

BOTANISCHE GÄRTEN ALS AUSSTELLUNG

HISTORISCHE INSZENIERUNGEN UND KÜNSTLERISCHE
DEKONSTRUKTIONEN IM FRANKFURTER
PALMENGARTEN

Stefanie Heraeus

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2024, S. 349–370

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.104829>



ABSTRACT: BOTANICAL GARDENS AS EXHIBITION.
HISTORICAL STAGINGS AND ARTISTIC DECONSTRUCTIONS
AT THE FRANKFURT PALMENGARTEN

As places of recreation and pleasure for the urban bourgeoisie, botanical gardens in the late nineteenth century staged elaborately designed landscape imaginaries of primordially and wilderness. Far more than museums, these exhibition sites aimed at sensual and physical experience – with their specific types of planting, spectacular scenery and glass architecture. Unlike academic collections they did not work with a systematic display, but with scenographic visual and auditory means. In recent years, artists and curators have focused on the illusionary spaces of botanical gardens. Colonial involvements or the display of plants that are considered exotic have become the starting point of artistic deconstruction, as well as the hierarchization of creatures and species.

KEYWORDS

Ausstellung; Sammlung; Kuratieren; Szenografie; Botanische Gärten.

Botanische Gärten als exponierte Orte inszenierter Natur hatten wie viele der im 19. Jahrhundert gegründeten, enzyklopädisch angelegten europäischen Museen den Anspruch, auf einem begrenzten und geschützten Raum die „Welt im Kleinen“ abzubilden (oder zumindest Teile davon). Im Unterschied zu einem systematischen Display schuf man atmosphärische Räume mit Pflanzen und nutzte Kategorien des Schönen, Beeindruckenden, Immersiven, um auf Affekte und Emotionen der Besucher*innen zu zielen. Im Fokus dieses Beitrags stehen botanische Gärten als vergangene und gegenwärtige Ausstellungsorte. Als Beispiel dient der Frankfurter Palmengarten, dessen besondere Präsentationsformen und Strategien der Garteninszenierung und dessen politische und soziale Bedeutung in den Gründungsjahrzehnten. Er ist typisch für die im 19. Jahrhundert eröffneten Schau- und Unterhaltungsgärten, die dem städtischen Publikum über die Vegetation hinaus kulturelle und sportliche Attraktionen boten und sich damit von jenen botanischen Gärten unterscheiden, die zur Kultivierung von Heilpflanzen angelegt waren und primär eine Lehr- und Forschungsfunktion hatten. Sodann gehe ich im zweiten Teil auf eine gegenwärtig vielerorts erprobte Praxis der Aktualisierung dieser Erfahrungsräume durch künstlerische Installationen ein. Ortsspezifische Arbeiten können für Besucher*innen die Wissens- und Ideologieggeschichte dieser Gärten zum Bestandteil der sinnlichen Erfahrung machen und dabei Aspekte in heutige Diskurszusammenhänge rücken, die bislang im Ausstellungsinteresse botanischer Gärten kaum vorkamen. Derartige Formen ästhetischer Dekonstruktion der Illusionsräume botanischer Gärten diskutiere ich – exemplarisch an drei Arbeiten – mit Blick auf Verfahren der Montage, auf Pflanzen als Rohstoff aus den Kolonien und Natur als Ort körperlichen Begehrens. Zunächst aber geht es im ersten Teil um die spezifischen Inszenierungsweisen eines botanischen Gartens im ausgehenden 19. Jahrhundert.

I. Fantasieräume von Wildnis und Ursprünglichkeit

Eine Postkarte [Abb. 1] von etwa 1910 mit den besonderen Attraktionen des Frankfurter Palmengartens veranschaulicht, wie dort verschiedene Landschaftskonfigurationen kombiniert wurden, um beim urbanen Publikum unterschiedliche Assoziationen zu erzeugen, die es mit gesellschaftlicher Repräsentation, aber auch mit Fantasien von Wildnis und Ursprünglichkeit verknüpfte. Der im Frühjahr 1871 in Frankfurt am Main eröffnete Palmengarten war ein öffentlicher Schaugarten mit zahlreichen Vergnügungsangeboten. Mit diesem Konzept war er typisch für viele Gärten dieser Zeit.¹ Drei Bildmotive – das tropische Interieur des Palmenhau-

¹

Dem reichen Material zweier Ausstellungen verdanke ich viele Informationen: (1) *Die Stadt und das Grün – Frankfurter Gartenlust* (25.03.–29.08.2021), Frankfurt a. M., Historisches

ses mit einem in der zentralen Sichtachse angelegten Wasserfall, der Alpengarten mit „Schweizerhaus“ und Wasserkaskade und das Gesellschaftshaus mit „Blumenparterre“ und Springbrunnen – erscheinen in Variationen auf nahezu allen historischen Postkarten und Werbeplakaten des Gartens in den ersten vier Jahrzehnten nach seiner Gründung.²

Die Bildmotive zeigen unterschiedliche Gestaltungsweisen inszenierter Natur mit spezifischen Arten der Bepflanzung, Geländemodulation und Kulissenarchitektur, die jeweils als Ensemble den Eindruck eines Landschaftstypus evozieren sollten. Prominent platziert in der linken Bildhälfte ist das Gesellschaftshaus mit dem als französischem Barockgarten gestalteten „Blumenparterre“ mit symmetrisch angelegten, üppig bepflanzten Blumenrabatten, ornamentalen Rasenflächen und Kombinationen aus einheimischen Zierpflanzen und tropischen Gewächsen wie Palmen, Agaven, Koniferen. An die Rückseite des Gesellschaftshauses, unmittelbar an dessen Festsaal und von diesem gut einsehbar, schloss sich als lichte Halle aus Eisen und Glas das Palmenhaus an. Dessen Größe und Konstruktion, ohne Stützpfeiler im Inneren, entworfen nach einem Patent der Pariser Weltausstellung von 1867, zielten auf technische und architektonische Imposanz.³

Wie in vielen botanischen Gärten dieser Zeit suchte man auch in Frankfurt, Landschaftsbilder bestimmter geografischer Regionen mit wiedererkennbaren Elementen naturhaft nachzuempfinden und in einer Art Montage nachzubauen und miteinander zu verbinden – im Freiland ebenso wie in den Gewächshäusern. Auch wenn die Landschaften natürliche Lebensräume suggerierten, waren sie unverkennbar inszeniert. Eine besonders aufwendig gestaltete Attraktion dieser Landschaftsimaginarien war die „künstliche Gebirgsscenerie“ des Alpen- und Steingartens über dem großen Weiher, atmosphärisch in Szene gesetzt durch eine Hügellandschaft mit einem künstlich angelegten Wasserfall mit Grotte und Drahtseil-Hängebrücke zwischen zwei Felsaufgängen, Nadelgehöl-

Museum Frankfurt, mit einer Sektion zum Palmengarten und der begleitenden Publikation *Frankfurter Gartenlust. Ein Lesebuch zur Ausstellung* (Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Historisches Museum Frankfurt), hg. von Nina Gorgus und Lisa Voigt, Frankfurt a. M. 2021, insbes. 125–147; (2) *Frankfurts grünes Herz – 150 Jahre Palmengarten, Jubiläumsausstellung in der Galerie am Palmenhaus* (18.11.2021–16.03.2022), Frankfurt a. M., Palmengarten Frankfurt und der Publikation von Sabine Borchers, *Der Palmengarten. Wo Frankfurts grünes Herz schlägt*, Frankfurt a. M. 2021, insbes. 58–77; außerdem Gustav Schoser, *Eine Welt der Pflanzen. Palmengarten Frankfurt*, Frankfurt a. M. 1995.

