

Dokumentation – Alle Wandtexte

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. Im Folgenden sind alle Wandtexte der jeweiligen Räume in der Reihenfolge ihres Auftretens beim Durchschreiten der Räume von E1 bis A7 (siehe Raumplan S. 45) zusammengestellt.

EINFÜHRUNG

E1: Willkommen

[Auftakt mit historischem Besucherreglement von 1870, konfrontiert mit den zeitgenössischen Videoarbeiten von Florian Slotawa und Marina Abramović/Ulay; Feedback-Box.]

Sammeln, Bewahren, Forschen, Ausstellen, Vermitteln

Zu den Kernaufgaben eines Museums gehört mehr, als – hoffentlich spannende – Ausstellungen zu zeigen oder für Führungen und Kinderprogramme zu sorgen. Was wir sonst tun, davon bemerken Sie normalerweise wenig: Kunst sammeln, auch wenn wir sie nicht immer ausstellen können, sie sachgerecht gelagert für die Nachwelt erhalten und wissenschaftliche Forschung über sie zu betreiben.

Das Pilotprojekt »Transparentes Museum« will Ihnen Einblicke gewähren: In den folgenden neun Räumen heißt es »Vorhang auf« für Beispiele der täglichen Museumsarbeit hinter den Kulissen – die Herausforderungen der Restaurator*innen und Sammlungsverwaltenden, Computerexpert*innen, Naturwissenschaftler*innen und Kunsthistoriker*innen, die – stets im Team – die Kunsthalle für Sie mitgestalten.

Die Ideen, denen wir dabei folgen, sind stets im Fluss: Was gestern als gut galt, kann heute verbessert werden; worauf wir heute stolz sind, mag morgen überholt sein. Darum gehört es für uns zur Transparenz des Hauses, hier sichtbar über unsere eigene Tätigkeit nachzudenken, uns selbst in Frage und zur Diskussion zu stellen, neugierig auf Ihre Reaktionen zu sein: Mit Ihren Anregungen helfen Sie mit, die Kunsthalle immer wieder neu zu erfinden. In diesem Sinne: Kommen Sie (uns) bitte näher!

[Zum historischen Besucherreglement]

»Anständig gekleidete Besucher ...«: erhalten Einlass in die Hamburger Kunsthalle: Diese und andere Regeln betonte ein Schild, das 1870 am Eingang des Gründungsbaus der Kunsthalle angebracht wurde. Zur Wiedereröffnung desselben Eingangs 2016 ist das Reglement dort nicht mehr zu finden, hat sich doch die Haltung des Hauses zu seinen Besucher*innen längst gewandelt.

Die heutige Auseinandersetzung der Besucher*innen mit der Kunsthalle wiederum ironisiert der Künstler Florian Slotawa in der Videoarbeit *Museums-Sprints*.

Wie werden sich Institution und Besucher*innen wohl in Zukunft begegnen können? Was wissen sie von den Möglichkeiten, Wünschen und Notwendigkeiten des jeweils anderen?

[Zur Performance von Marina Abramović und Ulay]

Kein Platz für Berührungängste zwischen Institution, Besucher*innen und Kunst blieb 1977, als zwei Performance-Künstler*innen den Zugang zu einer Ausstellung gestalteten: Marina Abramović und Ulay rahmten nackt den schmalen Eingang der Galleria d'Arte Moderna in Bologna. Um die Ausstellung betreten zu können, mussten sich die Besucher*innen zwischen beiden Körpern hindurchzwängen. Sie wurden vom Zugang zur Kunst »berührt«.

Kommen auch wir uns näher?

[Zu Florian Slotawa, *Museums-Sprints*, 2000/2001]

20 Sekunden ... für die nächsten 9 Räume?

Der Künstler Florian Slotawa versucht bei seinen *Museums-Sprints* die Kunst so schnell wie möglich hinter sich zu lassen. Und Sie?

[Zum Feedback-Briefkasten]

Weiter denken, erkunden, fragen ... Schreiben Sie uns Ihre Fragen, Meinungen und Anregungen auf. Wir versuchen gerne, sie in die Entwicklung der nächsten Ausstellungen im Transparenten Museum einzubeziehen. Sie können Ihre Rückmeldung hier hinterlassen oder mailen an projekt-tm@hamburger-kunsthalle.de

E2: Gang der Fragen

[Fakten und Fragen zum Weiterdenken gleich einem »Initiationsgang«.]

Die Hamburger Kunsthalle hat eine Gesamtfläche von gut 30.000 qm. Für Sie sind davon 12.000 qm zugänglich. Die restliche Fläche ist hinter 76 Türen wie dieser verborgen. Was passiert backstage?

Im Jahr 2018 sind 260 Kunstwerke angekauft worden. Nach welchen Kriterien wird die Sammlung ausgebaut?

Die Hamburger Kunsthalle ist heute Arbeitgeberin für rund 100 Mitarbeitende. An welchen Aufgaben arbeiten wir täglich? Über 80 Bücher und Ausstellungskataloge sind in den letzten 5 Jahren von der Hamburger Kunsthalle erdacht, verfasst und herausgegeben worden.

In den letzten fünf Jahren haben über 1.757.000 Menschen die Kunsthalle besucht. 32% kamen davon aus Hamburg, 42% aus anderen Teilen Deutschlands, 26% aus dem Ausland. Wie versuchen wir, jede*n auf seine/ihre Art anzusprechen? Jährlich hinterlassen rund 1000 Besucherinnen und Besucher einen Gästebucheintrag. Wie können Sie außerdem Ideen und Kritik einbringen?

Die Hamburger Kunsthalle verwahrt etwa 3.500 Gemälde, 500 Skulpturen, 350 Objekte und Installationen, 320 Videoarbeiten, 348 Audioarbeiten, 125.000 Zeichnungen und Druckgraphiken. Davon sind insgesamt knapp 1.000 Werke für Sie zu sehen. Welche Gründe gibt es, ein Werk aus dem Depot zu holen?

SAMMELN

Ohne die Erwerbungen von gestern hätten wir nicht das Museum von heute.

AI: Sammeln I / Stiften

[Einführung in das »Bürgermuseum«, Vorstellung von zentralen Stifterpersönlichkeiten; präsentiert werden eine Auswahl aus den Werken, die dank des Vermächtnisses des vorgestellten 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.]

»Dankeschön«:

Stolz waren die Bürgerinnen und Bürger der Hansestadt, als die Hamburger Kunsthalle 1869 eröffnet wurde!¹: Sie hatten ein öffentliches Kunstmuseum für Hamburg gefordert. Den Großteil der finanziellen Mittel für das Gebäude brachten sie selbst auf. Und schließlich stifteten sie dazu auch noch ihre Kunstwerke. Dieses Engagement vieler Unterstützerinnen und Unterstützer ist bis heute lebendig. Und so vielfältig wie die Kunstwerke selbst, sind die guten Taten.

Sie tragen stetig dazu bei, die Kunstsammlung zu erweitern. Sie helfen, das Ausstellungsprogramm, ein vielfältiges Vermittlungsangebot, die Erforschung und den Erhalt der Sammlung zu finanzieren.

Unser Dank gilt allen Stifterinnen und Stiftern, allen Förderinnen und Förderern, Freundinnen und Freunden. Und wir danken vor allem Ihnen, den Besucherinnen und Besuchern, für Ihre Neugierde auf die Kunst.

Fußnote [kleine Schilder am Rand der Haupttexte mit vertiefenden Informationen]:

1 »Das Bedürfnis einer Kunsthalle, die Hamburgs würdig sei, ist so dringend empfunden und der Wunsch auf Abhilfe so allgemein und laut kundgegeben, daß es wohl nur einer ernsten Anstrengung bedarf, um ein Werk zur Ausführung zu bringen, welches eine Zierde Hamburgs und ein ehrenvolles Denkmal vaterstädtischen Gemeinsinns sein wird«, aus dem Aufruf des Comités für den Bau eines öffentlichen Museums in Hamburg, 1859.

Bürgersinn – Der Stifter Beer Carl Heine

Ohne die Unterstützung von Bürgerinnen und Bürgern gäbe es die Hamburger Kunsthalle nicht.

Schon die Errichtung des Gründungsbaus ermöglichten Mäzene. Der Bankier Beer Carl Heine¹ leistete 1858 die größte private Spende: 25.000 Courant Mark².

Und es sollte noch ein viel größerer Betrag folgen: 1865 erbt die Kunsthalle von Heine 200.000 Mark Banco². Das Geld war bestimmt zum Ankauf von »guten und geprüften Bildern«.³

Erst 1942 war dieses Geld aufgebraucht, nach 77 Jahren! Mit dem Geld Heines konnte die Kunsthalle 211 Werke kaufen, von denen Sie heute viele im Haus sehen können.

Achten Sie auf den Hinweis: »Erworben mit den Mitteln aus dem Vermächtnis von Beer Carl Heine«.

Fußnoten:

1 Der Hamburger Beer Carl Heine lebte von 1810 bis 1865. Er war ein Cousin des Schriftstellers Heinrich Heine.

2 25.000 Courant Mark entsprechen heute rund 200.000 € und 200.000 Mark Banco circa 1.800.000 €

3 Achten Sie auf die Angabe: Erworben mit dem Mitteln aus dem Vermächtnis von Beer Carl Heine (1810–1865).

[Beteiligte]

Wir danken für die Mitarbeit an diesen Einblicken im Team der Hamburger Kunsthalle Dr. Ute Haug, Leitung Provenienzforschung & Historisches Archiv; Eva Keochakian, Restaurierung & Kunsttechnologie 19. Jahrhundert; Anuschka Lichtenhahn, Leitung Fundraising & Sponsoring; Heike Schreiber, Restaurierung & Kunsttechnologie Klassische Moderne.

A2: Sammeln II / Erwerben

Dürfen wir vorstellen, unser Nachwuchs

[Erläuterungen zu Erwerbungsstrategien und zu den Prozessen hinter den neuesten Ankäufen. Präsentiert werden u. a. drei aktuelle Neuerwerbungen aller Sammlungsbereiche und Medien sowie ein Tisch mit Unterlagen zu den Ankaufsvorgängen und Förderern; an jeder Neuerwerbung findet sich ein Zähler, mit dem die Besuchenden über ihren Favoriten abstimmen können. Nach einem Jahr wies ein Gemälde 98.678 »Likes« auf.]

»Ohne die Erwerbungen von gestern ...

... hätten wir nicht das Museum von heute. Mit den Erwerbungen von heute gestalten wir das Museum von morgen.« Hier zeigen wir Ihnen eine kleine Auswahl der Kunstwerke, welche im Jahr 2015 dank unserer Unterstützer*innen für die Kunsthalle erworben werden konnten. Schenkungen von Kunstwerken und finanzielle Spenden für die Erwerbung von solchen bildeten von Anbeginn den Grundstock für den Aufbau der Sammlung der Hamburger Kunsthalle, und so ist es bis heute geblieben.

Die bereits 1909 gegründete *Campe'sche Historische Kunststiftung* erlaubt es der Kunsthalle, aus den jährlichen Mieterträgen der Stiftung bedeutende Werke der Kunst von den Alten Meistern bis zur Klassischen Moderne zu erwerben.¹ Auch die *Stiftung für die Hamburger Kunstsammlungen* trägt seit nunmehr 60 Jahren die finanziellen Mittel von Privatpersonen und Stiftungen zusammen, mit denen seit 1956 Jahr für Jahr zahlreiche der bedeutendsten Kunstwerke unserer Sammlung erworben werden konnten. Sie gehören heute zum Kernbestand und Stolz der Kunsthalle. Der Senat ergänzt die Mittel der letztgenannten Stiftung um eine erhebliche Summe, sodass bisher durch diese vorbildliche Form des Public Private Partnership's über hundert Hauptwerke für die Kunsthalle erworben werden konnten, deren heutiger Wert bei einem hohen dreistelligen Millionenbetrag liegt. Neben diesen beiden großen Stiftungen finanziert auch der Verein der *Freunde der Kunsthalle e. V.* immer wieder Erwerbungen wichtiger Werke von den Alten Meistern bis in die Kunst der Gegenwart, desgleichen der Verein *Die Meisterzeichnung. Freunde des Hamburger Kupferstichkabinetts e. V.* für die Graphische Sammlung.² Hinzu kommen Stiftungen von Unternehmen wie die *Montblanc-Kulturstiftung* oder Unternehmen wie die *Bâloise-Gruppe* und die *HSH-Nordbank*, die über viele Jahre bis in die jüngste Vergangenheit den Aufbau der Sammlung zeitgenössischer Kunst durch großzügige finanzielle Zuwendungen unterstützt haben. Mehr denn je bedarf die Hamburger Kunsthalle beim weiteren Aufbau ihrer Sammlung auch Ihrer Unterstützung!

Hubertus Gaßner, Direktor der Hamburger Kunsthalle bis 30. September 2016

Fußnoten:

¹ Für die Erwerbungsstrategie gelten zwei Grundsätze: Die Stärken der bestehenden Sammlung weiter ausbauen oder Lücken füllen, insofern diese für das Profil der Sammlung von Bedeutung sind. Eine notwendige Voraussetzung dafür ist, dass entsprechende Werke zum Kauf angeboten werden, was selten genug der Fall ist. Das oberste Kriterium bleibt die künstlerische Qualität der Werke. Weiterhin muss ihre Provenienz (Vorbesitzer*innen) geklärt und unproblematisch sein, aber auch der Erhaltungszustand muss den hohen konservatorischen Anforderungen unserer Sammlung entsprechen.

² Bei all diesen Erwerbungen haben alleine der Direktor und die Kuratoren und Kuratorinnen ein Vorschlagsrecht für die Werke. Im zweiten Schritt entscheidet dann das Kuratorium der jeweiligen Stiftung oder der Vorstand des entsprechenden Vereins über die Ankaufswünsche. So bleibt die Eigenverantwortlichkeit des Museums für den Aufbau der Sammlung bewahrt.

[Zur Neuerwerbung eines Gemäldes von Jean-Baptiste Camille Corot]

»Corot malte 2.000 Gemälde, ...

davon befinden sich 5.000 in Amerik«

Im Herbst 1825 reiste der Franzose Jean-Baptiste Camille Corot (1796–1875) zum ersten Mal nach Italien. Der dreijährige Aufenthalt gilt als die wichtigste Schaffensperiode des Künstlers. Die bis 1828 entstandenen Ölskizzen und Gemälde gehören zu den stärksten Werken seines gesamten Œuvres. Die Hamburger Kunsthalle besitzt von Corot neben drei Figurenbildern drei späte Landschaften aus den 1850er Jahren. Mit dem Erwerb der *Terrasse der Villa Doria Pamphili*¹ aus

dem frühen Werk des Künstlers kann er nun erstmals in seiner gesamten Entwicklung gezeigt werden². Corot verzichtet weitgehend auf die Darstellung von Details. Gerade diese großzügig summierende und die konturierte Flächigkeit der Einzelformen betonende Malweise macht die überraschende Modernität des kleinformatigen Gemäldes aus. Besondere Kompositionen zeichnen Corots Ölskizze gegenüber den Ansichten desselben Ortes von zahlreichen zeitgenössischen Malern aus, die den Park mit seiner Terrasse festgehalten haben, jedoch wesentlich detailgetreuer und auf die üblichen Hauptansichten der Anlage beschränkt.³ Wegen der vielzähligen Fälschungen, die von Corot vor allem auf dem amerikanischen Markt sind, schrieb ein Kunsthändler den einleitenden Satz.

Fußnoten:

1 Die Villa Doria Pamphili mit ihrem weitläufigen Park liegt an der Via Aurelia westlich des Stadtteils Trastevere in nicht allzu großer Entfernung zum Vatikan.

2 Neben den drei Gemälden von Edouard Manet und den sechs von Courbet, besitzt die Kunsthalle mit Corots italienischer Ölskizze und den sechs weiteren Werken des Künstlers eine dritte bedeutende Werkgruppe der führenden französischen Maler des 19. Jahrhunderts.

3 In Italien entstanden etwa 150 kleinformatige Gemälde: »études d'après nature« oder einfach »études«, wie Corot diese zumeist im Freien entstandenen Ölbilder nannte.

[Zur Neuerwerbung von Félix Vallotton]

»Lebenslang bin ich der gewesen, der hinter einer Fensterscheibe steht ...

und zuschaut, wie draussen gelebt wird, und nicht mit dabei ist« (Félix Vallotton am 7. August 1918).

Der in Lausanne geborene Vallotton (1865–1925) gehörte zunächst zu den bedeutendsten Vertretern des französischen Symbolismus um 1890–1900. Aufgrund seines ungeschönten Realismus und seiner grafisch präzisen, scharf konturierten Maltechnik, die sein reifes Werk kennzeichnen, kann er aber auch als ein Vorläufer der nach-expressionistischen Neuen Sachlichkeit¹ gelten, die in den 1920er Jahren vor allem in Deutschland die figurative Malerei prägte. Die Aktdarstellungen des seit 1883 in Paris lebenden Künstlers zeugen aufgrund ihrer unterkühlten Erotik und sachlich-realistischen Malweise von einer Modernität, in die sich häufig ein ironischer Unterton, ja beißender Sarkasmus mischen. Das Porträt der dunkelhäutigen Aïcha bildet durchaus noch die Ausnahme unter den Porträt Darstellungen um 1922. Andererseits wurde Aïcha Goblet in den Pariser Künstlerkreisen, wo sie sich als Tänzerin bewegte, häufig gemalt. So z. B. von Amadeo Modigliani, Jules Pascin, Moïse Kisling und Henri Matisse. Die Pariser Bohème verlieh ihr den Titel »Prinzessin Aïcha«, als Ausdruck der Achtung, die man ihr als Mensch und Schaustellerin in den Pariser Cabarets entgegenbrachte. Vallottons Darstellung der Aïcha in seinem Atelier zeigt das Modell mit halb entblößtem Oberkörper. Der kostbar schillernde grüne Seidenumhang, der weiße Turban und die dekorative rote Halskette verleihen ihr im Zusammenspiel mit der geometrischen Hintergrundkomposition die Würde eines höfischen Porträts – ein Bildtypus, mit dem ihr verzagter Gesichtsausdruck allerdings kontrastiert. Das Modell scheint eine Rolle verkörpern zu sollen, der sie kaum gerecht werden kann. Darin liegt das Verstörende der Darstellung, welches für Vallottons Malweise so typisch ist.²

Fußnoten:

1 Das für die Kunsthalle erworbene Porträt fügt sich gut in den Bestand von Werken der nach-expressionistischen Neuen Sachlichkeit, zu denen Gemälde von Otto Dix, George Grosz, Anita Rée, Franz Radziwill und Christian Schad gehören. Nach unserer *Retrospektive (2007)* war Vallotton zuletzt in der Ausstellung *Verzauberte Zeit (2015)* mit bedeutenden Werken vertreten.

