

# ZEITLOS UND WELTUMSPAN- NEND?

„WELTKUNST“ IN MUSEEN MODERNER KUNST, 1922–1956

Lisa Anette Ahlers

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL  
#2-2024, S. 401–422

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.104831>



ABSTRACT: TIMELESS AND GLOBAL? "WORLD ART" IN  
MUSEUMS OF MODERN ART, 1922–1956

The article examines a rhetoric employed by some modern art collections from the beginning of the twentieth century until the late 1950s that drastically expanded the concept of modernism in time and space. Enabled by imperial and colonial access to a multitude of artifacts, contemporary Western works were arranged with works from other epochs and continents in long genealogies, often spanning several thousand years, insisting on a shared "kinship" or "timelessness". The focus lies on two historical moments when such comparative displays were attempted: the German Weimar Republic with the newly opened Museum Folkwang in Essen (1922–1933), and the early post-war United States, with the anniversary exhibition *Timeless Aspects of Modern Art* (1948) at the Museum of Modern Art, New York, and the traveling show *4000 Years of Modern Art* (1953/56) at the Walters Art Gallery and the Baltimore Museum of Art. To what extent do these projects echo the premises of a supposedly universal "world art", as developed from 1900 onwards by an increasingly anthropologically oriented art history and in popular albums?

KEYWORDS

„Weltkunst“; Moderne; Ausstellung; Geschichte der Kunstgeschichte.

Sie haben, als ob das Bestrittene das Natürlichste und das Selbstverständlichste von der Welt wäre (und das ist es ja auch wirklich!), im Folkwang ganz einfach unmittelbar neben höchste und edelste Meisterwerke vergangener Kunstepochen und fernster Länder Bildwerke und Gemälde unserer nächsten Gegenwart gestellt [...]. Sie haben damit im reinsten Sinne einen neuen Typus des „Museums der Gegenwart“ aufgestellt.<sup>1</sup>

Enthusiastisch gratulierte Max Sauerlandt, Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, 1932 in einem offenen Geburtstagsbrief seinem Kollegen Ernst Gosebruch, Direktor des Museum Folkwang in Essen, zur Sammlungspräsentation im neuen Museumsbau. Er sah darin die Umsetzung eines Gedankens, der zwar „in der Luft [lag]“, bis dahin aber „für die anderen noch ungreifbar“ erst zur „wirkenden Wirklichkeit“ gemacht werden musste.<sup>2</sup> In den Abbildungen zu seinem Text lieferte Sauerlandt etwa mit einer Nebeneinanderstellung von Rudolf Bellings *Fabeltier* (1923) und einer undatierten skythischen Tier-Bronze sogleich auch Beispiele für die formalen Vergleiche quer durch die Kunstepochen, die Gosebruchs neuartiges „Museum der Gegenwart“ ermöglichte [Abb. 1a und Abb. 1b].

Sauerlandts Brief identifiziert eine Rhetorik, mittels derer einige Sammlungen moderner Kunst ab Beginn des 20. Jahrhunderts bis in die späten 1950er Jahre ihren Zuständigkeitsanspruch zeitlich und räumlich drastisch erweiterten. Ermöglicht durch den imperialen und kolonialen Zugriff auf eine Vielzahl neuer Artefakte wurden unter Schlagworten wie „Grundgefühle der Menschheit“, „kinship“ oder „timelessness“ zeitgenössische westliche Werke mit Arbeiten anderer Epochen und Kontinente in oft mehrere tausend Jahre überspannenden Gruppierungen arrangiert. „[A] walk through the galleries will show that modern art is not an isolated phenomenon in history but is, like the art of any period, an integral part of the art of all ages“,<sup>3</sup> schreibt René d’Harnoncourt, stellvertretender Direktor des Museum of Modern Art in New York, 1948 in der Broschüre zu der von ihm kuratierten Ausstellung *Timeless Aspects of Modern Art*. In diesen Displays hallen die Prinzipien einer „Weltkunst“-Geschichte nach, ein Modell der universalistischen Kunstbetrachtung mit methodischem Rückgriff auf die vergleichende Stilgeschichte, das sich um 1900 herauskristallisierte und dessen letzten Ausläufer sich bis in die 1950er Jahre erstreckten. „Weltkunst“ bezeichnet dabei eine dezidiert moderne Vorstellung der Einheit der Kunst der gesamten Menschheit, verbunden

1

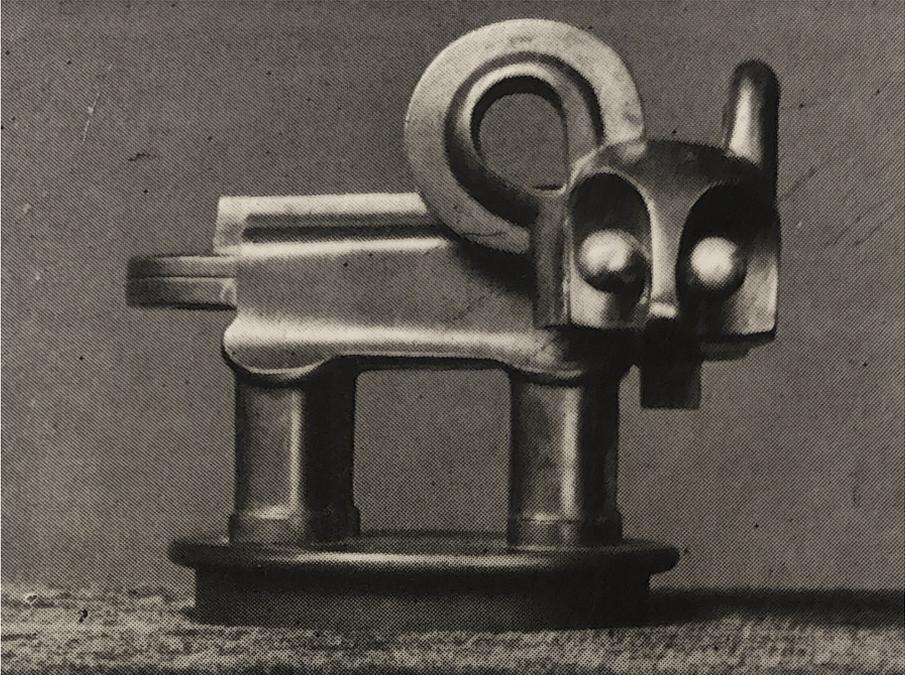
Max Sauerlandt, Lieber Herr Gosebruch!, in: *Museum der Gegenwart* 3/1, 1932, 1–7, hier 6. Der vorliegende Artikel entstand im Rahmen eines von der Gerda Henkel Stiftung geförderten Promotionsprojekts.

2

Ebd., 5.

3

*Timeless Aspects of Modern Art* (Ausst.-Brosch. New York, Museum of Modern Art), New York 1948, o. S. [S. 3].



[Abb. 1a]  
Rudolf Belling, Fabeltier, 1923, Bronze, Höhe: 10.5 cm, ehemals Museum Folkwang, Essen,  
in: Max Sauerlandt, Lieber Herr Gosebruch!, in: *Museum der Gegenwart* 3/1, 1932, 1-7,  
hier 4 © VG Bild-Kunst.



