

ENGE WELTINNENRÄUME

BEGEHBARE RIESENGLOBEN UND DER „GRAND
GLOBE“ VON ÉLISÉE RECLUS

Marion Picker

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2024, S. 325–347

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.104828>



ABSTRACT: NARROW WORLD INTERIORS. GIANT WALK-IN
GLOBES AND THE “GRAND GLOBE” BY ÉLISÉE RECLUS

The dimensions of the giant globes built in the second half of the nineteenth century quickly make us forget that they are paradigmatic cases of miniaturized worlds. This article focuses on Élisée Reclus' project for the Paris “Exposition Universelle” of 1900. A relief globe of about 127 meters in diameter was to be housed in an even bigger globe. The *Grand globe* could thus be considered as a prefiguration of the “world interior” [“Weltinnenraum”], a term Rainer Maria Rilke used in one of his poems a few years later. The theatrical staging of a globe within a globe combines aesthetic and affective, pedagogical and political objectives. However, this article is less about the politics and convictions of Reclus than about the relationship of his project to cartographic practices and “world views” at the time. What is it that distinguishes the *Grand globe* from other world models, from competing exhibits and views at the Paris exhibition? And what does the inward turn of geographic representation tell us about the “world” around 1900?

KEYWORDS

Georama; Globen; Pariser Weltausstellung von 1900; Weltinnenraum; Élisée Reclus.

Durch alle Wesen reicht der *eine* Raum:
Weltinnenraum. Die Vögel fliegen still
durch uns hindurch. O, der ich wachsen will,
ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum.¹

I. Georamen als Zeugnisse von Weltauffassungen

Georamen, welche vorwiegend in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts geplant und manchmal auch gebaut wurden, können als eine Sonderform der Panoramen gelten, insofern sie wie diese eine panoptische und immersive Erfahrung ermöglichen. Zugleich sind Georamen Welt Darstellungen in Form gigantischer Hohlkugeln, und damit ein besonderer Globustyp. Ihre superlativischen Dimensionen lassen allerdings leicht vergessen, dass es bei ihnen – nicht anders als bei Schul- und Taschengloben – immer noch um Verkleinerung geht, ja, dass sie als paradigmatische Fälle von „Welt im Kleinen“ betrachtet werden können. Anspruch auf diesen herausragenden wie paradoxalen Status können sie erheben, da sie den Betrachtenden nicht nur, wie in einer Ausstellung oder einem Museum, vermittelt einer repräsentativen Auswahl von Objekten und einer Anordnung von Exponaten eine spezifische Sicht auf die Welt gewähren. Die begehbaren Globen, die oft auch Ausstellungen beherbergten, können darüber hinaus beanspruchen, „Welt“ nicht nur in einer jeweiligen Hinsicht *darzustellen*, wie dies in einem Museum für Naturgeschichte oder bei einer Industriemesse der Fall ist. Sie suggerieren vielmehr, Welt in einem Als-ob-Modus zu *sein*,² nicht nur aufgrund der immersiven Erfahrung, die sie Besucherinnen und Besuchern bieten, sondern auch, weil sie die kulturell standardisierte sphärische Form von „Welt“ verkleinern, auch im Sinne eines geometrischen Ähnlichkeitsverhältnisses. Ihre Teilhabe an und Verbundenheit mit der Welt, die sie sind und darstellen, äußert sich ebenfalls im Symbolcharakter der Globen. Ihre mimetische *Präsentation* unterscheidet sich von geläufigeren musealen Modellen der *Repräsentation*. Bedienen diese sich einer Rhetorik von Synekdoche, Metonymie und Metapher (also *pars pro toto*, Verschiebung, Ersetzung), haben wir es bei Globen mit Weltmodellen zu tun, die allen Fragen des Maßstabs zum Trotz die ideale Form der Erde bewahren, also die Kugel. Die Frage, wie sich die Form der Kugel kulturgeschichtlich gegenüber anderen Modellierungen des Weltganzen durchsetzen konnte, steht im Folgenden jedoch nicht im Vordergrund.³ Ausgehend von der Feststellung,

1

Rainer Maria Rilke, *Es winkt zu Fühlung fast aus allen Dingen*, in: ders., *Sämtliche Werke II*, hg. von Ernst Zinn, Frankfurt a. M. 1987, 92–93.

2

Dies verdeutlicht zum Beispiel ein unsignierter satirischer Artikel zum „Wyld's Globe“: *A Second Journey Round the World*, in: *Punch, Or the London Charivari* 21, 1851, 21.

3

Vgl. dazu u. a. Peter Sloterdijk, *Sphären II. Globen*, Frankfurt a. M. 1999, sowie aus einer dezidiert historisch-kritischen Perspektive die diversen Artikel und Einträge zu Globen in

dass die Kugel dabei nicht nur die Gestalt des Erdglobus bestimmt, sondern auch die der weiteren Sphärenhüllen, von der Erdatmosphäre über die sichtbare Himmelskugel bis hin zur Idee des Kosmos als Weltganzem, soll es vielmehr darum gehen, die Riesengloben als Manifestation des sich neu formierenden Verständnisses von Globalität in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu sehen – einer Globalität, die sich aus der Wahrnehmung eines räumlichen und zeitlichen Abschlusses der imperialen und epistemischen Expansion heraus nach „innen“ wendet. Auch wenn die enormen geopolitischen, ikonografischen und wissenschaftlichen Implikationen dieser unterschwelligenden Wendung allenfalls angedeutet werden können, zielt die Untersuchung darauf ab, Georamen als *imago mundi* im Sinne des „Weltinnenraums“ zu deuten.⁴

II. Die Georamen auf den Weltausstellungen. Modellierungen von Weltordnungen und Geschichtsräumen

Bei der Betrachtung der Georamen im Kontext der Weltausstellungen, vor allem der Pariser *Exposition Universelle* von 1900 mit dem nicht verwirklichten *Grand globe* des Anarchisten und Geografen Élisée Reclus, steht damit die affektive und kognitive Suggestivkraft dieser besonderen Formgebung im Mittelpunkt, welche ein besonders authentisches Dispositiv der Welt Darstellung zu sein behauptet, eben durch die Mimesis der Form der Erde. Diese Mimesis ist jedoch keine einer wahrgenommenen Gestalt, denn kein Mensch hat bis in die 1960er Jahre die Gestalt der Erdkugel mit eigenen Augen sehen können – dies blieb dem Zeitalter der Raumfahrt vorbehalten. Die mediale Aufmerksamkeit, die der fotografische Anblick der Erde sowohl aus der Planetennähe als auch, etwa zwei Jahrzehnte später, von den Rändern des Sonnensystems erfuhr, mag ein Indiz für die Wucht sein, mit der solche Anschauungen uns betreffen.⁵ Im 19. Jahrhundert sind Globen jedweder Größe hingegen noch nicht das Ergebnis einer Nachahmung eines sinnlich Erfahrbaren, sondern eine Konstruktion, die aus philosophischer Spekulation, mathematisch-astronomischer Berechnung und kartografischen Messungen resultiert und natürlich auch aus Teilan-schauungen von hohen Beobachtungsstandpunkten, also Berggipfeln und Montgolfieren. Aller Suggestivität der Globusform zum Trotz gibt diese keine Erfahrung wieder, sondern sie partizipiert,