2

Vgl. August Osterrieth, Palmengarten zu Frankfurt am Main, Grossartiges Palmenhaus, Gewächshäuser und Parkanlagen, um 1890, Plakat, 62.1 × 80.1 cm, Frankfurt a. M., Historisches Museum Frankfurt, Inv.Nr. HMF.C10914 oder die um 1880 ausgeführte Gouachenseerie, Künstler*in unbekannt, mit jeweils unterschiedlichen Maßen: C4003: 29.2 × 45.8 cm, C4004: 28.5 × 45 cm, C4005: 29.2 × 45.8 cm, C4006: 37.2 × 40.6 cm, C4007: 29 × 45.8 cm; Frankfurt a. M., Historisches Museum Frankfurt, Inv.Nr. HMF.C40003–4007, Abb. in: *Frankfurter Gartenlust*, 130, 138f.

3

Vgl. Abbildung in: Schoser, *Eine Welt der Pflanzen*, 15; zum Palmenhaus ebd., 39f.



[Abb. 1]
Gruss aus Frankfurt a/ M., Postkarte, um 1910, Privatbesitz.

zen, Birken, Alpenrosen und dem „Schweizerhaus“.⁴ Diese typischen pittoresken Staffage-Elemente englischer Landschaftsgärten waren als Gegenbilder zur Industrialisierung und zu den rasant anwachsenden, dicht bebauten Großstädten besonders populär und wurden mit hohem Kostenaufwand realisiert. Ein prominentes Beispiel ist der 1867 zur zweiten Pariser Weltausstellung eröffnete Parc des Buttes-Chaumont, dessen Gestaltung aus Grottenbau, Felslandschaft, Hügeln und Teich enorme Terrainbewegungen durch „zahlreiche Arbeiter, Eisenbahnen und Dampfkraft“ erfordert hatte und der für die Gestaltung vieler Gärten vorbildhaft war.⁵

Auch mit den spektakulären Eisen-Glas-Architekturen der Gewächs- und Tropenhäuser, ihren aufwendig gestalteten Bepflanzungen und nicht vertrauten Düften, zielten die botanischen Gärten bei den Besuchenden auf Emotionen und Eindrücke des Überwältigtseins. Da die Glasarchitekturen zugleich als Biotop funktionieren und die darin ausgestellten Pflanzen vor Kälte und Frost schützen mussten, waren sie sowohl unter ästhetischen als auch biologisch-naturwissenschaftlichen Prämissen konstruiert. Ein Plan des berühmten Palmenhauses in Kew bei London, publiziert 1883 in der *Garten-Zeitung*, macht das herausfordernde Begehren anschaulich, Vegetationen verschiedener Kontinente und Regionen („Tropisches Amerika“, „West-Indien“, „Tropisches Asien“, „Polynesien“ und „Afrika und Inseln“) unter einem Dach zu vereinen. Zwar waren die Pflanzen dem Plan zufolge in kleinen Gruppen geografisch sortiert, diese Klassifikationen waren aber für das Publikum nicht räumlich zu erkennen. Vermutlich erhielt man erst über die an den Pflanzen angebrachten Täfelchen und ihre Nummern, die mit denen in Gartenkatalogen korrespondierten, Auskunft über die Herkunft der einzelnen Pflanzen.⁶ Die mehrere Meter hohen, teilweise riesigen Palmen, Farne und Bananenstauden, die Kakao- und Mangobäume, Kaffee- und Pfeffersträucher sollten das Publikum als Ensemble imaginär an „nicht zivilisierte“ Orte außerhalb Europas versetzen, ähnlich wie die Kulissen in zoologischen Gärten und die raumgreifenden Dioramen in Naturkundemuseen.

Solche Landschaftskonfigurationen trugen nicht nur dazu bei, epistemische Modelle zu etablieren und zu institutionalisieren, sie

4

Der zweite Gartendirektor, August Siebert, schildert retrospektiv den enormen Aufwand, „aus einer wüst- und brachliegenden Sandgrube und einem mageren Ackerboden den Aufbau einer Hügellandschaft erstehen zu lassen, nachdem die Erdmassen – 30 000 cbm waren bei der Ausschachtung des 5 Morgen großen Teiches gewonnen worden – an passende Stellen verteilt waren“, vgl. August Siebert, *Der Palmengarten zu Frankfurt a. M.*, Berlin 1895, 61f.

5

Zitat aus L. Wittmack, Der Park der Buttes Chaumont zu Paris, in: *Garten-Zeitung. Monatszeitschrift für Gärtner und Gartenfreunde* 1, 1882, 534. In Frankfurt a. M. hatte die Palmengarten-Gesellschaft eine Delegation gewählt, um europäische Gartenanlagen als Anregungen für die Gestaltung des Palmengartens zu besuchen, vgl. Siebert, Palmengarten,

7.

6

Vgl. Ludwig Wittmack, Das Palmenhaus in Kew, in: *Garten-Zeitung. Monatsschrift für Gärtner und Gartenfreunde* 2, 1883, 70–74, Plan zum Mittelteil des Palmenhauses auf S. 73 (07.05.2024).

formatierten auch Wissen. Wie Museen und Bibliotheken verkörperten sie „räumliche Wissensordnungen“.⁷ Im Unterschied zu deren wissenschaftlichen Systematiken aber arbeitete man in Gärten mit szenografischen, visuellen und auditiven Elementen: Plätscherndes Wasser künstlich angelegter Kaskaden diente als wiederkehrendes Gestaltungsmittel zur emotionalen Aufladung. Ebenso – einem Bühnenbild gleich – steigerte man die Illusion einer anderen Wirklichkeit durch Lichteffekte und leuchtende Accessoires, etwa im Palmenhaus: „An Winterabenden beleuchtet eine Mondscheibe die wunderbare Landschaft mit mildem magischem Lichte.“⁸

Die Öffentlichkeit eignete sich die in der Gestaltung des Palmengartens angelegten Imaginationen tropischer Wildnis und alpiner Landschaft an und nutzte sie für eigene Veranstaltungen. So richtete der Deutsche und Österreichische Alpenverein im November 1894 ein „Alpines Costümfest“ im Palmengarten aus.⁹ Ende September 1890 gastierte dort *Buffalo Bill's Wild West Show* auf ihrer Europatournee und bewarb die Veranstaltungen mit einem farbigen Plakat, auf dem Cowboys zu Pferde mit Lassos eine Rinderherde einfangen.¹⁰ Das für die Frankfurter Darbietung in hoher Auflage (62 000) gedruckte *Buffalo Bill's Wild West-Journal* zeigt die Popularität solcher Veranstaltungen.¹¹ Für die sogenannten Völkerschauen und deren diskriminierende Szenen mit Indigenen nutzte man also nicht nur zoologische, sondern auch botanische Gärten. Beide waren Schauplätze gesellschaftspolitischer Repräsentation. Ein Festbankett zur Rückkehr der siegreichen deutschen Truppen aus Frankreich fand am 12. Juli 1871 im Frankfurter Palmenhaus statt.¹² Die Gärten wurden auch als Instrumente kolonialer Identifikationsbildung und Affirmation verwendet. Sie waren eine Facette expandierender Kolonialhaltung, die in Folge der seit 1851 veranstalteten Weltausstellungen die Etablierung neuer Museumstypen

7

Vgl. Robert Felfe und Kirsten Wagner (Hg.), *Museum, Bibliothek, Stadtraum. Räumliche Wissensordnungen 1600–1900*, Berlin 2010, 5–22.

8

Ludwig Freiherr von Ompteda, *Rheinische Gärten von der Mosel bis zum Bodensee. Bilder aus alter und neuer Gärtnerei*, Berlin 1886, 113.

9

Vgl. Unbekannt, *Alpines Costümfest, 1894*, Chromolithographie, 12,75 × 20 cm, Frankfurt a. M., Historisches Museum Frankfurt, Inv.Nr. HMF.C08980.

