

Abb. 5: Besucherordnung, Reglement für den Besuch der Kunsthalle, 1870 | Fig. 5: Rules and Regulations for Visitors to the Kunsthalle, 1870

▶
Abb. 6: Florian Slotawa, Museums-Sprints, 2000/2001, Stills (ebenso S. I, vgl. S. 95–97) | Fig. 6: Florian Slotawa, Museum Sprints, 2000/2001 (see also p. I, 95–97)

ANNABELLE GÖRGEN-LAMMERS

Zur Konzeption und Realisation des Transparenten Museums

ANNABELLE GÖRGEN-LAMMERS

On the Conception and Realization of the Transparent Museum

“Through and with art, the museum should question itself; the reference systems it identifies should be presented not as definitive, but as provisional.” (Werner Hofmann, 1970)

»Mit der Kunst müsste sich das Museum in Frage stellen, die von ihm ermittelten Bezugssysteme nicht als endgültig, sondern als vorläufig darstellen.« (Werner Hofmann, 1970)

“Appropriately dressed visitors ...

are permitted to enter the gallery”: This and many other “Rules and Regulations for Visitors” were posted near the entrance of the first Kunsthalle building from 1 January 1870 onwards (Fig. 5). The historic main entrance was closed in 1919; following its reinstatement in 2016 as part of a major modernization project, we decided to install the long-overlooked regulations at the beginning of our new collection display, the ‘Transparent Museum’. Here, they are confronted with Florian Slotawa’s video work *Museum Sprints*, in which the artist – dressed in running gear – dashes through the rooms of the Kunsthalle as quickly as he can (Fig. 6; cf. p. 95).

Slotawa’s desire to rush through the galleries may refer to a “problem of museums” that was described by the French poet Paul Valéry in 1923: “At the first step that I take towards things of beauty, a hand relieves me of my stick and a notice forbids me to smoke. Chilled at once by this act of authority and by the sense of constraint, I make my way into a room of sculpture where a cold confusion reigns.”¹ Has this “act of authority” disappeared as institutions have become increasingly visitor-oriented? Or do audiences still experience the same state of perplexity that overcame the leading Surrealist artist, André Breton: “But I must confess that I have stalked furiously through the slippery-floored halls of

»Anständig gekleideten Besuchern ...

ist die Galerie geöffnet»: Diese und andere versteckte Instruktionen erteilte die seit dem 1. Januar 1870 am Eingang des Gründungsbaus der Kunsthalle angebrachte Besucherordnung (Abb. 5). Im Zuge der Umbauarbeiten zur Wiedereröffnung des 1919 stillgelegten Eingangs transferierten wir das längst aus dem Blick geratene »Reglement« 2016 an den Anfang der neuartigen Sammlungspräsentation »Transparentes Museum«. Konfrontiert wird es hier mit der Videoarbeit *Museums-Sprints*, in welcher der Künstler Florian Slotawa in Laufbekleidung versucht, die Säle der Kunsthalle schnellstmöglich zu durchheilen (Abb. 6, vgl. S. 95).

Dieser Wunsch mag auf ein »Problem der Museen« verweisen, das Paul Valéry schon 1923 umschrieb: »Beim ersten Schritt den schönen Dingen entgegen nimmt eine Hand mir den Stock weg, untersagt mir ein Anschlag das Rauchen. Durch die obrigkeitliche Gebärde und das Gefühl, unter Zwang zu stehen, schon zu Eis geworden, betrete ich einen Raum mit Plastiken, darin kaltes Durcheinander herrscht.«¹ Ist die »obrigkeitliche Gebärde« durch eine allgemein verstärkte Besucher*innenorientierung der Institutionen inzwischen verschwunden? Oder besteht weiterhin eine Ratlosigkeit, die schon André Breton ergriff: »Ich gestehe es, ja, ich lief wie ein Verrückter durch die spiegelglatten Säle der Museen. Nicht nur ich.« Ähnlich wie Valéry kritisierte der Kopf der Surrealisten die mu-



seale kunsthistorische Präsentation von Einzelwerken, in deren jeweiligen »Innenwelten« er eigentlich »ein unermeßliches Schauspiel« erlebe. Doch im Museum waren es für ihn »zu viele Schauplätze auf einmal, ich hatte nicht den Mut, gleichzeitig auf ihnen zu spielen. In all diesen frommen Kompositionen [...] wurde mir mit unwiderstehlicher Macht der Sinn meiner eigenen ROLLE genommen.«² Hier waren für Breton also die einzelnen Sensationen nicht durch eine verbindende Atmosphäre miteinander verknüpft, wodurch sie allererst wahrhaft zugänglich, anregend und fruchtbar werden könnten. Entsprechend wurde den Besuchenden, nach seiner Meinung, das »Mitspielen« verwehrt. Doch welche Rolle sollten und sollen sie heute im Museum einnehmen?

Als Basis Fragen

Ausgehend von der Konfrontation eines historischen Reglements – eines immateriellen, aber wesentlichen Aspektes der Museumsgeschichte – mit der künstlerischen Reflexion über das Museum stellt das Pilotprojekt Transparentes Museum Fragen nach der sich wandelnden Haltung des Museums zu seinen Besuchenden – und der Besuchenden zur Institution Museum. Diese Fragen bilden die Basis des Projektes: Was wissen beide Seiten von den Geschichten, Notwendigkeiten, Möglichkeiten des Anderen, was wollen sie wissen, und wer könnte sich wem auf welche Weise und wie weit öffnen?

So interessiert wir, die wir im Museum arbeiten, selbst an Geschichte, Gegenwart und Zukunft dieser Institution auch sein mögen und so deutlich sich in der verstärkten Besucher*innenforschung die Neugierde vieler Häuser auf ihr Publikum zeigt, ist die Frage, wie wir ein Interesse am Museum bei den Besuchenden wecken können, damit noch nicht beantwortet. Wie können wir die Besuchenden und auch die, die uns noch nicht besuchen, ermutigen, uns zu befragen, produktiv zu hinterfragen, um gemeinsam die Institution und ihr Verhältnis zur Gesellschaft weiterzuentwickeln?

Diese Herausforderung stellt sich umso mehr im Blick auf eine Zukunft, in der die Digitalisierung der Museumsbestände³ die Möglichkeit bieten wird, dass alle Bilder fast ohne Qualitätsverlust kopiert und über das Internet weltweit zur Verfügung gestellt werden können – um gegebenenfalls auch von den Nutzer*innen verändert zu werden. Zugleich wird angesichts der steigenden Bedeutung virtueller Realitäten ein reflektierter und durch sinnliche Erfahrung umfassend informierter Umgang mit Artefakten immer wichtiger. Wie können wir besonders eine »Generation of Access«⁴, die scheinbar stärker am Zugang zu Ideen und Erfahrungen als am Besitz von Dingen interessiert ist, einladen, sich selbst das kulturelle Erbe aneignen zu wollen – und uns im Museum nur als Verwaltende dieses Gutes zu erkennen? Eines Erbes, in dessen kritischer Aneignung Fragen verhandelt werden können, die sowohl eine gesell-

museums: and I am not the only one.“ Similar to Valéry, Breton criticized the museums’ art-historical presentations of individual works “within the frame of which” he could enjoy “a tremendous spectacle”, but where there were “too many theatre stages available on which I did not have the heart to act. Faced with all those religious compositions [...] I completely forgot the meaning of the part I was supposed to be playing.”² In his view, the individual sensations were not linked by a connecting element or overall atmosphere that would make them properly accessible, stimulating and productive. He therefore believed that visitors were being denied the opportunity to play their part. But what role are visitors supposed to play, and what role do they play in today’s museums?

Questions form the basis

Starting out from this confrontation between past rules and regulations – an immaterial yet crucial aspect of the Kunsthalle’s history – and a contemporary artistic reflection on museums, the Transparent Museum explores questions related to the changing attitude of the museum to its visitors, and of visitors to the institution. These questions form the basis of the pilot project: What does each side know about the histories, needs and potential of the other? What do they want to know? In what way – and to what extent – could one side open up to the other?

As interested as we museum professionals are in the past, present and future of our institutions, and as curious as many museums are to find out more about their audiences – a development that is reflected by a surge in visitor studies – this does not answer the question of how we can stimulate visitors’ interest in the museum. How can we encourage the people who visit our museum – and also those who don’t – to ask us questions, to challenge us productively, so that we can jointly develop the institution further and continue to improve its relationship to society?

This challenge presents itself even more clearly in relation to a future scenario in which the digitization of museum holdings³ allows every image to be copied with almost no loss of quality, and to be made globally available via the internet – opening them up to the possibility of modification by other users. At the same time, the increasing significance of virtual realities means that a reflective approach to artefacts – one that is informed by personal sensory experience – is more important than ever before. How can we encourage the generation of the “Age of Access”⁴, which appears to be much more interested in accessing ideas and experiences than in owning things, to take ownership of their cultural heritage – and how can we help them to see that those of us who work in museums are merely administrators of



Abb. 7: (Über-)Gang der Fragen, mit Fakten, Fragen und Hinweisen sowie dem Video von Marina Abramović und Ulay, *Imponderabilia*, Bologna, 1977 |
 Fig. 7: Corridor of Questions, with questions, facts, hints; and a video by Marina Abramović and Ulay, *Imponderabilia*, Bologna, 1977

their legacy? Through the critical appropriation of this legacy, issues can be addressed that have both a societal and an individual relevance – for example, to the construction of personal identity. In an age of cultural diversity, how can we generate multiple forms of engagement with, and access to, art and its makers? How do we encourage our visitors to formulate their own questions and wishes, to develop informed opinions on art – but also on the processes and criteria being debated behind the scenes of an institution? In an increasingly diversified and individualized society, how purposefully are we addressing people as distinctive personalities, and in this way establishing new communities, (new) visitor groups? How do we convey to the widest possible audience – and to the highest possible standard – that the stimuli provided by the museum on many different levels make it a unique space of perception, experience and communication? How, therefore, can we tempt viewers to enter into a close, mutually enriching relationship with our museum?

schaftliche als auch eine individuelle Relevanz haben – z. B. bei der Konstruktion der eigenen Identität. Wie können wir in Zeiten kultureller Diversität verschiedene Zugangsmöglichkeiten schaffen, möglichst viele Besuchende ermutigen, eigene Fragen und Wünsche zu formulieren und sich eine begründete Meinung zur Kunst wie zu den Prozessen und Kriterien zu bilden, über die hinter den Kulissen einer Institution gerungen wird? Wie planvoll versuchen wir dabei, in einer verstärkt diversifizierten und individualisierten Gesellschaft Einzelne in ihrer Distinktion anzusprechen und darüber zugleich neue Gemeinschaften, (neue) Besuchergruppen zu bilden? Wie können wir also möglichst vielen unterschiedlichen Menschen in möglichst hoher Qualität vermitteln, dass im Museum Anregungen auf verschiedensten Ebenen gegeben werden können, die den Ort als einen einmaligen Wahrnehmungs-, Erfahrungs- und Kommunikationsraum erlebbar werden lassen? Wie können wir uns zu einer wechselseitig anregenden Nähe verführen?

Erlebnis Nähe

Erst in der Konzentration auf die architektonischen, materiellen und ideellen Besonderheiten eines Kunstmuseums und seiner Schätze wird offenbar, welche einzigartigen Möglichkeiten es bietet, nämlich die zu umfassender Wahrnehmung, anschauernder Erkenntnis, sinnlichem Erleben und angeregtem Austausch vor Exponaten, über sie und über Themen, die von ihnen angestoßen werden. Dabei steht, wie es die Besucher*innenforschung ermittelt hat⁵, speziell bei Menschen, die nicht regelmäßig in Museen gehen, eben dieser Wunsch nach dem Wahrnehmen, Erleben und Austausch über das Erfahrene im Vordergrund.

Ein Aspekt dessen, was einen Gang durch ein Museum zum Erlebnis werden lässt, besteht darin, diesen als »Rite de Passage«, als Übergang vom Alltag in etwas eben nicht Alltägliches zu begreifen. Michel Foucault nennt das Museum eine Heterotopie, einen »anderen Ort«. Die Heterotopie beinhaltet, was im Alltagsraum abhandengekommen ist oder dort nie vorhanden war.⁶ Es geht beim Gang durch ein Museum um etwas vom Ort Abhängiges, nicht Ersetzbares, das ein anderes Verhalten als im Alltag ermöglicht. In diesem Sinne können wir auch den Geruch, den Hall der Räume, den knarrenden Parkettboden, den Rahmen und Sockel, das Schild sowie alles weitere ernst nehmen, was uns hier begegnet und Eindrücke bei uns hinterlässt, welche die Eigenheit des Ortes ausmachen, welche die Aura der Unnahbarkeit der Kunst aufbauen – sowie zugleich zu konterkarieren versuchen. Diese beeindruckende Erfahrung der Heterotopie darf nicht glatt, nicht veralltäglicht werden und damit verschwinden, da sonst der Ort aufhören würde, ein »anderer« zu sein, mit hin austauschbar wäre.

Gleichwohl ist ein weiterer wichtiger Faktor bei der Gewinnung und Bindung von Besuchenden, Nähe zu ihnen und unter ihnen herzustellen.⁷ Die Aufgabe scheint also zu sein, das hervorzubringen, was man unter dem – von Gernot Böhme in den 1990er Jahren bezeichnenderweise auch zur Beschreibung von zeitgenössischen betrachterbezogenen Environments »als Grundbegriff einer neuen Ästhetik« vorgestellten⁸ – Begriff der Atmosphäre fassen könnte; dieser meint die unbestimmbaren Beziehungen zwischen Umgebungsqualitäten und menschlichem Empfinden. Das Museum, dessen genuiner Auftrag das Herstellen von Sichtbarkeit ist, das aber zugleich eine ganzheitliche, alle Sinne umfassende Erfahrung ermöglicht, generiert und inszeniert ein Zusammenspiel von Besuchenden, Räumen und Werken. So entsteht ein räumliches, materielles und ideelles Angebot, eine »Atmosphäre«, welche die Kunstwahrnehmung lenkt. Diese Atmosphäre müsste also durch zwei, scheinbar widersprüchliche Tendenzen gekennzeichnet sein:

Normalerweise gibt sie den Werken einen affirmativen Umriss, und viele Besuchende fühlen sich zum Bewundern und Wohlgefallen verpflichtet, zum unbewussten Akzeptieren von scheinbar gesetzten, »fertigen«, in sich möglichst perfekten Endergebnissen, Räumen, Sammlungen, Zuständen, Zuschreibungen, Ankäufen, Forschungsergebnissen etc. Sie

The experience of closeness

Only by focussing on the particular architectural, material and non-material qualities of an art museum and its treasures do the unique possibilities it offers become apparent; these include the possibilities of profound perception, observational insight, sensuous experience and lively discussion in front of the exhibits – both about the works themselves and about the themes they address. Visitor research has determined⁵ that above all for people who do not visit museums regularly, this desire to perceive, experience and discuss what they encounter is of primary importance.

One key to understanding what transforms walking through a museum into an experience is to consider it as a rite of passage – a transition from the ordinary to the extraordinary. Michel Foucault described the museum as a heterotopia, an 'other' space; the heterotopia contains what has gone missing from, or has never existed in, the everyday realm.⁶ In the case of the museum visit, this has to do with something that is inextricably linked to this space, something unique that enables a different kind of behaviour than in everyday life. In this sense, we could take all the things that distinguish this space seriously – the smell, the echoes, the creaking parquet floors, the frames, the plinths, the labels and all the other impressions that create the distinctive aura surrounding art – but at the same time try to counteract its unapproachability. The aura and the impressive experience of heterotopia must of course not become ordinary or commonplace, and hence disappear, as the space would then no longer be 'other' or unique. Another important factor for attracting and retaining audiences is the establishment of close relationships.⁷ The task, therefore, would seem to be to create what might be called an 'atmosphere' – a notion used tellingly by Gernot Böhme in the 1990s to describe "a fundamental concept of a new aesthetics"⁸ in relation to contemporary, viewer-centred environments. The atmosphere, he explained, refers to the indefinable relationship between environmental qualities and human states. The museum, whose true mission is to establish visibility, but which at the same time is supposed to facilitate a holistic, sensuous artistic experience, develops and stages an interaction between visitors, rooms and artworks. In this way, a spatial, material and immaterial offer is made – an atmosphere that shapes how the art is perceived. This atmosphere would therefore have to be characterized by seemingly contradictory tendencies: normally it provides an affirmative setting for the works, in which many visitors feel a sense of obligation to admire and to like – to automatically accept what appear to be predetermined or perfectly 'finished' products, rooms, collections, states, attributions, acquisitions, research findings, etc. They do not feel encouraged to ask or challenge, to come closer or indeed to distance themselves as an expression of well-founded criticism. The fact that apparent perfection and distinction can produce reservations that prevent artistic experience and the subsequent acquisition of knowledge,



Abb. 8: Blickfang am Ein-/Ausgangsbereich des (Über-)Gangs der Fragen: Videostill aus Marina Abramović & Ulay, *Imponderabilia*, Bologna, 1977 |
 Fig. 8: Eye-catcher at the entrance/exit of the Corridor of Questions: video still from Marina Abramović & Ulay, *Imponderabilia*, Bologna, 1977

is an issue that has been addressed not only by Paul Valéry, but also by artists associated with institutional critique since the 1970s. The performance by Marina Abramović and Ulay that is presented at the entrance to the Transparent Museum also challenges conventional museum practices and behaviours: in the video work based on the performance, the artists can be seen standing naked, facing each other, in the doorway of a museum gallery during an exhibition opening in Bologna in 1977 (Fig. 8). Their work encourages the active creation of points of contact, coupled with reflection upon the system and the position of all those involved. For us, therefore, it is a matter of employing the specific potential of the museum to establish a close relationship between visitors and the institution, but one that simul-

fühlen sich nicht zum Fragen, Hinterfragen, zum Annähern oder differenziert begründeten Distanzieren aufgefordert. Dass diese scheinbare Perfektion und Abgrenzung aber zu Berührungängsten führen kann, welche Kunsterfahrung und eine daraus resultierende Erkenntnis verhindern, beschäftigte nicht nur Valéry, sondern thematisierten auch institutionskritische Künstler*innen seit den 1970er Jahren. So hinterfragt die ebenfalls im Eingang des Transparenten Museums präsentierte Performance von Marina Abramović und Ulay, die sich zu einer Vernissage in Bologna 1977 nackt in den Galerieeingang stellten (Abb. 8), scheinbare Selbstverständlichkeiten. Sie ermutigt dazu, Berührungspunkte zu inszenieren und dabei das System und die Haltung aller Mitspielenden zu reflektieren. Folglich gälte es mit den spezifischen Möglichkeiten des Museums, eine

Nähe zwischen Besuchenden und Institution herzustellen, die zugleich die Besonderheit des Ortes und seiner Schätze hervorhebt: eine Nähe also, die zum Erlebnis wird und die Besuchenden ermächtigt, die Kriterien für das vergangene, derzeitige und gar künftige Tun der Institution zu erfahren, zu kommentieren, gegebenenfalls zu kritisieren, vorausblickend zu imaginieren, also in den Austausch mit dem Museum und seiner ganzen Vielfalt zu kommen.

Die eingangs zitierte Formulierung von Werner Hofmann von 1970⁹ erscheint entsprechend hochaktuell, wenn man den Begriff »Bezugssysteme« nicht lediglich auf kunsthistorische oder museologische, sondern eben auch auf die komplexen historisch gewachsenen Bezugssysteme innerhalb der Abteilungsstrukturen der Museen sowie zwischen den Museen und den Besuchenden bezieht. Hier geht es demnach darum, – mit der Kunst – das Museum fragwürdig, des Fragens würdig zu machen und zu zeigen, dass »Museum Machen« wie »ins Museum Gehen« Kulturtechniken sind, denen begründete, teils historisch gebundene Kriterien zugrunde liegen. Sie sind erlernbar, diskutierbar, kritisierbar, wandelbar.

Dies versucht das »Transparentes Museum« genannte Pilotprojekt zu leisten: durch das möglichst vielfältige Initiieren von verschiedenen Fragen und das schon von Alfred Lichtwark 1886 geforderte »Abholen« der Besucher*in durch ein Museum, das nicht »dasteht und wartet«¹⁰. Entwickelte Lichtwark aus dieser Haltung ein Museumsprogramm, das die Bildung eines Kunstempfindens des Laienpublikums für weit wichtiger erachtete als die Vermittlung kunsthistorischen Wissens an eine Elite, ist unser Anspruch heute, die Besuchenden durch die Orientierung an ihren Fragen und ein alle Sinne ansprechendes Offenlegen auch von Prozessen, die hinter unserem Umgang mit der Kunst stehen, zu begründeten Meinungen, aber auch zu Kritik zu ermächtigen. In der Betonung der materiellen Präsenz der Werke, der Reflexion der unterschiedlichen Kulturen ihres Zeigens sowie durch den wechselseitigen Austausch darüber sucht das Transparente Museum, Neugier an der Institution zu wecken. Eine Neugier, der hier also ein spezifischer Platz eingeräumt wird, an dem sich eine Kultur des Hinterfragens, Informierens, Experimentierens etablieren kann. Dies nicht zuletzt auch mit dem Ziel, die Besuchenden zu binden und den Museumsgang zur denkwürdigen Erfahrung werden zu lassen.

taneously emphasizes the singularity of the site and its treasures. This close connection thus becomes an experience that empowers visitors to understand, comment upon, criticize or projectively imagine the criteria for the past, present and even future activities of the institution – in other words, to enter into an exchange with the museum in all its diversity.

The above-quoted statement by Werner Hofmann from 1970⁹ takes on a particular relevance to the present day if the term 'reference systems' is applied not only to art-historical or museological frames of reference, but also to the complex reference systems that have evolved over time within the departmental structures of museums, as well as to the relationship between museums and visitors. Here, therefore, it is a matter of making museums 'questionable' – in the sense of being open to question – through and with the art on display, and of showing that 'operating a museum' and 'visiting a museum' are cultural techniques based on firmly established and sometimes historically determined criteria. These techniques can be learned, discussed, criticized and modified.

The pilot project of the Transparent Museum pursues this objective by developing a wide range of questions and by actively addressing visitors; it thereby echoes what Alfred Lichtwark advocated in 1886 – the museum should not be an institution that just "sits there and waits"¹⁰. While Lichtwark developed this into a museum programme that prioritized the provision of art education for non-experts over the communication of art-historical knowledge to an elite, our aim now is to empower visitors to form considered opinions and to express criticism where they feel it is necessary. We are doing this by focussing on visitors' questions and presenting a multisensory display that illustrates the processes underlying our own practice. By emphasizing the material presence of the selected artworks, reflecting upon the different cultures related to their presentation, and fostering exchange on this topic, the Transparent Museum seeks to inspire curiosity about the institution. The project aims to engage visitor interest in these processes in a lasting and evolving nucleus of questioning, informing and experimenting in the Kunsthalle, not least in order to strengthen our relationships to our audience and to make visiting the museum a memorable, thought-provoking experience.