J. B. Harley, David Woodward, Matthew Edney et. al. (Hg.), *History of Cartography*, Bde. 1–6, Chicago 1987ff.

4

Christoph Asendorf, *Planetarische Perspektiven. Raumbilder im Zeitalter der frühen Globalisierung*, Paderborn 2017, 12. Asendorf verweist hier auf Sloterdijk, der jedoch seinerseits die Wortschöpfung des „Weltinnenraums“ bei Rilke vorgefunden hatte.

5

Es handelt sich einerseits um die Fotografien *Earthrise* (1968) und *Whole Earth/photo 22727*, ebenfalls bekannt als *Blue Marble* (1972), und andererseits um die Aufnahme, die den Titel *Pale Blue Dot* erhielt (1990). Zu den ersten beiden Beispielen vgl. Denis Cosgrove, *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*, Baltimore/London 2001, 260–261; zum dritten Beispiel vgl. Carl Sagan, *Pale Blue Dot. A Vision of the Human Future in Space*, New York 1994.

nicht anders als andere Ausstellungsobjekte, -modalitäten und -orte, an der Modellierung eines Weltverhältnisses, oder anders gesagt: an einer Weltanschauung, in die auch fundamentale Annahmen über die politischen, ökonomischen und gesellschaftlichen Verhältnisse von Menschen, Dingen und Räumen einfließen – oder auch Forderungen und Ansprüche, was diese Verhältnisse betrifft. Man denke nur, um bei kleineren Globenformaten zu bleiben, an Reichsapfel und an die auf Gemälden dokumentierten Hände von Souveränen, die auf Erdgloben ruhen.⁶

Auch die wesentlich größeren Globen auf Weltausstellungen und Universalausstellungen unterfüttern ein Narrativ von Macht, wengleich dieses nicht mehr dem zu regulierenden Verhältnis von Herrschern und Untertanen gilt, sondern sich auf ambivalente Weise sowohl an die gesamte Menschheit als auch an eine bestimmte Zivilisation, an eine Nation, an die Bewohnerinnen und Bewohner einer Stadt richtet, die eingeladen sind, sich als diffuses Kollektiv selbst zu betrachten und – im Kontext der *world's fairs* und *expositions universelles* – zu feiern. Die Ausstellungen erzeugen privilegierte Orte und Momente, indem sie sich existierender Zentralität bedienen, die sie weiter verstärken und überhöhen. Jean-Marc Besse schreibt über die Städte, welche die Welt- und Universalausstellungen beherbergen und zu Recht *Weltstädte* genannt werden:

La grande ville, Paris ou Londres, n'est donc pas seulement le centre du territoire national, elle est aussi l'endroit où ce territoire se ramasse sur lui-même, se concentre, s'accumule', dans un grand magasin d'espace, si l'on peut dire, et se donne une image complète de lui-même.⁷

Wir haben es mit dem Mikrokosmos eines Mikrokosmos eines Mikrokosmos zu tun: In der Logik einer Verschachtelung konzentriert somit die Weltausstellung, als Versammlung von Beiträgen der Nationen und Regionen, die Geltung der Weltstadt, was sich in den emblematischen Monumentalbauten wie dem Londoner Crystal Palace und dem Eiffelturm auf einer dritten Ebene wiederholt und potenziert. Anders als einzelne Pavillons und die dort ausgestellten Dinge repräsentieren diese Monumentalbauten nämlich nicht das Nebeneinander des Partikularen in einer für ein ‚Ganzes‘ repräsentativen Auswahl, sondern heben jenes im Ganzen auf. Das Sichselbst-Zeigen dieser Großbauten überwiegt das Zeigen, Beherbergen und Ausstellen von Objekten.

Zu den Monumentalbauten auf den Ausstellungen ist weiterhin anzumerken, dass sie nicht nur die Funktion von Ausstellungsort und Ausstellungsobjekt in sich vereinigen, sondern bis zu einem

6

Vgl. insbesondere die Analyse des sog. Armada-Portraits der Elizabeth I. in Kristen Lippincott, Macht und Politik. Die Rolle des Globus in der Portraitkunst der Renaissance, in: *Der Globusfreund* 49/50, 2002, 129–147, hier 138.

7

Jean-Marc Besse, *Face au monde. Atlas, jardins, géoramas*, Paris 2003, 226.

gewissen Grad auch als Denkmal fungieren und dadurch Zentralität und Überhöhung nicht nur durch eine räumliche, sondern auch durch eine geschichtliche Abbrüviatur erzeugen. In einem seit Aufklärung und Revolution rationalisierten – und damit vom Anspruch her zunächst so leeren wie linearen – Kalender werden durch die Ausstellungen und ihre emblematischen Bauten, ähnlich wie bei der Neueinführung der Olympischen Spiele 1896, wiederkehrende Festtage geschaffen.⁸ Es handelt sich um quasi-kultische Momente und Orte des Wettbewerbs in allen möglichen Rubriken, und dazu gehört auch Monumentalität. Der für die Jahrhundertfeier der Französischen Revolution und die Ausstellung von 1889 errichtete Eiffelturm kann als ein gelungener Fall dieser Wiedereinführung einer zyklischen Zeit in die Logik eines linearen zeitlichen Kontinuums gelten. Für die Universalausstellung von 1900 jedoch, wiederum in Paris, bedeutete die Existenz des nur elf Jahre alten Bauwerks von 312 Metern Höhe von Beginn der Planungsphase an eine beträchtliche Herausforderung, insofern sich die Frage stellte, wie sich ein weiteres Jahrhundertbauwerk neben dem Turm behaupten könnte.