2 Der Maler erwarb sich auch als Schriftsteller sarkastischer Romane, die von einem tiefen Pessimismus geprägt sind, einen Ruf. 1907 schloss er seinen bekanntesten Roman *Das mörderische Leben (La vie meurtrière)* ab – eine Geschichte mit autobiographischen Zügen, die erst nach seinem Tod 1927 veröffentlicht wurde.

[Zur Neuerwerbung von Max Klinger]

»Klinger war der moderne Künstler schlechthin.«

Dies schrieb der nebenan präsentierte Giorgio de Chirico über Max Klinger. Die Skulptur von Klinger (1857–1920) fügt sich gut in den reichen Bestand von Werken des Künstlers ein.¹ Mit Erlaubnis des Künstlers fertigte die Berliner Bildgießerei H. Gladenbeck & Sohn ab 1902 verkleinerte Bronzegüsse nach der lebensgroßen Marmorfigur der Badenden von 1896/97. Die Auflagenhöhe der Abgüsse ist unbekannt, jedoch ist die hier erworbene höchste Variante mit 101 cm selten zu finden. Klingers Bestreben war es, eine geschlossene Rundfigur zu schaffen, bei der alle Formen des Körpers in Bewegung aufgelöst werden und alle Ansichten der Skulptur durch ihre gleichwertige formplastische Ausbildung überzeugen.² Die Hal-

tung der Badenden, die auf ihr Spiegelbild im Wasser schaut, verführt die Betrachtenden, diese Wasserfläche am Fuße des Sockels, auf dem sie steht, selbst zu imaginieren. Die Betrachtung ihrer eigenen Schönheit lässt das Mädchen als weibliche Variation des Narziss erscheinen, jenes antiken Jünglings, der nichts Schöneres kannte, als sein eigenes Spiegelbild im Wasser zu bewundern.

Fußnoten:

1 Der Maler, Graphiker und Bildhauer Max Klinger ist mit seinem Werk in der Hamburger Kunsthalle besonders gut vertreten. Seine Bekanntschaft mit dem ersten Direktor der Kunsthalle, Alfred Lichtwark, geht auf das Jahr 1883 zurück, als Lichtwark für die Kunsthalle Landschaftsgemälde von ihm erwarb.

2 Im Unterschied zu Klingers Skulptur der *Kassandra*, von der die Hamburger Kunsthalle einen eigenständigen, beeindruckenden Marmorkopf mit eingeleigten Bernsteinaugen besitzt, geht es dem Bildhauer bei dem *Badenden Mädchen* weniger um die seelische Befindlichkeit der Figur, als um ihre körperlich-physische Schönheit, die gleichwohl von ungewöhnlichen Anspannungen der Gliedmaßen geprägt ist.

Welche dieser drei Erwerbungen hätten Sie am liebsten unterstützt – ob spontan oder nach der Lektüre der Erklärungen des Direktors zu jedem einzelnen? Drücken Sie den Zähler neben dem Werk einmal für Ihren Favorit!

[Beteiligte]

Wir danken für die Mitarbeit an diesen Einblicken im Team der Hamburger Kunsthalle Dr. Markus Bertsch, Leitung Sammlung 19. Jahrhundert; Eva Keochakian, Restaurierung & Kunsttechnologie 19. Jahrhundert; Dr. Karin Schick, Leitung Sammlung Klassische Moderne; Heike Schreiber, Restaurierung & Kunsttechnologie Klassische Moderne.

FORSCHEN

Wie löst man Fragen, die Google nicht kennt?

A3: Forschen I / Herkunft Gemälde

[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 Ent-deckerfolien von Unterlagen zur Erforschung der Provenienz, kuratiert durch Dr. Ute Haug.]

Jedes Kunstwerk hat seine Geschichte. Die Suche nach Herkunft und Eigentum

Es ist die Aufgabe von Museen, die Herkunft ihrer Kunstwerke sowie die Wechsel ihrer Eigentümer*innen und Besitzer*innen lückenlos zu ermitteln.¹ Dies gilt besonders für solche, die bis 1945 entstanden sind. Sie können während des Nationalsozialismus enteignet oder unter Zwang und unter Wert verkauft worden sein. Hiervon waren maßgeblich Bürgerinnen und Bürger jüdischer Herkunft betroffen.

Als eines der ersten Museen in Deutschland richtete die Hamburger Kunsthalle im Jahr 2000 eine Stelle zur Erforschung der Provenienzen ein, also der Herkunft der Kunstwerke.

Das 1904 gemalte Selbstbildnis von Franz Nölken² gehörte den jüdischen Eheleuten von der Porten³.

1938 mussten sie nach Belgien fliehen. Zuvor versuchten sie, das Gemälde zu verkaufen.

Die Kunsthalle, der sie es anboten, lehnte ab. Daher übergaben sie es dem Kunsthändler Hildebrand Gurlitt.

Ob er das Werk bezahlt hat, ist bis heute nicht zu klären gewesen. Von ihm erwarb die Kunsthalle das Bild 1939 schließlich doch im Tausch gegen ein anderes Selbstbildnis Nölkens.

Seitdem diese Umstände bekannt sind, bemüht sich die Kunsthalle, die rechtmäßigen Erben zu ermitteln. Sie ist bestrebt, eine »gerechte und faire Lösung« zu finden, zu der sich Deutschland verpflichtet hat.⁴

Fußnoten:

- 1 Die Washingtoner Prinzipien von 1998 und die Berliner Erklärung von 1999 fordern eine systematische Provenienzforschung.
- 2 Franz Nölken (1884–1918) war ein junger und bereits früh anerkannter Hamburger Maler. Er hatte im Schüleratelier von Arthur Siebelist gelernt. Bereits 1903 war er dem »Hamburgischen Künstlerklub von 1897« beigetreten.
- 3 Frieda von der Porten (geb. Alexander), Jahrgang 1885, und Dr. Ernst von der Porten, Jahrgang 1884; nahmen sich beide 1940 das Leben.
- 4 Punkt 9 der Washingtoner Prinzipien.

[Beteiligte]

Wir danken für die Mitarbeit an diesen Einblicken im Team der Hamburger Kunsthalle Dr. Ute Haug, Leitung Provenienzforschung & Historisches Archiv.

A4: Forschen II / Herkunft Skulpturen

[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.]

Die Herkunft von Kunstwerken – wie wird sie erforscht?

Die Erforschung der Herkunft einzelner Kunstwerke kann sehr komplex sein, denn häufig sind diese auf verschlungenen Wegen in die Hamburger Kunsthalle gelangt. Nur mit Hilfe kontinuierlicher wissenschaftlicher Untersuchungen können die verschiedenen Stationen rekonstruiert werden.

Am Beispiel der Arbeiten zweier Bildhauer zeigen wir die Gedankengänge, die Fehlschläge und die Erfolge dieser Recherchen. Noch sind diese Untersuchungen nicht abgeschlossen. Wir dokumentieren für Sie auf den beiden Schaubildern und den Pulten unsere aktuellen Forschungserkenntnisse.

Die Werke werden im Rahmen unseres Projektes *Provenienzforschung Skulptur* bearbeitet. Das *Deutsche Zentrum Kulturgutverluste* finanziert das Projekt. Für mehr als 100 Skulpturen wird erforscht, ob diese während des Nationalsozialismus ihren Eigentümer*innen verfolgungsbedingt entzogen wurden. Das Spektrum der Werke reicht von mittelalterlichen Madonnen bis zu modernen, abstrakten Werken, von vergoldeten Bronzen bis zu Plexiglasobjekten.

[Beteiligte]

Wir danken für die Mitarbeit an diesen Einblicken im Team der Hamburger Kunsthalle Ulugbek Ahmedov, Art Handling; Dr. Ulrike Saß, Dr. Anna Seidel, Projekt Provenienzforschung Skulpturen; Heike Schreiber, Restaurierung & Kunsttechnologie Klassische Moderne.

A5: Forschen III / Fälschen

»Die Akte de Chirico«

[Informationen zum Fall und Erläuterungen zu den Methoden, die dazu beigetragen haben, einen frühen Ankauf der Kunsthalle als Fälschung zu identifizieren. Präsentiert werden u.a. 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.]

Vom Meisterwerk zur Fälschung

»g. de Chirico« – mit diesem Namen und Schriftzug ist das Gemälde *Melancholie einer Straße* signiert. Stilistisch ist es den frühen Bildern Giorgio de Chiricos zuzuordnen.¹ Die Kunsthalle kaufte es 1957 im Kunsthandel.

Als der Künstler das Gemälde einige Jahre später hier ausgestellt sah, bezeichnete er es als Fälschung.² Aber leider eilte ihm ein Ruf voraus, der die Expert*innen an seiner Aussage zweifeln ließ: Erstens hatte er selbst Kopien seiner eigenen Gemälde angefertigt und diese oft mit früheren Datierungen versehen. Zweitens hatte er sich schon mehrfach geirrt und eigenhändige Werke als Fälschungen bezeichnet.³

Nach eingehender Untersuchung konnte das Bild inzwischen eindeutig als Fälschung identifiziert werden: Oscar Domínguez, ein spanischer Zeitgenosse de Chiricos, hatte es angefertigt.

Folgen Sie hier der Spurensuche, bei der die Datierung des Gemäldes eine wichtige Rolle spielt.

Fußnoten:

1 Giorgio de Chirico (1888–1978) ist ein italienischer Maler. Er gilt als wichtiger Vorläufer der Surrealisten. Diese sammelten seine Werke früh.

2 Der Künstler besuchte Hamburg anlässlich einer de Chirico-Ausstellung im Sprengel Museum Hannover. Schon dort hatte er einige ausgestellte Werke Fälschungen genannt. In Hamburg ließ er sich neben dem Gemälde fotografieren.

3 »Maler kannte sein Bild nicht. Dem italienischen Maler Giorgio de Chirico konnte jetzt von einem Mailänder Gericht die Autorenschaft eines Gemäldes nachgewiesen werden, das er selbst als Fälschung bezeichnet hatte.« Hamburger Abendblatt, 5. März 1963

Spurensicherung: Vom Verschwinden einer verräterischen Datierung

In dem in der Vitrine gezeigten Ausstellungskatalog der Pariser Galerie Allard von 1946 ist das von der Kunsthalle erworbene Gemälde abgebildet. Hier allerdings weist es noch eine Datierung – als »1914« oder »1919« lesbar – auf, die bei Ankauf des Gemäldes verschwunden war: dies zunächst von der Kunsthalle unbemerkt. Ein Grund für die Manipulation ist, dass de Chirico bereits 1947 behauptet hatte, »quasi tutti« der bei Allard ausgestellten Bilder aus dem Jahr 1919 seien Fälschungen. Die verräterische Datierung musste also von der Fälschung verschwinden.

Neueste Forschungen zeigen, dass von den 28 in der Galerie ausgestellten Werken tatsächlich alle 20 Bilder mit einer Datierung bis 1919 Fälschungen waren.

Ergebnis der Untersuchungen: Eine Manipulation der Stelle unterhalb der Signatur ist eindeutig. Die Datierung, welche früher vorhanden war, wurde zunächst mit einem Lösungsmittel entfernt. Anschließend wurde die Fläche großzügig übermalt. Die Spuren dieses Eingriffs sind unter UV- und Infrarot-Strahlung als dunkle Fläche zu erkennen. Die verräterische Datierung, welche die Fälschung für Kenner*innen offenbart hätte, wurde ausgelöscht, bevor die Kunsthalle das Gemälde erwarb.

Achten Sie auf die Signatur und die verräterische Datierung!

Oscar Domínguez, *Melancholie einer Straße* (Fälschung nach Giorgio de Chirico), 1941–1945, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle

– Heutiger Zustand: keine Datierung sichtbar

– Zustand vor 1946 wie abgebildet im Katalog der de Chirico-Ausstellung der Pariser Galerie Allard 1946: Die Datierung ist noch vorhanden

– Heutiger Zustand unter UV-Licht: Manipulationen unter der Signatur sichtbar

Vergleichen Sie die Fälschung von Domínguez mit dem projizierten Original von de Chirico und mit de Chiricos eigener später Variation dazu!

- Oscar Domínguez, *Melancholie einer Straße*, 1941–1945, Öl auf Leinwand, Hamburger Kunsthalle: Fälschung nach Giorgio de Chirico, heutiger Zustand.
- Giorgio de Chirico, *Geheimnis und Melancholie einer Straße*, 1914, Öl auf Leinwand, Privatsammlung: Vorlage für die Fälschung durch Oscar Domínguez.
- Giorgio de Chirico, *La Strada*, 1959, Öl auf Leinwand, Privatsammlung: Variation des Originals durch de Chirico selbst.

[Zum zeitgenössischen Kunstwerk von Ben Vautier]

Alle Macht der Signatur?

Wird ein Objekt durch sie zur Kunst? Diese Frage ist immer wieder Kern der künstlerischen Arbeiten von Ben Vautier. Anfang der 1960er Jahre signierte er buchstäblich alles und erklärte das Signierte zu seiner Kunst: sich selbst, fremde Kunstwerke, die Luft, uvm. Der Fluxuskünstler ist vor allem für seine plakativen, provozierenden Schriftbilder bekannt, in denen er Aussagen macht wie »Ich Ben ich signiere alles«, »Ich signiere nicht mehr«, »Art is only a question of signature and date«.

[Beteiligte]

Wir danken für die Mitarbeit an diesen Einblicken im Team der Hamburger Kunsthalle Dr. Karin Schick, Leitung Klassische Moderne; Heike Schreiber, Restaurierung & Kunsttechnologie Klassische Moderne sowie den externen Unterstützer*innen Dr. Claudia Fabian, Leiterin Handschriften & Alte Drucke in der Bayerischen Staatsbibliothek München; Dr. Marcus A. Hürttig, wissenschaftlicher Mitarbeiter der Graphischen Sammlung, Museum der bildenden Künste Leipzig; Victoria Noel Johnson, Kuratorin in der Fondazione Giorgio e Isa de Chirico; Gerd Roos, freier Kurator und Giorgio de Chirico-Experte; Erika Schmied, Fotografin; Elisabeth Wynhoff, Leitung Artothek des Bonner Kunstvereins.

BEWAHREN

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

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. Präsentiert werden ein 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.]

Ins rechte Licht: Nach allen Regeln der Konservierung

Zu viel oder falsches Licht kann Kunst unwiederbringlich schaden, gar zerstören. Doch die Schäden, die Tageslicht und Ultraviolette (UV-)Strahlung verursachen¹, machen sich häufig erst im Laufe der Zeit bemerkbar. Hier zeigen wir Folgen von unsachgemäßer Beleuchtung auf und präsentieren Strategien, die uns helfen, Kunst auszustellen und zugleich für die Zukunft zu bewahren.

Zeichenmittel und Papier reagieren dabei besonders empfindlich, doch auch Malmittel verändern sich unter Licht.² Deshalb wägen Kurator*innen und Konservator*innen/Restaurator*innen ab³, welche Lichtmenge und Lichtdauer geeignet sind sowie welche Leuchtmittel gewählt werden sollten: So helfen geringe Beleuchtungsdauer und -stärke, der Einsatz von Halogen oder LED⁴, der Verzicht auf ultraviolette und

Infrarot-Strahlung. Das Wissen über die unterschiedlichen Qualitäten und Folgen von Beleuchtung wächst ebenso wie über die von den Künstler*innen verwendeten Materialien. Auch unsere Sehgewohnheiten verändern sich und damit entwickelt sich stets die Haltung des Museums zum »rechten Licht« weiter.

Fußnoten:

- 1 Physikalisch ist Licht der für das menschliche Auge sichtbare Teil elektromagnetischer Strahlung. Er umfasst den Wellenlängenbereich von etwa 380 nm Ultraviolett (UV) bis 780 nm Infrarot (IR).
- 2 Der Alterungsprozess verläuft zu Anfang schneller und verlangsamt sich im Laufe der Zeit.
- 3 Im Film erhalten Sie weitere Einblicke in die Arbeit zweier unserer Restauratorinnen. Den Berufsstand der Restaurator*innen gibt es seit Ende des 19. Jahrhunderts. Heute wird überwiegend die Bezeichnung Konservator*in/Restaurator*in verwendet.
- 4 Maßnahmen der sogenannten »präventiven Konservierung«. Dies hat auch optische Effekte, welche Sie an der wechselnden Beleuchtung der gegenüberliegenden Wand vergleichen können.

[Zu Grafiken, die alle drei Monate ausgetauscht werden]

Vom Verschwinden der Zeichnung – weniger Licht!

Die Zeichnungen und Graphiken der Hamburger Kunsthalle lagern geschützt und dunkel in den Schubladen und Graphikkassetten des Kupferstichkabinetts. Aufgrund ihrer hohen Sensibilität gegenüber Licht können sie im Gegensatz zu vielen Gemälden nur zeitweise ausgestellt werden. Dafür müssen die jeweiligen Risiken abgeschätzt und Methoden entwickelt werden¹, die die Ursachen für Lichtschäden zumindest verringern und die Alterungsprozesse der Materialien verlangsamen. Zu den Schutzmaßnahmen für die Kunst auf Papier zählen: Die Einordnung der Kunstwerke in Kategorien von Lichtempfindlichkeit², die Begrenzung der Beleuchtungsdauer und der grundsätzliche Tageslichtausschluss sowie die Reduzierung der Beleuchtungsstärke auf zumeist 50 Lux³. Das Beleuchtungsmittel sollte so gewählt sein, dass es schädliche UV-Strahlung herausfiltert. Dies kann teilweise auch durch eine Schutzverglasung der Graphik geleistet werden. Schauen Sie also gut hin, wir müssen die Kunstwerke nämlich regelmäßig auswechseln⁴, um sie dann wieder für idealerweise fünf Jahre in ihren Kassetten ruhen zu lassen!