Abb. 9: Eingangsbereich, mit Florian Slotawa, Museums-Sprints, 2000/2001 (rechts) und Marina Abramović & Ulay, Imponderabilia, Bologna, 1977 (links) | Fig. 9: Entrance with Florian Slotawa, Museum Sprints, 2000/2001 (right) and Marina Abramović & Ulay, Imponderabilia, Bologna, 1977 (left)

Alleine für diesen anderen
 Teil könnte ich 1/2
 Tag nutzen.
 Frage: Wieviele Räume / Kunst-
 werke kann ein untrainierter
 Besucher aufmerken? Danke

Kernanliegen und Herausforderungen

Der Vorstellungs-, Entwicklungs- und Realisierungsprozess der neuartigen Sammlungspräsentation Transparentes Museum war begleitet von vielen komplexen internen, abteilungsübergreifenden Abstimmungsprozessen sowie Diskussionen mit externen Fachleuten. Die vielfältigen, während der bis dato über dreijährigen Laufzeit des Projektes erfolgten Rückmeldungen von Besuchenden (s. Evaluation S. 64–90) wie von Fachkolleg*innen intern und extern (vgl. S. 91–111), ob in Gesprächen oder im Rahmen von diversen Fachsymposien¹¹, haben uns ermutigt, die in dieser Zeit gemachten Erfahrungen festzuhalten und die folgenden Kerngedanken, -anliegen und Vorgehensweisen des Projekts mitsamt ihren Hintergründen offen zur Diskussion zu stellen:

Transparent

Jahrzehntelange Erfahrungen mit der persönlichen Vermittlung von Museumsinhalten zeigen – sicher nicht nur in der Hamburger Kunsthalle –,

Core concerns and challenges

The process of conceiving, developing and implementing the Transparent Museum as an innovative collection display required extensive coordination between different departments of the museum, as well as discussions with external experts from different fields. The wide-ranging feedback we have received in the more than three years since the Transparent Museum was launched (see also the evaluation on pp. 64–90) – not only from visitors, but also from our own staff and professionals in other institutions (see. pp. 91–111), both during informal discussions and at professional conferences¹¹ – has encouraged us to document our experiences to date and to open up the core concepts, concerns and methods of the project for discussion:

Transparent

Decades of experience of personally communicating museum contents show that – presumably not only in the Hamburger Kunsthalle – viewers are always particu-



Abb. 10: Forschen III / Fälschen (seit Mai 2016), mit Oscar Domínguez, *Melancholie einer Straße* (Fälschung nach Giorgio de Chirico), 1941–1945, und projizierten Vergleichen, so vom Vorbild, dem Original de Chiricos sowie eigenen Variationen des Künstlers | Fig. 10: Researching III / forging (since May 2016), with Oscar Domínguez, *Mystery and Melancholy of a Street* (forgery after Giorgio de Chirico), 1941–1945, and next to it the projection of the model, the original of de Chirico, and the artist's own variations

Abb. II: Forschen II / Herkunft Skulpturen (seit Mai 2016), mit Mind-Map zu vielzähligen (Irr-)Wegen der Erforschung der Provenienz von zwei Werken Ludwig Kunstmanns, *Der Evangelist Johannes*, 1910 (links) und *Heilige Maria*, 1910 (rechts) | Fig. II: Researching II / provenance sculptures (since May 2016), with Mind-Map on the multiple processes of provenance research on two original sculptures by Ludwig Kunstmann, *Saint John the Evangelist*, 1910 (left) and *Saint Mary*, 1910 (right)



larly interested in guided tours, seminars and workshops that allow them to look 'behind the scenes'. This indicates a strong interest in the processes leading up to the presentation of artworks,¹² as well as in criteria and methods of constituting public awareness. A fundamental need to reflect on and deal openly with historical and other established structures and processes is also found in other areas of society, along with a general fascination for 'making-of' material. These interests are often combined with a desire to individually shape public space – in both real and virtual environments. Now that we as a society are becoming increasingly aware of how our lives are being shaped by various obscure algorithms¹³ that are mainly aimed at stimulating consumption, the need for transparency can no longer be ignored. Like every other public institution, a museum can and must, where possible, reveal its structures and decisions, along with the criteria governing these. This is especially useful and important when it comes to wrong decisions the institution has made (cf. for example A5: Researching III / forging). Creating transparency also involves critically reviewing the history of the institution and, on the basis of this reappraisal, developing possible scenarios for the future. By being transparent, a museum can strengthen its credibility, which is in turn a crucial factor in establishing the desired close relationship to its visitors.

As essential as transparency is to the future of the institution, the title of the project was nevertheless a contentious issue within the Kunsthalle when it was first proposed; in the end, the title Transparent Museum was chosen due to the lack of a better alternative, and also because it is suitably catchy for marketing purposes. It is in no way meant to suggest that the collection displays in other areas of the museum are not transparent, however. Every museum demonstrates its transparent approach with every art-historical presentation that is accompanied by explanatory texts. Up till now, however, museums have rarely revealed the underlying processes in all their complexity, or in such a self-critical manner. The fundamental questions arising from the implemen-

that Führungen oder Seminare und Workshops mit Blicken »hinter die Kulissen« zu den für die Besuchenden spannendsten gehören. Sie belegen das große Interesse an Prozessen, welche der Präsentation der Kunstwerke vorangehen¹², und an Kriterien und Verfahren für die Konstitution von Öffentlichkeit. Ein grundsätzliches Bedürfnis, offen und reflektiert mit Geschichte, gewachsenen Strukturen und Prozessen umzugehen, und die Neugier am »Making-of« finden sich auch in anderen Bereichen der Gesellschaft. Sie sind häufig verbunden mit dem Wunsch, den öffentlichen – realen wie virtuellen – Raum selbst für sich zu gestalten. Gerade angesichts der Tatsache, dass sich die Gesellschaft vermehrt der – meist konsumstimulierenden – Steuerung ihrer Mitglieder durch undurchschaubare Algorithmen bewusst wird¹³, lässt sich die Notwendigkeit zu Transparenz nicht mehr von der Hand weisen. Ein Museum kann und muss, wie jede andere öffentliche Institution, seine Strukturen und Entscheidungen sowie die Kriterien für diese so weit möglich offenlegen, auch und vor allem, wenn es einmal Fehlentscheidungen trifft (vgl. z. B. Kabinett A5: Forschen III / Fälschen). Transparenz erzeugen bedeutet dabei auch, selbstkritisch Blicke in die Institutionsgeschichte zu richten und daraus mögliche Zukunftsszenarien zu entwickeln. Durch Transparenz kann das Museum die eigene Glaubwürdigkeit weiter ausbauen, welche wiederum eine unverzichtbare Basis ist, um die erwünschte Nähe zu den Besuchenden herstellen zu können.

So wesentlich Transparenz für die Zukunft der Institution ist, so war der Titel des Projektes dennoch hausintern zunächst umstritten, er wurde schließlich auch in Ermangelung griffiger Alternativen und aus Gründen der für die Werbung erforderlichen Eingängigkeit gewählt. Er soll aber keinesfalls suggerieren, dass die Sammlungspräsentationen an anderen Stellen nicht transparent wären. Transparent agiert das Museum mit jeder kunsthistorischen Präsentation, die von Erläuterungen begleitet wird. Dort legt es bislang allerdings selten die dahinter stehenden Prozesse in ihrer ganzen Vielfalt und selbstkritisch offen. Die sich an das Projekt anschließenden Grundfragen wären folglich, ob, für welche Bereiche, wie



Abb. 12: Ausstellen I+II / Gipsabgüsse, Kopieren (Mai 2016 – Okt. 2017), Videostill aus dem Video vom Aufbau der beiden aufeinander bezogenen Kabinette, mit Einzelteilen von Olaf Metzel, *Eichenlaubstudie*, 1986 und historischem Sammlungsbestand an Gipsabgüssen, so *Kore von Erechtheion*, ca. 1871 (rechts) | Fig. 12: Exhibiting I+II / plaster casts, copying (May 2016 – Oct. 2017), video still from video showing the construction with parts of Olaf Metzel, *Oak Leaf Study*, 1986, and historical plaster casts like *Caryatid of Erechtheion*, c. 1871 (right)

weit und wo bzw. auf welche konkrete Weise dies in Zukunft geschehen könnte und sollte. Dass die Transparenz in bestimmten Bereichen, wie zum Beispiel der Sicherheit, notwendigerweise begrenzt ist oder auch durch fehlende finanzielle oder räumliche Möglichkeiten eingeschränkt sein kann, ist ebenfalls zu berücksichtigen – womit sich natürlich ein Spannungsfeld zwischen der konkreten, auch politischen Museumspraxis und der Museumstheorie sowie der Ethik der Transparenz eröffnet (vgl. dazu S. 102–104).¹⁴

Abteilungsübergreifend

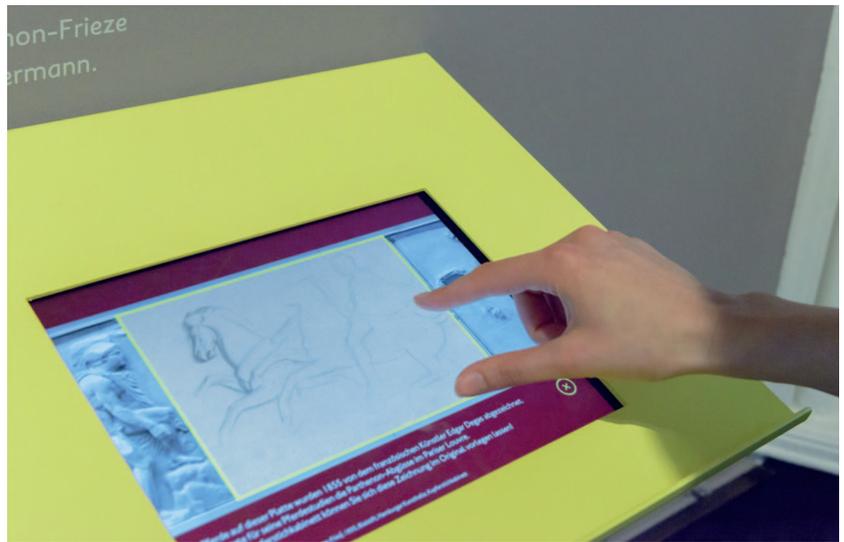
Transparenz kann Einzelentscheidungen und deren zugrunde liegende Kriterien betreffen, sie kann sich aber auch auf die Darstellung und Reflexion der Organisationsstruktur des Museums beziehen. Diese ist historisch gewachsen, orientiert sich beispielsweise an chronologischen, taxonomischen sowie medialen Fragen.¹⁵ Passt sich diese Struktur einerseits zu Recht der notwendigen und weiter zunehmenden Spezialisierung und Professionalisierung vieler Bereiche an, unterliegt sie andererseits Gefahren, nämlich beispielsweise mit Abgrenzungstendenzen verknüpft zu werden, die u. a. dazu führen können, dass die Bereiche getrennt voneinander gedacht und auch entsprechend präsentiert werden.¹⁶ Ziele und Zwecke von Ausstellungen aber sollten nicht vorrangig mit der Praxis des Museums korrespondieren, sondern immer auf das Verhältnis zur Öffentlichkeit und das Verständnis des Besuchenden ausgerichtet sein. Im Transparenten Museum machen wir für die Besuchenden explizit die – mit den meisten der derzeitigen Organisationsstrukturen korrespondierenden – traditionellen Kernaufgaben¹⁷ der Institution zum Leitfaden der Präsentation. Gelingt diese Präsentation auf nachvollziehbare Weise, werden auch die Beziehungen und Übergänge zwischen den einzelnen Bereichen und Berufsfeldern – und die Notwendigkeit der interdisziplinären Zusammenarbeit – offensichtlich. Und anhand von historischen,

tation of the Transparent Museum project are, therefore, whether – and if so, in what areas, to what extent and in what specific way – this could and should also be done in future. The fact that transparency has to be limited in certain areas, such as those related to museum security, or that it may be constrained by financial or spatial limitations, must also be taken into consideration. Such concerns open up a field of tension between actual (and political) museum practice or museological theory and the ethics of transparency (cf. pp. 102–104).¹⁴

Interdisciplinary

Transparency can refer to individual decisions and the criteria upon which these are based, but it can also refer to the representation and reflection of the museum's organizational structure. This has evolved over time and may, for example, have a chronological, taxonomic or media-based orientation.¹⁵ Although this structure may justifiably be adapted to reflect the necessary and increasing specialization and professionalization in many areas, to do so may expose it to other risks, such as that of being linked to power issues, or to tendencies towards separation and exclusion; these may then lead to areas being conceived and presented as distinct from one another.¹⁶ The aims and purposes of exhibitions, however, should not primarily correspond with museum practice; they should always be geared towards the relationship to the public and towards visitors' understanding of the exhibition contents. In the Transparent Museum, we have therefore structured the presentation explicitly around the key tasks of a museum¹⁷, in correspondence with the organizational structures of most contemporary institutions. If this approach is successful and visitors understand the presentation as it is intended, the relationships and overlaps between the different areas and occupational fields in museums – and the

Abb. 13: Ausstellen I / Kopieren (Mai 2016 – Okt. 2017), Detail der interaktiven App zu Herkunft, Kontext, Präsentations- und Rezeptionsgeschichte der historischen Sammlung von Gipsabgüssen in der Hamburger Kunsthalle | Fig. 13: Exhibiting I / copying (May 2016 – Oct. 2017), detail of the interactive app on origin, context, history of presentation and reception of the historical collection of plaster casts at Hamburger Kunsthalle



need for interdisciplinary collaboration – will also become clear. Historical, current or projected examples are hereby used to highlight some of the challenges that have to be faced and the complex processes that have to be carried out behind the scenes and across borders in order to fulfil the museum's core tasks.

Processual

As visitors are rarely given the chance to directly observe and comment upon museum processes that are generally conducted behind the scenes,¹⁸ the Transparent Museum provides insight into the theories, ideas and conditions behind individual decisions made by museum practitioners; it examines the interconnected strategies

aktuellen oder projizierten Fallbeispielen können schlaglichtartig und exemplarisch die abteilungsübergreifenden Herausforderungen und intensiven Arbeits- und Entscheidungsprozesse hinter den Kulissen gezeigt werden, die konkret für die Erfüllung der Kernaufgaben notwendig sind.

Prozessorientiert

Da nur selten die Möglichkeit besteht, die Besuchenden quasi »live« die normalerweise intern ablaufenden Arbeitsprozesse verfolgen und kommentieren zu lassen¹⁸, ist das Transparente Museum bestrebt, die Setzungen, Gedanken und Bedingungen, die hinter den einzelnen Sachentscheidungen und damit hinter den normalerweise »fertig« inszenier-

Abb. 14: Ausstellen II / Gipsabgüsse (bis Okt. 2017), Still aus dem eigens produzierten Video des Transparenten Museums zu Kontext, Rückführung und Aufbau einer Kore aus dem 19. Jahrhundert, Vom Gipsabguss zur 3D-Reproduktion – Kopierte Kopie einer Kore von Erechtheion, 2016 | Fig. 14: Exhibiting II / plaster casts (til Oct. 2017), video still from a specially produced video for the Transparent Museum: From Plaster Cast to 3D-Reproduction – Copied Copy of a Caryatid of the Erechtheion, 2016





Abb. 15: Bewahren I / Beleuchten (seit Nov. 2017), zur Frage: Wie sehen Lichtschäden aus und welche Strategien gibt es zur Vermeidung? Mit interaktivem Beleuchtungswechsel und Messgerät (Luxmeter) zum Überprüfen verschiedener Lux-Werte | Fig. 15: Preserving I / lighting (since Nov. 2017): How do damages look like and how can they be avoided? With light-changes and Luxmeter to interact

ten Museumsräumen, »zu Ende« restaurierten Objekten, »abgeschlossen« Forschungen etc. stehen, wieder zu »verflüssigen«, wieder in – auch für ein Nicht-Fachpublikum sichtbare und nachvollziehbare – Prozesse zu überführen. Das ist in Bezug auf die Komplexität der Aufgabe wie von der Darstellung her eine hohe Herausforderung für alle Beteiligten. Dies vor allem, wenn die Darstellung nicht – wie beispielsweise bei Führungen oder Diskussionen möglich – persönlich und im aktuellen sprachlichen Vollzug, und damit auch mehrdeutig, interaktiv und vorläufig erfolgen kann, sondern in wiederum quasi »fertig« inszenierten Räumen stattfinden soll. Dafür versuchen wir im Transparenten Museum zu zeigen und zu erläutern, welche Berufsgruppe welche Expertise hier zu Entscheidungsfindungen einbringt – Restaurator*innen, Kurator*innen, Vermittler*innen, Sammlungsverwalter*innen, Registrar*innen, Provenienzforscher*innen und viele mehr – und welche, teils auch gegeneinander abzuwägende Kriterien dabei für sie den Ausschlag geben.

Aktivierend

Das Ziel der Erarbeitung und Präsentation solcher beispielhafter Perspektivwechsel besteht darin, die Besuchenden zu eigenem Fragen zu ermutigen und zu begründbaren Meinungen zu befähigen. Ob es notwendig und wünschenswert ist, diese Meinungen dann, in unterschiedlichen Medien, abzufragen, war ein weiterer Aspekt, über den verhandelt wurde. Die erfolgte Zustimmung belegt eine Haltung im Haus und eine verstärkte Neugier für die Fragen und Ansichten der Besuchenden sowie die Bereitschaft, diese ernst zu nehmen und bei der Reflexion und Präsentation der



Abb. 16: Bewahren I / Beleuchten (seit Nov. 2017), Videostill aus dem eigens für das Transparente Museum erstellten Video Kunst im Licht. Konservierung von Lebenszeit, erstellt von Studierenden der Muthesius Kunsthochschule, 2017 | Fig. 16: Preserving I / lighting (since Nov. 2017), video still from Art in Light. Conservation of Life Time, Students Muthesius Kunsthochschule, 2017

that result in 'fully developed' gallery displays, 'completely restored' objects, 'concluded' research projects, etc. – and attempts to unravel them, turning them back into processes that can be observed and understood by non-experts. Given the complexity of the task, this is a great challenge for all concerned. Deciding how to present the insights and information is also difficult, above all when this cannot be done in person or through discussion – similar to how guided tours or talks can be used to present multiple interpretations or provisional theories – but has to be displayed in some kind of 'finished' installation in the exhibition space. The presentation is intended to show the wide-ranging expertise contributed by numerous professionals – conservators, curators, educators, collection administrators, registrars, provenance researchers and many more – to the decision-making process, and to explain what criteria influence their choices.

Activating

The aim of developing and presenting such a shift of perspective is to encourage visitors to come up with questions of their own, and to help them form considered opinions. A further aspect that had to be discussed internally was whether it was necessary or useful to ask visitors to share their views with us by providing responses in various media. The fact that this method was approved shows a change of attitude within museums and an increase in interest in visitors' questions and opinions; it also demonstrates a willingness to take these views into account when reflecting on and presenting our own

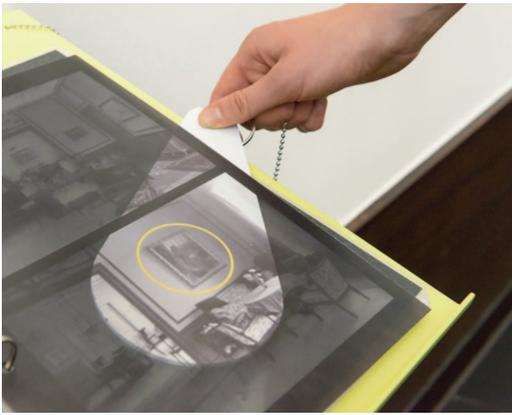


Abb. 17: Forschen I / Herkunft Gemälde (seit Mai 2016), hands-on Präsentation historischer Briefe und Raumansichten zum ausgestellten Werk für den Nachvollzug der Methoden der Herkunftsforschung | Fig. 17: Researching I / provenance paintings (since May 2016), hands-on presentation of historical archivals and room views to discover by ones own processes of researching the provenance

work. As a result, visitors' comments are not only found in the rooms of the current display; they have also provided extremely useful input for the modification of the Transparent Museum and the selection of themes and methods for its second hanging – the 'scene change' (see p. 51).

Unified

Discussions were also held on why – given that the Transparent Museum is structured around the core tasks of a museum – the respective departments did not also design the individual rooms and thus create thematic (self-)presentations related to that particular occupational field. A further alternative that was likewise considered was for the display to have an exclusively didactic orientation; few original artworks would have been exhibited and the whole project would have been assigned to the Education Department. The original concept, however, was for a unified curatorial framework which, as far as possible, was to encompass the overall selection of exhibits, the staging and the installation of individual rooms to illustrate the specialist tasks and concerns with a number of specific examples. With the exception of the room on the theme of donating (A1: Collecting I / donating), which had a predetermined location, form and orientation, this original concept was implemented.



Abb. 18: Bewahren I / Beleuchten (seit Nov. 2017), mit teils künstlich gealterten Proben von Papieren und Pigmenten unterschiedlicher Lichtempfindlichkeit, zum Vergleich verschiedener Lichtschäden | Fig. 18: Preserving I / lighting (since Nov. 2017), with partly artificially aged examples of papers and pigments of different light sensitivity, comparisons of different light damages

eigenen Arbeit zu berücksichtigen. Kommentare der Besuchenden finden sich entsprechend nicht nur in den Räumen wieder, sie haben sich auch für die Überarbeitungen des Transparenten Museums und die Themen- und Methodenfindung der zweiten Hängung, des »Kulissenwechsels«, als sehr hilfreich und fruchtbar erwiesen (s. S. 51).

Zusammenhängend

Ebenfalls diskutiert wurde die Frage, warum angesichts der den Kernaufgabengebieten folgenden Grundstruktur des Transparenten Museums die jeweiligen einzelnen Abteilungen nicht auch selbst die Präsentation einzelner Kabinette übernommen und damit fachbereichsorientierte (Selbst-)Darstellungen gestaltet haben. In Erwägung gezogen wurde eine weitere Alternative, nach der es sich bei den Kabinetten um rein didaktisch ausgerichtete Räume gehandelt hätte, die weitestgehend ohne Kunst ausgekommen und komplett der Abteilung Bildung und Vermittlung zugewiesen worden wären. Das Konzept aber sah eine einheitliche Kuratierung vor, die die Gesamtauswahl, die Dramaturgie und die Einrichtung der einzelnen Räume mit der Darstellung der fachspezifischen Aufgaben, Fragestellungen und dazugehörigen Beispiele umfassen sollte. Abgesehen vom Stiftersaal (A1: Sammeln I / Stiften), der hinsichtlich des Ortes, der Form und in der Ausrichtung als gesetzt galt, konnte dies auch realisiert werden.

