moderne*, Berlin 2015.

den Kategorien abhängig, die auf verschiedenen Ebenen und bis in die visuelle Wahrnehmung hinein präsent sind. Eva-Maria Troelenberg hat in ihren Untersuchungen zur Ausstellung islamischer Kunst in München 1910 gezeigt, wie problematisch die Kategorie „islamische Kunst“ bereits zu dieser Zeit war.<sup>26</sup> Die Organisatoren konzentrierten sich auf Meisterwerke aus entfernten Epochen, ignorierten zeitgenössische Künstler aus den betreffenden Ländern, stellten dafür aber Handwerker bei der Arbeit und handwerkliche Produkte aus, die zum Verkauf angeboten wurden. Als Reaktion auf diese Art von Praktiken, die im Rahmen postkolonialer Ansätze der Museums- und Ausstellungsgeschichte angeprangert wurden, entwickelten sich neue Ausstellungsstrategien und das Phänomen des *Curatorial Activism*. Dazu gehört die „Inversion“, zum Beispiel wenn in der den Sinti und Roma gewidmeten Ausstellung *Barvalo* im Marseiller Musée des civilisations de l'Europe (Mucem) die Weltanschauung der Sesshaften aus der Sicht der Reisenden auf fiktive und parodistische Art und Weise in einem „Museum des Gadjo“ integriert wird. Die Provenienzforschung wird manchmal thematisiert, durch verschiedene Mittel in den Ausstellungen selbst sichtbar gemacht und stellt eine andere Art der Auseinandersetzung mit dem Ausstellungserbe dar. Die Öffnung des ‚westlichen‘ Kanons gegenüber zeitgenössischen iranischen Künstler:innen untersucht der Beitrag von Agnes Rameder, ausgehend von ihrer eigenen kuratorischen Erfahrung im Museum für Islamische Kunst in Berlin.<sup>27</sup>

Dieses Themenheft ist das Ergebnis der Veranstaltung „Die Welt im Kleinen? Welt ausstellen, Welt ordnen (19.–21. Jh.)/Le monde en miniature ? Exposer le monde, ordonner le monde (XIX<sup>e</sup>–XXI<sup>e</sup> siècles)“, die vom 5. bis 7. Mai 2021 online stattfand. Wir danken der Deutsch-Französischen Hochschule und dem Institut universitaire de France für die Förderung dieses Projekts, unseren beiden Universitäten für die logistische Unterstützung, Stefanie Heraeus und Sarah Neelsen sowie den Studierenden der Masterstudiengänge „Curatorial Studies“ (Goethe-Universität Frankfurt am Main) und „Métiers de la culture dans le domaine franco-allemand“ (Université Sorbonne Nouvelle) für ihre Teilnahme, Esther van Dooren und Amandine Meunier für ihre Unterstützung bei der Vorbereitung der Tagung sowie Eve Vayssière für die Untertitelung der im Zusammenhang mit derselben vorbereiteten *Interviews*. Wir sind auch den Herausgeber:innen der Zeitschrift *21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur* dankbar, dass sie die Beiträge aus dieser Tagung aufgenommen haben, sowie der Redaktion der Zeitschrift für die ausgezeichnete Zusammenarbeit.

26

Vgl. Troelenberg, Eine Ausstellung wird besichtigt.

27

Vgl. auch zur postkolonialen Perspektive: Stefanie Heraeus, Ein Museum transformieren. Das Frankfurter Weltkulturenmuseum als Ort künstlerischer Produktion, in: *21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur* 3/1, 2022, 183–209.