

Die ERFINDUNG des FREMDEN in der KUNST

Julia Carrasco

Katalog zur Ausstellung
Kurpfälzisches Museum Heidelberg
19. Oktober 2024 bis 12. Januar 2025

Herausgegeben von Frieder Hepp
für das Kurpfälzische Museum Heidelberg

INHALT

Leihgeber*innen	6
Grußwort Eckart Würzner	9
Vorwort Frieder Hepp	10
Einführung Julia Carrasco	14

KATALOG

1 Amerika ‚entdecken‘, Europa erfinden. Künstlerische Imaginationen im Zeitalter der Expansion Julia Carrasco	22
2 Objekte des ‚Fremden‘ in Sammlungen und Kunstkammern der Frühen Neuzeit Josua Walbrodt	38
3 Zwischen Faszination und Furcht. Orientbilder im Spätmittelalter und in der Frühen Neuzeit Robert Born	48
4 Auf eine Tasse Kaffee. Die türkische Mode der europäischen Aufklärung Melanie Ulz	70
5 Exotische Lebenswelten im Kunsthandwerk Karin Tebbe	86

6 Imperialismus und Geschlechterprojektionen Silke Förschler	96
7 Zur Orientalisierung arabischer Frauen in der Fotografie – eine Skizze Leonie Beiersdorf	112
8 Imaginationsräume des Anderen im deutschen Expressionismus Kea Wienand	122
9 Konstruktionen von Fremdheit bei Ernst Ludwig Kirchner und Max Pechstein Christiane Wanken	130
10 <i>Weiß</i> e Blicke – Visuelle Konstruktionen von <i>whiteness</i> Birgit Haehnel	148
Verzeichnis der ausgestellten Werke	172
Bibliografie	179
Impressum	189
Bildnachweis und Copyright	190

OBJEKTE DES ‚FREM DEN‘ IN SAMMLUNGEN UND KUNSTKAMMERN DER FRÜHEN NEUZEIT

JOSUA WALBRODT

Als europäische Seefahrer begannen, Gebiete in Afrika, Asien und Amerika für ihre europäischen Landesherren in Besitz zu nehmen, brachten sie Menschen, Tiere, Pflanzen, Rohstoffe und Artefakte nach Europa. Albrecht Dürer nahm zu Beginn seiner gut einjährigen Reise durch die Niederlande die Gelegenheit wahr, 1520 in Brüssel einen Blick auf die dort ausgestellten Artefakte vom amerikanischen Festland zu werfen, die Hernán Cortés nach eigener Aussage von Moctezuma, dem Herrscher der Azteken, als Geschenk erhalten und nach Europa geschickt hatte. Diese überaus prachtvollen Gegenstände beeindruckten den Künstler, wie dessen Aufzeichnungen von der niederländischen Reise zu entnehmen ist:

„Auch hab jch gesehen die dieng, die man dem könig auß dem neuen gulden land hat gebracht: ein gancz guldene sonnen, einer ganczen klaffter braith [...] Diese ding sind alle köstlich gewesen, das man sie beschäczt vmb hundert tausent gulden werth.“¹

Als gelernter Goldschmied betrachtete Dürer die kunsthandwerkliche Kultur der aztekischen Artefakte sicherlich mit einem besonderen Blick, wenngleich sich seine Notizen hierzu nicht wesentlich von Beschreibungen anderer Zeitgenossen unterscheiden. Ob Dürer von den Objekten auch Zeichnungen anfertigte, ist nicht bekannt.

Im Gegensatz zu den Geschenken Moctezumas, die Dürer mit eigenen Augen sah und beschrieb, hatte er das Nashorn aus Goa, dessen Bild in seinem Holzschnitt von 1515 weite Verbreitung erfuhr (Kat. 9), nie gesehen. Dennoch prägte Dürers ikonische Darstellung für etwa 250 Jahre in Europa die Vorstellung von der Gestalt des Tieres. Dieses befand sich von Juni bis Dezember 1515 in der Menagerie König Manuels I. in Lissabon. Der Text auf Dürers Holzschnitt überschneidet sich weitgehend mit einer handschriftlichen Notiz auf einer Federzeichnung des Künstlers, die als Vorzeichnung für den Holzschnitt gilt.² Besagte Notiz geht wiederum auf einen Brief aus Lissabon zurück, der über die Ankunft und das Aussehen des Dickhäuters informierte. Zudem wird vermutet, dass der Brief eine





■ 13 | Albrecht Dürer (1471–1528)
Der Orientale und sein Weib | um 1496



■ 14 | Albrecht Dürer (1471–1528)
Die Geißelung Christi | um 1496/97 (aus: Die Große Passion | 1511)



1 | Claude Antoine Littret de Montigny nach Charles van Loo: Le concert du Grand Sultan, 1766, Amsterdam, Rijksmuseum

Pompadours subtile Selbstinszenierung als Sultanin, die mit untergeschlagenem Bein, einen Schneidersitz andeutend, und Tabakspfeife ausgestattet, mit ausgestrecktem Arm nach der Tasse Kaffee greift, geht weit über das Zelebrieren der exotischen Genussmittel hinaus: Im weiblichen orientalisierenden Bildnis des 18. Jahrhunderts wird durch Kleidung und Interieur auch der Harem als Metapher assoziiert. Dieser wird dabei als ambivalenter Raum vorgestellt, in dem die Stellung der Frau in der Gesellschaft im Hinblick auf Tugendhaftigkeit und Erotik verhandelt wird, insofern er „abwechselnd als Bordell, Tugendgefängnis und Freiraum imaginiert“¹⁰ werden kann. Im Fall von Madame de Pompadour, einer Meisterin der politischen Selbstdarstellung, verweist die Maskerade unterschwellig auf deren Vormachtstellung am französischen Hof, die Pompadour auch nach der Trennung von König Ludwig XV., sozusagen als ‚Favoritin im höfischen Harem‘ weiterhin behauptete.

