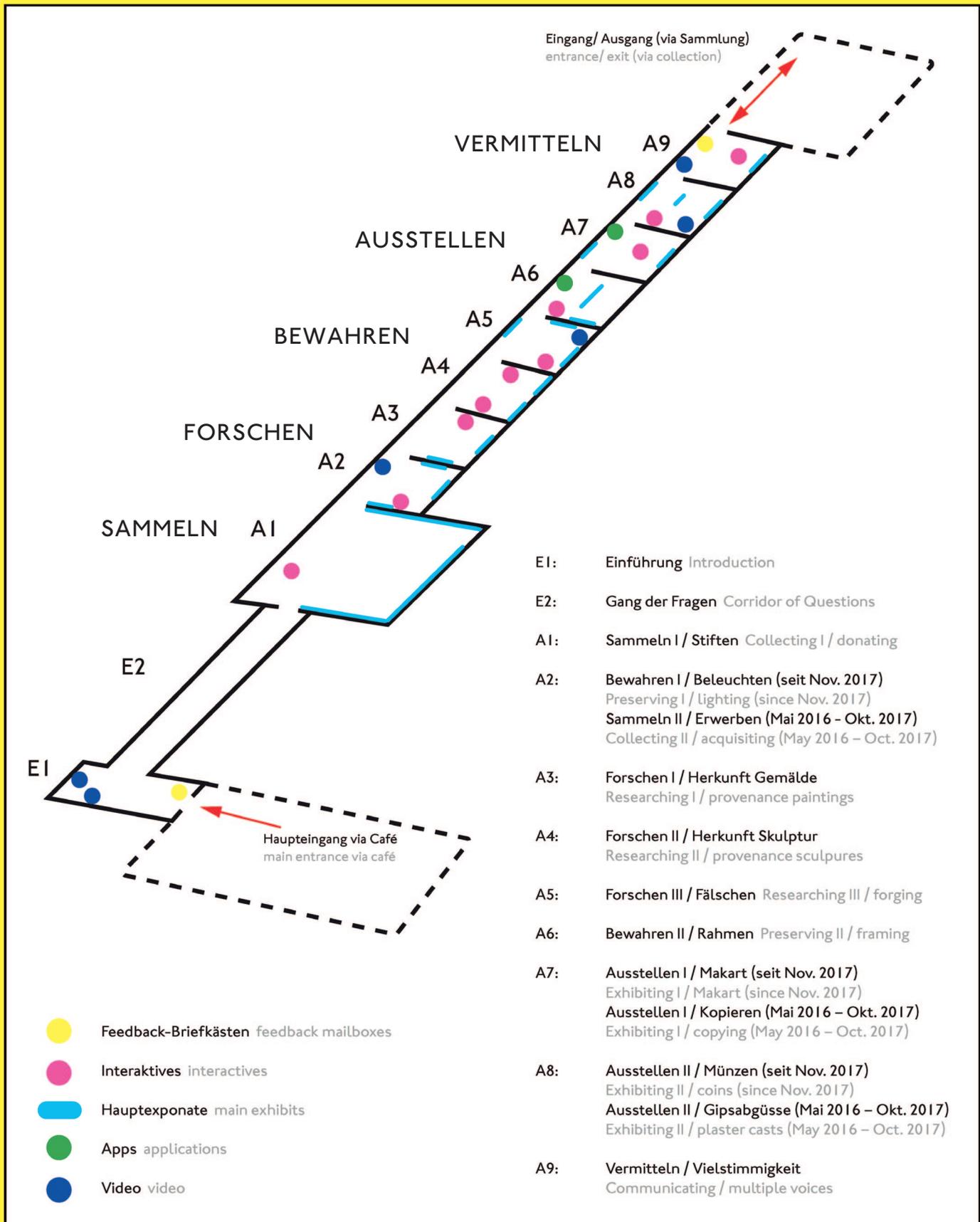


# TRANSPARENTES MUSEUM



Dokumentation,  
Reflexion, Evaluation  
und Kontext  
eines Pilotprojektes  
Documentation,  
Reflection, Evaluation  
and Context  
of a Pilot Project

# Raumübersicht Floor Plan





Herausgegeben von Annabelle Görgen-Lammers  
für die Hamburger Kunsthalle  
Edited by Annabelle Görgen-Lammers  
for the Hamburger Kunsthalle

I enjoyed this exhibition  
greatly — especially because  
it made me laugh at the  
beginning! And I learnt  
a lot.  
Thank you!

In the past five years, the  
Hamburger Kunsthalle conceived,  
edited and published more  
than 80 books.

Über 80 Bücher und  
Ausstellungskataloge sind  
in den letzten 5 Jahren von  
der Hamburger Kunsthalle  
erdacht, verfasst und  
herausgegeben worden.

**Was passiert backstage?**  
What is happening behind  
the scenes?

estliche F  
inter 76 Tü  
dieser vert  
remaining s  
an behind 7  
his one.

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

Die Hamburger Kunsthalle hat eine Gesamtfläche von gut 30.000 qm. Für Sie sind davon 12.000 qm zugänglich.

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.

### FRAGEN ÜBER FRAGEN QUESTIONS ON QUESTIONS

Nach welchen Kriterien wird die Sammlung ausgebaut?  
What are the criteria that form the basis for expanding the collection?

Im Jahr 2012 sind 12 Kunstwerke angekauft worden. [Erfahren Sie mehr darüber.](#)

fläche  
ren  
orgen.  
pace is  
6 doors



Abb. 2: Bewahren II / Rahmen (seit Mai 2016), entrahmtes, von allen Seiten zu begutachtendes Gemälde von Max Liebermann, *Die Birkenallee im Wannseegarten nach Westen*, 1918; dazu der davon erstmals abgelöste Künstlerrahmen mit heutigem Glaseinsatz; dazugehörige historische Briefwechsel Liebermann – Alfred Lichtwark zum interaktiven Entdecken | Fig. 2: Preserving II / framing (since May 2016), Max Liebermann, *The Birch Path in the Wannsee Garden towards the House*, 1918, separated from artist's frame to discover the backside; frame with today's protective insert; in addition corresponding historical exchange of letters Liebermann / Alfred Lichtwark to discover interactively



WIE MAX LIEBERMANN DAS  
EM RAHMEN ANPASSTE...



02  
Ein deutlicher Knick in der  
Leinwand weist auf den Eingriff  
hin. Der Knick ist an drei Stellen  
zu sehen. Ich, die Stofffläche  
wurde an drei Stellen vergrößert.

...auf dem originalen  
Original auf dem Original  
...auf dem originalen  
Original auf dem Original

...auf dem originalen  
Original auf dem Original  
...auf dem originalen  
Original auf dem Original



SPURENSICHERUNG: VOM VERSCHWINDEN EINER VERRÄTERISCHEN DATIERUNG



Ergebnis der Untersuchungen: Eine Manipulation der Stelle unter  
Signatur ist eindeutig. Die Datierung, welche früher vor  
zunächst mit einem Lösungsmittel entfernt. An  
genügend übermäßig. Die Spuren dieses  
Strahlung als dunkle Fälschung  
... Datierung, welche die Fälschung als nicht für  
... ausgeführt, bevor die Hamburg  
... des Gemäldes war.

Abb. 3: Forschen III / Fälschen (seit Mai 2016), interaktiver Leuchtkasten zu restauratorischen Untersuchungen der Malschichten zur Enttarnung einer Fälschung | Fig. 3: Researching III / forging (since May 2016), interactive lightbox on methods of restoration for insights into the layers of paint to uncover a forgery

- 9 Alexander Klar | Vorwort Foreword
- 10 Astrid Kießling-Taşkin und Kirsten Wagner | Neue Anreize schaffen – Ein Interview mit den Fördernden  
Creating new incentives – An interview with the supporters
- 13 Eckart Köhne | Mut zur Transparenz! Dare to be transparent!

## DOKUMENTATION UND REFLEXION DOCUMENTATION AND REFLECTION

- 16 Annabelle Görgen-Lammers | Zur Konzeption und Realisation des Transparenten Museums  
On the Conception and Realization of the Transparent Museum

## EVALUATION EVALUATION

- 64 Lara Bader | Weiter denken, erkunden, fragen ... was schreiben Besuchende  
Further thoughts, investigations, questions ... what do visitors write about?
- 72 Lara Bader | Zur Nutzung der Apps »Mein-Rahmen« und »Meine Ausstellung«  
Visitors' use of the apps "My Frame" and "My Exhibition"
- 76 Stimmen aus dem Aufsichtsdienst – Auszüge aus Interviews  
Views voiced by museum attendants – excerpts from interviews
- 80 Friederike Adolph, Manuela Breucker, Charlotte Flemming, Marie Knop, Sophia Plodek | Wie wirkt das  
Transparente Museum? Zusammenfassung einer qualitativen Besucher\*innenumfrage  
How do visitors respond to the Transparent Museum? Summary of a qualitative visitor survey

## DER BLICK VON AUSSEN VIEWS FROM THE OUTSIDE

- 92 Margriet Schavemaker | Transparent & lebendig: Die Zukunft der Geschichtserzählung im Museum  
Transparent & alive: the future of storytelling in the museum
- 95 Florian Slotawa | Museums-Sprints Museum Sprints
- 98 Julia Hagenberg | Transparenz als Chance und Herausforderung Transparency as an opportunity and a challenge

## IM KONTEXT IN CONTEXT

- 102 Britta Lorenz | Das Konzept der Transparenz in der Museumsethik The concept of transparency in museum ethics
- 106 Birgit Mandel | Inszenieren, Ko-Kuratieren, Diskursräume bereitstellen – die Erweiterung des musealen Auftrags  
Staging, co-curating, providing discursive spaces – extending the museum's mission
- 114 Kurzbiografien der Autor\*innen und Dank Short biographies of the authors and Thanks
- 118 Abbildungsnachweise, Impressum Credits, Impressum
- 120 Anhang 1: Was war für uns hilfreich? Notizen zum Weiterführen Appendix 1: What did we find helpful? Notes  
to be continued
- 126 Anhang 2: Dokumentation – Alle Wandtexte Appendix 2: Documentation – the wall texts

Eine beispielhafte Sammlung,  
die ich bisher nicht in Museen  
gesehen habe. Derartige Samm-  
lung über einzelne Albert Dürer  
musste museumspezifisch & jedes  
große Museum anbieten (z.B.,  
in Berlin, Leipzig, Dresden)  
Eine Anweisung für die →

Tafeln im Museum durch  
(sofern es derartige gibt).

V. M. 14469 Potsdam

25.8.2016

Vielen dank for this part!

I'd humbly suggest you invite  
professionals-to-be interested in  
museums to give them a training  
in this part. After all, the ones  
who can arrange such a division  
should be responsible for teaching others  
Sharing and extending the know-how  
and the experience. Merue

Das transparente  
Museum gab gemacht  
Eindrücke in die  
Kunstgeschichte der  
Hans

Excellent presentation of issues  
related to the history & goals of  
the museum - far better than the  
recently opened rooms on the history  
of the museum at the Louvre.

I am a Museum Studies MA  
student from the UK and  
I believe exhibitions like this  
are important in helping the  
public see the many  
layers of museum work.  
Very well done!

Beispiele aus rund 2.000 eingereichten Feedback-  
Karten von Besucher\*innen zum Transparenten  
Museum | Examples of around 2,000 feedback cards  
submitted by visitors about the Transparent Museum

“We do not want a museum that just sits there waiting, but an institution that actively involves itself in the artistic education of our population.” This was the objective proclaimed by Alfred Lichtwark in 1886 in his inaugural speech as the first director of the Hamburger Kunsthalle. Today, the continuing relevance of the grand tradition rooted in this idea is that we must also keep subjecting our own work to close scrutiny. What better place than the Hamburger Kunsthalle and what better occasion than its 150th anniversary to redouble our search for different approaches and to continue as before to enthuse visitors for our museum? And in which aspects has our institution previously gone too far, where perhaps not far enough?

With the “Transparent Museum” the Hamburger Kunsthalle has developed an innovative mode of presenting the collection that offers visitors insights into the complex processes which usually take place “behind the scenes”. It thereby also conveys and critically examines the – in part, historically evolving – criteria that currently guide or previously guided the museum in the fulfilment of its purpose.

Besides achieving excellent attendance figures the project has also prompted unprecedentedly high feedback from visitors. Parallel to this, it has met with sustained resonance in specialist circles, museums and universities. Now, in response to suggestions from numerous multipliers, we are glad to present a publication – available both in print and online – in which this pilot project is documented, reflected and evaluated. For it is our wish to make transparent the collected experiences arising from this undertaking – which has proved such a challenge both in its cross-departmental interdisciplinarity and institutional transparency – and the reactions to it, and thereby share these with our colleagues. In this way we hope to contribute to the debate that seeks to advance the (self-)educational processes undertaken both by visitors and the institution alike.

By presenting the project as an example case the publication has involved both established and young researchers. I wish to thank the responsible curator and the entire team at the Kunsthalle and authors who participated in the project. Warm thanks are also due to our partners, the NORDMETALL Foundation and the Commerzbank Foundation, for their financial support of this publication about our project, which in turn would not have been possible but for their support and that of the Böttcher Foundation and the Hamburg Ministry of Culture and Media.

PROF DR ALEXANDER KLAR  
Director Hamburger Kunsthalle

»Wir wollen nicht ein Museum, das dasteht und wartet, sondern ein Institut, das tätig in die künstlerische Erziehung unserer Bevölkerung eingreift.« Dies verkündete Alfred Lichtwark 1886 in seiner Antrittsrede als erster Direktor der Hamburger Kunsthalle. An der damit verbundenen, großen Tradition bleibt aktuell, dass wir auch heute immer wieder die eigene Arbeit auf den Prüfstand stellen müssen. Wo, wenn nicht in der Hamburger Kunsthalle und wann, wenn nicht zu deren 150-jährigem Jubiläum gilt es, verstärkt nach unterschiedlichen Wegen zu suchen, Besucher\*innen auch in Zukunft für das Museum zu begeistern? Und wo ist die Institution dabei bisher vielleicht zu weit gegangen, wo nicht weit genug?

Mit dem »Transparenten Museum« hat die Hamburger Kunsthalle eine neuartige Sammlungspräsentation erarbeitet, welche den Besuchenden Einblicke in die komplexen Prozesse gibt, die sonst »hinter den Kulissen« ablaufen. Damit stellt sie auch die – teils historisch wechselnden – Kriterien vor und zur Diskussion, die das Museum bei der Erfüllung seiner Aufgaben geleitet haben und leiten.

Das Projekt hat neben sehr guten Besucher\*innenzahlen ein bislang ungesehen hohes Feedback bei den Besuchenden ausgelöst. Parallel stößt es in Fachkreisen, Museen wie Hochschulen, auf eine anhaltende Resonanz. Dem Wunsch vieler Multiplikator\*innen nachkommend legen wir nun, gedruckt und online, eine Publikation vor, in der das Pilotprojekt dokumentiert, reflektiert und evaluiert wird. Denn die gesammelten Erfahrungen mit dem – in seiner abteilungsübergreifenden Interdisziplinarität und institutionellen Transparenz auch herausfordernden – Vorhaben und den Reaktionen darauf möchten wir wiederum transparent machen und mit interessierten Kolleg\*innen teilen. Damit möchten wir zur Diskussion beitragen, die versucht, sowohl die (Selbst-)Bildungsprozesse der Besucher\*innen wie der Institution voranzubringen.

Die Publikation stellt das Projekt als Fallbeispiel vor und bezieht dabei etablierte wie junge Forscher\*innen ein. Ich danke der Verantwortlichen, dem ganzen, am Projekt beteiligten Team der Kunsthalle und den Autor\*innen. Großer Dank gilt auch unseren Partner\*innen, der NORDMETALL-Stiftung und der Commerzbank-Stiftung, welche diese Publikation zu dem Projekt finanziell tragen, dessen Realisierung sie, mit der Böttcher-Stiftung und der Behörde für Kultur und Medien der FHH, überhaupt erst möglich gemacht haben.

PROF. DR. ALEXANDER KLAR  
Direktor Hamburger Kunsthalle

## Neue Anreize schaffen – Ein Interview mit den Fördernden

## Creating new incentives – An interview with the supporters

Das Transparente Museum ist ein durch Ihre Unterstützung möglich gewordenes Pilotprojekt, das die komplexen Felder der Museumsarbeit verständlich macht. Was hat Sie in den vergangenen Jahren, in denen Sie das Projekt begleitet haben, besonders beschäftigt?

**Kirsten Wagner:** In einer Zeit, in der die Gesellschaft immer individualistischer und verschiedenartiger wird, werden Museumsbesucher\*innen in Bezug auf Alter, Ausbildung, Einkommen und Interessen immer einheitlicher. Nur ein kleiner Teil der Bevölkerung fühlt sich vom Angebot der Kulturinstitutionen angesprochen – viele Menschen jedoch gar nicht. Das mag zum einen daran liegen, dass positive Erfahrungen fehlen. Die »Kulturtechnik« des Museums- oder Konzertbesuches wurde nicht erlernt oder wird nur mit Pflichtprogramm und Langeweile verbunden. Zum anderen gibt es in Kulturinstitutionen vermeintlich wenig Anknüpfungspunkte zur eigenen Lebenswirklichkeit neuer Besucher\*innen. Wir fragen uns, wie in Kulturinstitutionen Anreize in Richtung Publikum geschaffen werden können, die nicht aufgesetzt wirken, bezahlbar sind und die zusätzlich zur einladenden Oberfläche dazu anregen, sich tiefer mit den Inhalten auseinanderzusetzen. Wir versuchen, vorbildliche Lösungen zu finden und zu fördern, bei denen den Kulturinstitutionen der Spagat gelingt, unseren reichen Kulturschatz zu bewahren und ihn gleichzeitig für die heutige Zeit attraktiv sowie verständlich aufzubereiten.

Warum ist es wichtig, dass sich Museen gerade heute noch weiter öffnen und ihre Arbeit, ebenso wie ihre Fragestellungen, spannend veranschaulichen?

**Astrid Kießling-Taşkin:** Aus meiner Sicht haben wir es trotz allem mit einem unglaublich wissbegierigen und, viel wichtiger, oft sehr selbstbewussten Publikum zu tun. Gleichzeitig ist das Angebotspektrum im Kontext Freizeit und Erleben gerade in den größeren Städten sehr breit. Auch wenn es etwas provokativ klingt: Was ist ein Museum mehr als ein gigantischer Aufbewahrungsort, wenn es keine Menschen gibt, die daran Interesse haben, die Fragen stellen, die das Haus und seine Fachleute vielleicht ein wenig herausfordern?

The Transparent Museum is a pilot project, made possible by the generous support of your foundations, it provides insights into the many different areas of museum work. What have been your particular interests and priorities as you have accompanied this project over the last few years?

**Kirsten Wagner:** At a time when society is becoming increasingly diverse and individualistic, museum visitors are becoming more similar in terms of their age, interests, income and education. Only a small percentage of the population feels that what cultural institutions offer speaks to them; many other people, unfortunately, do not share their enthusiasm. On the one hand, this may be due to a lack of positive experiences: people may never have learned the cultural technique of visiting a museum or concert, or they may associate it with a sense of duty or a feeling of boredom. On the other hand, there often appear to be few connections between the presentations in cultural institutions and the everyday lives of potential visitors. We therefore ask ourselves how cultural institutions can create new and attractive incentives that are genuine, affordable and – ideally – encourage people to look beyond the captivating surface and engage with the content. We try to find and promote exemplary solutions – places where cultural institutions have successfully achieved the very difficult task of preserving our rich cultural heritage and presenting it to contemporary audiences in an appealing and accessible form.

Why is it important for today's museums to open up further than ever before – to show what they do, and the issues they address, in a visually and conceptually stimulating way?

**Astrid Kießling-Taşkin:** As I see it, we are dealing with an audience that is incredibly inquisitive and, more importantly, often very confident. At the same time, however, the range of leisure activities and recreational experiences people can choose from is extremely broad, above all in larger towns

and cities. While this may sound rather provocative: What is a museum, other than a huge repository, if nobody is interested in it, if nobody asks questions that might even challenge the institution and its experts? It is only through active involvement – with visitors, explorers and participants – that the museum reveals its true potential, which for me lies in meaningful engagement with its chosen themes and its audience. An essential step in this direction is to open up our museums: both externally, through cooperation with local communities, and internally, to dismantle the professional and administrative silos. Communication and education play key roles in all of this, because the future viability of our cultural institutions is directly linked to their success. A diverse society demands new platforms for exchange, debate and participation. Museums can create such communication hubs, where the past is united with the present and the future.

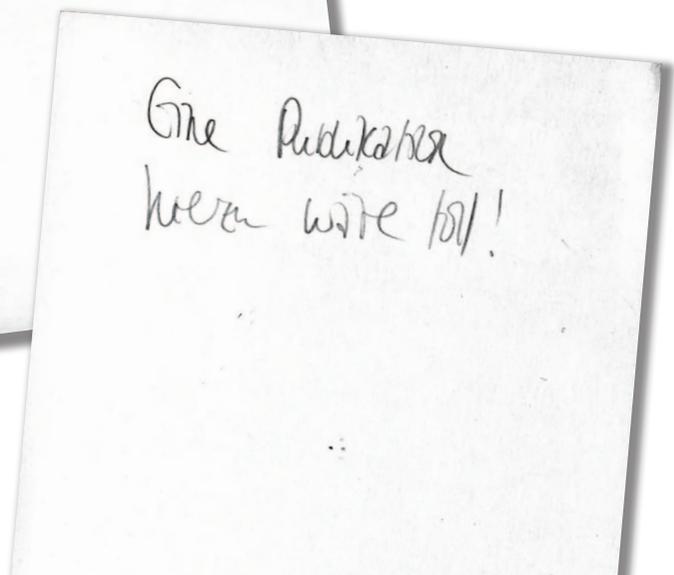
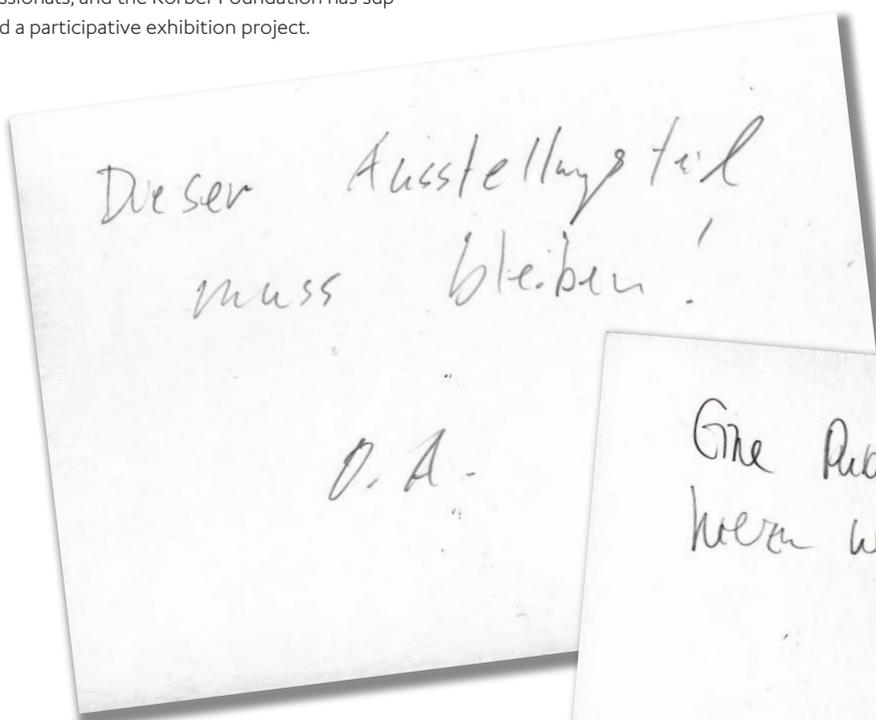
#### How can foundations accompany museums on this journey?

**KW:** We see ourselves as sparring partners and intermediaries: as organizations involved in the promotion of culture, we have a great deal of experience with cultural institutions and exhibitions, but we are also active beyond the cultural sector. This means we can provide valuable, even critical, feedback, but we can also create space for experimentation by providing non-governmental funding. Besides exhibitions, for example, the NORDMETALL foundation supported a symposium for Hamburg museum employees. The Commerzbank Foundation has developed a pioneering award, the Alfred Toepfer Foundation F.V.S. coaches museum professionals, and the Körber Foundation has supported a participative exhibition project.

Erst mit dem Publikum, mit Besucher\*innen, Entdecker\*innen und Mitmachenden, kann das Museum seine Kraft entfalten, die für mich in der aktiven Auseinandersetzung mit Themen und Menschen liegt. Ein wesentlicher Schritt hierbei ist die Öffnung der Häuser: einerseits kooperativ in die Communities hinein, andererseits nach innen, sodass die fachlichen und administrativen Silos abgebaut werden. Dabei spielt Vermittlung an allen Stellen eine zentrale Rolle, denn die Zukunftsfähigkeit der Kultureinrichtungen hängt unmittelbar mit ihr zusammen. Eine vielfältige Gesellschaft verlangt nach neuen Plattformen der Kommunikation und Auseinandersetzung. Museen können diese Kommunikationsorte schaffen, die Geschichte, Gegenwart und Zukunft verbinden.

#### Wie können Stiftungen Museen auf diesem Weg begleiten?

**KW:** Wir sehen uns als Sparringpartner und Vermittler: als kulturfördernde Einrichtungen haben wir große Erfahrung mit Kultureinrichtungen und Ausstellungen, sind aber auch außerhalb des Kulturbetriebs tätig. So können wir kritisch fordern, aber durch unsere finanziellen, nicht-staatlichen Mittel auch Raum für Experimente schaffen. Die NORDMETALL-Stiftung fördert außer Ausstellungen beispielsweise ein Symposium für Hamburger Museumsmitarbeitende. Die Commerzbank-Stiftung hat einen richtungsweisenden Preis entwickelt, zudem coacht die Alfred Toepfer Stiftung F.V.S. Museumsmacher\*innen und die Körber-Stiftung förderte ein partizipatives Ausstellungsprojekt.



Die Kunsthalle konnte durch die partizipativen Angebote des Transparenten Museums mit dem Publikum in den Dialog treten, sich selbst reflektieren und Schlüsse für Sammlungspräsentationen ziehen. Welchen Einfluss haben die aus diesem Prozess gewonnenen Erkenntnisse auf Ihre eigene Arbeit während der vergangenen Jahre genommen?

**AK-T:** Auch eine Stiftung muss die eigenen Strategien, Herangehensweisen und Kommunikationsformen hinterfragen. Selbst wir haben da noch eine gute Strecke des Weges vor uns. Ich erlebe Partnerschaften wie die mit den Expert\*innen der Hamburger Kunsthalle immer als sehr belebend und bereichernd. Wie bereits erwähnt: Ein ganz zentrales Ergebnis aus diesen Erkenntnissen war für uns in der Commerzbank-Stiftung die erstmalige Ausschreibung des Preises ZukunftsGut für institutionelle Kulturvermittlung. Denn wir haben erkannt, dass ein strategischer und gesamtheitlich ausgerichteter Vermittlungsansatz in Kultureinrichtungen zentral für die nachhaltige Weiterentwicklung der Häuser ist. Gleichzeitig wurde uns bewusst, dass es auf diesem Weg wichtig ist, die treibenden Kräfte dieser Transformationen zu unterstützen – monetär und im Sinne einer deutlich sichtbaren Wertschätzung.

#### Wo steht das Transparente Museum in fünf Jahren?

**AK-T + KW:** Ganz konkret: Viele der tollen Elemente des aktuellen Transparenten Museums finden sich spätestens in fünf Jahren in der Dauerausstellung sowie an anderen Orten der Hamburger Kunsthalle wieder und werden vom ganzen Haus weiterentwickelt.

ASTRID KIESSLING-TAŞKIN, *Vorständin Commerzbank-Stiftung*

KIRSTEN WAGNER, *Geschäftsführerin NORDMETALL-Stiftung*

Through the participatory activities of the Transparent Museum, the Hamburger Kunsthalle has found a way to enter into dialogue with its audience, to reflect upon its own role and draw conclusions from this for the presentation of its permanent collection. What influence has the knowledge gained from this process had on your work over the past few years?

**AK-T:** It is equally important for a foundation to question its own strategies, approaches and forms of communication. In this respect, we also have a large part of the journey ahead of us. I have always experienced partnerships such as that with the museum professionals at the Hamburger Kunsthalle as very stimulating and enriching. As mentioned earlier, for us at the Commerzbank Foundation, a key takeaway from these findings was the launch of the ZukunftsGut award for institutional cultural mediation. We realized that a strategic and holistic approach to communication and education in cultural institutions is crucial to their sustainable development. At the same time, we saw how important it is to support the driving forces behind these transformations – both financially and by visibly demonstrating our appreciation.

#### Where do you see the Transparent Museum in five years' time?

**AK-T + KW:** In very concrete terms, we believe that in five years' time – at the latest – many of the excellent elements of the current Transparent Museum will have been incorporated into the presentation of the Kunsthalle's permanent collection, and will also be found in other areas of the museum; furthermore, the entire team will ensure that these outstanding features continue to evolve.

ASTRID KIESSLING-TAŞKIN,  
*Board Member of the Managing Directors,  
Commerzbank Foundation*

KIRSTEN WAGNER,  
*Managing Director of the NORDMETALL Foundation*

**COMMERZBANK-STIFTUNG**   
Für eine zukunftsfähige Gesellschaft

**NORDMETALL**   
Stiftung

# Mut zur Transparenz!

## Dare to be transparent!

Let's be clear, honest, sincere and open! Don't be afraid to make mistakes! – That is the message being conveyed to museum professionals in the temporary collection display Transparent Museum.

As the national association of museums in Germany, we fully support the Hamburger Kunsthalle's efforts to encourage transparency and to communicate this important message across the museum landscape with the aid of this publication.

The message of the Transparent Museum echoes the themes of our association's current activities and future goals; it is inherent, for example, in our two most recently published guidelines for museums – "Guidelines on Dealing with Collections from Colonial Contexts", and "Hauptsache Publikum! Besucherforschung für die Museumspraxis" [The Audience is Key! Visitor Research in Museum Practice] – and it corresponds to our strategic objective of helping museums to become even more visitor-oriented, as defined in our "Agenda 2022".

In this publication to accompany the Transparent Museum, the Hamburger Kunsthalle offers insight into the development and implementation of the pilot project. All museums will benefit if we openly address – and this brings us back to transparency – not only our positive experiences, but also the challenges and difficulties we face. Sharing our views and ideas will enable us to learn from each other.

This kind of open-minded, informative approach is adopted by the Hamburger Kunsthalle in the Transparent Museum. Extending over nine rooms devoted to the five key tasks of the museum – collecting, preserving, researching, exhibiting and communicating art – the presentation gives visitors an idea of how the Kunsthalle operates. In the introductory text, we read:

"The ideas on which our museum practice is based are always changing: what was considered good yesterday can be improved today; what we are proud of today may be outdated tomorrow. That is why for us, being transparent as a museum involves openly reflecting on what we do, questioning ourselves and putting our methods up for discussion, and being open to and interested in your reactions."

The first step, therefore, is to think about our own work. There are no objective, sacrosanct criteria for good museum practice. The criteria in use are always reflections of their time, and are established by those of us who work in museums – museum professionals. We almost invariably have good reasons for our actions, but it would be wrong to assume that we all agree on what constitutes good museum practice. How do we work? Why do we work in the way we do? Who are we working

Lasst uns durchsichtig, aufrichtig, ehrlich, offen sein! Habt keine Angst vor Fehlern! Das ist die Botschaft, die die neuartige temporäre Sammlungspräsentation Transparentes Museum für Museumsmacher\*innen bereithält.

Diese Botschaft mittels dieser Publikation in die Museumslandschaft zu tragen und Mut zur Transparenz zu machen – dabei unterstützen wir als bundesweiter Fachverband der Museen in Deutschland die Hamburger Kunsthalle sehr gerne.

Die Botschaft passt wunderbar zu den Schwerpunkten unserer aktuellen und zukünftigen Arbeit. So wohnt sie beispielsweise unseren beiden aktuellsten Leitfäden, dem »Leitfaden zum Umgang mit Sammlungsgut aus kolonialen Kontexten« und dem Leitfaden »Hauptsache Publikum! Besucherforschung für die Museumspraxis« inne und ist richtungweisend für unser in unserer Agenda 2022 festgelegtes Ziel, die Museen dabei zu unterstützen, noch mehr im Sinne einer Besucher\*innenorientierung zu agieren.

In dieser Publikation gewährt die Hamburger Kunsthalle Einblicke in das Making-of des Pilotprojekts. Alle Museen profitieren sehr davon, wenn wir – und hier sind wir wieder bei der Transparenz – offen mit unseren positiven Erfahrungen, aber auch den Herausforderungen und Schwierigkeiten umgehen. Tauschen wir uns aus, lernen wir voneinander.

Mit einer ähnlichen Haltung tritt die Kunsthalle in dieser Sammlungspräsentation den Besucher\*innen gegenüber. In neun Ausstellungsräumen wird anhand der fünf Kernaufgaben des Museums – Sammeln, Bewahren, Forschen, Ausstellen und Vermitteln – präsentiert, wie die Kunsthalle arbeitet. Im Begrüßungstext heißt es:

»Die Ideen, denen wir [bei der Museumsarbeit] folgen, sind immer 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.«

Am Anfang steht also das Nachdenken über die eigene Tätigkeit. Es gibt keine selbstverständlichen und unantastbaren Kriterien für eine gute Museumsarbeit. Sie sind Setzungen ihrer Zeit und gemacht von uns, denjenigen, die in den Museen tätig sind, den Museumsmacher\*innen. In fast allen Fällen haben wir gute Gründe für unser Handeln. Es ist aber keinesfalls davon auszugehen, dass sich alle darüber einig wären, was gute Museumsarbeit ist. Wie arbeiten wir? Warum arbeiten wir so, wie wir arbeiten? Für wen arbeiten wir? Was sind die Ziele unserer Arbeit? Auf welche Weise möchten und können wir sie erreichen? Was sind unsere

Qualitätsstandards? Diese Fragen müssen wir in unseren Häusern gemeinsam diskutieren und gemeinsam als Team Antworten finden. Wir brauchen diese gerade in Zeiten, in denen angesichts knapper Kassen, des großen Konkurrenzdrucks im Freizeitbereich und einer immer diverser und fragmentierter werdenden Gesellschaft die Relevanz der Museen nicht mehr als Selbstverständlichkeit betrachtet wird.

Als Einrichtungen einer demokratischen Gesellschaft können wir diese Antworten aber nicht nur mit uns selbst verhandeln. Das Nachdenken über unsere Arbeit kann nicht nur hinter verschlossenen Türen stattfinden. Machen wir für die Besuchenden sichtbar, verständlich, warum wir handeln, wie wir handeln. Dazu gehört auch selbstbewusst mit Fehlern umzugehen, wie es im Transparenten Museum z. B. im Falle des Ankaufs einer Fälschung, der in einem der Themenkabinette zum Forschen dargestellt wird, geschieht. Dem sollte größter Respekt gezollt werden: Das Museum zeigt sich so im besten Sinne als lernende Institution, die sich ihren Fehlern stellt, um daraus zu lernen.

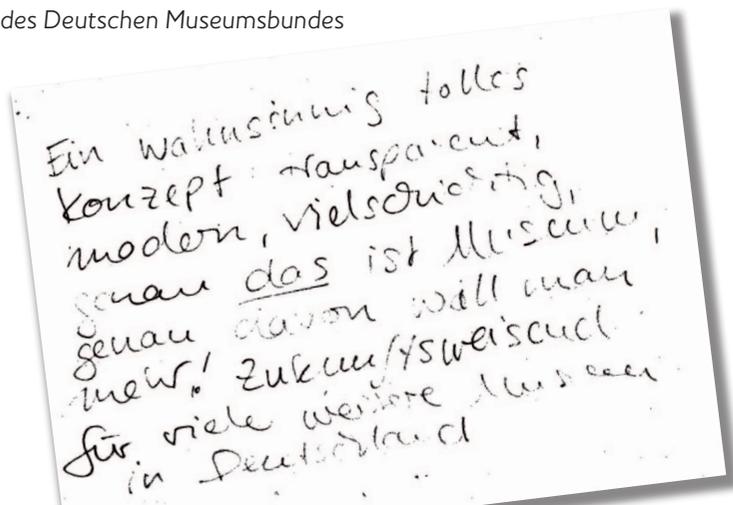
Das würde aber in einem überholten Sender-Empfänger-Verhältnis zwischen Museum und Besucher\*innen verhaftet bleiben, wenn mit dieser Sichtbarkeit nicht gleichzeitig auch die Einladung der Besuchenden zum Mitdenken einhergehen würde. Die Hamburger Kunsthalle macht ihnen ein Angebot für eine neue Beziehung, ein neues Miteinander. Das Museum ist seinen Besucher\*innen verpflichtet; sie werden als Gesprächspartner\*innen über die Museumsarbeit ernst genommen, ohne dass dieses seine Entscheidungskompetenz abtritt. Dabei sind die partizipativen Elemente nur ein Teil des Gesamtkonzeptes dieser Sammlungspräsentation, die auch viele klassische Gestaltungselemente enthält. Entscheidend ist die Haltung, mit der die Kunsthalle mit den Ausstellungsinhalten und Texten den Besuchenden gegenübertritt.

Es ist konsequent, dass die Hamburger Kunsthalle in diesem Sinne das Pilotprojekt auch durch die Besucher\*innen evaluieren lässt und den Ergebnissen durch erste Änderungen bereits Rechnung getragen hat. Das zeigt: Auch das Transparente Museum ist verhandelbar.

Diesen Mut zum Verhandeln, zum Austausch, zur Auseinandersetzung, aber auch zum gemeinsamen Wege finden, Kompromisse schließen und Entscheidungen treffen – das wünschen wir allen Museen. Transparenz kann auf viele verschiedene Weisen umgesetzt werden. Wir sind gespannt, welche Ideen Sie haben.

PROF. DR. ECKART KÖHNE

Präsident des Deutschen Museumsbundes



for? What objectives are we pursuing? How do we aim to achieve them? What are our quality standards? As teams within our respective institutions, we have to discuss and find answers to these questions. Adequate responses are above all needed at this time when – due to tight budgets, intense competition within the leisure sector, and an increasingly diverse and fragmented society – the relevance of museums is no longer unquestioned.

As institutions in a democratic society, however, we cannot only negotiate these responses among ourselves. Reflection upon our work cannot only take place behind closed doors. We must allow visitors to see and understand why we do what we do. This also involves being open about our mistakes – such as acquiring a forgery, a topic that is addressed in one of the rooms devoted to “researching” in the Transparent Museum. Such honesty deserves a great deal of respect: the museum presents itself in the most positive sense as an institution that continues to learn – that faces up to its mistakes in order to learn from them.

The museum and its visitors would, however, remain caught up in an outdated sender-receiver relationship if this visibility did not also include inviting audience contributions to the developmental process. The Hamburger Kunsthalle is offering visitors a new kind of relationship, a new connection. The museum has a commitment to its visitors; it takes them seriously as partners in the discussion on museum practice, without relinquishing its decision-making power. The participatory elements are, however, only one part of the overall concept of this collection display, which also contains many traditional features. The most important aspect is the stance being adopted by the Kunsthalle in its presentation of objects and texts.

It is consistent with the aims of the Transparent Museum that the Hamburger Kunsthalle is having the pilot project evaluated by its visitors, and has already made some changes based on their feedback. This shows that the Transparent Museum itself is also open to negotiation.

The courage to negotiate, to exchange views, to enter into debate, but also to join with others to forge new paths, reach compromises and make decisions – is something we wish for all museums. Transparency can be achieved in many different ways. We are very keen to hear what you have to say!

PROF DR ECKART KÖHNE

President of the German Museums Association

► Abb. 4: Bewahren I / Beleuchten (seit Nov. 2017), mit entrahmtem Gemälde Philipp Otto Runge, *Die Schwiegermutter Maria Frédérique Bassenge*, 1809, als Beispiel für Merkmale historischer Lichtschäden, dazugehörige Pigmente unterschiedlicher Lichtempfindlichkeiten

Fig. 4: Preserving I / Lighting (since Nov. 2017), with Philipp Otto Runge, *Maria Frédérique Bassenge, the Artist's Mother-in-Law*, 1809, shown without frame, example for characteristics of historical light damages and pigments of various light sensitivities



... hierhin verdeckte der ursprüngliche Rahmen bis in die 1920er Jahre das Bild und schützte die blaue Farbe vor dem Ausbleichen. In den 1920er Jahren das Bild und schützte die blaue Farbe vor dem Ausbleichen.

Until the 1920s the original frame covered the painting up to here – and kept the blue colour from fading. Until the 1920s the original frame covered the painting up to here – and kept the blue colour from fading.