Georamen sind nicht nur aufgrund ihrer Größe und ihrer superlativischen Sichtbarkeit geeignete Kandidaten für diese Orte des Spektakulären, sondern eben auch aufgrund ihrer vielschichtigen und dabei sehr einleuchtenden Welt-Symbolik. Gerade die sphärische Form bringt jedoch in der erwähnten Überbietungslogik Probleme mit sich, denn jede Steigerung der Höhe geht per Definition mit einem proportionalen Zuwachs an Breite einher – und folglich mit einer Explosion der Baukosten.⁹ Die Monumentalität von Georamen ist also im Vergleich zu turmartigen Bauwerken teuer erkauft. Aber die Weltausstellung von 1889 hatte gerade in Bezug auf Georamen gelehrt, dass Zurückhaltung beim Volumen sich nicht rechnete. In der Avenue de Suffren, unweit des alles überragenden Eiffelturms, gab es damals eine Rotunde, die einen farbig bemalten Globus mit einem Umfang von 40 Metern und einem Durchmesser von 12,70 Metern beherbergte. Die Besichtigung des Globus fand von drei Metalltreppen aus statt, die sich über dem Nordpol des Globus in einer Plattform vereinigten. Sein hohles Inneres wurde nicht weiter genutzt. Da der Eintrittspreis von einem Franc hoch war für die Besichtigung des relativ unspektakulären Globus, vermerkte ein Kritiker, dass das Publikum sich statt geografischer Bil-

8

Die zweiten Olympischen Spiele von 1900 fanden sogar im Rahmen der Pariser Weltausstellung statt, lassen sich allerdings von der Qualität der Organisation und der öffentlichen Beachtung nicht mit den späteren Großereignissen vergleichen. Gemessen an den anderen Attraktionen waren die Olympischen Spiele von 1900 eher eine Randerscheinung der Ausstellung.

9

Der Kurator der Ausstellung *Globes* weist in seinem Katalogbeitrag darauf hin, dass gerade wegen der architektonischen Undankbarkeit der sphärischen Form diese oft mit anderen Bauelementen kombiniert wird, um eine monumentale Wirkung effizient zu erzielen, vor allem Sockel und Aufbauten wie z. B. Türme. Vgl. Yann Rocher, *Le globe comme architecture. Une histoire entre terre et ciel*, in: *Globes. Architecture et science explorent le monde* (Ausst.-Kat. Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine), hg. von Yann Rocher, Paris 2017, 14–23, hier 20.

derung für einen geringeren Preis lieber einen Bauchtanz in einem anderen Pavillon gönne.¹⁰

III. Die Georamenprojekte für die Universalausstellung von 1900. Von der neuen Enge der Welt

Dies waren Erfahrungen, die elf Jahre später in die Überlegungen zu einem neuen monumentalen und symbolträchtigen Blickfang für die Universalausstellung von 1900 einfließen, denn es zeichnete sich ab, dass dieser die Form eines großen Globus annehmen würde. Der Wettbewerb begann 1894 unter dem Vorsitz von Alfred Picard, dem „commissaire général“ der Ausstellung. Die eingereichten Vorschläge enthielten einige Entwürfe, welche vorsahen, dass der Eiffelturm verändert und teilweise wieder abgebaut würde.¹¹ Darunter befand sich auch der „Pavillon de l’Homme“ von Alphonse Mucha, der in einigen geplanten Versionen die zweite und dritte Etage des Turms durch einen Globus zu ersetzen gedachte.¹² Unter den diversen Entwürfen zu Riesengloben, die am Wettbewerb teilnahmen, ließen sich einige Kuriositäten finden, zum Beispiel ein von einem Regenschirm überspannter Erdball sowie einige Jahrmarktsattraktionen wie eine spiralförmig um die Außenhülle eines gigantischen Globus geführte Bahn [Abb. 1]. Es handelt sich um eine Variation über ein Globus-Projekt mit dem Titel „In 80 Minuten um die Welt“, in dem Aufzüge und zwei Bahnen auf der Innenseite der Globushülle die Besucherinnen und Besucher durch repräsentative Exponate aus allen Regionen fahren sollten.¹³ Die Anspielung auf den Roman *Le tour du monde en quatre-vingts jours* von Jules Verne ist unverkennbar. In Bezug auf die geplante Ausstellung ist daran aber vor allem der nicht nur scherzhaft gemeinte Überbietungsgeist interessant. Pries schon der Romantitel von 1872 die großartige Beschleunigung einer möglichen Weltumrundung, so stellte die für 1900 erträumte Bahnreise um den Ausstellungsglobus eine nochmalige 1440-fache Beschleunigung gegenüber der literarischen Weltreise in Aussicht.

Dieses Projekt eines Georamas und der dazugehörige Titel *Le Tour du monde en 80 minutes* verdeutlichen jedoch nicht nur die

¹⁰

Vgl. Alfred Grandin, *Le globe terrestre de 40 mètres*, in: Lucien Huard (Hg.), *Livre d’Or de l’Exposition 1889*, Paris 1889, 667–668, hier 668. Die Projektpräsentation mit Planzeichnungen (u. a. Aufriss) ist abrufbar unter Théodore Villard und Charles Cotard, *Projet de globe terrestre au millionième, présenté par MM. Th. Villard et Ch. Cotard*, Paris 1888 (24.01.2022).

¹¹

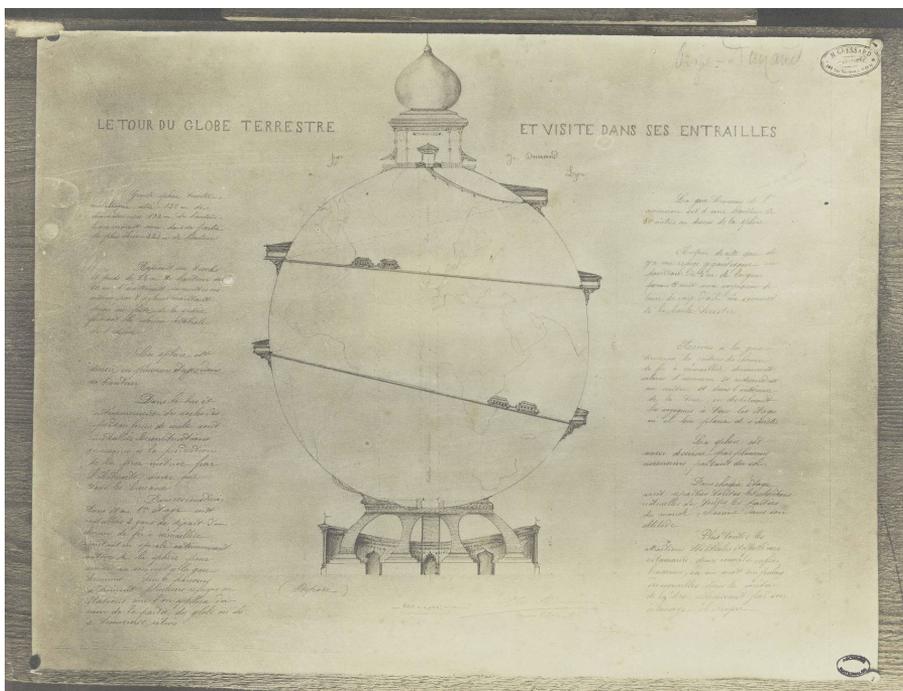
Globes, 150.

