

# Geschmacksbildung im Zeitalter der Nationenbildung

## Das Museum als Ort der (ästhetischen) Erziehung und Volksbildung

Workshop im Rahmen des Forschungskollegs „Modellierung von  
Kulturgeschichte am Beispiel des Germanischen Nationalmuseums.  
Vermittlungskonzepte für das 21. Jahrhundert“

via **Zoom** am **12. und 13. Mai 2022**

<https://www.kunstgeschichte.phil.fau.de/?p=12810>



# PROGRAMM

## DONNERSTAG, 12. MAI

- 13:00 Uhr**     **Laura Förster (FAU)**  
Begrüßung und Einführung
- 13:10 Uhr**     **Federico Bossone**  
**(Julius-Maximilians-Universität Würzburg)**  
Was definiert die Nation? Über die Facetten nationaler Konstrukte in Museen und in der Nationalikonographie
- 13:30 Uhr**     **Marina Beck (FAU)**  
Wie erfolgte Geschmacksbildung durch Kunst?  
Die Ausstellung von Kunst als Möglichkeit der ästhetischen Erziehung
- 13:50 Uhr     Gemeinsame Diskussion
- SEKTION I**     **Was ist authentisch? Die Inszenierung und Vermittlung der Gipse im 19. Jahrhundert**
- 14:10 Uhr**     **Florian Martin Müller**  
**(Archäologisches Museum Innsbruck / Leopold-Franzens-Universität Innsbruck)**  
„Schreckenskammern der weißen Gespenster“ – Rein weiß oder materialimitierende Farbfassungen von Abgüssen nach antiken Bildwerken als Zeugnisse sich wandelnder ästhetischer Ansprüche
- 14:30 Uhr**     **Katharina Mann (Universität zu Köln)**  
Farben oder nicht Farben, das ist hier die Frage.  
Wie die Idee vom edlen Weiß den Kunstgeschmack prägte
- 14:50 Uhr     Kaffeepause
- 15:10 Uhr     Gemeinsame Diskussion Sektion I
- 15:30 Uhr     Diskussion der Einführungssektion und Sektion I in Breakout-Sessions

## **SEKTION II Was motiviert die Sammlung? Vorbildersammlungen und ihre Funktionen**

- 16:00 Uhr**     **Alexandra Panzert (Hochschule Hannover)**  
Im Auftrag für Kunst, Bildung, Wirtschaft und Nation.  
Lehren und Sammeln an Kunstgewerbemuseen und  
den ihnen angegliederten Schulen
- 16:20 Uhr**     **Julia Brockmann (FAU)**  
Die Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums  
im 19. Jahrhundert: eine kunstgewerbliche Sammlung an  
einem kulturhistorischen Museum?
- 16:40 Uhr     Kaffeepause
- 17:00 Uhr**     **Fabian Kastner (FAU)**  
Kriegsgabeln statt Ehrendegen. Die Waffen am  
Germanischen Nationalmuseum unter August von Essenwein
- 17:20 Uhr**     **Maaïke van Rijn (Landesmuseum Württemberg, Stuttgart)**  
„...da es den Gewerben des Landes hauptsächlich an der  
rechten Geschmacksbildung fehle“. Die Sammlungen des  
Stuttgarter Landesgewerbemuseums zwischen Innovations-  
förderung und ästhetischer Erziehung
- 17:40 Uhr     Gemeinsame Diskussion Sektion II
- 18:00 Uhr     Diskussion der Sektion II in Breakout-Sessions

## **FREITAG, 13. MAI**

- 09:00 Uhr     Beginn der Tagung – Öffnung Zoom-Raum

## **SEKTION III Wie erfindet sich eine Nation neu? Zwischen alten Traditionen und neuen Definitionen**

- 09:10 Uhr**     **Mirja Beck (Universität Siegen)**  
„Así se hace patria“ – Das El Greco-Museum  
in Toledo als Konstruktionsort spanischer Identität
- 09:30 Uhr**     **Cäcilia Henrichs**  
**(Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart)**  
Die Österreichische Staatsgalerie in Wien

**09:50 Uhr**      **Laura Förster (FAU)**  
Geschmack als Frage der Zeit: Wie das Germanische  
Nationalmuseum den Schritt zur Gegenwart wagte

10:10 Uhr      Gemeinsame Diskussion Sektion III

10:30 Uhr      Kaffeepause

## **SEKTION IV Wie werden nationale Symbole eingesetzt? Die pädagogische Funktion des Museums**

**10:50 Uhr**      **Dorothee Wimmer (Technische Universität Berlin)**  
Rembrandt, Bismarck und die deutsche Nation:  
Bodes Ankaufs- und Sammlungspolitik für das  
Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin

**11:10 Uhr**      **Andrea Hubin (Kunsthalle Wien),**  
**Nora Sternfeld (Hochschule für bildende Künste Ham-**  
**burg),**  
**Julia Stolba (HFBK Hamburg/Kunsthochschule Kassel),**  
**Karin Schneider (Museen der Stadt Linz/Lentos Kunstmu-**  
**seum/Nordico Stadtmuseum)**  
Building the Volk – Educating the People.  
Wie bewegt uns die Museumsgeschichte der  
Kunsterziehungsbewegung?

11:50 Uhr      Gemeinsame Diskussion Sektion IV

12:10 Uhr      Diskussion der Sektionen III und IV in Breakout-Sessions

12:40 Uhr      Abschlussdiskussion

# INHALT

Federico Bossone .....	6
Marina Beck .....	7
Florian Martin Müller .....	9
Katharina Ute Mann .....	12
Alexandra Panzert .....	14
Julia Brockmann .....	16
Fabian Kastner .....	18
Maike van Rijn .....	20
Mirja Beck .....	22
Cäcilia Henrichs .....	24
Laura Förster .....	26
Dorothee Wimmer .....	28
Andrea Hubin, Karin Schneider, Nora Sternfeld, Julia Stolba .....	30

## **Was definiert die Nation? Über die Facetten nationaler Konstrukte in Museen und in der Materialikonologie**

Obwohl der Begriff der „Nation“ in der Bedeutung eines Volksstammes um 1400 in die deutsche Sprache aufgenommen wurde, ist das moderne Verständnis des Begriffs eng mit der Französischen Revolution und mit der Festigung der nationalen Staaten im 19. Jahrhundert verbunden. Dieser Beitrag wird sich nicht nur mit dem Begriff der Nation auseinandersetzen, sondern auch mit den Dynamiken, die die Nation und deren Museen konstruieren. Die Prozesse der Säkularisierung waren ausschlaggebend, um die nationale Gemeinschaft bilden zu können. Dabei ist die Säkularisierung als ein komplementärer Prozess zu verstehen: Auf der einen Seite der Prozess der Entkirchlichung, auf der anderen die Sakralisierung der Nation.

Die neu gegründeten Nationalmuseen sahen sich mit der Aufgabe konfrontiert, mittels ihrer ausgestellten Objekte ein nationales Zugehörigkeitsgefühl zu evozieren. Bestimmt wurde dieser Prozess durch eine politisch motivierte sinnlich-ästhetische Abgrenzung, die schließlich in dem Versuch der Kanonisierung eines nationalen Geschmacks gipfelte.

Im Extremfall reflektierten die Materialien der gezeigten Objekte – insbes. deren Herkunft und Verwendung – den Gedanken von staatlicher Einheit und ideologischer Selbstbeschreibung. Um nun eine nationale Materialidentität reklamieren zu können, wurde ein historisches Apriori hineininterpretiert, gleichsam wiederentdeckt oder erfunden. Herkunftsort eines Materials und die ihm zugeschriebenen Eigenschaften verleiteten zu einer Reihe von Analogien, die, auch unter Berücksichtigung von Entstehung und Bearbeitung der Objekte, den Prozess der Nationalisierung – geradezu diskursiv – zu legitimieren suchten. Ziel dieses Beitrags ist es, Museen als Orte zu untersuchen, an denen die gesellschaftliche Ordnung konstruiert und konstituiert wird. Besonderer Fokus wird auf die Nationalisierung von Materialien und auf die daraus resultierende ästhetische Wahrnehmung gelegt.

### **Vita**

2014–2017 Bachelor-Studium der Fächer Museologie, materielle Kultur und Vergleichende Sprachwissenschaft an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. 2017–2020: Masterstudium der Museumswissenschaft und der Vergleichenden Sprachwissenschaft an der Julius-Maximilians-Universität Würzburg. Abschluss September 2020: Master of Arts. Seit Oktober 2020 wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Professur für Museologie am Institut für deutsche Philologie der Julius-Maximilians-Universität Würzburg.