[Abb. 1b]

Anonym, Steinbock, Iran, undatiert [skythisch], Bronze, 9.9 × 9.7 × 2.5 cm, Museum Folkwang, Essen, Inv.-Nr. KPL 31, in: Max Sauerlandt, Lieber Herr Gosebruch!, in: *Museum der Gegenwart* 3/1, 1932, 1–7, hier 5.

durch einen allgemein menschlichen künstlerischen Impuls und ewig gültige Formprinzipien.<sup>4</sup>

Vor dem Hintergrund der heute brennenden Frage, wie nach dem Ende eines westlichen Universalismus noch Erzählungen einer „shared humanity“ zu gestalten sind,<sup>5</sup> gewinnen diese musealen Experimente zur weltkunsthistorischen Einbettung der Kunst des 20. Jahrhunderts an historischem Interesse. Betrifft die aktuelle Debatte doch gerade auch die Institution des (Kunst-)Museums als Erbin imperialer Politik, ihre Rolle als Bewahrerin des Kulturerbes anderer Nationen und ihren Anspruch eines weltweit gültigen Narrativs von Kunst und Menschlichkeit.<sup>6</sup> Im Versuch, Kunstgeschichte(n) pluralistischer zu schreiben, reagieren einige Häuser unter anderem mit neuen diachronen und nicht-geografischen Sammlungsordnungen und Ausstellungsformaten.<sup>7</sup> Wenn also aktuell in Kunstmuseen wieder die (Un-)Möglichkeit von Universalität thematisiert wird, erfordert dies zugleich ein besseres Verständnis für das (Nach-)Wirken universalistischer Ideologie – ihrer Versprechen sowie Verfehlungen und blinden Flecke – auch jenseits der großen „enzyklopädisch“ angelegten Museen. Im Folgenden soll dargelegt werden, wie und warum solche kulturvergleichend angelegten Ordnungs- und Ausstellungspraktiken zu zwei unterschiedlichen historischen Momenten in Sammlungen moderner Kunst zur Anwendung kamen: in der Weimarer Republik in der Sammlung des wiedereröffneten Museum Folkwang (1922–1933) in Essen und in zwei Ausstellungen moderner Kunst im New York und Baltimore einige Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges.

4

Diese Definition erfolgt in Anlehnung an Hans Belting, Susanne Leeb und James Elkins. Vgl. Hans Belting, *Contemporary Art as Global Art. A Critical Estimate*, in: ders. und Andrea Buddensieg (Hg.), *The Global Art World. Audiences, Markets, and Museums*, Ostfildern 2009, 38–73, hier 42f.: „The idea of world art [...] is held together by an art concept that is based on modernism’s universalism [...]. It was a paradigm of modernist aesthetics to regard every form or work that humanity created, as art [...] – a kind of aesthetic appropriation of objects as pure ‘form’ or as proof of individual creativity on a universal scale“; Susanne Leeb, *Die Kunst der Anderen. „Weltkunst“ und die anthropologische Konfiguration der Moderne*, Berlin 2015, 13f.: „Weltkunst‘ als ein universalistisches Kunstkonzept, das sich vor allem über den Stilbegriff formiert“; James Elkins, *The End of Diversity in Art Historical Writing*, Berlin/Boston 2021, 19: „[...] universal or world art history was a matter of locating principles, themes, and common patterns in the evolution of art.“

5

Vgl. Franck Hofmann und Markus Messling, *On the Ends of Universalism*, in: dies. (Hg.), *The Epoch of Universalism 1769–1989*, Berlin/Boston 2021, 1–39.

6

Vgl. als eine Übersicht zur aktuellen Debatte Donatien Grau, *Compendium von Interviews zur Zukunft des enzyklopädischen oder universalen Museums*: Donatien Grau, *Under Discussion. The Encyclopedic Museum*, Los Angeles 2021.

7

Vgl. Donatien Grau, *Introduction. The Encyclopedic Museum. A Catchphrase, a Concept, a History*, in: ders., *Under Discussion*, 1–15, hier 8. Für entsprechende Thematisierungen im deutschsprachigen Raum siehe z. B. die aktuelle Sammlungshängung *Neue Welten* im Museum Folkwang, Essen, eröffnet im Juni 2019, oder die Sammlungspräsentation der Nationalgalerie im Rahmen der Ausstellung *Hello World. Revision einer Sammlung*, 2018 im Hamburger Bahnhof.

## I. Zur Blütezeit der „Weltkunst“-Geschichte – Museum Folkwang, Essen, 1922–1933

Das 1902 von dem Sammler und Kunsthistoriker Karl Ernst Osthaus (1874–1921) eröffnete Privatmuseum Folkwang in Hagen entwickelte sich in knapp zwanzig Jahren zu einer facettenreichen Kunst- und Kunstgewerbebesammlung mit dem Anspruch, ein Bild von der gesamt menschlichen Kunstproduktion mit der neuesten Kunst als ihrem Kulminationspunkt zu geben.

[...] so wuchsen nun hier die Dinge aller Zeiten und Völker, aller Zonen und Gestaltungsarten zu einem riesigen Leib, zu einem Märchenwald zusammen. Da sind die frühgesammelten Werke von van Gogh, Cézanne, Renoir, Gauguin, Munch, Rodin, Minne, Maillol, Signac, Matisse, Nolde, Kokoschka, Kirchner, Kogan, Marc, Rohlfis und vielen, da stehen Barockschränke und romanische Kruzifixe, antike Vasen und ägyptische Bronzen und Reliefs, persische Fayencen und spanische Fliesen, javanische Kleinfiguren und ostasiatisches Gerät, Negerplastik [sic!] und Buddha-bilder, peruanische Ornamentik und koptische Wirkereien, indische Miniaturen und mittelalterliche Handschriften [...],<sup>8</sup>

beschrieb Interimsleiter Karl With 1921 die Entwicklung der Sammlung. Nicht nur waren die Sammlungsbereiche zahlreich – Rezensionen betonten zudem regelmäßig die stilistischen Zusammenhänge, die die höchst unterschiedlichen Exponate verbänden. So kommentierte Emil Waldmann etwa 1914 die Sammlung mit folgenden Worten:

Was enthält sie? Auf den ersten Blick gesehen ein wenig von allem. [...] man [könnte] einen Augenblick auf die Idee kommen, es müsse sehr schwer sein, sich in diesem Museum heimisch zu machen. Thatsächlich aber ist es gar nicht schwer, und das liegt nicht nur an der schönen Ausstellung, sondern daran, dass diese Dinge alle, abgesehen vielleicht von ein paar Gemälden, innerlich eng zusammengehören, dass sie über historische und geographische Grenzen hinweg alle eine starke Stilverwandtschaft haben.<sup>9</sup>

1922, nach dem Tod des Gründers, fusionierte das Museum mit der städtischen Kunstsammlung in Essen, wo es bis 1933 von Ernst Gosebruch (1872–1953) geleitet wurde. In der Weimarer Republik galt das Haus vor allem aufgrund seiner umfangreichen postimpressionistischen und expressionistischen Sammlung und wegen

<sup>8</sup>

Karl With, Karl Ernst Osthaus, in: *Das Kunstblatt* 6, 1921, 161–169, hier 164.