¹²

Vgl. ebd., 151. Die dort abgebildete Zeichnung zeigt die auf dem rückgebauten Eiffelturm basierende Version des Pavillon de l’Homme: Alphonse Mucha, *Proposal for the Pavillon de l’Homme at the 1900 Universal Exhibition*, 1897, Bleistift auf Papier, 65 × 50 cm, Paris, Musée d’Orsay/Musée du Louvre.

¹³

Es handelt sich um das Globusprojekt von François Borgel-Court und Alexandre Gavard, das von Jean Dunand aufgegriffen worden war. Vgl. Globes, 146–149.



[Abb. 1] Jean Dunand, Tour du Globe terrestre et visite de ses entrailles, 1896, Architekturzeichnung, Bleistift auf Papier, 51,5 × 65 cm, Paris, Archives Nationales © Archives Nationales, Paris.

immensen Fortschritte bei der Steigerung der Reisegeschwindigkeit, indem ein Erdball ‚en miniature‘ bereist wird, sondern ebenso sehr die wahrgenommene Verkleinerung dieses Erdballs. Anders gesagt, die Miniaturisierung betrifft die Welt nicht nur in ihren modellhaften Darstellungen – sie betrifft sie selbst. Die erfahrene Schrumpfung der Welt, bis hin zur Enge, war sogar zum Topos gelehrter Prosa und Journalistik geworden. Einer der beiden Verantwortlichen des Projekts „In 80 Minuten um die Welt“, Alexandre Gavard, sprach in diesem Zusammenhang wenig später von einer Kerkersituation: Der Mensch befinde sich „dans une prison“,¹⁴ und ein Jahrzehnt später thematisierte der Geograf Jean Brunhes das Verhältnis der Menschheit zur geografisch erfassten und verkehrstechnisch erschlossenen Erde ähnlich – in einem Vortrag mit dem bezeichnenden Titel *Les limites de notre cage*.¹⁵ Da die Distanzen durch die Verdichtung der Verkehrswege und die Beschleunigung der Kommunikation zu schwinden schienen, richtete sich die kollektive Imagination darauf aus, dass der gesamte Globus nicht mehr nur in der Fiktion, wie im Roman von Verne, zum Greifen nah war, allerdings um den Preis einer Erfahrungsarmut:

Der Anschluss zwischen Land und Meer verschwimmt buchstäblich. Idealerweise nimmt der Passagier bei beiden Reisearten kaum noch Notiz von den Orten, die er allenfalls flüchtig wahrnimmt oder als Durchgangsstation passiert. Der Luxus im Eisenbahnabteil gleicht dem in der Kajüte ebenso wie die elende Enge im Auswandererzug der Situation im Zwischendeck. Am Ende der Reise steht gleichwohl das Resultat, dass einerlei ob das Verkehrsmittel ruckelt oder schaukelt, die Erfahrung von Entfernung schwindet.¹⁶

Im Fall des geplanten *Grand globe* von Élisée Reclus erscheint dieser Effekt der Weltverkleinerung ebenfalls, jedoch wird er auf charakteristische Weise nuanciert. Dies war beabsichtigt, denn die gegenstrebigenden Wirkungen von wuchiger architektonischer Größe einerseits und Verkleinerung im Dienste virtueller Welterfahrung andererseits, also Fragen des Maßstabs, sind zentral für das, was Reclus zu vermitteln suchte. Sein *Grand globe* wies wesentliche konzeptuelle Unterschiede zu den Ansätzen der übrigen Globus-Projekte auf. Die Besonderheit des Projekts von Reclus besteht nicht zuletzt in der Spezifität seiner – ganz unmetaphorisch zu verstehenden – *Weltanschauung*. Dabei sind die impliziten Aussagen über die

14

Alexandre Gavard, Discours d'ouverture du XII^e Congrès des Sociétés suisses de géographie, in: *Le Globe* 37/1, 1898, 19–20, zit. n. Globes, 148.

15

Jean Brunhes, *Les limites de notre cage*. Discours prononcé par Jean Brunhes, recteur de l'Université de Fribourg, à l'occasion de l'inauguration solennelle des cours universitaires, le 15 novembre 1909, Fribourg 1911.

16

Markus Krajewski, *Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900*, Frankfurt a. M. 2006, 25.

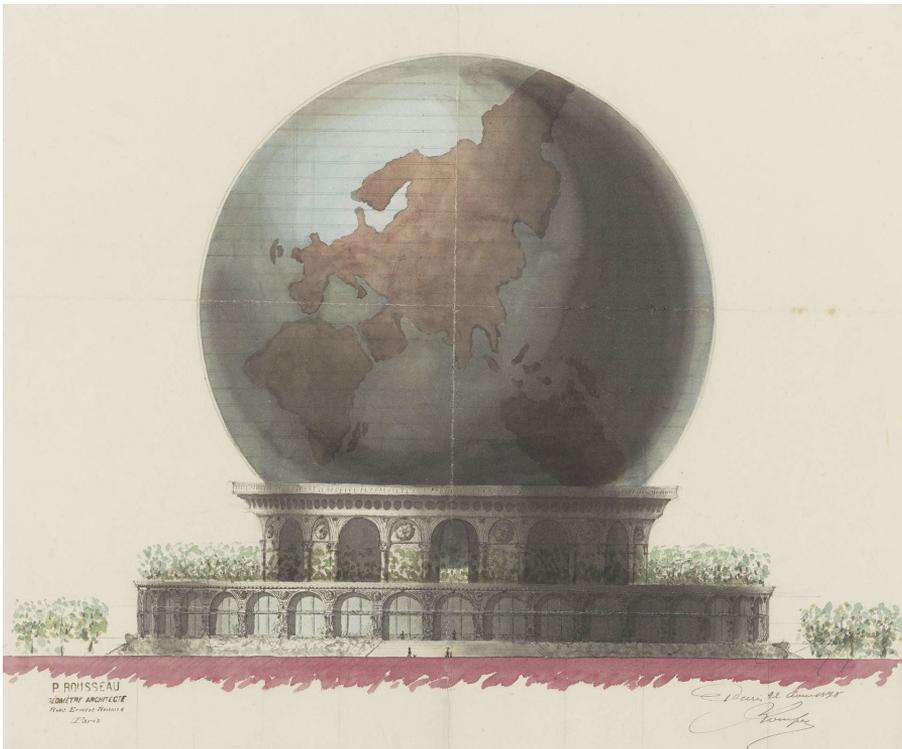
Größe der Welt verbunden mit einem weiteren Charakteristikum. Der Globus war so angelegt, dass sich die Beschreibung anbietet, Reclus habe – in Rilkes Worten – einen „Weltinnenraum“ schaffen wollen.