Vom Verschwinden  
Leuchtend blau m  
Schwiegmutter  
allerdings durch d  
Der ursprüngliche  
Bildrand zu ent  
Jahren durch d  
Das Ausbleichen  
scheinlich bereits  
Dabei schätzte Ru  
Berliner Blau bes  
Blaupigmenten w  
„Berliner Blau“ w  
und hat sich in gar  
Pigment besonde  
Da dies bereits un  
ausgehen, dass Ru  
Das Gemälde wird  
Sammlungsräume  
Obergeschoss ges  
durch eine Kombi  
Licht beleuchtet.  
Dabei kann der sc  
herausgefiltert w  
Zusätzliche Absc  
Textilien, reduzi  
Transparenten Mu  
Tageslichtaussch

Philipp Otto Runge  
1797-1826  
Die Schwiegermutter Philipp Runge  
1808  
Kunstmuseum Bonn

# DOKUMENTATION UND REFLEXION

# DOCUMENTATION AND REFLECTION



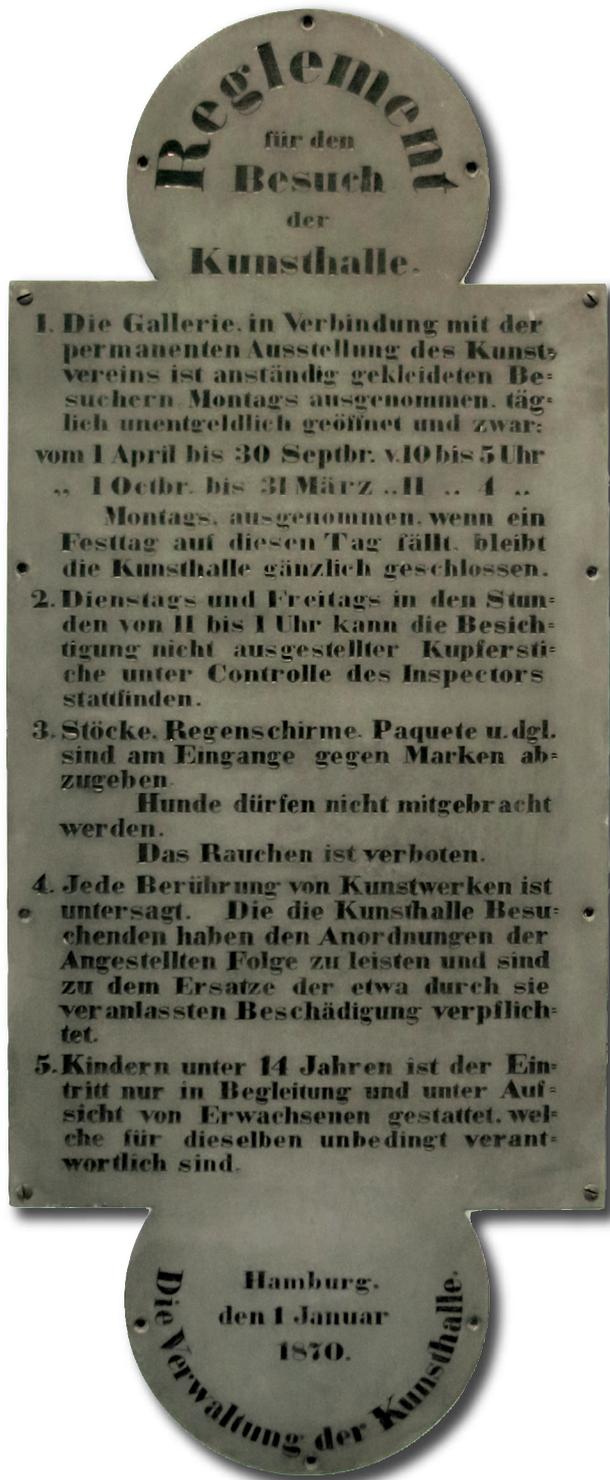


Abb. 5: Besucherordnung, Reglement für den Besuch der Kunsthalle, 1870 | Fig. 5: Rules and Regulations for Visitors to the Kunsthalle, 1870

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

ANNABELLE GÖRGEN-LAMMERS

## Zur Konzeption und Realisation des Transparenten Museums

ANNABELLE GÖRGEN-LAMMERS

## On the Conception and Realization of the Transparent Museum

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

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

### “Appropriately dressed visitors ...

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

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

### »Anständig gekleideten Besuchern ...

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

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



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

## Als Basis Fragen

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

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

Diese Herausforderung stellt sich umso mehr im Blick auf eine Zukunft, in der die Digitalisierung der Museumsbestände<sup>3</sup> die Möglichkeit bieten wird, dass alle Bilder fast ohne Qualitätsverlust kopiert und über das Internet weltweit zur Verfügung gestellt werden können – um gegebenenfalls auch von den Nutzer\*innen verändert zu werden. Zugleich wird angesichts der steigenden Bedeutung virtueller Realitäten ein reflektierter und durch sinnliche Erfahrung umfassend informierter Umgang mit Artefakten immer wichtiger. Wie können wir besonders eine »Generation of Access«<sup>4</sup>, die scheinbar stärker am Zugang zu Ideen und Erfahrungen als am Besitz von Dingen interessiert ist, einladen, sich selbst das kulturelle Erbe aneignen zu wollen – und uns im Museum nur als Verwaltende dieses Gutes zu erkennen? Eines Erbes, in dessen kritischer Aneignung Fragen verhandelt werden können, die sowohl eine gesell-

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

## Questions form the basis

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

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

This challenge presents itself even more clearly in relation to a future scenario in which the digitization of museum holdings<sup>3</sup> allows every image to be copied with almost no loss of quality, and to be made globally available via the internet – opening them up to the possibility of modification by other users. At the same time, the increasing significance of virtual realities means that a reflective approach to artefacts – one that is informed by personal sensory experience – is more important than ever before. How can we encourage the generation of the “Age of Access”<sup>4</sup>, which appears to be much more interested in accessing ideas and experiences than in owning things, to take ownership of their cultural heritage – and how can we help them to see that those of us who work in museums are merely administrators of



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

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

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

## Erlebnis Nähe

Erst in der Konzentration auf die architektonischen, materiellen und ideellen Besonderheiten eines Kunstmuseums und seiner Schätze wird offenbar, welche einzigartigen Möglichkeiten es bietet, nämlich die zu umfassender Wahrnehmung, anschauernder Erkenntnis, sinnlichem Erleben und angeregtem Austausch vor Exponaten, über sie und über Themen, die von ihnen angestoßen werden. Dabei steht, wie es die Besucher\*innenforschung ermittelt hat<sup>5</sup>, speziell bei Menschen, die nicht regelmäßig in Museen gehen, eben dieser Wunsch nach dem Wahrnehmen, Erleben und Austausch über das Erfahrene im Vordergrund.

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

Gleichwohl ist ein weiterer wichtiger Faktor bei der Gewinnung und Bindung von Besuchenden, Nähe zu ihnen und unter ihnen herzustellen.<sup>7</sup> Die Aufgabe scheint also zu sein, das hervorzubringen, was man unter dem – von Gernot Böhme in den 1990er Jahren bezeichnenderweise auch zur Beschreibung von zeitgenössischen betrachterbezogenen Environments »als Grundbegriff einer neuen Ästhetik« vorgestellten<sup>8</sup> – Begriff der Atmosphäre fassen könnte; dieser meint die unbestimmbaren Beziehungen zwischen Umgebungsqualitäten und menschlichem Empfinden. Das Museum, dessen genuiner Auftrag das Herstellen von Sichtbarkeit ist, das aber zugleich eine ganzheitliche, alle Sinne umfassende Erfahrung ermöglicht, generiert und inszeniert ein Zusammenspiel von Besuchenden, Räumen und Werken. So entsteht ein räumliches, materielles und ideelles Angebot, eine »Atmosphäre«, welche die Kunstwahrnehmung lenkt. Diese Atmosphäre müsste also durch zwei, scheinbar widersprüchliche Tendenzen gekennzeichnet sein:

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

## The experience of closeness

Only by focussing on the particular architectural, material and non-material qualities of an art museum and its treasures do the unique possibilities it offers become apparent; these include the possibilities of profound perception, observational insight, sensuous experience and lively discussion in front of the exhibits – both about the works themselves and about the themes they address. Visitor research has determined<sup>5</sup> that above all for people who do not visit museums regularly, this desire to perceive, experience and discuss what they encounter is of primary importance.

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



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

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

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

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

Die eingangs zitierte Formulierung von Werner Hofmann von 1970<sup>9</sup> erscheint entsprechend hochaktuell, wenn man den Begriff »Bezugssysteme« nicht lediglich auf kunsthistorische oder museologische, sondern eben auch auf die komplexen historisch gewachsenen Bezugssysteme innerhalb der Abteilungsstrukturen der Museen sowie zwischen den Museen und den Besuchenden bezieht. Hier geht es demnach darum, – mit der Kunst – das Museum fragwürdig, des Fragens würdig zu machen und zu zeigen, dass »Museum Machen« wie »ins Museum Gehen« Kulturtechniken sind, denen begründete, teils historisch gebundene Kriterien zugrunde liegen. Sie sind erlernbar, diskutierbar, kritisierbar, wandelbar.

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

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

The above-quoted statement by Werner Hofmann from 1970<sup>9</sup> takes on a particular relevance to the present day if the term 'reference systems' is applied not only to art-historical or museological frames of reference, but also to the complex reference systems that have evolved over time within the departmental structures of museums, as well as to the relationship between museums and visitors. Here, therefore, it is a matter of making museums 'questionable' – in the sense of being open to question – through and with the art on display, and of showing that 'operating a museum' and 'visiting a museum' are cultural techniques based on firmly established and sometimes historically determined criteria. These techniques can be learned, discussed, criticized and modified.

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



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

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

## Kernanliegen und Herausforderungen

Der Vorstellungs-, Entwicklungs- und Realisierungsprozess der neuartigen Sammlungspräsentation Transparentes Museum war begleitet von vielen komplexen internen, abteilungsübergreifenden Abstimmungsprozessen sowie Diskussionen mit externen Fachleuten. Die vielfältigen, während der bis dato über dreijährigen Laufzeit des Projektes erfolgten Rückmeldungen von Besuchenden (s. Evaluation S. 64–90) wie von Fachkolleg\*innen intern und extern (vgl. S. 91–111), ob in Gesprächen oder im Rahmen von diversen Fachsymposien<sup>11</sup>, haben uns ermutigt, die in dieser Zeit gemachten Erfahrungen festzuhalten und die folgenden Kerngedanken, -anliegen und Vorgehensweisen des Projekts mitsamt ihren Hintergründen offen zur Diskussion zu stellen:

### Transparent

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

## Core concerns and challenges

The process of conceiving, developing and implementing the Transparent Museum as an innovative collection display required extensive coordination between different departments of the museum, as well as discussions with external experts from different fields. The wide-ranging feedback we have received in the more than three years since the Transparent Museum was launched (see also the evaluation on pp. 64–90) – not only from visitors, but also from our own staff and professionals in other institutions (see. pp. 91–111), both during informal discussions and at professional conferences<sup>11</sup> – has encouraged us to document our experiences to date and to open up the core concepts, concerns and methods of the project for discussion:

### Transparent

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



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

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



larly interested in guided tours, seminars and workshops that allow them to look 'behind the scenes'. This indicates a strong interest in the processes leading up to the presentation of artworks,<sup>12</sup> as well as in criteria and methods of constituting public awareness. A fundamental need to reflect on and deal openly with historical and other established structures and processes is also found in other areas of society, along with a general fascination for 'making-of' material. These interests are often combined with a desire to individually shape public space – in both real and virtual environments. Now that we as a society are becoming increasingly aware of how our lives are being shaped by various obscure algorithms<sup>13</sup> that are mainly aimed at stimulating consumption, the need for transparency can no longer be ignored. Like every other public institution, a museum can and must, where possible, reveal its structures and decisions, along with the criteria governing these. This is especially useful and important when it comes to wrong decisions the institution has made (cf. for example A5: Researching III / forging). Creating transparency also involves critically reviewing the history of the institution and, on the basis of this reappraisal, developing possible scenarios for the future. By being transparent, a museum can strengthen its credibility, which is in turn a crucial factor in establishing the desired close relationship to its visitors.

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

that exhibitions or seminars and workshops with looks »behind the scenes« to those for the visitors most exciting belong. They bear witness to the great interest in processes, which precede the presentation of artworks<sup>12</sup>, and in criteria and procedures for the constitution of public awareness. A fundamental need, open and reflected with history, mature structures and processes to approach, and the curiosity about »making-of« find themselves also in other areas of society. They are often connected with the wish, the public – real as well as virtual – space itself for themselves to shape. Just in view of the fact, that the society multiplies – mostly consumption-stimulating – steering of its members through understandable algorithms is consciously done<sup>13</sup>, the need for transparency is no longer to be ignored. A museum can and must, like every other public institution, reveal its structures and decisions as well as the criteria for these so far as possible, also and above all, when it comes to wrong decisions (cf. e.g. A5: Researching III / forging). Transparency also means, to direct a self-critical gaze into the institutional history and from there possible future scenarios to develop. Through transparency the museum can further expand its own credibility, which is again an indispensable basis, in order to be able to create the desired closeness to the visitors.

So essentially transparency for the future of the institution is, so was the title of the project nevertheless first of all disputed, it was finally also in lack of more convincing alternatives and for reasons of the for the advertising necessary accessibility chosen. It should not suggest, that the collection presentations in other areas of the museum are not transparent. Transparent acts the museum with every art-historical presentation, which is accompanied by explanatory texts. There it is so far rarely revealing the underlying processes in their whole diversity and self-critically open. The questions arising from the project would be, for which areas, like



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

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

### Abteilungsübergreifend

Transparenz kann Einzelentscheidungen und deren zugrunde liegende Kriterien betreffen, sie kann sich aber auch auf die Darstellung und Reflexion der Organisationsstruktur des Museums beziehen. Diese ist historisch gewachsen, orientiert sich beispielsweise an chronologischen, taxonomischen sowie medialen Fragen.<sup>15</sup> Passt sich diese Struktur einerseits zu Recht der notwendigen und weiter zunehmenden Spezialisierung und Professionalisierung vieler Bereiche an, unterliegt sie andererseits Gefahren, nämlich beispielsweise mit Abgrenzungstendenzen verknüpft zu werden, die u. a. dazu führen können, dass die Bereiche getrennt voneinander gedacht und auch entsprechend präsentiert werden.<sup>16</sup> Ziele und Zwecke von Ausstellungen aber sollten nicht vorrangig mit der Praxis des Museums korrespondieren, sondern immer auf das Verhältnis zur Öffentlichkeit und das Verständnis des Besuchenden ausgerichtet sein. Im Transparenten Museum machen wir für die Besuchenden explizit die – mit den meisten der derzeitigen Organisationsstrukturen korrespondierenden – traditionellen Kernaufgaben<sup>17</sup> der Institution zum Leitfaden der Präsentation. Gelingt diese Präsentation auf nachvollziehbare Weise, werden auch die Beziehungen und Übergänge zwischen den einzelnen Bereichen und Berufsfeldern – und die Notwendigkeit der interdisziplinären Zusammenarbeit – offensichtlich. Und anhand von historischen,

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

### Interdisciplinary

Transparency can refer to individual decisions and the criteria upon which these are based, but it can also refer to the representation and reflection of the museum's organizational structure. This has evolved over time and may, for example, have a chronological, taxonomic or media-based orientation.<sup>15</sup> Although this structure may justifiably be adapted to reflect the necessary and increasing specialization and professionalization in many areas, to do so may expose it to other risks, such as that of being linked to power issues, or to tendencies towards separation and exclusion; these may then lead to areas being conceived and presented as distinct from one another.<sup>16</sup> The aims and purposes of exhibitions, however, should not primarily correspond with museum practice; they should always be geared towards the relationship to the public and towards visitors' understanding of the exhibition contents. In the Transparent Museum, we have therefore structured the presentation explicitly around the key tasks of a museum<sup>17</sup>, in correspondence with the organizational structures of most contemporary institutions. If this approach is successful and visitors understand the presentation as it is intended, the relationships and overlaps between the different areas and occupational fields in museums – and the

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



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

**Processual**

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

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

**Prozessorientiert**

Da nur selten die Möglichkeit besteht, die Besuchenden quasi »live« die normalerweise intern ablaufenden Arbeitsprozesse verfolgen und kommentieren zu lassen<sup>18</sup>, ist das Transparente Museum bestrebt, die Setzungen, Gedanken und Bedingungen, die hinter den einzelnen Sachentscheidungen und damit hinter den normalerweise »fertig« inszenier-

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





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

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

### Aktivierend

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

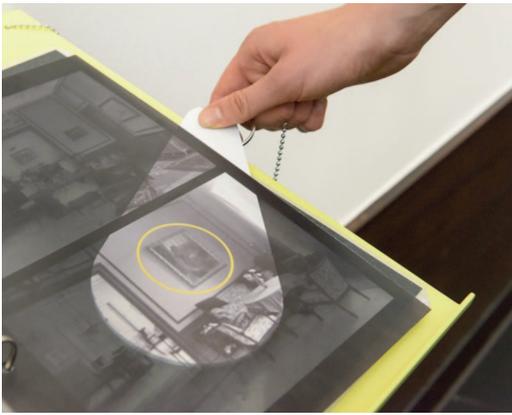


Abb. 16: Bewahren I / Beleuchten (seit Nov. 2017), Videostill aus dem eigens für das Transparente Museum erstellten Video Kunst im Licht. Konservierung von Lebenszeit, erstellt von Studierenden der Muthesius Kunsthochschule, 2017 | Fig. 16: Preserving I / lighting (since Nov. 2017), video still from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

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

### Activating

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



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



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

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

#### Unified

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

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

#### Zusammenhängend

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

## Vielstimmig

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

## Multivocal

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



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



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

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

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

### Specific

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



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

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

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

### Spezifisch

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





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



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

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

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

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

### Irritating

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

### Communicative

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

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

### Questioning

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

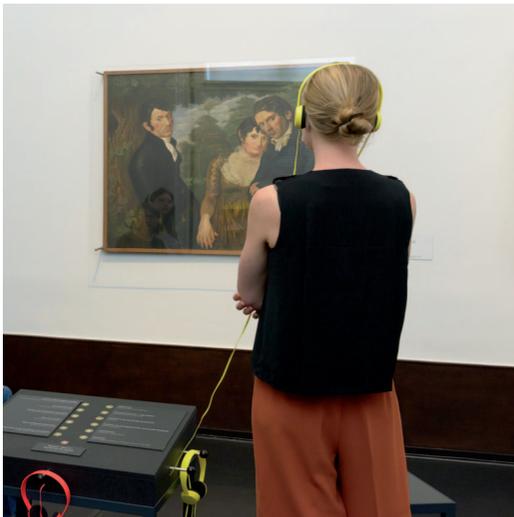


Abb. 24: Vermitteln / Vielstimmigkeit (seit Mai 2016), mit interaktiver Hör- und Aufnahmestation und Julius von Ehren, *Wir Drei* (Kopie nach Philipp Otto Runge), um 1930 | Fig. 24: Communicating / multiple voices (since May 2016), with interactive audio/record device and Julius von Ehren, *We Three*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

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

### Irritierend

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

### Vermittelnd

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



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





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

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

### Delving

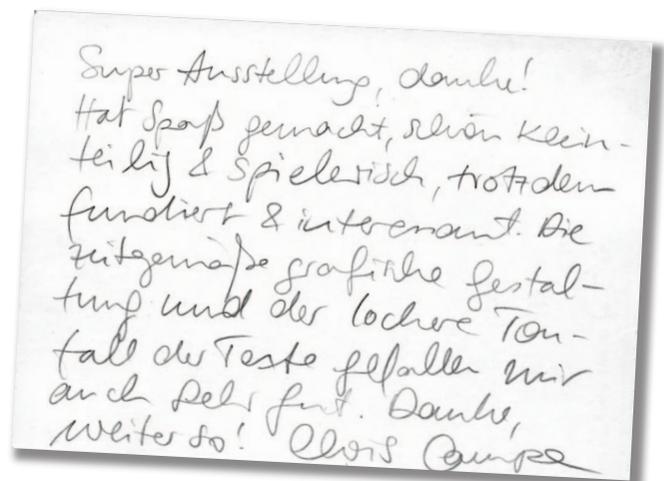
Further reading is provided in a network of information units that extend across the space; these often take the form of questions and are supported by a variety of media technologies. They provide correct, detailed information on the theme in a discursive, easily comprehensible form, presented in an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

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

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

### Hinterfragend

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



## Vertiefend

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

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

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

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

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

## Configured

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



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



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

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

#### Exemplary

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

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

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

#### Gestaltet

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

#### Modellhaft

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

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



Architectural drawing of the gallery interior, showing a balcony and paintings on the walls.

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

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

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

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

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

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



von Makart nicht mehr zu sehen. Es befindet sich zwar noch an seinem angestammten Platz im „Makart-Saal“, wurde im Zuge der Renovierung im Jahr 2016 ...

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

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

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

zehnte Direktor der Kunsthalle, verzichtet auf seinen eigenen zugunsten einer Erweiterung der Ausstellungsfläche im Jahr: Die ...

neue Ausstattung ... nun mit der im ... „Makart-Saal“ präsentierten ... dort fällt ... Werk von Sam ... (1962-1963). ... entwürfen an der ... Makarts Gemälde ... rät, dass der ... birgt.



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

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



er Neuhängung allerdings in ein Holzgerüst

ation gezeigt, die  
alle Epochen der

te verlegt, so dass

ahrhunderts wird  
nen Rundgang

darauf, hier  
sstellungsfläche



assischen Moderne (MAHK), Foto 2016



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

## Konkrete Bedingungen – räumlich, finanziell, strukturell

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

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

## Conditions – spatial, financial, structural

How did the Transparent Museum come into being? The starting point for the project was the extensive modernization of the Hamburger Kunsthalle during 2015 and 2016; among the architectural modifications that were carried out, the main entrance was moved back from the first extension (1919) to the original Kunsthalle building (1869). One of the primary objectives of the modernization project was to enhance the visitor experience through better orientation, by developing a clear way-finding system and a comprehensible spatial layout. To this end, a number of other architectural alterations were made and a chronological presentation of artworks was developed, based on the fields of the Kunsthalle collection and spanning from the Old Masters through to Contemporary Art. Covering around 10,000 square metres of exhibition space, it extends progressively through a series of rooms on the upper floors of the original Kunsthalle building and the first extension, as well as on the lower ground floor of the Galerie der Gegenwart. The ground floor was restructured: most of the space is devoted to the redesigned functional elements – the entrance and lobby area, ticket desks, cloakroom, shop, function room, café and education spaces – along with a sculptural display; it also continues to accommodate the library and the Kupferstichkabinett (Department of Prints, Drawings and Photographs). An approximately 900 m<sup>2</sup> corridor links the reopened museum café to the library and the Kupferstichkabinett (Fig. 32). As part of the first extension building, this corridor – which has one larger space at either end and eight smaller rooms or ‘cabinets’ between them, all with panelled walls and linoleum flooring – is much more of a functional than a representative building. Furthermore, for conservation reasons, original paintings or drawings may not be hung on the outer walls of these rooms. The first section, which connects the original Kunsthalle building to the first extension, is also characterized by a long, wheelchair-accessible ramp and a façade of large windows. Before the modernization of the museum, there was no Wi-Fi access – required for interactive, multimedia terminals – in the passageway. Last but not least, following the reinstatement of the original museum entrance, the corridor is not situated within the chronological tour of the collection, which means that visitors do not automatically walk along it.

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

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

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

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

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

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

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

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

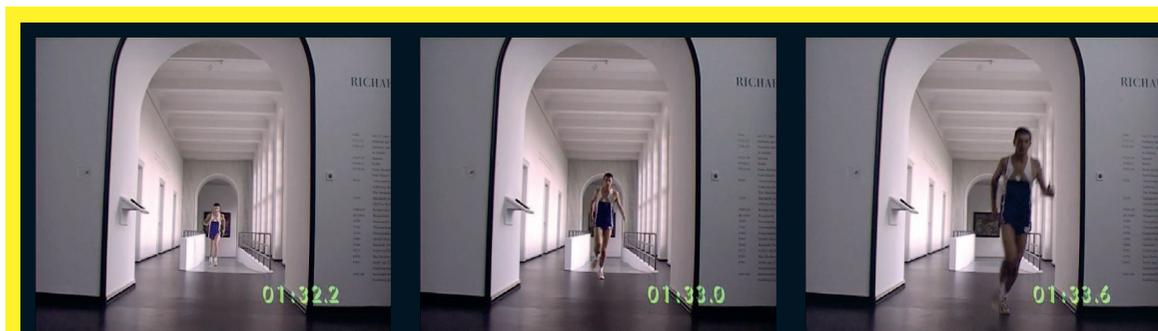




Abb. 30: Videostill aus dem für die Website des Transparenten Museums angefertigten Trailer zum Transparenten Museum, mit Blick in den Gang der Kabinette | Fig. 30: Video still from the trailer produced for the Transparent Museum for the website with view into the passage of rooms

Bereiche des Cafés und der Bibliothek gilt. Außerdem konnte nur in sehr begrenztem Rahmen außerhalb der Kunsthalle für die neue Präsentation geworben werden<sup>23</sup> (vgl. S. 87), um die Schwelle auch für Noch-Nicht-Besucher\*innen niedriger zu setzen und durch beide Maßnahmen einen »Open Access« zu ermöglichen. Schließlich waren die hausinternen Kräfte 2015/16 prioritär in intensive Vorbereitungen zur Wiedereinrichtung und Wiedereröffnung der Kunsthalle nach der Modernisierung eingebunden. Trotzdem brachte sich ein interessiertes, hochengagiertes, **aus vielfältigen Arbeitsbereichen und -ebenen zusammengesetztes kleines Team in einer neuen Projektstruktur** mit Vorschlägen, in Diskussionen und bei den Realisierungen der Ideen für die einzelnen Kabinette ein; dazu gehörten Restaurator\*innen, Provenienzforscher\*innen, Kurator\*innen, wissenschaftliche Volontär\*innen, freie Vermittler\*innen und Techniker\*innen. Die Vermittlungsabteilung konnte in einem stets guten Kontakt die vorgelegten Konzepte und Texte der Ersteinrichtung prüfen. Besonders hilfreich bei der Arbeit war auch ein begeistertes **externes Netzwerk**, zum Teil schon vorhanden, zum Teil neu aufgebaut, bestehend aus Lehrenden und Studierenden diverser Hochschulen und Fachrichtungen, freien Kunstvermittler\*innen, ausgewählten Gruppen von Museumsbesuchenden, Spiele-App-Entwickler\*innen, Fotograf\*innen, Designer\*innen, Kunsthistoriker\*innen, Bibliothekar\*innen, Archäolog\*innen, Naturwissenschaftler\*innen, Soziolog\*innen, Rahmenmacher\*innen, Computertechniker\*innen, Künstler\*innen, Start-up-Unternehmer\*innen und vielen mehr.



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

– to be carried out one year later, and a programme of accompanying events and activities. Over and above this, no further financial resources were available, for example to provide free admission to the project area (cf. p. 81, 87), as applies to the adjoining areas of the café and the library. In addition, there were only limited possibilities to promote the new presentation outside the Kunsthalle<sup>23</sup> (cf. p. 87), with the aim of lowering the threshold for non-visitors, and of using these measures to pursue an Open Access policy. It must also be remembered that in 2015/16, the staff of the Kunsthalle were mainly focussing their energies on preparing to reinstall and reopen the museum following its modernization. Nevertheless, a small team of highly committed individuals from different areas and levels of responsibility came together within a new project structure to provide suggestions, take part in discussions, and implement their ideas for the individual rooms of the Transparent Museum; the team consisted of conservators, provenance researchers, curators, trainees, freelance educators and technicians. The Education Department staff was involved throughout and was able to review the concepts and texts put forward by the project team for the first installation of the new collection display. Valuable assistance in this process was provided by a highly motivated external network – a mixture of established and new connections – that consisted of teaching staff and students from different disciplines and various universities, freelance art educators, selected groups of museum visitors, game app developers, photographers, designers, art historians, librarians, archaeologists, scientists, sociologists, framers, computer technologists, artists, start-up owners and many more.

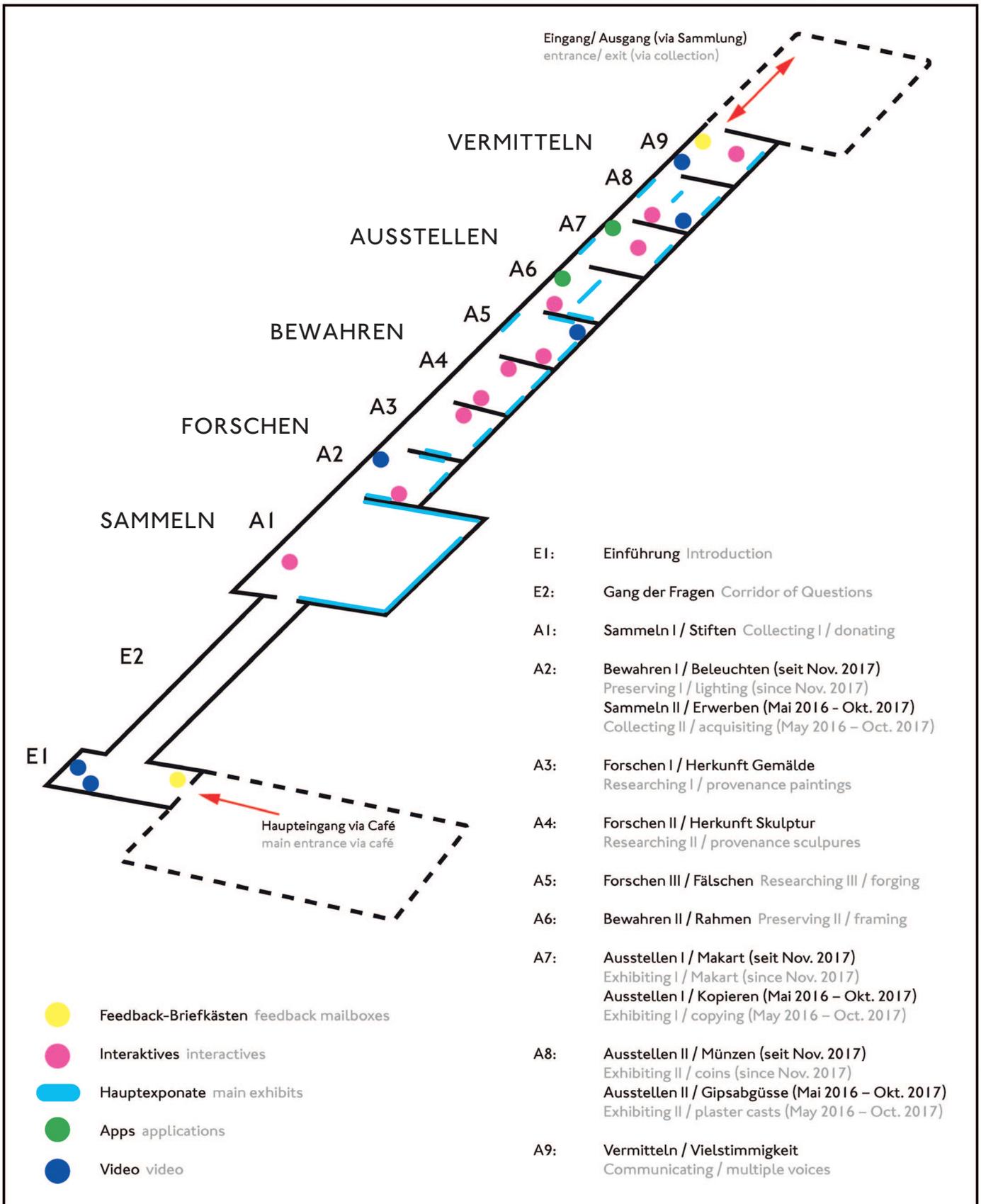


Abb. 32: Raumübersicht | Fig. 32: Floor Plan



### „DIE SEELE BEREITZUMACHEN ZUM KUNSTGENUSS“

Dies war neben der Lehre das Ziel der Präsentation der Abguss-Sammlung seit dem Sammlungsanfang zur griechischen Plastik in der Kunsthalle. Er wurde 1933 veröffentlicht. Fünf Jahre zuvor entstand das Gemälde von Julius von Ehrlich, das den Abguss der Kore und den Perikles-Fries neben zahlreichen anderen Gipsabgüssen im Säulensaal zeigt. Viele Ausstellungsstücke zeugen von der wachsenden Begeisterung der Hamburger für die Gips-Sammlung. Diese förderte Gustav von dem Borch in den 1920er Jahren, während viele Museen national und international in den 1930er Jahren in den Depots verbannten.

Das Bild zeigt das Café im ehemaligen Säulensaal der Kunstschule. Der erhebende Blick über die Gipsabgüsse führt zum Fest installierten Perikles-Fries, der die Besucher zum Kunstgenuss über geladen.





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

## Projektverlauf

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

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

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

## Project progression

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

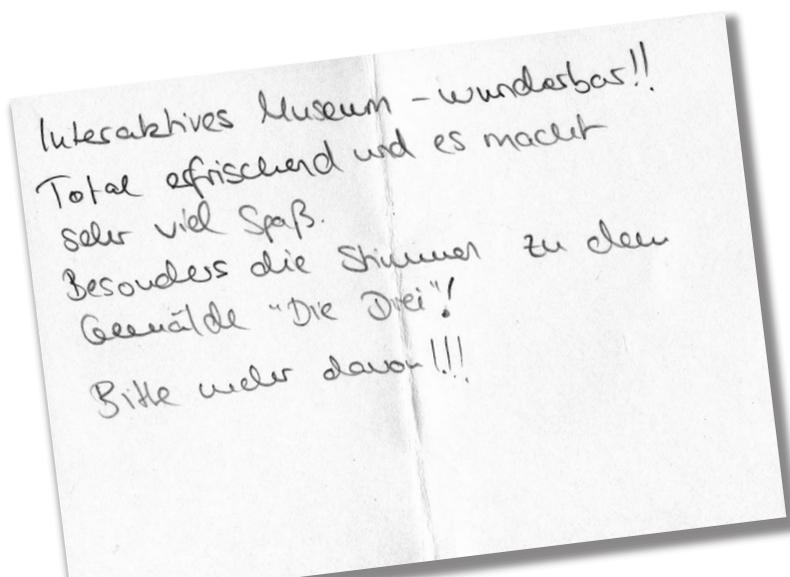
Schließlich stellte das Projekt mit seinen vielen partizipativen, sowohl analogen als auch digitalen Elementen die Aufsicht führenden Kolleg\*innen und ihr Selbstverständnis vor Herausforderungen. Die Einführung in die neue Präsentation und der kontinuierliche Austausch über das Projekt ist für beide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

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

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

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

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



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



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

## Scene change

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

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

## Kulissenwechsel

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

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

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

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

1. **Fremdsprachigkeit** – Der Wunsch, dass mehr Informationen auch auf Englisch bereitgestellt werden, wurde von den Besucher\*innen sehr häufig geäußert. Folglich wurden, ergänzend zur Übersetzung der einführenden Texte, ebenso alle Ausführungen auf den vertiefenden Informationsebenen übersetzt.
2. **Lesbarkeit** – Alle deutschen Texte wurden von den jeweiligen Fachleuten, der Vermittlungsabteilung und Projektleitung ein weiteres Mal sprachlich überarbeitet im Hinblick auf eine einfachere Lesbarkeit. In einem intensiven, zeitaufwendigen, aber sehr fruchtbaren Prozess, der wiederum den hausinternen Austausch über die Notwendigkeit der Besucherorientierung und ihren Ort im Museum förderte, verfasste das Team zudem die Texte zu den hinzugekommenen Themen. Vom Versuch, die Überarbeitung der Texte einer externen Firma zu übertragen, wurde nach ersten negativen Erfahrungen Abstand genommen; nicht zuletzt ging es dabei dem Vorstand auch darum, sich nicht die Deutungshoheit über Texte nehmen zu lassen.
3. **Einheitlichkeit** – Der Raum A1: Sammeln I / Stiften wurde auf Vorschlag des Direktors mit der zuständigen Kuratorin und der Projektleiterin zur Angleichung an die anderen Räume gestalterisch und didaktisch überarbeitet.
4. **Partizipation** – Angesichts der positiven Aufnahme und der intensiven Nutzung der vorhandenen partizipativen Elemente wurden bestehende Tools zum einen technisch überarbeitet, damit sie der hohen Beanspruchung auch im zweiten Jahr standhalten können, und zum anderen inhaltlich ergänzt. Eine App zu kuratorischen Fragen (Umgang mit der Gipssammlung, A7: Ausstellen I / Kopieren) wurde

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

1. **Translation** – Visitors frequently asked for more of the information to be made available in English. For this reason, besides the introductory texts, all of the more in-depth textual levels were also translated.
2. **Readability** – All of the German texts were reviewed by the respective experts, the Education Department staff and the project director, in order to improve the readability of the language used. In a time-consuming and complex – but also very productive – process, which in turn advanced internal debates on the importance and place of visitor-centred strategies within the museum, the project team prepared texts on the newly added themes. When an initial attempt to outsource the editing of these texts to an external firm proved unsatisfactory, the idea was dropped, not least because the management board wanted to retain interpretative control over the texts.
3. **Consistency** – The design and didactic content of Room A1: Collecting I / donating was revised on the initiative of the museum director, in collaboration with the curator and the project director, in order to make it consistent with the other rooms.
4. **Participation** – In view of the positive response and intensive use of the available participatory elements, existing tools were technically overhauled to prepare them for similarly high use in the second year of the project, and their content was also supplemented. An app focussing on curatorial issues (such as the presentation of the plaster cast collec-

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

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

Ganz cool  
doch

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## Fazit und Ausblick

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

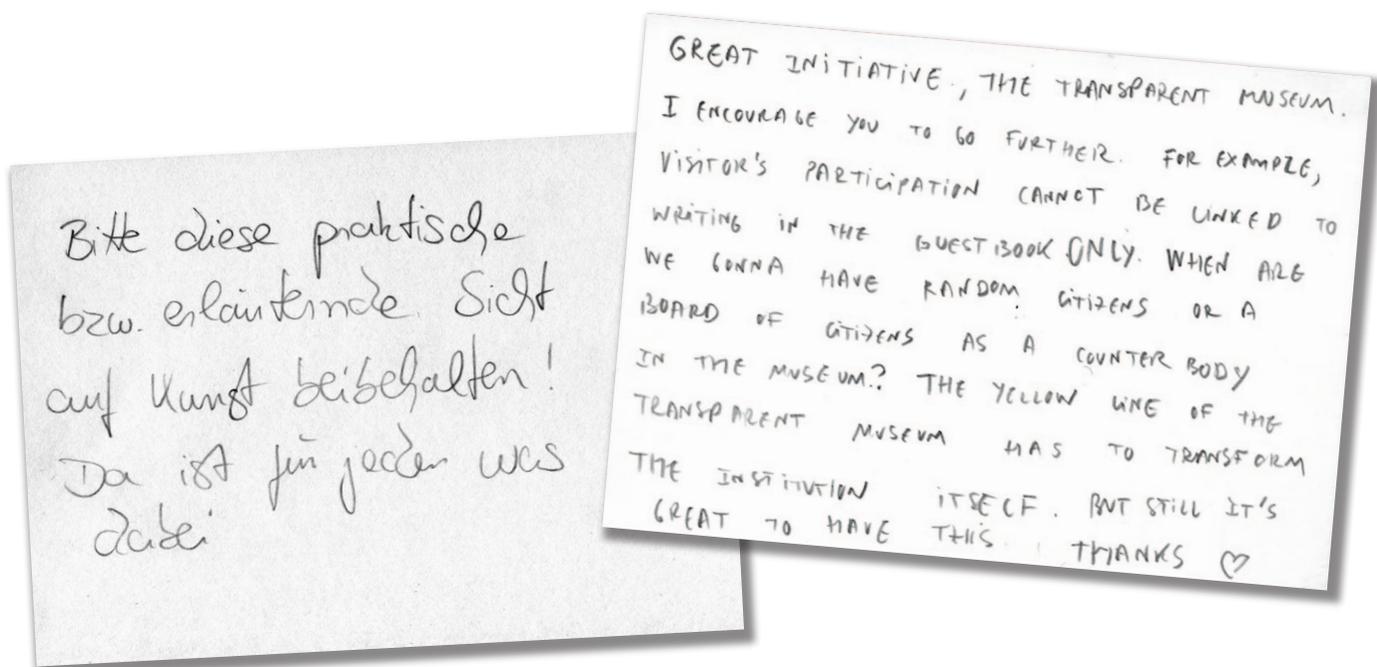
Zum Zweiten ist deutlich geworden, dass Pilotprojekte wie das Transparente Museum hinsichtlich ihres Entwicklungs- und vor allem **Betreuungs- und Pflegeaufwands schwer kalkulierbar**, jedenfalls sehr aufwendig sind. Die unerwartet starke Resonanz auf den Versuch, Einblicke in »intern« Prozesse zu gewähren,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

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

## Conclusion and outlook

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

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



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

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

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

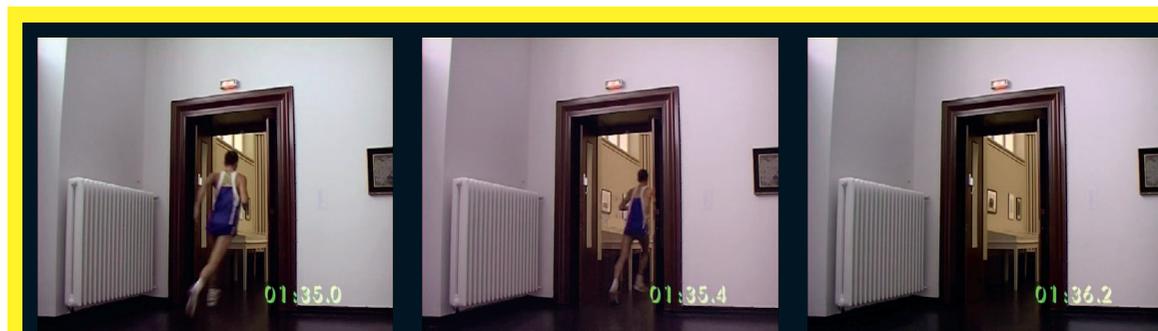
Besides the issue of the duration of such experiments, the question of their localization is also important. Is it helpful for visitors if museums present experiments separately, as model projects like the Transparent Museum in its current form, and in this way refer to a variety of parallel offers?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

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

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

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

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



## Dokumentation – Konkrete Raumstruktur

### Documentation – spatial design

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

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

### EINFÜHRUNG INTRODUCTION



**E1: Auftakt** »Transparentes Museum. Anständig gekleidete Besucher ...«: Text und Exponate führen in den Ansatz des Transparenten Museums ein und zeigen beispielhaft Wege zum Infragestellen der Institution auf; die Besucher\*innen werden zu Meinungen, Fragen

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

**E1: Introduction** "Appropriately dressed visitors ...": the text and exhibits provide an introduction to the experimental approach of the Transparent Museum and present questions and themes related to the museum as an institution; visitors are encouraged to form opinions, ask questions and make suggestions [an introductory text with a box for visitor feedback; historical "Rules and Regulations for Visitors", juxtaposed with contemporary video works by Marina Abramović, Ulay and Florian Slotawa]



»Die restliche Fläche ist hinter 76 Türen wie dieser verborgen. Was passiert backstage?« [10 Fragen und kurze Antworten]

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

### SAMMELN

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

### COLLECTING

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



### A1: Sammeln I / Stiften

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

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

**A1: Collecting I / donating** "Thank you" and "Public spirit. Beer Carl Heine – a donator from the very start": an introductory text describes the key role played by civic engagement in the development of the Kunsthalle's collections, while another text focuses on the commitment of one of the most important early donors [a selection from the 211 works that were acquired through Beer Carl Heine's bequest; a large photograph of exhibition galleries, highlighting further paintings that were obtained in this way; desks with a list of all the artworks and a publication on this topic by curator Ute Haug]



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

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

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

## FORSCHEN

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

### RESEARCHING

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



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

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



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

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

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



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

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

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

## BEWAHREN

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

### PRESERVING

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



**A2: Bewahren I / Beleuchten**

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

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

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



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

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

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

## AUSSTELLEN

»Was wird wann, wo und warum ausgestellt?«

## EXHIBITING

"What is exhibited when, where and why?"