## Wie erfolgte Geschmacksbildung durch Kunst? Die Ausstellung von Kunst als Möglichkeit der ästhetischen Erziehung

In dem einführenden Vortrag wird aufgezeigt, wie Kunstwerke im deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert in Museen ausgestellt wurden. Hierbei werden zwei Aspekte verfolgt: Zum einen werden verschiedene Präsentationskonzepte von Kunst untersucht. Zum anderen wird konkret nach den Mitteln gefragt mit denen versucht wurde, Kunst im Museum zu vermitteln. Diese beiden Punkte hängen zusammen: Denn durch die Hängung und Anordnung der Objekte an der Wand, der Gestaltung des Raumes und des Museums wurde ein Interpretationsrahmen geschaffen, der den Besucher\*innen helfen sollte, die Kunst zu verstehen. Ergänzend wurden weitere Möglichkeiten wie Beschriftungen und Museumsführer etabliert, um verschiedene Aspekte (Künstler, Titel des Bildes / Thema des Bildes, Größe, Material etc.) zu vermitteln.

Um die verschiedenen Entwicklungsstränge der Vermittlungsstrategien im Museum im deutschsprachigen Raum aufzuzeigen, werden diese anhand dreier Zeitabschnitte für das 19. Jahrhundert bis zum Beginn des Ersten Weltkrieges vorgestellt.

### Vita

2001–2007 Studium der Geschichte, Germanistik und der Kunstgeschichte an der Universität Trier. 2006 Abschluss des Studiums der Geschichte und Germanistik mit dem Ersten Staatsexamen für das Lehramt an Gymnasien. 2007 Magister Artium in der Kunstgeschichte und Geschichte. 2008–2014 Promotionsstudium an der Universität Trier. Dissertation: Macht-Räume Maria Theresias. Funktion und Zeremoniell in ihren Residenzen, Jagd- und Lustschlössern, Berlin / München 2017 (Erstgutachter: Prof. Dr. Dr. Andreas Tacke, Universität Trier; Zweitgutachter: Prof. Dr. Matthias Müller, Universität Mainz). Von 2010–2016 wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Trier in zwei DFG-Projekten zur Erstellung einer sechsbändigen Edition von Maler- und Glasmalerzunftordnungen im deutschsprachigen Raum (eigener thematischer Schwerpunkt: Süddeutschland, Österreich, Schweiz). Von Februar 2017 bis September 2018 wissenschaftliche Mitarbeiterin am Oberhausmuseum Passau in einem EU-Projekt zur Erforschung der Bau- und Funktionsgeschichte der Veste Oberhaus in Vorbereitung der Ausstellung zum 800jährigen Burgjubiläum (EU-Projekt ViSIT: „Virtuelle Verbund-Systeme und Informations-Technologien für die Touristische Erschließung von kulturellem Erbe“). Seit Oktober 2018 PostDoc und Projektkoordinatorin des von der

VolkswagenStiftung geförderten Projekts „Modellierung von Kulturgeschichte am Beispiel des Germanischen Nationalmuseums. Vermittlungskonzepte des 21. Jahrhunderts an der FAU Erlangen-Nürnberg und dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg“. Seit Januar 2021 Habilitationsprojekt: Militaria als identifikationsstiftendes Element im Staatsbildungsprozess des 19. Jahrhunderts. Armeemuseen des Deutschen Bundes und des Deutschen Reiches im europäischen Vergleich: Bau, Ausstattung, Präsentation (Arbeitstitel).

## **Publikationen**

Didactic, regional, contemporary spaces. How nineteenth-century museum buildings presented bourgeois collections (Beitrag zur Tagung: Collection, Modernism and Social Identity, Art Collecting in Europe between 1880 and 1940, Centre for Historical Research of the Polish Academy of Science in Berlin, 15. September 2021–17. September 2021), (in Redaktion).

Das Berliner Zeughaus als Ort der Nationenbildung. Die museale Inszenierung des Militärs als identitätsstiftendes Konzept (1831–1933). Der Beitrag wurde in einem anonymisierten Verfahren von den Herausgeber\*innen zur Publikation für den Sammelband: Die Sichtbarkeit der Idee. Zur Übertragung soziopolitischer Konzepte in Kunst- und Kulturwissenschaften der an der Universität Hamburg entsteht, angenommen (in Redaktion).

Armee – Dynastie – Staat. Die Inszenierung der bayerischen Nation im Königlich-Bayerischen Armeemuseum 1881–1905, in: Portal Militärgeschichte, 20. Dezember 2021, URL: [https://portal-militaergeschichte.de/beck\\_bayern](https://portal-militaergeschichte.de/beck_bayern), DOI: <https://doi.org/10.15500/akm.20.12.2021> (22.12.2021).

## **„Schreckenskammern der weißen Gespenster“ – Rein weiß oder materialimitierende Farbfassungen von Abgüssen nach antiken Bildwerken als Zeugnisse sich wandelnder ästhetischer Ansprüche**

Sammlungen von Gipsabgüssen nach antiken Bildwerken bildeten seit dem 19. Jahrhundert einen wesentlichen Bestandteil von Sammlungen und Museen. In Zeiten in denen es aufwendig und kostspielig war die in den Museen der Welt oder in den Fundländern des Mittelmeerraumes verstreuten Originale persönlich in Augenschein zu nehmen, wurden von diesen durch Gipsformereien qualitätvolle Abgüsse erstellt, die in Museen als Forschungs-, Lehr- und Studienobjekte dienten, um die als ästhetisches Vorbild und Grundlage abendländischer Kunstentwicklung gesehene klassische Antike zu vermitteln. Die Geschichte des Gipsabgusses vom wertvollen musealen Objekt, über die – v. a. aufgrund des Rohstoffes Gips – gering geschätzte und abgelehnte Kopie bis hin zur Erkenntnis, dass es sich bei diesen Objekten um eigenständige bedeutende Objekte einer Fachgeschichte handelt, ist gut erforscht.

Einem Aspekt, der wie kein anderer sowohl Argumente für Bewunderung und Ablehnung gleichermaßen in sich vereint und auch den Wandel in der ästhetischen Beurteilung und Bedeutung untermauert, wurde bislang jedoch kaum Aufmerksamkeit geschenkt, nämlich der Oberflächenbehandlung der Gipse. So wurden diese zunächst weiß belassen um frei von jedwedem Reiz und allen Makeln und Entstellungen an der Oberfläche wie zufälligen Materialfehlern, historischen Erhaltungsspuren, Oxidierung oder Patina die Aufmerksamkeit der Betrachter auf die reine plastische Form zu lenken. Die blanke, weiße Farbe des strukturlosen Gipses symbolisierte so Wahrheit, Echtheit und Authentizität schlechthin, und der Abguss kam so zeitweise der Qualität des Marmors nahezu gleich bzw. konnte sogar im Urteil und der Bewertung mancher Zeitgenossen ein fragmentiertes Originalwerk übertreffen. Oft wird diese Einschätzung der Abgüsse auf Johann Joachim Winckelmann (1717–1768) und seine Bevorzugung der reinen Form als Ausdruck des wahrhaft Schönen zurückgeführt. Dabei werden seine Versuche einer physikalischen Erklärung und seine Ansichten zur Farbe „Weiß“ zitiert:



Materialimitierend gefasste Abgüsse im Archäologischen Universitätsmuseum Innsbruck;  
Foto: Veronika Sossau

*„Die Farbe trägt zur Schönheit bey, aber sie ist nicht die Schönheit selbst, sondern sie erhebet dieselbe überhaupt und ihre Formen. Da nun die weiße Farbe diejenige ist, welche die mehresten Lichtstrahlen zurückschicket, folglich sich empfindlicher macht, so wird auch ein schöner Körper desto schöner seyn, je weißer er ist, ja er wird nackend dadurch größer, als er in der That ist, erscheinen, so wie wir sehen, dass alle neu in Gips geformten Figuren größer, als die Statuen, von welchen jene genommen sind, sich vorstellen.“*  
(Johann Joachim Winckelmann, Geschichte der Kunst des Altertums, Dresden 1746, 147–148).

Aufgrund mehrerer z. T. sehr unterschiedlicher, aber sich auch gegenseitig bedingender Faktoren setzte erst im 19. Jahrhundert eine Veränderung in der Akzeptanz von Gipsabgüssen und damit einhergehend die Frage nach ihrer möglichen Bemalung ein. Authentizität und Originalität gewannen sowohl in künstlerischer als auch materieller Hinsicht an Bedeutung. Die Echtheit des historischen Materials trat in den Vordergrund und Materialtreue wurde zum Qualitätsmerkmal. Das, was man bislang an Abgüssen geschätzt und gelobt hatte, kehrte sich in der Argumentation um. Gerade der Umstand, dass bei einem Abguss alle optischen Effekte, die gliedernden und akzentuierenden Besonderheiten in der Oberfläche eines originalen Kunstwerks ausgeschaltet waren, spielte nun in der zunehmenden Kritik an Gipsabgüssen gegen Ende des 19. Jahrhunderts eine große Rolle. Die kalte, kreidige und stumpfe Oberfläche des Gipses, in der die Einzelformen verschwimmen würden, wurde

als Beeinträchtigung für den Gesamteindruck gesehen, der die Betrachtung erschweren würde. Der Abguss würde zwar die Form des Originals wiedergeben, gerade die Oberfläche, ob transparenter Marmor oder reflektierende Bronze, dabei aber völlig unterschlagen. Gipsabguss-Sammlungen wurden despektierlich als „Schreckenskammern der weißen Gespenster“ bezeichnet und Abgüsse wurden nicht mehr, wie bislang, als vollwertige museale Exponate zur ästhetischen Geschmacksbildung und Erziehung angesehen.