IV. Das Projekt von Reclus. Miniaturisierung und Einheit

Gerade der Gegensatz dieses unverwirklichten Vorhabens zu den konkurrierenden Vorschlägen für die Weltausstellung lässt den ersten gerade erwähnten Aspekt der Miniaturisierung hervortreten, dem die folgenden Bemerkungen gewidmet sind. Die Pariser Ausstellung war für Reclus weniger Ziel denn eine Gelegenheit, seinen Plan in die Tat umzusetzen. Er legte auch weniger Wert auf den spektakulären Charakter des Globus als auf die Genauigkeit der Wiedergabe der Erdoberfläche, deren Form sich den Betrachtenden durch die beeindruckenden Dimensionen des Globus tief einprägen sollte. Die wissenschaftliche Präzision und diese Wirkung waren nur möglich dank eines großen Maßstabs. Wie ein Präsentations- und ein darauf beruhender Vortrag vor der Londoner Royal Geographical Society vom Dezember 1895 verraten, war zunächst ein um eine vertikale Achse rotierendes Modell der Erde im Maßstab 1 : 100 000 – also mit einem Durchmesser von 127,5 Metern – vorgesehen [Abb. 2]. Seinerseits war dieses Modell umfasst von einer zweiten, auf vier Säulen aufruhenden Hohlkugel von etwa 160 Metern Durchmesser bei einem Maßstab von 1 : 80 000. Dieses Gehäuse hätte neben dem eigentlichen Globus auch die spiralförmigen Treppenstrukturen für die Besucherinnen und Besucher enthalten. Diese den Globus umwindenden Strukturen sollten es den Menschen ermöglichen, in ihrem eigenen Rhythmus – und nicht im Rhythmus von getakteten Aufzügen und Bahnkabinen – den gesamten Erdball zu umrunden und dabei ausreichend nah an jede Stelle des in Gips modellierten Oberflächenreliefs der Erde herantreten zu können, nah genug, um ihnen bekannte Landstriche wiederzuerkennen und ins Verhältnis zum Erdganzen zu setzen. Reclus legte größten Wert darauf, dass auch das detailliert gestaltete Relief, anders als bei Reliefkarten üblich, nicht überhöht war, sondern strikt dem gewählten Maßstab unterworfen wurde. Entscheidend an diesem Vorhaben beteiligt war der Kartograf Charles Perron, ein Freund von Reclus und wie dieser Anarchist. Perron hatte ab 1893 an einer Reliefkarte der Schweiz gearbeitet, die ihrerseits für den Pariser Riesenglobus bestimmt war.¹⁷ Es ließe sich aber nicht behaupten, dass wissenschaftliche Erkenntnisse und neue Techniken lediglich in den Bau des *Grand globe* einfließen sollten, denn dieser war nicht als fertiges Produkt konzipiert. Anders als es bei den Holz- und Metallrahmen mit Gips und Leinwand der Fall war, die als übliche Bauelemente und Baumaterialien den ephemeren

¹⁷

Perrons Karte berücksichtigte anders als gängige Reliefkarten die Erdkrümmung. Vgl. Federico Ferretti, Charles Perron et la juste représentation du monde, in: *Visionscarto*, 05.02.2012 (30.01.2022).



[Abb. 2]
P. Rousseau, Projet d'un globe terrestre, 1898, Architekturzeichnung, Aquarell auf Papier,
36,5 × 44 cm, Paris, Archives Nationales © Archives Nationales, Paris.

Charakter der meisten Konstruktionen auf den Weltausstellungen unterstrichen, war die Bauweise des geplanten Globus von Reclus gleichermaßen auf Dauer als auch auf Weiterentwicklung angelegt. Erkenntnisse über die verbleibenden unerforschten Gegenden der Erde – um 1900 waren das hauptsächlich noch Hochgebirge und die Polregionen – sollten nachträglich eingearbeitet werden. Der Globus erscheint also selbst als ein wissenschaftliches Instrument, als ein kartografisches Labor, das unter den Augen der Öffentlichkeit genutzt und verfeinert wird.¹⁸

Wäre das Projekt von Reclus im zuerst geplanten Maßstab von 1 : 100 000 verwirklicht worden, dann hätte es bis heute den Rekord für den größten Erdglobus gehalten. Groß und Klein, Überdimensionierung und Miniaturisierung befinden sich in einem klar kalkulierten Indifferenzpunkt. Es geht um die Bewahrung der Größe der Welt im Kleinen – darum, die Betrachtenden sowohl das Erhabene einer Kugel von gewaltigen Ausmaßen, die wissenschaftlich sanktionierte Wahrhaftigkeit verkörpert, spüren zu lassen, als auch diese Verkörperung mit einem Blick erfassbar zu machen, also die Welt als Ganze zu veranschaulichen. Reclus hob in seinem Entwurf neben der beabsichtigten Genauigkeit der sphärografischen Gestaltung auch den geografisch-pädagogischen Aspekt des Riesenwerks hervor, gerade im Kontrast zu Kartenwerken, die die Kugelgestalt in die Fläche projizieren. In ihrer zweidimensionalen Reduktion können Karten Detailgenauigkeit nur um den Preis der Fragmentarischen gewinnen, da jedes Territorium unweigerlich in einen Flickenteppich von ausschnittshaften topografischen Karten zerfranst. Eine Weltkarte muss sich mit summarischen kontinentalen Umrissen begnügen und kann die Gestalt der Sphäre, die keinen Kartenrand kennt, nur unzureichend andeuten. Reclus unterstreicht in seinem Entwurf: „Un [...] avantage que présente le globe comme représentation de la forme planétaire est son caractère d'unité.“¹⁹

Trotz aller Differenzen zwischen Reclus' Globus-Projekt und den Prioritäten der Veranstalter der Weltausstellung stimmt das Vorhaben eines wissenschaftlich und pädagogisch einsetzbaren Globus mit der Zielsetzung der Ausstellung überein, Geschichte zu gestalten – freilich mit dem Unterschied, dass es Reclus explizit um die Schaffung eines globalen Geschichtsraums ging, und nicht nur darum, den Schauplatz der Menschheitsgeschichte sowohl abzustecken als auch als Ereignis zu markieren. Bei Reclus tritt die ethische Dimension des Erdmodells als Globus da deutlich hervor, wo dieser als Symbol der Einheit dient – Einheit nicht nur der geografischen Form, sondern auch der Menschheit. Das Motto zum ersten Band von *L'Homme et la Terre*, der 1905 erst posthum veröffentlicht, aber

¹⁸

In der in den Éditions B2 erschienenen Dokumentation des Globusprojekts von Élisée Reclus wird diese Anordnung als „Google Earth' analogique en open source“ bezeichnet: Nikola Jankovic, Introduction. Le vieil homme et la terre, in: Élisée Reclus, *Projet de globe terrestre au 100.000^e*, Paris 2011 [1895], 7–45, hier 30.