Vielstimmig

Auf der Grundlage der Erfahrungen mit den Besuchenden und ihren Fragen in anderen Ausstellungen und Sammlungspräsentationen und orientiert an den spezifischen Arbeitsabläufen und den diesbezüglichen Aussagen und Vorschlägen eines interdisziplinären und je nach Thema wechselnden Teams wurden die Kabinette in internen und externen Kooperationen entwickelt (von Forscher*innen, Restaurator*innen, Kurator*innen, Aufsichten, Vermittler*innen, Filmemacher*innen, Rahmenmacher*innen, Haptograf*innen, Musiker*innen etc.). Dabei thematisiert das Transparente Museum explizit sowohl die unterschiedlichen Blickrichtungen, Expertisen und Auffassungen der am Entscheidungsprozess beteiligten Gruppen als auch die Grenzverläufe und Übergänge zwischen den Zuständigkeitsbereichen. Wie in den internen Abstimmungen der einzelnen Fachbereiche geht es auch in der Präsentation um das Ringen um Lösungen, die für die Besuchenden wie die Werke die besten sind – und dies ebenso mit Blick auf historische Lösungen wie nach dem jeweiligen »State of the Art«. Fachlich begründete Spannungen, die möglicherweise zwischen den Aufgabenbereichen unterschiedlicher Abteilungen bestehen – z. B. zwischen der restauratorischen Notwendigkeit zum Bewahren und dem kuratorischen Wunsch nach Zeigen von Kunstwerken (s. A2: Bewahren I / Beleuchten) – oder die sich ergeben aus der Konfrontation von historischen Traditionen und sich verändernden Anforderungen

Multivocal

The thematic displays for the individual rooms have been developed via a process of internal and external cooperation; they are based on experiences with visitors and the questions they have asked in other exhibitions and collection displays; the working processes in each occupational field; and suggestions and comments made by members of the interdisciplinary teams, which varied according to the subject matter. Among those involved were researchers, conservators, curators, gallery attendants, educators, filmmakers, framers, haptographers and musicians. The Transparent Museum explicitly addresses not only the differing perspectives, outlooks and expertise of the groups involved in decision-making processes, but also the boundaries and overlaps between their respective areas of responsibility. In the presentation, as in the discussions that were held in individual museum departments, it is a matter of trying to find the best possible solutions for the visitors and the works – taking historical approaches as well as 'state-of-the-art' applications into consideration. The tensions that may exist between areas of expertise in different departments – such as between conservators' desire to preserve artworks and curators' desire to show them (see A2: Preserving I / lighting) – or that result from a confrontation between historical traditions and contemporary demands – such as the decision to stop showing certain sections



Abb. 19: Ausstellen II / Münzen (seit Nov. 2017), zur wechselvollen Erwerbungs-, Präsentations- und Rezeptionsgeschichte des historischen Sammlungsbestands Münzen, mit originalem Depotschrank aus dem 19. Jahrhundert | Fig. 19: Exhibiting II / coins (since Nov. 2017), to the eventful history of acquisition, presentation and reception of the historical collection of coins, with original storage cabinet from 19th century



Abb. 20: Ausstellen II / Münzen (seit Nov. 2017), Video-still aus dem wiederentdeckten frühen Erziehungs- und Marketing-Film der Kunsthalle zum Sammlungsbestand: Adalbert Baltus, *Große Kunst auf kleinen Münzen*, 1955 | Fig. 20: Exhibiting II / coins, video still from Adalbert Baltus, *Big Art on small Coins*, 1955

of the collection or individual artworks (see A7: Exhibiting I / Makart or coins) – are also addressed and communicated to visitors in the Transparent Museum. The authorship of each room is established: all the colleagues and departments involved are named, indicating the project's interdepartmental and interdisciplinary conception, implementation and communication. The criteria governing the decision-making processes are always given; it is also made clear that these criteria are reflections of their time, and as such are variable and negotiable.

Only through the curatorial integration of the many different criteria and aspects can the desired multiplicity of voices on each subject and the wide range of themes, communication methods and atmospheres be experienced and understood by visitors as a unified composition. Breaks within this overall staging were evidently noted by visitors (see Visitor Responses, p. 84).

Specific

The curatorial concept to illustrate all of these issues envisages the presentation of artworks, in accordance with the unique characteristics of an art museum. The idea of juxtaposing works here that are drawn from different departments, eras and media, unlike the general collection display, was also discussed in this context. With a careful selection of works and objects that could only be brought together through internal loans from different areas of the museum's permanent collection, the specific questions and associated working methods are not only visualized using concrete examples – which have been 'dissected', as it were, for viewers to consider – but are also extended into more general considerations through the inclusion of complementary or observational works at other levels. These artworks provide at times amusing, provocative or (self-)critical commentaries on the processes under discussion (cf. the works



Abb. 21: Ausstellen II / Münzen (seit Nov. 2017), zur wechselvollen Erwerbungs-, Präsentations- und Rezeptionsgeschichte des historischen Sammlungsbestands Münzen, mit herausragenden Einzelstücken, gefülltem originalen Depotschrank aus dem 19. Jahrhundert sowie Captain William Baillie, *Der Goldwäger Jan Uytenbogaert (Der Bankier)* (Hintergrund links) und Felix Droese, *Der Glaube an die Allmacht Geld*, 1994 (Hintergrund rechts), gegenüber interaktives Werk Rupprecht Matthies, *Signatures*, 2010 | Fig. 21: Exhibiting II / coins (since Nov. 2017), on the eventful history of acquisition, presentation and reception of the historical collection of coins, with outstanding individual pieces, original storage cabinet from 19th century and Captain William Baillie, *Jan Uytenbogaert, The Gold Weigher* (background left) and Felix Droese, *The Belief in the Omnipotence of Money*, 1994 (background right), opposite side interactive work Rupprecht Matthies, *Signatures*, 2010

und Bedürfnissen – z. B. bei der Entscheidung, bestimmte Sammlungsbereiche oder Kunstwerke nicht mehr zu zeigen (s. A7 und A8: Ausstellen / Makart sowie Münzen) –, werden in der Präsentation ebenfalls thematisiert und damit den Besuchenden zur Kenntnis gebracht. Ebenso nennt jedes Kabinett die Autorenschaft aller beteiligten Kolleg*innen bzw. Fachbereiche, um dem abteilungsübergreifenden, interdisziplinären Denken, Realisieren und Vermitteln Rechnung zu tragen. So werden stets die jeweiligen Kriterien für die Entscheidungen genannt, darüber hinaus wird deutlich gemacht, dass diese Kriterien ihrerseits zeitbedingt und folglich veränderlich sind.

Nur durch die kuratorische Zusammenführung der zahlreichen Kriterien und Aspekte ist gesichert, dass die angestrebte Vielfalt der Stimmen zu jedem Thema und ebenso die Vielfalt der Themen, die daraus abgeleiteten Vermittlungsmethoden sowie Atmosphären im Gesamtparcours für die Besuchenden in einer Gesamtdramaturgie erfahrbar und verständlich werden. Bruchstellen in der Gesamtdramaturgie werden hier von Besuchenden durchaus wahrgenommen (s. Besucherreaktionen, S. 84).

Spezifisch

Das kuratorische Konzept, das diese Fragen anschaulich macht, sieht die Präsentation von Kunstwerken vor, entsprechend dem Alleinstellungsmerkmal von Kunstmuseen. Die Werke hier im Gegensatz zu der vor-





Abb 22: Ausstellen II / Gipsabgüsse (Mai 2016 – Okt. 2017), mit Konfrontation von Olaf Metzger, *Eichenlaubstudie*, 1986 (links) und Adriaen Valck, *Stilleben mit einem Jakobsstab*, 1676 (rechts), zur historischen und aktuellen Bedeutung von Gipsabgüssen in Künstlerateliers und folglich Museen
| Fig. 22: Exhibiting II / plaster casts (May 2016 – Oct. 2017), with Olaf Metzger, *Oak Leaf Study*, 1986 (left) and Adriaen Valck, *Still Life with a Jacob's Staff*, 1676 (right), on the historical and current significance of plaster casts in artists' studios and thus museums



Abb. 23: Vermitteln / Vielstimmigkeit (seit Mai 2016), Still aus dem personelle Vermittlung ironisierenden Video von Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989 | Fig 23: Communicating / multiple voices (since May 2016), video still from Andrea Fraser, *Museum Highlights: A Gallery Talk*, 1989, that ironizes communication in museums

rangigen Sammlungspräsentation abteilungs-, epochen- und medienübergreifend miteinander zu konfrontieren wurde ebenfalls diskutiert. Durch ausgewählte Exponate, die nur dank hausinterner sowie externer Leihgaben aus den einzelnen Sammlungsbereichen zusammenkommen können, werden die spezifischen Fragestellungen und die damit verknüpften Arbeitsprozesse nicht nur am konkreten, quasi für die Besuchenden »sezierten« Beispiel anschaulich; sie werden darüber hinaus mit zusätzlichen flankierenden oder kommentierenden Werken auf anderen Ebenen ins Grundsätzliche erweitert. Dabei entstehen durch die Kunst teils humorvolle, teils irritierende oder (selbst-)kritische Kommentare zu den präsentierten Vorgängen (vgl. die Werke von Ben Vautier in A5: Forschen III / Fälschen; von Olaf Metzger in A8: Ausstellen II / Gipsabgüsse,

Ein wunderbares Projekt, welches mich sehr erfreut hat anzusehen!
 Besonders auch der Videoclip zu Andrea Frasers Performance ist treffend platziert.
 Was mich dahingehend überlegen ließ:
 Vielleicht wäre eine thematische Ausstellung zu institutionenkritischer Kunst auch mal interessant: welchen Herausforderungen steht ein Museum mit institutionenkritischer Kunst gegenüber? Was passiert mit der Kritik, wenn sie in die Institution durch ein Ausstellung überführt wird? Was machte kritische Kunst damals und heute aus?

of Ben Vautier in A5: Researching III / forging; by Olaf Metzger in A8: Exhibiting II / plaster casts, Fig. 22; by Andrea Fraser in A9: Communicating / multiple voices, Fig. 23). The radical nature of artworks is valuable in many respects, among others because they elicit a response from viewers. Thanks to their material presence, conceptual scope and powerful appeal to the senses, the specifically chosen artworks open up diverse levels on which visitors can engage with the main themes of the presentation. Such transgressive artistic approaches far exceed the argumentative possibilities offered by more comprehensive – but purely theoretical – discourses on ethical or moral issues (e.g. on transparency, see p. 102), or by exclusively didactic solutions such as wall texts, multimedia guides or other hands-on objects.

Irritating

In fact, as is also discussed here, it is a tricky balancing act to develop and implement an informative, entertaining and participatory educational concept for these kinds of projects in art museums without undermining the impact of the artworks themselves – or, alternatively, considering the educational aspects further to the presentation of the artworks. The question is always raised as to how we can prevent the positively disruptive force of artworks – their “deterritorializing”¹⁹ capacity – from being negated by explanations and interpretations that are well-meant but often too straightforward or too rapidly provided. Entertaining texts and intelligent media technologies also run the risk of competing with the artworks for viewers’ attention, making it all the more important for communication to be regarded as an integral aspect of curating. We can and must continue to push boundaries in terms of how issues are addressed and visualized in exhibitions, and how perception and independent thinking can be supported. Given the long and esteemed tradition of the Hamburger Kunsthalle, it seems self-evident that here, “since Lichtwark, we are all museum educators.”²⁰ Accordingly, curators should also seek the interfaces to the Education Department.

Communicative

A communicative and visitor-centred approach runs through the whole project, and in this respect the Transparent Museum demonstrates that communication and education are also curatorial tasks. With its discursively addressed subject matter, the Transparent Museum conveys the museum’s values and at the same time shows how these have changed; through a variety of media, it encourages personal discovery and exploration; facilitates participation; generates transfer effects and establishes links to visitors’ own experiences, knowledge and creativity; it also attempts to highlight the relevance of the chosen themes to social discourse. The fact that humour and entertainment can enhance artistic experience and the acquisition of knowledge is also confirmed here, not least by visitors’ reactions to such elements in the presentation (see p. I, 50). In every room, a dense network of references is created around the specific theme

(Fig. 32). The Transparent Museum establishes connections between viewers' everyday experiences in the modern world (e.g. 3D printing) and the historical artworks on display, which are in various media, date from different eras and are sometimes displayed in unusual ways (e.g. without frames or from the rear). It links visitors and the comments they make (e.g. in spoken interpretations of pictures or in contributions submitted via a museum app) with items from the fields of research (e.g. conservation tools), presentation (e.g. artists' frames) or communication (e.g. historical interpretations). Multimedia and hands-on educational activities and texts on the themes of the exhibition have also been developed, incorporating tools that are provided for visitors' use (e.g. coin scales), as well as technical, artistic or other curious objects drawn from the museum store (e.g. old glazing).

Questioning

The textual level of the presentation is introduced by numerous provocative questions written in large letters on the walls of the "Gang der Fragen" (Corridor of Questions, Fig. 1); this serves as a rite of passage, inviting visitors to take up a position towards the museum that is not – as is normally the case – characterized by anticipatory acceptance. The questions are of the kind that are often asked by visitors during introductory tours; by placing them in this prominent position and providing brief, provisional answers, we hope to encourage visitors to take their own questions – and the issues they may have with the museum – seriously. Ideally, this will enable them to engage critically and inquisitively with the contents of the presentation. All further textual components are organized in a tree-like structure, made

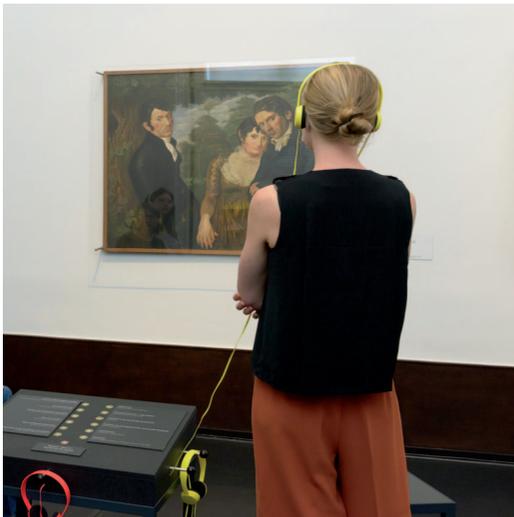


Abb. 24: Vermitteln / Vielstimmigkeit (seit Mai 2016), mit interaktiver Hör- und Aufnahmestation und Julius von Ehren, *Wir Drei* (Kopie nach Philipp Otto Runge), um 1930 | Fig. 24: Communicating / multiple voices (since May 2016), with interactive audio/record device and Julius von Ehren, *We Three* (Copy after Runge), c. 1930

Abb. 22; von Andrea Fraser in A9: Vermitteln / Vielstimmigkeit, Abb. 23). Sie sind in ihrer Radikalität in vielerlei Hinsicht wertvoll, u. a. auch deshalb, weil sie bei den Besuchenden Reaktionen auslösen. Die pointiert zu den zentralen Fragestellungen ausgewählten künstlerischen Positionen vermögen dank ihrer materiellen Präsenz, ihrer ideellen Reichweite und ihrer Kraft zur sinnlichen Anregung der Besuchenden vielfältige Ebenen zu erschließen. Diese Erweiterungsprozesse übersteigen bei Weitem die argumentativen Möglichkeiten, die umfassendere, aber eben nur rein theoretische Abhandlungen zu ethisch-moralischen Grundsatzfragen (z. B. zur Transparenz, s. S. 102 f.) oder lediglich didaktische Erläuterungen – ob in einem Saaltext, auf einem Multimediaguide oder durch weitere hands-on-Objekte innerhalb einer rein didaktischen Ausstellung – haben können.

Irritierend

Tatsächlich scheint es für entsprechende Projekte in Kunstmuseen ein schwieriger, auch in der Kunsthalle diskutierter Balanceakt zu sein, eine erläuternde, spielerische, auch partizipative Didaktik zu entwickeln und zu inszenieren, aber damit nicht die Wirkkraft der Kunstwerke zu unterlaufen oder andererseits die didaktischen Konzepte quasi nur im Nachgang zu der Werkpräsentation zu entwerfen. Gerade hier stellt sich immer wieder die Frage, wie zu verhindern ist, dass das positiv irritierende Potenzial von Kunstwerken, ihre Fähigkeit, (uns) zu »deterritorialisieren«¹⁹, durch zu schnelle bzw. glatte, gut gemeinte Erläuterungen und Interpretationsangebote nivelliert wird. Auch können Beschriftungen und intelligente Spiel- oder Informationsmedien Gefahr laufen, in vielfältige Konkurrenz zu den Kunstwerken zu treten. Umso mehr geht es darum, immer neue Grenzen auszuloten, auf welche verschiedene Weisen Ausstellungen im Raum Fragen sichtbar machen und Anregungen zum Wahrnehmen wie Denken geben. Gerade angesichts der großen Tradition der Hamburger Kunsthalle erscheint es selbstverständlich, dass hier »seit Lichtwerk alle Museumspädagogen sind«²⁰. Entsprechend können Kurator*innen immer wieder die Schnittstellen zur Abteilung Bildung und Vermittlung suchen, so zieht sich auch die vermittelnde Haltung und die Besucherorientierung durch das gesamte Projekt; insofern kann es ein Beispiel dafür geben, dass Vermittlung ein integraler Bestandteil des Kuratierens und eine kuratorische Gestaltungsaufgabe ist.

Vermittelnd

Mit seinen diskursiv behandelten Fragestellungen vermag das Transparente Museum die Museumswerte zu vermitteln und ihren Wandel sichtbar zu machen und zugleich durch verschiedenste Medien immer wieder eigenes Entdecken und Ausprobieren, Partizipation und Brückenschläge, Transferleistungen zu den Erfahrungen, dem Wissen und der Kreativität der Besuchenden anzuregen sowie die Bedeutung der Fragen für den gesellschaftlichen Diskurs aufzuzeigen. Dass Humor und Unterhaltung durchaus Kunstwahrnehmung und Information befördern können, bestätigen nicht zuletzt die Besucherreaktionen auf entsprechende Elemente im Transparenten Museum (s. S. I, 50). Dieses inszeniert in jedem



Abb. 25: Ausstellen II / Gipsabgüsse (Mai 2016 – Okt. 2017), Still aus einem eigens produzierten Video des Transparenten Museums zu Kontext, Rückführung und Aufbau einer Kore, mit historischem Gipsabguss Kore vom Erechtheion, ca. 1871, und heutiger, mit 3D-Scanner erstellten, verkleinerten Kopie | Fig. 25: Exhibiting II / plaster casts (May 2016 – Oct. 2017), still from a specially produced video of the Transparent Museum on the context, return and construction of the Caryatide, c. 1871, and today's miniaturized copy created with a 3D-scanner





Abb. 26: Bewahren II / Rahmen (seit Mai 2016), mit Proben verschiedener historischer und aktueller Verglasungen zum Vergleich, Fensterglas vs. Museumsglas | Fig. 26: Preserving II / framing (since May 2016), with hands-on examples of various historical glazings: window glass vs. museum glass

up of multiple thematic and linguistic levels. Inside the rooms, the texts are installed in varying and sometimes surprising locations: some of these locations are didactically appropriate, others are determined by spatial or technical requirements. While brief and provocative questions in large lettering encourage visitors to stop and think as they walk through each room, entertaining texts provide introductions to the various topics. 'Footnotes' to these texts are printed on separate panels, i. e. on a different level of perception, and offer additional information for those who are interested.

Delving

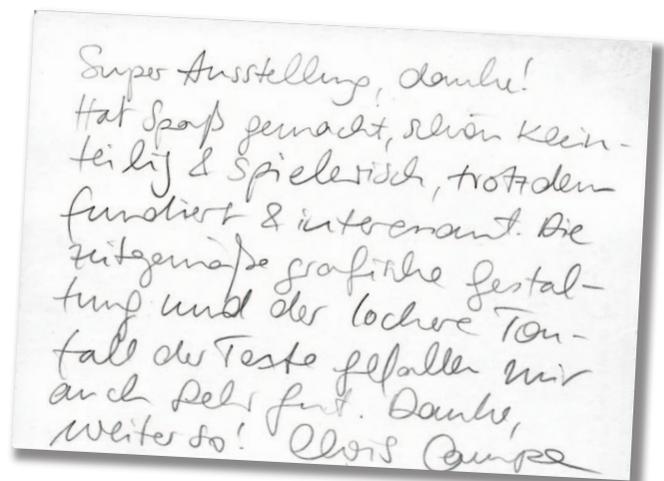
Further reading is provided in a network of information units that extend across the space; these often take the form of questions and are supported by a variety of media technologies. They provide correct, detailed information on the theme in a discursive, easily comprehensible form, presented in an entertaining way that appeals to non-experts. Visitors can decide for themselves how deeply they wish to delve into each topic, whether through reading, thinking about it or playing a game. Special interests are also catered for, however: 'drilling down' to the most profound level unearths information and ideas that serve to sharpen viewers' critical faculties – also towards the institution they are visiting.

Following intensive discussions between different museum departments, the Education team and the project director about the number, scope and depth of the informative wall texts, it was agreed that the pilot pro-

Raum und abgeleitet von der jeweiligen Fragestellung ein individuelles, dichtes Geflecht an Bezügen (Abb. 32). So sucht es Verbindungen herzustellen zwischen aktuellen Elementen der heutigen Alltagserfahrung (z. B. 3-D-Drucker) und den thematisierten historischen, teils außergewöhnlich (z. B. entrahmt oder rückseitig) präsentierten Kunstwerken aller Medien und Epochen, zwischen Besuchenden, ihren Kommentaren (z. B. in Form von gesprochenen Bildinterpretationen oder App-Einsendungen) und zu benutzenden Elementen der Erforschungs- (z. B. Restaurierungswerkzeuge), Präsentations- (z. B. Künstlerrahmen) und Vermittlungsgeschichte (z. B. historischen Interpretationen). Ausgehend von Werkzeugen (z. B. Münzwaagen oder Luxmeter), die den Besuchenden zur Verfügung gestellt werden, oder technischen, künstlerischen, kuriosen Fundstücken aus dem Depot des Museumsbetriebs (z. B. alte Verglasungen) werden teils multimediale, teils hands-on-Vermittlungselemente und Texte zum Thema entwickelt.

Hinterfragend

Die Textebene in der Präsentation wird durch zahlreiche provozierende, groß an die Wände geschriebene Fakten und Fragen in einem »Gang der Fragen« (Abb. 1) eröffnet, der die Besuchenden wie eine Rite de Passage zu einer Haltung dem Museum gegenüber einladen soll, die nicht wie üblich von vorauseilender Akzeptanz geprägt ist. Es handelt sich um Fragen, die häufig in Einführungsveranstaltungen von Besuchenden gestellt werden; mit ihrer Platzierung an prominenter Stelle und einer kurzen, vorläufigen Beantwortung sollen die Besuchenden bei ihren eigenen Fragen und gegebenenfalls auch bei ihren Problemen mit dem Museum »abgeholt« und motiviert werden, diese ernst zu nehmen, um so zu einem kritischen, neugierigen Denken und Wahrnehmen zu gelangen. Alle weiteren Textelemente sind in einer Baumstruktur mit vielen inhaltlichen wie sprachlichen Ebenen aufgebaut, die auch an verschiedenen, überraschenden, teils didaktisch sinnvollen, teils rein räumlich-technisch vorgegebenen Orten der jeweiligen Kabinette angebracht sind. Während die Besuchenden bei ihrem Gang durch die Raumfolge bei jedem Kabinett durch großformatige, extrem kurze, provokative Überschriften zum Innehalten angeregt werden, führen unterhaltsame Einleitungstexte orientierend in das jeweilige Raumthema ein. »Fußnoten« dazu, die separat auf Tafeln, also gleichsam auf eine andere Wahrnehmungsebene, gesetzt sind, bieten Interessierten zusätzliche Informationen.