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

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

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



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

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

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



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

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

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



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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

**5** Allmanritter, Vera: Nichtbesucher\*innen als Themenfeld für Kultureinrichtungen, in: *Zukunftsakademie NRW* (Hg.): Dossier, online abrufbar unter [https://www.zaknrw.de/files/redaktion/Fotos/Dossiers/dossier02\\_nichtbesuchersforschung\\_13dez2018.pdf](https://www.zaknrw.de/files/redaktion/Fotos/Dossiers/dossier02_nichtbesuchersforschung_13dez2018.pdf) (letzter Zugriff am 15.07.2019).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

**5** Vera Allmanritter, 'Nichtbesucher\*innen als Themenfeld für Kultureinrichtungen', in *Zukunftsakademie NRW* (ed.): dossier, 13.12.2018, available online at: [https://www.zaknrw.de/files/redaktion/Fotos/Dossiers/dossier02\\_nichtbesucher-forschung\\_13dez2018.pdf](https://www.zaknrw.de/files/redaktion/Fotos/Dossiers/dossier02_nichtbesucher-forschung_13dez2018.pdf) (accessed on 21.07.2019).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Warum die  
Vermittlung  
am Ende?

really interesting!  
very good idea, to see the behind  
the scenes of an art museum.  
\*Some things weren't translated  
to English in  
TRINIDAD, SANTIAGO  
CHILE

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

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

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

EVALUATION

EVALUATION

AUSSTELLEN  
EXHIBITING

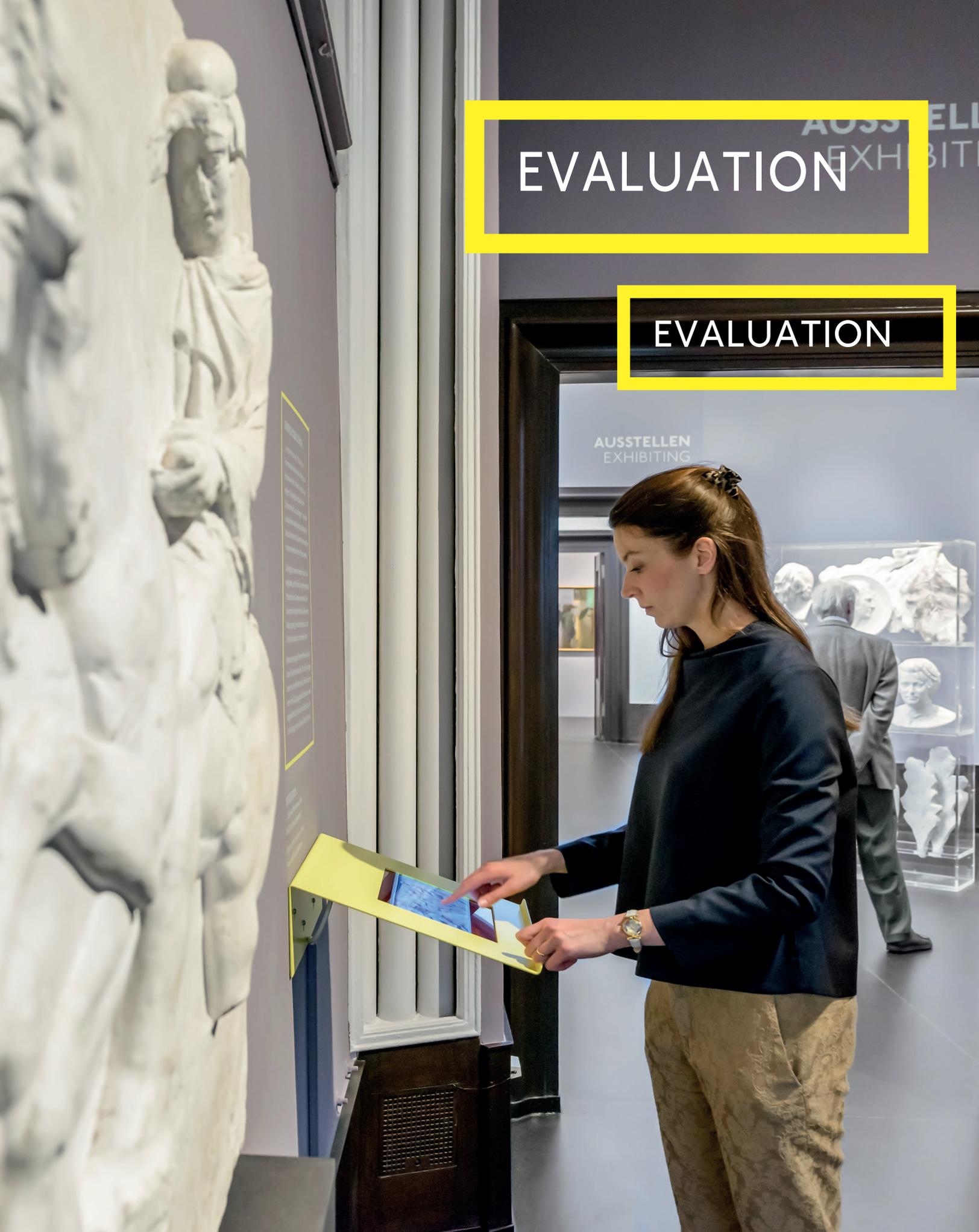




Abb. 35: **Word Cloud** aus allen auf das Transparente Museum bezogenen Feedbackkarten, Stand Juli 2018 © Studierende der HfMT Hamburg. Die Wortgröße visualisiert die Häufigkeiten der Aussage. | Fig. 35: **Word Cloud** from all the feedback cards referring to the Transparent Museum, July 2018 © Students of the HfMT Hamburg. The relative size of the word visualizes the frequency of statements.

LARA BADER

## Weiter denken, erkunden, fragen ... was schreiben Besuchende?

Auswertung von knapp  
2000 handgeschriebenen  
Feedbackkarten

LARA BADER

Further thoughts,  
investigations,  
questions ... What do  
visitors write about?

Evaluation of almost  
2,000 handwritten  
feedback cards

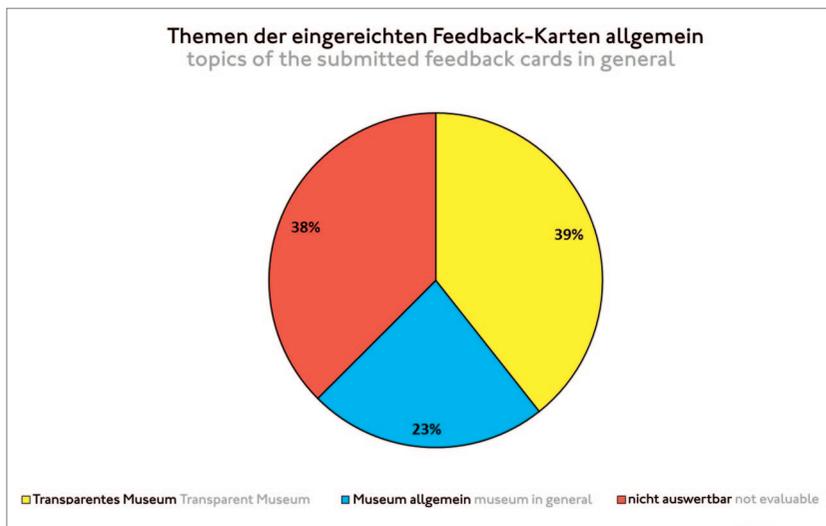
“Having visited the Transparent Museum, are you now keen to explore other topics? What kind of themes would you be interested in? Write down your questions, opinions and suggestions; these will help us to develop the next exhibition in the Transparent Museum.”

»Haben Sie Lust auf mehr Themen bekommen? Welche? Schreiben Sie uns Ihre Fragen, Meinungen und Anregungen auf, wir beziehen sie gern in die Entwicklung der nächsten Ausstellung im Transparenten Museum ein.«

Since the Transparent Museum project was launched, a surprisingly large number of visitors have accepted this invitation to post their comments in two transparent letterboxes that are installed in the exhibition. By mid March 2019, a total of 1,713 feedback cards had been submitted, and more arrive every day. The simple option of asking for handwritten feedback, using blank A6 cards and pencils provided at the two entrances to the Transparent Museum, was originally chosen for financial reasons; compared to other methods, however – such as questionnaires or online surveys – this has actually proved advantageous in terms of the freedom and openness of the opinions, questions and suggestions submitted. Some of the cards have also been very creatively designed to emphasize the statements being made. This aspect, along with the amount and the detail of the voluntarily disclosed information, provides valuable insight into users' interests, questions and moods. At the same time, the openness of the chosen medium encourages respondents to add drawings or make more general statements – on the museum or any another topic – which also have to be collected, read, evaluated and categorized. This means a higher expenditure of time compared to the evaluation of e. g. questionnaires.

Tatsächlich kommen überraschend viele Besuchende dieser Aufforderung an zwei im Transparenten Museum installierten durchsichtigen Briefkästen nach. 1713 Feedbackkarten sind seit Anfang des Projekts von Mai 2016 bis Mitte März 2019, eingegangen und es werden täglich mehr. Die eigentlich aus Kostengründen gewählte Einfachheit der handschriftlichen Feedbackoption durch an den beiden Eingängen ausgelegte Din A6 Blanko-Karten mit Bleistift erweist sich, beispielsweise im Vergleich zu Fragebögen oder Online-Befragungen, in der Freiheit und Offenheit der geäußerten Meinungen, Fragen und Anregungen als vorteilhaft. Teils fällt die Gestaltung der Karten sogar sehr kreativ aus und unterstreicht noch einmal die Aussage. Diese sowie Menge und Ausführlichkeit der freiwillig übermittelten Informationen geben Aufschluss über die Interessen, Fragen und Stimmungen der Nutzer\*innen. Gleichzeitig animiert die Offenheit des Mediums zu Zeichnungen und allgemeinen Aussagen, ob zum Museum oder anderem, die ebenfalls eingesammelt, gelesen, bewertet und eingeordnet werden müssen – das bedeutet einen höheren Zeitaufwand im Vergleich zur Auswertung von z. B. spezifizierten Fragebögen.

Von den in 23 Monaten insgesamt 1713 abgegebenen Karten beziehen sich 670 explizit auf das Pilotprojekt, das sind knapp 40% (s. Abb. 36). Weitere 40% können nicht in die Auswertung für das Transparente Museum einbezogen werden, da sie Zeichnungen und Mitteilungen enthalten, die nicht dem Pilotprojekt zuordenbar sind. Ca. 20% geben Feedback zur Hamburger Kunsthalle im Allgemeinen und werden regelmäßig an das Besucherbüro weitergeleitet.



**Abb. 36:** Knapp 40% der eingereichten Feedback-Karten beziehen sich explizit auf das Transparente Museum und können für die Auswertung genutzt werden. | **Fig. 36:** Almost 40% of the feedback cards submitted refer explicitly to the Transparent Museum and can be used for evaluation purposes.

Im Sommer 2018 wurden für eine erste Auswertung die auf das Transparente Museum bezogenen Karten verschlagwortet. Auf dieser Grundlage entstand eine Word-Cloud, die einen Überblick über den Grundtenor sowie Schwerpunkte der bis dato eingegangenen Stimmen gibt (Abb. 35).

Im nächsten Schritt wurden die Karten nach Lob, Kritik und Anregungen kategorisiert. Etwa 70% der für das Transparente Museum auswertbaren Feedback-Karten enthalten Lob (Abb. 37). Dieses fällt oft grundsätzlich aus (s. Abb. 38). Einzelne Adjektive wie »toll« oder »cool« werden genannt (s. Abb. 35). Rund 30% der Karten enthalten weitere Anregungen, 15% Kritik. Die Rückmeldungen in diesen beiden Kategorien fallen viel differenzierter aus, da sie sich, wie im Aufforderungstext angeregt, vorrangig auf die Reflexion der Ausstellungskonzeption, -gestaltung oder einzelne Exponate beziehen. Beinahe 8% der Besucher\*innen haben konkrete Fragen an das Projektteam, die ebenfalls wertvolle Denkanstöße für die Weiterentwicklung des Projekts bieten.

Bei den Rückmeldungen zur Ausstellungskonzeption/-gestaltung fällt auf, dass sich das Lob häufig auf die kuratorischen Besonderheiten des Transparenten Museums bezieht und damit auf seine Alleinstellungsmerkmale innerhalb und auch außerhalb der Hamburger Kunsthalle eingeht (Abb. 39). So sprechen sich rund 30% der Stimmen lobend für das besondere Konzept und die Idee/Strategie der Transparenz aus (Abb. 39).

Of the total of 1,713 cards submitted over a period of 23 months, 670 cards – almost 40% – make specific reference to the pilot project (see Fig. 36). A further 40% cannot be included in the evaluation of the Transparent Museum as they contain drawings and messages that are not related to the pilot project. Approximately 20% give feedback on the Hamburger Kunsthalle in general; these are regularly forwarded to the museum’s Visitor Services Office.

In summer 2018, the feedback cards referring to the Transparent Museum were categorized by keyword to enable a first evaluation. These keywords were used to create a Word Cloud that captures the general tenor and main emphases of the opinions submitted to date (see Fig. 35).

In the next stage of the evaluation, the cards were grouped into the categories of praise, criticism, suggestions and questions. Around 70% of the feedback cards that can be included in the evaluation of the Transparent Museum contain praise (see Fig. 37). This is often very general in nature (see Fig. 38). Single adjectives such as “toll” [fantastic] or “cool” are used (see Fig. 35). Around 30% of the cards contain suggestions, and 15% express criticism. The comments in these two categories are much more differentiated, as users mainly give their opinions on the concept or design of the presentation, or on individual exhibits, as they were encouraged to do in the prompt text. Almost 8% of the visitors have specific questions for the project team, and these also provide valuable input and ideas for the development of the project.

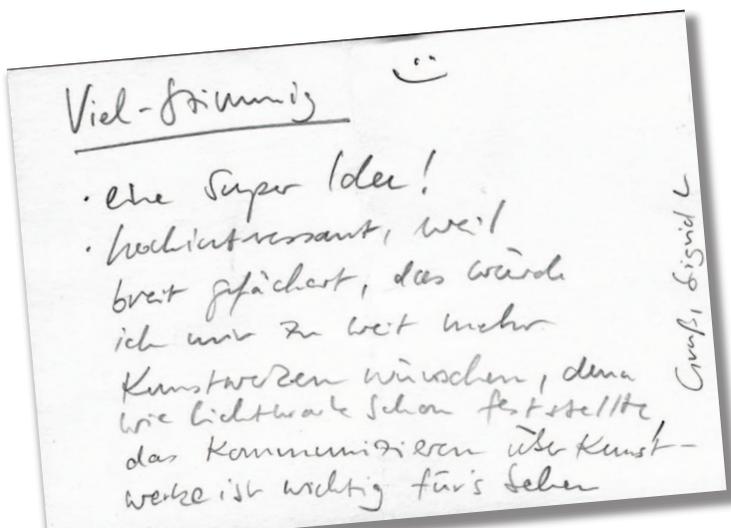


Abb. 37: Fast 70% der Feedback-Karten enthalten lobende Worte für das Transparente Museum (Mehrfachnennungen möglich). Für seine Weiterentwicklung sind die anderen Kategorien besonders interessant. | Fig. 37: Almost 70% of the feedback cards contained words of praise for the Transparent Museum (multiple answers possible). For the further development of the project, however, the other categories are of particular interest.

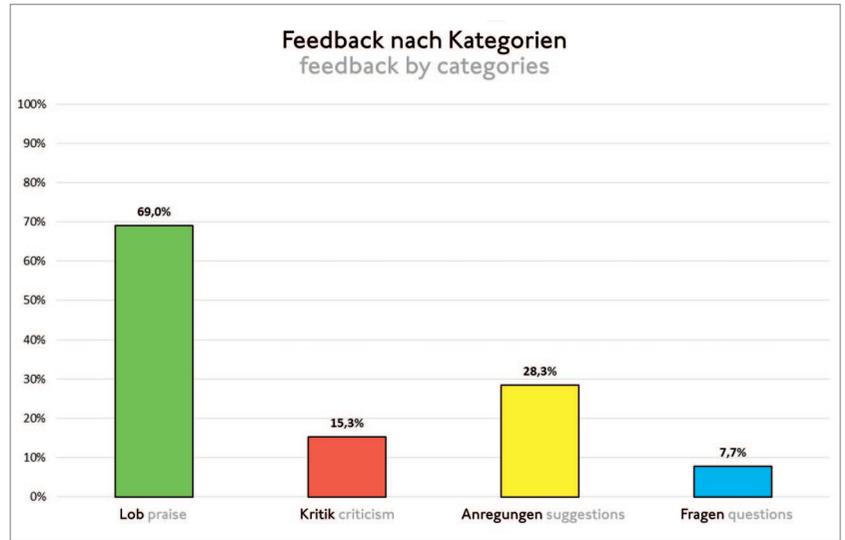
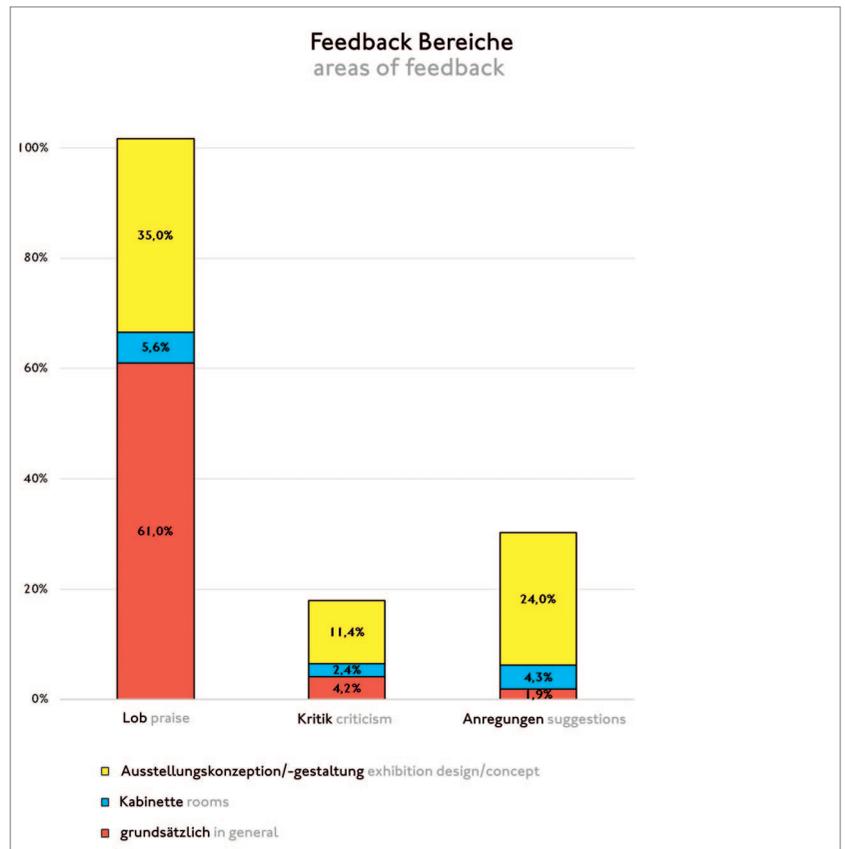


Abb. 38: Das Lob fällt häufig grundsätzlich aus, Kritik und Anregungen beziehen sich eher auf Ausstellungskonzeption/-gestaltung und einzelne Ausstellungsobjekte (Mehrfachnennungen möglich). Die einzelnen Kabinett-Themen werden vergleichsweise seltener kommentiert. | Fig. 38: While the praise is often general, criticism and suggestions more specifically refer to the exhibition concept/design or to individual exhibits (multiple answers possible); the individual topics of the rooms are less often addressed.



Rund 5% der abgegebenen Stimmen attestieren dem Transparenten Museum explizit einen Vorbildcharakter. Weiteres Lob erhalten die Didaktik sowie die Partizipationsangebote im Allgemeinen (Abb. 39).

Die Kritik bezieht sich überwiegend auf die (fehleranfällige) Funktionalität von technischen Geräten und ist im Vergleich zum Lob sehr punktuell; es geht vor allem um technische Störungen an den iPads oder Abruffunktionen der Hörstation.

Ein Viertel der Besucher\*innen, die Feedback gaben, sind fremdsprachig (Abb. 40). Die meisten Anregungen beziehen sich entsprechend auf die Sprache. 30% wünschen sich mehr englische Übersetzungen – auch in den tieferen Ebenen der Detailinformationen, welche zunächst aus Kostengründen und um zu viel Textmengen zu vermeiden ausgespart wurden. Im Herbst 2017 setzte das Projektteam im Rahmen des Kulissenwechsels diese Anregungen um: Neben den ersten drei übersetzten Informationsebenen, wurden nun auch zahlreiche Detailtexte ins Englische übersetzt. Die 40% der eingereichten Karten zur Sprache, die noch aus der Zeit nach dem Kulissenwechsel stammen, machen deutlich, dass sich die Besucher\*innen auch die detailliertesten Informationen auf Englisch

In the feedback on the exhibition concept/design, it can be seen that the praise frequently refers to the unique curatorial features of the Transparent Museum, and thus to the qualities that set it apart – not only from the rest of the Hamburger Kunsthalle, but also from comparable presentations elsewhere (see Fig. 39). Around 30% of comments praise the unusual concept and the idea/strategy of transparency. Around 5% of the submitted comments explicitly state that the Transparent Museum can serve as a model for other museums. The didactic aspects and the participatory elements in general also receive praise (Fig. 39).

The criticism expressed mainly relates to the (error-prone) functionality of the technical equipment and is very selective compared to the praise; above all, the critical comments concern technical issues in relation to the iPads or the retrieval functions of the audio station.

A quarter of visitors who have given feedback speak a language other than German (see Fig. 40). Accordingly, most of the suggestions made are related to language issues. 30% would like more English translations – also in the deeper layers of content with more detailed infor-

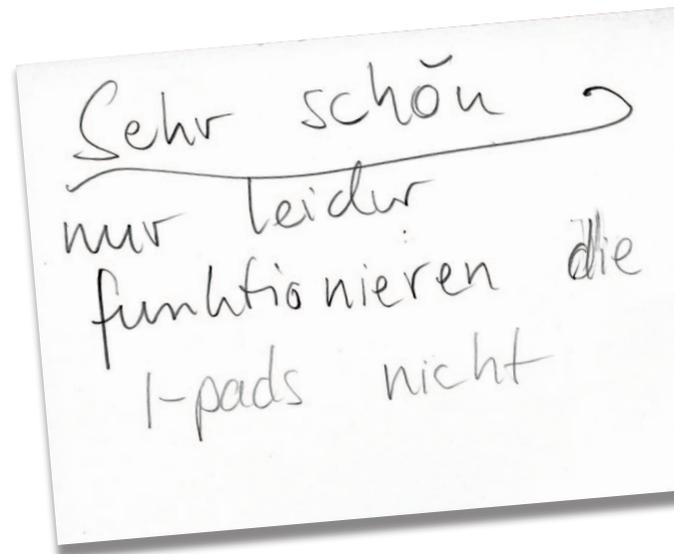
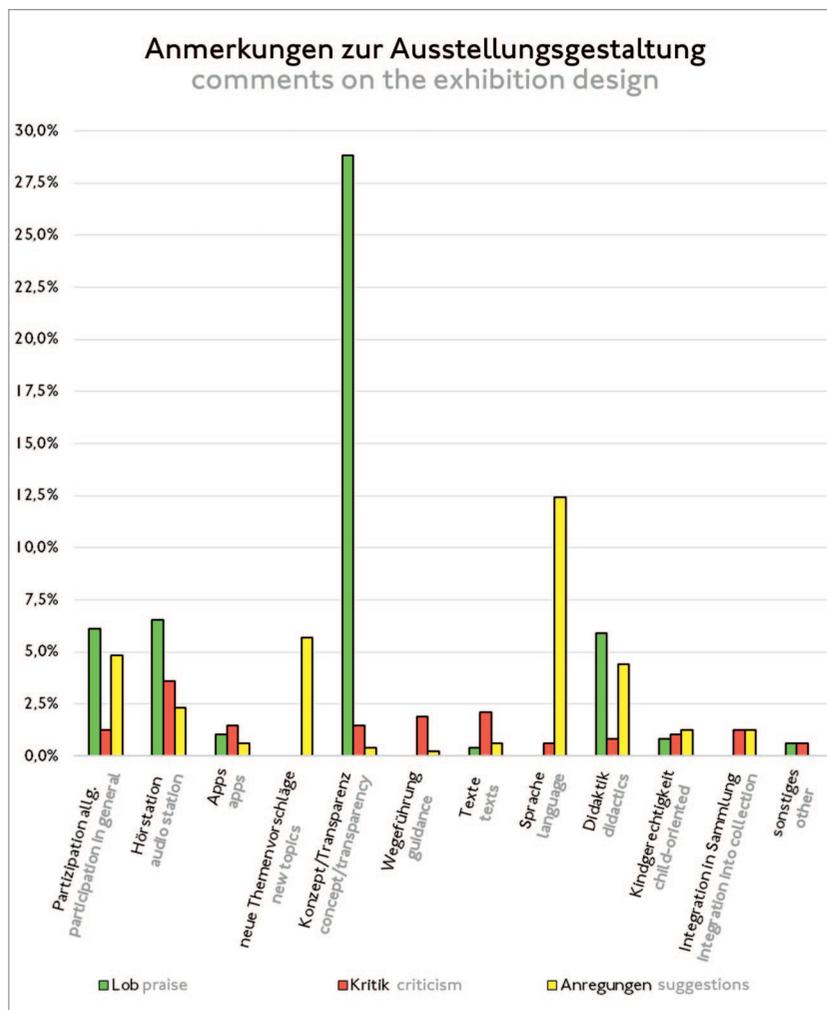
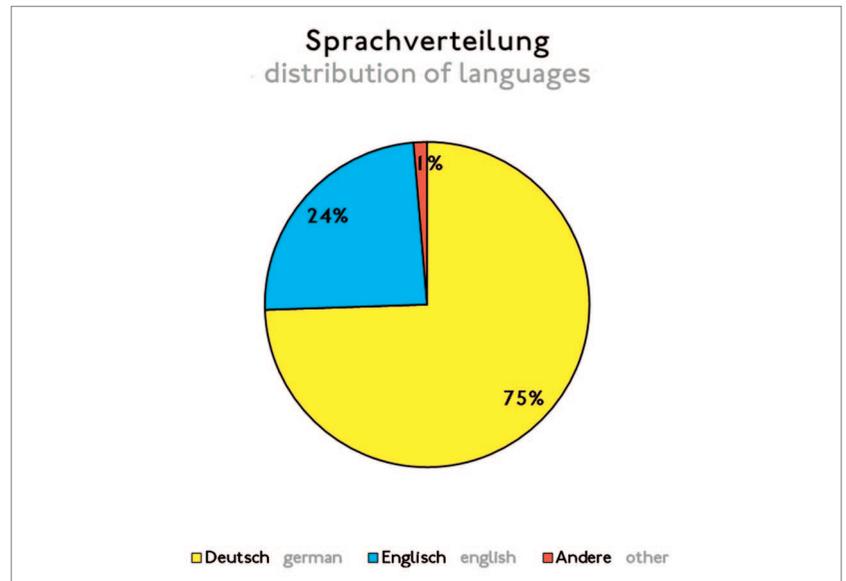


Abb. 39: Lob bezieht sich insbesondere auf die Konzeption und Umsetzung des Transparenten Museums grundsätzlich, Kritik und Anregungen sind spezifischer und objektbezogener (Mehrfachnennungen möglich).  
Fig. 39: Praise refers above all to the conception and implementation of the Transparent Museum in general, while criticism and suggestions are more specific and object-related (multiple answers possible).

Abb. 40: Ein Viertel der auswertbaren Feedback-Karten zum Transparenten Museum sind fremdsprachig. | Fig. 40: A quarter of visitors who used the feedback stations speak a language other than German.

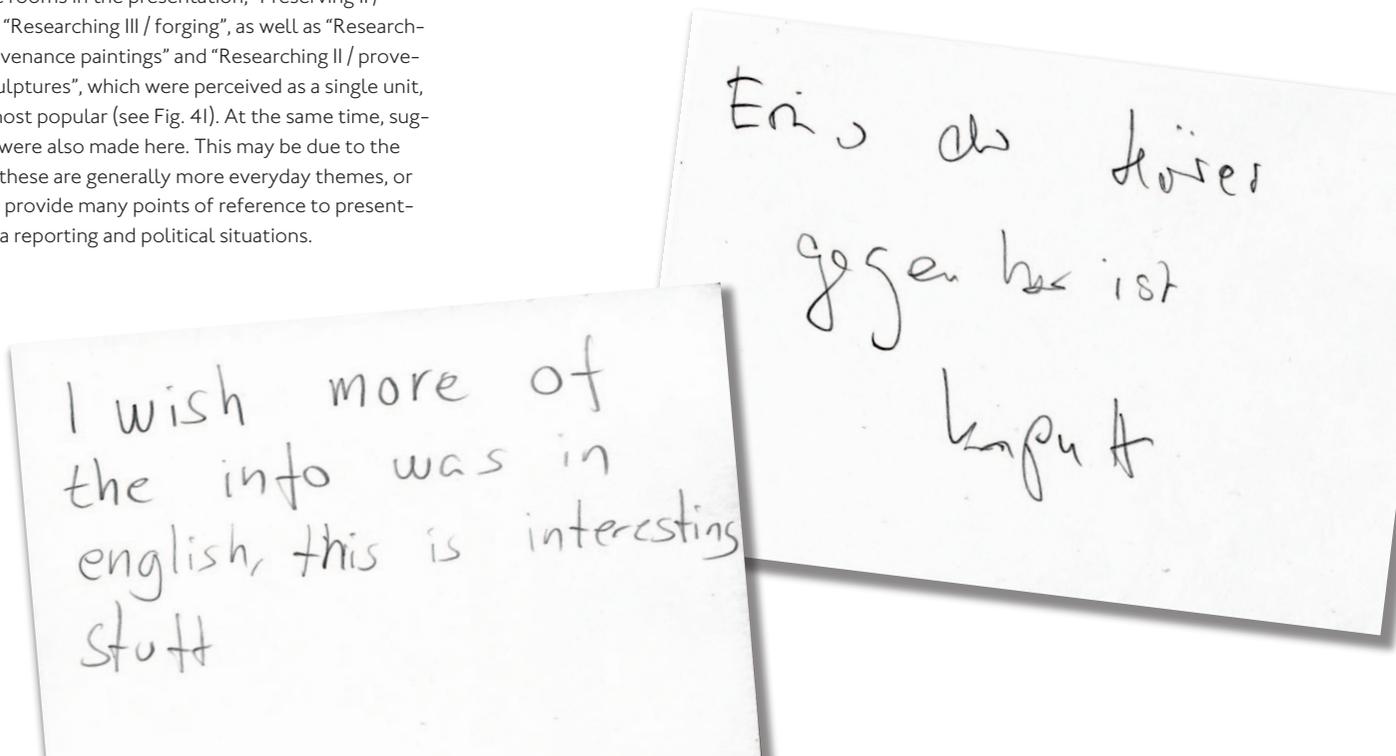


mation. These were not translated initially for financial reasons, and also to avoid an excessive amount of text. In autumn 2017, the project team implemented these suggestions as part of the 'scene change': in addition to the first three layers of information, which were already translated, numerous detail texts were now translated into English. The 40% of submitted cards on language issues dating from the period after the scene change show that visitors would like even the most detailed information to be made available in English, and that the additional translations did not produce an overwhelming amount of text, as had been feared. In fact, the opposite is true: visitors want more information, and this also extends to the other parts of the museum collection.

One noticeable result of our survey is that the 83 comments made on individual rooms are rare in comparison to the 475 comments on the exhibition design. Of all the rooms in the presentation, "Preserving II / framing", "Researching III / forging", as well as "Researching I / provenance paintings" and "Researching II / provenance sculptures", which were perceived as a single unit, are the most popular (see Fig. 41). At the same time, suggestions were also made here. This may be due to the fact that these are generally more everyday themes, or that they provide many points of reference to present-day media reporting and political situations.

wünschen und eine gefürchtete Textüberfülle nicht eingetreten ist – eher im Gegenteil: die Besucher\*innen wünschen sich mehr Informationen, dies auch in den anderen Sammlungsteilen.

Auffällig ist, dass Rückmeldungen zu einzelnen Themenkabinetten mit 83 Stimmen vergleichsweise selten sind gegenüber den 475 gezählten Stimmen zur Ausstellungsgestaltung. Die Kabinette »Bewahren II / Rahmen«, »Forschen III / Fälschen« sowie die als Einheit wahrgenommenen Kabinette »Forschen I / Herkunft Gemälde« und »Forschen II / Herkunft Skulpturen« sind darunter die beliebtesten (s. Abb. 41). Gleichzeitig gibt es hier Anregungen. Es kann vermutet werden, dass dies in der Alltagsnähe der Themen begründet ist oder in der Tatsache, dass sie aufgrund aktueller Berichterstattungen und politischer Situationen besonders viele Anknüpfungspunkte bieten.



## Äußerungen zu einzelnen Kabinetten comments on the individual rooms

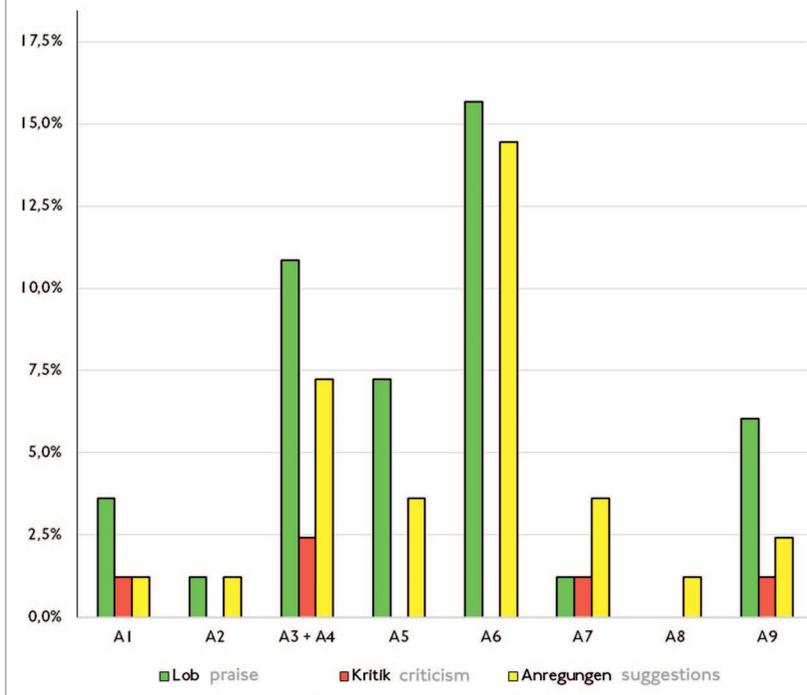


Abb. 41: Die Kabinette mit dem größten Alltagsbezug sind bei den Feedback gebenden Besucher\*innen die beliebtesten (Mehrfachnennungen möglich). Bezeichnungen gemäß Raumplan, Umschlaginnenseite: A1: Sammeln I / Stiften; A2: Bewahren I / Beleuchten (seit Nov. 2017); A3: Forschen I / Herkunft Gemälde; A4: Forschen II / Herkunft Skulpturen (A3 + A4 sind als Einheit konzipiert und wahrgenommen worden); A5: Forschen III / Fälschen; A6: Bewahren II / Rahmen; A7: Ausstellen I / Makart (seit Nov. 2017); A8: Ausstellen II / Münzen (seit Nov. 2017); A9: Vermitteln / Vielstimmigkeit | Fig. 41: The rooms with the greatest relevance to everyday life are the most popular with visitors who give feedback (multiple answers possible). Designations (according to the floor plan, see the inside cover page): A1: Collecting I / donating; A2: Preserving I / lighting (since Nov. 2017); A3: Researching I / provenance paintings; A4: Researching II / provenance sculptures (A3 + A4 are conceived and perceived as a single unit); A5: Researching III / forging; A6: Preserving II / framing; A7: Exhibiting I / Makart (since Nov. 2017); A8: Exhibiting II / coins (since Nov. 2017); Communicating / multiple voices.

Die Feedbackkarten werden vielfältig für konkrete Anregungen und Themenvorschläge genutzt (s. Abb. 39). Beinahe die Hälfte der Nutzer\*innen, die neue Themenvorschläge machen, wünschen sich mehr Informationen zu den einzelnen Mitarbeiter\*innen und ihren Arbeitsbereichen. Die meisten von ihnen interessieren sich für Auswahlkriterien von Kunstwerken und Prozesse der Ausstellungsgestaltung. Also ist festzuhalten, dass das Transparente Museum zugleich das Interesse an der Arbeit »hinter den Kulissen« bedient als auch weiter fördert. Die Feedback gebenden Besucher\*innen fühlen sich durch die Ausstellung ermutigt und befähigt, im Sinne eines Empowerments weiterreichende Fragen zu stellen. Damit wurde ein Hauptziel des Pilotprojekts erreicht.

The feedback cards are frequently used to make specific suggestions and to propose other topics (see Fig. 39). Almost half of the users who make suggestions for new topics would like more information on the museum professionals and the scope of their work. Most users are interested in the criteria governing the selection of artworks and the processes of creating an exhibition. It should be noted, therefore, that the Transparent Museum caters to and stimulates visitors' interest in the work being done 'behind the scenes'. The visitors who give feedback feel that the exhibition has encouraged and empowered them to ask questions. One of the main aims of the pilot project has thus been achieved.

Ein bisschen unübersichtlich

Die Ideen des  
Transparenten  
Museums finde ich  
sehr interessant.  
Insbesondere aus architektonischer  
Sicht die  
Provenienz faszinierend. Gerne

08.07.16

Die Idee des Transparenten  
Museums ist sehr gut.  
Viele neue Informationen,  
die man als „normales“  
Museumsbesucher nicht erfährt,  
bzw. kennt.

Verbesserungsvorschlag:

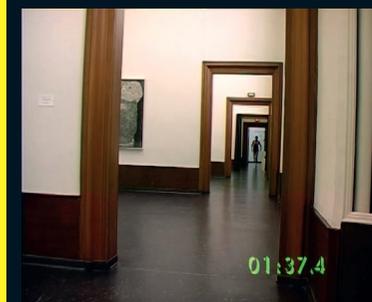
Mitarbeiterführungen bzw.  
Mitarbeitergespräche

Wir müssen drei (!) Punkte  
ansprechen, bevor wir in diesen  
Ausstellungsteil starten.

Mir hat es sehr  
gut gefallen. Vor allem  
die Erklärungen durch  
die Kopfhörer bei dem  
Bild: „Wir drei.“ Obwohl  
ich finde dass die Frau  
eher wie die Schwester von  
dem linken Mann aussieht.

Provenienz - Forschung  
und Fälschungen (Kopien)  
sind ein super spannendes  
Thema, um Kinder an  
die Kunst heranzuführen.

Die Texte könnten insgesamt  
eine etwas größere Schriftgröße haben.  
Die Provenienz-Diagramme sind etwas  
undurchsichtig und daher vielleicht  
zu komplex und abschreckend



LARA BADER

## Zur Nutzung der Apps »Mein Rahmen« und »Meine Ausstellung«

LARA BADER

## Visitors' use of the apps "My Frame" and "My Exhibition"

### Ich gestalte meinen Rahmen!

Spezifisch für das Verständnis von Max Liebermanns Künstlerrahmen und den dazugehörigen Recherchen der Kunsthalle, entwickelte das Projektteam in enger Abstimmung mit der zuständigen Gemälderestauratorin, einem Rahmenspezialisten sowie einem Designunternehmen eine App für das Kabinett A6: Bewahren II / Rahmen (vgl. Raumübersicht Umschlaginnenseite). Mit ihrer Hilfe können die Besucher\*innen die Vorgehensweise Max Liebermanns selbst erproben (vgl. S. 58). Die Auswahl aus sieben historischen Rahmen, die Bestimmung eines Ausschnitts desselben Gemäldes und die farbliche Anpassung des Rahmens durch Malen per Fingertouch laden zum Nachvollzug und zum Vergleich mit Liebermanns Lösung ein. Auch Vorschläge anderer Besucher\*innen können eingesehen werden. Das Ergebnis wird per E-Mail an eine Adresse der Wahl sowie das Projektteam des Transparenten Museums versendet, Letzteres stellt Beispiele regelmäßig auf seine Website und in die Sozialen Medien.

Seit der Inbetriebnahme teilten über 600 Nutzer\*innen ihre Rahmengestaltungen per E-Mail. Im Mai 2016, dem Eröffnungsmonat mit freiem Eintritt in die Hamburger Kunsthalle, gingen allein 103 Rahmen ein: 17% der Gesamteinsendungen. Besonders die eingeladenen Neubesucher\*innen wissen also Angebote wie die kreative App zu schätzen.



### I'm designing my own frame!

To provide insight into Max Liebermann's use of artist's frames and the Kunsthalle's research on this topic, the project team worked closely with the museum's painting conservator, a framing expert and a design company to develop the app "Mein-Rahmen" [My Frame]. Using this app, visitors can try out Liebermann's method for themselves (see p. 58): they can select one of seven historical frames, define the section of the painting they wish to frame and use their fingers to 'paint' the frame in different colours. The resulting artwork can be compared to Liebermann's own solution and those proposed by other visitors. It can also be emailed to an address of the user's own choosing, or to the Transparent Museum project team, who regularly publish examples on the project website and on social media platforms.

Since the app was launched, more than 600 users have shared their frame designs by email. In May 2016 – the month when the Kunsthalle reopened after extensive renovations and offered free admission – alone 103 frame designs were submitted: 17% of all submissions. Above all, therefore, first-time visitors appreciate activities and offers such as this creative app.



Abb. 42: Bewahren II / Rahmen (seit Mai 2016), Tablet mit der App »Mein Rahmen« zum eigenen Nachvollzug der Arbeitsweise Max Liebermanns | Fig. 42: Preserving II / framing (since May 2016), Tablet with the app "Mein Rahmen" [My Frame] to understand Max Liebermann's way of working



◀ ▶  
 Abb. 43: Beispiele eingesendeter Rahmengestaltungen der Besucher\*innen über die App »Mein Rahmen« | Fig. 43: Examples of frame designs posted by visitors via the app "Mein Rahmen" [My Frame]

## »Meine Ausstellung« – selbst Kurator\*in sein

In der mit Spieleentwicklern eigens für das Transparente Museum entwickelten App können die Nutzer\*innen selbst kuratorische Prozesse erproben und Alternativen entwickeln für die in der Geschichte der Kunsthalle sehr wechselvolle Gestaltung des ersten großen Saals des Museums: des im Transparenten Museum ausführlich vorgestellten »Makart-Saals«. Nach individueller Gestaltung der Wandfarbe können die Nutzer\*innen aus einer Auswahl des digitalisierten Bestands der Kunsthalle Gemälde und Skulpturen auswählen. Beim Anklicken erscheinen zu diesen jeweils eigens für die App entwickelte Basis-Informationen, die helfen können, die Auswahl zu begründen oder zu erleichtern. Die schließlich selbst virtuell kuratierte Ausstellung kann betitelt, gespeichert und – mit den spezifischen Werkangaben, Erklärungssätzen sowie einem Gruß – als E-Mail an den eigenen Account oder von Freund\*innen wie der Kunsthalle versendet werden.

In einem beispielhaften Zeitraum von November 2017 bis Oktober 2018 wurden knapp 400 E-Mails mit kuratorischen Vorschlägen aus dem Transparenten Museum versendet, also knapp 1,5 E-Mails pro Öffnungstag des Hauses. Die eingesendeten Ausstellungen sind so vielfältig wie ihre Titel. Dabei schließen nicht alle Nutzer\*innen die Ausstellungsgestaltung mit der Eingabe der E-Mail-Adresse ab – die Nutzungsdaten sind um ein vielfaches höher, was den gelungenen Spielecharakter der Anwendung belegt.



»MAKART IS BECK«, Einsendung vom 9.12.17, und zugehöriges Beispiel der per E-Mail angehängten Werkinformationen | "MAKART IS BECK", submission from 9.12.17 and example of the artwork data attached to the email

### The chance to be a curator – visitors' use of the "Meine Ausstellung" [My Exhibition] app

Created by the project team in cooperation with game developers, the "Meine Ausstellung" [My Exhibition] app allows visitors to gain personal experience of curatorial processes. It invites users to devise alternatives to the current and past presentations in the first large gallery of the Kunsthalle – the former "Makart Gallery", which also features in the Transparent Museum. After picking a wall colour, users can choose paintings and sculptures from a selection the Kunsthalle's digitized holdings. By clicking on the images, specially prepared background information appears that can help the user decide which works to choose. The exhibition he or she has curated can then be given a title, saved and emailed – along with the artwork data, explanatory texts and greetings from the Transparent Museum – to the user's own address, to friends, or to the Kunsthalle.