¹⁹

Reclus, *Projet*, 64.



L'HOMME EST LA NATURE
PRENANT CONSCIENCE D'ELLE-MÊME

[Abb. 3]

Vorsatzillustration zum Vorwort von Élisée Reclus, *L'Homme et la Terre*, Bd. 1, Paris 1905,
Druck, Aufnahme: [Wikimedia Commons](#), gemeinfrei, 07.10.2015 (05.05.2024).

von Reclus mitgestaltet wurde – „L’Homme est la Nature prenant conscience d’elle-même“ –, geht in der Verbindung mit der dazugehörigen Vorsatzzeichnung noch weiter [Abb. 3]. Über das Postulat einer einzigen und einigen Menschheit hinaus wird diese mit der ihrer selbst bewusst werdenden Natur in eins gesetzt, und zwar in der bildlichen Vermittlung durch den Erdglobus. Die Zeichnung des Globus kann dabei auf zweierlei Weise gedeutet werden: einmal als menschliches Haupt, das, mit dem Gesicht auf die Hände aufgestützt, eine bestürzte oder nachdenkliche, jedenfalls in sich gekehrte Haltung einnimmt; und dann wiederum als Geste eines jubelnden Vorzeigens des Globus, das sich als Folge eines Sich-Innewerdens der Natur durch die Menschheit und als Menschheit erklärt.

V. Das Projekt von Reclus. Die Verschränkung von Innen und Außen

Auch der zweite Aspekt neben der Miniaturisierung steht in engem Zusammenhang mit dem Ansinnen, Natur- und Menschheitsgeschichte eine synthetische Gestalt zu geben: Ich komme zu dem, was sich als „Interiorisierung“ bezeichnen ließe, oder, mit Rilke, als „Weltinnenraum“.²⁰ Nicht erst in seinem letzten Werk lässt sich bei Reclus eine besondere Sensibilität für Verschiebungen in der kollektiven Wahrnehmung ausmachen, die in erzieherische und emanzipatorische Bahnen gelenkt werden. Eine Wendung nach innen charakterisiert auch das Projekt des *Grand globe*, was sich am Verhältnis von Behausung und Gezeigtem, von innerer und äußerer Sphäre nachvollziehen lässt. Wie eine Zeichnung andeutet, die am ehesten der höchst ambitionierten ersten Version des Projekts entsprechen dürfte, wäre auch die äußere, umfassende Konstruktion durch ihre Bemalung eindeutig als Globus ausgewiesen worden [Abb. 4]. Auch wenn spätere Entwürfe eine abweichende Gestaltung der Behausung vorsahen, waren in allen Versionen, die Reclus während der bewegten Planungsphase zur Universalausstellung gemeinsam mit wechselnden Architekten wie Galeron und Bonnier vorlegte, mehrere Globen ineinander verschachtelt. Man könnte vom Globus im Globus sprechen oder vom Prinzip der Matrjoschka-Puppen – mit der Besonderheit, dass auch die Innenseiten der jeweiligen Hüllen in die Gestaltung mit einbezogen wurden und den Globus so darstellten, dass die Betrachtenden die Erdoberfläche wie aus dem Inneren eines transparenten Erdballs wahrgenommen hätten, gegebenenfalls spiegelverkehrt.²¹ Auf diese Weise hätte sich eine Folge von konkaven und konvexen, inneren und äußeren Darstellungsweisen ergeben.

²⁰

Zu bislang wenig beachteten Aspekten der ideengeschichtlichen Tragweite des „Weltinnenraums“ vgl. Rochelle Tobias, *Ecology and Egology. Husserl and Rilke on the Natural World*, in: *The Yearbook of Comparative Literature* 58, 2012, 218–222.

²¹

Vgl. Reclus, *Projet*, 78.



[Abb. 4]
Albert Galeron (?), Exposition universelle de 1900. Globe terrestre au 320.000^e. Élisée Reclus, Architekturzeichnung, Buntstift und Aquarell auf kartoniertem Papier, 60 × 44,5 cm, Paris, Archives Nationales © Archives Nationales, Paris.

Um eine Konsequenz dieser Anordnung zu verdeutlichen, was den „Weltinnenraum“ betrifft, möchte ich kurz auf die Geschichte der Georamen zu sprechen kommen, und insbesondere zwei Vorgänger. Reclus nennt in einem Vortrag vor der Londoner Royal Geographical Society 1898 explizit den Globus des Kartenherstellers Wyld als Vorbild, einen Globus, den er als junger Mann selbst zu Gesicht bekommen hatte.²² Dieses Georama wurde anlässlich der Londoner Weltausstellung von 1851 errichtet, aufgrund seiner Größe jedoch nicht im Crystal Palace, sondern auf dem Leicester Square [Abb. 5]. Das Satiremagazin *Punch* sprach von einem „geographical globule which the mind can take in at one swallow“,²³ also einer Pille oder einem Globulus, den der Geist sich in einem Happen einverleiben könne, und brachte damit das Ineinander von körperlicher und geistiger Menschheit in ihrem Bezug auf die Weltwahrnehmung auf den Punkt. Trotz der approximativen Ausführung und kommerziellen Zielsetzung war für Reclus entscheidend, dass es sich bei Wylds Georama um einen konkaven Globus in Reliefdarstellung handelte, der von Plattformen im Innern aus besichtigt werden konnte [Abb. 6].²⁴

Der zweite Vorgänger des verschachtelten *Grand globe*, der Gottorfer Globus, ist wesentlich älter. Er wurde zwischen 1650 und 1664 in Schleswig von Adam Olearius konstruiert und ist der erste bekannte hohle Globus mit mechanischem Innenleben, der zudem von innen zu betrachten war [Abb. 7]. Er vereint auf so einfache wie geniale Weise das bis dahin übliche Globenpaar – den Himmels- und den Erdglobus – in einer einzigen Konstruktion, indem er die Außenhülle der Sphäre für die Darstellung der Erdoberfläche und die konkave Innenwand für die Darstellung des Sternhimmels nutzt. Damit sind beide Ansichten auf eine Weise integriert, die dem als natürlich empfundenen Beobachterstandpunkt entspricht: Während wir „in“ den Himmel schauen, fällt unser Blick „auf“ die Erde. Der Gottorfer Globus sei zum einen erwähnt, da er eine Stufe in der medialen Genealogie der Georamen markiert, die von Wunderkammern und astronomischen Uhren über Panoramen bis zu Weltausstellungen und Planetarien reicht. Zum anderen ist auf diesen Globus hinzuweisen, da seine Ineinander- und Zusammenfügung zweier Globen das komplexe und ambivalente Verhältnis von Himmel und Erde antizipiert, das in Reclus' *Grand globe* deutlich wird.