Vertiefend

Für das weitere Lesen ist im Raum ein Netz mit Informationseinheiten gespannt, die häufig in Frageform gehalten sind und durch verschiedene Medien unterstützt werden. Sie bereiten das Thema für Nicht-Fachleute verständlich und spielerisch auf, erläutern es aber bis ins Detail diskursiv und fachlich korrekt. Es bleibt jedem Besuchenden überlassen, bis zu welcher Ebene er oder sie sich in das Thema hineindenken, -lesen, -spielen will; es wird aber auch Spezialinteressen Rechnung getragen, und »Tiefenbohrungen« bis in die unterste Struktur ermöglichen Wissenserlebnisse und Denkanregungen, welche die Kritikfähigkeit des Besuchenden stärken, auch der Institution gegenüber, in der er sich gerade aufhält.

Nach einem intensiven Diskussionsprozess zwischen Fachabteilungen, Vermittlung und Projektleitung über Anzahl, Umfang und Tiefenebenen von Wandtexten herrschte Einvernehmen darüber, dass für das Pilotprojekt die mündigen Besuchenden auch in ihren gegebenenfalls vorhandenen Detailinteressen ernst zu nehmen sind. Zudem sollten komplexe Prozesse, die hinter den Kulissen ablaufen, nicht verfälschend einfach dargestellt werden, vielmehr sollte die Vielfalt der Aspekte und Meinungen, auch der (Irr-)Wege, sowie der historische Wandel der Argumente und Paradigmen dargelegt werden. Dies erfolgt möglichst anschaulich und durch Medien und Objekte gestützt. Das Angebot der »Tiefenbohrungen« basiert darauf, dass sich nicht jede*r Besuchende in jedem Kabinett in das Thema vertiefen will und kann, aber zu schätzen weiß, dass es Angebote zum Weiterforschen gibt, zumal er oder sie durch die Kenntnisnahme der verschiedenen Deutungsmöglichkeiten immer mehr ermutigt und ermächtigt werden soll, selbst eine eigene Auswahl zu treffen und weitere Fragen zu stellen.

Alle für das Transparente Museum interdisziplinär entwickelten Inhalte, Methoden, Objekte, Displayelemente und Medien sind nachhaltig angelegt, also zur Weiternutzung konzipiert, und dies auch in Kontexten und auf Kanälen jenseits des Pilotprojektes und gegebenenfalls nach

ject would respect and cater to informed visitors with regard to any specific interests they may have. In addition, complex processes that take place behind the scenes of the museum were not to be simplified or otherwise misrepresented. Instead, the wide range of perspectives and opinions was to be outlined, as were the developmental paths and transformations (including the dead ends) of underlying theories and paradigms. These have now been visualized in the clearest possible way and are supported by media technology and relevant objects. The provision of 'deep drilling' options is based on the fact that not every visitor is able or wants to go into greater depth in every room, but they appreciate that such opportunities for further research are available; this is particularly important given that we aim to introduce visitors to different possible interpretations, encouraging and hopefully empowering them to make their own selection and ask further questions.

All of the research findings, contents, methods, objects, display elements and media we have developed through interdisciplinary collaboration are also sustainable – in other words, they are intended to be used again in contexts and channels beyond the pilot project, and possibly after its conclusion. This applies to legal as well as technical aspects, such as the compatibility of the apps or extended usage rights for the films and image files produced, in order to cover all our websites, social media, etc.

Configured

The multi-level tree structure and the processual nature of the project characterize how the artworks and themes are presented and communicated, and also determine the exhibition design. In order to render museum processes visible, the display, the hands-on elements, the quasi-intelligent and self-explanatory objects, etc., all have to be designed in a fundamentally different way than in many other museum presentations. In terms of its appearance and materiality, the design has to be much more transparent in order to enable many different



Abb. 27: Bewahren II / Rahmen (seit Mai 2016), entrahmtes und von allen Seiten zu begutachtendes Gemälde von Max Liebermann, *Die Birkenallee im Wannseegarten nach Westen*, 1918; dazu der davon erstmals abgelöste Künstlerrahmen mit heutigem Glaseinsatz; Max Liebermann, *Professor Adolf Wohlwill*, 1905, neben seiner historischen, zu frühen und daher Farb- und Ausdünstungsspuren aufweisenden Verglasung (rechts) | Fig. 27: Preserving II / framing (since May 2016), Max Liebermann, *The Birch Path in the Wannsee Garden towards the House*, 1918, separated from artist's frame to discover the backside, frame with today's protective insert; Max Liebermann, *Professor Adolf Wohlwill*, 1905, next to its historical early glazing showing traces of colour and evaporation (right)



Abb. 28: Ausstellen I / Makart (seit Nov. 2017), Tablet mit der speziell für das Transparente Museum entwickelten App »Meine Ausstellung« | Fig. 28: Exhibiting I / Makart (since Nov. 2017), tablet with the app "Meine Ausstellung" [My Exhibition]

views and approaches (for example, by providing access to the back of a painting that has been removed from its frame, cf. Fig. 27); the design must also feel like a work in progress, in line with the developmental process being explored. At the same time, the safety of the artworks has to be ensured, particularly in their unusually 'vulnerable' state (unframed or without protective glass), and the unconventional exhibition design must not compete with or impede the appreciation of the artworks. Last but not least, every aspect of the design – from the seating and viewing options through to the typography – must invite and encourage viewers to spend time, participate and engage with the contents of the exhibition.

Exemplary

These central premises were outlined following intensive discussions and formed the basis for the pilot project. Like all the other new methods and approaches being tested in the Transparent Museum, they are steps on one of many possible paths; the project as a whole is conceived as an experiment and offers room for improvement. With the Transparent Museum – as with other projects such as the "Hamburger Kinderzimmer",²¹ which was developed in collaboration with Olafur Eliasson – our aim is to provide new and varying forms of engagement with the museum for increasingly diverse audiences. We want to offer our visitors alternative reference systems, enabling them to explore different ways of viewing and interpreting what they encounter during future museum visits, and also in their everyday lives.

It is important that the experimental, model-like quality of the display is also emphasized within the presentation itself. On the one hand, this helps visitors to understand that museums may offer a number of different propositions and interpretations. On the other, coupled with the visitor responses and feedback (cf. pp. 64), it highlights the fact that the project is evolving, and as such it is – and intends to remain – open to negotiation.

dessen Abschluss (und zwar rechtlich wie technisch, z. B. durch Kompatibilitäten der Apps, Dauernutzungsrechte für die entstandenen Filme für alle Websites, social media etc.).

Gestaltet

Die vertiefende Baumstruktur und der Prozesscharakter prägen die spezifische Art der Präsentation, Kommentierung und Vermittlung der thematisierten Fragen (und Kunstwerke) bis ins Ausstellungsdesign hinein. Um Prozesse sichtbar zu machen, muss die Gestaltung der Display- sowie hands-on-Elemente, quasi-intelligenten und sich selbst vermittelnden Informationsobjekten etc. von Grund auf anders angelegt werden, als dies in vielen Museumspräsentationen üblich ist. Sie muss einerseits sowohl von der Anmutung als auch von der Materialität her viel »durchlässiger« sein, viel mehr Blicke und Zugänge ermöglichen (z. B. auf die Rückseite eines entrahmten Gemäldes, vgl. Abb. 27) und dabei selbst, dem thematisierten Entwicklungsprozess entsprechend, einen »work-in-progress«-Charakter zeigen. Zugleich gilt es, die Sicherheit der Werke, gerade in ihrem ungewöhnlich »freigelegten« Zustand (z. B. entrahmt, unverglast), zu gewährleisten und das für die Besuchenden ungewöhnliche Ausstellungsdesign nicht in Konkurrenz zur Wirkung und zum Verstehen der Kunst treten zu lassen. Die Gestaltung muss schließlich zum Verweilen, zum Auseinandersetzen und Teilhaben einladen und dies auf allen Ebenen, von den Sitz- und Anschauungselementen bis hin zur Schriftgestaltung.

Modellhaft

Diese Prämissen sind nach intensiver Diskussion für das Pilotprojekt festgesetzt worden. Wie alle im Rahmen des Transparenten Museums erprobten neuen Mittel sind auch diese nur Schritte auf einem von vielen möglichen Wegen; das ganze Projekt versteht sich als ein Experiment, bei dem es noch vieles zu verbessern gibt. Mit ihm versuchen wir – mit ähnlichem Ziel wie andere Projekte, beispielsweise das mit Olafur Eliasson entwickelte »Hamburger Kinderzimmer«²¹ –, den diverser werdenden Besuchenden modellhaft neue und unterschiedliche Arten von Zugängen zum Museum zu ermöglichen. Diese möchten ihnen andere Bezugssysteme anbieten, die sie zum Erproben verschiedener Sicht- und Deutungsmöglichkeiten im weiteren Museumsbesuch wie im Alltag ermächtigen.

Wichtig dabei ist, das Modellhafte des Angebots in der Präsentation selbst zu betonen. So wird den Besuchenden zum einen deutlich, dass das Museum mehrere, durchaus verschiedene Deutungsangebote macht. Zum anderen offenbart der eigens hervorgehobene Modellcharakter (auch in Verbindung mit den initiativ dazu abgerufenen Stimmen der Besucher*innen, vgl. S. 64 ff.), dass das Projekt in der Entwicklung und als solches verhandelbar ist und sein möchte.



Architectural drawing of the gallery space, showing a balcony and classical wall decorations.

Seit 1879 bemüht sich die Kommission der Verwaltung der Kunsthalle um den Ankauf dieses Gemäldes. Die Hamburger Kunsthandlung Louis Bock & Sohn verkauft das Werk 1881:

„Wir bestätigen Ihnen hiermit den an Sie erfolgten Verkauf des ... ausgestellten Bildes“

„Kaiser Karl V. ... in Antwerpen ... Hans Makart“

spätestens am 1. März 1881 abgeliefert muss, gegen einen Preis von M. ... (Fünfzigtausend) ...“

Erste Stimmen aus der Kunsthalle: „Zunächst kam das einzigste Ereignis dieses Monats, der Empfang und die Aufstellung des Makartschen Bildes, zur Sprache.“

„Schnell etwas anzuwerfen, wer nicht gemalt werden will – der Makart kommt ...“



Gallery installation showing a grid of paintings on a wall.

Kunsthalle wird eine neue Sammlungspräsentation von Alten Meistern bis zur Gegenwart durch ...

wieder in den Gründungsbau, zur Alsterseite ... „Makart-Saal“ den Auftakt des Rundgangs bildet.

im Treppenhaus mit der Malerei des 19. Jahrhunderts ... Raum zum Eintritt in den chronologischen ...

zehnte Direktor der Kunsthalle, verzichtet auf seinen eigenen zugunsten einer Erweiterung der Ausstellung ... er Jahre: Die ...

...che Ausstattung ... nun mit der im ... „l“ präsentierten ... ontiert. Dort fällt ... Werk von Sam ... (1962-1963). ... entwürfen an der ... Makarts Gemälde ... rät, dass der ... birgt.



Aktuelle Hängung im „Makart-Saal“, mit Werken der Kunst ...

...fen noch zu Karl, ... ihm geht. Für ...



er Neuhängung allerdings in ein Holzgerüst

ation gezeigt, die
lle Epochen der

te verlegt, so dass

ahrhunderts wird
nen Rundgang

darauf, hier
sstellungsfläche



assischen Moderne (MAHK), Foto 2016



Abb. 29: Ausstellen I / Makart (seit Nov. 2017), mit zum thematisierten Großgemälde gehöriger Ölstudie von Hans Makart, *Der Einzug Kaiser Karls V. in Antwerpen*, 1876/77, und schiebbaren Infopaneelen zur 150-jährigen, wechselvollen Präsentations- und Rezeptionsgeschichte des Gemäldes | Fig. 29: Exhibiting I / Makart (since Nov. 2017), with study referring to the huge painting, *The Entry of Emperor Charles V into Antwerp*, 1876/77, and mobile info-panels on 150 years of varying history of the presentation and reception of the painting

Konkrete Bedingungen – räumlich, finanziell, strukturell

Wie kam es zur Einrichtung des Transparenten Museums? Ausgangspunkt war das umfangreiche Modernisierungsprojekt der Hamburger Kunsthalle in den Jahren 2015 und 2016 und die damit verbundene Rückverlegung des Haupteingangs vom ersten Neubau (1919) zum Gründungsbau (1869). Ein vorrangiges Ziel der Modernisierung bestand darin, den Besuchenden **eine bessere Orientierung durch klarere Wegeführung und Zuordnung von Stockwerken** zu ermöglichen. Dafür wurden diverse architektonische Veränderungen vorgenommen, darüber hinaus entstand auf etwa 10.000 Quadratmetern eine chronologisch und nach Sammlungsabteilungen aufgebaute Neupräsentation der Kunst von den Alten Meistern bis zur Gegenwart. Sie erstreckt sich in sukzessiver Raumabfolge in den Obergeschossen des Altbaus und ersten Neubaus sowie im Untergeschoss der Galerie der Gegenwart. Das Erdgeschoss wurde umstrukturiert, den Großteil der Fläche nehmen die neu gestalteten Funktionseinheiten Eingang, Ticketing, Garderobe, Shop, Veranstaltungsraum, Café sowie Vermittlungsräume und eine Skulpturenaufstellung ein, außerdem beherbergt es weiterhin Bibliothek und Kupferstichkabinett. Den Übergang vom wiedererweckten Café zur Bibliothek und zum Kupferstichkabinett bildet ein etwa 900 Quadratmeter umfassender Gang (Abb. 32). Als Teil des ersten Neubaus ist dieser Gang – eine Abfolge von Raumsegmenten mit je einem größeren Raum am Anfang und Ende sowie acht dazwischen liegenden Kabinetten, jeweils mit verplatteten Wänden und Linoleumboden – **eher der Inbegriff eines Nutzbaus als eines Repräsentationsbaus**. Hinzu kommt, dass die Außenwände der aufeinanderfolgenden Kabinette aus konservatorischen Gründen nicht mit originalen Gemälden oder Zeichnungen bespielt werden können. Der Anfangsteil – der Übergang vom Gründungsbau zum ersten Neubau – ist zudem durch eine lange rollstuhlgerechte Rampe sowie große Fensterfronten geprägt. Auch eine Ausstattung der Passage mit WLAN – eine Grundvoraussetzung für interaktive Multimedia-Stationen – war bis zur Modernisierung nicht gegeben. Schließlich liegt der Gang nun, nach der Wiedereröffnung des alten Eingangs, abseits vom neuen chronologischen Sammlungsparcours und muss nicht mehr zwingend von den Besuchenden durchlaufen werden.

Die Aufgabe war damit gestellt: Einen **neuen Attraktionswert** kann der Gang nur gewinnen, wenn er die Besuchenden zwischen Café und Bibliothek mit eigenen Themen anlockt. Hierfür wurden, angesichts begrenzter Ausstellungsflächen, gefüllter Depots und unterschiedlicher Prioritäten zwei konkurrierende Konzepte intensiv diskutiert. Das eine sah eine separate, ebenfalls chronologische Präsentation einer Auswahl von Kunstwerken vor, die in Hamburg entstanden sind oder von Hamburger Künstlern geschaffen wurden. Damit hätte man an eine frühe Nutzung der Passage angeknüpft, die »Hamburger Gang« hieß, bevor sie für Wechselausstellungen genutzt wurde. Das andere Konzept schlug mit der Idee des Transparenten Museums vor, diesen Ort in Ergänzung zur chronolo-

Conditions – spatial, financial, structural

How did the Transparent Museum come into being? The starting point for the project was the extensive modernization of the Hamburger Kunsthalle during 2015 and 2016; among the architectural modifications that were carried out, the main entrance was moved back from the first extension (1919) to the original Kunsthalle building (1869). One of the primary objectives of the modernization project was to enhance the visitor experience through better orientation, by developing a clear way-finding system and a comprehensible spatial layout. To this end, a number of other architectural alterations were made and a chronological presentation of artworks was developed, based on the fields of the Kunsthalle collection and spanning from the Old Masters through to Contemporary Art. Covering around 10,000 square metres of exhibition space, it extends progressively through a series of rooms on the upper floors of the original Kunsthalle building and the first extension, as well as on the lower ground floor of the Galerie der Gegenwart. The ground floor was restructured: most of the space is devoted to the redesigned functional elements – the entrance and lobby area, ticket desks, cloakroom, shop, function room, café and education spaces – along with a sculptural display; it also continues to accommodate the library and the Kupferstichkabinett (Department of Prints, Drawings and Photographs). An approximately 900 m² corridor links the reopened museum café to the library and the Kupferstichkabinett (Fig. 32). As part of the first extension building, this corridor – which has one larger space at either end and eight smaller rooms or ‘cabinets’ between them, all with panelled walls and linoleum flooring – is much more of a functional than a representative building. Furthermore, for conservation reasons, original paintings or drawings may not be hung on the outer walls of these rooms. The first section, which connects the original Kunsthalle building to the first extension, is also characterized by a long, wheelchair-accessible ramp and a façade of large windows. Before the modernization of the museum, there was no Wi-Fi access – required for interactive, multimedia terminals – in the passageway. Last but not least, following the reinstatement of the original museum entrance, the corridor is not situated within the chronological tour of the collection, which means that visitors do not automatically walk along it.

The task ahead was therefore clear: in order to become a new attraction for visitors, the corridor between the café and the library had to present appealing themes of its own. Bearing in mind the museum’s limited exhibition space, filled stockrooms and varying priorities, two different concepts were discussed at length. One involved presenting a separate, but likewise chronological, display of selected artworks that were either created in Hamburg or by artists from Hamburg. This would echo the corridor’s previous function as the “Hamburger Gang” [Hamburg corridor], before it was used for temporary exhibitions. The other proposal was the idea of the

Transparent Museum, which would complement the chronological collection display by using this space for an experiment: the pilot project would try out different ways of thinking about themes and questions related to the museum holdings, their evolution, communication and presentation and, inspired by these reflections, it would develop approaches to a new kind of collection display (see above). The idea of offering insights into the day-to-day, interdisciplinary work going on 'behind the scenes' of the museum – inviting visitors to learn more about the tasks and functions of the institution, encouraging them to become actively involved on various levels and also to voice their opinions on these subjects – was based on decades of experience as art educators, discovering what visitors are interested in through personal communication, as well as on individual experiments conducted within the framework of other exhibitions. In this way, the project would achieve a further aim of the modernization project: to offer new initiatives and activities that engage non-specialist audiences and encourage greater identification with the museum among returning visitors. The main target group for the Transparent Museum are individual adult visitors; the focus on individuals rather than groups is above all due to the small spaces available for the presentation of the project.

To make it possible for more than one concept to be implemented, it was decided to use the largest room at the end of the corridor for changing presentations on the subject of "Kunst in Hamburg" [Art in Hamburg]. The first large room at the other end of the corridor was to be used to highlight the contributions of donors and patrons to the Hamburger Kunsthalle – also in changing presentations. This room, along with those on the theme of provenance research, was curated by Dr Ute Haug (Head of Provenance Research & History of Collection), but was to be presented in the overall context of the Transparent Museum. The pilot project was therefore implemented as originally conceived, in all of the remaining rooms and the first section of the corridor; the only other condition made was that where possible, works by Hamburg artists were also to be included in the displays.

In Germany, and also across the wider European museum landscape, no comparable collection display to date had been conceived specifically as a 'look behind the scenes'.²² The Transparent Museum project was financed exclusively by external funds secured to implement this concept. On the basis of a detailed project plan, this funding was granted for a period of two years; the funding goals were the development and realization of the first installation, a rehang – called a 'scene change'

gischen Sammlungspräsentation für das **Experiment** zu nutzen, Themen und Inhalte, die mit den Sammlungsbeständen, ihrer Erschließung, der didaktischen Aufbereitung und Gestaltung verknüpft sind, einmal modellhaft anders zu denken und daraus Ansätze zu einer neuartigen Sammlungspräsentation zu entwickeln (s. o.). Der Vorschlag, hier Einblicke in die alltägliche, interdisziplinäre Arbeit »hinter den Kulissen« zu geben, die Besuchenden einzuladen, Aufgaben und Funktionen eines Museums zu entdecken, und sie auf verschiedensten Ebenen dazu zu animieren, ihre Meinungen zu äußern und sich einzubringen, beruhte auf jahrzehntelangen Erfahrungen mit den Besucherinteressen in der personellen Vermittlung sowie mit einzelnen Experimenten innerhalb von Ausstellungen. Damit erfüllt das Projekt ein weiteres Ziel der Modernisierung: **neue Angebote zur Heranführung eines Nicht-Fachpublikums zu unterbreiten sowie eine verstärkte Identifikation der wiederkehrenden Besuchenden mit dem Haus** zu ermöglichen. Als Hauptzielgruppe hierfür hat das Transparente Museum – was auch den vorgegebenen kleinen Kabinett-räumen geschuldet ist – vorrangig erwachsene Einzelbesuchende im Blick.

Um mehrere Konzepte zu ihrem Recht kommen zu lassen, wurde entschieden, den größten Raum am Ende des Gangs für wechselnde Präsentationen zu »Kunst in Hamburg« zu nutzen, die jeweils aus einem Sammlungsbereich stammen. Am anderen Ende des Gangs, im ersten großen Raum, sollten – in ebenfalls wechselnder Präsentation – Stifter der Hamburger Kunsthalle vorgestellt werden. Dieser Raum wurde, ebenso wie die Kabinette zur Provenienzforschung, kuratiert von Dr. Ute Haug (Leitung Provenienzforschung und Sammlungsgeschichte), sollte aber im Gesamtkontext des Transparenten Museums erscheinen. So wurde das Pilotprojekt in seiner ursprünglich konzipierten Form in allen Kabinetten sowie im Auftakt des Gangs realisiert, lediglich unter der weiteren Vorgabe, soweit möglich auch Werke von Hamburger Künstler*innen zu integrieren.