Fußnoten:

- 1 Diese Form der Vorsorge wird präventive Konservierung genannt.
- 2 Sie finden eine Tabelle zu den unterschiedlichen Materialempfindlichkeiten sowie künstlich gealterte Materialproben auf dem Tisch.
- 3 Lux ist die internationale Maßeinheit für Beleuchtungsstärke. Sie entdecken an der Wand neben der Graphik ein Lux-Messgerät – kontrollieren Sie bitte, ob die Helligkeit noch vertretbar ist!
- 4 Das Leporello an der Wand zeigt Ihnen, welche Graphiken wann ausgetauscht werden.

[Zum Lichtmessgerät]

Treten Sie näher!

Überprüfen Sie mit dem Lichtmessgerät (MS-86), ob die Beleuchtungsstärke (E) im zulässigen Bereich von 50 Lux liegt! Bitte drücken Sie hierzu den weißen Knopf.

Mit dem Datalogger (Hobo) wird die Dauer aufgezeigt, die das Werk höchstens im Licht verweilen darf. Durch den Bewegungsmelder wird das Licht nur nach Bedarf angeschaltet und damit insgesamt reduziert.

Die mögliche Schädigung durch das sichtbare Licht wird bei der hier verwendeten Lichtquelle über spezielle Filter minimiert. Zusätzlichen Schutz bietet schließlich die besondere Verglasung der Werke.

[Zur Beleuchtungsgeschichte]

Mehr Licht – Beleuchtung in der Kunsthalle

Für den Neubau der Hamburger Kunsthalle plante der erste Direktor, Alfred Lichtwark, eine bestmögliche Beleuchtung der Ausstellungsräume.

Um sich zu informieren, besuchte er 1907 mit dem Architekten Albert Erbe Museen und Kunsthandlungen in ganz Europa. Nicht mehr die flachen Oberlichter des Gründungsbaus der Kunsthalle war sein Ideal. Vielmehr sollten Seitenlicht in den Kabinetten und aufgesetzte Oberlicht-Laternen mit senkrechter Verglasung in den großen Ausstellungsräumen die ausgestellten Werke beleuchten. Denn dieses Licht sei »dem natürlichen Licht im Freien sehr viel ähnlicher«.¹

Um die Werke vor zu viel Sonne zu schützen, wurden weiß gestrichene Fenstergläser oder textile Vorhänge verwendet.

Künstliche Beleuchtung lehnte Lichtwark ab, unter anderem da er befürchtete, dass die noch junge Erfindung der elektrischen Glühlampe den Exponaten schaden könnte.²

Im Vergleich zum Hamburger Stadtbild wurde die Kunsthalle sehr spät elektrifiziert.³ Nämlich erst anlässlich einer großen Picasso-Retrospektive 1956 ist eine provisorische elektrische Beleuchtungsanlage im Obergeschoss des Gründungsbaus installiert worden. Sie ermöglichte den insgesamt 120.500 Besucher*innen, die Ausstellung während der sieben Wochen Laufzeit nun ganztags von 10–22 Uhr zu besuchen.⁴

Ein Jahr später entschied Alfred Hentzen, der siebte Direktor der Kunsthalle, den Einbau einer festen Beleuchtungsanlage im Obergeschoss des Neubaus, die das Tageslicht ergänzte.⁵

Im weiteren Verlauf der Beleuchtungsgeschichte wurde in verschiedenen Räumen Leuchtstoffröhren und Strahler verwendet.

Heute setzt das Haus zur künstlichen Beleuchtung in den meisten Räumen modernste LED-Beleuchtungstechnik ein. Wir zeigen Ihnen auf dem Gemälde nebenan die verschiedenen Effekte von drei Stromschienenstrahlern mit unterschiedlichen Leuchtmitteln.

Folgende Leuchtmittel nutzen wir hier: LED-Lampe, 12 Volt Halogenlampe und Leuchtstofflampe.

Fußnoten:

1 Der Neubau der Kunsthalle wurde erst nach Lichtwarks Tod (gest. 1914) am 30. Mai 1919 eröffnet. Albert Erbe hielt die Untersuchungen und Ergebnisse der gemeinsamen Studienreise in einem Buch fest. Sie finden es in der Vitrine.

2 Der bekannteste unter den Erfindern der Glühlampe ist Thomas Alva Edison. 1879 präsentierte er eine sogenannte Kohlefaden-Lampe, die länger als 45 Stunden leuchtete. Alfred Lichtwark vermutete, dass das künstliche Licht ebenso intensiv wie Sonnenlicht sei.

3 Das hier in verschiedenen Lichtsituationen präsentierte Gemälde *Die Lichter werden angezündet* von Friedrich Kallmorgen zeigt Ihnen, wie Hamburg bereits 1904 nachts leuchtete.

4 Die Kunsthalle ist seit Gründung ein Tageslichtmuseum. Durch die Beleuchtung konnten vor allem auch Berufstätige die Ausstellungen unter der Woche auch am späten Nachmittag besuchen.

5 Bis 1957 wurden nur das Kupferstichkabinett sowie die Kabinette am Glockengießerwall mit künstlicher Beleuchtung versehen. Die Kabinette, in denen Sie sich gerade befinden, wurden zu dieser Zeit noch provisorisch durch aufgehängte Glaskugeln erhellt.

[Zum Gemälde von Philipp Otto Runge]

Vom Verschwinden der Farbe – anderes Licht!

Leuchtend blau malte Philipp Otto Runge das Kleid seiner Schwiegermutter vor fast 210 Jahren. Heute ist die Farbe allerdings durch die Lichteinwirkung stark verblasst.¹

Der ursprüngliche Blau-Wert ist nur noch am unteren Bildrand zu entdecken. Denn dieser wurde in den ersten Jahren durch den ursprünglichen Zierrahmen verdeckt.² Das Ausbleichen der restlichen Blauflächen ist wahrscheinlich bereits in diesen ersten Jahren passiert.

Dabei schätzte Runge dieses für das Kleid gewählte Berliner Blau besonders. Er nutzte es neben anderen Blaupigmenten wie Ultramarin und Smalte häufig.³ Berliner Blau wurde 1704 in Berlin entdeckt und hat sich in ganz Europa weit verbreitet.⁴

Leider ist das Pigment besonders instabil, das heißt lichtunbeständig. Da dies bereits um 1800 bekannt war, kann man davon ausgehen, dass Runge sich dessen bewusst war. Das Gemälde wird heute normalerweise in den Sammlungsräumen der Hamburger Kunsthalle im Obergeschoss gezeigt. Dort wird es – wie viele andere – durch eine Kombination aus Tageslicht und künstlichem Licht beleuchtet. Letzteres muss genau dosiert werden. Dabei kann der schädliche UV-Anteil durch Spezialgläser herausgefiltert werden. Zusätzliche Abschirmungen, beispielsweise durch Textilien, reduzieren die Lichtmenge. Hier im Transparenten Museum beleuchten wir es unter Tageslichtausschluss für Sie mit LED Strahlern.

Fußnoten:

1 Die Abdeckung des unteren Randes erfolgte durch den Rahmenfalz des ursprünglichen Zierrahmens, der das Gemälde anfangs schützte. Das 1809 entstandene Werk befand sich in Besitz der Familie Runge, bis die Hamburger Kunsthalle es Ende 1922 erwarb.

2 Die Kunsthalle fasste das Gemälde bald nach dem Ankauf in den 1920er Jahren in einen anderen Rahmen. Dadurch wurde die vorher abgedeckte Stelle freigelegt und der Farbunterschied erkennbar.

3 Weitere Informationen zum Berliner Blau finden Sie in der Vitrine.

4 Im Rahmen einer naturwissenschaftlichen Untersuchung konnte das Pigment auch in Runges Gemälde *Die Hülsenbeckschen Kinder* nachgewiesen werden. Es hängt im ersten Obergeschoss.

[Zu Materialproben]

Wie empfindlich ist die Kunst?

Die Lichtempfindlichkeit von Papieren und Farbmitteln ist sehr unterschiedlich und hängt von verschiedenen Faktoren ab. Einen Überblick über unterschiedliche Empfindlichkeitsgruppen bietet die beiliegende, von Restaurator*innen verwendete Liste. Die Empfindlichkeit von Kugelschreibern kann beispielsweise aufgrund der Zusammensetzung der Schreibpasten stark variieren. Da die jeweilige Mischung Firmengeheimnis ist, gehen wir generell von einer hohen Sensibilität aus. Aquarellfarben trägt man meist dünner als Ölfarben auf. Dadurch werden sie insgesamt lichtempfindlicher. Trägermaterial und Farbmittel müssen immer gemeinsam betrachtet werden. Die Eingruppierung wird nach der jeweils empfindlichsten Materialgruppe vorgenommen.

[Beteiligte]

Die Einblicke sind der Mitarbeit vieler zu verdanken: Im Team der Hamburger Kunsthalle: Dr. Markus Bertsch, Leitung Sammlung 19. Jahrhundert; Tobias Boner, Medientechnik; Martina Gschwilm, Öffentlichkeitsarbeit; Dr. Ute Haug, Leitung Provenienzforschung & Historisches Archiv; Christoph Irrgang, Digitalisierungsprojekt; Andrea Joosten, Leitung Bibliothek; Eva Keochakian, Restaurierung & Kunsttechnologie 19. Jahrhundert; Jochen Möhle, Leitung Art Handling; Shannon Ort, Assistenz Transparentes Museum; Dr. Karin Schick, Leitung Sammlung Klassische Moderne; Ralf Suerbaum, Leiter Gebäude & Technik; Ursula Trieloff, Sekretariat Sammlung; Meike Wenck, Leiterin Registrarabteilung & Ausstellungscoordination; Wybke Wiechell Leiterin Bildung & Vermittlung; Monika Wildner, Bibliothek; Sabine Zorn, Leitung Restaurierung Graphik & Fotografie; Anja Zuschke, Buchbinderei. Externe Unterstützer*innen sind: Hyma Roskamp, Muthesius Kunsthochschule; Sarang Aria, Eugenia Barukin, Laura Calotta Cordt, Marwin Stindt, Hyusuk Yi; Ausstellungsarchitektur: Günther Maria Kolck, Christine Ebeling.

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, sichtbar durch die Umspannung der Leinwand sowie die farbliche Anpassung des Rahmens an das Gemälde. Die damit zusammenhängenden konservatorischen Herausforderungen wie die Fragen, seit wann, warum und wie die Kunsthalle auch Gemälde mit Künstlerrahmen verglast, werden präsentiert. Ausgestellt sind u.a. ein 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.]

Der Rahmen ist das halbe Bild

Größe, Breite, Form, Farbe des Bilderrahmens beeinflussen stark die Wirkung eines Gemäldes.¹ Manche Künstler*innen behandeln den Rahmen als Teil des Werks und stimmen Bildgröße und -komposition auf ihn ab oder entwerfen ihn sogar selbst.

Max Liebermann² legte auf die Rahmung großen Wert.³ Oft malte er seine Bilder erst im Rahmen fertig. Beim Gemälde *Die Birkenallee im Wannseegarten nach Westen* ging er sogar so weit, das Format nachträglich zu vergrößern und passte es auf die Maße des Rahmens an.

Er löste die fertig bemalte Leinwand vom Keilrahmen und ergänzte vom vorher umgeschlagenen Rand so viel, dass die Malerei den Rahmen nun zur Gänze ausfüllte. Den handelsüblichen Konfektionsrahmen übermalte er leicht und glich ihn farblich an.⁴

Fußnoten:

- 1** Zudem dient der Rahmen dem Schutz, der Stabilisierung und Aufhängung eines Gemäldes.
- 2** Liebermann (1847–1935) ist einer der wichtigsten Maler des deutschen Impressionismus; seinen Werken ist im Obergeschoss Raum 23 gewidmet.
- 3** Intensiv tauschte er sich darüber mit Alfred Lichtwark (1852–1914) aus, dem ersten Direktor der Hamburger Kunsthalle.
- 4** Der Maler verkaufte das Gemälde, welches 1921 und 1926 bereits in Hamburg öffentlich ausgestellt wurde, 1933 an seinen Hamburger Freund Johannes Jacob Wolff. Dessen Tochter, Inga Bragard, schenkte es der Kunsthalle in unveränderter originaler Rahmung 2003.

[Zu Proben von Verglasungen]

Unsichtbarer Schutz

Um ihre Schätze zu bewahren, hat die Hamburger Kunsthalle schon Ende des 19. Jahrhunderts begonnen, in Einzelfällen ihre Gemälde zu verglasen. Dies wurde in den 1930er Jahren verstärkt fortgeführt wegen der Verkehrslage der Kunsthalle und der Nähe zum Bahnhof mit der damit verbundenen Rußentwicklung durch die Dampfloks. Systematisch werden seit Ende der 1970er Jahre möglichst alle Gemälde hinter Glas gefasst. Denn Verglasung schützt die Malerei vor schädlichen äußeren Einflüssen wie Verstaubung oder Berührung, aber auch vor Schwankungen der Temperatur und Luftfeuchtigkeit. Natürlich soll die Kunst trotzdem ohne Beeinträchtigungen sichtbar sein. Dafür gibt es heute spezielles Museumsglas. Es muss einen Schutz vor der schädlichen UV-Strahlung bieten, entspiegelt und farblos sein.

[Zu fehlerhafter früher Verglasung von Max Liebermann]

Ein gespenstischer Schatten ...

... zeigt die Umrissform von Professor Wohlwill auf der alten Verglasung des Portraits. Wie kam der Niederschlag auf das Glas? Die Erklärung liegt im Malprozess: Das Öl in der verwendeten Ölfarbe trocknet sehr langsam. Kommt eine Verglasung auf das noch nicht ganz durchgetrocknete Gemälde, hinterlässt der Trocknungsprozess auf der Glasscheibe Spuren in Form eines hellen Niederschlags: Besonders die dunklen Bildflächen zeichnen sich dabei ab, weil dunkle Ölfarben einen höheren Öl-Anteil haben als helle. Wir verdanken die Umrissformen also der Tatsache, dass das Portrait früh nach Fertigstellung verglast wurde. Dem Gemälde hat dies allerdings keinen Schaden zugefügt.

[Zur App »Mein Rahmen« und zugehörigem Beispiel des von Liebermann verwendeten Industrierahmens]

Die Wahl des Künstlers ...

... fiel für das Gemälde *Die Birkenallee im Wannseegarten nach Westen* auf einen Rahmen, der etwa so wie dieser aussah, bevor Liebermann seine gold-glänzende Fassung übermalte: Es ist ein seriell gefertigter Rahmen nach dem Vorbild eines Louis XV- oder Transitionsrahmens. Er hat auffällige Eckverzerrungen und dazwischen geschweifte, konturverbindende Schmuckformen.

Liebermann wählte damit einen Rahmentyp, der in seiner Zeit beliebt und in Berlin als seriell hergestellter Konfektionsrahmen einfach zu erwerben war. Berlin war damals das Zentrum der deutschen Rahmenindustrie. Gab es 1877 nur 60 Bilderrahmenfabrikanten, hatte Liebermann 1905 schon 135 Firmen zur Auswahl.

Ihre Wahl ... Gestalten und versenden Sie Ihren eigenen Rahmen für Liebermanns Werk!

[Beteiligte]

Wir danken für die Mitarbeit an diesen Einblicken im Team der Hamburger Kunsthalle besonders Dr. Markus Bertsch, Leitung Sammlung 19. Jahrhundert; Martina Gschwilm, Öffentlichkeitsarbeit; Eva Keochakian, Restaurierung & Kunsttechnologie 19. Jahrhundert; Jochen Möhle, Leitung Art Handling; Dr. Karin Schick, Leitung Sammlung Klassische Moderne sowie den externen Unterstützer*innen Dr. Martin Faass, Direktor der Liebermann-Villa am Wannsee; Wolfgang Gugerel, Crescent Europe; Dr. Dorothee Hansen, stellv. Direktorin der Kunsthalle Bremen; Christoph Irrgang, Fotograf; Werner Murrer Rahmen; Corinna Koch, Ausstellungsmanagerin; Bettina Steinbrügge, Direktorin des Kunstvereins in Hamburg.

AUSSTELLEN

Was wird wann, wo und warum ausgestellt?

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 geholt werden, unter anderem vom aktuellen Forschungsstand und von gesellschaftlichen oder künstlerischen Debatten abhängt. Dafür wurden präsentiert: 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.]

Copy 'n' paste ...

... gab es wohl schon immer. Wie hat sich der Umgang mit Kopien im Museum gewandelt? Die wechselvolle Geschichte der Gipsabguss-Sammlung der Kunsthalle gibt ein Beispiel. Denn vor 100 Jahren füllten noch zahlreiche Kopien von Skulpturen unter anderem den Raum, in dem Sie heute Kaffee trinken können!¹

Gipsabgüsse nach berühmten antiken Statuen und Reliefs gehörten zur typischen Ausstattung eines öffentlichen Museums. Anhand der Kopien konnten die Besucher*innen die Kulturgeschichte räumlich erleben, ohne zu den marmornen Originalen nach Griechenland, Italien oder ins Londoner British Museum reisen zu müssen. In letzteres gelangten vor 200 Jahren nämlich die antiken Vorbilder der beiden hier ausgestellten Gipsabgüsse: Ein Teil des *Parthenon-Frieses*, also des umlaufende Bildschmuckes am griechischen Parthenon-Tempel², und die *Kore von Erechtheion*.³

Aus Gips schuf man seit der Renaissance und besonders im 19. Jahrhundert preiswert dreidimensionale »Doubles« der einzigartigen Berühmtheiten. Das weiße Gipsmehl⁴ erlaubte die exakte Abformung des Originals, wenngleich es etwas heller und glanzloser als Marmor ist.