Es fällt auf, dass die Himmelsdarstellung bei entscheidenden verwirklichten Vorgängern des Globusprojekts von Reclus – wie bei seinem Projekt selbst – entfällt beziehungsweise in die Periphe-

22

Élisée Reclus, A Great Globe. Paper Read at the Royal Geographical Society, June 27, 1898, in: *The Geographical Journal* 12/4, 1898, 401–406, hier 403.

23

Anonym, A journey round the globe, *Punch* 21, 1851, 4–5, hier 5.

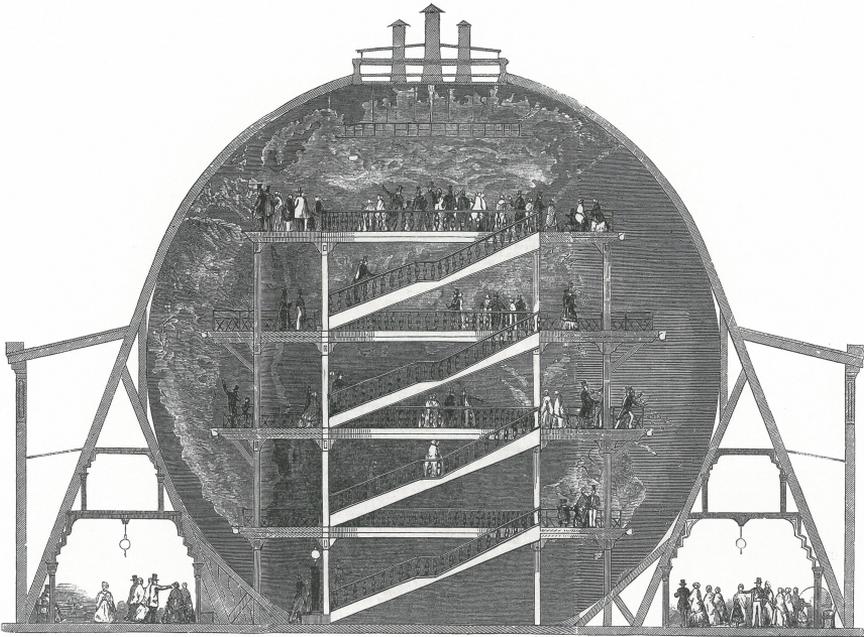
24

Reclus, A Great Globe, 403.



[Abb. 5]

Thomas H. Shepherd, Wyld's Great Globe, 1851, Außenansicht des Gebäudes am Leicester Square, Aquarell, 16 × 24.6 cm, London, British Museum, Bestandsnummer 705689001
© The Trustees of the British Museum, CC BY-NC-SA 4.0.



[Abb. 6]

Das Georama von Wyl im Schnitt, *Illustrated London News*, 07.06.1851, 9, Druck, in: *Globes. Architecture et sciences explorent le monde* (Ausst.-Kat. Paris, Cité de l'architecture & du patrimoine), hg. von Yann Rocher, Paris 2017, 94.



[Abb. 7]

Adam Olearius und Andreas Bösch, Der Gottsdorfer Riesenglobus, 1650–1664 (Neubau von 2005), Mischtechnik, Durchmesser 3 m, Schleswig, Globusmuseum Schloss Gottorf, Aufnahme: Commander-pirx, Gottorfer Riesenglobus im Globusmuseum Schloss Gottorf, Schleswig, [Wikimedia Commons](#), CC-BY-3.0, 12.08.2009 (05.05.2024).

rie verdrängt wird, nämlich gerade bei denjenigen Konstruktionen, die für den terrestrischen Globus die konkave Darstellungsweise wählen: Neben dem Globus von Wyld sind dies die Pariser Georamen von Charles Delanglard (eröffnet 1825) und Charles-Auguste Guérin (eröffnet 1844) [Abb. 8]. Ihr Erscheinen lässt sich nicht nur aus der praktischen Antwort auf den Wunsch erklären, dass ein einziger Blick alles erfassen möge.²⁵ Wenn die Erddarstellung an die Stelle des Sternhimmels in der Himmelswölbung tritt, ist dies ein Anzeichen dafür, dass trotz oder gerade aufgrund aller neueren Forschungsergebnisse über den Himmel dieser gegenüber der auf den Erdball beschränkten Diesseitigkeit an Bedeutung verliert. Wie das unterhaltsame „Cosmorama“ von Galeron zeigt, das anstelle des Riesenglobus von Reclus schließlich für die Universalausstellung von 1900 verwirklicht wurde, verschwand der Himmelsglobus mitnichten [Abb. 9]. Das Bezogensein des Himmelsglobus auf den Erdglobus hat sich jedoch grundlegend verändert: Es handelt sich nicht um zwei symmetrische und strikt aufeinander verweisende Aspekte eines Ganzen, sondern um getrennte Welten, für die jeweils eigene Spezialwissenschaften zuständig sind.

Was Alexandre Chollier und Federico Ferretti in Bezug auf Reclus' Globusprojekt als „ekklèsia“ und „agora“ bezeichnen,²⁶ lässt sich auch so verstehen, dass die entsprechende Gegenteilstendenz zum Bedeutungsverlust des Himmels bei Reclus Ausdruck findet. Der Rationalisierung des Himmels als Erkenntnisobjekt und ästhetische Erfahrung entspricht bei ihm eine mystische Überhöhung der menschlichen Wahrnehmung der Welt, wobei in der *imago* des Erdballs das Naturganze und die Menschheit als Geist und Körper zur Deckung kommen.²⁷

Damit ist jedoch kein Zustand, sondern ein Ideal benannt; nicht zuletzt zeichnet sich der ursprüngliche Entwurf zum *Grand globe* durch seine Dopplungen aus, die Ambivalenzen erzeugen. Der Reliefglobus im Maßstab 1 : 100 000 und die äußere Hülle aus bemalten Glaspanelen setzen konvexe und konkave Welt Darstellung, Transparenz und Opazität, Impression und wissenschaftliche Detailarbeit in Kontrast zueinander. Der enge Raum zwischen den beiden Sphären, der den Besuchenden zur Verfügung stehen sollte, ist auch der Ort der Erkenntnis, dass eine enger werdende Inwendigkeit nunmehr für ein All eintreten muss: „O, der ich