Dies führte nun zu Versuchen der Nachahmung des Materials der Originale, also der mehr oder weniger freien farbigen Wiederherstellung und Angleichung von Abgüssen an ihre steinernen, insbesondere aber bronzenen Originale durch ihre vollständige Bemalung. Während dies in der Öffentlichkeit durchaus positiv gesehen wurde, entzündete sich in der archäologischen Fachwelt eine intensive Debatte.

Im Vortrag soll am Beispiel der insbesondere um die Mitte des 19. Jahrhunderts und bis in die ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts intensiv, überaus kontrovers und emotional diskutierten Frage der materialimitierenden Farbfassung von Gipsabgüssen den sich wandelnden Ansprüchen an Abgüsse auf die museale Vermittlung der – in Hinblick auf die Ästhetik vorbildhaft angesehenen – klassischen Antike nachgegangen werden.

## Vita

Geboren 1977 in Innsbruck; Studium der Klassischen Archäologie, Alten Geschichte und Altertumskunde, Ur- und Frühgeschichte sowie Mittelalter- und Neuzeitarchäologie in Innsbruck; 2006–2011 Mitarbeiter bzw. Leiter von Drittmittelprojekten sowie externer Lehrender am Institut für Archäologien der Universität Innsbruck; 2008–2010 Universitätsassistent; seit 2012 Assistenzprofessor und Leiter des Archäologischen Universitätsmuseums Innsbruck; 2017 Habilitation und Ernennung zum assoziierten Professor.

## Publikationen

Weißer Gips – farbiger Gips? Zur Geschichte materialimitierender Farbfassungen von Abgüssen nach antiken Bildwerken, in: Graepler D., Ruppel J. (Hrsg.), Weiß wie Gips? Die Behandlung der Oberflächen von Gipsabgüssen. Wissenschaftliche Fachtagung. Archäologisches Institut und Sammlung der Gipsabgüsse Göttingen, 13.–15. Oktober 2016, Göttinger Studien zur Mittelerranen Archäologie 10 (Rahden 2019), 127–160.

„Schreckenskammer der weißen Gespenster“ oder lebendiger Ort zur Vermittlung der Antike – Abgüsse nach antiken Bildwerken im Archäologische Universitätsmuseum Innsbruck, Museum Aktuell. Die aktuelle Fachzeitschrift für die deutschsprachige Museumswelt 273+274, 2021, 36–39.

## Farben oder nicht Farben, das ist hier die Frage. Wie die Idee vom edlen Weiß den Kunstgeschmack prägte

*„Die alten Griechen mit ihrem ausgesprochen feinen Farbengefühl hätten sich bedankt für solch weiße Gipsgespenster! Das ist nur so eine Idee der Herren Kunstgelehrten. Die alten Statuen waren alle mehr oder weniger polychrom!“<sup>1</sup>*

Arnold Böcklin (1827–1901) soll dies nach seinem zweiten Italienaufenthalt geäußert haben, als er unmittelbar mit farbigen Skulpturen der Antike konfrontiert wurde. Dies geschah 1863 eindringlich, als er bei Ausgrabungsarbeiten in Primaporta anwesend war und die Augustusstatue in ihrer „*ganzen [...] Farbenpracht [...] sah.*“<sup>2</sup> Seitdem war dem Maler bewusst, dass in der Antike sowohl Rundplastiken als auch Reliefs bemalt wurden, wobei er von einer ästhetischen Wechselwirkung zwischen Malerei und Skulptur ausging, denn „*Farbe ist da, um die Fläche aufzuheben, um Raum zu schaffen, vor- und rücktreteten zu lassen [...] [und sie spricht da], wo die Form nicht mehr sprechen kann.*“<sup>3</sup>

Trotz dieser archäologischen Hinweise auf eine antike Polychromie zeigen die meisten der im späten 18. und 19. Jahrhundert entstandenen Abgusssammlungen überwiegend monochrome weiße Gipskonturen, bei denen es mehr um die dargestellte Formensprache als um die veristische Farbgestaltung der antiken Skulpturen ging. Mehrere Künstlergenerationen haben sich so an diesen „*weißen Gipsgespenstern*“ geschult und damit den zeitgenössischen Kunstgeschmack nachhaltig geprägt, während im Zuge zahlreicher Funde ein regelrechter Polychromiestreit über die Intensität sowie das Ausmaß der ursprünglichen Farbgebung entbrannte.

So wurde sogar Böcklins eigener Versuch einer polychromen Skulptur ‚Die Brunnenherme mit dem Froschkönig‘ zensiert und „*auf Wunsch der Kaiserin [...] von der Ausstellung [Farbiger und getönter Bildwerke von 1885] weg in den Keller gebracht [...]*“<sup>4</sup>. Selbst Georg Treu (1843–1921), der diese Ausstellung organisierte, um ein allgemeines Bewusstsein für die bemalte Plastik zu schaffen, hatte sich dem nicht widersetzen können. Treu präsentierte in der Ausstellung zusätzlich zu polychromen Beispielen aus verschiedenen Epochen und Ländern im Vergleich mit zeitgenössischen Re-Inszenierungen auch eine Farbrekonstruktion, die die ästhetische Farbwirkung antiker Skulpturen auf künstlerische Weise vermitteln sollte. Er beauftragte den Bildhauer

1 Fritz von Ostini, Böcklin, Bielefeld 1909, S. 118.

2 Gustav Floerke, Zehn Jahre mit Böcklin. Aufzeichnungen und Entwürfe, München 1902, S. 133.

3 Ebda., S. 134.

4 Fritz von Ostini, Böcklin, Bielefeld 1909, S. 118.

Robert Diez (1844–1922) mit der „farbigen Wiederherstellung“ des Gipsabgusses eines Aphrodite-Kopfes aus dem 4. Jh. vor Chr., obwohl ihm bewusst war,

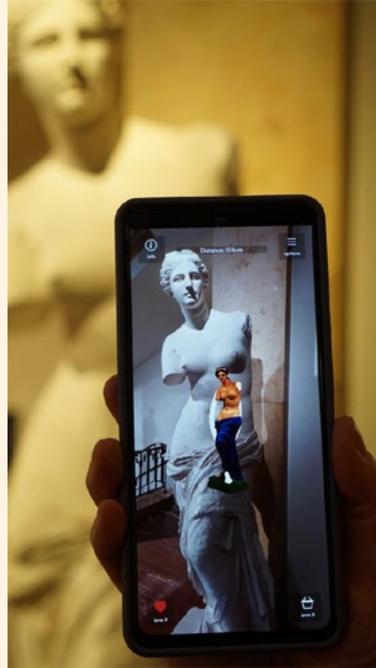
*„[d]aß ein solcher Versuch [...] den einen eine Thorheit und den anderen ein Aergerniß sein werde [...]. Aber das Abenteuer, so gefährlich es ist, muß einmal gewagt werden, wenn unsere Vorstellungen von antiker Polychromie nicht anschauungsleeres theoretisches Erbe bleiben sollen.“<sup>5</sup>*

Doch auch fast 140 Jahre nach Georg Treus Versuch eines nachhaltigen Bewusstseinswandels werden Besucher der meisten

Abgussammlungen immer noch mit den „weiße[n] Gipsgespenster“ des 18. und 19. Jahrhunderts konfrontiert. Heute, angesichts eines sich wandelnden Zeitgeistes, stehen diese damals prestigeträchtigen Sammlungen vor einem Vermittlungsproblem, so dass neue Lösungen gefunden werden müssen, um den aktuellen Debatten überhaupt gerecht werden zu können.

## Vita

Katharina Mann studierte von 2000–2006 an der Kunstakademie Düsseldorf und absolvierte anschließend den internen Magister an der Universität zu Köln. Der akademische Grad „Doktor der Philosophie“ wurde ihr 2013 nach der binationalen Promotionsordnung Cotutelle von der Universität zu Köln zusammen mit der Universität Ignatianum in Krakau verliehen. Ihre Dissertation „Polonia – Eine Nationalallegorie als Erinnerungsort in der polnischen Malerei des 19. Jahrhunderts“ wurde im selben Jahr veröffentlicht. Seit 2013 arbeitet sie an ihrem Buchprojekt „Die Suche nach einem angemessenen Bild der Geschichte. Re-Inszenierung und Rekonstruktion der Antike in Schrift, Form und Farbe von J.J. Winckelmann bis heute“, das im September 2022 erscheinen soll.