10

Buffalo Bill's Wild West, Hersteller: Druckvermerk rechts unten *The Forbes Co., Boston & N. Y.*, Farblithographie, nicht nach 1890, 104,1 × 71,5 cm, Historisches Museum Frankfurt, Inv.Nr. HMF.C07719, vgl. *Plakate 1880–1914. Inventarkatalog der Plakatsammlung des Historischen Museums Frankfurt* (Ausst.-Kat. Frankfurt a. M., Historisches Museum Frankfurt), hg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Kurt Wettengl und Almut Junker, Frankfurt a. M. 1986, 211–213, Abb. Nr. 320.

11

Vgl. *Buffalo Bill's Wild West-Journal*, Frankfurt a. M., 30.09.1890, Historisches Museum Frankfurt, Inv.Nr. HMF.C72503.

12

Vgl. Unbekannt, *Festbankett zur Rückkehr der siegreichen Truppen aus Frankreich*, 12.07.1871, Chromolithographie, 16,5 × 11,5 cm, Frankfurt a. M., Historisches Museum Frankfurt, Inv.Nr. HMF.C08403 bzw. oder HMF.C27754 (Dublette).

(Kunstgewerbe-, Kolonial- und Völkerkundemuseen) und öffentlicher Großausstellungen (Industrie-, Kunst- und Universalausstellungen) forcierte.

II. Zwischen Weltausstellung und Museum

Tony Bennett hat in Anlehnung an Foucault darauf aufmerksam gemacht, dass Weltausstellungen einerseits und Museen andererseits zwei Spielarten derselben Praxis sind, desselben – mit seiner vielzitierten Formel – „*exhibitionary complex*“. Ihre Gemeinsamkeit besteht demnach darin, Dinge auszustellen und durch deren Zusammenstellungen die Blicke der Besuchenden zu lenken und zu regulieren. Beide üben das Publikum in bestimmte politische Narrative ein. Sie etablieren Regime des Sehens – „*Ordnungssysteme für das Betrachtete und für die Betrachtenden zugleich*“.¹³

Ausstellungen werden heute üblicherweise untersucht als komplexe, ästhetisch und gesellschaftlich kontextualisierte Systeme der Bedeutungs- und Wissensproduktion, als Zusammenspiel unterschiedlicher Handlungen und Perspektiven, in denen Exponate, Display und Akteur*innen aufeinandertreffen.¹⁴ Konstitutiv für die Idee des Ausstellens sind drei Merkmale: (1) eine auf Öffentlichkeit bezogene, also nach außen gerichtete Praxis, (2) ein Zusammenstellen und Transponieren von Objekten aus ihrem ursprünglichen Kontext in einen neuen Zusammenhang, (3) eine situative, raumzeitliche Konstellation, die bedeutungstiftend ist. „*Erfahrungsraum*“ und „*Inszenierung*“ sind Leitstichworte der Diskussion. Um den Aspekt der kognitiven und körperlichen Wahrnehmung der Besuchenden herauszustellen, werden Ausstellungen als „*Erfahrungsräume*“ oder „*Räume der Erfahrung*“ aufgefasst.¹⁵ Mit „*Inszenierung*“ – einem Wort aus dem Theaterkontext, das sich seit den 1980er Jahren auch im Ausstellungskontext etabliert hat – werden die intentionalen, sinnlichen und gesamtkompositorischen

13

Vgl. Tony Bennett, *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London/New York 1995, 61–69. Zum Ineinanderwirken von expandierendem Ausstellungswesen und Etablierung der Museen vgl. Anke Te Heesen, *Theorien des Museums. Zur Einführung*, Hamburg 2013, 73–89.

14

Einen knappen Überblick dazu bietet Elke Werner, *Evidenzen des Expositorischen. Zur Einführung*, in: Klaus Krüger, Elke A. Werner und Andreas Schalhorn (Hg.), *Evidenzen des Expositorischen. Wie in Ausstellungen Wissen, Erkenntnis und ästhetische Bedeutung erzeugt wird*, Bielefeld 2019, 21–33. Zur Ausstellung als „*eigenständiges kulturelles Produkt*“ und deren Verhältnisse und Konstellationen im relationalen Beziehungsgeflecht des Kuratorischen vgl. Beatrice von Bismarck, *Das Kuratorische*, Leipzig 2021, 13–19, 43–49.

15

Vgl. Charlotte Klonk, *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*, New Haven, CT 2009. Exemplarisch an Kunstmuseen in London, Berlin und New York legt die Autorin dar, wie diese mit ihren Raumkonzeptionen, Displays und Inszenierungsstrategien als Erfahrungsräume konzipiert und immer wieder verändert wurden.

Aspekte des Ausstellens auf den Begriff gebracht.¹⁶ Als „öffentliches Erscheinenlassen von Gegenwart“ ist die Inszenierung, mit Martin Seels Worten, „ein räumliches Geschehen von Objekten und Körpern, Bewegungen und Berührungen, Gesten und Stimmen, Lauten und Klängen“.¹⁷

Das Spezifische botanischer Gärten ist nun, dass es sich bei den transferierten Pflanzen und Samen, die von ihren ursprünglichen Entstehungskontexten und Ökosystemen separiert wurden, um Lebendsammlungen handelt, mit eigenen Bewegungen, Gerüchen und Bedürfnissen. Anders als in Museen wird Natur nicht konserviert, sondern in einen neuen Lebensraum überführt, nicht als Einzelstück, sondern als Teil eines neuen Ensembles. Als Selbstaktive müssen die Pflanzen fortwährend gepflegt, geschützt und kontrolliert werden. Mit wiederkehrenden Zyklen von Wachstum, Gedeihen, Reproduktion und Verfall verändern sich ihre Erscheinungsformen – je nach Jahreszeit, Klima und lokalen Bedingungen der Kultivierung. Der Aspekt des Invasiven, des Eindringens in andere Biotope, der Lebendsammlungen eigen ist, scheint für gegenwärtige Künstler*innen besonders relevant zu sein. Zumindest mehren sich derzeit installative Arbeiten, die mit Pflanzen im White Cube agieren und den Ausstellungsraum in einen Lebens- und Lebendraum verwandeln.¹⁸

Bei der Gestaltung öffentlicher Schaugärten im 19. Jahrhundert orientierte man sich weniger an den wissenschaftlichen und systematisch geordneten, teilweise schon im 16. Jahrhundert angelegten botanischen Gärten, von denen viele als „hortus medicus“ zu naturwissenschaftlichen Lehrsammlungen von Universitäten gehörten.¹⁹

16

Zum Begriff der musealen Theorie und Praxis vgl. Thomas Thiemeyer, Inszenierung, in: Heike Gfrereis, Thomas Thiemeyer und Bernhard Tschofen (Hg.), *Museen verstehen. Begriffe der Theorie und Praxis*, Göttingen 2015, 45–62, insbes. 54f. und 60f. und Angela Jannelli, Warning. Perception Requires Involvement. Plädoyer für eine Neudefinition des Museums als sozialer Raum, in: Kai-Uwe Hemken (Hg.), *Kritische Szenografie. Die Kunstausstellung im 21. Jahrhundert*, Bielefeld 2015, 245–251, hier 247f. [zuerst erschienen in: *museums.ch. Die Schweizer Museumszeitschrift* 3, 2008, 21–25].

17

Vgl. Martin Seel, Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs, in: Josef Früchtel und Jörg Zimmermann (Hg.), *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt a. M. 2001, 48–62, erneut publiziert in: Hemken (Hg.), *Kritische Szenografie*, 132–135, Zitat 135.

18

Vgl. etwa die Ausstellung von Precious Okoyomon, *Earthseed* (22.08.2020–01.11.2020), Frankfurt a. M., Museum MMK für Moderne Kunst.