25

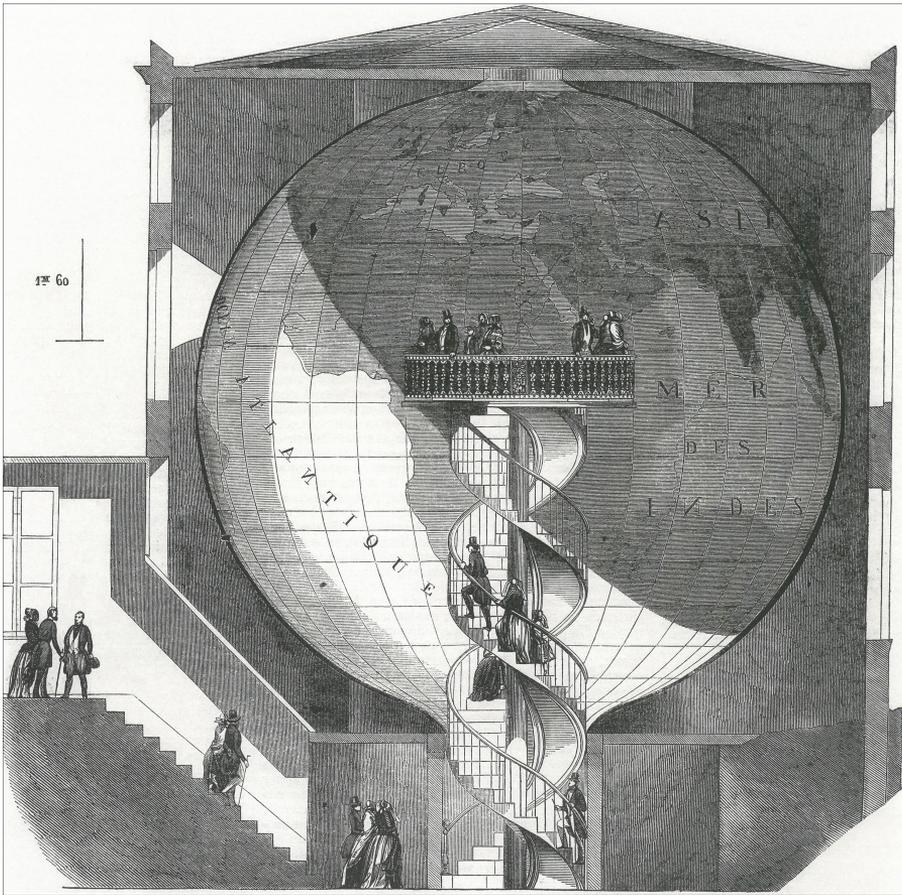
Charles Delanglard formulierte diesen Wunsch in seinem Antrag auf die Patentierung seines Georamas, vgl. Besse, *Face au monde*, 190.

26

Alexandre Chollier und Federico Ferretti, *Figurer le Monde*, in: dies., *Élisée Reclus. Écrits cartographiques*, Genf 2016, 11–15, hier 15 (online: Alexandre Chollier und Federico Ferretti, *Figurer le Monde. Écrits cartographiques d'Élisée Reclus*, in: *Visionscarto*, 19.12.2016 (31.01.2022)).

27

Reclus stand mit diesem Ansatz beileibe nicht allein; auch die Losung von der „gottlosen Mystik“ anderer Intellektueller anarchistischer Prägung ist hier zu nennen. Im Anschluss an Gustav Landauers Formel vgl. Fritz Mauthner, *Gottlose Mystik*, Dresden 1924. Vgl. auch Uwe Spörl, *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um die Jahrhundertwende*, Paderborn 1997.



[Abb. 8]

Vue intérieure du Géorama des Champs-Élysées (Innenansicht des Georamas von Charles-Auguste Guérin, erbaut in Zusammenarbeit mit Louis Vivien de Saint-Martin und Marc Jodot), *L'illustration, Journal universel*, n° 166, vol. VII, 02.05.1846, 133, Druck, in: *Globes*, 90.



[Abb. 9]
Paris Exposition: Eiffel Tower and Celestial Globe, Paris, France, 1900, Glasplatte für
Laterna Magica, 7.62 × 10.16 cm, Brooklyn, Brooklyn Museum Archives, Goodyear
Archival Collection, Bestandsnummer IV.49:III.87 © Brooklyn Museum Archives, Brook-
lyn NY.

wachsen will, / ich seh hinaus, und in mir wächst der Baum“, wie sich mit Rilke sagen ließe.²⁸ Der Erdglobus ist nicht nur auf eine imposante Miniatur innerhalb einer anderen „Welt im Kleinen“ geschrumpft, nämlich der Weltausstellung. Gegenüber den schier unfassbaren Distanzen des Alls, die von immer genaueren wissenschaftlichen Messergebnissen bestätigt werden, ist diese komplexe, in sich verschachtelte und inwendige irdische Welt von Reclus gänzlich auf sich selbst verwiesen.²⁹ Das ist die unterschwellige Warnung, die das geplante Monument zur Feier einer einzigen und einigen Menschheit ebenfalls transportiert.

Marion Picker: Studium der Theater-, Film- und Fernswissenschaften, Anglistik, Germanistik und Philosophie in Köln, London, Paris, Rochester (NY), Baltimore (MD) und Strasbourg; 2003 Dissertation: *Der konservative Charakter. Walter Benjamin und die Politik der Dichter*; Assistant Professor of German an der Northwestern University (Evanston, IL), dann am Dickinson College (Carlisle, PA); Professeur agrégé an der Université Paris Nanterre; seit 2017 Maître de conférences an der Université de Poitiers. Forschungsschwerpunkte: Wissenspoetik zwischen 1900 und 1945; kritische Theorie und Medientheorie; kartografische Metaphern und Affekte; Verbindung von künstlerischer Forschung und Kartografie.

28

Rilke, *Sämtliche Werke II*, 93. Der „Baum“ verweist seinerseits auf eine ambivalente Welt-Symbolik: zum einen auf mythisch-kosmologische Konzeptionen wie die Weltesche Yggdrasil und den Baum des Lebens, andererseits auf den Baum des Porphyrios und seine späteren Entwicklungen als Modell der Welterkenntnis.

29

Es wäre lohnend zu überprüfen, inwiefern Reclus' Konzeption des *Grand globe* gewisse Züge des „Raumschiff Erde“ vorwegnimmt, eine Wortprägung, welche die Anfänge der neueren ökologischen Breitenbewegung begleitet. Vgl. Buckminster Fuller, *Operating Manual for Spaceship Earth*, Zürich 2020 [1969].