Von 1870 bis in die 1920er Jahre erwarb die Kunsthalle über 200 Gipsabgüsse, von denen sie viele öffentlich präsentierte. Danach aber wurden die Gipse aus den Ausstellungssälen verbannt, nur der fest installierte *Parthenon-Fries* im Café Liebermann blieb dauerhaft sichtbar. Die restliche Abguss-Sammlung hat heute ihren Aufstellungsort am Archäologischen Institut der Universität Hamburg. Ausnahmsweise sind zwei der weißen Boten der Vergangenheit ins Transparente Museum zurückgekehrt.

Fußnoten:

¹ Das sogenannte Café Liebermann, auch der Eingangsbereich und die angrenzenden Räume wurden früher als Skulpturensäle genutzt.

² Der Parthenon ist ein antiker Tempel für die Göttin Athena auf der Akropolis in Athen.

³ Eine Kore ist eine weibliche Skulptur, die eine Säule ersetzt. Diese trug ursprünglich einen Teil des Daches vom Erechtheion-Tempel, der ebenfalls auf der Akropolis steht.

⁴ Gipsmehl besteht aus Mineralien, mit Wasser angerührt kann es als Brei verarbeitet werden, der an der Luft aushärtet.

[Zum Parthenon-Fries]

Einfach ideal schön ...

... empfand man vor 100 Jahren die Formensprache der antiken Werke, so im *Parthenon-Fries*. Museen in ganz Europa zeigten Gipsabgüsse des berühmten Schmuckreliefs. So umfangreich, verdichtet und auf den Ausstellungsraum bezogen wie bei uns finden sich die Szenen heute allerdings in kaum einem deutschen Museum wieder.

Die Abgüsse waren entweder hoch im Saal angebracht, um die Anmutung der originalen Präsentation im Tempel zu wecken. Oder sie wurden in Augenhöhe zum Studium der Details gezeigt, wie diese einzelne, in der Kunsthalle doppelt vorhandene Platte.

Besonders die gestaffelten Pferde und Reiter haben Künstler fasziniert. So hat beispielsweise Edgar Degas, bevor er echte Pferde malte, im Pariser Louvre erst einmal Gipsabgüsse des *Parthenon-Frieses* abgezeichnet.¹

Fußnote:

¹ Sie finden Degas' Zeichnung nach dem Parthenon-Fries, wenn Sie das Tablet berühren.

[Zur App zum Parthenon-Fries]

Wie ein Kinotrailer der Antike ...

... ist unser Fries-Abguss im heutigen Café Liebermann zu lesen: Er ist zwar nicht so lang wie das Original in Marmor, aber zeigt die herausragenden Szenen daraus in sinnfälliger Abfolge.

Erfahren Sie hier mehr zum *Parthenon-Fries* in der Hamburger Kunsthalle.

Der *Parthenon-Fries* zeigt eine große Prozession zu Ehren der Göttin Athena – der wichtigsten Frau im antiken Griechenland. Die Prozession beginnt mit einem feierlichen Aufzug von Reitern. Menschen und Tiere scheinen sich auf den Temepeleingang zuzubewegen. Dort vollzieht sich – inmitten der Versammlung olympischer Götter – die Übergabe des Peplos-Tuchs, eines Frauengewandes, zum Einkleiden der Göttin Athena. Der Gipsfries der Hamburger Kunsthalle zeigt weniger Szenen als das 160 Meter lange Original. Die Abfolge der Platten aber orientiert sich am originalen Fries. Und wo es mit dem Platz mal nicht ganz passte, teilten die Hamburger geschickt eine Platte in zwei oder mogeten Szenen dazwischen. Als unsere Gipsabgüsse vor fast 150 Jahren entstanden, hatte das marmorne Original noch eine dunkle Patina-Schicht. Entsprechend wurden die Abgüsse mit bräunlichem Lack überzogen. Nun sehen Sie hellere Abgüsse, doch die Reihenfolge der Friesplatten entspricht der im Café Liebermann – vergleichen Sie beim nächsten Kaffee mal!

[Beteiligte]

Wir danken für die Mitarbeit an diesen Einblicken im Team der Hamburger Kunsthalle besonders: Dr. Désirée de Chair, wissenschaftliche Volontärin; Dr. Ute Haug, Leitung Provenienzforschung & Historisches Archiv; Andrea Joosten, Leitung Bibliothek; Dr. Brigitte Kölle, Leitung Sammlung Kunst der Gegenwart; Dr. Sandra Pisot, Leitung Sammlung Alte Meister; Ursula Sdunnus, Archiv Kupferstichkabinett; Barbara Sommermeyer, Restaurierung & Kunsttechnologie Kunst der Gegenwart; Ralf Suerbaum, Leiter Gebäude und Sicherheit in der Hamburger Kunsthalle; Sabine Zorn, Leitung Restaurierung Graphik & Fotografie; Anja Zuschke, Buchbinderei. Zudem sei Dank den externen Unterstützer*innen: Paul Debevec, Associate Professor, Graphics Research, University of Southern California Institute for Creative Technologies; Prof. Dr. Stephan Faust, Juniorprofessor; Ulfert Oldewurtel M. A., wissenschaftlicher Mitarbeiter, Univ.-Prof. Dr. Martina Seifert, Institutsleitung des Archäologischen Instituts der Universität Hamburg; Laurent Gorgerat, Kurator, Leiter Orient, Zypern, Etrurien und frühes Griechenland, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig; Miguel Helfrich, Leiter, Thomas Schelper, Werkstatt Staatliche Museen zu Berlin – Gipsformerei; Ivonne Leuchs, Raum für Haptografie; Dr. Thomas Lochman, Kurator, Leiter Griechenland und Rom, Skulpturensammlung, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig; Marc Zimmerer, prototype e. K.

A8: Ausstellen II / Gipsabgüsse

[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 mit: Installation von Olaf Metzel; Gemälde von Adriaen Valck; eigens entwickeltem Video zu den Gipsabgüssen in der Kunsthalle und zu verschiedenen Reproduktionsverfahren; Dokumente zum Hamburger »Faksimile-Streit« zum selbst Entdecken.]

Heftig gestritten ...

... wurde vor weniger als 100 Jahren unter Fachleuten, ob ein Kunstmuseum neben seinen Originalwerken auch Kopien ausstellen sollte.¹ Zeitgleich mit der abnehmenden Wertschätzung von Kopien wurde auch das Schönheitsideal der Antike hinterfragt: Vor 300 Jahren malte Adriaen Valck Gipsabgüsse noch als Vermittler des antiken Vorbilds. Heute beziehen sich zeitgenössische Künstler*innen wie Olaf Metzel eher ironisch darauf. So verunstaltet dieser in *Eichenlaubstudie* traditionelle Gipsbüsten mit Stichsäge, Trennscheibe und Gipsklumpen. Mit diesen Eingriffen attackiert er auch das durch die Gipse zur Schau getragene bürgerliche Bildungsideal.

Gipskopien entstehen aber heute noch und zwar schneller und genauer als je zuvor. Seitdem die Computertechnologie das 3D-Scannen erlaubt, können auch Kunstwerke kopiert werden, von denen man keine direkte, traditionelle Gipsform abnehmen kann, z. B. weil sie sehr wertvoll oder nicht vollständig erhalten sind. Dabei ist der Maßstab frei wählbar.² Mit dem vereinfachten Verfahren und zugleich der Zerstörung von Kulturstätten ist die Frage des exakten Kopierens von Kunst so aktuell wie früher. Dabei ist heute die Antwort der Hamburger Kunsthalle, ob diese industriellen Kopien Kunst sind, eindeutig.

Fußnoten:

¹ Einen über ein Jahr dauernden Schlagabtausch im sogenannten »Faksimile-Streit« finden Sie am Leseputz.

² So war es bei unserem verkleinerten 3D-Druck der Kore möglich, kleine Fehlstellen am Gesicht automatisch zu ergänzen.

[Zu Archivalien]

Der Hamburger Faksimile-Streit ...

... entbrannte Ende der 1920er Jahre unter namenhaften Museumsfachleuten über den erzieherischen und künstlerischen Wert von originalgetreuen Kopien (lat.: fac simile) in der Skulptur. Ausgelöst wurde er durch einen provokanten Artikel in der Kulturzeitschrift *Der Kreis*, in dem industriell produzierte Faksimile-Reproduktionen von Skulpturen als »Fälschungen« angeprangert wurden.

Hauptsächlich bezog sich der Streit auf farbige Kopien; doch auch weiße Gipsabgüsse, wie die der *Kore von Erechtheion*, wurden kritisiert.

Die lautesten Stimmen in der Debatte hatten der damalige Direktor des Hamburger Museums für Kunst und Gewerbe, Max Sauerlandt – als Gegner von Kopien –, und Carl Georg Heise, damals Leiter des Museums für Kunst und Gewerbe in Lübeck und ab 1945 Direktor der Hamburger Kunsthalle – als Befürworter von Kopien im Museum.

[Zu Reproduktionsverfahren]

»Copy light?« – Reproduktionstechniken früher und heute

Traditionelle Gipsabformung

Von der Originalskulptur wird zunächst eine exakte »Gipsstückform« abgenommen, das ist eine Art negative Puzzleform. Diese besteht aus mehreren Teilformen, im Beispiel des antiken Torsos aus zwei. Diese Stückformen werden in Wachs getränkt, das sie festigt. Außen werden sie in großen Gipskappen gehalten. Vor der Benutzung werden die Stückformen nochmals mit einer Wachslösung ausgestrichen, nur durch dieses Trennmittel kann sich der Gipsabguss später – wie ein Kuchen aus der Kuchenform – lösen. Dann wird flüssiger Gipsbrei in die zusammengefügt Gipskappen gegossen. Sobald der Brei ausgehärtet ist, können die Stückformen abgenommen werden: Der weiße Gipsabguss kommt zum Vorschein und zeigt – wie beim Torso – die exakte Abformung der Gipsstückform bis hin zu den feinen Rillen zwischen den Teilformen.

Vom 3D-Scan zum 3D-Druck

Beim digitalen Kopierverfahren wird die Oberfläche des Vorbilds, zum Beispiel der Kore, mit einem Scanner von allen Seiten, dreidimensional vermessen. Die dabei gesammelten Koordinaten der Einzelpunkte werden über eine Software in ein 3D-Modell umgewandelt. Es lässt sich auf dem Computer digital verbildlichen, bewegen, von allen Seiten ansehen. Die Daten können im 3D-Drucker plastisch umgesetzt werden. Dazu trägt die Maschine abwechselnd Schichten aus Gipspulver und flüssigem Bindemittel auf die Werkfläche auf, sodass sich die Figur von unten nach oben schichtartig aufbaut. Abgepustet und mit einem flüssigen Festiger versehen ist die so ausgedruckte Form – wie hier unsere Kore in Miniatur – ihrem Vorbild zum Verwechseln ähnlich.

[Beteiligte]

Wir danken für die Mitarbeit an diesen Einblicken im Team der Hamburger Kunsthalle besonders: Dr. Désirée de Chair, wissenschaftliche Volontärin; Dr. Ute Haug, Leitung Provenienzforschung & Historisches Archiv; Andrea Joosten, Leitung Bibliothek; Dr. Brigitte Kölle, Leitung Sammlung Kunst der Gegenwart; Dr. Sandra Pisot, Leitung Sammlung Alte Meister; Ursula Sdunnus, Archiv Kupferstichkabinett; Barbara Sommermeyer, Restaurierung & Kunsttechnologie Kunst der Gegenwart; Ralf Suerbaum, Leiter Gebäude und Sicherheit in der Hamburger Kunsthalle; Sabine Zorn, Leitung Restaurierung Graphik & Fotografie; Anja Zuschke, Buchbinderei. Zudem sei Dank den externen Unterstützer*innen: Paul Debevec, Associate Professor, Graphics Research, University of Southern California Institute for Creative Technologies; Prof. Dr. Stephan Faust, Juniorprofessor; Ulfert Oldewurtel M. A., wissenschaftlicher Mitarbeiter, Univ.-Prof. Dr. Martina Seifert, Institutsleitung des Archäologischen Instituts der Universität Hamburg; Laurent Gorgerat, Kurator, Leiter Orient, Zypern, Etrurien und frühes Griechenland, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig; Miguel Helfrich, Leiter, Thomas Schelper, Werkstatt Staatliche Museen zu Berlin – Gipsformerei; Ivonne Leuchs, Raum für Haptografie; Dr. Thomas Lochman, Kurator, Leiter Griechenland und Rom, Skulpturensammlung, Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig; Marc Zimmerer, prototype e. K.

A7: Ausstellen I / Makart

»Zur Schau stellen«

[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. Präsentiert werden: die Ölstudie zum monumentalen Gemälde; Reproduktionsgrafik; interaktive Infopaneele zur Ausstellungsgeschichte; eigens entworfene App zur Neubestückung des ehemaligen Ausstellungsraums des Gemäldes.]

Zur Schau stellen – vom Zeigen und Verbergen eines monumentalen Kunstwerkes

Wie, warum und wohin kann das größte Gemälde der Kunsthalle einfach verschwinden?

Ganze 50 Quadratmeter misst das Historienbild *Der Einzug Kaiser Karls V. in Antwerpen* von Hans Makart.¹ In dieses Kabinett würde es nur vierfach gefaltet hineinpassen, daher zeigen wir Ihnen hier die vorbereitende Ölstudie.²

Aufwändig und Bühnenhaft zeigt der Wiener Künstler in dem monumentalen Werk ein historisches Ereignis, den Festzug des jungen Kaisers in die flämische Handelsstadt Antwerpen von 1520. Wie zu dieser Zeit beliebt, kombinierte Makart dabei Kleidungsstile verschiedener Epochen.

Doch auch Personen unterschiedlicher Zeiten treffen hier aufeinander: In den halbnackten Ehrenjungfrauen erkennen die Wiener Zeitgenossen Damen aus allen Gesellschaftsschichten der Stadt wieder, zum Teil sehr eindeutig ...³

So gelang Makart ein höchst erfolgreiches Skandalwerk seiner Zeit! Hunderttausende Besucher*innen zahlten Eintrittsgeld, um das Werk in Berlin, Stuttgart, Leipzig, München, Prag, London und Brüssel zu

bestaunen. Das Publikum war von der farbprächtigen, leuchtenden Malerei entzückt. In technischer und malerischer Finesse kombinierte Makart feine Malerei, die mit dünnem Pinselstrich Details hervorhebt, mit Bildbereichen dick aufgetragener, zäher Farbpaste. Zudem inszenierte er seine Werke in den Schaustellungen sehr bewusst: gut ausgeleuchtet, mit Pflanzen und Skulpturen. Seine fantastischen Gesamtinszenierungen prägten einen neuen Stil.⁴

Nach der erfolgreichen Tournee durch ganz Europa kauft die Kommission für die Verwaltung der Kunsthalle das Werk 1881 an. Seitdem hat es wechselvolle Präsentationen an prominenter Stelle im Obergeschoss des Altbaus erlebt.⁵ Denn ob, wann und wie ein Werk ausgestellt wird, beruht auf unterschiedlichsten Kriterien, auf Forschungs- und Entscheidungsprozessen, auch auf gesellschaftlichen Fragen, wechselndem Kunstkanon und Zeitgeschmack: Das Museum ist ein lebendiger Ort, an dem Geschichte und aktuelle Öffentlichkeit zusammentreffen. Seit Wiedereröffnung der Kunsthalle im Mai 2016 scheint das monumentale Werk verschwunden zu sein.

Verfolgen Sie hier einige Stationen dieser spannenden Geschichte des Zeigens und Nicht-Zeigens eines der Hauptwerke der Kunsthalle – und gestalten Sie in der App Ihre eigenen Wünsche für den »Makart-Saal«!

Fußnoten:

1 Hans Makart (Salzburg 1840–Wien 1884) ist ein österreichischer Porträt- und Historienmaler.

2 Auf Makarts hier präsentierter, vorbereitender Ölskizze (1876–1877) erhalten Sie einen Eindruck von der Farbigkeit und dem bewegten Pinselstrich. 1936 kaufte die Kunsthalle die Studie an.

3 Der Druck in der Vitrine zeigt eine Nabsicht der »Wiener Jungfrauen« des Gemäldes. Auf der Gravur an der Wand erkennen Sie die beliebte, historisierende orientalische Kleidung.

4 Ab den 1870er Jahren entwickelte sich ausgehend von Makarts Stil eine ganze Mode der Wohn- und Bekleidungskultur.

5 Das Gemälde war bis 2016 Namensgeber des Saals in der Kunsthalle, den Sie heute nach dem Eintritt ins Obergeschoss wieder als ersten betreten, den sogenannten »Makart-Saal«.

[*Texte der interaktiven Infopaneele mit Reproduktionen von Ausstellungsansichten und Archivalien*]

1886 tritt Alfred Lichtwark sein Amt als erster Direktor der Kunsthalle an, deren Haupteingang sich damals – wie seit 2016 wieder – im Altbau zur Alsterseite befindet. Er lässt zwei Jahre später das Gemälde von Hans Makart prominent im großen Saal C, gegenüber dem Treppenaufgang im Obergeschoss des Gründungsbaus anbringen. In dem Saal, den man vom Eingang aus die Treppe heraufkommend als ersten sieht, im Saal A, hängt 1888 noch das Gemälde von Friedrich Karl Hausmann *Galilei vor dem Konzil* (1861). Das Treppenhaus ist seit 1889 mit Gemälden des Hamburger Landschaftsmalers Valentin Ruth und des Historienmalers Arthur Fitger aus Bremen ausgestattet. Ruth fertigte Landschaften im Jahres- und Tageszeitenzyklus an und Fitger Bildnisse, die die Lebensalter allegorisch abbilden. Die beiden Gemälde von Makart und Hausmann fügen sich in den im Treppenhaus präsentierten Malstil der Historienmalerei ein. 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 Einzug in Antwerpen« von Hans Makart [,] welches spätestens am 1. März 1881 abgeliefert werden muss, gegen einen Preis von M. 50, 000 (Mark Fünfzigtausend) ...«. Im Saal A ist das Gemälde von Hans Makart 20 Jahre lang zu sehen.

