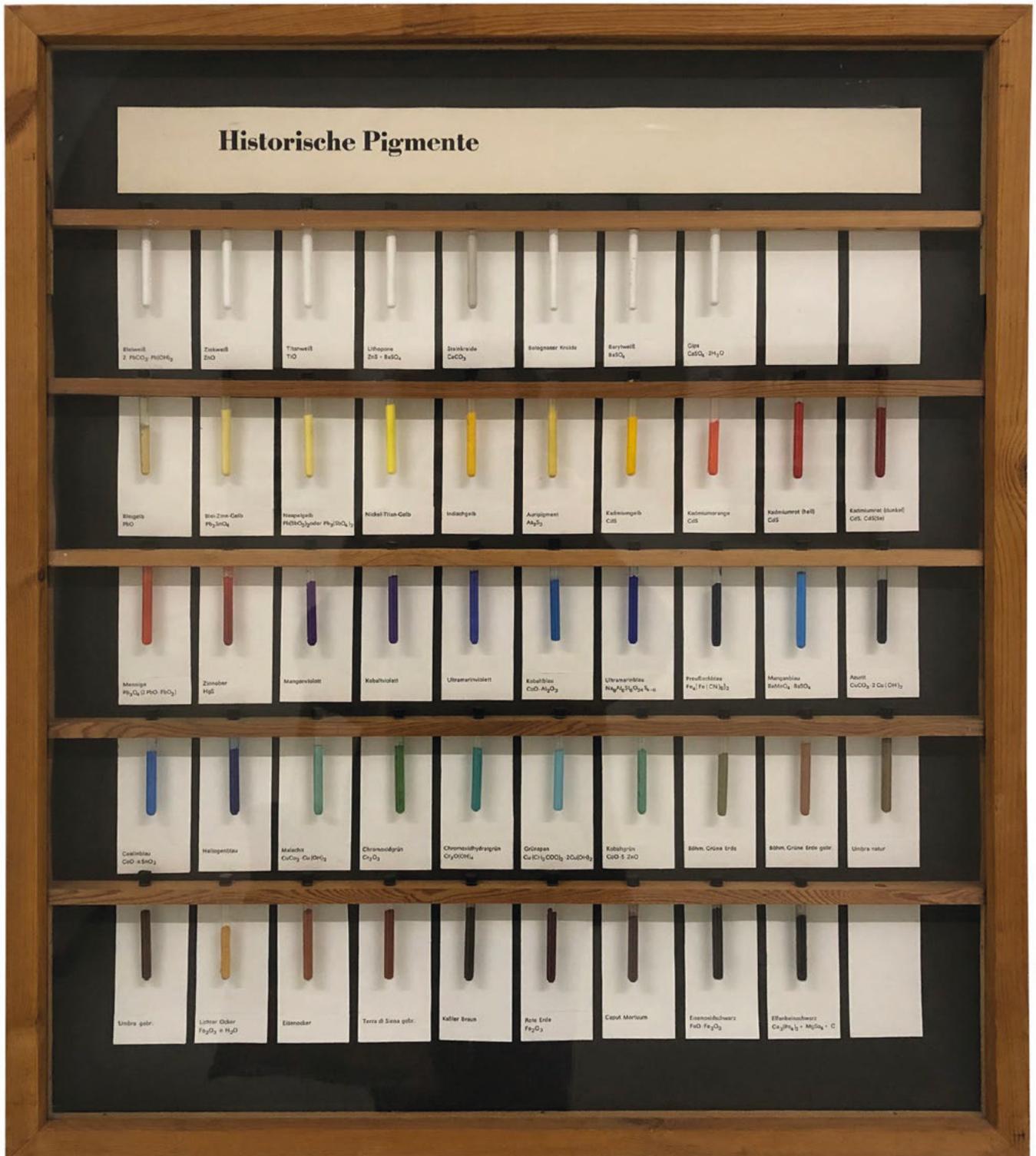


SAMMLUNGEN AN KUNSTHOCHSCHULEN. SPEICHERN UND VERMITTELN

Herausgegeben von Sandra Mühlenberend



INHALT

03 Einführung

07 Sandra Mühlenberend

Impuls: Die Neueinrichtung der Anatomischen Sammlung der HfBK Dresden

11 SAMMLUNGSHINTERGRÜNDE

Kristin Marek

13 Alice Thomine-Berrada

The Impossible Museum? The Collections of the École des Beaux-Arts and Their Reception

19 Julia Blume

Einblicke – Aussichten. Die Sammlung fotografischer Diplomarbeiten (1955-1990) an der HGB Leipzig

23 Kathleen Rosenthal

Zwischen Auftrag und Eigensinn. Die Gemäldesammlung der HfBK Dresden

29 LEHREN MIT SAMMLUNGEN

Angela Matyssek

31 Julia Hamelmann/Sandra König

Die Sammlung der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle

37 Franziska Müller-Reissmann

Das Material-Archiv an der Zürcher Hochschule der Künste

45 Ivo Mohrmann/Jakob Fuchs

Lehrpotenziale an den historischen Präparaten der HfBK Dresden

51 FORSCHEN IN SAMMLUNGEN

Christoph Herm

53 Ádám Albert

Unterrichtsmaterialien als Kunstsammlungen. Forschung an der Ungarischen Akademie der Bildenden Künste, Budapest

59 Esther Rapoport/Janine Kaden

Farb- und Bindemittelanaysen an Gemälden der 1950er Jahre aus der Gemäldesammlung der HfBK Dresden

65 Anastasia Dittmann

Universitäre Sammlungen im Kontext erschließen. Die fotografischen Lehrmittel aus den Vorgängerinstitutionen der UdK Berlin

71 Das Öffnen der Sammlungen

Simone Fugger von dem Rech

73 Martina Długaiczky

KUNSTintechischenHOCHSCHULEN oder die Suche nach der Spritzgebäckpresse. Avantgarde · Architektur · Angewandte & Bildende Kunst · Alte Meister · Aachen Reiff Museum

79 Frederike Schmäschke

Die Sammlungen der ABK Stuttgart. Wege des Öffnens

85 Claudia Koch

Die Glyptothek der Akademie der bildenden Künste Wien

93 Caroline Sternberg

Geschichtsbewusstsein und historischer Diskurs an der Akademie der Bildenden Künste München – Blicke auf Vergangenes und Gegenwärtiges

101 Dominik Bais

OpenSource Archive. Ein Projekt an der AdBK München

107 Verzeichnis der Autor*innen

108 Impressum

EINFÜHRUNG

Sandra Mühlenberend

Vom 6. bis 8. November 2019 fand an der Hochschule für Bildende Künste die internationale Tagung „Sammlungen an Kunsthochschulen. Speichern und Vermitteln“ statt. Sie kann als Finale des vom Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderten Forschungs- und Praxisprojektes „Körper und Malerei“ angesehen werden, das von Februar 2017 bis Januar 2020 zur Aufgabe hatte, die Gemäldesammlung mit Diplom- und Studienarbeiten aus dem Zeitraum 1950 bis 1990 und die anatomische Lehrsammlung mit Präparaten und Modellen aus dem Zeitraum von 1800 bis in die Jetztzeit zu erforschen und in eine Infrastruktur zu überführen, die vor allem interdisziplinäres Lehren und Lernen möglich macht. Das Projekt war von Anfang an darauf ausgelegt, Verbindungen und Ähnlichkeiten zu anderen Sammlungen, speziell an Kunsthochschulen auszumachen. Ein erstes Netzwerk ergab sich durch die Projektveranstaltungen „Workshop – Methoden, Schwerpunkte, Problematiken der Bestands- und Schadenserfassung“ (8./9.6.2017) und „Symposium – Das anatomische Zeichnen“ (16./17.11.2017). Mit der internationalen Tagung wurde es schließlich möglich, sich einen umfassenderen Überblick über die einzelnen Bestände, ihre Zustände, Nutzungsmöglichkeiten und -absichten, über historische und gegenwärtige Sammlungsstrategien zu verschaffen und Betreuer*innen wie Nutzer*innen der Sammlungen zusammenzuführen. Dass dies möglich wurde und somit nun auch der Tagungsband vorgelegt werden kann, ist vor allem der Förderung des BMBF und der breiten Unterstützung der HfBK Dresden sowie der großen Motivation der Vortragenden, der Moderator*innen sowie der Teilnehmer*innen und der Führung des Tagungsbüros durch Annemarie Huhn geschuldet. Ihnen allen gebührt großer Dank, wie vor allem auch dem Rektor der HfBK Dresden, Matthias Flügge, und den weiteren Mitgliedern der Lenkungsgruppe „Körper und Malerei“, Dr. Simone Fugger von dem Rech,

Prof. Ivo Mohrmann, Prof. Dr. Christoph Herm, Prof. Dr. Ursula Haller sowie Prof. Dr. Bettina Uppenkamp, sowie den wissenschaftlichen Mitarbeiter*innen Kathleen Rosenthal, Jakob Fuchs, Esther Rapoport und Dr. Janine Kaden. Ihr Engagement beförderte maßgeblich das Projekt und die internationale Tagung. Letztere wurde durch die neu berufenen Professorinnen für Kunstgeschichte an der HfBK Dresden, Prof. Dr. Angela Matyssek und Prof. Dr. Kristin Marek, aktiv unterstützt. Auch an sie der allerherzlichste Dank.

Die Sammlungen an der Kunsthochschule Dresden sind wie an allen Kunsthochschulen eng mit dem Machen von Kunst verbunden. Idealerweise handelt es sich in vielen Fällen um aktive Sammlungen, die sich kontinuierlich vermehren und deren Grenzen in ständiger Bewegung sind. Sie wandeln ihre Erscheinung. Werke verschwinden für unbestimmte Zeit im Depot; neuerworbene tauchen dafür auf.

Jede Sammlung einer Kunsthochschule ist mit deren Geschichte verbunden. Ursprünglich wurden Objekte als Lehr- und Anschauungsmaterial angesammelt. Mal mehr und mal weniger fanden/finden auch Ergebnisse der Lehre und Forschung seit Gründungen der europäischen Kunstakademien Aufnahme in die Archiv- und Kustodierräume, stets in Abhängigkeit differenzierter Hochschulordnungen, persönlicher Interessen und Engagements sowie unterschiedlicher Nutzungsabsichten. Noch bis ins 20. Jahrhundert hinein war es üblich, Referenz-, Beleg- und Studiensammlungen anzulegen und diese in der Lehre einzusetzen. Nach 1945 änderte sich dies vielerorts, auch vor dem Hintergrund, dass kriegsbedingt viele Sammlungen zerstört waren und die Neuausrichtungen der Hochschulen sowie Neugründungen den vorgängigen akademischen Lehrkonzepten mit ihren teils statischen Unterrichtsformen eine Absage erteilten. Lassen sich gerade für das 19. Jahrhundert Ähnlichkeiten

zwischen den Sammlungen an Kunstakademien erkennen, differenzierten sich diese im 20. Jahrhundert aus und wurden letztlich an einigen Kunsthochschulen geschlossen, vergessen und abgewickelt oder gänzlich musealisiert/archiviert. Dies scheint der Grund zu sein, warum bisher die verbliebenen, aber auch die aktiven Sammlungen an Kunsthochschulen kaum im Fokus der Bemühungen um Neubelebungen universitärer Sammlungen stehen. Das Feld ist disparat und nach wie vor unübersichtlich, wenngleich sich vielerorts Kunsthochschulen ihres Erbes besinnen – oft in Verbindung mit Hochschuljubiläen oder mit dem verstärkten Interesse an der materiellen Kultur, das mit der Befragung von Lehrenden und Studierenden auf eigene, ganz nahe liegende Speicherorte trifft. Des Weiteren ist erkennbar, dass einige Kunsthochschulen bewusst neue Sammlungsschwerpunkte eröffnen und diese gezielt, beispielsweise in Form von Materiallabors, für Lehre und Forschung einsetzen.

Die internationale Tagung „Sammlungen an Kunsthochschulen. Speichern und Vermitteln“ nahm erstmalig Sammlungen an europäischen Kunsthochschulen in den Blick, ausgehend von der Frage, welche Hintergründe und welchen Stellenwert sie an den einzelnen Ausbildungsstätten haben, inwieweit das Speichern von künstlerischen Lehr- und Forschungsergebnissen praktiziert wird und hiernach eine Rückwirkung auf die Lehre erfolgt. Ziel war eine Bestandsaufnahme, um die reichhaltigen Potenziale der Sammlungen für Lehre, Forschung und Öffentlichkeit auszuloten, um etwaige Tendenzen zur Musealisierung zu hinterfragen und ihre Erhaltung sowie Anreicherung zu diskutieren.

Die Annäherung erfolgte zuerst über Sammlungshintergründe an Kunsthochschulen durch Befragung des historisierenden und des zufälligen Sammelns. Hieraus ergaben sich wiederum Fragen zu Lehrpotenzialen von Sammlungen an Kunsthochschulen. Welche Nutzungsmöglichkeiten gibt es oder werden

angestrebt? Lehre an Kunsthochschulen steht immer in Verbindung mit Forschung, ist doch die Auseinandersetzung mit Kunst und ihrer Entstehung im höchsten Grade mit Beforschung des Selbst, der Umwelt, der Materialien und vorgängigen Kunst sowie Kunsttheorie verbunden. Im Panel „Forschungspotenziale“ standen die interdisziplinären Zugänge und Forschungsmöglichkeiten im Zentrum – jeweils auf den Ebenen von Kunst, Natur- und Geisteswissenschaften. Widmeten sich die ersten drei Panels besonders den internen Zu- und Umgängen, sollten mit dem letzten Panel „Das Öffnen der Sammlungen“ die Möglichkeiten externer Sammlungsvermittlung diskutiert werden. Sammlungen an Kunsthochschulen können „Licht auf das Machen“ projizieren, erkenntnisreiche und attraktive Zeugnisse kreativen Schaffens und Forschens enthalten, wertvolles Kulturgut darstellen und mit der Zeit zu wertvollem Kulturgut werden. Daher können öffentliche Präsentationen nicht nur zur Wissensvermittlung von Kunstproduktionen beitragen, sondern auch ihren Schutz, ihre Erhaltung bedeuten.

Der Tagungsband dient zuallererst der Zusammenfassung der Tagungsergebnisse, doch soll er auch Impulse geben für weitere wissenschaftliche Tiefenbohrungen, Nutzungen von Sammlungen an Kunsthochschulen und Hebungen noch unberücksichtigter historischer Sammlungen an künstlerischen Ausbildungsstätten. Die interdisziplinäre Tagungsdiskussion hat gezeigt, dass in gewisser Weise die Sammlungen miteinander verbunden sind. Dies liegt nicht nur an den ähnlichen Aufgabenfeldern, sondern auch an einem unsichtbaren Netzwerk von Personen im Austausch und in der Beobachtung unterschiedlicher didaktischer Methoden und Vermittlungsstrategien. Die jeweiligen historischen Sammlungen zu erforschen, ist Wissenszuwachs über die Künftlerausbildung und Kunstproduktion seit Gründung der Kunstakademien.

Trotz großer Verluste einzelner Sammlungskonvolute kann mit den Ergebnissen der Tagung ein erster Überblick gegeben werden: Die Hauptsammlungsgruppen der einzelnen Disziplinen werden sichtbar und fügen sich zu einem ersten Gesamtbild der ehemals an jeder Kunsthochschule bis ins 20. Jahrhundert hinein vorliegenden Konvolute. Sind starke Verluste für die eine Kunsthochschule zu beklagen, kann mit dem erhaltenen Bestand einer anderen zum Teil das Fehlende/Zerstörte rekonstruiert werden. Dies betrifft besonders die in ganz Europa verwendeten, zum Teil standardisierten künstlerischen Hilfsmittel wie gedruckte Vorlagenblätter oder antike Gipsabgüsse, die im 19. und auch noch Anfang des 20. Jahrhunderts durch Lehrmittelfirmen vertrieben wurden. Dies bedeutet aber nicht, dass alle Kunstakademien gleich ausgestattet waren. Die Tagung machte sichtbar, dass sich die einzelnen Spezialisierungen/Ausrichtungen der Schulen auch in den Sammlungsbeständen äußern und somit Einmaliges, ganz Individuelles zum Vorschein kommt und dies Anlass sein kann, den Bestand nicht nur zu heben und zu erforschen, sondern auch für die Lehre wiederzubeleben und mit den künstlerischen Fragestellungen und Aufgaben des 21. Jahrhunderts auszubauen. Der Tagungsband nimmt all die Impulse und Diskussionen auf und bringt sich gleichfalls in die Debatten um die Positionierung von Sammlungsinstitutionen ein. Eine Sammlung soll hierbei als Einführung dienen: die Anatomische Sammlung der HfBK Dresden. Sie ist heute nicht nur nahezu einzigartig, sondern mit ihrer ersten wissenschaftlichen Erforschung¹ zwischen 1999 und 2004 Hinlenkung und Pionierarbeit für die in den letzten beiden Jahrzehnten wiederentdeckten historischen Hochschulsammlungen in Lehre und Forschung. Im Zuge der Tagung „Sammlungen an

Kunsthochschulen. Speichern und Vermitteln“ wurde die Anatomische Sammlung der Hochschule für Bildende Künste neu eröffnet. Ihre Geschichte zeigt beispielhaft den Weg der Etablierung einer Sammlung an einer klassischen Kunstakademie des 19. Jahrhunderts, ihr stetiges Wachsen, ihren Bedeutungsverlust, das annähernde Vergessen und den Wunsch nach Wiederbelebung und die Umsetzung. In diesen Prozess binden sich die vier Tagungskonvolute – Sammlungshintergründe, Lehre, Forschung, Öffentlichkeit. Der Raum, der sich mit diesen Konvoluten bildet, ist anschaulich, erfahrungs- und nutzbar, letztlich fruchtbar – für die eigene Institution und über sie hinaus.

Das Projekt „Körper und Malerei“ und die Publikation profitierten von der Unterstützung vieler Beteiligten, aber ganz besonders vom hohem Engagement der Lenkungsgruppe des Projektes: Prof. Ivo Mohrmann, Dr. Simone Fugger von dem Rech, Prof. Dr. Christoph Herm, Prof. Dr. Ursula Haller und Matthias Flügge, Rektor der HfBK Dresden. Ihnen, wie auch Annemarie Huhn für ihre zielorientierte und hilfsbereite administrative Mitarbeit und dem Bundesministerium für Bildung und Forschung für die großzügige Förderungen, gebührt außerordentlich großer Dank.

1 Vgl. Mühlenberend, Sandra: Surrogate der Natur. Die historische Anatomiesammlung der Kunstakademie Dresden, München 2007.

Material-Musterkasten aus der Lehrsammlung des Studiengangs Kunsttechnologie, Konservierung und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut der HfBK Dresden



IMPULS: DIE NEUEINRICHTUNG DER ANATOMISCHEN SAMMLUNG DER HFBK DRESDEN

Sandra Mühlenberend

Die Anatomische Sammlung der Hochschule für Bildende Künste Dresden gehört neben vergleichbaren Sammlungen an den Kunstakademien in Paris und St. Petersburg zu den letzten Zeugnissen einer anatomischen Lehre, wie sie seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bis hinein ins 20. Jahrhundert an den europäischen Kunstakademien verbindlich und programmatisch vermittelt wurde. Für diese akademische Lehre entwickelten Mediziner und Künstler gleichermaßen kunstanatomische Objekte, die als Anschauungs- und Demonstrationsobjekte wie als Zeichenvorlagen dienten.

Seit ihrer Gründung 1764 gehörte die Dresdner Kunstakademie zu den Zentren kunstanatomischer Forschung. Neben Ankäufen und Schenkungen konzipierte sie ganz eigene didaktische Lehrobjekte und stellte diese auch anderen Kunstakademien zur Verfügung. Heute sind diese Zeugnisse eines vertiefenden Körperstudiums an fast allen europäischen Kunsthochschulen verschwunden. Entweder wurden sie kriegsbedingt in den 1940er Jahren zerstört oder durch Akademiereformen nach 1945 entsorgt. Die Dresdner Kunsthochschule hat jedoch ihre wertvollen und nahezu einmaligen Objekte bewahrt. Auch nach 1950 wurde hier die Künstleranatomie in der Lehre fortgeführt, die Sammlung gepflegt und durch weitere Neukonzeptionen bereichert. Nach 1990 geriet sie eine Zeit lang in Vergessenheit, ehe sie einige Jahre später als einzigartiger wissenschaftshistorischer Forschungsgegenstand wieder entdeckt wurde. 2014 begannen weitere Forschungen und Maßnahmen zur Restaurierung und Konservierung. Seit Herbst 2019 bietet die Anatomische Sammlung mit ihren fast 700 Objekten in völliger Neuaufstellung gemäß ihrer ursprünglichen Intention zuvorderst

kunstanatomisches Anschauungs- und Übungsmaterial für Studierende.¹ Darüber hinaus wird sie in den interdisziplinären Kontexten der Hochschule und in Verbindung zur Öffentlichkeit sowohl nach ihren historischen wie auch den gegenwärtigen Dimensionen künstlerischen Denkens und Arbeitens befragt.

Die Sammlung von fast 700 Modellen, Präparaten und Lehrtafeln zur Human- und Tieranatomie ist jeweils in Skelettaufbau, Muskelaufbau und Oberflächenanatomie gegliedert. Die Vermittlung der Anatomie des Menschen wird durch Organmodelle unterstützt; die des Tieres durch künstlerische Kleinplastiken. Neben den zahlreichen Präparaten sind vier grundsätzliche Modelltypen in der Sammlung sichtbar: der Naturabguss, die Naturnachahmung, das schematisierte, zerlegbare oder aufklappbare Modell sowie das Funktionsmodell.

Entstehung und Etablierung der Sammlung

Die ersten Anatomievorlesungen hielt der italienische Künstler und spätere Akademiedirektor Giovanni Battista Casanova (1730-1795; jüngerer Bruder des Abenteurers und Schriftstellers) schon kurz nach Gründung der Kunstakademie 1764. In seinem Theorieunterricht über Malerei und Zeichnung vermittelte er Proportion und Ponderation des Menschen; er legte großen Wert auf anatomische Kenntnisse vom Skelett- und Muskelaufbau und entwickelte ein umfängliches Unterrichtsprogramm, das der damaligen klassizistischen Kunsttheorie folgte. Casanova regte an, die Studierenden an Leichensektionen teilnehmen zu lassen. Außerdem wurde ein Skelett angekauft, welches als Startobjekt der Sammlung angesehen werden kann.² Im Jahr 1814 wurde in der „Constitution der

1 Realisiert im Projekt „Körper und Malerei“, gefördert vom Bundesministeriums für Bildung und Forschung.

2 Siehe auch: Kanz, Roland: Giovanni Battista Casanova (1730-1795): Eine Künstlerkarriere in Rom und Dresden (= Phantasos, Schriftenreihe für Kunst und Philosophie der Hochschule für Bildende Künste Dresden, Bd. 7), München 2007.

Königlich Sächsischen Akademie der bildenden Künste“ die Künstleranatomie endgültig als „Hilfswissenschaft“ festgeschrieben und dem Mediziner Burkhard Wilhelm Seiler (1779-1843) übertragen, dessen Bemühungen um den Unterricht und die Sammlung nach seinem Tod von seinen Kollegen bis ca. 1880 fortgesetzt wurden. Inhalt der Lehre war die Skelett- und Muskelkunde des Menschen mit besonderer Behandlung von Proportion und Statik. Des Weiteren wurde mit der Königlich Chirurgisch-Medicinischen Akademie eine Übereinkunft getroffen, dass die Kunststudierenden an Sektionen teilnehmen und die präparierten Leichname zeichnen durften. Auch die Sammlung der Königlich Sächsischen Thierärztlichen Hochschule wurde für Studien genutzt, insbesondere zum Thema „Pferd“. Im 19. Jahrhundert kaufte die Kunstakademie zahlreiche anatomische Modelle wie Muskelstatuetten und Körperteile aus Gips zur Oberflächenanatomie. Die Sammlung erfuhr einen kontinuierlichen Ausbau; 1864 wurden Objekte aus der aufgelösten Sammlung der Königlich Chirurgisch-Medicinischen Akademie übernommen.

Zwei Künstleranatomen des 20. Jahrhunderts prägten endgültig das heutige Erscheinungsbild der Sammlung: Hermann Dittrich (1868-1946) in der ersten und Gottfried Bammes (1920-2007) in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Dittrich baute in Zusammenarbeit mit Wilhelm Ellenberger (1848-1929), Direktor der Tierarzneischule und zudem bis 1923 Lehrer für Tieranatomie an der Kunstakademie, die Teilsammlung zur Tieranatomie aus. Doch auch die Humananatomie erweiterte er mit eigenen und mit angekauften Muskelmodellen. Des Weiteren etablierte er die Leichensektion direkt in der Kunstakademie, aus deren Praxis heraus weitere Skelettaufstellungen und eine lose „Gebeinsammlung“ entstanden. Gottfried Bammes bereicherte die Sammlung ebenfalls um viele originäre Lehrobjekte. Er modernisierte den Unterricht ab 1955, konzentrierte sich vor allem auf die Humananatomie und führte höchst schematisierte Funktionsmodelle ein.

Abgründe der Sammlung und heutige ethische Verantwortung

Neben den genannten Hochphasen hat die Geschichte des anatomischen Unterrichts und seiner Sammlung auch ein dunkles Kapitel zu verzeichnen, das nicht von ungefähr in Verbindung mit den Schrecken des Nationalsozialismus steht. Von 1933 bis in das Jahr 1942 unterrichtete der Künstler Fritz Otto Sauerstein (1893-1968) das Fach. Er gestaltete den Unterricht gemäß den Zielen der nationalsozialistischen Ideologie und führte einen Lehrgang für Rassenkunde und Rassenpflege ein. Wie Dittrich seziierte er Leichen, die bis dahin vom Wohlfahrtspolizeiamt des Rates zu Dresden übergeführt wurden. Hierbei handelte es sich um Verstorbene, für die sich verwandtschaftlich niemand verantwortlich fühlte.

Sauerstein forderte jedoch auch Leichname von der Hinrichtungsstätte am Münchner Platz an. Nachweislich hat er 1936 von dort eine Leiche erhalten, vermutlich geschah dies auch 1941. Was mit den Leichnamen nach der Sektion passierte, kann nicht rekonstruiert werden. Untersuchungen der Vorgänge erfolgten 2014 und 2017, und deren Ergebnisse wurden in Forschungsberichten festgehalten. Sie führten zu einer Neubewertung der Präparate und zu dem Senatsbeschluss, alle losen menschlichen Überreste zu bestatten und nur jene Skelettaufstellungen der Sammlung zu zeigen, deren Herkunft außerhalb dieses Unrechtskontextes bestimmt worden ist.

Die Neuaufstellung der Anatomischen Sammlung 2019

Die Neuaufstellung³ der Anatomischen Sammlung erfolgte innerhalb des Projektes „Körper und Malerei“ in mehreren Phasen: Zuerst wurde die komplette Sammlung wissenschaftlich inventarisiert, die Zustände aller Objekte wurden erfasst und ausgewählte Objekte restauriert. Der Raum, dessen offenes Mauerwerk konservatorisch höchst bedenklich erschien, wurde komplett neu verputzt (Abb. 1, S. 10). Die Neuaufstellung der Anatomischen Sammlung erfolgte in dem Bewusstsein, dass das Gezeigte je nachdem, wie und in welchem Zusammenhang oder Zusammenspiel mit anderen Exponaten man

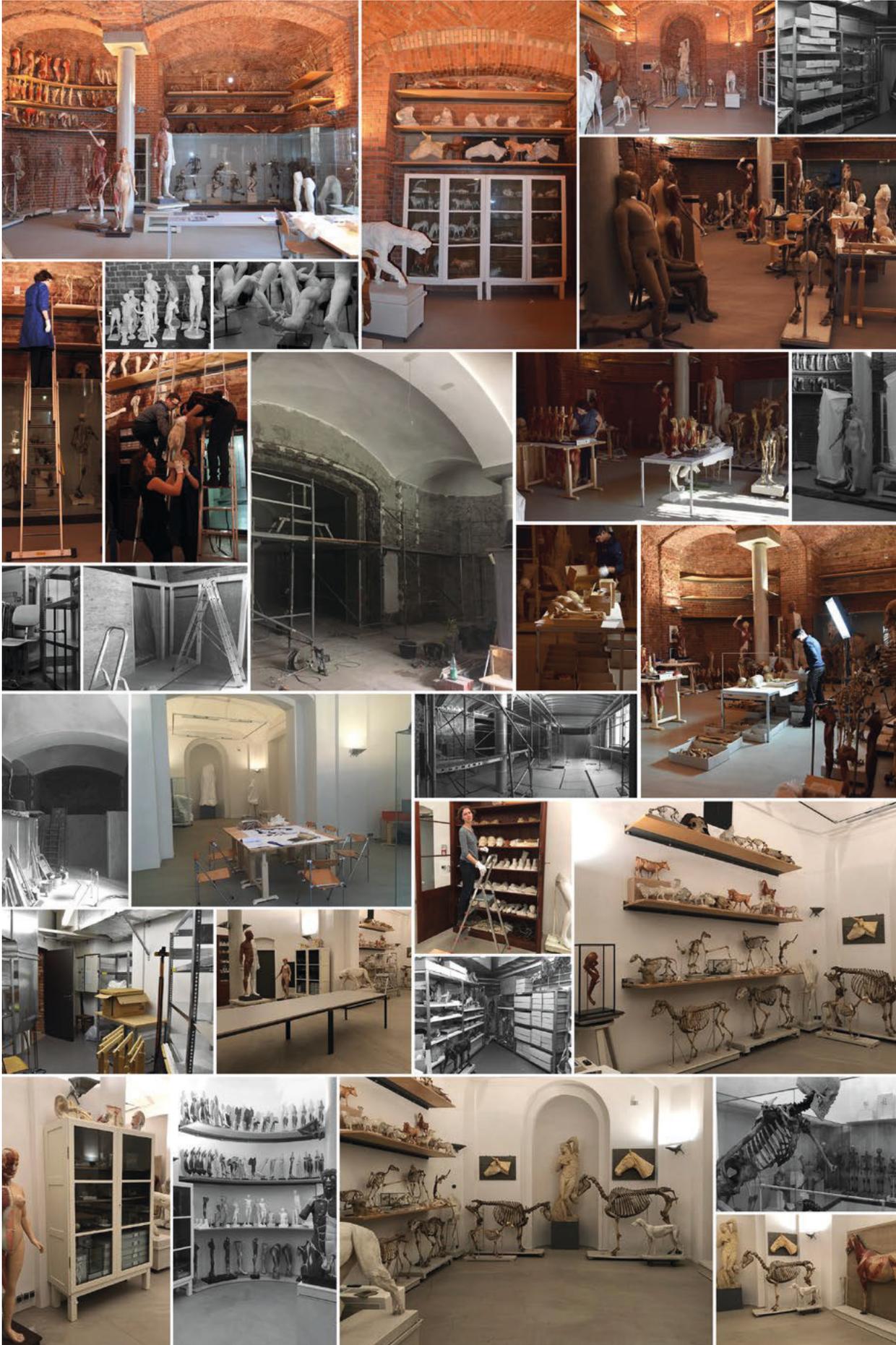
3 Kuratorisches Konzept und Objekteinrichtung: Dr. Sandra Mühlenberend; konservatorisches Konzept: Jakob Fuchs; konservatorische Umsetzung: Jakob Fuchs, Annemarie Huhn; studentische Hilfskraft: Maria Katharina Franz; Beratung: Matthias Flüge, Prof. Ivo Mohrmann, Prof. Dr. Christoph Herm, Dr. Simone Fugger von dem Rech.

es vorführt, seine Lesbarkeit und seine Bedeutung verändert. Wie sie verwendet und gesehen werden, in welchem Kontext die Objekte entstanden sind, wie sie aufbewahrt werden, floss in das Konzept der Neuaufstellung ein. Das Konzept hatte keine museale Präsentation zum Ziel, sondern den direkten Umgang mit der Sammlung in einem Lehr- und Schauraum, wo jene Objekte, darunter auch einige seltene, die stabil sind, gleichfalls für Lehre und Forschung bewegt werden dürfen. Hierfür hat der Dipl. Rest. Jakob Fuchs verschiedene Pufferzonen entwickelt und eingeführt, um trotz alledem die Objekte zu sichern: Tragetablets, neue Rollsockel, Drehsockel auf den sehr stabilen, vom ihm konzipierten Arbeitstischen. Jakob Fuchs hat auch alle Objekte im Vorfeld auf ihre Zustände überprüft und ein Ampelsystem für die händische Nutzung entwickelt. Dieses Wissen, verbunden mit der Kenntnis um Sinn und Zweck sowie Herkunft jedes einzelnen Objektes, und die Ergebnisse einer Bedarfsanalyse, die an der Kunsthochschule durchgeführt wurde, bildeten die ersten Orientierungspunkte für eine Neueinrichtung. Wichtig war, die Präsentation der Sammlung nicht nur praxistauglich anzulegen, sondern gleichfalls intuitiv und als ästhetisches Ereignis erfahrbar werden zu lassen. Vor dem Betreten der Sammlung können sich die Nutzer*innen und Besucher*innen über die Geschichte der Sammlung informieren. Vier Informationstafeln geben Aufschluss darüber. Des Weiteren gedenkt hier die Hochschule jenen, deren menschliche Überreste sich in der Anatomischen Sammlung befinden. Hiernach öffnet sich der neu eingerichtete Raum, der zweigeteilt ist – zuvorderst die Sammlung zur Humananatomie, dahinter die Tieranatomie. Die Humananatomie ist in fünf Bereiche unterteilt; die ersten drei ganz klassisch an den Hauptthemen der Künstleranatomie orientiert – Skelettaufbau, der an einzigartigen Skeletten im Gestus antiker Bildwerke sowie an verschiedenen Lebensaltern erfahrbar wird. Danach die Muskulatur an einer Kollektion der wichtigsten Écorchés des 19. Jahrhunderts und an Arm- und Beinanatomien in Gips und Wachs, hiernach folgt die Oberflächenanatomie mit Naturabgüssen. Exkurse führen die Besonderheiten der Sammlung vor Augen: Kopfanatomien in Wachs und anatomische Wachsreliefs zur Illustration verschiedener medizinischer Themen, ein höchst seltenes Ganzkörperinjektionspräparat sowie ein Ausschnitt der Modellkonzeptionen von Gottfried

Bammes, die er als Künstleranatom und Professor des Faches zwischen 1955 und 1985 für die Modernisierung und Didaktisierung des Faches entwickelt hatte.

Die historischen Schränke sowie Regale und Sockel, die sich im Raum befinden, sind nicht nur praktische Aufbewahrungsmöbel, sie sind auch Referenz an die historischen Räume künstlerischer Lehrsammlungen. Sie ermöglichen einen unmittelbaren Zugang zum Setting der kunstanatomischen Lehrmittelsammlung als Sammlungsort, Produktionsstätte und Institution mit langer Tradition. Im zweiten Schritt offenbaren sich in diesem Setting Brüche, welche die Inszeniertheit des Raumgefüges deutlich machen. Punktuell lösen Gestaltungsmomente die Funktion des Lagerregals, aus dem man sich bedienen kann, ab. Das Regal wird in ein Schaulager transformiert. Die Betrachter*innen können dem Narrativ folgen oder sich auch frei und assoziativ umschaun und den Exponaten widmen. Sich frei und assoziativ den Exponaten nähern zu können wird im hinteren Raum zur Tieranatomie komplett bedient. Die Präparate und Modelle werden nicht mehr nach den kunstanatomischen Themen getrennt, sondern auf den Regalen und auf der Freifläche in das Setting einer Wunderkammer überführt. Die Präsentation zielt darauf ab, die Objektvielfalt der Künstleranatomie auf einen Blick zu zeigen sowie das Spannungsgefüge, denn in ihrer Funktionszuweisung changieren kunstanatomische Lehrmittel zwischen Gebrauchs- und Sammlungsgegenstand, zwischen Anschauung und Demonstration, zwischen Verlebendigung und Tod.

Abb. 1, Seite 10: Bildessay „Neueinrichtung der Anatomischen Sammlung der HfBK Dresden“, Collage von Annemarie Huhn (Bildarchiv des Projektes „Körper und Malerei“ der HfBK Dresden)



SAMMLUNGSHINTERGRÜNDE

Kristin Marek

An Kunsthochschulen wird einiges gesammelt, und im Lauf der Zeit sammelt sich einiges auch einfach so an, wobei diese Sammlungen im Einzelnen sehr unterschiedlich ausfallen und verschiedenste Hintergründe und Motivationen haben. Eine Kategorie an Gesammeltem ist allerdings vielerorts zu finden: die Diplomarbeit. Sie wird gezielt bewahrt, archiviert und oftmals auch wieder in Ausstellungen präsentiert oder dafür verliehen. Doch warum verhält sich das so, was macht gerade die Diplomarbeit für Kunsthochschulen sammelwürdig, was ist ihr epistemischer Status innerhalb der spezifischen Logik dieser Sammlungen?

Mit der Diplomarbeit wird die Phase des Studiums abgeschlossen, um die Kunsthochschule als diplomierter/diplomierte Künstler*in verlassen zu können. Formal zwar noch im Studium verortet, bildet die Diplomarbeit als in der Regel besonders umfassende künstlerische Arbeit nicht allein dessen Abschluss, sondern verweist bereits auf das Danach und damit auf eine Tätigkeit als bildender/bildende Künstler*in. Schon in dieser zweifachen zeitlichen Gerichtetheit, zum einen auf eine akademische Ausbildung in der Vergangenheit, deren verdichtende Summe sie bildet, zum anderen auf eine künftige künstlerische Praxis, deren Qualität sie bereits zu erkennen gibt, begründet sich ihre besondere Stellung und schließlich auch ihre Bedeutung für die Institution Kunsthochschule und damit die Sammelwürdigkeit.¹ In der Rückschau steht sie darum nicht selten für den jeweiligen zeithistorischen Status quo künstlerischer Praxis. Die Diplomarbeit hat jedoch weit darüber hinausgehende Wirkung. Denn sie unterscheidet nicht nur die/den Studierende*n von dem/der diplomierten Künstler*in, sondern auch von jenen Kunstschaffenden, die nie eine Diplomarbeit angefertigt und mithin nie ein Diplom abgelegt und bestanden haben. Als Scharnier hat sie damit Anteil an einer mindestens doppelten Produktion: dem/der professionellen Künstler*in einerseits und andererseits dem/der Amateur*in, der Laiin/dem Laien oder der Dilettantin/dem Dilettanten – zwei Gruppen von höchst unterschiedlichem sozialem Status. Denn der eigentliche Bedeutungshorizont des Dilettanten, dem vom italienischen Verb *se dilettare* (sich erfreuen) abgeleiteten Liebhaber, der sich äußerst privilegiert dem Kunstschaffen ohne den schnöden Druck des Broterwerbs und also aus reinem Vergnügen zuwendet, hat sich zwischenzeitlich ins Gegenteil verkehrt.² Der Laiin/dem Laien und dem/der Amateur*in wird jene Professionalität und damit verbunden Qualität der Arbeit abgesprochen, die aus der rhetorischen Figur der Verleihung des Diploms symbolisch erwächst. Die Geschichte der künstlerischen Abschlussarbeiten ist folglich strukturell verbunden mit der Geschichte des Dilettanten, der die Gegenfigur zum/zur diplomierten Künstler*in bildet, der/die allein nicht zu haben ist. Kunsthochschulsammlungen von Diplomarbeiten sind darum Teil auch dieser Geschichte.

An der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig sind, wie der Beitrag von Julia Blume zeigt, die Sammlungen künstlerischer Diplomarbeiten Teil des Archivs, das zudem sehr unterschiedliche Bestände ebenso divergenter Herkunft aufweist, wie Akten, Reste der ehemaligen Lehrsammlung, verschiedene Teilnachlässe und insbesondere Studienarbeiten. Der Bestand an fotografischen Diplomarbeiten aus den Jahren zwischen 1955 und 1990 stellt dabei den umfangreichsten dar und unterstreicht damit nicht allein die herausgehobene Position der Diplomarbeit innerhalb der künstlerischen Ausbildung, sondern auch eine besondere lokale Tradition im Umgang mit dem Medium. Entsprechend bilden Gemälde einen Schwerpunkt innerhalb der ebenfalls dem dortigen Hochschularchiv zugeordneten Sammlungen der HfBK Dresden, wie Kathleen Rosenthal darlegt, und auch hier überwiegend Schüler- und Diplomarbeiten aus der Zeit der DDR. Institutionellen Hintergrund für dieses Konvolut bildet unter anderem auch die Aufbewahrungspflicht für Abschlussarbeiten, die 1990 aufgehoben wurde, sodass seitdem Zuwachs in der Regel durch Schenkung erfolgt. Ebenso wie in Leipzig besteht auch in Dresden ein aktuelles Interesse an der Aufarbeitung und Aufbereitung der reichhaltigen Sammlungen, nicht zuletzt um die Bestände für Lehre und Forschung zugänglich zu machen und zu aktivieren. Wie unterschiedlich dennoch letztendlich die Bestände von Sammlungen an Kunsthochschulen und die Motivationen ihres Zustandekommens sein können, lässt sich dem Beitrag von Alice Thomine-Berrada entnehmen. Die umfassenden, vielfältigen, gattungsübergreifenden und musealen Bestände der *École des Beaux-Arts Paris* speisen sich aus Teilen zweier historischer Sammlungen, der schon 1648 gegründeten *Académie Royale de Peinture et de Sculpture* (dt.: Königliche Akademie für Malerei und Bildhauerei) und dem nachrevolutionären *Musée des Monuments Français* (seit 1790). Erklärtes Ziel der Sammlungen an der *École des Beaux-Arts Paris*, mit ihren historischen Verflechtungen von akademischer Ausbildung mit politischer Geschichte, war dabei die Etablierung eines Museums innerhalb der Akademie zur Darstellung der französischen Kunst seit dem Mittelalter. Dies führte schließlich 2017 zur Erhebung in den Status eines *Musée de France*, eines Museums allerdings, das auch der Lehre dient. So unterschiedlich die Hintergründe dieser einzelnen Sammlungen jedoch auch sein mögen, eines ist allen gemeinsam: nämlich Teil einer Kunsthochschule und damit zugleich Speicher wie Übertragungsmedium von deren Geschichte zu sein.

1 „Vor der Kunst. Malerei in der Kunsthochschule Dresden von 1950 bis 1990“ lautete dementsprechend der Titel einer von Sandra Mühlenberend und Susanne Greinke kuratierten Ausstellung von Studienergebnissen und Diplomarbeiten an der HfBK Dresden (10.5.2019 bis 23.6.2019).
2 Grundlegend hierzu: Alexander Rosenbaum: Studien zur Geschichte und Funktion des Dilettantismus im 18. Jahrhundert, Berlin 2010, insb. S. 12-19.

THE IMPOSSIBLE MUSEUM? THE COLLECTIONS OF THE ÉCOLE DES BEAUX-ARTS AND THEIR RECEPTION

Alice Thomine-Berrada

The collections of the École des Beaux-Arts are renowned for their incredible size and importance: from Jacques-Louis David (1748-1825) to Charles Le Brun (1619-1690), from Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) to Eugène Atget (1857-1927), it can be estimated at 450,000 works, that is to say 66,000 manuscripts and old books; 70,000 photographs; 70,000 drawings, including 45,000 architectural drawings; 3,700 sculptures; 15,000 medals; 2,000 paintings; 600 archaeological fragments; 600 art objects. The purpose of this contribution is not to explore the rich content of these collections but the way in which they were shown and exhibited, the way in which they formerly lived and in which they can live today.¹ This is obviously important for several reasons. From an art historical point of view, this helps to learn about the aesthetic impact of these collections which was powerful, sometimes more than the teaching or the teachers, and reveals that the École was an important place for the history of the relationships between past and modernity. For example, when Auguste Rodin (1840-1917) was admitted in the galleries of the École (1857) in order to prepare the entrance competition, he drew very carefully in the “Chapelle des Louanges” (Fig. 1) of the École where are combined plaster casts of “The Gates of Paradise” from Lorenzo Ghiberti (1378-1455) and after Michelangelo (1475-1564)²: more than the true Michelangelo discovered during his 1876 trip to Italy, this unprecedented juxtaposition has been a key inspiration for his “Porte de l’ Enfer” (The Gates of Hell, 1880-1917, several plaster and bronze copies).



Fig. 1: The Chapel of Praise during the second half of the 19th century, photograph, Les Beaux-Arts de Paris, PH 150

Another striking example are the frescoes of Piero della Francesca (1412/1420-1492) in Arezzo (1455-1460) copied by the painter Charles Loyeux in 1873³ and exhibited at the École des Beaux-Arts since 1878, whose influence on modern painting of the early 20th century has been well known since Roberto Longhi: they were in particular admired by the further neo-impressionist painter Georges Seurat during his training at the École des Beaux-Arts⁴ and inspired the composition of his first major work, “Un dimanche après-midi à l’ île de la Grande Jatte” (1884-1886, Art Institute of Chicago). To know more about the life of the École des Beaux-Arts collection is also important from a curatorial point of view, since it can help to better take care of the collection. For example, knowing that the works of the School’s competition winners

1 I only deal with collections that are not on paper, but with painting and art objects up to casts and archaeological elements. What is not included in this paper today are questions regarding works on paper whose light fragility imposes quite different exposure modalities, which were taken into account from the opening in 1863 of the library. They are still today shown in a specific way in a small drawing cabinet where three exhibitions are presented per year, that is to say, about fifty drawings from a collection of more than 70,000.

2 Schwartz 2013.

3 Oil on canvas, Les Beaux-arts de Paris, MU 2378-2379.

4 Dupuy 1998, p. 49-64.

of the collection were, until 1949, exhibited in rooms specifically organised for them, will allow to better preserve them. The frames that were designed for their presentation and that were removed by previous curators for easy storage appear as an inseparable part of the work (Fig. 2).

More precisely, during a recent restoration campaign of our series “Tête d’expression” (head of expression), a contest created in 1759 by the archaeologist and collector Count de Caylus (1692-1765), it was discovered that most of the paintings were covered by a yellow varnish, which had been systematically applied when they were hanging in the museum, since some varnish dripped on the frames and since young artists did not have time to varnish their work during this very short contest that lasted a few days. The past life of our collection is also of help for rethinking their present life and questioning how it is possible today to continue to make them live in a place which is still an art school. The question is of great relevance for the *École des Beaux-Arts* since its collections have very recently, in July 2017, received the official name of *Musée de France* (Museum of France). This official recognition places the collections directly under the supervision of the administration in charge of museums of the French Ministry of Culture and requires to respect the law of January 2002 which imposes on every *Musée de France* a number of obligations, including the accessibility and the diffusion of the collections.⁵

These prescriptions could be very problematic as a very small percentage of our collections is exhibited permanently in the school. A few paintings are hanging in some offices and corridors, or in the Library where an important series of 17th- and 18th-century paintings can be found, the famous “*morceau de réception*”, which painters had to compose in order to be part of the Academy. Several hundred sculptures are closely intertwined with the architecture of the *École*: copies of antiques have been placed in front of the façade of the *Palais des Études*, under the arcades of the Mulberry courtyard (Fig. 3) or in the court of the former *Hôtel de Chimay*, whereas the *Torpanne Arch* (Fig. 4), placed in the *École* in 1842 as an illustration of Paris French Renaissance, isolates the garden of the *Hôtel de Chimay*.

Their close relationship with architecture as well as the fact that most of them have no labels can make forget their art status. The main museum place of the *École* is the former church of the convent of the *Petits-Augustins*, where a collection of more than 400 plaster casts can be seen. But even this low percentage of exhibited works is not very easily accessible. Apart from the offices, which are not open for visitors, the church can be visited only on request; the library is open to students, as well as to all readers with an interest in contemporary art, but visits are restricted by the fact that it is devoted to reading. Even if our collection is only since two years part of the “*musée de France*”, their museum character has never been questioned since their creation.

The origin of our collections is twofold. The first goes back to the Royal Academy of Painting and Sculpture, dissolved in 1793, the predecessor of the *École des Beaux-Arts*. The Royal Academy was an informal association of painters and sculptors which in 1648 received a royal protection that allowed these artists since the reign of Louis XIV to exercise a monopoly in theory and artistic learning. Since its creation, the academicians were interested in the question of the



Fig. 2: Marie-Louis-François Jacquesson de la Chevreuse: “Le contentement”, winner of the “Tête d’expression” competition, 1861, oil on canvas, TEP 37



Fig. 3: Ernest Le Deley: The Mulberry courtyard, 1903, photograph, Les Beaux-Arts de Paris, PC 31955.6



Fig. 4: The Torpanne Arch at the beginning of the 20th century, photograph, Les Beaux-Arts de Paris, Ph 8429

5 Article 2, Law no. 2002-5 (4 January 2002) related to musées de France.

decor of their meeting rooms and therefore asked for donations, first of all for the portraits of the members.⁶ Then the academy established the already mentioned principle of the “*morceau de réception*”, pieces of reception, painted or sculpted works that the artists had to give to the Academy to make effective their admission in the Academy, as well as the deposit of the winning works of the prizes which they granted to the young artists during their training, the most prestigious of which was the “*Prix de Rome*”. It was not yet a museum in the modern sense of the word since it was a private place, but the collection was rationally gathered by the academicians in order to summarise the principles of French Art and organ-ised to be watched, as testified by 18th century publications which recounted that it was open to amateurs. This collection underwent an important rupture during the French Revolution: with the dissolution of the Academy in 1793, the paintings, sculptures and drawings of the Academy were given to museums, mainly the Louvre Museum, which opened in 1793, that is to say, this is very symbolic, the same year as the dissolution of the Academy.

However, the principle of enriching the collections set up by the Academy was never abandoned: the *École des Beaux-Arts*, which informally retook the educational missions of the Academy at the end of the 18th century, maintained the compulsory deposit of works by the winners of the competitions. The fact that the number of these contests multiplied during the 19th century – with for example the creation of the prize of the painted figure, established in 1842, or the *Jauvin d’ Attainville Prize*, established in 1876 – made it an important source of increase for our collections. These have always been exhibited and the new building erected in 1862 had special galleries for this aim (Fig. 5).