Konzeptionell gab es in der deutschen und auch europäischen Museumslandschaft für eine solche, auf »Blicke hinter die Kulissen« fokussierte Grundausrichtung einer Sammlungspräsentation bis dato kein Vorbild.²²

Finanziert wurde das Projekt ausschließlich durch die mit dem Konzept eingeworbenen Drittmittel. Auf der Basis des ausführlichen Projektplans wurden diese für insgesamt zwei Jahre bewilligt; Förderziele waren die Ausarbeitung und Realisierung der Ersteinrichtung, eine nach einem Jahr umzusetzende Neuhängung, »Kulissenwechsel« genannt, und ein begleitendes Veranstaltungsprogramm. Darüber hinaus standen keine weiteren finanziellen Mittel zur Verfügung, beispielweise für einen freien Eintritt zum Projektareal (vgl. S. 81, 87), wie er für die angrenzenden

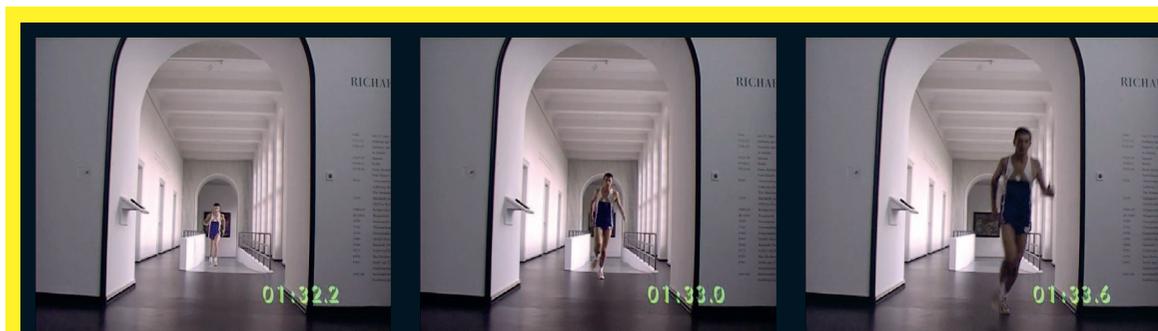




Abb. 30: Videostill aus dem für die Website des Transparenten Museums angefertigten Trailer zum Transparenten Museum, mit Blick in den Gang der Kabinette | Fig. 30: Video still from the trailer produced for the Transparent Museum for the website with view into the passage of rooms

Bereiche des Cafés und der Bibliothek gilt. Außerdem konnte nur in sehr begrenztem Rahmen außerhalb der Kunsthalle für die neue Präsentation geworben werden²³ (vgl. S. 87), um die Schwelle auch für Noch-Nicht-Besucher*innen niedriger zu setzen und durch beide Maßnahmen einen »Open Access« zu ermöglichen. Schließlich waren die hausinternen Kräfte 2015/16 prioritär in intensive Vorbereitungen zur Wiedereinrichtung und Wiedereröffnung der Kunsthalle nach der Modernisierung eingebunden. Trotzdem brachte sich ein interessiertes, hochengagiertes, **aus vielfältigen Arbeitsbereichen und -ebenen zusammengesetztes kleines Team in einer neuen Projektstruktur** mit Vorschlägen, in Diskussionen und bei den Realisierungen der Ideen für die einzelnen Kabinette ein; dazu gehörten Restaurator*innen, Provenienzforscher*innen, Kurator*innen, wissenschaftliche Volontär*innen, freie Vermittler*innen und Techniker*innen. Die Vermittlungsabteilung konnte in einem stets guten Kontakt die vorgelegten Konzepte und Texte der Ersteinrichtung prüfen. Besonders hilfreich bei der Arbeit war auch ein begeistertes **externes Netzwerk**, zum Teil schon vorhanden, zum Teil neu aufgebaut, bestehend aus Lehrenden und Studierenden diverser Hochschulen und Fachrichtungen, freien Kunstvermittler*innen, ausgewählten Gruppen von Museumsbesuchenden, Spiele-App-Entwickler*innen, Fotograf*innen, Designer*innen, Kunsthistoriker*innen, Bibliothekar*innen, Archäolog*innen, Naturwissenschaftler*innen, Soziolog*innen, Rahmenmacher*innen, Computertechniker*innen, Künstler*innen, Start-up-Unternehmer*innen und vielen mehr.



Abb. 31: Sammeln I / Stiften (seit Mai 2016), mit einer Auswahl der aus den Mitteln des Vermächtnisses von Beer Carl Heine angekauften Werke | Fig. 31: Collecting I / donating (since May 2016), with a selection of artworks acquired thank to the donation of Beer Carl Heine

– to be carried out one year later, and a programme of accompanying events and activities. Over and above this, no further financial resources were available, for example to provide free admission to the project area (cf. p. 81, 87), as applies to the adjoining areas of the café and the library. In addition, there were only limited possibilities to promote the new presentation outside the Kunsthalle²³ (cf. p. 87), with the aim of lowering the threshold for non-visitors, and of using these measures to pursue an Open Access policy. It must also be remembered that in 2015/16, the staff of the Kunsthalle were mainly focussing their energies on preparing to reinstall and reopen the museum following its modernization. Nevertheless, a small team of highly committed individuals from different areas and levels of responsibility came together within a new project structure to provide suggestions, take part in discussions, and implement their ideas for the individual rooms of the Transparent Museum; the team consisted of conservators, provenance researchers, curators, trainees, freelance educators and technicians. The Education Department staff was involved throughout and was able to review the concepts and texts put forward by the project team for the first installation of the new collection display. Valuable assistance in this process was provided by a highly motivated external network – a mixture of established and new connections – that consisted of teaching staff and students from different disciplines and various universities, freelance art educators, selected groups of museum visitors, game app developers, photographers, designers, art historians, librarians, archaeologists, scientists, sociologists, framers, computer technologists, artists, start-up owners and many more.

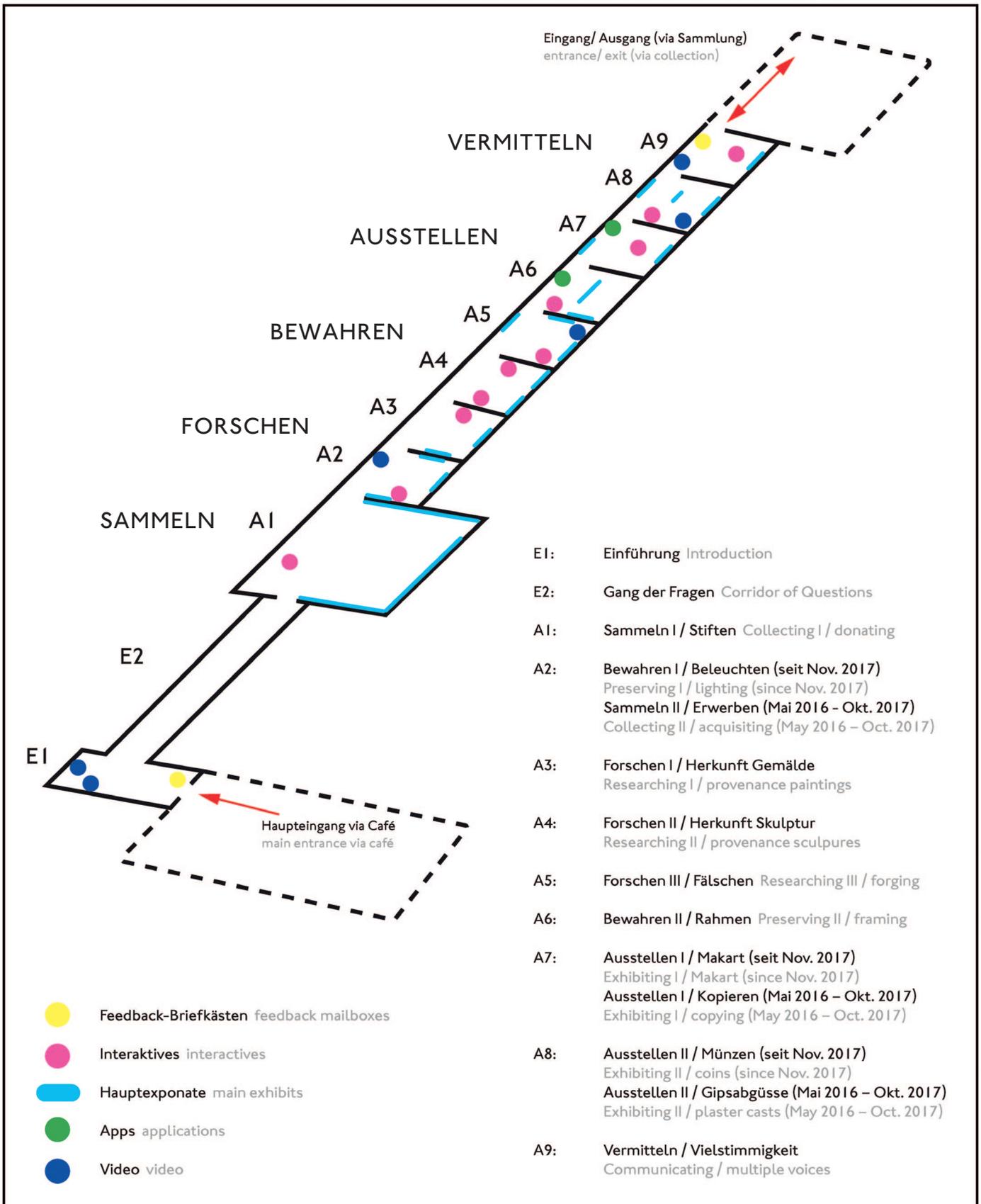


Abb. 32: Raumübersicht | Fig. 32: Floor Plan



„DIE SEELE BEREITZUMACHEN ZUM KUNSTGENUSS“

Dies war neben der Lehre das Ziel der Präsentation der Abguss-Sammlung seit dem Sammlungsfahrer zur griechischen Plastik in der Kunsthalle. Er wurde 1933 veröffentlicht. Fünf Jahre zuvor entstand das Gemälde von Julius von Ehrs, das den Abguss der Kore und den Perikles-Fries neben zahlreichen anderen Gipsabgüssen im Säulensaal zeigt. Viele Ausstellungsstücke zeugen von der wachsenden Begeisterung der Hamburger für die Gips-Sammlung. Diese förderte Gustav von Ehrs in den 1920er Jahren, während viele Museen national und international davon zum Depot verbannten.

Das Bild zeigt das Café im ehemaligen Säulensaal der Kunsthalle Hamburg. Der erhebende Blick über die Säulen führt zum Perikles-Fries, der hier über geliebt.





Abb. 33: Ausstellen I / Kopieren (Mai 2016 – Okt. 2017), mit Abguss der Kore von Erechtheion, ca. 1871 (rechts) und Julius von Ehren, Säulensaal im Altbau der Hamburger Kunsthalle, 1928, welcher die historische Aufstellung desselben im heutigen Café Liebermann zeigt | Fig. 33: Exhibiting I / copying (May 2016 – Oct. 2017), with plaster cast Caryatid of Erechtheion, c. 1871 (right) and Julius von Ehren, Column Hall in Oldest Part of the Hamburger Kunsthalle, 1928, which shows its historical presentation in today's Café Liebermann

Projektverlauf

Wichtig war, im zunächst hausinternen Abstimmungsprozess zu klären, welche Fragestellungen zentral für unsere Arbeiten, Forschungen, Sammlungen, Präsentationen und Vermittlungen sind und ob diese Fragestellungen dafür geeignet sind, an ihnen auch offen und öffentlich Prozesse des Suchens, Gelingens oder sogar Scheiterns zu veranschaulichen. In diesem aufwendigen Klärungsprozess brachten Kolleg*innen unterschiedlichster Bereiche, von den Aufsichten über die Haustechnik bis zu den Restaurator*innen, viele Ideen ein und stellten Themen zur Diskussion. Unter didaktischer Perspektive war es wünschenswert, wenn diese möglichst schon auf den ersten Blick auch **für Nicht-Fachbesucher*innen attraktiv** sind (wie Fälschungen, Rahmungen oder vielstimmige Bildinterpretationen) und zudem eine **Aktualität** – durchaus in einem größeren Kontext – besitzen. Diese kann einerseits das Haus selbst betreffen (z. B. die Wiedereröffnung des Cafés im ehemaligen Skulpturensaal, s. Raum A7: Ausstellen I / Kopieren) oder neue technologische Entwicklungen und gesellschaftliche Diskussionen darüber (z. B. die Zerstörung antiker Stätten und ihre Rekonstruktion durch komplexe 3-D-Druckverfahren, s. Raum A8: Ausstellen II / Gipsabgüsse, oder den Umgang mit Plagiaten, s. Raum A7: Ausstellen I / Kopieren, oder bargeldloses Bezahlen mit Krypto-Währungen, s. Raum A8: Ausstellen II / Münzen). Interessant für ein breites Publikum sind zudem Themenkomplexe, deren ein oder anderer Aspekt aktuell in den Medien diskutiert wird (z. B. Fälschungen, s. Raum A5: Forschen III / Fälschen, oder Restitutionsen von Kunstwerken, s. Raum A3: Forschen I / Herkunft Gemälde und Raum A4: Forschen II / Herkunft Skulpturen), oder Themen, die auch einen direkten Bezug zum privaten Alltag haben (z. B. Rahmungen, s. Raum A6: Bewahren II / Rahmen).

Im intensiven Austausch zwischen den Fachdisziplinen wurde jede Idee, jedes Thema und Fallbeispiel von verschiedensten Seiten geprüft – in Hinblick auf den sachlichen Gehalt und mögliche Verbindungen zu anderen Fragen und Disziplinen, auf Möglichkeiten zu Interventionen oder zur Ergänzung mit Kuriosa, auf den innovativen, didaktisch sinnvollen Ansatz und nicht zuletzt auf die Realisierbarkeit innerhalb der räumlichen Gegebenheiten des Hauses und seiner materiellen und personellen Ressourcen.

Wurde von allen Seiten befunden, dass ein Thema sowohl für den Alltag der Besuchenden wie auch für die Gesellschaft relevant ist und **die Diskussion intern und extern voranbringt**, galt es, alle Voraussetzungen für die Umsetzung zu klären. Dazu gehören Rechercharbeiten, nicht nur bezüglich aller fachlichen Detailfragen, sondern auch – für die Kontextualisierung der Fragestellung – mit Blick auf die Geschichte der Kunsthalle, auf die Begründung der derzeitigen Haltung und die Ableitung von Fragen für die Zukunft. Zudem galt es, auf längere Sicht die Verfügbarkeit hausinterner und externer Leihgaben zu prüfen und dabei auch zu berücksichtigen, dass beispielsweise alle drei Monate aus konservatorischen

Project progression

One very important aspect at the outset was to discuss and decide – first of all among museum staff – which issues are central to our working practices, research, collections, presentations, communication strategies and educational initiatives; then we had to decide whether these topics could be used to openly address and illustrate processes of seeking and finding, of succeeding and also of failing. During this complex clarification process, colleagues from many different fields – ranging from gallery attendants to museum technicians to conservators – contributed ideas and raised topics for discussion. From a didactic perspective, these should ideally be subjects that also (and immediately) appeal to non-specialist audiences – such as forgeries, frame designs, or multiple interpretations of artworks – and are of topical relevance, perhaps also in a broader context. This relevance may be to the museum itself (e. g. the reopening of the café in the former “Skulpturensaal” [sculpture hall], see A7: Exhibiting I / copying); or to new technological developments and associated social debates (e. g. the destruction of ancient sites and their reconstruction using advanced 3D printing techniques, see A8: Exhibiting II / plaster casts; policies on plagiarized objects, see A7: Exhibiting I / copying; or cash-free payments made with cryptocurrencies, see A8: Exhibiting II / coins). Other issues that are of interest to wider audiences are those which are currently the subject of media attention (e. g. forgeries, see A5: Researching III / forging; or restitutions, see A3: Researching I / provenance paintings, and A4: Researching II / provenance sculptures), or have a connection to visitors’ everyday lives (e. g. the selection of picture frames, see A6: Preserving II / frames). In a lengthy and stimulating exchange between representatives of the many different disciplines, each idea, topic and case study was considered from every possible angle – in terms of its specific content and possible connections to other issues and disciplines; with regard to the possibility of staging interventions or of supplementing it with curiosities; in relation to the project’s innovative, didactically meaningful approach; and, not least, to the feasibility of presenting it in the spatial conditions of the museum and with the available material and human resources.

If all those involved in the discussion agreed that a theme had relevance to visitors’ everyday lives and to society as a whole, and that it contributed to advancing both internal and external debates, the next step was to work out what was required for its implementation. This meant carrying out research, not only to address more detailed, specialized questions but also – by contextualizing the chosen theme – to take the history of the Kunsthalle, its current stance and the future implications of its actions into account. In addition, the long-term availability of internal and external loans had to be assessed, bearing in mind that, for example, prints and archival materials have to be replaced every three months for conservation reasons. Above all, however, the edu-

cational aims and methods had to be tested, in some cases with a group of visitors. Various points of reference and ideas for a display with particular dramatic highlights were developed, specification books for each room were jointly compiled, layered texts were prepared and were subsequently produced, in consultation with all the other team members.

Another major challenge – and one that should never be underestimated – was the development of appealing, participatory and safe display elements, signage, labels and wall texts that inspire visitors but at the same time do not compete with the impact of the artworks on display. The design of this presentation had to be related to that of the museum as a whole, while emphasizing the processual aspects of the pilot project. Many agreements and compromises between the designers and the various museum departments were required; this took considerable time and entailed additional costs, due to the fact that the Transparent Museum was a pilot project.

The interdisciplinary, interdepartmental nature of the project meant that all of the specialist groups and other interested parties had to be involved in the discussions and decision-making processes – simply due to the very specific questions that had to be addressed. These processes not only revealed the advantages of interdepartmental discussion, they also showed what importance is attached to visitor-centred thinking in the various departments. This became clear in discussions about contents and ways to develop information and communication levels with interactive viewing stations, listening stations or multimedia terminals, and in our combined efforts to produce comprehensible and factually accurate textual materials.

The involvement of new external partners was extremely productive and stimulating – on the one hand, in terms of addressing specialist issues, and on the other, because it provided an external perspective on the museum as an institution. The Kunsthalle was thereby confronted not only with its partners' appreciation for the institution, but also with their reservations and prejudices. As a result, it was forced to reflect on institutional standards that are normally taken for granted, be they legal, financial or technical in nature. For example, the collaboration with game app developers put the Kunsthalle's human resources and its technical infrastructure to the test. Thanks to this cooperation, however, the museum achieved something it had never done before, namely the conception, programming, technical implementation and maintenance of three interactive game apps, which respond to visitors' specific questions and are based on the museum's own holdings.

External and internal specialists continue to be involved in the development of the thematic presentations in the Transparent Museum, and also contribute to a wide-ranging programme of events and activities by taking part in moderated discussions. In this way, areas of museum practice that are usually 'backstage' are given a human face, and the provision of in-depth information

Gründen Grafiken und Archivalien auszutauschen sind. Aber vor allem mussten die **didaktischen Ziele und Vorgehensweisen erprobt** werden, und dies teilweise mit ausgewählten Besuchenden. Verschiedene Anknüpfungspunkte und Ideen für eine gestalterische Umsetzung, die auch dramaturgische Akzente setzt, wurden entwickelt, Raumbücher untereinander abgestimmt, Inhalte für verschiedene Textebenen erarbeitet und diese schließlich in Abstimmung mit allen formuliert.

Eine weitere große, nicht zu unterschätzende Herausforderung war die Entwicklung attraktiver, **partizipativer wie sicherer Display-Elemente**, Beschilderungen und Wandtexte, welche die Besucher aktivieren, andererseits aber nicht in Konkurrenz zu der Wirkung der Kunstwerke treten. Die Gestaltung der Präsentation sollte zudem Anknüpfungspunkte an die Gestaltung des Hauses bieten und zugleich die besondere **Prozesshaftigkeit** des Pilotprojektes hervorheben. Vielfache Abstimmungen und Kompromisse zwischen den beteiligten Designer*innen und den verschiedenen Abteilungen im Hause waren nötig, die wegen des Pilotcharakters des Projekts sehr viel Zeit erforderten und zudem Kosten verursachten.

Da das Projekt interdisziplinär und abteilungsübergreifend angelegt war, mussten – schon wegen der thematisierten Sachfragen – alle Fach- und Interessensgruppen in die Diskussionen und Entscheidungsfindungen eingebunden werden. Die Abstimmungsprozesse machten nicht nur die Vorteile einer abteilungsübergreifenden Diskussion deutlich, sondern zeigten auch, welche Bedeutung einem **besucherorientierten Denken in allen Abteilungen** zukommt. Konkret nachvollziehbar wurde das auch im Austausch über Inhalte und Wege der Entwicklung von interaktiven Informations- und Vermittlungsebenen mit Bild-, Hör- oder Multimedia-Stationen und im gemeinsamen Ringen um verständliche und zugleich sachlich korrekte textliche Darstellungen.

Die Einbindung von neuen, externen Partner*innen war sehr fruchtbar und anregend: einerseits im Hinblick auf fachliche Fragen, andererseits durch ihre Vermittlung einer Sicht von außen auf die Institution Museum. In diesem Austausch wurde das Museum mit der Wertschätzung von Partner*innen, aber auch mit deren Berührungsängsten und (Vor-)Urteilen konfrontiert und auf diesem Wege zu **Reflexionen der scheinbar selbstverständlichen institutionellen Standards**, seien es rechtliche, finanzielle oder technische, herausgefordert. So stellte beispielsweise die erstmalige Zusammenarbeit mit Spiele-App-Entwickler*innen die persönliche, aber auch die technische Infrastruktur des Hauses auf die Probe. Dank dieser Kooperation konnte schließlich jedoch ein Novum in der Kunsthalle realisiert werden, nämlich die Konzeption, Programmierung, technische Umsetzung und Betreuung von drei interaktiven Spiele-Apps, die auf die konkreten Fragen der Besuchenden und den eigenen Museumsbestand bezogen sind.

Bis heute unterstützt das Engagement externer wie interner Spezialist*innen die Weiterentwicklung der Kabinette und bereichert ein vielseitiges Veranstaltungsprogramm mit moderierten Diskussionsmöglich-

keiten. So bekommen die einzelnen Bereiche, die sonst »backstage« sind, konkrete Gesichter, und die Besuchenden erhalten mit vertiefenden Informationen aus verschiedenen Blickwinkeln einen **multiplen Zugang** zur »Institution Museum«. Gemeinsam mit der Marketing-Abteilung wurde die Webseite der Hamburger Kunsthalle als **Plattform** eingesetzt, von der aus die Präsentationen, Diskussionen, Apps und interaktiven Denk- und Spielanstöße rund um das Transparente Museum in eine breite Öffentlichkeit getragen werden und die zugleich als Feedback-Möglichkeit zu nutzen ist. Daneben stehen einzelne **zielgruppenspezifische Vermittlungsangebote** von Familienführungen bis zu Lehrerfortbildungen, die mit freien Vermittler*innen, Freundeskreisen und der Vermittlungsabteilung konzipiert wurden.