3D-Version der hypothetischen Farbrekonstruktion der Venus von Milo nach K. Mann, AR: collectAR

5 Georg Treu: Sollen wir unsere Statuen bemalen?, Berlin 1884, S. 33.

## **Im Auftrag für Kunst, Bildung, Wirtschaft und Nation. Lehren und Sammeln an Kunstgewerbemuseen und den ihnen angegliederten Schulen**

In der sich ausbildenden Museumslandschaft des 19. Jahrhunderts nehmen die Kunstgewerbemuseen eine besondere Stellung ein: Anders als Gemälde- oder Antikensammlungen sollten sie die Geschmacksbildung der Bevölkerung auf direkterem Wege fördern: Sie dienten nicht nur Handwerkern und Kunstgewerblern als Vorbildsammlung, um Gebrauchsobjekte von hoher Qualität und in ansprechender Gestaltung zu produzieren; den Museen waren außerdem oft Schulen für die künstlerische Ausbildung von Gewerbetreibenden angegliedert. Das zentrale didaktische Mittel war dabei die Zeichnung. Studierende kopierten Ornamente, Gipsabgüsse, zeichneten schließlich Pflanzen und betrieben Aktstudium. Im Ergebnis sollten die entstandenen (und umgesetzten) Entwürfe für Alltagsgegenstände schließlich ihre späteren Käufer und Besitzer positiv beeinflussen. So waren die Museen und Schulen sowohl von kultur-, bildungs-, als auch von wirtschaftspolitischer Relevanz. Bald mischten sich nationale Töne in die Debatte, die in den ersten Jahren des Deutschen Werkbundes seit 1907 immer deutlicher hervortraten: Das Kunstgewerbe sollte einen neuen nationalen Stil hervorbringen.

Die Gründung dieser Museen war eine Reaktion auf die Massenfabrikation der Industrialisierung, die oft minderwertige Waren hervorbrachte. Auf dem europäischen Festland entstand 1863 in Wien das erste Kunstgewerbemuseum nach dem Vorbild des Londoner South Kensington Museums (heute Victoria & Albert Museum), dem vier Jahre später eine Schule angegliedert wurde. 1867/68 folgten Schul- und Museumsgründungen in Berlin, 1875/76 in Dresden. Der Beitrag möchte die Vermittlungskonzepte dieser exemplarischen mit Museen verbundenen Kunstgewerbeschulen gegenüberstellen und nach ihrem speziellen Auftrag und dessen Umsetzung fragen: Welche Unterschiede gab es in den Sammlungsstrategien und Lehrbestrebungen? Waren diese eher lokal, national oder historisch orientiert? Wie gestaltete sich die Verbindung zwischen Schule und Museum? Mit welchen Mitteln sollte Geschmacksbildung gewährleistet werden? Welche Rolle spielten die Schulen in nationalen kultur- und wirtschaftspolitischen Belangen?

## Vita

Alexandra Panzert (\*1987) ist Kunsthistorikerin und seit 2016 Wissenschaftliche Mitarbeiterin im Bereich Theorie / Kunst- und Designgeschichte an der Hochschule Hannover, Fakultät für Design und Medien. Nach ihrem Masterabschluss in Kunstgeschichte 2012 in Dresden absolvierte sie ein Volontariat am Bröhan-Museum – Staatliches Museum für Jugendstil, Art Deco und Funktionalismus, Berlin, arbeitete dort anschließend als Projektmitarbeiterin und kuratierte und co-kuratierte Ausstellungen zu Kunst und Design um 1900 sowie zur Berliner Secession. Ihre Dissertation mit dem Titel „Das Bauhaus im Kontext. Kunst- und Gestaltungsschulen der Weimarer Republik im Vergleich“ verteidigte sie im März 2022 an der Universität Erfurt im Bereich Kommunikationswissenschaften (Prof. Patrick Rössler). Sie ist Mit-Initiatorin des an den Staatlichen Kunstsammlungen Dresden angesiedelten Netzwerkprojektes „Pioniere der Designausbildung – Neue Perspektiven auf die deutschen Kunstgewerbeschulen vor dem Bauhaus“ und forscht zur künstlerischen Ausbildung, Selbstdarstellung und Rezeption von Avantgardenkünstlern sowie zu den Beziehungen zwischen Bildender Kunst, Angewandter Kunst und Design in Mitteleuropa insbesondere in den 1920er Jahren.



Kunstgewerbeschule und Kunstgewerbemuseum Dresden von William Lossow und Hermann Viehweger, in: Paul Schumann: Dresden. Berühmte Kunstsätten, Leipzig 1909, Abb. 155.

## Die Gewebesammlung des Germanischen Nationalmuseums im 19. Jahrhundert: eine kunstgewerbliche Sammlung an einem kulturhistorischen Museum?

Am Germanischen Nationalmuseum (GNM) wurden seit der Gründung Textilien aller Art gesammelt. Der Museumsgründer Hans von und zu Aufseß sammelte Textilien mitsamt der Flut aller Objekte, die er in seine Sammlung aufnahm, um das Mittelalter zu erforschen. So wurden zunächst Haushaltstextilien oder Bildteppiche mit deutscher Provenienz in mittelalterliche Raumarrangements integriert. Eine spürbare Neuausrichtung erfolgt unter dem Direktor August von Essenwein. In der Erwerbungspolitik orientierte sich Essenwein an den Textilsammlungen der Kunstgewerbemuseen und trug in den knapp 30 Jahren seiner Amtszeit eine große Menge an Stoffmustern und Fragmenten zusammen. Essenwein ist Teil eines Sammler-Händler-Museumnetzwerkes, aus dem sich auch die Textilsammlungen an den Kunstgewerbemuseen in beispielsweise Wien, London und Berlin speisen. Die Gewebe dienen hier mit ihren Ornamenten und ihrer Herstellungstechnik als Vorbilder für die Industrie und zur Geschmacksbildung. Die Gewebesammlung unter Essenwein ähnelt in Aufbau, Taxonomie, Sammlungspräsentation und Objektbestand diesen Sammlungen, teilt sich mit ihnen sogar Doubletten ein und derselben historischen Stoffe. Es stellt sich jedoch die Frage nach der Sammlungsmotivation und Deutungsgeschichte der Textilien am GNM, wo die Objekte mit meist internationaler Provenienz legitimiert werden müssen und fragmentarische, aus dem Kontext gerissene Textilien nach ihrem kulturhistorischen Zusammenhang befragt werden.



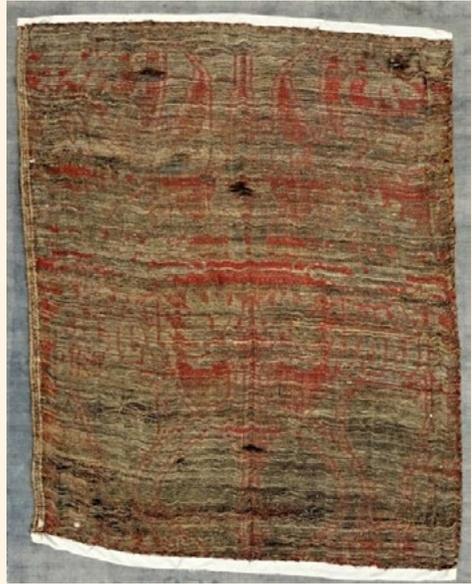
historischen Zusammenhang befragt werden. Hierbei lässt sich eine Bedeutungsladung der Objekte unter nationalen, biographischen oder technologischen Gesichtspunkten feststellen.

Katalog-Abbildung aus dem 19. Jh. zu Gew370

## Vita

Julia Brockmann studierte an der Universität Heidelberg Kunstgeschichte und Italianistik. In ihrer Abschlussarbeit bei Prof. Monica Juneja im Jahr 2013 über „Die Rolle der Türken im Werk Vittore Carpaccios“ untersuchte sie die Bedeutung von Kleidung im Bild als Fremdheitsmarker. Ihr Italien-schwerpunkt setzte sich im Masterstudium an der Università di Bologna fort. Im Fach Theaterikonografie schrieb sie ihre Abschlussarbeit „Giuseppe Arcimboldo e il teatro degli imperatori“ (Giuseppe Arcimboldo und das Theater der Kaiser)

bei Prof. Elena Tamburini, in welcher eine Rekonstruktion der Kostümentwürfe Arcimboldos für die Festlichkeiten der Habsburger gelang. Das Volontariat am Freilichtmuseum Neuhausen ob Eck von 2016–2018 ermöglichte eine erste Beschäftigung mit historischen Textilien wie zum Beispiel die Ausstellung von Hochzeitskleidung um 1900 sowie die Erforschung von Kleidung auf der schwäbischen Alb. Seit 2018 promoviert Julia Brockmann an der FAU in einem von der VolkswagenStiftung geförderten Kooperationsprojekt mit dem Germanischen Nationalmuseum „Modellierung von Kulturgeschichte am Beispiel des Germanischen Nationalmuseums“. Hier erforscht sie die Genese und Rezeption der Gewebesammlung des Museums.