<sup>9</sup>

Emil Waldmann, Das Folkwangmuseum, in: *Kunst und Künstler* 12, 1914, 247–262, hier 247.

seiner sparsamen und großzügigen Hängungen in einem 1929 eröffneten Neubau als vorbildliches Museum der Moderne. Eine um 1930 entstandene Aufnahme zeigt, dass die vielfältige Sammlung stellenweise auch in kombinatorischen Ensembles gezeigt wurde [Abb. 2]. Zu sehen ist darauf der erste Saal der Dauerausstellung, der programmatisch Objekte der großen Sammlungsgruppen umfasste: im Zentrum moderne französische und deutsche Skulptur und Malerei, hier vertreten durch Aristide Maillols *Le coureur cycliste* (1907–1908), Otto Muellers *Badende* (1915), Emil Noldes *Stilleben mit Holzfigur* (1911) und Giorgio de Chiricos *Autoritratto* (1924), umgeben von älteren europäischen und außereuropäischen Plastiken und Keramiken, hier einer Kleeblattkanne aus Süditalien, damals datiert auf das sechste Jahrhundert v. Chr., einem thailändischer Buddha aus dem 17. Jahrhundert sowie chinesischen und japanischen Gefäße aus verschiedenen Jahrhunderten.

Mit seinem betont epochen-, kultur- und gattungsübergreifenden Ansatz bildete das Haus eine Ausnahme in der deutschen Kunstmuseumslandschaft. Ab den 1910er Jahren hatten zwar bereits einige andere Museumsleiter punktuell epochenvergleichende Hängungen europäischer Malerei vorgenommen, zum Beispiel Hugo von Tschudi in seiner Ausstellung der Sammlung Nemes, 1911 in der Alten Pinakothek in München, oder Emil Waldmann in der Ausstellung *Alte und Neue Kunst*, 1920 in der Kunsthalle Bremen.<sup>10</sup> Und selbstverständlich hatte im Zuge der „primitivistischen“ Begeisterung die Zusammenschau von afrikanischer, präkolumbianischer oder ozeanischer Plastik mit Arbeiten der europäischen Avantgarde in Galerien und Privatsammlungen bereits seit etwa 1910 Schule gemacht – im deutschsprachigen Raum probierten Galeristen wie Otto Feldmann und Alfred Flechtheim oder Sammler wie Eduard von der Heydt entsprechende Gegenüberstellungen.<sup>11</sup> Auch in den Sammlungspräsentationen zweier deutscher Kunstgewerbemuseen – 1929 im von Max Sauerlandt geleiteten Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg und insbesondere 1932 im Kölner Kunstgewerbemuseum unter Leitung des ehemaligen Folkwang-Mitarbeiters Karl With – wurden einige Exponate

10

Vgl. u. a. *Sammlung Marzell von Nemes* (Ausst.-Kat. München, Kgl. Alte Pinakothek), München 1911, o. S.; [?] von Alten, Bremen. Alte Meister neben neuen Meistern, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 19/2, 1921, 76 (21.06.2024).

11

Vgl. Karl Scheffler, Kunstaussstellung. Berlin, in: *Kunst und Künstler. Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe* 12/3, 1914, 176 (21.06.2024); Walter Cohen, Rheinischer Kunstbrief, in: *Kunstchronik und Kunstmarkt* 54, 1918/1919, 682–689, hier 682; Rainer Stamm, Weltkunst und Moderne, in: Hartwig Fischer und Uwe M. Schneede (Hg.), *„Das schönste Museum der Welt“. Museum Folkwang bis 1933. Essays zur Geschichte des Museum Folkwang*, Göttingen 2010, 27–46, hier 27. Ende 1920 eröffnete zudem die Ausstellung *Vergleichswerte* mit Beständen aus Kölner Museen, die im Wallraf-Richartz Museum stattfand. Die von Alfred Salmony, einem Mitarbeiter des Ostasiatischen Museums, konzipierte Sonderausstellung kombinierte u. a. schwedische Webstücke mit Marionetten aus Java, romanische Reliefs mit afrikanischer Kunst, moderne Gemälde mit rheinischer mittelalterlicher Malerei. Vgl. Alfred Salmony, *Vergleichswerte*. Zu einer Ausstellung aus den Kölner Sammlungen im Wallraf-Richartz-Museum, in: *Der Cicerone* 13, 722–723; Hermann von Wedderkop, Aus dem rheinischen Kulturgebiet, in: *Der Cicerone* 14, 1922, 374–380, hier 377.



[Abb. 2]

Albert Renger-Patzsch, Fotografie: Erster Saal des Museum Folkwang, Essen, um 1930  
© Albert Renger-Patzsch Archiv / Ann und Jürgen Wilde, Zülpich / VG Bild-Kunst,  
Bonn 2024.

kultur- und epochenübergreifend kombiniert.<sup>12</sup> Im Vergleich zu anderen Gemäldesammlungen jedoch war das breit angelegte Konzept des Museum Folkwang einzigartig, „dem Begriff ‚modern‘ durch die verschiedensten Stilepochen der Menschheit hindurch zu folgen“,<sup>13</sup> so Gosebruch anlässlich der Eröffnung des Neubaus 1929.<sup>14</sup> Zugleich war die im Museum Folkwang praktizierte expositorische Zusammenfassung moderner und historischer, europäischer und nichteuropäischer Objekte symptomatisch für eine Form der Kunstbetrachtung, die in der Weimarer Republik ihre Blüte erlebte.

Sein Vortrag, den Alfred Vierkandt 1924 beim Zweiten Kongress für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft zu den „Prinzipienfragen in der ethnologischen Kunstforschung“ hielt, kann als Hinweis auf den fachinternen Rückhalt dienen, den ein solch universal angelegter Kunstbegriff inzwischen genoss. Vierkandt identifizierte eine verbreitete „aprioristische Anschauung“ in der Ästhetik und Kunstwissenschaft: „Nach ihr gibt es einen einheitlichen Kern in allen Kunstgebilden aller Kulturen, eine einheitliche Qualität in aller Mannigfaltigkeit der verschiedenen Ausprägungen. Von diesem Standpunkt aus kann und muß man also von einem Wesen der Kunst sprechen.“<sup>15</sup> Ähnlich klingt eine Besprechung anlässlich der Ersteinrichtung des neuen Museums Folkwang in Essen im Oktober 1922 an: „Zeitloses aus einander fernen Kulturen steht im Oberlichtsaal dicht nebeneinander, aber es stößt sich nicht, sondern wächst zur Einheit zusammen. Weil das Beste aus jedem Volk zum allgemein Menschlichen wird.“<sup>16</sup>

Die von Vierkandt als Paradigma umrissene Form der Kunstbetrachtung war Produkt einer zunehmend anthropologisch ausgerichteten Kunstwissenschaft, die sich ab 1900 herausbildete und sich – unter vielgestaltigen Ausprägungen – zum Ziel setzte, möglichst alle Epochen und Kulturen in einer gemeinsamen „Welt-

12

Vgl. David Klemm, *Das Museum für Kunst und Gewerbe in Hamburg*, Bd. 1: *Von den Anfängen bis 1945*, hg. von Wilhelm Hornborstel. Hamburg 2004, 273; Rüdiger Joppien, „Die geistige Haltung der eigenen Zeit“. Konrad Adenauer, Karl With und die Neuaufstellung des Kölner Kunstgewerbemuseums (1932), in: *Walraf-Richartz-Jahrbuch* 42, 1981, 237–266.

13

Ernst Gosebruch, Zur Neuordnung des Museums Folkwang in Essen, in: *Das Kunstblatt* 13/2, 1929, 46–52, hier 52.

