

EDITORIAL OFFICE / REDAKTION

Katharina Böhmer
Beate Fricke

Redaktion der Zeitschrift
21: Inquiries into Art, History, and the Visual –
Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur
Universität Bern, Institut für Kunstgeschichte, Mittelstrasse 43,
CH-3012 Bern, Switzerland

21-inquiries@unibe.ch
reviews_21-inquiries@unibe.ch
<https://21-inquiries.eu/>

EDITORIAL BOARD / HERAUSGEBERSCHAFT

Olga Acosta, Naman P. Ahuja, Beate Fricke, Ursula Frohne,
Celia Ghyka, Birgit Hopfener, Aaron M. Hyman, Karen Lang,
Karin Leonhard, Rebecca Müller, Kerstin Schankweiler,
Avinoam Shalem, Michael F. Zimmermann

ADVISORY BOARD / BEIRAT

Amy Buono, Lothar von Falkenhausen, Ivan Foletti, Johannes Grave,
Burglind Jungmann, Dipti Khera, Thomas Kirchner, Hubertus Kohle,
Lihong Liu, Steven Nelson, Kirsten Scheid, Steffen Siegel,
Melanie Trede, Lisa Trever, Patricia Zalamea Fajardo

BIBLIOGRAPHIC INFORMATION PUBLISHED BY THE DEUTSCHE NATIONALBIBLIOTHEK

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie;
detailed bibliographic data are available in the Internet at <http://dnb.dnb.de>.

This journal is published at arthistoricum.net,
Heidelberg University Library 2024, under the Creative
Commons Attribution License CC BY-NC-ND 4.0

The electronic open access version of this work is permanently available on
<https://www.arthistoricum.net> and <https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2>

Text © 2024, the authors.
Cover Design © Alexandru Balgiu, Moret-sur-Loing/France.
Graphic Design © Kaj Lehmann, Zurich/Switzerland.

ISSN 2701-1569 / eISSN 2701-1550



 **arthistoricum.net**
SPECIALISED INFORMATION SERVICE ART · PHOTOGRAPHY · DESIGN

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL

BEITRÄGE ZUR
KUNSTGESCHICHTE
UND VISUELLEN KULTUR

Welten ausstellen, Welten ordnen
(19.–21. Jahrhundert)

Mondes exposés, mondes ordonnés
(XIX^e–XXI^e siècles)

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2>

EINLEITUNG.
WELTAUSSTELLUNGEN – MODELL UND VARIATIONEN

Annika Haß & Céline Trautmann-Waller

277

INTRODUCTION.
EXPOSITIONS UNIVERSELLES – MODÈLES ET VARIATIONS

Annika Haß & Céline Trautmann-Waller

285

ARTICLES – ARTIKEL

WELTAUSSTELLUNG AUF DAUER?
DER CRYSTAL PALACE IM LONDONER VORORT SYDENHAM

Andreas Fahrmeir

295

UNE SYMPHONIE DES CULTURES ?
LA MUSIQUE ET LE THÉÂTRE DANS L'EXPOSITION
INTERNATIONALE VIENNOISE DE 1892

Claire Couturier

311

ENGE WELTINNENRÄUME.
BEGEHBARE RIESENGLOBEN UND DER „GRAND GLOBE“
VON ÉLISÉE RECLUS

Marion Picker

325

BOTANISCHE GÄRTEN ALS AUSSTELLUNG.
HISTORISCHE INSZENIERUNGEN UND KÜNSTLERISCHE
DEKONSTRUKTIONEN IM FRANKFURTER PALMENGARTEN

Stefanie Heraeus

349

EXPOSER L'ART RUPESTRE.
DU TERRAIN AFRICAÏN AUX MÉTROPOLES

Jean-Louis Georget & Richard Kuba

371

ZEITLOS UND WELTUMSPANNEND?
„WELTKUNST“ IN MUSEEN MODERNER KUNST, 1922–1956

Lisa Anette Ahlers

401

L'ÉCONOMIE DE LA VISIBILITÉ.
L'EXEMPLE DE L'EXPOSITION *MUSIK IM LEBEN*
DER VÖLKER EN 1927

Guillaume Beringer

423

CAPTURING IRAN'S PAST.
ZEITGENÖSSISCHE FOTOGRAFIE UND *CURATORIAL*
ACTIVISM IM MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST.
EIN ZWISCHENRUF

Agnes Rameder

439

DEBATE – DEBATTE

BUCH UND LITERATUR IM DIGITALEN
ZEITALTER AUSSTELLEN

Heike Gfrereis, Stephanie Jacobs, Ulrich Johannes Schneider,
Annika Haß & Céline Trautmann-Waller

459

REVIEWS – REZENSIONEN

ANDREW JAMES HAMILTON, *THE ROYAL INCA TUNIC.*
A BIOGRAPHY OF AN ANDEAN MASTERPIECE

Bill Sillar

479

ELIZABETH HORODOWICH AND ALEXANDER NAGEL,
AMERASIA

Sugata Ray

483

NAZANIN HEDAYAT MUNROE, *SUFI LOVERS,
SAFAVID SILKS AND EARLY MODERN IDENTITY*

Amanda Phillips

489

GIEDRĖ MICKŪNAITĖ, *MANIERA GRECA
IN EUROPE'S CATHOLIC EAST.
ON IDENTITIES OF IMAGES IN LITHUANIA AND POLAND
(1380s–1720s)*

Dorota Zaprzalska

493

EINLEITUNG

WELTAUSSTELLUNGEN – MODELL UND VARIATIONEN

Annika Haß & Céline Trautmann-Waller

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

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

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



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

Im Gegensatz zum Buch⁴ ist die Ausstellung wie das Museum an einen Ort gebunden, einen konkreten Raum, in dem die Besucher:innen sich frei bewegen können und wo sie auf scheinbar unmittelbare Weise mit Objekten oder Bildern in Berührung kommen.⁵ Da der Besuch in einer zum Teil ritualisierten Weise, nach einem Zeremoniell mit eigenen Regeln abläuft, hat die Ausstellung eine gewisse Verbindung zum Theater. Sie verweist auch auf Traditionen wie die der Kuriositätenkabinette der Neuzeit, die ebenfalls in einem oder mehreren Räumen die Welt in ihrer gesamten geografischen Ausdehnung zusammenfassen und Natur, Kunst und Technik miteinander verbinden wollten, aber meist den Status von Privatsammlungen hatten und der Repräsentation von Königen, Prinzen oder religiösen Orden dienten.⁶ Die Ausstellung steht in

1

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

2

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

3

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

4

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

5

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

6

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

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

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

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

7

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

8

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

9

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

10

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

11

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

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

12

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

13

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

14

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

15

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

16

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

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

Im Gegenzug spielten Ausstellungen eine wichtige Rolle für die Darstellung und Vorstellung der Großstadt, der Metropole und der Globalität, denn trotz ihres ephemeren Charakters hinterließen sie Spuren in Form von Zeugnissen der Besucher:innen (Zeitungen, Gästebücher, Artikel, Korrespondenzen) oder von Monumenten, Architekturen, Pavillons und Parks. Die positiven und negativen Reaktionen von Zeitgenöss:innen auf den Besuch von Ausstellungen geben ebenfalls Aufschluss darüber, wie Ausstellungen die Kreativität oder das Denken anregen können. Der Besuch der Internationalen Buch- und Grafikausstellung war für den Typografen Jan Tschichold ein entscheidender Impuls für die Entwicklung seiner eigenen typografischen Arbeit.¹⁸ Der Philosoph und Wissenschaftshistoriker Henri Berr, Gründer des Centre de Synthèse und der gleichnamigen Zeitschrift, besuchte die Weltausstellungen in Brüssel 1935 und Paris 1937.¹⁹ Der Philosoph Theodor W. Adorno verfasste einen kritischen Bericht über die Ausstellung *Musik im Leben der Völker*, die 1927 in Frankfurt am Main stattfand. Er betonte das Wechselspiel zwischen politischer Repräsentation, Kunstausstellungen und Unterhaltung und entwickelte seine Theorie des „Ausstellungswerts“, wie Guillaume Beringer in seinem Beitrag aufzeigt. Das Schicksal des Crystal Palace, das Andreas Fahrmeir untersucht, zeigt, wie dieses imposante Gebäude und sein Umzug nach der Ausstellung von 1851 an der Organisation verschiedener Räume und der damit verbundenen Funktionen in der britischen Hauptstadt beteiligt war. Häufig veränderten diese Ausstellungen die Organisation der ausstellenden Städte, förderten die Entwicklung des Verkehrswesens und ließen neue Stadtviertel entstehen. Stefanie Hereaus zeigt, wie sich die Kultur der Weltausstellungen

17

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

18

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

19

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

auch an einem Ort wie dem Botanischen Garten (Palmengarten) in Frankfurt am Main entfalten konnte. Sie hebt hervor, wie aktuelle Kunstinstallationen an diesem Ort den Besucher:innen eine sensible Erfahrung ihrer Verbindung zu einer bestimmten Wissensordnung und Ideologie ermöglichen, insbesondere im Fall von Pflanzen aus kolonialen Kontexten. Aufgrund ihrer Vision des Fortschritts, ihrer pädagogischen und didaktischen Dimension spielten Weltausstellungen auch eine gewisse Rolle bei der Entwicklung neuer Wissenschaften, sowohl im Bereich der Geisteswissenschaften als auch der Naturwissenschaften, und wurden mehrfach unter Beteiligung von Wissenschaftler:innen oder in Verbindung mit internationalen Wissenschaftskongressen konzipiert und/oder veranstaltet. Als Beispiel sei erwähnt, dass der Historiker Karl Lamprecht, der eine Universalgeschichte vertrat, für die Internationale Ausstellung für Buch und Graphik eine Präsentation über die historische Entwicklung des Buches und der Grafik organisierte²⁰ und dass der Geograf Elisée Reclus für die Weltausstellung 1900 in Paris einen ganz besonderen Globus entwarf, der in dieser Ausgabe von Marion Picker analysiert wird.

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

20

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

21

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

22

Vgl. ebd., 112–114.

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

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

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

23

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

24

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

25

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

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

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

26

Vgl. Troelenberg, Eine Ausstellung wird besichtigt.

27

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

INTRODUCTION

EXPOSITIONS UNIVERSELLES – MODÈLES ET VARIATIONS

Annika Haß & Céline Trautmann-Waller

Nées au milieu du XIX^e siècle, les expositions universelles sont souvent considérées comme un trait de l'histoire culturelle du monde « occidental », alors qu'elles se sont étendues ensuite bien au-delà. Elles se poursuivent jusqu'à aujourd'hui, en faisant de la question de la protection de l'environnement l'un de leurs thèmes centraux, comme ce fut le cas notamment lors de la première exposition universelle organisée en Allemagne, à Hanovre en 2000. Ce numéro se propose d'analyser à partir d'études de cas comment depuis le milieu du XIX^e siècle différents types d'expositions répondent au défi d'une mise en ordre du monde et/ou d'une représentation de l'universel dans un seul lieu, dans un temps déterminé et avec un choix limité d'artefacts, en prêtant attention à la disposition ou mise en scène de ceux-ci, aux catégories servant d'appui à leur ordonnancement et au jeu d'alternance entre diverses médialités (objets, textes, images). Situées au croisement de plusieurs champs disciplinaires, les contributions mettent l'accent sur l'espace franco-allemand mais ouvrent aussi sur d'autres pays, comme l'Angleterre, l'Autriche, les États-Unis, l'Iran et plusieurs pays africains. Il nous a semblé important que ces questions soient abordées dans un échange entre pratique et théorie, et une partie des contributions sont donc issues d'expériences curatoriales concrètes ou bien mêlent perspective historique et expérience de l'organisation d'expositions. Pour prolonger la réflexion sur les relations entre les dimensions matérielles, médiales et virtuelles des expositions, l'ensemble est complété par un échange « Exposer le livre et la littérature à l'ère du numérique » avec trois spécialistes du domaine, Heike Gfereis, Stephanie Jacobs et Ulrich Johannes Schneider, respectivement responsables du Musée littéraire de la modernité (Literaturmuseum der Moderne, Marbach am Neckar), du Musée allemand du livre et de l'écrit (Deutsches Buch- und Schriftmuseum, Deutsche Nationalbibliothek, Leipzig) et de la Bibliothèque universitaire de Leipzig.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2024, p. 285–292

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.104826>



Il n'est pas rare aujourd'hui que des expositions soient consacrées à des expositions.¹ On peut citer comme exemple pour l'année 2014 : *Experiment Metropole 1873. Wien und die Weltausstellung* (Wienmuseum, Vienne) ; *Paris 1900, la ville spectacle* (Petit Palais, Paris) ; *1925, quand l'art déco séduit le monde* (Cité de l'architecture, Paris) ; *Die Welt in Leipzig. Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik – Bugra 1914* (Deutsches Buch- und Schriftmuseum, Leipzig). Parallèlement, les expositions sont devenues, notamment dans le cadre des études culturelles et de l'histoire, un objet de recherche à part entière² et des parcours d'études et des revues spécialisées sont désormais consacrées aux études curatoriales. Les expositions universelles, surtout, ont été étudiées sous divers angles, mais d'autres types d'expositions ont également donné lieu à des recherches approfondies.

Par opposition au livre, l'exposition est, tout comme le musée, liée à un lieu, un espace concret où le visiteur peut déambuler, circuler, et où il est confronté de manière en apparence plus immédiate à des objets, des textes ou des images.³ La visite se déroulant d'une manière partiellement ritualisée, selon un cérémonial avec ses propres règles, l'exposition entretient un certain lien avec le théâtre. Elle renvoie aussi à des traditions comme celles des cabinets de curiosités de l'époque moderne qui entendaient également résumer dans une ou plusieurs pièces le monde dans toute son extension géographique. En mêlant nature, arts et techniques, elles avaient toutefois généralement le statut de collections privées et rehaussaient le prestige de rois, de princes ou d'ordres religieux.⁴ L'exposition entretient, enfin, une relation étroite avec les musées qui sont associés à l'idée d'une sphère publique, aux notions de culture et d'éducation, tout en étant liés également à des enjeux commerciaux et à des fonctions de représentation.⁵ Par contraste

1

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

2

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

3

Voir les analyses de Jean Davallon sur le « circuit comme programme sémiotique » et « la production de sens dans le circuit » : Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris 1999.

4

Les articles de ce volume commençant chronologiquement avec le milieu du XIX^e siècle, nous nous contentons ici de renvoyer à : Andreas Grote, *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen, 1994 ; R. J. W. Evans et Alexander Marr, *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Londres, 2006 ; et Dominik Collet, *Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit*, Göttingen 2007.

5

La littérature sur ce sujet est vaste, citons deux ouvrages récents qui innovent en proposant une histoire transnationale des musées : Andrea Meyer et Bénédicte Savoy, *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*, Berlin/Boston 2014. Michela

avec le musée qui, de par son caractère durable, tend vers des présentations relativement durables d'ensembles canoniques,⁶ l'exposition au sens moderne a été, dès le début, marquée par son caractère éphémère, commercial et souvent mobile.⁷ Avec les *Salons* parisiens ou les expositions organisées par les « associations d'art » (*Kunstvereine*) nées en Allemagne au XIX^e siècle pour soutenir les artistes et promouvoir l'art, les expositions plus spécifiquement artistiques entretiennent pour leur part, au XIX^e siècle, un certain rapport avec l'émergence d'un marché de l'art, de nouvelles pratiques et de nouveaux métiers. Jusqu'à aujourd'hui l'exposition d'art comme dispositif culturel repose, comme le montre Béatrice von Bismarck, sur les rapports et la « dynamique relationnelle » entre différents acteurs, tels que les curateur.rices et les artistes et les visiteur.ses, dont elle analyse les rôles, les statuts et les fonctions sociales en lien avec les expositions.⁸

Au milieu du XIX^e siècle, un nouveau type d'exposition voit le jour, l'exposition universelle, qui entend représenter le monde dans sa totalité et sa diversité, tout en visant le développement des échanges commerciaux, la défense des intérêts nationaux et l'auto-promotion de la ville exposante. Le terme allemand pour désigner ces expositions est *Weltausstellung*, donc exposition mondiale, et il entretient un certain lien avec la notion de *Weltliteratur*, littérature mondiale, développée au début du XIX^e siècle.⁹ Volker Barth a souligné en rapport avec l'exposition de 1867 à Paris, le lien de ces expositions à une idéologie du progrès et la manière dont l'internationalisme qu'elles prônent est incarné visuellement par la présence des nombreux stands ou pavillons.¹⁰ Derrière l'universalisme revendiqué et le caractère en apparence cosmopolitique et irénique, une sélection et une mise en ordre des pièces exposées s'opèrent qui reflètent souvent une hiérarchie, illustrant à des degrés divers la concurrence des nations et des empires au tournant des XIX^e et

Passini et Pascale Rabault-Feuerhahn (éd.), *La part étrangère des musées*, *Revue germanique internationale* 21/2015.

6

Voir par exemple Anke te Heesen, *On the History of Exhibition*, dans : *Representations* 241, 2018, 59–66, ici 62–63.

7

Thomas Großbölting, "Im Reich der Arbeit". Die Repräsentation gesellschaftlicher Ordnung in den deutschen Industrie- und Gewerbeausstellungen 1790–1914, Munich 2008.

8

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

9

Concernant le concept de « monde » (*Welt*) en rapport avec le musée et les expositions, voir notamment Andreas Urs Sommer, *Zur Philosophie musealen Sammelns*, dans: Bernadette Collenberg-Plotnikov (éd.), *Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte*, Bielefeld 2018.

10

Voir Volker Barth, *Mensch versus Welt. Die Pariser Weltausstellung von 1867*, Darmstadt 2007. Voir aussi Christiane Demeulenaere-Douyère (éd.), *Exotiques expositions. Les expositions universelles et les cultures extra-européennes. France, 1855–1937*, Paris 2010 ; et Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeulenaere-Douyère et Liliane Hilaire-Perez (éd.), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle. Techniques. Publics. Patrimoines*, Paris 2012.

XX^e siècles. Il s'agissait d'ex-poser le monde, de rendre visible¹¹ en un lieu et dans une certaine architecture pour une durée déterminée toutes les productions humaines, selon un encyclopédisme et un exotisme caractéristiques de l'époque, en célébrant l'idée de civilisation. Beat Wyss a souligné dans un livre consacré à l'exposition de 1889 à Paris, le contraste entre l'idéal d'émancipation défendu par la Révolution française, dont on fêtait en même temps le centenaire, et l'exotisme, la rencontre fictive, le "romantisme de bazar" et la "cannibalisation culturelle" à l'œuvre selon lui dans l'exposition.¹² Alexander C. T. Geppert, qui appuie son étude sur cinq expositions qui se sont tenues à Paris, Londres et Berlin entre 1896 et 1931, étudie également les processus d'appropriation et de consommation à l'œuvre dans les expositions universelles. Rejetant la notion d'« identité » et considérant qu'on ne peut ramener l'esprit de ces expositions au « nationalisme », il considère qu'elles étaient à la fois l'œuvre d'entrepreneurs culturels et l'incarnation d'un réseau communicationnel et institutionnel, constituant de ce point de vue des « méta-médias », à la fois modernes et mises en scène de la modernité. Il préfère donc pour les évoquer la métaphore du prisme à celle de la loupe¹³. Parmi les expositions qu'il a étudiées figure l'exposition des arts industriels (*Berliner Gewerbe-Ausstellung*) organisée, en lieu et place d'une exposition universelle, en 1896 à Berlin. Le philosophe et sociologue Georg Simmel, par ailleurs plutôt critique à l'égard de la pratique des expositions¹⁴, lui consacra un article dans lequel il se montre séduit par la manière dont la ville de Berlin s'exposait en quelque sorte elle-même comme « ville mondiale » (*Weltstadt*). Par opposition aux expositions universelles, la condensation (*Verdichtung*) ne résultait pas cette fois-ci selon lui d'une « accumulation mécanique » des productions du monde entier mais de la « production propre » avec laquelle « une ville se présentait comme image (*Abbild*) et extrait (*Auszug*) des forces industrielles du monde cultivé en général ». ¹⁵ Cet exemple illustre particulièrement bien à quel point les villes exposantes se mettent elles-mêmes en valeur dans leurs expositions, qu'il s'agisse de se présenter comme centre d'un empire dans une tension entre métropoles et colonies, ou d'affirmer une spécialisation, comme ce fut le cas notamment avec l'exposition internationale de musique et de théâtre à Vienne en 1892, analysée dans ce numéro par Claire Couturier.

11

Concernant le rapport entre représentation et visibilité, voir Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris 2000.

12

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

13

Alexander C. T. Geppert, *Fleeting Cities. Imperial Exhibitions in fin-de-Siècle Europe*, Basingstoke 2010, 12.

14

Georg Simmel, Über Kunstausstellungen, dans : *Unsere Zeit*, 26 février 1890.

15

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

En retour, les expositions ont joué un rôle important pour la représentation et l’imaginaire de la grande ville, de la métropole et de la globalité, car en dépit de leur caractère éphémère, elles laissent des traces sous forme de témoignages des visiteurs (journaux, livres d’or, articles, correspondances), ou encore de monuments, architectures, pavillons, parcs. Les réactions, positives ou négatives, formulées par des contemporains à la suite de visites d’expositions permettent également de comprendre comment celles-ci peuvent stimuler la création ou la réflexion. La visite de l’exposition internationale du livre et du graphisme constitua ainsi pour le typographe Jan Tschichold une expérience fondamentale pour le développement de son propre travail typographique.¹⁶ Le philosophe et historien des sciences Henri Berr, fondateur du Centre de synthèse et de la Revue du même nom, visita les expositions universelles de Bruxelles en 1935 et de Paris en 1937.¹⁷ Le philosophe Theodor W. Adorno rédigea un compte rendu critique de l’exposition *La musique dans la vie des peuples* (Musik im Leben der Völker) organisée en 1927 à Francfort-sur-le-Main, en insistant sur le jeu entre représentation politique, exposition d’art et divertissement et en développant sa théorie de la « valeur d’exposition », comme le montre Guillaume Beringer dans sa contribution.

Le devenir du Crystal Palace, étudié par Andreas Fahrmeir, met en évidence comment ce bâtiment aux dimensions imposantes et son déplacement à l’issue de l’exposition de 1851 participèrent à l’organisation de différents espaces et des fonctions associées dans la capitale britannique. Souvent ces expositions modifient l’organisation des villes exposantes, favorisant le développement des transports, donnant naissance à de nouveaux quartiers. Stefanie Hereaus montre, quant à elle, comment cette culture des expositions universelles pouvait s’épanouir également dans un lieu comme le Jardin botanique (Palmengarten) de Francfort-sur-le-Main. Elle insiste sur la manière dont des installations artistiques actuelles dans ce lieu permettent aux visiteur.ses de faire une expérience sensible de son lien à un certain ordre du savoir et une certaine idéologie, notamment dans le cas de plantes issues des colonies. En raison de leur vision du progrès, de leur dimension pédagogique et didactique, les expositions universelles ont joué un certain rôle également pour la conception de nouvelles sciences, qu’il s’agisse des sciences humaines ou de sciences exactes, et ont à plusieurs reprises été conçues et/ou organisées en associant des savant.es ou en lien avec des congrès scientifiques internationaux. À titre d’exemple, on peut signaler que l’historien Karl Lamprecht, tenant d’une histoire universelle, organisa pour l’exposition internationale du livre et du graphisme

16

Stephanie Jacobs et Patrick Rössler (éd.), *Blicke in den Nachlass Jan Tschichold. Ein Jahrhunderttypograf?*, Göttingen 2019.

17

Voir le dossier “Expositions internationales” dans les archives d’Henri Berr, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, cote BRR2.A28-03.

une présentation du développement historique de ce dernier¹⁸ et que le géographe Elisée Reclus projeta un globe très particulier pour l'exposition universelle de Paris en 1900, analysé dans ce numéro par Marion Picker. En 1937, Paris accueillit non seulement plusieurs congrès internationaux, de philosophie, d'esthétique et de science de l'art ou encore d'architecture (CIAM), mais aussi l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne. Le face à face entre les pavillons de la Russie soviétique et de l'Allemagne national-socialiste lors de cette dernière a souvent été envisagé comme l'illustration d'une proximité stylistique et d'une concurrence idéologique entre ces deux États. Rosemarie Burgstaller souligne dans sa thèse les succès que la propagande du national-socialisme connut lors de cette exposition en dépit des débuts de la politique raciale – les lois de Nuremberg furent votées en 1935.¹⁹ Des tentatives de la part d'Allemands exilés à Paris pour contrer cette propagande existèrent mais elles furent interdites. Seule une exposition « 1837–1937 » eut lieu à partir du 25 juin 1937 dans une librairie du 15 rue Gay Lussac. Elle comportait une partie historique avec des œuvres de Heinrich Heine qui faisait partie des auteurs dont les livres furent brûlés publiquement en 1933.²⁰ L'exposition universelle prévue pour 1942 en Italie occasionna la construction de nombreux bâtiments, mais elle n'eut pas lieu en raison de la guerre. De nombreux édifices furent terminés après la guerre et constituent aujourd'hui un quartier de la ville de Rome.²¹

Que ce soit en raison d'une certaine lassitude à l'égard des expositions (Geppert) ou dans un rapport directement critique au modèle des expositions universelles, de nouvelles manières de suggérer des formes d'universalité apparaissent à partir de 1900, notamment dans le sillage du développement d'une histoire de l'art qui se veut elle-aussi « mondiale » et qui aspire à rendre compte des arts de pays éloignés en intégrant d'un point de vue méthodologique les acquis de la psychologie et de l'ethnologie.²² Elle ouvre

18

Monika Estermann, *Buchhandelsgeschichte in kulturhistorischer Absicht*. Johann Goldfriedrich und Karl Lamprecht, dans : id. (éd.), *Buchkulturen. Beiträge zur Geschichte der Literaturvermittlung*, Wiesbaden 2005, 1–35.

19

L'Allemagne ne participa pas aux expositions universelles de Bruxelles (1935) et de New York (1939), parce qu'il ne fut pas possible de négocier une nouvelle augmentation des exportations. Voir Rosemarie Burgstaller, *Inszenierung des Hasses. Feindausstellungen im Nationalsozialismus*, Francfort-sur-le-Main 2022, 106–112.

20

Voir *ibid.*, 112–114.

21

Voir le chapitre: Monumental und modern: E 42/EUR. Ein Viertel für ein Viertes Rom dans : Franz J. Bauer, *Rom im 19. und 20. Jahrhundert. Konstruktion eines Mythos*, Regensburg 2009, 266–298. Concernant la pratique des expositions dans l'Italie fasciste, voir également : Vanessa Rocco, *Photofascism. Photography, Film, and Exhibition Culture in 1930s Germany and Italy*, Londres 2020.

22

Voir l'exposition de 2023: *Welt-Kunst 1923. Von der Umwertung der deutschsprachigen Kunstgeschichte*, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich.

sur une anthropologie de l'art considérant celui-ci comme "part naturelle" des humains dans toutes les cultures mais ne parvient que difficilement, dans le contexte des Empires coloniaux et en raison de formes de comparatisme et d'évolutionnisme, à dépasser les clivages et les hiérarchies.²³ Des tentatives de "faire monde" au moyen de techniques d'exposition, notamment dans le contexte du lien entre avant-gardes et primitivismes, sont analysées dans la contribution de Jean-Louis Georget et Richard Kuba sur la collection Frobenius, exposée notamment au MoMA à New York en 1937 puis tout récemment avec la participation des deux auteurs, et dans celle de Lisa Ahlers sur des expositions se réclamant d'une conception universaliste de l'art et organisées en 1928, 1948 et 1956 dans des musées d'art moderne. Des expositions récentes ont proposé une nouvelle stratégie, en plaçant côte à côte, généralement deux par deux, des objets issus d'époques très différentes et de régions très éloignées comme incarnations de constantes anthropologiques dans des manifestations culturelles différentes. C'est ce que firent notamment l'exposition *Unvergleichlich. Kunst aus Afrika im Bodemuseum* (2017–2019) à Berlin (Bodemuseum), mettant en rapport objets africains et européens selon des ressemblances formelles et des thématiques, ou *Treasury! Masterpieces from the Hermitage* à Amsterdam (2019). Dans ces deux cas un jeu subtil de convergences et de différences préside à l'ordonnement des différents artefacts, supposément sans établir de hiérarchie.

Toutes ces tentatives de suggérer des formes d'universalité dans des espaces-temps élargis s'inscrivent généralement dans des lieux porteurs d'un certain héritage et n'en restent pas moins souvent dépendantes de catégories préexistantes, présentes à différents niveaux et jusque dans la perception visuelle. Eva-Maria Troelenberg a montré dans ses recherches sur l'exposition des arts islamiques organisée à Munich en 1910 combien la catégorie d'« art islamique » est problématique dès cette époque.²⁴ Les organisateurs mirent l'accent sur des chefs d'œuvre d'époques éloignées, ignorèrent les artistes contemporains des pays concernés, mais exposèrent en revanche artisans au travail et productions artisanales, celles-ci étant proposées à la vente. De nouvelles stratégies d'exposition et d'activisme curatorial se sont développées en réaction à ce type de pratiques, dénoncées par une approche post-coloniale de l'histoire des musées et des expositions. Ainsi de l'inversion, par exemple lorsque l'exposition *Barvalo* sur les voyageurs au MUCEM à Marseille, intègre fictivement et de manière parodique, dans un « musée du gadjo », la vision du monde des « sédentaires » vue par les voyageurs. Ou de la recherche sur les provenances, parfois thématisée

23

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

24

Eva-Maria Troelenberg, *Eine Ausstellung wird besichtigt. Die Münchner „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive*, Francfort-sur-le-Main 2010.

et rendue visible par différents moyens dans les expositions elles-mêmes. Ou encore de l'ouverture du canon artistique dit « occidental » à des œuvres d'artistes iraniens contemporains extérieurs à celui-ci étudiée à partir de sa propre expérience curatoriale au Musée des arts islamiques de Berlin par Agnes Rameder.²⁵

Ce numéro est issu de la rencontre « 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 s.) » qui a eu lieu en ligne du 5 au 7 mai 2021. Nous remercions l'Université franco-allemande et l'Institut universitaire de France pour l'aide financière apportée à ce projet, nos deux universités pour le soutien logistique, Stefanie Heraeus et Sarah Neelsen ainsi que les étudiant.e.s des masters « Curatorial Studies » (Goethe-Universität Francfort-sur-le-Main) et « Métiers de la culture dans le domaine franco-allemand » (Université Sorbonne Nouvelle) pour leur participation, Esther Van Dooren et Amandine Meunier pour leur assistance dans la préparation de la rencontre, Eve Vayssière pour le sous-titrage des [interviews](#) filmés réalisés à cette occasion. Nous sommes reconnaissantes également aux éditeurs de la revue [21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur](#) d'avoir accueilli les contributions issues de la rencontre ainsi qu'à la rédaction de la revue pour l'excellente coopération.

²⁵

Voir aussi comme exemple d'expositions d'artistes dans des musées selon une perspective postcoloniale: Stefanie Heraeus, Ein Museum transformieren. Das Frankfurter Weltkulturmuseum als Ort künstlerischer Produktion, dans : [21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur](#) 3/1, 2022, 183–209.

ARTICLES
BEITRÄGE

WELTAUSSTEL- LUNG AUF DAUER?

DER CRYSTAL PALACE IM LONDONER VORORT
SYDENHAM

Andreas Fahrmeir

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2024, S. 295–310

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.104824>



**ABSTRACT: A PERMANENT WORLD'S FAIR? THE CRYSTAL
PALACE IN LONDON'S SUBURB SYDENHAM**

While the legacy of the Great Exhibition of 1851 as the starting point of world exhibitions and for the development of South Kensington's museum district is well understood, less attention has been paid to its third offshoot: the attempt to create a more permanent way of showcasing the world in a second Crystal Palace. On the basis of recent scholarship, this contribution discusses its economic and conceptual basis, and the reasons for its temporary success and ultimate decline.

KEYWORDS

Kristallpalast (Sydenham); Weltausstellung 1851; populäre und visuelle Pädagogik.

I. Ausgangspunkt. Die Weltausstellung 1851

Weltausstellungen bieten die Gelegenheit, eine Ordnung der Welt zu inszenieren und zu reflektieren. Im Gegensatz zu anderen Formaten sind sie flüchtig: Sie werden aufgebaut, bleiben kurze Zeit bestehen, um wieder abgebaut zu werden. Die Spuren, die sie hinterlassen, finden sich vor allem in Archiven oder zeitgenössischen Zeitungs- und Reiseberichten, selten auch im Boden.¹

Die Konvention, dass Weltausstellungen kurzlebig sein müssen, geht auf die *Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations* zurück, die von Frühjahr bis Herbst 1851 im Londoner Hyde Park stattfand. Das Format fand rasch Nachahmer. Bereits 1853 eröffnete die *New York Exhibition of the Industry of All Nations* ihre Tore,² die sich nicht nur durch den Titel an das Londoner Vorbild anlehnte, sondern auch baulich. Sie fand ebenfalls in einem „Crystal Palace“ statt, dessen Struktur dem Londoner Gebäude entsprach. Die New Yorker Ausstellung fand allerdings keine Aufnahme in die kanonisierte Abfolge der Weltausstellungen, die das 1928 gegründete *Bureau International des Expositions* festgelegt hat; dort folgt auf die Ausstellung von 1851 erst die Weltausstellung in Paris von 1855.³

Die Idee, eine Ausstellung der Produkte des „Fleißes“ – so die damals dominierende Bedeutung von „industry“ – der Welt zu organisieren, verband verschiedene ältere Praktiken zu einem neuen Vorhaben: Dazu gehörten kunstgewerbliche und künstlerische Ausstellungen, die vor allem die Society of Arts und die Royal Academy seit dem 18. Jahrhundert veranstalteten, ebenso wie die Handelsmessen ähnelnden Ausstellungen von Manufakturwaren und Maschinen, die seit dem frühen 19. Jahrhundert vor allem in Mittelengland und Irland stattfanden, schließlich die staatlichen oder quasi-staatlichen französischen Gewerbeausstellungen seit dem frühen 19. Jahrhundert. Als Träger der Ausstellung fungierte eine von der Regierung eingesetzte Expertenkommission (beteiligt waren nur Männer), eine sogenannte „Royal Commission“. Ihr Vorsitzender war Prinz Albert, der Ehemann Königin Victorias.⁴

Anlass dieser „Leistungsschau der Welt“ war die Wahrnehmung eines Problems der britischen Wirtschaft, welches die Expertenkommission genauer erfassen und nach Möglichkeit beheben sollte. Im Bereich der höherwertigen Manufakturwaren hatten britische Waren ein Qualitäts-, genauer: ein Designdefizit. Der Medail-

1

Jonathan Gardner, *Beneath the Rubble, the Crystal Palace! The Surprising Persistence of a Temporary Mega Event*, in: *World Archaeology* 50, 2018, 185–199 (22.04.2024).

2

Association for the Exhibition of the Industry of All Nations, *Official Catalogue of the New York Exhibition of Industry of All Nations*, New York 1853.

3

Bureau International des Expositions, *All World Expos* (23.04.2023).

4

Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations. 1851. Official Descriptive and Illustrated Catalogue, 4 Bde., London 1851, Bd. I, 1f.

lenspiegel der Ausstellung, die als internationaler Preiswettbewerb konzipiert worden war, belegte, dass es sich dabei nicht nur um eine verzerrte Wahrnehmung handelte: Während die mit der Vergabe der Preise beauftragten Männer nur 32 Prozent der rund 7000 Teilnehmenden aus dem Vereinigten Königreich prämierten (und nur einem Prozent von ihnen eine der höchsten Auszeichnungen verliehen), was ziemlich genau dem Ergebnis der USA entsprach, erhielten 61 Prozent der französischen Konkurrenz (immerhin 1700 Unternehmen) eine Auszeichnung, drei Prozent die Höchstnote.⁵ Die Great Exhibition sollte britischen Unternehmen und Fachkräften genau diese Herausforderung vor Augen führen und Lösungen aufzeigen.

Der Katalog bot dazu zwei Zugänge an. Britische Exponate waren nach der Logik der Produktionsprozesse sortiert, von Rohstoffen über Maschinen hin zu Fertigprodukten und künstlerischen Objekten. Die restlichen Exponate waren geografisch angeordnet. Die so repräsentierte „Welt“ bestand jenseits von Europa vor allem aus Küsten und küstennahen Gebieten im östlichen Nordamerika, in Südamerika, Westafrika, Südafrika, Südostasien, Australien, Neuseeland und China. Teilweise handelte es sich dabei um Kolonien (im britischen Nordamerika, in der Karibik, in Süd- und Westafrika, Indien oder Australien), teilweise um unabhängige Staaten (China, Südamerika, USA).⁶

Das Projekt von 1851 hat viel Aufmerksamkeit erhalten, die sich vor allem auf zwei Aspekte richtete. Der Ursprung des global reisenden Formats der „Weltausstellung“ ist, vielfach anlässlich von Jubiläen, aus medien-, architektur-, wirtschafts-, kultur-, transfer- und verflechtungshistorischer Perspektive diskutiert worden.⁷

Der Blick auf die Umsetzung des Wirtschaftsförderungsprogramms konzentrierte sich vor allem auf die institutionellen Kontinuitäten. „The Commissioners for the Exhibition of 1851“ wurden im August 1850 als juristische Person inkorporiert.⁸ Wider Erwarten verfügte diese Unternehmung nach dem Ende der Ausstellung über ein großes Vermögen. Sie investierte es in den Erwerb des rund 30 Hektar großen „Kensington Estate“ südlich des Hyde Park, um aus den Pachterträgen eines neu entwickelten Wohngebietes weitere Unternehmungen finanzieren zu können. Bis heute leistet

5

First Report of the Commissioners for the Exhibition of 1851 to the Right Hon. Spencer Horatio Walpole, London 1852, 196–198.

6

Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations, iv.

7

Exemplarisch: Paul Fyfe, A Great Exhibition of Printing. The *Illustrated London News* Supplement Sheet (1851), in: *Cahiers victoriens et édouardiens* 84, 2016 (23.04.2024); Jenna M. Herdman, The Prince and the Penny Chartist. The Great Exhibition in Reynolds's Newspaper, in: *Victorian Periodicals Review* 53, 2020, 313–337; Jeffrey A. Auerbach, *The Great Exhibition of 1851. A Nation on Display*, New Haven, CT 1999; John R. Davis, *The Great Exhibition*, Stroud 1999.

8

First Report of the Commissioners, 11–13.

sie Projektförderung im Sinne der ursprünglichen Aufgabenstellung.⁹ Auf einem Teil der Fläche siedelte sie Museen und berufspraktisch orientierte Bildungsstätten an, die besonders geeignet schienen, dem Defizit, das sich als Ergebnis der Weltausstellung gezeigt hatte – „that the people of England were exceedingly deficient in the knowlegde of the fine arts, and their application to useful manufactures“¹⁰ – abzuhelfen.¹¹ Diese städtebauliche Prägung erwies sich nicht zuletzt deshalb als dauerhaft, weil die nächste Londoner Weltausstellung, die 1862 von einer eigenen Zweckgesellschaft betrieben wurde, mit Verlust abschloss, obgleich sie das bis dahin unbebaute Gelände der Vorgängerkommission kostenlos nutzen konnte. Der in seiner architektonischen Qualität heftig umstrittene „vergessene Palast“ dieser Ausstellung musste rasch abgetragen werden, um Gläubiger zu befriedigen; an seinem Ort entstand seit 1864 ein Naturkundemuseum.¹²

II. Der „Umzug“ des Ausstellungsgebäudes

Der Versuch, den Erfolg von 1851 in ein dauerhaftes Ausstellungsmodell zu übersetzen, der hier im Mittelpunkt stehen wird, wurde bisher weniger intensiv untersucht. Diese Geschichte bietet eine weitere Perspektive auf die Chancen und Probleme, die sich mit der Ambition, die Welt im Kleinen sichtbar zu machen, verbanden.

Die Diskussion über das Vermächtnis der Weltausstellung begann unmittelbar nach deren Ende. Im Winter 1851/52 bildeten sich zwei Parteien. Eine plädierte dafür, das Gebäude mindestens als museales Denkmal, als „monument of the exhibition“, zu erhalten,¹³ die andere war der Ansicht, das schöne Gebäude müsse „verschwinden“¹⁴. Zu diesem negativen Urteil kam auch eine Untersuchungskommission, die trotz des günstigen Kaufpreises von einem weiteren Betrieb des Gebäudes abriet. Zwar gebe es viele

9

Kensington Estate. Returns of the amounts contributed by Her Majesty's Exchequer and by the Commissioners of the Exhibition of 1851 for the purchase of the Kensington Estate, and of the monies repaid to the Exchequer, together with the dates of the said payments and repayments; of the manner in which the property purchased has been appropriated; &c., *Parliamentary Papers* 1863, XIX, 699f.; [Royal Commission for the Exhibition of 1851](#) (22.04.2024).

10

The Times, 12.06.1854, 9.

11

Stephen Inwood, *A History of London*, London 1998, 670.

12

The Exhibition Building of 1862, in: F. H. W. Sheppard (Hg.), *Survey of London, Volume 38, South Kensington Museums Area*, London 1975, 137–147; Dale Dishon, South Kensington's Forgotten Palace. The Rise and Fall of the 1862 Exhibition Building, in: *The Journal of the Decorative Arts Society* 38, 2014, 20–43.

13

Hansard's Parliamentary Debates 119, 1852, Sp. 1150.

14

Hansard's Parliamentary Debates 120, 1852, Sp. 343.

Vorschläge für eine künftige Nutzung, die von Wandelhallen für Invaliden über Vortragssäle bis hin zu einer Ausstellungsfläche für die großen Skulpturen des British Museum reichten, doch sei es unmöglich, „the brilliant effect obtained from the rich collections which were temporarily placed there“ zu reproduzieren. Jede andere Nutzung werde daher eine Enttäuschung darstellen. Zudem werde der Versuch, aus einem provisorischen Gebäude ein dauerhaftes zu machen, kostspielige Umbaumaßnahmen und deutlich erhöhte laufende Ausgaben erfordern.¹⁵ Das Unterhaus schloss sich dieser Einschätzung mit 221 zu 103 Stimmen an.¹⁶

Somit stand das Gebäude prinzipiell für eine Folgenutzung an einem anderen Ort zur Verfügung. Um diese zu realisieren, bedurfte es aber noch eines Geländes und eines Geschäftsmodells. 1852 gründete eine Gruppe von Unternehmern aus dem Umfeld der London, Brighton & South Coast Railway in Verbindung mit dem Architekten des ursprünglichen Baus, Joseph Paxton, eine Betreibergesellschaft namens „Crystal Palace Company“. Diese erwarb die Bauteile des alten Crystal Palace und ein Gelände, das mit rund 80 Hektar mehr als doppelt so groß war wie das Kensington Estate. Der Hügel von Sydenham, der als Standort ausgewählt wurde, lag in der Nähe der Bahnstrecke nach Brighton, und Passagiere zu Ausflugszielen (die freilich erst geschaffen werden mussten) galten als attraktiver Markt. Die Anbindung des Geländes an den Bahnhof London Bridge wurde im Juni 1854 fertig; von dort fuhren, wie tägliche Anzeigen in den Zeitungen verkündeten, alle 15 Minuten Bahnen zum neuen Crystal Palace. Daneben gab es Busse aus dem West End, die ab 1862 durch eine zweite Bahnanbindung an den weiter westlich gelegenen Bahnhof Victoria ersetzt wurden.¹⁷

Allerdings geriet das Projekt rasch in eine finanzielle Schiefelage, denn letztlich handelte es sich nicht um einen Umzug, sondern um einen Neubau: Der neue Crystal Palace war größer, höher und mit einer stärker gegliederten Fassade versehen. Für den Bau musste erst eine ebene Fläche geschaffen und entwässert werden. Dazu kam ein teureres, da mit Tunneln versehenes Fundament, durch das eine Eisenbahn geleitet wurde, die den im Winter für die Heizung notwendigen Koks beförderte. Für große Springbrunnen mussten eigens Wassertürme gebaut werden. Obgleich das Gebäude

15

Report of the Commissioners Appointed to Inquire into the Cost and Applicability of the Exhibition Building in Hyde Park, London 1852, vif., vii (Zitat).

16

Hansard's Parliamentary Debates 120, 1852, Sp. 1349–1383.