Gew370, Seidenstoff, Asien (?), Venedig (?), 13. Jh.

## **Kriegsgabeln statt Ehrendegen. Die Waffen am Germanischen Nationalmuseum unter August von Essenwein**

Als August von Essenwein 1866 als Erster Vorstand nach Nürnberg an das Germanische Nationalmuseum (GNM) berufen wurde, sah er sich vor eine außerordentliche Aufgabe gestellt. Nicht weniger als die völlige Neuausrichtung sämtlicher Sammlungen und Ausstellungen hatte er zu verantworten, ohne dabei den Ausbau des Museumsareals zu vernachlässigen. Insbesondere galt das für die Waffen, denen Essenwein zwar besonderes Interesse entgegenbrachte, deren bisheriger Aufenthaltsort aber mit dem Sammlungswachstum nicht Schritt halten konnte. Nur wenige Monate nach Essenweins Amtsantritt zeigten sich die ersten Veränderungen in den Schausälen des GNM. Die eher ästhetischen Vorlieben denn wissenschaftlichen Standards genügenden Raumensembles, welche unter dem Museumsgründer Hans von Aufseß geschaffen worden waren, räumte Essenwein kurzerhand ab. An ihre Position traten Holzgestelle, Vitrinen und Podeste, die in strenger Reihung und chronologischer Folge die Entwicklungsgeschichte einzelner Waffentypen veranschaulichten. Der wissenschaftliche Anstrich von Sammlung und Ausstellung ging dabei mit einem didaktischen Anspruch einher: Das Publikum sollte durch die bis in die Gegenwart mündende Geschichte der Waffen belehrt werden. Um sein finanziell anspruchsvolles Vorhaben zu stemmen, wusste Essenwein geschickt die politischen Umstände für sich zu nutzen. So konnte er im Zuge des Deutsch-Französischen Krieges 1870/71 von verschiedenen Kriegsministerien eine Fülle an Gefechtswaffen sowie französisches Beutegut erwerben. Zusammen mit anderen Erwerbungen verfolgte Essenwein ein Kompendium der Gefechtswaffen, ungeachtet seltener und finanziell kaum erschwinglicher Prunkwaffen, wie sie in anderen Museen präsentiert wurden. Bemäntelt wurde der Fokus auf die „Bewaffnung des gemeinen Mannes“ mit der Heroisierung der eigenen Nation.

Der Vortrag befasst sich mit den 25 Jahren des Sammelns und Ausstellens von Waffen am GNM unter Essenwein. Neben Sammelzielen, Erwerbungen und der öffentlichen Wahrnehmung werden vor allem die Ausstellungsräume in den Blick genommen. Gefragt wird dabei, inwiefern die Neuordnung der Waffen neben ästhetischen auch politische Züge trug.



Die Waffen im Standesherrnsaal, 1896

## Vita

Fabian Kastner studierte von 2011 bis 2018 Germanistik, Theater- und Medienwissenschaft an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. In seiner Masterarbeit beschäftigte er sich mit dem filmischen Werk des französischen Künstlers Antonin Artaud. Seit 2018 ist er Kollegiat im von der VolkswagenStiftung geförderten Forschungskolleg „Modellierung von Kulturgeschichte am Beispiel des Germanischen Nationalmuseums: Vermittlungskonzepte für das 21. Jahrhundert“ am Institut für Kunstgeschichte der Friedrich-Alexander-Universität. Dort forscht er in seinem Promotionsvorhaben zu den Sammlungen und historischen Ausstellungen der Waffen und der Alten Gerichtsbarkeit des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg.

*„...da es den Gewerben des Landes hauptsächlich an der rechten Geschmacksbildung fehle“*

## **Die Sammlungen des Stuttgarter Landesgewerbemuseums zwischen Innovationsförderung und ästhetischer Erziehung**

Wie viele seiner Schwesterinstitutionen entstand auch das Stuttgarter Landesgewerbemuseum aus einer großen, ab Mitte des 19. Jahrhunderts angelegten Muster- und Vorbildersammlung. Ziel war die Wirtschaftsförderung und die Entwicklung des noch stark agrarisch geprägten Königreichs Württemberg zu einem schlagkräftigen und innovativen Industriestaat.

Die Stuttgarter Mustersammlung umfasste mehrere tausend Objekte unterschiedlichster Gattungen und war für ein breites Publikum zugänglich. Handwerker und Unternehmer konnten begutachten und ausleihen, was für ihre eigenen Produktentwicklungen von Interesse war. Ferdinand von Steinbeis (1807–1893), Direktor der *Zentralstelle für Gewerbe und Handel* und Vorgesetzter des Musterlagers, wollte so die württembergischen Betriebe wettbewerbsfähig machen und das Gewerbe stärken.

Ob Feuerwehrspritzen, Dampfmaschinen oder Rundstrickstühle – der Fokus der Sammlungen scheint in der Anfangszeit der Mustersammlungen vor allem auf technischen Innovationen gelegen zu haben. Galt es im 19. Jahrhundert vor allem das Königreich Württemberg zu einem Industriestaat zu machen und technische Neuerungen einzuführen, richtete sich mit dem Bau eines neuen Museumsgebäudes 1896 der Sammlungsfokus zur Jahrhundertwende hin zunehmend auf ästhetische Fragestellungen aus, „da es den Gewerben des Landes hauptsächlich an der rechten Geschmacksbildung fehle“, wie die Jubiläumsschrift 1896 konstatiert. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurden viele kunstgewerblichen Objekte direkt bei namhaften Herstellern wie den *Wiener Werkstätten*, Künstlern des *Deutschen Werkbund* oder von Kunstgewerbeschulen angekauft. Das Bemühen um die Erziehung zum richtigen Geschmack gipfelte 1909 in der von Direktor Gustav E. Pazaurek (1865–1935) eigens angelegten „Sammlung der Geschmacksverirrungen“, die als Antithese des guten Geschmacks auch überregional für Aufsehen sorgte und ein großer Publikumsmagnet war.

Das heutige Landesmuseum Württemberg im Alten Schloss in Stuttgart, das seit den 1960er Jahren Teile der Bestände des ehemaligen Landesgewerbemuseums schrittweise übernahm, befasst sich derzeit in mehreren Projekten mit der Geschichte und den Beständen des Landesgewerbemuseums. Im Fokus stehen dabei Fragen zur Herkunft der Sammlungen, zu Schwerpunkten und Strategien des Ankaufs und gesellschaftspolitischen Umständen im

Kontext des ehemaligen Stuttgarter Landesgewerbemuseums.

Derzeit läuft ein Projekt zur Archivalien-Aufarbeitung, zwei kleine themenspezifische Ausstellungen

haben stattgefunden und die Digitalisierung von Objekten aus den Beständen des ehemaligen Landesgewerbemuseums zur Ausspielung in der *Deutschen Digitalen Bibliothek (DDB)* konnte realisiert werden. Auch die Transkription der historischen Inventarbücher und ein interner Workshop mit Schwesterinstitutionen, die ebenfalls Objekte aus dem Stuttgarter Landesgewerbemuseum übereignet bekommen hatten, sind Teilprojekte zur Erschließung der Bestände und des Themas.

Im Beitrag zum Workshop „Geschmacksbildung im Zeitalter der Nationenbildung“, sollen diese Projekte knapp vorgestellt und Anknüpfungspunkte zu vergleichbaren Projekten gesucht werden.

## Vita

Dr. Maaïke van Rijn ist Sammlungsleiterin und Kuratorin für Mode, Textil und neueres Kunsthandwerk von der Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart am Landesmuseum Württemberg in Stuttgart. Nach dem Studium der Kunstgeschichte und Germanistik in Tübingen und Leiden (NL) wurde sie 2013 mit einer Arbeit zu Künstlerinnen bei der expressionistischen Künstlergruppe *Der Sturm* promoviert. Nach Volontariat und projektbezogenen Tätigkeiten im Museumsbereich ist sie seit 2014 am Landesmuseum Württemberg als Sammlungsleiterin tätig. Zu den von ihr betreuten Beständen gehören neben Pazaureks *Sammlung der Geschmacksverirrungen* auch zahlreiche Objekte aus den Sammlungen des ehemaligen Stuttgarter Landesgewerbemuseums.