1919 ist der neoklassische Neubau der Kunsthalle fertiggestellt. Der Haupteingang wird in den Neubau, in Richtung des Hauptbahnhofs verlegt. Deshalb ist das historische Treppenhaus nicht mehr der erste Eindruck der Besucher*innen. Ab 1919 lässt der zweite Direktor, Gustav Pauli, Makarts *Der Einzug Kaiser Karls V. in Antwerpen* im Saal C des Obergeschosses im Gründungsbau zeigen. In den 1920er Jahren wenden sich die Hamburger gegen das Gestaltungsprogramm des Treppenhauses aus der Gründerzeit (Epoche 1870–1914), das als zu überladen wahrgenommen wird.

Ankauf und erste Hängung des Gemäldes *Der Einzug Kaiser Karls V. in Antwerpen* 1879–1919:

1908 stellt die Salzburger Presse empört fest, dass Lichtwark das Gemälde von Makart abgehängt hat und poltert: »Ein Makart – in der Rumpelkammer«. »Der große Makart, neben Mozart der Stolz unserer Stadt ..., er ist auf den Dachboden der Hamburger Kunsthalle verbannt worden!«, »... das Meisterwerk Makarts muß gerettet werden«.

Aufgrund der Kriegswirren kommt *Der Einzug Kaiser Karls V. in Antwerpen* für 40 Jahre in das Depot – und danach »in die Mangel«. Die riesige Leinwand von 5,20 x 9,52 Metern wird zu Kriegsbeginn auf eine hohle Rolle gewickelt, um sie vor einer Zerstörung zu schützen. Auch nach der Sanierung der Kriegsschäden in der Kunsthalle verbleibt sie im Depot. »Zerknauscht und verstaubt« kam das Bild 40 Jahre später wieder zum Vorschein. Der Wiener Kunsthistoriker und achte Direktor der Hamburger Kunsthalle, Werner Hofmann, wollte das Gemälde von Makart 1981 anlässlich der Ausstellung *Experiment Weltuntergang – Wien um 1900* wieder präsentieren – 100 Jahre nach seinem Ankauf. Auf seinen Wunsch sollte das durch die lange Lagerung stark beschädigte Bild restauriert werden. Dafür wurde die Leinwand auf eine spezielle Walze aufgerollt. Nicht nur das Gemälde, auch der Saal, in dem das monumentale Werk wieder gezeigt werden soll, wird überarbeitet und renoviert.

Platz für den großen Makart! 1939–1981

Der Makart ist wieder da! Nach 40 Jahren im Depot wird Makarts *Der Einzug Kaiser Karls V. in Antwerpen* 1981 wieder gezeigt – inmitten der Malerei der Klassischen Moderne! Im Rahmen der Ausstellung *Experiment Weltuntergang – Wien um 1900* präsentiert der Direktor und Kurator Werner Hofmann seinen Landsmann Makart als modernen Künstler. Hofmanns Interpretation von Makarts umstrittenem Gemälde betont, dass der Historienmaler die Doppelbödigkeit der bürgerlichen Moral durchschaut und in seiner Kunst thematisiert. Somit möchte Hofmann mit seiner Ausstellung in der Kunsthalle neues Interesse an der Kunst des Historismus und der Wiener Malerei um 1900 wecken. War doch die Kunst der Gründerzeit bis in die 1970er Jahre aus seiner Sicht zu Unrecht verpönt worden.

Makart wird im direkten Zusammenhang mit der modernen Wiener Malerei um 1900 betrachtet: sein monumentales Gemälde ist mit Werken von Gustav Klimt und Oskar Kokoschka konfrontiert. Tatsächlich war Klimt ein Gehilfe Makarts und arbeitete gelegentlich an dessen Werken mit. Hofmann thematisiert in seiner Ausstellung die Einflüsse Makarts auf Klimt sowie auf andere Künstler Wiens um 1900. So konnte man ab 1981 das Gemälde *Der Einzug Kaiser Karls V. in Antwerpen* wieder an seinem prominenten Platz bewundern. Es setzt sich die hausinterne Bezeichnung »Makart-Saal« für diesen Raum durch, in dem das Gemälde erneut gezeigt wird.

Wie soll das riesige Gemälde *Der Einzug Kaiser Karls V. in Antwerpen* gezeigt werden? Zeitgenössische Künstler*innen reagieren auf das monumentale Gemälde *Der Einzug Kaiser Karls V. in Antwerpen*: Patrick Raynaud lässt 1992 das Gemälde von Makart als Reproduktion vor dem Hamburger Schauspielhaus in seiner originalen Größe, auf beleuchtetem Scanchrom und in ein Metallgerüst eingepasst, aufstellen. Uwe M. Schneede übernimmt 1991 sein Amt als neunter Direktor der Kunsthalle. Es wird der Neubau der Galerie der Gegenwart geplant sowie die Wiederherstellung der ursprünglichen Gestaltung im Treppenhaus des Gründungsbaus: Die monochromen, grauen Wandflächen werden entfernt und die Malerei von Valentin Ruth und Arthur Fitger aus den 1880er Jahren ist wieder sichtbar. 1995 ist die Renovierung des Treppenhauses abgeschlossen. Es zeigt seither wieder den Originalzustand von 1889. In diesem Kontext werden um das Gemälde von Makart immer neue Werke präsentiert: Die Ausstellung *ein|räumen. ARBEITEN IM MUSEUM* (Oktober 2000 bis Januar 2001) »stört« gezielt die Sammlungspräsentation der Kunsthalle, um durch neue Objekte und Kunstaktionen mit den Werken in einen Dialog zu treten und die Museumspraxis kritisch zu hinterfragen. Der Künstler Achim Bitter stapelt vor das Gemälde von Hans Makart Möbelstücke und Transportkisten in die Höhe, die in ihrer Gesamtheit eine begehbare Skulptur bilden. Er lässt darin während der Ausstellung einen Film abspielen. Der »Makart-Saal« wird somit zum Ort einer Filmvorführung.

Alles neu, aber Makart bleibt. Der »Makart-Saal« wird von 2005 bis 2006 renoviert, aber Makarts *Der Einzug Kaiser Karls V. in Antwerpen* bleibt in dieser Zeit an seinem Platz. Es müssen besondere Schutzmaßnahmen ergriffen werden, um das Gemälde während der Arbeiten an Wand und Boden nicht zu beschädigen. Während der Renovierung der Kunsthalle von 2005 bis 2006 kommt das Gemälde von Makart zeitweise in eine Box, da es aus konservatorischen Gründen nicht abgehängt werden durfte. 2011 werden zu beiden Seiten des Gemäldes von Makart Palmen aufgestellt, wie es im 19. Jahrhundert in Gemäldegalerien beliebt war. Neben Makarts Werk hängt ein Bild von Edward Burne-Jones *Der Garten der Hesperiden* (1869–1873), das dem Schönheitsideal der italienischen Renaissancemalerei huldigte. Der »Makart-Saal« wird auch für klassische Konzerte genutzt.

Zur großen Wiedereröffnung der Kunsthalle im Mai 2016 wird *Der Einzug Kaiser Karls V. in Antwerpen* hinter einer Wand versteckt. In der renovierten Kunsthalle wird eine neue Sammlungspräsentation gezeigt, die chronologisch von den Alten Meistern bis zur Gegenwart durch alle Epochen der Kunst führt. Der Haupteingang ist wieder in den Gründungsbau, zur Alsterseite verlegt, so dass der ehemalige »Makart-Saal« den Auftakt des Rundgangs bildet. Als Übergang aus dem Treppenhaus mit der Malerei des 19. Jahrhunderts wird jetzt ein luftigerer Vorraum zum Eintritt in den chronologischen Rundgang gewünscht.

Hubertus Gaßner, der zehnte Direktor der Kunsthalle, verzichtet darauf, hier Makarts Gemälde zu zeigen zugunsten einer Erweiterung der Ausstellungsfläche für die 1950er und 1960er Jahre: Die historistische, malerische Ausstattung des Treppenhauses wird nun mit der im ehemaligen »Makart-Saal« präsentierten modernen Kunst konfrontiert. Dort fällt der Blick zuerst auf ein Werk von Sam Francis *As for the Open* (1962–1963). Nur eine weiße Tapetetür an der Wand, hinter der Makarts Gemälde aufbewahrt wird, verrät, dass der Raum ein Geheimnis birgt. »Nur die Forscher dürfen noch zu Karl, nachschauen, wie es ihm geht. Für normale Besucher bleibt die kleine Tapetetür verschlossen« (In: Zeit online, Jg. 19, 2016, 13. 5. 2016).

Seit der Wiedereröffnung der Kunsthalle 2016 ist das Gemälde von Makart nicht mehr zu sehen. Es befindet sich zwar noch an seinem angestammten Platz im »Makart-Saal«, wurde im Zuge der Neuhängung allerdings in ein Holzgerüst eingefasst und von einer weißen Gipswand verdeckt.

[Aufforderung an der extra für das Transparente Museum erstellten App zum Kuratieren des Makart-Saals]

Ihre Wahl ...

Gestalten und versenden Sie Ihre eigene Ausstellung für den »Makart-Saal«.

[Beteiligte]

Die Einblicke sind der Mitarbeit vieler zu verdanken: Im Team der Hamburger Kunsthalle: Dr. Markus Bertsch, Leitung Sammlung 19. Jahrhundert; Tobias Boner, Medientechnik; Martina Gschwilm, Leitung Öffentlichkeitsarbeit; Dr. Ute Haug, Leitung Provenienzforschung & Historisches Archiv; Christoph Irrgang, Digitalisierungsprojekt; Andrea Joosten, Leitung Bibliothek; Josephine Karg, Wissenschaftliche Volontärin; Eva Keochakian, Restaurierung & Kunsttechnologie 19. Jahrhundert; Dr. Jan Metzler, Leitung Kommunikation & Marketing; Jochen Möhle, Leitung Art Handling; Shannon Ort, Assistenz Transparentes Museum; Ursula Sdunnus, Archiv Kupferstichkabinett; Ursula Trieloff, Sekretariat Sammlung; Meike Wenck, Leiterin Registrarabteilung & Ausstellungscoordination; Wybke Wichell, Leiterin Bildung & Vermittlung; Monika Wildner, Bibliothek; Sabine Zorn, Leitung Restaurierung Graphik & Fotografie; Anja Zuschke, Buchbinderei. Externe Unterstützer*innen sind: Bad Monkees: Artem Tarassov, Evgenia Ivanova; Ausstellungsarchitektur: Günther Maria Kolck, Christine Ebeling.

A8: Ausstellen II / Münzen

»Große Kunst auf kleinen Münzen«

[Information über die wechselnden Kriterien für Ausbau, Pflege und Präsentation von Sammlungsbeständen anhand der Aufarbeitung und Präsentation des Umgangs mit dem ehemaligen »Münzkabinett«. Präsentiert werden u. a. ein 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.]

»Große Kunst ...

... auf kleinen Münzen«, so hieß ein Film, der vor mehr als 60 Jahren begeistert Werke der Kunsthalle feierte¹, die heute unbemerkt im Depot schlummern: Die Hamburger Kunsthalle besitzt einen riesigen, tausende Einzelstücke umfassenden Münzschatz!²

Dieser Sammlungsteil ist bereits 1874 begründet worden, und damit ist er – nach dem Malerei- und Grafikbestand – der drittälteste des Hauses. Das Münzkabinett umfasst neben Münzen auch Medaillen und Plaketten³, und war für die Direktoren Grundlage für den Aufbau der Skulpturenabteilung.

Erweitert wurde die Münzsammlung bis Mitte der 1970er Jahre hinein durch Geschenke, Vermächtnisse und Ankäufe von Werken der Antike bis zur Gegenwart. Kennzeichen des Ausbaus waren weniger Kriterien der Münzkunde⁴ zum soziologischen oder historischen Geldwert. Ziel war vielmehr, den künstlerischen Wert ausgewählter Münzen sichtbar zu machen, zeigen sie doch auf kleinster, funktional begrenzter Fläche eine reiche Bildwelt.

Es ging um eine in Qualität, Auswahl und Umfang sinnreiche Grundlage und Ergänzung der anderen Sammlungsbestände.

Präsentiert wurden ausgewählte Geldstücke aller Jahrhunderte in wechselnder Menge, Form, vermittelnder Absicht und häufig im Austausch mit den Beständen anderer Museen der Stadt⁵. Vor dem Hintergrund veränderter Sammlungsschwerpunkte, Kunstkanons und Besucherinteressen verzichtete die Kunsthalle nach der Wiedereröffnung 2016 zunächst auf eine Neuausstellung. Doch für wie aktuell halten wir Fragen zu 2000 Jahren Geschichte, Form und Bedeutung von Münzen, in einer kapitalistischen Gesellschaft, in der anstelle von Münz-Währungen vermehrt Bitcoins treten?⁶

Fußnoten:

1 Der nebenan gezeigte Dokumentarfilm (35 mm) ist 1955 entstanden anlässlich einer Ausstellung der griechischen Münzen in der Hamburger Kunsthalle.

2 Darunter allein über 2000 antike Münzen, nur für diesen Teil gibt es bis heute einen Bestandskatalog. Sie finden ihn hier ausgelegt.

3 Die ursprüngliche Bezeichnung »Münzkabinett« beinhaltet die Sammlung von Münzen, Medaillen und Plaketten. In dem Kabinett hier geht es aktuell ausschließlich um die Münzen. Die künstlerisch hochbedeutende und in Deutschland einzigartige Medaillen-Sammlung wird an späterer Stelle thematisiert.

4 Die Münzkunde, auch Numismatik genannt, ist die wissenschaftliche Beschäftigung mit Geld und seiner Geschichte.

5 Stationen des Aufbaus und der Präsentation der Münz-Sammlung entdecken Sie an der gegenüberliegenden Zeitleiste. Sobald das historische Archiv dazu umfangreicher ausgewertet werden kann, können die Ergebnisse an anderer Stelle aktualisiert und bebildert werden. Der Austausch zwischen den Hamburger Museen betraf vor allem das Museum für Kunst und Gewerbe und das Museum für Hamburgische Geschichte, beide haben ebenfalls Münzsammlungen, doch mit anderen Schwerpunkten.

6 Der Bitcoin ist eine digitale Währung, die vor knapp zehn Jahren entstanden ist. Bitcoins werden in komplizierten Rechenprozessen erzeugt und auf Plattformen im Internet gegen klassische Währungen gehandelt.

Ihre Münzen jeglicher Währungen und Zeiten »sammeln« wir übrigens gern in der hier ebenfalls ausgestellten, von dem Künstler Rupprecht Mathies mit Titeln anderer Werke der Sammlung spielerisch gestalteten Box.

[Beteiligte]

Die Einblicke sind der Mitarbeit vieler zu verdanken: Im Team der Hamburger Kunsthalle: Dr. Markus Bertsch, Leitung Sammlung 19. Jahrhundert; Tobias Boner, Medientechnik; Dr. Ute Haug, Leitung Provenienzforschung & Historisches Archiv; Christoph Irrgang, Digitalisierungsprojekt; Andrea Joosten, Leitung Bibliothek; Josephine Karg, Wissenschaftliche Volontärin; Eva Keochakian, Restaurierung & Kunsttechnologie 19. Jahrhundert; Jochen Möhle, Leitung Art Handling;

Shannon Ort, Assistenz Transparentes Museum; Ursula Sdunnus, Archiv Kupferstichkabinett; Ursula Trieloff, Sekretariat Sammlung; Meike Wenck, Leiterin Registrarabteilung & Ausstellungscoordination; Wybke Wichell, Leiterin Bildung & Vermittlung; Monika Wildner, Bibliothek; Sabine Zorn, Leitung Restaurierung Graphik & Fotografie; Anja Zuschke, Buchbinderei. Externe Unterstützer*innen sind: Produzentengalerie Hamburg; Ralf Wiechmann, Museum für Hamburgische Geschichte; Rainer Postel, freie Kunsthistoriker; Ausstellungsarchitektur: Günther Maria Kolck, Christine Ebeling.

VERMITTELN

Hier geht's um Sie

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. Präsentiert werden u. a. ein Beispielwerk von Julius von Ehren, ein Vergleichswerk von Arthur Illies, das den ersten Direktor vor dem Gemälde sprechend zeigt; Videoarbeit von Andrea Fraser, die Vermittlung ironisiert; Hör- und Aufnahmestation zum Abrufen von zwölf verschiedenen Interpretationen des präsentierten Werkes und Aufnahme einer eigenen Version; Feedback-Box.]

»Wir wollen nicht ein Museum, das dasteht und wartet ...

..., sondern ein Institut, das thätig in die künstlerische Erziehung unserer Bevölkerung eingreift.« Dies verkündete Alfred Lichtwark 1886 in seiner Antrittsrede als erster Direktor der Hamburger Kunsthalle. Entsprechend führte er höchstpersönlich im Winter 1896/97 regelmäßige Gespräche mit 14-jährigen Schülerinnen vor originalen Gemälden. Denn das Reden vor und von Werken hielt er für den besten Weg, Kunst zu genießen und das Erinnerungs-, Empfindungs- und Beobachtungsvermögen zu schulen.¹ Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken nannte er die Gespräche, welche 1897 veröffentlicht wurden. Der große Erfolg des Buches² lässt ahnen, wie wegweisend diese Form der Kunstvermittlung damals war. Bereits dieser Ansatz, »von und vor« einzelnen Originalen zu reden anstatt fremdes Wissen darüber auswendig zu lernen, lässt Lichtwark zu Recht als Begründer der Museumspädagogik in Deutschland gelten. Diese Tradition weiterzuführen und auszubauen ist noch heute Ansporn und Ziel der Vermittlung in der Hamburger Kunsthalle.³ Dabei machen kulturelle, soziale und demographische Veränderungen der Besuchergruppen den Ansatz der Gespräche, des Redens von und vor Kunst besonders spannend. Lauschen Sie hier, wie vielfältig man im Museum alleine oder in Gruppen über ein Kunstwerk sprechen kann. Und was sagen Sie dazu? Wir freuen uns auf Ihre Stimme, lassen Sie uns »nicht ... dastehen und warten«!