17

Insgesamt nahm das Unternehmen über eine Anleihe in moderater Stückelung (die Anteilscheine hatten einen Wert von £5) £500 000 auf. Der Kaufpreis für das Baumaterial betrug £70 000. Angaben zu den finanziellen Rahmenbedingungen und Entwicklungen finden sich zusammengefasst in: *The Crystal Palace Sydenham to be Sold by Auction Pursuant to an Order of the High Court of Justice, Chancery Division, with the approbation of the Judge, on Tuesday 28th day of November, 1911* [London 1911], 7ff.; auch die nachfolgenden Angaben zu technischen und finanziellen Details beziehen sich auf diese Quelle. Vgl. auch Robert Thorne, *The Rebuilding of the Crystal Palace 1851–54. Permanent and Better?*, in: *Construction History* 33/2, 2018, 43–62, hier 46.

von manchen Bauvorschriften ausgenommen war – so galt als sicher, dass es nicht brennbar war¹⁸ – mussten zahlreiche Bauteile verstärkt werden, bevor der Bau genehmigt wurde. Somit konnte nur ein Teil des vorhandenen Baumaterials eingesetzt werden, ein anderer Teil wurde an andere Baustellen abgegeben, während die oberen Stockwerke gänzlich neu gefertigt wurden. Weil die Planungen überhastet waren, fielen 1853 mehrfach Teile des Gebäudes in sich zusammen, wobei zwölf Menschen ums Leben kamen.¹⁹

All das trieb die Kosten in die Höhe.²⁰ Zudem scheiterte das Klimakonzept für den Bau.²¹ 1851 galten die im Crystal Palace erreichten Temperaturen von 32° Celsius noch als wirtschaftlicher Vorteil, weil sie zum Umsatz von mehr als einer Million Flaschen „Schweppes“ beitrugen²². Das ganzjährig geöffnete Gebäude in Sydenham war dagegen im Winter zu kalt, während die Decken und einige Glaswände im Sommer innen oder außen mit Leintüchern abgehängt werden mussten, um eine Überhitzung zu verhindern. Das behinderte wiederum den im Hyde Park so gelobten Blick in die umgebende Natur.

Da die Schulden explodierten und die Gewinne zu einem weit aus größeren Ausmaß als geplant in den Unterhalt investiert werden mussten, musste ein großer Teil des Parkgeländes zum Bau von Häusern und Wohnungen genutzt werden, bevor es die erwartete Wertsteigerung erfuhr.²³

Angesichts all dieser Probleme – zu denen 1866 noch ein Brand und 1880 ein geplatzter Wassertank kamen – stellt sich weniger die Frage, warum das Vorhaben 1911 in der Zwangsversteigerung mündete, sondern eher die Frage, was es der Betreibergesellschaft ermöglichte, so lange durchzuhalten. Was also war das Programm von Gebäude, Gelände und Ausstellung?

18

Diese Annahme wurde allerdings 1858 widerlegt, als der New York Crystal Palace in 21 Minuten niederbrannte, in: *New York Times*, 06.10.1858, 1.

19

Thorne, *The Rebuilding of the Crystal Palace*, 50–53.

20

Insgesamt kostete der Bau £1.3 Millionen; die Gesellschaft konnte aber nur ein Kapital von £750 000 mobilisieren. Dazu kam, dass die Betriebskosten die ursprünglichen Schätzungen deutlich übertrafen.

21

Henrik Schoenefeldt, *Adapting Glasshouses for Human Use. Environmental Experimentation in Paxton's Designs for the 1851 Great Exhibition Building and the Crystal Palace, Sydenham*, in: *Architectural History* 54, 2011, 233–273, hier 257–264.

22

First Report of the Commissioners, 67, 150.

23

Die in der Regel auf 99 Jahre festgeschriebenen Pächterträge betragen in Sydenham 1911 nur rund £1 400 im Jahr. Die ersten Verträge in dem Kensington Estate liefen zwar ebenfalls bis Mitte des 20. Jahrhunderts, gingen aber von Anfang an von deutlich höheren Bodenwerten aus als in der Vorstadt: Kensington Estate, Returns, 2.

III. Die Konzeption der Dauerausstellung

Als die Königin und Prinz Albert im Juni 1854 das neue Gebäude in Sydenham eröffneten, befand sich das Land im Bündnis mit Frankreich im Krieg gegen Russland; zu den ersten großen öffentlichen Veranstaltungen im neuen Crystal Palace gehörten Wohltätigkeitskonzerte für Kriegswitwen und -waisen, die von rund 30 000 Personen besucht wurden.²⁴ Trotzdem, oder gerade deswegen, feierte die *Times* das neue Gebäude anlässlich seiner Einweihung als ewiges Monument des Friedens, des Wohlstands und der Verfassung; dies ergebe sich gerade aus den Unterschieden zu Frankreich. Dessen Vorbildfunktion wurde zwar immer noch anerkannt, da das Ausstellungsgebäude und sein Park als ein englisches „Versailles“ beschrieben wurden. Dieses sei aber das Werk „not of a prince, but of a company“. Kurz: Das englische Versailles sei „private, popular, and even democratic“, zugleich „not the less national and not the less Royal“.²⁵

Damit schien das Projekt genau das einzulösen, was die Befürworterinnen und Befürworter eines Verbleibs des Crystal Palace im Hyde Park angemahnt hatten – und es weckte vereinzelt geradezu utopische Hoffnungen.²⁶ Die parlamentarischen Anhänger der Erhaltung des Gebäudes im Hyde Park hatten es als Möglichkeit der Forderung und Förderung der Mittel- und Unterschichten sowie der gesellschaftlichen Stabilisierung präsentiert: Wer sich bilde, versammle sich friedlich und stelle daher keine revolutionäre Bedrohung dar. Die Gegnerinnen und Gegner des Projekts wurden als aristokratische Anhänger von Ausritten im Park gezeichnet, die weder Angehörigen anderer Stände begegnen noch durch gläserne Wände, die ihre Saumpfade versperrten, inkommodiert werden wollten.²⁷ Das erste Handbuch für das neue Ausstellungsgelände sah es genauso: In Sydenham stehe ein „people’s palace“²⁸ [Abb. 1], der „improvement and recreation of the people“²⁹ fördern werde. Daneben fiel weniger ins Gewicht, dass bereits 1854 angemerkt wurde, „Her Majesty, the Court, the Government, the Primate were

²⁴

The Crystal Palace at Sydenham, in: *Observer*, 30.10.1854, 5.

²⁵

The Times, 12.06.1854, 8.

²⁶

George Christian Mast, *Pax Firma: or, a Proposal of a Scheme to Render the Crystal Palace, at Sydenham, the Most Effective Instrument of Progress, Civilization, and a Firm Peace Between All the Nations of the Earth*, London 1856.

²⁷

Hansard’s Parliamentary Debates 120, Sp. 1349, 1352f.

²⁸

Routledge’s Guide to the Crystal Palace and Park at Sydenham, London 1854, 14.

²⁹

The Times, 12.06.1854, 8.



[Abb. 1]

Anonym, The new Crystal Palace, Sydenham. Placing the first pillar, 1852, Papier, in: *Illustrated London News*, 14.08.1852 © Antiqua Print Gallery / Alamy Stock Photo.

[...] the convenient accessories, if not the last chance, of a rather doubtful speculation“.³⁰

Wie also konnten Bildung und Freizeit erfolgreich kommerzialisiert werden? Immerhin galt es, eine große Ausstellungsfläche zu füllen, zwei Säle mit 2000 beziehungsweise fast 3000 Sitzplätzen zu bespielen und den Park zu nutzen – und das angesichts einer wachsenden Konkurrenz, denn seit 1863 war im Norden Londons ein zweiter „Palace of the People“ in einem großen Park in Planung, der aus wiederverwendeten Bauteilen des Weltausstellungsgebäudes von 1862 errichtet werden sollte; allerdings eröffnete der „Alexandra Palace“ erst 1875.³¹

Kern des Projekts in Sydenham war eine Ausstellung, die neue Akzente setzte. Im Gegensatz zu 1851 ging es weniger um Produkte der „Industrie“. Zwar waren dafür Räume von zeitgenössisch überaus prominenten Architekten wie John Thomas (Musikinstrumente), Charles Barry (Textildrucke), Gottfried Semper (Wolltuche) oder William Tite (Produkte aus Birmingham) entworfen worden; gezeigt wurden darüber hinaus unter anderem noch Parfum, Kutschen, Lederwaren, Papier, Metallwaren und Glaswaren. Die für diesen Teil der Ausstellung vorgesehene Fläche war aber gegenüber 1851 deutlich reduziert, und was genau gezeigt wurde, ist unklar. Unternehmen konnten dort Werbeflächen mieten, wobei das Angebot offenbar von Ausstellern, Kritik und Publikum gleichermaßen zurückhaltend aufgenommen wurde.³²

Die zentrale Funktion einer Reise nach Sydenham sollte es sein, nicht den Besuch von Warenhäusern oder die Lektüre von Firmenkatalogen, sondern den Besuch historisch relevanter Orte und den Aufenthalt in großen Museen zu ersetzen. Die Reise war in doppelter Hinsicht barrierefrei: Sie erforderte keine Fahrt in die Ferne, und sie präsentierte rekonstruierte, farbig gefasste, unmittelbar optisch wirksame Räume ohne erläuternde oder belehrende Texte; letztere wurden allenfalls in den ergänzend verfügbaren, teilweise farbig illustrierten Publikationen zum Projekt angeboten. Insgesamt bestand dieser Teil der Ausstellung aus 19 Räumen und zwei Quergängen. Die Räume waren entweder bestimmten Epochen („Elizabethan“, „Renaissance“), Epochen und Regionen („Egyptian“, „Grecian“, „Roman“) oder konkreten Orten („Alhambra“, „Pompei“) zugeordnet. Präsentiert wurden unter anderem Statuen, die in einen zeittypischen architektonischen Hintergrund eingebettet waren. Ein gutes Beispiel für den Ansatz der Ausstellung war der Pompeian Court. Er bestand aus einem römischen Haus, das wegen der hinzugezogenen wissenschaftlichen Expertise als „accurate representation“ beschrieben wurde. Es sollte eine idealtypische

³⁰
Ebd.

³¹
Hornsey Historical Society, *A Brief History of Alexandra Palace and Park* (23.04.2023).

³²
Routledge’s Guide to the Crystal Palace, 154–169, bes. 154–159.

Vorstellung davon vermitteln, wie sich das Leben in einem Badeort („the Worthing or Hastings of the old Romans“) unter dem römischen Kaiser Tiberius darstellte [Abb. 2].³³ Eine ähnliche Funktion erfüllten ein verkleinerter Nachbau eines Teils der Alhambra oder die Großskulpturen von Abu Simbel. Zwei weitere Räume zeigten Statuen oder Büsten bekannter verstorbener oder lebender Personen aus Großbritannien, Frankreich, Italien und Deutschland.

Anschaulichkeit war auch das zentrale Element der Ausstellung von Dinosauriern im Außenbereich, wo keine Skelette oder Knochenfunde präsentiert wurden, sondern aus Beton gefertigte Rekonstruktionen davon, wie die Tiere vermutlich aussahen – was eben auch eine Entscheidung für bestimmte Farben erforderte.

Schließlich gab es einen ethnologischen Parcours, der geografisch organisiert war: Der Eingang befand sich am Nordpol; dort teilte sich der Weg in eine östliche Route (Lappland, Mongolei, Indien, Polynesien, Australien, Südafrika, Zentralafrika, Mitteleuropa) und eine westliche Route (Südamerika, Mittelamerika, Arktis). Beide Routen bestanden aus Panoramen, die teilweise menschliche Praktiken (für Europa etwa eine Hirsch- und eine Wildschweinjagd) und teilweise Tiere (für die Arktis etwa Eisbären und Silberfuchse) präsentierten.³⁴ Somit war die dargestellte Welt geografisch breiter und historisch differenzierter als das, was 1851 gezeigt worden war. Dem entsprach, dass sich die Handreichungen in ihrem Format an Reise-Handbücher anlehnten.³⁵

Ob dieses Modell gelungen war, darüber gingen die Meinungen auseinander. Gebildete Kritikerinnen und Kritiker sahen zu viel Populismus am Werk, in der aktuellen Forschung wird dagegen das subversive Potential der Ausstellungselemente betont, wie Sadiya Qureshi etwa am Beispiel der naturhistorischen Ausstellung demonstriert. Während die „Reiseführer“ durch das Projekt die Naturgeschichte am Ende der Ausstellung platzierten – also empfahlen, sie erst nach dem Besuch der historischen, künstlerischen und sogar industriellen Elemente in Augenschein zu nehmen –,³⁶ legte die Architektur des Baus es eigentlich nahe, mit ihr zu begin-

33

Ebd., 127f.

34

Ebd., 173–176.

35

Views of the Crystal Palace and Park at Sydenham, from Drawings by Eminent Artists, and Photographs by H. P. Delamotte. With a Title Page and Literary Notices by M. Digby Wyatt, London 1854; *Routledge's Guide to the Crystal Palace*; *The Ten Chief Courts of the Sydenham Palace*, London 1854; M. Digby Wyatt und J. B. Waring, *The Renaissance Court in the Crystal Palace*, London 1854; dies., *The Mediæval Court in the Crystal Palace*; London 1854; dies., *The Italian Court in the Crystal Palace*, London 1854; dies., *The Byzantine and Romanesque Court in the Crystal Palace*, London 1854; *The Fine Arts' Courts in the Crystal Palace*, London 1860.

36

So *Routledge's Guide. Views of the Crystal Palace and Park at Sydenham* und *The Ten Chief Courts* erwähnten diesen Bereich gar nicht. Es gab aber eine selbständige Einführung: R. G. Latham und Edward Forbes, *The National History Department of the Crystal Palace Described*, London 1854.



E. Walker, lith.

Day & Son, Lith^{rs} to the Queen. — P. H. Delamotte, Photographer

M. D. Wyatt, Arch^t

POMPEIAN COURT
FROM THE NAVE

London: Published by Authority by Day & Son, in the Crystal Palace, and at
17, Gate Street, Lincoln's Inn Fields.

[Abb. 2]

E. Walker, Pompeian Court from the Nave, 1854, Farblithografie, in: *Views of the Crystal Palace and Park, Sydenham. From drawings by eminent artists, and photographs by P. H. Delamotte. With a titlepage and literary notices by M. D. Wyatt*, First series, London 1854, 14

© bpk | British Library Board.

nen. Damit war zwar eine implizite Fortschrittsgeschichte verbunden, da die Werke der ‚Hochkulturen‘ erst danach besucht werden wären. Jedoch widersprach die Anlage der Ausstellung einer solchen Fortschrittsvision. Anstatt die Szenen aus Wachfiguren und präparierten Tieren in geschlossenen Vitrinen zu präsentieren, waren sie so in der Mitte der Laufwege angeordnet, dass die Besucherinnen und Besucher ebenfalls in die Rolle von Exponaten rückten, die sich gegenseitig beobachteten und bewerteten. Die bewusste Entscheidung, so entgegen den kursierenden Vorstellungen einer Polygenese der Menschheit die Einheit des Menschengeschlechts zu betonen, wurde in Zeitungen durchaus kritisch kommentiert.³⁷ Ebenso schwer taten sich die Handbücher damit, dass die Anordnung der künstlerisch-historischen Illustrationen keine erkennbare geografische oder historische Abfolge spiegelte, sondern zum Vergleich unmittelbarer Eindrücke einlud. Wiederum verweigerte sich die Ausstellung einem Fortschrittsnarrativ, sondern setzte auf eine explizit visuelle, inhaltlich aber ergebnisoffene Pädagogik.³⁸ Dem entsprach auch die in der Mitte des 19. Jahrhunderts besonders kontroverse, im Rückblick besonders progressiv erscheinende Entscheidung, die Repliken antiker Statuen farbig zu gestalten und nicht weiß zu präsentieren.³⁹

Es scheint, dass diese Reaktion auf die Erfahrung von 1851 – die Ausrichtung einer auf unmittelbare Eindrücke setzenden, sich gelehrten Auseinandersetzungen aber nicht prinzipiell verschließenden Ausstellung – beim Publikum zunächst erfolgreich war, dass dieser Erfolg aber mit der Zeit nachließ. Das lag einerseits daran, dass die visuelle Pädagogik mittelfristig nur schwer mit Museen konkurrieren konnte. Andererseits gewannen kanonisierte Wissensbestände, die sich eher an der musealen Didaktik orientierten und in diesem Fall das möglicherweise fragmentarische, aber echte Original sowie eine schriftliche Beschreibung ins Zentrum stellten, im Zuge des immer weiter expandierenden Prüfungswesens an Bedeutung.⁴⁰

Dazu kam, dass von Anfang an umstritten war, ob es sich beim Crystal Palace eher um einen Ort des Vergnügens oder der Erbauung handelte. Bereits 1853 gingen beim Parlament Petitionen ein, die sich entweder wie Robert Owen für oder wie „Chaplains of Her

37

Sadiya Qureshi, Robert Gordon Latham, Displayed Peoples, and the Natural History of Race, 1854–1866, in: *Historical Journal* 53/1, 2022, 143–166.

38

Graza Zaffuto, ‘Visual Education’ as the Alternative Mode of Learning at the Crystal Palace, Sydenham, in: *Victorian Network* 5/1, 2013, 9–27.

39

S. J. Hales, Re-Casting Antiquity. Pompeii and the Crystal Palace, in: *Arion. A Journal of Humanities and the Classics* 14, 2006, 99–134, hier 102f.

40

Andreas Fahrmeir, Profitabel prüfen? Examination boards als Unternehmen, in: Jan-Otmar Hesse, Christian Kleinschmidt, Roman Köster und Tim Scharnetzky (Hg.), *Moderner Kapitalismus. Wirtschafts- und unternehmenshistorische Beiträge*, Tübingen 2019, 125–140, hier 130f.

Majesty's Prisons in and near the Metropolis“ gegen die Öffnung des Ortes an Sonntagen aussprachen.⁴¹ Auf der Weltausstellung von 1851 war kein Alkohol ausgeschenkt worden, und sie war sonntags geschlossen gewesen. Gerade angesichts der Dauer einer Reise in den Vorort hätte eine sonntägliche Schließung die soziale Reichweite des neuen Projekts jedoch extrem beschränkt.⁴² Diese Frage scheint letztendlich zugunsten der Erbauung entschieden worden zu sein: 1893 besuchten im Rahmen der „National Temperance Fête and choral festival“ rund 20 000 Personen das Gelände des Crystal Palace in Sydenham, wobei sie die Gelegenheit nutzten, mehrere Petitionen gegen den Verkauf von Alkohol ans Parlament zu senden.⁴³

Freilich war offensichtlich, dass die Dauerausstellung an sich das Publikum immer weniger anzog. Das ließ sich daran ablesen, dass der offiziöse Ausstellungsführer ausweislich der Sammlung der British Library nur in den 1860er Jahren erneut aufgelegt wurde; entweder verkaufte er sich nicht mehr, oder es gab nichts Neues zu sagen.⁴⁴ Spätere Einträge beziehen sich nur noch auf Publikationen anlässlich der wechselnden Kunstausstellungen und Konzertreihen. Zwar blieb das Gebäude des Crystal Palace nicht zuletzt durch die kontinuierliche Unterstützung der Monarchie, die dort regelmäßig Konzerte besuchte, und aufgrund seiner Nutzung als Kulisse für Staatsbesuche angesehen. Jedoch trug vor allem die Vermietung des Parks an Interessengruppen und Vereine – neben der Abstinenzbewegung trafen sich dort Druiden, Feuerwehrleute, Polizisten oder Turnvereine – zum stetigen Publikumsstrom nach Sydenham bei. Dieser summierte sich von 1854 bis 1911 auf 80 Millionen Eintritte, was im Durchschnitt 1.4 Millionen verkaufte Karten pro Jahr bedeutete. Vor diesem Hintergrund wurde mit einer Neuausrichtung experimentiert, die nun weniger die Welt an sich als den eigenen Herrschaftsbereich ins Zentrum rücken sollte. 1911 wurde ein „Empire Festival“ ausgerichtet, das vor allem darin bestand, in den Außenbereichen um 25 Prozent der Originalgröße verkleinerte Modelle der Parlamente des Empire aufzustellen, die man zu Fuß, mittels einer elektrischen Eisenbahn oder mit Booten besichtigen konnte.⁴⁵ Auch die regierenden Monarchen, nun

⁴¹

Hansards Parliamentary Debates 127, Sp. 650f.

⁴²

James Davres Devlin, *The Sydenham Sunday. Its Good Promise, and Why o Needful. Showing the Vagueness and Thorough Impracticability of the Rev. Dr. Cumming's Proposal to Supersede the Necessity, as Regards the Working Classes, of Opening the New Crystal Palace on Sundays*, London 1853, bes. 2f.; John Chapman, „Peace Where There is no Peace.“ Or, the Dies Non at Sydenham. With a Glance at the Sunday Life of the Homeless in London, London 1854, bes. 8.

⁴³

Daily News (London), 05.07.1893, 7.

⁴⁴

Samuel Phillips, *Guide to the Crystal Palace and its Park and Gardens. A Newly Arranged and Entirely Revised Edition*, Sydenham 1862.

⁴⁵

Jan Pigott, Reflections of Empire, in: *History Today*, April 2011, 32–39.

George V. und Mary, waren wieder dabei: Sie veranstalteten eine Feier für 100 000 geladene Kinder. Darüber hinaus kamen aber ‚nur‘ 200 000 Menschen; eine parallel stattfindende Kirmes in größerer Innenstadtnähe ohne jeden Bildungs- und Belehrungsanspruch zählte dagegen 500 000 Besucherinnen und Besucher.

Zu diesem Zeitpunkt war die Crystal Palace Company freilich schon zwei Jahre insolvent. Zwei Jahre nach dem ersten Zwangsversteigerungstermin von 1911 konnte ein reicher Sponsor, Lord Plymouth, den Komplex für nur noch £230 000 erwerben, die im Anschluss von den umliegenden Gemeinden aufgebracht wurden; allerdings hatte Plymouth mit dem Empire Festival und seinem Begleitprogramm zuvor £250 000 Verlust gemacht. Nach einer militärischen Verwendung im Ersten Weltkrieg wurde das Gebäude noch gelegentlich für Wechselausstellungen genutzt. Als es 1936 abbrannte, war es kommerziell schon lange nicht mehr interessant, und ein Versuch, 1951 an diesem Ort noch einmal ein Schaufenster des Empire zu bieten, lief ebenso ins Leere wie jüngste Planungen eines Wiederaufbaus.⁴⁶ Das Gebäude und sein Programm sind, wie 1852 von der Regierung empfohlen, verschwunden – allerdings sehr lange nach dem vorgesehenen Termin.

IV. Fazit

Der Blick auf den zweiten Crystal Palace eröffnet Perspektiven auf die Idee, die Welt im Kleinen zu spiegeln, die sich von jenen, die einzelne Ausstellungen ermöglichen, unterscheidet. Sie macht deutlich, dass die Erfahrung der erfolgreichen Weltausstellung von 1851 nicht zwei, sondern drei Impulse auslöste: das Modell, eine temporäre, auf aktuelle Belange bezogene Ausstellung periodisch an wechselnden Orten zu veranstalten; das Modell, die Bildungsinhalte, die eine Ausstellung nahegelegt hatte, zu professionalisieren und an Museen und Schulen als dauerhafte und zugleich dynamische Institutionen zu übertragen, die sich an eine breite, aber intensiver interessierte Öffentlichkeit richteten; schließlich, drittens, den Versuch zu unternehmen, vor allem das bildungsorientierte, aber auch eventhafte ephemere Spektakel zu verstetigen. Diese letzte Option, die mit dem Crystal Palace in Sydenham für längere Zeit realisiert wurde, reagierte auf die Erfahrung des technischen Fortschritts und die wachsende zahlungskräftige Nachfrage; beide legten es nahe, große, kommerzielle Veranstaltungsorte zu errichten. Das verband sich mit einem egalitären Impuls, der in der Logik eines kapitalistischen, auf Massenbedarf setzenden Angebots lag. Beides war von den Besucherzahlen her erfolgreich, auch wenn die erhofften Gewinne ausblieben. In qualitativer Hinsicht blieb das Vorhaben jedoch umstritten, und mittelfristig fehlte ihm die institutionelle Stabilität und der Rückgriff auf institutionelle Sponsoren,

⁴⁶

Pigott, Reflections, 39; Will Mann, Shattered. £500M Crystal Palace Rebuild Plan, in: *New Civil Engineer*, 26.02.2015, (23.04.2023).

die beispielsweise den großen Museen eigen war. Damit erwies sich das Modell dann doch als in seiner Reichweite begrenzt.

Andreas Fahrmeir ist Professor für Neuere Geschichte unter besonderer Berücksichtigung des 19. Jahrhunderts an der Goethe Universität Frankfurt. Nach dem Studium der mittleren und neueren Geschichte, englischen Philologie und Geschichte der Naturwissenschaften in Frankfurt und Montréal 1997 Promotion an der University of Cambridge. Tätigkeit als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Deutschen Historischen Institut London 1997–2001, Habilitation in Neuerer Geschichte an der Goethe Universität Frankfurt 2002, Heisenberg-Stipendiat der DFG 2002–2004, Professur für europäische Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts an der Universität zu Köln 2004–2006. Forschungsschwerpunkte zur Stadtgeschichte (*Ehrbare Spekulanten. Stadtverfassung, Wirtschaft und Politik in der City of London 1688–1900*, München 2003) und zu Personalentscheidungen (Christoph Cornelißen und Andreas Fahrmeir (Hg.), *Vom Konklave zum Assessment-Center. Personalentscheidungen im historischen Wandel*, Darmstadt 2021).

UNE SYMPHONIE DES CULTURES ?

LA MUSIQUE ET LE THÉÂTRE DANS L'EXPOSITION
INTERNATIONALE VIENNOISE DE 1892

Claire Couturier

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2024, p. 311-324

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.104827>



ABSTRACT: A SYMPHONY OF CULTURES? MUSIC IN THE
VIENNA INTERNATIONAL EXHIBITION OF 1892

From May 7 to October 9, 1892, an international exhibition was held in Vienna, the aim of which was to present the evolution of theater and music, from their origins and through each country. Focusing on the musical aspect of the event, this article examines the contradiction between the organizers' initial idea and the final result. Analysis centers on the historical context that necessitated the setting up of a new event and its consequences for the event's organization. This observation will then lead us to a study of the methodology used and the resulting hierarchy, even though the initial project aimed to avoid competition and conflict. With a focus on the ethnographic aspect of the Rotonde and the place given to the operetta, we will finally question the valuations and exclusions brought to light by the exhibition and ask if the event generated the "symphony of cultures" initially hoped for.

KEYWORDS

Exposition; Musique; Théâtre; Vienne.

À l'occasion du centenaire de la disparition de Mozart se tint à Vienne une exposition internationale de musique et de théâtre du 7 mai au 9 octobre 1892. Mise en place dans un pays fragilisé, la manifestation affichait de larges ambitions puisqu'elle devait stimuler l'économie et permettre à la capitale de reconquérir son rôle de premier plan sur la scène culturelle internationale. D'abord restreint, le projet devint rapidement monumental et plusieurs pays, tels l'Allemagne, l'Espagne, la Pologne, la Russie, l'Italie, la Suède, la Grande-Bretagne et l'Irlande, les Pays-Bas ou les États-Unis répondirent à l'appel des organisateurs. Mais cette nouvelle manifestation ne voulait pas simplement être une énième fête géante. En présentant l'évolution de la musique et du théâtre, depuis leurs origines et à travers chaque pays, sa thématique se voulait novatrice face à des événements d'ordinaire tournés vers la technique et l'industrie. Mais surtout, elle voulait se démarquer dans sa façon de considérer les pays invités puisque sa mise en place devait encourager l'harmonie entre les participants et éviter toute forme de rivalité. Plusieurs rebondissements mirent toutefois à mal cette ambition et occasionnèrent la refonte des plans initiaux.

En analysant le contexte historique de l'exposition et ses enjeux, sa mise en place et les choix artistiques opérés, nous chercherons à identifier les contradictions entre l'idée de départ et le résultat obtenu, et questionnerons la pertinence de considérer cette exposition comme un événement fédérateur, proprement international.

I. Une manifestation unitaire et pacifique

Comparativement à d'autres capitales européennes telles que Paris ou Berlin, Vienne était à la fin du XIX^e siècle un centre déclinant, qui ressemblait davantage à une « métropole européenne en voie de provincialisation ».¹ Son affaiblissement apparaissait tout d'abord sur le plan politique, en raison des bouleversements orchestrés par la victoire de la Prusse lors de la bataille de Sadowa en 1866. Exclue de la Confédération Germanique et amputée de la Vénétie, l'Autriche dut repenser sa politique extérieure, alors même que le compromis austro-hongrois de 1867 faisait naître chez certains un sentiment d'incertitude quant à l'avenir de l'Empire.

En outre, le pays était frappé par une crise économique liée au krach boursier de 1873 et à l'échec de l'exposition universelle qui en résulta. Le déclin de l'industrie de la soie, les prix élevés du charbon ou encore la crise du bâtiment consécutive à 1873, causèrent une forte augmentation du chômage.² Ces circonstances eurent raison

¹

Michael Pollak, *Vienne 1900. Une identité blessée*, Paris 1984, 9.

²

Jean-Paul Bled, *Histoire de Vienne*, Paris 1998, 243.

du dynamisme de la ville, comme le déplore Emil Auspitzer, conseiller impérial et secrétaire de l'association des métiers de Basse-Autriche, lors de son plaidoyer pour l'exposition.³ À l'heure où l'organisation de manifestations était une manne financière indéniable, une délégation de la Chambre du Commerce et de l'Artisanat se rapprocha de l'influente princesse Pauline von Metternich, dans l'espoir d'organiser à Vienne un événement qui dynamiserait la ville et lui redonnerait son rôle de métropole de premier plan.⁴

Petite fille de l'ancien chancelier, Clemens von Metternich, et épouse de l'ambassadeur d'Autriche, Richard von Metternich, la princesse était en effet connue pour les dîners et autres manifestations festives qu'elle avait coutume d'organiser. Son engagement philanthropique, à l'image de son investissement dans l'entretien de la polyclinique de la ville,⁵ lui valait également les faveurs des Viennois. Le souhait d'organiser une nouvelle manifestation pour soutenir les acteurs de l'économie viennoise fut favorablement accueilli et il fut question, dès le mois d'octobre 1889, de concevoir un nouveau rassemblement, dont les nombreuses réunions préparatoires modifièrent substantiellement le projet. Si celui-ci devait initialement se limiter à la musique en Autriche, les derniers ajustements ambitionnèrent de le transformer en un événement international « sans prédécesseurs ni rivaux du point de vue de son idée fondamentale et de sa conception »,⁶ au sein duquel la musique et le théâtre seraient présentés, depuis leurs origines et à travers chaque pays. Une fois la décision prise d'ouvrir l'exposition à l'international, l'ordre fut rapidement donné de se tourner vers les ambassadeurs et représentants autrichiens dans les cours étrangères, par l'entremise desquels l'intérêt pour l'exposition devait être suscité. Usant de sa notoriété, Pauline von Metternich envoya personnellement de nombreuses lettres dans l'espoir de provoquer la curiosité des pays étrangers à l'égard de ce nouvel événement.

L'audace de la manifestation apparut d'emblée à travers sa thématique inédite. Si la musique avait déjà été évoquée lors des expositions précédentes,⁷ aucune d'entre elles n'y fut complètement dédiée. Seules celles de Londres (1885) et de Bologne (1888) s'y consacrèrent, mais leur organisation n'était pas comparable à celle

3

Emil Auspitzer, *Ueber die Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen*, Vienne 1892, 3.

4

Theophil Antonicek, *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, Vienne 2013, 22.

5

Ibid., 20.

6

Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, vol. 2, Berlin 1894, 274.

7

Se référer aux travaux de Malou Haine portant sur les instruments de musique exposés lors des expositions nationales, internationales et universelles. Malou Haine, *Tableaux des expositions de 1798 à 1900* (3 avril 2013).

de Vienne, qui, dans son genre, devait être la première au monde jamais conçue.⁸

Parallèlement à la thématique, la façon de considérer et d'exposer les pays invités devait elle aussi conférer à l'événement ce caractère inédit. Alors que les précédentes expositions universelles dissimulaient souvent sous leurs airs de fêtes des intentions moins pacifiques, les organisateurs œuvrèrent à concevoir une manifestation harmonieuse, dominée par les échanges et la bonne entente. Cet état d'esprit fut d'ailleurs remarqué par l'hebdomadaire français *Le Monde Artiste* quelques semaines après l'inauguration de l'événement : « Les expositions universelles ne sont parfois qu'en apparence des fêtes pacifiques : dans cette émulation courtoise des peuples qui prétendent conquérir la première place à leurs produits, on devine l'effort ; la concurrence engendre la guerre commerciale, l'espoir de la prééminence allume les jalousies [...]. Ici, rien de semblable : c'est une fête artistique où nul ne brille pour éclipser ses voisins, un concours de toutes les bonnes volontés pour aboutir à ce résultat unique : la glorification de la musique et du théâtre ». ⁹ Cette symbiose était également notable sur le plan artistique, témoignant du succès d'avoir réuni toutes les nations et les cultures du monde sous la forme d'un grand orchestre : « Les jardins, les brasseries, les places retentissent de ses accents ; ici les Tziganes, là les militaires, les uns grinçant de l'archet, les autres soufflant dans le cuivre et le bois [...]. Vienne sera devenue pour quelques mois comme une Tour de Babel musicale où tous les peuples se donneront rendez-vous et parleront toutes les langues ». ¹⁰

L'organisation de la manifestation connut toutefois certaines défaillances qui mirent à mal l'ambitieuse universalité pourtant ressentie. Si l'exposition désirait s'affranchir de modèles concurrentiels, une analyse plus précise du lien établi entre les participants tend à remettre en question l'harmonie perçue et lire l'événement comme une entreprise d'autopromotion, par laquelle l'Autriche voulait briller.

II. Le concert discordant des participants dans l'exposition

Installée dans le parc du Prater, l'exposition s'articulait autour de la Rotonde, construite pour l'exposition universelle de 1873 et réutilisée en 1892 afin d'y abriter les collections des participants.

⁸

Louis Rainer, *Louis Rainer's illustrierter Führer durch die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892*, Vienne 1892, 5.

⁹

Alt-Wien, dans : *Le Monde Artiste* 27, 1892, 667.

¹⁰

Le Parc, dans : *Le Monde Artiste* 27, 1892, 664.

Cette bâtisse monumentale,¹¹ dont l'orientation suivait la logique des points cardinaux, fut séparée en une exposition spécialisée, dédiée au développement artistique et technique de la musique et du théâtre, et en une section industrielle, conçue pour rassembler les produits de l'industrie moderne servant à la mise en pratique de ces deux arts.

Si le thème de l'exposition se voulait inédit, sa méthodologie devait elle aussi être novatrice et se détacher de celles d'ordinaire employées, à l'image de celle de 1873.¹² Un ordonnancement commun fut pour cela envisagé, au sein duquel les expôts des pays invités devaient être placés sans distinction géographique. Mais l'espoir d'une telle unité fut rapidement tué dans l'œuf en raison du refus des invités de mélanger leurs collections avec celles des autres, nécessitant une réadaptation du projet initial. Le quotidien autrichien *Das Vaterland* souligne que cette décision d'exposer isolément les participants symbolisait un important revers pour les organisateurs, dont le plan initial visait justement à éviter ces distinctions.¹³ Contrairement à l'idée de départ, une installation géographique fut finalement retenue, invitant chacun à installer ses collections dans des pavillons autonomes, à l'exception de l'Allemagne et de l'Autriche qui exposèrent ensemble leur collection [Fig. 1]. Si cette méthode ménageait les susceptibilités, elle soulignait toutefois « les différences nationales et le soin apporté par chaque pays à mettre en valeur son style propre ».¹⁴ Infirmant l'idée d'une exposition égalitaire entre les participants, c'est surtout une subordination en trois niveaux qui se fit jour,¹⁵ non sans rappeler le fonctionnement concurrentiel des précédentes manifestations déjà évoqué.

Désireuses d'asseoir le rôle de la « nation » allemande dans le domaine des arts, l'Allemagne et l'Autriche occupaient le premier niveau de cette hiérarchie de par la présentation colossale de leur patrimoine. La densité était telle qu'une séparation des sections théâtrales et musicales fut nécessaire, lesquelles ne comptabilisaient

11

D'une hauteur de 84 mètres et d'une envergure de 108 mètres, elle faisait plus du double que celle de la basilique Saint-Pierre de Rome. Site internet de l'*Österreichische Akademie der Wissenschaften*, 2013 (14 avril 2023).

12

Durant l'exposition universelle de 1873, l'Autriche fut installée sous la coupole de la Rotonde, tandis que les participants étrangers l'étaient d'Est en Ouest dans les galeries latérales du palais de l'industrie. Un système en forme d'arrêtes de poisson fut conçu, permettant une utilisation flexible des galeries, dont le nombre pouvait être agrandi. Richard Kurdiovsky, *Die Idee der Rotunde – Architektur zwischen Konstruktion und Monumentalbau*, dans : Wolfgang Kos, Ralph Gleis (éd.), *Experiment Metropole. 1873. Wien und die Weltausstellung*, Vienne 2014, 134–141, ici 136.

13

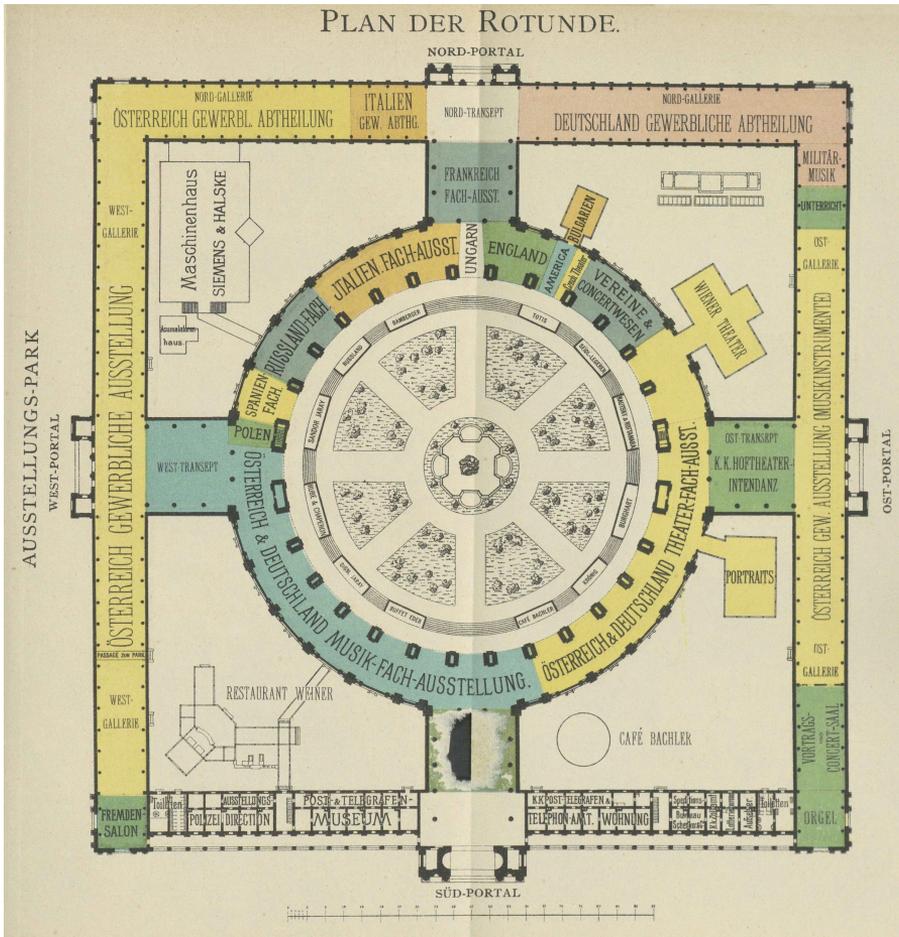
Die musikhistorische Ausstellung der Rotunde, dans : *Das Vaterland* 238, 1892, 1.

14

Linda Aimone et Carlo Olmo, *Les expositions universelles 1851–1900*, Paris 2001, 58.

15

Martina Nußbaumer, Identity on Display. (Re-)Präsentationen des Eigenen und des Fremden auf der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892, dans : *Historische Anthropologie* 13, 2005, 45–60, ici 57.



[Fig. 1]

Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892, Plan der Rotunde, dans : Ausstellungs-Commission (éd.), *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. Führer durch die Ausstellung und Katalog der gewerblichen Special-Ausstellung*, Vienne 1892, 397.

pas moins de 26 salles.¹⁶ Mais cette suprématie n'était pas sans rivalité interne et leurs dissensions témoignèrent de l'envie de l'Autriche de dominer l'événement. La première salle de la section musicale renforce cette idée, puisqu'elle était exclusivement réservée à la maison de Habsbourg-Lorraine, par laquelle la monarchie s'imposait de manière unilatérale. Cette présentation commune est également à relativiser, puisque les parties musicales et théâtrales des deux pays furent elles-mêmes découpées en sous-catégories qui gardèrent leurs spécificités nationales.¹⁷

Un deuxième niveau hiérarchique apparaissait ensuite dans le rapport qu'entretenaient l'Allemagne et l'Autriche à l'égard des pays européens.¹⁸ Nous l'avons dit, cette domination fut tout d'abord notable par leur place occupée dans la Rotonde. En effet, seul un tiers de l'exposition fut réservée aux sections étrangères, « tandis que l'Allemagne, se taillant la part du lion, [occupait] les deux autres tiers et déroulait ainsi largement l'histoire de sa musique et de son théâtre »¹⁹. Au-delà de l'espace occupé, les critiques émises à l'égard des sections européennes témoignent aussi d'une exposition déséquilibrée, où l'art allemand ne pouvait connaître d'égal. Nombreux furent ainsi les commentaires qui soulignèrent la cacophonie des biens présentés,²⁰ leur nombre parfois trop restreint ou leur lien ténu avec la thématique de l'événement.²¹ Ce fut entre autres le cas de la section française, critiquée pour son côté trop décoratif et dont les instruments étaient sans grande importance.²²

Un dernier niveau s'observait enfin entre le rapport qu'entretenaient les pays européens à l'égard des autres pays du monde.²³ A l'exception des États-Unis exposés comme les autres pays européens, tous trouvèrent leur place dans la partie ethnographique

16

Guido Adler (éd.), *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Fach-Katalog der Musikhistorischen Abteilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn nebst Anhang: Musikvereine, Concertwesen und Unterricht*, Vienne 1892, XIII–XIV.

17

La Rotonde, dans : *Le Monde Artiste* 27, 1892, 649.

18

Nußbaumer, *Identity on Display*, 57.

19

La Rotonde, 649.

20

Le musicologue Eusebius Mandzewski remarque par exemple que le mélange des collections anglaises et irlandaises était trop dense. Antonicek, *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen*, 84. Une remarque similaire fut rédigée par le musicologue Josef Sittard à l'égard des collections italiennes. Josef Sittard, *Kritische Briefe über die Wiener Internationale Musik- und Theater-Ausstellung*, Hambourg 1892, 67.

21

Oskar Fleischer regrette que la musique ait été sous-estimée dans la partie russe de l'exposition. Oskar Fleischer, *Die Bedeutung der internationalen Musik- und Theater-Ausstellung in Wien für Kunst und Wissenschaft der Musik*, Leipzig 1893, 55.

22

Ibid., 57.

23

Nußbaumer, *Identity on Display*, 58.

située à l'entrée Sud de la Rotonde. Dirigée par Franz Heger, conservateur et directeur de la partie ethno-anthropologique du musée d'histoire naturelle de Vienne, cette section rassemblait près de 2000 objets se rapportant au théâtre, à la musique ou encore à la danse.²⁴ Disposés sans distinction géographique particulière²⁵ dans des armoires et pupitres,²⁶ les expôts présentés étaient souvent rares et inédits, puisque fréquemment hors d'usage.