Keramische Sammlung im Landesgewerbemuseum Stuttgart, Zeichnung von Georg Loesti, vor 1896

## „Así se hace patria“ – Das El Greco-Museum in Toledo als Konstruktionsort spanischer Identität

In Folge des Verlusts der letzten spanischen Kolonie 1898 und der damit einhergehenden Krise kam es auf der iberischen Halbinsel zur Auseinandersetzung mit der als dekadent empfundenen spanischen Identität. Für die notwendig gewordene Regeneration und Neu-Definition der Nation wurden historische, künstlerische und literarische Größen herangezogen, auf die sich ein neuer Patriotismus stützen konnte. Auch der aus Kreta stammende Künstler Domínikos Theotokópoulos, genannt El Greco, der von ca. 1576 bis zu seinem Tod 1614 in Toledo lebte und über mehrere Jahrhunderte nur eine Randfigur der spanischen Kunstgeschichte war, wurde seit dem Ende des 19. Jahrhunderts kurzerhand „hispanisiert“ und zum Versteher der „spanischen Seele“ erklärt. Den Höhepunkt seiner Popularisierung bildete zunächst die Monografie Manuel B. Cossíos von 1908, die nicht nur mit ihren 193 Schwarz-Weiß-Abbildungen das an entlegenen Orten verteilte Bildwerk des Künstlers verbreitete, sondern seine Malerei auch als Abbild der *alma castelana* definierte.

Die Hispanisierung El Grecos fand allerdings auch im musealen Kontext statt. 1910 wurden erstmals 27 El Greco-Werke im Kontext der „Spanischen Schule“ im Prado präsentiert, doch vor allem die Eröffnung der *Casa y Museo del Greco* auf Initiative des Marqués de la Vega Inclán in Toledo im selben Jahr konsolidierte die Rolle des Künstlers als nationaler Held. Das neue Museum zog internationales Publikum an und Vega Inclán selbst wurde zum königlichen Tourismusbeauftragten. Der touristische Blick auf das Museum zu Ehren eines spanischen Künstlers in einer urkastilischen Stadt ließ das Nationalgefühl erstarren und kurbelte das Bewusstsein für den musealen Kulturgüterschutz zusätzlich an. Das Museum wurde als modernes, historistisches Haus konzipiert und sollte die Besucher:innen emotional bewegen, indem es das Ambiente des *Siglo de Oro* nachahmte.

Eine Geschmacksbildung der Bevölkerung hin zur Verehrung eines neu entdeckten und als typisch spanisch klassifizierten Künstlers konnte vor allem über die Popularisierung und massenweise Verbreitung von Gemäldereproduktionen, das heißt durch die Sichtbarmachung seines Œuvres, gelingen. Fotografen wie Mariano Moreno und Casiano Alguacil hielten die Gemälde El Grecos fest und verkauften die immer preiswerter herzustellenden Reproduktionen privat oder an Kunsthistoriker für deren Publikationen. Doch auch das El Greco-Museum selbst wurde fotografiert und vielfach beispielsweise durch Postkarten popularisiert. Zahlreiche günstige oder sogar kostenlose Hefte, die mit wenig Text und vielen Abbildungen ausgestattet waren, erschienen

zum Künstler und zum Museum. Darunter *La casa del Greco* (1913) aus der populären Reihe *El arte en España*, aber auch der Museums-katalog von 1912, der explizit nicht verkauft, sondern im Namen der *Comisaría Regia de Turismo* kostenlos verteilt wurde und somit alle Bevölkerungsschichten erreichen sollte.

Der Beitrag, der Ergebnisse aus dem im Rahmen des SFB 1472 „Transformationen des Populären“ seit Mai 2021 laufenden Dissertationsprojekt vorstellt, erforscht die Bedingungen für die Popularisierung El Grecos am Beispiel der *Casa y Museo del Greco* in Toledo mit Fokus auf die nationalidentitätsstiftende Geschmacksbildung durch fotografische und fotomechanische Reproduktionen.

### Publikation

„Farbenglut‘ – Überlegungen zu Farb reproduktionen von Werken El Grecos“, in: Imorde, Joseph/Zeising, Andreas (Hg.): *In Farbe. Reproduktion von Kunst im 19. und 20. Jahrhundert. Praktiken und Funktion* (=Gründerzeit. Schriften zu Kunst und Kultur, Band 2), Weimar 2022, S. 95–116.

### Vita

2014–2017 Bachelor-Studium der Fächer Kunstgeschichte und Romanistik-Spanisch an der Universität zu Köln und der Università di Bologna. 2017–2020: Masterstudium der Fächer Kunstgeschichte und Romanistik (Spanisch und Italienisch) an der Universität zu Köln und der Universidad Complutense de Madrid. Abschluss September 2020: Master of Arts. Seit Mai 2021 wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin im *SFB 1472 Transformationen des Populären* (Universität Siegen) im Teilprojekt *Billige Bilder*. Zur Popularisierung kunsthistorischen Wissens im frühen 20. Jahrhundert an der weißensee kunsthochschule berlin.



Casa Moreno. Archivo de Arte Español.  
Archivo Moreno, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte

## Die Österreichische Staatsgalerie in Wien

1903 wurde in Wien die Moderne Galerie gegründet und zunächst provisorisch in den Räumen des Unteren Belvedere eingerichtet. Initiatoren waren neben dem Ministerium für Cultus und Unterricht, das den staatlichen Bestand an moderner Kunst an einem Ort gebündelt ausgestellt sehen wollte, auch die Wiener Künstlervereinigungen, die eine objektive Instanz und Lokalität zur Ausstellung moderner Kunst forderten.

1911 wurde die Moderne Galerie unter der Leitung des ersten Direktors, Friedrich Dörnhöffer, in Österreichische Staatsgalerie umbenannt. Dies erweiterte das Sammlungsspektrum von der Gegenwart bis ins Mittelalter, wobei sich zwei besondere Schwerpunkte in der barocken Kunst und der Kunst des 19. Jahrhunderts herauskristallisierten. Auf Grund des geringen Ankaufsetzes kann die Sammlungspolitik der Galerie nur aus der Auswahl des Vorhandenen und den angebotenen Schenkungen sowie den wenigen größeren Ankäufen nachvollzogen werden. Ein wichtiger Einschnitt bildet der Zusammenbruch der Donaumonarchie und dem Verbleib des Rumpfstaates Deutschösterreich. Zuvor wurden deutschösterreichische KünstlerInnen, insbesondere die Wiener KünstlerInnen bevorzugt, auch wenn man sich um eine ausgewählte Repräsentanz der anderen Volksgruppen des Vielvölkerstaates bemühte. Die später gegründeten Nationalgalerien z.B. in Prag wurden dagegen mit Werken bedacht, die in Wien als zweitklassig galten. Mit der Ersten Republik 1918 fiel ein großer Teil der als einheimisch zu bezeichnenden Kunstproduktion weg und eine Neudefinition der nationalen Identität und Geschichte war nötig. In der Staatsgalerie kam dabei der Barockkunst eine besondere Rolle zu, die wiederentdeckt und als genuin österreichisch eine neue Wertschätzung erfuhr.

Der Auftrag der Galerie war von Beginn an die Geschmackserziehung des Publikums und ihre Heranführung an die moderne Kunst, später auch an die gesamte österreichische Kunst. Dies lief parallel zum 1863 gegründeten k.k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, das seine Besucher – sowohl Kunstschaffende wie auch zukünftige Kunden – an das exzellente Kunstgewerbe heranführen sollte.

Dabei boten die barocken Räume des Unteren Belvedere für die barocke Kunst den idealen Rahmen; Kunstkritiker und Presse lobten gleichermaßen das perfekte Zusammenspiel der beiden. Die moderne Kunst hingegen gelangte erst 1929 in den nüchternen Räumen der ehemaligen Orangerie zur vollen Wirkung. Dort wurden die Ausstellungsprinzipien, die bis dato von der Secession auf temporär begrenzten Ausstellungen im Ausland, als österreichische Marke propagiert wurden, zum ersten Mal auf die Installation eines

Klimt-Saal in der  
Modernen Galerie in Wien,  
20.7.1934, © ÖNB



Museums angewandt: die farblich zurückhaltende Wandgestaltung, einreihige, weite Hängung, moderne Materialien (Gummi, Messing, etc.) und die besondere Berücksichtigung von Beleuchtung.

Die im Roten Wien starke Volksbildungsbewegung fand nur wenig Niederschlag in den Vermittlungsstrategien der Galerie. Neben den im Vergleich mit anderen Museen üblichen Vorträgen und Führungen, wurde jedoch über die Ausstellungsgestaltung versucht ein breiteres Publikum anzusprechen. Neben dem Bildungsbürgertum, das ausführliche Beschilderung und Kataloge erwartete, ermöglichte man den ArbeiterInnen durch die Installation künstlicher Beleuchtung den Galeriebesuch in den Abendstunden und durch eine ästhetisch ansprechende Raumgestaltung einen reinen Kunstgenuss ohne kunsthistorische Vorbildung.