In a representative period from November 2017 to October 2018, just under 400 emails were sent – in other words, around one per day. The submitted exhibitions are as diverse as their inventive titles. It should be noted that not all users who curate an exhibition go on to send it to an email address: the app usage data shows that the actual usage is much higher, proving that the app is both entertaining and engaging.

▶ Abb. 44: Beispiele eingesendeter Ausstellungsgestaltungen der Besucher\*innen über die App »Meine Ausstellung« | Fig. 44: Examples of exhibition designs posted by visitors via the app "Meine Ausstellung" [My Exhibition]

HANS MAKART »Der Einzugszug Kaiser Karls V. in Antwerpen« (1878)

Dieses größte Gemälde der Hamburger Kunsthalle konnten die Besucher über dreißig Jahre lang durchgehend, bis 2016 bewundern. Und zwar in diesem Saal, der nach dem Werk »Makart-Saal« benannt wurde. Heute hängt es immer noch an der gleichen Stelle, nun aber versteckt hinter einer Wand, die andere Gemälde tragen kann.

© Hamburger Kunsthalle / bpk Foto: Elke Walford

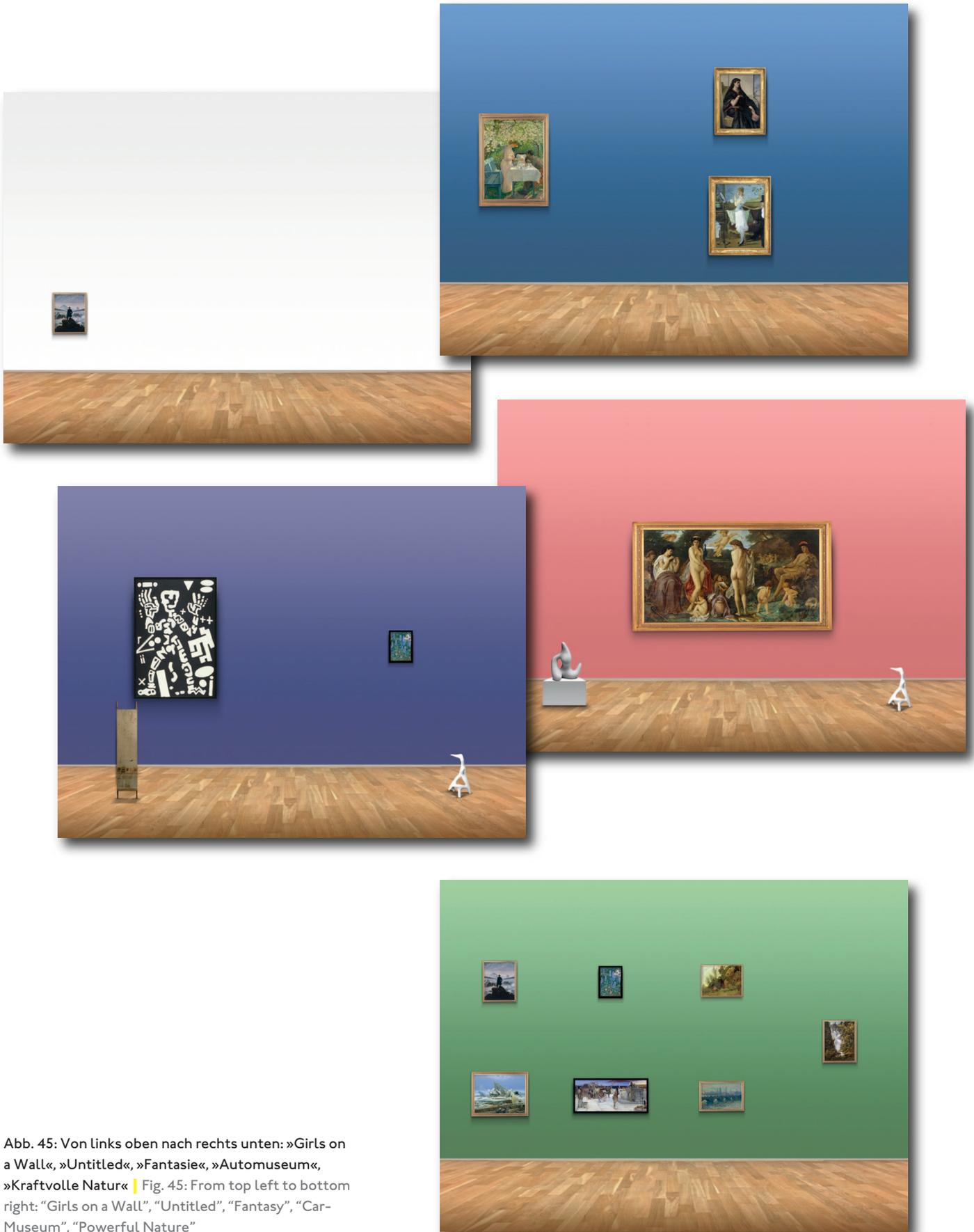


Abb. 45: Von links oben nach rechts unten: »Girls on a Wall«, »Untitled«, »Fantasie«, »Automuseum«, »Kraftvolle Natur« | Fig. 45: From top left to bottom right: "Girls on a Wall", "Untitled", "Fantasy", "Car-Museum", "Powerful Nature"

## Stimmen aus dem Aufsichtsdienst

## Views voiced by museum attendants

### »Das ist für jedermann, ob alt oder jung. Da findet jeder etwas ...

Ich glaube, das Transparente Museum kommt bei den Besucher\*innen sehr gut an, weil es so interessant ist: Da wird gezeigt, wie man Originale und Fälschungen erkennt, es lässt die Arbeit von unserer Restauratorin entdecken, auch wie das Licht gewählt werden muss und so weiter. Das ist spannend! Und dafür nehmen sich die Besucher\*innen Zeit, sie können ja sehen, wie geforscht wird.

Es gibt bestimmt noch andere spannende Bereiche hinter den Kulissen, die man zeigen könnte, um Weiteres zu entdecken, da kenne auch ich längst nicht alles. Die Bibliothek fände ich zum Beispiel spannend, darüber weiß ich nicht viel.

Der Weg zum Transparenten Museum ist allerdings schwierig zu finden. Viele Besucher\*innen fragen nach oder ich weise sie extra darauf hin, vor allem Touristen, denn die kennen sich gar nicht aus und wissen nicht, was das Transparente Museum ist.«

*Mariya Sure (seit 2009 an der Hamburger Kunsthalle)*

### »Sowas gibt es nicht in jedem Museum, das ist etwas Besonderes ...

Das Transparente Museum ist sehr interessant, weil man auch mal ein bisschen Einblick hinter die Kulissen bekommt. Die Besucher\*innen sind sehr neugierig. Da wird sich alles intensiv angeschaut. Nicht von allen natürlich, aber doch von vielen und es sind Jüngere sowie Ältere, die sich dort aufhalten – also das ist für alle etwas und wird auch genutzt.

Die Besucher\*innen nehmen sich durchaus auch mal mehr Zeit als sonst, besonders in dem letzten Kabinett, wo sie die Kopfhörer benutzen können. Sie hören sich gleich einige der Beiträge an. Bei der Benutzung der Tablets haben manche ein bisschen Hemmungen, sie gucken kurz drauf und wissen nicht so genau, was sie da machen sollen, denn normalerweise darf man ja nichts anfassen im Museum. Aber das macht Spaß!

Vielleicht wäre als weiteres Thema mal ganz interessant zu erfahren, wie die Kurator\*innen Werke für Sonderausstellungen zusammenstellen. Das Transparente Museum ist hier im Haus relativ abgelegen, weil man erst durch's Café laufen muss. Viele denken »Hier ist das Café, da drehen wir um und gehen woanders hin.« Wir weisen zwar darauf hin, aber es bleibt schwierig zu finden. Es sollte mehr Hinweisschilder geben.«

*Gerhard Kruse (seit 2007 an der Hamburger Kunsthalle)*

### »It's for all comers, young and old. There's something for everyone here ...

In my view, the Transparent Museum has proved very popular with our visitors because it's so interesting. You are shown how to tell the difference between original works and forgeries, you get to see how our restorer works, and also what determines how you choose the right lighting and so on. It's really fascinating! Visitors take time to see how research is done here.

There are bound to be other exciting behind-the-scenes aspects that could be shown in order to learn new things – there's still plenty I don't know yet. For instance, I'd be really interested in the library, which I know little about.

Unfortunately, it is quite hard to find one's way to the Transparent Museum. A lot of visitors inquire after it or I make a point of telling people about it, especially tourists who don't know their way around at all and have no idea what the Transparent Museum is.»

*Mariya Sure (staff member at the Hamburger Kunsthalle since 2009)*

### »You don't find this kind of thing in every museum, it is something special ...

The Transparent Museum is very interesting because it also gives you a little glimpse behind the scenes. Our visitors are very curious. People examine everything very closely. Not everyone, of course, but plenty certainly do, and it's younger visitors as well as older ones who spend time there – it has something for everyone and people make use of it.

Visitors certainly do sometimes make more time for it than usual, especially in the last room where there are headphones available. They immediately start listening to several of the audio commentaries. When it comes to using the tablets some people are a bit inhibited, they give them a quick look and don't exactly know what they are supposed to do because in museums you are normally not meant to touch anything. But it's actually great fun!

Maybe as a further subject it would have been quite interesting to learn about how curators select works for an exhibition. The Transparent Museum is in a relatively remote part of the Kunsthalle because to get there you first have to pass through the café. Lots of people think, 'Oh, this is the café, we'd better turn around and go somewhere else.' There should be more signs pointing to it.»

*Gerhard Kruse (staff member at the Hamburger Kunsthalle since 2007)*



»Ich könnte nicht sagen, welches mein persönliches Lieblingskabinett ist, denn die Räume sind alle interessant. Die Münzen sind spannend, weil sie sehr, sehr alt sind und das Video, das die Restauratorin bei ihrer Arbeit zeigt, aber alles andere ist auch gut.«  
 "I couldn't say which room is my favourite since all the rooms are interesting. I really like the coins because they're very, very old, as well as the video showing the restorer at work, but everything else is good too."



»Ich mag sehr gerne diese interaktive Station, wo man den Makart-Saal selbst gestalten kann. Das habe ich schon öfter mal ausprobiert.«  
 "I particularly like the interactive station where you can design the Makart room yourself. I have often tried this out."

### »Das Transparente Museum ist liebenswert, liebevoll gestaltet ...«

mit Mühe, da hat man sich Gedanken gemacht. Seit 1994 arbeite ich in dem Gang und er ist immer noch eine sehr beliebte Arbeitsstätte von mir, denn in der heutigen Gestaltung ist er hochspannend. Wenn ich an anderen Stellen stehe, mache ich immer extra Reklame dafür, denn das Transparente Museum vertritt das Haus sehr stark.

Das ist kein Gang mal eben so zum Durchlaufen, die Leute bleiben lange in den einzelnen Kabinetten des Transparenten Museums. Jedes ist anders gestaltet, das finde ich sehr, sehr spannend und sehr schön. Es ist sowohl für die Älteren als auch für die Jüngeren interessant. Für mich ist es immer wieder aufregend zu sehen, wie sie sich dort bewegen, bei den Münzen sind es zum Beispiel vor allem die Jungs und Männer, die sich dafür interessieren. Eines der Kabinette, das alle gleichermaßen anspricht, ist Max Liebermann und seinen Rahmen gewidmet. Das wird sehr, sehr gerne vom Publikum betrachtet und ganz genau sogar: Wie hat er das gemacht und wie erkennt man die Veränderungen? Dort wird auch gerne die App auf dem Tablet ausprobiert. Ich finde gut, dass man selbst etwas gestalten kann, dass man der eigenen Kreativität freien Lauf lassen kann. Ja, überhaupt: Im Transparenten Museum wird das Publikum selber animiert, mitzugestalten. Und das wird wahrgenommen, nicht nur von den Kindern, die sich damit auskennen, mit der Technik, sondern auch von den Älteren.

Die Leute bleiben lange in den einzelnen Kabinetten und deswegen finde ich auch die Bezeichnung sehr treffend. Ich hatte lange Probleme damit, denn betriebsintern nennen es viele noch ›Hamburger Gang‹, aber ›Transparentes Museum‹ ist sehr treffend gewählt für die neue Aufschlüsselung der verschiedenen Thematiken.

Der Weg dorthin ist allerdings nicht leicht zu finden, deshalb mache ich immer darauf aufmerksam: ›Wenn Sie nach dem Kaffeepläschen wieder Kraft haben und noch einen schönen Abschluss haben wollen, dann empfehle ich Ihnen den Gang, der vom Café abgeht, unbedingt. Er beinhaltet liebevoll gestaltete Thematiken wie zum Beispiel Provenienzforschung, Signaturfälschung, oder die passende Lichtstärke für unsere kostbaren Objekte.«

*Margarethe Samu (seit 1994 an der Hamburger Kunsthalle)*

### »Man kann Dinge entdecken, die man sonst nicht im Haus sieht.«

Das Transparente Museum ist eine interessante Sache, die Besucher\*innen finden das gut. Leider liegt es etwas abgelegen, daher mache ich, wenn ich vorne an der Kasse sitze, immer gerne darauf aufmerksam. Also wirklich, das ist nett da.«

*Dame aus dem Besucherservice, möchte anonym bleiben*

*Auszüge aus Interviews geführt von Lara Bader*

### “The Transparent Museum is delightful, and so lovingly conceived ...”

the curatorial team put a lot of thought and effort into it. I have been working in this section of the museum since 1994 and it is still one of my favourite workplaces because its current design is so compelling. Whenever I'm working somewhere else in the museum I always do a bit of extra promotion for it because the Transparent Museum is such good publicity for the Kunsthalle.

This is not some corridor you just walk along – after all, people spend a long time in the various rooms of the Transparent Museum. Each room has its own design, which I find really interesting and appealing. The Transparent Museum can be interesting for older and younger visitors alike. It always intrigues me how people move around there – for instance, it is mostly boys and men who take interest in the coin display. One of the rooms that seem to attract everyone to the same extent is dedicated to Max Liebermann and the framing of his works. This is a subject visitors are very keen to explore, and in great detail as well. How did he go about it and how can we spot the changes? People also like to try out the app on the tablets. It's great that you can design things yourself and give free rein to your own creativity. Indeed, in the Transparent Museum people are encouraged to join in the creative process. It's an opportunity people pick up on, not just the kids who are familiar with this kind of thing and know the technology, but older people too.

People spend a lot of time in the different rooms, which is why I think it's such an apt name. It took me a while to get used to calling it this – especially since a lot of the staff here still call it the 'Hamburger Gang' [Hamburg Corridor]. But 'Transparent Museum' is a very suitable term to describe the new arrangement of the various themes.

Admittedly, it's not easy to find your way there, which is why I always make a point of telling people: 'Once you've got your strength back after your coffee break and want to round off your visit in a nice way I would by all means recommend you take a look at the wing leading off from the back of the café. It has all kinds of subjects shown in lovely displays, dealing with things like provenance research, signature forgery or the right levels of lighting for our precious exhibits.'”

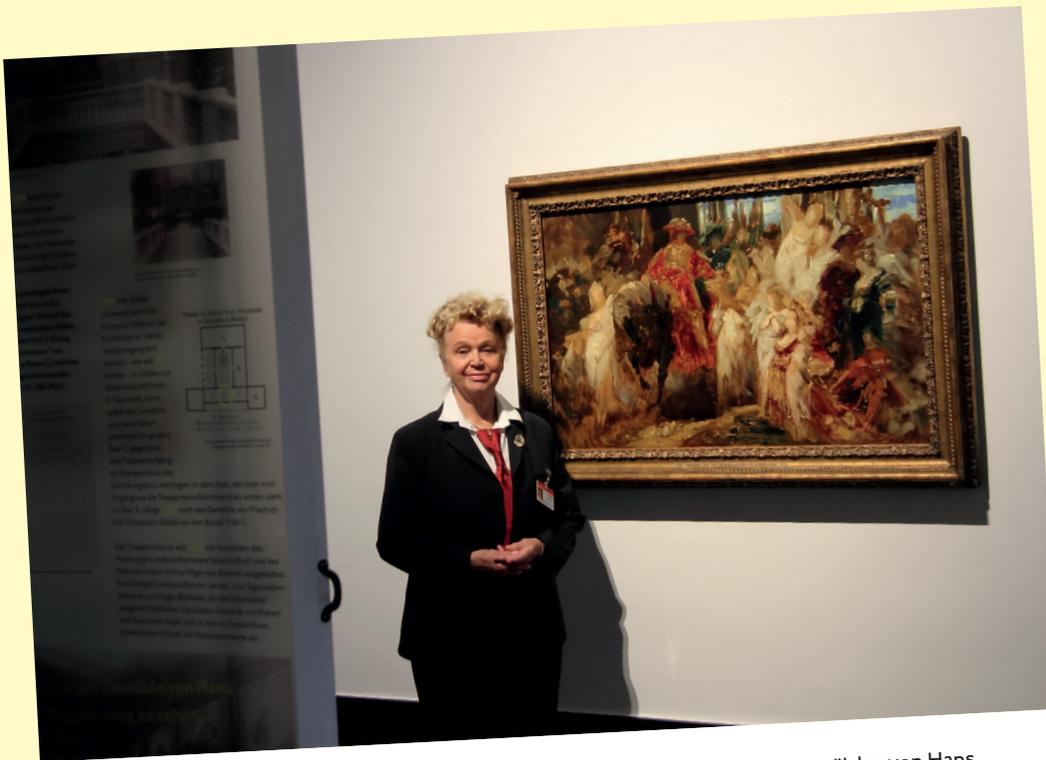
*Margarethe Samu (staff member at the Hamburger Kunsthalle since 1994)*

### “You discover things you wouldn't otherwise see in the Kunsthalle ...”

The Transparent Museum is an interesting feature, visitors enjoy it. Unfortunately it's somewhat out of the way, so when I'm working up front on the admissions desk I gladly bring it to people's attention. Honestly, it's a nice place to visit.”

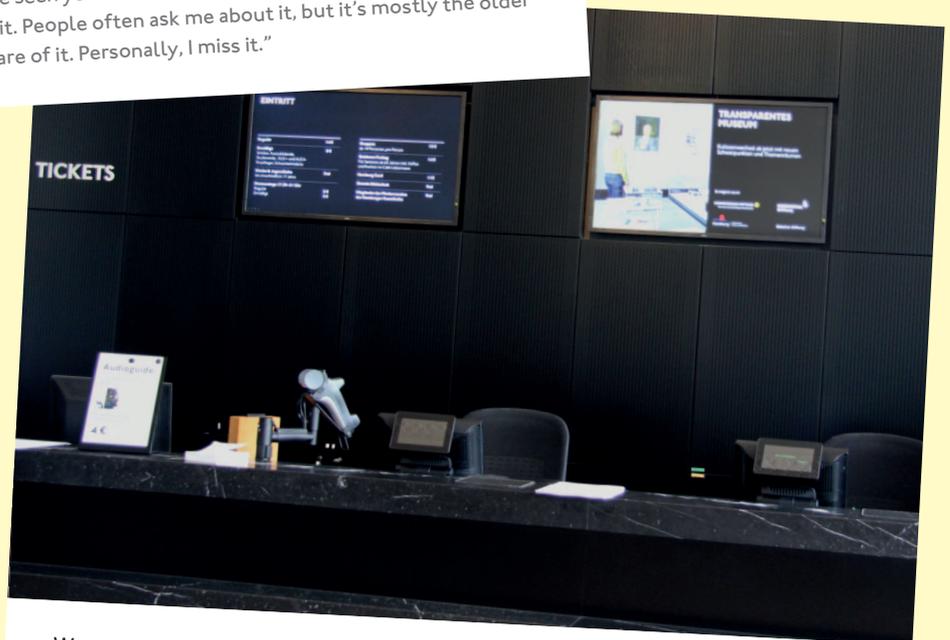
*Staff member of the museum visitor service who prefers not to be named*

*All: Excerpts from interviews conducted by Lara Bader*



»Mein persönliches Lieblingskabinett erzählt die Geschichte unseres Riesengemäldes von Hans Makart. Es ist ja nicht zu sehen und dennoch vorhanden: Weil es nicht transportabel ist, musste man eine Wand davor bauen. Ich werde sehr oft danach gefragt, aber von den Älteren. Die Jüngeren kennen es ja gar nicht mehr. Ich vermisse es.«

“Personally, my favourite room is the one that tells the story of our monumental painting by Hans Makart. The painting itself can no longer be seen yet it is still there. Because it’s too big to be transported they had to build a wall in front of it. People often ask me about it, but it’s mostly the older visitors. Younger people are no longer aware of it. Personally, I miss it.”



»Wenn ich an der Kasse sitze, mache ich immer gern darauf aufmerksam. Also wirklich, das ist nett da.«

“When I’m working up front on the admissions desk, I gladly bring it to people’s attention. Honestly, it’s a nice place to visit.”

FRIEDERIKE ADOLPH, MANUELA BREUCKER,  
CHARLOTTE FLEMMING, MARIE KNOP,  
SOPHIA PLODEK

## Wie wirkt das Transparente Museum? Zusammenfassung einer qualitativen Besucher\*innenumfrage

FRIEDERIKE ADOLPH, MANUELA BREUCKER,  
CHARLOTTE FLEMMING, MARIE KNOP,  
SOPHIA PLODEK

## How do visitors respond to the Transparent Museum? Summary of a qualitative visitor survey

Von April bis Mitte Juli 2018 führten fünf Studentinnen des Instituts für Kultur- und Medienmanagement der HfMT Hamburg im Rahmen des Projektstudiums und auf Anregung der Projektleiterin des Transparenten Museums eine externe Evaluierung des Pilotprojektes durch.<sup>1</sup>

Ziel war es, mithilfe von qualitativer Besucher\*innenbefragung die Wirkungsweise der neuartigen Sammlungspräsentation zu überprüfen. Dafür wurde der Besuch von elf Personen evaluiert. Die Rekrutierung der Proband\*innen erfolgte nach Absprache mit der Kunsthalle aus drei Gruppen, die relevante Extreme von Museumsbesuchenden abbilden (Abb. 46).

Die gewonnenen Erkenntnisse aus der besucher\*innenbezogenen, inhaltlichen Bewertung heben Positives sowie Verbesserungswürdiges hervor und geben, ggf. auch auf das ganze Museum zu übertragende Erkenntnisse über das unterschiedliche Erleben, Verhalten und die Bedürfnisse der Proband\*innen. Durch die Kombination verschiedener Evaluationstechniken und Methoden konnten Informationen über das Besuchsverhalten der Individuen sowie der jeweiligen Gruppe generiert werden. Für die Evaluation wurde zunächst eine 5-stündige teilnehmende Beobachtung durchgeführt, die als Grundlage für die ersten Thesen zur Konzeption der folgenden begleitenden Beobachtung und des Interviewleitfadens diente. Die begleitende Beobachtung des Besuches mit den Proband\*innen wurde durch Audio-Mitschnitt, ein Aussagenprotokoll und einen Raumplan (mit Besuchsabfolge, Verweildauer, Laufwege) dokumentiert. Abschließend fertigten die Proband\*innen eine Mental Map (Abb. 50) an und es wurde ein leitfadengestütztes Interview geführt. Basierend auf der Bearbeitung und Auswertung der qualitativen Datensätze konnten aufschlussreiche Hypothesen zum Besuchsverhalten aufgestellt werden.

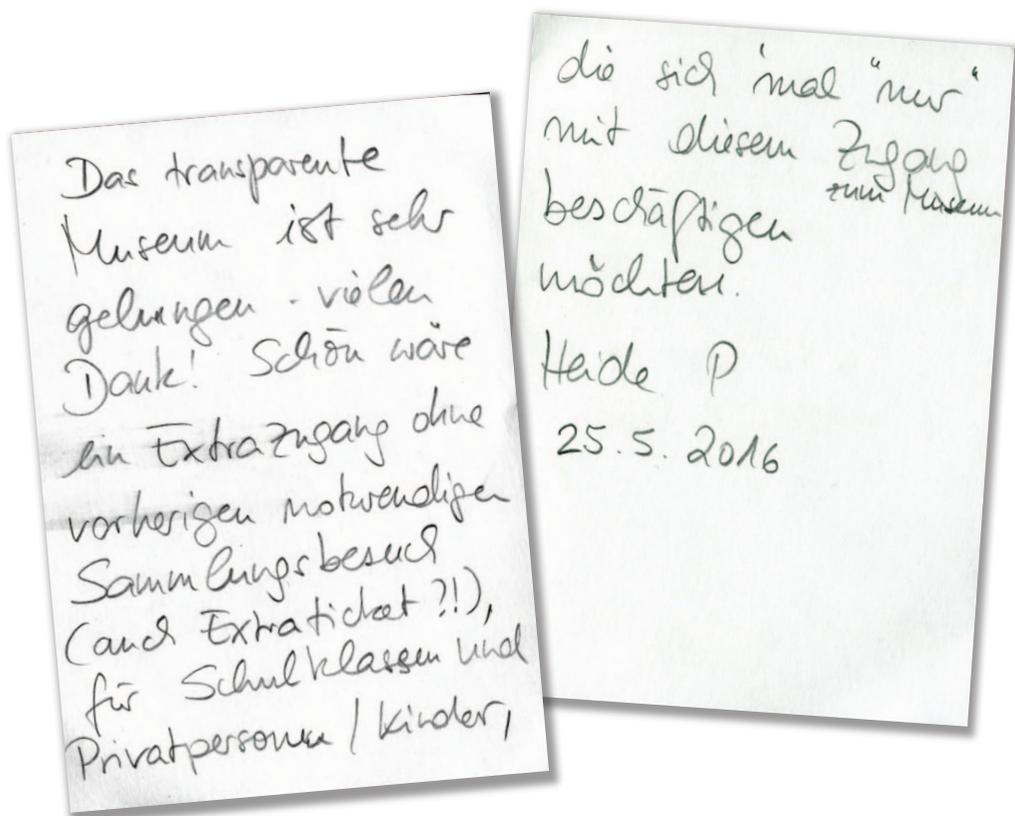
From April to mid July 2018, on the initiative of the head of the Transparent Museum project at the Hamburger Kunsthalle, an external evaluation of the pilot project was carried out by five students from the Institut für Kultur- und Medienmanagement [Institute of Culture and Media Management] at the Hochschule für Musik und Theater in Hamburg; the students conducted the survey as part of their project-based course of study.<sup>1</sup>

The aim of the qualitative visitor survey was to assess how visitors respond to this innovative collection display. To this end, visits to the Transparent Museum by eleven members of the public were evaluated. In consultation with the Kunsthalle, the subjects were recruited from three groups who represent extremes among museum visitors (Fig. 46).

The findings of this visitor-related, substantive assessment highlight both positive areas and areas that could be improved; the insight they provide into the subjects' differing experiences, behaviours and needs may also be transferrable to the museum as a whole. By combining different evaluation techniques and methods, information could be gathered about individual visitors' behaviour as well as about the respective groups. For the purposes of the evaluation, an initial, five-hour participatory observation was carried out, which provided the basic theories used to develop the subsequent accompanying observation and the interview guide. The accompanying observation of the visit with the subjects was documented with an audio recording, a written record of statements made and a gallery plan (noting the sequence of rooms visited, the length of stay in each and the route taken). Having completed their tour of the Transparent Museum, the subjects drew a mental map and took part in a guided interview (Fig. 50). Based on the systematic processing and analysis of the qualitative data, the following hypotheses on visitor behaviour were put forward:

Gruppe group	Name name	Alter age	♀♂	Höchster Bildungsabschluss educational attainment	Aktuelle Tätigkeit current occupation
Gruppe 1 / group 1: kunstferne Personen non-visitors	Jörg	53	♂	Mittlere Reife GCSEs	Pensioniert retired
	Andrea	59	♀	Fachabitur vocational diploma	Krankenschwester nurse
	Fernando	32	♂	Diplom diploma	Promovend PhD student
Gruppe 2 / group 2: Ausstellungsbesucher*innen visitors special exhibitions	Carl	35	♂	Bachelor bachelor	Kaufmännischer Geschäftsführer CFO
	Antje	54	♀	Abitur A levels	Mediengestalterin media designer
	Lara	24	♀	Bachelor bachelor's degree	Mitarbeiterin Online Marketing online marketing employee
	Sandra	27	♀	Master master's degree	Mitarbeiterin Verlagshaus publishing house employee
	Marianne	86	♀	Mittlere Reife GCSEs	Pensioniert retired
Gruppe 3 / group 3: Kunsthallenfans/Freunde der Kunsthalle friends and fans of the Kunsthalle	Manfred	77	♂	Diplom diploma	Pensioniert retired
	Eric	22	♂	Abitur A levels	Bachelor Student bachelor's degree student
	Claudia	56	♀	Diplom diploma	Art Direktorin art director

Abb. 46: **Gruppenübersicht Proband\*innen.** Mithilfe der Gruppeneinteilung und unter sozio-demografischen Berücksichtigungen, konnte die Einschätzung von kunstfernen Personen (1) wie Kunsthallenfans (3) abgebildet werden. Die Nur-Ausstellungsbesucher\*innen (2) wurden mit der Projektleiterin und dem Marketingleiter der Kunsthalle als besonders interessanter Besucher\*innentypus definiert, da sie zwar für Sonderausstellungen ins Museum gehen, nicht aber an der bestehenden Sammlung interessiert sind. | Fig. 46: **Overview of the subject groups** Grouping and sociodemographic factors aided in the assessment of non-visitors (Group 1) and Friends of the Kunsthalle (Group 3). In collaboration with the head of the Transparent Museum project and the head of marketing at the Kunsthalle, the people who only visit special exhibitions (Group 2) were categorized as a particularly interesting type of visitor, as they visit the museum to see special exhibitions, but are not interested in the permanent collection.



## Übergreifend zu allen Räumen gelten folgende Kernerkenntnisse

Alle Zielgruppen empfanden gleichermaßen stark, dass das Transparente Museum für sie spannende und interessante Informationen bot. Die Verweildauer in den jeweiligen Räumen variierte individuell und hing kaum mit der Gruppenzugehörigkeit zusammen. Der Besuch wurde überwiegend positiv bewertet. Insgesamt gab es zwischen den verschiedenen Gruppen nur geringfügige Unterschiede in der Wahrnehmung (Abb. 47).

Die Einführungstexte erwiesen sich für alle Proband\*innen als elementar zur Orientierung im Raum und zum Verständnis der Themen. Es wurde deutlich, dass der Ort der Anbringung der Texte nicht immer der intuitiven Laufrichtung der Proband\*innen entgegenkam, besonders dann, wenn die Exponate so attraktiv sind, dass sie direkt angesteuert werden (z. B. Raum A3, vgl. Abb. 48). Wurde die Länge der Texte zu Anfang des Besuchs noch wertgeschätzt, auch die tieferführenden Informationen sorgfältig gelesen, nahm das Interesse mit der Kraft zum Ende des Besuchs ab. Im vorletzten Raum lasen beispielsweise nur noch die Hälfte der Proband\*innen

## The following key findings apply to all the rooms in the presentation

All of the target groups felt to an equal degree that the Transparent Museum offered interesting and stimulating information. The length of stay in the respective rooms varied from person to person and showed no clear correlation to group affiliation. The visits were largely rated as positive by the participants. Overall, there were only minor differences between the different groups in terms of perception (Fig. 47).

The introductory texts were regarded by all of the subjects as a crucial element, both in terms of spatial orientation and in understanding the thematic content. It became evident that the placing of these texts did not always correspond to the direction in which visitors intuitively went, above all when exhibits exerted such a strong attraction that visitors headed directly towards them (e.g. room A3, see Fig. 48). While the length of the texts was appreciated at the beginning of the visit, and even the in-depth information was carefully read, the

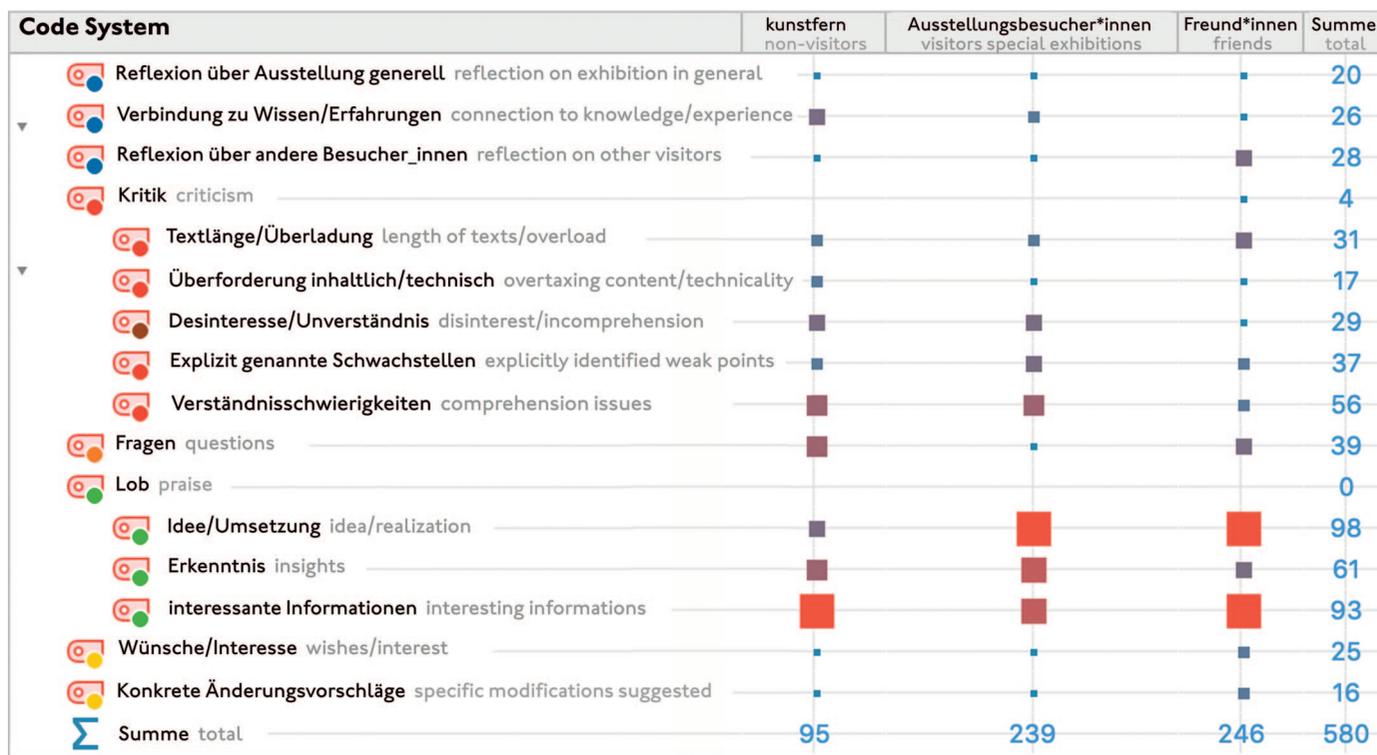


Abb. 47: Begleitende Beobachtung – Häufigkeit der Einschätzung innerhalb der Gruppen, Vergleich der Gruppen Ein größeres Symbol bedeutet, dass eine bestimmte Einschätzung besonders häufig auftauchte. Es zeigt sich z. B., dass Gruppe 1 & 2 auf mehr Verständnisschwierigkeiten stießen, als Gruppe 3. Das betrifft vor allem die Spezialfrage zur Hängung des Makart-Gemäldes, die besonders für die Kenner\*innen der Diskussion interessant war. Kunstferne Besucher\*innen reagierten dafür assoziativer und fühlten sich bestärkt und befähigt, die anderen Inhalte mit ihrem eigenen Wissen zu verbinden. | Fig. 47: Accompanying observation – frequency of assessments within the groups, comparison between the groups A larger symbol means that the specific assessment appeared particularly often. It can be seen, for example, that Groups 1 & 2 faced more comprehension issues than Group 3. This applies above all to the special question on the presentation of the Makart painting, which is of particular interest to people who are aware of this discussion. Non-visitors, on the other hand, respond more associatively and feel encouraged and empowered to relate the other thematic contents to their own knowledge.

Raum A6: Bewahren II / Rahmen  
Room A6: Preserving II / Framing

Raum A3: Forschen I / Herkunft Gemälde  
Room A3: Researching I / Provenance  
Paintings

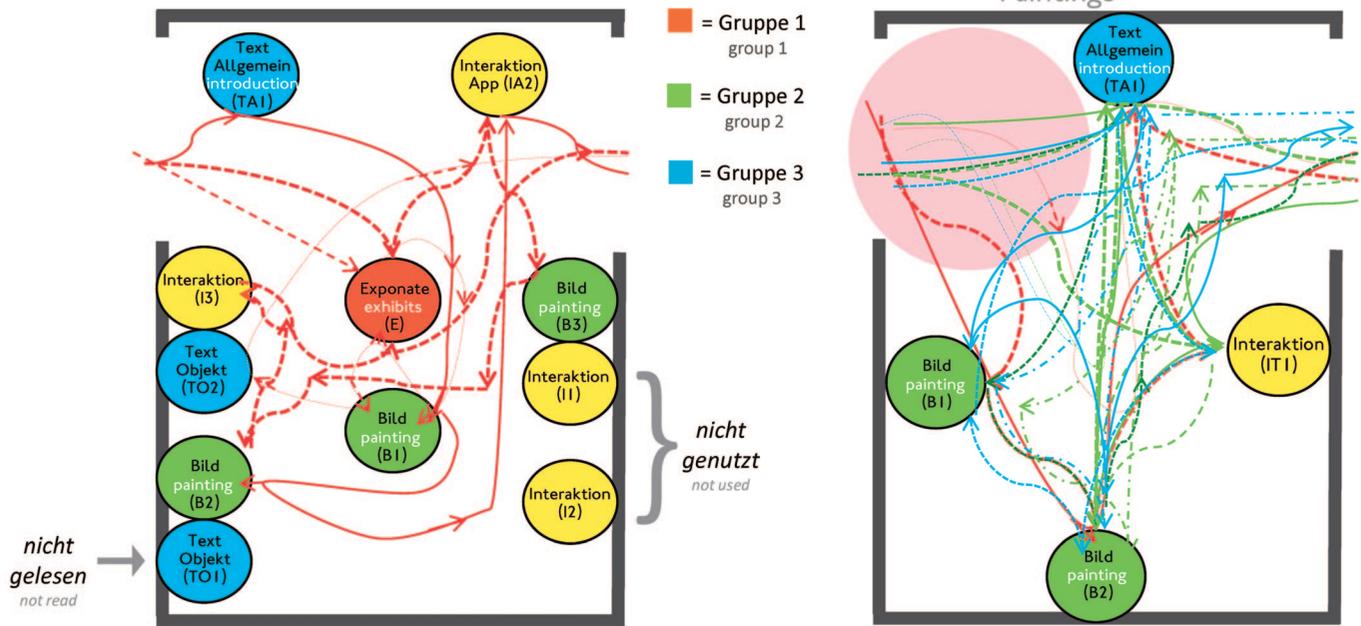


Abb. 48: **Beispielhafte Erkenntnisse zu den Laufwegen** Raum A6: Einzelne Texte, Interaktionen und Objekte wurden teils nicht angelaufen. Die Laufrichtung der Proband\*innen unterschied sich voneinander. Raum A3: Hier wandten sich mehr als die Hälfte der Proband\*innen und dabei alle Personen aus der Gruppe »kunstfern« zu Beginn gleich nach rechts zu den Objekten und lasen somit den Einführungstext erst nach der Kunstanschauung. | Fig. 48: **Representative findings on the routes taken by visitors** Room A6: Some texts, interactive elements and objects were not approached. The direction in which the subjects walked around the room varied. Room A3: Here, more than half of the subjects – including all those in Group I – immediately turned right towards the objects, with the result that they did not read the introductory text until after they had viewed the art.

subjects' level of interest declined as they grew tired towards the end of their visit. In the penultimate room, for example, only half of the subjects read the texts, and they did so for a relatively short period of time. This indicates that the Transparent Museum offers more information and visual impressions than can be fully apprehended in every room on a single visit.

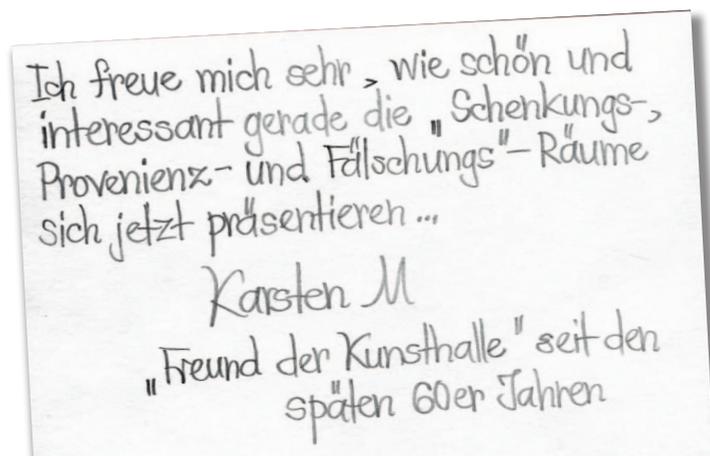
die Texte und dies in vergleichsweise kurzer Dauer. Dies macht deutlich, dass das Transparente Museum zu umfangreiche Eindrücke bietet, um in seiner ganzen Bandbreite bei einem einzelnen Besuch konsequent durchgearbeitet werden zu können.

**The detailed evaluation of the individual rooms provides some further findings**

**Die detaillierte Auswertung der einzelnen Räume lässt weitere Erkenntnisse zu**

The entrance area was perceived as a positive lead-in to the presentation. The introductory text particularly stood out among the general texts, in that subjects spent the longest average time reading it. Despite their length,

Der Eingangsbereich wurde als positiver Einstieg wahrgenommen. Besonders die ausführliche thematische Einführung, die unter den allgemeinen Texten mit der durchschnittlich längsten Verweildauer hervorsteht, und der Gang der Fragen wurden für »richtig und wichtig« befunden. Der



Raum »Sammeln I / Stiften« wurde hingegen als weniger gelungen eingestuft. Der Wechsel vom sehr grafisch gestalteten Eingangsbereich zum eher klassischen Gemäldesaal erschien verwirrend (Abb. 49) und das Thema des Raums wurde nicht gleich erfasst.

Der Raum »Bewahren I / Beleuchten« wurde gelobt bzgl. der Möglichkeit der Verbindung zum eigenen Wissen, allerdings bezüglich der vertiefenden kleinen Erklärungstafeln oft als textlich zu dicht wahrgenommen. Dadurch kam es teils zu Verständnisschwierigkeiten (Abb. 49). Die Lichtveränderung und die Interaktion mit dem Messgerät wurden durchgehend als interessant und lehrreich beschrieben. Gleichwohl wurde der Einschaltknopf des Gerätes von einigen nicht sofort gefunden. Eine noch deutlichere Aufforderung, dass und wo hier etwas »berührt« werden darf, wäre eine einfache Lösung. Die als Einheit konzipierten Räume »Forschen I + II / Herkunft Gemälde / Skulpturen« wurden von allen Teilnehmenden sowohl in den Mental Maps als auch im Interview als ein zusammengehöriger Raum wahrgenommen. Das Thema wurde als besonders relevant eingestuft und die Übersichtlichkeit des ersten Raums als angenehm empfunden.