Une autre mise à l'écart s'ajoutait à cette section, puisqu'elle ne relevait pas de la compétence des sciences de l'art mais des sciences naturelles.²⁷ C'est ce qu'explique le musicologue Josip Mantuani, arguant que le son émanant des dits instruments était davantage comparable à du bruit qu'à de la musique.²⁸ Provenant de pays « restés en dehors du mouvement artistique contemporain »,²⁹ les objets présentés ne se situaient donc pas au même niveau que ceux des nations culturelles présentées dans les autres parties de la Rotonde, et ne pouvaient être confondus avec ces dernières.³⁰

Exposer la musique ou le théâtre ne devait toutefois pas se limiter à une simple démonstration d'objets. Il était également nécessaire de proposer des représentations pour donner vie aux costumes, instruments et partitions de la Rotonde. Le théâtre de l'exposition, tout comme la *Musikhalle* destinée « à compléter le programme tracé par les organisateurs de l'Exposition, en donnant à la musique une part égale à celle du drame et de la poésie »³¹ jouaient pour cela un rôle majeur. Les représentations commencèrent dès le 7 mai 1892 avec deux pièces de Goethe, *Stella* et *Die Mitschuldigen*, interprétées par le *Deutsches Theater* de Berlin. Durant les cinq mois de l'événement, de nombreuses compagnies défilèrent,³² permettant au public

24

Ausstellungs-Commission, Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892, 48.

25

La Rotonde, 649.

26

Ausstellungs-Commission, Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892, 47

27

Nußbaumer, Identity on Display, 51.

28

Josip Mantuani, Internationale Musik- und Theater-Ausstellung in Wien, dans : *Monatshefte für Musik-Geschichte* 24/12, Leipzig 1892, 190-216, ici 191.

29

La Rotonde, 649.

30

Die Musikinstrumente der Naturvölker, dans : *Deutsches Volksblatt* 1208, 1892, 1.

31

Le Parc, 664.

32

Les troupes du Théâtre National de Bohême, de la Comédie-Française, ou encore du Théâtre national hongrois proposèrent plusieurs représentations. Des pièces de Shakespeare (*Le conte d'hiver*), Musset (*La nuit d'octobre*), Molière (*Les femmes savantes*) ou encore Smetana

de découvrir les « meilleurs troupes de l'Europe »³³. De prime abord bienveillants, une analyse plus précise des commentaires émis à leur égard semble toutefois relativiser ces bons sentiments et souligne à nouveau la forte concurrence présente sur le site.³⁴ L'analyse des concerts organisés dans la *Musikhalle* corrobore également l'importance donnée aux compositeurs allemands et autrichiens, dont les pièces furent largement interprétées.³⁵

Bien que l'exposition viennoise ait souhaité être innovante dans son rapport aux pays invités, l'ordonnancement de la Rotonde et les critiques émises à leur égard avaient davantage souligné les différences entre les participants et fait ressortir la dimension eurocentriste de l'événement. Cet échec organisationnel n'ayant pas permis « la symphonie des cultures » initialement souhaitée, il convient désormais de questionner cette unité à travers les pratiques artistiques présentées dans l'événement.

III. Un patrimoine autrichien révélateur de tensions artistiques

Si l'exposition ambitionnait d'être exhaustive dans sa présentation des pratiques artistiques, il convient de rappeler qu'elle était surtout un moyen d'autopromotion, par lequel le pays hôte s'exposait. La manifestation devant asseoir l'image du pays, il était nécessaire de présenter un patrimoine prestigieux, au risque d'instaurer des stratégies de valorisation et d'exclusion. La place accordée à l'opérette ou au théâtre populaire viennois semble être une illustration probante de ces choix.

L'opérette se fit connaître à Vienne le 19 avril 1856, par la représentation de la pièce d'Offenbach *Les deux aveugles* sur la scène du *Carltheater*.³⁶ L'enthousiasme du public incita très vite plusieurs compositeurs locaux à créer leurs propres pièces, tel Franz von Suppé, qui composa en 1860 *Le Pensionnat*. Couronnée de succès, cette pièce fut interprétée pour la première fois le 24 novembre 1860 sur la scène du *Theater an der Wien*, dans lequel Suppé travailla 17 ans. Dans les années 1870, l'opérette connut son heure de gloire

(*La fiancée vendue*) comptèrent notamment parmi les œuvres interprétées. Antonicek, Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, 188–209.

³³

Charles Ephrussi, Exposition internationale du théâtre et de la musique à Vienne, dans : *Gazette des beaux-arts*, t. VIII, 3^e, 1892, 241.

³⁴

Nußbaumer, Identity on Display, 53.

³⁵

26 représentations de 12 œuvres de Beethoven furent jouées, 15 de 10 œuvres de Mozart, ou encore 9 de 4 œuvres d'Haydn. Les compositeurs phares de la fin du XIX^e siècle ne furent pas oubliés : 5 œuvres de Wagner furent programmées (jouées 13 fois), 6 œuvres de Mendelssohn et Brahms (jouées 9 fois), 8 de Schubert (jouées 4 fois) et 7 de Strauss (jouées 5 fois). Antonicek, Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, 105.

³⁶

Peter Branscombe, Die frühe Offenbach-Rezeption in Wien und Nestroys Anteil daran, dans : *Austriaca* 46, 1998, 41–51, ici 44.

grâce aux œuvres de Johann Strauss fils, aussi surnommé le « roi de l'opérette » par les Viennois.³⁷ Suppé ou Strauss mis à part, Karl Millöcker comptait lui aussi parmi les grands compositeurs de l'opérette viennoise.

Bien que plébiscités dans la capitale, le catalogue publié par les responsables de la partie musicale de l'exposition recense peu d'artefacts illustrant ces musiciens contemporains à l'événement et seule une poignée d'objets évoquent Strauss ou Millöcker.³⁸ Notons en outre qu'aucune opérette ne fut jouée dans le cadre de l'exposition, alors même que certaines pièces furent simultanément programmées dans les théâtres de la ville.³⁹ L'opérette aurait pourtant bien dû y figurer, à travers l'exécution de la pièce de Charles Lecocq, *La Fille de Madame Angot*.⁴⁰ Mais le programme fut soumis à modifications et la pièce ne fut ni jouée ni remplacée.⁴¹

Si la place timide de l'opérette dans l'événement reste peu documentée, tout porte à croire que le comité d'organisation de l'exposition ait voulu éluder ce genre musical décrié au profit d'un patrimoine artistique plus prestigieux. Dans la Rotonde, ce choix fut renforcé par la première salle réservée à la famille impériale. Si son emplacement semblait cohérent puisque ses membres soutenaient l'événement, il n'en était pas moins stratégique puisqu'il affichait d'emblée la sensibilité artistique du pays, héritée de longue date par ses dirigeants. Plusieurs spécialistes s'accordèrent d'ailleurs à dire que les objets présentés dans cette salle comptaient parmi les expôts les plus précieux, avec lesquels aucune nation ne pouvait rivaliser.⁴² La suite de la visite n'en était pas moins éblouissante. En cheminant dans les pièces qui retraçaient l'histoire de la musique orientale ancienne, grecque et romaine, les techniques d'écriture musicale, la naissance du chant arménien, byzantin et grégorien, le visiteur achevait sa découverte par les salles destinées à illustrer les compositeurs des XVII^e, XVIII^e ou XIX^e siècles, présentés comme

37

Jacques Rouchouse, *L'Opérette*, Paris 1999, 87.

38

Adler, Internationale Ausstellung, Namens- und Sachregister, 549.

39

Le quotidien autrichien *Die Presse* indique que *La Vie Parisienne* fut programmée dès le lundi 16 mai 1892 au *Carltheater*. Theater- und Kunstmeldungen, dans : *Die Presse* 133, 1892, 11.

40

Courrier des théâtres, dans : *La Presse* 1413, 23 avril 1892, 3.

41

Theater, Kunst und Literatur, Allerlei, dans : *Grazer Tagblatt* 223, 1892, 4.

42

Siegfried Schneider (éd.), *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, Vienne 1894, 29.

des « Dieu[x] », ⁴³ ou comme « le sommet de l'histoire de la musique par excellence ». ⁴⁴

Les concerts organisés durant l'évènement suivirent cette même logique. Classés en « concerts historiques » ou « concerts populaires » selon la date de création des œuvres interprétées, leur contenu valorisait surtout les maîtres d'une musique « sérieuse », témoignant de cette affirmation de soi par une sélection artistique rigoureuse. Suppé ne fut jamais joué, et Johann Strauss fils ne fut que peu programmé. ⁴⁵

Une logique comparable se dessine dans la place accordée au théâtre populaire autrichien. Alors que Vienne attirait des visiteurs du monde entier, la partie retraçant l'histoire de son théâtre et de ses institutions fut installée en marge des salles principales de la Rotonde. Karl Glossy, responsable de la section théâtrale de l'exposition, déplore cette relégation en second plan, alors que la ville aurait dû « constituer [...] le point central de l'exposition théâtrale ». ⁴⁶ Restant discret sur les difficultés rencontrées, Karl Glossy mentionne toutefois « une série d'obstacles » ⁴⁷ et des déconvenues avec l'intendant général du théâtre de la Cour. En contrepartie de l'exposition de ses collections, l'institution aurait voulu garder la main sur la section théâtrale, incitant son responsable à changer ses plans initiaux, ⁴⁸ corroborant donc à nouveau ce clivage entre les pratiques artistiques au sein de la capitale.

C'est donc dans une partie séparée des axes principaux de la Rotonde que furent évoqués le théâtre populaire viennois, les établissements des faubourgs, tels le *Theater an der Wien* ou le *Leopoldtheater*, ainsi que certains acteurs et metteurs en scène. Une place notable fut accordée à Raimund et Nestroy, pour qui des portraits ou des correspondances furent exposés. Cette partie trouva son pendant dans le théâtre international, qui, bien que timidement, programma certaines de leurs pièces.

Placée entre les représentations du *Deutsches Volkstheater* et de la Comédie-Française une soirée consacrée à Nestroy fut organisée le 23 mai 1892, lors de laquelle furent jouées les pièces *Unverhofft* et *Umsonst* par la troupe du *Carl Theater* et son directeur, Carl Blasel. Si Nestroy n'avait pu trouver grâce aux yeux des théâtres officiels

⁴³

La Rotonde, 649.

⁴⁴

Nußbaumer, *Identity on Display*, 48.

⁴⁵

Voir note n°37.

⁴⁶

Karl Glossy (éd.), *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Abtheilung für Drama und Theater. Theatergeschichtliche Ausstellung der Stadt Wien*, Wien 1892, Vorwort, VII.

⁴⁷

Ibid., VII.

⁴⁸

Ibid., VIII.

de la monarchie, à l'instar du *Burgtheater*, cette programmation traduisait toutefois le changement de perspective dont il bénéficiait à la fin du XIX^e siècle⁴⁹ et le glissement progressif de l'art populaire dans le patrimoine culturel autrichien,⁵⁰ auquel l'exposition contribuait.

Nestroy ne fut d'ailleurs pas le seul représentant du théâtre populaire à avoir été remis à l'honneur durant l'événement. L'Arlequin viennois *Hanswurst* ou les musiciens *Schrammeln*, trouvèrent également place sur le site, notamment dans la partie de l'exposition nommée « Vienne l'ancienne ». Cette reconstitution d'une place du XVII^e siècle apportait une dimension festive à l'exposition et se différençait de la Rotonde, où « la richesse spirituelle des nations n'était réservée qu'au petit nombre de ceux qui comprenaient ».⁵¹ À l'inverse, dans le vieux Vienne, « le peuple chante et joue aujourd'hui comme il chantait et jouait autrefois, surtout dans un pays comme l'Autriche, où du plus humble au plus grand, chacun apporte en naissant le goût de la musique et du théâtre ».⁵²

La réhabilitation du *Hanswurst* témoignait à nouveau de l'engouement d'une large partie de la population à l'égard de ces pratiques populaires, pourtant peu valorisées par les instances monarchiques.⁵³ La création de théâtres, tel le *Raimundtheater* par Adam-Müller Guttenbrunn en 1893, peut également être perçue comme une conséquence directe de la réhabilitation de cette culture populaire redécouverte au cours de l'exposition.

Le succès de l'exposition n'est pas à démontrer. Si le nombre de visiteurs fut plus faible qu'espéré, en partie à cause des mauvaises conditions météorologiques, sa réussite fut marquée par son impact sur le plan scientifique et culturel. Sa contribution à l'émergence de certaines disciplines (telles que la musicologie ou l'ethnologie), à la création d'œuvres, de musées ou à la publication d'ouvrages témoigne de l'aboutissement positif de l'entreprise.

Notre analyse a toutefois montré que sa réalisation établissait plusieurs contradictions entre le projet initial et sa version finale. La considération des pays extra-européens et de leurs artefacts, ou encore la mise en retrait de genres artistiques plus populaires ont

49

Marc Lacheny, *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin 2016, 248.

50

Gerald Stieg, *L'Autriche : une nation chimérique ? XVIII^e–XX^e*, Cabris 2013, 274.

51

Christine Fichtinger, *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892. Soziokulturelle Untersuchung des Wiener Musiklebens im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Magisterarbeit, Universität Wien, 2004, 97.

52

Alt-Wien, 665.

53

Le *Burgtheater* avait été construit afin de s'opposer au *Hanswurst* et à ce théâtre de rues, dans l'espoir de valoriser la langue et la culture allemande dont Gottsched se fit le héraut. Friedrich Johann von Radler, *Hanswurst, seine Ahnen und Erben. Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen*, Wien 1892, 8.

en effet mis en lumière les tensions esthétiques caractéristiques de la fin de siècle. À l'inverse, la présentation de legs précieux, tout comme la valorisation de compositeurs choisis dans la Rotonde, ont favorisé la canonisation de certains artistes et leur ancrage dans l'imaginaire collectif.

Alors que les expositions universelles et internationales étaient organisées pour présenter les pays hôtes sous leur meilleur profil, ce mécanisme de valorisation et d'exclusion contribuait à une idéalisation de soi à travers le prisme de l'art. Contrevenant au souhait d'encourager les relations entre les nations et éviter la concurrence, l'ordonnancement de la Rotonde et le choix des artefacts témoignent surtout de la volonté des organisateurs de mettre en scène le lien intrinsèque que l'Autriche établissait depuis toujours avec l'art. Par cela, l'événement venait justifier la réputation de Vienne, à la fin du XIX^e siècle, comme la « première ville musicale au monde ».⁵⁴ En cherchant à prendre le pas sur les pays invités pour montrer que le pays avait, de tout temps, joué un rôle majeur dans les domaines artistiques, les choix opérés dans l'événement doivent davantage être perçus comme les marqueurs d'un plaidoyer identitaire, nécessaire à la reconstruction du pays.

Claire Couturier : Études germaniques à la Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Dissertation en 2018 : *Une fin de siècle viennoise entre invention d'une tradition, tensions esthétiques et science de la musique. L'exposition internationale de théâtre et de musique de 1892*. Depuis 2012 : Enseignement de l'allemand dans des établissements scolaires et universitaires en France. Domaines de recherche : sciences culturelles ; la vie musicale et théâtrale viennoise à la fin du XIX^e siècle.

⁵⁴

Seine kais. u. kön. Hoheit Erzherzog Carl Ludwig, dans : *Österreichische Musik- und Theaterzeitung* 14–15, mai 1892, 1.

ENGE WELTINNENRÄUME

BEGEHBARE RIESENGLOBEN UND DER „GRAND
GLOBE“ VON ÉLISÉE RECLUS

Marion Picker

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

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



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

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

KEYWORDS

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

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

I. Georamen als Zeugnisse von Weltauffassungen

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

1

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

2

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

3

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

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

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

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

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

4

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

5

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

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

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

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

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

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

6

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

7

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

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

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

8

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

9

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

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

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

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

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

¹⁰

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

¹¹

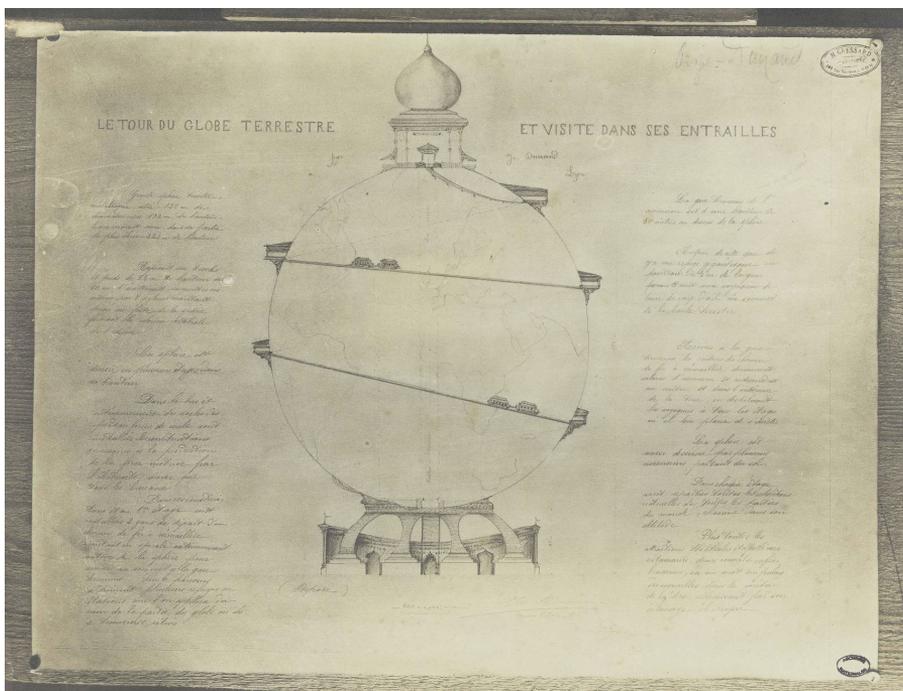
Globes, 150.

¹²

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

¹³

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



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

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

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

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

14

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

15

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

16

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

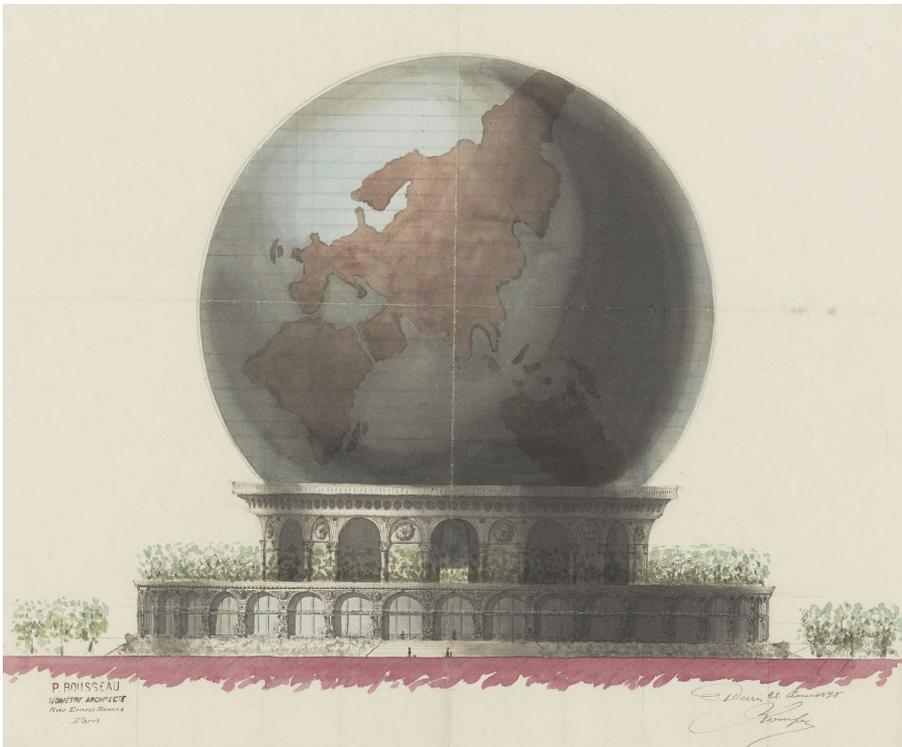
Größe der Welt verbunden mit einem weiteren Charakteristikum. Der Globus war so angelegt, dass sich die Beschreibung anbietet, Reclus habe – in Rilkes Worten – einen „Weltinnenraum“ schaffen wollen.

IV. Das Projekt von Reclus. Miniaturisierung und Einheit

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

¹⁷

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



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

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

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

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

¹⁸

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

¹⁹

Reclus, *Projet*, 64.



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

[Abb. 3]

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

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

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

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

²⁰

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

²¹

Vgl. Reclus, *Projet*, 78.



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

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

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

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

22

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

23

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

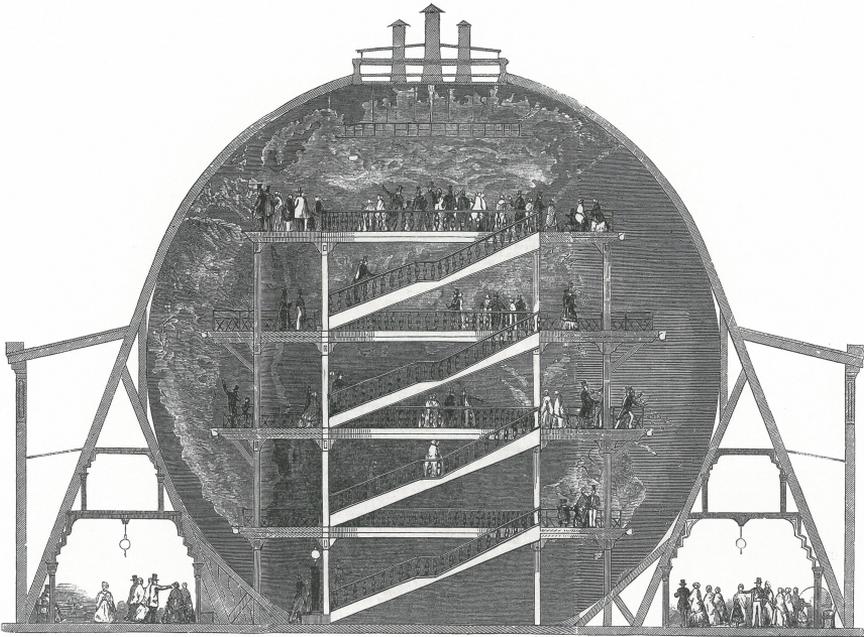
24

Reclus, A Great Globe, 403.



[Abb. 5]

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



[Abb. 6]

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



[Abb. 7]

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

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

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

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

25

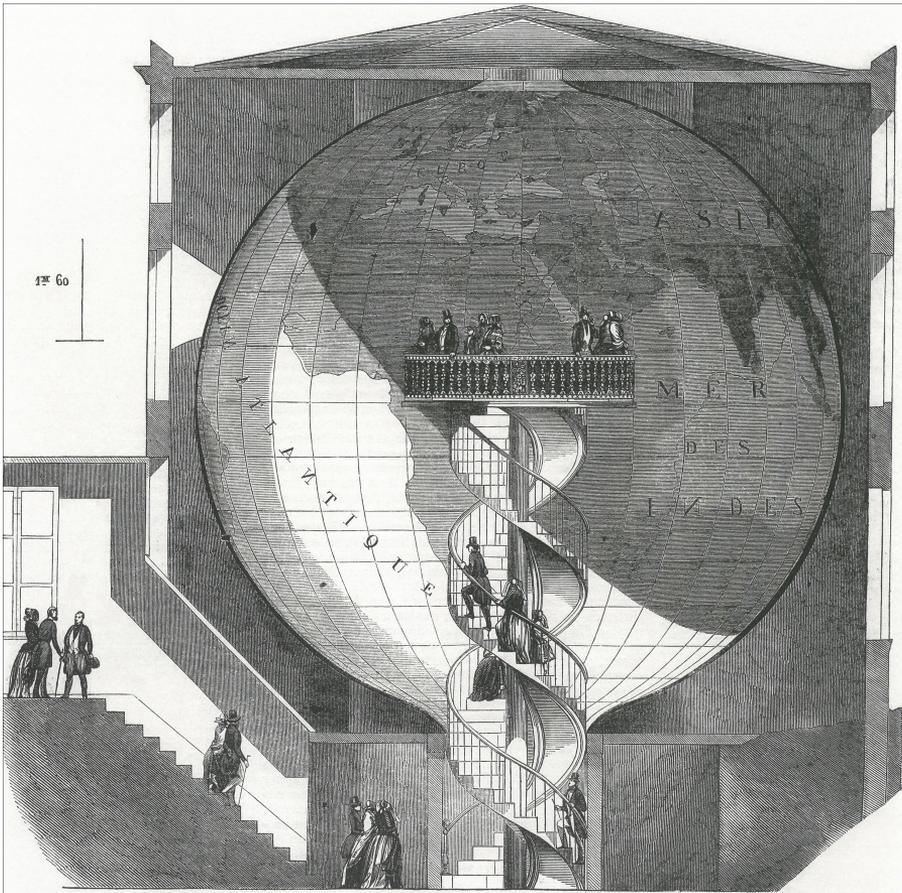
Charles Delanglard formulierte diesen Wunsch in seinem Antrag auf die Patentierung seines Georamas, vgl. Besse, *Face au monde*, 190.

26

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

27

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



[Abb. 8]

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



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

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

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

28

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

29

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

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 primordality 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 Blumenrabbatten, 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 entstehen 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. Monatschrift 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 Unterhaltungsfilmern, 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.

EXPOSER L'ART RUPESTRE

DU TERRAIN AFRICAIN AUX MÉTROPOLES

Jean-Louis Georget & Richard Kuba

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2024, p. 371–399

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.104830>



ABSTRACT: EXPOSING ROCK ART. FROM THE AFRICAN FIELD
INTO THE METROPOLISES

Often located in places difficult to access – caves, rock shelters, and deserts – prehistoric paintings and engravings were first generally known to the wider public in the 1930s through reproductions presented in publications and exhibitions in major European and American cities. The German anthropologist Leo Frobenius (1873–1938) played a decisive role in this diffusion by creating the world’s largest collection of prehistoric art facsimiles: about 5,000 so-called “original” copies faithfully reproducing the size, shapes, and colors of the paintings. The copies were made throughout the world primarily by professionally trained young women artists who accompanied Frobenius on his expeditions. These watercolors brought these rarely seen and distant images into the larger world. In numerous exhibitions, rock art – converted into two dimensions, in rectangular form, and hangable on a wall – was presented to the public like recognized masterpieces. This article explores the history of the collection and today’s exhibition concepts.

KEYWORDS

Art rupestre; Exposition; Frobenius.

I. Introduction

En avril 1937, la toute première exposition d'art rupestre préhistorique dans un musée d'art moderne est inaugurée, non pas dans n'importe quel musée, mais dans le célèbre Museum of Modern Art (MoMA) à New York. Deux hommes sont à l'origine de cet événement inhabituel : Alfred Barr, le directeur visionnaire du musée qui pensait que « l'art du 20^e siècle avait déjà subi l'influence de la grande tradition de l'art pariétal préhistorique »¹ et Leo Frobenius, un ethnologue fulgurant et ambigu, directeur de l'« Institut de morphologie culturelle » de Francfort en Allemagne, où se trouvaient à l'époque quelque 4000 copies d'images d'art rupestre. Des toiles souvent immenses avaient été expédiées d'Allemagne pour remplir le cadre moderne du « white cube » à une époque où elles étaient interdites dans l'Allemagne nazie.²

Le chemin fut long avant que l'art rupestre trouve sa place dans le principal musée d'art moderne de son époque. Cette contribution retrace l'épopée de cette médiation et le rôle que Leo Frobenius (1873–1938) joua dans les premières décennies du 20^e siècle pour faire reconnaître cet art comme héritage de l'humanité. Il prit part au fait qu'un art figé par définition, intimement enraciné dans des lieux spectaculaires comme des grottes obscures ou des désert hostiles, pût se muer en un art mobile visible dans un espace muséographique.

De nos jours, la valeur de l'art rupestre – peintures et gravures anciennes inscrites sur des surfaces rocheuses – est incontestée. Pour nous, il est un héritage visuel partagé de l'histoire humaine qui nous relie aux puissants univers ancestraux et aux paysages du passé. Il raconte l'aube des manifestations artistiques. Il met en résonance nos identités individuelles et collectives, en éveillant un sentiment vital d'appartenance à un passé incommensurable. Pourtant il a fallu presque un demi-siècle pour arriver à une telle évidence. Ce phénomène fut concomitant de celui de l'accession des « primitifs » contemporains à la conscience d'une large opinion publique au 19^e siècle participant avidement aux aventures impérialistes de leurs gouvernements. L'intérêt pour la recherche sur les « peuples naturels » d'outre-Mer était finalement très lié à l'idée évolutionniste qui voulait que l'on puisse étudier la vie et la culture de ses propres ancêtres préhistoriques en observant « les témoi-

1

Alfred H. Barr, Preface and Acknowledgement, dans : Leo Frobenius et Douglas C. Fox (éd.), *Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa. From Material in the Archives of the Research Institute for the Morphology of Civilization*, New York 1937, 9–11, ici 9.

2

Richard Kuba, Leo Frobenius in New York. Felsbilder im Museum of Modern Art, dans : Karl-Heinz Kohl, Richard Kuba, Hélène Ivanoff (éd.), *Kunst der Vorzeit. Felsbilder aus der Sammlung Frobenius*, Munich 2016, 186–199.

gnages vivants ».³ Ethnologie et préhistoire se développèrent dès lors en étroite imbrication.

La présente contribution porte sur la manière dont ont été conçues les expéditions, puis la façon dont les copies de peintures rupestres qui en ont résulté ont été exposées dans le monde des années 1930 afin de transposer au musée aussi fidèlement que possible un art immobile par définition. Sans cette transposition, cet art serait resté largement confidentiel et n'aurait pas marqué la modernité tel qu'il l'a fait. Puis il s'agira de comprendre comment ces représentations ont connu un regain d'intérêt durant ces dernières décennies et d'évoquer les questions qu'elles suscitent, au vu d'un contexte scientifique et juridique nouveau, dans les manifestations plus récentes.

II. Un personnage d'exception

Dans le catalogue de l'exposition du MoMA de 1937, Frobenius décrit son éveil à l'art rupestre. À 64 ans, un an avant sa mort, son incontestable talent pour s'auto-promouvoir lui faisait décrire cet acte comme héroïque. Faisant référence aux doutes communément admis sur l'âge réel de l'art d'Altamira à la fin du 19^e siècle et au fait que l'idée de l'art paléolithique mettait ses contemporains mal à l'aise et les irritait même franchement, il écrivait :

À cette époque, l'esprit de l'Europe occidentale en était venu de plus en plus à la conviction que la culture contemporaine était la plus élevée à laquelle l'homme avait jamais accédé [...] Tout ce qui s'était développé avant le début de l'histoire ne pouvait être considéré que comme primitif, naïf et insignifiant par rapport à la splendeur du 19^e siècle.

Dans les années 1890 déjà, Frobenius fut assailli par l'idée que cet art très élaboré n'avait pas pu disparaître complètement après la période glaciaire : quelque chose « d'aussi vivant, de fondamentalement existentiel » devait avoir survécu sous une forme ou une autre. Ainsi écrivit-il rétrospectivement de manière autobiographique : « Cet homme autrefois jeune et certainement téméraire se posa la question de savoir pourquoi la culture de cette période n'aurait pas été présente en Afrique. »⁴

3

Jean-Louis Georget, Philippe Grosos et Richard Kuba (éd.), *L'avant et l'ailleurs. Comparatisme, ethnologie et préhistoire*, Paris 2020.

4

Leo Frobenius, Unser Beitrag zur Felsbilderforschung, dans : id. (éd.), *Das Urbild. Cicerone zur vorgeschichtlichen Reichsbildergalerie*, Francfort-sur-le-Main, 1936, 5–22, ici 7. Déjà en 1897, Frobenius établit un lien entre l'art rupestre européen et non européen en comparant les peintures « Boshiman » d'Afrique australe à l'art préhistorique de la Dordogne française et de Thayngen en Suisse (Leo Frobenius, Die bildende Kunst der Afrikaner, dans : *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien* 27/17, 1897, 1–17, ici 14).

L'une des raisons pour lesquelles Frobenius resta sa vie durant un marginal de l'ethnologie universitaire tient sans doute au fait qu'il tenta d'esquisser une reconstruction hautement spéculative de l'histoire culturelle des 20 000 années passées à l'échelle mondiale. Émile-Félix Gautier, géographe et historien français basé à Alger, qui avait publié sur l'art rupestre saharien et parfois sur des sites documentés par Frobenius, écrivait en 1939, un an après la mort de celui-ci :

Il est bien difficile de cerner clairement les idées de Frobenius : elles sont nébuleuses, masquées par des métaphores, parfois des injures, de la grandiloquence, une ébullition de romantisme qui nuit à la précision d'un sujet scientifique. Mais ce qui compte le plus, ce ne sont pas les idées du texte, mais les illustrations ; elles sont magnifiques, de superbes photographies, des dessins très détaillés, mis en valeur par des couleurs vives. [...] Ses énormes livres sont des albums précieux.⁵

Frobenius fut un auteur prolixe auquel Gautier reprochait seulement ses approximations de détail. Cela dit, il fut dès la veille de la Première Guerre mondiale l'un des penseurs les plus influents de l'ethnologie allemande. Grâce à ses talents de communicateur et ses nombreuses publications souvent rédigées à l'intention d'un grand public qui dépassait les cercles des spécialistes de l'ethnologie – ses livres au nombre de 50 et ses multiples articles –, cet « ethnologue-entrepreneur »⁶ acquit une grande popularité en Allemagne et par-delà les frontières.

Cette popularité s'explique entre autres par le fait que Frobenius compta parmi les premiers ethnologues qui quittèrent leurs bureaux poussiéreux et les réserves des musées pour aller sur « le terrain ». Dans son cas, ce fut l'Afrique, ce continent objet de sa passion depuis qu'il avait vu enfant un spectacle de Nubiens au zoo de Berlin que son grand-père Heinrich Bodinus dirigeait : « Ce parfum de graisse d'agneau, de bois brûlé et de corps étrangers me remplit d'un désir irréprouvable du pays d'où tout ceci provenait. »⁷ La passion pour tout ce qui était africain se poursuivit pendant sa jeunesse alors qu'il dévorait les nombreux récits de voyage des grands explorateurs du continent noir et qu'il faisait des stages dans des collections ethnographiques. Dans la décennie de 1890, il publia

5

Émile-Félix Gautier, L'art rupestre au Hoggar, dans : *Revue des Deux Mondes* 49/3, 1939, 695–705, ici 699.

6

Elazar Barkan, Post-Anti-Colonial Histories. Representing the Other in Imperial Britain, dans : *The Journal of British Studies* 33/2, 1994, 180–203.

7

Das illustrierte Blatt 10, 1934, 218 d'après Hans-Jürgen Heinrichs, *Die fremde Welt, das bin ich. Leo Frobenius. Ethnologe, Forschungsreisender, Abenteurer*, Wuppertal 1998, 70.

ses premiers travaux sur les « confréries secrètes de l’Afrique ».⁸ Le but qu’il formula plus tard « de placer l’Afrique dans le champ de vision de l’histoire culturelle et de l’histoire légitime »⁹ était révolutionnaire à une époque où était encore familière la sentence de Georg W. Hegel selon laquelle l’Afrique n’avait pas d’histoire et que l’on pouvait attribuer tout au plus à l’influence civilisatrice de l’Islam les productions culturelles les plus éminentes qui en avaient résulté.¹⁰

Ce que Frobenius avait à l’esprit n’était pas moins que la saisie systématique de la culture d’un continent tout entier. Le temps pressait face au danger « que des peuples et des cultures tout entières se consomment sous la braise de la volonté de puissance européenne ». En Afrique en particulier, il voyait partout « des cultures s’acheminant vers leur déclin rapide »,¹¹ raison pour laquelle il se sentait missionné pour effectuer une sorte d’ethnologie de sauvetage : « À la vitesse à laquelle la culture africaine est maintenant laminée par les conséquences de la vie économique, il est nécessaire d’explorer systématiquement l’ensemble de cet espace. »¹²

III. En route pour L’Afrique

Avant de poser pour la première fois le pied sur le sol africain – plus exactement : sur le territoire de « l’État libre du Congo », comme on appelait alors la colonie privée du roi des Belges Léopold II –, dix ans s’étaient écoulés pendant lesquels Frobenius avait tenté en vain de faire financer sa propre expédition. Le salut vint d’une avance et d’un contrat octroyés par le musée d’ethnologie de Hambourg, qui lui avait promis un forfait de dix Reichsmark par objet collecté. Lorsque Frobenius fit envoyer par bateau du Congo vers Hambourg 8000 objets au total, qui étaient pour partie des pièces exclusives, le directeur du musée, Georg Thilenius, fut certes enthousiaste du « résultat phénoménal de la collecte », mais ne put réunir la somme considérable qu’à grand-peine grâce à un prêt auprès de l’élite com-

8

Leo Frobenius, *Die Geheimbünde Afrikas. Ethnologische Studie*, Hamburg 1894.

9

Leo Frobenius, *Ethnologische Ergebnisse der ersten Reisen der Deutschen Inner-Afrikanischen Forschungs-Expedition*, dans : *Zeitschrift für Ethnologie* 39/3, 1907, 311–333, ici 314.

10

Il n’est donc pas surprenant que les protagonistes de la Négritude comme Léopold Sédar Senghor (1906–2001) se réfèrent à lui, comme l’un des premiers militants pour les droits des Noirs aux États-Unis, W. E. B. Du Bois (1868–1963).

11

Leo Frobenius, *Vom Schreibtisch zum Äquator. Planmäßige Durchwanderung Afrikas*, Frankfurt-sur-le-Main 1925, 21–26.

12

Leo Frobenius, *Kulturtypen aus dem Westsudan. Auszüge aus den Ergebnissen der zweiten Deutschen Innerafrikanischen Forschungs Expedition nebst einem Anhang über Kulturzonen und Kulturforschung in Afrika*, Gotha 1910, 125.

merçante de Hambourg.¹³ Dans les huit années qui suivirent, Frobenius voyagea presque sans discontinuer en Afrique de l'Ouest et en Afrique centrale. Deux expéditions financées de façon analogue en Afrique de l'Ouest francophone (1907–1909) et au Nigéria et Cameroun (1910–1912) se succédèrent dans un court laps de temps.

Les cultures africaines méritaient aux yeux de Frobenius d'être documentées pour la postérité dans les archives et musées au même titre que les cultures antiques.¹⁴ De ce point de vue, la récupération des objets était destinée à les préserver d'une vraisemblable destruction dans leurs pays d'origine. Mais cette activité n'était pas primordiale pour Frobenius, elle n'était qu'un moyen pour atteindre son but. Il convenait en premier lieu de réunir les contes, les fables et les récits historiques¹⁵ et la documentation visuelle de cette « culture africaine ancienne, authentique et chaleureuse »¹⁶ dont il croyait être l'un des derniers ethnologues à pouvoir l'éprouver avant son inévitable déclin.

Pour ce faire, il emportait dans chacun de ses voyages les appareils photographiques les plus modernes, dessinait des objets, des curiosités architecturales et des scènes quotidiennes avec de l'encre de Chine et des crayons à papier, et se faisait accompagner d'un ou plusieurs peintres qui réalisaient sur place des dessins, des aquarelles et des peintures à l'huile. Fritz Nansen, peintre recruté par Frobenius lui-même, avait déjà reproduit en 1907 une première peinture pariétale près de Bandiagara au Mali actuel. Il s'agissait d'une paroi murale où les novices des Dogons, qui peuplaient la région, esquissaient depuis toujours leurs dessins [ill. 1]. Le célèbre explorateur allemand Heinrich Barth avait déjà signalé au milieu du 19^e siècle qu'il y avait des images préhistoriques dans le Sahara et, vers 1900, le chercheur français Georges Barthélemy Médéric Flamand avait publié « Les pierres écrites » de l'Afrique du Nord dont Frobenius considérait la reproduction comme « extraordinairement

13

Jürgen Zwernemann, Leo Frobenius und das Hamburgische Museum für Völkerkunde. Eine Dokumentation nach der Korrespondenz, dans : *Mitteilungen aus dem Museum für Völkerkunde Hamburg, Neue Folge* 17, 1987, 111–127, ici 113.

14

« En dehors de l'Empire romain, l'Afrique de l'Ouest et l'Afrique centrale ont développé leurs propres créations et pratiques, leurs propres idées et concepts qui remontent en partie, ainsi que cela a été démontré, à plus de deux mille ans. Leur sens interne (*Innensinn*), leur signification révèlent une imbrication insoupçonnée avec les vestiges préhistoriques monumentaux des 'cultures pariétales' dans le sud de la France ou en Espagne, avec le problème des Etrusques, avec l'apparition de la culture égyptienne et présentent ainsi une nouvelle voie pour la compréhension des grands problèmes de l'histoire de l'humanité. Les religions, les formes d'art, l'ordre social, les poèmes populaires qui ont été préservés ont une telle valeur documentaire pour l'histoire culturelle et humaine qu'ils sont absolument aptes à changer l'image de l'histoire du monde », Leo Frobenius, *Paideuma. Umriss einer Kultur- und Seelenlehre*, Munich 1921, 364.

15

Il publia ceux-ci notamment dans sa collection en douze volumes : *Atlantis. Volksmärchen und Volksdichtungen Afrikas*, Jena 1921–1928.

16

Leo Frobenius, *Kulturgeschichte Afrikas. Prolegomena zu einer historischen Gestaltlehre*, Zurich 1933, 14.



[ill. 1]

Peintures d'initiation des Dogons à Bandiagara, Mali, 1908 © Institut Frobenius.

lacunaire et approximative »¹⁷. L'occasion de fournir un fonds documentaire de meilleure qualité et surtout plus exhaustif des peintures rupestres africaines lui fut procurée par son amitié avec l'empereur d'Allemagne Guillaume II, qui s'approfondit après leur première rencontre en 1912 et s'intensifia après la Première Guerre mondiale lors du séjour du monarque déchu aux Pays-Bas. Grâce au soutien généreux de l'empereur, Frobenius put financer ses expéditions de 1913 à 1914 au Maghreb et à la limite septentrionale du Sahara. Lors de sa sixième expédition, il fut « pour la première fois libre [...] de la lourde contrainte de devoir couvrir une partie des frais de voyage au moyen de collectes d'objets ».¹⁸ Enfin s'ouvrit la possibilité de circonscrire l'art pariétal africain et d'accréditer la thèse longtemps supputée de la continuité d'un art européen de l'âge glaciaire par-delà la Méditerranée.

Insatisfait de la qualité des reproductions d'art rupestre disponibles à l'époque, Frobenius avait insisté sur le fait que les reproductions devaient être réalisées par des artistes qualifiés, qui devaient reproduire des motifs isolés, mais aussi des scènes entières en couleur et dans leurs dimensions originales. Accompagné de huit collaborateurs au total, dont quatre peintres, il se rendit en 1913–1914 d'abord d'Alger à l'oasis de Figuig pour continuer après, à dos d'âne et au moyen de caravanes de chameaux, vers les sites rupestres de l'Atlas saharien accidenté sur son pendant algérien. Quelque 350 dessins – le plus grand a une taille de plus de sept mètres carrés – ainsi que des centaines de photographies de gravures résultèrent de cette expédition. Il s'agit de loin de la documentation la plus complète sur l'art rupestre nord-africain du début du 20^e siècle.

Frobenius privilégiait les copies sur papier à dessin et toile car il était très critique envers la photographie :

Il est pour moi quelque peu douloureux que la croyance vaniteuse en l'exactitude absolue de la photographie fasse oublier à beaucoup de gens qu'un dessin qui est produit *de façon vivante* est en de nombreux cas plus « essentiel » qu'une photographie mécanique. Je le souligne expressément ; car il s'agit ici d'œuvres d'art, de monuments qui ont pris vie.¹⁹

La genèse des copies ressemblait de ce fait à un acte presque mystique et Frobenius « était fier que ses collaborateurs spécialisés de l'institut aient appris au fil des années à transmettre la *spiritualité*

¹⁷

Leo Frobenius et Hugo Obermaier, *Hadschra Maktuba. Urzeitliche Felsbilder Kleinafrikas*, Munich 1925, 1.

¹⁸

Ibid., 2.