## Vita

Dr. Cäcilia Henrichs studierte von 2004 bis 2010 Germanistik, Kunstgeschichte und Anglistik an der Ruperto-Carola-Universität Heidelberg. Ihre Masterarbeit in Germanistischer Mediävistik behandelte die Darstellung der Juden in Text und Bild im Klosterneuburger Evangelienwerk. Nach verschiedenen Stationen, unter anderem als STEOP-Assistentin an der Universität Wien und als wissenschaftliche Mitarbeiterin am Sonderforschungsbereich 933 „Materiale Textkulturen“ in Heidelberg, absolvierte sie 2018/19 ein Volontariat an der Staatsgalerie Stuttgart. 2021 schloss sie ihr Doktoratsstudium an der Universität Wien ab zum Thema „Die Moderne Galerie im Belvedere in Wien von 1903 bis 1938“. Daneben ist sie Dozentin an der Staatlichen Akademie für bildende Künste Stuttgart. Ihre Interessenschwerpunkte liegen auf den Themen Nationenbildung im und durch das Museum, Wiener Museumsgeschichte(n), Grafik sowie Digitalisierung und digitale Vermittlungsstrategien im Museum.

## **Geschmack als Frage der Zeit: Wie das Germanische Nationalmuseum den Schritt zur Gegenwart wagte**

„Geschmäcker sind verschieden“ heißt es oft beim Betrachten von Kunst. Wie ließe sich da über Geschmack streiten? Mit dieser Frage sah sich in den 1980er und 1990er Jahren die Ausstellungsreihe „Präsenz der Zeitgenossen“ des Germanischen Nationalmuseums (GNM) konfrontiert. Als zeitlich begrenztes Experiment wurden zeitgenössische Kunstwerke zusammen mit Exponaten vergangener Epochen optisch und inhaltlich zueinander in Verbindung gesetzt. Gemälde deutscher Meister, wie beispielsweise Lukas Cranach d. Ä. (1472–1553), hingen neben zeitgenössischer Kunst, wie zum Beispiel den Werken von Edgar Hofschen (1941–2016). Altes neben Neuem, oder: „Das Unverhoffte neben dem Erwarteten“, so wurde damals die Reihe beworben. Eine Ausstellungssituation, die beim Publikum für Zuspruch, teilweise aber auch für heftige Reaktionen sorgte: Für manche Besuchende war es eine „Kränkung“, sie fühlten sich „verletzt“.

Wo liegen die möglichen Ursachen für derlei Reaktionen? Welche Rolle spielt dabei die Institution Museum für die Bildung von Geschmack und Identität? Auf der Suche nach Antworten werden in diesem Beitrag zwei Ebenen betrachtet: Zum einen die Vermittlungsebene, der Austausch zwischen Museum und Besucher\*innen sowie deren Erwartungen an die Ausstellung. Dazu gehören die Auswertungen der begleitenden Publikationen sowie der museumspädagogischen Strategie, die die Ausstellungsbesuchenden explizit dazu aufforderte, auf die Gegenüberstellung von neuer und alter Kunst zu reagieren und mit dem Museum in einen Dialog zu treten. Zum anderen soll die Ebene der Ausstellungs- und Sammlungsarbeit analysiert werden. Die Künstler\*innen waren an der Platzierung ihrer Arbeiten innerhalb der bestehenden Dauerausstellung beteiligt. Somit wurde auch in der Museumsarbeit mit bestehenden Traditionen gebrochen. Außerdem erschufen sie die Kunstwerke teilweise eigens für die Ausstellungsreihe und setzten sich bereits im Entstehungsprozess mit der Kunst vergangener Epochen auseinander. Eine Auswahl an zeitgenössischen Werken wurde nach der Ausstellung angekauft und so zum Bestandteil der Sammlung. Hier soll auch ein Blick auf das Nachleben der Werke gelegt werden: Manche fanden den Weg in die Ausstellung, andere gelangten hinter die Kulissen, ins Depot oder in andere Räume, die nicht zur Ausstellungsfläche des Hauses gehörten. Und so soll auch untersucht werden, welche Rückschlüsse sich aus der räumlichen Verortung der Kunstwerke für die Frage der Geschmacks- und Identitätsbildung im Museum ziehen lassen können.

## Vita

Laura Förster studierte von 2011 bis 2018 Kunstgeschichte, Architekturwissenschaft und Humanities an der Technischen Universität Dresden und der Universität Wien. Während ihres Studiums an der TU Dresden war sie als Studentische Hilfskraft 2014 im Sonderforschungsbereich 804 „Transzendenz und Gemeinsinn“ sowie von 2015 bis 2017 im SMWK-Forschungsprojekt „Westkunst / Ostkunst. Kunstsystem und ‚Geltungskünste‘ im geteilten und wiedervereinigten Deutschland zwischen 1945 und 2000“ beschäftigt. Seit 2018 ist sie Wissenschaftliche Mitarbeiterin und Doktorandin im von der VolkswagenStiftung geförderten Forschungskolleg „Modellierung von Kulturgeschichte am Beispiel des Germanischen Nationalmuseums: Vermittlungskonzepte für das 21. Jahrhundert“ am Institut für Kunstgeschichte der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg.



Lucas Cranach d.Ä.: Venus mit Amor als Honigdieb vor schwarzem Grund, nach 1537, Gm1097



Edgar Hofschien: Modifikation H 16, 1982

## **Rembrandt, Bismarck und die deutsche Nation: Bodes Ankaufs- und Sammlungspolitik für das Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin**

Als Wilhelm von Bode (1845–1929) in die Verwaltung der Preußischen Museen eintrat, verfolgte er als ausgebildeter Kunsthistoriker das Ziel, eine öffentlich zugängliche Kunstsammlung italienischer und niederländischer Originalwerke Alter Meister für die Museumsinsel Berlin unter mäzenatischer Mithilfe der Berliner Finanzelite aufzubauen.

Jedoch zeigen insbesondere seine Rembrandt-Erwerbungen, dass seine Beweggründe und Strategien weder rein kunsthistorisch noch rein ästhetisch, sondern kultur- und nationalpolitisch geprägt waren. So traf Bode als Direktor der Berliner Gemäldegalerie im Jahr 1897 seine Entscheidung, den „Mann mit dem Goldhelm“ durch den von ihm ein Jahr zuvor gegründeten Kaiser-Friedrich-Museums-Verein als Rembrandt-Gemälde erwerben zu lassen, erst nach der Restaurierung dieses „arg vernachlässigten Werkes“ (Bode 1930) durch Alois Hauser: Im Zuge der großflächigen Übermalungen Hausers erlangte der „Mann mit dem Goldhelm“ unter anderem eine Physiognomie mit Bismarck'schen Gesichtszügen und wurde in dieser restaurierten Fassung zu einem der populärsten Werke der Berliner Gemäldegalerie.

Dass dieses Kunstwerk zu einem nationalen Symbol avancieren konnte, verdankte es aber nicht alleinig der Bismarck-Physiognomie des mit „Gold“ behelmten Mannes und dem damaligen Ruf Bodes, der „Bismarck des deutschen Museumswesens“ zu sein. Dies ist vielmehr auch auf den zeitgenössischen Bestseller mit dem Titel „Rembrandt als Erzieher. Von einem Deutschen“ zurückzuführen, der im Jahr der Entlassung Bismarcks als Reichskanzler 1890 erstmals erschienen war. Im Vortrag „Rembrandt, Bismarck und die deutsche Nation“ soll daher die „Rembrandt“-Ankaufs- und Sammlungspolitik Bodes für das Kaiser-Friedrich-Museum im Kontext der Gründung öffentlicher Museen und ihrer erzieherischen Funktionen als Institutionen eines Nationalgefühls konturiert und kontextualisiert werden.

## Vita

Dorothee Wimmer ist Direktorin des Forums Kunst und Markt / Centre for Art Market Studies (fokum.org), das sie 2012 mit Johannes Nathan und Bénédicte Savoy an der Technischen Universität Berlin gegründet hat, und Mitherausgeberin des Journal for Art Market Studies. Nach einem Studium der Kunstgeschichte, Romanistik, Geschichte und Germanistik in Freiburg i. Br., Paris und Berlin hat sie an der FU Berlin über „Das Verschwindens des Ichs. Das Menschenbild in der französischen Kunst, Literatur und Philosophie um 1960“ promoviert. Von 2011 bis 2017 war sie Vorsitzende der Richard-Schöne-Gesellschaft für Museumsgeschichte e.V. (u.a. Tagung und Mitherausgeberschaft des Buches *Museen im Nationalsozialismus. Akteure – Orte – Politik*); 2015 erhielt sie einen Library Research Grant am Getty Research Institute in Los Angeles; 2017 war sie Teil des deutsch-französischen Hochschullehreraustausch-Programms des DAAD in Kooperation mit der Maison des Sciences de l'Homme. Sie forscht und publiziert zu den Verflechtungen zwischen Kunst, Politik, Recht und Ökonomie und schreibt zur Zeit an einer Monographie zu Rembrandt im NS und der Vorgeschichte.



Rembrandt (Umkreis), *Der Mann mit dem Goldhelm*, um 1650/55, Staatliche Museen zu Berlin

## **Building the Volk – Educating the People. Wie bewegt uns die Museumsgeschichte der Kunsterziehungsbewegung?**

Mit der Kunsterziehungsbewegung kommt es im ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhundert zu einem Aufbruch in Kunstpädagogik und Museumspraxis, was als Diskurs, Motor und Mythos bis heute nachwirkt.