14

Einige der im und um das Museum Folkwang verhandelten Themen wurden durchaus an anderer Stelle diskutiert. Insbesondere die Frage nach einer musealen Zusammenführung der Künste sowie die Idee einer Aktualisierung älterer Kunst durch ihre Zusammenschau mit zeitgenössischen Arbeiten beschäftigte auch weitere Museumsfachkreise in der Weimarer Republik. Diesen Zusammenhängen geht die Autorin in ihrem Dissertationsprojekt „Weltkunst“ – *Entwürfe in Museen moderner Kunst (1920–1960)* an der TU Berlin nach.

15

Alfred Vierkandt, Prinzipienfragen der ethnologischen Kunstforschung, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 19, 1925, Bd. 1–4: *Zweiter Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 338–349, hier 338f (21.06.2024).

16

Max Hehemann, Das Folkwang-Museum in Essen, in: *Allgemeine Essener Zeitung*, 29.10.1922.

kunst“-Geschichte zu subsumieren. Ausgehend von der prinzipiellen Vergleichbarkeit jeder im weitesten Sinne künstlerischen Äußerung durch die Fokussierung auf Stil und Form, bemühten sich Kunsthistoriker\*innen, die grundsätzlichen Zusammenhänge von Arbeiten, die mit großem zeitlichem und räumlichem Abstand entstanden sind, zu ermitteln.<sup>17</sup> Trotz ihrer teils erheblichen ideologischen und methodischen Unterschiede teilen Ansätze der Weltkunstgeschichte ihren antiklassischen Impuls und den Gestus des Kulturvergleichs.

In der Zeit nach Ende des Ersten Weltkrieges war das Postulat einer weltweiten Einheit der Kunst beispielsweise Ausdruck der Hoffnung einiger Autor\*innen, dass eine moderne, kosmopolitische Gesellschaft die mannigfaltigen, zur Verfügung stehenden Einflüsse aus allen Zeiten und Ländern zu nutzen wissen würde, um eine bessere Zukunft zu gestalten. Als die emphatischste entsprechende Äußerung der Nachkriegsjahre darf wohl das Plädoyer *Welt-Kunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte* gelten, das der freie Kunsthistoriker Oskar Beyer 1923 veröffentlichte. „Weltkunst“, das ist laut Beyer „die Gesamtheit aller Stilformen und Kunstbezirke des ganzen Weltkreises.“<sup>18</sup> Um diese angemessen zu bearbeiten, müsse die Kunstgeschichte „vergleichende Stilforschung“ betreiben, sich den unterschiedlichen Kunstbereichen mit ein und derselben Methodik widmen und sie auf Verbindungen und Unvereinbarkeiten untersuchen.<sup>19</sup> Beyer gibt auch eine Begründung, wie sich ein „stilistischer Zusammenhang“ zwischen mit großem räumlichem Abstand entstandenen Kunstwerken erklären ließe: sie seien einem gleichen „Gemeinschaftsbewußtsein von Volks- und Geistesgenos-

17

Während die „primitivistische“ Aneignung ur- und frühzeitlicher sowie außereuropäischer Objekte durch die nordatlantische Avantgarde lang etabliertes Feld der Kunstgeschichte ist, wird die gleichzeitige Ausweitung des Fachs selbst erst seit etwa zwanzig Jahren systematisch untersucht. Vgl. v. a. Susanne Leeb's umfangreiche Studie, insbesondere das Kapitel „Der Stil der Welt oder ‚Weltkunst‘ durch Kulturvergleich“: Leeb, *Kunst der Anderen*, 185–240, sowie dies., *Weltkunstgeschichte und Universalismusbegriffe. 1900/2010*, in: *kritische berichte* 2, 2012, 13–25 und Monica Juneja, *Can Art History be Made Global? Meditations from the Periphery*, Berlin 2023, insbesondere das Kapitel „The World in a Grain of Sand: A Genealogy of World Art Studies“, 41–78. Siehe auch (Auswahl): Bärbel Küster, ‚Weltkunst‘ und ‚Globalkunst‘. Widersprüche eines kunsttheoretischen und künstlerischen Handlungsraums als Utopie von Entgrenzung, in: Gérard Raulet und Sarah Schmidt (Hg.), *Wissen in Bewegung. Theoriebildung unter dem Fokus von Entgrenzung und Grenzziehung*, Stuttgart 2014, 259–275; Priyanka Basu, Die ‚Anfänge‘ der Kunst und die Kunst der Naturvölker. Kunstwissenschaft um 1900, in: Ingeborg Reichle, Martina Baleva und Oliver Lerone (Hg.), *Image Match. Visueller Transfer, ‚Imagescapes‘ und ‚Intervisualität‘ in globalen Bildkulturen*, München 2012, 109–129; Ingeborg Reichle, Vom Ursprung der Bilder und den Anfängen der Kunst. Zur Logik des interkulturellen Bildvergleichs um 1900, in: ebd., 131–150; Ulrich Pfisterer, *Origins and Principles of World Art History – 1900 (and 2000)*, in: Kitty Zijlman und Wilfried van Damme (Hg.), *World Art Studies. Exploring Concept and Approaches*, Amsterdam 2008, 69–85; Marilite Halbertsma, The Many Beginnings and the One End of World Art History in Germany, 1900–1933, in: ebd., 91–105.

18

Oskar Beyer, *Welt-Kunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte*, Dresden 1923, 49.

19

Ebd., 65.

sen“ entsprungen – alle Völker seien Teil einer „universalen Kunstgemeinschaft“, wenn sie „Gemeinschaftskunst“ hervorbrächten.<sup>20</sup>

Es ist bei dieser idealistischen Aufladung des „Weltkunst“-Begriffs wenig überraschend, dass sich Gosebruchs Museumspolitik in Essen seit Übernahme der Sammlung 1922 den Angriffen völkischer Kommentatoren ausgesetzt sah, die ihm eine „undeutsche“ Ankaufs- und Ausstellungspolitik vorwarfen und schließlich im August 1933 auch seinen Rücktritt erwirkten. Ein erster, Gosebruchs Entlassung vorbereitender Schlag erfolgte im April 1933 durch einen Artikel im NSDAP-Organ *National-Zeitung* (Essen) mit dem Titel „Abrechnung mit dem Folkwang-Museum“. Darin wurde Gosebruch nicht nur seine Förderung der Avantgarden, sondern auch der Begriff des „Weltgefühls“, 1923 von ihm während eines Vortrags verwendet, vorgeworfen: „[A]llein seligmachend war hier das schwammige Teetischgebet vom internationalen *Weltgefühl in der Kunst*.“<sup>21</sup> In einer Stellungnahme gegenüber der Stadtverwaltung sah sich Gosebruch gezwungen, den Begriff zu erläutern:

[Ich] wies darauf hin, daß es in der bildenden Kunst Urgefühle, Grundgefühle der Menschheit gibt, die im Wechsel der Kunstzeitalter immer wiederkehren [...]. Wenn solche Grundgefühle nun in unserer Zeit auftauchen, wo die Völker nicht mehr wie früher voneinander getrennt, sondern durch die Freiheit des Verkehrs zusammengedrückt sind, werden sie zu Weltgefühlen [...].<sup>22</sup>

Wenngleich in Essen 1933 das Projekt einer epochen- und kulturübergreifenden Einbettung der Moderne vorerst beendet wurde, wirkten entsprechende Formen der Kunstbetrachtung, wie Susanne Leeb in ihrer umfangreichen Studie herausgestellt hat, noch bis in die frühe Nachkriegszeit nach.<sup>23</sup> Die Mode des Kulturvergleichs äußerte sich zunehmend auch in populären Alben und Magazinartikeln, die mittels nach Ähnlichkeiten gewählter Bildpaarungen einem kunstfremden oder moderneskeptischen Publikum Werkfiliationen und -analogien über mehrere tausend Jahre hinweg verdeutlichen sollten.<sup>24</sup> So verwundert es nicht, dass in den USA der

<sup>20</sup>

Ebd., 98f.