¹⁹

Leo Frobenius, *Ekade Ektab. Die Felsbilder Fezzans*, Leipzig 1937, 31; voir Richard Kuba, *Portraits of Distant Worlds. Expedition Paintings between Ethnography and Art*, dans : Clémentine Deliss (éd.), *Object Atlas. Fieldwork in the Museum*, Bielefeld 2012, 327–342.

que ces œuvres suscitaient ». ²⁰ À ses yeux « chaque image, qu'elle fût dessinée par un enfant ou par Raphaël [...], était animée d'une spiritualité et celui qui la copiait devait l'intégrer dans sa représentation ». ²¹ Selon ce principe de l'expressionnisme scientifique, il décrit plus tard son institut comme une institution qui disposait de deux atouts égaux : la science et l'art. ²²

IV. La logistique, les réseaux et le financement

Mais la copie des peintures rupestres, souvent détériorées, délavées et presque méconnaissables, qui devaient être traduites aussi fidèlement que possible depuis leurs supports rocheux fissurés et irréguliers dans la bi-dimensionnalité du papier et de la toile, dans des conditions d'éclairage changeantes, n'était pas la seule activité à présenter d'immenses difficultés. En effet, de telles expéditions représentaient dans les premières décennies du 20^e siècle un défi logistique impressionnant. Les passages en bateau, le transfert d'argent, le dédouanement, le logement, le transport sur place, les supports locaux, guides et interprètes : tout ceci devait être préparé et planifié avec soin. Les premiers contacts étaient souvent noués par des canaux diplomatiques, par les ambassades allemandes à Paris ou Londres. Dans les capitales des puissances coloniales concurrentes les plus importantes, mais également sur place dans les colonies, ces expéditions allemandes étaient perçues avec des sentiments mitigés. Il y avait en arrière-plan les vanités nationales, mais aussi le souci justifié du pillage de trésors artistiques. Sa posture jusqu'alors brusque et peu diplomatique et son habitude – autrefois largement répandue – de rapatrier les résultats des découvertes archéologiques dans son propre pays sans en référer aux autorités locales, créèrent plusieurs incidents diplomatiques qui durent être réglés au plus haut niveau. ²³ En juin 1914, dans « l'atmosphère internationale la plus tendue » ²⁴, quelques semaines avant le début des hostilités, Frobenius et ses acolytes revinrent en Allemagne. Les autorités de la colonie française qu'était l'Algérie lui avaient interdit

²⁰

Frobenius, *Ekade Ektab*, 21.

²¹

Frobenius, *Unser Beitrag zur Felsbilderforschung*, 12.

²²

Leo Frobenius, DIAFE XII. Abessinien-Abteilung (unter Dr. Jensen), dans : Adolf E. Jensen (éd.), *Im Land des Gada*, Stuttgart 1936, v–xiii, ici ix. Cf. Richard Kuba, Frobenius. Die Kunst des Forschens, dans : Museum Giersch, Frobenius-Institut (éd.) *Frobenius. Die Kunst des Forschens*, Petersberg 2019, 15–25.

²³

Richard Kuba, An Ethnologist on the Warpath. Leo Frobenius and the First World War, dans : *BEROSE. International Encyclopaedia of the Histories of Anthropology*, Paris 2020, 1–33.

²⁴

Leo Frobenius, Verlauf der vierten Reiseperiode der Deutschen Inner-Afrikanischen Forschungsexpedition, dans : *Petermanns Mitteilungen* 62, 1916, 58–61, ici 61.

de poursuivre son périple saharien avant de l'accuser – ce que Frobenius démentit avec véhémence – d'avoir exfiltré le produit de ses fouilles dans des caisses hors du pays. Mais dans le même temps, son expédition fut l'occasion de donner satisfaction à l'exigence des scientifiques français de créer enfin une chaire d'ethnologie locale à l'université d'Alger.²⁵

Il n'était plus envisageable de continuer les expéditions en Afrique. Mais Frobenius utilisa la guerre à sa façon. Sur ordre secret de l'état-major allemand, il s'embarqua en 1915 sur la mer Rouge pour atteindre l'Érythrée et essaya – avec moins de succès toutefois – de soulever des Arabes et des Soudanais contre les Britanniques à la manière de Lawrence d'Arabie.²⁶ Il profita même de ce voyage pour faire dessiner des peintures rupestres érythréennes dont il ramena une poignée de copies en Allemagne.

L'après-guerre fut pour Frobenius une période difficile et seule l'acquisition de ses « Archives de l'Afrique » par la ville de Francfort²⁷ qui, malgré des résistances considérables, réunit une somme importante, lui offrit la possibilité de planifier immédiatement d'autres expéditions de reproduction de peintures rupestres. En 1926, il voyagea par conséquent accompagné de deux peintres vers l'Égypte du Sud-Est pour saisir les images pariétales du désert nubien. Le résultat de ce voyage fut une collection de 1200 dessins de petit format au crayon ou à la craie ainsi que quelques copies de grande taille qui avaient jusqu'à trois mètres de largeur.

À peine revenu à Francfort il y présenta ses résultats dans une exposition – la première d'une longue série sur les copies d'art préhistorique qui furent montrées dans les décennies suivantes sur quatre continents – et il commença sans tarder à chercher des mécènes pour financer une grande expédition en Afrique du Sud. On savait depuis longtemps qu'il existait des peintures de Bochimane que montraient des reproductions connues ; mais ce n'étaient la plupart du temps que des figures arrachées à leur contexte, bien souvent par ailleurs idéalisées, qui ignoraient l'état de conservation réel des peintures et présentaient une reconstruction plus ou moins fictive des images. Frobenius pour sa part refusait toute idéalisation et insistait pour avoir une copie fidèle des peintures dans leur configuration réelle avec tous leurs défauts et atténuations provoqués par

25

Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes R 64840 III d 8381 ; Anonyme, Un agent provocateur en Afrique. Le docteur Leo Frobenius, dans : *Bulletin du comité de l'Afrique française*, Avril 1916, 100–104; Antoine Menant, Les théories du relief chez Leo Frobenius, fondement du discours ethnographique et enjeu intertextuel. Étude d'une série ethnographique, dans : Jean-Louis Georget, Hélène Ivanoff et Richard Kuba (éd.), *Kulturkreise. Leo Frobenius und seine Zeitgenossen*, Berlin 2016, 191–204.

26

Rochío Da Riva, Lawrence of Arabia's Forerunner. The Bizarre Enterprise of Leo Frobenius, aka Abdul Kerim Pasha, in Arabia and Eritrea (1914–1915), dans : *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 101, 2009, 29–111.

27

Dans le contrat de vente sont listés entre autres plus de 2500 livres et périodiques, 336 journaux de terrain ainsi que plus de 16 500 esquisses, photographies, aquarelles et peintures à l'huile (Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde R1501-126806).

l'érosion et d'autres altérations, ainsi que de la paroi rocheuse qui encadrait le motif et parfois y transparaissait [ill. 2].

Dans l'espoir « de réunir en Afrique du Sud un butin extraordinairement riche » et avec l'intention de mener des recherches dans lesquelles « les vieilles légendes, les vestiges des formes étatiques, les danses rituelles venues de la nuit des temps et les formes secrètes des alliances etc... soient préhensibles jusqu'à la période actuelle », Frobenius alla rechercher des commanditaires qui pouvaient apporter l'argent pour couvrir les coûts estimés à plus de 166 426 Reichsmark.²⁸ Même si l'ensemble de la somme ne fut pas complètement réuni, la liste des financeurs montre l'efficacité avec laquelle Frobenius avait finalement agi. Les donateurs privés y contribuèrent grandement, indépendamment du fait que presque tout l'équipement, de l'appareil photographique en passant par les bottes et les hamacs jusqu'aux tubes de peinture et aux médicaments, provenait de dons d'entreprises. D'autres rentrées d'argent étaient liées aux activités de Frobenius pour les journaux, le cinéma et la radio. Frobenius se fit ainsi promettre 20 000 Reichsmark en échange de la livraison régulière d'articles de journaux pour la presse nationale. Cette stratégie médiatique n'assurait pas seulement des revenus pour l'expédition, mais servait également la popularité du chef de l'épopée.

Cette renommée était également utile au plan international et c'est ainsi que Frobenius put se rallier les faveurs de riches propriétaires de mines qui lui fournirent quatre automobiles sur place ; ses sept collaborateurs, dont la plupart avaient renoncé à toute gratification pendant le voyage, purent emprunter gratuitement le train dans toute l'Union d'Afrique du Sud. Aux côtés du peintre Joachim Lutz, Frobenius avait engagé trois femmes artistes : Elisabeth Mannsfeld, Maria Weyersberg et Agnes Schulz. Les jeunes femmes, qui avaient cultivé leur don dans les écoles des beaux-arts, étaient entre autres responsables de ce que l'on appelait les sous-expéditions dans des régions perdues riches en peintures rupestres, comme le Drakensberg à la frontière du Lesotho ou le Brandberg en Namibie actuelle. Dans des conditions très périlleuses, elles copièrent les peintures pariétales la plupart du temps dans leurs dimensions originales sur du papier pour aquarelle. Frobenius était plein d'éloges concernant « la prestation héroïque des natures en soi vulnérables de leurs réalisatrices » qui, pendant de longues semaines de travail, « avaient eu à maîtriser de telles œuvres gigantesques toujours soumises aux caprices du temps et du vent et souvent coupées durant toute cette période du reste de l'humanité ».²⁹

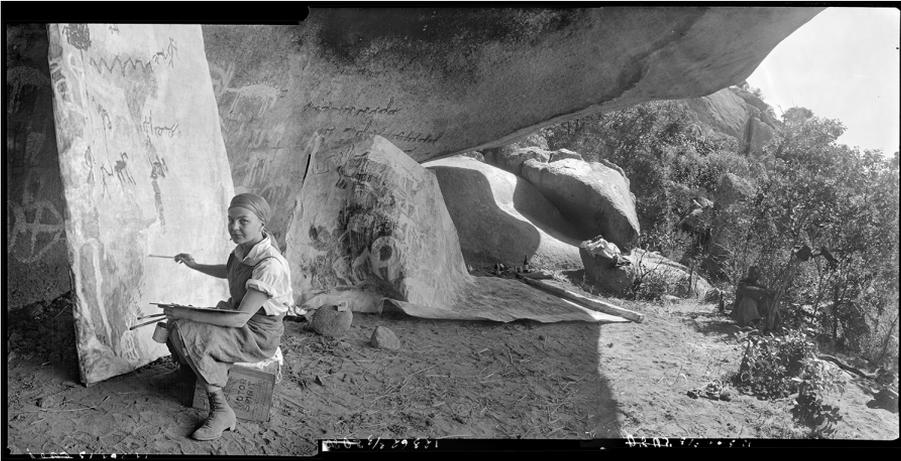
Lorsque l'argent menaça de manquer pour l'expédition, le salut vint du gouvernement nationaliste sud-africain de Albert Hertzog,

²⁸

Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde R1501 126806.

²⁹

Leo Frobenius, Die Expedition von 1928–1930, dans : Mitteilungen des Forschungsinstituts für Kulturmorphologie 5–9, 1930, 87–170, ici 87.



[ill. 2]

La peintre Agnes Schulz copie une image rupestre à Matopo Hills dans le Zimbabwe actuel, 1929 © Institut Frobenius.

dominé par les Boers. Dans une exposition improvisée à Johannesburg, l'expédition présenta ses résultats et impressionna surtout le ministre sud-africain de l'éducation Daniel François Malan. Il fit une avance et acquit au prix de 5000 livres – environ 100 000 Reichsmark – presque 500 copies. La subvention pour les copies encore conservées aujourd'hui au musée Iziko du Cap, provoqua des attaques haineuses de la part de la presse anglaise et des débats parlementaires dans lesquels l'opposition reprocha au gouvernement sa prodigalité et sa préférence pour les scientifiques étrangers. Indépendamment de cela l'expédition réalisa près de 1500 copies de couleur, dont des grands formats de plus de 10 mètres, constituant ainsi l'un des fonds documentaires les plus complets de l'art rupestre du sud du continent.

V. Les expéditions et les expositions des années 1930

La fascination pour ces images devait aussi trouver un large public en Europe ; au retour de l'expédition de 1930 des toiles choisies furent présentées dans des expositions publiques à Paris (Salle Pleyel), Mannheim (Kunsthalle), Berlin, Oslo et Bruxelles (Palais des beaux-arts). L'année suivante ces mêmes manifestations eurent lieu entre autres à Amsterdam (Stedelijk Museum), Bâle, Zurich (Kunstgewerbemuseum) et Vienne. Frobenius savait pertinemment que l'effet produit par les copies des fresques en dehors de leur environnement naturel souvent grandiose était limité. Concernant les magnifiques peintures rupestres de la préhistoire au Sahara, il écrivait : « La différence entre la véritable appréhension de la nature et des manifestations culturelles et leur reproduction par le mot et l'image est réellement infranchissable et si saillante que toute possibilité de jugement et de compréhension de la forme devient impossible pour celui qui contemple l'image de la reproduction ».³⁰

Les expositions n'en eurent pas moins un retentissement spectaculaire et, malgré l'accumulation des dettes contractées en Afrique et la crise économique mondiale qui mit en péril l'existence même de l'institut, les projets de nouvelles expéditions pour reproduire des peintures rupestres connurent une nouvelle dynamique. Frobenius continua d'exercer un chantage en menaçant de vendre ses reproductions à l'étranger – il ne l'avait vraisemblablement jamais sérieusement envisagé – pour le cas où il ne trouverait plus en Allemagne de financement supplémentaire pour son institut et ses expéditions ultérieures. Les tractations en coulisses ne restèrent pas sans effet et il put partir en expédition en 1932 dans le Fezzan, un groupe d'oasis au sud de la Libye pour combler des lacunes constatées entre ses recherches en Afrique du Nord et celles menées en Égypte. En 1933 suivit un voyage dans le centre du Sahara. Les photographies prises lors de cette expédition et des grandes randonnées sahariennes qui

³⁰

Frobenius, *Ekade Ektab*, 31.

s suivirent en 1933 et 1934 montrent à l'instar des témoignages écrits les énormes obstacles pour arriver jusqu'aux sites rupestres : automobiles peu fiables dans des paysages tourmentés, à des centaines de kilomètres de toutes contrées habitées. Les hommes en particulier perdirent beaucoup de temps à désensabler les véhicules qui malgré les pneus à peine gonflés s'enlisaient régulièrement. Chaque jour apportait son lot de pannes sérieuses comme la rupture d'essieux et de longues journées s'écoulaient à remettre en état les voitures avec des réparations de fortune ou à attendre pendant des semaines des pièces de rechange.

La grande expédition saharienne de 1934–1935 fut vendue par Frobenius comme sa douzième et dernière expédition, le terme de son exploration systématique du continent africain. Dans les faits, l'ethnologue qui était désormais entré dans sa soixantième année et dont la santé avait décliné dans les années précédentes était déterminé à déléguer la responsabilité des expéditions à venir aux collaborateurs et collaboratrices qui l'avaient accompagné pendant toutes ces années et qu'il avait lui-même formés. Les demandes d'argent de Frobenius aboutirent et il parvint à réunir une somme globale de 130 000 Reichsmark. On comptait au nombre de ses mécènes le maréchal Hindenburg (30 000 RM), le chancelier Hitler (30 000 RM), la Fondation allemande pour la recherche (30 000 RM), le ministère national de la culture (10 000 RM) ainsi que des associations et des particuliers du secteur privé (presque 29 500 RM).³¹ Vinrent s'y ajouter dix automobiles sorties des usines allemandes de Ford, de couleur rouge flamboyant, qui permirent à l'expédition de traverser les différentes régions du Sahara en plusieurs colonnes, et également la région de Kilwa dans le nord de l'Arabie Saoudite. Frobenius résumait le style des expéditions de la manière suivante : « Rigueur en raison de la grande pauvreté, assignation claire des tâches, joie de vivre et bonheur à la base du succès ». ³² Des tempêtes de sable, des blessures et des maladies sérieuses, mais aussi la rudesse prussienne du chef qui était mesquin avec l'approvisionnement en nourriture et pour lequel « une expédition n'était pas une assurance-vie » poussèrent ses collaborateurs aux limites de leur résistance physique.³³

Parmi les quatorze collaborateurs de cette expédition décrite dans le ton de l'époque comme une « entreprise impitoyablement sélective, dure et sérieuse » se trouvaient cette fois-ci exclusivement des femmes peintres : Elisabeth Krebs, Kathrin Marr, Elisabeth Pauli et Maria Weyersberg. Dans les années 1920 et 1930, environ vingt-quatre peintres des deux sexes étaient employés par l'Institut Frobenius. Tandis que les hommes continuaient leur carrière après avoir quitté l'institut, les femmes semblaient s'y être davantage identifiées

³¹

Bundesarchiv Berlin-Lichterfelde R2-17721-230.

³²

Frobenius, *Ekade Ektab*, vii.

³³

Hans Rhotert, carnet de voyage non publié.

ainsi qu'à son directeur charismatique. Beaucoup d'entre elles étaient des « filles de bonne famille » issues de la bourgeoisie. Le journal intime de Elisabeth « Katta » Krebs, l'une de ces peintres, témoigne de l'émerveillement devant cet extraordinaire jeu de lumières et d'ombres, de couleurs et de formes des paysages sahariens, mais également de la vie sauvage et libre par-delà les contraintes de la bienséance bourgeoise.³⁴ L'activité de l'institut de Francfort était promesse de changements, de voyages, d'aventures et ouvrait particulièrement pour ces jeunes femmes de tout nouveaux horizons. Comme scientifiques ou dessinatrices, elles avaient un statut et une position de force et aussi d'égalité largement reconnue à l'institut qui portait le surnom de « petit État des Amazones ».³⁵ Des peintres comme Agnes Schulz, Maria Weyersberg et Elisabeth Pauli comptaient parmi les membres les plus expérimentés des expéditions et elles en menèrent elles-mêmes à partir du milieu des années 1930 dans des régions de l'Europe où l'on trouvait des peintures rupestres comme en France, en Scandinavie, en Espagne ou en Italie ; elles rédigèrent ensuite leurs propres publications. Sept peintres au moins épousèrent des membres de l'institut et lui restèrent liées de cette façon. Dans sa dernière année, Frobenius augmenta considérablement le rayon d'action de son centre et envoya ses collaborateurs en expédition en Papouasie occidentale (1937–1938) et dans l'Outback du nord-ouest de l'Australie (1938–1939). Tous les autres projets d'expéditions furent interrompus avec le déclenchement de la Deuxième Guerre mondiale.

VI. Expositions et réception

Les images rupestres africaines ont été publiées dans trois volumes prestigieux et richement illustrés. Cependant, c'est par le biais d'une soixantaine d'expositions en Europe et aux États-Unis que Frobenius a atteint un public plus large. Les expositions les plus marquantes de ces images jusqu'alors inédites furent celles organisées par le Musée d'ethnographie du Trocadéro à Paris en 1930 et 1933, au Reichstag à Berlin en 1935, et au Museum of Modern Art à New York en 1937 [ill. 3]. Certes, l'effet esthétique des immenses relevés était vraisemblablement recherché, mais le but de ces expositions était avant tout scientifique, une contribution en quelque sorte à l'histoire culturelle (*Kulturgeschichte*)³⁶ très ancienne de l'humanité.

34

Elisabeth Krebs, *Journal du voyage au désert libyen 1934–1935*, non publié, archive privée de Stefan Rhotert, entrée du 15 au 17 mai 1935.

35

Bettina Beer, « Ein kleiner Amazonenstaat ». Frühe Ethnologinnen und Ethnographinnen am Institut für Kulturmorphologie (Frobenius-Institut), dans : Karl-Heinz Kohl et Editha Platte (éd.), *Gestalter und Gestalten*, Francfort-sur-le-Main 2006, 133–166.

36

Richard Kuba, « Urgeschichte », « Vorgeschichte » et « Prähistorie ». Histoire d'un terme ambigu en Allemagne, dans : Sophie Archambault de Beaune et Rémi Labrusse (éd.) *La Préhistoire au présent*, Paris 2021, 50–61.



[ill. 3]
Leo Frobenius à New-York en mai 1937, à l'arrière-plan le chauffeur et la limousine, que l'industriel Walter P. Chrysler Jr. avait mise à sa disposition © Institut Frobenius.

Au carrefour de la science et de l'art, la pratique de Frobenius n'était pas sans contradictions. S'il valorisait le travail des artistes de l'institut – comme en témoigne l'organisation de son institut en ailes scientifiques et artistiques –, il considérait ces copies d'art rupestre avant tout comme des documents scientifiques. De plus, s'il était un promoteur des arts non européens, il était sans doute un conservateur peu sensible aux innovations de l'art moderne du 20^e siècle. Il n'avait certainement pas l'intention d'encourager l'appropriation de la pré-histoire par l'avant-garde, ni non plus en popularisant ces images, de contribuer aux révolutions artistiques.

Or l'avant-garde artistique en faisait une autre lecture. Le traitement de la perspective, de la dynamique, de l'espace et des surfaces exerçait sur les protagonistes de l'art pictural moderne une véritable fascination, au même titre que la présentation inhabituelle de ces œuvres, sans cadre et dans des formats pouvant occuper un mur entier.

L'art rupestre préhistorique arriva sur le devant de la scène au moment où l'avant-garde internationale était à la recherche d'un nouveau langage visuel, un langage qui soit universel. Elle découvrit l'« art primitif » d'Afrique puis d'Océanie. Elle aspirait à la réduction et à l'abstraction et commença ainsi à réaliser des collages de grandes peintures murales. En quête d'essentiel, les avant-gardistes s'intéressaient d'après leur conception de l'époque à ce qu'il y avait de plus authentique, à ce qui touchait à l'être le plus profond.³⁷

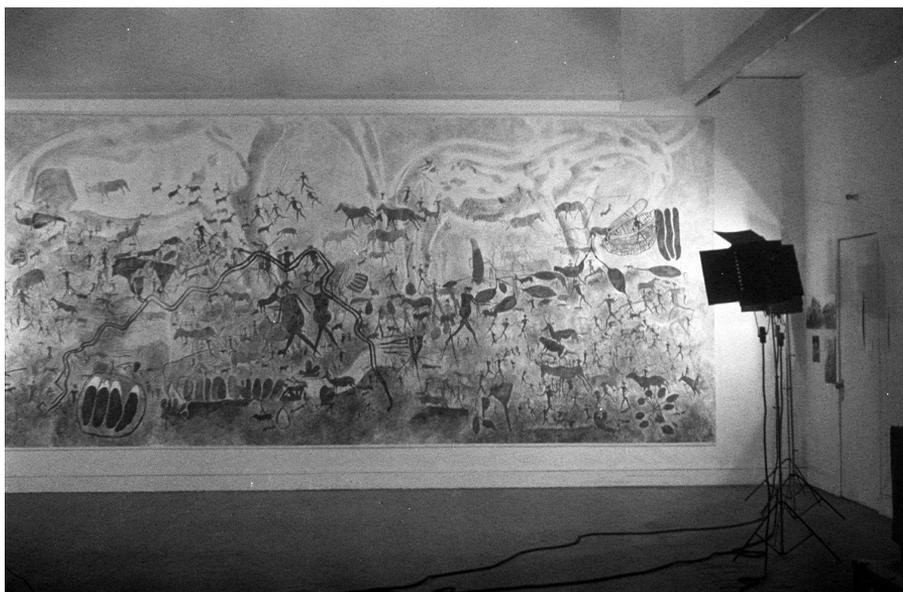
Les recherches de Frobenius ont été publiées dans des revues d'art françaises telles que les *Cahiers d'Art* et le journal *Documents* et il est probable que de nombreux artistes ont visité ses expositions. Certaines de leurs œuvres ont été exposées en même temps que la collection Frobenius, comme ce fut le cas pour André Masson, Jean Arp, Paul Klee, Joan Miró et Vladimir Lebedev lors de l'exposition « Prehistoric Rock Pictures in Europe and Africa » au MoMA en 1937, à l'initiative de son directeur et fondateur, Alfred Barr [ill. 4]. En 1948 encore, des œuvres d'Alberto Giacometti, d'Amedeo Modigliani, de Joan Miró et de Karl Schmidt-Rottluff furent exposées conjointement avec les fac-similés de l'institut lors de l'exposition « 40 000 ans d'art moderne » à l'Institute of Contemporary Art de Londres.³⁸

37

Rémi Labrusse, *Prähistorie und Moderne*, dans : Kohl, Kuba et Ivanoff, *Kunst der Vorzeit*, 218–231; Elke Seibert, Alfred H. Barr's Visionary Concept of the Prehistoric and the Modern: An Inspiration for American Artists, dans : *Ten Americans. After Paul Klee* (cat. exp. Berne, Zentrum Paul Klee; Washington, D.C., Phillips Collection), Munich/Londres/New York 2017, 45–50; Birgit Sander, *Archaische Moderne*. Willi Baumeister, dans : Museum Giersch, *Frobenius-Institut, Frobenius*, 105–109; Harald Floss, Willi Baumeister in Dialogue with Prehistoric Art. From Altamira to the Swabian Jura, dans : Elke Seibert, Agathe Cabau et Markus A. Castor, *Discovering/Uncovering the Modernity of Prehistory*, Paris 2020, 37–61.

38

The Institute of Contemporary Arts, *40,000 Years of Modern Art. A Comparison of Primitive and Modern*, Londres 1948.



[[ill. 4](#)]
Un relevé grand format du Zimbabwe au MoMA en 1937, photo : Douglas C. Fox.

VII. Exposer l'art rupestre au 21^e siècle

À partir des années 1960, la collection des relevés d'art rupestre tomba dans l'oubli. La copie d'art rupestre avait la réputation d'être une impasse technologique eu égard à la liberté artistique incontournable du copiste. La photographie couleur, qui permettait une documentation beaucoup plus précise de l'art rupestre, est elle-même complétée aujourd'hui par des technologies de pointe du 21^e siècle, tel que le scanner 3D, la photogrammétrie et le D-Stretch. La collection perdit alors de son importance en tant que source documentaire pour l'art préhistorique et, pendant des décennies, les résultats des expéditions rupestres aussi pénibles qu'aventureuses dormirent dans des réserves où elles étaient mal conservées et peu considérées. Son rôle comme source d'inspiration pour l'avant-garde s'étiola au fil des années.³⁹

Ce n'est que dans les années 2006–2010 et grâce à la Fondation allemande pour la recherche que la collection fut numérisée et rendue accessible par base de données, ce qui permit sa redécouverte sous un nouvel éclairage [ill. 5].⁴⁰ C'étaient d'abord les qualités esthétiques des relevés qui nous avaient frappés quand, au cours de leur numérisation, ils furent déroulés pour la première fois depuis des décennies. Puis à la suite de cette étape nous avons commencé à entamer des recherches sur l'histoire des expéditions, la biographie de Frobenius et des peintres, la reconstruction des expositions historiques ainsi que leur réception. Comme les archives administratives de l'institut – et avec elles la mémoire institutionnelle – avaient brûlé lors d'un raid aérien en 1944, ces recherches se sont avérées compliquées. Le concept d'exposition qui s'est finalement développé se démarque des expositions conventionnelles sur l'art rupestre qui le présentent (depuis des décennies à travers des photographies) comme autant de témoignages pour la reconstitution des mondes préhistoriques. Selon notre approche, il ne s'agit pas d'une présentation à visée scientifique ou archéologique sur les sociétés qui ont pu produire cet art à l'aube des temps ni d'une spéculation concernant l'interprétation des images. Il s'agit bien plutôt de montrer un parcours essentiellement esthétique de la créativité humaine englobant 40 000 ans et quatre continents et de se poser la question de savoir ce que le 20^e siècle a pu faire de ces images énigmatiques, qui s'intègrent si mal dans les canons de l'histoire de l'art classique.⁴¹

³⁹

Ce n'est qu'en 2013 que Richard Meyer, historien d'art à Stanford, redécouvrira cette thématique dans son livre *What Was Contemporary Art?* (Cambridge, MA).

⁴⁰

Frobenius Institut für kulturanthropologische Forschung, [Bildarchiv](#) (26 mars 2024).

⁴¹

Ulrich Pfisterer, *Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft*, dans : *Vorträge aus dem Warburg-Haus* 10, 2007, 13–80.



[ill. 5]
Numérisation des relevés, photo : Peter Steigerwald.

Ce concept a été développé jusqu'ici dans quatre grandes expositions :⁴²

- « Kunst der Vorzeit. Felsbilder aus der Sammlung Frobenius », Gropius Bau, Berlin, 20 janvier – 16 mai 2016 (45 000 visiteurs) [ill. 6]
- « Frobenius, el mundo del arte rupestre », Museo Nacional de Antropología, Mexico-City, 26 juillet – 4 novembre 2017 (206 000 visiteurs) [ill. 7]
- « Kunst der Vorzeit. Felsbilder der Frobenius-Expeditionen », Museum Rietberg, Zurich, 12 mars – 11 juillet 2021 (25 000 visiteurs) [ill. 8]
- « Préhistoria », Musée de l'homme, Paris, 17 novembre – 20 mai 2024 (120 000 visiteurs)

Tandis que le parcours des expositions suivait une simple logique géographique – Afrique australe, Afrique du Nord, Australie, Papouasie, Europe du Sud, Europe du Nord –, introduisant chaque fois la région concernée par un texte général, un autre récit se déroulait en parallèle, surtout au moyen des vitrines. Grâce à leur support et à celui des catalogues ont été développés plusieurs sous-thèmes issus en majorité des recherches effectuées dans le cadre d'un projet ANR-DFG sur l'histoire de l'ethnologie.⁴³

Il s'agit en premier lieu de situer le personnage de Frobenius avec sa biographie et sa réception dans le contexte de son époque : sa popularité contemporaine, les controverses autour de son personnage, son amitié avec l'empereur déchu Guillaume II. La réception très positive de l'ethnologue par les protagonistes de la négritude comme Léopold Sédar Senghor, mais aussi par W. E. B. Du Bois, est contrebalancée par les propos très critiques de Yambo Ouologuem et de Wole Soyinka. Puis le visage de son équipe a été reconstitué, surtout celui des femmes artistes ayant effectué la majorité des relevés sans y apposer leur signature. L'histoire aventureuse des expéditions est documentée grâce à un fonds photographique contenant des centaines de négatifs montrant des artistes peintres accrochées aux parois rocheuses ou accroupies dans des grottes humides éclairées par des lampes à carbure. Développées traditionnellement sur papier gélatineux argenté au format 30 × 40 cm et encadrées, ces photographies deviennent de petits chefs d'œuvre. Elles sont accompagnées par un court film de 16 mm,

⁴²

Deux autres expositions avec une thématique légèrement différente ont été développées à travers les archives d'art rupestre de l'Institut Frobenius : « Art Rupestre Africain. De la contribution africaine à la découverte d'un patrimoine universel », Musée Théodore Monod de l'IFAN / Cheikh Anta Diop et Institut Goethe, Dakar, 23 mars – 23 avril 2017, dirigé par Richard Kuba, Hélène Ivanoff et Magueye Kassé ainsi que « Frobenius. Die Kunst des Forschens » (« Frobenius. L'art de la recherche »), Museum Giersch, Francfort-sur-le-Main, 24 mars – 14 juillet 2019, dirigé par Gisela Stappert et Birgit Sander.

⁴³

« Histoire croisée de l'ethnologie et de la préhistoire en Allemagne et en France jusqu'aux années 1960 », dirigé par Jean-Louis Georget et Richard Kuba, 2014–2020, voir le site web « [Anthropos](#) » (26 mars 2024).



[ill. 6]
Exposition « Kunst der Vorzeit: Felsbilder aus der Sammlung Frobenius », Martin-Gropius-Bau, Berlin, 20 janvier – 16 mai 2016, photo : Peter Steigerwald.



[ill. 7]
Exposition « Frobenius, el mundo del arte rupestre », Museo Nacional de Antropología,
Mexico-City, 26 juillet – 4 novembre 2017, photo : Richard Kuba.



[ill. 8]
Exposition « Kunst der Vorzeit: Felsbilder der Frobenius Expeditionen », Museum Rietberg, Zurich, 12 mars – 11 juillet 2021, photo : Rainer Wolfsberger.

tourné au Sahara en 1934–1935, et par les vitrines où sont exposés des documents tel qu'un journal de terrain, une liste d'équipement, des extraits de journaux contemporains, mais aussi des objets comme les équipements photographiques de l'époque et même les résidus que l'expédition avait abandonnés dans la fameuse « Grotte aux nageurs » sur le plateau de Gilf al-Kabir dans le Sahara égyptien. En 2010 en effet, une équipe d'archéologues⁴⁴ a déterré au cours de ses fouilles des tubes de peinture vides, des punaises et une canette de soda. Une autre vitrine montre des lettres du fameux explorateur du Sahara Laszlo Almasy, qu'avait rejoint l'équipe de Frobenius en 1933 et qui a été immortalisé dans le film oscarisé *Le patient anglais* (1996).

Trois autres thèmes sont abordés dans les vitrines qui scandent l'exposition. Ce sont d'abord les expositions historiques dont quelques rares photographies ont survécu. Sont montrés également les anciens catalogues, les publications et critiques contemporaines, notamment des journaux d'art parisiens⁴⁵ et de la presse américaine.⁴⁶ Il s'y trouve aussi une liste d'invités au vernissage de 1930 à la Salle Pleyel contenant les noms de la crème artistique parisienne comme André Derain, Pierre Bonnard, Joan Miró, Louis Marcoussis, Pablo Picasso, Ossip Zadkine, Marie Laurencin, pour n'en citer que quelques-uns. Dans le cadre de l'exposition de Zurich en 2021, le Centre Paul Klee de Berne avait prêté quelques toiles de l'artiste, qui s'était inspiré, lui aussi, de l'art rupestre et qui avait des ouvrages de Frobenius dans sa bibliothèque.

Dans un second temps est posée la question de la propriété de l'art rupestre préhistorique : à l'UNESCO et aux institutions culturelles nationales, comme c'est le cas en Europe, ou bien aux sociétés indigènes et aux propriétaires « traditionnels », comme sur bien d'autres continents ? Dans le contexte des relevés du Kimberley, situé dans le nord-ouest de l'Australie, nous nous trouvons en face de l'une des dernières traditions vivantes d'art rupestre. Exposer ces œuvres, même s'il s'agit de copies effectuées en 1939, ne va pas de soi. Pour les communautés locales, ces images représentent un élément essentiel de leur identité, symbolisent leur appartenance à un lieu et continuent de jouer un rôle fondamental dans leur vie culturelle, sociale et spirituelle. Il est ainsi primordial d'adopter un comportement respectueux à leur égard. Chaque fois que ces œuvres sont exposées, il est indispensable d'obtenir les autorisations des propriétaires traditionnels dans le cadre d'un processus administratif souvent long et pénible. Nous avons choisi de montrer

⁴⁴

Italian Conservation Project in Gilf Kebir, dirigé par Barbara Barich, (IsMEO, Rome) et Giulio Lucarini (McDonald Institute for Archaeological Research, University of Cambridge).

⁴⁵

Hélène Ivanoff, *Von der Ethnologie zur Prähistorie. Die Ausstellungen von Leo Frobenius*, dans : Kohl, Kuba et Ivanoff, *Kunst der Vorzeit*, 141–153.

⁴⁶

Richard Kuba, *Leo Frobenius in New York*.

ces autorisations écrites et de faire entendre la voix des propriétaires à travers leurs écrits ainsi qu'un petit film.

En même temps nous montrons qu'actuellement et à travers le monde entier, une trentaine de sites sont classés au patrimoine mondial. Pourtant cela n'empêche pas la destruction de cette ressource culturelle non renouvelable, dont la disparition a pris une dimension dramatique à travers le monde exemplifiée par des photos récentes de sites vandalisés. C'est une autre raison d'être de la collection, qui sert désormais à établir le degré parfois élevé de la dégradation de motifs et de sites entiers dans les cent années qui ont suivi leur première documentation par l'équipe de Frobenius. C'est ainsi que la documentation de 1929 sert à la reconstruction digitale de sites détruits dans le parc du Drakensberg/uKhahlamba en Afrique du Sud.

Le troisième temps est le contexte idéologique et politique de l'époque et du personnage de Frobenius. On montre dans les vitrines des documents qui font preuve de l'imbrication de Frobenius dans le projet colonial allemand (jusqu'en 1918) et qui témoignent également de l'épisode de sa mission secrète en Érythrée qui échoua lamentablement en 1915. La documentation sur son attitude opportuniste envers le fascisme occupe également une grande place : une dédicace pour Mussolini, un télégramme à Hitler, mais aussi des documents qui montrent qu'à partir de 1938, l'Institut et son fondateur, qui n'avaient jamais adhéré au concept de « race », étaient devenus de plus en plus suspects pour les protagonistes de l'orthodoxie nazie, à l'image d'Alfred Rosenberg.⁴⁷

Ces thèmes ont été développés à différents degrés dans les trois expositions selon la surface et le plan du site en intégrant plus ou moins de relevés, d'éléments audio-visuels ou de vitrines. Le *genius loci* a joué également un rôle par rapport au style de présentation défini en commun avec les architectes d'exposition des institutions concernées : modeste et sobre à Berlin, coloré et ludique à Mexico, clair et stylé à Zurich, élégant et fluide à Paris. L'exposition suisse se démarquait aussi par l'intégration de toiles de Paul Klee, une parenthèse sur l'exposition historique de Zurich de 1931 avec son affiche conçue par Max Bill et son accent mis sur la situation de l'art rupestre mondial de nos jours. A Paris par contre, la collection de l'Institut Frobenius était combinée avec les œuvres de l'Abbé Breuil, de Gérard Bailloud et d'Henri Lhote, jetant une lumière sur la grande tradition française de la documentation d'art rupestre.

VIII. Conclusion

Souvent situées dans des endroits difficiles d'accès – grottes, abris sous roche et déserts –, les peintures et gravures préhistoriques

⁴⁷

Richard Kuba, *Between Opportunity and Oppression. Leo Frobenius and his Institute during the Third Reich*, dans : Erik Tonning (éd.), *The Correspondence of Ezra Pound and the Frobenius Institute, 1930–1959*, Londres 2024, 231–241.

ont commencé à être connues du public au début du 20^e siècle grâce à des reproductions présentées dans des publications et des expositions dans les grandes villes américaines et européennes. L'ethnologue allemand Leo Frobenius a joué un rôle décisif dans cette diffusion en s'efforçant de créer la plus grande collection au monde de fac-similés d'art préhistorique, 5 000 copies environ dites « originales » reproduisant fidèlement la taille, les formes et les couleurs des peintures initiales. Ces copies ont été réalisées dans le monde entier, principalement par de jeunes femmes artistes formées professionnellement qui accompagnaient Frobenius dans ses expéditions. Ces aquarelles de différents formats, dont certaines mesurent jusqu'à trois mètres sur dix, ont permis de faire connaître ces images lointaines et rarement vues.

Pour que le public des grandes métropoles reconnût cet art comme composé de vrais chefs-d'œuvre, il fallait justement cette traduction en deux dimensions sous forme rectangulaire, accrochable aux murs des musées. Il s'agissait de domestiquer ces images en les extirpant de la nature sauvage pour les exiler dans le contexte culturellement hautement connoté du musée où elles purent être apprivoisées et intégrées dans le cadre d'une histoire de l'art établie.

Ce mécanisme n'a pas perdu de son efficacité. Les expositions historiques, comme celles organisées plus récemment, ont cherché à configurer l'art rupestre pour ce qu'il est – une forme universelle unique d'art humain, reliant les mondes anciens et modernes, source d'inspiration pour les artistes et le grand public. En sensibilisant le public à ce patrimoine humain mondial, les expositions servent également à renforcer les efforts de préservation de ces précieux héritages de notre passé collectif. Le « remake » des expositions historiques permet, quant à lui, de raconter l'histoire inattendue de la réception des copies de peintures rupestres qui s'inscrit dans une actualité par-delà leur aspect scientifique.

À notre époque, qui transpose dans des lieux fermés l'aura des œuvres originales, on peut se poser la question de la légitimité d'exposer des copies ? Exposer l'art rupestre, c'est constater l'impossibilité d'exposer des originaux. Si la subjectivité des reproductions ne répond pas toujours aux normes de précision des techniques originales, elles ont néanmoins leur avantage. À cet égard, même la photographie, si dépendante des conditions particulières d'éclairage et de topographie de chaque site, a souvent du mal à capturer des détails importants, mais à peine perceptibles. L'artiste, en revanche, est capable de faire ressortir les détails les plus infimes, et l'on ne saurait sous-estimer la puissance esthétique d'une peinture réalisée par la main humaine. Ce que les artistes dévoués de Frobenius ont produit minutieusement dans des circonstances difficiles constitue souvent de beaux exemples d'une documentation scrupuleuse associée à un réel talent artistique. D'ailleurs, les copies hyper réalistes des temples de la préhistoire, notamment des « néo-grottes » françaises, attirant des centaines de milliers de visiteurs chaque année, comme Chauvet 2, Lascaux 4 ou, tout récemment, Cosquer 2, sont

reproduites grâce à des artistes hautement spécialisés, recopiant les dessins à la main comme ils furent produits à leur époque.

Jean-Louis Georget est professeur en études germaniques à l'université de La Sorbonne Nouvelle-Université des Cultures, directeur du CEREG et chercheur associé à l'EHESS (Centre Georg Simmel). Spécialiste de l'histoire de l'ethnologie allemande, il a été chercheur à l'Institut français d'histoire en Allemagne (2011–2015), professeur invité à l'Université Goethe sur une chaire du DAAD à la faculté d'ethnologie (2015–2017) et a dirigé deux programmes ANR-DFG sur l'histoire comparée de l'ethnologie en France et en Allemagne et sur les rapports entre l'ethnologie et la préhistoire de part et d'autre du Rhin (2015 à 2020). Il est actuellement directeur du CEREG (Centre d'études et de recherches sur l'espace germanophone, EA 4223) et a été commissaire de plusieurs expositions, dont *Préhistomania* à Paris en 2023–2024.

Richard Kuba est chercheur et conservateur des collections à l'Institut Frobenius pour la recherche en anthropologie culturelle de l'Université Goethe de Francfort-sur-le-Main. Il est spécialiste de l'histoire précoloniale de l'Afrique de l'Ouest (recherches sur le terrain au Nigeria, au Bénin et au Burkina Faso), de l'histoire des découvertes européennes et de l'histoire de la discipline ethnologique. En tant que directeur des archives de peintures rupestres, il s'occupe également de l'histoire de la réception de l'art rupestre préhistorique et a organisé des expositions, notamment à Berlin, Mexico, Dakar, Paris et Zurich. Il dirige actuellement un projet de la Deutsche Forschungsgemeinschaft sur les expéditions allemandes d'art rupestre vers le nord-ouest de l'Australie dans les années 1930 et 1950.

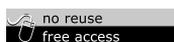
ZEITLOS UND WELTUMSPAN- NEND?

„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.¹

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.² 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“,³ 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

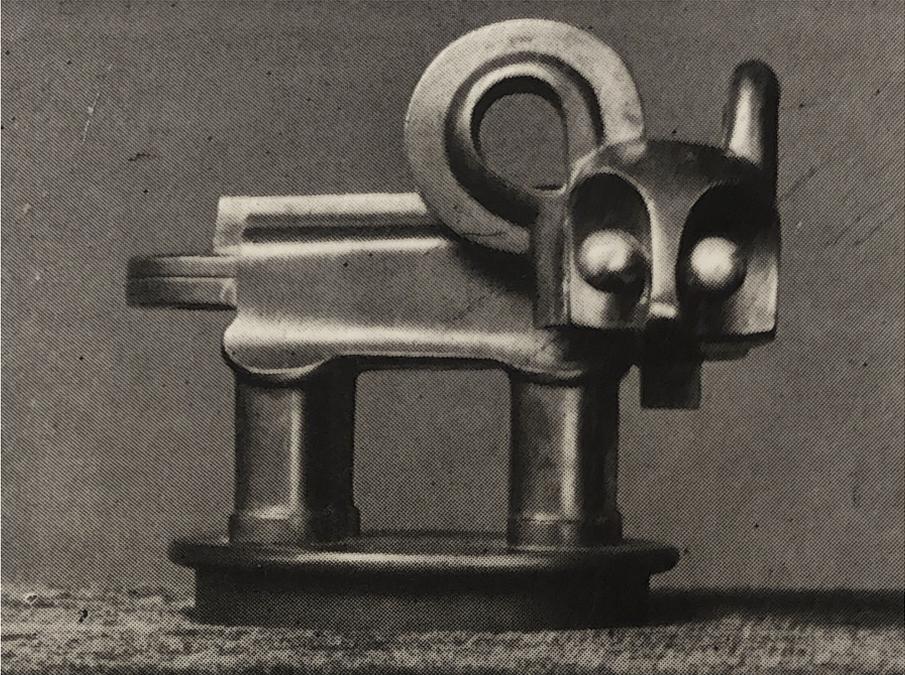
Max Sauerlandt, Lieber Herr Gosebruch!, in: *Museum der Gegenwart* 3/1, 1932, 1–7, hier 6. Der vorliegende Artikel entstand im Rahmen eines von der Gerda Henkel Stiftung geförderten Promotionsprojekts.