Fig. 5: Competition Galleries, from *L’ Illustration*, 19 July 1930, Reproduced thanks to the free permission given by *L’ Illustration* (www.lillustration.com)

Some photographs of the beginning of the 1930s testify to the problems posed by the annual and infinite increase of the collections, of the piling up of the works since the most recent ones had not yet been hung. These galleries were destroyed in 1946 and replaced by workshops. The principle of a regular increase of the collections by the competitions was abandoned after the events of May 1968 which led to the abolition of competitions.

The second origin of our collections is a museum, the famous *Musée des monuments français* (museum of French monuments, Fig. 6), which was located in a former convent devoted to the religious order of the *Petits-Augustins*, where the painter *Alexandre Lenoir* (1761-1839) gathered from 1790 to 1816 the newly nationalised properties of the Church, of the Crown, and of everybody who had left France.

In 1816, the buildings of this museum, which had to close its doors after the return of the Monarchy, were assigned to the *École des Beaux-Arts*. A very large number of works were returned to their original sites, like the tombs of the French kings coming from the royal Abbey of Saint-Denis, which went back to the Abbey. However, there remained important sculptural or architectural elements from *Lenoir’s* time, which left the administration⁷ indifferent until the beginning of the July Monarchy when *Félix Duban* (1797-1870), the principal architect in charge of the transformation of the *Petits-Augustins* convent, began to defend the idea to preserve what can be saved from this museum. His main fight was for the “*Arc de Gaillon*”, made from

6 Michel 2014, p. 54.

7 Archives nationales, AJ 51 445.

elements coming from the early Renaissance Gaillon castle, (Fig. 7) which the “conseil des bâtiments civils”, that is to say the administration in charge of the control of French public architecture, would have wished to demolish.⁸ And even more, Duban, who was one of the first architects who took charge of French Heritage, organised all the architecture of the École around the idea of a museum, with the idea that these testimonies of what French art was in the Middle Ages and during the Renaissance are elements of infinite richness and likely to feed the curiosity of young artists. However, throughout the 19th and 20th centuries the remains of Lenoir’s museum, ideologically based on the principles of French Revolution, pose the eminently political question of their return to their original places. Removing the works obviously weakened the architecture designed by Duban. For example the basin of the cloister of Saint-Denis Abbey which was placed by Duban in the centre of the court of honour returned in 1953 to the Abbey.

A quarter of a century later, in 1977, the “Arc de Gaillon” was dismantled to be rebuilt in the castle of Gaillon. Under the important impulse of Duban’s architectural project, the idea came up to create a real museum inside the school thanks to Louis Hippolyte Peisse (1803-1880), an art critic, philosopher and doctor of medicine. In January 1835, he was appointed “curator of the museum and art collections belonging to the Royal School of Fine Arts”, with the responsibility of making plans for this new museum.⁹

In fact, Peisse focused mainly on acquisitions. Thanks to the support of the great minister of the July Monarchy Adolphe Thiers, he obtained enormous and monumental commissions of plaster casts, most of them devoted to the Italian Renaissance, in the first rank of which was Michelangelo. Most of these casts are still today in the former church of the convent, where a copy of the “Last Judgment” of the Sistine Chapel was ordered to complete the plaster casts of Michelangelo (Fig. 8).

The name of this museum varied. First Peisse used the expression “museum of the models” before choosing that of “study museum”, which gave a more liberal character to the pedagogical dimension of its project. At that time, links with pedagogy were no more obvious; the aesthetic choices made by Peisse, who was part of the romantic generation which favoured the Italian Renaissance, were not appreciated by the professors, advocates of classicism, while the casts piled up in the school, degrading the material conditions for teaching. Peisse was regularly accused by the teachers of not devoting enough to the classification, inventorying and presentation of the collections.¹⁰ He responded by complaining about the lack of money devoted to the exhibition of the collections. He was probably right since, for example, it took ten years to obtain the arrangement of the antique collections under the glazed courtyard, which opened in 1874. At that time, the relationship between the École and the aesthetic diversity of the art of the past was much less confrontational and the collections gathered by Peisse were even considered as “a real benefit to students (and of) great help for all artists”¹¹. The 1870’s and 1880’s were a climax for the museum, which was opened to people from outside every



Fig. 6: Charles Marie Bouton: The 15th-century room of the Musée des monuments français, 1814, oil on canvas, MU 1224, deposit from the Louvre Museum

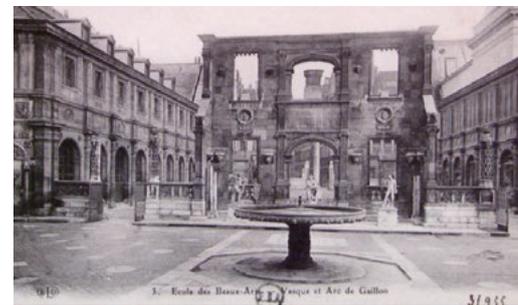


Fig. 7: Ernest Le Deley: The basin of Saint-Denis and the Arch of Gaillon in 1903, photograph, Les Beaux-Arts de Paris, PC 31955.3



Fig. 8: Maison Giraudon: The interior of the Chapel (former church of the Petits-Augustins convent), before 1929, photograph, Les Beaux-Arts de Paris, Ph 8426

8 Garleff 2003.

9 Archives nationales, AJ 52 456.

10 Archives nationales, AJ 52 453.

11 Guillaume 1875.

Sunday¹² and driven since 1878 by the art historian Eugène Müntz (1845-1902), who carried out extensive cartel and inventory work.

With the beginning of the 20th century came a form of decline, with increasing problems related to the incessant development of collections, as evidenced by the press of the time and which was considered as a “scandal”¹³. In addition to the old problem of the discrepancy between the increase of the collections and the narrowness of the buildings, the curator in charge of the collections which succeeded Eugène Müntz, Lucien Marcheix, had to face a new one, the obsolescence that began to affect some art works in the context of a school of fine arts, as he pursued to create place for “objects which seem [...] to hold a place that could not justify their usefulness like documents of artistic teaching”.¹⁴ But this obsolescence had nothing to do with their heritage value, since a lot of works of art were at that time given to the Louvre Museum. The fact that most of these works came from Lenoir’s museum had clearly ideologically facilitated this transfer of collections. It is probably not a coincidence that at the same – and for the first – time, the curator complained of the students’ degradation.¹⁵ The second step in the 20th century was the storage of the collection exhibited in the galleries which, as already mentioned, were destroyed in 1946, and which anticipated the next important step, May 68. The testimony of the curator in charge of collections, Wanda Bouleau-Rabaud (1904-1988), who had entrenched himself in the library to preserve them, confirms that nothing really happened in May 1968.¹⁶ The painter Pierre Buraglio who was an important supporter of the students, explained that the reason was that collections “are the heritage of all”¹⁷. But destruction occurred during the next two years. The facts were of such magnitude that the press denounced them as vandalism (Fig. 9).¹⁸ In May 1970, when students broke the right leg of the Hercules Farnese, it was decided to transfer the entire collection of antique casts from the Palace of



Fig. 9: Pierre Mazars: “Le Jeu de massacre des élèves des Beaux-Arts”, *Le figaro*, 28 March 1969, collage in Wanda Bouleau-Rabaud and Charles Bouleau, “Les Evénements de mai 1968 à l’ École des Beaux-Arts vus de la bibliothèque”, 1968-1970, Les Beaux-Arts de Paris, ms 828

Studies to the small stable of Versailles Castle, making a place that was immediately assigned to pedagogy. According to the testimony of the École’s curator, those responsible were not the young artists of the École des Beaux-Arts but the students of one of the new architecture schools, without entrance competition, open to all and which was therefore lacking space. Even more, the report of the curator of the Louvre, who was responsible for evaluating the sculptures in danger, underlined how deeply the students and professors were still attached to this collection, and even had the “firm intention to protest” against his move.¹⁹ The fundamental reasons for relocating the collections were not aesthetic or ideological but functional. Conversely, the Anatomy collection, where the reference to antiquity is very sensible, has never known any transfer or degradation of the collections are still daily solicited for the education (Fig. 10). In conclusion, I would like to come back to my title: Are the collections of the École des Beaux-Arts an

12 Müntz 1889, p. 25.

13 *Journal des artistes* 1892.

14 Letter of Camille Enlart, 28. April 1903, Archives nationales, AJ 52 445.

15 Letter from Marcheix to the director, 31 March 1903, Archives nationales, AJ 52 445.

16 Bouleau-Rabaud and Bouleau, “Les Evénements” de mai 1968 à l’ École des Beaux-Arts vus de la bibliothèque, 1968-1970, Les Beaux-Arts de Paris, ms 828.

17 Verger 2011, vol. 2, p. 125.

18 Mazars 1969.

19 Report by Simone Besques, October 1969, Archives nationales, AJ 52 1413.



Fig. 10: Ernest Le Deley: The amphitheatre of anatomy, 1906, photograph, Les Beaux-Arts de Paris, PC 31955.8

“impossible museum” because of this complex history? On the contrary, I am convinced that this history confirms that the collections of the *École des Beaux-Arts* constitute a kind of museum paradigm. First of all, because, unlike modern museums that separate the aesthetic experience from artistic creation, the *École des Beaux-Arts* collections are respectful of the historical and early definition of the museum, the temple of the muses, which in ancient Greece was a place dedicated to the practice and study of the arts in a broad sense. At the *École*, the collections and pedagogy have always been completely intertwined. Nowadays, even if the main part of the collections is in storage, the “Exhibition Theatre”, the project newly launched by Jean de Loisy (b. 1957), will be a modern temple of muses: short exhibitions of our collections, curated with the collaboration of the students of the *École*, will interact with the presentation of contemporary art curated by young artists. In this theatre, everything will be visible: the restoration, as well as the making of scenography and the packing of art works. Whereas the traditional museum is experiencing a kind of breathlessness, for ecological and political reasons as well as because of the visual competition of electronic networks, the collections of the *École des Beaux-Arts* can help to formulate a new kind of museum for the future, where the power of art will lie in acting and not in collecting. As long as the links between collections and pedagogy will be maintained, the *École des Beaux-Arts* will forever be the imaginary museum which, according to André Malraux, only exists in the head of the artists.²⁰

Sources/Literature

Archives nationales, Aj 51 445, Letter of Camille Enlart, 28 April 1903; letter from Marcheix to the director, 31 March 1903.

Archives nationales, Aj 52 453.

Archives nationales, Aj 52 456.

Archives nationales, Aj 52 1413, report from Simone Besques, October 1969.

Article 2, Law no. 2002-5 (4 January 2002) related to the *musées de France*.

Bouleau-Rabaud, Wanda and Bouleau, Charles: *Les Événements de mai 1968 à l'École des Beaux-Arts vus de la bibliothèque, 1968-1970*, Les Beaux-Arts de Paris, ms 828.

Dupuy, Marie Anne: *Les copies de Piero della Francesca en France*, in: *Piero Interpretato, Copie, giudizi e musealizzazione di Piero della Francesca*, A cura di Cecilia Prete e Ranieri Varese, Ancona 1998, pp. 49-64.

Garleff, Jörn: *Die École des Beaux-Arts in Paris: Ein gebautes Architekturtraktat des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 2003.

Guillaume, Eugène: *Rapport présenté au conseil de l'École, années 1874-1875*, Paris 1875.

Journal des artistes, 8 April 1892.

Malraux, André: *La tête d'obsidienne*, Paris 1974, p. 124.

Mazars, Pierre: *Le Figaro*, 28 March 1969.

Michel, Christian: *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793). La naissance de l'école française*, Paris 2014.

Müntz, Eugène: *Guide de l'École nationale des Beaux-Arts*, Paris, 1889.

Schwartz, Emmanuel: *Rodin et l'Antiquité interprétée par l'École des Beaux-Arts*, in: *Rodin: La lumière de l'antique*, Paris: Gallimard/Arles: „Musée départemental Arles antique“, 2013.

Verger, Emilie: *Les Beaux-Arts, une fabrique d'artistes?: histoire institutionnelle et sociale de l'enseignement des arts plastiques à l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris de 1960 à 2000, sous la direction de Philippe Dagen*, 2011, vol. 2.

²⁰ Malraux 1974, p. 124.

EINBLICKE – AUSSICHTEN. DIE SAMMLUNG FOTOGRAFISCHER DIPLOMARBEITEN (1955–1990) AN DER HGB LEIPZIG

Julia Blume

Das Archiv der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig beherbergt neben den üblichen Akten Sammlungsbestände, die sich vor allem aus Studien- und Diplomarbeiten, Resten der ehemaligen Lehrsammlung und einigen Teilnachlässen zusammensetzen. Am umfangreichsten ist der Bestand der fotografischen Diplomarbeiten zwischen 1955 und 1990, der ergänzt wird durch die schriftlichen Arbeiten der Absolvent*innen.

Fotografie ist an der Leipziger Hochschule bereits seit 1893 Lehrgegenstand, erst als Reproduktionsmedium, dann, in den 1920er Jahren, rückte die technische Seite in den Vordergrund, und bis zum Beginn der 1970er Jahre wurde Fotografie vor allem als angewandte Kunst unterrichtet, sei es als Bildmedium für Sach- und Fachbücher oder für den Bildjournalismus. Berthold Beiler, der zwischen 1961 und 1975 an der HGB Ästhetik lehrte, lieferte mit seinen Texten zum Realismus in der Fotografie den theoretischen Hintergrund.

Nach der Übernahme des Rektorats durch Bernhard Heisig (1976) kam es zu Veränderungen in der Hochschulstruktur und zu einer Neugliederung in die Abteilungen Malerei, Fotografie und Buchgestaltung und, damit einhergehend, zu personellen Veränderungen. Helfried Strauß lehrte ab 1978, Hermann Raum unterrichtete im Lehrauftrag erstmals Geschichte der Fotografie, und vor allem folgte Peter Pachnicke dem Ruf an die HGB und leitete die Abteilung Fotografie zwischen 1980 und 1990. Als Prorektor der Hochschule hatte er zeitweise wesentlichen Einfluss auf deren Ausrichtung. Leipzig bot innerhalb der DDR die einzige akademische Ausbildungsstätte für Fotografie. Wenn Fotografinnen und Fotografen der DDR ein Studium (ab 1970 ging das auch als Fernstudium) absolviert hatten, dann zum Großteil in Leipzig. Insofern bietet der Sammlungsbestand Material nicht nur für individuelle Künstlerbiografien, Institutionsforschung und formale Untersuchungen, sondern ist ebenso relevant für Forschungen zur Bedeutung und Entwicklung der Fotografie in der DDR und zum Einfluss auf jene und durch jene, die aus anderen Ländern an der HGB studierten und Impulse mit in ihre Heimatländer nahmen.

Die Sammlung fotografischer Diplom- und Studienarbeiten der HGB Leipzig umfasst gegenwärtig: 392 Autor*innen-Mappen; 123 Arbeiten in Buchform (Klebelayouts); 66 fotografische Serien in Schubern. Dieser Bestand bildet allerdings nicht lückenlos die Studienergebnisse ab, da vor allem zwischen 1990 und 1993 einige Arbeiten herausgelöst und an die Künstler*innen zurückgegeben wurden. Nach der Wiedereinrichtung des HGB-Archivs ab 1997 wurden die Arbeiten, die in unterschiedlichen Räumen der Hochschule und auf dem Boden gelegen hatten, gesichtet, geordnet und in Listen erfasst. Besonders beschädigte Objekte wurden restauriert. Auf der Internetseite der HGB wurde dezidiert auf diesen Bestand verwiesen, der für die Forschung, Lehre und ebenso für Ausstellungen zur Verfügung steht.

Als in der Lehre tätige Kunsthistorikerin und zugleich wissenschaftliche Leiterin des Archivs hatte und habe ich die Möglichkeit, Studierende auf diese Arbeiten aufmerksam zu machen und auch die Kolleg*innen, vor allem des Fachgebietes Fotografie, einzubinden, indem ich ausgewählte Diplomarbeiten in Seminaren vorstelle. Um die Arbeiten zu kontextualisieren, werden sie durch Aktenauszüge – sofern es der Datenschutz zulässt – ergänzt und ebenso durch Texte, die sich in der Hochschulbibliothek befinden, zum Beispiel aus der Zeitschrift „Fotografie“, in der vor allem seit den frühen 1980er Jahren u. a. durch Peter Pachnicke regelmäßig über die fotografischen Diplome berichtet wurde.

Ein starker Impuls ging in den vergangenen zehn Jahren durch die offensive Einbindung fotografischer Diplom- und Studienarbeiten in kuratierte Ausstellungen aus. Die Sammlungsbestände wurden dabei unter neuen thematischen Aspekten betrachtet und (je nach aktueller Relevanz) eingebunden. Jeweils in Kooperation mit anderen Institutionen und Wissenschaftler*innen entwickelt, konnten unterschiedliche Perspektiven einfließen. Immer ging es auch darum, ergänzende Beiträge durch gegenwärtig arbeitende Künstler*innen einzufügen. „Pflicht und Kür“ – eine Ausstellung der Galerie der HGB 2009/10 (kuratiert von Christine Rink, Britt Schlehahn und Julia Blume) – konzentrierte sich auf Brüche, Neuanfänge, Dogmen und Freiräume an der Hochschule als Mikrokosmos der DDR-Kunst seit den 1950er Jahren. Das Interesse wurde dabei auch befördert durch die Hinwendung zum Archiv im künstlerischen Diskurs jener Zeit. Einerseits wurden dort fotografische Diplomarbeiten aus der Sammlung gezeigt, andererseits durch Gespräche mit den Protagonisten, z. B. mit Peter Oehlmann, wichtige Informationslücken geschlossen und Wissen ergänzt. Ehemals raumgreifende Diplome wurden reinszeniert und deren Dokumentationen wiederum in das Archiv der HGB eingebracht. Die archivierten Fotobuch-Layouts wurden in dieser Ausstellung mithilfe einer Projektion vorgestellt.

Rozbeh Asmani, Absolvent des Studiengangs Medienkunst, entwickelte im Auftrag und in Zusammenarbeit mit den Kurator*innen eine Interviewserie „Auf Augenhöhe“, für die ehemalige und damals aktuelle Mitarbeiter*innen der HGB (u. a. Peter Pachnicke, Evelyn Richter und Wolfgang G. Schröter aus der Abteilung Fotografie) befragt wurden. Auch diese Arbeit bereichert heute das „Gedächtnis“ der HGB und ist zugleich Teil des künstlerischen Werkes von Rozbeh Asmani.

Zu den Ausstellungen im Umfeld des 250. Hochschuljubiläums 2014 gehörte die Präsentation „Freundschaftsantiqua“ in der Galerie für Zeitgenössische Kunst Leipzig.¹ Der Fokus lag hier auf Arbeiten von jenen Studierenden der HGB, die aus anderen Ländern an die Hochschule gekommen waren, meist als Delegierte ihres Heimatlandes. An der Leipziger Hochschule studierten sie entweder Typografie und Schriftgestaltung oder Fotografie. Von besonderem Interesse war, ob sie einen anderen Blick auf den Alltag in der DDR hatten und dies thematisiert wurde und auch, wie die formalen und inhaltlichen Diskurse im Studium ihrerseits Einfluss auf das spätere Wirken in ihren Heimatländern hatten. Des Weiteren ging es um Rezeptionsforschung, denn die oft sehr qualitätsvollen Beiträge sind in den folgenden Jahren nach dem Studienende oft nicht in Publikationen und Ausstellungen berücksichtigt worden.

Auch in diesem Fall gab es eine ergänzende Videoarbeit von Rozbeh Asmani „Ferngespräch“, die Lebens- und Schaffenswege einiger ehemaliger

1 1. Februar bis 1. Juni 2014.

Absolvent*innen erhellte und die heute den Bestand im Archiv ergänzt. Außerdem wurde das Archiv als Quelle auch in der Ausstellungsarchitektur durch das Zeigen von Dokumenten sichtbar gemacht. Da wir die Möglichkeit hatten, ein Begleitbuch zu veröffentlichen, konnten auch weitere Untersuchungen durch junge Wissenschaftler*innen angeregt werden.² Auf besonderes Interesse stieß die Arbeit des Vietnamesen Nguyen the Thuc, der zwischen 1972 und 1978 an der HGB Fotografie bei Helfried Strauß studierte und die Räumung des Dorfes Magdeborn zugunsten des Braunkohletagebaus zwei Jahre lang verfolgte.³ Für das Begleitprogramm arbeiteten wir mit dem Leibniz-Institut für Geschichte und Kultur des östlichen Europa (GWZO) zusammen, wodurch die Ausstellung für andere Wissenschaftsdisziplinen geöffnet wurde.

Eine neue Ära für das fotografische Studium begann ab 1980 durch Peter Pachnicke und die Einbindungen von Arno Fischer und Evelyn Richter ab 1981/82 als Lehrende an der HGB mit eigenen Klassen. Die Fotografie als Kunst im internationalen Kontext bekam in jener Zeit an der HGB eine neue Relevanz, sie wurde zum Gegenstand ästhetischer Überlegungen und formaler Experimente, bildete den Alltag der DDR in zum Teil schonungsloser Offenheit ab und bot ebenso Raum für subjektive Themen. Der Ausstellung „Ursula Arnold. Arno Fischer. Evelyn Richter – Gehaltene Zeit“ 2016 im Museum der bildenden Künste in Leipzig gingen intensive Forschungen auf der Basis des Richter- und des Arnold-Archivs voraus. Der Bedeutung von Evelyn Richter und Arno Fischer als Lehrende an der HGB wurde in einer parallel stattfindenden Ausstellung „Die Lehre“ in der Kunsthalle der Sparkasse Leipzig⁴ Raum gegeben, die gemeinsam von Jeannette Stoschek, Philipp Freytag und Julia Blume auf Grundlage der Sammlung fotografischer Diplomarbeiten in der HGB konzipiert wurde.⁵ Vorbereitend fanden umfangreiche Gespräche mit den ehemaligen Absolvent*innen statt, die fragmentarisch in den Katalog einfließen, die aber auch als Oral-History-Bestand für weitere Forschungen zur Verfügung stehen. Die Arbeit an der Ausstellung führte auch dazu, dass einst aus dem Archiv herausgelöste Arbeiten ihren Weg zurückfanden, denn die Künstler*innen überzeugte die Art und Weise, wie mit den Beständen gearbeitet wird.

Neben kontinuierlichen Forschungen durch Wissenschaftler*innen am Werk einzelner Fotograf*innen oder Leihanfragen, die sich auf Œuvreausstellungen beziehen, haben die kurz vorgestellten Ausstellungen einen wichtigen Beitrag zur öffentlichen Wahrnehmung der Sammlung des Archivs geführt und auch weitere Untersuchungen nach sich gezogen. Ein Beispiel dafür ist die Masterarbeit mit dem Titel „Diplomarbeiten der Abteilung Fotografie“ von Dr. Sabine Schmid im Studiengang Kulturen des Kuratorischen an der HGB aus dem Jahr 2017. Publizieren als künstlerische Praxis ist in den vergangenen Jahren ein wiederkehrendes Thema an der Hochschule und die Fotografische Sammlung bietet hier mit dem über Jahrzehnte gewachsenen Bestand von Buchlayouts eine reiche Quelle. „Diplomarbeiten der Abteilung Fotografie wurden nach umfassender Sichtung in einer Auswahl zusammengestellt; das Archiv wurde so zu einem Ort von Performanz und Umschichtung. Die verschiedenen Arbeiten, die vor der Folie des Standpunktes der Fotograf*innen selbst einem künstlerisch-kuratorischen Kontext geschuldet sind, bilden die Bedingung eines neuen

2 Krüger 2014, S. 19-22.

3 Haupt 2014, S. 41-42.

4 26. Juni bis 11. September 2016.

5 Freytag 2016, S. 262-268.

Zueinander-in-Beziehung-Setzens. Der Filter der jetzigen Kuration ist zum einen ein zeitlich bedingter, der sich durch die sich etablierende und etablierte Lehre verschiedener Dozent*innen entwickelte: Wiederholt wurden fragende und auch kritisch befragende Themen in den einzelnen Arbeiten sichtbar, nachdem es zu Veränderungen in den Lehrbereichen Theorie und Ästhetik kam, die auch in die Abteilung Fotografie wirkten. Zum anderen ist der Filter ein thematisch bedingter: Thema ist ‚Raum‘ bzw. sind ‚Räume‘.⁶

Im Fall der Masterarbeit wurden neun Beispiele ausgewählt und exemplarisch zueinander in Beziehung gesetzt. Das Ergebnis wurde in Form eines Unikatbuches vorgestellt, das anschließend selbst Teil des Archivs wurde. Für das kommende Jahr ist eine Veröffentlichung des Buches im Steidl Verlag, Göttingen, geplant. Dr. Sabine Schmid, Kuratorin in der Villa Stuck in München, steht nach wie vor im intensiven Dialog mit den Beständen der Fotosammlung des Archivs der HGB.

Ebenfalls 2017 begann ein gemeinsames Seminar der Klasse Intermedia unter Leitung von Alba D' Urbano und Angelika Waniek mit dem Archiv der HGB, in dessen Verlauf sich Studierende künstlerisch mit ausgewählten Beständen ihrer Wahl auseinandersetzten. Dabei war es u. a. die Arbeit von Nguyen the Thuc „Kohle unter Magdeborn“, die eine Videoarbeit zu einem noch in Betrieb befindlichen Tagebau bei Leipzig nach sich zog.

Aktuell befasst sich Lena Szankay, Professorin aus Buenos Aires, Argentinien und derzeit Gastprofessorin für Fotografie an der HGB, mit feministischen Aspekten der Fotografie in der DDR und analysiert dafür Bestände seit den 1950er Jahren.

Um das Potenzial der Sammlung für die Lehre, Forschung und für Ausstellungen nutzbar zu machen, ist die differenzierte Erschließung des Bestandes und dessen Sichtbarkeit die wesentliche Voraussetzung. Eine Verknüpfung mit ergänzenden Beständen aus den Akten und Dokumenten des Archives kann dabei eine möglichst umfangreiche Recherche unterstützen, ist allerdings abhängig von den Personalressourcen (1 Mitarbeiter im Archiv der HGB und ¼ anteilige Stelle einer Wissenschaftlerin des Instituts für Theorie). Gegenwärtig muss es darum gehen, die Informationen über die in der Sammlung vorhandenen Arbeiten der Öffentlichkeit

auch in digitaler Form unter Beachtung des neuen Datenschutzgesetzes anzubieten. Bei der Einrichtung der vor einigen Monaten neu ins Netz gestellten Internetseite der HGB wurde Raum für solche Informationen geschaffen, vor allem aber für kleine visuelle Einblicke in den Bestand. Eine derartige wechselnde virtuelle Ausstellung kann das Interesse an den Beständen auch für ganz neue Interessengruppen wecken. Die meisten Künstler*innen, die mit ihren Abschlussarbeiten in der Sammlung vertreten sind, können wir noch direkt um die Genehmigung für solche virtuellen Ausstellungen bitten. Allerdings werden diese Angebote die Ansicht der Originale nicht ersetzen, lassen sich doch nur so über das Material, die Größe und Aufbereitung weitere Erkenntnisse gewinnen. Deshalb wird auch künftig die Öffnung des Archivs für Lehrveranstaltungen ein integrativer Bestandteil der Vermittlung sein, und der begonnene Weg, für interinstitutionelle Ausstellungen und Vorhaben Partnerin zu sein oder gegebenenfalls auch Impulsgeberin, soll weiter beschritten werden. Wir verstehen die fotografische Sammlung im Archiv der HGB nicht als geschlossenes Konvolut, sondern bemühen uns aktiv um ihre Ergänzung und Erweiterung, z. B. durch Interviews und durch die Einbindung solcher Werke, die in Auseinandersetzung mit der Sammlung des Archivs entstehen.

Literatur

Krüger, Marthe: *Vollendete Theorie wird ernsthaft. Zu einigen Aspekten ausgewählter Positionen des Alltags, in: Freundschaftsantiqua. Ausländische Studierende an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig – ein internationales Kapitel der Kunst in der DDR. Institut für Buchkunst, Leipzig 2014, S. 19-22.*

Haupt, Tobias: *Kohle unter Magdeborn, in: Freundschaftsantiqua. Ausländische Studierende an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig – ein internationales Kapitel der Kunst in der DDR. Institut für Buchkunst, Leipzig 2014, S. 41-42.*

Freytag, Philipp: *Gegen das eilige Fotografieren. Über einige Diplomarbeiten der Klassen Richter und Fischer an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig, in: Ursula Arnold. Arno Fischer. Evelyn Richter – Gehaltene Zeit, Dortmund 2016, S. 262-268.*

Schmid, Sabine: *Diplomarbeiten der Abteilung Fotografie, unpubl. Masterarbeit im Studiengang Kulturen des Kuratorischen an der HGB, Leipzig 2017.*

ZWISCHEN AUFTRAG UND EIGENSINN. DIE GEMÄLDESAMMLUNG DER HFBK DRESDEN

Kathleen Rosenthal

Die Gemäldesammlung der Hochschule für Bildende Künste (HfBK) Dresden ist über die Jahrhunderte aus der Lehrtätigkeit der Institution entstanden und umfasst über 1500 Gemälde. Sie versammelt neben einigen Werken ehemaliger Studierender und Lehrender aus den letzten 250 Jahren überwiegend Schüler- und Diplomarbeiten aus der Zeit der DDR.¹ Dieser Schwerpunkt erklärt sich mit einer damaligen Bestimmung, nach der alle mit Material der Hochschule erstellten Arbeiten in ihr Eigentum übergingen.² Diplomarbeiten mussten zudem als Prüfungsbeleg anfänglich mindestens drei, später fünf Jahre archiviert werden und verblieben dann zum Großteil in der Sammlung.³ Nach dem Ende der DDR änderte sich die Gesetzeslage, Arbeiten aus der Zeit nach 1990 fanden daher nur selten und zumeist über den Weg der Schenkung Eingang in den Bestand. Die Gemäldesammlung spiegelt damit die Geschichte der HfBK Dresden und ist insbesondere Zeugnis wechselnder formaler und inhaltlicher Orientierungen in akademischer Lehre und künstlerischer Praxis in der Zeit der DDR. Über 350 Studierende erwarben in dieser Zeit einen Abschluss im Bereich Malerei, darunter so bekannte Künstler*innen wie Karl-Heinz Adler, Jürgen Böttcher alias Strawalde, Eberhard Göschel, Angela Hampel, Siegfried Klotz, Gerda Lepke, Harald Metzkes, Stefan Plenkers, Cornelia Schleime, Christoph Wetzels und Walter Womacka. Sie erhielten ihre Ausbildung unter anderem bei Professoren wie Rudolf Bergander, Gerhard Bondzin, Jutta Damme, Fritz Eisel, Hans Grundig, Günter Horlbeck, Wilhelm Lachnit, Heinz Lohmar, Paul Michaelis und Hans Mrocziński, die

zum Teil selbst an der HfBK Dresden ausgebildet worden waren. Die Sammlung ermöglicht damit einen einzigartigen Einblick in die künstlerische Ausbildung an der Dresdner Kunstakademie und zeigt eindrucksvoll die künstlerische Entwicklung ihrer Studierenden auf.

Die Hebung der Gemäldesammlung

Das 2017 bis 2020 von Sandra Mühlenberend geleitete und vom BMBF finanzierte Forschungsprojekt „Körper und Malerei“ machte die bis dato so gut wie unbekanntes Gemäldesammlung der HfBK Dresden für die Öffentlichkeit zugänglich. Dafür wurde der gesamte Gemäldebestand der Hochschule im ersten Forschungsjahr digital und fotografisch erfasst. Unterstützt wurde dies durch eine „Sommerschule“ des Studienganges Restaurierung. Dort ordneten Studierende unter der Leitung von Professor Ivo Mohrmann zusätzlich zu den Kerndaten wie Titel, Künstler und Datierung (soweit bekannt), Maße und Technik jedem Werk auch eine Kategorie zu mit einer von dem wissenschaftlichen Projektmitarbeiter Jakob Fuchs definierten Zustandsbeschreibung. Häufig beobachtete Schäden wie bestoßene Ecken, Deformationen, Bereibungen, kleine Fehlstellen und Verschmutzungen sind hauptsächlich auf die Lagerung in einfachen Holzgefachen und das Handling im Depot zurückzuführen. Erste konservatorische Maßnahmen zur Prävention gegen weitere Schäden konnten ebenfalls mithilfe der Sommerschule durchgeführt werden. Dabei handelte es sich hauptsächlich um die Reinigung und das Auslegen der Holzgefache,

1 Unter den älteren Gemälden sind die sogenannten Rezeptionsbilder hervorzuheben, mit denen sich Künstler im 18. bis zur ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts an der Akademie um eine Lehrerstelle oder Mitgliedschaft bewarben.
2 Vgl. Beschluss (Entwurf), 8.4.1959, in: Archiv HfBK Dresden, Sig. 03/630, unpag.; Ulrich Schießl: Über die Sammlungen der Hochschule für Bildende Künste Dresden, Vortrag am 2.7.1999, Archiv HfBK Dresden, Sig. 04/756, unpag.
3 Vgl. Brief von Rudolf Bergander an alle Diplom-Kandidaten, 4.6.1953, in: Archiv HfBK Dresden, Sig. 03/727, unpag.; Diplomprüfungsordnung vom 1.5.1958, in: Archiv HfBK Dresden, Sig. 03/781, unpag.; Anordnung über das Diplomverfahren vom 26.1.1976, in: Gesetzblatt Teil I, Nr. 7, 1976, S. 135 ff., in: Archiv HfBK Dresden, Sig. 03/1431, unpag.

eine Umsortierung der Standorte und die Sicherung der Gemälde durch Abstandshalter aus archivbeständigem Karton. Aufbauend auf den hier gewonnenen Erfahrungen, ist eine Handreichung entstanden, die für ähnliche Vorhaben in universitären Sammlungen Hilfestellungen bietet.⁴

Neben der fachgerechten Erschließung des Gesamtbestandes war diese Arbeit gleichzeitig Teil der im Zusammenhang mit der Sammlung angestrebten Lehrkonzepte, von denen eines exemplarisch erprobt wurde. Weitere Lehrangebote wurden von der wissenschaftlichen Mitarbeiterin Esther Rapoport im Studiengang Restaurierung sowie von der Autorin im Fach Kunstgeschichte in Kooperation mit der TU Dresden durchgeführt. Zusätzliche Konzepte für mögliche Lehrangebote, bei denen die Sammlung innerhalb der Ausbildung an der Hochschule nutzbar gemacht werden kann, finden sich auf der Internetseite des Forschungsprojektes.⁵

Die Diplomgemälde aus der Zeit der DDR

Im zweiten Forschungsjahr stand die wissenschaftliche Erforschung des Bestands und seiner Geschichte im Mittelpunkt. Ein besonderer Fokus lag dabei auf den Diplomgemälden, da diese alle Studieninhalte am Ende des Studiums in sich vereinen. Das Konvolut mit über 330 Objekten diente exemplarisch dazu, die Geschichte der Ausbildung im Fach Malerei an der HfBK Dresden zwischen 1945 und 1990 nachzuvollziehen. Über die Hintergründe gaben die umfangreichen Bestände des hochschuleigenen Archivs Auskunft.⁶ Damit wurde ein Beitrag zur bislang kaum aufgearbeiteten Geschichte der künstlerischen Ausbildungsstätten der DDR und damit zur Geschichte der Kunst in der DDR insgesamt geleistet. Im Folgenden soll daher das Konvolut der Diplomgemälde näher vorgestellt werden. Die Diplomgemälde in der Sammlung der HfBK Dresden stammen überwiegend aus dem Studiengang Tafelmalerei, der 1976 mit der Fachrichtung Grafik zum Studiengang Malerei und Grafik

zusammengelegt wurde, sowie dem Studiengang Wandmalerei bis zu dessen Auflösung 1977. Zwischen 1949 und 1990 erwarben 376 Studierende dieser Fachrichtungen einen Abschluss, davon 100 Frauen. Von 191 Absolvent*innen sind heute noch insgesamt 336 Diplomgemälde in der Hochschulsammlung verwahrt.⁷ Die Anzahl der Gemälde ist höher als die der Absolvent*innen, da ab den 1970er Jahren kontinuierlich mehrere Werke bis hin zu größeren Konvoluten von Gemälden und Grafiken zum Diplom eingereicht wurden.

Mit der Abschlussarbeit sollte ein Absolvent oder eine Absolventin nachweisen, dass er oder sie „eine bestimmte künstlerische bzw. fachliche Aufgabe unter Anleitung selbständig und erfolgreich lösen kann, die den wachsenden Anforderungen an das künstlerische und kulturelle Schaffen in der sozialistischen Gesellschaft entspricht.“⁸ Dafür war das gesamte letzte Studienjahr vorgesehen.

In der Regel wählte jeder Kandidat sein Thema selbst, wobei es bis weit in die 1980er Jahre als ungeschriebenes Gesetz galt, dass die Diplomarbeit eine mehrfigurige Komposition zu sein hatte, die das sozialistische Menschenbild zum Ausdruck bringen sollte. Tatsächlich stellen die zum Teil recht komplexen Bildaufbauten das Vermögen, menschliche Figuren in unterschiedlichen Konstellationen im Raum anzuordnen, unter Beweis. Die Ausbildung bereitete die Studierenden gründlich darauf vor. So nahmen im Fachunterricht im Naturstudium, bei dem der Mensch als „Hauptgegenstand“ im Zentrum stand, Aktzeichnen, Übungen zur bekleideten menschlichen Figur und zum Porträt folglich einen zentralen Stellenwert ein. Theoretisch untermauert wurde das Naturstudium durch das seit dem ersten Studienjahr unterrichtete Fach Anatomie. Umfassend wurden hier der Aufbau des menschlichen Körpers und die Funktionen einzelner Körperteile wie Knochen und Muskeln anhand anatomischer Modelle erläutert, und das erlernte Wissen wurde mithilfe von zeichnerischen sowie plastischen

4 Vgl. Handreichung „Bestands- und Zustandserfassung von Gemälden sowie konservatorische Erstmaßnahmen in universitären Sammlungen“ des BMBF-Projekts „Körper und Malerei“ der HfBK Dresden sowie den gesonderten Text zur Zustandserfassung der Gemälde der HfBK Dresden, beides auf www.artonomia.de, letzter Zugriff: 30.9.2019.

5 Für mögliche Lehrangebote vgl.: https://artonomia.de/wp-content/uploads/2019/12/Lehrpotenziale_Gemaldesammlung.pdf und <https://artonomia.de/wp-content/uploads/2019/12/Forschungspotentiale-Gemaldesammlung.pdf>, letzter Zugriff: 9.1.2020.

6 Für inhaltliche Hinweise und stete Hilfsbereitschaft möchte ich an dieser Stelle der Leiterin des Archivs und der Kustodie der HfBK Dresden, Simone Fugger von dem Rech, danken.

7 Vgl. eine Liste der Absolvent*innen mit ihrem Diplomthema auf https://artonomia.de/wp-content/uploads/2019/05/Liste-der-Absolvent_innen-1947-1990_final.pdf, letzter Zugriff: 15.11.2019.

8 Verfahrensordnung zur Diplomordnung, 1969 (Entwurf), Archiv HfBK Dresden, 03/1347, unpag.

Übungen gefestigt.⁹ Die Fokussierung auf die menschliche Figur lässt sich dabei nicht nur ideologisch begründen, sondern folgte einer langen Tradition. Bereits vor 1945 bildete das Naturstudium einen grundlegenden Bestandteil der akademischen Ausbildung, auch damals wurden die Studierenden vor allem in Körper- und Ausdrucksstudien geschult, galt doch ein vielfiguriges Historienbild lange Zeit als die höchste Disziplin unter den verschiedenen Genres in der Malerei.¹⁰

Unter den veränderten politischen Vorzeichen in der SBZ/DDR kam eine weltanschauliche Erziehung der Studierenden in Form des gesellschaftswissenschaftlichen Grundstudiums (später marxistisch-leninistisches Grundlagenstudium genannt) mit den Fächern Marxismus-Leninismus, Politische Ökonomie und Dialektischer und Historischer Materialismus hinzu. Es ersetzte, so der Lehrbeauftragte für Kunstgeschichte, Kurt Proksch, einen an der Kunstakademie vor 1945 üblichen Geschichtsunterricht, „der Mythos und Religion, Legenden und gesellschaftliche Ideale vermittelte – selbstverständlich interpretiert aus der Sicht der herrschenden Klasse.“¹¹ Die ideologische Ausbildung sollte die angehenden Künstlerinnen und Künstler dazu befähigen, neben einer möglichst genauen Wirklichkeitswiedergabe auch die von politischer Seite gewünschten Botschaften in die Gemälde einfließen zu lassen. Tatsächlich entsprechen die frühesten Diplome sowohl stilistisch als auch thematisch weitgehend den damaligen Forderungen nach einem „sozialistischen Realismus“, der parteilich, volks- und wirklichkeitsnah zu sein hatte. So schuf etwa Erwin Jarmus 1953 eine naturalistisch gemalte Laborarbeiterin (Abb. 1).



Abb. 1: Erwin Jarmus: Chemielehrling, Diplomarbeit 1953, Öl auf Leinwand, Kustodie HfBK Dresden, Inv.-Nr. A 0456, Bildrechte: Erwin Jarmus und VG Bild-Kunst, Bonn 2020



Abb. 2: Walter Womacka: Morgen des 1. Mai 1952 in Westdeutschland, Diplomarbeit 1952/53, Öl auf Leinwand, Kustodie HfBK Dresden, Inv.-Nr. A 0156, Bildrechte: Anna Papapetrou und VG Bild-Kunst, Bonn 2020

9 Prägend war hier der Künstleranatom Gottfried Bammes, der von 1955 bis 1985 an der HfBK Dresden lehrte, vgl. Mühlenberend 2007, S. 253-271. Zudem wurden perspektivisches Zeichnen/Architekturgrundlagen und lange Zeit auch das Fach Schrift gelehrt.

10 Vgl. HfBK Dresden 1990.

11 Proksch 1972, S. 56. Der theoretische Unterricht wurde ergänzt durch die Fächer Kunstgeschichte und Ästhetik.

Walter Womacka fertigte seine mit „Morgen des 1. Mai 1952 in Westdeutschland“ betitelte Diplomarbeit speziell für die Dritte Deutsche Kunstausstellung an (Abb. 2), die im Frühjahr 1953 im benachbarten Albertinum eröffnet und von offizieller Seite als Durchbruch zu einer neuen, sozialistischen Kunst gefeiert wurde. Die Darstellung der mit Polizeigewalt unterdrückten Maikundgebung der Arbeiterbewegung in West-Berlin fiel unter eine im Sinne der SED „fortschrittliche“ Thematik, sie festigte das in der DDR implementierte Feindbild einer als „faschistisch“ bezeichneten Bundesrepublik.

Doch bereits im Kontext des Volksaufstandes vom 17. Juni 1953 übten Künstler*innen Kritik an der staatlichen Bevormundung. In der Folge konnten sie sich wieder einer mehr an der klassischen Moderne orientierten Gestaltung annähern, die zuvor von politischer Seite als „dekadent“, „individualistisch“ und „formalistisch“ diffamiert worden war. Insbesondere Stilelemente des Impressionismus und Expressionismus wurden aufgegriffen, zudem kam es zu Anleihen bei bekannten Künstlern wie Pablo Picasso, Henri Matisse, Renato Guttuso und Max Beckmann. Derartige Einflüsse zeigen sich auch in den Diplomgemälden der HfBK Dresden seit Mitte der 1950er Jahre, etwa bei Peter Rohns „Autoreparatur“ (Abb. 3).

Die Darstellung rekurriert auf Arbeiterbilder von Fernand Léger, die der Diplomat während eines Besuches in West-Berlin gesehen hatte und von denen er tief beeindruckt war.¹² Die Szene in reduzierten, fast geometrischen Formen in den dominierenden Farben Blau und Grün zeugt von seinem großen Interesse an der Auseinandersetzung mit modernen Gestaltungsmitteln. Gleiches zeigt sich auch im Triptychon „13. Februar 1945“ von Horst Weber, das sich wie auch das ein Jahr später entstandene Gemälde zum „13. Februar“ von Christian Hasse¹³ dem Zweiten Weltkrieg und der Zerstörung Dresdens widmet (Abb. 4). Derartige Themen, von Künstler*innen direkt nach 1945 aufgegriffen, unterlagen zunächst einem „Melancholieverbot“¹⁴, erlangten aber gegen Ende der 1950er Jahre zunehmend Anerkennung. Beide Diplomarbeiten fanden eine positive Aufnahme in der Hochschule und sollten dort für längere Zeit ausgestellt werden.¹⁵



Abb. 3: Peter Rohn:
Autoreparatur, Diplomarbeit
1958, Öl auf Leinwand,
Kustodie HfBK Dresden,
Inv.-Nr. A 0459, Bildrechte:
Peter Rohn



Abb. 4: Horst Weber:
13. Februar 1945 (Triptychon),
Diplomarbeit 1957; linke Tafel:
Karneval der Kinder am
13. Februar, Inv.-Nr. A 0105;
Mitteltafel: Wiederaufbau,
Inv.-Nr. A 0079; rechte Tafel:
Zerstörung Dresdens,
Kustodie HfBK Dresden,
Inv.-Nr. A 0096, Bildrechte:
Renate Weber

¹² Vgl. Brief von Peter Rohn, 3.6.2018, in: Archiv HfBK Dresden, StA Peter Rohn, unpag.

¹³ Vgl. den dazugehörigen Objekttext von Kathleen Rosenthal, <https://artonomia.de/objekt-des-monats-maerz-2019>, letzter Zugriff: 15.11.2019.

¹⁴ Gillen 2003, S. 175.

¹⁵ Vgl. Archiv HfBK Dresden, StA Christian Hasse und Horst Weber, beide unpag.

Die „Tauwetterperiode“, die mit dem Volksaufstand 1953 eingesetzt hatte, war nur von kurzer Dauer. Alfred Kurella, der 1958 das Amt des Kulturministers übernommen hatte, wandte sich strikt gegen die sich ausbreitende Moderne-Rezeption. Stattdessen sollten die Künstler*innen nach der sogenannten ersten Bitterfelder Konferenz 1959 verstärkt in die Betriebe gehen und gemeinsam mit Arbeiter*innen künstlerisch wirken. In diesem Zuge gewann das „Brigadebild“¹⁶ an Bedeutung. Es zeigte das kollektive Wirken am Arbeitsplatz und veranschaulichte die sozialistische Vorstellung von der Entfaltung des Einzelnen in der Gemeinschaft.

Auch in der künstlerischen Ausbildung an der HfBK Dresden avancierten die sogenannten „gesellschaftlichen Praxisbeziehungen“ zur „kulturpolitische[n] Leitformel.“¹⁷ Die Hochschule baute hierfür Verbindungen zur Industrie, zur Landwirtschaft und zum Bergbau, aber auch zu Schulen und Kindergärten auf. Dort absolvierten die Studierenden Praktika, die neben dem künstlerischen Schaffen auch körperliche Arbeit bedeuteten. Die angehenden Künstler*innen sollten ihre Werke möglichst aus dem eigenen Erleben erschaffen. Ein Beispiel hierfür ist die Diplomarbeit von Siegfried Klotz, in der er das Bau- und Montagekombinat Dresden porträtierte, dessen Ehrenmitglied er seit dem 4. Studienjahr war (Abb. 5).¹⁸



Abb. 5: Siegfried Klotz: Begegnung mit meiner Brigade, Diplomarbeit 1970, Mischtechnik auf Leinwand, Kustodie HfBK Dresden, Inv.-Nr. A 0056, Bildrechte: Franziska Klotz, Niklas Klotz, Alma Herrmann

Ein neuer Abschnitt der Hochschule begann mit der Rektorenschaft Gerhard Kettners. In seiner Antrittsrede 1970 verkündete er: „Jeder Versuch, die Vielfalt der Handschriften und individuellen Ausdrucksweisen zugunsten einzelner Auffassungen einzuengen, führt auch in der Lehre zur Verarmung und zum Schema.“¹⁹ Damit nahm er die 1972 auf der 6. Tagung des Zentralkomitees der SED proklamierte Losung von der „Weite und Vielfalt“ vorweg.²⁰ Die seitdem entstandenen Diplomgemälde weisen tatsächlich eine größere Stilvarianz auf. In der Sammlung finden sich figurative Gemälde in unterschiedlich stark expressiver Ausdrucksweise, mit postimpressionistischen Anleihen, kubistischen Abstraktionen, in stark grafischer oder in neusachlicher Manier.

Auch die Themen wurden vielfältiger. Werke ohne direkte Aussage zum gesellschaftspolitischen System galten nun als legitim. Individuell geprägte Bildmotive aus dem privaten, alltäglichen Umfeld wie etwa ein Familienporträt von Jochen Fiedler von 1988 nahmen zu (Abb. 6).



Abb. 6: Jochen Fiedler: Familie, Diplomarbeit 1988, Öl auf Hartfaser, Kustodie HfBK Dresden, Inv.-Nr. A 0331, Bildrechte: Jochen Fiedler

Das anfängliche Pathos in den Arbeiter- und Historienbildern und idealisierende Darstellungen verschwanden vollends, die Lebenswirklichkeit in der DDR wurde zum Teil ungeschönt dargestellt. Selbstkritische Kommentare zu den Verhältnissen in der DDR waren angesichts unübersehbarer Probleme in Maßen erlaubt. Auffällig ist eine manchmal fast beklemmende Tristesse, die mehrere Diplomgemälde in den 1980er Jahren ausstrahlen. Gleich mehrfach finden sich offenbar verstummte Menschen mit verhärmtten Gesichtern, etwa 1980 bei Anton Kammerer (Abb. 7).²¹

16 Damus 1991, S. 154.

17 Börnicke 1990, S. 460.

18 Vgl. Archiv HfBK Dresden, StA Siegfried Klotz, unpag.

19 Immatrikulationsrede 1970, in: Archiv der HfBK Dresden, 03/1447, unpag.; ein Auszug der Rede ist abgedruckt in: Bildende Kunst, 1972, Heft 2, S. 55.

20 Vgl. Damus 1991, S. 246-252.

21 Vgl. den dazugehörigen Objekttext von Kathleen Rosenthal, <https://artonomia.de/objekt-des-monats-oktober-2017>, letzter Zugriff: 30.9.2019.