<sup>21</sup>

J. [Paul Joseph] Cremers, Abrechnung mit dem Folkwang-Museum, in: *National-Zeitung*, 09.04.1933 (Kursivierungen im Original).

<sup>22</sup>

Ernst Gosebruch, *Erwiderung auf den Aufsatz „Abrechnung mit dem Folkwang-Museum“ in der National-Zeitung vom 9. April 1933*, Manuskript, Mai 1933, Archiv Museum Folkwang, MF 00485.

<sup>23</sup>

Vgl. Leeb, *Kunst der Anderen*, 187.

<sup>24</sup>

Frühe Gegenüberstellungen von modernen europäischen Arbeiten mit Werken anderer Kontinente und Zeiten finden sich in dem von Franz Marc und Wassily Kandinsky herausgegebenen *Almanach Der Blaue Reiter* (1912) und ab den frühen 1920er Jahren in der Zeit-

Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg schließlich auch Museen die Idee einer Moderne im Reigen der Kunst aller Zeiten und Länder als kunsterzieherische Idee für ihren Ausstellungsbetrieb aufgriffen.

II. Die ewige Moderne als museumspädagogisches Narrativ –  
*Timeless Aspects of Modern Art*, Museum of Modern Art, New York, 1948 und *4000 Years of Modern Art*, Baltimore Museum of Art/Walters Art Gallery, 1953/1956

Vorreiter war hierbei das New Yorker Museum of Modern Art. Gründungsdirektor Alfred Barr hatte 1930 und vermutlich auch schon 1928 das Museum Folkwang besucht und sich von dessen moderner Ausstellungsgestaltung beeindruckt gezeigt.<sup>25</sup> Anlässlich des zwanzigsten Bestehens des MoMA konzipierte dessen späterer Direktor René d'Harnoncourt (1901–1968) die Jubiläumsausstellung *Timeless Aspects of Modern Art*, die vom 16. November 1948 bis zum 23. Januar 1949 lief. Zu einem Zeitpunkt, da die Legitimität des Museums und die Qualität der in ihm gezeigten Arbeiten noch regelmäßig infrage gestellt wurde, legte d'Harnoncourt die Ausstellung ausdrücklich erzieherisch, für ein breites, auch skeptisches Publikum an.

Anspruch von *Timeless Aspects* war es, anhand von 56 Objekten aus aller Welt „creative affinities“ in 77 000 Jahren menschlichem Kunstschaffen aufzuzeigen, „Verwandtschaften zwischen Kunstwerken verschiedener Zeiten zu finden, insbesondere zwischen den Werken moderner Künstler und denen anderer Epochen und Kulturen“.<sup>26</sup> Hierzu arrangierte d'Harnoncourt 21 Arbeiten zeitgenössischer amerikanischer und europäischer Künstler\*innen mit afrikanischen, asiatischen, europäischen, ozeanischen sowie nord- und südamerikanischen Masken, Plastiken und Zeichnungen vom Paläolithikum bis heute. Die Ausstellung gliederte sich hierzu in vier Themenbereiche: „structure and abstraction“, „stylization and emotional content“, „volume and form“ sowie „fantastic and mysterious“. Der didaktische Anspruch der Ausstellung äußerte sich 1949 auch in der Begleitpublikation *Modern Art Old and New*, die als sogenanntes „Teaching Aid“ konzipiert war. Das aus großformatigen Fotografien der Exponate und einem Begleittext bestehende Portfolio für den Schulunterricht wurde in den folgenden

schrift *Der Querschnitt* (1921–1936). Spätere Beispiele sind Ludwig Goldscheiders Bände *Zeitlose Kunst. Gegenwartsnahe Werke aus fernen Epochen* (1934) und *5000 Jahre moderne Kunst* (1952) sowie die noch zu diskutierenden ikonografischen Alben von André Malraux.

25

Vgl. Mary Anne Staniszewski, *The Power of Display. A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA/London 1998, 64. Sybil Gordon Kantor, *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, Cambridge, MA 2002, 185; Ulrike Laufer, *Sammlerleiß und Stiftungswille. 90 Jahre Folkwang-Museumsverein – 90 Jahre Museum Folkwang*, Göttingen 2012, 98.

26

„[...] in finding kinships between works of art of different ages, particularly between the work of modern artists and that of artists of other eras and cultures“ (*Timeless Aspects*, o. S.). Die Zeitspanne von 77 000 Jahren entspricht d'Harnoncourts Datierung der ältesten Objekte, deren geschätztes Alter heute knapp 50 000 Jahre weniger beträgt.

Jahren wiederum selbst hin und wieder von Bibliotheken und Colleges als Ausstellung gezeigt.<sup>27</sup>

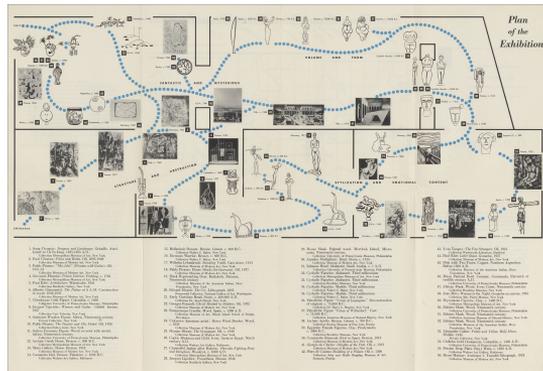
Ein Blick in die Ausstellungsbroschüre zeigt, dass d'Harnoncourt offenbar Wert darauf legte, die besonders lange Zeitspanne und breite geografische Verteilung der Arbeiten hervorzuheben. Neben einem detaillierten Plan der Ausstellung mit ihren thematischen Bereichen finden sich dort auch eine Weltkarte und ein Zeitstrahl. Im Grundriss der Ausstellungsfläche eingetragen sind schematische Zeichnungen aller Exponate mit Vermerk des jeweiligen Entstehungsortes und -datums. In „volume and form“ ordnete d'Harnoncourt beispielsweise einen himyarischen Alabasterkopf aus Südarabien („Arabia, c. 1 A.D.“), mit einer Maske von den Mortlock Inseln („Micronesia, c. 1850“) und Amadeo Modiglianis *Head* („France, c. 1915“) an [Abb. 3]. In „stylization band emotional content“ traf Jacques Lipchitz' Bronze *Prometheus* („U.S.A., 1942“) auf einen Holzstich von Christoffel Jegher nach Rubens, *Hercules crushing Discord* („Flanders, c. 1600“), und eine koptische Madonna („Palestine, c. 850“). Mit der Betonung des Entstehungsortes und -zeitpunkts der Arbeiten sollte möglicherweise auch die bewusste Gleichbehandlung aller Objekte, die Konzentration auf Form und Material, demonstriert werden. Denn auch für jüngere Werke, bei denen Autorschaft und Datum durchaus bekannt waren, wurde auf deren Nennung im Ausstellungsplan verzichtet. Zugleich kaschiert diese betont einheitliche Systematik auch die Differenzen in der wissenschaftlichen Bearbeitung und der Provenienz der Exponate, die der Grund dafür waren, dass für keines der nichtwestlichen Exponate der Name der Urheber\*in überhaupt bekannt war.