Der Raum »Forschen III / Fälschen« fand bei allen Gruppen, insbesondere bei den kunstfernen Proband\*innen, großen Anklang. Zwar hielt sich Gruppe 3 nicht lange im Raum auf, dies lag aber nach eigenen Aussagen an dem großen Vorwissen zu diesem expliziten Thema, das heißt an der bereits vorherigen und scheinbar nachhaltigen Auseinandersetzung damit

the detailed thematic introduction and the Gang der Fragen [Corridor of Questions] were found to be "correct and important". The room "Collecting I / donating", on the other hand, was considered less successful. The transition from the entrance area with its strong graphic/textual design to the more conventional painting gallery appeared confusing (Fig. 49), and the theme of this room was not immediately understood.

The room "Preserving I / lighting" was praised for enabling subjects to incorporate their own knowledge, however it was often perceived to contain too much text in the small explanatory panels, which led to comprehension issues (Fig. 49). The dynamic lighting and the interaction with the measurement device were consistently described as interesting and informative, however some subjects found it hard to locate the ON/OFF switch. Communicating more clearly when and if visitors may touch the objects would provide a simple solution to this problem. The rooms "Researching I / provenance paintings" and "Researching II / provenance sculptures", which were conceived as a thematic unit, were perceived by all the participants – both in the mental maps and in the interviews – as one single room. The theme of provenance was considered particularly relevant and the clarity of the display in the first room met with a positive response.

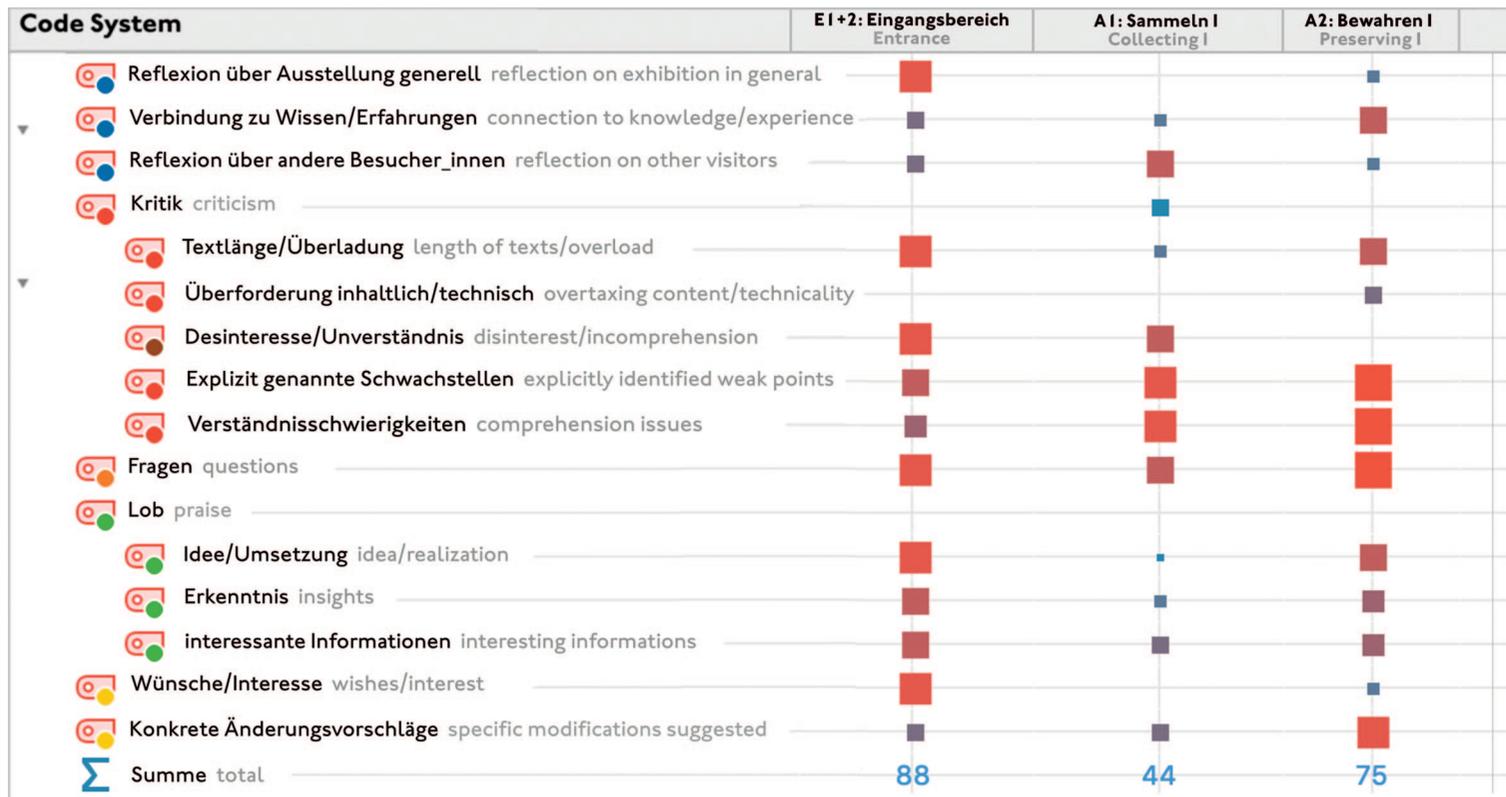


Abb. 49: **Begleitende Beobachtung** Vergleich der Räume miteinander bezüglich der Einschätzungen | Fig. 49: **Accompanying observation**  
A comparison of how the rooms were assessed

The room "Researching III / forging" was very popular with all the groups, especially the subjects in Group 1. Group 3 did not spend much time in this room; according to the subjects themselves, this was due to the fact that they knew and recalled a great deal about this particular topic, having already explored the subject matter in depth on a previous visit to the Transparent Museum. The design of the room as a search for clues was emphasized as a positive aspect, as were the interactive components that encouraged audience involvement. In particular, having the opportunity to try and find evidence of forgery was regarded as very exciting and interesting. Some subjects criticized the amount of detailed information provided, as this led to information being incomprehensible or misunderstood if individual panels were missed out.

"Preserving II / framing" generated many valuable insights and learning effects, irrespective of group affiliation. Interest in the topic "frames and glass" was consistently high. This was the only room where subjects did not suggest modifications. The differences in perception between the groups were most significant in the room "Exhibiting I / Makart". Group 3 found it interesting to explore the eventful history of the Makart painting's presentation, whereas Group 1 found it difficult to engage with this topic. Group 2 described feeling very overwhelmed by the wealth of information provided.

bei einem vorherigen Besuch des Transparenten Museums. Die Gestaltung als Spurensuche und die Einbindung durch Interaktionen wurden positiv hervorgehoben. Besonders das Angebot, selbst praktisch ausprobierend aktiv nach den Spuren der Fälschung zu suchen, wurde als sehr spannend und interessant wahrgenommen. Wenige kritisierten die Fülle der Tiefeninformation, da sie bei Auslassen einzelner Tafeln zu Missverständnissen führen könnte.

»Bewahren II / Rahmen« löste unabhängig von der Gruppenzugehörigkeit viele Erkenntnisse und Lerneffekte aus. Das Interesse am Thema »Rahmen und Glas« war durchweg groß. Es war der einzige Raum, zu dem es keine konkreten Änderungsvorschläge gab. Die Unterschiede in der Wahrnehmung zwischen den Gruppen waren im Raum »Ausstellen I / Makart« am signifikantesten. Für Gruppe 3 war die inhaltliche Beschäftigung mit der wechselvollen Präsentationsgeschichte des Makart-Gemäldes interessant, dahingegen empfand die kunstferne Gruppe den Zugang als schwierig, Gruppe 2 drückte eine deutliche Überforderung mit der Fülle der Informationen aus.

Im Raum »Ausstellen II / Münzen« äußerten viele Personen ihr Desinteresse an der Münzsammlung, die sie nicht in den Kontext der anderen Sammlungsteile bringen konnten. Die im Vergleich zu den anderen Räumen kürzesten Verweildauern der Gruppen 2 & 3 bestätigten das. In den Mental Maps wurde der Raum jedoch von fast allen Proband\*innen

A3: Forschen I Researching I	A4: Forschen II Researching II	A5: Forschen III Researching III	A6: Bewahren II Preserving II	A7: Ausstellen I Exhibiting I	A8: Ausstellen II Exhibiting II	A9: Vermitteln Communicating	Summe total
							20
							26
							28
							4
							31
							17
							29
							37
							56
							39
							0
							98
							61
							93
							25
							16
43	49	63	72	52	34	60	580

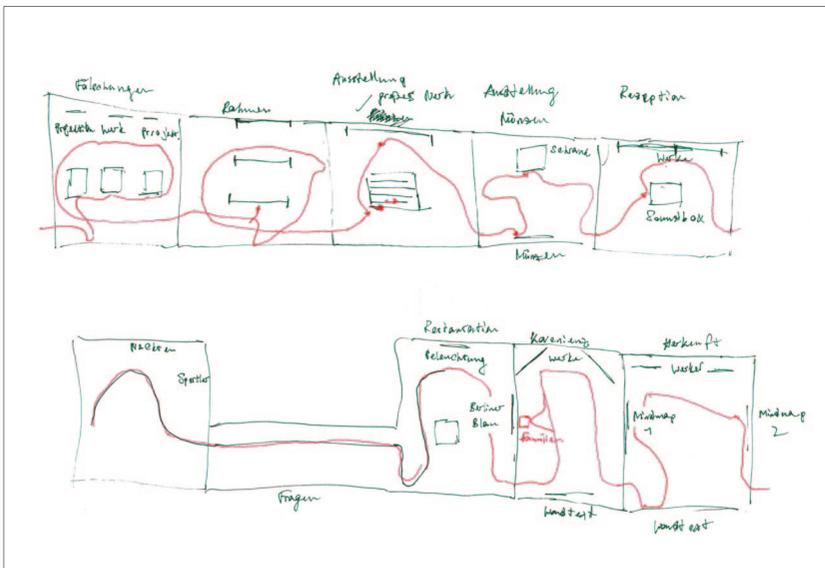
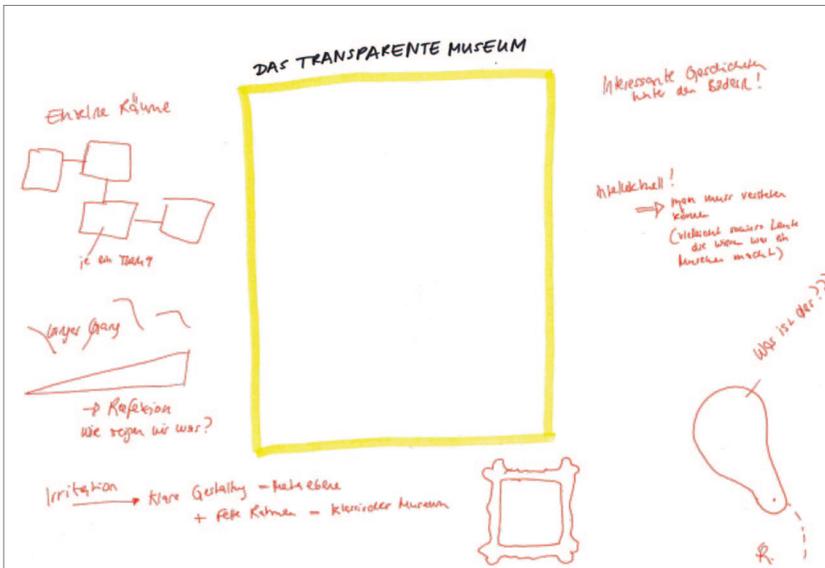
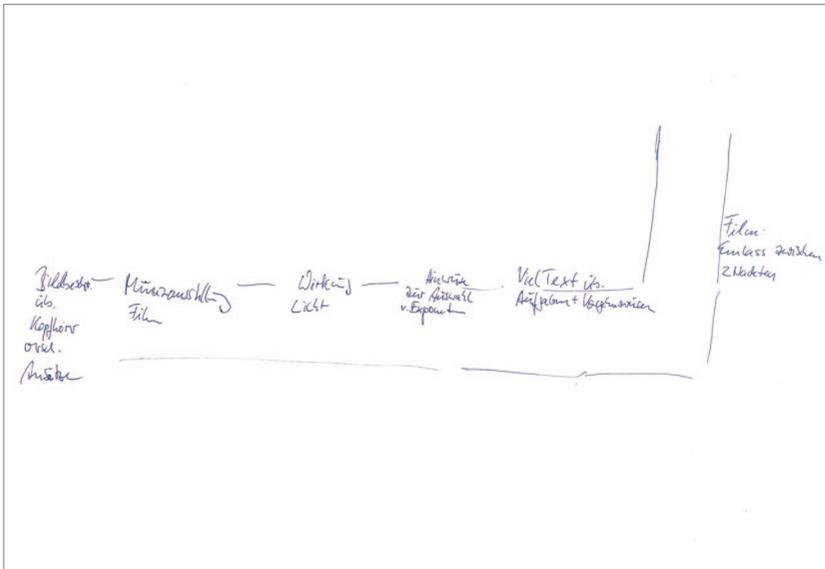


Abb. 50: **Beispiele Mental Maps** Acht Proband\*innen zeichneten die Räume nach und rekonstruierten sie ihrer Erinnerung getreu; der von allen kritisierte Raum »Sammeln I / Stiften« wurde am häufigsten ausgelassen, wohingegen »Bewahren II / Rahmen« und »Vermitteln / Vielstimmigkeit« in jeder Mental Map mit überdurchschnittlich vielen Einzelobjekten eingezeichnet wurden; drei Proband\*innen kommentierten schriftlich Auffälligkeiten; ein Mitglied aus Gruppe 2 nahm das Design als zentrales Element mit auf. | Fig. 50: **Examples of mental maps** Eight subjects created mental maps, drawing the layout of the Transparent Museum as they remembered it. The room "Collecting I / donating", which drew criticism from all the subjects, was most often not included, whereas the rooms "Preserving I / framing" and "Communicating / multiple voices" appeared in every mental map, along with an above-average number of individual objects. Three subjects added written comments on distinctive features. One person from Group 2 included the exhibition design as a key component of their mental map.

In the room "Exhibiting II / coins", many subjects expressed a lack of interest in the numismatic collection, which they were unable to situate within the context of the collection display. This finding is confirmed by the fact that Groups 2 & 3 spent the shortest amount of time here, compared to the other rooms. Nevertheless, this room appeared in almost all of the mental maps drawn by the subjects, which indicates that rooms visitors find confusing or provocative can also stick in their minds. Both the idea and the implementation of the room "Communicating / multiple voices" was greatly praised (Fig. 49). The central interactive element involving headphones was particularly popular with Groups 1 & 2. On average, these groups spent the longest period of time in this room. One subject liked the approach so much that they suggested it should also be used in the permanent collection or the special exhibitions.

On the whole, despite criticism of specific details and differences in perception and use among the three visitor groups, the Transparent Museum was viewed by all the groups as a stimulating experience, and as having inspired them to make further visits to the Kunsthalle. The most frequently cited reason for this was the way in which the Transparent Museum provided new insights and background information. In addition, the understanding and appreciation of museum practice increased across all the groups, especially their interest in finding out more about museum professionals and the work they do behind the scenes. With respect to the location, wayfinding and promotion of the Transparent Museum, all the subjects emphasized that the location was rather secluded and hard to find.

## Conclusion

The very positive response to the concept of the pilot project across all the groups involved in this qualitative visitor survey is accompanied by a clear call for greater promotion of the Transparent Museum – above all within the Kunsthalle, but also in the wider public realm. The profile of the Transparent Museum ought to be raised and the project could – with support in the form of marketing initiatives – attract new audiences to the Kunsthalle and present the museum as a place that also belongs to them. With few exceptions, the alternative proposal of integrating the Transparent Museum into the permanent collection also met with a positive response from all the groups.

I We, the members of the project team, would like to thank all the participants and the Hamburger Kunsthalle for the trust they have placed in us and for the opportunity to carry out the evaluation of the Transparent Museum as planned. Special thanks are due to Dr Annabelle Görden-Lammers for her valuable assistance and support throughout this process.

eingezeichnet. Dies verdeutlicht, dass Räume irritierenden oder provokanten Charakters im Gedächtnis bleiben können.

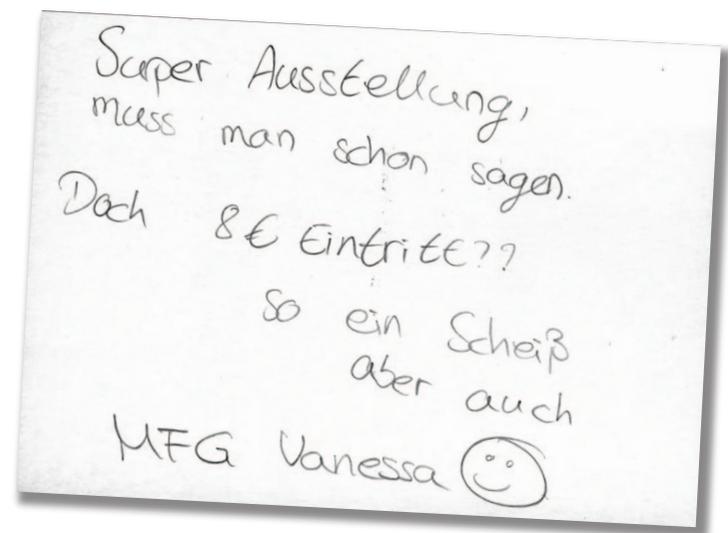
Viel Lob für die Idee und Umsetzung gab es für den Raum »Vermitteln / Vielstimmigkeit« (Abb. 49). Die zentrale Kopfhörer-Interaktion fand insbesondere bei Gruppe 1 & 2 großen Zuspruch. Sie verbrachten in diesem Raum durchschnittlich die längste Zeit. Einer Testperson gefiel der Vermittlungsansatz so gut, dass sie anregte, diesen auch in der Sammlung oder den Sonderausstellungen zu nutzen.

Trotz Detailkritik und Unterschieden in der Wahrnehmung und Nutzung durch die drei Besucher\*innengruppen wurde das Transparente Museum insgesamt und von allen Gruppen durchgehend als animierend und als anregend für weitere Besuche der Kunsthalle bewertet. Die meistgenannte Begründung dafür liegt darin, dass und wie das Pilotprojekt Hintergründe näher bringt. Zudem sind bei allen Gruppen Verständnis und Wertschätzung für die Museumsarbeit gestiegen und besonders das weiterführende Interesse an den Mitarbeitenden und ihren Arbeitsbereichen hinter den Kulissen wurde geweckt. Bezüglich der Lage, Wegführung und Bewerbung des Transparenten Museums wurde von allen betont, dass der Standort eher abgeschieden und schwierig aufzufinden ist.

## Fazit

Der in der qualitativen Besucherevaluation festgestellte sehr hohe Anklang des Konzepts des Pilotprojektes bei allen Gruppen steht neben dem deutlich gewordenen Desiderat, das Transparente Museum insbesondere innerhalb der Kunsthalle aber auch in der Öffentlichkeit mehr zu bewerben. Seine Bekanntheit müsste gesteigert werden und könnte, vom Marketing gestützt, weitere, neue Besucher\*innengruppen in die Kunsthalle locken und ihnen die Institution als »ihren Ort« näher bringen. Auch die Idee, alternativ die Ansätze und Methoden des Transparenten Museums in die Sammlung zu integrieren, stieß mit wenigen Ausnahmen bei den Personen aller befragten Gruppen auf positive Resonanz.

I Als Projektgruppe möchten wir uns ganz herzlich bei allen Proband\*innen und der Kunsthalle für die Möglichkeit und das entgegengebrachte Vertrauen bedanken, die Evaluation des Transparenten Museums wie geplant durchzuführen. Besonderer Dank gilt Frau Dr. Annabelle Görden-Lammers, die uns während dieser Zeit bestens betreut und unterstützt hat.



# STECKBRIEF

EVALUATION DES  
TRANSPARENTEN MUSEUMS  
DER HAMBURGER KUNSTHALLE

**DAS BIN ICH**

NAME: Andrea  
 ALTER: 59  
 BERUF: Fachschreiber f. Psychologie  
 MEINE STADT/STADTTEIL: Lüneburg  
 DAS IST MEINE LEIDENSCHAFT: Wörterbücher, Lesen

DAS IST MEINE LIEBLINGSKÜNSTLERIN/\*  
\* egal ob Malerin, Musikerin, Schauspielerin, Fotografin, Filmemacherin, usw.  
✓

AN DIESEM ORT BIN ICH AM LIEBSTEN:  
ein Wald und manchmal in kleinen

**MEIN BESUCH IM TRANSPARENTEN MUSEUM:**

ICH WAR VORHER SCHON IN DER KUNSTHALLE: JA  NEIN

WENN JA, SO OFT: 3 MAL

SO HAT MIR DAS TRANSPARENT MUSEUM GEFALLEN: 😊 😐 😊 😐 😊

DAS WAR MEIN HIGHLIGHT: kommen in's Expon + Bücher

DAS WAR MEIN LIEBLINGSRAUM/-RÄUME: STIFTEN/SPENDEN  BEWAHREN

HERKUNFTSFORSCHUNG  FORSCHEN  AUSSTELLEN  VERMITTELN

DARÜBER WÜRD ICH GERNE MEHR LERNEN:  
Woher sie ihre Maler

DAS MÖCHTE ICH NOCH SAGEN: zweitel Text!

# STECKBRIEF

EVALUATION DES  
TRANSPARENTEN MUSEUMS  
DER HAMBURGER KUNSTHALLE

**DAS BIN ICH**

NAME: Manon Wagner  
 ALTER: 86  
 BERUF: Rechnerin (PR-Managerin)  
 MEINE STADT/STADTTEIL: Hornburg (Mansfeld)  
 DAS IST MEINE LEIDENSCHAFT: Gartenarbeit

DAS IST MEINE LIEBLINGSKÜNSTLERIN/\*  
\* egal ob Malerin, Musikerin, Schauspielerin, Fotografin, Filmemacherin, usw.  
Went Wegmann, Wilfried Gendel

AN DIESEM ORT BIN ICH AM LIEBSTEN: auf meinem Balkon

**MEIN BESUCH IM TRANSPARENTEN MUSEUM:**

ICH WAR VORHER SCHON IN DER KUNSTHALLE: JA  NEIN

WENN JA, SO OFT: 7 MAL

SO HAT MIR DAS TRANSPARENT MUSEUM GEFALLEN: 😊 😐 😊 😐 😊

DAS WAR MEIN HIGHLIGHT: Stiften

DAS WAR MEIN LIEBLINGSRAUM/-RÄUME: STIFTEN/SPENDEN  BEWAHREN

HERKUNFTSFORSCHUNG  FORSCHEN  AUSSTELLEN  VERMITTELN

DARÜBER WÜRD ICH GERNE MEHR LERNEN: Wie die Bilder genau restauriert werden

DAS MÖCHTE ICH NOCH SAGEN: großes Lob!!!

DATUM: \_\_\_\_\_  
 (!) MEIN STECKBRIEF DARF NICHT IM TRANSPARENTEN MUSEUM AUSGEHANGEN WERDEN.

# STECKBRIEF

EVALUATION DES  
TRANSPARENTEN MUSEUMS  
DER HAMBURGER KUNSTHALLE

**DAS BIN ICH**

NAME: Eric Ziese  
 ALTER: 22  
 BERUF: Student  
 MEINE STADT/STADTTEIL: Hamburg Bierschanze  
 DAS IST MEINE LEIDENSCHAFT: Basketball, Kunst angucken

DAS IST MEINE LIEBLINGSKÜNSTLERIN/\*  
\* egal ob Malerin, Musikerin, Schauspielerin, Fotografin, Filmemacherin, usw.  
Ferdinand Bolter

AN DIESEM ORT BIN ICH AM LIEBSTEN: -

**MEIN BESUCH IM TRANSPARENTEN MUSEUM:**

ICH WAR VORHER SCHON IN DER KUNSTHALLE: JA  NEIN

WENN JA, SO OFT: 18 MAL

SO HAT MIR DAS TRANSPARENT MUSEUM GEFALLEN: 😊 😐 😊 😐 😊

DAS WAR MEIN HIGHLIGHT: Informationen zu Fälschungen

DAS WAR MEIN LIEBLINGSRAUM/-RÄUME: STIFTEN/SPENDEN  BEWAHREN

HERKUNFTSFORSCHUNG  FORSCHEN  AUSSTELLEN  VERMITTELN

DARÜBER WÜRD ICH GERNE MEHR LERNEN: über den restaurationsprozess wann, warum, wie oft, wie wird restauriert

DAS MÖCHTE ICH NOCH SAGEN: -

Abb. 51: Beispiele Steckbriefe Um im Umkehrschluss den Besuch des Transparenten Museums von Besucher\*innenseite aus ebenfalls transparent zu gestalten, wurden Steckbriefe konzipiert; ähnliche könnten als fester Bestandteil im Transparenten Museum integriert werden, um einen Ort des Austauschs zwischen Besucher\*innen und Mitarbeitenden der Kunsthalle zu schaffen. Fig. 51: Examples of personal profiles Personal profiles were developed in order to – conversely – make the visit to the Transparent Museum transparent on the part of visitors. These profiles could become an integral element of the Transparent Museum as a means of encouraging the exchange of ideas between visitors and the staff of the Kunsthalle.

# STECKBRIEF

EVALUATION DES  
TRANSPARENTEN MUSEUMS  
DER HAMBURGER KUNSTHALLE



## DAS BIN ICH

NAME: Carl

ALTER: 35

BERUF: Kaufmann/Geleitführer

MEINE STADT/STADTTEIL: Kompositionistenviertel

DAS IST MEINE LEIDENSCHAFT: Leben

DAS IST MEINE LIEBLINGSKÜNSTLER/IN: Dimitri Shostakovich  
\* egal ob Malerin, Musikerin, Schauspielerin, Fotografin, Filmemacherin, usw.

AN DIESEM ORT BIN ICH AM LIEBSTEN: haut drauf an

## MEIN BESUCH IM TRANSPARENTEN MUSEUM:

ICH WAR VORHER SCHON IN DER KUNSTHALLE: JA  NEIN

WENN JA, SO OFT: 3 MAL

SO HAT MIR DAS TRANSPARENTE MUSEUM GEFALLEN: 😊 😊 😊 😊 😊

DAS WAR MEIN HIGHLIGHT: Rahmen Max Lieberowicz

DAS WAR MEIN LIEBLINGSRAUM/-RÄUME: STIFTEN/SPENDEN  BEWAHREN   
HERKUNFTSFORSCHUNG  FORSCHEN  AUSTELLEN  VERMITTELN

DARÜBER WÜRDTE ICH GERNE MEHR LERNEN: Organisation Museen, Ausstellung/Archivierung von nicht 2D-Kunstwerken

DAS MÖCHTE ICH NOCH SAGEN: Interaktion wird nur als Gimmick -  
super Idee diese Ausstellung.



I think it is fantastic -

1. Try to add more english

2. Have more "Create your own"

I Look forward to coming  
again soon!

Anika 4.  
Phoenix, AZ, US

Schaukästen zur  
Provenienz  
(Dokumente, Briefe,  
alte Fotografien zur  
Veranschaulichung)

Tolle Abteilung "Transparentes  
Museum"

sehr spannend!

Mich würde auch  
interessieren: Nach welchen  
Kriterien wird der Rahmen  
ausgesucht? Wer ist dabei  
für Veränderungen zuständig?

Viele Grüße  
Sabine R.-S.

So kreativ und ausgehend  
bin ich der Museumsarbeit  
noch nie begegnet!

Das transparente Museum  
ist Augen öffnend!

Meh davon!!!

- How do museums store  
art works? How do we make  
sure that nothing is lost?  
How do we tag objects to  
know where they are? What  
happens if we lose something?

- How do we make our  
collections appealing to  
diverse audiences with very  
different cultural backgrounds?

Thanks!

► Abb. 52: Bewahren I / Beleuchten (seit Nov. 2017), zur Frage: Wie sehen Lichtschäden aus und welche Strategien gibt es zur Vermeidung? Mit interaktivem Beleuchtungswechsel und Messgerät (Luxmeter) zum Überprüfen verschiedener Lux-Werte | Fig. 52: Preserving I / lighting (since Nov. 2017): How do damages look like and how can they be avoided? With light-changes and luxmeter to interact

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.

Sie müssen jeweilige Risiken abgeschätzt und entwickelt werden,<sup>01</sup> die die Ursachen für am besten verringern und die Alterungsprozesse verlangsamen.

Die Faktoren für die Kunst auf Papier sind:

1. Die Werke in Kategorien von

2. der Nutzungsdauer und der

3. des Anschlusses

4. der Beleuchtungsstärke auf

5. der Beleuchtung sollte so gewählt sein,

6. die UV-Strahlung herausfiltert.

7. Die Kunstwerke sollten durch eine Schutzverglasung geschützt werden.

8. Die Kunstwerke müssen die Kunstwerke

9. regelmäßig auswechseln,<sup>04</sup>

10. und für idealerweise fünf Jahre in ihren

11. aufbewahrt werden!

# DER BLICK VON AUSSEN

## VIEWS FROM THE OUTSIDE

01

Sie finden eine Tabelle zu den unterschiedlichen Materialempfindlichkeiten sowie künstlich gealterte Materialproben auf dem Tisch.

You will find a chart with information on the different levels of material sensitivity and samples of artificially aged material on the table.

03

Lux ist die internationale Maßeinheit für Beleuchtungsstärke. Sie entdecken an der Wand neben der Graphik ein Lux-Messgerät. Kontrollieren Sie gern, ob die Helligkeit noch vertretbar ist!

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 whether the lighting is still acceptable!

Treten Sie näher!

Überprüfen Sie mit dem Lichtmessgerät (MS-84), ob die Beleuchtungsstärke (E) im zulässigen Bereich von 50 Lux liegt! Bitte drücken Sie hierzu den weißen Knopf.

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

Die mögliche Schädigung durch das sichtbare Licht wird bei der hier verwendeten Leuchte durch

MARGRIET SCHAVEMAKER

## Transparent & lebendig: Die Zukunft der Geschichtserzählung im Museum

MARGRIET SCHAVEMAKER

## Transparent & alive: The future of storytelling in the museum

Im Mai 2018 wurde der niederländische Schriftsteller Arnon Grunberg mit 17 Nachwuchskünstler\*innen (meist aus Syrien) für einen Monat ins Stedelijk Museum Amsterdam eingeladen. Am Morgen »beschattete« die Gruppe das Museumspersonal (jeden Tag jemand anderes, vom Direktor über Vermittler\*innen bis zu den Aufsichten). Am Nachmittag verbrachte sie ihre Zeit damit, neue Werke in einem der großen Galerieräume zu schaffen. Das gesamte Projekt gipfelte in einer Pop-up-Ausstellung am letzten Mai-Wochenende. Darüber hinaus schrieb Grunberg täglich Kolumnen über das Projekt in der NRC, einer der größten nationalen Zeitungen der Niederlande. Hier kam er zu dem Schluss, dass Museen wie Krankenhäuser sind: In einem sterilen Raum kümmern sich die Mitarbeiter\*innen um die Kunst, als wäre sie ein sterbender Patient. Es sind jedoch experimentelle Projekte wie diese, die das Museum wiederbeleben, ihm durch das Teilen von verborgenen Geschichten neues Leben einhauchen.

Die Sammlungspräsentation *Transparentes Museum* in Hamburg erfüllt einen ähnlichen Zweck. Was normalerweise »hinter den Kulissen« der Arbeit mit der Sammlung passiert, wird hier in den Mittelpunkt gerückt: von Geschichten darüber, wie Objekte langfristig erhalten werden (komplizierte Konservierungsverfahren), über Aspekte der Kontextualisierung der Objekte (Galerietexte, Audioführungen), von Bemühungen, sie schön aussehen zu lassen (Geschichte der Beleuchtung, Positionierung, Farbe der Wände) bis hin zu Forschungen zu komplexen Themen (Zuschreibungs- oder Herkunftsforschung). Von dieser neuartigen Sammlungspräsentation lernen wir zum einen, dass Transparenz eines Museums bedeutet, es mit einer Vielzahl von Werken, Texten, Illustrationen, komplizierten Debatten und Geschichte(n) zu füllen. Mit anderen Worten: Ein transparentes Museum ist auch ein dichtes Museum.

Darüber hinaus sehen wir, dass verschiedene Zielgruppen von dieser Präsentation »hinter den Kulissen« fasziniert sind. Sie wollen mehr über die Kunst erfahren, die sie so sehr schätzen oder zum ersten Mal sehen. Natürlich kann dieser Hunger auch über andere Medien wie Kurse, Podcasts, Dokumentationen oder Literatur gestillt werden. Aber auch Aus-

In May 2018, Dutch writer Arnon Grunberg and 17 newcomer artists (mostly from Syria) were invited to work at the Stedelijk Museum Amsterdam for a month. In the morning, the group would 'shadow' the museum staff (a different colleague every day: from director to guard and guide), and in the afternoon, the group would spend its time creating new work in one of the large gallery spaces. The entire project culminated in a pop-up exhibition that lasted the closing weekend of May. Moreover, Grunberg wrote daily columns about the project in NRC, one of the major national newspapers in the Netherlands. In these columns, he reached the conclusion that museums are like hospitals: in a sanitized space, the staff take care of the art as though it was a dying patient. However, it is experimental projects like these that reanimate the museum, bringing new life by sharing the hidden stories.

The specific collection display *Transparent Museum* in Hamburg serves a similar purpose. What normally happens 'behind the scenes' of a collection is presented here on the main stage: from stories about what keeps the objects in shape (i. e. complicated conservation issues), to aspects of contextualizing the objects (gallery texts, audio tours), endeavours to make them look beautiful (history of lighting, positioning, the colour of the walls) and research related to complex issues (originality or provenance research). What we first of all learn from this exhibition is that making a museum transparent means filling it with a large amount of works, texts, illustrations, complicated debates and (hi)stories. In other words: a transparent museum is also a dense museum.

Moreover, we see that different audiences are fascinated by this 'behind the scenes' presentation. They want to learn more about the art they appreciate so much or are encountering for the first time. Of course, this hunger can also be fed via other media, such as courses, podcasts, documentaries and literature. But exhibitions can also be tailored to narrate such stories, offering insight into all possible contexts and perspectives, and giving voice to the experts and expertise related to what is on display. It is a different curatorial model

Supes!

endlich "please touch"

Susanne N

great exhibit! Very thought-provoking.  
Maybe something to consider would be <sup>to include</sup> the  
cultural backgrounds of artists/artwork that  
was taken from other spaces. How/why  
do so many european museums have so  
much world art that was stolen/taken from  
colonialist times?

really cool job!

than the one prevailing especially in modern and contemporary art museums, in which the most prestigious and innovative art, selected by a connoisseur, is presented with as little context as possible in a sterile, white-cube space. For those museums, the turn to transparency is also a turn to history.<sup>1</sup>

What is the future of such alternative museum practices? First of all, we encounter a growing need to include audiences at an earlier stage. In the Rijksmuseum in Amsterdam, for example, Rembrandt's infamous *Nightwatch* is currently being restored in front of visitors to the museum (over 2 million every year). Besides this 'transparent' display of the process, the audience will be asked for its opinion when difficult decisions need to be made. The experts will thus not decide amongst themselves what to retouch or not, but instead will open up the discussion. It is a form of co-creating and crowdsourcing that will definitely turn the museum into a more open institution, where people feel more welcome and appreciated.

Secondly, museums need to engage with critical perspectives on what they are doing. Across all of our institutions, suppressed voices demand a rewriting of conventional narratives and a critical deconstruction of the hegemonic powers that be.<sup>2</sup> In the project *New Narratives*, organized by the Amsterdam Museum, members of the various communities in the city are invited to give gallery talks in which the museum exhibitions and collection presentations are reinterpreted and new perspectives are added. For a museum with a vast collection of 17th-century group portraits, which mainly depict white men celebrating their status and prosperity, one can imagine that new narratives are in order. Currently, the museum is in the process of translating these critical readings into changes in the collection presentations and launching a series of transhistorical *New Narratives* exhibitions.

stellungen können darauf zugeschnitten sein, solche Geschichten zu erzählen, Einblicke in alle denkbaren Kontexte und Perspektiven zu geben und den Expert\*innen sowie deren Expertisen eine Stimme zu geben. Es ist ein anderes kuratorisches Modell als das, welches vor allem in Museen für moderne und zeitgenössische Kunst vorherrscht: in denen die prestigeträchtigste und innovativste Kunst, ausgewählt von einem oder einer Kenner\*in, in einem sterilen weißen Raum mit so wenig Kontext wie möglich präsentiert wird. Für solche Museen ist die Hinwendung zur Transparenz auch eine Hinwendung zu ihrer eigenen Geschichte.<sup>1</sup>

Wie sieht die Zukunft solcher alternativen Museumspraktiken aus? Erstens sehen wir uns einem wachsenden Bedarf gegenüber, das Publikum in einem früheren Stadium einzubeziehen. Im Rijksmuseum in Amsterdam wird derzeit zum Beispiel Rembrandts berühmtes Werk *Die Nachtwache* vor den Augen der Museumsbesucher\*innen restauriert (und das sind über 2 Millionen pro Jahr). Neben dieser »transparenten« Darstellung des Prozesses wird das Publikum nach seiner Meinung gefragt, wenn schwierige Entscheidungen getroffen werden müssen. Die Expert\*innen entscheiden also nicht mehr nur untereinander, was sie retuschieren oder nicht, sondern sie eröffnen eine Diskussion. Es ist eine Form des Ko-Kreierens und des Crowdsourcing, die das Museum definitiv zu einer offeneren Institution macht, in der sich die Menschen willkommen und geschätzt fühlen.

Zweitens müssen sich die Museen auseinandersetzen mit kritischen Perspektiven auf das, was sie tun. In allen unseren Institutionen fordern bislang unterdrückte Stimmen eine Neuschreibung konventioneller Erzählungen und eine kritische Dekonstruktion der bestehenden hegemonialen Kräfte.<sup>2</sup> Im Projekt *New Narratives* des Amsterdamer Museums sind Mitglieder der verschiedenen Gemeinden der Stadt eingeladen, Galerievorträge zu halten, so werden die Museumsausstellungen und Sammlungspräsentationen neu interpretiert und neue Perspektiven eröffnet.

Man kann sich vorstellen, dass – für ein Museum mit einer umfangreichen Sammlung von Gruppenporträts aus dem 17. Jahrhundert, in denen vor allem weiße Männer ihren Status und ihren Wohlstand feiern, – neue Geschichtserzählungen tatsächlich an der Reihe sind. Derzeit ist das Museum dabei, diese kritischen Lesarten in veränderte Sammlungspräsentationen zu übersetzen und eine Reihe von transhistorischen Ausstellungen zu eröffnen.

Die Schlussfolgerung ist, dass wir unsere Museen verändern müssen – von Schatzkammern, die wie Krankenhäuser funktionieren, zu Produktionshäusern, in denen das Erzählen von Geschichten ein wichtiger Bestandteil ist.<sup>3</sup> Wir stehen vor einer transparenten, lebendigen Zukunft!

<sup>1</sup> Vgl. Schavemaker, Margriet: *The Second World War in the 21st Century Art Museum*, in: Langfeld, Gregor; Schavemaker, Margriet; Soeting, Margreeth (Hg.): *The Stedelijk Museum & the Second World War*, Amsterdam: Uitgeverij Bas Lubberhuizen en Stedelijk Museum Amsterdam 2015, S. 11–39; sowie dieslb.: *The White Cube as Lieu de Mémoire: The Return of History in the Museum of Modern and Contemporary Art*, Amsterdam: Reinwardt Academie 2017.

<sup>2</sup> Schavemaker, Margriet: *Changing the Game: Museum Research and the Politics of Inclusivity*, in: Sujong, Song; Eun, Kim Seong (Hg.): *What Museums Do: The Curatorial in Parallax*, Seoul: National Museum of Modern and Contemporary Art 2018, S. 89–106, hier S. 89.

<sup>3</sup> Proctor, Nancy: *Blue Ocean Thinking for Museums*, Video, 17 Min. 14 Sek., TEDx Talks, Hamburg, online verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=dlgVVYwqBY> (letzter Zugriff am 21.05.2019), August 2017.

This leads us to the conclusion that we need to change our museums – from treasure stores that function like hospitals to production houses where storytelling is a key component.<sup>3</sup> A transparent and lively future!

<sup>1</sup> See also Schavemaker, Margriet: *The Second World War in the 21st Century Art Museum*, in: Langfeld, Gregor et al. (eds.): *The Stedelijk Museum & the Second World War*, Amsterdam: Uitgeverij Bas Lubberhuizen en Stedelijk Museum Amsterdam 2015, pp. 11–39; and Schavemaker, Margriet: *The White Cube as Lieu de Mémoire: The Return of History in the Museum of Modern and Contemporary Art*, Amsterdam: Reinwardt Academie 2017.

<sup>2</sup> Schavemaker, Margriet: *Changing the Game: Museum Research and the Politics of Inclusivity*, in: Sujong, Song; Eun, Kim Seong (eds.): *What Museums Do: The Curatorial in Parallax*, Seoul: National Museum of Modern and Contemporary Art 2018, pp. 89–106, here p. 89.

<sup>3</sup> Proctor, Nancy: *Blue Ocean Thinking for Museums*, video, 17min 14sec, TEDx Talks, Hamburg. Available online at <https://www.youtube.com/watch?v=dlgVVYwqBY> (accessed on 21.05.2019), August 2017.

Ein wenig mehr Transparenz  
auch bei den aktuellen  
Ausstellungen.

Etwas mehr Eindeutigkeit &  
auch was die Künstler sagen  
und etwas weniger "barocke Prosa"  
in die Werke & Bedeutung  
wird nicht durch Bedeutungs-

Schwängere Literatur geschaffen,  
etwas interaktiver, dass  
auch junge Menschen Zugang  
finden?

Dieser Transparenzteil ist  
eine tolle Idee! ☺

FLORIAN SLOTAWA

## Museums-Sprints

FLORIAN SLOTAWA

### Museum Sprints

I made nine short videos that show me – dressed as an athlete – sprinting through a number of museums in Germany in 2000 and 2001. Similar to when a ski race is broadcast, a digital stopwatch appears at the bottom right-hand corner of the screen, displaying the time in minutes, seconds and hundredths of a second. The longest sprint was through the original building and the first extension to the Hamburger Kunsthalle, which took me 1:46.48 minutes.

When I was making this work, I was interested in the question of how long people stay when they visit a museum. How much time do we need to “complete” our visit? Do I have to spend 20 minutes contemplating a picture, or is it enough to identify it as I walk past? When have I actually seen a painting or a sculpture?