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.⁴

Vor dem Hintergrund der heute brennenden Frage, wie nach dem Ende eines westlichen Universalismus noch Erzählungen einer „shared humanity“ zu gestalten sind,⁵ 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.⁶ Im Versuch, Kunstgeschichte(n) pluralistischer zu schreiben, reagieren einige Häuser unter anderem mit neuen diachronen und nicht-geografischen Sammlungsordnungen und Ausstellungsformaten.⁷ 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 Kunstgewerbesammlung 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 [...],⁸

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.⁹

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

⁸

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

⁹

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.¹⁰ 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.¹¹ 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.¹² 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“,¹³ so Gosebruch anlässlich der Eröffnung des Neubaus 1929.¹⁴ 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.“¹⁵ 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.“¹⁶

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.¹⁷ 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.“¹⁸ 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.¹⁹ 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.²⁰

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*.“²¹ 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 [...].²²

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.²³ 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.²⁴ So verwundert es nicht, dass in den USA der

²⁰

Ebd., 98f.

²¹

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

²²

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.

²³

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

²⁴

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.²⁵ 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“.²⁶ 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.²⁷

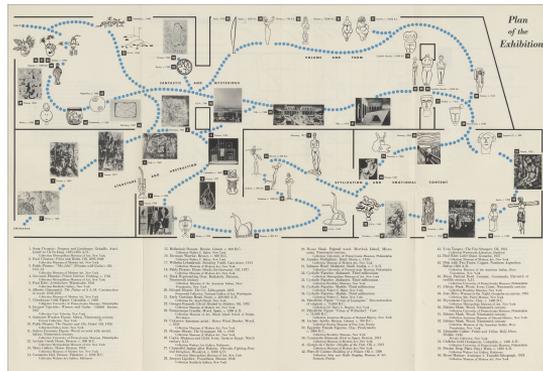
Ein Blick in die Ausstellungsbroschüre zeigt, dass d'Harnoncourt offenbar Wert darauf legte, die besonders lange Zeitspanne und breite geografische Verteilung der Arbeiten hervorzuheben. Neben einem detaillierten Plan der Ausstellung mit ihren thematischen Bereichen finden sich dort auch eine Weltkarte 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“²⁸ 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.²⁹ 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“³⁰.

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.³¹ 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.³² 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.³³ 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.³⁴ 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).³⁵ 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.³⁶ 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.³⁷ 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.³⁸

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.³⁹ 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.⁴⁰ Die unter dem Überbegriff *Musée Imaginaire*⁴¹ 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

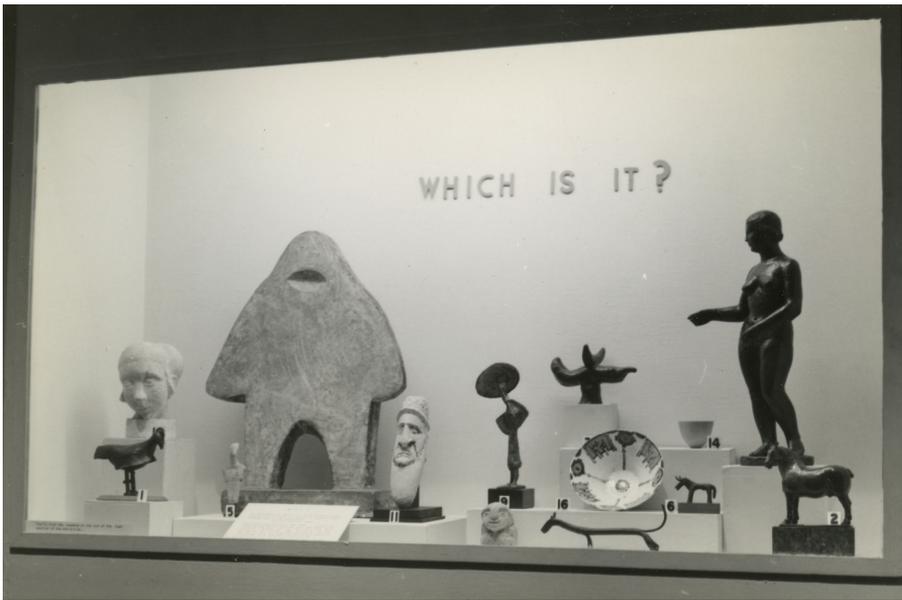
Rosenthal, Notes on the Exhibition, 7.

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.⁴² 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.⁴³ 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 Koprpresenz offenbaren.⁴⁴

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.⁴⁵ 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.⁴⁶ 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 [...].⁴⁷

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“⁴⁸ 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 eingliedert 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-

47

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.

48

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.

L'ÉCONOMIE DE LA VISIBILITÉ

L'EXEMPLE DE L'EXPOSITION *MUSIK IM LEBEN DER
VÖLKER* EN 1927

Guillaume Beringer

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2024, p. 423–437

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.104832>



ABSTRACT: THE ECONOMY OF VISIBILITY. THE EXAMPLE OF
THE EXHIBITION *MUSIK IM LEBEN DER VÖLKER* IN 1927

In 1927, the city of Frankfurt am Main in Germany organized an exhibition about music. Among the visitors was the sociologist Theodor Adorno who takes a critical look at what he considers to be an “*encyclopedia for the eye*” intended for an audience that does nothing but passively contemplate. Adorno highlights evidence that art is no longer defined in terms of its auratic aspect, which mobilizes a historical and social context, but of its unique immediate presence. Adorno’s observations are thus a prelude to the critical construction of the sociological theory of *exhibition value*, which postulates the goal of commercializing visibility. This work will determine to what extent the exhibition is the result of advertising promotion which contributes to the commodification for a public and to the intensification of the lived experience in a logic of entertainment.

KEYWORDS

Valeur d’exposition; Commercialisation; Divertissement.

En 1927, la ville de Francfort-sur-le-Main en Allemagne organise une exposition sur la musique. Parmi les visiteurs figure le sociologue Theodor Adorno. Ses observations préparent à la construction critique de la théorie sociologique de la valeur d'exposition, qui postule la commercialisation de la visibilité. En exposant l'art, c'est-à-dire en le rendant visible au plus grand nombre, par la publicité ou l'exposition à proprement parler, la manière de discerner l'art a évolué, dans la mesure où celui-ci se définit désormais non plus en fonction de son aspect auratique qui mobilise un contexte historique et social, mais de son unique présence immédiate qui produit un choc visuel. En nous appuyant sur l'exemple de l'exposition *Musik im Leben der Völker* (La musique dans la vie des peuples), nous analyserons comment se construit une aura qui n'est plus, selon la définition, « quelque chose qu'on ne sait pas dire qui indique qu'il y a encore à saisir derrière le sens qui apparaît », ¹ qui se détermine par son unicité, sa manifestation unique et sacrée, ² mais qui est désormais une construction artificielle dans un objectif commercial. La notion d'aura change alors de sens et sa valeur culturelle ne s'applique plus aux caractéristiques propres d'un objet, et plus particulièrement d'une œuvre d'art, car sa seule présence sous forme de relique inerte, mais symbolique, suffit à captiver le public. Ce travail déterminera dans quelle mesure l'exposition est le résultat d'une promotion publicitaire qui contribue à la marchandisation et à l'intensification de l'expérience vécue dans une logique de divertissement.

I. La stratégie communicationnelle au service d'un renouvellement urbain

En 1919, la municipalité de Francfort lança un programme de rénovation urbaine – *Das Neue Frankfurt* (Le Nouveau Francfort) – qui trouva des applications dans différents secteurs comme la rénovation urbaine, le design graphique ou bien la presse. La musique y joua un rôle important du fait tout d'abord de son rôle culturel et symbolique, mais également, puisqu'à l'époque, Francfort était en concurrence directe avec la ville de foire Leipzig pour des raisons de marketing urbain. ³ En 1923, la ville de Francfort organisa la *Semaine de la nouvelle musique*, puis en 1924, le *Festival des artistes sonores* et enfin, en 1925, le Festival Stravinsky. Ces événements

¹

Bruno Tackels, *L'œuvre d'art à l'époque de Walter Benjamin*, Paris 1999, 9.

²

Ibid., 10.

³

Moderne am Main 1919–1933 (cat. exp. Francfort-sur-le-Main, Museum Angewandte Kunst), éd. par Klaus Klemp, Grit Weber, Annika Sellmann et Matthias Wagner K, Stuttgart 2019, 242.

avaient pour ambition d'affirmer la position de Francfort comme ville culturelle de premier plan.⁴

C'est la raison pour laquelle dès 1925 le maire Ludwig Landmann souhaitait que la ville de Francfort soit désignée par la Société internationale de la nouvelle musique comme la ville qui organiserait son festival de musique,⁵ dans la mesure où cet événement serait l'étendard d'un *genius loci*, d'un esprit collectif urbain.⁶ C'est dans ce contexte que la ville de Francfort organise du 11 juin au 28 août 1927 une exposition qui a pour objet la musique à travers le monde. La municipalité ne lésine pas sur les moyens : le déficit total s'est monté à 1.18 millions de Reichsmark,⁷ et cela nous donne un indice de l'intérêt porté à cet événement, l'ampleur qu'il a pris⁸ et la nécessité qu'il soit un succès assuré pour qu'il y ait en quelque sorte un retour sur investissement à travers la renommée qui pourrait rejaillir sur la ville.

Dans le cadre du projet de rénovation *Das Neue Frankfurt*, la publicité connut un essor important avec la création, en 1921, d'un atelier de typographie à la *Kunstgewerbeschule Offenbach* et en 1924 d'un département consacré à l'affichage publicitaire à l'Académie de dessin de Francfort (*Frankfurter Kunstschule für freie und angewandte Kunst*).⁹ Cette formation s'est révélée comme ayant une pertinence considérable pour la promotion de Francfort et de son statut de ville moderne.

Avec l'arrivée en 1925 de l'artiste et affichiste Hans Leistikow à la tête du bureau graphique de la ville, la communication visuelle prit un rôle prépondérant dans la promotion de Francfort et des différents événements qui s'y produisirent.¹⁰ L'art, dans le cas présent la musique, se met ainsi au service d'une stratégie de bataille médiatique. Il n'est plus un sujet autonome, mais un objet qui sert de support pour accroître le prestige des organisateurs, comme le suggère par exemple un article paru le 11 septembre 1925 dans la *Frankfurter Zeitung* qui mentionne, deux ans avant l'ouverture effective de l'ex-

4

Brief von Hermann Scherchen an Oberbürgermeister Ludwig Landmann (10 janvier 1926), dans : *Magistratsakte S. 1792*, Francfort-sur-le-Main 1926.

5

Ludwig Landmann, Brief an den Sekretär der Internationalen Gesellschaft Neue Musik vom 22. August 1925, cité dans : Grit Weber et Annika Sellmann, *Moderne veröffentlichten*, dans : *Moderne am Main*, 232–277, ici 238.

6

Dieter Rebentisch, *Ludwig Landmann*, Wiesbaden 1975, 59.

7

Weber et Sellmann, *Moderne veröffentlichten*, 243.

8

Frankfurter Zeitung (20 octobre 1927), dans : *Magistratsakte S. 2587*, Francfort-sur-le-Main 1927.

9

Klaus Kemp, Grit Weber et Matthias Wagner K, *Lehren und lernen*, dans : *Moderne am Main*, 92–139, ici 110.

10

Klaus Kemp et Grit Weber, *In Produktion gehen*, dans : *Moderne am Main*, 174–231, ici 199.

position, l'ambition de la ville de Francfort.¹¹ Cet article sera suivi d'une série d'autres qui témoignent de l'importance accordée par la presse à cet événement.¹² Par ailleurs, un tiers des moyens engagés est prévu pour la publicité, en Allemagne comme à l'international,¹³ et les demandes de subventions pour des opérations publicitaires vont se multiplier lors de la phase préparatoire,¹⁴ représentant le deuxième poste de dépenses après les travaux de construction et de rénovation.¹⁵ En effet, la mairie estime que le succès de l'exposition dépend essentiellement de l'efficacité de la publicité.¹⁶ L'exposition, qui prend la forme d'une attraction, d'un spectacle, est alors l'expression d'une aura nouvelle à caractère marchand qui façonne une expérience qui s'inscrit dans l'élaboration d'un capitalisme cognitif et affectif.

L'œuvre d'art n'est plus inestimable mais possède une valeur, qui a été désignée par le philosophe et sociologue Walter Benjamin comme valeur d'exposition dans son ouvrage consacré à *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* en 1936.¹⁷ Bien que cette notion soit ultérieure de quelques années à l'exposition *Musik im Leben der Völker*, celle-ci n'en demeure pas moins un terrain d'étude propice à l'analyse de la valeur d'exposition, dans la mesure où parmi les 820 000 visiteurs se trouve le jeune sociologue et théoricien de la musique avant-garde, Theodor Adorno, qui avait rencontré Walter Benjamin en 1923 à Francfort, et qui, dans une lettre adressée à son ami Siegfried Kracauer en février 1928, décrit son admiration pour Walter Benjamin et ses travaux sur l'abstrait et le mythe – deux catégories essentielles à la construction de la valeur d'exposition.¹⁸ En outre, l'exposition *Musik im Leben der Völker* et les commentaires de Theodor Adorno qui s'en suivent mettent en

11

Frankfurter Zeitung (11 septembre 1925), dans : Magistratsakte S. 1792.

12

Voir par exemple les articles parus dans le journal *Kölnische Zeitung* (23, 26 juin 1926), voir également les articles parus dans le journal (22, 24, 26, 28 juin 1926, 1 juillet 1926), dans : Magistratsakte S. 1792.

13

Antrag des Magistrats an die Berliner Zentralstelle (16 décembre 1926), dans : Magistratsakte S. 1792.

14

Antrag des Frankfurter Wirtschaftsamt (21 mars 1927), dans : Magistratsakte S. 1792.

15

Bericht über den bisherigen Verlauf der internationalen Ausstellung « Musik im Leben der Völker » (juillet 1927), dans : Magistratsakte S. 1792.

16

Antrag des Frankfurter Wirtschaftsamt (21 juillet 1927), dans : Magistratsakte S. 1792.

17

Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Francfort-sur-le-Main 1977 [1936], 18.

18

Theodor W. Adorno, lettre du 15 février 1928, dans : *Theodor W. Adorno, Siegfried Kracauer. Briefwechsel*, éd. par Wolfgang Schopf, Francfort-sur-le-Main 2008, 159.

lumière la perspective adornienne sur la perte de l'aura, qui est autrement plus pessimiste que le point de vue de Walter Benjamin.¹⁹

II. Usage et utilité de la musique exposée

Dès 1924, trois ans avant l'exposition, Theodor Adorno proposait déjà une analyse de la musique utilitaire – terme inventé en 1920 par le compositeur Paul Hindemith, également présent et l'une des têtes d'affiche de l'exposition francfortoise – en l'opposant au terme de musique absolue. Tandis que cette dernière est le résultat d'une intériorité qui fait émerger une présence, la musique utilitaire néglige cet aspect et place l'extérieur comme absolu.²⁰ Une fois exposée, la valeur d'usage d'un instrument de musique ou bien d'une partition est neutralisée au profit d'une valeur d'usage annexe, celle de servir un appareil productif à objectif commercial de visibilité qui contribue à l'intensification de l'expérience vécue dans une logique de divertissement.

C'est la raison pour laquelle Theodor Adorno va en amont de l'exposition de 1927 très vivement critiquer la Société internationale de la nouvelle musique, dont il estime qu'elle a compromis son principe de sécession consistant à mettre en vedette des œuvres musicales hors circuit commercial et notamment celles qui n'étaient pas écrites et jouées pour satisfaire le besoin d'un public en quête de divertissement.²¹ Il estime que la Société internationale de la nouvelle musique s'est en quelque sorte stabilisée.²²

Dans le cadre de l'exposition de 1927, Theodor Adorno expose dans la revue *Die Musik*²³ à plusieurs reprises, que ce soit en août 1927,²⁴ ou bien dans un article de 1928,²⁵ le concept de musique stabilisée qui s'est soumise aux exigences de la société qui vient

¹⁹

Voir en outre : Theodor W. Adorno, Brief, 18 mars 1936, dans : *Adorno/Benjamin. Briefwechsel*, Francfort-sur-le-Main 1994, 168–175.

²⁰

Theodor W. Adorno, Gebrauchsmusik, dans : id., *Musikalische Schriften VI*, Francfort-sur-le-Main 2003 [1924], 446–447.

²¹

Id., Die stabilisierte Musik, dans : id., *Musikalische Schriften VI*, Francfort-sur-le-Main 2003 [1927], 100.

²²

Ibid., 101.

²³

Die Musik était le périodique musical le plus populaire d'Allemagne, parce qu'il s'adressait à un lectorat allant des profanes aux musiciens en passant par les universitaires. Son importance en musicologie est significative, d'autant plus que les principaux périodiques de musicologie de cette époque étaient allemands.

²⁴

Adorno, Stabilisierte Musik [1927], 100–112.

²⁵

Id., Die stabilisierte Musik, dans : id. *Musikalische Schriften V*, Francfort-sur-le-Main 2003 [1928], 721–728.

elle aussi de se stabiliser.²⁶ Or, dans une lettre adressée quelques mois avant l'ouverture de l'exposition à Siegfried Kracauer, Theodor Adorno estime que si une œuvre d'art souhaite atteindre une forme de vérité, elle doit transcender la société et ses stratégies communicatives.²⁷

Il désigne deux conséquences de cette stabilisation : tout d'abord que la musique répond désormais à un calcul²⁸ – politique, mercantile, économique. Le musicologue francfortois Karl Holl abonde en ce sens lorsqu'il note dans la revue locale *Melos* que l'économie prédomine au détriment de la musique et des musiciens.²⁹ Puis, à l'instar du compositeur et chef d'orchestre Hermann Scherchen qui se désole dans le numéro de la revue *Das Neue Frankfurt* consacré à l'exposition, Theodor Adorno estime que la musique n'est plus à même de créer une communauté artistique organique³⁰ et que la musique, ainsi que la communauté qui se crée autour d'elle, n'est plus qu'aléatoire et présente comme seul point commun le ticket d'entrée.³¹ L'expérience faite de la musique lors de cette exposition demeure donc une expérience solitaire, ou plutôt, une expérience isolée. La musique ne repose plus sur un esprit de communauté, comme cela était le cas concernant la musique culturelle et comme cela avait été envisagé par les organisateurs de l'exposition.

Theodor Adorno ajoute à cette théorie une particularité supplémentaire : puisqu'isolé, le public est aliéné à une structure, c'est-à-dire un système qui est considéré comme seul à pouvoir pénétrer la masse informe.³² L'exposition se configure comme un lieu et un temps utopiques, et les objets qui s'ordonnent dans ce cadre circonscrit sont présentés comme absolus. Le public est ainsi livré à une expérience herméneutique qui se présente comme étant achevée. L'aliénation repose sur une présentation et une organisation arbitraire d'œuvres qui ne sont présentes que pour elles-mêmes³³ et auxquelles le public isolé se soumet du fait de l'apparent caractère *extraordinaire* d'objets placés dans un environnement qui fonctionne

26

Ibid., 725.

27

Theodor W. Adorno, lettre du 26 mai 1927, dans : Adorno, Kracauer. Briefwechsel, 151.

28

Id., Die stabilisierte Musik [1928], 726.

29

Karl Holl, Frankfurt und die neue Musik, dans : *Melos. Zeitschrift für Musik* 6, 1927, 243–244, ici 243, dans : Magistratsakte S. 1792.

30

Voir Hermann Scherchen, Die gegenwärtige Situation der Musik, dans : *Das Neue Frankfurt* 6, 1927, 137–139, ici 137. Voir Adorno, Die stabilisierte Musik [1927], 102.

31

Adorno, Die stabilisierte Musik [1927], 102.

32

Id., Die stabilisierte Musik [1928], 722.

33

Ibid., 721.

comme un reliquaire et qui est donc propice à la communion. Un compte rendu mandaté par la mairie mentionne en effet que les « trésors précieux » (*kostbare Schätze*) ont permis de courtiser un public plus large.³⁴

Theodor Adorno remet en cause ce procédé³⁵ et s'étonne du fait que l'on expose la musique, qu'on la donne littéralement à voir, alors qu'elle est destinée aux oreilles. Lorsque l'exposition de 1927 était à l'état de projet, la question s'est en effet posée de savoir si la musique devait être rendue visible, comme le suggère l'article sur la *musique visible* publié dans la revue *Das Neue Frankfurt*.³⁶ Rétrospectivement, cette difficulté à représenter un objet d'art immatériel se manifeste également lorsque l'on examine les visuels de promotion. Que ce soit l'affiche officielle, l'affiche programmatique, l'annonce d'un concert de musique mécanique ou bien le guide de l'exposition, la musique est visuellement absente ou ne prend qu'une place subsidiaire : sous forme de cor de chasse ou bien avec la représentation du masque mortuaire de Ludwig van Beethoven.

III. L'exposition au service d'un enjeu politique

L'esprit de communauté cher à la ville et à son maire, comme en témoigne une lettre adressée à l'Union des peuples,³⁷ est bien davantage mis en valeur. L'affiche officielle [Fig. 1]³⁸ souligne par exemple, comme l'indique très explicitement le texte central, le caractère international de l'exposition. Cette idée est renforcée par le visuel qui représente plusieurs drapeaux du monde, réunis par un cor de chasse, symbole du rassemblement. Enfin, la mention à la fin de l'affiche de la présence d'un parc d'attraction, de la même couleur que le titre de l'exposition et qui attire donc le regard, accentue encore l'idée d'un lieu et d'une expérience commune.

Cet aspect est renforcé lors de la cérémonie d'ouverture de l'exposition qui met en scène des têtes d'affiches. Au-delà de la présence de notables bourgeois-libéraux, tel que le plus grand expert

³⁴

Bericht über den bisherigen Verlauf der internationalen Ausstellung « Musik im Leben der Völker » (juillet 1927), dans : Magistratsakte S. 1792.

³⁵

Ibid.

³⁶

Karl Holl, Sichtbare Musik, dans : *Das Neue Frankfurt* 6, 1927, 135–135, ici 135.

³⁷

Brief an das Generalsekretariat des Völkerbundes (19 mars 1927), dans : Magistratsakte S. 2587.

³⁸

L'affiche est également visible dans le catalogue de l'exposition *Zurück in die Moderne*, voir : Bettina Schmitt et Rosemarie Wesp, *Hans Leistikow (1892–1962). Zurück in die Moderne*, Regensburg 2022.



[Fig. 1]

Hans Leistikow, Affiche officielle de l'exposition *Musik im Leben der Völker*, 1927, Affiche, 114 × 85 cm, Francfort, Universitätsbibliothek J. C. Senckenberg, Zentralbibliothek, Slg. Musik, Theater, Spezialsammlung Musik, Theater.

et collectionneur de musique local Paul Hirsch,³⁹ l'exposition a également bénéficié d'une importante présence politique, des « personnalités des plus remarquables » (*hervorragendsten Persönlichkeiten*) d'après le journal *Volksstimme*,⁴⁰ qui témoigne, selon le journal *Hessische Volkszeitung*, de l'éclat de la présence internationale :⁴¹ de nombreuses personnalités politiques et d'autres hauts responsables venus de toute l'Europe étaient accueillis par 202 drapeaux longeant l'artère reliant la gare aux parcs des expositions⁴² qui, tout comme les écoles, les bâtiments administratifs et les voitures officielles,⁴³ arboraient des drapeaux représentant toutes les nations, offrant ainsi au public venu d'ailleurs une mise en scène majestueuse.⁴⁴

En conséquence, l'exposition fut très médiatisée, non seulement par la presse locale et nationale, mais également internationale comme l'atteste la présence du *New York Times* qui, impressionné par la scénographie, qualifiera l'exposition « d'américanque »⁴⁵. La forte présence d'hommes politiques est cependant vue d'un œil critique par Theodor Adorno, dans le sens même d'une valeur d'exposition qui fonctionne en miroir : d'une part, cette présence sert de publicité et se mue elle-même en attraction et d'autre part, l'art exposé sert de décorum ou d'ornement aux hommes politiques qui sont en représentation.⁴⁶ Par ailleurs, on peut également noter que parmi les 450 personnes invitées au banquet d'ouverture, ce sont essentiellement les personnalités issues de la politique, de la presse et de la finance qui dominent.⁴⁷ Le monde de la musique est quant à lui très peu représenté, ce qui nous offre une indication supplémentaire sur l'objectif de l'exposition.

Dans son discours d'ouverture, Gustav Stresemann insiste sur l'honneur et la joie de pouvoir accueillir, grâce à la musique, des

³⁹

Weber et Sellmann, *Moderne veröffentlichen*, 242.

⁴⁰

Volksstimme (17 décembre 1926), dans : *Magistratsakte* S. 1792.

⁴¹

Hessische Volkszeitung (11 juin 1927), dans : *Magistratsakte* S3 T 3.322, Francfort-sur-le-Main 1927.

⁴²

Städtisches Revisionsamt. Inventar und Materialbestand (29 février 1928), dans : *Revisionsamt* 55, Francfort-sur-le-Main 1928. Par ailleurs, l'inventaire fait également mention de 2500 guirlandes et 653 fanions. Cela témoigne des importants moyens mis en œuvre.

⁴³

Magistratsbeschluss N. 590 (08 juin 1927), dans : *Magistratsakte* S. 2587.

⁴⁴

Weber et Sellmann, *Moderne veröffentlichen*, 242.

⁴⁵

The Frankfort Festival, dans : *New York Times*, 17 juillet 1927.

⁴⁶

Theodor W. Adorno, *Frankfurter Opern- und Konzertkritiken*, dans : id., *Musikalische Schriften VI*, Francfort-sur-le-Main 2003 [1927], 9–256, ici 102.

⁴⁷

Teilnehmerliste des Eröffnungs-Festmahls, dans : *Magistratsakte* S. 1792.

diplomates et hommes d'État d'un si haut rang et d'une si grande réputation.⁴⁸ Le choix de termes mélioratifs et dithyrambiques a pour objectif de conférer à l'exposition une dimension solennelle. La musique est, selon Gustav Stresemann, l'expression d'un rêve et d'une aspiration mystérieuse, ainsi qu'une langue universelle à même de réunir les peuples, comme le suggère par ailleurs la référence à Sophocle, figure tutélaire qui fait office de repère collectif plaçant l'exposition sous le signe d'un universalisme intemporel.

Outre les politiques présents le jour de l'ouverture, les organisateurs ont ainsi également mobilisé des personnalités du passé afin de construire une continuité artificielle entre l'histoire et le présent. L'exposition a été mythologisée et ce, bien en amont, comme en attestent les publications dans la presse locale sous forme de feuillets sur différentes époques musicales ou compositeurs en lien avec la ville de Francfort,⁴⁹ se référant par exemple à Goethe – dont Francfort est la ville de naissance⁵⁰ – ainsi qu'à Ludwig van Beethoven dont on fêtait alors le centenaire de la mort. La place historique de la ville dans les transferts culturels est centrale dans la communication publicitaire.⁵¹ Cette dimension mythologisante également présente dans les discours d'ouverture et de fermeture,⁵² se poursuit ensuite lorsque le public traverse les allées de l'exposition pour y découvrir des pièces manuscrites et autres documents originaux qui sont présentés comme des documents uniques en leur genre.

La musique perd son sens premier au profit d'une synthèse abstraite de la diversité, un « pot-pourri d'images et de noms »⁵³ (*Potpourri der Bilder und Namen*), une « encyclopédie pour l'œil »⁵⁴ (*Realenzyklopädie fürs Auge*), qui, selon Theodor Adorno, est donnée à voir de manière labyrinthique et illisible du fait de la quantité d'objets exposés.⁵⁵ Pour Theodor Adorno, cette diversité est représentative du désenchantement du monde : on montre tout, mais

48

Gustav Stresemann, Rede beim Festakt zur Eröffnung der Ausstellung « Musik im Leben der Völker » in der Frankfurter Oper, retranscrit dans : *General-Anzeiger der Stadt Frankfurt a. M.* 134, 11 juin 1927, 4.

49

Hansjakob Ziemer, *Die Moderne hören. Das Konzert als urbanes Forum 1890–1940*, Francfort-sur-le-Main 2008, 253.

50

Voir par exemple : Schlussworte des Herrn Oberbürgermeisters (28 août 1927), dans : Magistratsakte S. 2587.

51

Holl, Frankfurt und die neue Musik, 243.

52

Schlussworte des Herrn Oberbürgermeisters.

53

Adorno, Frankfurter Opern- und Konzertkritiken, 113.

54

Ibid.

55

Ibid.

dans un élan positiviste, on s'attarde uniquement sur l'objectivité de l'objet, sans chercher à connaître sa nature intrinsèque.⁵⁶ Les objets exposés sont en ce sens des « choses mortes »⁵⁷ (*tote Dinge*), des reliques d'une époque révolue, et selon Theodor Adorno, l'exposition est pour ainsi dire un absolu qui est présenté comme achevé.⁵⁸

L'avant-propos du guide de l'exposition insiste en effet sur le fait que cette dernière est si riche et variée qu'il est *absolument* nécessaire de faire appel à une visite guidée⁵⁹ et le journal *Frankfurter Zeitung* note que l'exposition donne trop à voir.⁶⁰ Face à une telle opulence⁶¹ Theodor Adorno estime que l'événement en lui-même est plus important que les objets présentés.⁶² La dimension instructive et technique d'un point de vue musicologique d'un instrument, d'une partition ou d'un traité théorique passe en arrière-plan au profit d'une fonction plus cérémonielle : les objets sont présents non pas pour leur usage premier, mais pour ce qu'ils symbolisent et ce qu'ils apportent en éclat à l'événement.

C'est à la charge de l'architecte de répondre à la fois à la nouvelle contrainte de la massification d'objets exposés, et de trouver une forme propice et en adéquation avec le projet promotionnel *Das Neue Frankfurt*. L'architecte en charge de la scénographie de l'espace d'exposition, Martin Elsässer, explique dans un article paru dans le magazine local *Das Neue Frankfurt* sa démarche : s'inspirant du concept des grandes expositions universelles⁶³ ainsi que de l'imposante architecture constructiviste russe,⁶⁴ la grande salle des fêtes trônant au milieu du parc des expositions a été entièrement repensée afin de correspondre à une architecture propre à la Nouvelle Objectivité alors en vogue. Les grandes pièces étaient subdivisées et réduites, les murs peints de couleurs claires afin de rendre les piè-

56

Adorno, *Die stabilisierte Musik* [1928], 722.

57

Id., *Frankfurter Opern- und Konzertkritiken*, 114.

58

Ibid.

59

Max Bartsch, *Führer durch die Ausstellung Musik im Leben der Völker*, Francfort-sur-le-Main 1927, 3.

60

Musik ohne Instrumente, dans : *Frankfurter Zeitung* (date exacte inconnue), dans : Magistratsakte S3 T 3.322.

61

Adorno, *Frankfurter Opern- und Konzertkritiken*, 114.

62

Ibid., 115.

63

Weber et Sellmann, *Moderne veröffentlichen*, 238.

64

Ibid., 242.

ces plus organiques, c'est-à-dire lumineuses et homogènes,⁶⁵ tout en demeurant très sobres. L'objectif de cette mise en scène est double : elle est tout d'abord représentative de l'idée que les commissaires d'exposition se font de la musique, un art objectif et systématique ;⁶⁶ puis la scénographie et le parcours d'exposition sont – à nouveau – propices à créer un esprit de communauté, la succession des différentes pièces consacrées aux différents pays exposant s'orientant par rapport à la volonté de l'époque de mettre en scène un élan international auquel correspond l'idée du citoyen du monde.⁶⁷

Selon Theodor Adorno, la valeur d'usage d'une partition ou bien d'un instrument de musique est uniquement un succédané d'une volonté politique et sociale de rassembler un public autour d'un idéal sociétal.⁶⁸ Lorsque l'on expose, la valeur de l'objet exposé est altérée, devient valeur d'exposition dont l'objectif est de fédérer autour d'un moment culturel artificiellement modelé. Ainsi, le rituel, en tant que magie effectivement en acte, s'est effacé au profit de l'espace d'exposition canalisé et ritualisé et le rôle de la musique dans le processus sociétal est, selon Theodor Adorno, celui de la marchandise : elle ne sert plus l'usage, mais se soumet comme toutes les autres marchandises à la contrainte de l'échange d'unités abstraites et sa valeur d'usage se subordonne à la pression de l'échange,⁶⁹ c'est-à-dire que la confrontation de l'objet exposé avec son public prime sur son utilisation. La musique n'est plus *en puissance*, mais uniquement *en acte*.

IV. L'aura en procès. Exposition et divertissement

La magie, ou, pour reprendre la terminologie de Walter Benjamin, l'aura, s'est ainsi déplacée : en étant exposée, la musique ne constitue plus la construction d'une temporalité qui mêle passé, présent et futur.⁷⁰ En acceptant les qualités de la marchandise, elle n'est plus qu'un objet du présent : l'exposer la rend statique et son usage est uniquement immédiat, propre au moment de l'exposition. Elle n'est plus intemporelle *a priori*, mais, tout comme la marchandise, elle est chargée artificiellement d'une dimension culturelle créée pour l'oc-

⁶⁵

Martin Elsässer, Die Architektonische Gestaltung, dans : *Das Neue Frankfurt* 6, 1927, 134.

⁶⁶

Holl, Sichtbare Musik, 135.

⁶⁷

Weber et Sellmann, *Moderne veröffentlichen*, 238.

⁶⁸

Adorno, Frankfurter Opern- und Konzertkritiken, 113.

⁶⁹

Id., Zur gesellschaftlichen Lage der Musik, dans : *Musikalische Schriften* V, 729-777, ici 729.

⁷⁰

Markus Ophälders, Der Kultwert des Ausstellungwertes und die Zeitlichkeit musealer Gegenstände, dans : *Paragrana* 26/1, 2017, 131-140, ici 137.

casation. L'architecte Martin Elsässer, en charge du projet *Le Nouveau Francfort*, est également connu pour être l'architecte de nombreuses églises en Allemagne.⁷¹ En mêlant modernité et sacré, l'exposition possède sa propre symbolique secrète qu'il s'agit pour le public de déchiffrer.⁷² Le parcours se construit ainsi non seulement comme un divertissement, mais également comme une procession, comme le souligne par ailleurs le maire de Francfort dans son discours de clôture : il parle de l'exposition comme d'un autel de la musique.⁷³

Cette magie se dégage par ailleurs lors des performances proposées dans le cadre de l'exposition, comme la présentation par Léon Thérémine de son instrument éponyme. L'affiche publicitaire qui annonce la performance de Léon Thérémine insiste sur la manière dont le thérémine est joué grâce aux mouvements libres des mains dans la salle, suggérant ainsi l'expérience d'un moment magique où le corps devient lui-même instrument, est capable de produire des sons en se mouvant, sans toucher l'instrument à proprement parler. Les journaux qualifient cet acte de magique et estiment que le conte est devenu réalité.⁷⁴ Le thérémine est ainsi propice à créer ce que Theodor Adorno nomme le pouvoir visible de l'exposition, c'est-à-dire : un rêve éveillé.⁷⁵

Theodor Adorno, présent lors de la représentation, sera si marqué par l'aspect inouï de cet instrument, qu'il le prendra en exemple dix ans plus tard afin d'en déterminer le choc qui se produit, dans la mesure où les sons que produit l'instrument s'approchent du son d'une voix chantée.⁷⁶ On peut ici faire le lien avec le cinéma parlant, qui apparaît quelques mois plus tard, et la fascination hypnotique des spectateurs et spectatrices découvrant des personnes physiquement absentes mais dont la voix agit comme référent du réel et donne ainsi la sensation d'être *en présence*, attribuant à cette parenthèse, qui est celle de l'exposition, une corporalité. Les objets exposés empruntent en ce sens aux marchandises leur prétention qualitative d'être immédiatement accessibles et disponibles, mais au-delà de satisfaire un besoin matériel, ils formalisent une expérience qui a pour fonction d'amuser et d'intensifier le plaisir. La musique qui se mue en marchandise culturelle est modelée de sorte qu'elle puisse être expérimentée.

⁷¹

Voir Elisabeth Spitzbart, *Martin Elsaesser. Kirchenbauten, Pfarr- u. Gemeindehäuser*, Tübingen 2014.

⁷²

Adorno, *Frankfurter Opern- und Konzertkritiken*, 113.

⁷³

Schlussworte des Herrn Oberbürgermeisters.

⁷⁴

Musik ohne Instrumente.

⁷⁵

Adorno, *Frankfurter Opern- und Konzertkritiken*, 114.

⁷⁶

Id., *Memorandum: Music in Radio*, dans : Paul F. Lazarsfeld, *Papers 1930-1976*, Columbia University, Rare Book and Manuscript Library, Serie I, Box 26, 1-161, ici 153.

L'esthétisation du présent et l'expérience empirique de la musique ont pour conséquence que le public n'est plus attentif au cheminement, dans les allées de l'exposition d'une part, mais aussi, de manière plus dialectique, entre ce qui a été et ce qui sera. Il s'agirait en somme d'une spiritualité de l'immédiat qui mythifie l'instant, et la fusion entre culture et divertissement doit alors se comprendre non seulement comme une forme de dépravation de la culture, mais également et surtout comme une spiritualisation de l'amusement. Le divertissement est donc en apparence la promesse d'un usage concret – ici il s'agira d'une promesse de bonheur ou de plaisir – qui est mise en scène par sa forme théâtrale afin de séduire le consommateur. Ce qui touche l'homme ce n'est pas tant l'être des objets que les objets en action. En ce sens, l'objet se transforme en pure forme (action) sans contenu (être).

Le spectacle produit par l'exposition a finalement ceci d'aliénant, qu'il permet au public, grâce à l'expérience qu'il met en scène, de se construire sa propre histoire, une histoire intérieure, qui lui paraît plus juste, plus vraie que *l'histoire* à proprement parler. Or, Theodor Adorno note que vis-à-vis de l'histoire qui est uniquement vécue de manière empirique, le monde extérieur est quant à lui laissé pour compte, n'est pas mis en perspective par les objets.⁷⁷ C'est là tout le paradoxe de l'exposition qui, en mobilisant de nombreux objets à valeur anamnétiques (au sens liturgique du terme, mais également dans le sens du souvenir et de la mémoire), a, selon Theodor Adorno, pour conséquence la disparition de l'histoire :⁷⁸ lorsque l'on traverse les allées d'une exposition, on est face à un sujet sans objet, c'est-à-dire un public auquel la vérité historique apparaît uniquement dans le reflet de sa propre intériorité.⁷⁹

Guillaume Beringer : diplômé de l'École Normale Supérieure de Lyon en Études Germaniques ainsi qu'en Histoire à l'université Paris-Sorbonne, doctorant en Études Germaniques à l'université Sorbonne Nouvelle. Son sujet de thèse porte sur la généalogie de l'industrie de la culture de Hegel à Adorno. Depuis 2020, Professeur titulaire en CPGE ECG au Lycée Saint-Louis de Gonzague à Paris ainsi qu'examinateur aux oraux d'admission au concours de la BCE.

77

Adorno, *Die stabilisierte Musik* [1928], 725.

78

Id., *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, Francfort-sur-le-Main 2020 [1933], 54.

79

Ibid., 62.

CAPTURING IRAN'S PAST

ZEITGENÖSSISCHE FOTOGRAFIE UND *CURATORIAL
ACTIVISM* IM MUSEUM FÜR ISLAMISCHE KUNST.
EIN ZWISCHENRUF

Agnes Rameder

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2024, S. 439–456

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.104833>



ABSTRACT: *CAPTURING IRAN'S PAST*. CONTEMPORARY PHOTOGRAPHY AND CURATORIAL ACTIVISM AT THE MUSEUM OF ISLAMIC ART. AN INTERJECTION

Using the example of the exhibition *Capturing Iran's Past*, which was displayed in the Museum of Islamic Arts in Berlin, in 2019, I discuss problems that arise when contemporary art is exhibited in historical museums. By drawing on critical curatorial theory, analysis of exhibitions, and my own reflections as a co-curator of *Capturing Iran's Past*, I argue that these problems are grounded in the ignorance of contemporary art museums toward artists who are operating outside the geographical canon. Therefore, works of artists who are not based in Europe/North-America are often presented in ethnographic or Islamic museums, which work primarily with historical artifacts rather than contemporary art. However, these museums are practicing curatorial activism by providing space for these very artists.

KEYWORDS

Kuratorische Theorie; zeitgenössische Kunst; iranische Fotografie; Dekolonialisierung; Curatorial Activism.

Die Gruppenausstellung *Capturing Iran's Past* wurde von mir als Gastkuratorin in Kollaboration mit dem Museum für Islamische Kunst im Pergamonmuseum Berlin ko-kuratiert und präsentierte Arbeiten von vier zeitgenössischen Fotokünstler*innen,¹ die in ihren Werken das Nachleben verschiedener Zeiten der iranischen Vergangenheit im Heute reflektieren. Es handelte sich um eine Ausstellung zeitgenössischer Fotografie, die auf eine bestimmte Geografie Bezug nimmt. Daher ist *Capturing Iran's Past* ein anderer Ausstellungstypus als die anderen in diesem Themenheft untersuchten Weltausstellungen und internationalen Kunstausstellungen.

Der Zeitrahmen der Schau begann mit der Ankunft der Fotografie in Iran 1842, nur drei Jahre nach dem Aufkommen des Mediums in Frankreich, und endete in der Gegenwart.²

Shadi Ghadirian re-inszeniert in *Qajar* (1998) Porträtfotografien der Kadscharenzeit (1779–1925), durchbricht die Historizität jedoch jeweils durch ein Element der späten 1990er Jahre, etwa eine Boombox oder eine Kamera [Abb. 1], und verweist dadurch auf die Auswirkungen von Traditionen auf das heutige Leben. In *Nil Nil* (2008) [Abb. 2] hingegen arrangiert die Künstlerin militärische Gegenstände in Innenräumen, zum Beispiel einen Staubsauger in einem Armeerucksack, und thematisiert so die bis heute fortwirkenden Traumata des Iran-Irak-Kriegs, der von 1980 bis 1988 dauerte. Arman Stepanian integriert in den Serien *Gravestones* (1999) und *Doorbells* (2004) [Abb. 3] Studiofotografien aus dem späten 19. und frühen 20. Jahrhundert in zeitgenössische Kontexte, indem er sie mit Türen und Grabsteinen kombiniert, und erinnert damit daran, dass die Bedingungen unserer gegenwärtigen Situation von unseren Vorfahren geformt wurden. Najaf Shokri reflektiert die Wurzeln individueller und kollektiver Identität dadurch, dass er in *Irاندokht* (2006) und *The Registration Congregation of Iranian Men* (2006–2012) [Abb. 4] gescannte iranische Ausweispapierfotografien der 1950er–1960er Jahre präsentiert. Die vierte Künstlerin der Ausstellung, Taraneh Hemami, sammelte für *Hall of Reflections* (2000–2012) Familienfotos von Iraner*innen, die nach Kalifornien migriert sind, und transformiert diese Fotografien, die zwischen dem 19. Jahrhundert und den 1980er Jahren aufgenommen wurden, in Spiegelassemblagen, wodurch eine Sehnsucht nach einem früheren

1

Außer mir haben Margaret Shortle, Martina Müller-Wiener und Stefan Weber die Ausstellung kuratiert. Es handelte sich dabei um eine Kooperation mit drei Galerien in Teheran: der AG Galerie, der Silk Road Galerie und der Afrand Galerie. Die Dauer von *Capturing Iran's Past* war vom 7. November 2019 bis zum 26. Januar 2020. Siehe auch Museum für Islamische Kunst, *Capturing Iran's Past. Fotokunst – PhotoArt – نر عكاسی* (15.01.2022).