Diese (vorgeblich) nivellierende Behandlung der Objekte wurde auch in der ebenfalls in der Ausstellungsbroschüre publizierten Weltkarte nicht durchgehalten: Unter dem Titel „Where the works of art in this exhibition were made“ finden sich zwar sorgfältig platzierte Einträge, etwa für Masken aus Panama, Alaska und der Elfenbeinküste, für eine frühchristliche Steinskulptur aus England, ein Kruzifix aus Spanien, eine Zeichnung aus China. „Modern painting and sculpture“ aber treibt als kulturelles Gemeingut zwischen USA und Europa im Nordatlantik, offensichtlich keiner genaueren Lokalisierung bedürftend.

In einer Fotografie der Ausstellung sind drei kleinformatige Bronzen, etruskisch, hellenistisch und palästinisch, alle datiert auf das erste Jahrtausend v. Chr., zu erkennen, hinter denen die Skulptur *Emporsteigender Jüngling* (1913) von Wilhelm Lehmbruck positioniert wurde. Eine andere Abbildung zeigt eine Besucherin und einen Besucher, die durch die Fensterscheiben über zwei Abgüsse der paläolithischen Venus von Lespugue und Venus von Willendorf hinweg in den modernen Skulpturengarten des Museums blicken. Kunst wurde in *Timeless Aspects* zum Träger eines Humanismus, behandelt als menschliches Gattungsmerkmal, das „Künstler

27

Zeitungsartikel lassen auf mindestens zehn solcher Fotoausstellungen im Zeitraum von 1953 bis 1967 in Florida, Kentucky, Michigan, Missouri und Virginia schließen.



[Abb. 3]  
Broschüre mit Ausstellungsplan *Timeless Aspects of Modern Art* (16.11.1948–23.01.1949),  
New York, Museum of Modern Art, René d'Harnoncourt Papers, IX.A.62, The Museum of  
Modern Art Archives, NY, object number: MA3359 (ARCH.5149) © 2024. Digital image,  
The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.

seit Anbeginn der Zivilisation“<sup>28</sup> miteinander verbindet. Die Kunst der Avantgarden wird hier als ebenso ursprünglich konzipiert wie die Jahrtausende alte Kunst, die als ihre Verwandte in Anspruch genommen wird.

In der Dekade nach Ende des Zweiten Weltkriegs entwickelte sich eine regelrechte Mode von dramatischen Ausstellungs- und Publikationstiteln, die ein Laienpublikum mit der unerwartet langen Ahnenreihe aktueller Kunst zu verblüffen suchten: Einen Monat nach Beginn von *Timeless Aspects* eröffnete am London Institute of Contemporary Art im Dezember 1948 *40,000 Years of Modern Art*, die als Leihgabe des MoMA auch Pablo Picassos *Les Femmes d'Alger (O. J.)* (1911) umfasste. Anders als es der dramatische Ausstellungstitel suggeriert, beschränkte der Organisator Roland Penrose sich jedoch darauf, Arbeiten der europäischen Moderne mit von ihm als „primitiv“ gesetzten, afrikanischen, ozeanischen und prä- sowie frühhistorischen Objekten aus Europa zu kombinieren.<sup>29</sup> Ludwig Goldscheider veröffentlichte 1952 das Bilderalbum *5000 Jahre moderne Kunst*, Jacques Mauduit überschrieb eine Abhandlung zu prähistorischer Kunst 1954 mit *40.000 ans d'art moderne*. Unter dem Titel *Moderne Kunst: nieuw en oud* organisierte Willem Sandberg 1955 im Stedelijk Museum Amsterdam eine dem Londoner Prinzip ähnliche Gegenüberstellung von Kunst des 20. Jahrhunderts und ihrem – wiederum im „Primitiven“ und Prä- beziehungsweise Frühhistorischen verorteten – „Brunnen der Inspiration“<sup>30</sup>.

In diese Zeitspanne fällt auch die zweimal aufgelegte Wanderschau *4000 Years of Modern Art*, die 1953 und 1956 von der Walters Art Gallery und dem Baltimore Museum of Art ausging. Erstmals war die Ausstellung vom 28. Februar bis zum 22. April 1953 in der Walters Art Gallery in Baltimore zu sehen. Sie umfasste 55 Gemälde und Plastiken des 20. Jahrhunderts aus Europa und den USA sowie 90 asiatische, ägyptische, europäische, mittel- und südamerikanische Plastiken, Zeichnungen und Keramiken seit dem dritten Jahrtausend v. Chr.<sup>31</sup> In dem 1953 publizierten Begleitkatalog zur Ausstellung erläutert Gertrude Rosenthal, Kuratorin am Baltimore Museum of Art, die These der Ausstellung, nämlich dass die dort versammelten Objekte der Vergangenheit und Gegen-

28

„The exhibition also serves as a reminder that such ‚modern‘ means of expression as exaggeration, distortion, abstraction, etc., have been used by artists since the very beginning of civilization to give form to their ideas“ (*Timeless Aspects*, o. S.).

29

Herbert Read, Preface, in: *40,000 Years of Modern Art. A Comparison of Primitive and Modern* (Ausst.-Kat. London, Institute of Contemporary Art), hg. von W. G. Archer und Robert Melville, London 1948, 6–7.

30

*Moderne kunst. Nieuw en oud* (Ausst.-Kat. Amsterdam, Stedelijk Museum), Amsterdam 1955, o. S. Die Ausstellung wanderte anschließend unter dem Titel *Moderne Kunst – neu und alt* ans Museum Schloss Morsbroich in Leverkusen.

31

*4000 Years of Modern Art* (Ausst.-Kat. Baltimore, Walters Art Gallery), hg. von Gertrude Rosenthal, Baltimore 1953.

wart mehr als eine oberflächliche Ähnlichkeit eint. Sie verweist auf frühere Ausstellungen, die diese Frage ebenfalls gestellt hätten, darunter *Timeless Aspects of Modern Art*, beeilt sich aber hinzuzufügen, dass in ihrem Projekt die ältere Kunst im Fokus stehe und dass es das Ziel der Ausstellung sei, „bestimmte Anliegen“, die Künstler\*innen unterschiedlicher Zeiten miteinander teilten, herauszustellen.<sup>32</sup> Die Kunsthistorikerin Rosenthal (1903–1989), seit 1945 im Baltimore Museum of Art angestellt, war 1939 aus Köln emigriert. Dort war sie als Journalistin tätig gewesen, bevor sie 1931 bei Albert Erich Brinckmann zur französischen Skulptur des 18. Jahrhunderts promovierte.<sup>33</sup> 1956 übernahm sie federführend die Neuauflage der Ausstellung *4000 Years of Modern Art*, diesmal im Baltimore Museum of Art, mit einem nach eigenen Worten stärkeren Fokus auf neuere Kunst – 62 von 130 Exponaten waren nach 1900 entstanden. Rosenthal bemühte sich zudem, Lücken zu füllen, die an der früheren Ausgabe bemängelt worden waren, indem sie etwa asiatische und europäische Werke des 17. und 18. Jahrhunderts einschloss. Diese zweite Auflage lief vom 27. November 1956 bis zum 13. Januar 1957 und verzeichnete einem Zeitungsartikel zufolge 22 000 Besucher.<sup>34</sup> Im Anschluss wurde sie vom Munson-William-Proctor Institute in Utica, dem Carnegie Institute in Pittsburgh, sowie der Albright Art Gallery in Buffalo übernommen. Auch diesmal entstand ein Ausstellungskatalog, erneut mit einer Einleitung von Gertrude Rosenthal, mit zahlreichen Bildern und einem aufwendigeren Layout. Darin arrangierte Gertrude Rosenthal Abbildungen der Exponate in formvergleichenden Gegenüberstellungen, die nicht eine direkte Beeinflussung oder künstlerische Tradition nachweisen sollen, sondern einen von den Künstlern geteilten „Zeitgeist“ (sie verwendet hier das deutsche Wort).<sup>35</sup> Einige Objekt-paarungen waren bereits Teil der Ausstellung 1953 gewesen, etwa die Kombination einer armenischen Evangeliar-Illustration aus dem 15. Jahrhundert mit Henri Matisse's *Odalisque assise à l'échiquier* (1928).

