MIRIAM VOLMERT

A Past Unfolding

ZU GAST

LAUREN FRANCES ADAMS

https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1744.c26167

2012 fand im südenglischen Anwesen Nymans (Sussex) die Ausstellung »Unravelling Nymans« statt, an der zwölf zeitgenössische Künstler*innen beteiligt waren.[1] Die künstlerischen Interventionen bezogen sich auf die Geschichte und Gegenwart von Nymans, das sich zwischen 1890 und 1953 im Besitz der Familie Messel befand und seither dem National Trust angehört. Als Ensemble aus der seit einem Brand im Jahr 1947 weitgehend ruinösen Architektur des Hauses und dem weitläufig angelegten und vielfältig bepflanzten Garten eröffnete Nymans einen räumlich-historischen Resonanzraum für die künstlerischen Arbeiten, die sich mit Prozessen der materiellen Einschreibung und Überlagerung von Erinnerungen an diesem Ort auseinandersetzten.[2]

Im Garten konnten die Besucher*innen der Ausstellung auf zwei flache, halbkreisförmige bemalte Skulpturen der US-amerikanischen Künstlerin Lauren Frances Adams stossen, deren Inszenierungen dekorativ gerahmter Landschaftsansichten dazu einluden, über die miteinander verschränkten Bezüge verschiedener Orts- und Zeitebenen zu reflektieren (Abb. 1–2). Mit den sich über weissen Tragstäben ausbreitenden Bildflächen liessen sich diese Objekte als überdimensionierte aufgefaltete Handfächer lesen – gleichsam so, als seien sie einer Vitrine mit historischen Sammlungsobjekten entnommen, ans Tageslicht gebracht, buchstäblich unter die Lupe genommen und riesenhaft vergrössert worden. Aus der Entfernung betrachtet suggerieren die grünen, grauen und blauen Farben der drei auf diesen »Fächerblättern« jeweils eingesetzten, einzeln gerahmten Bildfelder eine farbliche wie auch thematische Einbindung in die Landschaftsumgebung: Himmel, Blattwerk, graue steinerne Monumente lassen sich im Weitblick auf diesen Fächerblättern erahnen, die die Räume des englischen Gartens als Bilder im Bild zu erweitern versprechen; die dekorativen Blütenelemente der ornamentalisierenden Rahmenmuster des einen Fächers (Abb. 2) scheinen dabei in die rosa Blumenlandschaft des Gartens überzugehen.

In der Nahsicht werden Betrachter*innen indes gewahr, dass in den von neoklassizistischen antikisierenden Ornamentbändern respektive



(1) Lauren Frances Adams, *Grand Tour Fan*, 2012, handbemalter, CNC-gefräster Sintra-Kunststoff, Holzsockel, 1,22 × 1,83 m. (© Lauren Frances Adams)

von geschwungenen Rokoko-Kartuschen eingefassten Bildfeldern keine historisierenden Landschaftsszenen, sondern Ansichten von zeitgenössischen Verkehrsknoten dargeboten werden. Zentrales Motiv im grösseren mittigen Bildfeld des einen Fächers ist ein Flughafenareal, auf dem Flugzeuge mit dem Logo von British Airways platziert sind (Abb. 1, 3). In den kleineren ovalen Bildfeldern links und rechts ragt jeweils die Spitze eines an einem Bahnhof einfahrenden Zuges und eines am Boden befindlichen Flugzeugs den Betrachtenden entgegen. Auf der Bildfläche des anderen Fächers (Abb. 2) eröffnet die mittige, von Blumengirlanden umrankte, geschwungene Bildkartusche eine Aussicht von oben auf eine zweispurige, von wenigen Fahrzeugen befahrene Autobahnstrecke, die sich auf die komplexe Struktur eines mehrstöckigen Autobahnkreuzes zubewegt, bei dem drei Brücken in unterschiedlichen Höhen übereinander verlaufen. Im kleineren Bildfeld rechts daneben zoomt der Blick der Betrachtenden direkt und nahsichtig auf die Fahrbahn, während im