2

Mohammadreza Tahmasbpour, *Photography During the Qajar Era, 1842–1925*, in: Markus Ritter und Staci Gem Scheiwiler (Hg.), *The Indigenous Lens. Early Photography in the Near and Middle East*, Berlin 2018, 57–76.



[Abb. 1]

Ausstellungsansicht mit Shadi Ghadirian, Qajar #8 (links) und Qajar #19 (rechts), 1998, C-Print, je 60 × 90 cm und historische Objekte aus der Sammlung des Museums für Islamische Kunst aus dem 19. Jahrhundert, in der Ausstellung *Capturing Iran's Past* (07.11.2019–26.01.2020), Berlin, Pergamonmuseum © Zohreh Zehbari.



[Abb. 2]

Ausstellungsansicht mit Shadi Ghadirian, Nil Nil #14 (links) und #6 (rechts), 2008, C-Print, 76 × 114 bzw. 76 × 76 cm, der Mschatta-Fassade, 8. Jahrhundert und Khaled al Saai, Der Garten der Geschichte, 2018, Mixed Media, 800 × 200 cm, in der Ausstellung *Capturing Iran's Past* (07.11.2019–26.01.2020), Berlin, Pergamonmuseum © Taraneh Hemami.



[Abb. 3]

Ausstellungsansicht mit Arman Stepanian, *Doorbells 2* (links), *Gravestones 4* (Mitte) und *Doorbells* (rechts), 2004/1999/1999, C-Print, 100 × 70 cm und der Mshatta-Fassade, 8. Jahrhundert, in der Ausstellung *Capturing Iran's Past* (07.11.2019–26.01.2020), Berlin, Pergamonmuseum © Taraneh Hemami.



[Abb. 4]

Ausstellungsansicht mit Najaf Shokri, Irandokht/The Registration Congregation of Iranian Men, 2006/2006–2012, C-Print, 40 × 40 cm und sassanidischen Statuen, in der Ausstellung *Capturing Iran's Past* (07.11.2019–26.01.2020), Berlin, Pergamonmuseum © Zohreh Zehbari.

Wohnort visualisiert wird.³ Alle ausgestellten Arbeiten erzählen durch den visuellen Dialog mit der Vergangenheit implizit von der iranischen Geschichte im Allgemeinen und der lokalen Fotogeschichte im Besonderen.

Fotografie ist ein Medium, das in der Vergangenheit zu verorten ist. Peter Geimer schreibt: „Die Fotografie konserviert und versteinert; sie erhält ein Leben, dessen Vergangenheit zugleich Voraussetzung ist.“⁴ Die Vergangenheit ist der Fotografie inhärent, denn sie zeigt einen Moment, der gewesen ist. Darüber hinaus sind Fotografien, wie Susan Sontag anmerkte, „Stücke der Welt“,⁵ die nur ein Ausschnitt sind. Das heißt, jedes Foto ist ein Fragment einer bestimmten Zeit, Szenerie oder Situation. Ebenso bestand *Capturing Iran's Past* aus Fragmenten der iranischen Vergangenheit und war nicht als Geschichtsbuch konzipiert, sondern als Sammlung von individuellen und persönlichen Kurzgeschichten, die über Ereignisse der Vergangenheit und deren Auswirkungen im Heute erzählten.

Die Idee zur Ausstellung entstand auf einer Konferenz,⁶ an der ich einen Vortrag zu zeitgenössischer Fotografie in Iran hielt, bei dem auch der Direktor des Museums für Islamische Kunst anwesend war. Die Konzeption von *Capturing Iran's Past* war ein Resultat dieses Treffens. Während ich für die Auswahl der Künstler*innen sowie den thematischen Rahmen zuständig war, übernahm das Museum die Planung der Szenografie. Trotz anfänglicher Bedenken meinerseits, ob eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst in einem primär historischen Museum geeignete Ausstellungsbedingungen vorfinden würde, entschied ich mich dafür, die Schau zu ko-kuratieren, da ich darin die Möglichkeit sah, Kunst über Iran eine Plattform mit breitem Publikum zu bieten sowie dadurch auch implizit das Paradigma „islamische Kunst“ zu hinterfragen.

Im Folgenden diskutiere ich anhand von kuratorischer Theorie, Ausstellungsanalysen, Reflexionen über meine kuratorische Arbeit sowie Überlegungen zur Definition von „islamischer Kunst“, warum die Ausstellung im Museum für Islamische Kunst stattfand und führe dies auf ein strukturelles Desinteresse von zeitgenössischen Museen für Kunst außerhalb des Kanons zurück. Anschließend bespreche ich, warum durch die Abhaltung der Schau im

3

Museum für Islamische Kunst, *Capturing Iran's Past*. Für eine detaillierte Diskussion der Arbeiten siehe Agnes Rameder, *Die Vergangenheit einfangen – Über das Heute sprechen. Vergangenheit in Fotografien von Shadi Ghadirian, Taraneh Hemami, Najaf Shokri und Arman Stepanian*, in: *Capturing Iran's Past* (Ausst.-Kat. Berlin, Museum für Islamische Kunst), hg. von ders., Margaret Shortle, Martina Müller-Wiener und Stefan Weber, Berlin 2019, 10–21.

4

Peter Geimer, *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg 2009, 123–124.

5

Susan Sontag, *On Photography*, New York 1978 [1977], 10.

6

13. Kolloquium der Ernst Herzfeld-Gesellschaft für Islamische Kunstgeschichte von 6. bis 9. Juli 2017 in Wien, organisiert von Markus Ritter.

Museum für Islamische Kunst der problematische Eindruck entstehen könnte, dass es sich bei den Fotoarbeiten, die in *Capturing Iran's Past* gezeigt wurden, um „zeitgenössische islamische Kunst“ handle, und reflektiere abschließend das Ausstellungskonzept in Relation zur Realisierung der Ausstellung.

I. (Des-)Interessiert. Unterrepräsentation von Künstler*innen abseits des Kanons in Museen zeitgenössischer Kunst und *Curatorial Activism* in ethnologischen und Islamischen Museen

Ausstellungen in Museen zeitgenössischer Kunst sind dominiert von Arbeiten des sogenannten Kanons. Gemeint ist damit Kunst, die vornehmlich in den Kontexten Europas oder Nordamerikas von Künstlern, die in eben diesen Geografien leben, produziert wurde.⁷ Obwohl sich der Kanon in einer Transformation befindet und stetig, wenn auch langsam, *Artists of Colour* und Frauen berücksichtigt,⁸ sind Kunstschaffende, die, wie Ruth E. Iskin und Maura Reilly argumentieren, nicht männlich, nicht weiß und nicht „westlich“ sind, nach wie vor unterrepräsentiert.⁹

Die größte Hürde für Künstler*innen, in Institutionen der Gegenwartskunst Sichtbarkeit zu erlangen, verortet sich in der geografischen Situation der Kunstschaffenden. Auch wenn in Europa/Nordamerika lebende Künstler*innen mit Migrationshintergrund Benachteiligungen im Kunstbetrieb erfahren, haben sie dennoch einen besseren Zugang zu Letzterem als Künstler*innen, die außerhalb dieser Geografien arbeiten. Ein Blick in das Ausstellungsprogramm des Museums moderner Kunst Stiftung Ludwig (mumok) in Wien und des Hamburger Bahnhofs in Berlin für das Jahr 2019 bestätigt dies. Der Hamburger Bahnhof richtete neun Einzelausstellungen aus, zwei davon für Künstler, die zum damaligen Zeitpunkt nicht in Europa/Nordamerika lebten (Lawrence Abu Hamdan/Beirut, Cevdet Ereğ/Istanbul). Von den sechs Gruppenausstellungen wies nur *How to Talk with Birds, Trees, Fish, Shells, Snakes, Bulls and Lions* eine signifikante Beteiligung von Künstler*innen, die außerhalb Europas/Nordamerikas leben, auf.¹⁰ Im mumok in Wien

7

Zum Begriff des Kanons siehe Maura Reilly, *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, London 2018, 22–23.

8

Zum Kanon im Wandel siehe Ruth E. Iskin, Introduction. Re-Envisioning the Canon. Are Pluriversal Canons Possible?, in: dies. (Hg.), *Re-Envisioning the Contemporary Art Canon. Perspectives in a Global World*, New York, 2017, 1–41, hier 7–15. Siehe auch Reilly, *Curatorial Activism*, 20.

9

Iskin, Introduction, 1.

10

Auch in *Zeit für Fragmente* sind einige Künstler*innen, die außerhalb Europas/Nordamerikas leben, vertreten. Hamburger Bahnhof, *Vergangene Ausstellungen 2019* (15.01.2022). Während des Verfassens dieses Essays war ich noch nicht im Hamburger Bahnhof beschäftigt, meine Beobachtungen beziehen sich auf das Jahr 2019 und stellen daher eine Perspektive von Außen dar. Zu erwähnen ist auch, dass die Ausrichtung des Museums mit dem Direktorenwechsel im Jahr 2022 viele neue Impulse erfährt.

wurden im selben Jahr acht Gruppenausstellungen und zwölf Einzelausstellungen ausgerichtet. Namen von Künstler*innen, die ihren Wohnsitz nicht in Europa/Nordamerika haben, sind im Programm nicht zu finden.¹¹ Diese Unterrepräsentation im Hamburger Bahnhof und Ignoranz des mumok sind keine Einzelfälle. Sie bestätigen Reillys Beobachtung, dass in den meisten Museen, mit Ausnahmen wie etwa dem Haus der Kunst in München oder dem Gropius Bau in Berlin, Besucher*innen immer noch aktiv nach Werken von Künstler*innen außerhalb des Kanons suchen müssen, was die Autorin darauf zurückführt, dass sich die Kurator*innen in den meisten Museen zeitgenössischer Kunst wenig für eine diverse Vielfalt von Stimmen interessieren.¹²

Aufgrund dieses Desinteresses muss Kunst, die in anderen Regionen produziert wurde, oft in „andere Räume“ ausweichen. Beispiele sind *Nepal Art Now*,¹³ eine Ausstellung gegenwärtiger Kunstproduktion in Nepal, die 2019 im Weltmuseum in Wien, einem ethnografischen Museum, gezeigt wurde, und *Capturing Iran's Past*. Diese Schau, die, abgesehen von Hemamis *Hall of Reflections*, nur Arbeiten von in Iran lebenden Künstler*innen beinhaltete, wurde im Museum für Islamische Kunst ausgerichtet.

Diese Häuser betreiben im Gegensatz zu den meisten Museen für zeitgenössische Kunst *Curatorial Activism* – ein Begriff, der von Reilly geprägt wurde und Folgendes beschreibt:

Curatorial Activism is a term I use to designate the practice of organizing art exhibitions with the principle aim of ensuring that certain constituencies of artists are no longer ghettoized or excluded from the master narratives of art. It is a practice that commits itself to counter-hegemonic initiatives that give voice to those who have been historically silenced or omitted altogether – and, as such, focuses almost exclusively on work produced by women, artists of color, non-Euro-Americans, and/or queer artists.¹⁴

Curatorial Activism ist somit eine ethische Praxis der Organisation von Kunstausstellungen mit dem Ziel der Schaffung von Sichtbarkeit für bislang ignorierte oder weniger beachtete Künstler*innen. Dazu zählt Reilly auch Kunstschaffende, die nicht in Europa oder Nordamerika leben. *Curatorial Activism* wird, bezogen auf diese Künstler*innen, aber nur in Ausnahmefällen in Museen für Gegen-

¹¹
MUMOK, *Rückblick* (19.05.2024).

¹²
Reilly, *Curatorial Activism*, 17.

¹³
Nepal Art Now (Ausst.-Kat. Wien, Weltmuseum), hg. von Swosti Rajbhandari Kayashta und Christian Schicklguber, Wien 2019. *Capturing Iran's Past*.

¹⁴
Maura Reilly, *What is Curatorial Activism?*, 07.11.2017 (15.01.2022).

wartskunst praktiziert, vielmehr sind es die ethnologischen und Islamischen Museen, die dieser Gruppe Sichtbarkeit ermöglichen. Dadurch wird zeitgenössische Kunst allerdings in einen „anderen Raum“ abgeschoben, wie Jude Kelly, der künstlerische Direktor des Londoner Southbank Centre for Performing Arts, kritisierte, als er darauf hinwies, dass inklusiv zu sein nicht bedeutet „standing in the middle and saying, ‘I’d like to include you’ – you have to stand in a different place“.¹⁵

Auch *Capturing Iran's Past* wurde in einem „anderen Raum“ gezeigt, nicht im Hamburger Bahnhof, in dem – bezogen auf die Staatlichen Museen zu Berlin, zu dem beide Häuser gehören – eine Ausstellung zeitgenössischer Kunst adäquat erscheinen würde, sondern im Museum für Islamische Kunst.

II. Verirrt. Zeitgenössische Fotografie im historischen Museum für Islamische Kunst

Eine Ausstellung zeitgenössischer Fotografie in einem Museum, das historische Objekte, die zwischen dem siebten und dem 19. Jahrhundert in islamisch geprägten Regionen produziert wurden, beherbergt, könnte den Eindruck erwecken, dass die gezeigten Werke als „zeitgenössische islamische Kunst“ zu klassifizieren sind. Ob es eine solche Kategorie gibt, wurde 2017 im Symposium *Islamic Art: Past, Present, Future* an der Virginia Commonwealth University diskutiert.¹⁶ Schon der Titel impliziert, dass die Organisierenden Sheila Blair und Jonathan Bloom von der Existenz einer „islamischen Kunst“ nicht nur in der Vergangenheit, sondern ebenso in der Gegenwart und Zukunft ausgehen. Blair stellte in ihrer Einführungsrede zur Debatte, dass Fotos und Videos unter den Begriff „islamische Kunst“ fallen könnten und fasst den Raum von Marokko bis China als „islamisch“ zusammen.¹⁷ In einem anderen Vortrag wurde erörtert, warum Künstler*innen aus der Region wie Mona Hatoum aufgrund ihres Geburtslandes möglicherweise „zeitgenössische islamische Kunst“ produzieren.¹⁸ Dieser Auffassung widerspricht Fereshteh Daftari, wenn sie in ihren

15

Zitiert nach Lucy R. Lippard, Foreword, in: Maura Reilly, *Curatorial Activism. Towards an Ethics of Curating*, London 2018, 6–11, hier 10.

16

Ein Tagungsband zum Symposium wurde 2019 publiziert: Sheila S. Blair und Jonathan M. Bloom (Hg.), *Islamic Art. Past, Present, Future (The Biennial Hamad bin Khalifa Symposium on Islamic Art)*, New Haven, CT 2019.

17

Sheila S. Blair, *Islamic Art. Past, Present, and Future. Opening Address*, [Youtube](#), 09.05.2018 (15.01.2022).

18

Sheikha Al Mayassa bint Hamad bin Khalifa Al Thani, *Defining Meaning and Value in Contemporary Islamic Art*, in: Blair und Bloom, *Islamic Art*, 10–23, hier 11–13.

Ausstellungskatalogen¹⁹ gegen die Homogenisierung einer diversen Geografie und Zeit argumentiert. Kurator*innen, die mit dem Konzept „zeitgenössische islamische Kunst“ arbeiten, so Daftari, gewähren individuellen Ausdrucksformen keinen Raum, sondern drängen Künstler*innen in eine islamische Identität.²⁰ Konträr dazu ist die Position von Linda Komaroff, der Kuratorin der Abteilung für islamische Kunst des Los Angeles County Museum of Art (LACMA). Sie versucht Gegenwartskunst aus der Region in die historische Sammlung einzugliedern, da, wie Komaroff argumentiert, die historischen wie die gegenwärtigen Arbeiten aus derselben Tradition kommen, wie beispielsweise an der Verwendung arabischer Schrift zu sehen sei.²¹ Wird dieses Denkmuster auf zeitgenössische europäische/nordamerikanische Kunst angewendet, so würde dies bedeuten, dass Barbara Kruger, weil sie Buchstaben aus demselben Alphabet wie in Bibelhandschriften des 15. Jahrhunderts für ihre soziokritischen Plakate verwendet, christliche Kunst praktiziert. Ebenso merkt Daftari an, dass ausschließlich Gegenwartskunst aus der Region, die heute primär islamisch geprägt ist, unter einem religiösen Marker klassifiziert wird, während, bezogen auf Gegenwartskunst aus Europa/Nordamerika, nicht von zeitgenössischer jüdisch-christlicher Kunst gesprochen wird.²² Durch diese Ungleichbehandlung – Kruger wird im Gegensatz zu Hatoum nicht mit einem religiösen Etikett versehen – wird wiederum das Konzept einer „andere(n) Kunst“, die außerhalb des Kanons zu lokalisieren ist, kreierte.

Von „zeitgenössischer islamischer Kunst“ zu sprechen ist auf mehreren Ebenen problematisch: Erstens wird eine vermeintliche zeitliche Kontinuität vom siebten Jahrhundert bis heute hergestellt, zweitens wird eine kulturell diverse Geografie homogenisiert und drittens werden Künstler*innen in eine religiöse Identität gedrängt, mit der sie sich möglicherweise nicht identifizieren, und mit einem Marker des „Anderen“ versehen. Initiativen wie jene von Komaroff, Gegenwartskunst außerhalb des Kanons Ausstellungen zu ermöglichen, sind wichtig. Relevant wäre es aber, diese zeitgenössischen Arbeiten nicht pauschal als „islamische Kunst“ zu klassifizieren, sondern zu betonen, dass Gegenwartskunst, die außerhalb des Kanons entstanden ist, aufgrund von mangelndem Interesse der zeitgenössischen Abteilung des LACMA im Department für islami-

¹⁹

Without Boundary. Seventeen Ways of Looking (Ausst.-Kat. New York, Museum of Modern Art), hg. von Fereshteh Daftari, New York 2006. *Safar Voyage. Contemporary Works by Arab, Iranian and Turkish Artists* (Ausst.-Kat. Vancouver, Museum of Anthropology), hg. von dems. und Jill Baird, Toronto 2013.

²⁰

Fereshteh Daftari, *Passport to Elsewhere*, in: *Safar Voyage*, 8–31, hier 10–11.

²¹

Linda Komaroff, *Islamic Art Now and Then*, in: Blair und Bloom, *Islamic Art*, 25–56, hier 27.

²²

Daftari, *Passport to Elsewhere*, 10–11.

sche Kunst Unterschlupf finden muss, nicht weil sie religiös konnotiert ist, sondern weil sie in derselben Region wie die historischen Sammlungsobjekte produziert wurde.

Nur künstlerische Arbeiten anzukaufen oder für eine Ausstellung auszuwählen, die außerhalb des Kanons zu verorten sind, wie in Komaroffs Agenda oder in *Capturing Iran's Past*, könnte als gettoisierend, segregierend und kulturell essenzialistisch wahrgenommen werden. Diesem Argument setze ich Reilly und Iskin anschließend entgegen, dass, wie anhand der Beispiele des mumok und des Hamburger Bahnhofs oben diskutiert, Künstler*innen, die außerhalb des Kanons agieren, in den meisten Museen für zeitgenössische Kunst unterrepräsentiert sind und daher besondere ausgleichende Aufmerksamkeit benötigen. Natürlich wird durch den kuratorischen Rahmen eine Segregation vorgenommen. Dies passiert aber in jeder Ausstellung, auch eine Schau über Surrealismus schließt alle anderen Kunstströmungen aus.²³ Außerdem hatte *Capturing Iran's Past* im Gegensatz zu anderen Ausstellungen wie etwa *Iran: Inside Out*²⁴ im Chelsea Art Museum in New York 2009, die einen Überblick über das zeitgenössische Kunstschaffen in Iran gab, nicht allein ein regionales kuratorisches Konzept (Iran), sondern es umfasste auch ein Medium (Fotografie) und ein Thema (die Vergangenheit im Heute).

Der Vorwurf der Gettoisierung gegenüber Ausstellungen, die ausschließlich Künstler*innen, die nicht Teil des Kanons sind, zeigen, sollte Iskin zufolge nicht an deren Kurator*innen, sondern an die Mainstream-Museen gerichtet werden, die Künstler*innen aus anderen Geografien marginalisieren und dadurch erst die Notwendigkeit kreieren, regional spezifische Ausstellungen abzuhalten, um damit die Exklusivität des traditionellen Kanons zu hinterfragen.²⁵

In *Capturing Iran's Past* teilten sich die dezidiert nichtislamischen zeitgenössischen Fotografien den Raum mit den historischen Exponaten des Museums, mit denen sie, wie ich unten erläutere, in keiner Verbindung standen. Ich wollte durch diese augenscheinliche Deplatzierung nicht wie Komaroff vermeintliche Kontinuitäten kreieren oder die ausgestellten Arbeiten als potenziell „zeitgenössisch islamisch“ etikettieren, sondern vielmehr die Frage aufwerfen, was diese zeitgenössischen Fotografien in einem historischen Museum zu tun haben, warum sie in den Räumlichkeiten verirrt zu sein scheinen und warum sie nicht in einem Museum für Gegenwartskunst ausgestellt sind. Ermöglicht wurde dies durch die geografische Verankerung des Ausstellungskonzepts, da aufgrund der Fokussierung auf den Iran die Schau in das regionale Interesse des

²³

Reilly, Curatorial Activism, 17. Iskin, Introduction, 13.

²⁴

Iran Inside Out. Influences of Homeland and Diaspora on the Artistic Language of 56 Contemporary Iranian (Ausst.-Kat. New York, Chelsea Art Museum), hg. von Sam Bardaouil und Till Fellrath, New York 2009.

²⁵

Iskin, Introduction, 13.

Museums fiel. Die Umsetzung des Konzeptes, die ich im Anschluss diskutiere, brachte allerdings Schwierigkeiten mit sich.

III. Versucht. Eklektizistische Kunstkammer oder durchdachtes Zusammenspiel? *Curatorial Activism* im Museum für Islamische Kunst

Im Folgenden reflektiere ich Probleme bei der Umsetzung des Konzeptes von *Capturing Iran's Past*, die ich vor allem in der Präsentation der Fotografien sowie den Ausstellungstexten verorte.

Neben einem Einleitungstext war jedes Kapitel der Schau mit dreisprachigen Texten (auf Deutsch, Englisch und Persisch) zu den einzelnen Arbeiten und deren Kontexten versehen. Der Katalog beinhaltet eine Einleitung und vier Essays, von denen zwei von nichtiranischen und zwei von iranischen Autor*innen verfasst wurden, wodurch auch lokale Perspektiven berücksichtigt wurden.²⁶ Den Essays folgt ein Bildteil mit Artist-Statements. Der Katalog ist nur auf Deutsch und Englisch herausgegeben. Obwohl es möglich war, Iraner*innen als Autor*innen zu gewinnen, sind ihre Texte wie auch die Artist-Statements nicht auf Persisch publiziert, was wiederum bedeutet, dass interessierte Iraner*innen, die über keine Kenntnisse in Deutsch und Englisch verfügen, keinen Zugang zu dem Katalog einer Ausstellung über ihr Land haben.

Weder im Einleitungstext noch im Katalog wurden die Ausstellungssituation und die oben diskutierte Problematik der Definition von „zeitgenössischer islamischer Kunst“ thematisiert. Ebenso wenig wurden theoretische Informationen zum Verhältnis zwischen Fotografie, Fragment und Vergangenheit, die zentral für das Konzept waren, erwähnt. Auch die Inklusion von Artist-Statements in die Ausstellungspräsentation hätte eine multiperspektive Sichtweise eröffnet. Da der Großteil der Besucher*innen des Pergamonmuseums Tourist*innen sind, die nicht wegen der Sonderausstellungen kommen, sondern um die Sammlung zu sehen, gab es vonseiten des Museums verständlicherweise Bedenken, dass zu viel Information überfordernd sein würde.

Capturing Iran's Past war eine Ausstellung in der Ausstellung, da die zeitgenössischen Fotografien in die Präsentation der historischen Exponate des Museums eingebettet waren. Nur ein Raum, das Buchkunstkabinett, wurde für Shadi Ghadirians *Qajar*-Serie geleert. In zwei Vitrinen wurden Objekte aus der Kadscharenzeit aus Museumsbeständen platziert [Abb. 1]. Deren Temporalität war die einzige Verbindung zu den Fotografien. In einem angrenzenden Raum war eine Powerpoint-Präsentation installiert, die historische Referenzbilder in Kombination mit erklärendem Text zeigte. Aus Platzgründen war es nicht möglich, diese Abbildungen als Replika direkt neben den zeitgenössischen Werken anzubringen, was es den

Besucher*innen ermöglicht hätte, unmittelbare visuelle Verbindungen herzustellen.

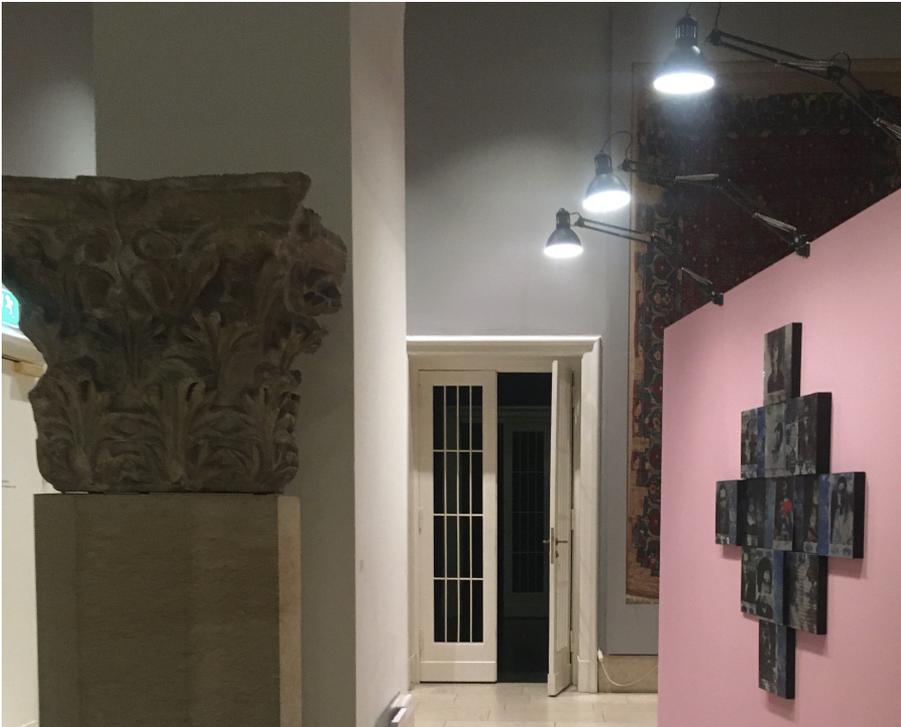
Im Mschatta-Saal, also jenem Raum, in dem sich die berühmte Fassade des umayyadischen Wüstenschlosses aus dem achten Jahrhundert befindet, wurden vier Stellwände eingezogen, auf denen die Arbeiten von Ghadirian, Stepanian, Hemami und Shokri präsentiert wurden. Während ich die Anwesenheit der Mschatta-Fassade nicht als störend empfand, da klar ersichtlich war, dass die Fotoarbeiten hierzu in keinem Zusammenhang standen [Abb. 3], hätte ich dafür plädiert, die im Raum anwesende Malerei *Der Garten der Geschichte* des syrischen Malers Khaled Al-Saai abzuhängen, da es sich bei dieser Arbeit ebenfalls um zeitgenössische Kunst handelt und der Eindruck entstand, auch sie sei Teil von *Capturing Iran's Past* [Abb. 2]. An den Wänden im Mschatta-Saal befanden sich außerdem osmanische Teppiche [Abb. 5], sassanidische Statuen und blaue architektonische Raumelemente [Abb. 4], die in keinem theoretischen oder ästhetischen Kontext zu den gezeigten Fotografien beziehungsweise zueinander standen. Auch wirkte der farbliche Dialog der blauen Einbauten mit den altrosa Stellwänden ästhetisch unstimmig.²⁷ Natürlich mussten sich die Stellwände vom übrigen Raum abheben, um zu akzentuieren, dass es sich um Komponenten der Sonderausstellung handelte. Dass die Wahl auf Rosa fiel, das nicht nur in einer unpassenden Kombination mit den Blautönen der Malerei und den Raumelementen stand, sondern mit seiner fröhlichen, unbeschwerten Konnotation auch einen Kontrast zur Melancholie der ausgestellten Arbeiten bildete, irritierte. Auch die großen schwarzen Lampen, die an den oberen Enden der Stellwände angebracht waren und weit über diese hinausragten, nahmen eine Überpräsenz für ihre Funktion als Beleuchtungsobjekt ein, was einen ungewollten Installationscharakter erzeugte.

Es ist nachvollziehbar, dass das Museum so viel wie möglich aus der permanenten Ausstellung im Raum belassen wollte, dennoch ergab die Kombination eine chaotische Raumerfahrung. Der konzipierte visuelle Dialog mit der Vergangenheit, nicht nur in den Kunstwerken, sondern auch durch die Installation im Museum, in der die Vergangenheit anhand der historischen Objekte ebenfalls allgegenwärtig ist, resultierte darin, dass sich Exponate ohne klare thematische oder ästhetische Verbindung einen Raum teilen mussten. Schlussendlich wirkte die Präsentation eher wie eine eklektizistische, farbenfrohe Kunstkammer als ein durchdachtes Zusammenspiel.

Ich vermute, dass, wenn *Capturing Iran's Past* in einem Museum für zeitgenössische Kunst stattgefunden hätte, die fotografischen

27

Die Stellwände wurden auch von Johann di Blasi, Prinzessin Ghettoblaster, in: *Berliner Morgenpost*, 10.11.2019, (15.01.2022) und Daniel Walter, Gegennarrative auf Fotopapier. Die Ausstellung „Capturing Iran's Past“ im Berliner Pergamonmuseum, in: *Zeitgeschichte online*, 29.11.2019, (15.01.2022) kritisiert. Hanna Jacobi, Naher Osten im Wandel. Iranische Fotografen verarbeiten die Geschichte ihres Landes, in: *Der Tagesspiegel*, 28.11.2019 (15.01.2022) hingegen findet, dass die Stellwände einen „schönen Kontrast“ zur Mschatta-Fassade bilden.



[Abb. 5]
Ausstellungsansicht mit Taraneh Hemami, Hall of Reflections, 2000–2012 und osmanischem Teppich, in der Ausstellung *Capturing Iran's Past* (07.11.2019–26.01.2020) © Agnes Rameder.

Arbeiten mehr Präsentationsfläche zur Verfügung gestellt bekommen hätten und es möglich gewesen wäre, die historischen Referenzbilder der Powerpoint-Präsentation direkt neben den Arbeiten zu zeigen. Es wäre vermutlich außerdem das Bewusstsein vorhanden gewesen, dass eine Malerei neben einer Fotografie aus derselben Zeit thematische Verbindungen zu suggerieren scheint und dass die Szenografie einen Eingriff in die Wirkmacht des Bildes darstellt. Die Besucher*innen wären nicht aufgrund einer historischen Sammlung gekommen und über *Capturing Iran's Past* „gestolpert“ und daher wohl tendenziell eher bereit gewesen, die Arbeit des Lesens und Denkens wahrzunehmen, die theoretische Begleittexte mit sich gebracht hätten.

Kritik am Ambiente der Ausstellung wurde auch von Daniel Walter geübt, der fragt:

[B]edarf es dann einer Ausstellung in einem Museum, das den Werken kuratorisch nicht gerecht werden kann – das inzwischen nicht nur Artefakte ausstellt, sondern selbst zu einem geworden ist? [...] Dem preußisch-behördlichen Wind weht da die Tatsache entgegen, dass die Ausstellungstexte neben Deutsch und Englisch auch ins Persische übersetzt wurden. Hier wird angedeutet, was die Ausstellung in einer angemesseneren Umgebung alles hätte sein können.²⁸

Es ist Walter zuzustimmen, dass die Raumsituation und ästhetische Präsentation der Arbeiten nicht ideal waren, dennoch praktiziert er mit dieser Kritik das, wovor Isken gewarnt hat, indem er nicht die strukturelle Problematik erkennt, sondern das die Ausstellung ausrichtende Museum attackiert.

Die Schwachstellen in der Realisierung der Ausstellung sind nicht dem Museum für Islamische Kunst vorzuwerfen. Es ist ein historisches Museum und verfügt dadurch nicht über technische und personelle Expertise zum Arbeiten mit und Ausstellen von zeitgenössischer Kunst. Dies ist auch nicht die Aufgabe des Hauses und seiner Kurator*innen.

Trotzdem betreibt das Museum für Islamische Kunst die wichtige Aktivität des *Curatorial Activism*, und bietet im Gegensatz zu den meisten Museen zeitgenössischer Kunst Raum für Kunst außerhalb des Kanons.

IV. Conclusio

Die deplatzierten zeitgenössischen Fotografien von *Capturing Iran's Past* in einem historischen Museum zeigen die exkludierende Hege- monie des Kanons auf. Wie *Nepal Art Now* im Weltmuseum Wien fungierte die Schau als Spiegel der postkolonialen Verhältnisse, in denen Museen für zeitgenössische Kunst, wie ich anhand des Aus-

²⁸

Walter, Gegennarrative auf Fotopapier.

stellungsprogramms des mumok und des Hamburger Bahnhofs von 2019 demonstriert habe, immer noch vorrangig Kunst aus Europa und Nordamerika ausstellen, während Kunst aus anderen Geografien oft in „andere Räume“, meist ethnografische und Islamische Museen, ausweichen muss.

Problematisch an der Abhaltung von *Capturing Iran's Past* im Museum für Islamische Kunst war, dass dabei der Eindruck hätte entstehen können, dass es sich bei der Ausstellung um „zeitgenössische islamische Kunst“ handele, obwohl keine*r der vier Künstler*innen sakrale Kunst praktiziert. Zusätzlich traten Schwachstellen in der Ausstellungspräsentation auf, welche nicht dem Museum für Islamische Kunst vorzuwerfen sind, da das Ausstellen von Gegenwartskunst nicht dessen Aufgabe ist und das Haus dadurch nicht über tiefgreifendes Know-how zum Arbeiten mit und Ausstellen von zeitgenössischer Kunst verfügt.

Was wir brauchen, sind dekolonial-sensibilisierte Kurator*innen in Museen zeitgenössischer Kunst, die sich bewusst sind, dass relevante Kunstproduktion nicht an den Grenzen Europas/Nordamerikas endet. Bis dieses Bewusstsein breit gefächert in den Häusern angekommen ist, werden Ausstellungen wie *Capturing Iran's Past* und *Nepal Art Now* weiter in Islamischen und ethnologischen Museen stattfinden. Es sind diese Institutionen, die im Gegensatz zu den meisten Museen zeitgenössischer Kunst *Curatorial Activism* betreiben.

[Agnes Rameder](#) hat 2023 ihre Dissertation am Kunsthistorischen Institut der Universität Zürich abgeschlossen. Ihre Doktorarbeit untersuchte künstlerische Reflexionen und Aneignungen von Märtyrerplakaten mit einem geografischen Schwerpunkt auf dem Libanon und wird 2024 als Monografie im transcript-Verlag erscheinen. Ihre weiteren Forschungsinteressen sind die Überschneidung von Gewalt und Bild, politische Bilder, Erinnerung und Fotografie sowie die Dekolonisierung der Kunstgeschichte. Sie ist seit 2017 als freischaffende Kuratorin zeitgenössischer Kunst tätig und arbeitet seit 2023 als Assistenzkuratorin im Hamburger Bahnhof – Nationalgalerie der Gegenwart.

DEBATE
DEBATTE

BUCH UND LITERATUR IM DIGITALEN ZEITALTER AUSSTELLEN

Heike Gfrereis, Stephanie Jacobs, Ulrich Johannes Schneider,
Annika Haß & Céline Trautmann-Waller

Eine Diskussion zwischen Heike Gfrereis (Literaturmuseum der Moderne, Deutsches Literaturarchiv Marbach), Stephanie Jacobs (Deutsches Buch- und Schriftmuseum der Deutschen Nationalbibliothek, Leipzig) und Ulrich Johannes Schneider (Universitätsbibliothek Leipzig, 2006–2022), moderiert von Annika Haß und Céline Trautmann-Waller.¹

Bücher sind nicht leicht auszustellen: Spektakulär sind sie nur ausnahmsweise, und wenn sie in einer Vitrine liegen, kann man nicht in ihnen blättern. Literatur stellt wegen ihrer Immaterialität eine Herausforderung dar. Wie gehen Sie mit diesen Herausforderungen in Ihren Ausstellungen um?

ULRICH JOHANNES SCHNEIDER – Buchausstellungen geben etwas zu sehen, es geht für die Ausstellungsmacherinnen und Ausstellungsmacher um das Zeigen. In der Bibliotheca Albertina haben wir 2009 einen Wechselausstellungsraum so eingerichtet, dass Bücher nicht liegen, sondern, soweit dies möglich ist, stehen

1

Im Zusammenhang mit dem Projekt *Die Welt im Kleinen. Welt ausstellen, Welt ordnen (19.–21. Jahrhundert)* haben Studierende der Masterstudiengänge „Métiers de la culture dans le domaine franco-allemand“ (Université Sorbonne Nouvelle) und „Curatorial Studies“ (Goethe-Universität Frankfurt am Main) eine Reihe von Interviews mit deutschen und französischen Kuratorinnen und Kuratoren, Bibliotheksleiterinnen und Bibliotheksleitern zum Thema „Ausstellen“ geführt. Drei von ihnen haben sich bereit erklärt, die Interviews für dieses Themenheft als Diskussion schriftlich weiterzuführen und dafür einige Fragen beantwortet, die ihnen von Annika Haß und Céline Trautmann-Waller gestellt wurden.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2024, S. 459–475

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.104834>





[Abb. 1]
Universitätsbibliothek Leipzig, Ausstellung *Blätterleuchten. Mitteleuropäische Buchmalerei des 15. Jahrhunderts in Leipziger Handschriften*, 11.12.2015–20.03.2016, Foto: Thomas Kademann.

und so aus der Vitrine hinausschauen können. Das Publikum wird durch Buchseiten – mit und ohne Illustration, gedruckt oder als Handschrift – visuell angezogen [Abb. 1].² Die UB Leipzig macht Ausstellungen mit grundsätzlich schwer verständlichen Schriftmedien. Die Sprachen sind fremd – Latein, Chinesisch, Arabisch, Hebräisch – und die gezeigten Seiten erschließen sich nicht sofort. Dennoch setzen wir aufs Visuelle, aufs Sichtbarmachen, das zugleich ein Neugierigmachen ist.³ Gesteuert wird die Aufmerksamkeit der Besucherinnen und Besucher durch Metatexte – die so kurz wie möglich ausfallen sollten. Orientiert wird der Gang durch den Raum durch über den Köpfen angebrachte Begriffe, die selbst weniger erklären als zusätzlich ansprechen, die dann auch im Kopf der Neugierigen mit den Exponaten verbunden werden können. Alles spielt sich im durch die Augen gesteuerten Gang ab, der die Exponate als Attraktionspunkte nehmen darf und keiner großen Pädagogik folgt. Im Ausstellungsraum wird nicht gelernt, sondern geschaut. Man wundert sich und erstaunt – alles andere kann man auf Wikipedia nachlesen. Unsere Bücher und Dokumente sind Sensationen oder werden dazu gemacht, durch spärliche Beleuchtung und dramatische Inszenierung. Literatur wird in Ausstellungen exemplifiziert, wie im Museum die bildenden Künste. Man überschaut zum ersten Mal – das gilt für fast alle unsere Ausstellungsexperimente – einen Bereich fremder Schriftkulturen und ferner Textpraktiken, sei es die Medizin in antiken Papyri⁴ oder wissenschaftlichen Tabellen des 19. Jahrhunderts⁵, sei es das Pflanzen- oder Tierwissen⁶, die Praktiken religiöser Buchnutzung und -verehrung etc. Wir versuchen, mit Ausstellungen Erlebnisse zu schaffen, die Erfahrungen auslösen können. Nichts wird vorausgesetzt, alles in einfachen Worten erklärt, die jemand ohne höhere Schulbildung versteht. Die Aufgabe von Buchausstellungen besteht im Suspen-

2

Bücher kommen entgegen. Der neue Ausstellungsraum der Bibliotheca Albertina in Leipzig eröffnet im November 2009, Broschüre, Leipzig 2009 (05.07.2024).

3

Ulrich Johannes Schneider, Buchausstellungen als Kulturvermittlung. Erfahrungen aus der Universitätsbibliothek Leipzig, in: *Jahrbuch für Buch- und Bibliotheksgeschichte* 6, 2021, 31–52; vgl. auch Universitätsbibliothek Leipzig, *Ausstellungskataloge* (03.06.2024).

4

Die älteste und größte vollständig überlieferte Schrift zur antiken Medizin, der Papyrus Ebers, hat – unterstützt durch eine Fundraising-Kampagne – 2021 in der Bibliotheca Albertina einen eigenen Schauraum erhalten: Universitätsbibliothek Leipzig, *Schauraum Papyrus Ebers* (03.06.2024); vgl. dazu: Lutz Popko, Ulrich Johannes Schneider und Reinhold Scholl (Hg.), *Papyrus Ebers. Die größte Schriftrolle zur altägyptischen Heilkunst*, Darmstadt 2021 (304 S.).

5

Ingrid Kästner, *Labor und Klinik. Leipziger Universitätsmedizin im 19. Jahrhundert*, Leipzig 2015 (84 S.).

6

Mustafa Haikal, *Unheimliche Nähe. Menschenaffen als europäische Sensation*, Leipzig 2016; ders., *Von der Schönheit und den Leiden der Pferde*, Darmstadt 2020 (256 S.); *Römers Garten. Aus der Pflanzenbuchsammlung der Universitätsbibliothek Leipzig* (Ausst.-Kat. Leipzig, Universitätsbibliothek), hg. von Ulrich Johannes Schneider und Astrid Vieler, Leipzig 2013 (91 S.).

dieren des Vorwissens davon, was Bücher sind.⁷ Wenn Ausstellungen zu Ent-Deckungen werden, wenn sie Vorurteile und Vorverständnisse abbauen, dann hat eine wissenschaftliche Bibliothek ihre Vermittlungsaufgabe erfüllt.

HEIKE GFREREIS – Die beiden Museen des Deutschen Literaturarchivs, das Schiller-Nationalmuseum und das Literaturmuseum der Moderne, sind vor allem Archiv- und Literaturausstellungen, nicht zwingend Buchausstellungen [Abb. 2].⁸ Mich fasziniert die Ambivalenz und Vielgestaltigkeit des Ausstellungsgegenstands ‚Literatur‘. Literatur besitzt sehr unterschiedliche Aggregatzustände und ist nicht zwangsläufig an das Medium ‚Buch‘ gebunden: Die Lyrik, das Epos, Tragödie und Komödie werden von Aristoteles in seiner Poetik als schöpferische und zugleich mimetische Kunstformen beschrieben – mit Hilfe der Sprache imitieren wir die erfundenen Reden und Handlungen von Menschen, aber auch von Göttern und Tieren. Die Poesie des Aristoteles findet im öffentlichen Raum statt, sie wird gesprochen und aufgeführt und kollektiv – in Gemeinschaft mit anderen – erlebt. Erst im Laufe des 18. Jahrhunderts wird die Poesie zur Literatur, die schon in ihrem Namen den Buchstaben – *littera* – trägt und mit Hilfe des Buchs vor allem anderen eine individuelle Erfahrung ist, bei der wir den Figuren unsere eigene Seele und Stimme schenken. Diese Privatisierung der Literatur, die eng mit der Idee einer starken Autorfigur, der Durchsetzung des Romans als Hauptgattung, dem Buch als Hauptverbreitungsmedium, dem tiefen, versunkenen Lesen als Ideal der ästhetischen Erfahrung von Literatur verbunden ist, lässt die Leserinnen und Leser um 1800 nach Surrogaten der Körperlichkeit, Sinnlichkeit und öffentlichen Resonanz suchen: Sie interessieren sich für die Lebenswirklichkeit, die hinter der Autorenfigur stehen könnte, suchen Orte auf, an denen Schriftstellerinnen und Schriftsteller gelebt und geschrieben haben, sammeln und zeigen Dinge, die Letztere besessen haben. Parallel dazu entsteht die Vorstellung eines ‚autonomen‘ literarischen Kunstwerks, das sich selbst durch einen doppelten Schriftsinn kommentiert und reflektiert. Aus der Briefkultur wandern in die Bücher zunehmend Elemente einer optischen, individuell erfahrbaren Materialität ein, wie – man denke nur an Laurence Sternes *Tristram Shandy* und seine marmorierte und schwarze Seite – besonders gestaltete Zeichen, Denkbilder und Leerstellen, die an die Fantasie der Leserinnen und Leser appellieren.