Wie in der Jubiläumsausstellung am MoMA wurde auch in Baltimore der auf Ähnlichkeiten abzielende Vergleich älterer und neuer Kunst als Möglichkeit des niedrigschwelligen Zugangs zur Kunst der Moderne betrachtet: „I wanted to relay the artists' ideas in a simple way“, erklärte Rosenthal anlässlich der Eröff-

32

Vgl. *4000 Years*, 5–6.

33

Vgl. Ulrike Wendland, *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgt und vertriebenen Wissenschaftler*, München 1999, Bd. 2, 575–576.

34

o. A., 22,000 see ‚4,000 Years of Modern Art‘, in: *The Baltimore Sun*, 13.01.1957, 30.

35

Gertrude Rosenthal, Notes on the Exhibition, in: *4000 Years*, 7–15, hier 10.

nung.<sup>36</sup> Und auch Adelyn Breeskin, Direktorin des Museums, lädt in ihrem Vorwort zum Katalog die Besucher\*innen ein, „mitzuspielen“, die suggerierten Ähnlichkeiten zu entdecken und die jüngeren von den älteren Objekten zu unterscheiden.<sup>37</sup> Zu diesem Zweck wurde am Ende des Ausstellungsrundgangs gar eine „Quizvitrine“ („quiz case“) eingerichtet, anhand derer die eigenen Fähigkeiten als „Kunstexperten“ getestet und das Alter der Exponate geschätzt werden konnten [Abb. 4]. „Which is it“ fragte dazu eine Überschrift – zweifelsohne auf die Verblüffung der Betrachtenden abzielend, dass sich einige der in dem Schaukasten versammelten Plastiken und Gefäße als jahrhunderte- oder gar jahrtausendealte Artefakte entpuppten: zum Beispiel eine Figur aus dem präkolumbianischen Peru, ein Kykladenidol oder eine Vogelplastik aus dem Königreich Benin.<sup>38</sup>

Mit Blick auf den intuitiven, in gewissem Maße auch antiakademischen Ansatz der Ausstellung verwundert es nicht, dass sich Rosenthal in ihrem Vorwort auf den französischen Schriftsteller André Malraux als Inspiration für das Projekt beruft. Sie eröffnet ihren Text mit einem Verweis auf dessen „brilliant achievement“, die Zusammenhänge zwischen künstlerischen Arbeiten zu erhellen, die mit großem räumlichen und zeitlichen Abstand entstanden sind.<sup>39</sup> Auch wenn Malraux' ästhetisierende und komparative Herangehensweise in den 1950er Jahren zumindest in Fachkreisen bereits diskreditiert war, erfreuten sich seine Bücher dennoch in der frühen Nachkriegszeit ungemeiner Popularität.<sup>40</sup> Die unter dem Überbegriff *Musée Imaginaire*<sup>41</sup> diskutierten Kunstpublikationen Malraux', publiziert ab 1947 und hoch umstritten aufgrund ihrer dekontextualisierenden und assimilierenden Bildmontagen, können

36

o. Ä., Modern Art Exhibit Opens. Contrasts Mark New Show Spanning 4,000 Years, in: *The Baltimore Sun*, 28.11.1956, 28.

37

Adelyn D. Breeskin, Foreword, in: 4000 Years, 5.

38

Exhibition file '4000 Years of Modern Art', Registration Department, The Baltimore Museum of Art, folder 1. Unter den zeitgenössischen Arbeiten befanden sich u. a. Plastiken von Joan Westermann, Joan Miró und Käthe Kollwitz.

39

Rosenthal, Notes on the Exhibition, 7.

40

Beispielsweise verfasste Ernst Gombrich 1954 eine vernichtende Kritik für das *Burlington Magazine*, in der er Malraux vorwarf, einen „expressionistischen Mythos“, die Irrtümer einer über 30 Jahre alten Kunstauffassung übernommen zu haben, als breite Teile des Faches von der Notwendigkeit der persönlichen (und notwendigerweise projizierenden) *Einführung* in Kulturen allein über die Kontemplation ihrer Objekte überzeugt gewesen waren. Vgl. Ernst Gombrich, André Malraux and the Crisis of Expressionism, in: *Burlington Magazine* 94, 1954, 374–378. Zur Popularität der Bücher vgl. Walter Grasskamp, *André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon*, München 2014, 131–134.

41

*Le Musée imaginaire* ist Titel eines Aufsatzes aus dem Jahr 1947 und erster Teil der Trilogie *Psychologie d'art* (1947–1950), die Malraux 1951 wiederum zur Monografie *Les Voix du silence* zusammenfasste. Für seine dreibändige Reihe *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1952–1954) griff Malraux die Formel des imaginären Museums noch einmal auf.



[Abb. 4]  
„Quizvitrine“ („quiz case“) in der Ausstellung *4000 Years of Modern Art* (27.11.1956–13.01.1957), Baltimore, Baltimore Museum of Art © Successió Miró / VG Bild-Kunst, Bonn 2024 (für das Werk von Joan Miró Ferra). Foto: Exhibitions Photograph Collection, Archives and Manuscripts Collections, The Baltimore Museum of Art, box 7, folder 3.

als die letzten Ausläufer einer formvergleichenden Weltkunstgeschichtsschreibung verstanden werden.<sup>42</sup> Malraux stellte die These auf, dass das Museum mit seiner Versammlung von zuvor in der Welt zerstreuten Arbeiten und zugleich seinen natürlichen Kapazitätsgrenzen das Gefühl für die Einheit der menschlichen Kunstproduktion geweckt habe.<sup>43</sup> Aber erst dank der Fotografie – einbegriffen ihrer Möglichkeiten zur Skalierung, Fragmentierung, Hervorhebung und Verflachung – träten stilistische Zusammenhänge in der Kunst besonders deutlich zum Vorschein und es könne sich, so Malraux, das künstlerische Menschheitserbe in Form einer gewaltigen zeitlosen Kopräsenz offenbaren.<sup>44</sup>

Mit seinen Bildkombinationen in *Les Voix du silence* versuchte Malraux entsprechend, stilistische Synthesen als Grundlage einer solchen entzeitlichten, universellen Kunstfamilie nachzuweisen. Hierzu entlieh er Elemente verschiedener Arbeiten der Weltkunstgeschichte der 1910er und 1920er Jahre, wie Georges Didi-Huberman und Walter Grasskamp gezeigt haben.<sup>45</sup> Doch die von Malraux praktizierte Bildarbeit ist natürlich nicht nur Erbin dieser Kunstanschauung, sondern steht auch in der Tradition der komparatistischen Methode in der Kunstgeschichte und deren Hilfstechneik, der Dia-Doppelprojektion. Der Bildvergleich wurde bereits seit Mitte des 19. Jahrhunderts als wichtiges pädagogisches Instrument zur kunsthistorischen Erziehung diskutiert, während sich parallel dazu Kritik an dessen Potenzial zur Herstellung trügerischer visueller Evidenzen regte.<sup>46</sup> Entsprechende Vorwürfe wurden auch an Gertrude Rosenthal herangetragen, die ihre Absichten 1956 in einem Brief an einen Redakteur beim Magazin *Art News* darlegte:

I see it as a means of engaging the visitor so that he will look with more concentration than usual and ponder over formal considerations which may occupy the artists of all times.