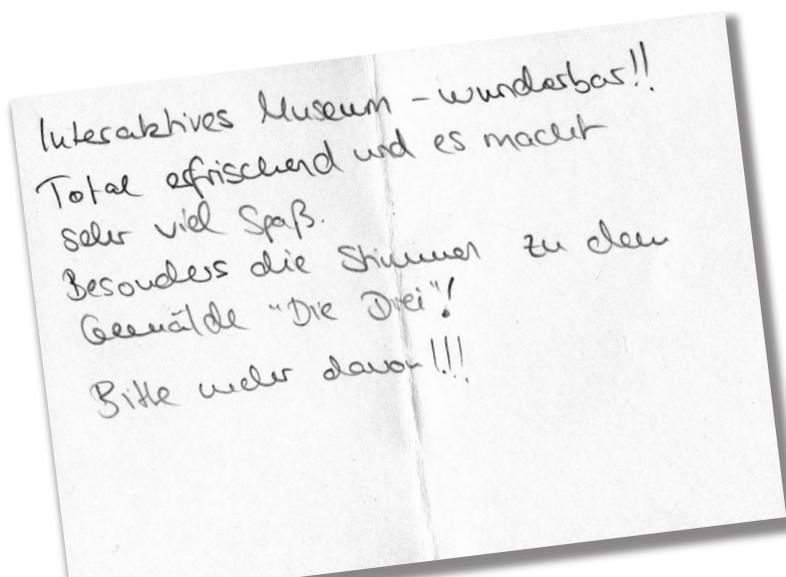
Schließlich stellte das Projekt mit seinen vielen partizipativen, sowohl analogen als auch digitalen Elementen die Aufsicht führenden Kolleg*innen und ihr Selbstverständnis vor Herausforderungen. Die Einführung in die neue Präsentation und der kontinuierliche Austausch über das Projekt ist für beide Seiten anregend, er umfasst historische Hintergründe der Themen, Informationen und Hinweise zur Nutzung der interaktiven Möglichkeiten durch die Besucher*innen oder zu den technischen und logistischen Besonderheiten bei der Pflege dieser interaktiven Funktionen seitens der Aufsichten – vom Auffüllen und Einsammeln der Feedback-Karten über die Rückmeldung bei Abnutzung der hands-on-Stationen bis zum Neustart von Apps. Die Herausforderung betraf auch eine **Differenzierung der Aufgaben der Aufsichten** und eine daraus resultierende **Haltungsänderung** auch des Aufsichtspersonals, geht es im Transparenten Museum doch darum, im Gegensatz zum restlichen Museum, die Besuchenden an ausgewiesenen Stellen zur Interaktion mit den Exponaten zu ermutigen (vgl. S. 76–79).

Fester Bestandteil des Transparenten Museums war und ist die **fortlaufende Beobachtung und Befragung** von Besucher*innen und die Auswertung der Rückmeldungen auf der Grundlage der eingereichten Feedback-Karten (S. 64 f.) sowie der Einsendungen über die interaktiven Apps (s. S. 72–75). Die Anregungen der Besuchenden fanden nicht nur Resonanz in den social media, sondern flossen auch in das umfangreiche Veranstaltungsprogramm sowie in den »Kulissenwechsel« ein.

from a variety of perspectives offers visitors multiple ways to engage with the museum as an institution. In consultation with the Marketing Department, the Kunsthalle's website was used as a platform to reach wider audiences with the presentations, discussions, apps and entertaining interactive features of the Transparent Museum, and also to obtain feedback on these. In addition, targeted individual initiatives ranging from guided tours for families to teacher training options were developed by the Education Department in collaboration with freelance art educators and Friends' Associations.

With its many participatory elements – both analogue and digital – the project presented gallery attendants with particular challenges, also in terms of how they see their own role in the museum. Being introduced to the new presentation and being involved in ongoing discussions on the project are stimulating for all concerned; these activities include learning about the historical background to the themes addressed; providing information and instructing visitors on how to use the interactive options; facing the technical and logistical challenges of looking after these interactive elements – from collecting and replenishing the feedback cards, to providing feedback when the hands-on features show signs of wear and tear, to restarting the apps. The challenge was also related to a differentiation of the tasks of gallery attendants and a resulting change in attitude on their part; this stems from the fact that in specific areas of the Transparent Museum – in contrast to the rest of the museum – visitors are encouraged to actively engage with the exhibits (cf. pp. 76–79).

A fixed component of the Transparent Museum was – and is – the ongoing observation and interviewing of visitors, and the evaluation of the responses they provide on feedback cards (pp. 64 f.) or submit via the interactive apps (see pp. 72–75). Visitors' comments and suggestions were not only published on the museum's social media channels, they were also incorporated into the wide-ranging programme of events and the new installation of the project, known as the 'scene change'.



Interaktives Museum - wunderbar!!
Total erfrischend und es macht
sehr viel Spaß.
Besonders die Stimmen zu den
Gemälden "Die Drei!"
Bitte mehr davon!!!



Besonders gut hat
uns gefallen, dass
ein Bild interaktiv
von verschiedenen
Personengruppen analysiert
& besprochen wurde.
Bsp zum Lachen au!
☺
Mike &
Anne

Scene change

At the beginning of 2017, after the Transparent Museum had been running for a year, an internal evaluation of the project was carried out by a working group set up specifically for this purpose. It consisted of the new director of the Kunsthalle, the heads of the departments of Education, Conservation & Art Technology, Fundraising and Collections, and the project director. One of the main findings of this evaluation was that visitor numbers in this area of the museum had been very good since its redesign. Counting individual visitors to the Transparent Museum was carried out from late September 2016 onwards, at the specific request of the project director; to date, 160,000 visitors have viewed the presentation. According to the gallery attendants, the average length of stay in this area is exceptionally high. As entry to the Transparent Museum is included in the price of admission to the Hamburger Kunsthalle, it is not possible to determine how many of the individual visitors come to the Kunsthalle specifically to visit the Transparent Museum, or how many discover it by chance while they are there. It is notable that the use of the interactive elements, which can be quantified (with the feedback cards and the email submissions via the specially developed museum apps), was extremely high in percentage terms in the first three months following the reopening of the Kunsthalle. During the opening month, free admission was granted to the whole of the museum, which evidently motivated new target groups to visit. It can be concluded from this that the Transparent Museum presentation was greatly appreciated, above all by non-visitors. This once again raised the question of whether such areas should not in fact be freely accessible, particularly in view of recent visitor studies which show that offering free admission to museums in Germany leads only in the short term to an increased number of visitors, and that new educational initiatives have to be continually offered in order to maintain these higher attendance rates.²⁴

The evaluation confirmed that the Transparent Museum is used above all by individual visitors – the group it was primarily intended for, given the spatial situation. As the Education Department does not specifically offer or promote group guided tours of the Transparent Museum, only a few such tours have been booked on request. During general introductory tours of the Kunsthalle, however, our art educators very often take children, but also teenagers and adult visitors, through the Transparent Museum presentation. Visitor attendance of events on the subject of the Transparent Museum is high. The internal discussion and evaluation with the museum director also emphasized the quantitatively and qualitatively positive and useful feedback provided by visitors (see p. 63), as well as the unexpectedly high level of interest among museum professionals (see pp. 92). The internal evaluation of the project triggered a broader discussion of the topic in the museum, which led to additional human resources being provided. This

Kulissenwechsel

Nach einer einjährigen Laufzeit erfolgte Anfang 2017 eine **interne Evaluierung** des Projektes in einer eigens dafür gebildeten Arbeitsgruppe, bestehend aus dem neuen Direktor, den Leitungspersonen aus den Abteilungen Bildung und Vermittlung, Restaurierung und Kunsttechnologie, Fundraising und Sammlungen sowie der Projektleiterin. Ein Hauptergebnis war, dass der Bereich seit seiner Neugestaltung sehr gute Besucher*innenzahlen aufweist. Die **Einzelzählung** der Besucher*innen im Transparenten Museum erfolgte auf spezielle Nachfrage der Projektleitung seit Ende September 2016, sie ergab bis heute 160.000 Personen; laut Aussagen der Aufsichten ist dabei die **Verweildauer** in dem Bereich außergewöhnlich hoch. Da die Zugangsberechtigung zum Transparenten Museum über das Gesamtticket der Hamburger Kunsthalle erworben wird, kann keine Aussage darüber getroffen werden, wie viele der Einzelbesucher*innen gezielt wegen des Transparenten Museums die Hamburger Kunsthalle besuchen und wie viele es vor Ort entdecken. Auffällig ist, dass die Nutzung der interaktiven Elemente, die quantitativ zu ermitteln ist (anhand der Feedback-Karten und Email-Einsendungen über die angebotenen Apps), prozentual enorm hoch war in den ersten drei Monaten nach der Wiedereröffnung. Während des Eröffnungsmonats war der Eintritt in das gesamte Haus kostenlos, was erkennbar neue Zielgruppen zum Museumsbesuch motiviert hat. Daraus lässt sich folgern, dass das Angebot des Transparenten Museums gerade **von den Noch-Nicht-Besucher*innen sehr geschätzt** wurde. Dies wirft bis heute die Frage auf, ob entsprechende Bereiche im Idealfall nicht kostenlos zugänglich sein sollten, besonders vor dem Hintergrund neuerer Forschungen, die zeigen, dass kostenloser Eintritt in Museen in Deutschland nur kurzfristig zu einem Anstieg der Besucherzahlen führt und dass, um diese hoch zu halten, dauerhaft neue Vermittlungsangebote gemacht werden müssen.²⁴

Es hat sich bestätigt, dass das Angebot vor allem von Einzelbesucher*innen genutzt wird, für die es aufgrund der vorgegebenen Raumsituation auch entwickelt wurde. Da Führungen von Gruppen speziell durch das Transparente Museum von der Vermittlungsabteilung nicht angeboten oder beworben werden, gibt es hierfür entsprechend nur vereinzelte **initiativ Buchungen**. Im Rahmen von allgemeinen Einführungen in die Kunsthalle machen die Vermittler*innen jedoch sowohl mit Kindern als auch mit Jugendlichen und Erwachsenen sehr häufig Station im Transparenten Museum. An Veranstaltungen zum Transparenten Museum nehmen zahlreiche Besuchende teil. Die interne Diskussion und Evaluation mit dem Direktor stellte darüber hinaus das quantitativ und qualitativ überaus positive und hilfreiche Feedback der Besucher*innen heraus (s. S. 63 f.) sowie das unerwartet große Interesse der Fachwelt (s. S. 92 f.).

Die interne Evaluierung des Projektes regte eine noch breitere Diskussion im Haus an und bewirkte die **Bereitstellung von zusätzlichen personellen Ressourcen**, so konnte die Abteilung Bildung und Vermittlung für den für Ende 2017 geplanten »Kulissenwechsel« stärker eingebunden

werden. Die Erfahrungen mit der Ersteinrichtung und die vielen Rückmeldungen der Besuchenden fanden dabei zudem in hohem Maße Berücksichtigung. Entsprechend den Fragen und Anregungen sowie der Kritik der Besuchenden (S. 64 ff.) und im Rahmen der finanziellen Mittel wurden folgende von der Projektleitung vorgeschlagene Maßnahmen in themengebundenen Teams umgesetzt:

1. **Fremdsprachigkeit** – Der Wunsch, dass mehr Informationen auch auf Englisch bereitgestellt werden, wurde von den Besucher*innen sehr häufig geäußert. Folglich wurden, ergänzend zur Übersetzung der einführenden Texte, ebenso alle Ausführungen auf den vertiefenden Informationsebenen übersetzt.

2. **Lesbarkeit** – Alle deutschen Texte wurden von den jeweiligen Fachleuten, der Vermittlungsabteilung und Projektleitung ein weiteres Mal sprachlich überarbeitet im Hinblick auf eine einfachere Lesbarkeit. In einem intensiven, zeitaufwendigen, aber sehr fruchtbaren Prozess, der wiederum den hausinternen Austausch über die Notwendigkeit der Besucherorientierung und ihren Ort im Museum förderte, verfasste das Team zudem die Texte zu den hinzugekommenen Themen. Vom Versuch, die Überarbeitung der Texte einer externen Firma zu übertragen, wurde nach ersten negativen Erfahrungen Abstand genommen; nicht zuletzt ging es dabei dem Vorstand auch darum, sich nicht die Deutungshoheit über Texte nehmen zu lassen.

3. **Einheitlichkeit** – Der Raum A1: Sammeln I / Stiften wurde auf Vorschlag des Direktors mit der zuständigen Kuratorin und der Projektleiterin zur Angleichung an die anderen Räume gestalterisch und didaktisch überarbeitet.

4. **Partizipation** – Angesichts der positiven Aufnahme und der intensiven Nutzung der vorhandenen partizipativen Elemente wurden bestehende Tools zum einen technisch überarbeitet, damit sie der hohen Beanspruchung auch im zweiten Jahr standhalten können, und zum anderen inhaltlich ergänzt. Eine App zu kuratorischen Fragen (Umgang mit der Gipssammlung, A7: Ausstellen I / Kopieren) wurde

meant that the Department of Education, could be more extensively involved in the 'scene change' that was scheduled to take place at the end of 2017. The experience gained from the first installation and the feedback from visitors thereby played an extremely important role. In response to questions and suggestions made by visitors, but also to the criticism they had expressed (pp. 64 ff.), the following proposals made by the project director could be implemented within the scope of the budget, by teams focussing on the following issues:

1. **Translation** – Visitors frequently asked for more of the information to be made available in English. For this reason, besides the introductory texts, all of the more in-depth textual levels were also translated.

2. **Readability** – All of the German texts were reviewed by the respective experts, the Education Department staff and the project director, in order to improve the readability of the language used. In a time-consuming and complex – but also very productive – process, which in turn advanced internal debates on the importance and place of visitor-centred strategies within the museum, the project team prepared texts on the newly added themes. When an initial attempt to outsource the editing of these texts to an external firm proved unsatisfactory, the idea was dropped, not least because the management board wanted to retain interpretative control over the texts.

3. **Consistency** – The design and didactic content of Room A1: Collecting I / donating was revised on the initiative of the museum director, in collaboration with the curator and the project director, in order to make it consistent with the other rooms.

4. **Participation** – In view of the positive response and intensive use of the available participatory elements, existing tools were technically overhauled to prepare them for similarly high use in the second year of the project, and their content was also supplemented. An app focussing on curatorial issues (such as the presentation of the plaster cast collec-

Bin zufällig in der
Ausstellung gelandet
Und finde sie sehr
interessant u. lehrreich!
Besonders die "Spiele"
finde ich gelung!
Viele Danke

It would be amazing
if there was more
english in the smaller
explanations

Ganz cool
doch

tion, see A7: Exhibiting I / copying) was transferred to the café to make room for the new themes, and also to make contents compiled for the Transparent Museum accessible to visitors in other parts of the museum that are thematically linked. The selection of new themes for individual rooms inevitably sparked heated debates on the need for, number of and orientation of new interactive elements. Acting upon the advice of the Department of Education – that too many of these elements can also be counterproductive – only a few other media on specific themes were developed in collaboration with external partners. Among these was a 'backstage film' on the subject of preventive conservation, developed with art students for presentation in the exhibition and on the website, and an app enabling users to design an imaginary presentation with works from the museum collection, which was created with support from an online game developer (Figs. pp. 74 f.).

5. **Thematic focus** – In response to visitor feedback, case studies on the subjects of "conservation" and "curatorial selection" were prepared for three new rooms, and information was provided on the past and present criteria that influence the decisions made by the museum.

6. **Accessibility** – As the Transparent Museum is not located on the main route through the permanent collection, individual promotion is required to encourage visitors to make their way there. Initially, flyers advertising the project were laid out only in the ticketing area, but simple measures have now been taken to increase the visibility of the Transparent Museum for visitors as they move through the museum – for example, by keeping the doors leading from the café to the Transparent Museum open, or by promoting the pilot project on the information displays above the ticket desks. Among the other marketing and PR measures to raise public awareness of the project, the management board above all chose to do more online advertising. To this end, the project director developed a marketing trailer with a group of students. This can be viewed on the website, along with regularly updated contents submitted via the existing feedback options as well as via a newly installed digital one (to send frame designs and exhibition displays, p. 72). Many users are also taking the opportunity to send their virtual designs individually to friends with "Greetings from the Transparent Museum".

The original plan to change the presentations in the room devoted to donors and patrons, and in the collection display "Kunst in Hamburg" that adjoins the Transparent Museum, was not implemented. During the initial installation, it was proposed that reference could be made in suitable spots within the chronological tour of the Kunsthalle to the themes addressed in the Transparent Museum (e. g. artists' frames) – in other words, to establish connections between the presentations, but

ins Café transferiert, um einerseits Platz für die neuen Themen zu gewinnen und andererseits die im Transparenten Museum bislang erarbeiteten Inhalte den Besuchenden auch an anderen Orten des Hauses, wo es sich inhaltlich anbietet, zugänglich zu machen. Die Wahl neuer Themen für einzelne Räume führte zwangsläufig zu kontrovers geführten Diskussionen über Bedarf, Anzahl und Ausrichtung von neuen interaktiven Elementen. Die Meinung der Abteilung Bildung und Vermittlung aufgreifend, dass zu viele von diesen auch kontraproduktiv sein können, wurden, auch mit externen Kooperationspartner*innen, lediglich einige weitere spezifische Medien entwickelt (z. B. mit Kunststudent*innen ein »Backstage-Film« zu präventiver Konservierung für den Ausstellungsbereich und die Website; mit einem Entwickler für Online-Spiele eine eigens zum Sammlungsbestand entwickelte App zum Ausprobieren von Ausstellungsgestaltungen, s. S. 74 f.).

5. **Schwerpunkte** – Als Reaktion auf Besucherfeedbacks wurden für drei neue Themenkabinette weitere Fallbeispiele aus den Themenbereichen »Restaurierung« und »kuratorische Auswahl« in den Mittelpunkt gestellt und Erläuterungen zu den historischen und aktuellen Kriterien für die vom Museum getroffenen Entscheidungen gegeben.

6. **Zugänglichkeit** – Abseits von der Hauptroute durch die Sammlung der Kunsthalle gelegen, muss das Transparente Museum eigens beworben werden, damit es von den Besuchenden bewusst angesteuert werden kann. Lag ein Flyer zum Projekt zunächst nur im Kassenbereich des Museums aus, wurden einfache Maßnahmen ergriffen, um die Aufmerksamkeit für das Transparente Museum bereits in der Wegeleitung im Haus zu steigern, z. B. durch die dauerhafte Öffnung der Türen vom Café zum Transparenten Museum oder durch die Anzeige des Pilotprojektes auf den Infoscreens über den Kassen. Für weitere, nach außen gerichtete Marketing- und PR-Maßnahmen entschied der Vorstand, vor allem die Online-Werbung auszubauen. Dafür wurde von der Projektleiterin mit Studierenden ein Marketing-Trailer entwickelt. Dieser ist auf der Website abrufbar, zusammen mit ständig aktualisierten Einsendungen über die bisherige und eine neu installierte digitale Feedback-Option (Senden von Rahmengestaltungen und Ausstellungshängungen, S. 72 f.). Das Angebot, die eigenen virtuellen Rahmen- und Ausstellungsgestaltungen auch individuell mit einem »Gruß aus dem Transparenten Museum« an Freunde zu versenden, wird intensiv von den User*innen genutzt.

Ursprünglich vorgesehene Wechsel der Präsentationen im Saal für die Stifter und in der an das Transparente Museum angrenzenden Sammlungspräsentation »Kunst in Hamburg« wurden nicht vorgenommen. Eine Entscheidung über den bei der Ersteinrichtung vorgelegten Vorschlag, innerhalb des chronologischen Sammlungsparcours an passenden Stellen (z. B. bei Künstlerrahmen) auf die Behandlung entsprechender Themen im Transparenten Museum hinzuweisen, also eine **Verknüpfung zwischen den Präsentationen** herzustellen, wurde vertagt. Zur besseren Beurteilung

der zukünftigen Möglichkeiten und Perspektiven des Projektes und angesichts des überraschend hohen Bedürfnisses der Besuchenden, sich einzubringen und mitzuteilen, regte die Projektleiterin an, nach dem Kulissenwechsel eine **externe Evaluation** des Transparenten Museums durch den Aufbaustudiengang Kulturmanagement der Hochschule für Musik und Theater Hamburg durchführen zu lassen (S. 80 ff.). Ziel einer solchen externen Untersuchung war es vor allem, von einer unabhängigen und unvoreingenommenen Position aus neue Aspekte des Projektes zu identifizieren und durch eine vielschichtige Methodenwahl zu dem vorliegenden, quantitativ extrem hohen Feedback noch weitergehende qualitative Aussagen von Besucher*innen des Transparenten Museums zu gewinnen, die für eine Evaluation nützlich sein können.

Fazit und Ausblick

Das Projekt hat nicht nur viele fachliche Erkenntnisse erbracht, so zur – anlässlich der Fallbeispiele erforschten – Geschichte der Kunsthalle oder zu einzelnen Arbeitsbereichen von Kolleg*innen, sondern auch zu einem **intensiven internen Abstimmungsprozess** und zu einer verstärkten wechselseitigen Wertschätzung für die jeweiligen Arbeiten und Sichtweisen geführt. Der Prozess hat ein gemeinsames, abteilungsübergreifendes Nachdenken über grundsätzliche Fragen gefördert: Fragen zu den historisch sich wandelnden Prioritäten und Zielen der Aufgabenbereiche wie der Institution insgesamt, Fragen zu den Chancen von offener Selbstreflexion, zu den Grenzen von Transparenz und vor allem zum Stellenwert und zum angemessenen Ort der Besucherorientierung im Hause.

Zum Zweiten ist deutlich geworden, dass Pilotprojekte wie das Transparente Museum hinsichtlich ihres Entwicklungs- und vor allem **Betreuungs- und Pflegeaufwands schwer kalkulierbar**, jedenfalls sehr aufwendig sind. Die unerwartet starke Resonanz auf den Versuch, Einblicke in »intern« Prozesse zu gewähren, und die intensive Nutzung der Feedback-Möglichkeiten zeigen, dass das Vertrauen, welches die Besuchenden der Institution Museum entgegenbringen, durch das Projekt weiter ge-

the decision on this matter was postponed. In order to assess the project's future potential and perspectives, and in view of visitors' keenness to become involved and to express their views, the project director suggested that the 'scene change' should be followed by an external assessment of the Transparent Museum. This was to be carried out by students on the MA programme in Culture and Media Management at the Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. The aim of this study by independent and impartial observers was above all to identify new aspects of the project and to use a variety of methods (see pp. 80) to obtain more detailed, qualitative statements from visitors to the Transparent Museum, in addition to the very high quantity of feedback already provided, which may be useful for a more in-depth evaluation.

Conclusion and outlook

The project not only produced interesting museum-related findings, such as – through research into the case studies – information on the history of the Kunsthalle or on the working practices of our colleagues, it also generated an intensive process of discussion and coordination between members of the museum staff and led to greater appreciation of our respective fields and viewpoints. This interdepartmental exchange encouraged us to think about many fundamental issues – about changing priorities and objectives in our own fields and within the institution as a whole, about the possibilities offered by open self-reflection, the limits of transparency and, above all, the status of and appropriate place for visitor orientation in the museum.