7

Mitgesammelt und eingekapselt. Beinahe-Bücher im Bibliotheksregal (Ausst.-Kat. Leipzig, Universitätsbibliothek), hg. von Ulrich Johannes Schneider, Leipzig 2022 (Schachtel mit diversen Heften, 94 S.).

8

Mehr zu den beiden Marbacher Literaturmuseen und den aktuellen Dauer- und Wechselausstellungen: *Deutsches Literaturarchiv Marbach* (03.06.2024). Einige der Ausstellungen sind auch im virtuellen Forschungs- und Ausstellungsraum *literatursehen* (03.06.2024) sowie auf dem *YouTube-Kanal* des Deutschen Literaturarchivs Marbach dokumentiert.



[Abb. 2]

Deutsches Literaturarchiv Marbach, Dauerausstellung *Die Seele 2* im Literaturmuseum der Moderne © DLA Marbach.

Für mich gibt es daher vieles und sehr Unterschiedliches, was man in einer Literatúrausstellung auch auf sehr unterschiedliche Weisen zeigen kann: zum Beispiel Zeichen, Buchstaben, Laute, Wörter, Sätze, literarische Strukturen – Teile der bunten, aber immateriellen Welten, die beim Lesen in unseren Köpfen entstehen; sichtbare, eventuell auch körperlich messbare Auswirkungen ästhetischer Erfahrungen (wie die Anstreichungen in einem Buch, aber auch eine Veränderung unseres Herzschlags); die politischen Wirkungsgeschichten von Literatur (wie verbotene Bücher und in einem vorgelagerten Schritt: verbotenes Schreiben und geschmuggelte Manuskripte); die räumlichen und zeitlichen Archivnachbarschaften eines Textes, seine buchstäblichen Kontexte; die Schreib- und Lesebewegungen, mit denen Literatur entsteht; die Ränder der Literatur, an denen sie in andere Künste oder Textgattungen übergeht; die Präsenz, die Ideen, Fragen, Sätze, Gedanken und Gefühle, Zeiten, Räume und Menschen durch ihre materiellen Aggregatzustände besitzen; die Assoziationen, die Leserinnen und Leser im öffentlichen Raum mit Text-Objekten verbinden – die ja manches Mal eine sogar sichtbare, körperliche Mimikry von Literatur sind wie zum Beispiel das Anhalten oder auch Beschleunigen der Atmung, das laute Lesen, das Klopfen des Takts, Lachen und Weinen –, meine individuelle Resonanz...⁹

Das sind alles Annäherungen an die Literatur, Erkundungen bestimmter Phänomene, die man beim Lesen vielleicht übersehen oder sogar nie erfahren hätte. Man kann immer etwas zeigen, jedoch

9

Das verbotene Schreiben war zum Beispiel 2012/13 Thema der Marbacher Ausstellung *Kassiber*, in der wir zusammen mit dem Exil-PEN und dem Writers-in-Prison-Committee unter anderem auch ein im Gefängnis entstandenes Manuskript von Liao Yiwu zeigten. Die Spuren in Büchern standen im Mittelpunkt von *Das bewegte Buch* 2015/16. Unterschiedlichen Formen der ästhetischen Erfahrung von Texten galt 2021/22 *Hölderlin, Celan und die Sprachen der Poesie* (03.06.2024). Die Schreib- und Lesebewegungen, mit denen Literatur entsteht, wurden 2008 in *Wandernde Schatten. W. G. Sebalds Unterwelt* und 2013 in *Zettelkästen. Maschinen der Phantasie* sichtbar gemacht. Den Archivnachbarschaften folgten immer wieder Ausstellungen, zum Beispiel von 2006 an die Dauerausstellungen in den beiden Marbacher Museen und 2013/14 *1914. Literatur und Krieg*. Ebenso den Medienwechseln der Literatur und ihren Übergängen zu anderen Künsten, wie 2010 *Randzeichen. Drei Annäherungen an den schöpferischen Prozess* und 2019 *Lachen. Kabarett*. Auf einen (nicht nur) literarischen Satz konzentrierte sich 2011 *Ich liebe Dich!* Ideen und ihre Aggregatzustände im Archiv untersuchten 2007 *Ordnung. Eine unendliche Geschichte*, 2011 *Schicksal. 36 unhintergehbare Dinge* und 2014 *Der Wert des Originals*. Die literarischen Strukturen auf Wort-, Satz- und Werkzeugebene waren Leitmotiv einer Ausstellung, die ich im Fontanejahr 2019 für das Museum Neuruppin kuratiert habe: *fontane.200/Autor*. 2010 haben der Gestalter Diethard Keppler und ich in *Sieben Positionen zu Goethes „Wilhelm Meister“* im Freien Deutschen Hochstift eine kleine Passage aus Goethes Roman als Textteppich in den Ausstellungsraum legen lassen, um unsere Leseerfahrungen mit den uns oft nicht mehr bewussten Körpererfahrungen zu verbinden, die in poetischen Texten nachleben. Die Körperlichkeit der Poesie wurde in dieser Rauminstallation sowohl für die Augen sichtbar wie für die Hände und Füße spürbar. Künstlerinnen und Künstler wie rosalia, Karin Sander, Harry Walter und Anselm Kiefer haben 2013 eine Marbacher Ausstellung von Franz Kafkas *Prozess*-Manuskript mit eigenen Kunstwerken begleitet und auf eine besondere Weise ihre inneren Bilder zu diesem Text festgehalten. 2019/20 konnten Besucherinnen und Besucher in *Hegel und seine Freunde* und *Hands on! Schreiben lernen, Poesie machen* ihre eigenen Assoziationen zu Texten, Denkfiguren, Schrift- und Bildzeichen zeigen, zum Beispiel durch Exponatkärtchen: *Hegel & seine Freunde* (03.06.2024) oder das Überblenden von Zeichen mit ihren eigenen projizierten Körperbewegungen: *Air Painting* (03.06.2024), *Kafkas Signatur* (03.06.2024) und *Schillers Schönheitslinie* (03.06.2024). In einer Ausstellung zu Friedrich Schiller, Friedrich Hölderlin, Justinus Kerner und Eduard Mörike, die wir von 2020 bis 2024 während des Umbaus des Schiller-Nationalmuseums zeigen, können sie unter anderem durch Overheadprojektoren die Exponatauswahl und das Raumbild mitgestalten: *Fehlt Ihnen/Dir Schiller?* (03.06.2024).

nie alles. Wer wissen möchte, was in einem Buch steht, der sollte es lesen und nicht in einer Ausstellung anschauen. Eine Literaturausstellung erweitert und intensiviert unsere Erfahrungen von Literatur, sie ist kein Ersatz für das Lesen. In Ausnahmefällen kann sie auch selbst eine Form von Literatur sein, aber das ist noch einmal ein Thema für sich.

STEPHANIE JACOBS – Wenngleich Bücher fast immer auch zu unseren Ausstellungsstücken gehören, werden sie in unseren buch- und mediengeschichtlichen Ausstellungen immer mit anderen Musealien kontextualisiert. Dabei erweist sich die Annahme, dass Bücher in Vitrinen komplizierter, „toter“ seien als andere Zeugnisse der Kulturgeschichte meines Erachtens als Missverständnis hinsichtlich dessen, was Museen sind und leisten. Ihr Wesen ist es, historische Zeugnisse aus ihren Nutzungszusammenhängen zu entfernen und in einen Gedächtnis- beziehungsweise Speichermodus zu überführen. Darin sind Bücher allerdings nicht komplexer als Suppenschüsseln, Andachtsbilder oder Federkiele: Einmal in der Vitrine werden sie zu etwas Anderem. Die Aufgabe von uns Museumsleuten ist es, diesen Gap zwischen der historischen Funktionalität (blättern, essen, beten, schreiben ...) und der im Ausstellungskontext gestifteten Kontextualisierung jeweils ins Bewusstsein zu holen. „Nutzlos“ sind die einen wie die anderen.

Wichtig ist dabei meines Erachtens, dass Ausstellungen vor allem Orte für die Sinne sind: für das Auge, aber auch für das Ohr und den Tastsinn. Ihr Potenzial ist nicht das Lehren und Lernen, sondern die Überraschung, das sinnliche Erleben, konkret: das Erlebnis im Raum. Die Wissens- und Erfahrungswelten in Ausstellungen erschließen sich – im Gegensatz zur Textlektüre oder beim Film – nicht linear, sondern vernetzt im Raum. Der Modus der Rezeption ist die Bewegung, sich ständig ändernde Blickachsen eröffnen überraschende Sichtweisen auf ein Thema. Das ist das Pfund, mit dem auch Literatur- und Buchausstellungen wuchern können: das Lineare der Lektüre ins Dreidimensionale des Raumes zu übertragen.

Dabei spielt die Positionierung der Objekte im Raum und deren Inszenierung eine wichtige Rolle: Unsere vier Ausstellungsräume präsentieren die Ausstellungsstücke in Standvitrinen [Abb. 3]. Dadurch erscheinen sie für den Betrachtenden als sprechendes Gegenüber auf Augenhöhe. Das Vis-à-vis der Präsentation verhindert die „Beutehaltung“, mit der die Ausstellungsbesucherin oder der Ausstellungsbesucher in Pultvitrinen hinabblickt: vornübergebeugt, von oben herab.

In diesem Vis-à-vis werden die historischen Zeugnisse „verhandelt“ und besprochen. Dabei vermeiden wir eine Überhöhung der Artefakte zu Sensationen. Mit großem Abstand zu einer pseudosakralen Aura stellen unsere Ausstellungen die historischen Zeugnisse eher mitten auf den Marktplatz.

Auch die Materialität der kulturellen Überlieferung spielt eine große Rolle für unsere Themen: Das Kratzen des Federkiels über



[Abb. 3]
Deutsche Nationalbibliothek, Deutsches Buch- und Schriftmuseum, Dauerausstellung *Zeichen – Bücher – Netze. Von der Keilschrift zum Binärcode* © Bertram Kober, PUNCTUM, Leipzig.

das Papier oder die Widerständigkeit von Pergament erzählen bisweilen mehr über die Kulturpraxis des Schreibens als manche Poetiken.

Die Unterschiede in Wissensstand und Interessen des Publikums stellen eine allgemeine Sorge für Kuratorinnen und Kuratoren dar. Wie gehen Sie damit um? Hat es Ihre eigene Beziehung zur Literatur verändert?

HEIKE GFREEREIS – Ich bin froh, dass es unterschiedliche Besucherinnen und Besucher mit unterschiedlichen Interessen gibt. Literatur ist für mich etwas, was uns hilft, unsere Individualität zu entdecken, zu entwickeln und zu behaupten und zugleich mit anderen Sichtweisen umgehen und diese vielleicht sogar für eine bestimmte Zeit einnehmen zu können. Sich auf eine Welt einlassen, die nicht meine ist – diese Neugier der Kinder steht für mich am Anfang der Literatur und auch einer Ausstellung. Beim Machen einer Ausstellung wiederholt sich diese Anfangserfahrung immer wieder anders, weil Ausstellungen komplexe, auch von politisch-symbolischen Werten, strategischen Funktionen, institutionellen Rahmenbedingungen, Geld und Zeit bestimmte Gebilde sind. Man muss andauernd revidieren, Zeit investieren, sich anstrengen und mit mehr Stimmen umgehen als nur den eigenen, die man beim Schreiben und Lesen ohnehin schon im Kopf hat.

Literaturausstellungen in einem Literaturhaus, einer Kunstgalerie oder auf einem öffentlichen Platz sind etwas anderes als eine Literatúrausstellung, die vor allem die Bestände eines Archivs oder einer Bibliothek präsentiert. Letztere ist bestandsbezogen, geht von der Schausammlung als Ideal aus und zeigt in erster Linie Bücher und andere Aggregatzustände von Literatur als einzigartige Objekte bei konservatorisch idealen Raumtemperaturen und möglichst geringer Beleuchtungsintensität und – weil diese Objekte eben nicht mehr ohne Weiteres für uns lesbar, verständlich und zugänglich sind – mit einem relativ großen Vermittlungsaufwand. Erstere gehen nicht von Beständen aus, sondern von der Literatur allgemein und dem, was daran in Räumen auf besondere Weisen gezeigt und erfahren werden kann. Bücher können Teile von Kunstinstallationen sein wie in Marta Minujins *Pantheon of Books* für die *documenta 14* 2017, Joseph Kosuths *Information Room (Special Investigation)* in New York 1970 oder im selben Jahr in Andy Warhols *Raid the Icebox 1* im RISD Museum in Providence. Und Literatur braucht nicht zwingend das Medium Buch. Hier sind wir jetzt dann doch bei dem vorhin schon angetippten eigenen Thema: Literatúrausstellungen als Literatur. Orhan Pamuks Museum der Unschuld in Istanbul zeigt Dinge aller Art, Zigarettenkippen, Uhren, Schuhe, Nähzeug, Fotos, Lotterielose... Schriftstellerinnen und Schriftsteller wie Thomas Kling, Barbara Köhler, Alexander Kluge, Michel Houellebecq, Ulrike Draesner und Ann Cotten nutzen und nutzen Ausstellungsräume als poetische Displays, in denen Texte in visuellen, akustischen, performativ-ephemeren, räumlichen oder architektonischen Konstellationen erscheinen können. 2020 hat der bri-

tische Künstler Luke Jeram in Gloucestershire Poesie in riesigen Textinstallationen in die Landschaft gestellt und gelegt (*On Earth and Sky*). Guerilla Poetry kann überall und winzigklein erscheinen. Der Fantasie sind keine Grenzen gesetzt.¹⁰ Insofern sind für mich Literatúrausstellungen eine Erweiterung und Intensivierung meiner eigenen individuellen Erfahrung von Literatur, von Kunst überhaupt, und ich freue mich natürlich, wenn die Besucherinnen und Besucher, für die man sie macht, ebenfalls bereit sind, sich auf etwas einzulassen, was sie so noch nicht kennen. Das hat nichts mit Anhäufen von Wissen zu tun, sondern mir einer offenen Haltung zum Leben.

Was mir Sorgen bereitet, um das Wort aus Ihrer Frage aufzugreifen, ist nicht die Diversität der Gesellschaft und die Pluralität der Sichtweisen, sondern die Spaltung der Gesellschaft und das Radikalisieren einzelner Sichtweisen, das Absolutsetzen individueller Meinungen, das Operieren mit Gerüchten. Man kann versuchen, dass eine Ausstellung sich solchen Vereinnahmungen entzieht, indem sie verfremdet und irritiert oder – als ästhetische Vorschule – ihre eigenen, pluralen Maßstäbe setzt und das Publikum aktiv an deren Verhandlung beteiligt. Aber das erreicht nur diejenigen, die ohnehin an Vielfalt interessiert sind, die sich von Literatur und Kunst berühren lassen, gerade weil diese ambivalent und nicht eindeutig sind. Literatur ist kein Allheilmittel. Und man kann auch nicht jedes Problem durch ästhetische Erziehung lösen. Hier bin ich sicher im Laufe der Jahre skeptischer geworden. Menschen sind nicht besser, nur weil sie schöne Literatur lesen.

Wir stellen es uns schwierig vor, bei der Vorbereitung einer Ausstellung zu berücksichtigen, dass sich die Besucherinnen und Besucher unterschiedlich tief mit den Themen auskennen, unterschiedliches Vorwissen und unterschiedliche Erwartungen mitbringen. Wie verbindet man das praktisch?

HEIKE GFREREIS – Eine Ausstellung ist für mich kein Schulunterricht – mit einem gemeinsamen Lernziel, das am Ende im Idealfall alle erreicht haben und das durch Prüfungen vergleichbar abgefragt werden kann –, sondern ein Erfahrungsraum, ein sogenannter dritter Ort, an dem wir Erfahrungen machen können, die wir sonst nicht machen. Diese Erfahrungen können sehr individuell sein: Jemand erinnert sich nach dem Ausstellungsbesuch an eine besondere Atmosphäre, einen Satz oder ein einziges Exponat, ein Anderer beschäftigt sich mit dem Thema weiter, ein Dritter setzt sich ins Museum und liest ein Buch, der Vierte fotografiert den Raum, das

10

In einem „Living Handbook Literatúrausstellungen“ werden Beispiele für diese Vielfalt von Literatúrausstellungen in den nächsten Jahren vom Referat für Literatur im öffentlichen Raum des Deutschen Literaturarchivs initiativ gesammelt, systematisiert und beschrieben, um diese Sammlung dann in einem zweiten Schritt kooperativ und international mit Kolleginnen und Kollegen aus der kuratorischen Praxis und der literatur- und kunstwissenschaftlichen Forschung zu ergänzen. Seit Herbst 2023 ist dafür eine erste inhaltliche Struktur online: *Literatur im Raum: Ausstellen. Living Handbook* (03.06.2024).

„Raumbild“. Für mich stellt sich daher die Frage nach dem Vorwissen des Publikums nicht so drängend und ich bin auch kein Fan von analogen oder digitalen Vertiefungsschubladen in Ausstellungen. Wenn man die Zeit messen würde, die man braucht, um das alles in einer Ausstellung zu lesen und dann auch noch zu verstehen, ist man schnell bei mehr als ein paar Stunden und damit bei einer eher unwahrscheinlichen Aufenthaltsdauer. Wichtiger ist für mich, dass ein Museum offen für viele und für viele unterschiedliche Nutzungen ist, dass es voraussetzungslos besucht werden kann, dass eine Ausstellung nicht abgearbeitet werden muss, sondern auch verschiedene Spaziergänge und schnelle Blicke erlaubt und die Besucherinnen und Besucher sehen, dass ihre individuellen Erfahrungen wertgeschätzt werden. Das ist bei einer Literatúrausstellung nicht ganz einfach, da unser Umgang mit Literatur vor allem durch die Schule und das Benoten von Interpretationen, also auch durch das Gefühl geprägt ist, man könne beim Umgang mit Literatur schnell etwas falsch machen, müsse das „Richtige“ herausfinden und den literarischen Text – und übertragen dann auch die Ausstellung – in eine Art Botschaft übersetzen.

Dieses Gefühl kann man Besucherinnen und Besuchern gut in Führungen nehmen. Mit der Ausstellung selbst ist das in der Tat schwieriger, zumal Literatúrausstellungen oft auch Ausstellungen von Originalen sind und damit allein schon durch ihre klimatische Atmosphäre – Kühle und Dunkelheit – Distanz erzeugen. Aber auch diese Distanzerfahrung ist eine Erfahrung und sie ist wichtig für andere Erfahrungen, die wir im Umgang mit Literatur machen können, wie Achtsamkeit und Empathie. Letztlich würde ich auch Unverständlichkeit als Wert setzen. Ich selbst zum Beispiel hätte nie Literaturwissenschaft studiert, wenn ich gedacht hätte, ich verstehe schon alles und weiß schon alles. Mich hat das gereizt, was ich nicht oder nicht ganz verstehe. Ich würde mich auch als Kuratorin nicht als jemand sehen, die mehr weiß als Andere, sondern als Suchende, Fragende, Lernende und auch als jemand, die Fehler macht, weil eine Ausstellung immer auch ein Reallabor ist – mit den Besucherinnen und Besuchern als wichtigsten Dialogpartnern.

ULRICH JOHANNES SCHNEIDER – Ich schließe mich Heike Gfrereis an und betone ebenfalls gerne die Wichtigkeit von Führungen. Das sind Angebote für solche Besucherinnen und Besucher, die nicht gerne alleine mit den Artefakten sind, die gerne jemanden im Raum die Stimme erheben hören und damit die Heiligkeit der Stille des Ausstellungsraums als unterbrochen erleben. Es sind oft unterschiedliche Menschen, die bei Führungen dabei sind oder die individuell den Ausstellungsraum für sich erobern. Diese Gruppe der Individualisten ist für uns wichtig, weil wir mangels Personal nicht sehr viele Führungen anbieten können, etwa einen bis zwei fixe öffentliche Termine im Monat, dazu drei bis vier von Gruppen

gebuchte Termine.¹¹ Die Einzelgänger oder Kleingruppen, die sich alleine in die Dunkelheit und Stille des Raums vorwagen, dokumentieren ihre Erfahrungen im ausliegenden Besucherbuch, das meist sehr wenig Kritisches enthält.¹²

STEPHANIE JACOBS – Unterschiedliche Wissensstände und Interessen unserer Besucher und Besucherinnen können meines Erachtens auch als Ansporn, nicht nur als Problem angesehen werden. Die unterschiedlichen Interessen spiegeln sich ja bereits in den fast immer interdisziplinär zusammengestellten Ausstellungsteams – neben den Forschenden und Konzeptioniererinnen gehören immer auch der Zimmermann, die Grafikerin, der Architekt und die Mediengestalterin, Bundesfreiwillige und Praktikantinnen dazu, sodass bereits bei der Entstehung von Ausstellungen eine Menge unterschiedlicher Stimmen an Bord ist. Und man tut – so unsere Erfahrung – gut daran, diese Stimmenvielfalt, manchmal auch Kakophonie, aktiv in den Prozess einzubeziehen und im „Produkt“ – der Ausstellung – auch nicht unbedingt zu harmonisieren, sondern als unterschiedliche Sichtweisen nebeneinander stehen zu lassen und zu schärfen. Da Ausstellungen „Teamarbeit auf Gedeih und Verderb“ sind, sichert die kommunikative Verhandlung von Themen bereits in der Erstellung von Ausstellungen eine multiperspektivische Herangehensweise, von der jede Ausstellung profitiert, die nicht nur Lehren und Lernen sein möchte.

Dabei spielen das Rätsel und der Stolperstein – hier gebe ich Heike Gfrereis unbedingt recht – eine zentrale Rolle: Nicht das Ausbreiten von Wissen, nicht nur die Verständlichkeit, sondern auch das Anecken, Stolpern, Nicht-Verstehen sind Beschleuniger für Neugier und Interesse. Das gilt für Kinder und Fachleute gleichermaßen.

Als Ausstellungsbesucherin freue ich mich immer besonders, wenn es den Machern gelingt, mehrschichtige Angebote einzustreuen. Verstehen ist nie monokausal, sondern funktioniert in Absichtungen. Wenn ich den Eindruck habe, verschiedene Schichten eines Themas bloßlegen zu können, bin ich glücklich, werde zum „Wiederholungstäter“ und komme wieder.

Sorgen bereiten mir insgesamt nicht so sehr die unterschiedlichen Wissensstände und Interessen, die unsere Besucher mitbringen, sondern das Nicht-Interesse: Wie erreichen wir die Nicht-Besucher? Wodurch machen wir diejenigen neugierig, für die die Haltung des Flaneurs, der sich gern überraschen lässt, völlig uninteressant ist? Niedrigschwelligkeit von Angeboten ist dabei nur ein Weg, der aber ein anderes Problem im Kielwasser führt: Was für die einen die Barriere herabsetzt, wirkt für andere eher irritierend,

¹¹

Für die geplanten und wegen der Corona-Pandemie nicht vor Ort realisierten Ausstellungen *Kontaminierte Bibliothek* und *China in Leipzig* waren erstmals „live speaker“ vorgesehen, die durch das Grassi-Museum für Völkerkunde zu Leipzig trainiert werden sollten.

¹²

Zahlreiche Besucherbücher harren in der Bibliotheca Albertina der Auswertung.

lenkt mehr vom Thema ab, als dass es hinführt – die leichte Sprache ist meines Erachtens ein gutes Beispiel für diesen Konflikt.

Stephanie Jacobs, Sie haben 2014 eine Ausstellung über eine Ausstellung kuratiert. Es handelt sich um die Ausstellung anlässlich des 100jährigen Jubiläums der Bugra (Internationale Buch- und Grafikausstellung) in Leipzig, die 1914 Druck, Buch und Grafik auf einer internationalen Ebene abbilden wollte. Könnten Sie etwas über dieses Projekt sagen? Was hat es für Sie bedeutet, an diese Ausstellung auf einer Metaebene zu erinnern?

STEPHANIE JACOBS – Diese Metaausstellung zum 100. Geburtstag der ersten und letzten Weltausstellung des Buches war in gleich mehrfacher Hinsicht als Spurensuche konzipiert. Zum einen gingen umfangreiche Konvolute der in den Kriegswirren 1914 überhastet aufgelösten Schau in die Sammlungen unseres Museums ein. Auch wenn das Museum im Zweiten Weltkrieg verheerende Verluste zu verzeichnen hatte, lagerten zentrale Objekte aus der Bugra auch nach 100 Jahren noch in unseren Magazinen. Diese einmal vollständig zu sichten und unsere Spurensuche der Öffentlichkeit als solche zu präsentieren, war eine besondere Herausforderung für die Ausstellung, die vor allem auch die Lücken der Überlieferung sichtbar zu machen versuchte. Zum anderen waren wir sehr überrascht, welches identifikatorische Potenzial in dieser Internationalen Buchausstellung auch heute noch steckt. Im kollektiven Gedächtnis der gebeutelten Buchstadt Leipzig strahlt die Bugra nach 100 Jahren noch als Leuchtturmprojekt, an dessen Internationalität anzuknüpfen nie mehr gelungen ist. Zugleich spiegelt dieses Ausstellungsprojekt eine der großen Herausforderungen unserer Arbeit als Museum (Heike Gfrereis hat dies aus der Perspektive der Archive bereits beschrieben): Unser Pfund sind die historischen Bestände. Sie stehen im Zentrum unseres Tuns: Unsere Ausstellungen greifen vor allem auf die vorhandenen Bestände zurück, widmen sich im Gegensatz zu anderen kulturellen Einrichtungen wie Literaturhäusern oder Kunstaussstellungen wie der documenta nicht vordringlich abstrakten Entitäten wie Literaturen, Kulturen oder thematischen Schwerpunkten. Der historisch gewachsene museale Bestand aber folgt nur selten einer Gesamtstringenz, sondern ist gezeichnet auch von sachfremden Kriterien: von Schenkungen und überraschenden Zuwächsen, von Raubzügen und Kriegsverlusten, von Budgets und den Konjunkturen der öffentlichen Haushalte und der Drittmittelgeber. Bezogen auf die Bestände, die zum Kontext der Bugra in unseren Depots lagern, ist dies ganz besonders evident: Ihr Hauptfokus liegt nicht zuletzt aufgrund der kriegsbedingt ungeordneten Übernahme der Bestände auf der Überlieferung aus nationaler Provenienz. Die Objekte aus den ausländischen Pavillons der Weltausstellung sind demgegenüber nur sehr bruchstückhaft überliefert.

Heike Gfrereis, das Ausstellen von Manuskripten ist ein wichtiger Bestandteil von Literatúrausstellungen. Inwiefern ändert es Ihrer Meinung nach unsere Auffassung von Literatur?

HEIKE GFREREIS – Manuskripte und mehr noch ihre Vorstufen – Notizbücher, Stichwortlisten, Baupläne, Materialsammlungen – und Nachstufen – Fahnen, Korrektorexemplare, Fassungen, letztlich dann auch die unterschiedlichen Ausgaben und gelesenen Bücher – zeigen Texte als etwas Geschriebenes, das heißt auch Gemachtes, Erfundenes, Konstruiertes, Gelesenes, Offenes, Dynamisches, nicht als etwas Geschlossenes, Statisches und Fertiges. Sie betonen die ‚Poesis‘, das Produzieren und damit auch das Menschliche der Literatur. Sie widersprechen Genie- und Sinnerwartungen, weil sie sehr selten einer übergreifenden Ordnung gehorchen und stattdessen deutlich machen, wie fließend die Übergänge zwischen nichtliterarischen und literarischen Texten und oft auch zwischen Bild und Schrift sein können und auf wie vielen Umwegen und von wie vielen Anfängen und Enden aus Literatur entstehen kann. Der Komponist Wolfgang Rihm hat einmal den schöpferischen Prozess mit drei Stichwörtern beschrieben: „Warten. Lauern. Panik.“¹³ Die Spuren, die von diesem Prozess übrigbleiben, gehören oft zum Warten. Sie sind unspektakulär, Spuren der langen Weile, für uns als Außenstehende oft auch nicht verständlich, weder für sich genommen noch in ihren Zusammenhängen. Von diesen Spuren aus lese ich dann auch die veröffentlichten Texte anders: Ich lese sie einerseits mit mehr Zeit, langsamer und genauer, aber andererseits auch mit mehr Mut zur Lücke, zum Überblättern, zur Freiheit des Lesens. Ich werde, weil der Text eine Schreibweise und kein Werk für mich ist, von der Leserin zur Autorin.

Ulrich Johannes Schneider, Sie kommen ursprünglich aus der Wissenschaft und waren in Wolfenbüttel an der Herzog August Bibliothek tätig. Inwiefern wirkt sich dieser Hintergrund auf Ihre Ausstellungen aus? Wie sehen Sie das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Ausstellung?

ULRICH JOHANNES SCHNEIDER – Wissenschaft oder Expertise ist immer notwendig, um Ausstellungen zu kuratieren, nicht nur in einer Universitätsbibliothek. Die Objekte haben es in jedem Fall verdient, erforscht zu werden, bevor sie dem Publikum vorgestellt werden. Dann allerdings muss die Wissenschaft herabgemindert werden, darf der Expertenjargon nicht auf die Exponatbeschreibungen durchschlagen. Nur so kann eine Buchausstellung ein Erlebnis werden und mehr als ein bloßer Bildungsparcours. Das habe ich in Wolfenbüttel gelernt, wo zwar viele Bestände – mittelalterliche Handschriften oder Künstlerbücher – schöne Schauseiten bieten,

13

Anlässlich der Eröffnung des Literaturmuseum der Moderne 2006. Das Gespräch mit Wilhelm Genazino und Wolfgang Rihm über das Zeigen in Literatur und Musik ist publiziert in: Wilhelm Genazino und Wolfgang Rihm, Warten, Lauern, Panik. Ein Gespräch über das Zeigen in Literatur und Musik. Moderation: Heike Gfrereis und Ulrich Raulff, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 51, 2007, 369–387.

das Anordnen, Präsentieren und Erklären damit aber nicht weniger Wissen voraussetzt.¹⁴ Schriftzeugnisse sind – in der schönen wie der wissenschaftlichen Literatur – Teil unserer Kultur und können durch Erklärungen noch interessanter gemacht werden. Manchmal bedeutet das, regelrecht zu inszenieren, wie im Falle einer Ausstellung zu Gotthold Ephraim Lessing als Gelehrtem, die ich in Wolfenbüttel 2004 kuratiert habe. Die durchweg unansehnlichen Bücher des 18. Jahrhunderts haben wir damals in einen Dialog mit Lessings Quellen versetzt und Bücherpaare gebildet, die in jeder Vitrine das gelehrte Arbeiten in Textwelten anschaulich werden ließen.¹⁵ Ähnlich habe ich – zusammen mit Studierenden der Kulturwissenschaft – 2008 eine Ausstellung zu Johann Gottlieb Jöcher und dessen Gelehrtenlexikon von 1751 gestaltet, wobei der Aspekt des Kuriosen uns geholfen hat, die Ausstellung trotz großer Bilderlosigkeit vernünftig zu machen.¹⁶ Bei den meisten Ausstellungen der UB Leipzig habe ich nicht als Kurator fungiert, immer aber gegenüber der Wissenschaft und der Expertise die Erwartungen des Publikums auf etwas anschaulich Erlebbares geltend gemacht.¹⁷

Heike Gfrereis, in Marbach werden seit einiger Zeit auch Festplatten von zeitgenössischen Autorinnen und Autoren archiviert. Stellen Sie diese als Exponate aus und stellt Sie dies vor ähnliche Herausforderungen oder sogar größere als die Ausstellung von Büchern? Wie gehen Sie damit um? Wir denken beispielsweise an die Ausstellung Objekt digital. Friedrich Kittlers Speicher. Stellen Sie die Festplatten als Objekte aus oder sehen Sie im gedruckten Quellcode eine Analogie zu Handschriften?

HEIKE GFREREIS – Das Ausstellen digitaler Objekte ist in der Tat schwieriger, weil sich die Texte vom Medium lösen: Bei Handschriften und Büchern kann man mit dem Medium auch den Text zeigen, zumindest einen Ausschnitt davon; bei digitalen Objekten ist das nur möglich, wenn Festplatte und Monitor miteinander

14

Internationale Ausstellungskooperationen mit dem Grolier Club (New York) 2009: *Ein Kosmos des Wissens. Weltschreiferbe in Leipzig* (Ausst.-Kat. Leipzig, Universitätsbibliothek; New York, The Grolier Club und Houston, Public Library), hg. von Ulrich Johannes Schneider, Leipzig 2009 (207 S.); *In Pursuit of Knowledge. 600 Years of Leipzig University* (Ausst.-Kat. Leipzig, Universitätsbibliothek; New York, The Grolier Club und Houston, Public Library), hg. von dems., Leipzig 2009 (207 S.); mit der Bibliothèque Municipale in Lyon 2016: *Textkünste. Buchrevolution um 1500* (Ausst.-Kat. Leipzig, Universitätsbibliothek und Lyon, Bibliothèque Municipale), hg. von dems., Darmstadt 2016 (224 S.); *Les arts du texte. La révolution du livre autour de 1500* (Ausst.-Kat. Leipzig, Universitätsbibliothek und Lyon, Bibliothèque Municipale), hg. von dems., Lyon 2016 (224 S.).

15

Bücher als Argumente. Lessing zwischen Bibliothek und Öffentlichkeit (Ausst.-Kat. Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek), hg. von Ulrich Johannes Schneider, Wolfenbüttel 2004 (48 S.).

16

Jöchers 60.000 – Ein Mann, eine Mission, ein Lexikon (Ausst.-Kat. Leipzig, Bibliotheca Albertina), hg. von Ulrich Johannes Schneider, Leipzig 2008 (60 S.).

17

Die Gestaltung der Ausstellungen in der Bibliotheca Albertina wurde lange Jahre in Kooperation mit der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig realisiert; zahlreiche jüngere Gestalter und Gestalterinnen haben die Präsentationen zu Kunstwerken gemacht.

verbunden sind und Strom haben und alle Teile miteinander kommunizieren können – wozu man oft die ursprünglichen Speicher- und Aufführungsbedingungen emulieren muss, also oft nicht mehr die Originalgeräte nutzen kann.¹⁸ Digitale Objekte neigen dazu, zu erratischen Blöcken zu werden oder aber, wenn sie funktionieren und lesbar sein sollen, ihre Materialität zu ändern, responsiv und skalierbar zu sein. Ich würde diese Frage nach dem Entweder-oder eher mit einem Sowohl-als-auch beantworten. Ich kann versuchen, in einer Ausstellung diese digitalen Objekte auszustellen wie ein offenes Buch oder eine Handschrift – dann brauche ich dafür nur andere Ausstellungsmittel –, ich kann sie aber auch als geschlossene Bücher behandeln oder in ihre Elemente zerlegen oder sie auf den Quellcode reduzieren.¹⁹ Es ist jedes Mal eine Setzung, eine Interpretation, aber das ist es auch, wenn ich eine Handschrift oder ein Buch ausstelle und mich damit für eine bestimmte Seite entscheide, die ich aufgeschlagen zeige. Das Ganze kann man nie zeigen. Das ist für mich das Schöne an Literatúrausstellungen: Sie sind Momenterfahrungen, Passagenwerke, Teilchensammlungen, Essays, Anfänge, aber nie die ganze Welt und schon gar nicht das Ende dieser Welt.

Stephanie Jacobs, Bibliotheken und Archive werden manchmal als kalte und staubige Orte aufgefasst und dargestellt, die durch eine sakrale Atmosphäre gekennzeichnet sind. In Ihrem Interview haben Sie unterstrichen, dass Sie die ständige Ausstellung Von der Keilschrift zum Binärcode anders als einen sakralen Raum gestaltet haben [Abb. 3]. Können Sie uns mehr dazu sagen?

STEPHANIE JACOBS – Unsere Ausstellungen setzen tatsächlich eher auf Kommunikation als auf Sakralisierung oder Überhöhung der Artefakte zu Sensationen. Eher Marktplatz als Andachtsraum, eher Orientierung als Erschauern und Drama. Die räumlich-architektonische Inszenierung unserer Ausstellungen zielt daher vor allem auf Kontextualisierung, nicht auf Emotionalisierung. Denn mit freiem Kopf sollen die Ausstellungsbesucher unser Haus verlassen, eher gewitzt als andächtig. Wichtig sind uns in diesem Kontext auch virtuelle Ausstellungen, die hinsichtlich Informationsdichte, Wissensvernetzung und Multimedialität nochmal erheblich mehr leisten können als Ausstellungen vor Ort.

Ulrich Johannes Schneider, Sie denken seit einiger Zeit über Online-Ausstellungsmodi oder Interfaces nach, die einen neuen Zugang zu Biblio-

18

Einen Einblick in die technischen Herausforderungen gibt das 2013 für die Ausstellung *Objekt digital. Friedrich Kittlers Speicher* entstandene Video: Deutsches Literaturarchiv Marbach, FLUXUS 25 FRIEDRICH KITTLER: Objekt digital. Friedrich Kittlers Speicher, [YouTube](#), 28.10.2020 (03.06.2024).

19

Diese Vielfalt der Forschungsfragen und Zeigemöglichkeiten haben Sebastian Döring und Jan-Peter E.R. Sonntag an Friedrich Kittlers Synthesizer im Deutschen Literaturarchiv ausgelotet, vgl. Medientheater, *U-A-I-SCHHHHH. Über Materialitäten des Wissens und Friedrich Kittlers selbstgebauten Analogsynthesizer*, 28.09.2020 (03.06.2024).

theekssammlungen und zu Wissen allgemein bieten würden. Dieses Vorhaben ist gewiss durch Pandemie und Lockdown beschleunigt worden. Wie sehen Sie als Bibliothekar und Dozent die Beziehung zwischen Konservieren und Ausstellen, zwischen Kulturarchiv und Übertragung?

ULRICH JOHANNES SCHNEIDER – Tatsächlich haben wir im Jahr 2021 zwei digitale Ausstellungen realisiert. Eine heißt *Die kontaminierte Bibliothek* und geht zurück auf ein dreijähriges Verbundforschungsprojekt zum Verhältnis von Mikrobekultur und Buchkultur.²⁰ Die andere heißt *China in Leipzig* und dokumentiert Teile einer umfangreichen Zusammenarbeit mit den Sinica-Sammlungen mehrerer Einrichtungen in Leipzig.²¹ Beide Ausstellungen im Format von ddb-studio repräsentieren Teile gedruckter Kataloge, im China-Fall einen kleineren Ausschnitt mit Beständen der UB Leipzig, im anderen Fall sehr viel mehr.²² Um es kurz zu sagen: Das wollen wir nicht stark ausbauen. Eine digitale Ausstellung muss geblättert werden und zwingt dadurch zu Abfolgen in der Wahrnehmung, die in einem frei durchlaufbaren Ausstellungsraum nicht in gleicher Weise obligatorisch sind. Die digitalen Ausstellungen scheinen mir katalogartiger zu sein, sie machen die Objekte in gleichgroßer Abbildung zugänglich und nicht in originaler Diversität. Die Erlebnisqualität ist eingeschränkt, die Haltungen der Besucherinnen und Besucher sind durch den immer gleichen Abstand zum Bildschirm reduziert. Mit kluger Fotografie kann man schöne Effekte erreichen und das Auge erfreuen, die Fragilität und Materialität der Objekte bleibt jedoch vergleichsweise unanschaulich. Man begegnet den Objekten der Schriftkultur gleichgültiger.²³ Im Ausstellungsraum selbst nutzen wir oft fotografische Reproduktionen, besonders zur Vergrößerung, dort aber hilft der Dialog mit den ebenfalls vorhandenen Originalen. Das alles verflacht beim Bildschirmwischen. Die potenziell größere Reichweite der Online-Präsentationen wiegt den Verlust an Intimität und Intensität, die ein Raum und eine Führung vermitteln, nicht auf.

20

Deutsche Digitale Bibliothek, *Die kontaminierte Bibliothek. Mikroben in der Buchkultur* (03.06.2024); Kataloge dazu: *Die kontaminierte Bibliothek. Mikroben in der Buchkultur* (Ausst.-Kat. Leipzig, Universitätsbibliothek), hg. von Nicole Karafyllis, Jörg Overmann und Ulrich Johannes Schneider, Leipzig 2021 (97 S.); *The Contaminated Library. Microbes in Book Culture* (Ausst.-Kat. Leipzig, Universitätsbibliothek), hg. von Nicole Karafyllis, Christoph Mackert, Jörg Overmann und Ulrich Johannes Schneider, Leipzig 2023 (03.06.2024).

21

Deutsche Digitale Bibliothek, *China in Leipzig. Einblicke in die chinesische Schriftkultur* (05.07.2024); Kataloge dazu: *Buchkultur aus China. Leipziger Spuren* (Kat. Leipzig, Universitätsbibliothek), hg. von Philip Clart, Elisabeth Kaske und Ulrich Johannes Schneider, Leipzig 2021 (116 S.); *Book culture from China. Traces in Leipzig* (Kat. Leipzig, Universitätsbibliothek), hg. von dens., Leipzig 2021 (116 S.).

22

Universitätsbibliothek Leipzig, *Ausstellungen* (03.06.2024).

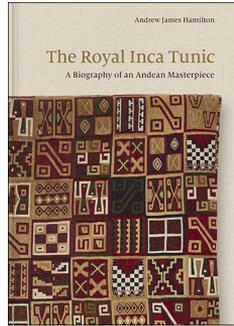
23

Widerschein der Buchkultur. Zur neuen Dauerausstellung in der Universitätsbibliothek Leipzig (Ausst.-Kat. Leipzig, Universitätsbibliothek), hg. von Ulrich Johannes Schneider, Leipzig 2015.

REVIEWS REZENSIONEN

ANDREW JAMES HAMILTON, *THE ROYAL INCA TUNIC. A BIOGRAPHY OF AN ANDEAN MASTERPIECE*

Princeton, NJ: Princeton University Press 2024, 344 pages with 219 color and 17 b/w ill., ISBN 978-0-6912-5695-5 (Hardback).



Reviewed by
Bill Sillar

There are quite a lot of detailed art history and archaeology books that are worthy, but decidedly dull. In contrast, Hamilton's book is as thrilling as a murder mystery, a visual feast that kept me engaged till the last page, and I would happily recommend it to anyone!

It focuses on a single, and singular, object: a tapestry woven tunic which is entirely covered (back, front, inside and out) in colourful rectangles with "geometric" patterns. The tunic (called an *uncu* in the Quechua language spoken by the Inca) was acquired by Robert Wood Bliss around 1949. It now resides in the [Dumbarton Oaks collection](#) in Washington, where it might simply be described as an "Inca tunic, c. 1450–1540, 91x76 cm, cotton and camelid fibres with natural dyes" (p. 2). To those of us working in the Andes or visiting Peru this tunic is an oft copied image, like the Mona Lisa or van Gogh's sunflowers, and we need to be taken back to look afresh and in more detail at the original work.

There is no record of how or where Bliss acquired the tunic. We do not know where or when it was made, nor its history of ownership. Hamilton seeks to fill these voids through a detailed analysis of the object itself: "This is a book about learning to listen to an object, and the epic story it tells" (p. 1). Although we may now

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2024, pp. 479–482

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.105607>



view it as a work of art, Hamilton emphasises that it needs to be researched as the product of a process of weaving where the hands of the artisan are as important as the concept or design. Where art historians are usually trained to adopt the perspective of an expert viewer, Hamilton focuses on the work as the product of an experienced maker. The book is a powerful lesson in formal analysis and close looking, making it a useful example to share with students and researchers working on any art or object analysis. Hamilton exhorts us not simply to view the surface of an artwork, but to observe its three-dimensional structure, to think about the choice of materials, the sequence of production and how it has been modified and transformed over time. He also explores fundamental questions about “Why do we keep things? What happens in our relationships with objects over long periods of time? Does our keeping them somehow change them? And, when they physically change, does our relationship with them necessarily transform too? Why do we hold onto objects that have outlived their original usefulness?” (p. 274).