Im Unterschied zum erotischen Subtext weiblicher Bildnismaskeraden steht im orientalisierenden Männerbildnis meist eine identitätsstiftende Funktion im Vordergrund, die sich aus der Vorstellung von der (vermeintlichen)



2 | Kopie nach Charles André van Loo: Haremsdame, Kaffee trinkend, mit Dienerin, 1752–1800, München, Residenz

Macht über das besiegte Osmanische Reich speist. Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden (Kat. 30) ließ sich beispielsweise in osmanischer Kleidung inszenieren, bei der es sich um Kriegsbeute handeln könnte.¹¹ Er trägt quer-gestreifte Pluderhosen mit durchsichtigem Überwurf und ein weißes, reich verziertes Obergewand mit Gürtel, darüber einen petrolfarbenen, mit Pelz gefütterten Mantel. Ein Turban mit perlenverziertem Stoffkegel und Pinselquaste sowie ein Krummsäbel ergänzen seine Aufmachung. Das Tragen osmanischer Kleidung ist hier als politische Machtdemonstration des badischen Markgrafen von Bedeutung, insofern es auf seine Taten als militärischer Oberbefehlshaber in der Entsatzschlacht bei Wien (1683) verweisen will und zugleich seine politischen Ambitionen unterstreicht.

Das Bild hatte ursprünglich ein Pendant, das die Markgräfin als Osmanin zeigt, und ist Bestandteil einer mehr als 70-teiligen Serie, die (überwiegend) den Markgrafen und die Markgräfin in verschiedenen Kostümierungen darstellt. Die Serie wurde nach dem Tod des Markgrafen (1707) von Sibylla Augusta im Spiegelkabinett von Schloss Favorite bei Rastatt installiert und um Familienbildnisse erweitert. Es handelt sich um Bildnismaskeraden,



■ 29 | Charles André van Loo (1705–1765), zeitgenössische Kopie
Zwei Odaliskens beim Sticken | nach 1752



■ 30 | Badischer Hofmaler (Ludwig Ivenet ?)
Kostümbild Markgraf Ludwig Wilhelm von Baden-Baden als Türke | um 1700–1706



■ 36 | Manufaktur Höchst, Modelleur Johann Christoph Ludwig Lücke (um 1703–1780)
Der türkische Kaiser | 1751–1752



■ 37 | Manufaktur Höchst, Modelleur Johann Peter Melchior (1747–1825)
Knabe und Mädchen als Sultan und Sultanin auf rasenbelegtem Felssockel (Pendants) | um 1770



■ 40 | Théodore Chassériau (1819–1856)
Interieur eines Harems; maurische Frau, die einem Bad im Serail entsteigt | 1854



■ 41 | Georg Philipp Schmitt (1808–1873)
Türkischer Knabe | 1841

ZUR ORIENTALISIERUNG ARABISCHER FRAUEN IN DER FOTOGRAFIE – EINE SKIZZE

LEONIE BEIERSDORF



Innerhalb der Orientalismus-Debatte und postkolonialen Kulturtheorie kommt der Bildproduktion europäischer Reisender im 19. Jahrhundert eine enorme Bedeutung für die Konstruktion des ‚Orient‘ als komplementäre Alterität eines in der Realität nicht minder heterogenen ‚Okzidents‘ zu. Die in den 1850er und 1860er Jahren noch junge Technik der Fotografie nimmt hierin eine komplexe Rolle ein. Zum einen besitzt der einzelne Abzug stets *l'effet de réel*, eine gewisse Zeugenschaft, die als Authentizität gelesen wird: Im Moment des Belichtens sind die dargestellten Menschen oder Gegenstände tatsächlich vor der Kamera gewesen.¹ Zum anderen besitzt die Fotografie auch eine soziale und kulturelle Komponente, so etwa die Aufnahmesituation sowie Bildausschnitt, -verfahren und -bearbeitung, die im Wesentlichen vom Fotografen definiert und gesteuert werden. Von der Subjektivität dieser Detailentscheidungen ist die Fotografie somit nicht zu trennen. Je nach Sensibilität für dieses Dispositiv lassen sich fotografisch (re-)produzierte europäische Phantasmen als wahrhaftige Gegebenheiten missverstehen – im 19. Jahrhundert wie auch heute. Was und wie die Orientfotografie vermittelt, ist daher an die Kenntnis kultureller Codes gebunden.

Die Erschließung Ägyptens als touristisches Ziel beförderte eine stetig steigende Nachfrage nicht nur nach Bildern der berühmten Antiken, sondern auch nach Bildern des Lebens in Kairo oder am Nil. Insofern ist von Interesse, dass die Fotoexkursionen und Studios, die sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts im Nahen und Mittleren Osten ansiedelten, fast ausschließlich von europäischen Männern betrieben wurden. Fotografische Bildnisse von Frauen im zeitgenössischen Ägypten sind somit nicht nur als Teil des ‚othering‘ im kolonialen Diskurs, sondern auch im damaligen Rollenverständnis der Geschlechter verortet, was sowohl ägyptische (u.a. muslimische, jüdische, koptische) Normvorstellungen berührt als auch deren Parallelen in Europa (vgl. Kap. 6). Diese sind jedoch weder in allen Milieus noch im hier skizzenhaft betrachteten Zeitraum von 1860 bis etwa 1910 stabil. Hinzu kommt, dass die Blick- und Gestaltungsmacht des – fremden – Fotografen



■ 58 | Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938)
Stillleben mit Plastiken und Blumen | 1912