Auch die „Reiter am Meer“ von Volker Köpp aus dem Jahr 1981 reden nicht miteinander, sondern transportieren mit ihrem auf einen hellen Streifen am Horizont gerichteten Blick eine melancholische Stimmung (Abb. 8).²²

Zum Ende der DDR musste das Diplom nicht mehr zwangsläufig eine mehrfigurige Komposition enthalten. Die zunehmende Akzeptanz für stark abstrahierende oder gegenstandslose Kunst in der Kulturpolitik der DDR wirkte sich auch auf die Diplomarbeiten an der Hochschule aus, etwa bei der Arbeit von Arend Zwicker von 1988 (Abb. 9).

Insgesamt weisen die Diplomgemälde der HfBK Dresden eine ähnliche Entwicklung wie die offiziell gelittene Kunst in der DDR auf. Kulturpolitische Vorgaben galten in- und außerhalb der Hochschule gleichermaßen, die (über die Jahrzehnte stetig erweiterten) Grenzen der Freiräume waren – zumindest im Diplom – identisch. Die Kunsthochschule hatte damit eine normierende Funktion und war „Spiegelbild gesellschaftlicher, wirtschaftlicher und politischer Verhältnisse“²³, ähnlich wie Kunsthochschulen im 19. Jahrhundert. Das bedeutet jedoch nicht, dass außerhalb des offiziellen Kunstbetriebs auch andere künstlerische Ansätze verfolgt wurden.

So weisen einzelne Schülerarbeiten im Gemäldebestand der HfBK Dresden auf experimentellere Praktiken im Studium hin. Die Sammlung ist damit zweifellos eine wichtige zeit- und kunsthistorische Quelle, die mit einigen eigenwilligen bildkünstlerischen Leistungen durchaus Werke von ästhetischem Wert besitzt. Mit der Erschließung der Sammlung ist nun die Voraussetzung für weitergehende Forschung²⁴ und Ausstellungsprojekte geschaffen worden.

Literatur

Börncke, Reimar: *Die Hochschule für Bildende Künste zwischen 1952 und 1970*, in: *HfBK Dresden 1990*, S. 425-486.

Damus, Martin: *Malerei der DDR. Funktionen der bildenden Kunst im Realen Sozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1991.

Gillen, Eckhart: „Schwierigkeiten beim Suchen der Wahrheit“. *Bernhard Heisig im Konflikt zwischen ‚verordnetem Antifaschismus‘ und der Auseinandersetzung mit seinem Kriegstrauma. Eine Studie zur Problematik der antifaschistischen und sozialistischen Kunst der SBZ/DDR 1945-1989*, Diss. (phil.) Heidelberg 2003, Online-Publikation (<http://www.ub.uni-heidelberg.de/archiv/4475>).

Hochschule für Bildende Künste Dresden (Hg.): *Dresden. Von der königlichen Kunstakademie zur Hochschule für Bildende Künste 1764-1989*, Dresden 1990.

Mai, Ekkehard: *Die deutschen Kunstakademien im 19. Jahrhundert*, Köln/Weimar/Wien 2010.

Mühlenberend, Sandra: *Surrogate der Natur. Die historische Anatomiesammlung der Kunstakademie Dresden*, München 2007.

Proksch, Kurt: *Praxisverbundene Ausbildung auf neuer Stufe*, in: *Bildende Kunst*, 1972, Heft 2, S. 56-64.



Abb. 7: Anton Kammerer: Stadt – Mensch – Alltag, Diplomarbeit 1980, Mischtechnik auf Hartfaser, Kustodie HfBK Dresden, Inv.-Nr. A 0549, Bildrechte: Anton Kammerer



Abb. 8: Volker Köpp: Reiter am Meer, Diplomarbeit 1981, Mischtechnik auf Leinwand, Kustodie HfBK Dresden, Inv.-Nr. A 0159, Bildrechte: Volker Köpp



Abb. 9: Arend Zwicker: Die Jahreszeiten (Bild I), Diplomarbeit 1988, Kaseinfarben auf Hartfaser, Kustodie HfBK Dresden, Inv.-Nr. A 0444, Bildrechte: Arend Zwicker

²² Vgl. den dazugehörigen Objekttext Text von Simone Fugger von dem Rech, <https://artonomia.de/kunstwerk-des-monats-november-2018>, letzter Zugriff: 15.11.2019.

²³ Mai 2010, S. 22.

²⁴ Für mögliche Forschungsfragen vgl. <https://artonomia.de/wp-content/uploads/2019/12/Forschungspotentiale-Gemaldesammlung.pdf>, letzter Zugriff 8.1.2020.

LEHREN MIT SAMMLUNGEN

Angela Matyssek

Anders als für die universitäre Lehre in den Geistes- und Kulturwissenschaften bedeutete der Material Turn und das mit ihm verbundene Interesse an Materialien, Produktionsprozessen, Arbeitstechniken und Objekten – kurz: die Aufmerksamkeit für die materielle Kultur – für Kunsthochschulen kaum neues Terrain. Als Orte des Machens bieten Hochschulateliers und -werkstätten seit jeher ein umfangreiches Angebot an Materialien, Werkzeugen und bei Bedarf auch handwerklicher Anleitung durch Werkstattleiter*innen für das künstlerische Experimentieren. Das heißt, dass ein verstärktes Theoriebewusstsein im Bereich der Kunst das Bedürfnis nach (traditionellen) handwerklichen Techniken und Materialwissen also nicht etwa verdrängt hätte, sondern vielmehr ein „kritisches Machen“ befördert, in dessen Rahmen u. a. Fragen nach Nachhaltigkeit oder kulturellen Identitäten verhandelt – oder auch „nur“ technische Fertigkeiten erlernt werden können.¹ Vieles von dem, was von der universitären Lehre mit Sammlungsobjekten erhofft wird, wie besondere Anschaulichkeit und individuelle Aneignungsmöglichkeiten oder „forschendes“ und „emotionales Lernen“,² liegt der künstlerischen Arbeit per se inne. Dazu gehört beispielsweise die Erfahrung, dass beim Experimentieren auch mit Materialien und mit den Händen „gedacht“ wird – eine Erkenntnis, die in anderen Feldern der Material Turn stark gemacht hat.

Das bedeutet aber nicht, dass hinsichtlich der Lehre universitäre Sammlungen und die von Kunsthochschulen verschiedene Felder wären. Beiden gemeinsam ist nicht nur ihre Situation, das Oszillieren zwischen „Relevanzkrise“ und besonderer Wertzuschreibung.³ Ihnen wird mit den gleichen Lehrmethoden begegnet, wie Objektbiografien und Funktionsgeschichten, die durch Oral History angereichert werden, die Ergebnisse werden oft in Ausstellungen materialisiert, und sie sind in diesem Kontext immer wieder Ausgangspunkt für neue künstlerische Arbeiten. Die Fertigkeiten, die in der Lehre mit Sammlungen besonders ausgebildet werden sollen, wie etwa das Sehen, Beschreiben und genaue Untersuchen von Objekten, sind ebenfalls ähnlich. Dies gilt auch für die Herausforderungen wie das Vermeiden einer musalen Stillstellung, die den Gebrauch von Objekten in der Lehre verhindert, ihre Aktivierung, Anreicherung und die Suche nach neuen Potenzialen für die Lehre, aber auch ethische Fragen etwa nach der Provenienz. Neu ist es allerdings für die Lehre an Kunsthochschulen, die eigene Geschichte als Ressource für das Nachdenken über Kunstproduktion, künstlerische Lehre sowie die Grenzen von Theorie und Praxis, Vergangenheit und Gegenwart zu entdecken.

Die folgenden drei Beiträge vertiefen jeder für sich die Frage nach dem Lehren mit Sammlungen, und sie spannen dabei einen weiten Bogen: von Objekten der Kunst und des Designs, über Materialmuster bis zu historischen Präparaten von Menschen und Tieren. Die Gegenstände sind Kunstwerke und Designobjekte, aber etwa auch Modelle, Zeichnungen und Entwürfe von Lehrenden und Studierenden, es handelt sich um Materialproben und -muster, mit deren Hilfe kulturhistorische Aspekte von Materialien vermittelt werden sollen, und um Lehrobjekte der künstlerischen Anatomie. Die Arbeit mit den vorgestellten Sammlungen – der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, des Materialarchivs der Zürcher Hochschule für Bildende Künste und der Hochschule für Bildende Künste Dresden – sind dabei gegenwärtig in ganz verschiedenen Stadien. Während in Halle Konzepte für erste Lehrveranstaltungen entwickelt werden, wird das Materialarchiv in Zürich bereits seit längerer Zeit für die Lehre genutzt. In Dresden deutet sich die Präparatesammlung als Ausgangspunkt für Ideen interdisziplinärer Lehre von Anatomie bis zur Restaurierung an, und dabei es geht etwa darum, die Erfahrungen, die man in den letzten Jahren in der Restaurierung historischer menschlicher und tierischer Überreste gewonnen hat, weiterzudenken, da es in diesem Bereich bisher keine Fachausbildung gibt. Unterschiedlich ist auch der Status der Objekte, von einzigartigen historischen Gegenständen bis zum jederzeit ersetzbaren Muster. Sie alle erlauben direkte materielle Einblicke in die Kulturgeschichte. Sie bringen immer den eigenen spezifischen Ort, die jeweilige Kunsthochschule und ihre Traditionen, aber dabei auch die eigene, aktuelle künstlerische Lehre derer, die sich mit ihnen beschäftigen, ins Bewusstsein. Damit fördern sie als kleinsten gemeinsamen Nenner historischer Arbeit das Wissen darum, dass sich Dinge ändern können – aber zugleich auch, dass man Vergangenes mittels Sammlungen studieren und auf bestimmte Dinge mit allen ihren historischen Spuren zurückgreifen kann.

-
- 1 Dieckvoss, Stephanie, und Tanja Klemm, 2017: Kunstfertigkeiten. Ausbildungspraktiken an Kunstakademien und Kunsthochschulen, in: Kunst lernen? Akademien und Kunsthochschulen heute, Kunstforum International 245 (März-April 2017), S. 50–61.
 - 2 Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitäts-sammlungen in Deutschland, 2018: Positionspapier zur Lehre mit Sammlungen, Hermann von Helmholtz-Zentrum für Kulturtechnik, Humboldt-Universität zu Berlin https://wissenschaftliche-sammlungen.de/files/8515/3061/3757/PP_Lehre-mit-Sammlungen_201807.pdf, letzter Zugriff: 9.1.2010.
 - 3 Ebd., S. 1; vgl. z. B. Forster, Babett (Hg.), 2015: Wertvoll. Objekte der Kunstvermittlung: Gipsabgüsse, Fotografien, Postkarten, Diapositive, Weimar.

DIE SAMMLUNG DER BURG GIEBICHENSTEIN KUNSTHOCHSCHULE HALLE

Julia Hamelmann / Sandra König

„Die Burg bleibt die Burg, nie ganz weg vom Handwerk, am meisten bei sich in der Werkstatt.“¹

Die Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, seit ihrem Einzug in die Ateliers und Werkstätten der Burg Giebichenstein im Jahr 1921 kurz „die Burg“ genannt,² kann auf eine über einhundertjährige Geschichte an ihrem Standort Halle an der Saale blicken. Ihre städtische Wurzel reicht in das Jahr 1879, als die Gewerbliche Zeichen- und Handwerkerschule eröffnet wurde, die wiederum 1915 – in dem eigentlichen Gründungsjahr der heutigen Institution – durch den Architekten Paul Thiersch in eine dem Werkstätten-Prinzip³ verpflichtete Kunstgewerbeschule reorganisiert wurde.⁴ Bis 1925 hatte sich die BURG profiliert: Wie das Bauhaus war sie eine Schule ohne starres Programm oder voneinander isolierter Fächer. Die Ausbildung, eingebettet in die Vorstellungen vom Gesamtkunstwerk mit der Architektur im Mittelpunkt, war eher auf unikale künstlerische Werke gerichtet.⁵ Mit den „Werkstätten der Stadt Halle“, so der Zusatztitel der BURG bis 1950, verwandelte Thiersch die Schule zugleich in ein Unternehmen mit eigenen Produktionsstätten.⁶ Der Schwerpunkt lag auf der angewandten Kunst, wobei Thiersch diesen durch die Eröffnung der Fachklassen für Malerei und Bildhauerei erweiterte.⁷ Bis zur Zeit des Nationalsozialismus standen neun Werkstätten für angewandte Kunst (Architektur, Raumausstattung, Email, Metall, Keramik/ Porzellan, Textil, Fotografie/Werbung, Buchbinderei und Buchdruckerei) zwei Werkstätten für freie Kunst (Plastik, Malerei/Grafik) gegenüber.⁸ Politische und gesellschaftliche Abhängigkeiten ließen nicht nur die BURG ein jeweils zeittypisches Gesicht tragen⁹: Kunstgewerbeschulen wurden ab 1933 zu Meisterschulen für das gestaltende Handwerk gemacht und auf ihre rein handwerklich orientierten Werkstätten beschnitten. Das Ende des Zweiten Weltkrieges zog allgemein den Wiederaufbau der Schulen und auch eine geistig-inhaltliche Erneuerung nach sich.¹⁰ 1948 wurde die BURG dem Verwaltungsbereich des Ministeriums für Volksbildung unterstellt und mithilfe des Verhandlungsgeschicks von Direktor Walter

1 Suckow 2015.

2 Vgl. Ziska 1987, S. 3.

3 Die Umsetzung der Idee des 1907 u. a. vom Architekten Hermann Muthesius gegründeten Deutschen Werkbundes, also die Veredelung der gewerblichen Arbeit im Zusammenwirken von Kunst, Industrie und Handwerk, verlangte nach dem praktischen Unterricht in der Werkstatt.

4 Vgl. Schäfer 2002, S. 8; Schneider 1992, S. 60-70.

5 Vgl. Luckner-Bien 1987, S. 6.

6 Vgl. Buchholz 2007, S. 71.

7 Vgl. Heider 2010, S. 99.

8 Siehe dazu Schneider 1992, S. 175-410.

9 Vgl. Dolgner 2007a, S. 109.

10 Vgl. Buchholz 2007, S. 152.

Funkat 1958 in den Status einer Hochschule gehoben.¹¹ Dies erfolgte durch die Anpassung des Schulprofils an die Parteiideologie der SED, die mit ihrer Formalismuskampagne den sozialistischen Realismus durchsetzen wollte.¹² Die BURG nutzte die Möglichkeit, als „Hochschule für industrielle Formgestaltung“ weiterzubestehen. Sie verwandelte sich in ein Ausbildungszentrum für Designer*innen, zur damaligen Zeit „Formgestalter“ genannt, und unterzog sich einer „Hinwendung zu technisch hoch determinierten Gestaltungsaufgaben“¹³, die sich besonders durch die intensive Zusammenarbeit mit der kunststoffverarbeitenden Industrie auszeichnete.¹⁴ Der BURG gelang es dennoch, die traditionsgebundene Ausbildung auf den Gebieten der bildenden und angewandten Kunst fortzuführen und – wenn auch nur inoffiziell – an den expressionistischen Ausdrucksweisen ihrer Künstlerinnen und Künstler festzuhalten.¹⁵

Nach der Wende konnte die BURG ihr breites Ausbildungsspektrum in den gestalterischen und künstlerischen Fächern wahren und bietet heute als Kunsthochschule den Studierenden in 23 Studiengängen und über 20 Werkstätten die Möglichkeit, theoretische Kenntnisse und praktische Fertigkeiten auf den verschiedenen Gebieten von Kunst und Design zu erwerben.¹⁶

Entstehung und Inhalt der Hochschulsammlung

Diese wechselvolle Geschichte spiegelt auch die Hochschulsammlung wider, bis 2017 als Kustodie, seitdem als „Sammlung (Archiv)“ geführt. Sie entstand 1992 durch eine erste Zusammenführung von Kunstwerken und Designobjekten anlässlich der Vorbereitung einer Ausstellung zum 75-jährigen Schuljubiläum 1990. Zahlreiche Arbeiten aus den Werkstätten wurden in einen zentralen Fundus übernommen.¹⁷ Viele Studien- und Diplomarbeiten waren an der Schule verblieben und bilden heute eine Dokumentation von Arbeiten an der Kunsthochschule und ein einmaliges Stück Kulturgeschichte.

Mit Einführung der Kustodie 1992 plante man, schulbezogen zu sammeln, also nicht das Lebenswerk von Lehrenden und Studierenden, sondern ausschließlich Arbeiten, die während ihrer Tätigkeit an der BURG entstanden sind.¹⁸ In der 2014 verabschiedeten Sammlungsordnung wurde eine Verfahrensregelung festgelegt, um den „Aufbau einer lebendigen, auch physisch erfahrbaren Sammlung“¹⁹ zu realisieren. Der Bestand soll nun so vervollständigt werden, dass er einen der Schulentwicklung adäquaten, repräsentativen Querschnitt des künstlerischen und gestalterischen Schaffens bietet.

Im Laufe der Jahre wuchs der Bestand auf rund 5.600 zwei- und dreidimensionale Werke an, welche nicht nur in den Werkstätten der BURG, sondern auch in den zeitweise der BURG angeschlossenen Betrieben entstanden sind.²⁰ Die Hochschulsammlung verfügt neben den zahlreichen Objekten aus Kunst und Design, eingeschlossen Modelle, Pläne und Entwürfe der Zeit von 1945 bis heute, auch über eine größere Zahl an Exponaten aus der Schulgeschichte der Anfangszeit.²¹

11 Vgl. Dolgner 2011.

12 Vgl. Heider 2010, S. 87, 91.

13 Freundliche Mitteilung von Prof. Johannes Langenhagen (Rektor von 1992 bis 1997), 31.7.2019.

14 Vgl. Anger 2018, S. 2 f.

15 Vgl. Ziska 1987, S. 3; Dolgner 2003, S. 255 f.; Heider 2010, S. 98; Vgl. ebd., S. 117 f.

16 Vgl. Prühl 1999.

17 Vgl. Dolgner 2007a, S. 110.

18 Vgl. Mahn 1993, Vorwort zu einer Postkartenedition.

19 Amtsblatt der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, 13. Jahrgang, Nr. 1 vom 2.6.2014, S. 2-3.

20 Vgl. Dolgner 2007a, S. 110; Luckner-Bien 1993, S. 68.

21 Vgl. Dolgner 2007b, S. 38 f.; Mahn 1993.

Zu letzteren zählen u. a. Fotografien von Hans Finsler (1891-1972) oder Gefäßdesign von Marguerite Friedlaender-Wildenhain (1896-1985) und Gustav Weidanz (1889-1970).

Eine große Hauptgruppe innerhalb des Sammlungsbestandes bilden Malerei und Grafik mit über 1.800 Objekten. Darunter befinden sich einige umfangreiche Nachlässe.²² Weitere Schwerpunkte sind Textil mit fast 700 Objekten, worunter sowohl Textildesign als auch textile Künste fallen. Nur wenig kleiner ist der Sammlungsbereich der Buchkunst/Einbandkunst. Der Bestand wird ergänzt um über 2.200 Plakate. Eine wichtige Quelle zur Objektsammlung bildet die fotografische Dokumentation studentischer Arbeiten, die der Hochschulfotograf Karl August Harnisch (1934-2014) in den Jahren 1959 bis 1997 vorgenommen hatte. Im Hochschularchiv der BURG werden ca. 12.000 Original-Negative verwahrt, die Grunddaten sind in einem Verzeichnis erschlossen.

Parallel formierten sich in einzelnen Studiengängen eigene Lehrergebnissammlungen aus einer Vielzahl von Studienarbeiten, z. B. im Fachbereich Design, Studiengang Industriedesign, in den Studienrichtungen „Spiel- und Lerndesign“ und „Produktdesign/Keramik- und Glasdesign“ sowie im Studiengang Modedesign, Studienrichtung „Textil“. Erwähnenswert ist auch das inzwischen nicht mehr aktiv betriebene „Archiv der Grundlagenausbildung an der Burg“ mit studentischen Arbeiten aus dem Grundlagenstudium, welches 1946 eingeführt und ab Mitte der 1950er Jahre vor allem durch den Maler Lothar Zitzmann (1924-1977) geprägt wurde. Er entwickelte ein Lehrsystem, das weit über das übliche Naturstudium hinausreichte. Dieses „Archiv“ setzt sich u. a. aus den Ergebnissen der von Zitzmann gestellten Aufgaben zusammen, die von Studierenden der ersten Studienjahre umgesetzt wurden. Die Modelle und Zeichnungen sind vor allem Zeugnisse der individuellen Denk- und Arbeitsweise²³ und dokumentieren damit einen wesentlichen Abschnitt des gestalterisch-künstlerischen Grundlagenstudiums für Designer*innen der damaligen Hochschule für industrielle Formgestaltung. Diese Studiengangs-Sammlungen sind bislang noch nicht in die Obhut der Hochschulsammlung überführt worden.

Aufbewahrung und Zugang zur Hochschulsammlung

Ein Schaumagazin oder ein Ausstellungsraum, obgleich seit 1944 immer wieder angedacht,²⁴ ist nicht vorhanden. Alle Objekte lagern verpackt in für die Öffentlichkeit nicht zugänglichen Magazinräumen, die sich wiederum an zwei verschiedenen Standorten befinden. Das Hochschularchiv und die Hochschulsammlung sind seit 1996 im sogenannten Hermes-Gebäude untergebracht, einem 1910 errichteten Industriebau, der zu DDR-Zeiten den VEB Hermes Druck- und Papierverarbeitung beheimatete. Seit 2015 stehen zusätzlich Magazinräume im ehemaligen Gebäude der Hochschulbibliothek, in unmittelbarer Nähe zur Burg Giebichenstein, zur Verfügung. Hier befinden sich Möbel, Emailarbeiten und Objekte aus dem Bereich Industriedesign, gerade letztere erfreuen sich aufgrund einer derzeit eher offenen Lagerung großen Interesses bei Führungen für Lehrende und Studierende.

22 Zum Beispiel ein großes Konvolut an Arbeiten des Gebrauchsgrafikers Günter Gnauck (1931-2004), von 1957 bis 1997 an der BURG tätig, seit 1980 als Professor.

23 Vgl. Zitzmann 1990, S. 6.

24 Vgl. Hermann Schiebel, Direktor der damaligen Meisterschule des deutschen Handwerks, Schreiben an das Stadtschulamt vom 28.3.1944, Burg Archiv, A 2.4, Nr. 117.

Bis 2014 wurde die Hochschulsammlung auf Karteikarten erfasst, die Basisdaten wurden zugleich in einer Access-Datenbank geführt. Seit 2015 wird der Sammlungsbestand in der „Bild/Objekt/Materialdatenbank“ (BOM)²⁵ der BURG verwaltet, dies betrifft die Kunst- und Designobjekte, aber auch die Plakatsammlung. Der Bestand wird in der Datenbank um weitere Drucksachen und das historische Fotoarchiv erweitert. Leider steht diese Datenbank aufgrund nutzungsrechtlicher Einschränkungen hinsichtlich des Abbildungsmaterials gegenwärtig noch nicht allgemein zur Verfügung.

Nutzung der Hochschulsammlung

Infolge der eingeschränkten Sichtbarkeit und Zugänglichkeit wurde die Hochschulsammlung an der BURG bisher eher wenig wahrgenommen und genutzt. Nur durch aktive Nachfrage und die Durchsicht von Publikationen gelangen Burg-Angehörige sowie die interessierte Öffentlichkeit bislang an Objektinformationen. Vereinzelt haben Professoren in der Vergangenheit Werke für den eigenen Unterricht ausgeliehen, die meisten Anfragen kamen und kommen jedoch von externen Institutionen, als Leihgesuche für Sonderausstellungen oder Bildanfragen für Publikationen.

Rund um das 100-jährige Burg-Jubiläum 2015 wuchs die Aufmerksamkeit für die eigenen Sammlungsbereiche. Die Ausstellung „100 beste Plakate“ konnte – um Neueinsendungen ergänzt – aus eigenem Bestand kuratiert werden, zur Ausstellung wurde ein ausführlicher Katalog erstellt.²⁶ Auch die Ausstellung „Moderne in der Werkstatt. 100 Jahre Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle“ im Kunstmuseum Moritzburg griff maßgeblich auf Bestände der Hochschulsammlung zurück.²⁷ Mit und seit dem Jubiläum wird die Aufmerksamkeit von Studierenden verstärkt auf die Sammlung gelenkt. 2015 hatten sich zehn Studierende der Masterklasse Photography unter Professor Rudolf Schäfer für das Ausstellungsprojekt „10MAL10BURG100“ mit dem Stadtmuseum Halle von je einem Jahrzehnt der BURG für eigene Arbeiten durch „assoziative[s] Erfahren[...]“²⁸ inspirieren lassen.

In jüngster Zeit findet zunehmend eine tiefere Auseinandersetzung mit den Sammlungsinhalten statt. Unter der Überschrift „Entstaubt!“ gab im Sommersemester 2019 ein freies studentisches Ausstellungsprojekt des Studiengangs Innenarchitektur (Fachbereich Design) einen „[k]leine[n] Einblick in die Sammlung der BURG“. Im Fokus des Projekts, das „Studienansätze, Trends, Methoden und Werte vergangener Zeiten verstehen und mit den heutigen vergleichen“²⁹ wollte, standen Rollschuh-Prototypen, die 1985/86 von Studierenden der Sektion II³⁰ entworfen und vom Praxispartner GERMINA (VEB Kombinat Sportgeräte Schmalkalden) im Modellbau umgesetzt wurden.

25 Die Datenbank basiert auf dem System „easydb“ der Berliner Firma Programmfabrik GmbH. Sie dient an der BURG neben der Erfassung der Hochschulsammlung auch als Bilddatenbank für die Kunst- und Designwissenschaften, zur Archivierung ausgewählter Inhalte der Öffentlichkeitsarbeit sowie zur Objekt- und Informationsverwaltung in der Materialsammlung.

26 15.1.-22.2.2015, Burg Galerie im Volkspark, Halle (Saale), Katalog siehe: Berkenbusch 2015.

27 16.11.2015-14.2.2016, Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Katalog siehe: Philipsen/Bauer-Friedrich/Wieg 2015.

28 Kockro 2015, S. 11.

29 Elisabeth Kretschmar: Begleittext zur Ausstellung „Entstaubt! Kleiner Einblick in die Sammlung der BURG“, Burg2 Galerie, Halle (Saale), 20.6.-2.7.2019.

30 Die Sektion II lehrte Produkt- und Umweltgestaltung im Bereich der materiellen Produktion, Fachbereich Arbeitsmittelgestaltung.

Jenes Hinterfragen von Herstellungsprozessen und Gestaltungsansätzen ist auch eines der zentralen Anliegen, die der studentische Workshop „What Is to Be Done with the Collection – An Exploration“ im Rahmen von „HURRA HURRA. Internationales Festival zur Designausbildung im 21ten Jahrhundert“ (Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, 4. bis 6.10.2019) herausgearbeitet hat.³¹ Einen hohen Stellenwert für die Design-Studierenden hat demnach das Verstehen und Nachvollziehen von Herstellungsprozessen, auch in der Verbindung mit einer Befragung der Designer*innen oder weiterer Zeitzeugen. Groß ist der Wunsch, die Objekte anfassen und begreifen zu dürfen. Dazu tritt das Bedürfnis nach einem möglichst unkomplizierten Zugang – ohne Termin oder Führung – wie es zum Beispiel mit einem Schaudepot möglich wäre. Es ergab sich schließlich die Erkenntnis, dass konkrete Projekte (Publikation, Ausstellung) die Kontaktaufnahme mit der Hochschulsammlung erleichtern werden.³² Hier bieten sich Anknüpfungspunkte für die Design- und Kunstwissenschaften an der BURG, die beide jeweils über einen Master- und einen Promotionsstudiengang verfügen. So können die Studierenden sich anhand der Hochschulsammlung wissenschaftlich und praktisch weiterbilden. Umgekehrt können sie die wissenschaftliche Erschließung der Sammlung unterstützen. Im Wintersemester 2019/20 wird z. B. ein Kompaktwochen-Seminar als Kooperation der Studiengänge Designtheorie und Design-/Architekturgeschichte unter Prof. Dr. Pablo Abend und Prof. Dr. Veronica Biermann unter dem Titel „Sammlungs-AG. Konzeption einer Ausstellung mit Objekten aus der Sammlung der Burg“ durchgeführt. Das Seminar wird sich den „Grundlagen des objekt- und samm-lungsbasierten Forschens“ widmen, hinterfragen, „welchen Beitrag eine Sammlung für das praktische Arbeiten an einer Kunsthochschule leisten kann“, und „Lösungen, wie Teile der Sammlung einem breiteren Publikum zugänglich gemacht werden können“, entwickeln.³³

Ausblick

In näherer Zukunft wird die Hochschulsammlung aus ihren bisherigen Räumen ausziehen, sodass räumliche Veränderungen bevorstehen, die gut geplant werden müssen. Parallel ist zu klären, in welchem Umfang und in welcher Art und Weise die erwähnten Studiengangs-Sammlungen in die Obhut der Hochschulsammlung überführt werden. Soweit nutzungsrechtlich möglich, soll der digitale Zugang bald für alle Interessenten geöffnet werden. Dies wird auch das Vorhaben unterstützen, die Hochschulsammlung für die Lehre stärker zu reaktivieren. Dafür soll die Zugänglichkeit der Sammlung selbst verbessert werden. Stark beschäftigt wird dabei alle Beteiligten der Konflikt zwischen den bewahrenden und sichernden Aufgaben der Sammlung einerseits und dem Wunsch, diese „physisch erfahrbar“ zu machen, also andererseits einen direkteren Kontakt mit den Objekten zu ermöglichen.

31 Das Symposium wurde maßgeblich unter Beteiligung von Studierenden des Fachbereichs Design konzipiert und durchgeführt, <https://www.burg-halle.de/hurrahurra/about.html>, letzter Zugriff: 4.12.2019.

32 Mündliche Auskunft von Henrik Spaan, 29.10.2019. Der Workshop „What Is to Be Done with the Collection – An Exploration“ wurde organisiert und durchgeführt von den Studierenden Ludwig Fehn, Ellen Neugebauer, Henrik Spaan und Mena Standhaft aus dem Studiengang Design Studies, unter Betreuung von Prof. Dr. Pablo Abend, Vertretungsprofessor für Designwissenschaften/Design Studies, und Prof. Dr. Veronica Biermann, Professorin für Design- und Architekturgeschichte.

33 Vgl. <https://www.burg-halle.de/design/wissenschaften/designwissenschaften/lehrangebote/l/kompaktwoche-designgeschichte/designtheoriesammlungs-ag/>, letzter Zugriff: 9.12.2019.

Literatur

- Anger, Richard:** *Plaste von der Burg 1959 bis 1962. Entwürfe des Instituts für Entwurf und Entwicklung an der Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle – Burg Giebichenstein, Hoppegarten 2018.*
- Berkenbusch, Anna (Hg.):** *Die 100 besten Plakate der BURG, Halle (Saale) 2015.*
- Buchholz, Kai, und Justus Theinert:** *Designlehren. Wege deutscher Gestaltungsausbildung 1897–2007, Stuttgart 2007.*
- Dolgner, Angela:** *Burg Giebichenstein – Hochschule für Kunst und Design Halle. Geschichte und Geschichtsdokumentation einer Kunstschule, in: Jahrbuch für Universitätsgeschichte 6 (2003), Stuttgart 2003, S. 251-261.*
- Dolgner, Angela:** *Wo Kunst entsteht. Die Kunst- und Designsammlung der Burg Giebichenstein – Hochschule für Kunst und Design Halle, in: Müller, Wolfgang (Hg.): Dokumentationsziele und Aspekte der Bewertung in Hochschularchiven und Archiven wissenschaftlicher Institutionen, Saarbrücken 2007a, S. 107-116.*
- Dolgner, Angela:** *Neues aus dem Hochschularchiv. Neuerwerbungen en gros, in: burg intern (3), 2007b, S. 38 f.*
- Dolgner, Angela:** *„Fauler Abfall des Kurfürstendamms“. Repressalien an der Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle (Saale) während der 1950er Jahre, in: Schröder, Benjamin, und Jochen Staadt (Hg.): Unter Hammer und Zirkel. Repression, Opposition und Widerstand an den Hochschulen der SBZ/DDR, Frankfurt am Main 2011, S. 141-155.*
- Heider, Katharina:** *Vom Kunstgewerbe zum Industriedesign. Die Kunsthochschule Burg Giebichenstein in Halle/Saale von 1945 bis 1958, Weimar 2010.*
- Kockro, Daniel:** *10MAL10BURG100. Bestandsaufnahme einer Klassenausstellung, in: Schäfer, Rudolf (Hg.): 10MAL10BURG100. 1915–2015. Zehn Fotografierende Zehn Jahrzehnte, Ausst. Stadtmuseum Halle (Saale), Halle (Saale) 2015, S. 11-13.*
- Luckner-Bien, Renate:** *Ein Abriß zur Geschichte, in: Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle. Burg Giebichenstein. Katalog zur „Woche der DDR in Linz“, Linz 1987, S. 4-22.*
- Luckner-Bien, Renate:** *Geschichte und Gegenwart. Die Burg Giebichenstein nach 1958, in: Burg Giebichenstein. Die halleische Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart, Hg. von Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design, Leipzig 1993, S. 65-76.*
- Mahn, Eva:** *Sammlung für Kunst und Design der Hochschule Burg Giebichenstein, Halle (Saale) 1993.*
- Noell, Matthias (Hg.):** *Die Burg Giebichenstein in Halle, alphabetisch geordnet. Eine Hochschul-encyklopädie, Berlin 2015.*
- Philipsen, Christian; Bauer-Friedrich, Thomas; Wieg, Cornelia (Hg.):** *Moderne in der Werkstatt. 100 Jahre Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle, Ausst. Kunstmuseum Moritzburg Halle (Saale), Halle (Saale) 2015.*
- Prühl, Dorothea et al.:** *Schmuck. Burg Giebichenstein. Hochschule für Kunst und Design Halle, Halle (Saale) 1999.*
- Schäfer, Rudolf (Hg.):** *Burg Giebichenstein. Hochschule für Kunst und Design Halle, Halle (Saale) 2002.*
- Schneider, Katja:** *Burg Giebichenstein. Die Kunstgewerbeschule unter Leitung von Paul Thiersch und Gerhard Marcks 1915 bis 1933, Weinheim 1992.*
- Schneider, Katja:** *Zwischen Handwerksromantik und Industriedesign. Die Burg Giebichenstein von den Anfängen bis 1933, in: Burg Giebichenstein. Die halleische Kunstschule von den Anfängen bis zur Gegenwart, Hg. von Staatliche Galerie Moritzburg Halle, Badisches Landesmuseum Karlsruhe, Burg Giebichenstein Hochschule für Kunst und Design, Leipzig 1993, S. 15-38.*
- Suckow, Michael:** *Artikel „HfG – HiF“, in: Noell, Matthias (Hg.): Die Burg Giebichenstein in Halle, alphabetisch geordnet. Eine Hochschulencyklopädie, Berlin 2015, S. 193.*
- Ziska, Jochen:** *Vorwort, in: Hochschule für industrielle Formgestaltung Halle. Burg Giebichenstein. Katalog zur „Woche der DDR in Linz“, Linz 1987, S. 3.*
- Zitzmann, Lothar, und Benno Schulz:** *Grundlagen visueller Gestaltung. Dokumente zur visuell-gestalterischen Grundlagen-Ausbildung, Halle (Saale) 1990.*

DAS MATERIAL-ARCHIV AN DER ZÜRCHER HOCHSCHULE DER KÜNSTE

Franziska Müller-Reissmann

Material als Voraussetzung

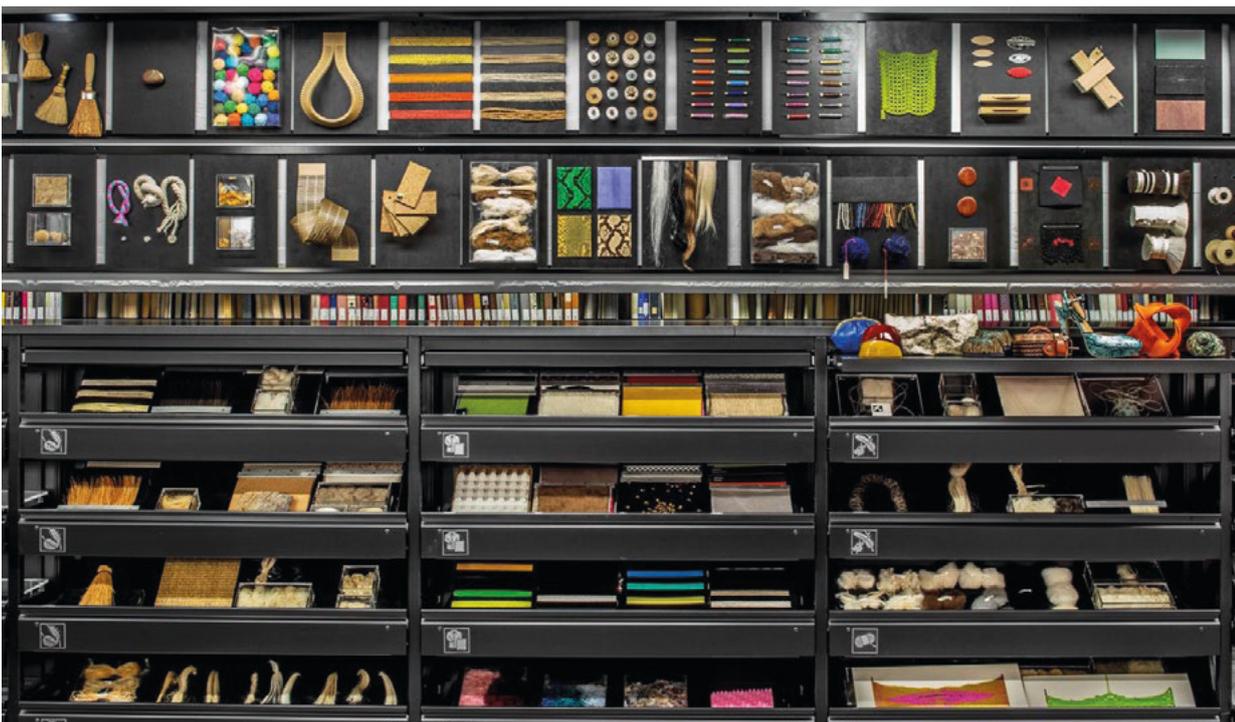
Materialien spielen im gestalterischen Schaffen eine tragende Rolle. Sei es die Holzskulptur, das Ölgemälde oder das Gerät aus Kunststoff: Das Material, aus dem der Gegenstand geschaffen wurde, spricht eine eigene Sprache. Alle technischen Bearbeitungen sind dem jeweiligen Werkstoff angepasst, an ihm entwickelt worden und setzen seine genaue Kenntnis voraus. Gleichsam ist das Material stets Ausdrucksträger des Inhalts eines Werks.

Material umgibt uns ständig, alles ist aus ihm, und es wirkt auf uns. Doch will man sich ihm in der Ausbildung fokussiert widmen, ist es unterschiedlich erfahrbar: Einerseits werden Materialien heute über Bilder vermittelt, vom Marketing zu Lebenswelt-Ästhetiken zusammengestellt, von Kunst- und Design-Studierenden in der Google-Bildersuche

betrachtet und als Tools in CAD-Programmen verwendet. Auch Hintergründe und Kontexte von Materialien lassen sich erfassen, wenn man sich mit solchen Bildern, aber auch mit Aussagen über sie und mit ihrer Verortung im wissenschaftlich-theoretischen Sinne beschäftigt.

Andererseits lassen sich Materialien sinnlich erleben – dreidimensional optisch, haptisch, akustisch und olfaktorisch. Diese körperliche Aneignung ist unsere unmittelbare Erfahrung von Material im Alltag und auch der erste Zugang in der Materialsammlung der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK). In Form von Mustern bildet sie die Materialien der Umwelt in kondensierter Form ab. Eine Qualität der Sammlung liegt dabei in der Vergleichbarkeit verschiedenartiger Werkstoffe und ihrem zufälligen und sich stets ändernden Nebeneinander (Abb. 1).

Abb. 1: Material-Archiv der Zürcher Hochschule der Künste, Detail, Foto: Betty Fleck, ZHdK



Die Digitalisierung vieler Lebensbereiche löst ein Begehren vermeintlich verlorener sinnlicher Materialerfahrung aus, welches die Sammlung für die Studierenden attraktiv macht. Doch trotz dieses beinahe nostalgischen Bedarfs an Echtem und Fassbarem ist bei den Besucher*innen und Nutzer*innen des Material-Archivs an der ZHdK erstaunlich wenig Materialbildung vorhanden. Wenig ist bekannt und bereits die elementaren Zusammenhänge lösen Erstaunen aus. Von handwerklichem Basiswissen oder dem Erahnen geschichtlicher Hintergründe ist man weit entfernt. Die eigentliche Herausforderung, über die Inspiration des Ortes hinaus, liegt daher in der Integration der Materialsammlung in die theoretische Lehre. Die Sammlung versteht sich dabei explizit als Lern- und nicht als Lehrsammlung. Es soll nicht das Belehren anhand von Materialmustern stattfinden, sondern das Lernen mit ihnen.

Dezidiert grenzt sich die Sammlung vom praktischen Lernen ab, von der Bearbeitung von Werkstoffen, wie sie in den Werkstätten der Hochschule stattfindet. Es geht in und mit der Sammlung weder um das Beibringen von Wissensformen wie automatisierten Fertigkeiten (technischer Umgang mit Werkstoffen) noch um komplexe Problemlösungsfähigkeiten (z. B. in einem Kunst- oder Gestaltungsprojekt). Vielmehr dient die Sammlung dem Erschließen von Faktenwissen wie etwa der Beschaffenheit und Entstehung von Werkstoffen und der vertiefenden Bildung hinsichtlich ihrer Geschichte, Funktionen und Bedeutungen.

Material im Kontext

Die ZHdK zog 2014 mit allen Departements, die zuvor an verschiedenen Standorten der Stadt verteilt waren, in den neuen Campus Toni-Areal, eine umgebaute ehemalige Molkereifabrik – heute Studienort für über 2.000 Studierende aus Design, Kunst, Art Education, Musik, Theater, Tanz und Film. In diesem Zusammenhang erteilte die Hochschulleitung der Bibliothek den Auftrag, ein Konzept für eine alle Departements bedienende Materialsammlung zu erstellen und im Toni-Areal umzusetzen. Die Verortung in der Bibliothek der Hochschule gewährleistet der Sammlung Autonomie – sie wird nicht von einem Departement, einem Institut oder einer Professur in Beschlag genommen und hat nicht die Verpflichtung, bestimmten curricular vorgezeichneten Lehrinhalten zu dienen.¹ Dies hat für die Sammlung eine Freiheit in der Akquise der Muster zur Folge: Klangmaterialien (für Musikinstrumente) sind ebenso relevant wie neueste Materialentwicklungen oder historische Materialien wie Galuchat, Bezoar oder Galalith. Wie Bücher werden die Materialmuster in der Bibliothek zudem als Medien verstanden, über die sich Studierende selbstständig Zugang zu Wissen erschließen können. Als solche sind sie auch in den Katalog der Bibliothek integriert. Die Medien dürfen angefasst und abgenutzt werden und sind somit weit von einer Musealisierung entfernt.

Die ZHdK ist Mitglied des 2008 gegründeten Schweizer Vereins „Material-Archiv“, der sich die Vermittlung von Materialwissen für gestalterische Berufs- und Ausbildungsfelder zur Aufgabe gemacht hat und dieses in einer gemeinsamen Online-Datenbank frei zur Verfügung stellt.² Diese Datenbank wird gemeinsam von den Vereinsmitgliedern bespielt und gepflegt. Das interdisziplinäre

1 Das Medien- und Informationszentrum der ZHdK schloss 2009 die Sammlung dem Verein „Material-Archiv“ an und unterstützt seither die Konzeptionierung, Aufbereitung der Altbestände und die Erfassung der Muster in der Datenbank.

2 www.materialarchiv.ch

Bildungsnetzwerk „Material-Archiv“ hat den Anspruch, einen breiten Zugang zu Informationen rund um materialbezogene Zusammenhänge zu erarbeiten sowie eine zeitgemäße Vermittlung von Materialwissen und -erfahrungen öffentlich zur Verfügung zu stellen (Abb. 2).³

Um Materialbildung ganzheitlich über sinnliche und analytische Wege zu ermöglichen, sind die physischen Muster in allen „Material-Archiv“-Sammlungen über RFID-Technologie mit der öffentlichen Datenbank verbunden, die zu jedem Material Hintergründe vermittelt. Gegenwärtig sind Informationen zu rund 1.300 Materialien abrufbar: Von Holz, Kunststoff, Glas, Stein über textile und tierische Werkstoffe, Pigmente, Gipse, Keramik oder Wachse bis hin zu neuen High-Tech- und Pflanzenprodukten. Jeder einzelne Werkstoff wird in seinen grundlegenden Aspekten vorgestellt, wie: Eigenschaften, Kennwerte, Herstellungsformen, Geschichte, Ökonomie und Ökologie. Die seit 2008 bestehende Datenbank ist mittlerweile ein breit angelegter Wissensspeicher. Die einzelnen lexikalisch strukturierten Einträge führen verschiedene Seiten der Materialbetrachtung zusammen und sind Resultat einer engen Zusammenarbeit der Sammlungs- und Erfassungsverantwortlichen der einzelnen Mitgliedsinstitutionen.⁴ Die Herausforderung liegt dabei vor allem darin, quer durch die verschiedenen Institutionskulturen und Hochschulpolitiken zusammenzuarbeiten und in Teamarbeit Materialwissen aus verschiedenen Perspektiven zusammenzutragen.

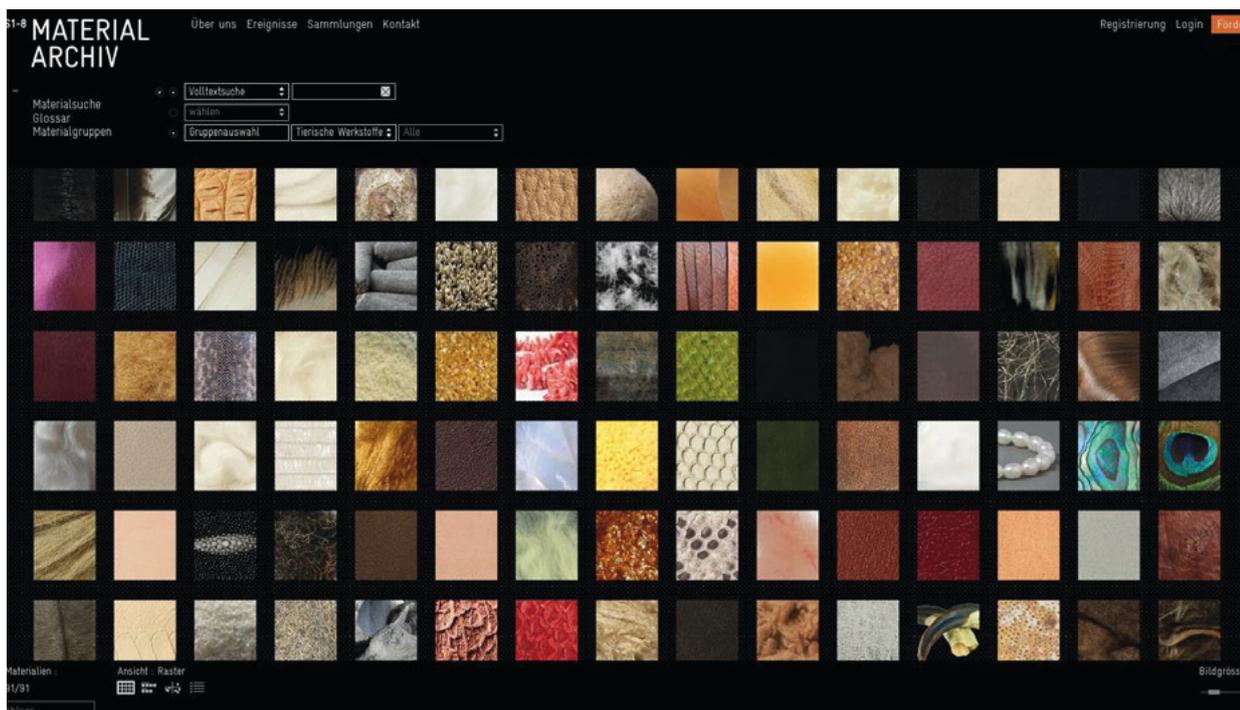


Abb. 2: Webseite www.materialarchiv.ch: Tierische Werkstoffe

³ Pellin 2017, S. 127.

⁴ Dies sind neben der ZHdK die Gründungsmitglieder Gewerbemuseum Winterthur, das Sitterwerk St. Gallen und die Hochschule Luzern HSLU. Hinzu kamen in den letzten Jahren die Baubibliothek der ETH Zürich, die Zürcher Hochschule für Angewandte Wissenschaften ZHAW sowie die Hochschule der Künste Bern HKB.



Abb. 3: Educational specimen box, ca. 1850, Copyright: Victoria and Albert Museum, London

Material in der Lehr- und Lernsammlung

Das Unterrichten abstrakter Zusammenhänge anhand konkreter Gegenstände, Muster, Proben und Anschauungsmaterialien ist nicht neu. Reformpädagogische Ansätze für allgemeinbildende Schulen versuchten bereits seit Anfang des 19. Jahrhunderts ein begriffliches Lernen über die Materialität der Umwelt zu erreichen und Wissen über die direkte Anschauung und sinnliche Erfahrung von Natur zu vermitteln.⁵ Aufbauend auf Johann Heinrich Pestalozzis berühmter Dreieinheit der Bildung von Kopf, Herz und Hand, was meint, dass nur über die Symbiose aus Verstand, Gefühl und Begreifen gelernt werden kann, wurde dies in verschiedenen Lernarrangements umzusetzen versucht. Eine Schlüsselrolle nimmt hier die 1831 entstandene „Object lesson Box“ der Geschwister Charles und Elisabeth Mayo ein, die sie als Lehrkräfte an einer Pestalozzi-Schule in England entwickelten (Abb. 3).⁶ Die Mayos gingen davon aus, dass ein Kind am besten und leichtesten durch die Auseinandersetzung mit seiner direkten, natürlichen Umgebung lernt; sind hier aber zufällig kaum oder nur

gleichartige Dinge vorhanden, fehlen der Methode die Lerngegenstände. Aus dem Gedanken heraus wurden ca. einhundert gesammelte Anschauungsobjekte zusammengebracht, um natürliche (echte, physische) Dinge als Lehrmittel zur Verfügung zu stellen. Diese Kästen sind eine der ersten systematisch zu Vermittlungszwecken entstandenen Zusammenstellungen von Materialproben. Ihre Eigenschaften werden in vergleichbarer Größe sinnlich erfahrbar gemacht. Die Miniatur-Sammlung ist ein kleines Material-Archiv, an dem sich lernen lässt, das aber nichts lehren will.