As far as my own behaviour is concerned, I have noticed that above all in larger exhibitions, I start off by doing a quick tour to get a general overview. During this “scan” of the exhibits, I feel a certain satisfaction whenever I can attribute a work to an author – ideally without looking at the label. It’s a completely different experience when, on my second tour, I really take time to look at individual works. That is like immersing myself in a landscape, precisely noting what is to be found there, the underlying layers – fully absorbing the situation. This takes energy; it’s a physically demanding process and not something that can be done with all the works on show in an exhibition or collection display.

As it is ultimately impossible to objectively define the time needed to tour an exhibition, in the *Museum Sprints* I decided to start by ascertaining the “fastest time” – in other words, the shortest possible time in which a circuit of the museum could be completed. In a society where nobody appears to have any time to spare, this seemed to me to be a logical method. The route I took was generally based on the main visitor route: ideally, it should include all the rooms in the exhibition but avoid any “dead ends”. At the end of the route, I created a finishing line with some masking tape on the floor.

Besides making my own preparations for the sprints – which involved following a near-professional training plan and addressing technical, logistical and aesthetic issues related to the video documentation – I above all had to gain the trust of the people in charge at the relevant museums, and ultimately obtain permission to do the sprint and make the video. One of the key tasks of a

In den Jahren 2000 und 2001 entstanden neun kurze Videos, die mich als Läufer beim Durchqueren verschiedener deutscher Museen zeigen. Ähnlich wie bei der Übertragung eines Skirennens ist rechts unten im Bild eine Stoppuhr eingeblendet, die die Zeit in Minuten, Sekunden und Hundertstel anzeigt. Die längste Laufroute aller Museen führte mich durch den Alt- und ersten Erweiterungsbau der Hamburger Kunsthalle mit 1:46,48 Minuten.

Damals beschäftigte mich die Frage nach der Verweildauer in einem Museum. Wie lange braucht man, bis man »fertig« ist? Muss ich vor einem Bild 20 Minuten in Kontemplation verbringen oder reicht es, wenn ich es im Vorbeigehen identifiziere? Wann habe ich ein Bild oder eine Skulptur eigentlich gesehen?

Mich selber beobachte ich dabei, wie ich gerade größere Ausstellungen anfangs zügig durchquere, um mir einen Überblick zu verschaffen. Bei diesem »Abscannen« der Exponate stellt sich eine gewisse Befriedigung ein, sobald ich das Werk einem Autor, einer Autorin zuordnen kann – am besten ohne auf das Label geschaut zu haben. Eine ganz andere Erfahrung ist es, wenn ich mir in einer zweiten Runde wirklich Zeit für einzelne Werke nehme. Es ist wie ein Eintauchen in eine Landschaft, ein genaues Erfassen von dem, was da ist, von den Schichten darunter, ein umfassendes Aufnehmen der Situation. Das kostet Energie, ist physisch anstrengend und ist für alle Werke einer Ausstellung oder Sammlungspräsentation nicht leistbar.

Da die benötigte Zeit für einen Ausstellungsrundgang letztlich nicht objektiv bestimmbar ist, entschloss ich mich, mit den *Museums-Sprints* zunächst die »Bestzeit«, also die kürzest mögliche Zeit für einen Museums-Parcours zu ermitteln. In einer Gesellschaft, in der scheinbar niemand mehr Zeit hat, schien mir das eine logische Aufgabe. Die Route orientierte sich in der Regel an der Führungslinie: Sie sollte möglichst alle Ausstellungsräume abdecken, aber »Sackgassen« aussparen. Am Ende des Parcours brachte ich mit Klebeband eine Ziellinie an.

Neben meiner persönlichen Vorbereitung – einem möglichst professionellen Lauftraining und der Klärung von technischen, logistischen und ästhetischen Fragen der Videodokumentation – war es vor allem nötig, das Vertrauen der Verantwortlichen der einzelnen Häuser zu gewinnen und schließlich die Erlaubnis zum Lauf und zum Videodreh zu bekommen.



Abb. 53: Videostill aus Florian Slotawa, *Museum Sprints*, 2000–2001, mit »Arp-Schikane« | Fig. 53: Video still from Florian Slotawa, *Museum Sprints*, 2000–2001, with “Arp chicane”

Eine zentrale Aufgabe eines Museums ist das Bewahren seiner Werke und es verwundert nicht, dass beim Formulieren meines Vorhabens sofort die Frage nach der Sicherheit der Kunst im Raum stand. Auch aufgrund meines Berufsethos, meines Selbstverständnisses als Künstler, war klar, dass eine Beschädigung eines Exponates unter keinen Umständen vorkommen durfte. Deshalb war es wichtig, die Läufe sorgfältig vorzubereiten. Die Streckenführung besprach ich vorab Raum für Raum mit einer verantwortlichen Person des Museums. In einigen Fällen wurden am Boden Markierungen mit Klebeband angebracht, um den Sicherheitsabstand an kritischen Stellen zu definieren.

Die Hamburger Kunsthalle war meine längste Strecke, deshalb war es hier auch wichtig, die Kraft einzuteilen und anfangs nicht zu schnell zu sein. Die lange Gerade im Altbau ließ sich flüssig durchlaufen, schwieriger wurde es auf der Zielgeraden, in den Räumen des jetzigen Transparenten Museums. Denn kurz vor der Ziellinie, im letzten Kabinett des Transparenten Museums, an der Schwelle zum damaligen Museumsshop, gab es die »Arp-Schikane«, ein großes Podest mit Gipsarbeiten von Hans Arp, das in ausreichendem Abstand sicher umrundet werden musste (Abb. 53).

Vor dem Videodreh, der außerhalb der Öffnungszeiten stattfand, lief ich zum Aufwärmen mehrere Male langsam die Strecke ab, prägte mir dabei die Details ein: die ideale Linie in den einzelnen Räumen, die Schrittfolge auf Treppen oder die Sprintstrecken auf den Geraden. So war es möglich, auf der Strecke wirklich so schnell wie möglich zu laufen, und dabei doch völlig kontrolliert zu bleiben. Es gab bei keinem der Läufe auch nur eine kritische Situation.

museum is to preserve its holdings, so it is not surprising that when I presented my plan, the issue of the security of the artworks was immediately raised. My professional ethics and understanding of my role as an artist also demanded that under no circumstances should artworks be damaged. It was therefore important to plan the sprints very carefully. I discussed the route room by room with the appropriate museum professionals. Sometimes markings were made with sticky tape on the floor to ensure that I kept a safe distance from objects in critical locations, and in two cases I modified my route after considering this aspect.

The Hamburger Kunsthalle circuit was the longest distance I had to run, which made it particularly important to pace myself here – not to start out too fast. I was able to run smoothly in a long, straight line through the original Kunsthalle building, but things got more difficult on the home straight, as I ran through the rooms that now accommodate the Transparent Museum. Just before the finishing line, in the last room leading to what was then the museum shop, I reached the “Arp chicane” – a large plinth with plaster sculptures on it by Hans Arp, which I had to run around while keeping a safe distance (Fig. 53).

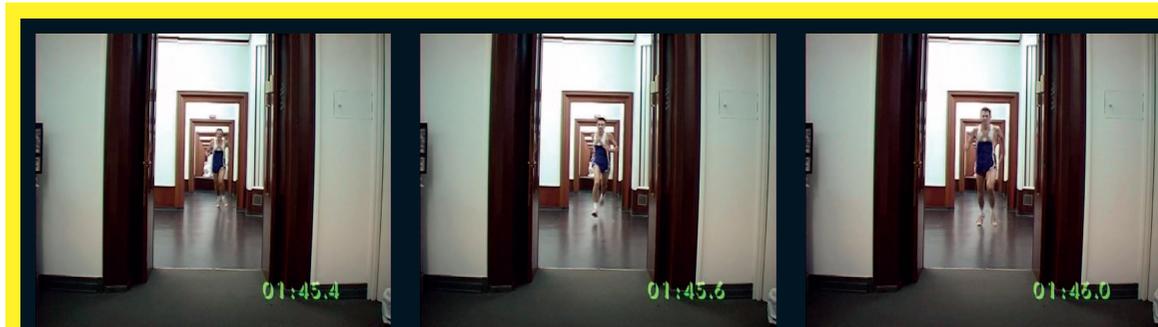
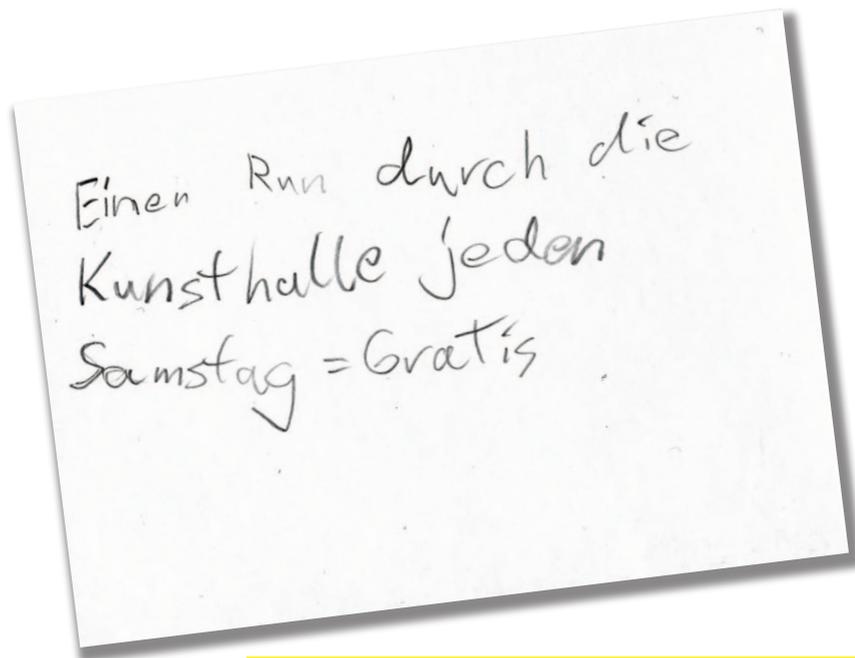
As a warm-up before shooting the video, which was done outside normal museum opening hours, I ran the course slowly several times and made a mental note of all the key details: the ideal line to run through each of the rooms, the number of stairs in the staircases and the sprint stretches on the straights. This made it possible for me to run as fast as possible but still have everything under control. As a result, there wasn't a single critical situation in any of the sprints.

The production of the *Museum Sprints* extended over around 12 months. During this process, I realized that this work was not just about determining a "fastest time" – and thus about exploring the length of time spent in exhibitions; it also had to do with how I as an artist engage with the museum as an institution. I wanted to consider the museum not just as a potential repository for my products, but also as a place of art that I can appropriate and use for my own work. This appropriation occurred just by working in and with the museum. The museum galleries and exhibits can be seen in the video; in this way, they become a visual element of my work as the setting for and background to the sprints. For me, however, this procedure is only conceivable as a collaboration between the institution and the artist, one that is based on mutual trust and transparency. As an artist, I have to understand the concerns and responsibilities of the institution, and at the same time convey the intention of my work in a transparent manner. In return, my artistic concern was met with empathy and understanding on the part of the museum.

For me, as a young artist, the fact that this work placed me in a context alongside many famous colleagues held a particular appeal. The works of great masters such as Caspar David Friedrich or Max Beckmann suddenly became landmarks on my route. Wilhelm Leibl's *Drei Frauen in der Kirche* (*Three Women in Church*) became the audience for my sprint through the Hamburger Kunsthalle. My videos, my sprint through the history of art, therefore also represents my attempt as an artist to make my mark in the broad field of art – simply running through it at top speed was one way to do this.

Die Produktion der Museums-Sprints erstreckte sich über etwa 12 Monate. In diesem Prozess wurde mir klar, dass es nicht nur um die Ermittlung einer »Bestzeit« und damit um die Frage nach der Verweildauer in einer Ausstellung ging, sondern auch um den Umgang mit der Institution Museum als Künstler. Ich wollte das Museum nicht nur als potentiell »Endlager« für meine Produkte begreifen, sondern sah es auch als einen Ort der Kunst, den ich mir aneignen und für meine Arbeit nutzen kann. Diese Aneignung geschah schon durch die reine Arbeit in und mit dem Museum. Auf dem Video sind die Räume und Exponate des Museums zu sehen, dadurch werden sie visuell als Laufstrecke und Hintergrund Teil meines Werks. Ein solches Vorgehen ist für mich jedoch nur als Zusammenarbeit zwischen Institution und Künstler denkbar, auf der Basis von gegenseitigem Vertrauen und Transparenz. Ich muss als Künstler die Anliegen und Verantwortlichkeiten der Institution verstehen und muss gleichzeitig die Intention meiner Arbeit transparent machen. Im Gegenzug traf ich auf Verständnis und Einfühlungsvermögen im Museum für meine künstlerischen Anliegen.

Dass ich mich dabei in den Kontext berühmter Kolleg\*innen stellte, hat mir besonders als junger Künstler gut gefallen. Die Werke großer Meister wie Caspar David Friedrich oder Max Beckmann waren auf einmal Wegmarken auf meiner Strecke. Wilhelm Leibls *Drei Frauen in der Kirche* wurden zum Publikum für meinen Lauf in der Hamburger Kunsthalle. So sehe ich die Videos, mein Laufen durch die Kunstgeschichte, auch als Bild für mein Bestreben als Künstler, im weiten Feld der Kunst einen Platz zu markieren – einfach schnell durchrennen war dabei ein Versuch.



JULIA HAGENBERG

## Transparenz als Chance und Herausforderung

JULIA HAGENBERG

## Transparency as an opportunity and a challenge

»Warum habt ihr das Museum gemacht?«, »Woher kommen diese Bilder?«, »Warum wurden sie ausgewählt?«, »Wer arbeitet im Museum? Was muss man lernen, um hier zu arbeiten?« ... Tritt man in einen intensiveren Austausch mit Besucher\*innen – in diesem Fall mit Jugendlichen aus weiterführenden Schulen in Düsseldorf –, wird oft deutlich, dass sie ein großes Interesse an den Strukturen und Arbeitsweisen der Institution mitbringen. Solche Kontakte ermöglichen es uns als Mitarbeiter\*innen, das Museum aus einer neuen Perspektive zu betrachten und die eigenen Routinen zu überprüfen. Die Fragen belegen, dass viele Menschen nicht mit der Kulturtechnik des Museumsbesuchs vertraut sind. Vor allem aber offenbaren sie »blinde Flecken« auf Seiten vieler Museen und zeigen, dass dort für diese Situation kein Bewusstsein vorhanden ist. Denn die meisten Kunstaussstellungen liefern keine Antworten auf solche Fragen. Grund dafür ist die Tatsache, dass sie vorausgesetzt, als allgemein bekannt betrachtet werden. Dies hängt nicht zuletzt maßgeblich damit zusammen, wer bisher im wissenschaftlichen Personal und im Stammpublikum der Institutionen repräsentiert ist – und wer nicht.

Vor diesem Hintergrund wird das Potenzial deutlich, das sich durch das Transparente Museum in der Hamburger Kunsthalle eröffnet. Angelehnt an die ICOM-Statuten, in denen 2007 die Aufgaben eines Museums definiert wurden, bietet das Projekt Einblicke in Fragen des Sammelns, Bewahrens, Erforschens, Ausstellens und Vermittelns von Kunst. In abwechslungsreichen, mit großer Präzision und Kreativität gestalteten Displays können Besucher\*innen eigenständig Themen- und Arbeitsschwerpunkte des Hauses erkunden. Anhand von konkreten Beispielen, etwa der Rahmung eines Werks und ihrer Wirkung, werden Strategien des Präsentierens von Kunst nachvollziehbar. Ein Mix aus Originalen, Texten, Medien und Materialien liefert vielfältige Informationen und Anknüpfungspunkte, die Menschen unterschiedlichen Alters ansprechen, und bildet ein anregendes szenografisches Pendant zu den klassischen Ausstellungsräumen. Besonders attraktiv sind interaktive Module, bei denen Besucher\*innen selbst Hand anlegen oder Kommentare zu Werken hinterlassen können. Diese veranschaulichen nicht nur die Multiperspektivität und Vielstimmigkeit im Publikum, sondern laden

“Why did you set up the museum?” “Where do these pictures come from?” “Why were they chosen?” “Who works in a museum? What do you have to study to work here?” ... When you get the chance to have an in-depth discussion with museum visitors – in this case, pupils from secondary schools in Düsseldorf – you often find that they are very interested in the structures and working methods of the institution. Such encounters enable us, as museum practitioners, to look at the museum from a different perspective and to reconsider our own routines. The questions show that many people are unfamiliar with the cultural technique of visiting museums. Above all, however, they reveal the “blind spots” that many museums have, and show a lack of awareness of this situation. The majority of art exhibitions do not provide answers to such questions: they are simply taken for granted or regarded as common knowledge. This is closely related to the question of who has been represented on the academic staff and in the core audience of the institutions up to now – and who has not.

Against this background, the potential offered by the Transparent Museum at the Hamburger Kunsthalle becomes evident. Based on the International Council of Museums [ICOM] Statutes from 2007 that define the tasks of a museum, the project offers insights into issues of collecting, preserving, researching, exhibiting and communicating art. In varied displays that have been thoughtfully and creatively designed, visitors are invited to freely explore themes and activities related to museum practice. Specific examples – such as the framing of an artwork and its impact – are used to illustrate and elucidate strategies of presenting art. A combination of original artworks, texts, media and materials provides wide-ranging information and multiple points of reference that people of different ages can relate to, and serves as a stimulating scenographic counterpart to the traditional museum galleries. A particularly attractive feature are the interactive modules where visitors can gain hands-on experience or leave comments on the exhibited works. These elements not only show the multiperspectivity and multivocality of the audience, but also invite users to reflect on their own point of

view. In this way, visitors are introduced to processes taking place both front of house and behind the scenes at the museum; these include processes only expert colleagues are aware of, and which are unfamiliar to wider audiences.

A particularly positive aspect of this project is the fact that it also tackles difficult subjects such as provenance research. The disclosure of research processes into the origins of artworks contributes to the museum being perceived as part of sociopolitical developments.<sup>1</sup> Visitors are encouraged to see the museum not as a supertemporal authority, but as an institution with changing ethical principles and narratives, and to include their own position and role in this consideration. At the same time, the complexity and sensitivity of such issues indicates the ambitious aims of the project. To what extent can transparency be achieved in a museum that is tied to particular political and economic structures? What limitations exist? If it is not possible for all processes to be disclosed, must this fact not also be addressed?

Over the past few years, the presentation in the Transparent Museum has been changed a number of times; this is as an integral part of the project. Visitors were able to participate in shaping these displays by asking questions and making suggestions, which were taken into consideration when subsequent presentations were developed. This participatory approach is based on the assumption that those involved already have access to the museum. In order to participate of their own accord, they must have taken ownership of the institution and feel represented. In the future, therefore, important input could also come from non-visitors, with whom new contacts could be established – ideally together with the department of education and communication. Through longer-term cooperative efforts, themes for the Transparent Museum could be explored that open up new perspectives for all concerned. This kind of approach would correspond to the process initiated by the ICOM, which aims to revise the definition of the museum. The current definition is being challenged with regard to its Eurocentric character, and suggestions for a reformulation are currently being gathered. Particular emphasis is thereby placed – along with aspects of transparency – on a productive, non-hierarchical relationship and collaboration between museums and local communities.<sup>2</sup> A project such as the Transparent Museum in Hamburg can make a significant contribution to this endeavour.

---

<sup>1</sup> Cf. Besterman, Tristram: Cultural equity in the sustainable museum, in: Marstine, Janet (ed.): *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, Abingdon: Routledge 2011, pp. 241–245.

<sup>2</sup> Cf. Sandahl, Jette in: International Council of Museums (ed.): *The Challenge of Changing the Museum Definition*, 2017, video, 8 min 50 sec. Available online at <https://youtu.be/e6eROC9Lk0A> (accessed on 16.05.2019).

auch zur Reflexion der eigenen Sichtweise ein. So werden Prozesse vor und hinter den Kulissen des Museums zugänglich, die teils nur Fachkolleg\*innen, nicht aber breiteren Publikumskreisen bewusst und bekannt sind.

Es ist ein besonderer Gewinn, dass das Projekt auch diffizile Themen, z. B. die Provenienzforschung anspricht. Wenn Forschungsprozesse zur Herkunft von Kunstwerken aufgezeigt werden, trägt dies dazu bei, dass das Museum als Teil gesellschaftspolitischer Entwicklungen wahrgenommen wird.<sup>1</sup> Besucher\*innen werden darin bestärkt, es nicht als überzeitliche Instanz, sondern als Institution mit veränderlichen ethischen Grundlagen und Narrativen zu betrachten und dabei die eigene Haltung und Rolle einzubeziehen. Gleichzeitig wird angesichts dieser sensiblen Fragestellungen evident, dass das Projekt einen hohen Anspruch formuliert. Inwieweit ist Transparenz in einem Museum einlösbar, das in bestimmte politische und finanzielle Strukturen eingebunden ist? Wo liegen Grenzen? Wenn nicht alle Prozesse offen gelegt werden können, müsste dann nicht auch dies thematisiert werden?

Im Verlauf des Projekts wurden die Räume im Transparenten Museum in den vergangenen Jahren wieder neu inszeniert. In die wechselnden Präsentationen konnte sich das Publikum einbringen, indem es eigene Fragen und Vorschläge hinterließ, die bei der Neukonzeption berücksichtigt wurden. Dieser partizipative Ansatz setzt indes voraus, dass die Beteiligten bereits einen Zugang zum Museum gefunden haben. Um aus freien Stücken zu partizipieren, müssen sie sich die Institution zu Eigen gemacht haben und repräsentiert fühlen. Spannende Impulse könnten in Zukunft daher auch von Nicht-Besucher\*innen ausgehen, mit denen – idealerweise gemeinsam mit der Abteilung Bildung und Vermittlung – neue Kontakte aufgebaut werden. In längerfristigen Kooperationen wäre es möglich, Fragestellungen für das Transparente Museum zu eruieren, die für alle Seiten bislang unbekannte Perspektiven eröffnen. Eine solche Ausrichtung würde mit dem Prozess korrespondieren, der bei ICOM angestoßen wurde und eine Überarbeitung der Museumsdefinition zum Ziel hat. Hier wird die bisherige Definition im Hinblick auf ihre eurozentrische Prägung hinterfragt und aktuell Vorschläge für eine Neuformulierung zusammengetragen. Ein besonderer Fokus liegt dabei – neben Aspekten der Transparenz – auf einer produktiven, nicht-hierarchischen Beziehung und Zusammenarbeit zwischen Museen und der Stadtgesellschaft.<sup>2</sup> Dazu kann ein Projekt wie das Transparente Museum in Hamburg einen wichtigen Beitrag leisten.

---

<sup>1</sup> Vgl. Besterman, Tristram: Cultural equity in the sustainable museum, in: Marstine, Janet (Hg.): *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, Abingdon: Routledge 2011, S. 241–245.

<sup>2</sup> Vgl. Sandahl, Jette in: ICOM International Council of Museums (Hg.): *The Challenge of Changing the Museum Definition*, Video, Länge: 8:50 Minuten, online verfügbar unter <https://youtu.be/e6eROC9Lk0A> (letzter Zugriff am 16.05.2019), 2017.

Was für eine gute Idee! Wir sind begeistert vom transparenten Museum und werden "unserem Hausmuseum", dem Kunstmuseum Basel, diese Ausstellung als Anregung empfehlen.

Auch der Umbau Ihres Hauses ist ganz ausgezeichnet gelungen. Hoffentlich werden die Kosten nicht ~~wie~~ wie bei der Elbphilharmonie so sehr strapaziert... :-)

Gabriele T & Roger A  
aus Riehen bei Basel

24.7.2016

DAS TRANSPARENTE MUSEUM IST EINE GROßARTIGE MÖGLICHKEIT, DEN NACHWUCHS ZU BEWEISERN. INSBESONDERE WENN MAN SICH FÜR DAS ARBEITEN IM MUSEUM INTERESSIERT BIETET EINEM DIE AUSSTELLUNG TOLLE EINGBUCKE. VIELEN DANK + WEITER SO!

Was sind denn die Kriterien, nach denen ein Kunstwerk "gut" ist und angekauft wird?

Es sollte mehr transparente Museen geben!

[12.08.2016]

What is the archivist's favourite object in the collection?

I LOVE LOVE LOVE what you have curated here. You've opened up the history of art history in a beautiful, fun, engaging way. I long for something as direct as this to happen in UK museums & galleries.

Adam C London

► Abb. 54: Forschen III / Fälschen (seit Mai 2016), mit Oscar Domínguez, *Melancholie einer Straße* (Fälschung nach Giorgio de Chirico), 1941–1945, und projizierten Vergleichen, so vom Vorbild, dem Original de Chiricos sowie eigenen Variationen des Künstlers | Fig. 54: Researching III / forging (since May 2016), with Oscar Domínguez, *Mystery and Melancholy of a Street* (forgery after Giorgio de Chirico), 1941–1945, and next to it the projection of the model, the original of de Chirico, and the artist's own variations

IM KONTEXT

IN CONTEXT



BRITTA LORENZ

## Das Konzept der Transparenz in der Museumsethik

BRITTA LORENZ

## The concept of transparency in museum ethics

Die Rolle des Museums war noch nie neutral. Durch gesellschaftliche Veränderungen wächst jedoch der Anspruch von Theoretiker\*innen und Praktiker\*innen, sich den damit zusammenhängenden Fragen zu widmen.<sup>1</sup> Im jungen Forschungsbereich der Museumsethik werden Aspekte der moralischen Handlungsfähigkeit, Wertesysteme und Machtstrukturen untersucht, institutionelles Selbstverständnis sowie Selbstreflexion hinterfragt. Allerdings wird bisher selten die Theorie mit der überschaubaren Anzahl von Praxisprojekten in Verbindung gebracht. Die zunehmende Neubeurteilung institutioneller Aufgaben steht in der Praxis meist im Zusammenhang mit einem »turn to the audience«.<sup>2</sup> Das Transparente Museum thematisiert die Aufgaben des Museums und veranschaulicht so ein komplexes Netzwerk von Institution, Sammlung, Mitarbeiter\*innen, externen Interessensvertreter\*innen und Besucher\*innen. Die neuartige Sammlungspräsentation mit Fokus auf dem Wert der Transparenz ist einzigartig in der deutschen Museumslandschaft.

In der Praxis wurde das ethische Verständnis der Museen seit den 1920er Jahren durch die Einführung entsprechender Richtlinien gestärkt, dies führte zur Professionalisierung des Sektors. Im akademischen Kontext wurden Michel Foucaults Ausführungen zur institutionellen Macht in den späten 1980er Jahren erstmalig mit dem Museum als Institutionskörper in Verbindung gebracht.<sup>3</sup> So gründet Museumsethik auf jener Neubewertung der hierarchischen Strukturen von Wissen. Dieser Paradigmenwechsel ging mit der Repräsentationskritik der Kultur- und Sozialwissenschaften der 1980er Jahre einher.<sup>4</sup> Der akademische Diskurs wandte sich zunehmend dem Willen und den Handlungen der Rezipient\*innen zu. Ein in der Literatur auftretendes Problem ist, dass der Fokus der Museumsfunktion oftmals entweder auf die Sammlungsobjekte oder die Besucher\*innen gelegt wird. Diese Haltung hat jedoch häufig zur Folge, dass die Arbeit der Vermittler\*innen mit den Besucher\*innen der objektbezogenen Arbeit der Kurator\*innen untergeordnet wird.<sup>5</sup> Es scheint, als könnten die Interessen der einen Gruppe nur auf Kosten der anderen umgesetzt werden. Durch diese scheinbare Konkurrenz wird deutlich, dass sich die Wertvorstellungen eines Museums aus dem Verständnis seiner Absichten ableiten. Das Transparente Museum ist ein überzeugendes Beispiel dafür,

The role of museums throughout history has never been value-neutral. Societal changes are influencing scholars and practitioners to pay increasing attention to existing issues in the sector.<sup>1</sup> The young field of museum ethics examines questions of moral agency, value systems and dismantling power structures. The scholarly discourse investigates the self-conception and self-reflexion of institutions; however, it often neglects to link its theories to the small number of existing practical projects related to the subject matter. In practice, the growing interest in re-evaluating institutional functions can most prominently be found in the "turn to the audience".<sup>2</sup> As the new form of collection presentation – entitled the Transparent Museum – discusses functions of the museum, it illustrates a complex network consisting of the institution, its staff, the collection of objects, external stakeholders and audiences. The curatorial project is a unique approach in the German museum landscape that emphasizes the value of transparency.

In museum practice, ethics were widely introduced through the establishment of museum codes of ethics in the 1920s, which have played a vital role in the professionalization of the sector. In an academic context, scholars started to emphasize museum ethics when Michel Foucault's thoughts on institutional power were linked to the museum as an institution in the late 1980s.<sup>3</sup> The re-evaluation of hierarchical structures of knowledge is a cornerstone of museum ethics. The change of paradigm in the 1980s was connected to representational critique in the cultural and social disciplines.<sup>4</sup> The scholarly discourse shifted its focus onto the recipient's agency. A critical issue across the literature is the advocacy of either the focus on the object, or on the visitors, which suggests that one can only be claimed at the other's expense. This leads to the common view that curators side with the care of objects, while educators' work with audiences is subordinated.<sup>5</sup> These competing thoughts reveal that the values of museums lie within the understanding of their purposes. The Transparent Museum is a vivid example for illustrating the core work of the institution and inviting the visitor to explore facets of a museum that are otherwise not available to the audience.

The museum can be understood as a social entity that forms its moral agency through a set of values which can change according to its sociocultural context. While many scholars<sup>6</sup> agree on certain principles such as accountability, social inclusion, stewardship and transparency, the array of values is not defined in a fixed system. The concept of transparency is commonly understood as the communication of information and decision-making processes to the public. Most people recognize museums as reliable sources of knowledge and do not question their editorial control. In this regard, one must distinguish between truthfulness and transparency, as the latter requires more than merely being factually correct. Transparency can be a strong tool for building trust among the public, and it also encourages visitors to critically engage with institutional content.<sup>7</sup> Disarticulated topics, ranging from issues such as provenance or conservation processes to other historically grown circumstances, can be dismantled through transparency.<sup>8</sup>

In the Transparent Museum, the serial structure of the collection presentation as a whole and the orbital structure within most of the rooms emphasise an object-centred attitude and hence predefine the functions of the museum. The core functions of collecting, researching, preserving, exhibiting and educating are communicated in a way that tries to combat the traditional authority of the museum institution and ultimately support transparency. The 'work-in-progress' design, the tone of the text elements and the content of the examples provided reveal an attitude that is constantly evolving. The museum addresses accountability by indicating authorship, illustrating its development and admitting to mistakes. In this way, the institution expresses approaches to self-reflexivity. For example, the signed text labels in the exhibition identify authorship and allow multivocality through various voices. Since scholarly museum language can often evoke a form of uncertainty, interpretive material needs to openly address the intentions of the institution.

The aspect of multivocality also finds its way into the exhibition through material resources of varying origins. Examples such as the audio station decrease the authority of the institution over the construction of knowledge. Hierarchical tension between expert knowledge and public knowledge may be found in the tablet applications that link to wider issues regarding meaningful interactivity in curatorial projects. The mailboxes play a part in acknowledging the existence of public opinions. While expert knowledge is essential, museums with moral agency should also recognize other voices, especially those of non-experts, in order to build strong relationships to their audiences.<sup>9</sup> The interactive elements and the various materials in the exhibition show that one can focus on the object as the key to transparency without having to neglect the visitor.

The Transparent Museum is able to convey important ethical issues, as well as humour, self-irony and historical development, through the artworks, but it does not address themes that cannot be directly visualized

wie eine Institution ihre Aufgaben vermitteln kann und gleichzeitig den Besucher\*innen die Möglichkeit gibt, sich mit Themen auseinanderzusetzen, die ansonsten oft keinen Platz in Ausstellungsräumen finden.

Ein Museum kann hier als soziales Gebilde verstanden werden, dessen moralische Handlungsfähigkeit auf einem Wertegerüst basiert, das sich in seinem soziokulturellen Kontext fortlaufend weiterentwickelt. Viele Theoretiker\*innen<sup>6</sup> können sich auf bestimmte Grundsätze einigen, wie Verantwortung, soziale Teilhabe, Pflege, Verwaltung sowie Transparenz, doch die Ansammlung von Werten ist nicht in einem klaren, zusammenhängenden System definiert. Das Konzept der Transparenz wird zumeist als Kommunikation von Informationen und Entscheidungsfindungen gegenüber der Öffentlichkeit verstanden. Die meisten Bürger\*innen erkennen das Museum als vertrauenswürdige Wissensquelle an und hinterfragen die Form der Wissensgenerierung und -präsentation kaum. In dieser Hinsicht muss zwischen Wahrhaftigkeit und Transparenz unterschieden werden, da sich Letztere aus mehr als nur faktischer Korrektheit konstituiert. Als Instrument kann Transparenz das Vertrauen zwischen Öffentlichkeit und Institution stärken sowie Besucher\*innen zum kritischen Umgang mit institutionellem Wissen anregen.<sup>7</sup> Bis dato meist ausgesparte Themen wie Provenienz, Konservierungsprozesse und weitere historisch gewachsene Themenfelder können mittels Transparenz offengelegt werden.<sup>8</sup>

Im Transparenten Museum betonen die serielle Raumfolge und orbitale Anordnung von Elementen in den Räumen eine objektbezogene Haltung und erklären dabei die Kernfunktionen des Museums. Die Themen Sammeln, Forschen, Bewahren, Ausstellen und Vermitteln werden jedoch so präsentiert und vermittelt, dass sie mit der traditionellen Autorität des Museums brechen und Transparenz ermöglichen. Das »work-in-progress« Design, der Tonfall der Texte und die inhaltlichen Schwerpunkte der Beispiele unterstreichen den stetigen Entwicklungsprozess der Institution. Das Museum befasst sich mit seiner Rechenschaftspflicht, indem es auf die Autorschaft verweist, Entwicklungen der Institution veranschaulicht und auf eigene Fehler aufmerksam macht. So zeigt die Institution auch ihre Selbstreflexivität und -kritik. Zum Beispiel wird die Urheber-schaft aller Informationen durch unterzeichnete Texttafeln kenntlich gemacht, und bringt durch viele verschiedene Stimmen Multivokalität in die Sammlungspräsentation. Da die wissenschaftliche Museumssprache bei Besucher\*innen Unsicherheit hervorrufen kann, sollten Museen die Intentionen der Institution in und hinter allen ihren Interpretationstexten offenlegen.

Vielstimmigkeit spiegelt sich auch in den verschiedenen, die Themen und Werke kommentierenden Ausstellungselementen des Transparenten Museums wider. Die Hörstation zu verschiedenen Interpretationen beispielsweise reduziert die übergeordnete Autorität des Museums zur Wissenskonstruktion. Hierarchische Spannungen zwischen Fachwissen und Allgemeinwissen der Öffentlichkeit können durch die Touchscreen-Anwendungen deutlich werden, die mit Kernfragen der bedeutungs-

vollen Interaktivität im Ausstellungsraum verknüpft sind. Die Feedback-Briefkästen schließlich spielen eine wichtige Rolle in der Anerkennung der Meinungen der Besucher\*innen. Zwar ist Fachwissen essentiell für das Museum, doch Institutionen, die auf oben benannte moralische Richtlinien bauen, müssen auch andere Stimmen, vor allem die der Nicht-Expert\*innen, zulassen, um starke Beziehungen mit den Besucher\*innen aufzubauen.<sup>9</sup> Die interaktiven Elemente und zahlreichen Materialien des Transparenten Museums zeigen, dass durch das Hinterfragen der Prozesse und das Transparent-Machen von Objekten Besucher\*innen nicht vernachlässigt werden müssen.

Durch die Sammlungsobjekte transportiert das Transparente Museum zudem wichtige ethische Themen sowie Humor, Selbstironie und historische Entwicklung. Es zeigt jedoch keine Themen auf, die nicht direkt durch ein Werk sichtbar gemacht werden können. An diesem Punkt scheiden sich theoretischer Denkraum zur Transparenz und praktische Umsetzungen, da eine Ausstellung nicht die Komplexität des Konzepts der Transparenz innerhalb einer Institution oder ihren Wert innerhalb der Museumsethik an sich darstellen kann.

Es wird stets divergierende Meinungen zur Rolle des Museums in der Gesellschaft geben. Statt nach einer »one size fits all« Lösung zu suchen, sollten Institutionen nötige Werkzeuge weiterentwickeln, um in einen Dialog mit ihren Besucher\*innen zu treten und ihr Selbstverständnis vermitteln. Diese Strategien könnten sich auch weiterhin auf die soziokulturellen Verhältnisse zwischen Institution, Besucher\*in und Objekt richten.

**1** Vgl. Marstine, Janet: The contingent nature of the new museum ethics, in: Marstine, Janet (Hg.): *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, Oxon: Routledge 2011, S. 3–25. Vgl. ebenso Hein, Hilde: *Museum in Transition. A Philosophical Perspective*, Washington: Smithsonian Books 2000.

**2** Sandell, Richard: *On ethics, activism and human rights*, in: Marstine 2011, S. 129–145, hier S. 130.

**3** Erste Verbindung der Foucaultschen Theorie mit Museen von Douglas Crimp, vgl. Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Oxon: Routledge 1995, S. 59.

**4** Vgl. Macdonald, Sharon: *Expanding Museum Studies: An Introduction*, in: Macdonald, Sharon (Hg.): *A Companion to Museum Studies*, Malden/Oxford: Blackwell Publishing 2011, S. 1–12, hier S. 3.

**5** Vgl. Zolberg, Vera L.: »An Elite Experience for Everyone«: Art Museums, the Public, and Cultural Literacy, in: Sherman, Daniel J.; Rogoff, Irit (Hg.): *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*, London: Routledge 1994, S. 49–65, insbesondere S. 53.

**6** Vgl. Besterman, Tristram: *Museum Ethics*, in: Macdonald 1997, S. 431–441. Vgl. ebenso Edson, Gary (Hg.): *Museum Ethics*, Oxon: Routledge 1997, sowie Marstine 2011.

**7** Vgl. Besterman 2011.

**8** Vgl. Gorman, Joshua M.: *Universalism and the new museology: impacts on the ethics of authority and ownership. Museum Management and Curatorship*, London: Routledge 2011, S. 149–162.

**9** Vgl. Hooper-Greenhill, Eileen: *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London/New York: Routledge 2000, S. 125.

through an object. This is the crossroads of the theoretical scope of transparency and practical implementation, as a single exhibition cannot grasp the entirety of the complex issues regarding transparency in an institution, or of transparency as a value in museum ethics.

There will always be competing voices regarding the role of museums in society, and rather than trying to find a 'one size fits all' solution, institutions should establish tools to create a dialogue with their communities, in order to publicly communicate their self-understanding. These strategies can focus on sociocultural relations between the museum, the visitor and the object.

**1** See Marstine, Janet: The contingent nature of the new museum ethics, in: Marstine, Janet (ed.): *The Routledge Companion to Museum Ethics. Redefining Ethics for the Twenty-First-Century Museum*, Oxon: Routledge 2011, pp. 3–25. See also Hein, Hilde: *Museum in Transition. A Philosophical Perspective*, Washington: Smithsonian Books 2000.

**2** Sandell, Richard: *On ethics, activism and human rights*, in: Marstine 2011, pp. 129–145, here p. 130.

**3** On the connection between the Foucauldian approach and museums, first made by Douglas Crimp, see Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, Oxon: Routledge 1995, p. 59.

**4** See Macdonald, Sharon: *Expanding Museum Studies: An Introduction*, in: Macdonald, Sharon (ed.): *A Companion to Museum Studies*, Malden/Oxford: Blackwell Publishing 2011, pp. 1–12, here p. 3.

**5** See Zolberg, Vera L.: "An Elite Experience for Everyone": Art Museums, the Public, and Cultural Literacy, in: Sherman, Daniel J.; Rogoff, Irit: *Museum Culture. Histories, Discourses, Spectacles*, London: Routledge 1994, pp. 49–65, here p. 53.

**6** See Besterman, Tristram: *Museum Ethics*, in: Macdonald 2011, pp. 431–441. See also Edson, Gary (ed.): *Museum Ethics*, Oxon: Routledge 1997; Marstine 2011.

**7** See Besterman 2011.

**8** See Gorman, Joshua M.: *Universalism and the new museology: impacts on the ethics of authority and ownership. Museum Management and Curatorship*, London: Routledge 2011, pp. 149–162.

**9** See Hooper-Greenhill, Eileen: *Museums and the Interpretation of Visual Culture*, London/New York: Routledge 2000, p. 125.

**Abb. 55: Sammeln II / Erwerben (Mai 2016 – Okt. 2017), mit der Neuerwerbung Félix Vallotton, Aïcha, 1922, und den dazugehörigen Unterlagen zu den Hintergründen und Prozessen der Erwerbung | Fig. 55: Collecting II / acquiring (May 2016 – Oct. 2017), Felix Vallotton, Aïcha, 1922, and all relevant documents on the processes behind the acquisitions**



Elisabetta Gonzaga  
1545-1550  
Oil on canvas  
100 x 120 cm  
The Metropolitan Museum of Art  
The Met Cloisters



BIRGIT MANDEL

## Inszenieren, Ko-Kuratieren, Diskursräume bereitstellen – die Erweiterung des musealen Auftrags

BIRGIT MANDEL

## Staging, co-curating, providing discursive spaces – extending the museum's mission

### **Vermittlung als kuratorische Aufgabe. Das Transparente Museum als konsequent besucherorientiertes Konzept**

Das Transparentes Museum will explizit vermitteln, wie Museumsarbeit funktioniert, es gewährt Blicke hinter die Kulissen, hinterfragt die Arbeit der Kurator\*innen und aktiviert die Besucher\*innen durch partizipative Elemente. Diese sind unkompliziert zu handhaben und ermöglichen zum Teil verblüffende ästhetische Erfahrungen. Im Zuge dessen werden Informationen zu Restaurierung, (Provenienz-)Forschung und Präsentationsweise geliefert sowie deren Hintergründe ausgeleuchtet. Auch Fragen, wer in Bezug auf Sammeln, Kuratieren und Vermitteln Macht und Einfluss ausübt, spielen eine Rolle.

Unterhaltung und Bildung wurden in dieser neuartigen Sammlungspräsentation sinnvollerweise zusammengedacht, denn Studien über Museumsbesucher\*innen zeigen immer wieder, dass bei den meisten von ihnen sowohl auf Lernen bezogene wie auch erlebnis- und sozialorientierte Motive vorhanden sind.<sup>1</sup> Museumsbesuche werden mehrheitlich als Freizeitaktivität, häufig auch als soziale Unternehmung verstanden und müssen deshalb einerseits besondere Erlebnisse, Kontemplation, Spaß und Entspannung ermöglichen und andererseits neue Impulse, Erfahrungen und Einsichten als Stoff für den Austausch mit anderen bieten. Im Begriff der »Kulturellen Bildung« verknüpfen sich diese Dimensionen: Ausgelöst durch eine besondere »ästhetische Differenzenerfahrung«<sup>2</sup> im Kontext von Kunst und Kultur, wirken ästhetische, emotionale und kognitive Wahrnehmungen und Erfahrungen zusammen im Sinne eines ganzheitlichen Selbstbildungsprozesses. Wahrnehmungsweisen und Perspektiven auf die Welt werden erweitert.<sup>3</sup>

Fester Bestandteil des Transparenten Museums war die fortlaufende Evaluation durch Beobachtung und Befragung von Besucher\*innen (s. S. 63 ff.): Identifizierte Schwachstellen in technischer oder textlicher Umsetzung oder Überforderungen der Besucher\*innen wurden konsequent im nächsten Schritt ausgeräumt. Dabei wurde deutlich, dass ein solches

### **Communication as a curatorial task. The Transparent Museum as a systematically visitor-oriented concept**

The Transparent Museum seeks explicitly to communicate how museum work functions; it offers glimpses behind the scenes, inquires into the work performed by curators and activates visitors by means of participatory elements. These are not complicated to deal with and occasionally foster astonishing aesthetic experiences. As part of all this, information regarding restoration, (provenance) research and methods of presentation is provided, as well as illuminating their backgrounds. Questions about those who exercise power and influence in relation to collecting, curating and communicating also play a role.