Fußnoten:

1 Wissenschaftler*innen können heute nachweisen, dass Sprache nicht nur die Geschwindigkeit beeinflusst, in der wir etwas erkennen; sie kann auch ermöglichen, etwas überhaupt erst zu sehen.

2 Allein zu Lichtwarks Lebzeiten erschienen noch sechs weitere Auflagen.

3 Das heutige Vermittlungsprogramm bietet neben öffentlichen und privaten Führungen für alle Besuchergruppen ein umfangreiches Angebot an Kursen, Workshops, Kindergeburtstagen, Museumsgesprächen für Schulklassen und vieles mehr.

[Zum Portrait Alfred Lichtwarks von Arthur Illies]

In Rednerpose und inmitten der ihm anvertrauten Kunst: So zeigt der Hamburger Künstler Arthur Illies Alfred Lichtwark. Hinter dem Direktor sind zwei Werke des Romantikers Philipp Otto Runge zu sehen, den Lichtwark als Künstler für das Museum entdeckte. Das links zu erkennende Originalgemälde Runges, *Wir Drei* von 1805, verbrannte am 6. Juni 1931 mit

über 3000 anderen Kunstwerken im Münchner Glaspalast. Glücklicherweise hatte der Hamburger Künstler Julius von Ehren einige Jahre vorher, 1915–17, eine Kopie des Gemäldes erstellt. Durch sie ist uns Runges Bildidee überliefert. So können wir Lichtwarks Beschreibung des Originals mit unserem eigenen Eindruck vergleichen und mit den 13 Höraufnahmen, die verschiedenste Besucher*innen für Sie erstellt haben.

[Zur Hör- und Aufnahme-Station]

Ein Bild, 13 Stimmen

Ob Schülerin oder Museumsdirektor, ob Wissenschaftlerin oder Rapper – hier können Sie 12 verschiedene Beschreibungen des Gemäldes *Wir Drei* lauschen. Und was sehen Sie? Willkommen in unserer »Speaker's Corner«: Von hier aus oder von zuhause können Sie uns Ihre Aufnahme senden, vielleicht werden Sie die nächste »Stimme des Monats« und für alle auf dem 13. Knopf hörbar.

Wie es funktioniert? Wählen Sie (+49)40-428 131 333, unser Anrufbeantworter nimmt Ihre Beschreibung auf. Oder senden Sie uns Ihre Sprachaufnahme per E-Mail an: projekt-tm@hamburger-kunsthalle.de

Alfred Lichtwark beschrieb 1898 Philipp Otto Runge *Wir Drei*, das Vorbild der hier ausgestellten Kopie von Julius von Ehren, folgendermaßen:

»Für die Eltern in Greifswald malte Runge 1804 sich selbst mit seiner jungen Frau und seinem Bruder, lebensgrosse Halbfiguren unter Bäumen in einer weiten Parklandschaft. Die Technik fiel ihm noch schwer, sogar die blosse Richtigkeit der Zeichnung wird nicht überall erreicht. Aber bei allen leicht erkennbaren Mängeln, was für Qualitäten! Man muss das Bild, das von dem nachgeborenen Sohne des Künstlers Herrn Ph. O. Runge 1892 der Kunsthalle gestiftet wurde, an seinem Platz in der Galerie beobachten, um die Schönheit der ganz ungemein lebendigen und sprechenden Silhouette zu empfinden. Soweit man das Bild sehen kann, bleibt alles Wesentliche vorhanden. Das Bild war bestimmt, den Eltern in der Ferne einen Blick in das Glück ihrer Kinder in Hamburg zu gönnen. Der junge Ehemann und seine Frau stehen eng aneinandergedrängt rechts, dem Bruder, der sich links an einen Baum lehnt, hat die junge Frau die Hand gereicht, dadurch sind die Gruppen verbunden, äusserlich auf dem Bilde, und in zarter Symbolik, die die Eltern sofort werden gefühlt haben, auch innerlich. Nicht der Bruder reicht dem Bruder die Hand, die er frei hat, sondern die junge Frau selber hält ihn fest. Sie trennt die Brüder nicht. Runge steht in sich geschlossen mit verschränkten Armen da, seine Frau hat sich an ihn geschmiegt, und beide blicken sie auf die Eltern. Der Bruder steht träumerisch zur Seite. Sein Antlitz hat etwas Ergreifendes in dem leichten melancholischen Zuge um den sehr fein ausgedrückten Mund. Das Licht liegt auf der jungen Frau, die den Mittelpunkt bildet, und betont die Geberde der Hand, die dem Bruder gereicht ist.«

[Zur Videoarbeit von Andrea Fraser]

Die Möglichkeiten des Sprechens über Kunst parodiert die amerikanische Künstlerin Andrea Fraser: Sie schlüpft in die Rolle eines Museumsguides, schweift dabei aber ab in allgemeine Monologe über soziale und politische Themen und beschreibt neben den Kunstwerken ebenso begeistert und scheinbar fachkundig die Funktionsräume und Alltagsobjekte im Museum.

[Zum Feedback-Briefkasten]

Weiter denken, erkunden, fragen ...

Sie können Ihre Rückmeldung hier oder am anderen Ende des Transparenten Museums einwerfen oder mailen an projekt-tm@hamburger-kunsthalle.de

[Beteiligte]

Wir danken für die Mitarbeit an diesen Einblicken im Team der Hamburger Kunsthalle besonders Anne Barz, Leitung Registrarabteilung und Ausstellungscoordination; Tobias Boner, Medientechnik; Thomas Fischer, EDV; Andrea Joosten, Leitung Bibliothek; Wybke Wiechell, Leiterin Bildung & Vermittlung; Sabine Zorn, Leitung Restaurierung Graphik & Fotografie. Zudem sei Dank den externen Unterstützer*innen Prof. Dr. Armin Klein, Professor für Kulturmanagement und Kulturwissenschaften; Martina Schrei, freie Restauratorin und allen Mitwirkenden an der Hörstation.

Documentation – the wall texts

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 trouvailles 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. In the following, the wall texts of the various rooms are arranged in the order of their occurrence from E1 to A7 (see floor plan p. 45).

INTRODUCTION

E1: Welcome

[Start with historical “Rules and Regulations for Visitors”, juxtaposed with contemporary video works by Marina Abramović/Ulay and Florian Slotawa; box for visitor feedback]

Collecting, preserving, researching, exhibiting, communicating:

the key tasks of a museum comprise much more than featuring – hopefully exiting – exhibitions or organizing guided tours and children’s programmes. What else our work involves usually goes unnoticed by the visitor: collecting art, even if we are not always able to present it, appropriately storing artworks to preserve them for generations to come and conducting scientific research.

The pilot project “Transparent Museum” is conceived to provide you with special insights: in the following nine rooms we are “raising the curtain” for the day-to-day work behind the scenes of the museum, including the challenges faced by the conservators and collection managers, by IT experts, natural scientists and art historians, who – always as a team – all contribute to shaping the Kunsthalle for you, the visitor.

The ideas we are pursuing in this context are always evolving: what was considered as suitable yesterday can be improved today; what we are proud of today, may be obsolete tomorrow.

This is why we see it as a part of the museum’s transparency to visibly reflect on our own activities, to open ourselves up to questioning and debate and to remain curious about your responses: with your suggestions you are helping the Kunsthalle to reinvent itself time and again.

So, please do not hesitate to come closer (to us)!

[On the historical "Rules and Regulations for Visitors"]

"Properly Dressed Visitors ..."

are granted admission to the Hamburger Kunsthalle: This and further rules were specified on a sign by the entrance of the original building of the Kunsthalle in 1870. For the reopening of the same entrance in 2016, such regulations are no longer to be found, since the house has long since altered its perspective on visitors. In which way visitors engage with the Kunsthalle today is in turn reflected ironically in the video work *Museum Sprints* by the artist Florian Slotawa.

How will the institution and the visitors respond to one another in the future? What do they know about each other's capabilities, wishes and needs?

[On the performance of Marina Abramović and Ulay]

No space to shy away from contact between institution, visitor and art was left in 1977, when two performance artists formed the entrance to an exhibition: Marina Abramović and Ulay framed a small entry to the Galleria d'Arte Moderna in Bologna. In order to visit the exhibition, everybody had to squeeze past the two naked bodies. The visitors were "touched" by visiting the museum.

Do we get closer to each other too?

[On the video by Florian Slotawa, *Museum Sprints*, 2000/2001]

20 seconds for the next 9 rooms?

In this *Museum Sprints* the artist Florian Slotawa tries to leave the art behind him as fast as possible.

And you?

[On the box for visitor feedback]

Further thoughts, further investigations, further questions ... Write us your questions, opinions suggestions, and we will gladly try to include them in the planning of the next exhibitions in the Transparent Museum. You are welcome to drop off your response here, or email your feedback to project-tm@hamburger-kunsthalle.de

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]

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. The remaining area is hidden behind 76 doors like this one. What happens backstage? 260 works of art were acquired in 2018. What are the criteria that form the basis for expanding the collection? The Hamburger Kunsthalle presently has a staff of 100 employees. What are our daily tasks? In the past five years, the Hamburger Kunsthalle conceived, edited and published more than 80 books.

In the past five years, more than 1,757,000 people have visited the Hamburger Kunsthalle. 32 % were from Hamburg, 42% from other parts of Germany and 26% from abroad. What steps do we undertake to address all our visitors individually? Round about 1,000 visitors make a guestbook entry ever year. What other possibilities are there for you to contribute ideas?

The Hamburger Kunsthalle currently holds about 3,500 paintings, 500 sculptures, 350 objects and installations, 320 video works. The Kupferstichkabinett holds 125,000 drawings and prints. Almost 1,000 of those works are on display for you. What reasons are there for taking an artwork out of the storage?

COLLECTING

Without yesterday's acquisitions, we would not have the museum of today

[Introduction to the "Bürgermuseum" (citizen's museum), presentation of important donators; 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 Dr. Ute Haug]

AI: Collecting I / donating

"Thank you"

When the Hamburger Kunsthalle opened in 1869, the citizens of the Hanseatic city were filled with pride and joy¹: they were the ones who had demanded a public art museum for Hamburg. It was the citizens who had raised a large part of the funds for the building. And finally, they even donated their artworks to the museum. The commitment of many supporters is still strong to this day.

And just as varied as are the artworks themselves are the good deeds. They continually help us to expand the Kunsthalle's art collection. They help finance our alternating exhibitions, to offer a diversified educational programme, to conduct the research on works from the collection and to restore and preserve them for now and the future.

We sincerely thank all our donors, supporters and friends. Our special thanks also go to you, the visitors, for being curious about art.

Note [small labels at the margin of the main texts with more detailed information]:

¹ "The need for an art museum, worthy of Hamburg, is so urgently felt and the wish to take action so generally and loudly being proclaimed that it should merely require a serious effort to bring a work to completion, which will be an adornment for Hamburg and an honourable monument of an urban community spirit", noted in 1859 in the call of the Committee for the Construction of a public Museum in Hamburg.

Beer Carl Heine – a donator from the very start

The commitment of Hamburg's citizens for the "Städtische Gemälde-Galerie" [Municipal Painting Gallery] and the Hamburger Kunsthalle, open to the public since 1869, always has been an essential element of the sustained success of the museum. It remains indispensable until today.

Beer Carl Heine¹ was such a committed citizen and donator. In 1858 he contributed the highest private donation for the construction of the Hamburger Kunsthalle: 25,000 courant marks. In 1865 he once more bequeathed the high sum of 200,000 banco marks to the Kunsthalle, which was intended for "the acquisition of good and assessed paintings for the gallery."²

Thanks to these exceptional financial resources, the collection of the Kunsthalle could be enriched by 211 works by 1941. Among them are major works including the retable of the high altarpiece by Bertram von Minden, formerly from the St. Peter's Church in Hamburg, the panels of the St. Thomas Altar from the Hamburg master, named Master Francke, the painting *Jakob Meeting Rachel* by the Hamburg artist Erwin Speckter and Louis Corinth's *Terrace in Klobenstein*. In this room, you see a small selection of the works acquired with these funds, and you will discover many others during your tour through the collection.³

Notes:

¹ Beer Carl Heine was Hamburg citizen and lived from 1810 to 1865. He was a cousin of the writer Heinrich Heine.

² 25,000 courant marks are equivalent to a current value of approx. 200,000 €, and 200,000 banco marks would be about 1,800,000 €.

³ Please note the indication: Acquired with funds from the legacy of Beer Carl Heine (1810–1865).

[Involved colleagues]

Many thanks to all involved colleagues within Hamburger Kunsthalle: Dr. Ute Haug, Head of Provenance Research & History of Collection; Eva Keochakian, Conservation & Art Technology 19th Century; Anuschka Lichtenhahn, Head of Department Fundraising & Sponsoring; Heike Schreiber, Conservation & Art Technology Modern Art.

A2: Collecting II / acquiring

May we present – our offsprings

[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]

Without yesterday's acquisitions, we would not have the museum of today.

With today's acquisitions, we are developing the museum of tomorrow. Here, we are presenting you a small selection of works which, thanks to our supporters, could be purchased for the Kunsthalle in 2015. Endowments of artworks and financial donations for their acquisition have formed the basis for the establishment of the collection of the Hamburger Kunsthalle from the beginning and continue to play a vital role ever since. The art foundation *Campe'sche Historische Kunststiftung*, founded as early as 1909, has allowed the Kunsthalle to utilize the foundation's rental yields to acquire significant works of art, from the Old Masters to Modernism.¹ Moreover, every year since 1956, the *Stiftung für die Hamburger Kunstsammlungen* has gathered financial resources from private individuals and foundations, enabling the acquisition of many of the most prominent artworks in our collection. Today, these works belong to our core holdings and are the pride and joy of the Kunsthalle. The Senate supplements the funds of the latter foundation by a considerable sum. Based on this exemplary form of public private partnership, the Kunsthalle could acquire more than a hundred major works, which today reach a value of a high three-digit million amount. In addition to these two large-scale foundations, the *Verein der Freunde der Kunsthalle e. V.* has repeatedly financed acquisitions of important works ranging from historical to contemporary works, just as the *Verein Meisterzeichnung des Kupferstichkabinetts* has for the Graphic Collection.² Besides this, foundations of firms like the *Montblanc-Kulturstiftung* or companies like the *Bâloise Group* and *HSH-Nordbank* have supported the establishment of the collection of contemporary art through generous donations for many years until just recently. To ensure the further development of the Hamburger Kunsthalle collection, your support is more important than ever!

Hubertus Gaßner, Director of the Hamburger Kunsthalle until 30 September 2016

Notes:

1 The acquisition strategy is based on two principles: To enhance the strengths of the existing collection, or to fill gaps to the extent that they are relevant for the profile of the collection. An essential requirement for this is that such works are offered for sale, which only rarely is the case. The main criterion, however, remains the quality of the works. Moreover, their provenance (prior ownership) must be clarified and unproblematic, but also the status of preservation must meet the high conservational standards of our collection.

2 For all these acquisitions, only the director and the curators have a right of proposal regarding the works. In a second step, the advisory board of the respective foundation or the board of an association decide on the aspired acquisitions. This ensures the autonomous responsibility of the museum for the development of its collection.

Which of these three acquisitions would you preferably have supported? Press the counter next to the work once to register your voice!

[Involved colleagues]

Many thanks to all involved colleagues within Hamburger Kunsthalle: Dr. Markus Bertsch, Head of Collection 19th Century; Eva Keochakian, Conservation & Art Technology 19th Century; Dr. Karin Schick, Head of Collection Modern Art; Heike Schreiber, Conservation & Art Technology Modern Art.

RESEARCHING

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

A3: Researching I / provenance paintings

[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]

Every artwork has its history. Researching the origins

It belongs to the duty of museums to fully identify the origins of their artworks, including all changes of ownership.¹ This applies in particular to works that were created before 1945. They may have been confiscated during National Socialism or sold under constraint and under value. It was mainly people of Jewish descent that were affected by such procedures.

In 2000, as one of the first institutions in Germany, the Hamburger Kunsthalle created a position for re-searching the provenances, which means identifying the origins of the artworks.

The self-portrait painted by Franz Nölken in 1904 once belonged to the Jewish couple von der Porten.² In 1938 they were forced to flee to Belgium. Before they left they tried to sell the painting. The Kunsthalle, whom they had offered it to, rejected. They therefore passed it on to the art dealer Hildebrand Gurlitt. Whether he paid for the work could not be clarified until today. In 1939 the Kunsthalle finally acquired the painting from him in exchange for another self-portrait by Nölken. Since these circumstances have become known, the Kunsthalle has endeavoured to identify the legal heir. It aims at achieving a “fair and just solution”, a practice to which Germany has committed itself.³

Notes:

1 In 1998 the Washington Principles were introduced and in 1999 the so-called Berlin Declaration was adopted. In both papers a systematic provenance research is being called for.

3 Frieda von der Porten (née Alexander), 1885–1940 (suicide) and Dr. Ernst von der Porten, 1884–1940 (suicide).

4 From: The Principles of the Washington Conference on Nazi-Confiscated Art (= Washington Principles), point 9.

[Involved colleagues]

Many thanks to all involved colleagues within Hamburger Kunsthalle: Dr. Ute Haug, Head of Provenance Research & History of Collection.

A4: Researching II / provenance sculptures

[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]

The provenance of an artwork – how is it researched?