19

Vgl. den Überblick von Marianne Klemun, Gärten und Sammlungen, in: Marianne Sommer, Staffan Müller-Wille und Carsten Reinhardt (Hg.), *Handbuch Wissenschaftsgeschichte*, Stuttgart 2017, 235–244. Zu einschlägigen europäischen Gärten des 16. und 17. Jahrhunderts vgl. Donald A. Rakow, Western Botanical Gardens. History and Evolution, in: *Horticultural Reviews* 43, 2015, 277–292; zur „economic botany“ und deren Transformation zu populären Orten im 19. Jahrhundert vgl. Lukas Rieppel, Museums and Botanical Gardens, in: Bernard Lightman (Hg.), *A Companion to the History of Science*, Hoboken, NJ 2016, 243–248. Einen guten Überblick über die Öffnung botanischer Gärten gegenüber einem größeren Publikum am Beispiel von Cambridge, Dublin und Belfast bietet Nuala C. Johnson, *Nature Displaced, Nature Displayed. Order and Beauty in Botanical Gardens*, London/New York 2011. Zu den Inszenierungsformen von Zoolandschaften vgl. Christina Katharina May, *Die Szenografie der Wildnis. Immersive Techniken in zoologischen Gärten im 20. und 21. Jahrhundert*, Berlin 2020 (zugl. Diss. Ruhr-Universität Bochum, 2018) mit umfassender Bibliografie.

Vielmehr knüpfte man mit der Präsentation der Schaupflanzen als effektvolle Ensembles – mit spannungsvoll gruppierten Bäumen und Sträuchern, Sichtachsen, Vorder- und Hintergründen, natürlich anmutenden Wasserflächen und geschwungenen Wegen zwischen elegant modellierten Rasenflächen – an die Tradition der Landschafts- und Lustgärten an.²⁰ Auch wenn es in den Schaugärten nichtöffentliche Bereiche für Anzucht, Forschung und Samentausch gab. Die Gärten dienten dem Bürgertum als ritualisierte Erfahrungsräume der ästhetischen Verfeinerung und konnten, auch wenn sie auf ein großes Publikum zielten, individuell erlebt werden. Dazu trug die Flexibilität des Besuchsformats bei: große Zeitfenster, keine vorgegebenen Abläufe wie etwa in Theater oder Oper.²¹ Die neuen Schaugärten vermittelten nicht nur Wissen über unbekanntes Vegetationsarten und boten Erholung und Flaniermöglichkeiten, sondern eigneten sich auch als Kulisse bürgerlicher Genuss- und Unterhaltungskultur.²²

Unter den „Schau- und Unterhaltungsgärten für ein großes Publikum“ – so eine Kategorisierung aus dem Jahr 1888 – rangierte der Frankfurter Palmengarten an erster Stelle, zusammen mit den „Flora“ genannten Gärten in Berlin-Charlottenburg und Köln.²³ So gab es in Frankfurt vielfältige Vergnügungs- und Kulturangebote: Konzerte eines eigenen Orchesters, Feuerwerke, Tanzveranstaltungen wie Maskenbälle und Kostümfeste, aber auch – zu einer Zeit, in der es noch keine öffentlichen Sportanlagen in der Stadt gab – sportliche Wettbewerbe und Sportangebote zu jeder Jahreszeit.²⁴

20

Auch wenn nach Heinrich Siesmayer (bis 1886) der zweite Gartendirektor, August Siebert (bis 1923), stärker botanisch-wissenschaftlich arbeitete, hob auch er in seiner ausführlichen Schilderung des Gartens dessen „Schauwerte“ und dekorativen Elemente hervor, vgl. Kap. 2.1, Wanderung durch Garten und Gewächshäuser, in: Siebert, Palmengarten, 43–85.

21

Vgl. Carolin Meister und Dorothea Hantelmann (Hg.), *Die Ausstellung. Politik eines Rituals*, Zürich 2010, 7–18, (wenn auch mit Fokus auf Kunstausstellungen) zur sozialen und politischen Bedeutung dieses kulturellen Formats.

22

Exemplarisch verweise ich auf eine undatierte Farblithographie mit adrett gekleideten Städtern, darunter auch Kinder, und eine Gruppe mit Männern in Uniform, beim sonntäglichen Promenieren im Palmenhaus: Historisches Museum Frankfurt, Inv.Nr. HMF.C60514, Abb. in: Frankfurter Gartenlust, 21.

23

Der Gartenkünstler Hermann Jäger, als Gartendirektor in Wien, Innsbruck, München und Eisenach tätig, führt im Abschnitt „Schau- und Unterhaltungsgärten für ein großes Publikum“ den Palmengarten, sodann die Flora in Charlottenburg und Köln an und betont wie „glänzend ausgestattet“ diese seien: „Alles, was man sieht, sind Schau- und Prunkstücke, wie sie in einem Privatgarten selten ausgeführt werden können“. Hermann Jäger, *Gartenkunst und Gärten sonst und jetzt. Handbuch für Gärtner, Architekten und Liebhaber*, Berlin 1888, 511 und 515, Abb. 243 mit Innenansicht des Palmenhauses. Auch Ompteda, *Rheinische Gärten*, 113, räumt ihm einen besonderen Rang ein: „Der Palmengarten zu Frankfurt zählt zu den hervorragendsten kulturellen Schöpfungen unserer Tage. Er ist eine Perle unter unseren rheinischen nicht nur sondern unter allen europäischen Gärten“. So auch Victor Tissot, *Les Prussiens en Allemagne, suite du voyage au pays des milliards*, Paris 1876, 72f.

24

Vgl. Feuerwerk im Palmengarten am 15. Aug. 1885, aus: *Kleine Presse*, Nr. 121, 21. August 1885, Lithografie, 28,7 × 23,7 cm, Frankfurt a. M., Historisches Museum Frankfurt, Inv.Nr. HMF.C04570A, Abb. in: Frankfurter Gartenlust, 131. Es gab auch privat ausgerichtete Maskenbälle, vgl. Einladungskarte zu einem Privat-Subscriptions-Maskenball im

1876 erhielt der Palmengarten für kurze Zeit einen „Rollschuh Skating Ring“, ab 1886 bot er die Möglichkeit, im Sommer Rasentennis (*Lawn Tennis*) oder Croquet zu spielen und im Winter Schlittschuh zu laufen.²⁵ 1886 beschloss man, in den Garten einen Rennparcours („Hippodrom“) für Hochräder zu bauen. Verkauf und industrielle Fertigung von Hochrädern hatten in Deutschland, unter anderem in Frankfurt, gerade zu dieser Zeit eingesetzt. Auf der Aschenbahn wurde nicht nur das Fahren mit dem neuen Statussymbol geübt, was auf den meisten Straßen verboten war, es wurden dort auch Rennen zwischen Radclubs ausgerichtet.

Frankfurter Bürger gründeten den Palmengarten genau zu jener Zeit, in der Frankfurt den Status als Freie Reichsstadt verloren hatte und preußische Provinzstadt wurde. Wie bei den etwa zur gleichen Zeit entstandenen Gärten in Köln und Berlin-Charlottenburg erfolgte die Finanzierung durch einen als Aktiengesellschaft organisierten Bürgerverein, der den Anspruch erhob, den städtischen Raum zu gestalten.²⁶ In Frankfurt hatte dieser Verein eine damals berühmte fürstliche Pflanzensammlung erworben: Adolph von Nassau, ebenfalls Verlierer der preußischen Expansion, hatte die Pflanzen aus seinem Schlosspark in Biebrich bei Wiesbaden zusammen mit den Pflanzenhäusern verkauft, nachdem Preußen sein Herzogtum 1866 annektiert hatte. Mit der Übersiedelung der Palmen, Kamelien, Baumfarne, Orchideen und seltenen Nadelgehölze erhielten diese, im Sinne von „Objektbiografien“, neue Funktions- und Bedeutungszuweisungen. Die politische Motivation des Bürgertums, Identifikation zu stiften, die zugleich wirtschaftlichen Nutzen brachte, hatte ihren gedanklichen Kontext im Selbstbewusstsein der Handels- und Messestadt, die mit periodisch stattfindenden Ausstellungen – den Messen – seit Jahrhunderten Erfahrung hatte.²⁷

Bei der Konzeption des Gartens nahm man Elemente der seit 1851 Maßstäbe setzenden Weltausstellungen in London und Paris auf, die in vielen Städten als Universalausstellungen und Kulturschauen ihre Imitationen gefunden hatten. Im Wettbewerb untereinander nutzten die Städte Ausstellungen als spezielles Medium der

Palmengarten, 1. Febr. 1888, 12,7 × 15,9 cm, Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte Frankfurt, Sign. 3, Nr. 163/3.