Doch so bedeutend dieser shift ist, so problematisch ist er auch. Uns scheint es wichtig, die Bedeutung des Antisemitismus, des Kolonialismus, der Bildung der Nation und des Aufbaus der völkischen Bewegung in den Diskursen der Kunsterziehungsbewegung und der Kunstgeschichte und Kunstkritik im deutschsprachigen Raum von 1880 bis 1930 zu identifizieren. Es geht darum herauszuarbeiten, wie sich in künstlerischen Ausdrucksformen völkische mit emanzipatorischen Ideologien verzahnen.

Wir greifen dabei einerseits den zentralen Referenztext der Kunsterziehungsbewegung, „Rembrandt als Erzieher“, von August Julius Langbehn heraus, der 1890 zunächst anonym („von einem Deutschen“) erschien und der Kunst die Funktion einer völkischen Wiedergeburt gibt. Andererseits lesen wir einen Bericht Walter Benjamins, der in seinem Artikel „Die Jugend schwieg“ seine Erfahrungen mit dem Antisemitismus auf dem Ersten Freideutschen Jugendtag (1913) auf dem Hohen Meissner (bei Kassel) schildert.

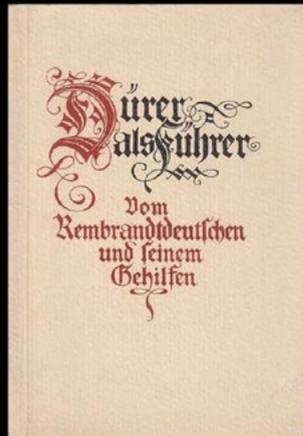
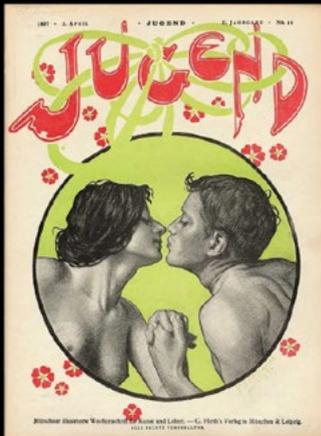
In unserem Forschungsvorhaben verfolgen wir Spuren der Motivik des Hakenkreuzornaments, begegnen dem Konflikt zwischen einer Kunst als national-territorial und völkisch verortete künstlerische Geste (August Julius Langbehn) vs. einer Migration der Form und einem transnationalen Nachleben der Bilder (Aby Warburg) und stellen uns Themen wie Tugend, Unschuld und Ewigkeit einerseits und Emanzipation, Selbstbefreiung andererseits.

Unsere Diskussionsfrage lautet: Wie können wir damit umgehen, dass sowohl die „Jugend“ als auch ihr „Aufbruch“, sowohl der neue Kunstbegriff des frühen 20. Jahrhunderts als auch seine Vermittlung im deutschsprachigen Raum mit Antisemitismus und Rassismus verstrickt sind? Und in welchem Verhältnis steht dies zu einer Geschichte der künstlerischen bzw. kulturellen „Volksbildung“ (von Gramsci über die cultural studies bis zur kritischen Kunstvermittlung), die eben nicht völkisch war, und auf die wir uns heute beziehen wollen.

## Researching about Jugendstil in German art history...

EXPECTATIONS?

FINDINGS:



Links: Hans Christiansen, Titelbild der Zeitschrift „Jugend“, 1897, MMK Hamburg

Rechts: Julius Langbehn und Momme Nissen, Titelbild des Buches „Dürer als Führer. Vom Rembrandtdeutschen und seinem Gehilfen“, 1928

## Vitae

**Andrea Hubin** ist Kunsthistorikerin und Kunstvermittlerin mit Arbeitsschwerpunkt in der Kunsthalle Wien. Eine wichtige Station als Vermittlerin ist 2007 die documenta 12, in deren Folge der Text „Und so meinen wir auch, daß das Gespräch ohne Worte sein muß.“ documenta I und die Abwehr von Vermittlung“ (In: Kunstvermittlung 2. Zwischen kritischer Praxis und Dienstleistung auf der documenta 12, Zürich 2009) entsteht. Sie forschte zu Traditionslinien der konstruktiven Kunst in Österreich (als Herausgeberin: Sammlung Dieter und Gertraud Bogner im mumok : Leidenschaftlich Exakt, Köln 2012, und Perspektiven in Bewegung, Köln 2017).

**Karin Schneider** ist Kunstvermittlerin und Zeithistorikerin. Zur Zeit leitet sie die Kunstvermittlung der Museen der Stadt Linz, Lentos Kunstmuseum und Nordico Stadtmuseum; in diesem Rahmen ist sie Co-Leiterin des EU-geförderten Projekt MemAct!. Von 2007 bis 2019 war sie in unterschiedlichen Forschungsprojekten zu participatory action research, Praxisforschung und künstlerischen Forschung zu Geschichtspolitik tätig u.a. an der Akademie der bildenden Künste Wien und der ZHdK. Von 2000 bis 2007 hatte sie die Stabstelle Kunstvermittlung im mumok (Museum moderner Kunst Wien) inne.

**Karin Schneider und Andrea Hubin** forschten im Projekt „Intertwining Hi/Stories of arts education“ des internationalen Netzwerks „Another Roadmap for Arts Education“ und publizieren in diesem Kontext u.a. den Text „Metaphernproduktionsmaschinen. Koloniale Denkmuster, die freie Kunst der Kinder und das Potenzial von Scharnierfiguren“ (In: vermittlung vermitteln. Fragen, Forderungen und Versuchsanordnungen von Kunstvermittler\*innen im 21. Jahrhundert, Berlin 2020).

**Nora Sternfeld** ist Kunstvermittlerin und Kuratorin. Sie ist Professorin für Kunstpädagogik an der HFBK Hamburg. Von 2018 bis 2020 war sie documenta Professorin an der Kunsthochschule Kassel. Von 2012 bis 2018 war sie Professorin für Curating and Mediating Art an der Aalto University in Helsinki. Darüber hinaus ist sie Co-Leiterin des /ecm – Masterlehrgangs für Ausstellungstheorie und -praxis an der Universität für angewandte Kunst Wien, im Kernteam von schnittpunkt. ausstellungstheorie & praxis, Mitbegründerin und Teilhaberin von trafo.K, Büro für Bildung, Kunst und kritische Wissensproduktion (Wien) und seit 2011 Teil von freethought, Plattform für Forschung, Bildung und Produktion (London). In diesem Zusammenhang war sie auch eine der künstlerischen Leiter:innen der Bergen Assembly 2016 und ist seit 2020 BAK Fellow, basis voor actuele kunst (Utrecht). Sie publiziert zu zeitgenössischer Kunst, Bildungstheorie, Ausstellungen, Geschichtspolitik und Antirassismus.

**Julia Stolba** ist Künstlerin und Kunsthistorikerin. Seit April 2021 macht sie ihre künstlerisch-wissenschaftliche Promotion an der HFBK Hamburg bei Nora Sternfeld und Michaela Melián, in der sie zu Formen und Bedeutungen affektiver Archive an den Intersektionen von Bildender Kunst, Kuratierung und Kunstvermittlung forscht. Seit 2020 arbeitet sie im Team der Wartenau Art Education der HFBK Hamburg und seit 2018 im Team der documenta studien an der Kunsthochschule Kassel. Dort studierte sie Bildende Kunst in den Klassen von Pauline Curnier Jardin, Dierk Schmidt und Cecilia Vallejos & Matthijs de Bruijne und absolvierte den Masterstudiengang Kunstwissenschaften, den sie mit einer Arbeit zu „affektiven Archiven in der zeitgenössischen Malerei“ abschloss. In ihrer konzeptuellen, künstlerisch-forschenden Arbeit an der Schnittstelle von Theorie und Praxis beschäftigt sie sich medial mit Malerei-Installationen, Zeichnung und Sound.

## Institut für Kunstgeschichte

Friedrich-Alexander-Universität

Erlangen-Nürnberg

Schlossgarten 1 – Orangerie

91054 Erlangen

<https://www.kunstgeschichte.phil.fau.de/>



## Organisation und Kontakt

Dr. Marina Beck ([marina.beck@fau.de](mailto:marina.beck@fau.de))

Laura Förster M.A. ([laura.foerster@fau.de](mailto:laura.foerster@fau.de))

## Anmeldung:

Die Anmeldung zur Tagung erfolgt über diesen Registrierungslink (Zoom):

<https://fau.zoom.us/join/9Z6641>

Sie bekommen eine automatische E-Mail mit allen notwendigen Informationen zur Teilnahme am Workshop inklusive Zoomlink. Der Link gilt für Donnerstag und Freitag.

Wir haben uns bemüht, alle Bildrechte zu klären. Wir bitten etwaige Rechteinhaber\*innen, die nicht aufgefunden werden konnten, sich bei den Autor\*innen zu melden.