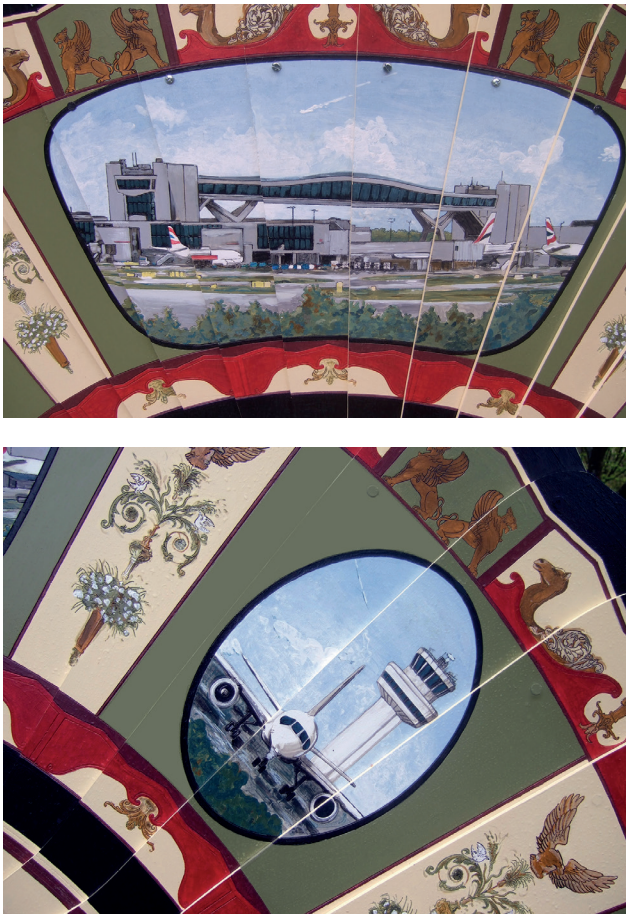
linken Bildfeld ein einzelner Lastwagen abseits der Strasse auf einem grünen Feld platziert ist.

Die Fächerbilder zeigen zwei bekannte Verkehrsorte der nächsten Umgebung im Süden Englands:[3] Der Flughafen London Gatwick wird im zentralen Bildfeld des einen Fächers ikonisch verdichtet über die charakteristische Gatwick Skybridge – die verglaste Fussgängerbrücke, die das North Terminal mit dem Satellitenpier »Pier 6« über eine aktive Rollbahn hinweg verbindet. Im rechten kleinen Bild ergänzt sich diese Szenerie um den weissen Kontrollturm von Gatwick, der hinter dem einzelnen, frontal mit der Spitze zu den Betrachtenden gerichteten Flugzeug sichtbar wird; im linken kleinen Bild lässt sich der Zug mit seiner gelb-rot-blau-weissen Farbgebung und der Form des Triebkopfes als Gatwick Express vermuten, der (wie die umgebende Architektur vage



(2) Lauren Frances Adams, *Road to Nymans*, 2012, handbemalter, CNC-gefräster Sintra-Kunststoff, Holzsockel, 1,22 × 1,83 m. (© Lauren Frances Adams)

andeutet) gerade in die Gatwick Airport Station einrollt. Die zentrale Strassenszenerie des anderen Fächers fängt die Autobahn M23 ein, die den Raum um London mit dem Flughafen in Gatwick verbindet. Sie wird erkennbar durch das vierstöckige Autobahnkreuz, das Merstham Interchange, wo die M23 und die M25 aufeinandertreffen. Für die Besu-



(3 a/b) Details zu Abb. 1, Lauren Frances Adams, *Grand Tour Fan*, 2012, handbemalter, CNC-gefräster Sintra-Kunststoff, Holzsockel, 1,22 × 1,83 m. (© Lauren Frances Adams)

cher*innen der Ausstellung konnten die Ansichten dieser beiden Fächer direkte Bezüge zu ihrer Anreise nach Nymans aufrufen: Nur rund 16 Kilometer trennen Gatwick von Nymans; dank seiner Nähe zur M23 ist Nymans zudem an die Strecke von London zum Flughafen Gatwick angebunden.