25

Vgl. das Plakat des Frankfurter Bicycle-Club für ein Velociped-Wettfahren im Palmengarten vom Frankfurter Bicycle-Club, 23.08.1891, Lithografie, 64 × 82,7 cm, Frankfurt a. M., Historisches Museum Frankfurt, Inv.Nr. HMF.C080740, Abb. in: Frankfurter Gartenlust, 140. Der bekannteste „Velociped Fabrikant“ war in Frankfurt Heinrich Kleyer, dessen Unternehmen ab 1895 als Aktiengesellschaft unter dem Namen „Adler-Fahrradwerke“ firmierte und der als einer der ersten in Deutschland die Erfindung des Luftreifens nutzte.

26

Eine zentrale Figur war Leopold Sonnemann, vgl. *Frankfurts demokratische Moderne und Leopold Sonnemann. Jude, Verleger, Politiker, Mäzen* (Ausst.-Kat. Frankfurt, Historisches Museum Frankfurt in Kooperation mit dem Jüdischen Museum Frankfurt am Main), hg. von Anna Schnädelbach, Michael Lenarz und Jürgen Steen, Frankfurt a. M. 2009, 62f.

27

Man versprach sich vom Palmengarten, seinen Blumenausstellungen und Freizeitangeboten durch die gute verkehrstechnische Anbindung hohe Besucherzahlen und kalkulierte von Beginn an die Eintrittsgelder als lukrative Einnahmequelle in die Kostenaufstellungen mit ein, vgl. Siebert, Palmengarten, 4.

Kommunikation und Visualisierung, um die spezifischen Stärken ihrer jeweiligen Regionen im Gestus der Weltausstellung herauszustellen.²⁸ Als Leistungsschauen handwerklich und industriell gefertigter Produkte dienten sie dem Zurschaustellen technischen Wissens, dem Aufbau der lokalen Industrie und dem Versuch, Konsumbedürfnisse zu wecken.²⁹ Als in Frankfurt 1881 die *Patent- und Muster-Ausstellung* stattfand, installierte man im östlichen Teil des Palmengartens eine elektrisch betriebene Eisenbahn, und auf einem freien, unmittelbar angrenzenden Gelände präsentierte man modellhaft verschiedene Gartentypen.³⁰

III. Vergegenwärtigung durch Verfahren der Überlagerung

Ausstellungen als öffentlichkeitswirksame, situative und raumbezogene Zusammenstellungen werden von Perspektivwechseln der jeweiligen Gegenwart bestimmt – von nationalistischen, imperialistischen, pluralistischen, von sozialpolitischen, partizipativen, feministischen, von objektzentrierten, institutionskritischen, medientheoretischen, von postkolonialen, posteurozentrischen oder posthumanistischen. Seit mit der Krise westlicher Narrative europäische Kategorisierungssysteme zur Disposition stehen, werden vielfältige Formen von Antworten erprobt. Botanische Gärten haben sich bislang im Rahmen dieser Umbrüche eher zurückgehalten, die kolonialen Bedingungen ihrer Sammlungsgeschichten waren länger als in anderen Sammlungs- und Ausstellungsinstitutionen kaum Thema.³¹ Dabei ist offenkundig, dass Pflanzen aus dem globalen Süden in europäischen Ländern zumeist durch koloniale Zusammenhänge gesammelt und ausgestellt werden konnten. Im akademischen Kontext lösen, was Sammlungen und ihre Objekte angeht, inzwischen Vorstellungen von Bewegung und Zirkulation, von Waren- und Objektströmen, die eher statische Auffassung des Bewahrens und Konservierens ab. Gerade in der Auseinandersetzung mit botanischen und ethnografischen Sammlungen werden Museumsobjekte weniger als historische Relikte, sondern als zu

28

Ich beziehe mich hier auf den Vortrag von Matthias Midell zur Leipziger Gewerbeausstellung für Buchkunst (BuGra) im Vergleich zur Lyoner Großausstellung des Urbanismus, beide unmittelbar vor Ausbruch des Ersten Weltkriegs, im Rahmen der Tagung *Die Welt im Kleinen? Welt ausstellen, Welt ordnen (19.–21. Jh.)/Le monde en miniature? Exposer le monde, ordonner le monde (XIX^e–XXI^e siècles)*, 05.–07.05.2021.

29

Vgl. Alexander C. T. Geppert, *Fleeting Cities. Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*, New York 2010, 3–8.

30

Vgl. Heinrich Siesmeyer, *Aus meinem Leben*, Frankfurt a. M. 1892, 30–32.

31

Es gab natürlich hier und da Ansätze in Gärten, etwa im Jardin d'agronomie tropicale in Nogent sur Marne, wo vom 09.04. bis zum 30.05.2021 Fotografien von Nathalie Tiroit installiert waren, die die heutige Lage der verschiedenen Pavillons mit der kolonialen Vergangenheit in Verbindung brachten, vgl. La photographie Nathalie Tiroit exposée au Bois de Vincennes, in: *Picto*, 16.02.2021 (16.02.2022).

(re)mobilisierendes Material diskutiert, mit dem sich neues Wissen generieren lässt.³²

Unter Künstler*innen und Kurator*innen sind botanische Gärten in den letzten Jahren in den Fokus gerückt, wenn es um rezente Problemfelder wie Kolonialismus, Migration, Klimawandel und Anthropozän geht. Indikatoren sind institutionelle Kooperationen und thematische Ausstellungen über Gärten und Pflanzen, bei denen die Gärten nicht mehr der bloße Ausstellungsort sind, sondern Gegenstand der Auseinandersetzung – etwa mit ortsspezifischen Arbeiten, die die von Menschenhand geordnete Natur künstlerisch kommentieren. Verwiesen sei auf den Orto Botanico in Palermo, der 2018 als Zentrum der *Manifesta 12* inszeniert war unter der Leitfrage *The Planetary Garden. Cultivating Coexistence*, ferner auf künstlerische Interventionen in Kew Gardens bei London oder auf die 2020 angekündigte Zusammenarbeit der Royal Botanical Gardens in Edinburgh mit der Londoner Serpentine Gallery für Gegenwartskunst.³³

Eine dieser Ausstellungen, *Moving Plants*, fand im Sommer 2020 im Frankfurter Palmengarten statt. Neun ortsspezifische künstlerische Interventionen – darunter Soundinstallationen, Videoprojektionen, skulpturale Objekte und eine Performance – schrieben sich im Außenbereich und in den Gewächshäusern in den Garten ein.³⁴ Dass in Museen und ihren Sammlungen unterschiedliche Zeitlichkeiten aufeinandertreffen – die vielfältigen Zeitlichkeiten der Objekte, die Zeitlichkeiten der Besucher*innen individuell und kollektiv und die konstitutive Zeit aller europäischen Museen, besonders zwischen 1860 und 1914, als Abertausende von Objekten aus der ganzen Welt in die Depots gelangten³⁵ – gilt natürlich auch für botanische Gärten wie den Frankfurter Palmengarten.

32

Vgl. Felix Driver, Mark Nesbitt und Caroline Cornish, Introduction. Mobilising and Re-mobilising Collections, in: dies. (Hg.), *Mobile Museums. Collections in circulation*, London 2021, 1–20.