Researching the provenance of individual artworks can be very challenging and complex, for they quite often have found their way into the Hamburger Kunsthalle by a tortuous route. The various stations such objects passed through can be reconstructed only with the aid of continuous scientific investigations. Using the example of the works of two sculptors, we would like to illustrate the trains of thoughts, the failures and successes of these research activities. The research has not yet been fully completed. On the two wall displays and consoles, we have documented our latest research findings.

The works are being examined in the frame of the project “Provenance Research for Sculptures”. The German Lost Art Foundation is financing the project. For more than 100 sculptures, research is being conducted on whether these works were confiscated from their owners as a result of persecution under National Socialism. The spectrum of works ranges from medieval Madonnas to modern, abstract works, from gilded bronze statues to plexiglass objects.

[Involved colleagues]

Many thanks to all involved colleagues within Hamburger Kunsthalle: Ulugbek Ahmedov, Art Handling; Dr. Ulrike Saß and Dr. Anna Seidel, Project Provenance Research Sculptures; Heike Schreiber, Conservation & Art Technology Modern Art.

A5: Researching III / forging “The de Chirico case”

[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]

From a Masterpiece to a Forgery

A famous motif, a special painting technique, a distinct style, even an individual handwriting can be imitated to appear deceptively genuine. What possibilities are there to find out whether a painting really originates from the artist, who apparently has signed it?

In 1957 the Hamburger Kunsthalle acquired the painting *Mystery and Melancholy of a Street*, signed “g. de Chirico”.¹ Apparently, it could be ascribed to his famous early “metaphysical” paintings.

De Chirico himself, during a visit to the Kunsthalle in 1970, declared the painting to be a forgery.² But the artist’s reputation weakened the relevance of this statement: Firstly he had painted numerous replicas and variations of his own early works and “falsely” dated them back. Secondly, he had been mistaken his judgement several times, declaring authentic paintings by his own hand as forgeries.³

Based on research, the painting meanwhile has clearly been identified as a forgery. It was the Spanish artist Oscar Domínguez, a Surrealist contemporary of de Chirico, who had painted the work. Follow the search for traces, where the dating of the painting plays a vital role. You will find indicators in the showcases, for example on the history of acquisition and on technical investigations in the light box.

Notes:

- 1 Giorgio de Chirico (1888–1978) was an Italian painter. He is seen as an important predecessor to the Surrealists, who collected his works early on.
- 2 The artist visited Hamburg on the occasion of a de Chirico exhibition at the Sprengel Museum Hannover. There also, he had labelled some of the exhibited works as fakes. In Hamburg, he was photographed next to the painting.
- 3 "Painter did not know his own painting. A Milan court could prove to the painter Giorgio de Chirico that he held the authorship of a painting he himself had called a forgery." Hamburger Abendblatt, 5 March 1963

Securing of evidence

In the exhibition catalogue of the Galerie Allard in Paris of 1946, displayed in the showcase, there is an image of the painting acquired later by the Kunsthalle. The painting here still bears a dating – readable as "1914" or "1919". This dating, however, had disappeared by the time the painting was purchased: which at first went unnoticed by the Kunsthalle. A reason for the manipulation is that, already in 1947, Chirico had claimed that practically all of the paintings dated 1919 exhibited at Allard's were forgeries. The suspicious dating thus had to disappear from the forgery. Latest research has revealed that of the 28 paintings shown in the gallery, all 20 dated up to 1919 were, in effect, forgeries.

Pay attention to the signature and the suspicious dating!

Cross-faded reproductions of Oscar Domínguez, *Mystery and Melancholy of a Street* (forgery after Giorgio de Chirico), 1941–1945, oil on canvas, Hamburger Kunsthalle

- Current state: no date visible
- State before 1946, as illustrated in the catalogue of the de Chirico exhibition at Galerie Allard, Paris, in 1946: date still visible
- Current state under UV light – visible manipulations beneath the signature

Compare the forgery by Oscar Domínguez with the two images projected here: the original by de Chirico and Giorgio de Chirico's own later version!

- Oscar Domínguez, *Mystery and Melancholy of a Street*, 1941–1945, oil on canvas, Hamburger Kunsthalle: forgery after Giorgio de Chirico, current state
- Giorgio de Chirico, *Mystery and Melancholy of a Street*, 1914, oil on canvas, private collection: the original artwork upon which Oscar Domínguez' forgery is based
- Giorgio de Chirico, *La Strada*, 1959, oil on canvas, private collection: variation by de Chirico himself

[On the contemporary artwork of Ben Vautier]

Is the signature all that counts?

Ben Vautier's work revolves around this question. In the early 1960s the Fluxus artist would sign literally everything – himself, the works of others, the air – to then declare it as his art. With his action, *The signature, the dating were torn off*, he took this ironical questioning of what actually defines art as art yet another step further.

[Involved colleagues]

Many thanks to all involved colleagues within Hamburger Kunsthalle: Dr. Karin Schick, Head of Collection Modern Art; Heike Schreiber, Conservation & Art Technology Modern Art. Outside the Kunsthalle many thanks to: Dr. Claudia Fabian, Head of Department of Manuscripts and Rare Books Bayerische Staatsbibliothek München; Dr. Marcus A. Hurttig, Research Associate Graphische Sammlung, Museum der bildenden Künste Leipzig; Victoria Noel Johnson, Curator Fondazione Giorgio e Isa de Chirico; Gerd Roos, Freelance Curator and Giorgio de Chirico Expert; Erika Schmied, Photographer; Elisabeth Wynhoff, Head of Artothek Bonner Kunstverein.

PRESERVING

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

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 luxmeters; 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]

The Right Lighting: to the Highest Standards of Conservation

Too much or the wrong light can damage an artwork beyond repair or even destroy it. But the damages caused by daylight and ultraviolet (UV) radiation¹ often become noticeable only in the course of time. Here we are providing an example of damages caused by the wrong lighting, and we are presenting the strategies that allow us to exhibit art while protecting it for the future.

Drawing materials and paper are particularly light-sensitive, but the various media used for painting also change under the influence of light.² For this reason, curators and conservators³ always take into account which amount and length of illumination are appropriate and which lighting devices should be chosen: short periods and low levels of lighting, the use of halogen or LED lighting⁴ and doing without ultraviolet and infrared radiation – all help to avoid damage to the artworks. Knowledge of the different technologies, qualities and effects of lighting is increasing, as is the knowledge of the materials used in art. Even our viewing habits tend to change, and this is why the museum also continues to develop and alter its approach to the right lighting.

Notes:

1 Physically, light is the part of electromagnetic radiation visible to the human eye. It comprises the wavelength spectrum of about 380 nm ultraviolet (UV) to 780 nm infrared (IR).

2 The aging process occurs more rapidly in the beginning and then slows down over time.

3 In the film you will gain further insights into the work of two of our conservators. The profession of a conservator has existed since the end of the 19th century. Today the designation conservator-restorer is also commonly used.

4 Measures of the so-called preventive conservation. This also has optical effects, which you can observe and compare in the changing lighting on the opposing wall.

[On graphics changing every three months]

How a Drawing can Disappear – Less Light!

The Kunsthalle's drawings and prints are stored in a dark and protected environment: the drawers and specially designed cases for prints of the Department of Prints and Drawings [Kupferstichkabinett]. These works are extremely light sensitive and, compared to most paintings, therefore can only be exhibited periodically.

For each presentation the risks involved must be assessed, and specific methods are developed¹ that will, at least, reduce the causes of damage through light and delay the aging processes of the materials.

Protective measures for works on paper include: classifying the artworks in categories of light sensitivity², limiting the time of exposure to light and avoiding daylight in principle, as well as generally reducing light intensity to 50 lux³. Only illuminants that filter out damaging UV radiation are to be used.

Preservation efforts also include using protective glazing for the prints. So be sure to take a good look, for we must exchange the artworks on display at regular intervals⁴, in order to store them in their cases, ideally for a period of five years!

Notes:

- 1 Such precautions are called preventive conservation.
- 2 You will find a chart with information on the different levels of material sensitivity and samples of artificially aged material on the table.
- 3 Lux is the international measuring unit for light intensity. On the wall next to the print, you will discover a lux meter. Check for yourself and find out if the lighting is still acceptable!
- 4 The images on the wall-labels show you which prints have to be exchanged at which point in time.

[History of lighting]

More Light – Lighting in the Kunsthalle

For the new building of the Hamburger Kunsthalle, the first director, Alfred Lichtwark, made plans for the best possible lighting in the exhibition spaces. In 1907, together with the architect Albert Erbe, he visited museums and art galleries throughout Europe to gather relevant information. It was no longer the flat top lights of the initial Kunsthalle building that were his ideal, but rather side light in the cabinets and superimposed top-light lanterns with vertical glazing in the large galleries were to illuminate the exhibits in the future. For this light came “much closer to natural light outdoors.”¹ In order to protect the works from too much sunlight, window glass was painted white or draped with textiles. Lichtwark rejected artificial lighting, not least for fear of damaging the exhibits by using the fairly recently invented electric light bulb.² Compared to Hamburg’s cityscape, the Kunsthalle was furnished with electric light very late.³ Not until 1956, on the occasion of a large Picasso retrospective, was a provisional electric lighting system installed on the top floor of the initial building. It now allowed the altogether 120,500 visitors to visit the exhibition from 10 am to 22 pm during its seven-week running period.⁴ One year later Alfred Hentzen, the seventh director of the Kunsthalle, opted for a permanent lighting installation on the upper floor of the new building to supplement daylight.⁵ In the course of the Kunsthalle’s history of lighting, fluorescent tubes and spot lights were used in various rooms. Today, most rooms are equipped with the latest LED lighting technology. On this painting here, we are showing you the effects of three different illuminants mounted on power tracks. The following illuminants are demonstrated: an LED lamp, a 12-volt halogen lamp and a fluorescent lamp.

Notes:

- 1 The Kunsthalle’s new building was opened on 30 May 1919, only after Lichtwark’s death. Albert Erbe had noted the examinations and results of the joint study trip in a book, on display in the showcase.
- 2 The best-known inventor of the lightbulb is Thomas Alva Edison. In 1879 he presented a so-called carbon filament bulb that provided light for more than 45 hours. Alfred Lichtwark had presumed that the artificial light would be just as intensive as sunlight.
- 3 The painting by Friedrich Kallmorgen, *Die Lichter werden angezündet* [The lamps are lit], presented in different lighting situations, also shows you how Hamburg lit up at night already in 1904.
- 4 The Kunsthalle has been a daylight museum since its founding. The artificial lighting benefitted mainly working people, as it allowed them to visit the exhibitions late in the afternoon on week days.
- 5 Up to 1957 only the Department of Prints and Drawings and the cabinets facing the Glockengießerwall were lit with artificial lighting. At that time the cabinets you are in now were still being provisionally lit with glass balls hung from the ceiling.

[On the painting by Philipp Otto Runge]

How Colours can Fade – Special Light!

Almost 210 years ago, Philipp Otto Runge painted his mother-in-law’s dress in a bright blue. Unfortunately, due to its exposure to light, the colour has meanwhile faded considerably.¹ The original blue value is to be detected only on the bottom edge of the painting, as this was covered by the original decorative frame in the first years.² The bleaching of the other blue areas had probably occurred already during these first years. Actually, Runge particularly valued the Prussian blue he had chosen for the dress. He used it quite frequently, alongside other blue pigments, such as ultramarine and smalt.³ Prussian blue was discovered in Berlin in 1704 and became popular throughout Europe.⁴ Unfortunately, the pigment is particularly instable and thus not very lightfast. Since this was already known around 1800, we may assume that Runge was aware of the fact.

The painting is normally presented in the collection galleries of the Hamburger Kunsthalle on the first floor. There, like many other works, it is illuminated by a mixture of daylight and artificial light. The lighting must at all times be precisely

metered, and damaging levels of UV radiation can be filtered out with the aid of special glass. Additional screening by means of textiles, for example, help to further reduce the amount of light. Here in the Transparent Museum, we are illuminating it for you with LED spotlights, while shutting out daylight.

Notes:

- 1** The lower edge was covered by the frame rebate of the original decorative frame protecting the painting in its early years. The work created in 1809 was initially owned by the Runge family, before the Hamburger Kunsthalle purchased it in 1922.
- 2** Shortly after its acquisition in the 1920s, the Kunsthalle reframed the painting. The previously covered area was thus revealed, and the difference in colour became apparent.
- 3** Please find further information on Prussian blue in the showcase.
- 4** In the scope of a scientific investigation, the pigment could also be verified in Runge's painting *The Hulsbeck Children*. It is on display on the first floor.

[Involved colleagues]

Many thanks to all involved colleagues within Hamburger Kunsthalle: Dr. Markus Bertsch, Head of Collection 19th Century; Tobias Boner, Media Technology; Martina Gschwilm, Public Relations & Digital Media; Dr. Ute Haug, Head of Provenance Research & History of Collection; Christoph Irrgang, Digitalization Project; Andrea Joosten, Head of Library; Eva Keochakian, Conservation & Art Technology 19th Century; Jochen Möhle, Head of Art Handling; Shannon Ort, Assistance Transparent Museum; Dr. Karin Schick, Head of Collection Modern Art; Ralf Suerbaum, Head of Department Building & Technology; Ursula Trieloff, Office Collections; Meike Wenck, Head of Registrar's Department & Exhibition Coordination; Wybke Wiechell, Head of Department Education; Monika Wildner, Library; Sabine Zorn, Head of Paper and Photograph Conservation; Anja Zuschke, Bookbinding. External supporters are: Hyma Roskamp, Muthesius Kunsthochschule; Sarang Aria; Eugenia Barukin; Laura Calotta Cordt; Marwin Stindt; Hyusuk Yi; Exhibition Architecture: Günther Maria Kolck, Christine Ebeling.

A6: Preserving II / framing

“When artists do the framing. The frame is half the picture”

[A painting by Max Liebermann presented without frame helps visitors to understand the artist's approach to framing his works; this involved adjusting the painted canvas – and thus the composition – to fit inside a particular frame, and changing the colour of the frame to match the painting. The challenges generated for the conservators are addressed, as is the question of how, why and since when the Kunsthalle has used protective glazing on paintings in artists' frames. Presented are: the 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]

The Frame is Half the Picture

Dimensions, material, shape, colour – every aspect of a frame influences the appearance of the painting presented in it.¹ For this reason, some artists conceive and design the frame as an integral component of the pictorial composition. Especially when it was the artist who crafted, commissioned or painted a frame, this “artist's frame” must be very carefully preserved. Necessary preservative measures like the subsequent glazing of a painting therefore must be executed with great caution, in order to lastingly preserve not only the painting, but also the frame.

Max Liebermann² placed great emphasis on the framing of his paintings; he frequently would complete a painting only after having it mounted in a frame of his liking.³ Sometimes he even adapted the format of the painting to an existing frame which he found later and preferred.

Under the scrutiny of the conservator, it was discovered that Liebermann had painted the work *The Birch Alley in the Wannsee Garden toward the West* on an industrially grounded canvas, had mounted it onto a stretcher and framed it in an ornate frame. He then obviously found a more suitable frame which, however,

initially was too large. So Liebermann decided to adapt the format of the painting to the favoured frame. He detached the already painted canvas and enlarged both the painting and the supporting stretcher frame. Finally, by adding a light coat of paint to the new ornate frame, it was shaded to match the colouring of the painting: A perfect duo had been created!

Notes:

- 1 Furthermore, frames provide protection, stabilisation and hanging possibilities for a painting.
- 2 Liebermann (1847–1935) is one of the most prominent painters of German Impressionism; his works are displayed in room 23 on the upper floor
- 3 He discussed these matters intensively with Alfred Lichtwark (1852–1914), the first director of the Hamburger Kunsthalle.

[On hands-on objects of different glazings]

Invisible Protection

In order to preserve its treasures, the Hamburger Kunsthalle had begun glazing individual paintings as early as the 19th century. This method was applied increasingly from the 1930s on, due to the Kunsthalle's location adjacent to the train station, exposing it to the soot emitted by the steam engines. Since the end of 1970s, as a general rule, all paintings have been framed behind glass, for the glazing physically protects the paintings from harmful external influences such as dust or contact, but also from fluctuations in temperature and humidity. Of course, viewers still should be able to see the artworks without any impairments. Today special museum quality glass is available for this purpose. It must offer protection from the exposure to damaging ultraviolet radiation, must be anti-reflective and colourless.

[On an inappropriate early glazing of an artwork by Max Liebermann]

A ghostly shadow ...

... displays the faint contours of Professor Wohlwill on the old glazing of the portrait. How did the deposit get on the glass? It is the painting process that provides an explanation: the oil contained in the oil colour dries very slowly. If a glazing is put on a painting that is not quite dry yet, the drying process leaves traces on the glass in the form of a pale deposit: especially the dark sections of the picture leave marks, because dark oil colours have a higher percentage of oil than the light ones. The contour shadows are thus owed to the fact that the portrait was framed under glass soon after its completion. This, however, in no way affected the painting itself.

[On the App "Mein Rahmen" (My Frame) and the associated example of an industrial frame]

The artist's choice ...

... for the painting *The Birch Alley in the Wannsee Garden toward the West* fell on a frame that used to look similar to this one, before Liebermann painted over its brilliant-gold mount: it is a serially produced frame based on the model of a Louis XV-style frame. It features elaborate ornaments at the corners and in between are trailing, contour-joining decorative forms. Liebermann had chosen a frame style that was popular in his days and, as it was being manufactured in series, was also easy to acquire in Berlin. At the time, Berlin was the centre of the German frame industry. If in 1877 only 60 picture frame manufacturers existed, in 1905 Liebermann could already choose among 135 companies.

Create and post your own frame!

[Involved colleagues]

Many thanks to all involved colleagues within Hamburger Kunsthalle: Dr. Markus Bertsch, Head of Collection 19th Century; Martina Gschwilm, Public Relations & Digital Media; Eva Keochakian, Conservation & Art Technology 19th Century; Jochen Möhle, Head of Art Handling; Dr. Karin Schick, Head of Collection Modern Art. Many thanks to the external supporters: Dr. Martin Faass, Director of the Liebermann-Villa Berlin; Wolfgang Gugereel, Crescent Europe; Dr. Dorothee Hansen, Deputy Director Kunsthalle Bremen; Christoph Irrgang, Photographer; Werner Murrer Framing; Corinna Koch, Exhibition Manager; Bettina Steinbrügge, Director of the Kunstverein in Hamburg.