Die Muster hingegen, die im frühen 20. Jahrhundert zum Anpreisen von Produkten öffentlich verfügbar gemacht wurden (Abb. 4), hatten und haben bis heute einen anderen Fokus. Diese zum Teil Materialprozesse und Ausgangsstoffe vermittelnden Zusammenstellungen wollen lehren: Das Verkaufsmuster muss makellos sein und inspirieren; die Schwachstellen und Eigenarten, die auf abgelegene Anwendungsmöglichkeiten hindeuten, interessieren hier nicht. Es wird mehr eine Geschichte von Erkenntnis und Fortschritt erzählt als eine Aneignung der

5 Ein interdisziplinärer Überblick zur Materialbildung im Sinne des Lernens und Begreifens von Werkstoffen und der Geschichte der didaktischen Materialsammlungen wurde 2016 von der Kunsthistorikerin Ann-Sophie Lehmann vorgelegt, vgl. Lehmann 2016.

6 Ebd. Hierzu vgl. auch die Ausstellung „Object lessons. Material begreifen in 8 Lektionen“ im Museum der Dinge in Berlin (September 2016 – Januar 2017), kuratiert von Ann-Sophie Lehmann und Imke Volkers, bei der die Kiste der Mayos als Ausgangsobjekt eines bestimmten Vermittlungsansatzes befragt wurde.

Umwelt als Lern-Gegenüber forciert. Der Gestus der pädagogischen Mustersammlungen, die in den Reformbewegungen der Jahrhundertwende ihren Anfang nahmen, wandelte sich – durchaus von dieser Vermarktungs- und Kauflogik angetrieben – immer mehr zum Behlehenden, zum Erklärenden. Der Deutsche Werkbund mitsamt seinen erzieherischen Ambitionen und der Forderung nach „guter Form“ steht in dieser Reihe. Auch am Bauhaus ist diese Haltung spürbar, dort allerdings flankiert von freieren Materialzugängen wie im Vorkurs bei László Moholy-Nagy oder Josef Albers.

Beliebt war das Belehren durch Vor- und Feindbildersammlungen, an denen sich richtiger Geschmack vermitteln ließ.⁷ Diese Objekt- und Mustersammlungen gingen um 1900 in die Grund- und Gewerbeschulen und in einer zweiten Blüte in der Nachkriegszeit durch Werkbundkisten in den Geschmacksunterricht ein und fanden ihre elaborierteste Form an Kunstgewerbeschulen,⁸ wo sie bald musealisiert und ihnen selbst als eigenständige kulturelle Institutionen angegliedert wurden.

Die Kunstgewerbeschulen waren der Ort, an dem bereits ausgelernten Handwerkern eine höhere Bildung verschafft werden sollte, indem sie dort abgeholt wurden, wo sie bereits ausgebildet, im Sinne von „geformt“, waren und wo sie sich (um in der handwerklichen Bildsprache zu bleiben) selbst veredeln konnten. Damit ging neben der ästhetischen Vorbilderpräsentation aber auch ein handwerkliches Grundverständnis, das auf die Schulung am Material angewiesen ist, in die Kunstgewerbeschulen ein. Es wurde zudem in diesen Jahren eine breite Diskussion und Kritik an gängigem Materialumgang und -verständnis in der Gestaltung angestoßen und so der Aufbau verschiedenster Zugänge zu Materialbildung gefördert.

Die ZHdK ist eine solche, aus dieser Konstruktion hervorgegangene Institution. Im Unterschied zu den früheren Handwerkern aber, die bereits eine praktische Materialbildung mitbrachten, denen Eigenschaften, Aufbau und Bearbeitungsmöglichkeiten also vertraut waren, bringen heutige Studierende der ZHdK, z. B. aus dem Industriedesign, dies in der Regel nicht mehr mit.



Abb. 4: Lehrmittelkasten „Die Leichtmetalle“, Lehrmittel-Verlag Eugen Emde, nach 1945. Sammlung Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Foto: Armin Herrmann

Material als Muster

Neben dem theoretischen Erbe der historischen Materialmustersammlungen, auf dem die heutige Sammlung der ZHdK fußt, gab es eine ganz konkrete Hinterlassenschaft: die bereits damals bestehenden physischen Bestände in den einzelnen Werkstätten, Büros und Lagern der Hochschule, die in der Vermittlung teilweise noch eine Rolle spielten. Es waren etliche Teilsammlungen in den verschiedenen Departements der Zürcher Kunsthochschule vorhanden, und diese sollten in der neuen Sammlung aufgehen.

Bereits zwei Jahre vor dem Umzug ins Toni-Areal wurde begonnen, die vorhandenen Sammelsurien zu sichten und aufzuarbeiten. Dabei galt es, den Auftrag jeweils dem Curriculum der Vertiefungsrichtungen anzupassen und Projekte zu realisieren, aus denen am Ende fertige Muster für die neue Materialsammlung entstehen sollten. Es waren Berge und Türme, Schränke, Kisten und Tüten voller Material, Zusammenstellungen des Zufalls, der akribischen Sammelwut und der Vorlieben einzelner, längst

7 Vgl. Pazaurek 1912; Volkers 2013.

8 Vgl. Jungklaus 2008, S. 126-133.

vergessener Dozierender und Werkstattleiter, die sortiert und geordnet, analysiert und beschrieben werden mussten.

Durch zum Teil große Mengen von Gleichem musste dabei eine Schneise geschlagen werden, die das Material reduzierte und in einheitliche Musterformen überführte. Aus Dutzenden von Säcken mit Schafwollarten entstanden so sechs überschaubare Büschel, aus riesigen Garnspulen in allen Formen und Qualitäten verschiedenster Rohstoffe wurden kleine Röllchen und einzelne Seil- oder Haararten extrahiert. Das meiste wurde entsorgt, wobei die Herausforderung darin bestand, nichts Wesentliches zu übersehen und ein für heutige Lerninhalte sinnvolles Substrat herauszufiltern.

Dabei war die Rolle der Expert*innen entscheidend (Abb. 5). Ehemalige Dozierende und Werkstattleiter wurden einbezogen, um gemeinsam mit den Studierenden Ordnungen, Strukturen und Kategorien des Sammelns, des Bewahrens und Vermittelns zu analysieren und zu diskutieren.

In der Aufbereitung der bislang chaotisch in Materialwerkstätten und Dozierendenzimmern gehorteten Gegenstände wandelten diese sich in Sammlungsobjekte. Als solche unterliegen sie einer dem Sammlungsraum und seiner Nutzung sowie der digitalen Aufbereitung folgenden Vereinheitlichung, einer Standardisierung und Strukturierung. Sie werden konfektioniert, fotografiert und theoretisch aufgearbeitet. Eine Sammlung ist immer eine Ordnung, ein vergleichendes System, weswegen die neuen Muster vereinheitlicht werden mussten, ohne ihre jeweilige Eigenart in der Form aufgehen zu lassen, d. h. ihre Materialsprache wird zugänglich gemacht. Die Form der Konfektionierung der Muster ist dabei entscheidend. Eine nicht musealisierte Materialsammlung lebt vom Berühren der Stoffe. Haptische Qualitäten und Materialbeschaffenheit können nur so vermittelt werden. Zudem löst die Art der Konfektionierung, das Wie des Musters bestimmte Denkprozesse aus oder lässt sie eben gar nicht erst entstehen. Im Material-Archiv der ZHdK gibt es daher verschiedene Mustertypen. Sie stehen pars pro toto, müssen möglichst sprechend sein und sollen jeweils bestimmte Aspekte verdichtend deutlich machen.⁹

Neben den an der ZHdK selbst hergestellten Mustern bezieht das Material-Archiv über den Verein und seine vereinheitlichte Musterlogistik große Bestände an „puren Materialien“, in DIN-A4-Format (Abb. 6). Als Erweiterung dieser Basismaterialien finden sich in der Sammlung Beispiele aus Kollektionen von Herstellern, die vor allem aktuelle Entwicklungen zeigen. Sie dienen besonders den Design-Studierenden als Inspiration für ihre Entwürfe. Es sind meist aufwendige Verbundwerkstoffe, entstanden in ganz bestimmten, oft patentierten Verfahren, die ein spezielles Produkt ausmachen und häufig in Verbindung mit dem Markennamen erscheinen: Glaswolle, lichtreflektierender Beton, thermochromatisch beschichtetes Leder oder acrylgebundener Mineralwerkstoff. Anwendungsmuster (Abb. 7) sind dagegen fertig ausgestaltete Objekte, an denen die Materialien in ihrer Veredelung, Verarbeitung und in formaler und funktionaler Umsetzung gezeigt werden.

Diese Muster können Alltagsgegenstände sein, aber auch Designobjekte oder technische Produkte. Sie eignen sich darüber hinaus dazu, sie in gealterter und gebrauchter Form zu zeigen. Dadurch ergibt sich die Kategorie der Schadensmuster (Abb. 8), die Gebrauchsspuren, Schwachstellen und Patina zeigt.



Abb. 5: Studierende mit Expertin bei der Untersuchung von Spitzenstoffen, Foto: Franziska Müller-Reissmann, ZHdK



Abb. 6: Konfektionierte Muster des Vereins „Material-Archiv“ vor der Auslieferung, Foto: Franziska Müller-Reissmann, ZHdK

9 Vgl. Müller-Reissmann, 2017.

Kaputte Gegenstände, wie eine von Rost zersetzte Schaufel, bemustern das Phänomen Korrosion. Tupperware mit klebriger, schwitzender Oberfläche zeigt das Austreten von Weichmachern aus Kunststoffen. Zerbröckelnde Gummibänder verdeutlichen Degradation. Hier sind Schäden willkommen, um Werkstoffe in ihrer Vergänglichkeit zu verstehen. Kennt man als Gestalter*in oder Künstler*in die Schwächen von Materialien, so kann man sie entweder durch Design vermeiden oder gerade besonders gestalterisch hervorheben. Prozessmuster (Abb. 9) sind als Halbfertigprodukte oder Prozessschritte ein wichtiges Instrument zum Verstehen und Nachahmen von Verfahren und Techniken. An ihnen wird eine Werkgenese sichtbar und ein Rohstoff in seiner Entwicklung zum fertigen Produkt nachvollziehbar. Sie vermitteln Einblicke hinter die Kulisse der Werkstoffoberfläche – darin ähneln sie den Experimentmustern (Abb. 10), einer weiteren Kategorie. Diese Studien, die Fehlversuche, Probiertes und Zufälliges dokumentieren (wie hier Experimente mit Schlacke und Porzellan), lassen uns Materialien nochmals anders wahrnehmen. Diese Muster sind in der Lage, Kreativität in der gestalterischen Ausbildung unmittelbar zu fördern. Besonders gelingt dies, wenn die Studierenden die Experimente selber durchführen und ihre Ergebnisse als Muster für nachfolgende Kommilitonen archivieren.

Material als Gegenüber

An der ZHdK suchen Dozierende die Sammlung zur Vertiefung ihres Unterrichts und Workshops auf. Teilweise finden ganze Module im Material-Archiv statt (Abb. 11). Die Muster der Sammlung verlassen auch manchmal ihren Ort in der Bibliothek und wandern als Botschafter in den theoretischen Unterricht. Dort fungieren sie als Homogenisierung von zum Teil hinsichtlich Alter und Vorbildung sehr heterogenen Studierendengruppen. Die Materialmuster bieten einen gemeinsamen Start- und Denkpunkt. Ein Stein macht alle Anwesenden für einen Moment gleich. Die durch ihn ausgelösten Emotionen vereinen einerseits die Gruppe, und andererseits sind sie an einen Gegenstand gekoppelt, der dadurch zum Türöffner für Lerninhalte wird. So öffnen sich sinnliche Räume, die nicht kognitiv sind, jedoch einen solchen Lernprozess optimal anstoßen.

Die Materialsammlung der ZHdK soll ein Lernort und Denkraum sein, in dem zwischen Lenkung und Zufall, Erklärung und Freiraum vermittelt wird (Abb. 12). Die Reflexion und die Diskussion stehen im Zentrum – die Anordnung der Muster muss dem stets dienen. Dies ist ein Grund für den niederschweligen Zugang durch ein bewusst leicht chaotisches Ordnungssystem, in dem man vieles findet, das man nicht gesucht hat.



Abb. 7: Anwendungsmuster, Foto: Regula Bearth, ZHdK



Abb. 8: Schadensmuster, Foto: Regula Bearth, ZHdK



Abb. 9: Prozessmuster, Foto: Regula Bearth, ZHdK



Abb. 10: Experimentmuster, Foto: Regula Bearth, ZHdK



Abb. 11: Material-Archiv der Zürcher Hochschule der Künste, Foto: Betty Fleck, ZHdK



Abb. 12: Studierende im Material-Archiv ZHdK 2018, Foto: Franziska Müller-Reissmann, ZHdK

Literatur

Jungklaus, Stefan: *Werkbundkisten – Erziehung zum vernünftigen Konsumenten*, in: *Werkbundarchiv – Museum der Dinge, Kampf der Dinge: Der deutsche Werkbund zwischen Anspruch und Alltag*, Leipzig 2008, S. 126-133.

Lehmann, Ann-Sophie: *Objektstunden. Vom Materialwissen zu Materialbildung*, in: Kalthoff, Herbert, T. Cress, und T. Röhl (Hg.): *Materialität: Herausforderungen für die Sozial- und Kulturwissenschaften*, Paderborn 2016, S. 171-193.

Müller-Reissmann, Franziska: *Muster als Modell, form No 272*, 2017.

Pazaurek, Gustav Edmund: *Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe*. Stuttgart 1912.

Pellin, Mario: *Farbe und Material, eine Sprache mit anspruchsvoller Grammatik. Über das Schweizer Material-Archiv*, in: Scheurmann, Konrad, und André Karliczek (Hg.): *Gesprächsstoff Farbe*. Köln/Weimar/Wien 2017.

Volkers, Imke und Werkbundarchiv (Hg.): *Böse Dinge. Eine Enzyklopädie des Ungeschmacks*, Schaukasten # 3, Berlin 2013.

LEHRPOTENZIALE AN DEN HISTORISCHEN PRÄPARATEN DER HFBK DRESDEN

Ivo Mohrmann/Jakob Fuchs

Während die im 17. Jahrhundert als medizinische Wissenschaftler anerkannten Anatomen Leichen seziierten, um die Anatomie des Körpers zu studieren, aber auch um Organveränderungen und damit verbundene Krankheiten feststellen zu können, entstanden gleichzeitig die ersten Anatomiepräparate, die in privaten und öffentlichen Kabinetten zu betrachten waren. Diese wurden jedoch nicht nur in den medizinischen Fakultäten, sondern auch an einigen der zahlreichen im 18. Jahrhundert neu gegründeten Kunstakademien für den Anatomieunterricht eingesetzt.

Die Techniken der Präparation und Konservierung waren vielfältig. Knochenpräparate ließen sich durch die Entfernung der Muskulatur und Weichteile herstellen. Feuchtpräparate der Organe, Muskelpartien und Nervenbahnen wurden durch die Fixation in Weingeist, später in Ethanol und Formaldehyd konserviert. Auch komplexe Trockenpräparate zeigten teilweise Kombinationen dieser Körpersegmente. Einzig die dauerhafte Darstellung der Blut- und Lymphgefäße war bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht möglich. Der niederländische Biologe Jan Swammerdam (1637-1680) entwickelte schließlich eine entsprechende Technik, die der Anatom Frederik Ruysch (1638-1731) wenig später in der Fachwelt bekannt machte. In das Gefäßsystem wurde in einer sehr aufwendigen Prozedur eine Mischung aus Talg, Wachs und Zinnober injiziert, um den Verlauf der Arterien und Venen im Anschluss an die Präparation nachvollziehen zu können.¹

Eines der wertvollsten Präparate der Anatomischen Sammlung der HfBK Dresden ist das Injektionspräparat eines erwachsenen Mannes. Dieses wurde auf ähnliche Weise hergestellt und im Rahmen der aktuellen Forschungen an der HfBK Dresden eingehend untersucht. Insgesamt befinden sich in der Anatomischen Sammlung der Hochschule derzeit ca. 45 menschliche Schädel, Skelette, Teilkörperskelette und eine Sammlung aus über 1.000 Einzelknochen sowie ca. 60 Tierschädel, Tierskelette, zahlreiche Einzelknochen und Körperfragmente. Demgegenüber stehen mehr als 400 modellierte und gegossene Modelle u. a. aus Wachs und Gips, die als Ergänzung zu den kostbaren und äußerst empfindlichen Präparaten ab dem 18. Jahrhundert hergestellt wurden und kontinuierlich Eingang in die Sammlung fanden. Das Studium der Skelette war zudem Ausgangspunkt für die Entwicklung künstlerischer Funktionsmodelle und plastischer Formanalysen im Rahmen des Unterrichts.²

Welche Rolle jedoch kann diesen historischen Präparaten in der Lehre einer Kunsthochschule zukünftig zukommen? Eine Frage, die, bezogen auf die HfBK Dresden, von besonderer Aktualität und nach der Erfassung und Erforschung der Sammlung zwischen 2017 und 2019 sowie nach der umfangreichen Sanierung der

1 Vgl. Faller 1948, S. 61-69.

2 Siehe Bammes 1964 und Zoller 2012.

Räumlichkeiten, Optimierung der Aufbewahrungsbedingungen und Installation von Hilfsmitteln für den anatomischen Zeichenunterricht präsent ist. Maßgeblich gilt es, den besonderen, historisch gewachsenen Charakter der Anatomischen Sammlung als Studienort zu bewahren und einen Teil der Präparate in den wöchentlich stattfindenden anatomischen Zeichenunterricht einzubeziehen. Positive Erfahrungen liegen auch auf dem Gebiet der künstlerischen und wissenschaftlichen Fotografie vor, für welche einzelne Präparate in der Vergangenheit exemplarisch genutzt wurden.³ Besonders wichtig ist zudem der wachsende Austausch mit zahlreichen anatomischen und pathologischen Sammlungen in Europa, im Speziellen mit der *École des Beaux-Arts Paris*, die neben der Anatomischen Sammlung in Dresden heute die einzige europäische Kunsthochschule ist, die über einen umfangreichen und wissenschaftlich erfassten Bestand an historischen Präparaten und Modellen zur Künstleranatomie verfügt.

Ein besonderes Lehrpotenzial der Sammlung der HfBK Dresden bezieht sich auf die Konservierung und Restaurierung. In Deutschland gibt es keine Hochschule, die spezialisiert Restauratoren für die Erhaltung anatomischer und pathologischer Präparate ausbildet. Einige Schnittpunkte bestehen lediglich an Hochschulen mit Studiengängen der Konservierung und Restaurierung ethnografischer Objekte und archäologischer Funde. Vereinzelt finden Forschungsprojekte zur Erhaltung von anatomischen Präparaten statt, wie beispielsweise im Rahmen des KUR-Programms durch die Senckenberg Gesellschaft für Naturforschung.⁴ Diese exemplarischen Forschungs- und Studienprojekte sind meist sammlungs- oder projektbezogen und tragen lediglich zur Weiterqualifizierung eines kleinen Personenkreises bei. Allein in Deutschland existieren heute ca. 40 humananatomische und -pathologische Universitätssammlungen⁵ mit zum Teil mehrere Tausend Präparate umfassenden Beständen, wie beispielsweise das Berliner Medizinhistorische Museum der Charité⁶, die Meckelschen Sammlungen der Universität Halle/Wittenberg⁷ und das Medizinhistorische Museum Anatomicum der Universität Marburg⁸. Hinzu kommen Sammlungen an nichtuniversitären Einrichtungen, die menschliche Präparate aufbewahren und ausstellen, sowie Sammlungen zur Tieranatomie. In Anbetracht dieser großen Konvolute und der meist konservatorischen Vernachlässigung in den vergangenen Jahrzehnten lässt sich in Deutschland ein erkennbarer Mangel an ausgebildeten Restauratoren für dieses sensible Sammlungsgut feststellen. In der Praxis werden seit vielen Jahren Konservierungs- und Restaurierungsarbeiten in den anatomischen Sammlungen, und hier vor allem in den medizinischen Fakultäten, oft von Präparatoren übernommen. Diese sind (im eigentlichen Wortsinn) auf die Herstellung von Präparaten spezialisiert und besitzen somit eine große Fachkenntnis über die bei der Präparation verwendeten Materialien und angewandten Techniken. Eine Bearbeitung, die

3 Beispielsweise Fotografien von Richard Peter sen. (1945) und Edmund Kesting (1945/47). Beide Fotografien setzen die historischen Bänderskelette vor den Trümmern der Frauenkirche künstlerisch in Szene. Wissenschaftliche Fotografien des Injektionspräparates erfolgten 2014 von Prof. Ivo Mohrmann, Kerstin Riße und Monika Kammer für die internationale Tagung „Die Anatomische Sammlung der Dresdner Kunstakademie – Geschichte, Erhaltung, Perspektiven“ im Rahmen des 250-jährigen Hochschuljubiläums. Siehe Mohrmann 2015.

4 Das Projekt widmete sich der Erhaltung anatomischer und histologischer Sammlungen von Tierpräparaten. Siehe Gudo 2012.

5 Vgl. <http://www.universitaetssammlungen.de>, letzter Zugriff: 9.1.2019.

6 Vgl. <https://www.bmm-charite.de/museum/sammlungen.html>, letzter Zugriff: 9.1.2019.

7 Vgl. <http://www.meckelschesammlungen.uni-halle.de/sammlungsfuehrer/die-anatomischen-sammlungen-zu-halle>, letzter Zugriff: 9.1.2019.

8 Vgl. <https://www.uni-marburg.de/sammlungen/sammlungen/anatomicum>, letzter Zugriff: 9.1.2019.

jedoch auch die internationalen Standards der Restaurierung⁹ beachtet, zu denen die wissenschaftlichen Voruntersuchungen, die Verwendung konservatorisch geeigneter Materialien und die wissenschaftliche Dokumentation gehören, kann durch Präparatoren bisher allerdings nur autodidaktisch erfolgen. Dies gilt in gleichem Maße für Restauratoren, die sich in den vergangenen Jahren auf die Restaurierung menschlicher Überreste spezialisiert haben, da wesentliche Kenntnisse über (historische) Präparations- und Herstellungstechniken bisher in der Restauratorenausbildung nicht vermittelt werden.

Die drängendsten Probleme bei der Erhaltung anatomischer Präparate sind meist auf ihren historischen Verwendungskontext zurückzuführen. Unabhängig davon, ob es sich um Präparate aus medizinischen Fakultäten oder Kunsthochschulen (wie in Dresden und Paris) handelt, werden oder wurden diese Präparate in den vergangenen 300 Jahren für die Lehre eingesetzt. Zahlreiche Nutzungsschäden und unsachgemäße Reparaturmaßnahmen waren die Folge. Zum Teil ungünstige Materialkombinationen, Fehler im Herstellungsverfahren und schlechte Lagerungs- oder Transportbedingungen verursachten weitere Schäden und prägen das Erscheinungsbild der Präparate bis heute. Nicht nur in Deutschland, sondern in ganz Europa befinden sich die Sammlungsbestände in zum Teil fatalen Erhaltungszuständen; teilweise sind ganze Konvolute als massiv gefährdet einzustufen.

Zum einen sollte dieses historische Kulturgut mehr Wertschätzung erlangen und entsprechend geschützt werden, zum anderen kommt bei humananatomischen und -pathologischen Beständen die ethische Verantwortung gegenüber den verstorbenen Personen, die Eingang in diese Sammlungen gefunden haben, in besonderem Maße zum Tragen. In diesem Sinne sind Präsentation und Aufbewahrung der Präparate zukünftig würdevoll und angemessen zu gestalten. Zudem sollten Präparate, die weiterhin in der künstlerischen und medizinischen Lehre eingesetzt werden, über ein unverfälschtes anatomisches Erscheinungsbild verfügen. Speziell bei der Restaurierung menschlicher Präparate geht es nicht nur um das „Material“ – die Knochensubstanz, das organische Gewebe etc. –, sondern vor allem auch um die Einhaltung besonderer ethischer Normen. Bereits bei der Zustandserfassung und Zustandseinschätzung menschlicher Präparate sind diese maßgebend.

Die Restaurierung anatomischer und pathologischer Präparate sowie die Ausbildung qualifizierter Restauratoren sollte in Zusammenarbeit mit Präparatoren, beruhend auf ihren langjährigen Erfahrungen aus der Betreuung der Sammlungen, zukünftig auf universitärem Niveau erfolgen. Die Konservierungs- und Restaurierungswissenschaft hat die Aufgabe, unter Achtung restaurierungsethischer Standards Konzepte zur Restaurierung zu entwickeln und diese zu vermitteln. Die Konzepte basieren in der Regel auf einer wissenschaftlichen Untersuchung, beispielsweise der naturwissenschaftlichen Materialanalyse, der Röntgen- und UV-Untersuchung sowie einer eingehenden Archivrecherche. Die Einordnung in den historischen Kontext, also die Befragung der Kunst- und Medizingeschichte ist unverzichtbar, um zu klären, woher die Präparate kommen und in welchem Zusammenhang sie entstanden sind. Ein ethisch korrekter Umgang, der immer in der Zielsetzung zu formulieren ist, sollte stets die wissenschaftlichen Untersuchungen, die Entwicklung des Restaurierungskonzepts, die durchzuführenden Maßnahmen, aber auch die zukünftige Nutzung und Präsentation bestimmen.

9 Siehe hierzu beispielsweise: Charta von Venedig 1964, ICOM 1984, E.C.C.O. 2002, E.C.C.O. 2003 und E.C.C.O. 2004.

Diese wechselseitigen Einflüsse der verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen lassen sich beispielhaft am Bestand der historischen Bänderskelette der HfBK Dresden veranschaulichen. Insgesamt verfügt die Anatomische Sammlung über 15 menschliche Bänderskelette, teils in Lebensalterdarstellungen, teils in antiken Posen aufgestellt. Vor allem die in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstandenen Skelette im Gestus antiker Bildwerke wie die Söhne des Laokoon¹⁰, die Venus Medici, der Borghesische Fechter und der Dornauszieher haben einen enormen kulturhistorischen Seltenheitswert.¹¹ Die besondere Herstellung und Aufstellung ist nicht nur aus kunsthistorischer Perspektive für Besucher und Wissenschaftler interessant,¹² sondern auch die Nutzung der Präparate für das künstlerische Naturstudium, für welches die Körper im 19. Jahrhundert Eingang in die Sammlung fanden und über Generationen den anatomischen Zeichenunterricht begleiteten, ist von großer Bedeutung. Im Gegensatz zu statisch achsensymmetrischen Skelettaufstellungen zeigen die Bänderskelette den menschlichen Körper in bewegter oder ruhender Haltung. Welchen Einfluss die Bewegung der Extremitäten auf die Haltung von Wirbelsäule, Schultergürtel, Brustkorb, Becken und Schädel hat, lässt sich aus den einzelnen Posen exakt ablesen und beispielsweise in Proportionsstudien übertragen.¹³

Wie in nahezu allen Sammlungen hat die Nutzung der Präparate als Lehrmittel auch an den Bänderskeletten zu einem Großteil der heutigen Schäden geführt. So wurden die natürlich belassenen Gelenkverbindungen, die namensgebend für die Bänderskelette sind, augenscheinlich immer wieder bewegt oder größeren mechanischen Belastungen ausgesetzt, was letztlich zum Verlust der konstruktiven Stabilität führte. In der Vergangenheit wurden zur Reparatur unedle Metalle, Nägel u. ä. eingesetzt, um die Körperteile wieder zu fixieren. Eminent sind auch jene Schäden, die auf das Herstellungsverfahren zurückzuführen sind. Aufgrund der speziellen Präparationsmethode (Erhaltung der Gelenkkapseln und -bänder) konnten die Knochen nicht oder nur teilweise von körpereigenen Fetten befreit werden. Diese befinden sich hauptsächlich im Inneren der Röhrenknochen¹⁴, treten aber zum Teil auch aus diesen aus und sammeln sich an der Oberfläche, überwiegend im Bereich der Gelenkverbindungen. Die in den alternden, oxidierenden Fetten enthaltenen Fettsäuren schädigen die Calciumverbindungen der Knochen fortlaufend, was zu deren Destabilisierung führt. In Kombination mit eingesetzten unedlen Metallen trägt dies zusätzlich zu einer teils beträchtlichen Bildung von Korrosionsprodukten bei, die wiederum mit Verfärbungen einhergehen. Bevor die Bänderskelette Anfang 2000 in staubdichten Vitrinen aufgestellt wurden, banden die klebrigen Fette an der Oberfläche zudem große Mengen an Staub, was teils massive Verschwärzungen zur Folge hatte. Partiiell aufgebrachte Schutzüberzüge und eingebrachte pflanzliche Öle begünstigten die Schmutzbindung.

Vor allem die mit den austretenden Fetten/Fettsäuren und unedlen Metallverbindungen in Zusammenhang stehenden Schadensmechanismen können mit naturwissenschaftlichen und strahlentechnischen Untersuchungsmethoden erforscht

10 Das Laokoon-Skelett selbst ist vermutlich verloren gegangen.

11 Neben den heute noch erhaltenen Bänderskeletten und dem Laokoon-Skelett existierten noch das Skelett des Diskus- und des Speerwerfers. Vgl. Mühlenberend 2018, S. 55, 56.

12 Siehe hierzu ausführlich: Mühlenberend 2007, S. 178-189.

13 Zur ursprünglichen Verwendung der Bänderskelette im Anatomieunterricht des 19. Jahrhunderts siehe Mühlenberend 2007, S. 187-189.

14 Röhrenknochen sind: Oberarmknochen, Elle, Speiche, Mittelhandknochen, Fingerknochen, Oberschenkelknochen, Schienbein, Wadenbein, Mittelfußknochen, Zehenknochen.

werden. Das Labor für Archäometrie der HfBK Dresden und die ebenfalls an dieser Hochschule durchgeführten Röntgenuntersuchungen haben hier bereits wichtige Beiträge zum Verständnis dieser Mechanismen geleistet.¹⁵

Im besonderen Fokus des BMBF-Forschungsprojektes an der HfBK Dresden (2017-2020) stand der ethische und restaurierungsethische Umgang mit menschlichen Präparaten in musealen und universitären Sammlungen, der insbesondere der zukünftigen Präsentation der Bänderskelette zugrunde gelegt werden soll. Eines der historischen Bänderskelette, der Dornauszieher, wurde Ende 2018 bis Anfang 2019 im Rahmen des BMBF-Projektes und in enger Zusammenarbeit mit dem Studiengang Kunsttechnologie, Konservierung und Restaurierung der HfBK Dresden exemplarisch restauriert. Das Konzept sah vor, zunächst die Oberfläche zu reinigen, wofür eingehende Testverfahren an Tierknochen stattfanden. Weiterhin wurden alle nachträglich eingesetzten und korrosionsanfälligen Metallteile entfernt und die natürlichen Gelenkverbindungen partiell durch Verklebungen gestärkt sowie vereinzelt Edelstahlverbindungen in die Knochen eingesetzt. Auch der Sockel des Dornausziehers musste im Rahmen der Restaurierungsmaßnahmen überarbeitet werden, da die historische Aufsockelung entfernt und der Dornauszieher in einer anatomisch und historisch unkorrekten Körperhaltung neu montiert worden war. Die Gestaltung des Sockels orientierte sich an Vergleichsbeispielen und an den Abmessungen, die aus einer historischen Abbildung hervorgingen. Als abschließende Restaurierungsmaßnahme fand die Rekonstruktion verlorener Zähne und Knochen des Dornausziehers statt, um das Präparat vollständig und anatomisch korrekt präsentieren zu können.¹⁶

Zum Teil lassen sich die entwickelten Konzepte auch auf ähnliche Sammlungsbestände (Skelettsammlungen) übertragen. Da sich die meisten anatomischen, pathologischen und teratologischen Präparate im In- und Ausland jedoch in den medizinischen und medizinhistorischen Sammlungen befinden, muss eine intensive Auseinandersetzung mit den Nutzungsanforderungen der jeweiligen Fachbereiche erst noch erfolgen. Auch stellt sich die Frage, welcher Forschungsumfang zu erwarten ist, wenn die verschiedenartigen Präparate jener Sammlungen in die Konzeptfindung zur Konservierung und Restaurierung einbezogen werden. Ein Hauptaugenmerk sollte hier auf den zahllosen Feuchtpräparaten mit austretenden und zum Teil gesundheitsgefährdenden Konservierungsflüssigkeiten liegen, die immer wieder zur temporären Schließung ganzer Sammlungen führen. Gleichfalls betroffen sind die zahlreichen, hochkomplexen Injektionspräparate, die mit dem für Schadinsekten anfälligen, organischen Gewebe und den zum Teil extrem fragilen und klimaempfindlichen injizierten Blut- und Lymphgefäßen eine große Herausforderung für zukünftige Restaurierungen darstellen. Vor allem bei diesen Präparaten gilt es zunächst, wichtige Fragen der Herstellungstechnik, also zu den verwendeten Pigmenten, Bindemitteln und Füllstoffen, sowie zu deren Alterungsverhalten zu beantworten. Hinzu kommt als weitere Aufgabe der Umgang mit historischen Inventarnummern und Beschriftungen menschlicher Präparate, wobei auch hier ethische Aspekte Beachtung finden müssen. Dieser kurze Einblick zeigt, dass viele Maßnahmen zur Erhaltung dieses wertvollen Kulturgutes in den vergangenen

15 Eine erste grundlegende Auseinandersetzung mit dieser Thematik erfolgte in den Jahren 2011 bis 2013 im Rahmen der Masterarbeit des Studenten Steen Kristian Frank (Studiengang Restaurierung der Königlich Dänischen Kunstakademie Kopenhagen). Die Arbeit wurde nicht publiziert, 2018 erfolgte jedoch eine Zusammenfassung der Ergebnisse in den „Beiträgen zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut“ des VDR (Verband der Restauratoren), vgl. Frank 2018.

16 Siehe Restaurierungs-Dokumentation im Archiv der HfBK Dresden.

Jahren an der HfBK bereits erfolgreich umgesetzt wurden¹⁷, jedoch weiterhin aufgrund des Mangels an spezialisierten Restauratoren ein sehr großes Forschungs- und Lehrpotenzial besteht.

Literatur und Quellen:

Bammes, Gottfried: *Die Gestalt des Menschen. Hand- und Lehrbuch der Anatomie für Künstler*, Dresden 1964.

Charta von Venedig 1964: *Internationale Charta über die Konservierung und Restaurierung von Denkmälern und Ensembles*, https://www.restauratoren.de/wp-content/uploads/2017/03/1989-Charta_von_Venedig.pdf, letzter Zugriff: 31.12.2019.

E.C.C.O. 2002: *Professional Guidelines (I)*, http://www.ecco-eu.org/fileadmin/user_upload/ECCO_professional_guidelines_I.pdf, letzter Zugriff: 31.12.2019.

E.C.C.O. 2003: *Professional Guidelines (II)*, http://www.ecco-eu.org/fileadmin/user_upload/ECCO_professional_guidelines_II.pdf, letzter Zugriff: 31.12.2019.

E.C.C.O. 2004: *Professional Guidelines (III)*, http://www.ecco-eu.org/fileadmin/user_upload/ECCO_professional_guidelines_III.pdf, letzter Zugriff: 31.12.2019.

Faller, Adolf: *Die Entwicklung der makroskopisch-anatomischen Präparierkunst von Galen bis zur Neuzeit*, Basel 1948.

Frank, Steen K. (corresponding Author); Meyer, Ion; Herm, Christoph; Botfeldt, Knut B.: *Status Report, Conservation and Exhibition Proposal for 14 natural Skeletons from the Anatomical Collection at the University of Fine Arts in Dresden*, in: *VDR Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut*, Heft 1 (2018), Bonn 2018, S. 71–86.

Gudo, Michael, und Andreas Allspach: *Abschlussbericht zur Restaurierung der vergleichenden anatomischen und histologischen Sammlungen am Senckenberg Forschungsinstitut und Naturmuseum Frankfurt*. Senckenberg Gesellschaft für Naturforschung, Frankfurt am Main 2012, https://www.hornemann-institut.de/german/epubl_txt/Abschlussbericht_KUR_PSR0090.pdf, letzter Zugriff: 31.12.2019.

ICOM 1984: *The Conservator-Restorer: a Definition of the Profession*, <https://www.restauratoren.de/wp-content/uploads/2017/03/ICOM-CC-Definition-of-profession-1984.pdf>, letzter Zugriff: 31.12.2019.

Kesting, Edmund: *IV Tote und Trümmer, 1945/47 (Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Photographische Sammlung, Inventar-Nr. P 1993. 0058, Zugang: Schenkung, 1993)*, <https://www.bildindex.de/document/obj04016962?part=0&medium=kg0560062>, letzter Zugriff: 9.1.2020.

Mohrmann, Ivo, und Monika Kammer: „Die Mumie“. *Ein historisches Ganzkörperpräparat in der Sammlung der Dresdner Kunstakademie*, in: *VDR Beiträge zur Erhaltung von Kunst- und Kulturgut*, Heft 1 (2015), Bonn 2015, S. 37–48.

Mühlenberend Sandra: *Surrogate der Natur. Die historische Anatomiesammlung der Kunstakademie Dresden*, München 2007.

Mühlenberend, Sandra: *Präparate unter Verdacht. Künstleranatomie zwischen 1933 und 1945 an der Hochschule für Bildende Künste Dresden*, in: *Unmittelbarer Umgang mit menschlichen Überresten in Museen und Universitäts-sammlungen. Statements und Fallbeispiele*, Hg. v. HfBK Dresden; Sandra Mühlenberend, Jakob Fuchs und Vera Marušić, Dresden 2018, S. 55–63: <https://wissenschaftliche-sammlungen.de/files/1815/4469/5645/Unmittelbarer-Umgang-mit-menschlichen-berresten-in-Museen-und-Universittssammlungen.pdf>, letzter Zugriff: 31.12.2019.

Peter sen., Richard: *Tod über Dresden, Kunstakademie Anatomiesaal, nach 17. September 1945 (Dresden, SLUB / Deutsche Fotothek, Aufn.-Nr.: df_ps_0000346)*, <http://www.deutschefotothek.de/documents/obj/88950459>, letzter Zugriff: 9.1.2020.

Zoller, Manfred: *Gestalt und Anatomie. Ein Leitfaden für den bildnerischen Weg*, Berlin 2012.

17 Seit der ersten wissenschaftlichen Erfassung und Erforschung der menschlichen Präparate der Anatomischen Sammlung der HfBK Dresden im Rahmen der Masterarbeit von Steen Kristian Frank, 2011–2013, stehen die Präparate im Fokus der Restaurierung. 2014 erfolgte die erste Untersuchung und Erforschung der Herstellungstechnik und Erhaltung des Ganzkörper-Injektionspräparates durch Prof. Ivo Mohrmann und Monika Kammer; seit 2017 wird dieses Präparat intensiv im Rahmen des Dissertationsvorhabens von Jakob Fuchs erforscht.

FORSCHEN IN SAMMLUNGEN

Christoph Herm

Schon in der Ausschreibung des Bundesministeriums für Forschung und Technologie wird die Bedeutung von Sammlungen an Universitäten hervorgehoben: „Naturwissenschaftliche, technische oder kulturgeschichtliche Objekte und Materialien dienen seit jeher der Generierung und Weitergabe von Wissen, aber auch der wissenschaftlichen Selbstvergewisserung. Bis heute sind diese Sammlungen ein unerschöpflicher Fundus, der sowohl für die Forschung als auch für Lehrzwecke herausragende Relevanz besitzt. Vielfach ermöglichen die Sammlungen erst Forschungen, die ohne die entsprechende materiale Basis bzw. die konkreten Sammlungskontexte nicht zu realisieren wären.“¹

Unsere Tagung sollte aufzeigen, dass dieses Potenzial natürlich auch Sammlungen an Kunsthochschulen und Akademien besitzen. Aufmerksamkeit für die materielle Kultur (Material Turn) war an Kunsthochschulen seit jeher gegeben.² Objekte, die der Künftlerausbildung gedient haben, wie z. B. Fotografien oder anatomische Lehrmittel, wirkten auf die Lehrpraxis und deren gesellschaftliche Einbettung. Kunstsammlungen mögen auch an Volluniversitäten und anderen Hochschulen existieren. Wenn die Kunstwerke jedoch der Künftlerausbildung dienten und im eigenen Hause oder von Hochschulangehörigen geschaffen wurden, eröffnen sie ganz eigene Möglichkeiten, die Geschichte der Hochschule zu erforschen. Die auf dieser Tagung präsentierten Forschungsprojekte an den drei Kunsthochschulen in Berlin, Budapest und Dresden zeigen exemplarisch Herangehensweisen. Dabei werden verschiedene Dimensionen deutlich: die künstlerische, die zeitgeschichtliche und die technologisch-materielle.

Ádám Albert zeigt Forschungsansätze, die sich an den Lehrsammlungen der Budapester Kunsthochschule ergeben. Anhand der anatomischen Sammlung geht er auf die historische Dimension der Künftlerausbildung in den ersten Jahrzehnten der Akademie, Ende des 19. Jahrhunderts, ein, in der auch die Anatomie des Pferdes eine bezeichnende Rolle spielte.

Esther Rapoport und Janine Kaden stellen ihre Forschungen auf dem Gebiet der Kunsttechnologie, einschließlich chemischer Analysen, anhand der Sammlung von Diplomarbeiten der 1950er Jahre aus der Gemäldesammlung der HfBK Dresden vor. Die technologischen und materialanalytischen Ergebnisse werden auch im historischen Kontext mit den seinerzeit geltenden Lehrplänen an der HfBK Dresden verglichen und interpretiert. Dass diese Gemäldesammlung auch wertvolle Zeugnisse für die kunstwissenschaftliche Forschung zur zeitgenössischen Kunst enthält, hat Kathleen Rosenthal in ihrem Beitrag zum Forschungsprojekt „Körper und Malerei“ gezeigt.³ Kristin Marek analysiert den „zeithistorische[n] Status quo einer künstlerischen Diplomarbeit“.⁴

Anastasia Dittmann stellt die einzigartigen Bildvorlagen- und Modellsammlungen aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin vor. Entstehung, Struktur und Gebrauch der Sammlungen werden umfassend historisch untersucht und die fotografische Bildvorlage wird als eine weithin unerforschte Form des Gebrauchsbildes in den Mittelpunkt gerückt. Mit der Forschung war auch die Verzeichnung und Digitalisierung des Bestandes möglich.

Die Ausrichtung der Forschung auf materielle Probleme von Sammlungen an Kunsthochschulen umfasst auch die notwendige Beschäftigung mit deren Erhaltung und Bewahrung. Anhand der Anatomischen Lehrsammlung der HfBK Dresden widmen sich Ivo Mohrmann und Jakob Fuchs im Panel „Lehren mit Sammlungen“ exemplarisch besonderen Problemen der Technologie und Konservierung von anatomischen Modellen und Präparaten. Hier zeigt sich die enge Verschränkung von Forschung und Lehre, auch an einer Kunsthochschule: Neue Lehrinhalte und -formate werden aus neuen Erkenntnissen der Forschung gespeist. Indem diese Forschung auch einem konkreten Zweck, nämlich der Erhaltung und Erschließung der Sammlung auch für die Lehre dient, verlässt sie die Beschäftigung mit der historischen Bedeutung einzelner Objekte zugunsten eines größeren Zusammenhangs.

-
- 1 Bundesministerium für Bildung und Forschung: Bekanntmachung von Förderrichtlinien: „Vernetzen – Erschließen – Forschen. Allianz für universitäre Sammlungen“, Nr. 1029 vom 30.3.2015-20.8.2015.
 - 2 Siehe Angela Matyssek: „Lehren mit Sammlungen“ in dieser Publikation.
 - 3 Vgl. Kathleen Schröter: Objekt des Monats des BMBF-Forschungsprojektes „Körper und Malerei“, Oktober 2018: Diplomprüfungsordnung der HfBK Dresden 1958, <https://artonomia.de/objekt-des-monats-oktober-2018/>, letzter Zugriff: 10.1.2020, sowie den Beitrag von Kathleen Rosenthal in dieser Publikation.
 - 4 Siehe Kristin Marek: „Sammlungshintergründe“ in dieser Publikation.

UNTERRICHTSMATERIALIEN ALS KUNST-SAMMLUNGEN. FORSCHUNG AN DER UNGARISCHEN AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE, BUDAPEST

Ádám Albert

2011 wurde an der Ungarischen Akademie der Bildenden Künste mit der systematischen Aufarbeitung der Unterrichtsmaterialien des Lehrstuhls für Künstlerische Anatomie, Zeichnen und Geometrie¹ begonnen, um auf dieser Basis eine professionelle Kunstsammlung zu erstellen. Mittlerweile hat man die einzelnen Gegenstände registriert und dabei besonders ihren Erhaltungszustand berücksichtigt. Um weitere Schäden zu verhindern und den didaktischen Nutzen zu erhöhen, ist die gesamte Sammlung in den großen Hörsaal der Geometrie, der auch vom Lehrstuhl für Anatomie benutzt wird, verlegt worden. So ist es uns möglich geworden, die Gegenstände der Sammlung systematisch zu beobachten. Es handelt sich dabei zwar um eine Sammlung aus Unterrichtsmaterialien, die für den Gebrauch gedacht sind, dennoch lässt sie sich weder unabhängig von der Entstehungsgeschichte der Exponate betrachten, noch kann man Künstler, Anatomen oder Ärzte mit künstlerischer Neigung außer Acht lassen, die in früheren Zeiten für die Lehre der Anatomie zuständig waren.² Die jeweiligen Epochen, in denen diese Leute wirkten, waren nämlich bestimmend für die Gestaltung der Objekte und die Art und Weise ihrer Akquisition.³ Unser Wunsch, die zusammengetragenen Gegenstände als eine echte Sammlung betrachten zu können, ist damit verbunden, dass wir diese

Objekte selbst nach Zeiten, die vergangen sind, unter Berücksichtigung ihres Alters und ihrer Seltenheit mit besonderer Sorgfalt aufbewahren. Damit verfolgen wir das Ziel, museale Objekte in ihrer Gesamtheit zu erhalten und als Sammlung zu behandeln. Sie werden zurzeit identifiziert, systematisiert und registriert.

Die Gegenstände der Sammlung sind also im Grunde Unterrichtsmaterialien, die angeschafft und aufbewahrt wurden und werden, damit Studierende die einschlägigen Fächer kennenlernen und sich darüber einen Überblick verschaffen können. Früher waren diese Gegenstände verstreut in unterschiedlichen Räumen der Universität zu finden, wobei sie alle grundsätzlich für Unterrichts- und Demonstrationzwecke eingesetzt und in entsprechenden, für didaktische Ziele eingerichteten Lagerräumen aufbewahrt wurden.⁴ Die wichtigsten Teile der Sammlung zeigen anschaulich, wie die Studienfächer „Zeichnung“ und „Anatomie“ sowie „Geometrie“ und „Architektur“, die dem Grundstudium zugeordnet waren, in der akademischen Künstlerausbildung didaktisch konzipiert und strukturiert wurden (Abb. 1 bis 11).⁵

1 Blaskóné Majkó/Szöke 2002, S. 16, 22, 26, 30.

2 Vgl. folgende Ärzte und Künstler, die für die Lehre der Anatomie zuständig waren: Dr. Pál Plósz (1844–1902), Dr. Ede Szilágyi (1944–1894), Bertalan Székely (1835–1910), Dr. Kálmán Tellyesniczky (1868–1932), Viktor Tardos Krenner (1866–1927), Dezső Pilch (1888–1949), Jenő Barcsay (1900–1988), László Patay (1932–2002), Tibor Kiss (1955–2015), Frigyes König (1955–).

3 Siehe bspw. Präparate und Demonstrationsgegenstände, die alle im Zusammenhang mit der von Bertalan Székely praktizierten Hippologie (wiss. Pferdekunde) und seinen einschlägigen Arbeiten in die Sammlung aufgenommen wurden. So findet man u. a. Pferdeskelette, Modelle zur Abbildung der Pferdemuskulatur oder Gegenstände mit einer beweglichen Gelenkstruktur.

4 Vgl. entsprechende Notizen aus dem Protokoll von der Sitzung des Rektorats am 26.1.1923, die die jeweiligen Verantwortlichen für die entsprechenden Lagerräume anführen, so für Räume „Aktzeichnen“, „Pathologie“, „Kostüme“.

5 Vgl. bspw. Fächer wie Pathologische Anatomie (heute: Künstlerische Anatomie) oder die zeichnerische Ausbildung, die in diesem Fall Studien zum Aktzeichnen umfasste. Darüber hinaus können etwa Studien zur Geometrie erwähnt werden, die seit der Gründung des Instituts im Jahre 1871 unter verschiedenen Namen geführt wurden und heute Künstlerische Geometrie genannt werden.