33

Vgl. *Manifesta 12*, (16.06.2018–04.11.2018), Orto Botanico, Palermo, (07.05.2024); Carroll 2017; Royal Botanical Gardens Edinburgh, *New vision for Edinburgh's Inverleith House revealed as gallery secures Outset Award and shares details of 2020–2021 programme* (07.05.2024). Außerdem etwa Projekte und Publikationen wie *Simryn Gill and Michael Taussig: Becoming Palm*, hg. von Ute Meta Bauer und Anca Rujoiu, NTU Centre for Contemporary Art Singapore, Singapur/Berlin 2017; Uriel Orlov, *Theatrum Botanicum 2015–2018*, hg. von Uriel Orlov und Shela Sheikh, Berlin 2018 und Ausstellungen wie: *Garten der irdischen Freuden* (26.07.2019–01.12.2019), Berlin, Gropius Bau; *Von Pflanzen und Menschen. Ein Streifzug über den grünen Planeten* (19.04.2019–13.03.2020), Dresden, Deutsches Hygiene-Museum Dresden, oder *Parlament der Pflanzen* (06.09.2020–17.01.2021), Vaduz, Kunstmuseum Liechtenstein; *Grüne Moderne. Die neue Sicht auf Pflanzen* (17.09.2022–22.01.2023), Köln, Museum Ludwig.

34

Moving Plants (02.09.2020–18.10.2020), Frankfurt a. M., Frankfurter Palmengarten, Rachel Elizabeth Ashton, Zheng Bo, Cooking Sections, Rashiyah Elanga, Agnese Galiotto, Graham Hamilton, Zishi Han, Zac Langdon-Pole und Nina Nadig, kuratiert von Studierenden der Curatorial Studies der Goethe-Universität Frankfurt und der Hochschule für Bildende Künste–Städelschule.

35

Vgl. Bénédicte Savoy, *Die Provenienz der Kultur. Von der Trauer des Verlusts zum universalen Menschheitserbe*, Berlin 2018, 55f.

Künstler*innen können mit ästhetischen Verfahren ihre gegenwärtigen Zeitlichkeiten formulieren. Drei solcher Eingriffe, die diesem über 150 Jahre gewachsenen Erfahrungsraum eine gegenwärtige – zumeist entillusionierende – Erfahrungsdimension gegenüberstellen, seien nun vorgestellt.

IV. Montagen. Zac Langdon-Pole

Wie stark Landschaftsdarstellungen subjektive Imaginationen sind, geprägt von Stereotypen und Klischees, brachte im Jahr 2020 die Videoarbeit *Breath as Breath as Breath* [Abb. 2] von Zac Langdon-Pole im Palmengarten zur Anschauung.³⁶ Die Videocollage, unterlegt mit einem experimentellen Sound, ist aus Landschaftsmotiven zusammengesetzt, die der Künstler aus verschiedenen Filmen des neuseeländischen Film- und Audio-Archivs Ngā Taonga extrahiert hat. Manche der vorgefundenen Motive geben Landschaft stark vereinfacht wieder, andere abstrahiert; einige sind computergeneriert, andere gezeichnet oder fotografiert. Die farbigen Ausschnitte sind zu Sequenzen mit Wäldern, Seen und Bergen, Küsten, Meer und Felsen montiert. Bewohnt werden diese idyllisch anmutenden Szenen von Vögeln, Fischen, Insekten – nicht aber von Menschen.

Das Filmmaterial stammt aus unterschiedlichen Genres – aus Zeichentrick- und Unterhaltungsfilmen, neuseeländischen Lehrfilmen für Kinder zur heimischen Flora und Fauna, oder aus künstlerischen Animationsfilmen zur Naturwahrnehmung der Maori und zu ihren spirituellen Traditionen; alle sind zwischen 1952 und 1997 entstanden. Der Arbeit am Film ging nicht nur die Beschäftigung mit dem Palmengarten, sondern auch mit dem Frankfurter *Herbarium* voraus, das in seiner wissenschaftlichen Pflanzensammlung frühe Fundstücke aus Neuseeland besitzt.³⁷ Mit den Herbarbögen, ihren konservierten, getrockneten Pflanzen und den typischen Verweisen auf Fundort, -datum und Sammler, zuweilen auch der indigenen Bezeichnung und jeweiligen Nutzungen, erhielt Langdon-Pole einen weiteren Zugang zu europäischen Denk- und Arbeitsweisen, mit denen die Welt erfasst und archiviert wurde.

Die Szenen innerhalb der Videocollage ziehen aus verschiedenen Richtungen ein, von der Seite oder von oben, Schnitte und Brüche der Zusammenstellungen sind offensichtlich. Langdon-Pole hat die Videocollage für einen kleinen Pavillon erarbeitet, in dem

³⁶

Zac Langdon-Pole, *Breath as Breath as Breath*, 2020, Video, 11:34 Min., unterlegt mit der Soundarbeit *Strange Loops* von Samuel Holloway; zu Langdon-Pole verweise ich auf: *Constellations. Zac Langdon-Pole's Art Journey*, hg. von BMW Group, Berlin 2020 und *Ars Viva 2018. Anna-Sophie Berger, Oscar Enberg, Zac Langdon-Pole*, hg. vom Kulturkreis der deutschen Wirtschaft im BDI e. V., Berlin 2017.

³⁷

Diese Herbarien stammen von der zweiten „Cookschen Weltreise“ (1772–1775) der Naturforscher Johann (1729–1798) und Georg Forster (1754–1794) sowie von Johann Franz Julius von Haast (1822–1887) und dessen Expeditionen, vgl. Goethe Universität Frankfurt am Main, *Herbarbeleg *Drimys Winteri** und Rainer Döring und Stefan Dressler, *Index Collectorum. Herbarii Senckenbergiani (FR)*, 26.01.2021 (beide 07.05.2024).



[Abb. 2]

Ausstellungsansicht *Moving Plants* mit Zac Langdon-Pole: *Breath as Breath as Breath*, 2020, Video, 11:34 Min., unterlegt mit der Soundarbeit *Strange Loops* von Samuel Holloway, Frankfurt a. M., Palmengarten, 2020, Foto: Wolfgang Günzel © Zac Langdon-Pole & Palmengarten Frankfurt.

subantarktische Pflanzen ausgestellt sind. Im installativen Zusammenspiel von künstlerischer Arbeit und Ausstellungsort trafen zwei verschiedene Arten der Naturimitationen aufeinander: die animierten Bewegtbilder der Videocollage und der botanische Mikrokosmos kultivierter Pflanzen des Palmengartens – hier eine augenfällige Collage von Naturdarstellungen, dort der Garten, dessen gestaltete Landschaftskonfigurationen ein Ensemble suggerieren.

V. Kolonien. Cooking Sections

In Hörweite zum Eingang des historischen Palmenhauses installierte das Künstlerduo *Cooking Sections* (Daniel Fernández Pascual und Alon Schwabe) ebenfalls im Jahr 2020 eine Soundinstallation mit zwei *Statements* [Abb. 3], die aufeinander folgten.³⁸ Während sich die beiden Lautsprecher so in die Bepflanzung des Gartens einfügten, dass sie kaum auffielen, waren die Stimmen der beiden Sprechenden weithin zu hören. Wie Gerüchte oder ein Murmeln, das sich mit den übrigen Geräuschen des Gartens verwob, erzählten sie vom kolonialen Transfer der Ölpalme, von Landraub, Waldzerstörung und wirtschaftlicher Ausbeutung durch imperiale Monokulturen und ihren Folgen bis heute, aber auch vom Pariser Jardin d'Acclimatation, von Völkerschauen und ethnologischen Museen, von persönlichen Erfahrungen der Entwurzelung und Diaspora.