Mit ihrem dem »Autobahn-Fächer« verliehenen Titel *Road to Nymans* macht Lauren Frances Adams direkt auf die Anreise zum Ausstellungsort aufmerksam.[4] Der »Gatwick-Fächer« trägt den offeneren Titel *Grand Tour Fan*: Gegenüber der ersteren nüchternen Wegbenennung tut sich hier in einem Spannungsfeld ein weiter, assoziationsrei-

cher Kontext auf, der das heutige Reisen an die Tradition der im 18. Jahrhundert in Europa verbreiteten aristokratischen Bildungsreise nach Italien rückbindet, die als ideelle Voraussetzung und Selbstverständnis vieler britischer Anwesen und Sammlungsorte gelten konnte. Zugleich liefert der Titel *Grand Tour Fan* einen Rückbezug zur historisierenden Ästhetik dieses Fächerobjekts: Der Fächer manifestiert in seiner Ornamentierung und seinem Format eine direkte künstlerische Auseinandersetzung mit dem im späten 18. Jahrhundert unter europäischen



(4) Unbekannte*r Künstler*in, Grand-Tour-Fächer, Italien, spätes 18. Jahrhundert, Aquarell und Gouache auf Pergament, Elfenbein, Silber, Blattmetall, Glas, 52,7 × 28,6 cm, The Metropolitan Museum, New York.

Reisenden beliebten Typus des Grand-Tour-Fächers, der in Rom als Souvenirstück erworben werden konnte. Viele solcher bemalter Handfächer zeigen Sehenswürdigkeiten Roms und der römischen Antike, häufig kombinieren sie mehrere Ansichten in einzelnen ornamental eingefassten Bildfeldern (Abb. 4–5).[5] In den dargestellten miniaturisierten Bildszenerien repräsentieren kleine Bildfiguren das Besuchen und Betrachten der antiken Orte.

Im 18. Jahrhundert trugen diese Fächerdarstellungen zu einer neuen Ruinenästhetik bei, indem sie Ruinen mit ihrer spezifischen dekorativen und selbstreferenziellen Bildsprache als eigenständige Bildkategorie

neu erfahrbar machten.[6] Römische Ruinen gewannen im Laufe des Jahrhunderts eine zunehmende Pluralität an Bedeutungszuweisungen, und sie avancierten zu einer Projektionsfläche nicht nur für verschiedene historische und antiquarische, sondern auch für ästhetische Lesarten.[7] Gerade die mit der Ruine kategorial konnotierte Fragmentiertheit – als Charakteristikum des äusseren Erscheinungsbildes einer »natürlich gewachsenen« oder auch in Landschaftsgärten »künstlich« errichteten Ruine – konnte als produktive Leerstelle die imaginative Ergänzungsleistung im Akt des Betrachtens einfordern, durch die wiederum unterschiedliche Reflexionen freigesetzt werden konnten.[8]

Die Bildfelder auf den Grand-Tour-Fächern fassen die Ruinen als kleine, gerahmte Miniaturen ein und eröffnen so eine distanzierte und zugleich konzentrierte Perspektive auf die individuellen Monumente und Stätten. Sie assoziieren die Idee der um dieselbe Zeit beliebten Claude Glasses, kleiner ovaler, leicht getönter Handspiegel (benannt nach Claude Lorrain), die im 18. Jahrhundert dazu verwendet wurden, umliegende bereiste Gegenden in direkter Ästhetisierung als eingefasste, entrückte Landschaftsansichten wahrzunehmen.[9] Die Fächeransichten entfalten mit ihren Bildreihen so auf ihre Weise eine *picturesque journey*, bei der die ruinösen Strukturen und landschaftlichen Settings in ihrer ästhetischen Eigenart gesehen und verglichen werden können.

In den segmentierten Bildgestaltungen dieser Fächer spiegelt sich auch selbstreferenziell der performative Gebrauch des Fächers, also die Bilder sukzessive aufklappen und präsentieren zu können. Als kleine, körpernahe und zugleich öffentlich kommunizierte Accessoires konnten diese Fächer, anders etwa als grosse, repräsentativ im Anwesen gehängte Bildwerke, neue Beziehungen ihrer Besitzer*innen zur Grand Tour und den gesehenen Stätten ausdrücken. Heute sind jedoch viele dieser Grand-Tour-Fächer als fragile Objekte in Museumsdepots oder privaten Sammlungen verborgen und stehen somit im Schatten grossformatiger Kunstwerke der Grand Tour.