Secondly, it became clear that for pilot projects such as the Transparent Museum, calculating the developmental input required, and above all the amount of supervision and maintenance, is very difficult, and that such projects are very complex undertakings. The unexpectedly strong response to our attempt to provide insight into internal museum processes, coupled with the intensive usage of the feedback options, show that

Bitte diese praktische
bzw. erklärende Sicht
auf Kunst beibehalten!
Da ist für jeden was
dabei

GREAT INITIATIVE, THE TRANSPARENT MUSEUM.
I ENCOURAGE YOU TO GO FURTHER. FOR EXAMPLE,
VISITOR'S PARTICIPATION CANNOT BE LINKED TO
WRITING IN THE GUESTBOOK ONLY. WHEN ARE
WE GONNA HAVE RANDOM CITIZENS OR A
BOARD OF CITIZENS AS A COUNTER BODY
IN THE MUSEUM? THE YELLOW LINE OF THE
TRANSPARENT MUSEUM HAS TO TRANSFORM
THE INSTITUTION ITSELF. BUT STILL IT'S
GREAT TO HAVE THIS. THANKS ♡

visitors' trust in the institution has increased as a result of the project. This in turn indicates their desire to understand the work of the museum, to be involved and to express their views on this work, as well as on its presentation. While the process of asking visitors about their interests and perceptions and evaluating their feedback was – like the project as a whole – carried out with very simple means, it nevertheless proved to be insightful and interesting – also for other projects; this is particularly useful given that the Hamburger Kunsthalle has not been able to carry out any visitor research – let alone non-visitor research – for the past 10 years – beyond asking visitors to name their place of residence.

Taking this feedback on board and systematically assessing it, but also responding to it, sharing it and taking it into consideration in our planned presentations, not only takes time (and hence money), it also requires a high level of attention, a reviewing of attitudes and approaches, and an establishment of priorities in the museum. Thirdly, therefore, we found that the initiated activities and visitors' questions have to be met with appropriately defined responsibilities and know-how on the part of the museum, as well as with a willingness and capacity to respond – in terms of providing financial, structural and human resources. To what extent does visitor-oriented thinking therefore form part of the museum's overall strategy? Does it even have structural implications? Experiences like those gained from the pilot project challenge the museum to assume a position on these matters and to make decisions regarding the direction of its own future development.

This also raises a fourth, fundamental issue connected to the extension of the project, which was originally conceived for a period of two years and was externally funded: How long does the test phase for a particular approach have to be in order to judge whether it is promising – whether it should be continued, extended or dropped?

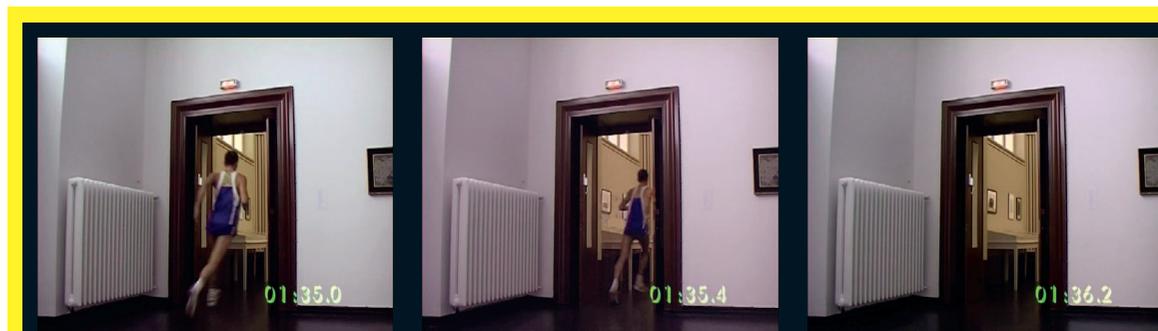
Besides the issue of the duration of such experiments, the question of their localization is also important. Is it helpful for visitors if museums present experiments separately, as model projects like the Transparent Museum in its current form, and in this way refer to a variety of parallel offers? Or are such projects more visible and better received if they are dispersed throughout the tour of the museum collections, where they can serve as 'window displays', as it were, to introduce alternative views, questions or shifts of perspective? Or should the experimental approach even be integrated into the collection, in order to create a new entity? This ultimately raises the fundamental and far-reaching question as to the future – or indeed the many possible futures – of the museum itself.

stärkt worden ist. Das wiederum zeigt deren **Bedürfnis, die Arbeit des Museums zu verstehen, daran teilzuhaben** und sich dazu sowie zu der Präsentation dieser Arbeit zu äußern. Die Befragung der Besuchenden zu ihren Interessen und Wahrnehmungen sowie die Auswertung der Rückmeldungen wurden, wie das ganze Projekt, zwar mit einfachsten Mitteln durchgeführt. Sie erweisen sich jedoch – auch für andere Projekte – als aufschlussreich und interessant; zumal die Kunsthalle seit zehn Jahren keine Besucher*innen- oder gar Nicht-Besucher*innen-Befragung durchführen konnte, die über die Ermittlung des jeweiligen Wohnortes hinausgeht.

Diese Reaktionen nicht nur zu rezipieren und zu systematisieren, sondern auch zu beantworten, zu teilen und in Präsentationen angemessen zu berücksichtigen, ist nicht nur zeit- und damit auch kostenaufwendig, sondern erfordert auch ein hohes Maß an Aufmerksamkeit sowie eine Überprüfung von Haltungen und Einstellungen. Dies betrifft nicht zuletzt die Prioritätensetzung im Museum. So wurde zum Dritten deutlich, dass die initiierten Aktionen und Fragen der Besucher*innen auf entsprechend definierte Zuständigkeiten und ein Know-how sowie **auf – finanzielle, personelle, strukturelle – Reaktionsbereitschaft und -möglichkeit auf Museumsseite** treffen müssen. Wie weit ist Besucherorientierung also Teil einer Gesamtstrategie, hat sie gar strukturelle Folgen? Erfahrungen wie die mit dem Pilotprojekt fordern das Museum heraus, sich zu positionieren und über Richtungen der eigenen Weiterentwicklung nachzudenken.

Damit verbunden stellt sich anlässlich der Verlängerung des ursprünglich auf zwei Jahre angelegten und durch Drittmittel finanzierten Projektes eine vierte grundsätzliche Frage: Wie lange dauert sinnvollerweise eine **Erprobungsphase**, um zu beurteilen, ob ein Ansatz vielversprechend ist, ob man ihn ausbauen oder fallen lassen sollte?

Neben der Frage nach der Dauer solcher Experimente wird auch die Frage nach ihrer **Verortung** wichtig. Ist es für die Besuchenden hilfreich, wenn Häuser Ansätze wie das Transparente Museum in seiner jetzigen Form gesondert, modellhaft präsentieren und damit auf eine Vielfalt paralleler Angebote hinweisen? Oder werden solche Projekte besser aufgefunden und rezipiert, wenn sie in einen Sammlungsparcours eingestreut sind und dort, quasi als »Schaufenster«, andere Fragen und Sichtweisen einbringen und Perspektivverschiebungen veranlassen könnten? Oder gilt es, die in dem Experiment erprobte Haltung gar in die Sammlung zu integrieren, um so eine neue Einheit entstehen zu lassen? Und damit stellt sich schließlich die grundsätzliche und sehr weit reichende Frage nach der Zukunft – respektive nach möglicherweise diversen »Zukünften« – des Museums.



Dokumentation – Konkrete Raumstruktur

Documentation – spatial design

Aus der Breite der möglichen Fallbeispiele, die schlaglichtartig einzelne Aspekte der Zusammenarbeit verschiedener Abteilungen im Museum erhellen, in paradigmatische Fragen einführen und Anknüpfungspunkte zum Alltag der Besuchenden darstellen können, wurden in neun, atmosphärisch sehr unterschiedlichen Themenräumen die im Folgenden vorgestellten Themen ausgewählt. Ihre Gestaltung in der Ersteinrichtung und im späteren Kulissenwechsel beruht auf einer experimentellen, ausstellungserprobten Kombination von Kunstwerken, erlebbarer Information und partizipativer Didaktik. Dazu wurden Originale aus allen Sammlungsbereichen, darunter auch Trouvaillen aus dem Depot, epochen- und medienübergreifend miteinander in Beziehung gesetzt, zum Teil auch um spezifische Leihgaben ergänzt. Zeitgenössische Positionen der Kunst, die sich ihrerseits mit der Institution Museum auseinandersetzen, kommentieren an einigen Stellen die Themen, sodass die Kriterien für deren Auswahl und Präsentationsweise wiederum künstlerisch hinterfragt werden (vgl. Abb. 32, S. 45).

Drawing from a wide range of potential case studies that serve to illustrate aspects of the collaboration between different museum departments, to introduce viewers to paradigmatic questions, and to establish connections to their everyday lives, selected themes – outlined below – were explored in a presentation across nine exhibition spaces, each of which had a unique atmosphere. The design of these rooms, both in the initial installation of the Transparent Museum and in the subsequent 'scene change', was based on an experimental but proven method of combining artworks, tangible information and participatory learning activities. To this end, carefully selected original artworks from different historical periods and media – and thus spanning every area of the Kunsthalle's permanent collection – were brought together with trouvaillies from the museum store and supplemented with a few specific loans. In a number of places, contemporary works of art that critique the museum as an institution provided additional commentaries on the chosen themes, so that the criteria underlying their selection and mode of presentation were in turn questioned using artistic means (see p. 45, Fig. 32).

EINFÜHRUNG INTRODUCTION



EI: Auftakt »Transparentes Museum. Anständig gekleidete Besucher ...«: Text und Exponate führen in den Ansatz des Transparenten Museums ein und zeigen beispielhaft Wege zum Infragestellen der Institution auf; die Besucher*innen werden zu Meinungen, Fragen

und Anregungen ermutigt [Einführungstext mit Feedback-Box; historisches Besucherreglement konfrontiert mit zeitgenössischen Videoarbeiten von Marina Abramović, Ulay und Florian Slotawa]

EI: Introduction "Appropriately dressed visitors ...": the text and exhibits provide an introduction to the experimental approach of the Transparent Museum and present questions and themes related to the museum as an institution; visitors are encouraged to form opinions, ask questions and make suggestions [an introductory text with a box for visitor feedback; historical "Rules and Regulations for Visitors", juxtaposed with contemporary video works by Marina Abramović, Ulay and Florian Slotawa]



E2: Gang der Fragen: Weitere Einführung, wie bei einem »Initiationsgang«, mit Fakten und Fragen zum Weiterdenken, z. B. »Die Hamburger Kunsthalle hat eine Gesamtfläche von gut 30.000 qm. Für Sie sind davon 12.000 qm zugänglich«, und einer auf einer Tür angebrachten Information: »Die restliche Fläche ist hinter 76 Türen wie dieser verborgen. Was passiert backstage?« [10 Fragen und kurze Antworten]

E2: "Gang der Fragen" (Corridor of Questions) The introduction continues with facts, figures and questions designed to make visitors stop and think about the chosen topics, such as: "The Hamburger Kunsthalle has a total floor area of 30,000 square metres. Visitors have access to 12,000 square metres of the overall space", combined with a notice on a door: "The remaining area is hidden behind 76 doors like this one. What happens backstage?" [10 questions and brief answers]

SAMMELN

»Ohne die Erwerbungen von gestern hätten wir nicht das Museum von heute. Mit den Erwerbungen von heute gestalten wir das Museum von morgen«

COLLECTING

"Without yesterday's acquisitions, we would not have the museum of today. With today's acquisitions, we are developing the museum of tomorrow"



A I: Sammeln I / Stiften

»Dankeschön« und »Bürgersinn. Der Stifter Beer Carl Heine – Mäzen der ersten Stunde«: Ein Text führt in die Geschichte des Engagements der Bürger*innen für den Ausbau der Sammlungen ein, ein anderer stellt einen der wichtigsten frühen

Stifter vor [Auswahl aus den 211 Werken, die dank des Vermächtnisses des Stifters erworben werden konnten; große Ansicht von Sammlungsräumen, in denen weitere der auf diese Weise erworbenen Gemälde hervorgehoben sind; Pulte mit Auflistung aller Werke und Publikation dazu von der Kuratorin Dr. Ute Haug]

A I: Collecting I / donating "Thank you" and "Public spirit. Beer Carl Heine – a donator from the very start": an introductory text describes the key role played by civic engagement in the development of the Kunsthalle's collections, while another text focuses on the commitment of one of the most important early donors [a selection from the 211 works that were acquired through Beer Carl Heine's bequest; a large photograph of exhibition galleries, highlighting further paintings that were obtained in this way; desks with a list of all the artworks and a publication on this topic by curator Ute Haug]



A2: Sammeln II / Erwerben
 »Dürfen wir vorstellen, unser Nachwuchs«: Erläuterungen zu Erwerbungsstrategien und zu den Prozessen hinter den neuesten Ankäufen [Drei zentrale Neuerwerbungen des Jahres; Tisch mit Unterlagen zu den Ankaufsvorgängen und Förderern; Zähler an jeder

Neuerwerbung, mit dem die Besuchenden über ihren Favoriten abstimmen können. Nach einem Jahr wies ein Gemälde 98.678 »Likes« auf]

A2: Collecting II / acquiring "May we present – our offspring": information on acquisition strategies and the processes behind museum purchases [three key new acquisitions from the current year; a table with documents related to the purchasing process and the patrons involved; a counting device placed next to each new acquisition so that visitors can vote for their favourite work. Over the course of a year, one painting received 98,678 likes]

FORSCHEN

»Wie löst man Fragen, die Google nicht kennt?«

RESEARCHING

"How to find answers to questions that Google does not know"



A3: Forschen I / Herkunft Gemälde »Jedes Kunstwerk hat seine Geschichte. Die Suche nach Herkunft und Eigentum«: Erläuterung von Zielen, Methoden, Richtlinien und Kernfragen der Provenienzforschung sowie Hinweise zur Geschichte dieser Forschung in der Kunsthalle; Erläuterung eines Fallbeispiels [Ein zu restituierendes Gemälde, dazu ein Vergleichswerk desselben Künstlers; Pulte mit interaktiven Modulen wie Entdeckerfolien von Unterlagen zur Erforschung der Provenienz kuratiert durch Dr. Ute Haug]

A3: Researching I / provenance paintings "Every artwork has its history. Researching the origins": information on the objectives, methods, guidelines and key issues of provenance research, as well as on the history of such research at the Kunsthalle; presentation of a case study [a painting that is to be restituted to its owner, juxtaposed with a comparative work by the same artist; desks with interactive modules and overlays enabling visitors to explore documents related to provenance research, curated by Dr. Ute Haug]



A4: Forschen II / Herkunft Skulpturen »Wie wird die Herkunft von Werken erforscht?«: Darstellung von Fehlschlägen und Erfolgen der wissenschaftlichen Untersuchungen, mit denen verschiedene Stationen des Weges rekonstruiert werden können, auf dem zwei Skulpturen in die Sammlung

der Kunsthalle gelangten [Zwei Skulpturengruppen als Fallbeispiele; Mind-maps zu den komplexen Recherchevorgängen; Pulte mit Unterlagen aus dem Forschungsprozess der Kuratorinnen Dr. Ulrike Saß, Dr. Anna Seidel]

A4: Researching II / provenance sculptures "How is the provenance of artworks researched?": a description of the successes and failures that occurred during an investigation that aimed to reconstruct how two sculptures entered the Kunsthalle collection [two sculptural groups presented as case studies; mind maps on the complex research processes; desks with related documents from researchers Dr. Ulrike Saß, Dr. Anna Seidel]



A5: Forschen III / Fälschen
 »Die Akte de Chirico. Vom Meisterwerk zur Fälschung«: Informationen zu diesem Fall und Erläuterungen zu den Methoden, die dazu beigetragen haben, einen frühen Ankauf der Kunsthalle als Fälschung zu identifizieren [Archivalien mit

»Indizien« zur Spurensuche; vergleichende Projektionen mit dem Vorbild de Chiricos, seinen eigenen Variationen sowie mit Infrarotlicht aufgenommenen Ansichten der Fälschung; Leuchtkasten zum Nachvollzug von Untersuchungsmethoden der Restaurator*innen und Darstellungen von Malschichten; wechselnde zeitgenössische Kunstwerke zu Fragen der Bedeutung von Originalität und Signatur, etwa von Ben Vautier]

A5: Researching III / forging "The de Chirico case. From a masterpiece to a forgery": information on this case and an explanation of some of the methods used to identify an early acquisition by the Kunsthalle as a forgery [archival material with 'clues' to be investigated; projections comparing the work to others by de Chirico, along with his own variations of the theme and infrared images of the forged work; a light box to help viewers understand the investigative methods used by the conservators; depictions of paint layers; a changing selection of contemporary artworks that address the significance of originality and signatures, for example works by Ben Vautier]

BEWAHREN

»Bewahren heißt, an die Besucher der Zukunft zu denken. Was gilt es zu erhalten?«

PRESERVING

"Preserving means thinking about future visitors. What needs to be preserved?"



A2: Bewahren I / Beleuchten

»Wovor schützen wir die Kunst?«: Die häufige Frage der Besuchenden »Warum ist es bei Euch so dunkel?« aufnehmend, werden die Geschichte, die Grundzüge und Methoden präventiver Konservierung vor dem Hintergrund der Geschichte

der Beleuchtung in der Kunsthalle dargestellt [Entrahmtes Gemälde von Philipp Otto Runge mit Lichtschaden; dazugehörige, unterschiedlich lichtechte Pigmente; Gemälde mit dem Motiv der Illumination Hamburgs, alternierend angestrahlt mit verschiedenen historischen und aktuellen Leuchtmitteln der Kunsthalle; regelmäßig wechselnde Grafiken unterschiedlicher Techniken und Materialität, Beleuchtung dosiert durch Bewegungsmelder, Intensität prüfbar durch Luxmeter; dazu hands-on-Vergleich von neuen und künstlich gealterten Papierproben; Archivalien zur Geschichte der Beleuchtung in der Kunsthalle; eigens produziertes Video über Restaurator*innen bei der Arbeit]

A2: Preserving I / lighting "What do we protect art from?": taking a frequently asked question – "Why is it so dark in here?" – as the starting point, the history, principles and methods of preventive conservation are outlined and considered against the history of lighting in the Kunsthalle [a painting by Philipp Otto Runge that has been taken out of its frame and shows light damage; associated pigments with different degrees of lightfastness; a painting on the subject of the illumination of Hamburg, illuminated with a variety of historical and modern light sources used in the Kunsthalle; a regularly changing selection of printed artworks in varying techniques and materials – their illumination tied to motion sensors and the intensity of light measured using lux meters; a hands-on comparison of new and artificially aged paper samples; archival material on the history of lighting in the Kunsthalle; a specially produced video showing conservators at work]



A6: Bewahren II / Rahmen
 »Wenn Künstler rahmen. Der Rahmen ist das halbe Bild«: Ein entrahmt präsentiertes Gemälde von Max Liebermann macht die Arbeitsprozesse des Künstlers im Hinblick auf die Rahmung nachvollziehbar, so die nachträgliche Anpassung der

bemalten Leinwand – und damit auch der Komposition – an einen Rahmen durch Umspannung der Leinwand sowie andererseits die farbliche Anpassung des Rahmens an das Gemälde. Die damit zusammenhängenden konservatorischen Herausforderungen werden behandelt, ebenso die Frage, seit wann, warum und wie die Kunsthalle auch Gemälde mit Künstlerrahmen verglast [Entrahmtes Gemälde, von allen Seiten zu begutachten; bemalter Künstlerrahmen; weitere Originalgemälde mit Motiven zum Thema; fehlerhafte frühe Verglasung eines Werkes und die Folgen; historische Briefwechsel zum Entdecken, Proben unterschiedlicher Verglasungen und Entdeckerfolien mit Vergleichswerken; iPad mit eigens entwickelter interaktiver Rahmen-App]

A6: Preserving II / framing "When artists do the framing. The frame is half the picture": a painting by Max Liebermann that is presented out of its frame helps visitors to understand the artist's approach to framing his works; this sometimes involved adjusting the painted canvas – and thus the composition – to fit inside a particular frame, or vice versa, changing the colour of a frame to match a particular painting. The conservatorial challenges generated by such approaches are addressed in the Transparent Museum, as is the question of how, why and since when the Kunsthalle has also used protective glazing on paintings in artists' frames [an unframed painting that can be viewed from all sides; a painted artist's frame; other original paintings on this subject; an example of inappropriate early glazing of an artwork and the consequences; historical correspondence for visitors to explore, samples of different kinds of protective glazing and overlays with comparative works; an iPad with a specially developed, interactive app on the subject of frame design]

AUSSTELLEN

»Was wird wann, wo und warum ausgestellt?«

EXHIBITING

"What is exhibited when, where and why?"