Daniel Fernández Pascual und Alon Schwabe arbeiten mit Verfahren des *artistic research*. Auch in früheren Projekten haben sie sich mit Palmen als kolonialen Ressourcen Großbritanniens befasst (unter dem Titel *The Empire Remains Shop*).³⁹ Für die Frankfurter Arbeit luden sie zwei Kameruner Autor*innen ein, die Kunsthistorikerin und Kuratorin Christine Eyene und den Kulturkritiker Lionel Manga. Sie hatten *Statements* verfasst, die sie in den beiden Amtssprachen Kameruns, Französisch und Englisch, vortrugen. Nacheinander waren die beiden ehemaligen Kolonialsprachen zu hören, in denen sich *Statements* zu kolonialer Expansion, zu Raubbau und seinen bis heute spürbaren Konsequenzen verwoben mit persönlichen Erfahrungen der Entwurzelung. Im Angesicht der üppigen tropischen Landschaft des großen Palmenhauses, wie sie auf den historischen Postkarten und Plakaten wiedergegeben und auch heute noch in etwa so zu sehen ist, riefen die *Statements* Gegennarrative zu den europäischen hervor und Assoziationen aus einem deutlich anderen Erfahrungsraum: Palmen als wertvoller und lukrativer Rohstoff zur Produktion von Gütern (Reifen, Kerzen, Seifen usw.), als Nah-

³⁸

Cooking Sections, in Kollaboration mit Lionel Manga und Christine Eyene, *Planted Statement I & II*, 2020, Soundinstallation, 16:56 Min. und 12:33 Min.

³⁹

Das 2013 begonnene Projekt mit einem temporären Ausstellungsraum in London und seinen Diskussionen, Performances und Screenings ist dokumentiert in der Publikation *The Empire Remains Shop*, hg. von Cooking Sections, New York 2018.



[Abb. 3]

Ausstellungsansicht *Moving Plants* mit Cooking Sections in Zusammenarbeit mit Lionel Manga und Christine Eyene: Planted Statement I & II, 2020, Soundinstallation, 16:56 Min. und 12:33 Min., Frankfurt a. M., Palmengarten, 2020, Foto: Wolfgang Günzel © Cooking Sections & Palmengarten Frankfurt.

rung und Teil des europäischen Nutzpflanzentransfers innerhalb des imperialistischen Welthandels.⁴⁰

Im Deutschen Kaiserreich war der *Königlich Botanische Garten* in Berlin-Dahlem, ab 1890 *Botanische Zentralstelle für die deutschen Kolonien*, die Hauptinstitution zur Erforschung kolonialer Vegetation, zuständig für Versuchsstationen mit Jungpflanzen und Samen in den Kolonien samt Personalschulungen.⁴¹ Als mediale Orte des Hochimperialismus dienten auch die großen Palmenhäuser außerhalb der Hauptstadt. Zwischen 1884 und 1918/19 verkörperten sie lebende Vegetationsbilder der deutschen Kolonien – des heutigen Namibia („Deutsch-Südwestafrika“), der heutigen Staaten Tansania, Burundi, Ruanda und eines Teils von Mosambik („Deutsch-Ostafrika“), ferner Kameruns und Togos. Die Palmenhäuser ermöglichten mit ihrer eindrucksvollen Lebendsammlung, mit deren Farbenpracht und Düften, ein Erlebnis der „Tropen“, das so nur zoologische Gärten vermitteln konnten. Andere Formate und Medien, selbst die aufwendig gestalteten Dioramen, konnten diese lebendige Atmosphäre nicht hervorbringen. Das aufwendig gestaltete „Ostafrika-Diorama“ des Frankfurter Senckenberg-Museums etwa zeigt, mit welchem Aufwand man die kolonial eroberten Lebensräume für das Publikum in Deutschland nachbildete: In einer Steppenlandschaft mit natürlichen und naturidentischen Materialien und rund 30 verschiedenen Tierpräparaten (darunter Giraffen, Antilopen, Gazellen und Pavianen) war in der Mitte des panoramaartig angelegten Hintergrundgemäldes der schneebedeckte Kilimandscharo platziert. Auf einer Schrifftafel in der rechten unteren Ecke wurde die kolonisierte Savannenlandschaft als Teil des Deutschen Kaiserreiches vorgestellt: „Vor dem höchsten deutschen Berg, dem Kilimandscharo ...“⁴²

Die *Deutsche Kolonialgesellschaft*, ein einflussreicher, 1887 gegründeter Interessenverband, der mit seiner Propaganda expan-

40

Anders als heute, wo vieles aus Erdöl gewonnen wird, waren Pflanzen bedeutende Lieferanten für Rohstoffe, vgl. den Artikel zu Palmöl: „In größeren Mengen für den Export gesammelt, wird es leicht ranzig und verliert auf dem Transport nach Europa noch weiter an Qualität. Es wird in der Regel in großen, etwa 700 kg fassenden Fässern nach Europa gebracht und dient in erster Linie zur Herstellung von Seifen und Kerzen. Versuche, das Fett in der Speisefettfabrikation zu verwenden, sind zurzeit noch nicht abgeschlossen, vielleicht bringt die maschinelle Gewinnung des Fettes drüben immer mehr bessere Ware an den Markt und damit diese Bestrebungen zu einem günstigen Ergebnis. Nach Hamburg kamen 1912 etwa 21000 t für 13 Mill. M., davon etwa 3000 t aus Togo und Kamerun.“ (Ölpalme, in: *Deutsches Kolonial-Lexikon*, Bd. 3, hg. von Heinrich Schnee, Leipzig 1920, 9).

41

Vgl. Anne-Kathrin Horstmann, *Wissensproduktion und koloniale Herrschaftslegitimation an den Kölner Hochschulen. Ein Beitrag zur ‚Dezentralisierung‘ der deutschen Kolonialwissenschaften*, Frankfurt a. M./Berlin/Bern 2015 (zugl. Diss. Universität zu Köln, 2015), 247–251.

42

Adam und August Koch, Fritz Römer, Carl Nebel, *Ostafrika-Diorama*, 1908 eröffnet (im Zweiten Weltkrieg zerstört), 7.30 × 5.80 × 4.60 m, Frankfurt, Senckenberg Museum. Vgl. *Senckenbergs historische Dioramen*, hg. von der Senckenberg Gesellschaft für Naturforschung, Udo Becker, mit einem Beitrag von Annette Scheersoi, Stuttgart 2020, 40–44. Dort ist die rechte Seite des Dioramas allerdings ohne die Tafel „Vor dem höchsten deutschen Berg, dem Kilimandscharo ...“ publiziert, vgl. ebd., 43, Abb. 29. Diese ist auf einer Schwarz-Weiß-Fotografie dokumentiert: Glas-Negativ SNG, um 1908, Frankfurt, Senckenberg Museum, Inv.Nr. B 448. Den Hinweis auf diese Fotografie verdanke ich Chiara Manon Bohn.

siver Kolonialpolitik auf eine breite Öffentlichkeit zielte, warb auch mit abendlichen Lichtbildervorträgen. Den Rednern wurden dafür Schwarz-Weiß-Aufnahmen aus den Kolonien und Vortragsmanuskripte zur Verfügung gestellt. Die Projektionen zeigten Entdeckungs- und Forschungsreisen, Landschaften, Vegetation, Tiere und Landwirtschaft, Porträts, Siedlungstätigkeiten der Weißen und der Einheimischen, Schulen und Mission, Handel, Verkehr, Militär und Aufstände.⁴³ Häufig fanden diese Lichtbildervorträge auch in Räumlichkeiten von Palmengärten statt. Als weitere Werbemaßnahmen veranstaltete die *Deutsche Kolonialgesellschaft* regelmäßig Versammlungen, Festessen und Promenadenkonzerte in den Palmenhäusern in Frankfurt und Leipzig.⁴⁴ Im Rahmen ihrer Jubiläumsfeier im Dezember 1907 lud sie zu einem Festbankett in das Gesellschaftshaus des Palmengartens ein, mit direktem Ausblick auf die domestizierte Wildnis. Die Palme als „exotische“ Markierung, ein verbreitetes Bildmotiv auf Druckerzeugnissen wie Sammelbildern, wurde auch für die Gestaltung der Einladungs- und der Menükarte verwendet.⁴⁵

Die 2020 im Frankfurter Palmengarten realisierte Soundinstallation von *Cooking Sections* überlagerte, unvermittelt und buchstäblich im Vorbeigehen, die idyllische Inszenierung des Gartens klanglich mit Spuren und Narben der deutschen wie europäischen kolonialen Vergangenheit und hob die bislang nicht spürbaren imperialistischen Fundamente des Gartens an die Oberfläche der Wahrnehmung.