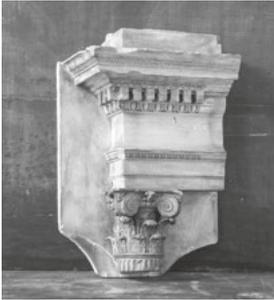


Abb. 1: Korinthisches Kapitell, Architrav, Gips, um 1900, Foto: Ádám Albert

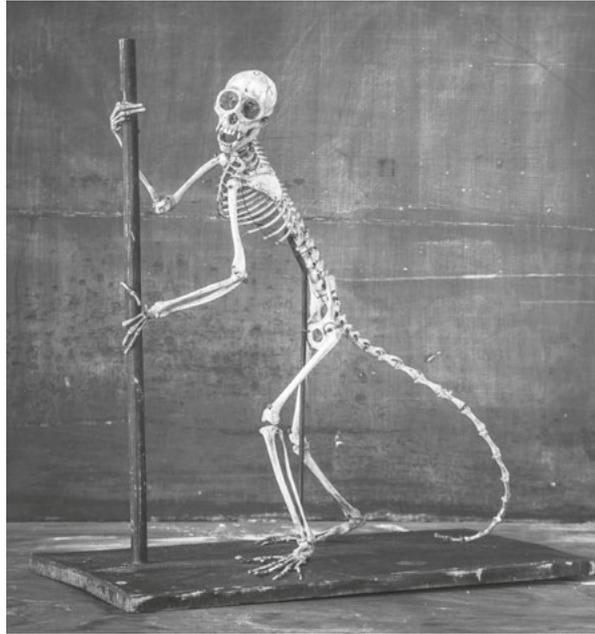


Abb. 2: Affenskelett, um 1900, Foto: Ádám Albert



Abb. 3: Löwenschädel, um 1900, Foto: Ádám Albert



Abb. 4: Stufen, Holz und Metall, um 1900, Foto: Ádám Albert



Abb. 5: Rechte Hand, Naturabguss, Gips, um 1900, Foto: Ádám Albert



Abb. 6: Anatomiesaal, um 1920, Ungarische Akademie der Bildenden Künste, Bibliothek, Archiv und Kunstsammlung, Inv.-Nr. 14/25



Abb. 7: Athlet mit Diskus in der rechten Hand, Gips, um 1900, Foto: Ádám Albert



Abb. 8: Obere Brust- und Nackenmuskeln, Gips, um 1900, Foto: Ádám Albert

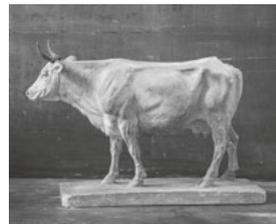


Abb. 9: Rind, Gips, Metall, um 1900, Foto: Ádám Albert



Abb. 10: Rückenmuskulatur, Gips, um 1900, Foto: Ádám Albert



Abb. 11: Muskelkopf, Gips, um 1900, Foto: Ádám Albert

Einen wesentlichen Bestandteil der Sammlung bilden anatomische Präparate: teils menschliche, teils tierische Knochen. Hauptgegenstand der künstlerischen Anatomie sind der Mensch, der menschliche Körper, dessen Funktionsweise, der statische Knochenaufbau sowie die dynamische Muskulatur, die das Skelett bewegt. Ein anderer wichtiger Teil unserer Sammlung besteht aus Holzmodellen, die man vor allem beim Zeichnen mit architektonischem Bezug einsetzt, sowie aus Maquetten und geometrischen Körpern. Drittens finden sich in unserer Sammlung Gipsobjekte, darunter Darstellungen menschlicher Anatomie, Gussteile, die Knochen und Muskeln abbilden, klassische Repliken von Skulpturen, Direktgüsse zur Abbildung menschlicher Körperteile, Tierdarstellungen und tieranatomische Gipsgüsse sowie architektonische Güsse für die Lehre im Bereich der Architektur (Bausteine, Säulenköpfe, Wasserspeier u. a. m.). Dazu gehören u. a. bemalte Güsse aus dem 19. Jahrhundert zur Abbildung der Muskulatur, die vermutlich deutscher Herkunft sind und deren großer didaktischer Nutzen vor allem darin bestand, dass solche Objekte dazu geeignet waren, den Studierenden mithilfe angemalter Muskelstreifen, Oberflächenmuskeln und Muskelgruppen spezifische, weniger typische, komplexere Körperteile und Bewegungen näherzubringen.

Am Lehrstuhl für Künstlerische Anatomie, Zeichnen und Geometrie bilden die Gegenstände aus der Sammlung eine Art lebendigen Kontext für die gegenwärtige Lehre entsprechender Kurse in den Bereichen „Körperzeichnung“, „Künstlerische Anatomie“ und „Künstlerische Geometrie“. Das bedeutet natürlich weder eine Rückkehr damaliger akademischer Strukturen noch einen Rückgriff auf didaktische Ansichten und Methoden aus der Zeit der frühen Moderne in ihrer Reinform. Vielmehr geht es uns um die Erarbeitung eines neuen Paradigmas, das zwar auf den genannten früheren Systemen aufbaut, sich von diesen aber auch unterscheidet.⁶ Dabei sind wir bestrebt, klassische Methoden beizubehalten, die auf Beobachtungen basieren, kreative zeichnerische Zugänge zu fördern und parallel dazu auch moderne bildgebende Verfahren zu integrieren. So finden neben den an die 100 Jahre alten anatomischen Veranschaulichungsmitteln auch 3D-Modelle Anwendung. Es werden dabei nicht nur Gipsgüsse zeichnerisch abgebildet, sondern es ist uns durch die Kooperation zwischen unseren Lehrstühlen auch gelungen, eine neue Dimension zu erstellen: Beschädigte Gipsgüsse sind nicht nur als einfache, leblose Gegenstände etwa im Sinne von Stillleben anzusehen, sondern sie dienen für Studierende der Skulpturenrestaurierung auch als wichtige Anwendungsbereiche, wenn es um Fragen zu plastischer Gestaltung, zu ethischen Aspekten der Restaurierung oder technischen Möglichkeiten geht.

6 In einem Konferenzbeitrag von 1997 zeigt und analysiert Thierry de Duve wichtige Differenzen zwischen der akademischen Kunstlehre und dem sogenannten Bauhaus-Modell. So lässt sich sagen, dass das akademische Modell, dem das Studieren und Reproduzieren zugrunde lagen, von der Zeit der Renaissance bis zum Vormarsch des Realismus maßgeblich war und seine dominante Bedeutung im Zuge sozialer, kultureller und wirtschaftlicher Veränderungen bis zu den 1920er Jahren sukzessive verlor. Die Darstellung menschlicher Körper bildete seit der Antike schon immer einen besonders wichtigen Aspekt der Kunst, des Schaffens künstlerischer Produkte und der Abbildung der Welt. Künstlerische Herangehensweisen, die auf der Beobachtung des menschlichen Körpers basieren, setzen voraus, dass das Studieren, Beobachten, Reproduzieren und Abbilden der Welt die Grundlage für künstlerisches Schaffen sowie für das Erlernen höchster handwerklicher Kompetenzen bilden. Dies ist eine Ansicht, die künstlerisches Denken von der Zeit der antiken Griechen, über die Renaissance bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts ununterbrochen prägte.

Hintergründe

Studieninhalte des Zeichnens sind an europäischen Kunstakademien und in anderen Werkstätten seit ihren Anfängen ähnlich aufgebaut.⁷ Kunststudenten zeichneten zunächst Musterdarstellungen, dann Gips- und sonstige Abgüsse klassischer Skulpturen nach. Darauf folgte das Zeichnen nach Modell. In einem ersten Schritt ging es im Studium um das Abbilden statischer Details (Gips), im Anschluss daran studierte man Bewegungen mithilfe lebendiger Modelle. Vom Beginn des 19. Jahrhunderts an ist der Wunsch, das Bestreben nach der Gründung einer ungarischen Akademie der Bildenden Künste zu beobachten. Einer der Entwürfe, die Konzeption des Malers János Mihály Hesz aus dem Jahre 1820, legt bereits die oben erwähnte Dreiteilung zugrunde.⁸ Man kann aber auch die von Jakab Marastoni nach venezianischem Vorbild gegründete Schule erwähnen,⁹ die 1846 vor einem ähnlichen methodischen Hintergrund startete, oder aber auf Bertalan Székely hinweisen, der als eine der führenden Persönlichkeiten im ungarischen Kunststudium in seinen Arbeiten ebenfalls von diesen methodischen Grundsätzen ausging.¹⁰

Das Nachzeichnen von Gipsgüssen war aus mehreren Gründen wichtig. Einerseits stellte es eine Möglichkeit zum kontrollierten Erwerb grundlegender Zeichnungstechniken dar; andererseits bildete es einen wichtigen Teil der ästhetischen Erziehung. Zudem leisteten die zum Nachzeichnen ausgewählten Gegenstände einen wesentlichen Beitrag zur Definition des klassischen Schönheitsbegriffs. Gipsgüsse sind einfarbig und ermöglichen die Erkundung der Verhältnisse zwischen Licht und Schatten auf Oberflächen. Sie bewegen sich nicht und erlauben dadurch den Lernenden eine Anpassung ihres eigenen Tempos. Die Grundstruktur ist leicht zu skizzieren, die hellsten Licht- und die dunkelsten Schattenpunkte sowie relevante Tonwerte lassen sich einfach bestimmen. Werden die

Skulpturen von einem Punkt aus beleuchtet, so können die Lichtverhältnisse mit Bezug auf die Hervorhebung von Formen auf optimale Weise eingestellt werden. Hinzu kommt die Rolle der Beschäftigung mit klassischen Skulpturenzeichnungen bei der Interpretation der Natur durch Kunststudenten, sowohl optisch als auch im Denken, indem sie sich an vorgegebenen Lösungen orientieren. Dabei waren nicht nur die technischen Vorteile von Bedeutung. Auch die Idee, dass man sich das von den Griechen entwickelte, ästhetisch feine Gestaltungssystem über Nachzeichnungen aneignen kann, spielte eine wichtige Rolle.¹¹ Damit war das Ziel verbunden, das Sehvermögen entsprechend zu konditionieren und zu entwickeln, indem man Körper nachzeichnete, deren proportionale Gestaltung als perfekt galt. Es hieß, Nachzeichnungen klassischer Skulpturen könnten uns zeigen, wie die alten Griechen die Natur sozusagen „vereinfacht“ und dabei in Kunst umgewandelt haben.¹² Das visuelle Erlebnis durch Nachzeichnung bildet nämlich einerseits die Wirklichkeit ab, stellt andererseits aber auch eine Art Konstruktion dar. Kunstakademien und andere Werkstätten aus der damaligen Zeit stellten u. a. die Anforderung an Kunststudenten, klassische Kompositionstechniken auf meisterhaftem Niveau zu erwerben und erst dann nach Modell zu arbeiten und eigene Produkte herzustellen. Europäische Akademien machten dabei darauf aufmerksam, dass diese Methode auch deshalb wichtig ist, weil sie uns mit der Vergangenheit verbindet und den ästhetischen Geschmack schult.¹³

Zum Ende des 19. Jahrhunderts war das Nachzeichnen von Gipsgüssen in der gesamten Bandbreite des Kunstunterrichts Praxis geworden, und das nicht nur in der akademischen Künstlerausbildung, sondern auch was die Lehre in der Primar- und Sekundarstufe¹⁴ sowie in der Ausbildung von Handwerkern¹⁵, u. a. Maurern, anbelangt. Der

7 Perrig 1998, S. 416-442.

8 Szabó 1989, S. 2.

9 Rabinovszky 1952, S. 66-68.

10 Székely 1877, S. 8: „Nachdem man gelernt hat, Musterblätter nachzuzeichnen, werden einfarbige unbewegliche Körper, d. h. in der Regel Gipsköpfe gezeichnet.“

11 Ebd., S. 16.

12 Perrig 1998, S. 428-430.

13 Charles Bargue (1826/1827-1883), ein französischer Maler und Lithograf, dessen Hauptwerk „Cours de dessin“ eine umfassende Sammlung der in der akademischen Lehre des Zeichnens benutzten Musterblätter darstellt, zeigt auf systematische Art und Weise, wie der Weg von der Nachzeichnung klassischer Meisterwerke über die Beobachtung von Gipsrepliken zum Zeichnen nach Modell aussieht.

14 Jean Goeffroy: La leçon de dessin à l' école primaire, 1898, Öl, Institut Universitaire de Formation des Maitres (IUFM), Paris.

15 Zur Berufslehre von Handwerkern vgl.: Sie haben Budapest erbaut. Architektur und Geschmack in der Berufslehre des 18.-19. Jahrhunderts. Erste Ausstellung der Kunstsammlung Schola Graphidis, 27.10. bis 15.11.2015, FUGA Budapesti Építészeti Központ.

Einsatz von Gipsgüssen ist zu dieser Zeit allgemein verbreitet. So findet man bis Ende des 19. Jahrhunderts Repliken klassischer Skulpturen sowie den menschlichen Körper abbildende Direktgüsse nicht nur im Bildungsbereich, sondern auch praktisch in allen Ateliers, in denen es darum ging, künstlerische Arbeit zu unterstützen, vor allem mit Bezug auf eine möglichst authentische Darstellung des menschlichen Körpers. Ein Beispiel hierfür stellt das Atelier Adolph Menzels dar, von dem mehrere bekannte Bilder erhalten sind.¹⁶

Der Unterschied zwischen Musterblättern und Abgüssen bestand beim Nachzeichnen in dem Übergang vom Zwei- ins Dreidimensionale und somit im Schwierigkeitsgrad bei der Lösung der jeweiligen Aufgaben. Während das zweidimensionale Nachzeichnen von Musterblättern für Anfänger eher eine Hilfestellung bietet, so setzt dies bei Abgüssen eine komplexere Abstraktion voraus, da hier dreidimensionale, räumliche Einheiten in eine zweidimensionale Darstellung überführt werden müssen.¹⁷ Hinzu kommt, dass solche dreidimensionale Objekte grundsätzlich mehr Informationen enthalten als zweidimensionale Musterblätter. In methodischer Hinsicht war es zudem ein wichtiges Merkmal von Abguss-Nachzeichnungen, dass ihnen in einem ersten Schritt klassische Skulpturen (zunächst Teile, dann ganze Kompositionen) und später – auf einem höheren Niveau – sogenannte Direktgüsse (Detailgüsse zu menschlichen Körperteilen) zugrunde lagen. Darauf folgte schließlich das Zeichnen nach Modell.¹⁸

Von 1850 an, als Tendenzen des Realismus zu beobachten sind, gab es immer wieder Bestrebungen, die akademische Unterrichtspraxis zu reformieren, indem es hieß, das Nachzeichnen würde es gerade erschweren, die „Wirklichkeit“ zu erfassen. So ging diese Praxis bis zu den 1920er Jahren zurück und verschwand dann auch beinahe ganz. Der dogmatische Charakter des Zeichnens nach Modell wurde aufgelockert, indem es zu einer Art freiem, „methodenlosem“ Zeichnen wurde. Das neue Paradigma entbehrte eines Systems im klassischen Sinn und es wurde dabei auf Härte verzichtet. Im

Mittelpunkt stand Kreativität als wichtigstes, allein herrschendes Prinzip. Gleichzeitig bedeutete dieser abrupte Wechsel einen großen Bruch in der Tradition der visuellen Künste. Der Schluss mit der alten Praxis bereitete auch den Künstlern der damaligen Zeit Probleme, wenn sie sich weiterhin als Verfechter der figuralen Kunst positionieren wollten, denn es mangelte an entsprechenden Vorbildern, was zu Oberflächlichkeit führte und schließlich in ein schlechteres Niveau der figuralen („objektiven“) Malerei mündete. So sind bedeutende Gips-sammlungen europäischer Akademien und Kunstschulen im 20. Jahrhundert aus unterschiedlichen Gründen (Verkauf, Beschädigung, Aussortieren u. a. m.) deutlich kleiner geworden, ja sogar fast verschwunden.

Forschung

In den letzten sechs Jahren habe ich mich in meiner künstlerischen Praxis vor allem darauf konzentriert, Objekte zu sammeln und zu sortieren, ein eigenes, privates Archiv zu erstellen, Taxonomien sowie Klassifikationssysteme und damit im Zusammenhang die Zeit der Aufklärung zu untersuchen. Die Aufklärung gilt nämlich als die Zeit, in der die Systematisierung der in Europa angehäuften Erkenntnisse in den Mittelpunkt rückte (s. Carl von Linné, Alexander von Humboldt).

Gleichzeitig mit dieser Beschäftigung habe ich angefangen, am Lehrstuhl für Künstlerische Anatomie, Zeichnen und Geometrie der Ungarischen Akademie der Bildenden Künste zu unterrichten. Die Unterrichtsmaterialien und Präparate, die dort zu finden sind, waren mir aus der Zeit des Studiums noch bekannt und insofern nicht neu. Es herrschte allerdings eine Art Durcheinander, was ihre Auffindbarkeit anging, denn sie waren in unterschiedlichen Bereichen und Räumlichkeiten des Lehrstuhls platziert. In einem ersten Schritt habe ich diese Gegenstände in einem Raum gesammelt und auch versucht, noch vorhandene Originalmöbel ausfindig zu machen oder solche (bspw. aus der Reparaturwerkstatt) auszuleihen, um sie entsprechend zu installieren. So ist aus dem Hörsaal für Geometrie ein Ausstellungsraum entstanden. Im Falle vieler

16 Vgl. u. a. zwei Ölgemälde von Adolph von Menzel (1815–1905), deutscher Maler, zum gleichen Thema: „Atelierwand“, 1852, Öl, Papier auf Holzlaminat, Alte Nationalgalerie, Berlin; „Atelierwand“, 1872, Öl, Leinwand, Hamburger Kunsthalle, Hamburg.

17 Ivins 2001, S. 59.

18 In der Sammlung am Lehrstuhl für Künstlerische Anatomie, Zeichnen und Geometrie sind Gipsabgüsse für alle zeichnerischen Schwierigkeitsstufen enthalten.

alter und neuer Gegenstände, die Demonstrationszwecken dienen, musste für ihre Installation und den ordnungsgemäßen und sicheren Umgang mit ihnen gesorgt werden. Damit im Zusammenhang wurde (bspw. über Archivbilder) mit ihrer Klassifizierung und Identifizierung sowie mit der Restaurierung von Gipsobjekten begonnen. Letzteres wurde durch die Mitwirkung von Steinmetz-Restaurator Richárd Káldi¹⁹ und seinen Studierenden im Rahmen einer Kooperation zwischen unseren Lehrstühlen ermöglicht. Auch die fachkundige Instandsetzung beschädigter, verschmutzter Präparate wurde durch eine Zusammenarbeit, hier mit Ádám Peregélyi, Mitarbeiter des Naturkundemuseums, in Angriff genommen.

Während der Systematisierung der Objekte hat sich der lebendige Charakter dieser Sammlung klar gezeigt: Es ist ein in ständigem Wandel befindliches System, das mal größer, mal kleiner wird. Es gibt mehrere Objekte, die in letzter Zeit – u. a. über Bekanntschaften von Frigyes König²⁰ – Teil dieses Systems geworden und dann – bedauerlicherweise – durch Gebrauch kaputtgegangen sind. Einerseits handelt es sich ja um eine offene Sammlung, die ständig in Gebrauch ist, da die Mehrheit der Objekte als Lehrmaterial auch gegenwärtig zugänglich und für Unterrichtszwecke einsetzbar ist. Andererseits werden die Gegenstände durch ihre Aufnahme in die Sammlung und den dadurch gewährleisteten Schutz dem tagtäglichen Gebrauch entzogen, was zum Verlust ihrer taktilen Wahrnehmung führt. Grundsätzlich sind Gipsobjekte durch Negative zwar mehrfach reproduzierbar und Originale dadurch ersetzbar, es finden sich jedoch zahlreiche Gegenstände in der Sammlung, bei deren Behandlung eine klare Antwort auf die Frage „Ausstellungs- oder Gebrauchsgegenstand?“ erforderlich ist. Wir konnten diesen Prozess in letzter Zeit an der Hochschule für Bildende Künste in Dresden beobachten, wo aus dem früher für alltägliche Demonstrationszwecke benutzten Material eine professionelle Kunstsammlung erstellt wurde.

Literatur:

Blaskóné Majkó, Katalin, [und] Annamária Szőke (Hg.): *A Mintarajztanodától a Képzőművészeti Főiskoláig, Budapest 2002.*

Ivins, William M. Jr.: *A nyomtatott kép és a vizuális kommunikáció [Gedruckte Bilder und visuelle Kommunikation]. Budapest 2001.*

Perrig, Alexander: *Zeichnen und künstlerische Grundbildung vom 13. bis zum 16. Jh. in: Rolf Toman (Hg.), Az itáliai reneszánsz [Die Kunst der italienischen Renaissance]. Budapest 1998.*

Rabinovszky, Máriusz: *A művészeti oktatás kezdetei Magyarországon [Anfänge der künstlerischen Ausbildung in Ungarn], in: A Magyar művészettörténeti munkaközösség évkönyve 1951. Budapest 1952.*

Szabó, László: *A művészeti oktatás kérdései Magyarországon 1790-1846 között [Aspekte der künstlerischen Ausbildung zwischen 1790 und 1846 in Ungarn], in: Ars Hungarica, 17/1989.*

Székely, Bertalan: *A figurális rajz és festészet elvei [Prinzipien figuralen Zeichnens und Malens]. Budapest 1877.*

19 Richárd Káldi (Győr, 1975-), Steinmetz, Restaurator und Kunstlehrer, Lehrstuhl für Restaurierung, Ungarische Akademie der Bildenden Künste.

20 Frigyes König (Székesfehérvár, 1955-), Maler und Grafiker, Präsident der Ungarische Akademie der Bildenden Künste zwischen 2005 und 2013, Leiter des Lehrstuhls für Künstlerische Anatomie, Zeichnen und Geometrie.

FARB- UND BINDEMITTELANALYSEN AN GEMÄLDEN DER 1950ER JAHRE AUS DER GEMÄLDESAMMLUNG DER HFBK DRESDEN

Esther Rapoport/Janine Kaden

Einleitung

Die Malerei aus der Zeit der DDR ist kaum kunsttechnologisch erforscht. Insbesondere die Gemäldesammlung der Hochschule für Bildende Künste Dresden mit circa 1.500 Studienarbeiten, die zwischen 1947 und 1990 entstanden sind, hat seit der politischen Wende im Jahr 1990 keine Beachtung mehr gefunden. Da die Gemälde exemplarisch für die akademische Lehre und die künstlerische Praxis in der DDR stehen, stellt ihre Erforschung einen Schlüssel für die Malerei dieser Zeit dar. Das durch das Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF) geförderte Forschungsprojekt „Körper und Malerei – Erschließung, Erforschung und Nutzung der Anatomischen Lehrsammlung und der Gemäldesammlung der Hochschule für Bildende Künste Dresden“ ermöglichte die maltechnische Forschung an der Hochschulsammlung und leistete damit einen grundlegenden Beitrag zur kunsttechnologischen Erforschung der Malerei in der DDR.

Zielstellung

Im Rahmen des Forschungsprojektes sollten umfassende kunsttechnologische und naturwissenschaftliche Untersuchungen an einer Auswahl an Diplomgemälden der 1950er Jahre durchgeführt werden. Dabei wurden die historischen Malmaterialien mit besonderem Fokus auf die Identifizierung der verwendeten Farb- und Bindemittel von Grundierungen und repräsentativen Farbbereichen erforscht. Ein weiterer Forschungsschwerpunkt wurde auf die Geschichte des Fachbereichs Malerei an der HfBK Dresden zwischen 1947 und 1957 gelegt. Die Rekonstruktion des Curriculums sollte Aufschluss über Inhalte und Ziele der Lehre erbringen.

Die theoretische und praktische Lehre der Malerei an der HfBK Dresden: Das Lehrfach Maltechnik von 1948 bis 1957

Durch ein Quellenstudium im Archiv der HfBK Dresden konnte die theoretische und praktische Lehre der Malerei im Zeitraum zwischen 1947 und 1957 rekonstruiert werden. Im besonderen Fokus stand das Lehrfach Maltechnik, das zwischen 1948 und 1957 fester Bestandteil des Lehrplans für das Studium der Tafel- und Wandmalerei war (Abb. 1). Die prägende Lehrkraft dieses Lehrfachs war der gewerbliche Malermeister Karl Greiter (1885-1957). Er übernahm den Unterricht 1948 zunächst als Gastdozent, ab 1953 als vollwertiger Dozent und füllte das Fach bis zu seinem Tode im Jahr 1957 aus. An der Seite Greiters hatte der akademische Maler Werner Hofmann (1907-1983) ab 1949 ebenfalls eine Dozentur für die Maltechnik, die er 1952 niederlegte, um das Direktorenamt der Arbeiter- und Bauernfakultät der HfBK Dresden zu übernehmen. Der Unterricht gliederte sich in drei Themengebiete: Unter dem Titel Grundbegriffe der Chemie wurde zunächst eine Einführung in die organische und anorganische Chemie

Vorlesungen
Wochensplan vom 13. bis 30. Februar 1950.

Nr	Tag und Stunde	Vortragender	Thema	Pflichtvorlesung für:
1	Montag 14 - 16	Greiter	Technologie d. Farbe	Freis- u. Wandmalerei Bühne, S.u.d.Sen.
2	Dienstag 8 - 10	Renn	Kulturgeschichte	Grundstudium
3	16-17	Sauer	Theatergeschichte	Bühnengestaltung
4	Mittwoch 8-10	Nichter	Probleme d. Gegenwart	alle Abt. (ausser Grundstudium)
5	Donnerstag 8 - 10	Renn	Kulturgeschichte	alle Abt. (ausser Grundstudium)
6	14 - 17	Haubert	Anatomie	alle Abt. S.u.d.Sen.
7	Freitag 8 - 10	Ley	Gesellschaftsgeschichte	alle Abt. (ausser Grundstudium)
8	10 - 12	Gessel	Bau- u. Raumgestaltung	Bau- u. Raumgestaltung
9	14 - 17	Haubert	Anatomie	alle Abt. S.u.d.Sen.
10	Sonntag 8 - 10	Nichter	Probleme d. Gegenwart	Grundstudium
11	10 - 1	Gessel	Bau- u. Raumgestaltung	Bau- u. Raumgestaltung
12	Montag 14 - 16	Greiter	Technologie d. Farbe	Freis- u. Wandmalerei Bühne - S.u.d.Sen.
11.	2.1950.			

Direktorat:
Mart Stan
(Professor Mart Stan, Direktor)

Abb. 1: Vorlesungsplan, 1950, Archiv der HfBK Dresden, Akte 01/225

gegeben. Im zweiten Themengebiet, der Werkstoffkunde, wurden Farb-, Binde- und Lösemittel behandelt (Abb. 2). Der dritte Abschnitt, das Studium künstlerischer Techniken, war schließlich der praktischen Anwendung der verschiedenen Farbsysteme und den historischen Techniken gewidmet. Seinen Zenit erreichte das Fach im Studienjahr 1950/51. Damals wurde die Maltechnik mit bis zu sieben Wochenstunden bis in das 4. Studienjahr gelehrt und nahm damit etwa 17 Prozent des Gesamtcurriculums ein. Mit dem Tode Karl Greiters 1957 entfiel die Maltechnik zunächst als eigenständiges Lehrfach aus dem Lehrplan. In den folgenden Jahren wurde die Vermittlung maltechnischer Inhalte vermutlich in den Fachunterricht integriert.¹

Kunsttechnologische und naturwissenschaftliche Untersuchungen an neun Diplomgemälden der Gemäldesammlung der HfBK Dresden aus den 1950er Jahren

Für die Untersuchungen wurden insgesamt neun Diplomgemälde der 1950er Jahre von Studierenden der HfBK Dresden ausgewählt, die nach Möglichkeit eine oder mehrere der folgenden Kriterien erfüllen sollten: Studierende, die wichtige Akteure der Hochschule waren oder wurden, die lebend sind und für eventuelle Zeitzeugengespräche zur Verfügung stehen, die eine auskunftreiche Aktenlage im Hochschularchiv aufweisen und deren Werke noch heute in öffentlichen Sammlungen vertreten sind. Schließlich wurden nur solche Gemälde in die Auswahl genommen, die Porträts oder Gruppenbilder darstellen (Tabelle 1). Die kunsttechnologischen Untersuchungen galten der Erfassung des maltechnischen Bildaufbaus – von den Spannrahmen, Aufspannungen, Bildträgern, der Vorleimung, den Grundierungen, der Malschicht, den Überzügen – bis hin zu den vorhandenen Zierrahmen. In den naturwissenschaftlichen Untersuchungen wurden die Pigmente, Füllstoffe sowie Bindemittel von Grundierungen und repräsentativen Farbbereichen identifiziert. Es wurden primär weiße, blaue, grüne und rote Farbbereiche betrachtet, da diese Farben besonders häufig auf den Gemälden eingesetzt wurden.

Methoden

Die Gemälde wurden makroskopisch und mikroskopisch sowie mit UV-Fotografie, Infrarotreflektografie und Röntgen untersucht. Der Schichtenaufbau der Grundierung und Malerei wurde an Malschichtproben im Querschliff abgelesen. Für die materialanalytische Untersuchung kam eine Kombination von mobiler Röntgenfluoreszenzanalyse (XRF), Lichtmikroskopie sowie Fouriertransformationsinfrarot (FTIR)- und Raman-Spektroskopie zum Einsatz. Im ersten Schritt wurde die XRF-Analyse zerstörungsfrei direkt am Gemälde vorgenommen. Ergaben die Auswertungen der XRF-Messungen an ähnlichen Farbbereichen kongruente Ergebnisse, so wurde lediglich einer der Farbbereiche beprobt. Auf diese Weise konnte die Anzahl der Probenentnahmen minimiert werden. Für die weiterführenden Analysen der unterschiedlichen Farbbereiche wurden Mikroproben entnommen und mit Lichtmikroskopie, FTIR- und Raman-Spektroskopie untersucht. An einigen Proben wurde zusätzlich Gaschromatografie gekoppelt mit Massenspektrometrie (GC-MS)² zur näheren Bestimmung der Bindemittel eingesetzt.

- 3 -

2. Semester	
Grundbegriffe der Chemie (2 Stunden)	
1. Woche	Die Salzbildung
2. "	Die positive und die negative Wertigkeit
3. "	wie vor
4. "	Die Wertigkeit der Säuren und Basen
5. "	wie vor
6. "	Saure Salze - Basische Salze / Die Benennung der Salze
7. "	Lösung / Löslichkeit / Kolloide Systeme
8. "	Organische Verbindungen Kettenförmiger Struktur Methan / Chloromethan usw.
9. "	Die Alkohole
10. "	Exkursion
11. "	Die Ester / Die Äther / Die organischen Säuren / Beispiele der Namensbildung in der org. Chemie
12. "	Organische Verbindungen ringförmiger Struktur : Benzol / Xylol / Anilobenzol / Nitrobenzol / Phenol / Naphthalin / Naphtol / Anthracen usw.
13. "	Gewinnung, Eigenschaften und Verwendung der wirtschaftlich wichtigsten Elemente : Sauerstoff / Wasserstoff / Stickstoff / Chlor / Kohlenstoff / Phosphor / Schwefel / Aluminium
14. "	Chlör / Schwefel / Aluminium
15. "	Elei / Fluor / Kalium / Calcium
16. "	Kohlenstoff
17. "	Silicium / Zink / Zinn
Werkstoffkunde : (1 Stunde)	
1. Woche	Das Titanweiß
2. "	Die Lithopone
3. "	Das Chromgelb, - orange, - rot
4. "	Der Ocker
5. "	Das Oxidgelb, - rot / Das Maragelb, - rot, -braun, - grün
6. "	Die Terra di Siena / Die Terra Fossuoli
7. "	Das Chromgelb, - orange, - rot
8. "	Das Zinkgelb / Das Kadmingelb
9. "	Das Haspelgelb / Das Harzgelb
10. "	Exkursion
11. "	Indischgelb / Gummi gutt
12. "	Die Feuerfarben
13. "	Das Englischrot, künstl. u. natürl.)
14. "	Der Zinnober / Die Mennige / Der Karmin / Der Krapp

- 4 -

Abb. 2: Auszug aus Werkstoffkunde, 2. Studienjahr, 1952/53, Archiv der HfBK Dresden, Akte 05/EA82

1 Die Fragen nach den maltechnischen Lehrinhalten und den Lehrkräften in den Folgejahren sind bisher noch offene Forschungsfragen.
2 Die GC-MS-Analysen wurden von DLC Annegret Fuhrmann durchgeführt.

Künstler	Titel	Datierung	Gemälde
Schornbaum, Harald	Arbeitspause	1952	
Womacka, Walter	Morgen des 1. Mai 1952 in Westdeutschland	1952	
Böttcher, Jürgen gen. Strawalde	Lesende Aktivistin	1953	
Erwin Jarmus	Chemielehrling	1953	
Buck, Jan	Die Chemikerin	1953	
Breitfeld, Ursula	Im Chemielabor	1956	
Pukall, Egon	Maler und sitzender Akt	1957	
Wischniowski, Werner	Im Kindergarten	1957	
Rohn, Peter	Autoreparatur	1958	

Tabelle 1: Übersicht der untersuchten Gemälde, Fotos der Gemälde: Kerstin Risse

Untersuchungsergebnisse

Acht der neun untersuchten Gemälde sind auf textilen Bildträgern gemalt. Davon sind sechs Gemälde auf Keilrahmen und zwei Gemälde auf nicht keilbare Spannrahmen montiert. Ein Gemälde ist auf einer Pappe ausgeführt. Die verwendeten Gewebe unterscheiden sich von feinen bis hin zu sehr groben Geweben mit unterschiedlicher Beschaffenheit³ und Färbung. Die Farbe aller Grundierungen ist weiß, während die Anzahl der Grundierungsschichten von einer bis zu sechs Schichten variiert. Drei Gemälde besitzen auf der Grundierung eine ganzflächige Imprimitur. Jedes der Gemälde wurde mit dem Pinsel gemalt. Zusätzlich kamen bei drei Gemälden Malspachtel zum Einsatz. Drei Gemälde tragen einen ganzflächigen Firnis, zwei Gemälde partielle Firnisse und drei Gemälde sind nicht gefirnisst. Bei einem Gemälde konnte nicht geklärt werden, ob ein Überzug vorhanden ist. Vier Gemälde sind mit einem Schmuckrahmen versehen. Eine Auflistung der Untersuchungsergebnisse befindet sich in Tabelle 2.

Tabelle 2: Zusammenfassung der technologischen Untersuchungen

Gemälde	Spannrahmen	Art der Aufspannung	Bildträger	Grundierung: Farbe und Schichtenanzahl	Imprimitur	Auftragsweise Malschicht	Überzug	Zierrahmen
A0120 Schornbaum 1952	Keilrahmen mit Querleiste	Klammern	Sehr grobes Gewebe	Weiß 4 Schichten	Gelb-orange transparent ganzflächig	Pinsel	Wahrscheinlich partiell	Nicht vorhanden
A0156 Womacka 1952	Spannrahmen, nicht keilbar	Klammern	Rotes, feines Gewebe (Baumwolle?)	Weiß 2 Schichten	Nicht vorhanden	Pinsel	Ganzflächig	Vorhanden
A1118 Böttcher 1953	-	-	Pappe auf 4 Holzleisten genagelt	Weiß Eine Schicht	Nicht vorhanden	Pinsel	Partiell	Vorhanden
A0456 Jarmus 1953	Spannrahmen, nicht keilbar	Klammern	Grobes Gewebe	Weiß 2 Schichten	Nicht vorhanden	Pinsel	Ganzflächig	Vorhanden
A0224 Buck 1953	Keilrahmen	Nägel	Grobes Gewebe	Weiß Eine Schicht	Rotbraun (ganzflächig?)	Pinsel und Spachtel	Ungeklärt	Nicht vorhanden
A0230 Breitfeld 1956	Keilrahmen mit Querleiste	Nägel	Grobes Gewebe	Weiß Eine Schicht	Grau ganzflächig	Pinsel und Spachtel	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden
A1141 Pukall 1957	Keilrahmen	Nägel	Feines Gewebe mit roten Streifen oben und unten (Mangel Tuch?)	Weiß Vermutlich eine Schicht Nicht eindeutig	Nicht vorhanden	Pinsel und Spachtel	Nicht vorhanden	Nicht vorhanden
A0374 Wischniowski 1957	Keilrahmen	Nägel	Mittelgrobes Gewebe	Weiß Eine Schicht	Nicht vorhanden	Pinsel	Wahrscheinlich kein Überzug vorhanden	Nicht vorhanden
A0459 Rohn 1958	Keilrahmen mit Querleiste	Nicht einsehbar	Mittelgrobes Gewebe	Weiß Eine Schicht	Nicht vorhanden	Pinsel	Wahrscheinlich ganzflächig	Vorhanden

3 Die Fasern der textilen Bildträger wurden nicht näher bestimmt.

Der Schwerpunkt der Farbmittelanalysen lag auf den Grundierungen sowie auf weißen, blauen, grünen und roten Bereichen. Darüber hinaus wurden an einigen Gemälden besondere Bereiche wie Gelb, Orange, Rosa, Braun und Violett untersucht. Eine Zusammenfassung der Ergebnisse ist in Tabelle 3 (siehe S. 64) dargestellt. Hier wurden die Unbuntpigmente von den Buntpigmenten unterschieden und den Füllstoffen zugeordnet, da es nicht immer möglich war, die Verwendung als Unbuntpigment eindeutig von einer Verwendung als Füllstoff zu unterscheiden. Es wurden anorganische und synthetisch-organische Pigmente nachgewiesen.

In den Grundierungen wurde mit einer Ausnahme Kreide, teilweise versetzt mit Bariumsulfat verwendet. Eine Grundierung wurde mit Gips zubereitet. Als weitere Weiß- oder Unbuntpigmente konnten Zinkweiß, Zinksulfidweiß, Lithopone, Titanweiß (Anatas) sowie Bleiweiß bestimmt werden. Als Blaupigmente wurden Ultramarin, Preußischblau, Indigo und PB15 identifiziert. Chromoxidgrün, auch Chromoxidhydratgrün und die synthetisch-organischen Pigmente PG36 und PG7 wurden als Grünpigmente nachgewiesen. Als Rotpigmente wurden Eisenoxidrot, Roter Ocker, Zinnober sowie die synthetisch-organischen Pigmente PR3, PR4, PR49 und PR57 eingesetzt. Weitere farbgebende Pigmente, die identifiziert wurden, sind: Kobaltviolett, PV5, PO5, PO71, Eisenoxidorange, Eisenoxidgelb, Blei-Zinn-Gelb, Zinkgelb, Neapelgelb, Chromgelb sowie PY1, PY4 und PY83. Zudem konnten weitere anorganische und synthetisch-organische Pigmente detektiert, jedoch nicht identifiziert werden (sie sind in der Tabelle mit n. d. gekennzeichnet).

Als Bindemittel wurde überwiegend trocknendes Öl nachgewiesen. In einzelnen Fällen wurden darüber hinaus Wachs, Dammarharz, Hühnererei sowie Methylcellulose bestimmt.

Zusammenfassung

Die Untersuchungsergebnisse lieferten einen Einblick in die Palette der verwendeten Malmaterialien und die vermittelten Maltechniken an der HfBK Dresden in den 1950er Jahren. Ein Abgleich mit dem Lehrplan für das Fach Maltechnik bestätigt die Verwendung der theoretisch behandelten Materialien. Die Ergebnisse weisen auch auf eine generelle Verfügbarkeit und Verwendung der über die Grenzen der DDR bekannten, handelsüblichen Malmaterialien in dieser Zeit hin.

Zur weiterführenden Erkundung der hochschuleigenen Gemäldesammlung wäre es sinnvoll, analog zu den 1950er Jahren, fortführend die 1960er, 1970er und 1980er Jahre kunsttechnologisch und materialanalytisch zu untersuchen. Damit könnten Unterschiede und Gemeinsamkeiten der verwendeten Malmaterialien an der Dresdner Kunsthochschule im gesamten Zeitraum der DDR erforscht werden. Zudem würden kunsttechnologischer und naturwissenschaftlicher Analysen korrelierender zeitgenössischer Werke in öffentlichen Sammlungen weiteren Aufschluss über verfügbare Künstlermaterialien in Dresden und der DDR liefern.

	Schorn- baum (1952)	Womacka (1952)	Böttcher/ Strawalde (1953)	Jarmus (1953)	Buck (1953)	Breitfeld (1956)	Pukall (1957)	Wisch- niowski (1957)	Rohn (1958)
Unbuntpigment / Füllstoff	Kreide	X	X	X		X	X	X	X
	Zinkweiß		X		X		X		
	Zinksulfidweiß						X		
	Zink (n.d.)		X	X					
	Bariumsulfat	X	X	X	X	X	X	X	X
	Lithopone		X	X			X		
	Titanweiß (Anatas)	X	X	X	X	X	X	X	X
	Tonmineral		X	X	X		X	X	X
	Bleiweiß		X	X	X	X	X		X
	Gips	X	X	X	X	X	X	X	X
	Quarz		X	X					
Buntpigment	Chrompigment (n.d.)		X	X					
	Kupferpigment (n.d.)			X			X		
	Bleipigment (n.d.)			X			X		
	Eisenoxidpigment (n.d.)			X			X		
	Synth.-org. Pigment (n.d.)		X	X	X		X		X
	C-haltiges Schwarzpigment			X			X		X
	Pigment Violett 5		X						
	Kobaltviolett		X						
	Preußischblau	X	X	X	X			X	X
	Pigment Blue 15			X		X	X	X	X
	Indigo	X	X						
	Ultramarin	X	X	X	X	X	X		X
	Pigment Green 36		X						
	Pigment Green 7	X	X		X	X			X
	Chromoxid(hydrat)grün			X			X		X
	Eisenoxidrot	X	X		X			X	X
	Roter Ocker								X
	Zinnober	X						X	
	Pigment Red 3								X
	Pigment Red 4	X	X	X	X	X			
	Pigment Red 49	X							
	Pigment Red 57	X	X	X					
	Pigment Orange 5					X			
	Pigment Orange 71	X							
	Eisenoxidorange								X
	Eisenoxidgelb		X	X					
	Blei-Zinn-Gelb Typ II	X					X		
	Zinckgelb			X					
	Pigment Yellow 1	X			X	X			
	Pigment Yellow 4							X	
	Pigment Yellow 83								X
Neapelgelb								X	
Chromgelb	X	X						X	
Bindemittel	trocknendes Öl	X	X	X	X	X	X	X	X
	Wachs			X					
	Dammarharz			X					
	Hühnerei			X					
	Methylcellulose	X					X		
	Protein (n.d.)				X			X	

Tabelle 3: Übersicht aller identifizierten Pigmente, Füllstoffe und Bindemittel der untersuchten Gemälde

UNIVERSITÄRE SAMMLUNGEN IM KONTEXT ERSCHLIESSEN. DIE FOTOGRAFISCHEN LEHRMITTEL AUS DEN VORGÄNGERINSTITU- TIONEN DER UDK BERLIN

Anastasia Dittmann

Der nachfolgende Beitrag über ein dreijähriges BMBF-Projekt im Archiv der Universität der Künste Berlin kann, wie es das Thema dieser Tagung vorgibt, mit wesentlichen Fragen zum „Speichern“ und „Vermitteln“ an Kunsthochschulen in Verbindung gebracht und damit unter dem Aspekt der Potenziale für Lehre, Forschung und Öffentlichkeit diskutiert werden.¹ Eine Bestandsaufnahme zum Status quo der Überlieferung und eine gewisse Flexibilität in der Zielsetzung waren notwendig, um das aufwendige Forschungsprojekt durchzuführen. Auch spielte strategisches Vorgehen eine wichtige Rolle: Für die Archivarbeit bedeutete die Bearbeitung der historischen Lehrmittelbestände aus den Vorgängerinstitutionen der Universität der Künste eine unübliche Zusammenlegung von unterschiedlichen Basisarbeiten wie Erschließung, Digitalisierung und Vermittlung.

Für den Fortgang des Projektes, welchen ich als wissenschaftliche Mitarbeiterin mitbetreut habe, war es von entscheidender Bedeutung, zusammen mit der Forschung, nicht zuletzt mit den Referenten unserer projektbegleitenden Tagung, ins Gespräch zu kommen und hinsichtlich ihrer Beiträge für den Ausstellungskatalog zusammenzuarbeiten. Nicht nur für unsere Erschließungsarbeit haben sich dadurch wertvolle Synergien herausgebildet, unsere Ergebnisse werden nach Projektabschluss auch in Form einer Datenbank einem breiteren Publikum zur Verfügung stehen.

Unsere Ressourcen waren also nicht nur ergebnisorientiert zwischen Tagesroutine und Projektablauf

aufzuteilen, es war auch unabdingbar, Zeitreserven und eine klare Prioritätenliste für die unterschiedlichen Teilaufgaben aufzustellen. Dabei wurde eine doppelte Perspektive verfolgt. Speziell die fotografischen Bestände waren zu einem großen Teil noch nicht inventarisiert und in einigen Partien auch nicht eingehend gesichtet worden. Durch den heterogenen Stand der Aufarbeitung und ausgehend von den bereits inventarisierten Partien des Bestandes, wurden herausragende Spitzenstücke der Sammlung in der Vergangenheit mehrfach isoliert betrachtet und ausgestellt. Diese selektiven wie zufälligen Einzelnutzungen haben dazu geführt, dass die historische Bedeutung der Lehrsammlung in den Hintergrund rückte.² Geschichtlich sind die fotografischen Lehrmittel aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin als Altbestände im Sinne des Bibliothekswesens zu klassifizieren. Sie gehören zu einem an Kunsthochschulen üblichen Bestandstypus, der zwischen historischem Archivgut und Kunstsammlung angesiedelt ist und damit in die Nähe einer Kustodie rückt.³ In ihrer Eigenschaft als genuin universitäres Sammlungsgut unterscheiden sie sich deutlich von musealen Sammlungen, die nicht primär als Teile der Überlieferung ihrer Institutionen betrachtet werden.

Der institutionelle Kontext

Wie an vielen anderen europäischen Standorten wurden auch an den Kunsthochschulen in Berlin Lehrmittel für den Unterricht gesammelt und „aufgespeichert“.⁴ Der Fundus war vielfältig und

1 Der Wissenschaftsrat hat bereits 2011 in seinen „Empfehlungen zu wissenschaftlichen Sammlungen“ auf die prekäre Lage bedeutender universitärer Sammlungen hingewiesen und dringlich dazu aufgefordert, die Bedingungen für die wissenschaftliche Nutzbarkeit zu verbessern. Vgl. Wissenschaftsrat 2011, S. 21-25.

2 Vgl. Naumann 2017, S. 107 f.

3 Schenk 2007, S. 105.

4 Werner 1908, S. 6 f.

umfasste Gipsabgüsse, Modelle, Kupferstiche, Handzeichnungen, Bücher und Bildbände, Druckgrafiken sowie ab Mitte des 19. Jahrhunderts besonders auch fotografische Vorlagen.⁵ Sie dienten als Muster, Anschauungsmaterial und „Hilfsmittel für die schöpferische Tätigkeit“, die „in ausgiebigster Weise“ genutzt und verbraucht wurden.⁶ Zu den für den Unterricht gebräuchlichsten Themen zählten neben Kunst-Reproduktionen, Skulpturen, Landschaften, Naturstudien, Architekturen, Stillleben, Porträts, Genreszenen auch Akte und Tiermotive (Abb. 1).

In den Jahrzehnten ab ca. 1850 bis weit in die 1920er Jahre sind fotografische Lehrmittel erworben und genutzt worden. Durch den ständigen Gebrauch für Unterrichtszwecke wurden sie im Laufe der Zeit zahlreich beschädigt und mussten mitunter entsorgt und neu beschafft werden. Aus den Akzessionsbüchern und Aktenbeständen lässt sich auch rekonstruieren, dass Nachlässe von Professoren und diverse Schenkungen in die



Abb. 1: Unbekannter Fotograf: Pflanzenstudie (Iris) mit Zeichengitternetz, 1880er Jahre, Albumpapier, UdK-Archiv, 301-M III 6a, 10 F

Lehrmittelsammlung aufgenommen und den jeweiligen Unterrichtsfächern systematisch zugeordnet worden sind.⁷

Unter den Berliner Hochschulen hat die heutige Universität der Künste die längste Geschichte, geht man über die Vorgängerinstitutionen bis zu den Ursprüngen der Künstlerausbildung in Berlin zurück. Aus der 1696 gegründeten brandenburgisch-preußischen Akademie der Künste formierte sich 1875 die zum Teil selbstständig verwaltete Königliche akademische Hochschule für die bildenden Künste heraus, die unter dem Dach der „Mitglieder-Akademie“ die Ausbildung junger Kunststudenten reformieren sollte. Der erst 32-jährige Anton von Werner wurde als Leiter der Hochschule berufen und bekleidete dieses Amt bis zu seinem Tod im Jahr 1915.