42

„Endpunkt der historischen Totalitätskonstruktionen der Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts“ nennt sie etwa Hubert Locher: ders., *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001. Siehe auch Leeb, *Die Kunst der Anderen*, 292: „Weltkunst‘ [galt] noch bis hin zu Malraux als eine ästhetische Oberfläche [...], über die allein noch die Einheit der Menschheit zu stiften wäre“.

43

„Là où l'œuvre d'art n'a plus d'autre fonction que d'être œuvre d'art, à une époque où l'exploration artistique du monde se poursuit, la réunion de tant de chefs-d'œuvre, mais d'où tant de chefs-d'œuvre sont absents, convoque dans l'esprit tous les chefs-d'œuvre. Comment ce possible mutilé n'appellerait-il pas tout le possible?“ André Malraux, *Les Voix du silence*, Paris 1951, 13.

44

Vgl. ebd., 19–25, 44; André Malraux, *Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale*, Bd. 1, Paris 1952, 18. Siehe auch Georges Didi-Huberman, *L'album de l'art à l'époque du „Musée imaginaire“*, Paris 2013, 130f. und Locher, *Kunstgeschichte*, 292.

45

Vgl. Didi-Huberman, *L'album*, 85–112, sowie Grasskamp, Malraux, darin insbesondere das Kapitel „Das Layout der Weltkunst“, 98–130.

46

Vgl. Lena Bader, *Bricolage mit Bildern. Motive und Motivationen vergleichenden Sehens*, in: dies. (Hg.), *Vergleichendes Sehen*, München 2010, 19–41.

[...] In my opinion such an exhibition, though certainly not a startlingly new undertaking, will be provocative and for many reasons interesting and helpful to communities such as Baltimore [...].<sup>47</sup>

Mit dem Wissen um solche Klärungsversuche täte es den hier vorgestellten Kurator\*innen selbstverständlich unrecht, wenn man ihnen unterstellte, mit ihren Objektgruppierungen tatsächlich auf eine komplette Darstellung menschlicher Kunstproduktion abgezielt zu haben. D'Harnoncourt und Rosenthal versichern in ihren Katalogen, keinen Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben und auch Gosebruch war sich der Lücken in seinem „auf Universalität gestellte[n] Museum“<sup>48</sup> bewusst. In den Beschreibungen der Sammlung und der beiden Ausstellungen, in der Titel- und Wortwahl jedoch, in der betont langen Zeitspanne und geografisch breiten Verteilung der Werke war Universalität angedacht. Darüber hinaus suggerierte die Kombination von Exponaten höchst unterschiedlicher Herkunft, in den im Kultur- und Epochenvergleich entstehenden Schnittstellen sei ein Blick auf die Essenz menschlichen Kunstschaffens, einen „zeitlosen Aspekt“, zu erhaschen. Die in der Sammlung Folkwang, in *Timeless Aspects* und *4000 Years* entworfenen „Weltkunst“-Panoramen mussten demnach gar nicht vollständig sein, um sich einem solchen, vermeintlich universalen Kern „der Kunst“ zu nähern.

Das Unternehmen des Kulturvergleichs im westlichen Kunstmuseum ist ein schwieriges Erbe: Heute sind viele sensibler für den gewaltvollen Charakter dieser Geste, als Gebieter der Kunst aller Zeiten und Länder Objekte unter der Anwendung europäischer Formbegriffe nach Belieben zu erwählen, zu kombinieren oder auszusortieren. Zeitgenössische Kunstproduktion sollte in den hier betrachteten Beispielen in ein universales menschliches Kulturerbe eingegliedert werden – sei es weil dies dem Selbstbild einer modernen, kosmopolitischen Gesellschaft entsprach oder als museumspädagogisches Werkzeug nützlich erschien – als Auswahlkriterien kamen aber die formellen Bedingungen der Moderne selbst zur Anwendung. So hoben die hier behandelten Beispiele eine Trennung zwischen ethnografischen, archäologischen und (modernen) Kunstmuseen auf, aber nur um den Preis der Dekontextualisierung der nichtwestlichen Objekte und ihrer Subsumierung unter einen höchst reduzierten, westlichen Kunstbegriff.

Auch die einseitige Verfügungsmacht westlicher Museen über Objekte aus (ehemaligen) Kolonien und vom Westen organisierten Ausgrabungen, die solche Kulturvergleiche überhaupt ermöglich-

<sup>47</sup>

Gertrude Rosenthal, *Brief an Thomas B. Hess*, 22.10.1956. Exhibition file '4000 Years of Modern Art', Registration Department, The Baltimore Museum of Art, folder 1.

<sup>48</sup>

Ernst Gosebruch, Eine weitere Stellungnahme zu den Anschuldigungen (1933), in: Ulrike Köcke (Hg.), *Dokumentation zur Geschichte des Museum Folkwang 1912–1945*, Köln 1983, 75–77, hier 77.

ten, wird erst heute zunehmend thematisiert. Bei allem Enthusiasmus, den die Ausstellungsmacher\*innen der hier vorgestellten Fallbeispiele für die vielfältige Herkunft der ausgestellten Artefakte aufbrachten, ignorierte doch zudem jede\*r von ihnen nichtwestliche *Gegenwartskunst* geflissentlich. Kulminationspunkt der von ihnen entworfenen „Weltkunst“-Panoramen blieb die westliche Kunst der eigenen Zeit.

[Lisa Ahlers](#) promoviert an der Technischen Universität, Berlin mit einem Projekt zu Konzepten von „Weltkunst“ in frühen Museen moderner Kunst. Sie ist Stipendiatin der Gerda Henkel Stiftung. Zuvor war sie als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Museum Tinguely in Basel tätig und betreute verschiedene Gruppenausstellungen moderner und zeitgenössischer Kunst, mit Schwerpunkt auf Arbeiten des Nouveau Réalisme. Sie ist Absolventin des Masters in Kunstgeschichte und Museologie der Universität Heidelberg und der Ecole du Louvre, Paris, sowie des Bachelors Europäische Medienkultur der Universität Weimar und der Université Lyon 2. In ihren Abschlussarbeiten befasste sie sich mit verschiedenen Ausstellungen moderner Kunst in den 1930er bis 1950er Jahren, wobei sie jeweils (staats)politische Erzählungen in den Blick nahm. Diesen Forschungsschwerpunkt zur Ausstellungsgeschichte der klassischen Moderne ergänzt sie in ihrem Dissertationsprojekt durch Fragen zur Methodengeschichte der Kunstwissenschaft.