VI. Begehren. Zheng Bo

Wie ein Kino oder eine Performance für Farne wirkte das Video *Pteridophilia II* [Abb. 4] von Zheng Bo, dessen Screen im Außenraum an einem dicht mit Efeu bewachsenen Gitter befestigt war,

43

Die Bildersammlung der Deutschen Kolonialgesellschaft – mit rund 55.000 historischen Fotografien, darunter vor allem Glasplatten in unterschiedlichen Größen, aber auch Papierabzüge und Kleinbildnegative, einer der größten Bildbestände kolonialer Fotografie – gehört seit 1948 zu den Sammlungen der Goethe-Universität Frankfurt am Main. Als „Koloniales Bildarchiv“ wird der Bestand, der inzwischen vollständig digitalisiert, jedoch noch kaum wissenschaftlich bearbeitet ist, in der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt aufbewahrt, vgl. Goethe Universität Frankfurt am Main, *Über das Bildarchiv der Deutschen Kolonialgesellschaft* (07.05.2024). Vgl. Imre Josef Demhardt, *Deutsche Kolonialgesellschaft 1888–1918. Ein Beitrag zur Organisationsgeschichte der deutschen Kolonialbewegung*, Wiesbaden 2002 und Uwe Ulrich Jäschke, *15 Jahre „Koloniales Bildarchiv“ an der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main. Eine Bestandsaufnahme*, Dresden 2004, 7–12.

44

Vgl. *Deutsche Kolonialzeitung. Organ der Deutschen Kolonialgesellschaft* 6/7, 1893, 81; ebd. 23/42, 1906, 409; ebd. 23/44, 1906, 473; ebd., 24/30, 1907, 297 (07.05.2024).

45

Vgl. die Teilnehmerkarte zur Jubiläumsfeier (04.12.1907–07.12.1907), Frankfurt a. M., Historisches Museum Frankfurt, Inv.Nr. HMF.C26137,11, mit einer kolonisierten Flusslandschaft und zwei Soldaten vor zwei Palmen, sowie die Menükarte, Frankfurt a. M., Institut für Stadtgeschichte Frankfurt, Sign. VSV 282, vgl. Frankfurter Gartenlust, 372. Beispiele zum Motiv der Palme in der Werbung bei David Ciarlo, *Advertising Empire. Race and Visual Culture in Imperial Germany*, Cambridge, MA 2011, 33, 63, 150, 170f., 188–190, 223.

eingebettet in ein Arrangement verschiedener Farnpflanzen.⁴⁶ Einzelne Performer*innen, ihre Gesichter oder nackten Körper, waren in starker Nahsicht wie größerer Distanz zu sehen in Liebe („philia“) zu Farnen („pterido“) als erotischem Spannungsverhältnis – von zärtlich berührend, streichelnd und schmeckend, bis obsessiv penetrierend und aggressiv kannibalisierend. Der 2018 in einem Waldgebiet nahe Taipeh aufgenommene Film mit seinen Imaginationen artenübergreifender sexueller Intimität kontrastierte herausfordernd mit den üblichen und erwarteten Verhaltens- und Wahrnehmungsweisen in botanischen Gärten. Pflanzen sollen dort visuell, auditiv und über den Geruch erlebt werden, nicht aber taktil oder über den Geschmack. Zheng Bo hat für die Präsentation seiner 2016 begonnenen vierteiligen Videoserie *Pteridophilia* mehrfach das Setting botanischer Gärten und Naturschutzgebiete genutzt, etwa in Palermo (Orto botanico), Hong Kong (Kadoorie Farm and Botanical Gardens) und in Thailand (Thanbok Khorani National Park). Sie dienten ihm als Orte habitualisierter Beziehungen zu Pflanzen, um Tabus zu adressieren und queer-ökologischen Auffassungen von Natur, von Pflanzen als Subjekten mit erogenen Zonen und Objekten der Lust und des sexuellen Begehrens ein Forum zu geben.

VII. Überlagern

Um meine Skizze abzuschließen: Seit einigen Jahren laden verschiedenste Ausstellungsinstitutionen (nicht nur Kunstmuseen, auch ethnologische, kulturhistorische und naturkundliche Museen) spartenübergreifend Künstler*innen zur Arbeit mit ihren Sammlungen, Depots und Archiven ein, um dem Publikum andere Zugänge zu den Exponaten zu eröffnen oder um problematische Aspekte der Sammlungsgeschichte zu bearbeiten. Die Einladungen sind durchaus nicht immer unproblematisch, können aber die Diskussion öffnen. Die Bandbreite der Zusammenarbeit ist groß – von „musealer Vereinnahmung“ (um einen gängigen Verdacht aufzugreifen), bisweilen bloßem Branding bis zu produktiver Störung und der durchaus sensiblen Suche nach geeigneten Formen ästhetischer Institutionskritik.⁴⁷

Versuche in botanischen Gärten wie die hier skizzierten zeigen die Möglichkeiten derartiger Kooperationen auf. Als Spezialist*innen für ästhetische Verfahren können sich Künstler*innen in die Pflanzenarrangements und Landschaftsimaginationen solcher Gärten einschreiben, ohne deren Inszenierungen und den Wahrnehmungsmodus der Besuchenden zu zerstören. Damit sind sie nicht bloße Akteur*innen von außen mit anderen Blickweisen

⁴⁶

Zheng Bo, *Pteridophilia II*, 2018, Video, 4-Kanal, Farbe, Ton, 20 Min.

⁴⁷

Vgl. Themenheft „Joint Ventures“, hg. von Bärbel Küster, Stefanie Stallschuss und Iris Wien, in: *21: Inquiries into Art, History, and the Visual, Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur* 3/1, 2022, (07.05.2024).



[Abb. 4]
Ausstellungsansicht *Moving Plants* mit Zheng Bo: Pteridophilia II, 2018, Video, 4-Kanal,
Farbe, Ton, 20 Min., Frankfurt a. M., Palmengarten, 2020, Foto: Wolfgang Günzel © Zheng
Bo & Palmengarten Frankfurt.

als die dort arbeitenden Gärtner*innen, Botaniker*innen und Biolog*innen, die innerhalb ihrer disziplinären Denkstrukturen, Ordnungskategorien und Abläufe der Planung, Gestaltung und Pflege agieren. Gerade weil botanische Gärten als immersive „Zeigeräume“ Bedeutung nicht primär durch sprachliche, sondern durch körperliche Logik generieren – visuell, auditiv und geruchsbezogen –, können sich künstlerische Positionen dort besonders gut integrieren. Künstlerische Verfahren, ihr Potenzial, Erfahrungen der Irritation auszulösen und Affekte, Emotionen, zuweilen den gesamten Körper zu adressieren, liefern die Illusionsbrechungen, die in botanischen Gärten heute geboten sind, um in einem produktiven Modus Entillusionierung als ästhetische Überlagerung hervorzurufen.

Stefanie Heraeus ist seit 2010 wissenschaftliche Leiterin und Initiatorin des Masterstudiengangs *Curatorial Studies – Theorie – Geschichte – Kritik* der Goethe-Universität Frankfurt am Main und der Hochschule für Bildende Künste–Städelschule. Von 2004 bis 2008 war sie Direktorin des Bielefelder Kunstvereins, von 1996 bis 2003 wissenschaftliche Mitarbeiterin bei den Staatlichen Museen Kassel. Publikationen u. a. zur Theorie der Ausstellung, zu Museums-, Sammlungs- und Ausstellungsgeschichte, zu Proto-Surrealisten im Paris des 19. Jahrhunderts. Ausstellungsprojekte mit Studierenden u. a. in Kooperation mit Museum MMK für Moderne Kunst, Städel Museum, KW Institute for Contemporary Art Berlin und Portikus.