Nach den Weltausstellungen 1851 und 1867 in London und Paris bildete sich ein neues Ausbildungsprogramm auf dem Gebiet des Kunstgewerbes heraus. Das in London 1852 gegründete South Kensington Museum exemplifizierte diesen Impuls für die Kunstindustrie in der Verschränkung von Museum und berufsbildender Lehre. Initiiert von einem privaten Verein aus Handwerkern, Kaufleuten und Staatsbeamten und mit Förderung des preußischen Kronprinzenpaares wurde 1868 das Deutsche Gewerbe-Museum zu Berlin gegründet. Angegliedert an das Museum waren eine Unterrichtsanstalt für Handwerker und Gewerbetreibende sowie eine öffentliche Bibliothek. Das Lehrangebot der Unterrichtsanstalt umfasste bis zur Jahrhundertwende fast alle Gebiete der angewandten Kunst und trat rasch in Konkurrenz zur akademischen Hochschule, die unter dem langen Direktorat Anton von Werners der Entwicklung neuer Kunstströmungen verhalten, auch ablehnend entgegentrat.⁸

Während des Ersten Weltkrieges setzten Planungen für eine Reform der Künstler-Ausbildung in Berlin ein, die den Gedanken einer Verschmelzung zwischen akademischer und kunstgewerblicher Lehre zur Diskussion stellten. Die Unterrichtsanstalt sollte hierbei aus dem Verbund der Königlichen Museen

5 Zu Inhalt und Geschichte der Lehrsammlung vgl. Schenk 2003; Schenk 2004; Dittmann/Schenk 2020.

6 Werner 1896, S. 9.

7 Zur Übernahme der Nachlässe von Paul Meyerheim und Alfred Grenander vgl. Kalcher 2020.

8 Franz Skarbina verließ 1892 kurze Zeit nach dem „Munch-Skandal“ aus Protest die akademische Hochschule. Anton von Werners konservative Haltung gegenüber Reformen zeigt sich auch in seiner Ablehnung, Frauen zum Studium an der akademischen Hochschule zuzulassen. Vgl. UdK-Archiv, 6-31 („Petition von Damen um Zulassung zum Studium und die darüber geführten Verhandlungen“, Juni 1904); Schenk 1993, S. 93-103.

ausgegliedert und zusammen mit der Kunstschule zu Berlin und der Königlichen Kunst- und Gewerbeschule in Breslau an das Handelsministerium übergeben werden. Das Kultusministerium bliebe für die Verwaltung der „Mitglieder-Akademie“ und der akademischen Hochschule sowie der Kunstbibliothek des Kunstgewerbemuseums zuständig. Der Generaldirektor der Königlichen Museen Wilhelm von Bode setzte sich ebenso wie der Direktor der Unteranstalt Bruno Paul für eine Zusammenlegung der akademischen Hochschule mit der Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums ein, damit nicht „der angewandten Kunst die Talente und der ‚hohen Kunst‘ das belebende Element gestellter Aufgaben entzogen wurde“.⁹ Wilhelm Waetzoldt, seit 1920 zuständiger Ministerialrat im preußischen Kultusministerium, schilderte in seinen „Gedanken zur Hochschulreform“ das Modell der „Einheitsschule“ als Reformansatz.¹⁰ Nach der Weltwirtschaftskrise wurde eine Sparpolitik unabdingbar und die räumliche Zusammenlegung beider Schulen aus finanzieller Notlage unumgänglich. So verfügte der preußische Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung am 8. September des Jahres 1924, dass die akademische Hochschule und die Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums zu den Vereinigten Staatsschulen für Freie und Angewandte Kunst zusammengelegt werden.¹¹

Die Sammlungen der akademischen Hochschule und Unterrichtsanstalt des Kunstgewerbemuseums blieben zunächst in ihrer jeweiligen Ordnung bestehen und wurden nach der Zusammenlegung im Einzelnen miteinander vermischt. Mithilfe der dokumentierten Stempel und dem überlieferten Schriftgut ließ sich eine sukzessive Neuordnung der Einzelblätter innerhalb der alten Systeme nachvollziehen. Bemerkenswert ist daran, wie wir anhand der Stempel auf den Einzelblättern feststellen konnten, dass die für den kunstgewerblichen Unterricht überlieferten Vorlagen den Anteil aus akademischer Provenienz um die Hälfte überragen. Das wechselnde Erscheinungsbild der Stempel konnte für grobe Datierungen ausgewertet werden und bezeugte eine bibliothekarische Buchführung,

die parallel zu dem vorhandenen Buchbestand nachweisbar ist.¹² Mehr als zwanzig unterschiedliche Stempel bezeugen die mitunter komplizierte Verschränkung zwischen der akademischen Hochschule und der Akademie oder die Unterscheidung zwischen Kunstbibliothek und „Schulbibliothek“ innerhalb des Berliner Kunstgewerbemuseums. Gründe für den Vorzug der angewandten Künste könnten einerseits in der fortschrittlichen Organisation der kunstgewerblichen Unterrichtsanstalt zu finden sein. Eine entlang an Materialgruppen orientierte Systematik, die unabhängig von Epochen- und Stilbegriffen aufgebaut wurde, vermochte traditionelle Themen der freien Kunst leichter zu integrieren und neue Motive zu verwenden als umgekehrt. Zudem wurde die kunstgewerbliche Lehrmittelsammlung nicht unter der Aufsicht eines Bibliothekars geordnet, sondern unterstand unmittelbar dem Direktor der Unterrichtsanstalt. Ein weiterer Aspekt, der auf die Fortschrittlichkeit der kunstgewerblichen Sammlung hinweist, betrifft die im Unterricht entstandenen Vorlagen, die neben Verlagsprodukten und Pionierarbeiten auf dem Gebiet der Fotografie angesammelt und für den Unterricht eingesetzt worden sind.¹³ Sicherlich mag auch die generelle Dominanz des Kunstgewerbes allein durch den Anteil an Schülern unter dem Direktorat von Bruno Paul richtungsweisend für die Neuordnung der Lehrmittel gewirkt haben.

Anschauungsmaterial und Gebrauchsgegenstände

Die fotografischen Lehrmittel, die im Verlauf des Forschungsprojektes im Fokus einer grundlegenden Aufarbeitung standen, sind in der Regel auf Karton montierte Positive, die nach Bedarf in die Hand genommen und studiert werden konnten. Sie sind bibliothekarisch mit Eigentumsstempel, Signatur und einer mitunter per Hand notierten Beschriftung versehen und vermischt mit Grafiken sowie – im Falle der akademischen Lehrmittel – auch mit älteren Lehrmitteln wie Kupferstichen und Handzeichnungen in Mappen sortiert worden. Es lässt sich bei den für den Unterricht gesammelten

9 UdK-Archiv, 8-282, Bl. 2-6 (Ausarbeitung Bruno Pauls für Wilhelm von Bode, „Grundzüge einer Verwaltungsreform 1917“).

10 Wilhelm Waetzoldt, Gedanken zur Hochschulreform, Leipzig 1921.

11 UdK-Archiv Bestand 8, Nr. 23 („Kuratorium, Konvent und Lehrerkonferenzen“); vgl. hierzu Johnen 2018, S. 31-45.

12 An der akademischen Hochschule wurde mit der wachsenden Anzahl an fotografischen Vorlagen getrennt vom Bücherverzeichnis ein handschriftlicher „Photographien-Catalog“ geführt. Vgl. UdK-Archiv, Inv. 32.

13 Vgl. u. a. Nikolai 2017, S. 37-74.

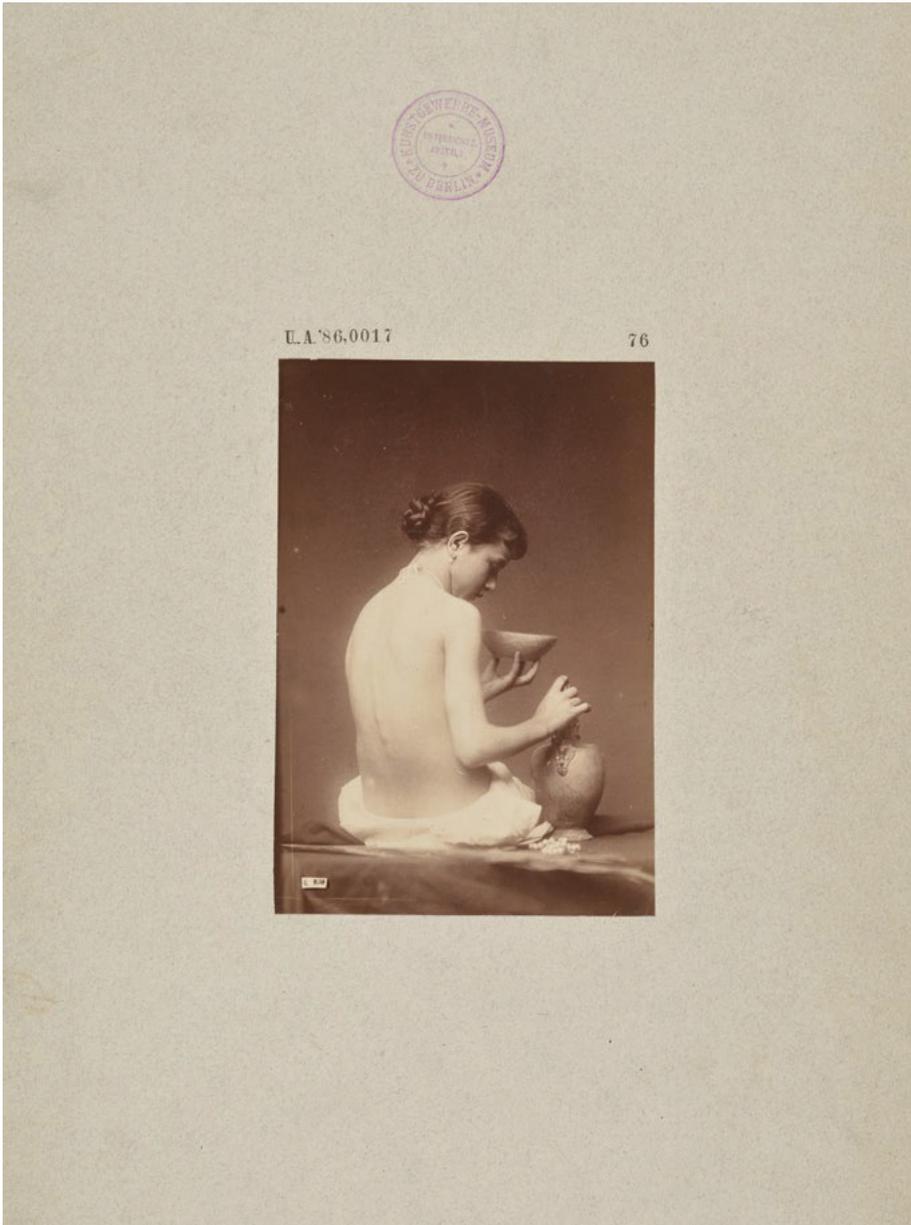


Abb. 2: Hermann Heid: Weiblicher Halbakt (sitzend), um 1887, Albuminpapier, UdK-Archiv, 301-M I 4, 3 F.

Einzelblättern eine liegende Lagerung im Vergleich zu dem Bücherbestand feststellen, die sich in ihrer eigenen Systematik widerspiegelt. Eine lose Ordnung in Mappen konnte leicht in den Unterrichtsräumen genutzt werden; das Studium von Vorlagen konnte also direkt vor Ort stattfinden. Konkrete Spuren des Gebrauchs wie Abzeichnen, Kopieren oder Pausen lassen sich bis heute auf einzelnen Blättern nachvollziehen. Mit Blick auf ihren Gebrauch oder das jeweilige Lehrprogramm wurden Bildmotive gesammelt und untergliedert, die innerhalb der jeweiligen Ordnung deutliche Schwerpunkte innerhalb der Kunstreproduktion und Architektur aufscheinen lassen. Daneben ist auch eine Erweiterung des Motivspektrums erkennbar, wenn beispielsweise im kunstgewerblichen Sammlungsteil eine eigene Gruppe für „Photographien pp. nach der Natur“ eingerichtet wurde, in der sich zum Teil Spitzenstücke aus dem Genre der Études d’après nature erhalten haben.¹⁴ Einzelblätter aus dieser Gruppe weisen

14 Zur Geschichte der Gattung vgl. zuletzt Stiegler/Thürlemann 2011.

zum Teil übermäßig viele Gebrauchsspuren auf, was ihr Lehr- und Anschauungspotenzial im Vergleich zur Skulpturenfotografie oder den Kunstreproduktionen unterfüttert: Die unabhängig von Epochen- oder Stilbegriffen aufgebaute Ordnung dieser Untergruppe umfasst Akt-, Natur- oder Tierstudien, die den Fundus traditioneller Themen erweiterte (Abb. 2).

Der akademische Anteil der Lehrmittel ist bei einer insgesamt eher lockeren Formierung nach Epochen und Kunstgattungen gegliedert. Neben Kunstreproduktionen sind Architektur- und Reisefotografie enthalten, die sich topografisch in ein „Ortsalphabet“ und ein „Auslandsalphabet“ unterscheiden. Wenngleich Italien einen deutlichen Schwerpunkt bildet, reichen die gesammelten Motive bis in Regionen und Städte von Palästina und Jerusalem, des Osmanischen Reiches und bis nach Indien. Pionierarbeiten der Landschaftsfotografie aus Nachlässen gelangten in die Sammlung ebenso wie fotografische Dokumente aus der Stadt Berlin. Manchmal sind Überweisungen aus anderen Einrichtungen in die Lehrsammlung gelangt oder Konvolute aus den Bücherbeständen aufgelöst worden. So tragen einige aus den 1860er Jahren stammende Fotografien des akademischen Sammlungsteils noch die Signatur, die für den Bücherbestand der Bibliothek benutzt wurde. Zu den Besonderheiten gehört das „Künstlersupplement“, das Reproduktionen von Werken akademischer Künstler, vorwiegend aus der Berliner Schule, enthält. Allein die Tatsache, dass es sich um Schenkungen der Photographischen Gesellschaft Berlin oder Überweisungen des Direktors der akademischen Hochschule Anton von Werner handelt, revidiert ihren unmittelbaren didaktischen Wert. Ihre Ausmaße, die mitunter ein ganzes Planfach in der Größe A0 ausfüllen, bilden eher eine Sammlung zeitgenössischer Arbeiten ab, die nur im Lesesaal der akademischen Bibliothek einsehbar war. Diese war ab 1902 im Neubau der akademischen Hochschule in Charlottenburg untergebracht.¹⁵

Aus dem kunstgewerblichen Sammlungsteil hat sich – im Gegensatz zu den akademischen Lehrmitteln – eine minutiös geführte Sachordnung überliefert, die Akzessionen ab 1878 nachweist und bis in die 1920er Jahre fortgeführt wird. Gesammelt für

Unterrichtszwecke wurden Motive vom Türklopfer, über die Wandtapete bis zum Kapitell; die unterschiedlichen Materialrubriken wie Holz, Metall oder Keramik von der Antike bis zur Gegenwart erfüllten dabei praktische Bedürfnisse unterschiedlicher Handwerkszwecke, die sich an den im Kunstgewerbemuseum gezeigten Musterstücken von exklusivem Mobiliar, seltenen Kostümen oder wertvollen Porzellanarbeiten orientierten.

Ausblick

Aus den Vorgängerinstitutionen der heutigen Universität der Künste haben sich über 25.000 fotografische Vorlagen erhalten; zusammen mit den zugehörigen Grafiken ist ein Bestand von mehr als 40.000 Einzelstücken überliefert. Weitere Konvolute mit Originalfotografien zählen dazu. Folgt man dem im Projektverlauf aufgebauten Inventar, sind alle Techniken aus der Frühzeit der Fotografie vertreten sowie über 440 unterschiedliche Fotografen und Verlage. Eine für die Aufarbeitung der Bestände erfreuliche Besonderheit bestand darin, dass sich für den kunstgewerblichen Sammlungsteil die ursprüngliche Systematik erhalten hat, die uns eine interessante historische Spur der professionellen Ausbildung auf dem Gebiet der angewandten Künste verfolgen ließ. Eingebettet in die technische Weiterentwicklung von Reproduktionsverfahren und die jeweilige Erwerbungspolitik, ist zudem besonders die fotografische (Bild-)Vorlage als didaktischer Typus im Kontext mit dem Machen von Kunst fassbarer geworden. Die Lehrsammlung erfuhr bereits eine gewisse Historisierung, als sich ihre Zweckbestimmung erübrigte oder neue Lehrmethoden eine derartige Ansammlung an Vorbildern als übrig gebliebene Relikte der Vergangenheit betrachteten. Es bleibt eine Basisaufgabe, Infrastrukturen für den Erhalt von historischen Lehrsammlungen zu schaffen, sie sprichwörtlich aus den Mappen zu nehmen. Vieles, was wissenschaftlich ist, wird nun durch ihren Ursprungszweck und aufgrund ihrer Wahrnehmung als universitäre Sammlung sichtbar.

15 Zur Planungsgeschichte des Neubaus vgl. Bollé 2002.

Literatur

Bollé, Michael: Vom Marstall Unter den Linden zum Neubau in Charlottenburg. Zur Planungsgeschichte des Hauptgebäudes der Universität der Künste Berlin, 1875–1902 (Schriften aus dem Archiv der Universität der Künste Berlin, Band 5), Berlin 2002.

Dittmann, Anastasia, und Dietmar Schenk: Fotografien als „Vorbilder“. Die fotografische Lehrsammlung der Universität der Künste Berlin, in: Pohlmann, Ulrich, und Dietmar Schenk: Vorbilder / Nachbilder. Die fotografische Lehrsammlung aus der Universität der Künste Berlin, Februar 2020 (im Erscheinen).

Johnen, Stefanie: Die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst. Kunsthochschulgeschichte zwischen Weimarer Republik und NS-Diktatur, Berlin 2018.

Kalcher, Antje: Ausgewählte archivalische Quellen, in: Fotografien als „Vorbilder“. Die fotografische Lehrsammlung der Universität der Künste Berlin, in: Pohlmann, Ulrich, und Dietmar Schenk: Vorbilder / Nachbilder. Die fotografische Lehrsammlung aus der Universität der Künste Berlin, Februar 2020 (im Erscheinen).

Naumann, Lena: Sammlungen als Netzwerke. Eine Methodenbeschreibung, in: Seidl, Ernst; Steinheimer, Franz; Weber, Cornelia (Hg.): Materielle Kultur in universitären und außeruniversitären Sammlungen. Beiträge zum Workshop der Koordinierungsstelle für wissenschaftliche Universitäts-sammlungen in Deutschland, Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin 2017, S. 107-111.

Nikolai, Angela: Natur bildet. Moritz Meurers Pflanzenstudium und seine Lehrsammlung, in: Nikolai, Angela, und Sabine Thümmel: Form Follows Flower. Moritz Meurer, Karl Blossfeldt & Co. (Ausst.-Kat. Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin 2017/18), Berlin/München 2017, S. 37-74.

Schenk, Dietmar: Anton von Werner, Akademiedirektor. Dokumente zur Tätigkeit des ersten Direktors der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin, 1875-1915, Berlin 1993.

Schenk, Dietmar: Vorlagensammlungen für den Unterricht gewerblicher und akademischer Künstler, in: Jahrbuch für Universitäts-geschichte 6 (2003), S. 234-250, hier S. 234.

Schenk, Dietmar: „Hilfsmittel ... in ausgiebigster Weise“. Fotografien in den Sammlungen der Berliner Kunstakademie und Kunstgewerbeschule, in: Pohlmann, Ulrich, und Johann Georg Prinz von Hohenzollern (Hg.): Eine neue Kunst? Eine andere Natur! Fotografie und Malerei im 19. Jahrhundert (Ausst.-Kat. Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 2004), München 2004, S. 325-331.

Schenk, Dietmar: Künstler-Archive – ein Sammlungsziel? Zur Sammlungsstrategie des Archivs der Universität der Künste Berlin, in: Dokumentationsziele und Aspekte der Bewertung in Hochschularchiven und Archiven wissenschaftlicher Institutionen (Beiträge zur Frühjahrstagung der Fachgruppe 8, 23. und 24. März 2006, Universität des Saarlandes in Saarbrücken), Saarbrücken 2007, S. 93-106.

Stiegler, Bernd, und Felix Thürlemann: Lichtmaler. Kunstphotographie um 1900, Stuttgart 2011.

Werner, Anton von: Ansprache bei Gelegenheit der Preisvertheilungsfeier am 7. Juli 1883, in: Reden und Ansprachen des Direktors A. von Werner an die Studirenden der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin und Verzeichnis der Lehrer, Beamten und Schüler derselben, Berlin seit 1875, Berlin 1896, S. 5-12.

Werner, Anton von: Geleitworte vom 11. März 1908 zur Eröffnung der Ausstellung des Vorlagenwerks „Vergleichende Formenlehre des Ornaments und der Pflanze“ von Moritz Meurer, in: Jahres-Bericht der Königlichen akademischen Hochschule für die bildenden Künste zu Berlin in Charlottenburg für das Lehrjahr Oktober 1907/1908, Charlottenburg 1908, S. 6-7.

Wissenschaftsrat (Hg), 2011: Empfehlungen zu wissenschaftlichen Sammlungen als Forschungsinfrastrukturen (Drs. 10464-11), http://wissenschaftlichesammlungen.de/files/3213/7096/3073/WR_EmpfehlungenWissSlg2011.pdf, letzter Zugriff: 8.12.2019.

DAS ÖFFNEN DER SAMMLUNGEN

Simone Fugger von dem Rech

Jede Sammlung an einer Kunsthochschule hat ihre eigene prägende Geschichte der Öffnung und Nutzung. Ihnen gemeinsam ist, dass die Öffnung nie ausschließlich aus eigenem Impuls der sammelnden Institution erfolgt. Sie ist vor allem ein Reflex auf die intern und extern herangetragenen Wünsche und Bedarfe nach einer Nutzung der Bestände. Sie muss in Infrastruktur, Ausstattung und Abläufen klug implementiert und von der Hochschulleitung angestrebt und gefördert werden. Da hochschuleigene Ressourcen oftmals nicht ausreichen (können), müssen Wege über drittmittelgeförderte Projekte zum Erreichen des angestrebten Ziels beschritten werden. Die Bereitstellung und Sichtbarmachung von Sammlungsinhalten stellen hohe Anforderungen an die verantwortlichen Kustodinnen und Kustoden. Aus Respekt vor diesem Professionalitätsanspruch öffneten einige Kunsthochschulen ihre Sammlungen erst in der jüngeren Vergangenheit oder konzentrieren sich nach wie vor auf Teilbereiche ihrer Bestände. Andere Schulen hingegen blicken auf eine lange Tradition der Nutzung, die bis in die Gegenwart hineinwirkt. So geht beispielsweise das Öffnen der Lehrsammlung an der Hochschule für Bildende Künste Dresden bis zu den Anfängen der Kunstakademie zurück. Es bestand seit der Gründung der Akademie 1764 die festgelegte Verpflichtung der Lehrenden und Mitglieder, ein Werk als Vorstellungs- und Belegstück ihres künstlerischen Schaffens abzuliefern.¹ Diese „Rezeptionsstücke“ genannten Werke gingen in das Eigentum der Akademie über und wurden trotz permanenter Platzsorgen im Akademiegebäude in einem eigens dafür bereitgestellten „Receptions-Saale“ aufbewahrt, der noch im Jahre 1832 nachweisbar existierte.² Die Kunstwerke dienten zum einen dazu, den Akademiezöglingen die künstlerische Bandbreite der Lehrenden und der Mitglieder in idealtypischer Weise zu demonstrieren und sie daran zu schulen. Zum anderen sollten sie aber auch den Ruhm der Akademie als hervorragende Lehranstalt nach außen tragen.

Die in diesem Band versammelten Beiträge demonstrieren das Spektrum, in dem eine Öffnung gelingen kann. Martina Długaiczky legt dar, wie die Reiff-Sammlung an der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule (RWTH) Aachen nach wechselvoller Zeit und aus einem langen Abseits der öffentlichen Wahrnehmung einer neuen, erfolgreichen Nutzung zugeführt und Kunst im technischen Kontext zu einer Bereicherung werden konnte. Bei der Etablierung der Sammlung zu Beginn des 20. Jahrhunderts präsentierte man im Prinzip der „Rotation“ in Wechsellausstellungen Teile der Lehrsammlung in Kombination mit Werken aller Gattungen und Stile. Die Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart als eine der größten und ältesten Kunsthochschulen Deutschlands definiert ihre Sammlung und ihr Archiv als zentrale Dienstleistungseinrichtungen. Frederike Schmäschke beschreibt, wie die Bestände heute bewahrt, erweitert, beforscht und genutzt werden und welche Voraussetzungen hierfür erforderlich sind. Dass man für eine von mehreren

Sammlungen an einer Kunsthochschule einen historischen Sonderweg ging, zeigt Claudia Koch am Beispiel der Glyptothek der Akademie der bildenden Künste Wien auf. Doch auch bei dieser Sammlung liegt der Schwerpunkt auf der wissenschaftlichen Erschließung und kontinuierlichen Betreuung als unentbehrlicher Grundlage für ihre Nutzbarmachung und Beforschung. Des Weiteren gibt Koch Einblicke in gesetzliche Vorgaben und Formen der Öffentlichkeitsarbeit. Gerade Sammlungen und Archive an Kunsthochschulen sollten immer den Ehrgeiz haben, neuen künstlerischen Strömungen aufgeschlossen zu begegnen und in einen Diskurs mit Künstlerinnen und Künstlern einzutreten. An der Akademie der Bildenden Künste München wurde das Archiv durch das „Open-Source Archive“ von Dominik Bais selbst zum „lebendigen Kunstwerk“. Bais gibt in seinem Beitrag einen spannenden Einblick in die Idee und Durchführung dieses Kunstexperiments. Die künstlerische Auseinandersetzung mit Sammlungsinhalten wurde u.a. durch die öffentliche Ausstellung einzelner Artefakte in den Gängen der Münchener Kunstakademie möglich. Auch wenn es dabei zu Eingriffen und Veränderungen an den Werken käme, sieht Caroline Sternberg hierin ein großes Potenzial für die Möglichkeit von Fragen, die an historische Objekte gestellt werden könnten, und für den Beweis, welche Aktualität die Sammlung bis heute an der Akademie hätte.

1 Gründungsreskript vom 24.12.1763 / 6.2.1764 (Archiv der Hochschule für Bildende Künste Dresden, Bestand Kunstakademie, Sign. 01/984).
2 Angegeben als „Rct.-Saale“, s. „Die Berichtigung sämtlicher Inventarien über die Akademie der bildenden Künste zu Dresden“, 1825–1835 (Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden, Bestand Kunstakademie, Sign. 155).

KUNSTintechischenHOCHSCHULEN ODER DIE SUCHE NACH DER SPRITZGEBÄCKPRESSE. AVANTGARDE · ARCHITEKTUR · ANGEWAND- TE & BILDENDE KUNST · ALTE MEISTER · AACHEN REIFF MUSEUM

Martina Długaiczkyk

Aus dem Stegreif ins Reiff

Während im heimischen Küchenareal verzweifelt nach der Spritzgebäckpresse gesucht wurde, drückte ein Masterstudent der Architektur mit Elan Luft durch die Teigtülle, um eine Muskelkontraktion zu simulieren. Die küchenortsferne Zweckentfremdung diente quasi dem künstlerisch-ästhetischen sowie anschaulichen Wissenstransfer. Vorgabe dabei war, aus Alltagsgegenständen ein Kunst und Technik verbindendes Exponat zu kreieren, welches sich mit dem übergeordneten Thema Körper-Bau / Bau-Körper (Abb. 1) samt kunst- und sammlungshistorischer Herleitung über Rembrandts „Anatomie des Dr. Tulp“ auseinandersetzt.

Es handelte sich dabei um eine klassische Stegreif-Aufgabe innerhalb der Aachener Architekturkultur, dem sogenannten „Reiff“. Damit ist das ehemalige akademische Reiff-Museum gemeint, welches durch diverse formale wie inhaltliche Modifikationen in der Raumdisposition nur noch als architektonische Hülle existiert.¹ Zudem ist auch die spartenübergreifende Sammlung nahezu in Gänze perdu, nur wenige Stücke sind überliefert. Rudimente allerorts.² Der materiellen Verlustgeschichte steht jedoch mittlerweile eine umfängliche Sammlungsrekonstruktion gegenüber, die Objekt-, Personen- und Ideengeschichte umfasst.³ Hierdurch lassen sich nicht nur die jeweiligen Besonderheiten



Abb. 1: Reiff-Museum RWTH Aachen: Rezeptionsgeschichte und Stegreif Körper-Bau/Bau-Körper, Collage (Archiv der Autorin)

aufzeigen, sondern auch die gewaltigen Leer- und Bruchstellen konturieren.

In dieser Gemengelage galt es, das Spotlight – quasi unter neuer Perspektive – auf die überlieferten Bestände auszurichten: Gemäß ihrer ursprünglichen Funktion als Lehrmittel fanden sie temporär wieder Eingang in den Unterricht, um ihren historischen wie zeitgemäßen Bedingtheiten und – pointiert bis provokant – der übergeordneten Frage nachzuspüren: Macht(e) KUNSTintechischenHOCHSCHULEN

1 Über die Bauhistorie informiert Ausst.-Kat. Aachen 2008.

2 Der überkommene Sammlungsbestand ist mehrheitlich im Keller abgestellt, zusammen mit Fahrrädern, ausrangierten Möbeln, Putzzeug. Die „Bibliothek des Instituts für Kunstgeschichte Aachen“ hat im Oktober 2019 die Situation vor Ort nochmals mit einer Fotostrecke auf der FB-Website konturiert. Martin Turck (Turck 1992) hat neben der ersten umfänglichen Publikation zum Thema erstmalig auf den schwierigen Umgang der RWTH Aachen mit der Reiff-Sammlung hingewiesen. Vgl. auch Gast 1921.

3 Długaiczkyk 2007, 2011a/b, 2012 a/b, 2014 a/b, 2015, 2017, 2018, 2020. Über die Genese der Sammlung und ausgewählte Sammlungsbestände informiert der Ausst.-Kat. Aachen 2008; an diesem Ausstellungskatalog haben zahlreiche Studierende der Kunstgeschichte engagiert mitgewirkt.

Sinn? Welcher Zweck bzw. Eigenwert bindet sich an die Sammlung? Wie schafft man Öffentlichkeit, in- und externe Wahrnehmung?

Das Reiff-Museum als Alleinstellungsmerkmal

Gleichwohl prospektiv noch in der Schwebe – das eigentliche Museum eröffnete erst 1908 –, führte man interessanterweise eben genau diese Diskussion bereits kurz nach 1900. Auslöser war Franz Reiff, der seinen Bestand an Gemälden, Grafiken und Möbeln der Technischen Hochschule Aachen als Stiftung anbot. Dieser Vorschlag entfachte eine mit Verve vorgetragene Diskussion. Während die Gegner formulierten: „Eine solche Lehrsammlung ist [...] in einer Universitätsstadt, wo Kunstgeschichte als Wissenschaft um ihrer selbst willen betrieben wird, mehr angebracht, als an einer Technischen Hochschule, wo Architekten, Ingenieure und Elektrotechniker nebenher auch ein wenig Kunstgeschichte betreiben“,⁴ hielten die Befürworter mit folgendem Statement dagegen: „Der Plan war zwar schlecht, aber neu, denn bisher fehlt es selbst den größten und bestdotierten technischen Hochschulen des In- und Auslandes an einer Galerie moderner Gemälde und einer Lehrmittelsammlung in der Gestalt von Kopien alter Meister zur Herausbildung von Baumeistern, Ingenieuren und Elektrotechnikern“.⁵ An beiden Positionen lassen sich die Grundsatzfragen der Zeit bestens skizzieren: In welchem Verhältnis stehen Bildung und Ausbildung und auf welche Etablierungsmöglichkeiten konnten technische Hochschulen zurückgreifen, um sich in der hochbrisanten Gemengelage von Kultur und Technik gegenüber den Universitäten zu behaupten. Bezogen auf das Verhältnis TH und Geisteswissenschaften, sind die Fragen heute noch virulent. In Aachen obsiegte die Aussicht auf ein quasi geschenktes Alleinstellungsmerkmal, wodurch sich als Zugewinn auch die vermeintlich apodiktischen Konzepte von Bildung und Ausbildung zu harmonisieren begannen. Neben „Bau-Beamten“ konnten nunmehr auch „Bau-Künstler“ ausgebildet werden.

Vom Lehrstück zum Lehrmittel

Währenddessen lässt der angehende Architekt weiterhin die Muskeln spielen: Beuger, Strecker, Beuger – geschmeidige Abläufe dank Spritzgebäckpresse: Deren Einsatz wurde inspiriert durch die Gemäldekopie „Die Anatomie des Dr. Tulp“ der Reiff-Sammlung. Bildlich stehen die komplizierte Sektion der Arm- und Handmuskulatur sowie die Demonstration am Sehnen- und Bandapparat der freigelegten Hand samt Beugungsmechanismus der Finger im Zentrum. Ideengeschichtlich treten jedoch die medizingeschichtlichen Aspekte in den Hintergrund, um der besonderen Darstellung und Prominenz der Hand Raum zu geben. Künstler hatten – verstärkt seit dem 16. Jahrhundert – eine Nobilitierung der Hand sowie die Vergeistigung des „Hand“-werks gefordert, um die Hand als Werkzeug des Geistes respektive als Instrument, welches den geistigen Entwurf des Künstlers sichtbar macht, in den Fokus zu rücken. Zudem steht das Bild mit den herandrängenden Chirurgen für eine ungehemmte Sehgerde, für den Vergleich zwischen dem geschriebenen Wort, dem Objekt und der praxisorientierten Demonstration. Das Bild verhandelt somit das für die Kunstgeschichte zentrale Prinzip des Sehens und Erkennens mittels Vergleich. Diesen Traditionen von Auge und Hand sah sich Franz Reiff als Künstler und Ordinarius für Historienmalerei verpflichtet, da er es als oberste Prämisse verstand, sich als Künstler in der Phase der technischen Reproduzierbarkeit von Kunst zu behaupten.⁶ So spielte das Anfertigen von Gemäldekopien, die neben Komposition, Licht und Farbe auch den Duktus, die Manier erkennbar werden lassen, für Reiff als Maler und für die Ausrichtung seiner (Lehr-)Sammlung eine zentrale Rolle.⁷ Die Gemäldesammlung diente damit nicht nur dem Lehrfach der Kunstgeschichte und Ästhetik innerhalb der Architektur fakultät, sondern auch der Vermittlung von anwendungsbezogenen Fragestellungen. Und diese Form der Transferleistung hat insbesondere durch das Feld der Objektforschung keineswegs an Aktualität eingebüßt.

4 Turck 1992, S. 24-25, Gast 1921.

5 GStA PK, HA Rep, 76Vb Sec 6, Tit XV, Nr. 6, Bd. 1, S. 64 und 66 (Bericht in der Aachener Kunstchronik und Frankfurter Zeitung vom 5. Dezember 1901).

6 Vgl. Długaiczkyk 2012c; 2014.

7 Ausst.-Kat. Aachen 2008.

Darüber hinaus wurden anatomische Modelle frühzeitig in den akademischen Lehrbetrieb von Architekturfakultäten integriert, weil an ihnen die Themen Raum, Körper und Bewegung bestens exemplifiziert werden konnten. Dafür wurden anatomische Lehrsammlungen angelegt, die vom Skelett, über den Muskelmann bis hin zur Skulptur reichten, um den Aufbau des Körpers von innen nach außen und in seinem Verhältnis von Dynamik und Statik nachzeichnen zu können.⁸ Für Aachen ist zudem belegt, dass die Studierenden auch an Sektionen teilnahmen – nachweislich an Hühnerembryonen – oder ein Mikroskop zu bedienen lernten, um etwa Zelleigenschaften zu begreifen.⁹ Bereits anhand dieser Beispiele zeigt sich die ungeheure Komplexität der Sammlungsstrukturen, die separat oder im Verbund zum Einsatz gelangen konnten. Möglich war dieses Changieren zwischen den Lehreinheiten und -mitteln, da die Fächergrenzen noch nicht ausdifferenziert waren und die Gemengelage für Experimente und Improvisationen genutzt werden konnte.

Hinzu kam, dass man, um dem Architekten in seinem Selbstverständnis als Wissenschaftler, Künstler, Techniker und Ingenieur gerecht zu werden, in der Architekturabteilung einen Sammlungsbestand zusammentrug, der unterschiedlicher nicht sein konnte. Während die Vorlagensammlung (Entwürfe, Planzeichnungen, Fotografien, Drucke), die Architekturmodelle (in Holz, Gips oder Kork),

Gipsabgüsse (nach antiken bis klassizistischen Skulpturen wie Architekturen) und die Baustoffsammlung eher zum allgemeinen Repertoire gehörten, wurden die Bestände in Aachen um ein Vielfaches erweitert: So lassen sich Spolien, umfangreiche historische Gemälde- und Vasensammlungen, Drucksachen, Skulpturen, archäologische Fundstücke, japanische Emailkunst, Muscheln, Mineralien, Schmetterlinge, Fotografien, Textilien bis hin zu Beispielen zeitgenössischer, avantgardistischer Kunst finden – um nur einige der heterogenen Versatzstücke zu benennen.

Diese erweiterten Sammlungsstrukturen, über die sich alle Belange der gebauten Umwelt veranschaulichen lassen sollten, verantwortete klug und überaus sinnreich Max Schmid-Burgk, Kunsthistoriker, Generalist und erster Direktor des nach dem Tod (1902) seines Stifters 1908 eröffneten Reiff-Museums (Abb. 2). Unter Schmid-Burgks Regie wechselte sich klassische Epochen- und Gattungsgeschichte ab mit Präsentationen von A wie Archäologie bis Z wie zeitgenössische Kunst. Flankierend wurden unterschiedlichste Bereiche aus dem Kunstgewerbe und stets Herstellungstechniken und Materialkunde theoretische wie praktisch – also anwendungsbezogen – thematisiert. Nicht zuletzt vor diesem Hintergrund erklärt sich, dass in Aachen auch das System der Akademien, des Werkbundes bis hin zum Bauhaus in den Blick genommen wurde, um die Ideale von Architektur, Kunst, Gestaltung, Industrie und Handwerk zu vereinen. Der Reigen ließe sich mühelos fortsetzen. Wichtiger ist jedoch, dass die technischen Hochschulen samt ihren Sammlungsstrukturen im Entstehen begriffen sowie ständigen Rotationen ausgesetzt waren, so dass sich – analog zu den Akademien – gleichermaßen konservative wie progressive Tendenzen gegenüberstanden. Zumeist wurde die jeweilige Ausrichtung der Lehrsammlung von den Interessen einzelner Persönlichkeiten getragen, da das Gefüge der Lehrsammlungen (noch) nicht institutionell verankert war. Der Spielraum für Neuerungen war demnach verhältnismäßig groß und wurde ganz unterschiedlich umgesetzt – wie zum Beispiel in Aachen.



Abb. 2: Reiff-Museum RWTH Aachen: Max Schmid-Burgk und Ausstellungsthemen in Auswahl, Collage (Archiv der Autorin)

8 Vgl. zu diesem Absatz Dlugaiczyk 2011b.

9 Vgl. Dlugaiczyk 2018.

Rotation

So wurden neben der Schau- und Lehrsammlung in kurzer Folge Wechselausstellungen gezeigt, in denen Drucksachen, Architekturmodelle oder künstlerische Frauenhandarbeit, japanische Emailkunst, französische Grafik, bis hin zu Werken von Thorn Prikker, Kandinsky, Schmidt-Rottluff oder Klinger und Kooperationen mit Galerien, zum Beispiel der renommierten, in Düsseldorf ansässigen Galerie Flechtheim präsentiert wurden. Zudem versuchte man sich in innovativen Vermittlungsstrukturen, ließ Lichtbilder neben und/oder über Skulpturen laufen, um neue Wahrnehmungsmodi zu erproben, verstand den Hörsaal nicht nur als Membran zwischen Ausstellungssaal und Publikum, sondern als alle Medien bedienenden Performanzraum und band das allgemeine Publikum mit ein. Das Reiff-Museum avancierte zur gesellschaftlichen Instanz, über die heterogene Adressatengruppen und Wissensfelder vernetzt werden sollten, um etwa anwendungsorientiertes Lernen zu erproben. Zu den Potenzialen, die man in den Sammlungen, deren Zusammenführung und Vernetzung für Forschung und Lehre sah, gehörte ferner, dass das Ausstellen von Wissen als Teil seiner Produktion verstanden wurde und die Studierenden bereits frühzeitig in diesen Prozess als aktiver Part Aufnahme fanden.¹⁰ So galt es, etwa die aufgezeigten Herstellungsprozesse nicht nur in ihren technischen, sondern auch in ihren ästhetischen Bedingungen experimentell zu erproben (Abb. 3). Das heißt, die experimentellen Erprobungen traten selbst als Werk auf. Beispielsweise wurde anhand von Gipsabgüssen, denen per se ein Werkstattcharakter eigen ist, nicht nur den idealen Konturen wie Anatomien nachgespürt und Materialkunde betrieben, sondern gleich einer Versuchsanordnung die Wirkung von Farben und damit Wahrnehmungsästhetik experimentell erprobt. Die Ergebnisse wurden sodann als Instrument der Wissensvermittlung in das System der Präsentation integriert. So lässt sich über die



Abb.3: Reiff-Museum RWTH Aachen: Konservierungs- und Restaurierungsmaßnahmen unter Beteiligung von Studierenden, Collage (Archiv der Autorin)

10 Vgl. Te Heesen/Spray 2002.

überlieferten Ausstellungskataloge und -flyer nachvollziehen, dass architektonische Schüler-/Meisterarbeiten in das jeweilige thematische Display integriert und nachfolgend – zumindest in Teilen – in den Sammlungsbestand übernommen wurden.¹¹ Die sich hier gewissermaßen abzeichnende selbstreferenzielle Produktivität war zudem grundlegend für die Dynamik der Lehrsammlung, denn, bezogen auf Teile der Mustersammlungen, galt es, einem Problem zu begegnen: „Sie verloren rasch an Aktualität und damit ihren beabsichtigten Vorbildcharakter. Stand bei den Kunst- und Wunderkammern und auch bei den höfischen Kabinetten der Aspekt des Wissensspeichers, des Bewahrens, des Erinnerns an Errungenschaften der Vergangenheit im Vordergrund, so basiert die Mustersammlung auf Aktualität, indem sie zur Nachahmung und Weiterentwicklung auffordert“.¹² Zudem verlangte die Eigengesetzlichkeit zahlreicher Modelle, Abbilder und konstruktiv wie entwurfsgestützter Versuchsanordnungen, dass deren Herstellung vor Ort erfolgen musste.¹³ Dafür standen Ateliers, Zeichensäle, Werkstätten und Labore zur Verfügung. Die Idee – analog zu den Akademien –, Abschlussarbeiten in Form etwa von Modellen, Planzeichnungen oder Ähnlichem zu archivieren, wurde und wird – zumal keine Depoträume zur Verfügung stehen – nicht praktiziert.

Die Verlustgeschichte erfolgte in mehreren Interwalen: Mit dem Tode von Max Schmid-Burgk 1925 wurde die Sammlung – insbesondere die Moderne –

aufgelöst; die alten Meister im Original oder in Kopie versteigert; Skulpturen verschenkt, als Bauverfüllungsmaterial genutzt.

Nach dem Zweiten Weltkrieg – kriegsbedingte Verluste gab es, anders als es die Hochschulleitung propagierte, nahezu keine – wurde der Restbestand inventarisiert; kurz darauf verlor sich der Inventarband usw. usf. Während man bei akademischen Kunst-Sammlungen zumeist verstärkte Obacht bezüglich des Bestandes walten ließ, gab es bis zur 2011 aufgesetzten Empfehlung durch den Wissenschaftsrat keine verbindliche Handreichung oder Kategorien bezüglich des Umganges mit Lehrmitteln – und damit quasi zu spät für Aachen.

Mustergültig!?

Anlässlich des 100-jährigen Jubiläums des Reiff-Museums (1908-2008) wurde der Sammlungsbestand jedoch umfänglich rekonstruiert, ein Teil der überkommenden Gemälde konservatorisch bearbeitet und – insbesondere von einem engagierten Kreis von Studierenden der Kunstgeschichte – kunst- und ideengeschichtlich analysiert. Der Theorie folgte die Praxis in Form einer Ausstellung samt Katalog.¹⁴

Dabei ging es neben der Qualität der Exponate, der Sammlungsstruktur und fächerübergreifenden Vernetzung immer auch darum, aufzuzeigen, dass im Aachener Reiff-Museum bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts Präsentations-, Vermittlungs- und Transfer-Strukturen entwickelt wurden, die keineswegs an Aktualität verloren haben. Dennoch ging es danach wieder für den Dornröschenschlaf in den Keller – vermutlich bis zum nächsten Jubiläum: 2020 feiert die RWTH ihr 150-jähriges Jubiläum und man wünscht der Institution im Umgang mit ihrem kulturellen Erbe eine Spritzgebäckpresse, um erneut die Muskeln spielen zu lassen (Abb. 4).



Abb. 4: Reiff-Museum RWTH Aachen: Jubiläums-Ausstellung Mustergültig (1908-2008), Konzeption und Pressearbeit, Collage (Archiv der Autorin)

11 Vgl. Ausst.-Kat. Aachen 1913, in dem Schüler und ihre Arbeiten ausgewiesen werden.

12 Lackner/Jesswein/Zuna-Kratky 2009, S. 34.

13 Vergleichbares lässt sich in den technischen Museen beobachten, die, wie z. B. in München, in enger Kooperation mit der dortigen TH standen, vgl. Siemer 2003, S. 31; Mayring 2007, S. 319-346.

14 Ausst.-Kat. Aachen 2008.

Literatur

Ausst.-Kat. Aachen: Mustergültig. Gemäldekopien in neuem Licht. Das Reiff-Museum der RWTH Aachen, hg. von Martina Długaiczky und Alexander Marksches, München 2008.

Ausst.-Kat Aachen: Ausstellung für Kleinwohnungswesen, März-April 1913, Reiff-Museum der königlichen TH, Aachen 1913.

Długaiczky, Martina: Von der „Grand Tour en miniature“ zum avantgardistischen „Sonderfall“ – das Reiff-Museum der Technischen Hochschule in Aachen, in: Vom Bild zur Erkenntnis? Visualisierungskonzepte in den Wissenschaften, hg. von Dominik Groß und Stefanie Westermann, Kassel 2007, S. 61-91.

Długaiczky, Martina: „Ein neuer Museumstypus“ für Technische Hochschulen – Aachens Beitrag zur Museumsdiskussion Anfang des 20. Jahrhunderts, in: Wolff-Thomsen, Ulrike, und S. Kuhrau (Hg.): Geschmacksgeschichte(n) – Öffentliches und privates Kunstsammeln in Deutschland 1871-1933, Kiel 2011a, S. 33-54.

Długaiczky, Martina: KörperWissen. Vom Inneren zum Äußeren, in: Eine Kooperation der Lehrstühle Kunstgeschichte, Bildnerisches Gestalten & Tragkonstruktionen der Architektur-fakultät der RWTH Aachen (big Selbstverlag), 2011b.

Długaiczky, Martina: More than like – die Originalkopie im 19. Jahrhundert. Ein Fallbeispiel, in: Deja vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube, hg. von Ariane Mensger. Kunsthalle Karlsruhe / Pia Müller-Tamm und der Hochschule für Gestaltung / Wolfgang Ullrich, Bielefeld 2012a, S. 76-85.

Długaiczky, Martina: „Gips im Getriebe“. Abguss-Sammlungen an Technischen Hochschulen, in: Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext, hg. von Charlotte Schreiter, HU Berlin: SFB 644 Transformation der Antike, Berlin 2012b, S. 333-354.

Długaiczky, Martina: Franz Reiff, in: Allgemeines Künstler-Lexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Internationale Künstlerdatenbank online, De Gruyter, 22. November 2012c (Printversion, 2018, S. 153-154.

Długaiczky, Martina: Ein Museum bekommt ein Gesicht – Franz Reiff im Porträt (Miszelle), in: Aachener Kunstblätter, Bd. 65, Aachen 2014a, S. 207-215.

Długaiczky, Martina: Architektur im Labor. Lehrsammlungen als Mittel der Wissensproduktion und -kommunikation, in: Wissenschaft im Museum – Ausstellung im Labor, hg. von Anke te Heesen und Margarethe Vöhringer (HU und ZfL Berlin), Berlin 2014b, S. 64-88.

Długaiczky, Martina: Vom Stand- aufs Spielbein – Dauerpräsentationen und Wechselausstellungen von Architektur in Lehrsammlungen Anfang des 20. Jahrhunderts, in: Architektur ausstellen – Zur mobilen Anordnung des Immobilen, hg. von Carsten Ruhl und Chris Dähne, Berlin 2015, S. 148-163.

Długaiczky, Martina: Showrooms & Think tanks – Atelierinszenierungen als Vermarktungsstrategien. Ein Blick in Akademien, Künstler-Villen und Technische Hochschulen, in: Hieber, Lutz (Hg.): Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten, Leibniz Universität Hannover, Heidelberg 2017, S. 179-196.

Długaiczky, Martina: „Architectonicidae Architectonica“ – Architekt(ur)en und Naturwissen. Über die Wirkmacht von Lehrsammlungen in Technischen Hochschulen zu Beginn der Moderne, in: Kessler, Annerose, und Isabelle Schwarz: Objektivität und Imagination. Naturgeschichte in der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts, Bielefeld 2018, S. 203-224.

Długaiczky, Martina: Querdenker in Gemengelage!? Max Schmid-Burgk und sein „Bauhaus“. Ein Kunsthistoriker der TH Aachen als Impulsgeber 1893-1925, in: Kunstgeschichte an Polytechnischen Instituten, Tech. Hochschulen und Tech. Universitäten, Wien (im Druck, 2020).

Gast, Paul: Die Technische Hochschule zu Aachen 1870-1920. Eine Gedenkschrift im Auftrage von Rektor und Senat, Aachen 1921.

Lackner, Helmut; Jesswein, Katharina; Zuna-Kratky, Gabriele (Hg.): 100 Jahre Technisches Museum Wien, Wien 2009.

Mayring, Eva A.: Bilder einer Ausstellung – Technik- und Industriegemälde des deutschen Museums, in: Gall, Alexander (Hg.): Konstruieren, Kommunizieren, Präsentieren. Bilder von Wissenschaft und Technik, Göttingen 2007, S. 319-346.

Siemer, Stefan: Das Original im Spiegel. Nachbildungen, Modelle und Demonstrationen, in: Kultur & Technik, 2/2003, S. 28-33.

te Heesen, Anke, und Spray, E. C.: Sammeln als Wissen. Das Sammeln und seine wissenschaftliche Bedeutung, Göttingen 2002.

Turck, Martin: Das Reiff-Museum der Technischen Hochschule Aachen. Akademisches Kunstmuseum und zeitgenössische Avantgarde in der Provinz, Alfter 1992.