Mit ihrer Installation ruft Lauren Frances Adams die Kultur der Faltfächer des 18. Jahrhunderts auf und erinnert an das bildgebende Potenzial dieser kleinen Objekte.[10] Wie die Künstlerin selbst hervorhebt, hat sie sich mit der Fächersammlung der ursprünglichen Besitzer*innen von Nymans befasst, die sich seit 1985 grossteils in der Messel-Rosse Collection im Fitzwilliam Museum in Cambridge befindet.[11] Adams' *Grand-Tour*-Fächer setzt sich in seiner dekorativen Rahmung gestalterisch direkt mit einem dieser Sammlungsobjekte auseinander (Abb. 5).[12] Die grünlich-roten rahmenden Bänder mit Groteskenornamenten und die typische Form der Reihung von drei Bildfeldern werden von ihr

adaptiert, um die Szenen rund um den Flughafen einzufangen. In einem losen visuellen und thematischen Echo wird die antike römische Milvische Brücke auf der mittigen Darstellung des historischen Fächers hier ersetzt durch die Gatwick Skybridge.

Gerade die Monumentalisierung in Kunststoff, durch die das im 18. Jahrhundert häufig auf feiner Ziegenhaut gemalte Fächerblatt zu einer starren Stellwand wird – die nicht handbewegt wird, sondern zu der man sich hinbewegt –, suggeriert eine Hommage an den Fächer als Erinnerungsobjekt: In einer Umkehrung der memorialen Dimension wird der ursprünglich fragile, bewegliche Fächer zu einem robusten Monument. Durch diese Verwandlung wird das erinnerungsträchtige Potenzial des Fächers sichtbar und seine ursprüngliche memoriale Funktion ins Blickfeld gerückt. Es eröffnet sich ein Monument sowohl des Fächers als auch dieses landschaftlichen Standortes – als Zeichen ihrer beider Veränderlichkeit und der vielfältigen Möglichkeiten ihrer wandelbaren Wahrnehmung.

Die dargestellten Verkehrsknotenpunkte – geradezu Nicht-Orte im Sinne von Marc Augé[13] – greifen als »eingefrorene«, menschenleere Szenerien die suggestive Ästhetik von Postkartenansichten oder Werbeprospekten auf. Die linke Bildkartusche des »Autobahn-Fächers«, die



(5) Unbekannte*r Künstler*in, Grand-Tour-Fächer, Italien, spätes 18. Jahrhundert, Aquarell und Gouache auf Ziegenhaut, Elfenbein, Weite 47,5 cm, The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge, Photograph. (© The Fitzwilliam Museum, University of Cambridge)

den vereinzelten Lastwagen im Grünen zeigt, scheint in einer Art Mise en abyme darauf anzuspielen: »Your Ad here«, liest sich in grossen Lettern als Werbung einer Schildfirma auf dem in Seitenansicht präsentierten Fahrzeug – und lädt als erstes Bild des (als aufklappbar imaginierbaren) Fächers dazu ein, auch die folgenden Bildfelder als entsprechende Projektionsflächen zu lesen.