The book is really an illustrated detective novel: forensic details reveal different aspects of the cloth’s life (choice of dyes, missing embroidery, harmful tears and healing stitches), documents, images and city architecture provide important clues. There is speculation about the actions and motives of suspected suppliers, makers, thieves and owners including two female weavers (a skilled *mama* and a selected apprentice), a tragic emperor (who never got to wear his new clothes) and great pretenders (who used the cloth to further their own claims). Through its turbulent history the cloth escapes the many agents (indigenous, colonial and natural) who seek to destroy it. Hamilton debunks previous claims that the *tocapu* were a secret writing, but instead finds that faded dyes can be deciphered (like invisible ink) to show how the original design is quite different to what we have all been looking at. When reviewing a “whodunit” it is not usually appropriate to reveal the ending. But I hope Andrew Hamilton will forgive me as I break with that convention and reveal that this book ends with a subtly changed display label: “*Imperial tunic (unfinished)*, Inca c. 1528–33, 91x79 cm, cotton and camelid fibres with natural *and faded dyes*” (p. 294; italics BS). These minor changes belie years of painstaking detective work, but more importantly they add immeasurably to our understanding of the weaving and its cultural value.

This is not just a “well illustrated book”, the photographs and the author’s engaging drawings are essential to conveying how the physical details justify the interpretations. These include reconstruction drawings of the equipment and techniques, and carefully recoloured photos to highlight repairs and faded dyes. Furthermore, great care has been taken in colour checking page proofs against the tunic itself. All the illustrations allow us to get as close as possible to the detail that Hamilton has used to reconstruct the eventful life history of the tunic. These figures, illustrations and drawings are combined with an engaging writing style that speaks directly to the

reader and draws analogies from our lived experience to explore the tactility and significance of cloth.

A major question is whether the weaving was created at the height of the Inca Empire somewhere in the vast territory stretching from Santiago in modern Chile to the borders of Colombia, or in the aftermath of the Spanish Conquest when Inca styles were being adapted to bolster the identity claims of the surviving indigenous elite. Rare illustrated colonial documents (Murúa and Guaman Poma) show that although the use of the rectangular motives (called *tocapu*) was a common feature of weavings associated with the Inca state, the all-over coverage (with *tocapu* from the neck to the base of the shirt), is depicted as the exclusive dress of the Inca emperor himself. This, in combination with the quality of the weavings, is used to argue that the Dumbarton Oaks tunic was woven for just such a personage.

One of the features of this tunic is the use of thirty-three miniaturised representations of another style of *uncu*, those that were worn by Inca military guards which had a black and white checkboard design. Imagine the Inca emperor wearing his *uncu*. With more than 10 percent of the 312 *tocapu* as miniaturised representations, from any viewpoint the observer would notice these miniatures on the emperor in relation to the military guard wearing their full-size versions as they surrounded and protected him.

Hamilton locates his observations of the finely spun cotton warp and camelid weft threads of this Inca tunic within a review of the long and astounding (pre)history of Andean textile techniques out of which the Inca developed. He calculates that the Dumbarton Oaks tunic required 5 miles of cotton and 19 miles of camelid thread. This would have been accessed through the Inca imperial administration to gather the finest materials (including the fleece of wild vicuna, possibly gained from royal hunts) that had to be spun to consistent quality and dyed with natural colourants (including indigo and cochineal). Hamilton draws on his own experience of spinning, dying and weaving to understand material qualities and writes to help us identify with the “finger movements, arm movements, moments of concentration, friction, frustration, repetition, and monotony” that the original makers experienced (p. 107). This included experimental work with dyes and a re-creation of the tunic to see how it would look worn on a human body rather than hung up as a square of cloth. Hamilton also focuses on the construction of the loom and how the weaving was orientated. Like a detective novel, it is the occasional minor mistakes that reveal the perpetrators methods: weaving a *tocapu* in the wrong direction, selecting the wrong colour thread or subtly altering the pattern to squeeze it into a confined space. And identifying the first two rows that were woven helps to explain how the *tocapu* are positioned in the tunic. (Each *tocapu* is placed to avoid ever being next to, or diagonal from, the same design, and to ensure a colour contrast with the border of neighbouring *tocapu* – and not to be read as a secret language). The materials and quality of weaving, as well as the exclusive design

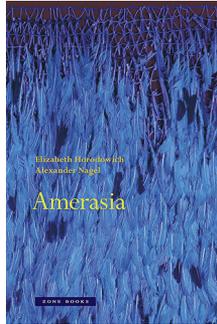
suggest to Hamilton that the tunic was woven in an *aqllawasi* (house of the chosen women) like a nunnery where women were cloistered away to provide services (prepare food and beer, and perform religious duties) and to weave the finest cloth for the Inca. A location where skills could be taught and protected for exclusive use. Like a detective novel the investigation sometimes returns to earlier observations that gain new significance, for example the width of the weaving and subtle differences on the two sides that suggest that two female weavers were working together: an exceedingly skilled expert working next to an apprentice in the final stages of honing her skills who nonetheless occasionally makes minor mistakes. Another of Hamilton's original observations is that the zig-zag design that should have been added to the hem of the tunic was started but never finished. "Its unfinished state likely reveals it was being woven around 1532 as the emperor's new clothes, but Atahualpa was assassinated – potentially making this Inca-period garment an eyewitness to one of the most pivotal events in human history" (p. 296).

The book goes on to consider who may have claimed the *uncu* in the colonial period and the various hands it may have passed through. Here again the speculation is grounded by observations of the sequence of repair and wear on the tunic. Hamilton also chases references in documents, letters and wills that report on the acquisition, use and disposal of Inca-style clothing in the early colonial period. For instance, Sayri Tupac (the son of Mano Inca) who came out of the Inca refuge in Vilcabamba, sold some of his clothes to pay for a trip to the new Spanish capital in Lima, and gave *uncu* in his will to his military captains. As Hamilton acknowledges, much of this is speculation when we cannot know who actually held the Dumbarton Oaks tunic, but it serves to put observations of deteriorating aspects of the tunic into a historical context, to think about why we keep things and how our relationship to an object is tied up with transformations experienced by the object itself.

We cannot be certain of all Hamilton's suppositions: there is an outside possibility that the tunic was made in the very early colonial period, it may not have been made in Cuzco, and if it was made for an emperor in Cuzco, it would most likely have been commissioned under Huascar (rather than Atahualpa). But, the detailed observations, analysis and scholarship of Hamilton's research are secure. Anyone reading this book will learn a huge amount about the Inca and colonial Andes, the production of textiles and how to undertake skilled object research. Who else could make the detailed recording of the spin and ply of threads read like the twists and turns of a detective novel? Cutting through the fabric of time to find a Royal Inca tunic. Hamilton has provided an example of how thrilling art history and archaeological writing can be.

ELIZABETH HORODOWICH AND ALEXANDER NAGEL, *AMERASIA*

New York: Zone Books 2023, 464 pages with 13 color and 175 b/w
ill., ISBN: 978-19-42-13083-3 (Hardback).



Reviewed by
Sugata Ray

Around 1595, the illustrious historian Abu'l-Fazl completed the *Ā'in-i Akbarī* (Institutes of Akbar), the tour de force account of the Mughal empire under Akbar. In a section focusing on geography and habitable lands, Abu'l-Fazl unexpectedly noted: “Of late years the Europeans have discovered an extensive and populous insular continent which they have called the New World [Alam-i Nau].”¹ Written almost within a hundred years of 1492, Abu'l-Fazl’s fleeting observation on the “New World” can be read as indicative of an increasing awareness of the Americas in Mughal India beyond the logic of European seaborne imperialism.² Within decades, American animals, plants, and minerals could be acquired in vast quantities in ports such as Surat and Goa and illustrated manuscripts describing the “New World” were being produced in

¹
Abu'l-Fazl, *Ā'in-i Akbarī*, transl. by Henry S. Jarrett as *The Ā'in i Akbarī by Abul Fazl-i Allāmi*, vol. 3, Calcutta 1894, 42.

²
Although the Mughals enthusiastically acquired objects, plants, and animals from the Americas, they were, as Manya Rathore notes, a “sea-conscious” empire as opposed to a seaborne one. Manya Rathore, ‘Floating Political Rhetoric’ in the Indian Ocean. Situating the Portuguese in the Mughal Foreign Politics, in: Pius Malekandathil (ed.), *The Indian Ocean in the Making of Early Modern India*, New Delhi 2016, 249–262, here 250.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2024, pp. 483–488

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.105482>



the subcontinent.³ The traffic between the Americas and Asia was, of course, never unidirectional. People, raw materials, objects, and even languages circulated across the West and the East Indies, in turn generating intimate networks that spanned the vast oceanic spaces. Only recently have art historians turned to these networks to write new narratives of global connectivity that do not centralize Europe as the catalyst of all histories in a post-1492 world.⁴ This is why I have awaited the publication of Elizabeth Horodowich and Alexander Nagel's *Amerasia* with great interest.

Coauthored by a historian and an art historian, *Amerasia* begins with that foundational confusion on the part of Christopher Columbus and other early modern European cartographers, explorers (read colonizers), historians, artists, philosophers, and naturalists; the explicit aim of the two authors of *Amerasia* is to write a history in which Europe "is emphatically not the center of the world and not yet in a commanding position in the world" (p. 11). Aptly, the authors begin with a serendipitous handwritten note in a Latin edition of Amerigo Vespucci's *De novo mundo* that asserts that Hernán Cortés has conquered the capital of China. This cognitive blunder on the part of a contemporaneous reader, one among many that the authors present in *Amerasia*, offers "a reflection of Europe's own unsettling as it went through its own process of identity formation, provoked in good part by the intensive awareness that its own position in the world and in history was being radically redefined" (p. 12). Over the chapters that follow, Horodowich and Nagel examine maps, globes, woodcuts and engravings, paintings, frescos, medals, and collections of Asian and American objects in Europe to argue that "Amerasia is not merely a Western idea imposed on other realities" (p. 23).

The unsettling of the world can be grasped in Chapter I where the authors consider a 1494–1495 fresco by the Italian painter Pinturicchio that includes one of the earliest visual representations of Indigenous peoples of the Americas. The fresco, along with contemporaneous woodcuts depicting the island of Hispaniola, offer an alluring archive to comprehend the "shared vision" (p. 19) of Amerasia. In another chapter, we read about the renowned painting by Vasco Fernandes of the Adoration of the Magi (ca. 1502–1506). As

3

For this history see Marika Sardar, Emeralds in India. New World Gems at the Mughal Court, in: Radha Dalal, Sean Roberts, and Jochen Sokoly (eds.), *The Seas and Mobility of Islamic Art*, New Haven, CT 2021, 72–84; Sugata Ray, From New Spain to Mughal India. Rethinking Early Modern Animal Studies with a Turkey, ca. 1612, in: Karl Kusserow (ed.), *Picture Ecology. Art and Ecocriticism in Planetary Perspective*, Princeton, NJ 2021, 94–113; Nicholas Roth, Poppies and Peacocks, Jasmine and Jackfruit. Garden Images and Horticultural Knowledge in the Literatures of Mughal India, 1600–1800, in: *Journal of South Asian Intellectual History* 1, 2018, 48–78; and Baki Tezcan, The Many Lives of the First Non-Western History of the Americas. From the New Report to the History of the West Indies, in: *Journal of Ottoman Studies / Osmanlı Araştırmaları* 40, 2012, 18–38, among others.

4

For the most part, scholars have focused on the Manila Galleon. See, for example, Florina H. Capistrano-Baker and Meha Priyadarshini (eds.), *Transpacific Engagements. Trade, Translation, and Visual Culture of Entangled Empires (1565–1898)*, Makati City/Los Angeles/Florence 2022 and Dennis Carr (ed.), *Made in the Americas. The New World Discovers Asia*, Boston 2015, among others.

the authors propose, the accoutrements adorning the middle king were not only based on the jewelry and clothes worn by Indigenous peoples in Brazil – as is usually suggested – but were an amalgamation of Brazilian and south Indian sartorial cultures. Brazil and India then became closely connected in the European imaginary. Elsewhere, we learn about American and Asian artworks in early modern European collections. Objects such as the Mesoamerican Cospi Codex – originally assumed to be a book from China – and an Indonesian dagger (*kris*) – originally assumed to be a Mexican idol – present Horodowich and Nagel exemplary case studies to theorize the notion of Amerasia in an expanded field. Other artworks – some seminal, such as Raphael’s ca. 1510 Vatican fresco, and some lesser-known (at least to me; a South Asianist by training), such as a ca. 1515 painting depicting hell attributed to Cristovão de Figueiredo – implicate contemporaneous viewers in a chaotic world where Mexico could easily become India and feathered headwear “counted as a common inheritance, not exclusive to America but rather an expected accoutrement of ‘Indians’ on both sides of the Pacific” (p. 346). In the end, the eminent historian Timothy Brook turns the table, so to speak, to offer a view of the world from China. Focusing on maps produced in Ming China, Brook’s *Afterword* argues that “[t]he process of constructing knowledge depended on where you stood and in what directions you looked, and that in turn depended on your history” (p. 370).

Indeed, we may recall that, as a concept-term, Amerasia has also been theorized from within the domain of Asian American and Pacific Islander Studies. Established in 1971, the *Amerasia Journal*, for instance, has been a key interdisciplinary publication in the field for several decades. More recently, scholars such as David H. Kim have suggested that the idea of Amerasia encapsulates the imperialist politics espoused by the United States in Latin America, Asia, and the Pacific worlds.⁵ In contrast, Horodowich and Nagel posit Amerasia as the early modern axis around which a “world imaginary was configured, an unsettled zone where east meets west, modernity folds into antiquity, and otherness, whether conceived in strictly antipodal terms or not, is always self-implicating” (p. 12). Following in a roughly chorological order, each chapter is consequently centered on enigmatic objects that allow the authors to unravel how Europe gradually determined its place in the world. While the recent past has seen a renewed scholarly focus on the mobility and global circulation of people and objects in the early modern period, what distinguishes *Amerasia* is its focus on the global as a discursive formation. It is thus not a coincidence that cartography plays a vital role in shaping Amerasia’s worldly contours in this book. The globe, we might recall, had materialized only in the age of the *Weltbild* and the world could be “conceived and

5

David H. Kim, *Empire’s Entrails and the Imperial Geography of ‘Amerasia’*, in: *City* 8/1, 2004, 57–88.

grasped as a picture” in its totality thereafter.⁶ Thus maps such as Battista Agnese’s *Portolan Atlas* depicting the 1519–1522 Magellan–Elcano expedition’s circumnavigation of the earth while attempting to search for a western route to Southeast Asia and a 1558 copy of Caspar Vopel’s influential 1545 world map offer the reader a picture of a chimeric Amerasia. The Vopel map also serves as the basis for a collaborative digital project led by the authors that can be productively used alongside the book to explore cartography’s global histories.⁷ It is of great significance that this expansive Amerasia is not merely a top-down narrative of Europe’s desire to comprehend, classify, and control the world. Contra Martin Heidegger’s *Weltbild*, the authors propose that the geopolitical conception of Amerasia was shaped through interactions, (mis)communications, and exchanges between Europeans and the peoples they encountered in colonial worlds.

The book culminates with the Manila Galleon and histories of connectivity across the Pacific Ocean. Annotating this history as “Amerasia Made Real” (p. 346), Horodowich and Nagel highlight how Asian objects such as porcelain, silk, and lacquer “brought Asian and American people and material culture into ever closer contact” (p. 349). Along with the circulation of materials and objects, we also read about figures such as Catarina de San Juan of Puebla, the widely venerated seventeenth-century Catholic visionary of Indian origin, who has now been recovered in historiography as pivotal to early modern (South) Asian American histories.⁸ Indeed, this *longue durée* account of transpacific trade and migration offers a richer and more nuanced story of Asia America, one that does not begin with the California gold rush in the mid-nineteenth century. In doing so, the authors also show how Amerasia as a concept can cast “a world in flux, where migration continually unsettles the categories that would stabilize a worldview” (p. 367). Notwithstanding the concluding sections on tangible material histories of Asia in the Americas, much of the book focuses on Amerasia as a discourse in Europe’s imaginary before “later colonialist models of geography and history” (p. 25) indelibly shaped the world that we now inhabit. Thus, for Horodowich and Nagel, Amerasia’s potential to unsettle is perhaps most prominent before eighteenth-century Orientalism

6

Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, transl. by William Lovitt, New York 1977, 129.

7

See the project’s website: [Amerasia. An inquiry into early modern imaginative geography](#) (June 11, 2024).

8

See, for example, Diego Javier Luis, *The First Asians in the Americas. A Transpacific History*, Cambridge, MA 2024 and Tatiana Seijas, *Asian Slaves in Colonial Mexico. From Chinos to Indians*, New York 2014.

became, in Edward W. Said's words, a "Western style for dominating, restructuring, and having authority over the Orient".⁹

Yet, Empire is – and never was – solely a discursive formation. It would serve us well to remember that the very year an image of an Indonesian dagger or a "Zemes Idolum Diabolicum" was published in Linz as a paradigmatic example of "Amerasian assimilation" (p. 301), Jan Pieterszoon Coen of the Vereenigde Oostindische Compagnie had declared genocidal war and massacred and enslaved 90 percent of the population of the Banda Islands in Indonesia in order to control the global nutmeg trade.¹⁰ Coen's intentions were always clear. In a 1614 letter to the Heeren XVII, Coen had avowed that "[t]rade in the Indies must be conducted under the protection and favor of Your Honors' weapons, and that the weapons must be paid for by the profits from trade; we cannot carry on trade without war nor wage war without trade".¹¹ On the other end of the Amerasian continuum was that shattering period in world history described by Jamaican cultural theorist Sylvia Wynter as "one of 'history's monumental crimes,' a brutal invasion and conquest that led to a degree of genocidal extinction and of still ongoing ecological disaster unprecedented in human history".¹² Even as the authors note that "Amerasia was inextricably bound up with the worst of what came to pass in new worlds East and West, including Coronado's and Oñate's murderous campaigns in search of Asian wealth or Gonzalo Pizarro's genocidal quest for cinnamon, the forced labor of the silver mines of Potosí" (p. 366), the concept-term presents Horodowich and Nagel a "basis of some of the most penetrating European critiques of European institutions and biases, from Thomas More to Michel de Montaigne and beyond" (p. 366). In the end, then, the book is about an imperialist Europe gradually but determinedly establishing its global power. While this post-1492 history might indeed be discursively posited as a "now largely forgotten 'pre-exoticist' model that dominated European representational practices" (p. 17), its concrete imprint in Asia, Africa, and the Americas was, as we know all too well, savagely brutal.

It is against the specter of Europe's Amerasia that we might, then, think of another Amerasia contrapuntally enunciated by people who actually inhabited and belonged to this expanded world. After all, Said had also noted that "resistance, far from being merely

9

Edward W. Said, *Orientalism*, New York 2014 [1978], 3.

10

For a recent reappraisal, see Amitav Ghosh, *The Nutmeg's Curse. Parables for a Planet in Crisis*, Chicago 2021.

11

Reproduced in Herman T. Colenbrander (ed.), *Jan Pietersz. Coen. Bescheiden omtrent zijn bedrijf in Indië [...]*, The Hague, 1919, 97–98. Translation mine.

12

Sylvia Wynter, 1492. A New World View, in: Vera L. Hyatt and Rex Nettleford (eds.), *Race, Discourse, and the Origin of the Americas. A New World View*, Washington, DC 1995, 5–57, here 5.

a reaction to imperialism, is an alternative way of conceiving human history. [...] [*W*riting back to the metropolitan cultures, disrupting the European narratives of the Orient and Africa, replacing them with either a more playful or a more powerful new narrative style is a major component in the process.”¹³ Recall Abu’l-Fazl’s *Alam-i Nau*. In the twentieth century, the obdurate traces of this other Amerasia can be found in the 1968–1969 demands by the Third World Liberation Front – a San Francisco Bay Area coalition of Asian American, African American, Native American, and Mexican American student organizations – for representation and recognition in university curricula.¹⁴ Of course, much like Amerasia, Europe as an idea or a territory is neither fixed nor homogenous. But taking Dipesh Chakrabarty’s hyperreal Europe – the Europe “reified and celebrated in the phenomenal world of everyday relationships of power as the scene of the birth of the modern”¹⁵ – as the starting point in global histories of imperialism involves a categorical reevaluation of the concept-term Amerasia from our besieged present. As for Europe’s conjectural Amerasia, it continues to raise its head in the present not just in the polyglot world of Ridley Scott’s *Blade Runner*, as the authors note, but when I – a brown man of Indian origin living in California – am accosted as a “bad hombre” on the streets of New York City by a group of virulent white men during Donald Trump’s presidential campaign and warned that I would soon be deported to Mexico. Where after that?

13

Edward W. Said, *Culture and Imperialism*, New York 1993, 216.

14

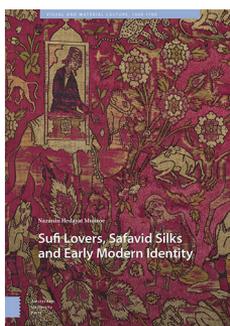
For an art historical account of the Third World Liberation Front, see Atrayee Gupta, *Non-Aligned. Art, Decolonization, and the Third World Project in India, ca. 1930–1960*, New Haven, CT 2025 (forthcoming).

15

Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, NJ 2000, 28.

NAZANIN HEDAYAT MUNROE, *SUFI LOVERS, SAFAVID SILKS AND EARLY MODERN IDENTITY*

Visual and Material Culture, 1300–1700 42, Amsterdam:
Amsterdam University Press 2023, 248 pages with 19 color and
9 b/w ill., ISBN: 978-94-6372-173-8 (Hardback).



Reviewed by
Amanda Phillips

In the past few years, the textile histories of Asia have interested a new generation of scholars, as well as several who are more established. Books focusing on the silks, cottons, and other fabrics from both Tang and Qing China, the Mongol Empire, Mughal India, Mamluk Egypt, and the Ottoman Empire are now joined by a monograph by Nazanin Hedayat Munroe, focusing on Iran.¹ *Sufi Lovers, Safavid Silks and Early Modern Identity* also brings a new perspective on links between textiles, painting, religion, and literature. This volume, which is available in print and in digital format, takes a relatively small group of figured and figural compound silks made in Iran between the late 1500s and the late 1600s and explores them

1

Doris Behrens Abu-Saif, *Dress and Dress Code in Medieval Cairo. A Mamluk Obsession*, Leiden/Boston 2024; BuYun Chen, *Empire of Style. Silk and Fashion in Tang China*, Seattle 2019; Sylvia Houghteling, *The Art of Cloth in Mughal India*, Princeton, NJ 2022; Corinne Mühleemann, *Complex Weaves. Technique, Text, and Cultural History of Striped Silks*, Afalterbach 2023; Amanda Phillips, *Sea Change. Ottoman Textiles between the Mediterranean and Indian Ocean*, Oakland, CA 2021; Eiren Shea, *Mongol Court Dress, Identity Formation, and Cultural Exchange*, London 2020; Rachel Silberstein, *A Fashionable Century. Textile Artistry and Commerce in Late Qing*, Seattle 2020.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2024, pp. 489–492

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.105606>



in depth. The fabrics in question were patterned with vignettes from one or the other of two major Persian-language poems, both of which feature a pair of star-crossed lovers and both of which were part of Nizami Ganjavi's *Khamsa* (Five Tales), set down around the year 1200. Both the motifs and the possible uses of the fabrics themselves, as well as their attribution to the hero of Islamic weaving, Ghiyath al-Din 'Ali Yazdi (fl. ca. 1580s–1595 [?]), are main topics here.

The book shares its multidisciplinary approach with other recent scholarship, but also makes several important departures in keeping with the author's principal concerns: the relationship between poetry and its illustration, whether painted or woven; dress and self-fashioning among rulers and other elites in Iran and South Asia; and the Sufi context for the poetry, the images, and the cloth itself, whether in its making or wearing.² Alongside their significance within Sufi circles, the textiles with figures also become a sort of brand for the Safavids in the early years of the seventeenth century, featuring in both local and western European portraits and apparently sent as part of diplomatic gifts on the part of the Shah. Hedayat Munroe also details the movement of artisans, literature, and religious ideas between Mughal South Asia and Iran, especially in terms of royal patrons.

Among the early modern Islamic dynasties, the Safavids were and are known for textiles that depict the human figure – elegant young people drinking wine or engaging in falcon-hunting, men on horseback leading prisoners, lounging youths and the like. Scholars have identified some of the scenes with historic practices and others with poetry waxing lyrical about the beloved.³ Previous scholars, as Hedayat Munroe notes, have also linked some of these representations with manuscript painting; Safavid ateliers, some of them royal, created both single folio images and illustrated manuscripts. The question of how closely the motifs on these textiles might be aligned with either paintings or drawings by artists working on paper is the topic of the first chapter.

The first chapter also carefully considers the role of the textile designer – who conceptualized both the motifs and the way they repeated in the finished textile – and the *naqshband* – who translated the motifs into a template that was then mounted on a drawloom and used to create the overall pattern. The nature of textile design poses questions about the signature of Ghiyath included in three of the eleven *Khamsa* silks, as well as other textiles. A Ghiyath al-Din 'Ali Yazdi is also mentioned in literary sources; he was a paragon among designers and men, and a friend to the Shah. Hedayat

2

Sufism is a philosophy and practice in Islam which emphasizes a personal connection with the divine; it is often referred to as a mystical practice. It is transregional and adherents can be found among every school/sect.

3

Mary McWilliams, Prisoner Imagery in Safavid Textiles, in: *Textile Museum Journal* 26, 1987, 4–23.

Munroe queries what authorship might mean for textiles, as well as the use of the name by later weavers or by another later Mughal designer who might have shared the name, by coincidence or not. As with most centuries-old textile types, issues of survival and sample size vex firm conclusions, as does the destruction of Safavid archival sources.

One of the most original contributions in the book is the attention Hedayat Munroe pays to the literary sources of the vignettes, the main topic of Chapter Three. While the protagonists – Layla and Majnun, and Khusrau and Shirin – had been identified, several of the scenes had remained unidentified. This chapter proves that several vignettes are not inspired by the famous versions of these tales by Nizami Ganjavi (d. 1209), but rather by those of an author named Amir Khusrau Dihlavi (d. 1325), who lived and wrote on the Persian-Indian frontier. The chapter also explores ways in which textile metaphors worked their way into Persian poetry. Of special note is the way in which Majnun – made mad by his love for Layla – rends his garments. The section also pushes this idea about dress: designers and patrons must have decided to depict scenes from these poems themselves on the textiles, which were then used as garments, which extends and complicates meaning and metaphor.

Majnun, in his madness, disavows worldly goods and isolates himself in the wilderness. Chapter Four discusses the ways in which Majnun is considered a model for Sufi ascetics, both for his self-imposed poverty and for his obsession with his beloved – another metaphor, this time for the soul seeking unity with the divine. Beyond metaphor and image, though, Hedayat Munroe considers how Sufi ideals and practitioners inform ideas about dress in Persian and in larger Islamic thought. The ethos, also informed by principles of spiritual chivalry, permeated artisan brotherhoods. This discussion is especially useful – many art historians, as well as scholars of Islamic history and thought, have been slow to recognize the many ways in which textiles were used in religious contexts. Mantles, robes-of-honor, Sufi patchwork cloaks, and ceremonial girding were all laden with meaning. Historical and literary sources round out the picture, including a useful discussion about the symbolism of color.

The tension between luxury silks and ideas of pious austerity is the main topic of Chapter Five, which also explores the exchange of ideas, literature, and art between Safavid and Mughal realms. For the second topic, Hedayat Munroe can build in part on existing work about émigré painters, who are better documented in primary sources and much discussed among art historians. Her focus on Mughal rulers – who derived spiritual authority from Sufi orders in South Asia and in fact depicted themselves as deferring to Sufi sheikhs – is part of a larger discussion of the use of luxury textiles for state occasions, despite the dubious position of silk garments in Islamic philosophy and law. A textile depicting Majnun communing with the wild beasts, which the author has re-attributed to South Asia, may also be linked with Sultan Jahangir (d. 1627); he also

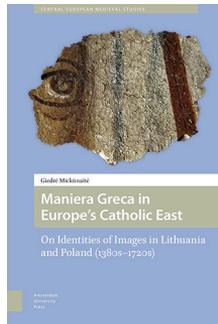
endured separation from his beloved, though his story had a happy ending. At first encounter, it may seem unlikely that a ruler requested a specific textile design because it held personal meaning, but the Mughal court was awash in both the tales themselves and poetry as a genre; Hedayat Munroe has built a largely tacit but compelling case for this possibility.

The final chapter returns to Safavid Iran and the role of these textiles in diplomacy both east and west. In these cases, written records do not capture the dazzle of the figured garments worn by envoys from England and India. The portraits of Robert Sherley and Naqd 'Ali Beg, both ca. 1626, are illustrated in this chapter and demonstrate – if indirectly – the powerful visual impact of the textiles as used in costume. The efforts of Shah Abbas (d. 1629) to centralize sericulture and monopolize the silk trade has been relatively well studied by historians, but here the innovation is about a focus on the types of textiles the Safavid rulers selected to send abroad and the messages they were meant to convey. In this chapter, too, the importance of Ghiyath returns: the Safavid Shahs sent many textiles by Ghiyath to their Mughal counterparts.

Hedayat Munroe builds an excellent historical, religious, and artistic picture for the milieu of the material but makes no single over-arching argument. Nor does she attempt to resolve every last question, including those of attribution to either Ghiyath of Yazd or the other Ghiyath, or those otherwise assuming his mantle. Perhaps better than an argument, she has given her readers a way to understand better and re-think these textiles, from production to trade to consumption. Some of her ideas – and especially those about Sufism and poetic metaphor, clothing and material, and literature and pictures – might also be used as models for scholars hoping to decipher the meanings and uses of Safavid and Mughal textiles and of other media as well.

GIEDRĖ MICKŪNAITĖ, *MANIERA
GRECA IN EUROPE'S CATHOLIC EAST.
ON IDENTITIES OF IMAGES
IN LITHUANIA AND POLAND
(1380S–1720S)*

Central European Medieval Studies 5, Amsterdam: Amsterdam
University Press 2023, 238 pages with 44 color and 12 b/w ill.,
ISBN 978-9-4629-8266-6 (Hardback).



Reviewed by
Dorota Zaprzalska

Maniera Greca in Europe's Catholic East. On Identities of Images in Lithuania and Poland (1380s–1720s) by Giedrė Mickūnaitė can be seen as a continuation of the author's research into the topic of the "Greek manner". The book, published within the series *Central European Medieval Studies*, consists of case studies gathered in three chapters headed "Silence", "Negotiations", and "Translations". Each part encompasses a short abstract followed by a separate bibliography. They are spanned by an introduction and conclusions, in which the author discusses the book's structure and builds a context for the various cases studied.

The first chapter, "Silence", focuses on Byzantine murals in Lithuania. It is divided into subchapters discussing archaeological finds in Kreva, Medininkai, and the Lower Castle in Vilnius, all consisting of small pieces with details indicative of figurative compositions. In the next part, the author moves her attention to Trakai. She discusses the Trakai Island Castle and its painted interiors,

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2024, pp. 493–498

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.105460>



chiefly known from the documentation and drawings of Wincenty Smokowski from the beginning of the nineteenth century, and the murals of the parish church of Trakai that she links to the so-called Morava School. The last subchapter focuses on the Crucifixion in the crypt of Vilnius Cathedral. Mickūnaitė is particularly interested in the palaeographic features of the inscription and the number of nails piercing Christ's feet. Even though this part of the painting is in a bad state of preservation, it becomes crucial for her argumentation that the image followed the three-nail scheme (p. 100), further hypothesis on the background of the painter, and a rather broad conclusion that: "the decoration of the crypt under the Vilnius Cathedral indicates the unintentional, but unavoidable fusion of confessions" (p. 102).

The second chapter, entitled "Negotiations", focuses on examples from Poland, mostly monumental paintings commissioned by King Władysław Jagiełło and his son Casimir IV. Mickūnaitė states already in the introduction that: "This study does not analyse thoroughly the paintings that have survived in Poland up to today, but rather relies on extensive scholarship that looks for the articulation of difference and cross-confessional negotiations on the visual plane" (p. 27). Indeed, as she rightly notes, this part is rather an extensive summary of the topic's scholarly tradition and already published materials, but the book makes it perhaps more accessible to international scholarship.¹ Therefore, it can be seen as a valuable contribution to the subject literature and an accessible read for anyone interested in the topic, serving as a good entry with an extensive bibliography that will guide any potential user toward further reading. Mickūnaitė analyses the iconography of certain compositions, but pays particular attention to Latin inscriptions that, according to her, mark "clerical adoption of and indicate reservations regarding these confessionally different murals" (p. 122), which allows her to hypothesize that "spatially reserved to the literate and the dignified, these painted presbyteries provided a model for a potential confessional unity – reserved to the learned and authorized by Latin notions" (p. 123). Nevertheless, one may wonder whether such conclusions are not premature with the actual image being more complex than it seems since Latin inscriptions do not appear or have not been preserved in all of the above-mentioned commissions and it cannot be excluded that some are later additions.

In the final chapter, "Translations", Mickūnaitė reflects on *Our Lady of Trakai* and examines its remake into, as she calls it, a "pseudo-icon". She refers here to the results of the 1994 restoration,

1

The bibliography on the topic is vast, for a summary, including studies in languages other than Polish, see: Mirosław P. Kruk, Malowidła *Graeco opere* fundacji Jagiellonów jako postulat unii państwowej i kościelnej oraz jedności Kościoła [Graeco Opere Paintings of the Jagiellonian Foundation as a Postulate of a State and Church Union and the Unity of the Church], in: Waclaw Walecki (ed.), *Między teologią a duszpasterstwem powszechnym na ziemiach Korony doby przedtrydenckiej. Dziedzictwo średniowiecza i wyzwania XV–XVI wieku [Between Theology and Popular Ministry in the Lands of the Crown of the Kingdom of Poland in the Pre-Tridentine Period. Medieval Heritage and the Challenges of the 15th and 16th Centuries]*, Warsaw 2017, 145–201, here 145–147, n. 1.

particularly the X-ray image that revealed the original layer of the painting and its initial composition. She speculates that it originally depicted the *Maria Gravida* (pp. 168–170), but at the beginning of the seventeenth century was altered to the current form “articulating visual characteristics that qualified the panel as a Greek image in the eyes and minds of contemporary beholders” (p. 172). She claims that it “constructs plausible iconography by quoting a number of elements indicative of the Maggiore icon” (p. 173), but it must be asked to what extent the elements mentioned later (“the Greek cross on the maphorion covering the Virgin’s head, the star on her shoulder, the Child represented as a boy wearing a long tunic and holding the book, representing the Holy Scripture”, p. 173) are indeed particular characteristics of this icon, and not, for example, a distinctive hand gesture, and thus what was its alleged role in the panel’s transformation. The author herself notes later that “Our Lady resembled neither the Maggiore, nor any other icon” (p. 174), which makes this comparison vague. One of the most fascinating parts is the subchapter “Greek images came from Greece” discussing the later “life” of *Our Lady of Trakai* with special attention being paid to the story of its origins inscribed on the panel’s reverse, stating that the icon helped John II Comnenos and was later given by Manuel II Palaiologos to Grand Duke Vytautas. This detail, as well as a song published in 1754 claiming that it was painted by Saint Luke, testifies to how *Our Lady of Trakai* was perceived in the eighteenth century and the role of such beliefs in the later process of authenticating its special status.

The subject is fascinating, but I feel that the content of the book might leave a curious reader hungry for more. The title promises a study of the issue of the Greek manner spanning a period of almost four centuries, but instead of a detailed study of how objects qualified as Greek were perceived by their users, we have case studies focusing on various issues. The supposed aim is explained in the introduction: “The book explores objects that qualified as Greek, functioned within the Catholic milieu of Lithuania and Poland. [...] The study focuses on perceptions of and preconceptions about Greek images among Eastern European Catholics from the late fourteenth to the early eighteenth century” (p. 18) and “in a broad sense, this inquiry is a genealogy of a Greek image in Lithuania and Poland” (p. 29), but it appears that the main issue is limited to a detailed summary of the current state of research concerning the ambiguous label *maniera greca* (pp. 19–26) and occasional presentations and rather concise analyses of the use of the adjective “Greek” in selected contemporary sources (pp. 129, 133, 138–143, 147, 151–152, 171–172, 189–194). The conclusions presented in the last part of the book are much broader (pp. 223–229): the author infers that the qualifier Greek, when applied to images, meant old and, therefore, was liberated from any stylistic allusions (p. 223); around the year 1500 “articulated Greekness was concerned less with objects and more with humans, perceived as erroneous followers of the Greek rite” (p. 226), yet “the loose and unclear notion

of Greek image had yet to be defined in practice and accepted by beholders [...]. Never articulated in writing, but sustained through repetitive practice, understanding of the Greek image was narrowed to representations of the Virgin Mary” (p. 227). I wonder whether analysis could have been conducted on a wider material base, since, as testified by late medieval and early modern inventories, objects referred to as *opere Graeco*, *tabula Graeca*, or *Graecae dispositionum* were quite numerous, even though it is sometimes hard to connect them with specific artworks.² A curious reader would perhaps appreciate a broader exploration and a slightly more detailed analysis of the meaning of the qualifier “Greek” as it was applied to images in local sources, because they can illustrate the notion and perception of “Greekness” by shedding light on the way such terms were used and understood by the beholders of such objects and how this understanding has changed during the broad period of time the book supposedly covers. As shown by Grażyna Jurkowlaniec, particular attention should be paid to the epithets that often accompany the description of works as either Greek or old, as well as to the understanding of these comparisons – because this is where the evaluation usually lies.³ As she mentioned, “the term *maniera Graeca*, as widely diffused in the early modern writings as it is – both in the Christian West and East – proves equivocal or vague [...]. However, occasionally the notion of the ‘Greek manner’ can be inferred from the context: the genre of the writing, its author and his or her aims, and, above all, time and place in which the account was created.”⁴ Probably a similar approach and taking into account a slightly broader context would allow for understanding the phenomenon more extensively. Discussing in depth more cases in which the adjective Greek has been applied to objects in primary sources might highlight the nuances between such uses and what they meant, establishing whether, and if so then to what extent and when, they were related to unusual appearance, were regarded purely descriptively, hinted more at technical and typological char-

2

See, for example, Małgorzata Smorąg Różycka, Kościół wschodni i jego sztuka na ziemiach Rzeczypospolitej [Eastern Christianity and its Art in the Polish Lands], in: *Cerkiew – Wielka Tajemnica. Sztuka cerkiewna od XI wieku do 1917 roku ze zbiorów polskich. Katalog wystawy zorganizowanej przez Muzeum Zamek Górków w Szamotulach i Muzeum Początków Państwa Polskiego w Gnieźnie, kwiecień–sierpień 2001* [Orthodox Church – The Great Mystery. Orthodox Church Art from the 11th c. to 1917 from Polish Collections. Catalog of an Exhibition Organized by the Górków Castle Museum in Szamotuły and the Museum of the Origins of the Polish State in Gniezno, April–August 2001], (exh. cat. Szamotuły, Górków Castle Museum; Gniezno, Museum of the Origins of the Polish State), ed. by Dariusz Stryniak, Gniezno 2001, 17–24, here 19; Mirosław Piotr Kruk, *Ikony-obrazy w świątyniach rzymsko-katolickich dawnej Rzeczypospolitej* [Icons-Images in the Roman-Catholic Churches in the Former Poland], Kraków 2011, 53–60.

3

Grażyna Jurkowlaniec, *Epoka nowożytna wobec średniowiecza. Pamiątki przeszłości, cudowne wizerunki, dzieła sztuki* [The Early-Modern Period in Relation to the Middle Ages. Relics of the Past, Miraculous Images, Works of Art], Wrocław 2008, 474–485.

4

Ead., West and East Perspectives on the ‘Greek Manner’ in the Early Modern Period, in: *Ikonothea* 22, 2009, 71–91, here 73.

acteristics than at stylistic features, or were evaluated positively, or negatively.

Mickūnaitė calls her work “an object-based study of images qualified as Greek by their past or present viewers” (p. 18), which prompts the question of the selection of material. While providing an extensive overview of the publications on the “Greek manner”, she notes that the term lacks a clear definition, but neither does she explain how it would be understood through the book. What is lacking is an indication of the semantic or chronological scope of the term, or an explanation of the preference for the rooted in art history’s Italian version of the *maniera greca*,⁵ even though the form *graeca* was used in Latin sources; for example, by the Polish chronicler Jan Długosz (in various forms, e.g., *Graeco opere, pictura Graeca*), whose works are used and quoted in the book. Indeed, Mickūnaitė mentions that: “The current inquiry transfers the notion of the *maniera greca* from the Mediterranean to Eastern Europe and explores the meanings of the qualifier ‘Greek’ as it was applied to images in local sources” (p. 19), but at the same time it seems that the contemporary written sources are scarce or silent about some of the cases studied, as, for example, the murals in Medininkai that have been “cloaked in silence since the Middle Ages” (p. 42). It is, therefore, difficult to establish how they were perceived by their contemporaries, and perhaps even harder to ascertain whether they were indeed qualified as “Greek” by their users. A reader might get the impression that such cases were perceived as *maniera greca* not by their contemporary beholders, but by the author herself and therefore included in the analysis. This approach might be considered problematic, because it takes for granted not only a shared perception of Greek form that in the past was perhaps different from our modern art-historically oriented perception, but also a conscious attitude to style that corresponds more to the understanding of art historians than to contemporary users. A lot of attention goes on divagations into the style of the discussed works, even the fragmentary pieces lacking clear visual characteristics. If the qualifier Greek, as the author claims in the conclusions, was not necessarily connected with specific stylistic features, then we can wonder whether such inclusions support the main aim of the book, or rather blur the image of how the adjective “Greek” was understood and what was regarded as evoking Greekness by the users of such objects given the broad time frame covered.

It must be noted that Mickūnaitė expresses her awareness of the limitations of the study: “The sporadic character of source materials is both an advantage, as it leaves space for the concepts to work in constructing narratives, as well as a flaw, as it places interpretation on thin ground generous with contradictions and lacunae that can be compensated for neither with words, nor with images” (p. 223). Indeed, the state of the preservation of the material or

5

Cf. Giedrė Mickūnaitė, *Maniera Graeca in Europe's Catholic East. Byzantine Paintings in the Parish Church of Trakai, Lithuania*, in: *Ikonotheka* 22, 2009, 43–55.

lack of written sources in some cases makes “interpretation on thin ground” inevitable. This approach certainly can result in interesting new juxtapositions and insights, but, occasionally, looking for one definite answer weakens the argumentation and blurs the boundaries between facts and suppositions. For instance, attribution of the paintings in the parish church in Trakai and in the Island Castle to the same anonymous masters is timidly suggested initially:

Given the general silence of written sources, the attribution and interpretation of the paintings rely on visual and circumstantial evidence. The identical structure of the base plaster – which diverges from that of other known examples as well as from the recipes of the time – and the similar scale of human figures in the church and in the Island Castle, not to mention the patronage of Grand Duke Vytautas, supports ascription of the murals of both interiors to the same anonymous masters (pp. 66–67).

Some pages later, this exact same hypothesis gains the status of fact serving as confirmation of further hypotheses: “Perhaps more insights can be gained from the fact that the same masters painted not only the interiors of the parish church, but also those of the palace in the Trakai Island Castle” (p. 71). The author further speculates on the artists’ identity and argues that they were icon painters (p. 71), and even proposes that they were the exact same painters who accompanied Gregory Tsamblak (pp. 73–74), even though, as she later rightly observes, written sources are rather silent on Tsamblak’s companions. Such bold suggestions are hard to prove, but equally hard to disprove, but maybe they were seen by the author as inevitable due to the material’s highly fragmented state of preservation.

The series *Central European Medieval Studies* rightly aims to challenge “simplistic notions of Central Europe as periphery to the medieval ‘West’”. A huge advantage of the publication is its careful design, print quality, and rich illustration. I particularly value the author’s decision to add scales next to pieces from the first chapter that help the readers comprehend their dimensions. As mentioned by Mickūnaitė, “this study is a kind of rescue expedition, which aspires to save fragmented as well as semantically mixed images from neglect” (p. 17), so adding many illustrations definitely contributes to their documentation and scholarly recognition. It is praiseworthy that she draws attention to the overlooked, and yet very important, material presented in the book. As Mickūnaitė rightly observes, this is usually absent from broader scholarship, so hopefully, the publication will reach a broad audience and place those “small” pieces into a “big” narrative.

eISSN 2701-1550