DIE SAMMLUNGEN DER ABK STUTTGART. WEGE DES ÖFFNENS

Frederike Schmäschke

Das Deutsche Wörterbuch der Gebrüder Grimm definiert das Sammeln als: „[...] zerstreutes auf einen Ort zusammenbringen, dann besonders in dem Sinne, dass das zusammengebrachte als copia, vorrath, verbrauchsmasse dienen soll [...]“.¹ Die dort angeführten Beispiele beziehen sich zugegebenermaßen mehr auf die Tätigkeit der Ernte, das Sammeln von Regenwasser oder von Müll. Dennoch lässt sich dieser Definition durchaus etwas abgewinnen, zumindest für den Spezialfall Kunsthochschulsammlung. Auch die an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (ABK) gesammelten Objekte dienen in vielen Fällen einem dezidiert praktischen Bedarf und lassen sich vielleicht nicht als Verbrauchsmasse, zumindest aber doch als Gebrauchsmasse begreifen. Im ersten Teil dieses Beitrags wird kurz die Geschichte der ABK Stuttgart und ihrer Sammlung(en) skizziert. Darauf aufbauend, werden im zweiten Teil anhand einzelner Beispiele die unterschiedlichen Wege der Sammlungsöffnung an der ABK Stuttgart veranschaulicht. Die Staatliche Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart ist mit 900 Studierenden eine der größeren Kunsthochschulen Deutschlands. In 20 Studiengängen und über 30 verschiedenen Werkstätten der Bereiche Architektur, Design, Kunst, Künstlerisches Lehramt und Kunstwissenschaften/Restaurierung wird hier gelehrt, gelernt, gemacht und geforscht. Ähnlich wie viele andere Kunsthochschulen blickt auch die ABK Stuttgart auf eine wechselvolle und phasenweise äußerst verworrene Institutionsgeschichte zurück (Abb. 1). Mit dem Ziel, eine Hochschule von europäischer Strahlkraft zu schaffen, rief Herzog Carl Eugen von Württemberg (1728-1793)

am 25. Juni 1761 die „Académie des Arts“ ins Leben.² Anlässlich dieser Gründung ist sein Ausspruch überliefert, eine Institution zu gründen, „wo sich die Jugend bilden kan, wie junge Pflanzen in einer Baumschule“.³ Bereits zwei Jahrzehnte später wurde die Akademie der „Hohen Karlsschule“ angegliedert, einer militaristisch ausgerichteten Eliteschule. Der Bildhauer Johann Heinrich Dannecker (1758-1841) zählte zu den dort lehrenden Professoren. Später berühmt gewordene Schüler wie Friedrich Schiller (1759-1805) und Joseph Anton Koch (1768-1839) hingegen suchten damals lieber ihr Heil in der Flucht, um sich der starren, absolutistisch geprägten Institution zu entziehen.⁴ Nach dem Tod des Herzogs endete diese kurze Blütezeit und Württemberg verlor seine einzige offizielle Künstlerausbildungsstätte – ein enormer Verlust für die Kultur des Landes. Mehrere, zum Teil privat von bürgerlicher Seite betriebene Nachfolgerinstitutionen vermochten die hinterlassene Lücke nie ganz zu schließen.



Abb. 1: Altbau der ABK Stuttgart (Detail), Bildrechte: ABK Stuttgart/Martin Lutz

1 Grimm 1854, Bd. 14, Sp. 1741.

2 Zur Geschichte der Institution schreibt Rathgeb 2009.

3 Mezler 1762, S. 456.

4 Friedrich Schiller schloss jedoch zunächst sein Medizinstudium ab, entzog sich kurz darauf aber durch seine Flucht einem Leben in herzoglichen Diensten. Quarthal 1988, S. 3; Rathgeb 2011, S. 39.

Erst 1829 konnte in Stuttgart wieder eine Kunstakademie als Vereinigte Kunst-, Gewerbe- und Realschule eröffnet werden, ein „Zwitter aus Kunstgewerbeschule, Kunstakademie und Museum“.⁵ Räumliche Enge sowie curriculare Erweiterungen führten schnell wieder zu einer Trennung von Kunst- und Gewerbeschule. Die Gewerbeschule wurde zum Nukleus der Universität Stuttgart,⁶ die Kunstschule wurde durch eine Gemäldegalerie erweitert, die wiederum heute als Staatsgalerie Stuttgart bekannt ist.

Parallel dazu gab es einen zweiten Entwicklungsstrang auf dem Gebiet der kunstgewerblichen Ausbildung. So ging um die Jahrhundertwende die Königliche Kunstgewerbliche Lehr- und Versuchswerkstätte eine Verbindung mit der im Historismus erstarrten Kunstgewerbeschule ein. Das heute als Altbau bezeichnete Gebäude auf dem Weißenhof-Campus entstand.

Unter den Nazis und ihrem Hang zur Gleichschaltung erfolgte dann schließlich die Zusammenlegung der freien und angewandten Künste, zumindest dem Namen nach. Erstmals ist von der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste die Rede.⁷ Nach dem Zweiten Weltkrieg vollzog sich dann auch die örtliche Fusion. Seitdem ist die Zeit selbstverständlich nicht spurlos an der ABK Stuttgart vorbeigegangen, zum einen durch konkrete Veränderungen im Studienangebot, die dem Zeitgeist Rechnung tragen, zum anderen durch immerwährendes Überprüfen der eigenen Relevanz, was Umbrüche, Revisionen und Neuanfänge erforderlich macht.

Vom Gebrauchsgegenstand zur Hochkultur

Die Sammlung der ABK ist eine zweigeteilte, bestehend aus einer Kunstsammlung und einem Archiv. Beide Einrichtungen sind heute ihrem Selbstverständnis nach zentrale Dienstleister, die sowohl für externe Forschungs-, Ausstellungs- und Rechercheprojekte wie auch für interne Wünsche und Fragen zur Verfügung stehen.⁸ Mit Blick auf ihre Ursprünge lassen sich auch an dieser Stelle Brüche und Inkohärenzen feststellen. Die Sammlungstätigkeit an der ABK verlief keineswegs immer stringent

und geradlinig. Seit Begründung der Königlichen Sammlungen dienten diese auch der Akademie und ihren Vorgängerinstitutionen als Lehr- und Studiensammlung, allerdings nur bis zum Zweiten Weltkrieg. Der erhaltene, nicht-kriegszerstörte Bestand ist heute Teil der Staatsgalerie Stuttgart.⁹ Die Lehr- und Unterrichtsmaterialien der Kunstgewerbeschule wie auch die Mustersammlung von Gipsabgüssen gingen im Zweiten Weltkrieg verloren.¹⁰ Erst 1975 konnte man sich an der ABK wieder zu der Gründung einer eigenen Sammlung durchringen. Das erste Objekt der Sammlung und gleichzeitig eines ihrer Hauptwerke ist eine abstrakte Komposition Adolf Hölzels (1853-1934), ein Geschenk des baden-württembergischen Finanzministeriums anlässlich der Eröffnung des Werkstattbaus 1972 (Abb. 2). Knapp fünf Jahrzehnte später umfasst die Kunstsammlung ca. 3.300 Objekte aus der Zeit von um 1880 bis heute. Einen großen Anteil machen die Plakate aus, die das Schaffen der Werkstätten dokumentieren. Sie werden überwiegend von den Fachgruppen Kunst und Design produziert und zählen inzwischen über 2.800 Exemplare. Zudem gibt es Skulpturen, Fotografien, Trickfilme, Architektur- und Bühnenbildmodelle, kunstgewerbliche

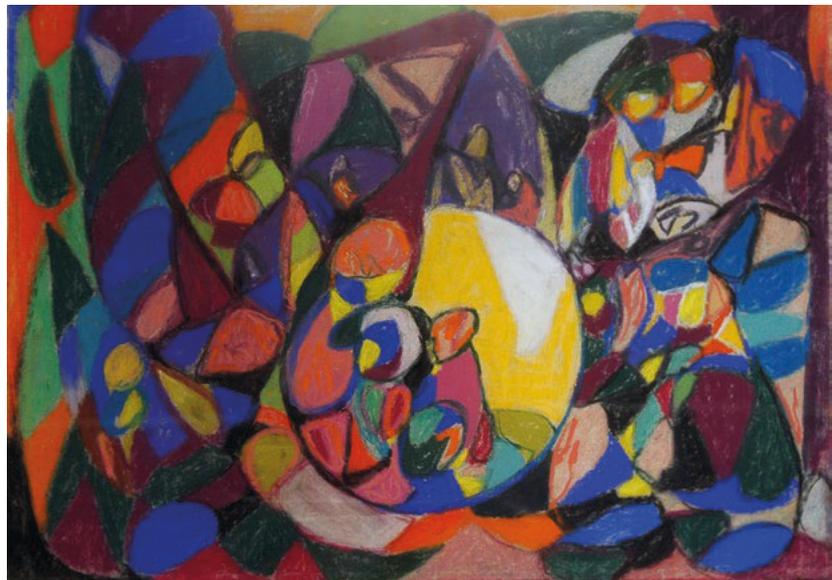


Abb. 2: Adolf Hölzel: Abstrakte Komposition, 1920er Jahre, Pastell auf Papier, Sammlung ABK Stuttgart, Bildrechte: ABK Stuttgart/Sammlung

5 Eiermann 2011, S. 68.

6 Kermer 2000, S. 14.

7 Müller 2011, S. 163.

8 <http://www.abk-stuttgart.de/forschung/sammlung-und-archiv.html>, letzter Zugriff: 5.11.2019.

9 Ausst.-Kat. Stuttgart 2010, S. 12 f.

10 Müller 2011, S. 167.

Entwürfe, Werkstattmuster, typografisches Material, Bücher und Bucheinbände, Möbel, Textilarbeiten und Design-Objekte wie dieser von Erich Slany entworfene Dosenöffner aus den 1980er Jahren (Abb. 3). Seit 1994 gibt es ein eigenes Depot für die Sammlung. Allerdings ist der Raum nicht mit derselben Geschwindigkeit wie die Sammlung angewachsen, sodass der Bedarf den zur Verfügung stehenden Raum übersteigt.



Abb. 3: Erich Slany: Dosenöffner für Leifheit, Ende der 1980er Jahre, verschiedene Materialien, Sammlung ABK Stuttgart, Bildrechte: ABK Stuttgart/Sammlung

Altes bleibt – Neues kommt

Die Sammlung ist äußerst divers – einendes Element ist der Versuch, das Machen, das Lehren und Lernen sowie das Forschen an der Akademie zu dokumentieren und, soweit möglich, in materieller Form zu bewahren. Arbeiten von Künstler*innen, die mit der ABK in Verbindung standen oder stehen, werden angekauft, teils mit Mitteln des Landes Baden-Württemberg, teils mit hochschuleigenen. Schenkungen und Nachlassübernahmen führen zum weiteren Anwachsen der Sammlung.¹¹ Besonders Nachlässe werden der ABK in einer Vielzahl angeboten, welche die hauseigenen Kapazitäten übersteigt. Kunstsammlung und Archiv beherbergen unter anderem die (Teil-)Nachlässe von F. H. Ernst Schneider, Erich Feyerabend, Kurt Weidemann, Eva Zippel und Sotirios Michou.

Die Auswahl der neu aufzunehmenden Objekte folgt keinen festgeschriebenen Kriterien, es handelt sich zumeist um Einzelfallentscheidungen. Von Professoren und Werkstattlehrern wird man sicher mehr in die Sammlung aufnehmen, als es bei Studierenden der Fall ist, allein aus Gründen der Quantität. Eine grundsätzliche Prämisse ist das Streben nach einer

möglichst adäquaten Repräsentation des jeweiligen Schaffens in Bezug auf verschiedene Werkphasen und verwendete Medien. Besonders interessant für die Sammlung sind auch Arbeiten aus der Zeit, in der die Künstler*innen an der Akademie aktiv waren. Dennoch existiert bis dato kein schriftlich fixiertes Sammlungskonzept.

Zu einem möglichst vollständigen Bild der Sammlung gehört auch die Benennung von Sammlungslücken: Bedauerlicherweise besitzt die ABK kaum Arbeiten, Dokumente oder Aufzeichnungen von den späteren Mitgestaltern des Bauhauses, obwohl Oskar Schlemmer (1888-1943) und Johannes Itten (1888-1967) in Stuttgart bei Adolf Hölzel studiert und wichtige Impulse für ihre eigene Lehrtätigkeit erhalten hatten.

Das Archiv ist seit 2009 archivfachlich erfasst und wächst seitdem kontinuierlich an. Es enthält Matrikelakten der Kunstgewerbeschule und der Kunstakademie, Klassenlisten, Personalakten, Akten aus Rektorat und Senat sowie Bauakten. Diese geben Einblick in den „Maschinenraum“ der Hochschule, sodass sich dort zwischen den Zeilen so manch delikate Begebenheit herauslesen lässt. Grundsätzlich ist für die personelle Betreuung von Sammlung und Archiv eine halbe Planstelle vorgesehen. Seit Oktober 2019 kümmert sich zusätzlich eine Kollegin im Rahmen einer Drittmittelstelle um die weitere Aufarbeitung der Bauakten. Mithilfe solcher zeitlich befristeter Stellen können auch Projekte bearbeitet werden, die im laufenden Alltagsgeschäft nicht zu bewältigen wären. Zusammenfassend lässt sich die Sammlung vor allem durch zwei Merkmale charakterisieren: Zum einen entstammen alle ihre Arbeiten dem Kosmos ABK Stuttgart, zum anderen zeichnet sie sich durch ihre große Breite aus, die sich vom Gebrauchsgegenstand bis zu Hochkunst erstreckt.

Konzentrische Kreise

Der zweite Teil dieses Beitrags widmet sich den „Wegen des Öffnens“. Sammlung und Archiv verstehen sich nicht nur als lebendige Organe der Hochschule, sondern auch, wie bereits oben erwähnt, als zentrale Dienstleister. Sie dienen sowohl internen Wünschen und Fragestellungen wie auch externen Forschungs-, und Ausstellungsprojekten.

¹¹ Merkes 2000, S. 9.

Stellt man sich für die unterschiedlichen Wege der Sammlungsöffnung nun sinnbildlich einen ins Wasser geworfenen Stein vor, der konzentrische Kreise nach sich zieht, dann sind die sogenannten „Bürobilder“ nahe an der Eintauchstelle des Steines zu verorten. Jede Mitarbeiterin, jeder Mitarbeiter der ABK Stuttgart hat die Möglichkeit, sich für die Gestaltung des Arbeitsplatzes eine oder mehrere Arbeiten aus der Sammlung auszusuchen. Selbstverständlich müssen sowohl der Zustand des gewählten Objekts als auch der geplante Ort der Anbringung dies erlauben. Beispielsweise würde keine Arbeit auf Papier als Dauerleihgabe in ein sonnendurchflutetes Büro gegeben werden. Weitere Kreise zieht die Verwendung von Sammlungsobjekten in der Lehre. Zum Beispiel arbeiten oftmals Studierende der Konservierung und Restaurierung, zumeist der Studiengänge „Malerei und gefasste Skulptur“ sowie „Papier, Archiv- und Bibliotheksgut“, an einzelnen Stücken oder auch größeren Konvoluten der Sammlung. Die Vorteile für beide Seiten liegen auf der Hand: Der oder die Studierende lernt und arbeitet am Objekt, und die Sammlung bekommt es in einem hervorragenden, gut dokumentierten Zustand zurück.

Die Sammlungen werden nicht nur aktiv bewahrt, sondern auch aktiv beforscht. Aktuellstes Beispiel ist das Dissertationsprojekt einer Kunstpädagogin, das sich mit dem Nachlass von Sotirios Michou, dem Begründer des bundesweit einzigartigen Verbreitungsfachs Bildende Kunst/Intermediales Gestalten befasst. Auch für die Publikation anlässlich des 250-jährigen Jubiläums konnten die Archivbestände als eine hervorragende Forschungsquelle herangezogen werden.

Hinzu kommt noch eine beträchtliche Zahl an Anfragen von Hinterbliebenen, die zu verstorbenen Familienmitgliedern recherchieren. Aber auch noch lebende Absolventen wenden sich regelmäßig an das Archiv. Bei diesen Anfragen geht es oft um das Thema Rente, wofür bestimmte Studiennachweise benötigt werden.

Entfernt man sich im Bild der konzentrischen Kreise nun noch weiter vom Zentrum, ist eine weitere Öffnungsmöglichkeit der Stuttgarter Sammlung das Medium Ausstellung.

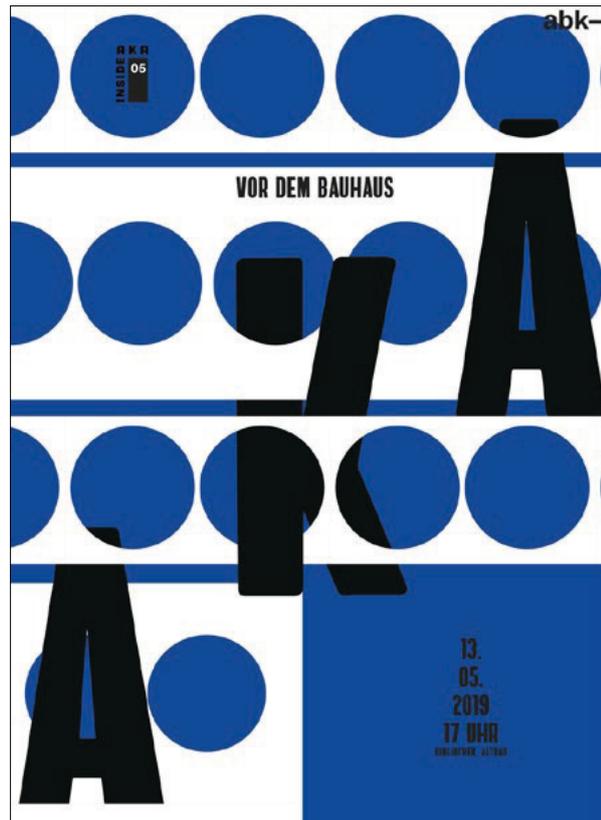


Abb. 4: Vor dem Bauhaus, 2019, Ausstellungsplakat, Bildrechte: ABK Stuttgart/Ann-Katrin Koch/abk-Agentur

In Kooperation mit der Bibliothek der ABK entstand anlässlich des diesjährigen Bauhaus-Jubiläums eine gemeinsame Ausstellung mit dem Namen „Vor dem Bauhaus“ (Abb. 4). Diese lenkte den Blick auf „die Geschichte der ABK und ihre Vorgängerinstitutionen, deren Vorbildlichkeit und Nachwirkung meist übersehen werden. Lange bevor Gropius in Weimar das Bauhaus gegründet hatte, bemühte sich in Stuttgart Bernhard Pankok um die Verbindung von Funktionalität und Schönheit. Seine Idee, die Grenzen zwischen Handwerk, Technik, Kunst und Industrie zu öffnen, gewann schon vor dem Ersten Weltkrieg in der Einrichtung der Stuttgarter Kunstgewerbeschule Gestalt und wirkte später auf das Bauhaus. Vorbildlich war hier auch die Grundlehre des [schon erwähnten] Adolf Hölzel, dessen Unterricht seine Schüler Johannes Itten und Oskar Schlemmer später am Bauhaus imitierten.“¹² Auch außerhalb des Weißenhof-Campus werden aus der Sammlung heraus Orte bespielt, wie beispielsweise das Klingspor-Museum in Offenbach mit der Ausstellung „Buch – Kunst – Schrift: F. H.

12 <http://www.abk-stuttgart.de/aktuell/veranstaltung/2019/05/13/e/p/c/inside-aka-no-05-vor-dem-bauhaus.html>, letzter Zugriff: 6.11.2019.

Ernst Schneider“. Sie war ganz dem großen Schriftgestalter und Buchkünstler des 20. Jahrhunderts, Friedrich Hermann Ernst Schneider (1882-1956) gewidmet, der zwei Jahrzehnte in Stuttgart als Lehrender gewirkt hatte und dessen typografisches Werk bis in die heutige Zeit ausstrahlt, dessen Persönlichkeit jedoch ein wenig in Vergessenheit geraten war. Abgesehen von der medialen Berichterstattung und der Vermittlung im Museum selbst trug auch die Begleitpublikation zu einer breiteren Wahrnehmung der Sammlung bei.¹³

Die digitale Öffnung der Sammlung

In den letzten Jahren haben die Leihanfragen anderer Institutionen an die Sammlung deutlich zugenommen. Unter den Leihnehmern sind viele regionale Häuser, wie die Universitätsbibliothek Heidelberg, das Landesarchiv Sigmaringen, der Kunstverein Esslingen, die Shedhalle Tübingen, aber auch überregionale Häuser wie das Museum für Konkrete Kunst in Ingolstadt.

Es ist zu vermuten, dass diese im Zusammenhang mit dem Portal LEO-BW stehen. LEO-BW ist das landeskundliche Informationssystem für Baden-Württemberg – implementiert zum sechzigjährigen Jubiläum der Gründung des Südweststaats 2012. Es bietet Zugang zu multimedialen Inhalten, Quellen und Literatur aus und über Baden-Württemberg.¹⁴ Die Sammlung der ABK Stuttgart ist bisher mit 4.733 Objekten daran beteiligt. Die Mehrheit der Plakatsammlung, ein großes Konvolut von Lithografien und einige Nachlässe sind aktuell dort aufrufbar. Seitens der ABK müssen diese Daten jedoch in regelmäßigen Abständen aktiv aus der internen Datenbank „imdas“ an LEO-BW ausgespielt werden. Über den Landesserver potenziert sich die Sichtbarkeit der Sammlung um ein Vielfaches, mehr als ein hochschulinternes Tool das je könnte.

Zwei Feststellungen an dieser Stelle bieten eine Möglichkeit, grundsätzlicher über das „Öffentlich-Machen“ von Kunsthochschulsammlungen nachzudenken: Leo-BW wird über die baden-württembergischen Landesgrenzen hinweg wenig rezipiert, innerhalb der Grenzen jedoch schon. Die zeitliche Korrelation aus den merkbar mehr gewordenen Leihanfragen aus der Region mit dem Beginn der Veröffentlichungen aus LEO-BW ist bemerkenswert, zumal sich die Anfragen oft auf dort hochgeladene Objekte beziehen. Zum anderen zeigt das Beispiel LEO-BW, dass bestimmte Objekte sich besser für diese oder jene Veröffentlichungsart eignen als andere. In LEO-BW wird aus der Sammlung der ABK vor allem Flachware, wie Plakate, Grafiken oder typografische Entwürfe, präsentiert. Beim Öffnen der Sammlung sind für jedes Objekt der angemessene Modus und Publikationsort mitzudenken.

Zuletzt soll hier noch eine Kooperation mit der UB Heidelberg benannt werden. Derzeit wird an beiden Institutionen daran gearbeitet, eine Schnittstelle zwischen der Sammlung der ABK und dem Tool HeidICON zu kreieren, die einen automatischen Datenaustausch ermöglicht. Das Eingeben der Stuttgarter Daten dort verspricht eine noch größere Sichtbarkeit, die weitere Kreise als das LEO-BW zu ziehen vermag. Schließlich betreut die UB Heidelberg in der deutschen Bibliothekenlandschaft die Sammelschwerpunkte „Mittlere und Neuere Kunstgeschichte bis 1945“ sowie „Allgemeine Kunstwissenschaft“, ist also ein zentraler Knotenpunkt. Dort können größere Bilddaten in nachhaltigerer Weise

13 Laufzeit 10. März-5. Mai 2013; Begleitpublikation Büttner/Koch/Zieger 2013.

14 <https://www.leo-bw.de/web/guest/ueber>, letzter Zugriff: 5.11.2019.

vorgehalten werden, als es über LEO-BW möglich ist, ein zusätzlicher Vorteil. Weiterhin soll künftig auch eine externe Datenanreicherung möglich sein, das bedeutet, neu gewonnene Daten eines extern Forschenden können über die Datenbank auch erstmals automatisch an die Sammlung zurückfließen. So vielfältig die Sammlung der ABK ist, so vielfältig sind auch ihre Wege in die Öffentlichkeit. Aus der Sammlung heraus und mit ihr werden Projekte nach innen wie außen angestoßen. Gleich einer proportionalen Gerade steigen mit mehr Sichtbarkeit der Sammlung auch die Anfragen an sie und das Interesse an ihr. Sie deckt in Lehre, Forschung und Vermittlung nicht nur einen, sondern sehr viele praktische Bedarfe und ist im besten Sinne des Wortes eine Gebrauchsmasse.

Literatur

Ausst.-Kat.: „Nur Papier, und doch die ganze Welt“. 200 Jahre Graphische Sammlung (anlässlich der Ausstellung „Nur Papier, und doch die ganze Welt“. 200 Jahre Graphische Sammlung, 17. Juli-1. November 2010, Staatsgalerie Stuttgart), Ostfildern 2010, S. 12 f.

Büttner, Nils, und Angela Zieger (Hg.): Rücksichten. 250 Jahre Akademie der Bildenden Künste Stuttgart. Ein Lesebuch, Stuttgart 2011.

Büttner, Nils; Koch, Anne-Katrin; Zieger, Angela (Hg.): Buch – Kunst – Schrift: F. H. Ernst Schneidler, Stuttgart 2013.

Eiermann, Wolf: Die Stuttgarter Kunstschule im 19. Jahrhundert: Internationale Herausforderungen und württembergische Möglichkeiten, in: Büttner/Zieger 2011, S. 55-70.

Grimm, Jacob, und Wilhelm Grimm: Deutsches Wörterbuch, begonnen 1838, Erstdruck Leipzig 1854, beendet 1961.

Jamme, Christoph (Hg.): O Fürstin der Heimath! Glückliches Stutgard. Politik, Kultur und Gesellschaft im deutschen Südwesten um 1800, Stuttgart 1988.

Kermer, Wolfgang: Sammeln für die Akademie. Anmerkungen zur Vorgeschichte, Gründung und Entwicklung der Akademiesammlung, in: Merkes 2000, S. 13-21.

Merkes, Gabriele (Hg.): Die Sammlung der Staatlichen Akademie der bildenden Künste Stuttgart, Stuttgart 2000.

Mezler, Johann Benedict: Physikalisch-oekonomische Auszüge aus den neuesten und besten Schriften, die zur Naturlehre, Haushaltungskunst, Policei, Kameral-, auch andern damit verwandten Wissenschaften gehören: mit untermischten ganz neuen Abhandlungen und Zusätzen, durch gemeinschaftlichen Fleiß ausgearbeitet, Band 3, Stuttgart 1762.

Müller, Julia: Die Akademie der Bildenden Künste und die Kunstgewerbeschule in Stuttgart in der Zeit des Nationalsozialismus, in: Büttner/Zieger 2011, S. 155-178.

Quarthal, Franz: Die Hohe Carlsschule in der süddeutschen Universitätslandschaft, in: Jamme 1988, S. 35-54.

Rathgeb, Sabine: Studio & Vigilantia. Die Kunstakademie an der Hohen Karlsschule in Stuttgart und ihre Vorgängerin Académie des Arts, Stuttgart 2009.

Rathgeb, Sabine: Die Anfänge der Stuttgarter Kunstakademie, in: Büttner/Zieger 2011, S. 27-50.

DIE GLYPTOTHEK DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE WIEN

Claudia Koch

Die Glyptothek ist neben der Gemäldegalerie und dem Kupferstichkabinett die dritte Kunstsammlung an der Akademie der bildenden Künste Wien und als solche heute vermutlich am wenigsten bekannt. Anders als ihr Name vermuten lässt, ist sie vorrangig eine Abgusssammlung mit nur wenigen Originalen. Nach jahrzehntelanger Auslagerung wurde sie 1996 in den Kellerräumen des Atelierhauses Semperdepot in Form eines Schaudepots aufgestellt (Abb. 1').

Seitdem ist sie dort für Interessierte gegen Voranmeldung zugänglich. Der aktuelle Sammlungsbestand reflektiert die bescheidenen Reste einer einstmals etwa 2.000 Objekte umfassenden Sammlung, die ihren Höhepunkt im ausgehenden 19. Jahrhundert hatte. Danach entsprach sie nicht mehr den zeitgenössischen Anforderungen an eine moderne Kunstausbildungsstätte. Seit 1988 ist sie unter der Bezeichnung Glyptothek verwaltungstechnisch der Gemäldegalerie zugeordnet.²

Lehrsammlung und Museum. Ein historischer Rückblick³

Einst als Lehrmittelkabinette eingerichtet, legen die Glyptothek und ihre Schwestereinrichtungen Gemäldegalerie und Kupferstichkabinett noch heute lebendiges Zeugnis der Kunstausbildung in vergangenen Zeiten ab. Über Jahrhunderte hinweg war das Zeichnen eine Grundlage der akademischen Kunstausbildung. Während im Kupferstichkabinett die Zeichnungen von Lehrern wie Schülern vereint sind, lieferte die Abgusssammlung als eine der



Abb. 1: Einblick in die Glyptothek im Semperdepot der Akademie der bildenden Künste Wien, Foto: Klaus Pichler

tragenden Säulen des Kunstunterrichts das dafür erforderliche dreidimensionale Vorlagenmaterial.⁴ Schon in den ersten Tagen der im ausgehenden 17. Jahrhundert von Peter Strudel (um 1660-1714) gegründeten Akademie standen sowohl Abgüsse als auch Originale als Studienmaterial zur Verfügung. So ist 1695 der erste Transport mit 38 Kisten an „unterschiedlichen Formular und rahren Originalien“⁵ aus Rom dokumentiert, darunter die Venus Medici sowie die Laokoongruppe, aber auch spätere Werke wie die Anatomia von Michelangelo. Rund 100 Jahre später beförderte die mit der Epoche des Klassizismus verbundene Wertschätzung der Plastik den Ausbau der Skulpturensammlung. Mithilfe großzügiger Dotierungen wurden nun verstärkt Antikenabgüsse gekauft, sodass die Sammlung um 1800 annähernd 130 Objekte zählte.⁶ Neben den Abgüssen wurden auch Abgussformen für weitere Reproduktionszwecke erworben oder

1 Alle Abbildungen © Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien, außer: Abb. 2 und 3: Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Abb. 12: Liesa Kovacs.

2 Bast 2003, S. 86.

3 Die folgende Zusammenfassung der Geschichte der Glyptothek basiert, sofern nicht anders angeführt, auf dem einleitenden Beitrag von Bettina Hagen im Sammlungskatalog zur Glyptothek, vgl. Trnek 2006, S. el 1-34.

4 Fleischer 2011, S. 10-11. Das Zeichnen nach Gipsabgüssen war ehemals im Ausbildungsplan der Akademie als 2. Stufe nach dem Kopieren zweidimensionaler Vorlagen für Anfänger und vor dem Studium nach der Natur, d. h. dem männlichen Modell, vorgesehen, vgl. Wagner 1967, S. 52.

5 Zitiert nach Lützow 1880, S. 1.

6 Zur genauen Auflistung der im Antikensaal aufgestellten Objekte vgl. Weinkopf 1895, S. 34-39.

selbst hergestellt, um damit den Eigenbedarf an Lehrmitteln zu decken. Rasch entwickelte sich aus der Gießerei eine florierende Kunsthandlung, die nicht nur Abgüsse zu Lehrzwecken an diverse Zeichenschulen der gesamten Monarchie vertrieb, sondern diese auch zum Zwecke des Sammelns an Privatpersonen verkaufte.

Der sukzessive Ausbau der Sammlung erfolgte durch sowohl staatliche wie auch private Finanzmittel mit dem Ziel, eine repräsentative und wissenschaftlich fundierte Schau der bedeutenden Skulpturen der abendländischen Kunstgeschichte als Vorlagenmaterial für die akademische Kunstausbildung aufzubauen. 1851 wurde die Sammlung erstmals für akademiefremde Personen geöffnet und am damaligen Standort in der Annagasse⁷ unter der Anleitung von Rudolf von Eitelberger (1817-1885), Professor für Kunstgeschichte an der Universität Wien, im Erdgeschoss neu aufgestellt. Damit beginnt die Ära der Sammlung als ein „Museum der Gypsabgüsse“. 1863 wurde ein eigens dafür errichteter Zubau eröffnet und in der Folge eine Museumskommission, die für alle Museumsbelange und weitere Ankäufe zuständig war, gegründet.⁸ Ziel sollte es sein, die Geschichte der Plastik darzustellen und geschmacksbildend auf das Publikum zu

wirken. Neben den Abgüssen von Antiken wurden nun verstärkt Werke anderer Epochen aufgenommen, besonders auch der österreichischen Kunst.⁹ Nach dem Einzug in das nach den Plänen von Theophil Hansen (1813-1891) errichtete Akademiegebäude am Schillerplatz im Jahre 1877 erlebte das Gipsmuseum seinen Höhepunkt.¹⁰ Die mittlerweile auf rund 750 Abgüsse angewachsene Sammlung wurde an zentraler und prominenter Stelle, nämlich in der im Erdgeschoss des mittleren Gebäudetrakts befindlichen Aula und ihren angrenzenden Nebenräumen präsentiert. Die Sammlung war generell in streng chronologischer Ordnung aufgestellt. Die monumentalen Einzelfiguren der Antike waren jedoch als Hauptwerke der Sammlung der Aula in ihrer Doppelrolle als Museums- sowie repräsentativer Festsaal vorbehalten (Abb. 2 und 3).¹¹

Um 1880 publizierte Carl von Lützow (1832-1897) in seiner Funktion als Vorstand der Museumskommission unter Mitarbeit von Otto Benndorf (1838-1907), Professor für Archäologie, den ersten und für lange Zeit einzigen Museumsführer. Der Katalog listet bereits 811 Objekte in der Reihenfolge der musealen Präsentation auf. Jeder Abguss wurde mit Angaben zu Künstler, Material, Herkunft und Aufbewahrungsort des Originals versehen.



Abb. 2: Einblick in die Aula der Akademie der bildenden Künste Wien mit der Sammlung des Gipsmuseums, historische Fotografie, Joseph Löwy (?), nach 1892, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv.-Nr. PH 8444



Abb. 3: Einblick in den Römersaal des Gipsmuseums der Akademie der bildenden Künste Wien, historische Fotografie, Joseph Löwy, Kupferstichkabinett der Akademie der bildenden Künste Wien, Inv.-Nr. PH 7354

7 Die Akademie war von 1786 bis zu ihrem Umzug an den Schillerplatz im Jahr 1877 in einem aufgelassenen Gebäude der Jesuiten untergebracht. Zu den Anfängen in St. Anna vgl. Wagner 1967, S. 50.

8 Die Kommission verfasste 1873 als Anhang zu einem Sitzungsprotokoll ein schriftliches Regelwerk für alle Belange und Aufgaben von Museum und Kommission: „Reglement für das Museum der Gypsabgüsse“.

9 Zur Erwerbung von Abgüssen nach mittelalterlichen Werken vgl. Domanig 2011, S. 78-81.

10 Die Neueröffnung des Museums wurde am 31. Jänner 1878 gefeiert.

11 Zur Rekonstruktion der Aufstellung vgl. Domanig 2014, S. 86-87.

Obwohl im neuen Akademiegebäude dem Gipsmuseum Räume im Ausmaß von fast 1.500 Quadratmetern zur Verfügung standen, kam es durch andauernde Sammlungserweiterung alsbald zu neuerlichem Platzmangel. Bereits in den 1880er Jahren wurden Objekte außerhalb des Museums in den Gängen der Akademie aufgestellt. 1895 forderte daher die Museumskommission die Errichtung eines Neubaus, in dem die Geschichte der abendländischen Plastik umfassend präsentiert werden sollte. Namhafte Architekten wie Georg Niemann und Otto Wagner lieferten erste Entwürfe, doch eine Realisierung kam nicht mehr zustande.

Nach 1900 steuerte das Museum langsam seinem Untergang entgegen. Wiederholt wurde seine Existenz infrage gestellt, denn die Studierenden nutzten es immer seltener zum Zeichnen. Doch noch hatte das Museum seine Verfechter. Robert Stiasny (1862-1917), 1901-1906 Vorstand des Gipsmuseums, sah im „plastischen Elitemuseum“ eine Zukunft für die Sammlung, blieb mit seinen Forderungen jedoch isoliert. Mit einer Bereinigung der Bestände, bei der beschädigte und qualitativ mangelhafte Abgüsse aussortiert wurden, verschaffte er bloß eine kurzfristige Verbesserung der akuten Raumnot. 1910 umfasste die Sammlung 1.700 Inventarnummern.¹²

Nach dem Ersten Weltkrieg¹³ wurde wiederkehrend die Sinnhaftigkeit des Museums infrage gestellt. Überdies keimte neuerlich die Idee zur Einrichtung eines zentralen Gipsmuseums für Wien auf.¹⁴ Diese Debatten waren vordergründig durch räumliche und finanzielle Mängel motiviert, doch eigentlich besiegelte ein grundlegend geänderter Kunstgeschmack, der mit Veränderungen in der Kunstausbildung einherging, das vorläufige Ende des Gipsmuseums. Seine etappenweise Schließung erfolgte noch vor Ausbruch des Zweiten Weltkrieges. Nach einer ersten Teilräumung 1933 wurde 1935 die komplette Räumung der Säle vollzogen, um Platz für den Lehrbetrieb zu gewinnen. Dabei kamen zahlreiche der materialbedingt fragilen Werke zu Schaden oder wurden, wie die Laokoongruppe, komplett zerstört. Aufgrund der groben

Vorgehensweise ist dieses Ereignis in späterer Überlieferung unter dem Begriff „Fenstersturz“ in die Akademiegeschichte eingegangen.

Die Reste der Sammlung, die zum Teil in Holzbaracken im Hof der Akademie nur notdürftig gesichert verwahrt wurden, waren seitdem, von einigen Professoren missbilligt, weder für das Publikum noch für die Lehre zugänglich. In den folgenden Kriegsjahren waren weitere Verluste vorprogrammiert, und die damit verbundene Auslagerung, die erst 1944, gegen Kriegsende erfolgte, bedeutete, nachträglich betrachtet, eine einschneidende Zäsur. Schließlich konnten erst 1970 die Überreste der Sammlung in der aufgelassenen Kartause Mauerbach erstmals wieder zusammengeführt werden. 1996 wurden anlässlich der Räumung der Kartause die bis dahin dort verwahrten Objekte der Glyptothek in das von der Akademie nach umfangreicher Sanierung übernommene Atelierhaus Semperdepot¹⁵ verbracht und im Souterrain aufgestellt (vgl. Abb. 1).

Das Schaudepot im Atelierhaus Semperdepot und seine Zukunftsperspektiven. Eine Bestandsaufnahme

Schon in den 1970er Jahren wurde mit dem Standort Mauerbach die Einrichtung eines Museums „vergleichender Bildhauerkunst“ angestrebt,¹⁶ doch bis zuletzt blieb die Sammlung öffentlich unzugänglich. Erst mit der Rückführung der Sammlungsbestände in den Akademieverband 1996 rückte die Wiedereröffnung eines Gipsmuseums in greifbare Nähe. Zahlreiche vorbereitende Maßnahmen wurden ergriffen.

Was ist bereits geschehen und was ist noch zu tun? 1999 wurde eine wissenschaftliche Planstelle eingerichtet. Seitdem wird die Sammlung der Glyptothek kontinuierlich erforscht und kuratorisch betreut. Als grundlegende Voraussetzung für alle weiteren Maßnahmen wurde die Sammlung im ersten Schritt dokumentiert, inventarisiert und digitalisiert. Zu diesem Zweck wurde ein neues, zeitgemäßes und für den Museumsbedarf maßgeschneidertes Datenbanktool implementiert (TMS

12 Schmidt 1972, S. 113.

13 Das Gipsmuseum war während der Kriegsjahre, 1914-1918, geschlossen und wurde im Oktober 1918 wieder eröffnet.

14 In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden neben dem Gipsmuseum und in enger Verbindung mit diesem zwei weitere Abgusssammlungen zu Lehrzwecken, vgl. Bauer 2012, S. 273-290.

15 Zur Sanierung des Gebäudes vgl. Pruscha 1997.

16 Schmidt 1972, S. 114.

von Gallery Systems). Neben der Erhebung des aktuellen Bestands wurde im nächsten Schritt die Geschichte der Sammlung erforscht und ihr historischer Umfang rekonstruiert. Besonders hilfreich erwies sich dabei das reiche Quellenmaterial des Archivs der Akademie. 2006 wurde erstmals wieder seit 1880 ein Bestandskatalog publiziert.¹⁷ Das außergewöhnliche Design wurde 2008 mit dem wichtigsten Kreativpreis der österreichischen Kommunikationsbranche, dem CCA-Venus-Award in Gold ausgezeichnet.

Neben der fortlaufenden wissenschaftlichen Erschließung der Objekte ist ihre Erhaltung eine zentrale Aufgabe.¹⁸ Verschmutzte Oberflächen, kleinere und größere Beschädigungen bis hin zu Verlusten von Einzelteilen prägten den Zustand der Sammlung zum Zeitpunkt ihrer Rückholung und fordern anhaltend konservatorische Maßnahmen (Abb. 4).

2003 wurde mangels budgetärer Möglichkeiten ein Sponsoringprojekt ins Leben gerufen. Mit den dabei eingeworbenen Drittmitteln konnten in der Folge erste herausragende Skulpturen, wie die „Eirene“, restauriert werden (Abb. 5).

Seitdem wurden einige Objekte zu Ausstellungszwecken sowie im Rahmen von Forschungsprojekten auch über unterschiedliche Finanzierungsansätze restauriert. Gelegentlich werden einzelne Restaurierungen in Kooperation mit dem Lehrbetrieb an der Akademie, dem Institut für Konservierung und Restaurierung, abgewickelt – eine Win-win-Situation für beide Seiten. Ein wichtiger Kooperationspartner der Gemäldegalerie ist immer wieder auch das Bundesdenkmalamt Wien. Als eines der herausragenden Projekte ist in diesem Kontext das Forschungs- und Restaurierprojekt zum Epitaph des Johannes Keckmann in St. Stephan in Wien (1512) zu nennen, das sich noch in situ befindet, als eine Kooperation von Bundesdenkmalamt Wien, Dombauhütte St. Stephan und Gemäldegalerie der Akademie. Dabei wurden der 1875 angefertigte Abguss des Epitaphs sowie weitere Gipsabgüsse spätmittelalterlicher Plastik aus der Sammlung der Glyptothek kostenfrei durch das Bundesdenkmalamt restauriert. Die 2011/12 in der Gemäldegalerie abgehaltene Sonderausstellung „Gips folgt Stein.

Das Keckmann-Grabdenkmal aus St. Stephan“ bildete den Abschluss des Projekts (Abb. 6). Die Forschungsergebnisse wurden in einem Aufsatzband veröffentlicht, der gleichzeitig als Begleitband zur Ausstellung diente.¹⁹ Der Großteil der Sammlung harret jedoch noch einer Restaurierung, die über Sicherung und Erhalt hinausgeht.

Parallel zu den konservatorischen Maßnahmen an den Objekten galt es auch, die räumlichen Bedingungen zu verbessern und dabei besonders die Staublast zu reduzieren. Die für die Glyptothek genutzten Kellerräume sind generell ästhetisch ansprechend, doch bauliche Eigenheiten wie der offenporige Ziegelboden (Abb. 7) und die unverglassten, straßenseitig gelegenen Fenster fördern eine über das übliche Maß hinausgehende Staubeentwicklung. Durch Montage von Fliesmatten an den Fenstern konnte diese bereits deutlich vermindert werden. Ebenso führte 2010 eine umfassende Reinigungskampagne zur Verbesserung der Situation. Dabei wurden sowohl die Räume als auch die Objekte unter fachgerechter Anleitung mit Unterstützung durch das Personal aus dem Bereich der Gemäldegalerie einer grundlegenden Reinigung unterzogen (Abb. 8-9). Regelmäßige Kampagnen sind zwar wünschenswert, aber angesichts des Personalstands derzeit nicht durchführbar.

Es sind jedoch auch genau diese baulichen Eigenheiten, die durch den atmungsaktiven Bodenbelag und die gute Durchlüftung für ein stabiles Raumklima sorgen. Die naturgemäß kühlen Raumtemperaturen unterliegen keinen extremen Schwankungen, können allerdings während der Wintermonate durchaus unter die 10-Grad-Celsius-Marke fallen. Dieser Umstand stellt zwar kein Problem in konservatorischer Hinsicht dar, macht aber die Räume zumindest winters für den Publikumsverkehr ungeeignet.

Schließlich wurden Verbesserungen hinsichtlich der Sammlungspräsentation vorgenommen. Im ersten Schritt wurden die Werke auf Basis der Forschungsergebnisse nach Stilzugehörigkeit und Epochen neu geordnet und – sofern möglich – platzsparender aufgestellt. Dadurch konnte die Sammlung nicht nur inhaltlich übersichtlicher, sondern auch insgesamt in einer verbesserten Struktur präsentiert

17 Trnek 2006.

18 Zu den gesetzlich definierten Aufgaben siehe UG § 39 Abs. 2 mit Verweis auf das KUOG § 46 Abs. 2, vgl. Bast 2003, S. 87, und Klemmer 1999, S. 62.

19 Euler-Rolle 2011.



Abb. 4: Gipsabguss: Skopas, Meleager (aktueller Zustand), H 216, B 120, T 55 cm, Inv.-Nr. GM-GR-46



Abb. 5: Gipsabguss: Kephisodotos, Eirene (Detail, Zustand nach Restaurierung), H 217, B 80, T 55 cm, Inv.-Nr. GM-GR-39



Abb. 6: Einblick in die Ausstellung „Gips folgt Stein“ 2011/12



Abb. 7: Einblick in das Mittelschiff der Glyptothek mit Ziegelboden



Abb. 8: Reinigungskampagne in der Glyptothek 2009/10



Abb. 9: Reinigungskampagne 2009/10: Lorenz Gedon, Männliche Karyatide, Ausstattung Palais Todesco, Wien, 1876, Gips, H 171, B 45, T 38 cm, Inv.-Nr. GM-P-15

werden. Letzteres kam auch der Sicherheit der Objekte zugute. Das Gefahrenpotenzial, bei Unachtsamkeit die heiklen Werke im Vorbeigehen zu beschädigen, blieb allerdings bestehen. Diesbezüglich bedarf es auch einer entsprechenden Sensibilisierung der Besucher. In einem weiteren Schritt wurden einige Reliefs und andere nicht frei stehende Objekte, die bislang am Boden und in Regalen aufgelegt waren oder bodennah an der Wand lehnten, mit maßgefertigten Halterungen an den Wänden montiert. Schließlich wurde ein neuer, schlicht und in neutralem Grau gehaltener Skulpturensockel entwickelt, der die anfänglich als Sockel verwendeten Euro-Paletten sukzessive ersetzen soll. Dieser wurde außerdem, basierend auf Erfahrungswerten mit der Manipulation von solch fragilen Werken, so konzipiert, dass die Skulpturen mitsamt ihren Sockeln sicher per Hubwagen transportiert werden können, ohne abgebaut werden zu müssen. Mit allen diesen Maßnahmen soll neben der Gewährleistung der Objektsicherheit auch das ästhetische Gesamtbild der Glyptothek aufgewertet werden (Abb. 10 a, b). Bislang gehen die Kosten dafür noch zulasten der Gemäldegalerie. Mit der Erschließung der Sammlung konnte diese wieder ihrer ursprünglichen Verwendung zugeführt werden: der künstlerischen Lehre. Im Laufe der Zeit zeigte sich jedoch, dass die traditionell im akademischen Kunstunterricht verankerte Nutzung der Glyptothek, das Zeichnen vor den Gipsabgüssen, bei den Studierenden kaum noch auf Interesse stößt. Vielmehr ist es ein kunstinteressiertes Publikum, das die seit 2017 in der wärmeren Jahreszeit regelmäßig angebotenen Zeichennachmittage nutzt. Nichtsdestotrotz ist die Glyptothek heute wieder ein Ort künstlerischer Studien. Seit der Diplomarbeit von Bernadette Felber aus der Meisterklasse von Muntean/Rosenblum im Jahr 2000 (Abb. 11) wurde die Sammlung wiederholt von Studierenden der Akademie und anderen Kunstschaffenden sowohl als Inspirationsquelle als auch als Ausführungsort für die künstlerische Produktion erwählt. Dabei wurden verschiedenste Ansätze in unterschiedlichen Medien und Techniken verfolgt, die von Fotografie und Film über Performances bis hin zu digitalen Medien reichten (Abb. 12). Die Glyptothek wendet sich selbstverständlich nicht nur nach innen, sondern in Erfüllung der gesetzlich definierten Aufgaben²⁰ auch nach außen. Mit der Ausstellung „Antike in Wien. Die Akademie und der Klassizismus um 1800“ von 2002/03 wurde die Skulpturensammlung erstmals nach 100 Jahren wieder ans



Abb. 10: Einblick in die Glyptothek: a) Zustand 2014, b) Zustand 2017 mit neuen Sockeln, Fotos: Erich Hussmann



Abb. 11: Einblick in die Glyptothek anlässlich der Diplompräsentation von Bernadette Felber im Juni 2000, Foto: Bernadette Felber



Abb. 12: Am Set, Glyptothek, November 2015, Still zu Filmaufnahmen im Rahmen zweier institutsübergreifender und interdisziplinärer Lehrveranstaltungen von Bettina Henkel und Patrice Blaser im SoSe 2015 und WS 2015/16, Foto: Liesa Kovacs

20 Das ist gemäß KUOG § 46 Abs. 2.3 die „Darbietung ausgewählter Objekte der Sammlungen für die Öffentlichkeit durch ständige Schausammlungen oder zusätzliche Ausstellungen“, vgl. Klemmer 1999, S. 62.

Licht der Öffentlichkeit gebracht. Den damals rezent restaurierten Skulpturen wurden Zeichnungen und Gemälde aus den Sammlungen der Akademie sowie weiterer Institutionen gegenübergestellt und dabei prägnant ihre gegenseitigen Abhängigkeiten und Beziehungen herausgearbeitet (Abb. 13).²¹



Abb. 13: Einblick in die Ausstellung „Antike in Wien“ in der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien 2002/03 mit den Gipsabgüssen „Ares Borghese“ (GM-GR-26) und „Kapitolinische Venus“ (GM-GR-59)

Weitere Ausstellungen folgten, in denen Forschungsergebnisse zu einzelnen Objekten oder Werkgruppen dem Publikum nähergebracht wurden, wie die bereits oben erwähnte Ausstellung „Gips folgt Stein“ oder die in Kooperation mit dem Kupferstichkabinett der Akademie 2008 durchgeführte Franz-Caucig-Ausstellung²². Ausstellungen sind zwar geeignete Hilfsmittel, um Aufmerksamkeit zu generieren und Wissen zu vermitteln, doch die Glyptothek soll darüber hinaus wieder als ein Sammlungsdenkmal sichtbar und verfügbar sein und als solches ins Bewusstsein der Öffentlichkeit rücken. Zahlreiche Werbemaßnahmen wurden im Laufe der beiden letzten Jahrzehnte, in denen die Sammlung unter der Verantwortlichkeit der Gemäldegalerie steht, initiiert. Diese reichen von der Berichterstattung in der Tagespresse und dem ORF über Flyer, Prospekte und andere Printmaterialien bis hin zu künstlerischen Werbe- und Infofilmen zur Sammlung.