A7: Ausstellen I / Kopieren
 »Kopierte Kunst! Copy 'n' paste ...«: Einblicke in die wechselvolle Geschichte der Erwerbungen und Präsentationen von Gipsabgüssen in der Kunsthalle; dadurch soll demonstriert werden, dass die Entscheidung, welche Werke aus dem Depot ge-

holt werden, unter anderem vom aktuellen Forschungsstand und von gesellschaftlichen oder künstlerischen Debatten abhängt [Prominente Teile der temporär rückgeführten Gipsabguss-Sammlung; Gemälde von Julius von Ehren, das diese Gipsabgüsse im Säulensaal, dem heutigen Café, zeigt; iPad mit eigens entwickelter App zu Kontext und Geschichte des Parthenon-Frieses, dessen Abguss bis heute im Café der Kunsthalle präsentiert wird]

A7: Exhibiting I / copying "Copied art! Copy 'n' paste ...": insight into the eventful history of acquiring and exhibiting plaster casts at the Kunsthalle; this is intended to show how decisions on which works to bring out of storage are influenced by, among other things, the current state of research, as well as by contemporary social or artistic debates [prominent works from the plaster cast collection that has been temporarily returned to the museum store; a painting by Julius von Ehren showing these plaster casts in the "Säulensaal" (columned hall, now the museum café); an iPad with a specially developed app on the context and history of the Parthenon frieze, the cast of which is still on display in the Kunsthalle]



A8: Ausstellen II / Gipsabgüsse »Heftig gestritten«: Geschichte der sich verändernden Vorbildfunktion der Antike für angehende Künstler*innen und, damit einhergehend, der sich wandelnden Wertschätzung von Abgüssen im Museum. Vergleiche dreidimensionaler

Reproduktionsverfahren früher und heute, vom Gipsabguss bis zum 3-D-Scan- und -Druckverfahren, und Erläuterungen zu den Hintergründen [Installation von Olaf Metzel; Gemälde von Adrian Valck; eigens entwickeltes Video zu den Gipsabgüssen in der Kunsthalle und zu verschiedenen Reproduktionsverfahren; Dokumente zum Hamburger »Faksimile-Streit« zum selbst Entdecken]

A8: Exhibiting II / plaster casts "An intensive debate": an account of the changing role of classical antiquity as a model for budding artists, and how this influences the general appreciation of plaster casts. Comparisons between past and present methods of three-dimensional reproduction, from plaster casting to 3D scanning and printing techniques, along with background information [an installation by Olaf Metzel; a painting by Adrian Valck; a specially developed video on plaster casts in the Kunsthalle and on various reproduction methods; documents on the "Hamburger Faksimile-Streit" – a debate surrounding facsimile reproductions – for visitors to explore]



A7: Ausstellen I / Makart
 »Zur Schau stellen. Vom Zeigen und Verbergen eines monumentalen Kunstwerks«: Präsentation und Reflexion des öffentlich kontrovers diskutierten Beispiels der 2016 erfolgten Verplattung eines 50 Quadratmeter großen Historienbildes

von Hans Makart; Einblicke in die wechselvolle Ausstellungsgeschichte des Gemäldes mit allen Argumenten für und wider [Ölstudie zum monumentalen Gemälde; Reproduktionsgrafik; interaktive Infopaneele zur Ausstellungsgeschichte; eigens entworfene App zur Neubestückung des ehemaligen Ausstellungsraums des Gemäldes]

A7: Exhibiting I / Makart "Exhibiting. How a monumental artwork is shown or hidden": presentation and reflection on the heated debate surrounding the decision to remove a huge (520 x 952 cm) history painting by Hans Makart from public view in 2016; insights into the work's eventful exhibition history, outlining all of the arguments for and against its presentation [an oil study of the Makart painting; a print reproduction; interactive information panels on the work's exhibition history; a specially designed app on re-installing the room where the painting was previously exhibited]



A8: Ausstellen II / Münzen
 »Große Kunst auf kleinen Münzen«: Auskünfte über die wechselnden Kriterien für Ausbau, Pflege und Präsentation von Sammlungsbeständen anhand der Aufarbeitung und Präsentation des Umgangs mit dem ehemaligen »Münzkabinett« [Gefüllter

Depotschrank aus dem 19. Jahrhundert; einzelne Münzen sowie historische Schautafeln; Münzwerkzeuge, -waagen; interaktives Kunstwerk von Rupprecht Matthies; wechselnde zeitgenössische Kunstwerke mit Motiven zum Thema; Zeitstrahl zur Geschichte der Münzsammlung im Haus; historischer Erziehungs- und Marketing-Film zum Münzbestand]

A8: Exhibiting II / coins "Great art on small coins": insights into the changing criteria that govern the acquisition, preservation and presentation of museum holdings, based on an investigation of the Kunsthalle's approach to its former "Münzkabinett" (Coin Cabinet) [a storage cabinet with contents dating from the 19th century; individual coins and historical displays; coin-making tools and scales; an interactive artwork by Rupprecht Matthies; a changing selection of contemporary artworks on the subject of coins; a timeline on the history of the Kunsthalle's numismatic collection; a historical educational and marketing film on the numismatic collection]

VERMITTELN
 »Hier geht's um Sie«
COMMUNICATING
 "This is all about you"



A9: Vermitteln / Vielstimmigkeit »Das Haus darf nicht einfach dastehen und warten«: Zu einem Werk der Kunsthalle können Besuchende zwölf Interpretationen ganz unterschiedlicher Personen – von Schüler*innen über Wissenschaftler*innen bis zum Rapper – abrufen, sie

werden dadurch mit verschiedensten Sichtweisen konfrontiert und manchmal auch zu einer eigenen, ebenfalls aufzunehmenden und als 13. Stimme für alle abzuspielenden Interpretation provoziert; mit Erläuterungen zum Prinzip der »Multivocality« und Archivalien zum Entdecken sowie ironischen zeitgenössischen Kommentaren; Einführung in die Geschichte der Vermittlung in der Kunsthalle [Beispielwerk von Julius von Ehren, Vergleichs-werk, das den ersten Direktor vor dem Gemälde sprechend zeigt; Videoarbeits von Andrea Fraser, die Vermittlung ironisiert; Hör- und Aufnahmestation zum Abruf von zwölf verschiedenen Interpretationen des prädeutierten Werkes und Aufnahme einer eigenen Version; Feedback-Box]

A9: Communicating / multiple voices "We do not want a museum that just sits there and waits ...": visitors can call up and listen to 12 different interpretations of one artwork from the Kunsthalle collection, provided by viewers ranging from academics to schoolchildren to a rapper; in this way, visitors are confronted with differing perspectives and are also invited to develop and record their own interpretation; explanations of the principle of multivocality and archival material to explore, along with some ironic contemporary commentaries; an introduction to the history of art education and communication at the Kunsthalle [an example of a work by Julius von Ehren; a comparative work that shows the first director of the Kunsthalle giving a talk in front of this painting; a video work by Andrea Fraser that takes an ironic approach to art education; a listening and recording station where visitors can call up 12 different interpretations of an artwork and record their own version; a feedback box]

1 Valéry, Paul: Das Problem der Museen, in: *Über Kunst. Essays*. Übersetzt von Carlo Schmid, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1959, S. 52–58, hier S. 52.

2 Dieses und die vorangehenden Zitate: Breton, André: Der Surrealismus und die Malerei, in: Metken, Günter (Hg.): *Als die Surrealisten noch recht hatten: Texte und Dokumente*, Stuttgart: Reclam 1976, S. 273–305, hier S. 274.

3 Die Hamburger Kunsthalle führt die Digitalisierung ihrer Bestände, besonders der Zeichnungen und Druckgraphiken des Kupferstichkabinetts, intensiv seit Juli 2012 unter der Leitung von Dr. David Klemm durch; ermöglicht wird sie durch den Hamburger Senat sowie die Hermann Reemtsma Stiftung und den Förderverein des Kupferstichkabinetts »Die Meisterzeichnung. Freunde des Hamburger Kupferstichkabinetts e. V.«. Insgesamt sind inzwischen mehr als 30.000 Werke online zugänglich (Stand Dezember 2018). Vgl. <https://www.hamburger-kunsthalle.de/das-digitalisierungsprojekt-des-kupferstichkabinetts-der-hamburger-kunsthalle>. Im August 2019 werden rund 1.000 weitere Werke der anderen Abteilungen der Kunsthalle online geschaltet.

4 Rifkin, Jeremy: *The Age of Access. The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life is a Paid-for Experience*, London: Penguin 2000.

5 Allmanritter, Vera: Nichtbesucher*innen als Themenfeld für Kultureinrichtungen, in: *Zukunftsakademie NRW* (Hg.): Dossier, online abrufbar unter https://www.zaknrw.de/files/redaktion/Fotos/Dossiers/dossier02_nichtbesuchersforschung_13dez2018.pdf (letzter Zugriff am 15.07.2019).

6 Foucault, Michel: *Andere Räume* (1967), in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Essays 5, Leipzig: Reclam 1993, S. 34–46.

7 Vgl. u. a. Wittgens, Laura: Besucherorientierung und Besucherbindung in Museen, in: *Staatliche Museen zu Berlin: Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde*, Nr. 33, Berlin: SMB 2005.

8 Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1995. Böhme bezieht sich in seiner Beschreibung dessen, was »in leiblicher Anwesenheit bei Menschen und Dingen in Räumen erfahren wird«, wiederum auf die Leibphilosophie von Herrmann Schmitz, vgl. derslb.: *System der Philosophie*, Bd. 3, Bonn 1964.

9 Hofmann, Werner: *Kunstbegriff und Museumskunst (Über Andy Warhol)*, Beitrag auf dem XIII. Kunsthistorikertag in Köln, 1970, zitiert nach: Leppien, Helmut; Schneede, Uwe (Hg.): *Hamburger Kunsthalle: Meisterwerke*, Heidelberg: Edition Braus 1994, S. 22.

10 Lichtwark, Alfred: *Zur Organisation der Hamburger Kunsthalle*. Antrittsrede 1886, Hamburg: Hamburger Kunsthalle 1887, vgl. auch Joachimides, Alexis: *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden: Verlag der Kunst 2001, S. 95 ff.

11 Ich danke für die Einladungen zur Vorstellung und Diskussion des Projektes unter anderem bei der internationalen Fachtagung »La vie des Œuvres« im Musée d’Orsay (Januar 2017), unter Beteiligung zum Beispiel des Louvres, des Kunstmuseums Genf und des Centre Pompidou Paris; ferner bei: »Hauptsache Publikum!? Das besucherorientierte Museum«, Exkursion des Deutschen Museumsbunds (März 2018); »Neue Konzepte von Ausstellungen und Sammlungspräsentationen«, Jahrestagung des Museumsverbands Norddeutschland, Schleswig-Holstein und Hamburg (Juni 2018).

12 Dass Museumsbesucher*innen nicht vorrangig kommen, um die Originale zu erleben, sondern um mehr über die Prozesse zu erfahren, die ihrer Präsentation vorangehen, war auch eines der wichtigsten Ergebnisse der Forschungen der Tate, London, die auf einem Symposium vorgestellt wurden, vgl. Hoins, Katharina; von Mallinckrodt, Felicitas: [Tagungsbericht zu:] *Die Zukunft der Forschung in Museen* (Hannover, 11.–12.06.2014), in: *ArtHist.net*, 25.06.2014, online abrufbar unter: <https://arthist.net/reviews/8074> (letzter Zugriff am 12.07.2019).

1 Paul Valéry, 'The Problem of Museums' (1923), trans. David Paul, in: Jackson Mathews (ed.), *The Collected Works of Paul Valéry*, vol. 12: *Degas, Manet, Morisot*, New York: Pantheon Books, 1960, pp. 202–206, here p. 202.

2 This and the preceding quotations: André Breton 'Surrealism and Painting' (1928), trans. Simon Watson Taylor, in André Breton: *Surrealism and Painting*, Boston, Mass.: MFA Publications, 2002, pp. 1–47, here p. 3.

3 Since July 2012, the Hamburger Kunsthalle has been comprehensively digitizing its holdings, above all the drawings and prints in the collection of the Kupferstichkabinett, under the direction of Dr David Klemm; financial support for these efforts is being provided by the Hamburg Senate, the Hermann Reemtsma Stiftung and the funding association "Die Meisterzeichnung. Freunde des Hamburger Kupferstichkabinetts e. V." More than 30,000 works are now accessible online (as of December 2018); cf. <https://www.hamburger-kunsthalle.de/das-digitalisierungsprojekt-des-kupferstichkabinetts-der-hamburger-kunsthalle> (accessed on 21.07.2019). A further 1000 works from other departments will be made available online in August 2019.

4 Jeremy Rifkin, *The Age of Access. The New Culture of Hypercapitalism, Where All of Life Is a Paid-for Experience*, London: Penguin, 2000, p. 54.

5 Vera Allmanritter, 'Nichtbesucher*innen als Themenfeld für Kultureinrichtungen', in *Zukunftsakademie NRW* (ed.): dossier, 13.12.2018, available online at: https://www.zaknrw.de/files/redaktion/Fotos/Dossiers/dossier02_nichtbesucher-forschung_13dez2018.pdf (accessed on 21.07.2019).

6 Michel Foucault, 'Of Other Spaces' (1967), trans. Jay Miskowicz, *Diacritics*, vol. 16, no. 1 (Spring 1986), pp. 22–27. Available online at foucault.info (accessed on 21.07.2019).

7 On this topic, see for example Laura Wittgens, 'Besucherorientierung und Besucherbindung in Museen', in *Staatliche Museen zu Berlin, Mitteilungen und Berichte aus dem Institut für Museumskunde*, no. 33, Berlin: SMB, 2005.

8 Gernot Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres*, ed. Jean-Paul Thibaud, New York: Routledge, 2017, p. 11. In his description of what is "experienced in bodily presence in relation to persons and things or in spaces" (p. 17), Böhme in turn draws upon Herrmann Schmitz's philosophy of the felt body, outlined in idem, *System der Philosophie*, vol. 3, Bonn: Bouvier, 1964.

9 Werner Hofmann, 'Kunstbegriff und Museumskunst (Über Andy Warhol)', contribution to the XIII Congress of German Art Historians in Cologne, 1970. Quoted in Helmut R. Leppien and Uwe M. Schneede (eds.), *Hamburger Kunsthalle: Meisterwerke*, Heidelberg: Edition Braus, 1994, p. 22.

10 Alfred Lichtwark, *Zur Organisation der Hamburger Kunsthalle* [director's inaugural speech, 1886], Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1887. See also Alexis Joachimides, *Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880–1940*, Dresden, Verlag der Kunst, 2001, pp. 95 ff.

11 I would like to thank a number of institutions for inviting me to present and discuss the Transparent Museum project at various professional gatherings; these included "Raconter/Exposer la vie des oeuvres", international colloquium at the Musée d’Orsay, Paris (January 2017), attended by representatives of the Musée du Louvre, Paris; the Musée d’art et d’histoire, Geneva; and the Centre Pompidou, Paris, among others; "Hauptsache Publikum!? Das besucherorientierte Museum", excursion organized by the German Museums Association (March 2018); and "Neue Wege der Konzeption und Gestaltung von Ausstellungen im Museum", annual conference of the Museumsverband Schleswig-Holstein & Hamburg (June 2018).

12 That people do not primarily visit museums to experience the original artworks, but to learn more about the processes that precede their presentation, was also one of the key findings of a study carried out by the Tate in London and presented at a conference; cf. Katharina Hoins and Felicitas von Mallinckrodt, [Conference Report of:] "Die Zukunft der Forschung in Museen (Hannover, 11.–12.06.2014)", *ArtHist.net*, 25.06.2014; available online at: <https://arthist.net/reviews/8074> (accessed on 18.07.2019).

13 See, for example, Jaron Lanier, *Who owns the future?*, New York: Simon & Shuster, 2013.

- 14** See, for example, Tristram Besterman, 'Museum Ethics', in Sharon Macdonald (ed.), *A Companion to Museum Studies*, Malden/Oxford: Blackwell, 2011, pp. 431–441. On this topic, see also Gianni Vattimo, *The Transparent Society*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1999; Emmanuel Alloa and Yves Citton, 'Tyrannies de la transparence', *Multitudes*, vol. 73, no. 4, December 2018, pp. 47–54.
- 15** Although it would go beyond the scope of this essay, a bold comparison could be made with reference to the different teaching models at art schools – here, for example, in relation to de Duve's criticism of the medium-centred Bauhaus; cf. Thierry de Duve, 'Das Ende des Bauhaus-Modells. Analyse', in Denys Zacharopoulos (ed.), *Akademie zwischen Kunst und Lehre*, Vienna: Akademie der bildenden Künste, 1992, pp. 23–28; for a broader approach to this topic, see Rosalind Krauss's evaluation of contemporary art practice in idem, *A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition* (London: Thames & Hudson, 1999).
- 16** I would like to thank Dr John-Paul Sumner, Museum für Islamische Kunst, Berlin, for his enlightening talk on "Making and breaking barriers in the museum", presented on 12.04.2019 at the very interesting symposium "Das relevante Museum / The relevant Museum", in which he provided examples of such developments. The conference was organized by the NORDMETALL foundation; cf. <https://www.nordmetall-stiftung.de/projekte/das-relevante-museum/> (accessed on 21.07.2019).
- 17** Collecting, preserving, researching, exhibiting and communicating: cf. Deutscher Museumsbund/ICOM-Deutschland (eds.): *Standards für Museen*, Berlin: Deutscher Museumsbund, 2006.
- 18** One prominent example where this is possible is "Operation Night Watch" at the Rijksmuseum Amsterdam; launched in July 2019, the project to research and subsequently restore Rembrandt's painting *Night Watch* is being carried out inside a glass chamber so that the visiting public can watch, and is also being streamed live on the internet; cf. <https://www.rijksmuseum.nl/en/nightwatch>, accessed on 21.07.2019.
- 19** Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Oedipus* (1972), trans. Robert Hurley, Mark Seem and Helen R. Lane, London: Continuum, 1977; cf. Paul Patton, *Deleuzian Concepts: Philosophy, Colonization, Politics*, Stanford: Stanford University Press, 2010.
- 20** On this topic, cf. Helmut R. Leppien, *Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Kunsthalle und Hamburg von 1886 bis 1914*, Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 1987.
- 21** For further information on this project, which was launched in 2009, see Annabelle Görge-Lammers, 'Olafur Eliasson' in *Stiftung Hamburger Kunstsammlungen* (ed.), *Erwerbungen 2006 bis 2016 für die Hamburger Kunsthalle. Die Ära Hubertus Gaßner*, Hamburg: Hamburger Kunsthalle, 2016, pp. 28–31. The author is currently preparing a comprehensive publication on this project, forthcoming in spring 2020.
- 22** The temporary exhibition *TatOrt Museum*, which was shown at the Wallraf-Richartz-Museum in Cologne from 1 July to 25 September 2011, is one of the few examples that point in this direction.
- 23** The primary advertising medium for the Transparent Museum is still a postcard that is displayed next to the ticket desks in the Hamburger Kunsthalle. The project is also presented on the museum website, under the heading "COLLECTION": <http://www.hamburger-kunsthalle.de/en/transparent-museum>.
- 24** In a study he conducted for the Institut für Museumsforschung in Berlin, Tibor Kliment found that free admission to museums in Germany leads only to a short-term increase in the number of visitors; in order to maintain these higher attendance rates, free admission would have to be accompanied by other marketing and communication measures. Cf. Tibor Kliment, 'Der freie Eintritt im Museum: Auswirkungen auf die Publikumsgewinnung, Einnahmen und umgebenden Museen im Kontext des Humboldt Forum Berlin', in Institut für Museumsforschung (ed.): *Mitteilungen and Berichte*, no. 55, Berlin: Institut für Museumsforschung, 2019.
- 13** Vgl. z. B. Lanier, Jaron: *Who owns the future?*, New York: Simon & Schuster 2013.
- 14** Vgl. z. B. Besterman, Tristram: *Museum Ethics*, in: Macdonald, Sharon (Hg.): *A Companion to Museum Studies*, Malden/Oxford 2011, S. 431–441. Vgl. dazu auch Vattimo, Gianni: *The Transparent Society*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1994; Alloa, Emmanuel; Citton, Yves: *Tyrannies de la transparence*, in: *Multitudes*, n° 4, 2018, S. 47–54.
- 15** Ein gewagter Vergleich, der an anderer Stelle weiter auszuführen wäre, könnte mit dem Hinweis auf die unterschiedlichen Lehrmodelle an Kunsthochschulen angestellt werden, hier bezogen auf das von de Duve kritisierte, Medium-zentrierte Bauhaus, vgl. de Duve, Thierry: *Das Ende des Bauhaus-Modells. Analyse*, in: Zacharopoulos, Denys (Hg.): *Akademie zwischen Kunst und Lehre*, Wien: Akademie der bildenden Künste Wien 1992, S. 23–28. Vgl. grundsätzlicher dazu Rosalind Krauss: *Einschätzung der Praxis der zeitgenössischen Künstler in dieslb.: A Voyage on the North Sea. Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London: Thames & Hudson 2000.
- 16** Ich danke Dr. John-Paul Sumner, Museum für Islamische Kunst Berlin, für seinen mitreißenden Vortrag »Making and breaking barriers in the museum«, am 12.04.2019 gehalten im Rahmen des anregenden Symposiums »Das relevante Museum« der NORDMETALL-Stiftung, in dem er Beispiele für solche Vorgänge liefert, siehe auch <https://www.nordmetall-stiftung.de/projekte/das-relevante-museum/> (letzter Zugriff am 01.07.2019).
- 17** Siehe Deutscher Museumsbund e. V. gemeinsam mit ICOM-Deutschland (Hg.): *Standards für Museen*, Berlin 2006.
- 18** Ein prominentes Beispiel hierfür ist die im Juli 2019 gestartete Vorbereitung der »Operation Nachtwache«, der Restaurierung des Gemäldes von Rembrandt, die öffentlich im Glaskasten im Rijksmuseum Amsterdam erfolgt und live im Internet übertragen wird, siehe auch <https://www.rijksmuseum.nl/en/nightwatch> (letzter Zugriff am 12.07.2019).
- 19** Deleuze, Gilles; Guattari, Félix: *Anti-Oedipus*, London: Continuum 1977; vgl. dazu Patton, Paul: *Deleuzian Concepts: Philosophy, Colonization, Politics*. Stanford: Stanford University 2010.
- 20** Vgl. dazu Leppien, Helmut: *Kunst ins Leben. Alfred Lichtwarks Wirken für die Hamburger Kunsthalle von 1886 bis 1914*, Hamburg: Hamburger Kunsthalle 1987.
- 21** Es wurde 2009 eingerichtet, vgl. dazu Görge-Lammers, Annabelle: Olafur Eliasson, in: *Stiftung Hamburger Kunstsammlungen* (Hg.), *Erwerbungen 2006 bis 2016 für die Hamburger Kunsthalle. Die Ära Hubertus Gaßner*, Hamburg 2016, S. 28–31. Eine eigene Publikation zu diesem Werk ist derzeit von der Autorin in Arbeit und wird Anfang 2020 erscheinen.
- 22** Die temporäre Ausstellung »TatOrt Museum«, die vom 1. Juli bis 25. September 2011 im Wallraf-Richartz-Museum Köln lief, war eines der wenigen Beispiele, die in diese Richtung weisen.
- 23** Beworben wird das Transparente Museum weiterhin vorrangig durch eine eigene Werbekarte, die in der Hamburger Kunsthalle im Kassenbereich ausliegt. Zudem wird das Projekt auf der Website der Hamburger Kunsthalle unter dem Navigationspunkt Sammlung: <http://www.hamburger-kunsthalle.de/transparentes-museum> vorgestellt.
- 24** Dies hat Tibor Kliment in seiner Studie für das Berliner Institut für Museumsforschung festgestellt. Vgl. Kliment, Tibor: *Der freie Eintritt im Museum: Auswirkungen auf die Publikumsgewinnung, Einnahmen und umgebenden Museen im Kontext des Humboldt Forum Berlin*, in: Institut für Museumsforschung (Hg.): *Mitteilungen und Berichte*, Nr. 55, Berlin 2019.

Inbesondere Ihre
Ausführungen zu
Rahmen, Aufbauten,
Farben, Daten, Fakten
um das Museum
waren lebendige
Beiträge jedem Bild

Leben einzuhauchen...
über die eigene
Bedeutung hinaus!
Klasse! Danke
D. Hofmann B.
Augsburg

Cooler Idee so
unterschiedliche
Stimmen zu einem
Bild "mit der" hören
zu können. Schade aber,
dass es nicht für jeden
Kopfhörer die Möglichkeit
des >Stops<, >Play<, >Abbrechen<
gibt, um ~~noch~~ auch
während einer Synchronisation
zu einer anderen wechseln
zu können.

Warum die
Vermittlung
am Ende?

really interesting!

very good idea, to see the behind
the scenes of an art museum.

*Some things weren't translated
to English:

TRINIDAD, SANTIAGO
CHILE

Danke dafür,
dass Sie so unser Bewusstsein
für viele Möglichkeiten & Chancen
der Kunst schärfen.
Ich würde "Kunst Live" von Markant
für die Öffentlichkeit mehr präsentieren
Dank

More English translation,
please. otherwise,
excellent - not something
you usually see in a
gallery. Very interesting
DT

▶ Abb. 34: Ausstellen I / Kopieren (Mai 2016 – Okt. 2017), mit Abguss eines Teils des Parthenonfrieses, 2. Hälfte 19. Jh., und interaktiver App zu dessen Herkunft, Kontext und historischer Präsentation in der Hamburger Kunsthalle | Fig. 34: Exhibiting I / copying (May 2016 – Oct. 2017), with cast of a part from Parthenon frieze, 2nd half of 19th century and interactive app on its origin, context and historical presentation in the Hamburger Kunsthalle