Adams' Fächerinstallationen regen schliesslich dazu an, über die Verschiebbarkeiten landschaftlicher Kodierungen zu reflektieren – und wo könnte dies besser passen als an einem Ort wie Nymans, dessen vergleichsweise junge Geschichte als Anwesen und Landschaftsgarten von pluralisierten historisierenden Architekturaneignungen geprägt ist? Die von Adams angesprochenen Fächer aus dem ehemaligen Besitz der Familie Messel sind nicht Teil einer Sammlung, die direkt in der Grand-Tour-Zeit des 18. Jahrhunderts ihren Anfang nahm, sondern sie wurden erst im 20. Jahrhundert durch Colonel Leonard Messel als Sammelobjekte gekauft, der eine der ersten grossen und vielfältigen Fächersammlungen in Europa anlegte.[14] Sein Vater Ludwig Messel, ursprünglich aus Deutschland stammend, hatte Nymans erst im späten 19. Jahrhundert erworben, und das Anwesen wurde in der Folge mehrfach umgebaut – insbesondere wurde in den 1920er-Jahren unter Leonard Messel und seiner Frau Maud Messel ein neues Herrenhaus im historisierenden mittelalterlichen Stil errichtet. Dieses Gebäude wurde durch den schweren Brand 1947 weitgehend zerstört; seitdem prägt die Ruine des Hauses als integraler Bestandteil des Gartens dessen ästhetisches Erscheinungsbild mit.[15] Vor diesem Hintergrund erscheinen Adams' Fächer noch auf einer weiteren Ebene als ortsspezifische Kommentare, indem sie die präsentische Ruine von Nymans House an die Imagination pittoresker Ruinenlandschaften binden – dies umso mehr, indem sie mit ihrer historisierenden Rahmung eine assoziative Leerstelle eröffnen, die mit zeitgenössischen Landschaften gefüllt ist.

Im Garten des Anwesens mit seiner neomittelalterlichen »Ruine des Augenblicks«[16] eröffnet sich mit Adams' Kunstwerken ein Denkraum, der vom Fächer als Sammlungsstück zum Fächer als Bildträger und Vermittler kultureller Landschaftsbilder führt. Indem die in das dekorative Setting des 18. Jahrhunderts eingefügten Landschaftsbilder zurück in die Gegenwart führen, wird im spielerischen Bruch daran erinnert, dass Fächer auch im späten 18. Jahrhundert dazu beitrugen, Bilder der Reise und ihrer kanonischen Stätten mitzuprägen, zu popularisieren und dabei auch dynamisch weiterzuentwickeln, was als schön empfunden und kommuniziert wird. Adams' im Garten von Nymans zu entdeckende monumentale Fächer werden zu Wegweisern, die nicht

nur auf die Gegenwart des bereisten Ortes und seiner Reisewege verweisen, sondern auch den Blick auf eine Zukunft öffnen, die in historisierender und ästhetisierender Perspektive auf das Gegenwärtige schaut.

ANMERKUNGEN

1 https://unravelled.org.uk/projects/nymans/; abgerufen am 21.12.2025. Die Ausstellung war Teil des grösseren Projektes »Unravelling the National Trust« (2012–2015), einer Zusammenarbeit zwischen der künstlerischen Organisation Unravelled und dem National Trust, mit Ausstellungen in den drei zum National Trust gehörenden Anwesen Nymans, The Vyne und Uppark. Siehe https://unravelled.org.uk/projects/; abgerufen am 21.12.2025; Matthew Smith, »The Art of Unravelling the Past«, in: *engage* 31 (2014), 72–78, URL: https://mattjsmith.com/wpmatt/wp-content/uploads/2014/10/ENGAGE_journal31_072-078.pdf; abgerufen am 21.12.2025. Zur Ausstellung in Nymans siehe auch den Katalog *Unravelled Arts, Unravelling Nymans,* Ausstellungskatalog, Nymans House and Garden (Hove: Unravelled Arts, 2012).

2 Zur Geschichte von Nymans siehe Website National Trust/Nymans: https://www.nationaltrust.org.uk/visit/sussex/nymans/history-of-nymans-house-and-garden; abgerufen am 21.12.2025; John Hilary, »Nymans: An English House and Garden«, in: Juliet Carey und Abigail Green (Hrsg.), *Jewish Country Houses* (London: Profile Editions, 2024), 228–247.

3 Siehe hierzu Lauren Frances Adams' einführende Erläuterung zu ihrem Werk auf ihrer Website https://www.lfadams.com/work/nymans-house/; abgerufen am 22.12.2025.

4 Siehe hierzu ibid. sowie das Artist's Statement auf der Website des Unravelled-Projektes https://unravelled.org.uk/projects/nymans/nymans-lauren/; abgerufen am 22.12.2025.