In this innovative presentation of the collection it made sense to consider entertainment and education in tandem since studies of museum visitors have repeatedly shown that in most cases their visits are motivated as much by a desire to learn as they are by a wish for experience and social interaction.<sup>1</sup> The majority of museum visits are undertaken as a leisure activity, but frequently they are also thought of as a social outing; thus, on the one hand, they should be a source of special experience, contemplation, fun and relaxation, while, on the other, provide fresh stimulation, understanding and insight as the stuff of dialogue with others. These dimensions are allied in the concept of "cultural education": triggered by a particular "aesthetic experience of difference"<sup>2</sup> in the context of art and culture, aesthetic, emotional and cognitive perceptions and experiences concur in the sense of a holistic process of self-education. Modes of perception and ways of seeing the world are thereby extended.<sup>3</sup>

An inherent feature of the Transparent Museum was its ongoing evaluation through observation of and interviews with visitors (see pp. 63 f.): where flaws in technical or textual presentation were identified or excessive demands were being made on viewers these were consistently rectified in the next stage. In the course of this

work it became clear that an exhibition concept designed in such a participatory manner requires a great deal more staff than conventional exhibitions. For, if you ask people to become involved this automatically entails continuous preoccupation with them and a willingness to make changes based on their feedback.

The next logical step by the institution would be to make a presentation of this kind and the principles of museum work transparent, not to restrict it to a temporary slot within a special section, but to integrate it in the permanent exhibition.

The Transparent Museum not only communicates insights into the complex cosmos of museum work to a highly varied audience but also stimulates staff in all departments at the Hamburger Kunsthalle to reflect on their own work and on their attitudes towards visitors. The Kunsthalle's next exhibition project, "Open Access", was designed to be participatory to an even greater degree, in which people from different countries of origin curated their own exhibition. Here, the artistic works sparked an "intercultural" debate about personal and social themes that extended beyond art.<sup>4</sup>

#### **Visitor orientation and cultural communication as "core business" or add-on?**

Exhibition concepts that are oriented towards visitors included, in particular, didactic and participatory spaces of learning such as the Transparent Museum: in other words, immersive exhibitions in which people can become fully absorbed with all their senses, which are principally about emotional, aesthetic exposure and experience; and collaboratively curated exhibitions in whose conception visitors themselves have also been involved. Conceiving exhibitions consistently from visitors' perspectives now appears to be taken for granted at a time when museums, especially in large towns and cities, are no longer just places of learning but have also become leisure facilities and tourist destinations. Nonetheless, it is striking that a large number of museum presentations are still designed predominantly from the viewpoint of the specialist public. This is, among other reasons, because the aspect of communication is divorced from the task of scholarly curation.

"Although it is correct to say that endeavours to communicate have multiplied and museums can now draw on far more elaborate models and formats [...]. Nonetheless, in this respect the exhibitions themselves have barely changed. In essence, they speak to the visitors they have schooled. Following the inner logic of museums the provision of communicative possibilities is considered more an auxiliary layer wrapped protectively around the exhibition. Communication fulfils the purpose of shielding the 'true' content and argumentation from being violated [...]."<sup>5</sup>

Above all, staff-based methods such as guided tours frequently convey "authorised knowledge" about the museum objects, helping visitors to understand and order them. Yet they do less to alter ways of accessing

partizipativ angelegtes Ausstellungskonzept sehr viel personalintensiver als ein herkömmliches ist. Denn wenn man Menschen auffordert, sich einzubringen, beinhaltet das die fortlaufende Auseinandersetzung mit ihnen und die Bereitschaft zu Veränderungen aufgrund ihres Feedbacks.

Ein nächster folgerichtiger Schritt der Institution wäre es, eine solche Präsentation, die Prinzipien der Museumsarbeit transparent macht, nicht befristet und in einem Sonderbereich zu belassen, sondern in die permanente Ausstellung zu integrieren.

Das Transparente Museum vermittelt nicht nur ganz unterschiedlichen Besucher\*innen Einsichten über den komplexen Kosmos der Museumsarbeit, sondern führt auch bei den Mitarbeitenden der Hamburger Kunsthalle abteilungsübergreifend zur Reflexion der eigenen Arbeit und Einstellung gegenüber den Besucher\*innen. In noch höherem Maße partizipativ wurde das folgende Ausstellungsprojekt »Open Access« der Kunsthalle angelegt, in dem Menschen aus unterschiedlichen Herkunftsländern ihre eigene Ausstellung kuratiert haben. Die künstlerischen Arbeiten initiierten dabei einen »interkulturellen« Austausch über persönliche und gesellschaftliche Themen, der über die Kunst hinausreichte.<sup>4</sup>

#### **Besucherorientierung und Kulturvermittlung als »Kerngeschäft« oder als Add-on?**

Zu den besucherorientierten Ausstellungskonzepten gehören insbesondere didaktisch-partizipative Lernräume wie das Transparente Museum: also immersive Ausstellungen, in die Menschen mit allen Sinnen eintauchen können und in denen es vor allem um emotionale, ästhetische Erlebnisse und Erfahrungen geht, und kollaborativ kuratierte Ausstellungen, die von den Besucher\*innen selbst mitgestaltet werden. Ausstellungen konsequent von den Besucher\*innen aus zu denken erscheint selbstverständlich in einer Zeit, in der Museen vor allem in großen Städten nicht nur zu Lernorten, sondern zu Freizeitstätten und touristischen Zielen geworden sind. Dennoch fällt auf, dass viele Museumspräsentationen noch immer vorwiegend aus der Sicht der Fachöffentlichkeit gestaltet sind. Das hängt auch damit zusammen, dass der Aspekt der Vermittlung von der Aufgabe der fachwissenschaftlichen Kuration getrennt wird.

»Zwar ist es richtig, dass sich die Vermittlungsbemühungen vervielfacht haben und die Museen auf weit elaboriertere Angebote und Formate zurückgreifen können [...]. Die Ausstellungen selbst haben sich in dieser Hinsicht jedoch kaum verändert. Im Kern bauen sie auf den Besucher, den sie erzogen haben. Vermittlungsangebote werden in der internen Logik der Museen eher als eine zweite Schicht angesehen, die sich schützend um die Ausstellung legt. Sie erfüllt den Zweck, die »eigentlichen« Inhalte und Argumentationen unangetastet zu lassen [...].«<sup>5</sup>

Vor allem personale Methoden wie Führungen vermitteln häufig »autorisiertes Wissen« zu den Museumsobjekten, das hilft, diese zu verstehen und einzuordnen; sie verändern jedoch weniger die Zugänge zu den Objekten und zum Museum und eröffnen auch keine neuen Perspek-

Es war für mich eine  
fasziniierende  
Entdeckungs-Tour:  
Das Transparente Grüseum!  
Ich werde meine Freizeittage  
verstärken, diese Tour  
nochmals mit mir zu-  
sammen zu erleben.

60 Jahre früher und  
ich wäre mit 70 nicht  
erst das zweite Mal in  
der Kunsthalle - endlich  
kommunizierte Perspektiven! D

tiven in Bezug auf sie. Künstlerisch-praktische Workshops werden mehrheitlich als Zusatzprogramme für Schulklassen entwickelt und (häufig mit freien Kunstvermittler\*innen) durchgeführt. Sie haben in der Regel wenig Berührungspunkte mit dem »Kerngeschäft« der Museen: das Sammeln, Forschen, Bewahren und Ausstellen.

Vor dem Hintergrund, dass inzwischen zwar im Fachdiskurs und von den Kultureinrichtungen der hohe Stellenwert der Vermittlung konsensual betont wird, in der Praxis die Vermittlung jedoch häufig der künstlerisch-programmatischen Arbeit nachgeordnet wird, hat die Autorin mit der Commerzbank-Stiftung einen Preis ausgelobt, der dazu beitragen soll, Kulturvermittlung in klassischen Kultureinrichtungen wie den Museen zu stärken und integral zu verankern. Dafür wurden folgende Qualitätskriterien entwickelt:

1. Kulturvermittlung als Kerngeschäft und als alle Abteilungen betreffende Gesamtstrategie: Für nicht schon vorgebildete Besucher\*innen die Relevanz der Ausstellungsinhalte für ihre Lebenswelten sicherzustellen und ihnen diese zugänglich zu machen werden als zentrale Aufgaben der gesamten Kultureinrichtung begriffen und nicht in eine Vermittlungsabteilung ausgelagert.
2. Vermittlung als ästhetische und kuratorische Gestaltungsaufgabe: Sie setzt bereits bei der künstlerisch-kulturellen Arbeit an, die z. B. in Bezug auf ihre Emotionalität, eine sinnfällige Dramaturgie, interaktive Elemente, Anknüpfungspunkte zum Alltag und Gegenwartsfragen sowie im Hinblick auf eine leichte Verständlichkeit von Texten gestaltet wird.
3. Ansprache vielfältiger Bevölkerungsgruppen und Erhöhung der Diversität der Besucherschaft: Bewusst wird, einer sich zunehmend pluralisierenden Bevölkerung entsprechend, eine diverse potenzielle Besucherschaft in den Blick genommen und aktiv eingeladen.
4. Ermöglichung kultureller (Selbst-)Bildungsprozesse: Vermittlung zielt nicht nur auf ein besseres Verständnis der (ausgestellten) Arte-

the objects and the museum, nor do they offer any new perspectives in relation to them. Artistic-practical workshops are mostly developed and carried out (often by freelance art facilitators) as supplementary programmes for school groups. In general, they have little interaction with the museum's "core business": collecting, research, conservation and exhibiting.

While the importance of communication is consensually emphasised both in specialist discourse and by the concerned cultural institutions, in practice, however, communication is, in fact, frequently subordinated to artistic and programming work. Against this backdrop, this author – in conjunction with the Commerzbank Foundation – has launched an award intended as a contribution towards strengthening and integrally anchoring cultural communication within classical cultural institutions such as museums. To this end, the following quality criteria have been developed:

- 1 Cultural communication as the core business and overall strategy concerning all departments. – To determine the relevance of exhibition content for the lived worlds of previously unschooled visitors and to make this accessible to them should be pursued as central tasks of the entire cultural institution and not outsourced to a communication department.
- 2 Communication as a task of aesthetic and curatorial design. – This already begins with artistic and cultural groundwork which needs to be conceived, for instance, in relation to its emotionality, with an evident dramaturgy, interactive elements, points of reference to everyday life and currently relevant issues, as well as in terms of easily comprehensible texts.
- 3 Addressing varied sections of the population and raising the diversity of the museum audience. – Reflecting an increasingly pluralised population, a

diversified potential visitorship should be consciously born in mind and actively welcomed.

4 Facilitating processes of cultural (self-)education. – Communication aims to achieve not only a better understanding of the (exhibited) artefacts but also, and to like degree, the enrichment of individual visitors in the sense of personal aesthetic, emotional and social empowerment.

5 Questioning and recontextualising cultural heritage in relation to the present. – Artistic and cultural artefacts should not be restricted to passed-down cultural-historical interpretation; instead, communication processes should develop broader readings and avenues of approach.

6 Community building through art and culture. – Bringing people together and opening up one's own institution also for social encounters should be regarded as integral elements of the mission to communicate.

7 Changing the institution through cultural communication and collaboration with new target audiences. – New perspectives bring changes to one's own organisation in its programming and *modi operandi*. Communication serves as a motor for transforming an institution and enhances its future viability.

#### **Opening a museum to become an interactive place of cultural self-education, of encounter and a "good neighbour" – broadening the museum's mission**

The ARoS Aarhus Art Museum in Aarhus/Denmark is attempting to conceive the different dimensions of communication conjointly as the museum's over-reaching mission. By means of, to some extent, very emotional *mises-en-scène*, immersive exhibitions allow for a direct and sensual experience of art. Other exhibition elements are more didactic in nature, raising questions that convey a subjective approach to works of art as well as making visitors more familiar with different codes of art reception. There are eye-tracking screens, for instance, that give insight into how each individual observes works of art. Located on the same floor of the museum are also studios for artists who will open the door and speak to visitors. A further floor is furnished as a "public living room" where groups and individuals can get together and talk or simply hang out and relax in this special art venue. Offering an alternative, non-commercial meeting-place is also a purpose that could be fulfilled by publicly funded museums.

The *Berlin Exhibition* scheduled at the Humboldt Forum is planned as a new category of exhibition based on themes that could interest visitors as part of a museum exhibition about Berlin and the world. Spread over a very large space, just one hundred objects will be on display that were chosen for their capacity to evidently articulate relevant themes for many differing kinds of visitors and give rise to controversial questions. The exhibition can be experienced on every sensorial level:

fakte, sondern ebenso auf die Bereicherung des/der einzelnen Besuchers/Besucherin im Sinne von ästhetischem, emotionalem und sozialem persönlichem »Empowerment«.

5. Befragung und gegenwartsbezogene Neukontextualisierung kulturellen Erbes: Künstlerisch-kulturelle Artefakte sind nicht auf eine tradierte kulturhistorische Deutung reduziert, vielmehr entwickeln die Vermittlungsprozesse erweiterte Lesarten und Zugänge.

6. »Community Building« durch Kunst und Kultur: Menschen zusammenzubringen, die eigene Einrichtung auch für soziale Begegnungen zu öffnen werden als integrale Elemente des Vermittlungsauftrags begriffen.

7. Veränderung der Einrichtung durch Kulturvermittlung und Kollaboration mit neuen Zielgruppen: Die neuen Perspektiven verändern die eigene Organisation in ihrer Programmatik und ihren Arbeitsweisen; Vermittlung wird zum Motor für Transformationen einer Einrichtung und stärkt ihre Zukunftsfähigkeit.

#### **Öffnung des Museums zu einem interaktiven Ort kultureller Selbstbildung, Treffpunkt und »guten Nachbar« – die Erweiterung musealer Aufgaben**

Das ARoS Kunstmuseum in Aarhus/Dänemark versucht, die verschiedenen Dimensionen der Vermittlung als Gesamtaufgabe eines Museums zusammenzudenken: Immersive Ausstellungsbereiche ermöglichen durch ihre zum Teil sehr emotionalen Inszenierungen eine unmittelbare, sinnliche Kunsterfahrung. Andere Ausstellungsteile sind eher didaktisch angelegt, sie stellen Fragen, die sowohl einen subjektiven Zugang zu Kunstwerken vermitteln als auch mit verschiedenen Codes der Kunstrezeption vertraut machen. So lässt sich etwa an Eye-Tracking-Bildschirmen nachvollziehen, wie jede\*r Einzelne künstlerische Arbeiten betrachtet. In dieser Etage gibt es auch Ateliers von Künstler\*innen, die ihre Türen öffnen für Gespräche mit Besucher\*innen. Eine Etage des Museums ist als »öffentliches Wohnzimmer« eingerichtet, in dem sich Gruppen wie Einzelpersonen zu einem Gespräch treffen oder auch einfach nur verweilen und entspannen können an einem besonderen Kunst-Ort. Auch das kann Aufgabe eines öffentlich geförderten Museums sein: einen »dritten«, nicht kommerziellen Treffpunkt zu bieten.

Als neuer Ausstellungstyp, der von Themen ausgeht, die Besucher\*innen im Rahmen einer Museumsausstellung über Berlin und die Welt interessieren können, ist die *Berlin Ausstellung* des Humboldt Forums geplant. Hier werden auf einer sehr großen Fläche nur 100 Objekte gezeigt, die danach ausgesucht wurden, ob sie relevante Themen für viele unterschiedliche Besucher\*innen sinnfällig erschließen und ob sich daran kontroverse Fragen entzünden können.

Die Ausstellung ist mit allen Sinnen erfahrbar: Berlin soll geschmeckt, gerochen, körperlich erfahren werden auf einem Dancefloor mit Musik aus verschiedenen Phasen der Stadtgeschichte. Besucher\*innen werden

aufgefordert, ihre persönlichen Sichtweisen einzubringen. Am Ende des Rundgangs können sie ihr individuelles Besucherprofil ausdrücken und mit anderen, die ein ähnliches Profil haben, ihre Erfahrungen austauschen. Das Museum möchte also auch Menschen zusammenbringen.

Das Stadtmuseum Linz hatte in seiner Ausstellung *Wege zum Glück* diverse zivilgesellschaftliche Gruppen, die sich mit ökologischen und sozialen Themen der Stadtentwicklung befassen, eingeladen, an der Ausstellung, in der Zukunftsfragen der Stadt verhandelt wurden, mitzuwirken. Welche Werte zeichnen eine lebenswerte Stadt aus? Am Vorplatz gab es u. a. den Kost-Nix-Laden zum Nehmen und Geben, eine Radservice-Werkstatt, eine Gemeinschaftsküche und viele Veranstaltungen zur Stadtentwicklung. Damit trug das Museum proaktiv dazu bei, neue Ideen und Netzwerke für das städtische Zusammenleben zu stimulieren.

### **Fazit: Erweiterung der Aufgaben des Museums als Reaktion auf eine veränderte Bevölkerungsstruktur**

Die Beispiele zeigen, wie Museen ihren Auftrag erweitern. Zunehmend verstehen sie sich als Ort kultureller Bildung sowie als öffentlicher Treffpunkt und Diskursort für die Zivilgesellschaft auch im Sinne eines interkulturellen Austauschs. Vor allem durch globale Trends wie Digitalisierung und Migration erhöht sich der Anspruch, Formate mit stärker partizipativer Ausrichtung zu ermöglichen, die neuen Rezeptionsgewohnheiten und verschiedenen kulturellen Perspektiven gerecht werden.

In der Konzeption der Museen und in den an sie gestellten Ansprüchen lässt sich eine Entwicklung feststellen: von der Vorstellung des kontemplativen Musentempels über das Museum als Lernort (1970er Jahre) und als Freizeit- und Erlebnisstätte (1980er/90er Jahre), u. a. motiviert durch Besucher\*innenforschung und Audience Development, bis zum Museum als »dritter Ort«, sowohl im Sinne eines öffentlichen Treffpunkts<sup>6</sup> wie auch im Hinblick auf Moderation und (Neu-)Verhandlung kultureller Perspektiven.<sup>7</sup>

Aktuell stehen die Museen vor der Herausforderung, diese vielen Aufgaben gleichzeitig zu bewältigen. Was sie für diesen erweiterten Auftrag prädestiniert, sind zum einen ihre besonderen originalen Gegenstände, die potenziell vielfältige visuelle und sinnliche Erlebnisse, Historizität, Authentizität und Glaubwürdigkeit vermitteln, und zum anderen ihre

Berlin can be explored through taste, smells and physical experience, while on a dance floor the city comes alive through the music of different phases of its history. Visitors are also invited to contribute their own personal perspectives. At the end of the tour they can print out their individual visitor profile and swap experiences with others who have similar profiles. In this way the museum also seeks to bring people together.

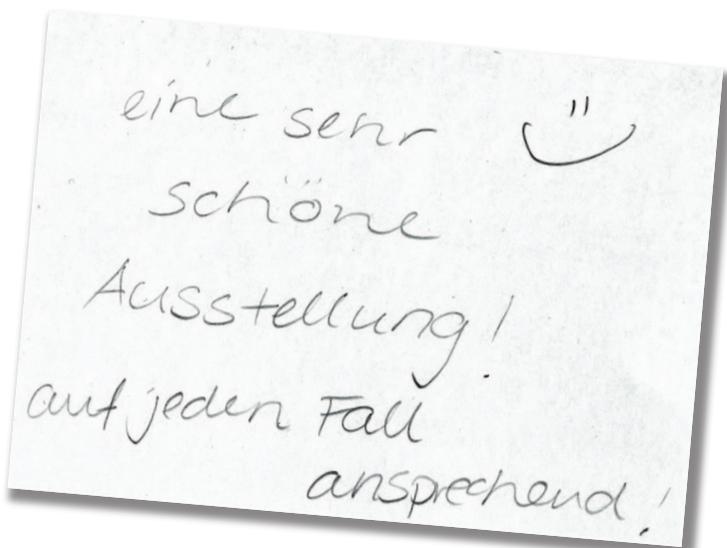
In its 2017 exhibition *Wege zum Glück [Paths to Happiness]* the Stadtmuseum Linz invited various citizens' groups which work on environmental and social themes related to urban development to participate in the exhibition that sought to explore questions concerning the city's future. What values define a city worth living in? Set up on the museum forecourt there were, among others, a give-away shop for taking and giving, a bike-repair shop, a communal kitchen as well as a number of events about urban development. By including these elements the museum was proactively contributing towards stimulating new ideas and networks for living together in an urban context.

### **Conclusion: extending the museum's tasks in response to changing demographic structure**

These examples show how museums can extend their mission. They increasingly regard themselves as places of cultural education and as public meeting-places and forums of discourse for civil society, also in the sense of intercultural dialogue. It is above all global trends such as digitization and migration that further elevate the goal to create new formats with stronger participatory orientation capable of matching newly developing practices of reception and different cultural perspectives.

We can trace a development in how museums have formulated their self-conception and the demands made on them. The earlier notion of the museum as a contemplative temple of the muses shifted in the 1970s to the idea of the museum as a site of learning, and then, in the 1980s and '90s, to a place of leisure and experience, motivated among others by visitor research and audience development. This notion evolved as far as considering the museum a "third place", both in the sense of being a public meeting-place<sup>6</sup> and in terms of acting as a moderator and (re)negotiator of cultural perspectives.<sup>7</sup>

Currently, museums face the challenge of dealing simultaneously with these varying tasks. Two aspects predestine them to take on this extended mission: on the one hand, their particular holdings in original objects that have the potential to convey a broad range of visual and sensorial experience, historicity, authenticity and credibility; on the other, their special cultural and not commercially defined spaces with a high degree of symbolic power and qualities conducive to spending time in them facilitate a self-determined, subjective and interest-led reception of exhibition content and at the same time foster exchange with other museum visitors. How-



Danke für die spannenden Einblicke in die Museumsarbeit. Ein Aspekt, den ich spannend finde/hände, ist die Frage danach wer eigentlich hinter der Arbeit steckt - also inwiefern die im Museum angestellte Personen bzw. die Vielfalt der Hamburger\*innen abbildet, welche Geschichte, Werte

die Mitarbeiter\*innen mitbringen. Da jede Entscheidung oder Auswahl, jeder Einschätzung etc. davon abhängt wie Menschen positioniert sind, welche Erfahrungen sie machen, finde ich das eine wichtige Information - so schwierig es auch ist dies angemessen darzustellen

ever, a consistent visitor-based orientation can only succeed if curating and communication are conceived in combination.

**1** Cf. i.a. Wegner, Nora: *Publikumsmagnet Sonderausstellung – Stiefkind Dauerausstellung? Erfolgsfaktoren einer zielgruppenorientierten Museumsarbeit*, Bielefeld: transcript Verlag 2015, pp. 74–75.

**2** Zirfas, Jörg: Die Künste und die Sinne, in: *KULTURELLE BILDUNG ONLINE*: <https://www.kubi-online.de/artikel/kuenste-sinne> (accessed on 26.04.2019), 2012/13.

**3** Cf. Mandel, Birgit: Sozial integrative Kulturvermittlung öffentlich geförderter Kulturinstitutionen zwischen Kunstmissionierung und Moderation kultureller Vermittlungsprozesse, in: Mandel, Birgit (ed.): *Teilhaberorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens*, Bielefeld: transcript Verlag 2016, pp. 125–140.

**4** Cf. Koch, Marion; Wiechell, Wybke (eds.): *OPEN ACCESS: 13 Blicke in die Sammlung: Dokumentation eines Experiments*, Hamburg: Hamburger Kunsthalle 2018.

**5** Tyradellis, Daniel: *Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern können*, Hamburg: Edition Körber-Stiftung 2014, p. 85. [Translation: MP]

**6** Cf. Oldenburg, Ray: *Celebrating the third place. Inspiring stories about the great good places at the heart of our communities*, New York: Da Capo Press 1999/2001.

**7** Cf. Bhaba, Homi K.: Verortungen der Kultur, in: Bronfen, Elisabeth; Marius, Benjamin and Steffen, Therese (eds.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen: Stauffenberg Verlag 1997, pp. 123–148.

besonderen kulturellen, nicht kommerziell definierten Räume mit hoher Symbolkraft und Aufenthaltsqualität, die eine selbstbestimmte, subjektive, interessen geleitete Rezeption der Ausstellungsangebote und gleichzeitig den Austausch mit anderen Besucher\*innen ermöglichen. Eine konsequente Besucherorientierung kann allerdings nur gelingen, wenn Kuratieren und Vermitteln zusammengedacht werden.

**1** Vgl. u. a. Wegner, Nora: *Publikumsmagnet Sonderausstellung – Stiefkind Dauerausstellung? Erfolgsfaktoren einer zielgruppenorientierten Museumsarbeit*, Bielefeld: transcript Verlag 2015, S. 74 f.

**2** Zirfas, Jörg: Die Künste und die Sinne, in: *KULTURELLE BILDUNG ONLINE*: <https://www.kubi-online.de/artikel/kuenste-sinne> (letzter Zugriff am 26.04.2019), 2012/13.

**3** Vgl. Mandel, Birgit: Sozial integrative Kulturvermittlung öffentlich geförderter Kulturinstitutionen zwischen Kunstmissionierung und Moderation kultureller Beteiligungsprozesse, in: Mandel, Birgit (Hg.): *Teilhaberorientierte Kulturvermittlung. Diskurse und Konzepte für eine Neuausrichtung des öffentlich geförderten Kulturlebens*, Bielefeld: transcript Verlag 2016, S. 125–140.

**4** Vgl. Koch, Marion; Wiechell, Wybke (Hg.): *OPEN ACCESS: 13 Blicke in die Sammlung: Dokumentation eines Experiments*, Hamburg: Hamburger Kunsthalle 2018.

**5** Tyradellis, Daniel: *Müde Museen. Oder: Wie Ausstellungen unser Denken verändern können*, Hamburg: Edition Körber Stiftung 2014, S. 85.

**6** Vgl. Oldenburg, Ray: *Celebrating the third place. Inspiring stories about the great good places at the heart of our communities*, New York: Da Capo Press 2001/1999.

**7** Vgl. Bhaba, Homi K.: Verortungen der Kultur, in: Bronfen, Elisabeth; Marius, Benjamin; Steffen, Therese (Hg.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*, Tübingen: Stauffenberg Verlag 1997, S. 123–148.

# LE VOICES

a museum that just sits there and waits...  
stitution that actively intercedes in the artistic  
population," announced Alfred Lichtwark,  
the Hamburger Kunsthalle, during his inaugu-  
5. In the winter of 1896/97, he personally  
ar discussions with 14-year-old pupils in  
in the museum. For he thought that talking  
iginal works was the best way to enjoy art and  
emory, sensibility and observational skills.<sup>62</sup>

ontemplation of Artworks is what he called  
n were published in book form in 1897. The  
he book<sup>63</sup> gives you an idea of how ground-  
n of art education and communication was  
dy the approach of talking "about and in  
originals, instead of memorizing external  
son enough to regard Lichtwark as the pio-  
education in Germany.

expand this tradition remains a strong  
m for the Hamburger Kunsthalle even today,  
ussion still takes the centre stage of our art  
methods.<sup>63</sup> Cultural, social and demographic  
y – and therefore of the visitors – make the  
g about and in front of art particularly excit-  
ith the multiple ways of talking about an art-  
um, whether you are alone or in a group.

have to say? We look forward to hearing your  
s "sit there and wait!"

02  
Hamburger Kunsthalle  
Projekt: Ein Bild, 13 Stimmen  
© 2019

**EIN BILD, 13 STIMMEN**  
Ob Schülern oder Museumsdirektor, ob  
Wissenschaftlerin oder Rapper – hier können  
Sie 12 verschiedenen Beschreibungen des  
Gemäldes *Wir Drei* lauschen. Und was sehen  
Sie? Willkommen in unserer „Speaker's Corner“!  
Von hier 🗣️ aus oder vom zugehörige 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) 40 438 13 333,  
unsere Anrufbeantworter können Ihre Beschreibung auf  
Ober senden Sie uns Ihre Sprachaufnahme per Mail an  
projekt-em@hamburger-kunsthalle.de

**EIN BILD, 13 STIMMEN**  
Hier können Sie Ihre eigene Aufnahme machen und sie über den 13. Knopf für alle hören lassen. Die Aufnahme wird über den 13. Knopf für alle hören lassen. Die Aufnahme wird über den 13. Knopf für alle hören lassen.



Abb. 56: Vermitteln / Vielstimmigkeit (seit Mai 2016), mit interaktiver Hör- und Aufnahmestation und Julius von Ehren, *Wir Drei* (Kopie nach Philipp Otto Runge), um 1930 | Fig. 56: Communicating / multiple voices (since May 2016), with interactive audio/record device and Julius von Ehren, *We Three* (Copy after Runge), c. 1930



**Friederike Adolph, Manuela Breucker, Charlotte Flemming, Marie Knop und Sophia Plodek**, Studentinnen des Master-Aufbaustudiengangs Kultur- und Medienmanagement an der Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Fundierte Erfahrungen im Bereich Evaluation und Besucher\*innenbefragung durch unterschiedliche Praxisprojekte in diversen Kultureinrichtungen während des Studiums. Im Sommer 2018 gemeinsame Durchführung einer qualitativen Besucher\*innenevaluation des Transparenten Museums. | Students on the MA programme in Culture and Media Management at the Hochschule für Musik und Theater in Hamburg. Gained experience in the field of evaluation and visitor surveys through practice-based projects in various cultural institutions as part of their previous studies. In summer 2018, joint implementation of a qualitative visitor survey of the Transparent Museum.

**Lara Bader**, BA Kunst-Medien-Ästhetische Bildung und Bildungswissenschaften an der Universität Bremen, seit 2016 Masterstudium Kunstgeschichte mit Zusatzqualifizierung Museumsmanagement an der Universität Hamburg. Forschungsschwerpunkte u. a.: Praxis und Theorie der Ausstellung, Provenienzforschung, Kunstvermittlung und Transdisziplinarität in den Künsten. Zahlreiche Praktika in verschiedenen Abteilungen unterschiedlicher Museen und Kulturvereinen. Seit Januar 2019 Assistenz im Transparenten Museum. | BA in Art-Media-Aesthetic Education and Educational Sciences at the University of Bremen. Since 2016 MA student in Art History with an additional qualification in Museum Management at the University of Hamburg. Main research areas include the practice and theory of exhibiting, provenance research, art communication and transdisciplinarity in the arts. Numerous internships in different departments of a number of museums and cultural associations. Assistant in the Transparent Museum since January 2019.

**Dr. Annabelle Görgen-Lammers**, Dipl.-Des., seit 2003 Kuratorin Hamburger Kunsthalle, zahlreiche internationale Forschungs- und Ausstellungsprojekte, zuletzt u. a.: *Surreale Begegnungen*, *Giacomettis Spielfelder*, *Helene Schjerfbeck*. Konzeption und Projektleitung neuartiger Sammlungspräsentationen wie *Spielraum für den Anfang der Kritik / Hamburger Kinderzimmer* (mit Olafur Eliasson, seit 2009) und *Transparentes Museum*. Zugleich laufend Lehrtätigkeiten an diversen Hochschulen in den Bereichen Kunstwissenschaft sowie außerschulische ästhetische Vermittlung, u. a. 2003–2010 Gastprofessorin an der Hochschule für bildende Künste Braunschweig. | Curator at the Hamburger Kunsthalle since 2003, responsible for numerous international research and exhibition projects, including *Surreal Encounters*; *Giacometti. The Playing Fields*; *Helene Schjerfbeck*. Conception and project management of innovative collection displays such as *Das Hamburger Kinderzimmer – A Playroom for the Beginning of Criticism* (with Olafur Eliasson, since 2009) and the *Transparent Museum*. Numerous teaching posts in Art History and Extracurricular Aesthetic Education and Communication at various universities, among others Guest Professor at Braunschweig University of Art (HBK), 2003–2010.

**Julia Hagenberg**, seit 2009 Leiterin der Abteilung Bildung, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen. Studium der Klassischen Philologie, Geschichte und Kunstgeschichte in Freiburg und Berlin. 1997–2002 Assistentin im Atelier der Künstlerin Katharina Grosse. 2002–2003 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Kunstmuseum Bonn. 2004–2009 Leiterin der Kunstvermittlung im Kunstmuseum Stuttgart. Arbeitsschwerpunkte im Bereich partizipativer Projekte sowie an der Schnittstelle zwischen Kunstvermittlung und kuratorischer Praxis. | Head of the Education Department, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen since 2009. Studied Classical Philology, History and Art History in Freiburg and Berlin. 1997–2002 studio assistant for the artist Katharina Grosse. 2002–2003 Research Assistant at the Kunstmuseum Bonn. 2004–2009 Head of Art Education at the Kunstmuseum Stuttgart. Her work focuses on participatory projects and on the interface between art communication and curatorial practice.



**Britta J. Lorenz**, Studium der Kunstgeschichte an den Universitäten Leipzig und Straßburg, Forschungsschwerpunkt Ethik in Kunstmuseen des 21. Jahrhunderts. 2018/19 Masterabschluss in Cultural & Creative Industries am King's College London mit der Arbeit: »The Concept of Transparency in the Museum – A Case Study of the Exhibition »Das Transparente Museum« at the Hamburger Kunsthalle in Hamburg, Germany« in Zusammenarbeit mit der Hamburger Kunsthalle. | Studied Art History in Leipzig and Strasbourg. 2018/19 MA in Cultural & Creative Industries at King's College London, with the thesis: "The Concept of Transparency in the Museum – A Case Study of the Exhibition 'Das Transparente Museum' at the Hamburger Kunsthalle in Hamburg, Germany", in collaboration with the Hamburger Kunsthalle. Her research focuses on ethics in 21st-century art museums.

**Prof. Dr. Birgit Mandel**, Professorin für Kulturvermittlung und Kulturmanagement, Leiterin des Masterstudiengangs Kulturvermittlung an der Universität Hildesheim. Seit 2015 Vizepräsidentin der Kulturpolitischen Gesellschaft, Kuratoriumsmitglied der Commerzbank Stiftung und Aufsichtsratsmitglied der Berlin Kulturprojekte GmbH. Zahlreiche Forschungsprojekte und Publikationen in den Bereichen: Kulturvermittlung, kulturelle Bildung, Audience Development, Kulturmanagement, Kulturpolitik sowie Besucher\*innenstudien und Bevölkerungsbefragungen. | Professor of Cultural Mediation and Cultural Management, and Head of the MA Programme in Cultural Mediation at the University of Hildesheim. Since 2015 Vice-President of the Kulturpolitische Gesellschaft, member of the Board of Trustees of the Commerzbank Foundation and member of the Supervisory Board of Berlin Kulturprojekte GmbH. Numerous publications on the topics of cultural mediation, cultural education, audience development, cultural management and cultural politics, as well as visitor studies and population surveys.

**Florian Slotawa**, Studium der Bildhauerei in Hamburg und München. 2007–2010 Gastprofessor an der Universität der Künste, Berlin. Seit 2011 Professur für Skulptur an der Kunsthochschule Kassel. Einzelausstellungen u. a.: P. S. I., MoMA, New York (2009), *Everyday Life* (mit Paola Pivi und Bojan Šarčević), Hamburger Bahnhof Museum für Gegenwart, Berlin (2014), *I could have just set it on fire* (mit Dušan Zahoranský), Center for Contemporary Art, Prag (2016); *Stuttgart sichten*, Deichtorhallen Hamburg (2018). | Studied sculpture in Hamburg and Munich. 2007–2010 Visiting Professor at Berlin University of the Arts. Professor of sculpture at the Kunsthochschule Kassel since 2011. Solo exhibitions include: MoMA P.S. I, New York (2009); *Everyday Life* (with Paola Pivi and Bojan Šarčević), Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin (2014); *I could have just set it on fire* (with Dušan Zahoranský), Center for Contemporary Art, Prague (2016); *Stuttgart sichten*, Deichtorhallen Hamburg (2018).

**Prof. Dr. Margriet Schavemaker**, künstlerische Direktorin des Amsterdam Museums und Professorin für Media and Art in Museum Practice an der Universität Amsterdam. 2009–2019 in verschiedenen Positionen am Stedelijk Museum Amsterdam, so als Leiterin Sammlung und Forschung, Managerin Bildung, Interpretation und Publikationen sowie als Kuratorin. Kuratorin zahlreicher Ausstellungen, u. a.: *The Stedelijk Museum & The Second World War* (2015), *Jean Tinguely: Machine Spectacle* (2016) und *Stedelijk BASE* in Zusammenarbeit mit Beatrix Ruf und AMO/Rem Koolhaas, Federico Mertelli (2017–2022). | Artistic Director of the Amsterdam Museum and Professor of Media and Art in Museum Practice at the University of Amsterdam. 2009–2019 various positions at the Stedelijk Museum Amsterdam (Head of Collection and Research, Manager of Education, Interpretation and Publications, and Curator). Curator of numerous exhibitions, including *The Stedelijk Museum & The Second World War* (2015); *Jean Tinguely: Machine Spectacle* (2016); and *Stedelijk BASE*, in collaboration with Beatrix Ruf and AMO/Rem Koolhaas, Federico Martelli (2017–2022).

Sehr interessant, einem Extra-  
besuch der Kunsthalle wert.  
J. Behn

das transparente I. macht  
die Kunst lebendiger  
Klasse  
Paul

**Großer Dank gilt allen am Transparenten Museum beteiligten Kolleg\*innen und Unterstützer\*innen sowie besonders Many thanks to all colleagues and supporters involved in the Transparent Museum and especially:**

Innerhalb der Hamburger Kunsthalle Within Hamburger Kunsthalle:  
Ulugbek Ahmedov, Art Handling | Christian Auffahrt, Vertriebs- & Veranstaltungsmanagement Eventmanagement | Lara Bader, Assistenz Transparentes Museum Assistance Transparent Museum (2019) | Anne Barz, Leiterin Registrarabteilung und Ausstellungscoordination Head of Registrar's Department & Exhibition Coordination (bis/til 2016) | Dr. Markus Bertsch, Leitung Sammlung 19. Jahrhundert Head of Collection 19th Century | Tobias Boner, Medientechnik Media Technology | Dr. Stefan Brandt, Geschäftsführer Managing Director (bis/til 2017) | Silvia Castro, Leiterin Restaurierung & Kunsttechnologie Alte Meister Head of Department Conservation & Art Technology Old Masters | Dr. Désirée de Chair, Wissenschaftliche Volontärin Traineeship (2015/16) | Ursula Fischer, Bibliothek Library | Thomas Fischer, EDV IT | Prof. Dr. Hubertus Gaßner, Direktor Director (bis/til 2016) | Martina Gschwilm, Öffentlichkeitsarbeit & Digitale Medien Public Relations & Digital Media | Dr. Ute Haug, Leitung Provenienzforschung & Sammlungsgeschichte Head of Provenance Research & History of Collection | Matthias Heine, IT & Systemadministration | Dr. Katharina Hoins, Assistentin Direktor Assistance Director | Gesa-Thorid Huget, Leitung Fundraising & Sponsoring Head of Department Fundraising & Sponsoring (ab/since 2017) | Christoph Irrgang, Digitalisierungsprojekt Digitalization Project | Andrea Joosten, Leitung Information & Dokumentation Head of Information & Documentation | Josephine Karg, Hans Brökel und Johann Max Böttcher-Volontärin Hans Brökel and Johann Max Böttcher Traineeship (2017–2019) | Eva Keochkian, Restaurierung & Kunsttechnologie 19. Jahrhundert Conservation & Art Technology 19th Century | Dr. David Klemm, Leitung Digitalisierungsprojekt Head of Digitalization Projekt | Dr. Brigitte Kölle, Leitung Sammlung Kunst der Gegenwart Head of Collection Contemporary Art | Julia Kölle, Assistenz Transparentes Museum Assistance Transparent Museum (2015/16) | Nobert Kölle, Geschäftsführer Managing Director (ab/from 2018) | Oxana Königstuhl, Buchhaltung Accounting | Prof. Dr. Alexander Klar, Direktor Director (ab/from August 2019) | Dr. Daniel Koep, Assistenz Direktor Assistance Director (bis/til 2018) | Anuschka Lichtenhahn, Leitung Fundraising & Sponsoring Head of Department Fundraising & Sponsoring (bis/til 2016) | Sonia Mahnkopf, Fundraising | Dr. Jan Metzler, Leiter Kommunikation & Marketing Head of Department Communication & Marketing | Jochen Möhle, Leitung Art Handling Head of Art Handling | Shannon Ort, Assistenz Transparentes Museum Assistance Transparent Museum (2017/18) & Registrar Registrar's Department (seit/since 2018) | Pauletta Piniane, Stellvertretende Leitung Besucherservice Deputy Head of Museum Attendants | Dr. Sandra Pisot, Leitung Sammlung Alte Meister Head of Collection Old Masters | Volker Ruge, Hausmeisterei Caretaking | Dr. Petra Roettig, Leitung Sammlung Kunst der Gegenwart Head of Collection Contemporary Art | Dr. Ulrike Saß, Projekt Provenienzforschung Skulpturen Project Provenance Research Sculptures (2015–2017) | Oliver Scheid, Assistenz Kaufmännischer Geschäftsführer Assistance Managing Director | Dr. Karin Schick, Leitung Sammlung Klassische Moderne Head of Collection Modern Art | Heike Schreiber, Restaurierung & Kunsttechnologie Klassische Moderne Conservation & Art Technology Modern Art | Henrike Schröder, Bibliothek Library | Anna Schröder-Weisel, Leitung Besucherbüro Head of Visitor Services | Anna-Lena Schumacher, Besucherbüro Visitor Services | Ursula Sdunnus, Archiv Kupferstichkabinett Archivist | Dr. Anna Seidel, Projekt Provenienzforschung Skulpturen Project Provenance Research Sculptures (2015–2017) | Barbara Sommermeyer,

Restaurierung & Kunsttechnologie Kunst der Gegenwart Conservation & Art Technology Contemporary Art | Dr. Andreas Stolzenburg, Leitung Sammlung & Kupferstichkabinett Head of Collections & Department Prints & Drawings | Ralf Suerbaum, Leitung Gebäude & Technik Head of Department Building & Technology | Margarethe Thams, Leitung Besucherservice Head of Museum Attendants | Ursula Trieloff, Sekretariat Sammlung Office Collections | Prof. Dr. Christoph Martin Vogtherr, Direktor Director (2016–2018) | Meike Wenck, Leitung Registrarabteilung & Ausstellungs-koordination Head of Registrar's Department & Exhibition Coordination (ab/since 2017) | Wybke Wiechell, Leitung Bildung & Vermittlung Head of Department Education (bis/til 2019) | Monika Wildner, Bibliothek Library | Sabine Zorn, Leitung Restaurierung Graphik & Fotografie Head of Paper and Photograph Conservation | Anja Zuschke, Buchbinderei Bookbinding.