EXHIBITING

What is exhibited when, where and why?

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]

Copy ‘n’ Paste ...

... basically has always existed. Just some procedures related to copying have changed over time.

So what has changed in the way the museums handle copies? The eventful history of the plaster cast collection of the Kunsthalle provides an example: 100 years ago countless copies of sculptures filled, among others, the column hall where you now can have a coffee or tea!¹ Plaster casts of famous antique statues and reliefs were typical features one could expect to find in a public museum. Such copies allowed visitors to experience cultural history, without having to travel to Greece, Italy or the British Museum in London to see the original works in marble. Many of these models from antiquity arrived at the British Museum 200 years ago, including those of the two plaster casts on display here: a part of the *Parthenon Frieze*, a sculptural decoration adorning the Greek Parthenon Temple,² and the *Caryatide of Erechtheion*.³

Since the Renaissance and particularly during the 19th century, plaster has been used to create three-dimensional duplicates of these unique celebrities. The white plaster powder⁴ made it possible to produce an exact cast of the original, even if its surface appears a bit lighter and less lustrous than marble.

From 1870 up to the 1920s the Kunsthalle purchased over 200 plaster casts, and presented many of them publicly. Later the casts were banned from the exhibition space; only the permanently installed *Parthenon Frieze* was kept on display in the Café Liebermann. The major part of the cast collection has moved to the Archaeological Institute of the University of Hamburg, where it is on display. As an exception, two of the white messengers of the past have returned to the Transparent Museum.

Notes:

¹ The so-called Café Liebermann, including the entrance area and the adjacent galleries, were once used to display sculptures.

² The Parthenon is an antique temple dedicated to the goddess Athena on the Acropolis in Athens.

³ A Caryatide is a female sculpture that replaces a column. This one here originally supported a part of the roof of the Erechtheion Temple, likewise situated on the Acropolis.

⁴ Plaster powder consists of minerals; when mixed with water it can be employed as a paste that hardens when exposed to air.

[Involved colleagues]

Many thanks to all involved colleagues within Hamburger Kunsthalle: Dr. Désirée de Chair, Traineeship; Dr. Ute Haug, Head of Provenance Research & History of Collection; Andrea Joosten, Head of Library; Dr. Brigitte Kölle, Head of Collection Contemporary Art; Dr. Sandra Pisot, Head of Collection Old Masters; Ursula Sdunnus, Archivist; Barbara Sommermeyer, Conservation & Art Technology Contemporary Art; Ralf Suerbaum, Leiter Head of Department Building & Technology; Sabine Zorn, Head of Paper and Photograph Conservation; Anja Zuschke, Bookbinding. Many thanks to the external supporters: Paul Debevec, Associate Professor, Graphics Research, University of Southern California Institute for Creative Technologies, Prof. Dr. Stephan Faust, Junior Professor; Ulfert Oldewurtel M. A., Research Associate; Univ.-Prof. Dr. Martina Seifert, Head of Archäologisches Institut Universität Hamburg; Laurent Gorgerat, Curator, Head of Orient, Cyprus, Etruria and Early Greece at Antikenmuseum Basel and Sammlung Ludwig; Miguel Helfrich, Head of Replica Workshop, Thomas

Schelper, Replica Workshop Staatliche Museen zu Berlin; Ivonne Leuchs, Raum für Haptografie; Dr. Thomas Lochman, Curator, Head of Collection of Sculptures Greece and Rome, Antikenmuseum Basel and Sammlung Ludwig; Marc Zimmerer, prontotype e. K.

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 Metzger; a painting by Adriaen 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]

An Intensive Debate ...

took place less than 100 years ago among specialists, whether a museum should present copies alongside its original works.¹ Parallel to the decreasing appreciation of copies, the classical ideal of beauty was being questioned: 300 years ago Adriaen Valck would paint plaster casts to exemplify the ancient models. Today, contemporary artists like Olaf Metzger make reference to them on a more ironical level. In his *Eichenlaubstudie* [Oak Leaves Study], he disfigured traditional plaster casts using a jigsaw, a cutting disk and clumps of plaster. With these interventions, he also attacks the middle-class cultural ideal presented through the plasters. Of course, plaster copies are still being produced today, even faster and more accurately than ever. Since computer technology permits 3D scanning, such artworks can be replicated of which one could not directly make a traditional plaster cast – perhaps because they are very valuable or not fully preserved. Even the scale can be freely selected.² Considering today’s simplified procedures along with the ongoing destruction of cultural sites, questions related to copying art are as relevant as ever. The Hamburger Kunsthalle’s answer today to whether these industrially produced copies are art is clear.

Notes:

1 At the reading desk you will find notes on a heated exchange, lasting over a year, in the context of the so-called “Reproduction Debate”.

2 For our miniaturised 3D print of the Kore, we could compensate small blemishes in the face.

[Involved colleagues]

Many thanks to all involved colleagues within Hamburger Kunsthalle: Dr. Désirée de Chair, Traineeship; Dr. Ute Haug, Head of Provenance Research & History of Collection; Andrea Joosten, Head of Library; Dr. Brigitte Kölle, Head of Collection Contemporary Art; Dr. Sandra Pisot, Head of Collection Old Masters; Ursula Sdunnus, Archivist; Barbara Sommermeyer, Conservation & Art Technology Contemporary Art; Ralf Suerbaum, Leiter Head of Department Building & Technology; Sabine Zorn, Head of Paper and Photograph Conservation; Anja Zuschke, Bookbinding. Many thanks to the external supporters: Paul Debevec, Associate Professor, Graphics Research, University of Southern California Institute for Creative Technologies, Prof. Dr. Stephan Faust, Junior Professor; Ulfert Oldewurtel M.A., Research Associate; Univ.-Prof. Dr. Martina Seifert, Head of Archäologisches Institut Universität Hamburg; Laurent Gorgerat, Curator, Head of Orient, Cyprus, Etruria and Early Greece at Antikenmuseum Basel and Sammlung Ludwig; Miguel Helfrich, Head of Replica Workshop, Thomas Schelper, Replica Workshop Staatliche Museen zu Berlin; Ivonne Leuchs, Raum für Haptografie; Dr. Thomas Lochman, Curator, Head of Collection of Sculptures Greece and Rome, Antikenmuseum Basel and Sammlung Ludwig; Marc Zimmerer, prontotype e. K.

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 reinstalling the room where the painting was previously exhibited]

Exhibiting – How a Monumental Artwork is Shown or Hidden

How, why and whereto can the Kunsthalle's largest painting simply disappear?

The dimensions of the historical painting *The Entry of Charles V into Antwerp* by Hans Makart are 50 square metres.¹ Since it would only fit into this cabinet if it were folded up four times, we are showing you the preparatory oil study.²

The Vienna artist depicts a historical event in an elaborate and theatrical style: the procession for the arrival of the young emperor in the Flemish trade city of Antwerp in 1520.

As was popular at that time, Makart combined the clothing styles from different eras. But also people from different periods encounter one another: in the depicted, half-nude virgins welcoming the emperor, Vienna contemporaries could recognise local ladies from all strata of society – in some cases quite obviously ...³ Makart had thus created a both highly successful and scandalous artwork of his day!

Hundreds of thousands of visitors paid the entry fees to admire the work in Berlin, Stuttgart, Leipzig, Munich, Prague, London and Brussels. The audience was fascinated by the brilliantly coloured, vivacious painting. With technical and painterly finesse, Makart combined a delicate painting style, highlighting details with a fine brush stroke, with sections of tenacious colour paste applied in thick layers.

In addition, he quite deliberately staged his works in exhibitions: in highly aesthetic settings with good lighting, plants and sculptures. His fantastic “total works of art” even brought forth a new style.⁴

After the work's successful tour through all of Europe the “Commission for the Administration of the Kunsthalle” purchased it in 1881. Since then it has been presented in varying arrangements at a prominent place on the upper floor of the old building.⁵

Whether a work is exhibited or not, or when and how it is displayed depends on many different criteria, on research and decision-making processes, but also on social aspects, changing art canons and prevailing tastes. The museum is a dynamic place, where history and the contemporary public encounter one another. Since the re-opening of the Kunsthalle in May 2016, the monumental work seems to have disappeared. Here, you can follow some of the stages in the exiting history of showing and not showing one of the museum's major works – and use the app to realise your own ideas and wishes for the “Makart Gallery”!

Notes:

1 Hans Makart (Salzburg 1840–Vienna 1884) is an Austrian portrait and history painter.

2 Makart's preparatory oil sketch (1876–1877), presented here, gives you an impression of the brilliant colours and lively brush stroke. The Kunsthalle purchased the sketch in 1936.

3 The print in the showcase features a close-up view of the “Vienna virgins” from the painting. In the engraving on the wall you will find the popular, historicising oriental clothing.

4 Starting in the 1870s, Makart's style influenced an entire fashion era in terms of clothing and living culture.

5 Up to 2016, the painting was the name giver of a gallery in the Kunsthalle, the so-called “Makart-Saal” (Makart Gallery). It is the hall which, today, you enter first when you reach the upper floor.

[On the app "My Exhibition"]

Your Choice...

Create and post your own exhibition for the "Makart-Gallery".

[Involved colleagues]

Many thanks to all involved colleagues within Hamburger Kunsthalle: Dr. Markus Bertsch, Head of Collection 19th Century; Tobias Boner, Media Technology; Martina Gschwilm, Public Relations & Digital Media; Dr. Ute Haug, Head of Provenance Research & History of Collection; Christoph Irrgang, Digitalization Project; Andrea Joosten, Head of Library; Josephine Karg, Traineeship; Eva Keochakian, Conservation & Art Technology 19th Century; Dr. Jan Metzler, Head of Communication & Marketing; Jochen Möhle, Head of Art Handling; Shannon Ort, Assistance Transparent Museum; Ursula Sdunnus, Archivist; Ursula Trieloff, Office Collections; Meike Wenck, Head of Registrar's Department & Exhibition Coordination; Wybke Wiechell, Head of Department Education; Monika Wildner, Library; Sabine Zorn, Head of Paper and Photograph Conservation; Anja Zuschke, Bookbinding. External supporters are: Bad Monkees: Artem Tarassov, Evgenia Ivanova; Exhibition Architecture: Günther Maria Kolck, Christine Ebeling.

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]

"Great Art ...

... on Small Coins": This was the title of a film¹ which, more than sixty years ago, enthusiastically celebrated works that are presently lying dormant in the depots: the Hamburger Kunsthalle possesses a tremendous treasure of coins comprising thousands of unique pieces!²

This part of the Kunsthalle's collection was established as early as 1874, and therefore – after its holdings of paintings and prints – it is the museum's third-oldest field of collection.

Aside from coins, the "Münzkabinett", the Coin Cabinet comprises medals and badges³ and, for the directors, from beginning on it formed the basis for the establishment of the sculpture department. This numismatic collection was expanded until the mid-1970s through gifts, bequests and acquisitions of works from antiquity to the present age.

Its expansion focused less on conventional criteria of numismatics⁴ related to the sociological or historical monetary value.

It rather aimed at illustrating the artistic value of certain coins in the sense that they feature a rich world of images on the tiniest, functionally limited surfaces. It was about creating a suitable basis for and supplementation of the other fields of collection with regard to quality, choice and extent.

On display were since the beginning selected coins from all different centuries, presented in varying quantities, forms and educational approaches, often in exchange with other museum holdings from the city⁵.

In view of changing collection strategies, art canons and visitor interests, after its reopening in 2016, the Kunsthalle has refrained from a new presentation. But to which extent do we consider as topical questions on 2000 years of history, form and significance of coins, in a capitalist society in which bitcoins are increasingly replacing coins as a currency?⁶

Notes:

- 1 The film presented nearby was made in 1955 on the occasion of an exhibition of Greek coins at the Hamburger Kunsthalle.
 - 2 Including over 2000 ancient coins: an inventory catalogue exists only for this part. You will find it on display here.
 - 3 The original name "Münzkabinett" (Coin Cabinet) pertains to the collection of coins, medals and badges. In this cabinet here, we are currently featuring coins only. The artistically significant collection of medals, unique in its kind in Germany, will be presented at a later point in time.
 - 4 The study of coins is called numismatics and refers to the scientific preoccupation with money and its history.
 - 5 You will discover the different locations where the coin collection was installed and presented in the timeline on the opposite wall. As soon as the historical archive can be evaluated more extensively, the results can be updated and supplemented with illustrations correspondingly. The exchange between Hamburg's museums primarily referred to the Museum für Kunst und Gewerbe and the Museum für Hamburgische Geschichte, both of which have coin collections, but with other focus areas.
 - 6 Bitcoin is a digital currency which was developed almost ten years ago. Bitcoins are created in complex calculation processes and are traded against classic currencies on internet platforms.
- We are happy, by the way, to "collect" your coins from all different currencies and periods in the box presented here, designed by the artist Rupprecht Matthies with titles from other works in the collection.

[Involved colleagues]

Many thanks to all involved colleagues within Hamburger Kunsthalle: Dr. Markus Bertsch, Head of Collection 19th Century; Tobias Boner, Media Technology; Dr. Ute Haug, Head of Provenance Research & History of Collection; Christoph Irrgang, Digitalization Project; Andrea Joosten, Head of Library; Josephine Karg, Traineeship; Eva Keochakian, Conservation & Art Technology 19th Century; Jochen Möhle, Head of Art Handling; Shannon Ort, Assistance Transparent Museum; Ursula Sdunnus, Archivist; Ursula Trieloff, Office Collections; Meike Wenck, Head of Registrar's Department & Exhibition Coordination; Wybke Wiechell, Head of Department Education; Monika Wildner, Library; Sabine Zorn, Head of Paper and Photograph Conservation; Anja Zuschke, Bookbinding. External supporters are: Produzentengalerie Hamburg; Ralf Wiechmann, Museum für Hamburgische Geschichte; Rainer Postel, Freelance Art Historian; Exhibition Architecture: Günther Maria Kolck, Christine Ebeling.

COMMUNICATING

This is all about you

A9: Communicating / multiple voices

"We do not want a museum that just stands 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]

"We do not want a museum that just stands there and waits ..."

... but rather an institution that actively intercedes in the artistic education of our population," announced Alfred Lichtwark, first director of the Hamburger Kunsthalle, during his inaugural speech in 1886. In the winter of 1896/97, he personally engaged in discussions with 14-year-old pupils in front of paintings in the museum. For he thought that talking while viewing original works was the best way to enjoy art and to train one's memory, sensibility and observational skills.¹

Exercises in the Contemplation of Artworks is what he called these talks, which were published in book form in 1897. The great success of the book² gives you an idea of how groundbreaking this form of art education was at the time. Already the approach of talking "about and in front of" various originals, instead of memo-

rising external knowledge, is reason enough to regard Lichtwark as the pioneer of museum education in Germany.

To continue and expand this tradition remains a strong motivation and aim for the Hamburger Kunsthalle even today, and personal discussion still takes the centre stage of our art communication methods.³

Cultural, social and demographic changes in society – and therefore of the visitors – make the concept of talking about and in front of art particularly exiting. Get in tune with the multiple ways of talking about an artwork at the museum, whether you are alone or in a group.

What do you have to say? We look forward to hearing your voice. Don't let us "stand there and wait"!

Notes:

1 Today scientists can prove that language not only influences the rate at which we recognise something; it may also facilitate seeing something in the first place.

2 Six further editions were published during Lichtwark's lifetime only.

3 In addition to public and private guided tours for all visitors, our current art education programme offers an encompassing range of courses, workshops, children's birthdays, museum talks for school classes and much more.

[On the portrait of Alfred Lichtwark by Arthur Illies]

In a speaker's posture and surrounded by the art entrusted to him: this is how Alfred Lichtwark has been portrayed by Arthur Illies. Behind the director one sees two works by the Romanticist Philipp Otto Runge, whom Lichtwark discovered as an artist for the museum. The original painting by Runge on the left side, *Wir Drei* [We three], from 1805, was destroyed by fire together with 3000 other artworks in the Glaspalast [Glass Palace] in Munich on 6 June 1931. Luckily the Hamburg artist Julius von Ehren had produced a copy of the painting some years before (1915–17), which has allowed Runge's picture idea to be passed on. So we can now compare Lichtwark's description of the original with our own impression along with 13 audio recordings that various visitors have made.

[On the listening and recording station]

One painting, 13 voices

Whether a student or museum director, a scientist or rapper – here is your chance to listen to 12 different descriptions of the painting *Wir Drei*. And what do you see? Welcome to the Speaker's Corner – send us your interpretation, and maybe you will be the next "Voice of the Month" and everyone will get to listen to your interpretation on the 13th button.

Dial +49-(0)40-428 131 444 and our answering machine will record your description. Or send us your voice recording per e-mail to: project-tm@hamburger-kunsthalle.de

[On the video work by Andrea Fraser]

The different possibilities to speak about art is skilfully parodied by the American artist Andrea Fraser: she takes on the role of a museum guide, yet tends to drift off into general monologues about social and political themes. In addition to the artworks, she describes the functional rooms and everyday objects in the museum in an equally enthusiastic and seemingly professional manner.

[On the feedback-box]

You are welcome to drop off your response here, or at the other end of the Transparent Museum. Or email us your feedback to project-tm@hamburger-kunsthalle.de

[Involved colleagues]

Many thanks to all involved colleagues within Hamburger Kunsthalle: Anne Barz, Head of Registrar's Department & Exhibition Coordination; Tobias Boner, Media Technology; Thomas Fischer, IT; Andrea Joosten, Head of Library; Wybke Wiechell, Head of Department Education; Sabine Zorn, Head of Paper and Photograph Conservation. Thanks to our external supporters: Prof Dr Armin Klein, Professor for Cultural Management and Cultural Studies; Martina Schrei, Freelance Conservator and all the participants of the audio station.