5 Siehe dazu Miriam Volmert, »Ruins to Take Away. Roman Grand Tour Fans and Eighteenth-Century Souvenir Culture«, in: Miriam Volmert und Danijela Bucher (Hrsg.) unter Mitarbeit von Fabienne Ruppen, *European Fans in the 17th and 18th Centuries: Images, Accessories, and Instruments of Gesture* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2020), 137–163; Mary Kitson, »Typical Imagery of the Grand Tour Fan Leaf«, in: Miriam Volmert und Danijela Bucher (Hrsg.) unter Mitarbeit von Fabienne Ruppen, *European Fans in the 17th and 18th Centuries: Images, Accessories, and Instruments of Gesture* (Berlin/Boston: De Gruyter, 2020), 125–137.

6 Volmert 2020 (wie Anm. 5).

7 Siehe hierzu Constanze Baum, *Ruinenlandschaften. Spielräume der Einbildungskraft in Reiseliteratur und bildkünstlerischen Werken über Italien im 18. und frühen 19. Jahrhundert* (Heidelberg: Winter, 2013).

8 Siehe hierzu u.a. ibid.; Susan Stewart, *The Ruins Lesson: Meaning and Material in Western Culture* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 2020).

9 Siehe zur Bedeutung der Claude Glasses im Kontext der *picturesque journey* u.a. Baum 2013 (wie Anm. 7), 81–102; Jörn Glasenapp, »Das Bild stets vor

Augen oder William Gilpin und der pittoreske Landschaftskult des ausgehenden 18. Jahrhunderts«, in: Michael Scheffel (Hrsg.), *Erschriebene Natur. Internationale Perspektiven auf Texte des 18. Jahrhunderts* (Bern et al.: Lang, 2001), 169–188; Arnaud Maillet, *The Claude Glass: Use and Meaning of the Black Mirror in Western Art* (New York: Zone Books, 2004); Lauren Kellogg DiSalvo, *Micromosaics: Souvenirs, Collective Memory, and the Reception of Antiquity on the Grand Tour*, Ph.D. diss., University of Missouri-Columbia, 2017, 73–80.

10 In einem Interview beschreibt die Künstlerin als eines ihrer generellen künstlerischen Prinzipien: »to elevate the forgotten or overlooked. An investigation of exhausted grand narratives.« Lou, *Sondheim Interviews: Lauren Frances Adams*, 17. April 2014, Baltimore Arts Blog, https://www.baltimorearts.org/sondheim-interviews-lauren-francis-adams/; abgerufen am 14. 12. 2025.

11 Website Adams 2025 (wie Anm. 3); Website Unravelled 2025 (wie Anm. 4); Kat. *Unravelled Arts, Unravelling Nymans* (wie Anm. 1), 12. Zur Messel-Rosse Collection vgl. Nancy Armstrong, »The Messel-Rosse Collection of Fans«, in: Ibid., *Fans from the Fitzwilliam. A Selection from the Messel-Rosse Collection, The Fitzwilliam Museum, Cambridge* (Cambridge: Fitzwilliam Museum, 1985), 7–16.

12 https://data.fitzmuseum.cam.ac.uk/id/object/117599; abgerufen am 13. 01. 2026.

13 Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte: Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, 2. Aufl. (Frankfurt am Main: S. Fischer, 1994).

14 Armstrong 1985 (wie Anm. 11).

15 Hilary 2024 (wie Anm. 2); Smith 2014 (wie Anm. 1), 74; Website National Trust/Nymans 2025 (wie Anm. 2).

16 Diesen Begriff führt die Literaturwissenschaftlerin Constanze Baum in ihrer Untersuchung zur Wahrnehmung von Ruinen in der Literatur und Kunst des europäischen 18. Jahrhunderts als kategoriale Bezeichnung von Ruinen ein, die infolge eines plötzlich eintretenden (Natur-)Ereignisses entstehen; diese grenzt sie von den über lange Zeit dem allmählichen Verfall ausgesetzten »Ruinen der Dauer« ab. Beide Formen stehen, wie sie darlegt, für die sich im späten 18. Jahrhundert abzeichnende zunehmende Pluralisierung von Ruinendiskursen. Baum 2013 (wie Anm. 7), v. a. 12–14.