Außerhalb der Hamburger Kunsthalle Outside Hamburger Kunsthalle:  
Prof. Dr. Andreas Blühm, Direktor Director Groningen Museum | Dr. Friedrich Brandl, Hörstation Audio Station | Jörg Buchstein, Proband | Ulrike Cappenberg, Kunstvermittlerin Art Educator | Wenzel Dashington, Rapper Hamburg | Nathalia David, Kunstvermittlerin Art Educator & Schüler\*innen Students, Hörstation Audio Station | Paul Debevec, Außerordentlicher Professor, Grafikforschung Adjunct Professor, Graphics Research University of Southern California Institute for Creative Technologies | Lara Dittmar, Probandin Proband | Dr. Claudia Fabian, Leiterin Handschriften & Alte Drucke Head of Department of Manuscripts and Rare Books Bayerische Staatsbibliothek München | Prof. Dr. Stephan Faust, Juniorprofessor, Institutsleitung Archäologisches Institut Junior Professor, Head of the Archaeological Institute Universität Hamburg | Dr. Nico Fickinger, Hauptgeschäftsführer Managing Director NORDMETALL e.V. | Antje Finkbeiner, Probandin Proband | Prof. Dr. Uwe Fleckner, Professor für Kunstgeschichte Professor of Art History Universität Hamburg | Katja Gondert, Referentin Förderbereich Kultur Consultant Funding Culture NORDMETALL-Stiftung | Prof. Dr. Reinhard Flender, Leiter Institut Kultur- und Medienmanagement Director of Institute Cultural Management and Media Management Hochschule für Musik und Theater Hamburg | Laurent Gorgerat, Leiter Orient, Zypern, Etrurien und frühes Griechenland Head of Orient, Cyprus, Etruria and Early Greece Antikenmuseum Basel | Anja Grosse, Kunstvermittlerin Art Educator | Dr. Dorothee Hansen, stellv. Direktorin Deputy Director Kunsthalle Bremen | Miguel Helfrich, Leiter Gipsformerei Head of Replica Workshop Staatliche Museen zu Berlin | HLZ Heine/Lenz/Zizka Projekte GmbH: Brigitta Bungard, Creative Director, Prof. Achim Heine, Gründer Founder, Stephanie Jasny, Möbeldesign Furniture Design | Dr. Marcus A. Hurttig, Wissenschaftlicher Mitarbeiter Research Associate Graphische Sammlung, Museum der bildenden Künste Leipzig | Prof. Dr. Serena Iervolino, King's College, Arts and Humanities Research Ethics Panel, London | Victoria Noel Johnson, Kuratorin Curator Fondazione Giorgio e Isa de Chirico | Fernando Kabisch, Proband | Dr. Monika Kaminska, Hörstation Audio Station | Astrid Kießling-Taşkın, Vorstand Förderbereich Kultur, Soziales Member of the Board of Managing Directors, Funding Area Culture, Social Affairs Commerzbank-Stiftung | Heike Kirchhoff, Leiterin Head of Artothek Bonner Kunstverein | Prof. Dr. Armin Klein, Professor Kulturmanagement und Kulturwissenschaften im Ruhestand retired Professor Cultural Management and Cultural Studies | Corinna Koch, Ausstellungsmanagerin Exhibition Manager | Marion Koch, Kunst und Kultur Dialoge Art and Culture Dialogues, Hamburg | Prof. Dr. Eckart Köhne, Präsident President Deutscher Museumsbund e. V. | Günther Maria Kolck & Christine Ebeling, Ausstellungsarchitektur Exhibition Architecture | Gerhard Kruse, Besucherservice Museum Attendant | Sophia Kunze, Kunsthistorikerin Art historian | Doreen Leberecht, Sales Manager Media Axel Springer Syndication GmbH | Manfred Leberle,

Proband | Ivonne Leuchs & Annette Stiff, 3D-Scan Raum für Haptografie | Dr. Tomas Lochman, Leiter Skulpturensammlung Head of Sculpture Collection Antikenmuseum Basel und Sammlung Ludwig | Britta Lorenz, MA Cultural & Creative Industries | Prof. Dr. Birgit Mandel, Professorin für Kulturvermittlung und Kulturmanagement, Leiterin Masterstudiengang Kulturvermittlung Professor of Cultural Mediation and Cultural Management, Head of the MA Programme in Cultural Management Universität Hildesheim | Neguine Matthieux, Leiterin Director Musée d'Horloge Louvre, Paris | Sarah Metzler, Projektleiterin Head of Project Hauptsache Publikum Deutscher Museumsbund e. V. | Prof. Dr. Pia Müller-Tamm, Direktorin Director Kunsthalle Karlsruhe | Werner Murrer, Rahmen Frames | Muthesius Kunsthochschule, Filmklasse Film Class: Sarang Aria, Eugenia Barukin, Laura Calotta Cordt, Marwin Stindt, Hyusuk Yi | Öslem Nas, Hörstation Audio Station | Margot Notarius, Reproduktionsrechte Museen Reproduction Right Museums VG Bild-Kunst | Ulfert Oldewurtel, Wissenschaftlicher Mitarbeiter Research Associate Archäologisches Institut der Universität Hamburg | Scarlett Reliquet, Leiterin Programm Head of Program Coordination Musée d'Orsay | Dr. Eva Reussner, Leiterin Förderberatung in der Forschungsförderung Head of Funding Consulting in Research Funding Karlsruher Institut für Technologie | Philipp Ricklefs, Studio Eggert/Ricklefs | Sabine Rizzello, Kunstvermittlerin Art Educator | Gerd Roos, freier Kurator und Giorgio de Chirico-Experte Freelance Curator and Giorgio de Chirico Expert | Sandra Rudolph, Probandin Proband | Margarethe Samu, Besucherservice Museum Attendant | Michael Sauer, Grafik-Design Graphic Design | Thomas Schelper, Werkstatt Gipsformerei Replica Workshop Staatliche Museen zu Berlin | Erika Schmied, Fotografin Photographer | Martina Schrei, Freie Restauratorin Freelance Conservator | Thomas Sello, Museumspädagoge, Vorstand Art Educator, Board of Malchule e.V. | Univ.-Prof. Dr. Martina Seifert, Institutsleitung Archäologisches Institut Director Archaeological Institute Universität Hamburg | Bettina Steinbrügge, Direktorin Director Kunstverein in Hamburg | Prof. em. Dr. Reimar Stielow, Hochschule für bildende Künste Braunschweig | Studentinnen Students HfMT Hamburg: Friederike Adolph, Manuela Breucker, Charlotte Flemming, Marie Knop, Sophia Plodek | Mariya Sure,

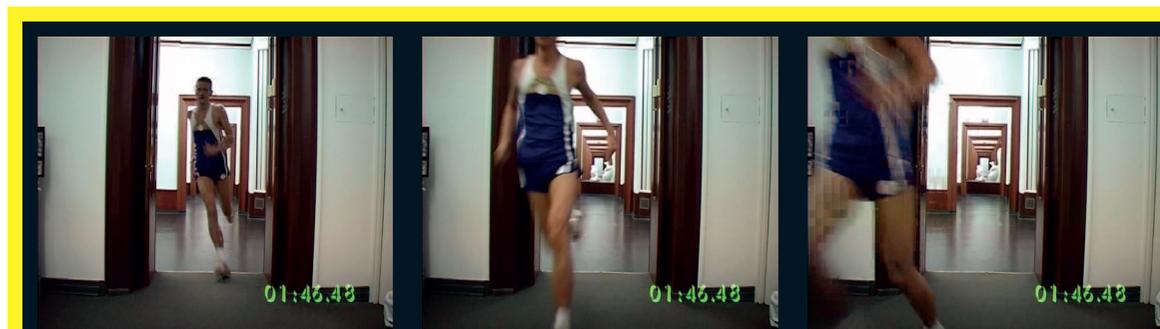
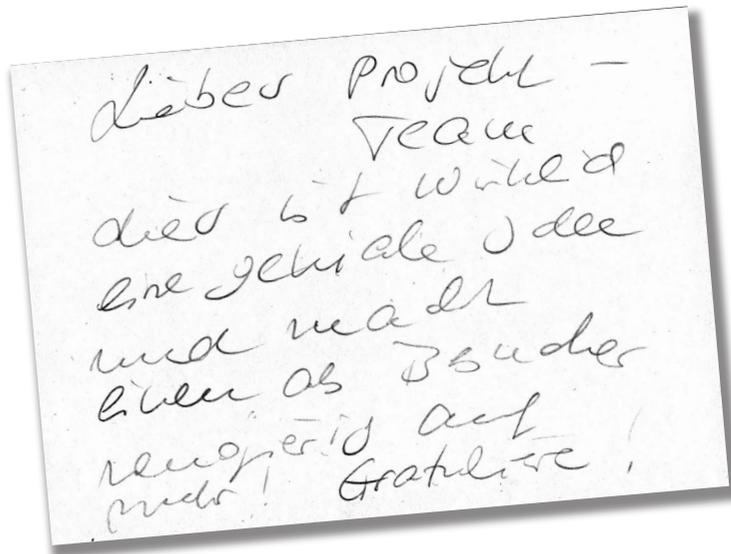
Besucherservice Museum Attendant, Hörstation Audio Station | Artem Tarassov & Evgenia Ivanova, Bad Monkees | Jacqueline Todd, Übersetzerin Translator | Claudia Trosse, Probandin Proband | Kirsten Wagner, Geschäftsführung Managing Director NORDMETALL-Stiftung | Marianne Wagner, Probandin Proband | Carl Wezerek, Proband | Verena Westermann, Referatsleitung Museen Head of Museum Consult | Roland Wilhelm, Gipsformerei Replica Workshop Staatliche Museen zu Berlin | Andrea Wistuba, Probandin Proband | Beate Witt, Fotoredakteurin Photo Editor Bridgeman Images | Elisabeth Wynhoff, Leitung Head of Artothek des Bonner Kunstvereins | Eric Ziese, Proband | Marc Zimmerer, prontotype e. K.

Mein größter Dank geht neben den Kolleg\*innen – und hier möchte ich besonders hervorheben Dr. Ute Haug, Eva Keochakian, Heike Schreiber und Sabine Zorn – an die studentischen Hilfskräfte, die sukzessive das komplexe Unterfangen mit Herzblut begleitet und mit betreut haben: Lara Bader, Shannon Ort und Julia Kölle. Zudem danke ich persönlich den Stifter\*innen, namentlich Astrid Kießling-Taşkin, Vorständin Commerzbank-Stiftung, und Kirsten Wagner, Geschäftsführerin NORDMETALL-Stiftung, die das Projekt sowie seine Dokumentation und Evaluation erst ermöglicht haben.

My very special thanks go to the colleagues – and here especially Dr. Ute Haug, Eva Keochakian, Heike Schreiber and Sabine Zorn – as well as to the Student Assistants, who successively put their hearts and minds into supporting the complex project: Lara Bader, Shannon Ort and Julia Kölle. Also I thank personally our donators, namely Astrid Kießling-Taşkin, Board Member of Managing Directors of Commerzbank-Stiftung, and Kirsten Wagner, Managing Director NORDMETALL-Stiftung, who made the project, its documentation and evaluation possible.

ANNABELLE GÖRGEN-LAMMERS

Projektleiterin Transparentes Museum und Ausstellungskuratorin  
Project Manager Transparent Museum and Exhibition Curator



## HAMBURGER KUNSTHALLE

Vorstand Board of Managing Directors

Direktor Director: Alexander Klar

Kaufmännischer Geschäftsführer Managing Director: Norbert Kölle

Assistenz Direktor Assistance Director: Olga Fallmeier, Katharina Hoins

Assistenz Kfm. Geschäftsführer Assistance Managing Director: Oliver Scheid

Sekretariat Kfm. Geschäftsführer Office Managing Director: Christine Dunemann

Wissenschaftliches Volontariat Research Assistance: Sjusanna Eremjan, Ann-Kathrin Hubrich, Jan Steinke, Ifee Tack

Personalwesen Personnel Office: Marion Blicke

Pressearbeit Press Office:

Leitung Head Mira Forte; Julia Schmid

Fundraising und Sponsoring Fundraising and Sponsoring:

Leitung Head Gesa-Thorid Huget; Saskia Helin, Sonia Mahnkopf, Miriam Runte

Sammlung Collection:

Leitung und Kupferstichkabinett Head of Collections and Department Prints and Drawings: Andreas Stolzenburg; Alte Meister Old Masters: Sandra Pisot; 19. Jahrhundert 19th Century: Markus Bertsch; Klassische Moderne Modern Art: Karin Schick; Galerie der Gegenwart Contemporary Art: Brigitte Kölle, Petra Roettig; Münzen & Medaillen sowie Ausstellungskuratorin Collection Coins&Medals and Exhibition Curator: Annabelle Görgen-Lammers; Provenienzforschung und Sammlungsgeschichte Provenance Research and History of Collection: Ute Haug; Projekte Projects: Amelie Baader, Sophia Colditz, Josephine Karg, Shannon Ort, Andrea Völker; Sekretariat Sammlung Office Collection: Ingrid Beckmann, Ursula Trieloff

Information und Dokumentation Information and Documentation:

Leitung Head Andrea Joosten; Bibliothek Library: Henrike Schröder, Ursula Fischer, Monika Wildner; Benutzerservice Userservice: Michaela Pens; Dokumentation Sammlung Documentation Collection: Michael Schramm; Digitalisierungsprojekt Digitalization Project: David Klemm, Christoph Irrgang

Restaurierung und Kunsttechnologie Conservation and Art Technology:

Leitung und Alte Meister Head of Department and Old Masters: Silvia Castro; 19. Jahrhundert 19th Century: Eva Keochakian; Klassische Moderne Modern Art: Heike Schreiber, Nicoline Zornikau; Galerie der Gegenwart Contemporary Art: Julia Langenbacher, Barbara Sommermeyer; Graphik und Fotografie Paper and Photography: Sabine Zorn; Buchbinderin Bookbinding: Anja Zuschke

Bildung und Vermittlung Education:

Leitung: Wybke Wiechell (bis I. 7. 2019); Veronika Deinzel, Ute Klapschweitz, Alke Vierck, Sophie Winckel und das Team der freien Kunstvermittler\*innen and a Team of Freelance Education Guides

Registraryabteilung und Ausstellungs-koordination

Registrar's Department and Exhibition Coordination:

Leitung Head: Meike Wenck; Registrare Registrars: Kazusa Haii, Konstanze Jäger; Projekte Projects: Shannon Ort; Medientechnik Media Technology:

Tobias Boner; Art Handling: Leitung Head Jochen Möhle; Ulugbek Ahmedov, Sebastian Conrad, Peter Hochkamer, Oliver Meier, Holger Schumacher; Kupferstichkabinett Archivists: Sören Schubert, Ursula Sdunnus

Veranstaltungsmanagement und Programmkoordination

Event Management and Program Coordination:

Leitung Head Susanne Schatz, Christian Auffarth, Sina Fuhrmann; Besucherservice Museum Attendants Leitung Head: Margarethe Thams, Pauletta Piniane, Christine Hildebrandt; Ismet Apaydin, Ina Bruchlos, Angela Brüggmann, Vilma Campestrin, Astrid Ciura, Hassan Daneschwar, Jörg Günther, Ulrike Heuer, Dagmar Honold, Sylvia Komstke, Gerhard Kruse, Katharina Ledig, Frank Nicklich, Regina Orthmann, Achim Ottlinger, Mariya Sure, Uwe Thüne

Kommunikation und Marketing Communication and Marketing:

Leitung Head Jan Metzler; Anastasia Panagiotopulu; Öffentlichkeitsarbeit, digitale Medien Public Relations; Digital Media: Martina Gschwilm; Besucherbüro Visitor Services Leitung Head: Anna Schröder-Weisel; Anna-Lena Schumacher

Controlling und Finanzen Controlling and Finance:

Leitung Head Marco Smailus; Buchhaltung Accounting: Kathrin von Gönner, Oxana Königstuhl; Kassenkoordination Coordination Cash Registers: Jörg Reinholz

Gebäude und Technik Building and Technology:

Leitung Head Ralf Suerbaum; IT und Systemadministration IT and System-administration: Matthias Heine; Haustechnik Building Technology: Andreas Horn, Florian Krause; Hausmeisterei Caretaking: Volker Ruge; Hausarbeiter Assistance Caretaking: Thomas Schmid; Reinigungskräfte Cleaning Staff: Ariane Brandt, Margarete Müller, Pon Patemann, Claudia Soares, Paneeya Wöltje

Bildrechte Image credits:

Sofern nicht anders gekennzeichnet © Künstler\*innen, Abgebildete und Hamburger Kunsthalle. Zudem: © Filmklasse Muthesius Kunsthochschule, Sarang Aria, Eugenia Barukin, Laura Carlotta Cordt, Marwin Stindt, Hyusuk Yi: Abb. 16, 30; © Andrea Fraser: Abb. 23; © Industrie und Kulturfilm Adalbert Baltes: Abb. 20; © Raum für Haptografie: Abb. 12, 14, 25; © Marina Abramović & Ulay, VG Bild-Kunst, Bonn 2019: Abb. 1, 7, 8, 9; © Florian Slotawa, VG Bild-Kunst, Bonn 2019: Abb. S. 1, Abb. 6, 9, 53, S. 17, 43, 55, 71, 89, 97, 117; © VG Bild-Kunst, Bonn 2019: Abb. 10, 21, 22, 54; © Friederike Adolph, Manuela Breucker, Charlotte Flemming, Marie Knop, Sophia Plodek: Abb. 35, 46–50; ebendiese und Carl Weczerek, Andrea Wistuba, Eric Ziese: Abb. 51; © Lara Bader: Abb. 36–41; © Gerhard Kruse: S. 77; © Britta Lorenz: Abb. 32; © Margarethe Samu: S. 79; © Mariya Sure: S. 77. Für alle eingereichten Feedback-Karten und App-Einsendungen gilt:

© die Verfasser\*innen und die Hamburger Kunsthalle

Fotorechte Photo credits:

Hamburger Kunsthalle: Abb. 12, 14, 16, 20, 25, 30; ebendiese und Lara Bader: Abb. 5, 28, 42, S. 76–79; ebendiese und Kay Riechers: Abb. 1–4, 7, 9–10, 13, 15, 17–19, 21–22, 24, 26–27, 29, 31, 33–34, 52, 54–56, S. 56–59. Trotz sorgfältiger Recherche war es nicht in allen Fällen möglich, alle Rechteinhaber ausfindig zu machen. Berechtigte Ansprüche werden selbstverständlich im Rahmen der üblichen Vereinbarungen abgegolten. Despite careful research, it has not always been possible to locate all right holders. Justified claims will be settled with the usual agreements.

Diese Publikation erscheint anlässlich der Sammlungspräsentation  
This publication is published on the occasion of the collection presentation

## TRANSPARENTES MUSEUM TRANSPARENT MUSEUM

Hamburger Kunsthalle, seit since 30. April 2016

Herausgegeben von Edited by Annabelle Görgen-Lammers,  
im Auftrag der by order of the Hamburger Kunsthalle

Hamburger Kunsthalle  
Stiftung öffentlichen Rechts  
Glockengießerwall 5  
20095 Hamburg  
Tel. +49 (0) 40 428131-200  
Fax +49 (0) 40 42854-3409  
www.hamburger-kunsthalle.de

Gefördert von Supported by:

**COMMERZBANK-STIFTUNG**   
Für eine zukunftsfähige Gesellschaft

**NORDMETALL**   
Stiftung

### AUSSTELLUNG EXHIBITION

Konzeption und Projektleitung Concept and Project Management:  
Annabelle Görgen-Lammers

Assistenz Assistant: Lara Bader (2019), Julia Kölle (2015–2016),  
Shannon Ort (2017–2018)

Realisation Realization: das gesamte Team der Hamburger Kunsthalle  
the whole team of the museum

Ausstellungsgestaltung Exhibition Design: Heine/Lenz/Zizka Projekte  
GmbH

Bauten und Ausstellungstechnik Buildings and Exhibition Technology:  
Gunther Kolck und Team

App-Entwicklungen App-Development: Bad Monkee: Artem Tarassov,  
Evgenia Ivanova; Heine/Lenz/Zizka Projekte GmbH

Ermöglicht durch Enabled by:

**COMMERZBANK-STIFTUNG**   
Für eine zukunftsfähige Gesellschaft

**NORDMETALL**   
Stiftung

**b** BÖTTCHER  
STIFTUNG

  
Hamburg | Behörde für  
Kultur und Medien

### KATALOG CATALOGUE

Konzeption und Realisation Concept and Realization:  
Annabelle Görgen-Lammers

Redaktion Editorial: Annabelle Görgen-Lammers, Lara Bader

Lektorat Copyediting: Diethelm Kaiser (S. p. 17–61; 106–111), Lara Bader,  
Annabelle Görgen-Lammers

Übersetzungen (Deutsch-Englisch) Translations (German-English):

Matthew Partridge (S. p. 9; 76–79; 106–111, Umschlag), Jacqueline Todd  
(alle anderen Texte)

Übersetzungen (Englisch-Deutsch) Translations (English-German):

Lara Bader, Annabelle Görgen-Lammers (S. pp. 92–94)

Gestaltung Layout: Michael Sauer

Druck und Bindung Print and Binding: Druckhaus Köthen

Schrift Type: ITC Johnston

Papier Paper: Soposet Premium Offset

© 2019 Hamburger Kunsthalle und die Autorinnen und Autoren  
and the authors

Printed in Germany

ISBN 978-3-938002-57-5

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im  
Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche  
Nationalbibliografie; detailed bibliographic data can be found on the  
Internet at <http://dnb.de>.

Open Access Online Version verfügbar über available via [arthistoricum.net](http://arthistoricum.net)

URN: [urn:nbn:de:bsz:l6-ahn-artbook-533-0](http://nbn:de:bsz:l6-ahn-artbook-533-0)

DOI: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.533>

e-ISBN: 978-3-947449-76-7

 **arthistoricum.net**  
FACHINFORMATIONSDIENST KUNST · FOTOGRAFIE · DESIGN

# Was war für uns hilfreich? Mögliche Anregungen für vergleichbare Projekte – Notizen zum Weiterführen

## Entwicklungsphase

- Von Anfang an Sichtweisen von außen einnehmen bzw. abfragen und einbeziehen
- Nicht-Besucher\*innen aktiv befragen bzw. Impulse aus der (Nicht-)Besucher\*innen-Forschung aufnehmen
- Möglichst vielfältige Erfahrungen mit persönlicher Vermittlung machen, Fragen, Rückmeldungen ernst nehmen
- Gezielt Aufsichten und ihre Erfahrungen einbeziehen
- Formeller und informeller Austausch mit Kolleg\*innen verschiedenster Abteilungen und Ebenen
- Sich der aktiven Mitarbeit Einzelner aus allen Abteilungen, besonders der Vermittlungsabteilung, versichern
- Alle Orte im Haus aufsuchen – es kann spannende Gespräche und Trouvaillen geben
- Bei der Vielzahl an Möglichkeiten die Alleinstellungsmerkmale des Hauses nicht aus dem Blick verlieren
- Erfahrungen mit eventuell ähnlichen Ansätzen in temporären oder dauerhaften, internen oder externen Projekten suchen, auswerten und weiterentwickeln
- Nicht zu großes, interdisziplinär aufgestelltes Projektteam aus Interessierten bilden
- »Head space«, Freiraum für Ideen schaffen – für sich selbst und das Team
- Atmosphäre für offenen Austausch und Kritik schaffen
- Radikal denken und auch heikle Fragen ansprechen, um dafür neue Lösungen zu finden
- Mut zur Diskussion haben, nicht nur in Bezug auf Sachinhalte, sondern auch hinsichtlich Wegen und Mitteln der Besucherorientierung
- Aktiv in Schnittstellen hineingehen, zwischen Zuständigkeiten und Abteilungen Gemeinsamkeiten suchen
- Künstler\*innen und ihre Werke einbinden
- Designer\*innen von Beginn an mit in Überlegungen einbeziehen
- Vertreter\*innen von lokalen Kulturinstitutionen einbeziehen
- Bei aller Didaktik die Aussagekraft und Freiheit der Kunst nicht unterschätzen
- In der Vermittlung weniger objekt- als vielmehr besucher- und prozessbezogen denken
- Ideen für möglichst definierte Orte, Situationen entwickeln
- Ermutigen, an neue Arten von Zielgruppen zu denken und Gruppen mit den Angeboten neu zu entwickeln
- Zielgruppe im Diskussionsverlauf immer klarer definieren, Konzept darauf abstimmen
- Möglichst nachhaltige, auch in anderen Kontexten nutzbare Inhalte und Methoden erarbeiten
- Ideen, auch mit einfachen Mitteln und falls nötig auch nur kurzfristig erproben mit Besucher\*innengruppen
- Konzeptentwicklung im Verlauf in verschiedenen Plenen vorstellen und Rückläufe einbinden

- Klären, welche Arbeitskapazitäten für das Projekt bereitstehen
- Sich des Rückhalts des Vorstands versichern
- Zentrale Exponate recherchieren und Möglichkeiten der Ausleihe eruieren
- Ansätze gegebenenfalls mit Blick auf die Möglichkeiten des digitalen Raums weiterdenken
- .....
- .....
- .....

**Projektantrag und Kostenplan**

- Möglichst frühzeitig potenzielle Unterstützer\*innen eruieren und in die Ideenentwicklung einbeziehen
- Möglichst neue Partner\*innen gewinnen, sodass die Finanzierung anderer Projekte nicht unter dem Experiment leiden muss
- Nicht den finanziellen, strukturellen und personellen Aufwand der Entwicklung von Pilotprojekten unterschätzen
- Auf welcher Basis kann aufgebaut werden in Hinblick auf Ausstattung, Zugang z. B. zu historischen Archiven, zu Know-how im eigenen Haus?
- Grundvoraussetzungen (z. B. technische) prüfen und soweit möglich schaffen
- Was kann intern neu aufgebaut werden, wofür braucht man externe Unterstützung?
- Partizipative Projekte bedürfen der dauerhaften Pflege und Aktualisierung, dies betrifft technische wie materielle Ausstattung und Wartung
- Personellen Aufwand einplanen für alle beteiligten Abteilungen (z. B. von Werk- und Archivalienwechsel bis zur Bewerbung in social-media)
- Evaluation finanziell und personell einplanen
- Werbemaßnahmen und Wegeführung einkalkulieren
- Möglichst freien oder reduzierten Eintritt zur Erprobung des Teilbereichs bewirken/einplanen
- .....
- .....
- .....

**Projektdurchführung**

- Informationen je nach Gehalt und Detailliertheit in unterschiedliche, einzeln zu rezipierende Ebenen aufteilen
- auf allen Informationsebenen fachlich präzise sein
- sich immer wieder über Kernaussagen einzelner Elemente und Räume verständigen, ggf. dazu »Raumbücher« entwickeln
- bei der Planung von interaktiven Elementen die Handhabung einfach, intuitiv halten und auf einzelne Erkenntnisinteressen fokussieren

- mehr Zeit als sonst für Abstimmungs- und Kommunikationsprozesse mit internen und externen Partner\*innen einplanen
- Kooperationen mit externen neuen Partner\*innen können neue Impulse geben
- Zusammenarbeit mit Hochschulen und Studierenden kann zeitaufwendiger, aber wechselseitig anregend sein
- Mut zur Lücke haben und Lücken und unabgeschlossene Prozesse auch formulieren, da sie für Besucher\*innen erkenntnisreich sein können
- die Gestaltung auf Erklärungen ausrichten, aber auch Werke, Prozesse oder Effekte zum Staunen inszenieren
- Nicht zögern, Lehrreiches auch mit Unterhaltsamem oder Humorvollem zu verknüpfen
- Feedback-Stationen einplanen sowie die Möglichkeit, Einsendungen bzw. Ergebnisse auch für die anderen Besucher\*innen einsehbar zu machen
- Falls möglich, Raumgrößen und Ausstellungsarchitektur anstreben, die Gruppen und deren Austausch untereinander zulassen
- Sitzmöglichkeiten einplanen
- Darstellungen, z. B. von Aufgaben, möglichst personalisieren
- Alle Beteiligten an den jeweiligen Präsentationen nennen oder sie sich auch weitergehend (selbst)darstellen lassen
- bei der Entwicklung von neuen Informationselementen neben der Vermittlungsabteilung ggf. externe Spezialist\*innen einbeziehen, die das Nutzerverhalten aus anderen Kontexten kennen
- Texte für eine definierte Zielgruppe formulieren
- Formulierungen von möglichst vielen verschiedenen Personen gegenlesen lassen, Zeit hierfür einplanen
- .....
- .....
- .....

## Auswertung

- Möglichst häufig selbst Besuchende in den neuen Bereichen führen, begleiten, mit ihnen diskutieren
- Erprobung des Ortes und Austausch mit Besucher\*innen bei möglichst vielen Kolleg\*innen anregen
- Alle Erfahrungen verschiedenster Probanden, Besucher\*innen, Aufsichten, Vermittler\*innen, internen und externen Kolleg\*innen etc. abfragen, teilen und ernst nehmen
- Zeit und Mittel für Fachleute zur internen und externen Evaluation aufbringen
- Erhaltene Kritik und Anregungen möglichst kurz- wie langfristig umsetzen, erproben und die Ergebnisse vergleichen
- Positive wie negative Erfahrungen offen teilen
- Nächste Schritte planen, anders machen, besser machen
- .....
- .....

## What did we find helpful? Notes and suggestions for similar projects – to be continued

### Developmental phase

- examine, include and adopt external perspectives
- incorporate findings and recommendations from (non-)visitor research and/or interview non-visitors
- involve gallery attendants and incorporate their experience
- promote formal and informal exchange with colleagues from different departments and levels of responsibility
- make sure that a person of every department is ready to be actively involved
- explore the whole museum, as this can lead to interesting and useful discussions, and may also produce trouvailles
- when you are faced with numerous possibilities, never lose sight of the museum's unique features
- gather as much personal experience of communicating with visitors as possible; take visitors' questions, comments and suggestions seriously
- be open to discussing not only the thematic contents of the project, but also visitor-oriented approaches and strategies
- actively seek out areas of overlap between disciplines and find common ground between departments and areas of responsibility
- involve artists and their works
- involve designers in the process from the outset
- involve cultural stakeholders of the area
- in spite of all interpretation, take the freedom and power of artworks seriously
- seek, evaluate and develop on experience with similar approaches in other temporary or permanent projects, being carried out in the museum or externally
- establish a project team that is not too large, but is made up of committed individuals from different disciplines
- provide head space – sufficient scope for you and the other members of the team to develop ideas
- create an atmosphere that serves open communication, a free exchange of views and criticism
- think radically, and do not be afraid to tackle sensitive issues or difficult questions in order to find new solutions
- in the engagement, adopt a less object-based, more visitor- and process-oriented approach
- develop ideas for closely defined locations, situations and proposals
- try to develop new audiences
- continually refine the definition of the target group and adjust your concept to reflect this
- produce sustainable contents and materials that can be used in other contexts
- use simple means to test out ideas with visitor groups

- present the project concept in different contexts and plenums at an early stage of development
- secure support from the management board
- clarify the availability of working capacity for the project
- conduct research into key exhibits and investigate possible loans
- consider how approaches might be extended into digital spheres
- .....
- .....
- .....

**Project proposal and budget**

- research potential supporters and involve them in the development of ideas as early as possible
- where possible, find new financial partners, so that the funding of other projects is not affected by the experiment
- never underestimate the financial, structural and human resources needed to develop and run pilot projects
- consider how the project might be able to build on the museum’s own technical equipment, access to historical archives, know-how, etc.
- determine which conditions are essential (e. g. technical stipulations) and make sure that these are fulfilled
- work out what has to be newly established, and where external support will be required
- bear in mind that participatory projects require regular supervision and upkeep; this applies to technical support as well as to materials and maintenance
- calculate staffing needs with respect to all the departments involved in the project (e. g. to replace artworks and archival material, or to promote the project on social media channels)
- calculate the human and financial resources needed to evaluate the project, and include these in the budget
- aim to provide free admission to the area where the experiment is taking place
- budget for wayfinding, advertising and promotional measures
- .....
- .....
- .....

**Project implementation**

- spread different information over different levels
- keep information factually correct and precise at all levels
- confer repeatedly with team members on the core message of individual elements, and compile specification books on each project space if necessary
- when planning interactive elements, ensure that they are simple and intuitive to use, and focus on individual knowledge interests

- allow sufficient time for coordination and communication between internal and external partners
- bear in mind that cooperating with new external partners may provide new ideas and stimuli
- remember that collaboration with universities and students can be time-consuming, but may also prove to be stimulating and mutually beneficial
- name and acknowledge the input of everyone who contributed to the various presentations, support the presentation of them(selves) to the visitors
- do not be afraid of knowledge gaps – openly address these gaps and unfinished processes, as they can provide valuable insights for visitors
- create a project design oriented towards information and explanation, but also include artworks, processes or effects that impress or amaze
- do not hesitate to combine educational contents with entertaining or amusing elements
- when setting up a feedback option, ensure that submissions or results can be viewed by other visitors
- where possible, ensure that rooms and architectural structures are large enough to accommodate groups
- include some seating facilities for visitors
- where possible, provide personalized descriptions, for example of tasks to be fulfilled
- when developing new information elements, in addition to Education Department staff, consider consulting external specialists who have experience of user behaviour in other contexts
- compile texts for a defined target group
- have all texts read through by as many people as possible, and leave enough time for subsequent editing
- .....
- .....
- .....

**Evaluation**

- as often as possible, observe, guide and accompany visitors on tours of the new areas
- obtain the views and experiences of a wide range of test subjects, visitors, gallery attendants, educators, internal and external colleagues, etc., and take their opinions seriously
- invest time and money in having the project evaluated by internal and external experts
- implement changes based on visitors' criticisms and suggestions as soon as possible, and compare the results with the previous solutions
- openly share positive and negative experiences
- plan the next steps; do things differently; do things better
- .....
- .....

## 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](mailto: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!<sup>1</sup>: 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 Heine<sup>1</sup> leistete 1858 die größte private Spende: 25.000 Courant Mark<sup>2</sup>.

Und es sollte noch ein viel größerer Betrag folgen: 1865 erbt die Kunsthalle von Heine 200.000 Mark Banco<sup>2</sup>. Das Geld war bestimmt zum Ankauf von »guten und geprüften Bildern«.<sup>3</sup>

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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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:

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> 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*<sup>1</sup> aus

dem frühen Werk des Künstlers kann er nun erstmals in seiner gesamten Entwicklung gezeigt werden<sup>2</sup>. 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.<sup>3</sup> 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 Sachlichkeit<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup>

**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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>1</sup> 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 Nölken<sup>2</sup> gehörte den jüdischen Eheleuten von der Porten<sup>3</sup>.

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.<sup>4</sup>

#### **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.<sup>1</sup> Die Kunsthalle kaufte es 1957 im Kunsthandel.

Als der Künstler das Gemälde einige Jahre später hier ausgestellt sah, bezeichnete er es als Fälschung.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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 verursachen<sup>1</sup>, 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.<sup>2</sup> Deshalb wägen Kurator\*innen und Konservator\*innen/Restaurator\*innen ab<sup>3</sup>, welche Lichtmenge und Lichtdauer geeignet sind sowie welche Leuchtmittel gewählt werden sollten: So helfen geringe Beleuchtungsdauer und -stärke, der Einsatz von Halogen oder LED<sup>4</sup>, 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 ausgewechselt 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 werden<sup>1</sup>, 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 Lichtempfindlichkeit<sup>2</sup>, die Begrenzung der Beleuchtungsdauer und der grundsätzliche Tageslichtausschluss sowie die Reduzierung der Beleuchtungsstärke auf zumeist 50 Lux<sup>3</sup>. 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 auswechseln<sup>4</sup>, 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 ausgewechselt 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«.<sup>1</sup>

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.<sup>2</sup>

Im Vergleich zum Hamburger Stadtbild wurde die Kunsthalle sehr spät elektrifiziert.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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

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.<sup>1</sup>

Der ursprüngliche Blau-Wert ist nur noch am unteren Bildrand zu entdecken. Denn dieser wurde in den ersten Jahren durch den ursprünglichen Zierrahmen verdeckt.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> Berliner Blau wurde 1704 in Berlin entdeckt und hat sich in ganz Europa weit verbreitet.<sup>4</sup>

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.<sup>1</sup> Manche Künstler\*innen behandeln den Rahmen als Teil des Werks und stimmen Bildgröße und -komposition auf ihn ab oder entwerfen ihn sogar selbst.

Max Liebermann<sup>2</sup> legte auf die Rahmung großen Wert.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

#### **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 Umriss 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 Umriss Schatten 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!<sup>1</sup>

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-Tempel<sup>2</sup>, und die *Kore von Erechtheion*.<sup>3</sup>

Aus Gips schuf man seit der Renaissance und besonders im 19. Jahrhundert preiswert dreidimensionale »Doubles« der einzigartigen Berühmtheiten. Das weiße Gipsmehl<sup>4</sup> 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:

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

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

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.<sup>1</sup>

**Fußnote:**

<sup>1</sup> 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 Tempeleingang 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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:

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

<sup>2</sup> 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 zusammengefügte Gipskappe 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.<sup>1</sup> In dieses Kabinett würde es nur vierfach gefaltet hineinpassen, daher zeigen wir Ihnen hier die vorbereitende Ölstudie.<sup>2</sup>

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 ...<sup>3</sup>

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.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup> 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 feierte<sup>1</sup>, die heute unbemerkt im Depot schlummern: Die Hamburger Kunsthalle besitzt einen riesigen, tausende Einzelstücke umfassenden Münzschatz!<sup>2</sup>

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 Plaketten<sup>3</sup>, 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 Münzkunde<sup>4</sup> 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 Stadt<sup>5</sup>. 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?<sup>6</sup>

#### 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 & Ausstellungsorganisation; 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.<sup>1</sup> Übungen in der Betrachtung von Kunstwerken nannte er die Gespräche, welche 1897 veröffentlicht wurden. Der große Erfolg des Buches<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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](mailto: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](mailto: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](mailto: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 joy<sup>1</sup>: 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]:*

<sup>1</sup> "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 Heine<sup>1</sup> 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."<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup>

**Notes:**

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

<sup>2</sup> 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 €.

<sup>3</sup> 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

#### 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”.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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) radiation<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> For this reason, curators and conservators<sup>3</sup> 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 lighting<sup>4</sup> 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 developed<sup>1</sup> 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 sensitivity<sup>2</sup>, limiting the time of exposure to light and avoiding daylight in principle, as well as generally reducing light intensity to 50 lux<sup>3</sup>. 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 intervals<sup>4</sup>, 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.”<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> Compared to Hamburg’s cityscape, the Kunsthalle was furnished with electric light very late.<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> 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.<sup>5</sup> 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> Prussian blue was discovered in Berlin in 1704 and became popular throughout Europe.<sup>4</sup> 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.<sup>1</sup> 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 Liebermann<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup> 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 Gugerele, 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!<sup>1</sup> 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,<sup>2</sup> and the *Caryatide of Erechtheion*.<sup>3</sup>

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 powder<sup>4</sup> 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:

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

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

<sup>3</sup> 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.

<sup>4</sup> 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.<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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.<sup>1</sup> Since it would only fit into this cabinet if it were folded up four times, we are showing you the preparatory oil study.<sup>2</sup>

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 ...<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup>

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.<sup>5</sup>

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 film<sup>1</sup> 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!<sup>2</sup>

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 badges<sup>3</sup> 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 numismatics<sup>4</sup> 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 city<sup>5</sup>.

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?<sup>6</sup>

## 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.<sup>1</sup>

*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 book<sup>2</sup> 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.<sup>3</sup>

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](mailto: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](mailto: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.

In the past five years, the  
Hamburger Kunsthalle conceived,  
edited and published more  
than 80 books.

Über 80 Bücher und  
Ausstellungskataloge sind  
in den letzten 5 Jahren von  
der Hamburger Kunsthalle  
gedacht, verfasst und  
herausgegeben worden.

**Was passiert backstage?**  
What is happening behind  
the scenes?

restliche Fläche  
inter 76 Türen  
dieser verborgen  
remaining space is  
en behind 76 door  
his one.

Die Hamburger Kunsthalle hat eine Gesamtfläche von gut 30.000 qm. Für Sie sind davon 12.000 qm zugänglich.

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.

### FRAGEN ÜBER FRAGEN QUESTIONS ON QUESTIONS

Nach welchen Kriterien wird die Sammlung ausgebaut?  
What are the criteria that form the basis for expanding the collection?

Im Jahr 2015 sind 82 Kunstwerke angekauft worden. 82 works of art were acquired in 2015.



» Es gibt eine wunderbar aufbereitete Abteilung namens »Transparentes Museum«, die von Zuschreibungsfragen, Herkunftsgeschichten, Sammlergeschmack berichtet. | There is a marvellously conceived department called the 'Transparent Museum' that speaks of issues ranging from questions of provenance, stories about origins to collectors' tastes.«

Kia Vahland, SÜDDEUTSCHE ZEITUNG, 02.05.2016

» Die Hamburger Kunsthalle war zwar, allein durch Alfred Lichtwarks fortschrittliche museumspädagogische Ambitionen, stets näher an ihren Besuchern als viele andere. Doch geht das Haus nun, mit dem »Transparenten Museum«, einen großen Schritt weiter auf sein Publikum zu. | The Hamburger Kunsthalle was always closer to its visitors than many other museums are, if for no other reason thanks to Alfred Lichtwark's progressive museum-educational ambitions. But now, with the 'Transparent Museum', the museum has taken another huge step towards its audience.«

Katja Engler, HAMBURGER ABENDBLATT, 08.08.2016

» Im sogenannten »Hamburger Gang« der Kunsthalle hat die Kuratorin eine im Neu-Eröffnungstrubel zu Unrecht eher übersehene Ausstellung zusammengestellt [...]. Dieser empfehlenswerte Blick hinter die Kulissen ist die letzte Veranstaltung des Eröffnungsmonats. Vielleicht ist das nicht verkehrt, geht es doch neben der Wissensvermittlung dabei auch um ein Labor neuer Präsentationstechniken. Stand doch in einem der alten dicken Bücher: Die Letzten werden die Ersten sein. | In the Kunsthalle's so-called 'Hamburger Gang' [Hamburg Corridor] the curator has compiled an exhibition which has been unjustly overlooked in all the commotion surrounding the museum's re-opening. [...] Besides being about the communication of knowledge it is also a laboratory of new presentation techniques.«

Hajo Schiff, TAZ, 28.05.2016

» Etwas völlig Neuartiges schuf [die Hamburger Kunsthalle] mit dem »Transparenten Museum«, das faszinierende Einblicke in die Arbeit der Ausstellungsmacher gibt. | With the 'Transparent Museum' [the Hamburger Kunsthalle] has come up with something entirely new. It offers fascinating insights into the work of the exhibition makers.«

3SAT.DE, 01.08.2016

**HAMBURGER  
KUNSTHALLE**