Derzeit ist eine Besichtigung des Schaudepots der Glyptothek gegen vorherige Terminvereinbarung sowie bei den in unregelmäßigen Abständen programmierten Führungen durch die Sammlung möglich. Darüber hinaus gibt es die bereits erwähnten Zeichennachmittage. Ziel ist die dauerhafte Öffnung der Abgussammlung in Anknüpfung an das einstige Gipsmuseum, das in Wien eine absolute Sonderstellung innehatte. Bis heute gibt es kein vergleichbares Museum, das sich ausschließlich der Bildhauerei widmet und umfassend die Entwicklung der europäischen Skulpturengeschichte nachzeichnet. Für die erforderliche Schaffung einer museumsadäquaten Infra- und Personalstruktur gilt es, in Zukunft eine entsprechende Finanzierung zu sichern. Es stellt sich aber

21 Hagen 2002.

22 Ohne Katalog.

gleichzeitig auch die Frage, wie die Glyptothek als museale Einrichtung angesichts des digitalen Zeitalters zukunftsfit gemacht werden kann. Die Sammlung bestmöglich zu bewahren, zu präsentieren und sie physisch erlebbar zu machen, ist grundlegend. Darüber hinaus ist es auch unsere Aufgabe, sie für andere, über die direkte Begegnung und Auseinandersetzung mit den Objekten hinausgehende Nutzungsansätze zu öffnen. Dies betrifft sowohl die Frage nach einem öffentlich zugänglichen Aufstellungsort, wie besonders auch die Präsentation und Nutzung in digitaler Hinsicht, um die Sammlung so in das 21. Jahrhundert zu führen. Die Diskussion um entsprechende Möglichkeiten und Neuansätze ist bereits im Gang. In einem derzeit an der Akademie der bildenden Künste angesiedelten und vom FWF geförderten Projekt mit dem Titel „Dust and Data“ begibt sich beispielsweise ein Team von Kurator*innen, Ausstellungsgestalter*innen sowie AI-Expert*innen auf die Suche nach innovativen Lösungsansätzen zur Nutzung von Kunstsammlungen am Modell der Glyptothek. Ausgangspunkt ist die Frage, wie Artificial Intelligence (AI) nicht nur für die Arbeit von Kurator*innen und Kunstwissenschaftler*innen, sondern darüber hinaus auch für die Auseinandersetzung aller Besucher*innen und User*innen mit Kunstsammlungen genutzt werden kann und wie mithilfe von AI die daraus neu geschaffenen Inhalte und Codes in physisch erlebbare Kunstobjekte zurückgeführt werden können.²³ Unabhängig von seinem Ausgang ist das Projekt zweifellos ein Bekenntnis zu einem innovativen Weg.

Literatur

Bast, Gerald (Hg.): *Universitätsgesetz '02 (Manzsche Sonderausgaben, 45b)*, Wien 2003.

Bauer, Johannes: *Gipsabgüsse zwischen Museum, Kunst und Wissenschaft. Wiener Abguss-Sammlungen im späten 19. Jahrhundert*, in: Schreiter, Charlotte (Hg.): *Gipsabgüsse und antike Skulpturen. Präsentation und Kontext*, Berlin 2012, S. 273-290.

Domanig, Andrea: *Die Gipsabgussammlung an der Akademie der bildenden Künste Wien. Mittelalterrezeption im 19. Jahrhundert*, in: *Euler-Rolle 2011*, S. 75-85.

Domanig, Andrea: *Was wurde aus Hansens Glyptothek? Zur Geschichte der Gipsabgussammlung an der Akademie der bildenden Künste Wien*, in: *Bastl, Beatrix (Hg.): Theophil Hansen – ein Resümee. Symposiumsband anlässlich des 200. Geburtstages. Symposium der Universitätsbibliothek der Akademie der bildenden Künste Wien, Juni 2013, Weitra 2014*, S. 75-96.

Euler-Rolle, Bernd (Hg.): *Das Keckmann-Epitaph in Stein und Gips. Original und Kopie*, Wien 2011.

Fleischer, Martina: *Zum Geleit. Zeitgeist für die Ewigkeit. Die Gipsabgussammlung der Wiener Akademie im 19. Jahrhundert*, in: *Euler-Rolle 2011*, S. 10-11.

Hagen, Bettina: *Antike in Wien. Die Akademie und der Klassizismus um 1800. Eine Ausstellung der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien vom 27. November 2002 bis 9. März 2003 und der Winckelmann-Gesellschaft im Winckelmann-Museum Stendal vom 11. Mai bis 27. Juli 2003*, Mainz 2002.

Klemmer, Babette: *KUOG (Österreichisches Hochschulrecht, 7)*, Wien 1999.

Lützow, Carl von: *Führer durch die Sammlungen der K. K. Akademie der bildenden Künste, I. Museum der Gypsabgüsse*, Wien 1880.

Pruscha, Carl: *Das Semper-Depot. Die Adaptierung des Semper'schen Kulissendepots in Wien zum Atelierhaus der Akademie der bildenden Künste*, München 1997.

Schmidt, Rudolf: *Glyptothek*, in: *Akademie der bildenden Künste Wien (Hg.), Akademie der bildenden Künste in Wien 1872-1972. 100 Jahre Hochschulstatut, 280 Jahre Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1972, S. 111-114.

Trnek, Renate (Hg.): *Glyptothek Datenbank 498 MB. Die Glyptothek der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien*, Wien 2006.

Wagner, Walter: *Die Geschichte der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Wien 1967.

Weinkopf, Anton: *Beschreibung der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. 1783 und 1790*, Wien 1895.

23 Zur Projektbeschreibung siehe <https://pf.fwf.ac.at/de/wissenschaft-konkret/project-finder/44864>, letzter Zugriff: 20.12.2019.

GESCHICHTSBEWUSSTSEIN UND HISTORISCHER DISKURS AN DER AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE MÜNCHEN – BLICKE AUF VERGANGENES UND GEGENWÄRTIGES

Caroline Sternberg

Die Geschichte der Sammlungen der Akademie der Bildenden Künste München

In ihrer 200-jährigen Geschichte kann die Akademie der Bildenden Künste München im 19. Jahrhundert große Sammlungsbestände vorweisen. Doch an die Fülle historischer Objekte erinnern in der Akademie heute nur noch Einzelstücke. In der sogenannten historischen Aula präsentiert die Akademie mit berechtigtem Stolz die in der Versailler Gobelinmanufaktur im 18. Jahrhundert gewobenen

Tapisserien mit Raffaels Wandbildern aus den Stanzten des Vatikans (Abb. 1). Im Jahr 1912 wurde das Gebäude um die Aula erweitert, deren Wandflächen auf die Formate der zehn seit 1815 in der Akademie befindlichen Gobelins zugeschnitten sind.¹ Die Geschichte des ‚verschwundenen Museums‘² der Akademie beginnt um 1800 mit dem Ausbau der kleineren Zeichenschule zur Kunstakademie mit Studiengängen in Malerei, Bildhauerei, Architektur und Kupferstecherkunst. In dieser Zeit



Abb. 1: Blick in die Aula der AdBK München, 2014, Foto: Stefan Vavra, © AdBK München

1 Brassat 2002.

2 Meine-Schawe 2013, 2014.

wurden auch die Sammlungen der Akademie mit Nachdruck erweitert. Besonders Gewicht wurde auf den Aufbau der Abgusssammlung gelegt. Hierfür wurden systematisch Ankäufe in Paris und Rom getätigt. Außerdem gelang die Überführung der Bestände des Mannheimer Antikensaals im Jahr 1807 in die Münchner Kunstakademie. Bereits 1822 wurden so 665 Gipsabgüsse gelistet.³ Die Sammlung diente als Lehrmaterial. Über einen langen Zeitraum begannen die Studierenden ihre Ausbildung mit dem Studium antiker Abgüsse.⁴ Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurde mit dem Anliegen, die Geschichte authentisch abzubilden, das direkte Vorbild der Natur immer wichtiger. Im Jahr 1886 wurde die Antikenklasse als erste Stufe der Ausbildung zugunsten der Naturklasse abgeschafft.⁵ Die Sammlungen von Requisiten und Kostümen lösten die Gipsabgüsse in ihrer Bedeutung ab. Kostüme von der Antike bis ins 19. Jahrhundert dienten den Modellen als Ausstattungsrepertoire, um die wahrheitsgetreue Darstellung verschiedenster historischer Szenen zu ermöglichen. Im Jahr 1900 wurden 700 Objekte aus der Sammlung ausrangiert, weil sie durch häufige Verwendung unbrauchbar geworden waren. Aus dieser Zahl lässt sich eine Vorstellung von der Größe der Kostümsammlung gewinnen.⁶ Ein musealer Charakter der Sammlungen gehörte von Anfang an zum Konzept der Akademie. 1811 wurde für die Akademie ein eigenes zweistöckiges Gebäude für die Antiken errichtet. Dieser Antikensaal war öffentlich zugänglich.⁷ Doch schon früh hört man von der unsachgemäßen Lagerung des nicht öffentlich zugänglichen Teils der Bestände. „Die mit großen Kosten aus Paris, Rom und Mannheim beschafften Gipsabgüsse waren zum Teil in recht verfallenen Zustände in einem Raum des Ballhauses untergebracht [...]. Der größere Teil lagerte seit Jahren noch unausgepackt in Kisten [...]“. So beschreibt Eugen von Stieler (1845-1925) den Zustand der Abgusssammlung der Akademie in der Rückschau.⁸ Der Blick in das Atelier Wilhelm von Kaulbachs (1805-1874) im Kolosssaal der alten Akademie aus dem Jahr 1874 bestätigt den laxen Umgang mit dem Sammlungsgut ein weiteres Mal (Abb. 2). In Kaulbachs Atelier waren die Gipse an die Seite gerückt worden, der Raum war mit Arbeitsutensilien, weiteren Requisiten und Arbeiten Kaulbachs angefüllt. Von der musealen Aufstellung ist nichts mehr zu sehen. Als die Schule zu Beginn der 1880er Jahre in das neue Gebäude zog, den heutigen Altbau der Akademie, blieben die Gipse vermutlich bereits damals schon auf dem Gang stehen (Abb. 3).⁹ Lediglich die Kostümsammlung behielt bis in die 1930er Jahre ihre Bedeutung, als die Akademie zusammen mit der Akademie für angewandte Kunst zum Hauptausstatter der „Festzüge zum Tag der deutschen Kunst“ wurde (Abb. 4). Die Akademie spielte auch darüber hinaus eine wichtige Rolle in der Kunstpolitik der Nationalsozialisten. Zahlreiche Berufungen brachten NS-konformes Personal in die Akademie.



Abb. 2: Atelier von Wilhelm von Kaulbach im Kolosssaal der alten Akademie, Fotografie, 1874, Verlag Hanfstaengl, Münchner Stadtmuseum, Sammlung Fotografie, Sammlung Dietmar Siegert



Abb. 3: George Barsony: Blick in den Ostflügel der Akademie, vor 1944, Foto: George Barsony, Repro: Archiv AdBK, Bestand Fotografie, © George Barsony, Australien

3 Meine-Schawe 2014, S. 97; zur Abgusssammlung auch Grasskamp 2002; Kader 2019. – Gemälde sammelte die Akademie nur in Einzelfällen, z. B. die „Heroische Landschaft mit Regenbogen“ von Joseph Anton Koch aus dem Jahr 1812. Vgl. Meine-Schawe 2014, S. 81 f.

4 Meine-Schawe 2014, S. 64. Nachdem 1827 die Elementarschule, in der nach grafischen Vorlagen gezeichnet worden war, ausgelagert wurde, bildete das Zeichnen nach Antiken die erste Stufe der Ausbildung. Überreste des Bestands an Grafik werden bis heute in Teilen in Bibliothek und Archiv aufbewahrt. Vgl. Stieler 1909, S. 75; Meine-Schawe 2014, S. 67-68.

5 Der Terminus „Antikenklasse“ taucht ab diesem Zeitpunkt nicht mehr in den Matrikelbüchern auf. Vgl. Jooss 2012, S. 37-39.

6 Meine-Schawe 2014, S. 108.

7 Meine-Schawe 2014, S. 75.

8 Grasskamp 2002, S. 69; Stieler 1909, S. 43.

9 Grasskamp 2002, S. 73-75; Böller 1998, S. 277.

Das Kriegsende und das Jahr 1945 eröffnen ein Kapitel der „totalen Verdrängung und der fatalen Kontinuität“.¹⁰ Erst die Studierendenrevolte 1968/69 rüttelte da wirklich auf. Die zentrale Rolle, welche die Münchner Kunstakademie im Zweiten Weltkrieg gespielt hatte, wurde nun von den Studierenden offen thematisiert. In der Aktion „Kunstbarrikade“ türmten sie im Juli 1969 Gipsabgüsse zusammen mit Gerümpel vom Gang auf, um den Verwaltungstrakt zu verbarrikadieren (Abb. 5). Die Aktion führt ein Abrechnen mit den verkrusteten Strukturen vor.¹¹ Die Integration der Gipsabgüsse brach mit dem klassischen Ideal der Kunst und zeigte einen neuen Kunstbegriff: Der traditionelle Werkbegriff in der Kunst war ins Wanken geraten. Besonders die Hinwendung zu Readymade und Dematerialisierung brachte vollkommen neuartige Kriterien für Kunstwerke mit sich, die auch die Aktionen der Studierendenrevolte stark prägten.¹²

Dokumentieren, Archivieren und Sammeln stand nun nicht mehr im Vordergrund der Bemühungen. Während für den Zeitraum der Jahre 1946 bis 1968 Semesterberichte und auch Fotodokumentationen im Archiv vorliegen, fehlen für die Zeit nach 1968 bis in die 1980er Jahre Dokumentationen des Akademiegeschehens vollständig. Die Sammlungen der Akademie verflüchtigen sich spätestens zu diesem Zeitpunkt. In der Akademie befindliche Nachlässe wurden an öffentliche Sammlungen abgegeben und noch vorhandene Reste der Kostümsammlung verkauft.¹³

Die Reaktivierung institutionellen Geschichtsdiskurses und die Einrichtung des Archivs an der AdBK

Jubiläen sind scheinbar hilfreiche Instrumente, um auch die Geschichte wieder zu entdecken. So ging es auch der Münchner Kunstakademie. Zum 175-jährigen Jubiläum erschien eine Festschrift, in der die Rolle der Akademie im Nationalsozialismus und auch der schwerfällige Neubeginn nach 1945 erstmalig thematisiert wurden.¹⁴ Das 200-jährige Jubiläum brachte weitere Publikationen und Fragen. Im Fokus lag die europäische Strahlkraft der Akademie besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und im frühen 20. Jahrhundert.¹⁵ Im Zuge der Sanierung des Altbaus wurden gleichzeitig die im sogenannten Kunstspeicher, einem im Untergeschoss der Akademie liegenden Raum, verbliebenen historischen Gegenstände im Zwischengeschoss des Westflügels untergebracht. Die Einrichtung eines Archives begann.

Das Archiv der Akademie teilt sich heute in zwei Teile. Den ersten Teil bilden Verwaltungsakten, Fotos sowie Ton- und Videoaufnahmen zur Geschichte der Akademie. Dazu kommen Sammlungsgut verschiedenster Art wie auch letzte Fragmente der Abgussammlung. Abgesehen von den neuen Sammelschwerpunkten des Archivs, die sich auf Unterlagen und Fotos zur Akademie und den Aufbau einer Grafiksammlung konzentrieren, ist ein Charakteristikum des



Abb. 4: Festzug „Glanzzeiten deutscher Kultur“ in München, 15.10.1933, Fotografie, Stadtarchiv München



Abb. 5: Kunstbarrikade, 3. Juli 1969, Fotodokumentation des Hausmeisters, Archiv AdBK, Bestand Fotografie

10 Nerdinger 1985, S. 55; zur Akademie im Nationalsozialismus vgl. Fuhrmeister 2008; Ruppert 2007; Ruppert 2008.

11 Zu den Protesten der Studierenden an der Akademie vgl. Jooss 2007; Grasskamp/Jooss 2006.

12 Hoffmann 1995, S. 17-20, S. 167-181.

13 Im Archiv der Akademie befinden sich noch Teile der Nachlässe von Else Jaskolla (1881-1957) und Angelo Jank (1868-1940). Aus dem Nachlass Jank wurde ein Konvolut an Grafiken des Künstlers als Dauerleihgabe an die Bayerische Schlösserverwaltung abgegeben. Vgl. AdBK München, Registratur, IV.9.3. Überlassung von Gegenständen aus Nachlässen usw.; die Information über den Verkauf der Kostümsammlung stammt aus mündlicher Überlieferung innerhalb der Akademie.

14 Zacharias 1985.

15 Jooss/Fuhrmeister 2006: Nr. 2; Gerhart/Grasskamp/Matzner 2008.

Altbestands der Sammlung die Zufälligkeit seiner Zusammenstellung. Diese schafft Raum für Fragen jenseits der üblichen Institutionsgeschichte.

Veränderung, Umkodierung und Neuschöpfung – Akademieartefakte in den Gängen der Akademie

Neben Wissenschaftlern sind besonders Künstler als Nutzer des Archivs willkommen, da sie andere Zugänge zu Archivgut entwickeln. Natürlich sind die im Archiv aufbewahrten Archivalien und Sammlungsobjekte vom direkten materiellen Eingriff ausgeschlossen. Für direkten künstlerischen Umgang mit dem Material steht im Archiv der Münchner Kunstakademie der neu gegründete Bestand OpenSource Archive zur Verfügung.¹⁶

Welche Fragen bei künstlerischen Interventionen an historische Objekte gestellt werden können und welche Aktualität dies bis heute an der Akademie hat, zeigt die genauere Betrachtung der in den Gängen der Münchner Kunstakademie befindlichen historischen Artefakte.

Im Untergeschoss des Altbaus der Akademie stehen heute zwei Abgüsse römischer Statuen aus dem Konservatorenpalast (Abb. 6, 7). Sie befinden sich seit 1807 in der Sammlung der Akademie, kamen mit den anderen Abgüssen des Mannheimer Antikensaals in die Akademie und stehen vermutlich seit dem Einzug in den Altbau zu Beginn der 1880er Jahre an ihrem heutigen Aufstellungs-ort.¹⁷ Über die Jahrzehnte haben sich zahlreiche Spuren auf ihrer Oberfläche gesammelt. Beide Statuen sind mittlerweile kopflos. Die Arme sind brüchig. Ihre ehemalige Stärke ist sehr labil geworden. Die mutwilligen Beschmierungen geben den Statuen eine neue Aussage. Dies wird besonders an der Statue Julius Cäsars deutlich: Während das Abbild Julius Caesars die historische Figur des Diktators und gleichermaßen auch die hierarchische römische Gesellschaftsordnung repräsentiert, deutet das aufgesprühte Anarchiezeichen auf seinem Panzer die Hinterfragung dieser Inhalte an. Auch der Kanon der klassischen



Abb. 6: Statue des Julius Caesar, Abguss der Marmorstatue in Rom, Palazzo dei Conservatori, Gips, Untergeschoss der AdBK München, Foto: David Czobel, © AdBK München

Abb. 7: Statue eines römischen Feldherrn, sog. Augustus, Abguss der Marmorstatue in Rom, Palazzo dei Conservatori, Untergeschoss der AdBK München, Foto: David Czobel, © AdBK München

¹⁶ Siehe Text Dominik Bais.

¹⁷ Meine-Schawe 2014, S. 42, Nr. 77, 78; erstmals gelistet findet man sie in einem Inventar von 1812, vgl. Meine-Schawe 2008, S. 43.

Künstlerausbildung, zu dem diese Statuen als Lehrobjekte gehörten, wird damit hinterfragt. Die Urheber der Beschmierungen sind unbekannt, ein künstlerischer Zusammenhang ist in diesem Fall nicht zwingend. Es handelt sich eher um eine ikonoklastische Geste, die das Objekt nicht vollständig zerstört, sondern es verletzt. Das Anbringen des Anarchiezeichens kann als zerstörerisches „Kunstattentat“¹⁸ empfunden werden und gleichzeitig eine produktive „Neuschöpfung“ markieren.¹⁹

Im rechten Treppenhaus befindet sich eine marmorne Heldentafel für die gefallenen Studierenden des Ersten Weltkriegs (Abb. 8).²⁰ Im Zuge der studentischen Proteste von 1968/69 wurde die Tafel Teil einer gezielten studentischen Intervention. Am 11. Dezember 1968 überstrichen die Studierenden die marmorne Tafel mit zwei breiten gekreuzten schwarzen Pinselstrichen. Begleitet von einem Duett aus Trompete und Bohrmaschine wurde darunter eine weitere Platte angefügt. Diese war aus rohem Blech und mit schwarzen, aufgedruckten Buchstaben versehen. Einige Zeit später stellten sich die Studierenden mit Kerzen am Denkmal zu einer Gedenkminute auf.²¹ Auf die Tafel war ein Zitat von Bertolt Brecht geschrieben:

„DAS GROSSE KARTHAGO FÜHRTE DREI KRIEGE
ES WAR NOCH MÄCHTIG NACH DEM ERSTEN
NOCH BEWOHNBAR NACH DEM ZWEITEN
ES WAR NICHT MEHR AUFFINDBAR NACH DEM
DRITTEN. BRECHT“

Bertolt Brecht hatte seinen offenen Brief an die deutschen Künstler 1951 mit den berühmt gewordenen Zeilen geschlossen. Ihm ging es um die Erhaltung des Friedens.²² Besonders die Angst vor einem Atomkrieg war 1968 tagesaktuell.²³

Das Hinzufügen der Blechtafel nahm dem marmornen Gedenkstein die denkmalartige Aura. Gleichzeitig konnte die Aktion als Entlarvung eines



Abb. 8: Helden- und Antiheldengedenktafel, nach 1918 und 1968, Marmor/Blech, Treppenaufgang der AdBK München, Foto: David Czobel, © AdBK München

überkommenen Heldenbegriffs verstanden werden.²⁴ Es entstand ein Monument für die Friedensbewegung, das bis heute seine Aktualität nicht verloren hat. Das zeigen auch die werkimmanenten Veränderungen, die die metallene Tafel aktuell aufweist. Die marmorne Tafel ist heute im Originalzustand wiederhergestellt. An der metallenen Hinzufügung sind die Buchstaben mit Filzstift nachgezogen. Dies zeigt das Festhalten an der neuen Aussagekraft seit 1968, das nicht nur von institutioneller Seite erhalten wird, sondern auch darüber hinaus beschäftigt.

Im Treppenhaus gegenüber findet sich eine ganz anders geartete künstlerische Intervention (Abb. 9). Die Ehrentafel, die 1891 zum 70. Geburtstag des Prinzregenten angebracht wurde, ist Teil einer fast unsichtbaren Neuinterpretation. Im Sommer 2018

18 Zum Kunstattentat vgl. Hoffmann 1995, S. 12-15; Gamboni 1998, S. 95-110.

19 Mitchell nennt drei Hauptstrategien des Ikonoklasmus: Vernichtung, Entstellung und Verschwinden lassen. Vgl. Mitchell 2008, S. 380; Fleckner/Steinkamp/Ziegler 2011, S. 9.

20 Die Tafel war bereits nach dem Ersten Weltkrieg im Treppenhaus der Akademie angebracht worden. Nach dem Zweiten Weltkrieg fügte man noch in goldenen Lettern den Schriftzug „1939-1945“ hinzu. Auf der Abbildung von 1976 ist die Hinzufügung noch erkennbar. Vgl. Kehr 2008, S. 202.

21 Kehr 2008, S. 202; Zacharias 2016, S. 74: Die Aktion ist durch ein Foto im Archiv der Akademie dokumentiert. Das Foto ist mit dem Datum 30.12.1968 bezeichnet. Vgl. Archiv AdBK, Bestand Fotografie, Sign. F-0250.

22 Knopf 1996, S. 173.

23 Goers 1999, S. 15-23.

24 Zacharias 2016, S. 75.

wurde sie von Paul Valentin, einem Studierenden der Akademie, abgeformt und mit einem neuen Text versehen. Während die ursprüngliche Inschrift die enge Verbundenheit der Akademie zum Herrscherhaus bezeugte,²⁵ findet sich ein neuer Text auf der nachgeahmten Tafel, die als Überformung über das Original gelegt ist:

„KÖNNTEN SIE NUR IN DER VERBORGENHEIT DER TAFELN LESEN UND DIE ZAEUNE IHRER GAERTEN GANZ UEBERSTEIGEN DOCH SIE SEHEN NICHT HIN UND IHR INNERSTER CHRONIST VERSCHREIBT SICH“.

Paul Valentin lässt anagrammartig aus den Lettern des darunter liegenden Gedenksteins eine neue Inschrift entstehen²⁶ und fragt damit nach den Gesetzmäßigkeiten der Geschichtsüberlieferung: Wer schreibt unsere Geschichte? Nach welchen Kriterien werden die historischen „Fakten“ gesammelt und in einen Zusammenhang gesetzt? Inhaltlich spielt das Werk mit der Verborgenheit der Arbeit, die nur der aufmerksame Betrachter überhaupt bemerkt. So wird deutlich, wie sich in die Geschichtsüberlieferung auch Fehlinterpretationen einschleichen können, die lange nicht aufgedeckt werden.

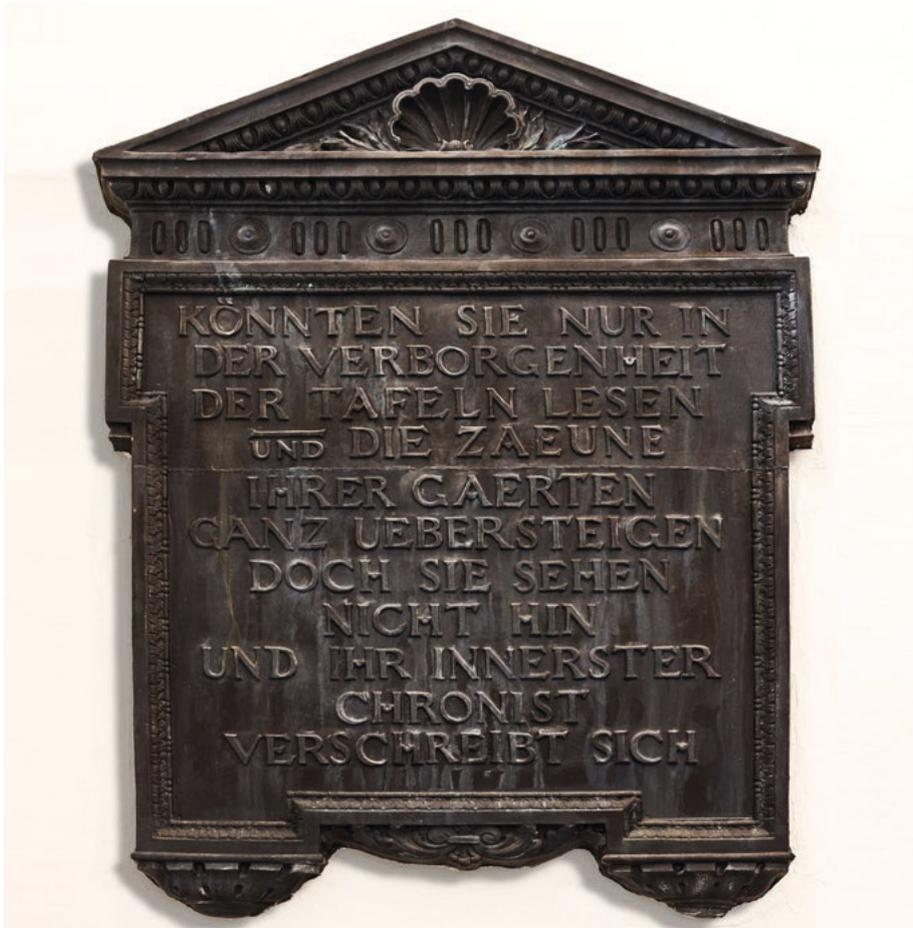


Abb. 9: Paul Valentin: Gedenktafel, 2018, Kunststoff, Bronzepulver (oxidiert), Treppenaufgang der AdBK München, Foto und © Paul Valentin

25 Die aktuell nicht sichtbare Inschrift lautet: „DIE KÖNIGLICHE AKADEMIE DER BILDENDEN KÜNSTE STIFTET DIESE TAFEL ZUR ERINNERUNG AN DEN SIEBENZIGSTEN GEBURTSTAG IHRES GÖNNERS UND FÖRDERERS LUITPOLD PRINZREGENTEN VON BAYERN AM XII. MÄRZ MDCCCXCI“, Vgl. Kehr 2008, S. 108 f.

26 Für diese Information danke ich Paul Valentin.

Die drei Beispiele künstlerischen Diskurses in den Gängen der Akademie zeigen bilderstürmerische Eingriffe in historische Objekte. Mit ihrer verletzenden und auch vielleicht anstößigen Seite funktionieren sie als „Provokateure“.²⁷ Dabei sind sie eng mit gesellschaftlichen und politischen Auseinandersetzungen verbunden. Vergleichbarer Umgang mit Bildwerken hat eine lange Tradition: So sind vandalistische Übergriffe Teil unserer Kulturgeschichte seit den Bilderstürmen der Antike.²⁸ Und auch innerhalb der künstlerischen Moderne gelten ikonoklastische Bildakte bereits als gestalterisches Grundprinzip.²⁹ Die auf diese Weise erweiterten Werke führen Angriffe auf etablierte Normen vor Augen. Die historischen Objekte in den Gängen der Akademie sind so zu Speichern der Diskurse um die Akademie und ihre Geschichte geworden. Dies mag aus archivarischer Sicht diskussionswürdig sein; vielleicht lässt sich die Position der Akademie, die die gezeigten künstlerischen Diskurse zulässt und im Fall der Arbeit von Paul Valentin klar unterstützt, aus der Geschichte des Hauses erklären: Die Involvierung der Akademie in die NS-Kunstpolitik und die immense Erschütterung durch die Proteste der Studierenden von 1968/69 sind einschneidende Ereignisse in der Geschichte der Münchner Kunstakademie und prägen die Institution bis in die Gegenwart. Bereits 1968 hatte der Senat der Akademie in einer Resolution an das Kultusministerium geschrieben, dass er „in einer Kunstakademie eine lebendige Organisationsform [siehe, Einfügung C. S.], die nur dann existenz- und entwicklungsfähig sein kann, wenn die jeweils neu zu bestimmenden Denk- und Arbeitsmodelle in freier Selbstbestimmung zur Entfaltung kommen können“.³⁰

Diesen Grundsätzen scheint die Akademie bis heute zu folgen. So sind auch die Ausdrucksformen der Revolte an der Münchner Kunstakademie ein wichtiger Bestandteil der künstlerischen Auseinandersetzung an der Akademie.³¹ Umgeben von Graffiti an den Wänden der Akademiekorridore sind die historischen Artefakte in einen veränderten künstlerischen „Aggregatzustand“ überführt.³² Sie bewegen sich zwischen Vergangenheit und Gegenwart. Dabei eröffnen sie sowohl Einblicke in den künstlerischen Umgang mit der Wirkmächtigkeit von Geschichte als auch in den Prozess des Wiederverarbeitens, der Umkodierung und der Neuschöpfung.

27 Mitchell 2008, S. 373.

28 Mitchell 2008, S. 379, 394; siehe auch dazu gerade in Bezug auf Bildnisse: Fleckner 2011, S. 15-33.

29 Fleckner/Steinkamp/Ziegler 2011, S. 1-6; Gamboni 1998, 265-292; Zuschlag 2018; auch in der Kunstgeschichtsschreibung hat sich das Thema seit den 1960er Jahren als Forschungsfeld etabliert. Vgl. Fleckner/Steinkamp/Ziegler 2011, S. 2, 7-11; Münch/Tacke/Herzog/Heudecker 2018, S. 7 (Vorwort der Herausgeber).

30 AdBK München, Registratur, II. 3.4. Protokolle über Senatssitzungen, Protokoll der Senatssitzung vom 4.6.1969.

31 Zum 50-jährigen Jubiläum der Studierendenproteste veranstaltete die Akademie drei Vortragsabende zum Thema „Akademie und Revolution“. In zwei Seminaren beschäftigten sich Studierende mit den historischen Geschehnissen der Revolte und reagierten hierauf künstlerisch. Die Ergebnisse wurden in einer kleinen Publikation veröffentlicht. Vgl. Kirschenmann/Sternberg 2019.

32 Fleckner/Steinkamp/Ziegler 2011, S. 5.

Literatur

- Böller, Susanne:** *Die Akademie feiert sich selbst*, in: Bauer, Helmut (Hg.): *Schwabing. Kunst und Leben um 1900. Essayband*, München 1998, S. 269-283.
- Brassat, Wolfgang:** *Die Raffael-Gobelins in der Kunstakademie München (= Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste München)*, Ostfildern 2002.
- Fleckner, Uwe:** *Aus dem Gedächtnis verbannt. Funktion und Ästhetik zerstörter Bildnisse*, in: Fleckner, Uwe; Steinkamp, Maike; Ziegler, Hendrik: *Der Sturm der Bilder. Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 2011, S. 15-34.
- Fleckner, Uwe; Steinkamp, Maike; Ziegler, Hendrik:** *Produktive Zerstörung. Konstruktion und Dekonstruktion eines Forschungsgebietes*. In: Fleckner, Uwe; Steinkamp, Maike; Ziegler, Hendrik (Hg.): *Der Sturm der Bilder. Zerstörte und zerstörende Kunst von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin 2011, S. 1-14.
- Fuhrmeister, Christian:** *Adolf Ziegler (1892-1959), nationalsozialistischer Künstler und Funktionär*, in: Gerhart/Grasskamp/Matzner 2008, S. 88-95.
- Gamboni, Dario:** *Zerstörte Kunst. Bildersturm und Vandalismus im 20. Jahrhundert*, London 1997, deutschsprachige Übersetzung, Köln 1998.
- Gerhart, Nikolaus; Grasskamp, Walter; Matzner, Florian (Hg.):** *200 Jahre Akademie. „... kein bestimmter Lehrplan, kein gleichförmiger Mechanismus“*, München 2008.
- Goers, Oliver:** *Geschichte der Friedensbewegung*, Berlin 1999.
- Grasskamp, Walter:** *Der lange Abschied vom Klassizismus*. In: Grasskamp, Walter: *Ist die Moderne eine Epoche?*, München 2002, S. 63-117.
- Grasskamp, Walter, und Birgit Jooss:** *Branko Senjor. 60-er Jahre, Umbruchsjahre – Fotografien aus der Münchner Kunstakademie*, München/Berlin 2006.
- Hoffmann, Justin:** *Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre*, München 1995.
- Jooss, Birgit:** *Zu den Studentenunruhen von 1968*, in: Ruppert, Wolfgang, und Christian Fuhrmeister (Hg.): *Zwischen deutscher Kunst und internationaler Modernität: Formen der Künstlerausbildung 1918 bis 1968*, Weimar 2007, S. 81-102.
- Jooss, Birgit:** *Zwischen Antikenstudium und Meisterklasse. Der Unterrichtsalltag an der Münchner Kunstakademie im 19. Jahrhundert*. In: ATENY nad IZARA. *Malarstvo monachijskie. Athen an der Isar. Münchner Malerei. Skizzen und Studien*, Suwalki 2012, S. 23-46.
- Jooss, Birgit, und Christian Fuhrmeister:** *Nationale Identitäten – Internationale Avantgarden. München als europäisches Zentrum der Künstlerausbildung*, in: *zeitenblicke* 5, 2006, Nr. 2.
- Kader, Ingeborg:** *„Mancher Anfang ist schwer ...“*. Die Geschichte des Museums für Abgüsse Klassischer Bildwerke und der Aufbau der archäologischen Bildwissenschaft an der Universität München. In: Weigand, Katharina, und Claudius Stein (Hg.): *Die Sammlungen der Ludwig-Maximilians-Universität München gestern und heute. Eine vergleichende Bestandsaufnahme 1573-2016 (Beiträge zur Geschichte der Ludwig-Maximilians-Universität München 10)*, München 2019, S. 259-312.
- Kehr, Wolfgang:** *Geschichte der Münchner Kunstakademie in Bildern*, München 2008.
- Kirschenmann, Johannes, und Caroline Sternberg:** *„MACHT WAS“ – Kunst zu 68 und heute*, München 2019.
- Knopf, Jan:** *Brecht-Handbuch. Theater, Lyrik, Prosa, Schriften*. Stuttgart/Weimar 1996.
- Meine-Schawe, Monika:** *Abgüsse griechischer Bildwerke in der Münchner Kunstakademie*, in: Fuhrmeister, Christian, und Birgit Jooss: *Isar/Athen. Griechische Künstler in München – Deutsche Künstler in Griechenland*, München 2008, S. 37-51.
- Meine-Schawe, Monika:** *Das verschwundene Museum. Die Kunst- und Lehrsammlung der Akademie der Bildenden Künste in München. Teil I und II*. In: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst* LXIV, 2013, S. 95-193, und 2014, LXV, S. 59-224.
- Mitchell, W. J. T.:** *Bilder verletzen*, in: ders.: *Bildtheorie*. Hg. v. und mit Nachwort von Gustav Frank, Frankfurt am Main 2008, S. 371-395.
- Münch, Birgit Ulrike; Tacke, Andreas; Herzog, Markwart; Heudecker, Sylvia (Hg.):** *Bildergewalt. Zerstörung – Zensur – Umkodierung – Neuschöpfung*, Petersberg 2018, S. 7 (Vorwort der Herausgeber).
- Nerdinger, Winfried:** *Akademiebeschimpfung – Anti-Festrede zur 175-Jahr-Feier*, in: Zacharias, Thomas (Hg.): *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*, München 1985, S. 47-58.
- Ruppert, Wolfgang:** *Zwischen „Führerwille“ und der Vision der „deutschen Kunst“. Die 1930er Jahre bis 1945*, in: Ruppert, Wolfgang, und Christian Fuhrmeister (Hg.): *Zwischen Deutscher Kunst und internationaler Modernität. Formen der Künstlerausbildung 1918-1968*. Weimar 2007, S. 37-58.
- Ruppert, Wolfgang:** *Mit Akademismus und NS-Kunst gegen die ästhetische Moderne. Die späte Öffnung der Akademie der Bildenden Künste München zwischen 1918-1968*, in: Gerhart/Grasskamp/Matzner 2008, S. 78-87.
- Stieler, Eugen von:** *Die königliche Akademie der bildenden Künste zu München. Festschrift zur Hundertjahrfeier*, 1. Band: 1808-1858, München 1909.
- Zacharias, Thomas:** *Tradition und Widerspruch. 175 Jahre Kunstakademie München*. München 1985.
- Zacharias, Thomas:** *Akademie und Irrwitz. Schlaglichter auf die Münchner Kunsthochschule in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, München 2016 (unveröffentlichtes Manuskript).
- Zuschlag, Christoph:** *„den Zerstörungsakt dem Bilde einverleiben – als Ausdruck und als Form.“ Zerstörung und Neuschöpfung in der Kunst der Moderne und der Gegenwart*, in: Münch/Tacke/Markwart/Heudecker 2018.

OPENSOURCE ARCHIVE. EIN PROJEKT AN DER ADBK MÜNCHEN

Dominik Bais

„Nein, die technische Struktur des archivierenden Archivs bestimmt auch die Struktur des archivierbaren Inhalts schon in seiner Entstehung und in seiner Beziehung zur Zukunft. Die Archivierung bringt das Ergebnis im gleichen Maße hervor, wie es sie aufzeichnet.“¹

Beim OpenSource Archive (OSA) handelt es sich nicht um ein weiteres Digitalisierungsprojekt, sondern um ein künstlerisches Experiment, bei dem das digitale Prinzip „Open Source“ auf die analoge technische Struktur eines Archivs übertragen wurde. Durch die Demokratisierung der Speicherungsprozesse eines Archivs mithilfe der Mittel der Ästhetik sollen neue Möglichkeiten der Speicherung von Informationen erprobt werden.

Die Gründung des OSA fand im Zuge meiner Examensausstellung 2018 an der Akademie der Bildenden Künste München statt. Für die Ausstellung gestaltete ich den Skulpturenraum des Archivs der Akademie um. Lichtspots hoben künstlerische Werke aus meiner Studienzeit und einzelne Dinge des Archivs, zu denen meine Arbeiten inhaltliche und assoziative Verbindungen hatten, im abgedunkelten Raum hervor. Die reduzierte Inszenierung sollte durch die neue, ästhetische Kontextualisierung eine Neudeutung meiner Werke und der Inhalte des Archivs ermöglichen. Präsentiert wurden Videos, Soundinstallationen, Zeichnungen, Skizzenhefte, Fotografien, bildhauerische Arbeiten, dokumentierte Aktionen, künstlerische und wissenschaftliche Texte, die verteilt in den Raum gelegt, gestapelt oder gelehnt wurden. Lediglich ein rot umrandeter und hell angeleuchteter Vertrag wurde aufgehängt. Dieser „Schenkungs- und Nutzungsvertrag“ bildete das Kernstück der Ausstellung und regelte die Übertragung meiner ausgestellten Werke in das



Abb. 1: Raumsicht der Ausstellung „OpenSource Archive“, Dominik Bais, 2018, Archiv der AdBK München, Foto: Dominik Bais

Archiv der Akademie. Im Vertrag wurde die Schenkung der Werke von mir an mehrere Bedingungen geknüpft: Zum einen an die Gründung einer neuen Sammlung namens „OpenSource Archive“, deren Grundstock die geschenkten Arbeiten bilden sollten, und zum anderen an grundlegende, aber zum Teil utopische Bedingungen, die in mehreren Paragraphen aufgelistet wurden und den Vertrag zu einer Art Manifest des Archivs machten.

„§ 3: Das Archiv der Akademie der Bildenden Künste München erklärt sich mit der Aufnahme der Arbeiten einverstanden, ihre mortifizierende Funktion als Institution nach der Kunst aufzugeben und erkennt sich als lebendiges Kunstwerk an.“²

Paragraph 3 weist die erste Abweichung im Vergleich zu einem herkömmlichen Schenkungsvertrag der Akademie auf. Darin wird das Archiv mit

1 Derrida 1997, S. 35.

2 Gründungsvertrag OpenSource Archive, 2018.

drastischen Worten als „Institution nach der Kunst“ bezeichnet und die Selbsterkennung als „lebendiges Kunstwerk“ gefordert. Die Formulierungen stehen sich diametral gegenüber und verhalten sich allein schon im Wortsinn antonym. Eine Definition der beiden Formulierungen bleibt jedoch im Folgenden aus und lässt daher einen weiten Deutungsraum zu. Im folgenden Paragraphen 4 wird als Ausbruchstrategie aus der zuvor deklarierten Starre die Gründung einer neuen Sammlung festgeschrieben, deren rechtliche Grundlage und Regeln in den restlichen Paragraphen ausgeführt werden.

„§ 4: Das Archiv beteiligt sich mit der Aufnahme der Arbeiten an einer Bewegung, deren Ziel die Etablierung eines kollektives Arbeitsverständnisses ist. Dazu gründet das Archiv eine neue Sammlung namens ‚OpenSource Archive‘.“³

Mit der im Paragraphen angesprochenen Bewegung ist die „Open“-Bewegung gemeint. Dieser Bewegung geht es vor allem um einen freien und hierarchielosen Zugang zu immateriellen Gütern wie Wissen oder Software. Ihren Ursprung fand sie unter anderem in der Do-it-yourself-Bewegung, der Hacker-Bewegung der 1960/70er und der Freien-Software-Bewegung der 1980er Jahre. Die neuen Möglichkeiten einer schnellen Kommunikation über das Internet ließen eine Öffnung von Wissen durch die vereinfachte Distribution von Inhalten zu. Ziel der Initiative ist es, durch Mit- und Zusammenarbeit einen besseren Zugang zu Informationen und damit bessere Ergebnisse oder Lernerfolge zu erreichen. Dieses Ziel soll vor allem durch ein partizipatives Öffentlichmachen von unzugänglichem Wissen erreicht werden.⁴ So beginnt beispielsweise Aaron Swartz sein sehr bekannt gewordenes „Guerilla Open Access Manifesto“ von 2008 mit den Worten: „Information ist Macht. Und wie bei jeglicher Macht gibt es jene, die sie für sich behalten wollen.“⁵ Das „Öffnen“ von Wissen für eine breite Masse ist ein Kampf gegen die Diskriminierung schlecht gestellter Personengruppen, denen der Zugang durch ökonomische, geografische oder sozialstrukturelle Faktoren

verwehrt bleibt. Laut der Definition der Open Knowledge Foundation ist Wissen offen, wenn „jeder darauf frei zugreifen, es nutzen, verändern und teilen kann – eingeschränkt höchstens durch Maßnahmen, die Ursprung und Offenheit des Wissens bewahren.“⁶ Ausprägungen dieser Bestrebungen „Open Content“ (Freie Inhalte) sind zum Beispiel „Open Access“, bei dem es um den freien Zugang zu wissenschaftlicher Literatur im Internet geht, „Open Educational Resources“, die sich für freie Lern- und Lehrmaterialien einsetzen, oder das Prinzip „Open Source“, an dem sich die neugegründete Sammlung orientiert.



Abb. 2: Raumansicht der Ausstellung „OpenSource Archive“, Dominik Bais, 2018, Archiv der AdBK München, Foto: Dominik Bais

Obwohl der Aspekt des Digitalen zentral in der Open-Interessengemeinschaft ist, lässt sich dieses Prinzip der Öffnung auch auf andere Bereiche übertragen. Die Fragen, die innerhalb der Community verhandelt werden, scheinen für eine Gesellschaft im digitalen Wandel hin zu einer Informationsgesellschaft essenziell. So beschäftigt sich die Bewegung beispielsweise intensiv mit Fragen nach der Speicherung von Informationen, kollektiven Arbeitsweisen und Autorschaft. Die verhandelten Fragen nach dem geistigen Eigentum hinsichtlich der künstlerischen und kulturellen Produktion sind

3 Gründungsvertrag OpenSource Archive, 2018.

4 Spielhagen 2016.

5 Swartz 2008.

6 Open Knowledge Foundation 2015.



Abb. 3: Blick auf den Gründungsvertrag des OpenSource Archives, Dominik Bais, 2018, Archiv der AdBK München, Foto: Dominik Bais

in der Rechtstheorie oftmals mit der eindimensionalen Vorstellung eines Autors verbunden, der in einem genuinen Akt etwas aus dem Nichts erschafft. In dieser romantischen Idee eines Autors wird der kollektive Aspekt einer Kulturproduktion ausgeblendet und übergangen. In David M. Berrys Text „Copy, Rip, Burn – The Politics of Copyleft and Open Source“ wird beispielsweise das „Gemeinsame“ als zentraler Aspekt des Denkens gesehen. In einem kritischen Bewusstsein für den kollektiven Moment einer Produktion und in einer möglichen „Technologie des Gemeinsamen“ sieht Berry die Chance, neue Herangehensweisen und Methoden für soziales Handeln und politische Praktiken zu entwickeln.⁷

Eine Methode der Open-Bewegung ist das Prinzip „Open Source“. Dieses Prinzip der „offenen Quelle“ beschreibt die Möglichkeit Dritter, auf den Quellcode eines Programms zuzugreifen und diesen modifizieren zu können. Als Quellcode wird eine von Computern lesbare Abfolge von Anweisungen

beschrieben, die ein Programm formal exakt und vollständig beschreiben. Der Begriff „Open Source“ bedeutet jedoch mehr als nur den freien Zugang zum Quellcode. Die Distributionsbedingungen für „Open Source“ unterliegen einer von der Open Source Initiative definierten Konvention aus zehn Punkten. Diese Regeln stellen zum Beispiel sicher, dass keine Personen, Gruppen oder Systeme diskriminiert werden, dass der Quellcode frei zugänglich bleibt und die Integrität der vorhergegangenen Autor*innen sichergestellt ist.⁸ Dieses Prinzip wurde für das OpenSource Archive-Projekt adaptiert. So heißt es in Paragraph 5 des Vertrags: „Dritten wird das Modifizieren, Editieren, Remixen und Sampeln der in der Sammlung ‚OpenSource Archive‘ befindlichen Arbeiten gestattet.“⁹ Auch die nachfolgenden Paragraphen orientieren sich an der Konvention der Open Source Initiative und den Leitlinien der Open-Bewegung. So wird zum Beispiel die kostenfreie Nutzung der Werke in der Sammlung und deren Zugänglichkeit sichergestellt.

7 Berry 2008.

8 Open Source Initiative 2007.

9 Gründungsvertrag OpenSource Archive, 2018.

Das OSA ist eine Sammlung innerhalb des Archivs, deren Regeln nur für diese neue Sammlung und nicht für das Archiv im Ganzen gelten. Die neue Sammlung besteht aus gestifteten Werken von Studierenden, die der Öffnung ihrer Werke vertraglich zugestimmt haben. Der Grundstock des OSA besteht ausschließlich aus Kunstwerken. Das ist insofern wichtig, als dass die Künstlichkeit der Objekte schon allein durch ihre Bezeichnung als „Kunstwerke“ bewusst wird und sich diese „Artefakte“ so der Illusion objektiver Reproduktion entziehen.

Das Archiv der Akademie im Allgemeinen könnte auch ohne das Open Source-Projekt als sehr offen geführt bezeichnet werden. Interessierte und Studierende können dort wissenschaftlich und/oder künstlerisch arbeiten, wobei die Unversehrtheit der Archivalien oberstes Gebot hat. Dieses Gebot der „Unversehrtheit“ hat definitiv seine Berechtigung, wurde jedoch zu Forschungszwecken für die neue Sammlung aufgehoben. Wer an Werken innerhalb der Sammlung arbeiten möchte, stimmt ebenfalls vertraglich einem Regelwerk zu. Diese Verträge orientieren sich an der Definition der „Offenen Lizenz“ aus der „Open Definition“.¹⁰ Die Kunstschaffenden verpflichten sich darin beispielsweise, das Produkt ihrer Arbeit zu dokumentieren und wieder an das Archiv zurückzugeben. Die Dokumentation der einzelnen Schritte entspricht etwa dem digitalen Patch-System, bei dem die einzelnen Versionen der Software durchnummeriert werden. Das soll zum einen die Integrität der einzelnen Autoren schützen und zum anderen wichtige Informationen für eine eventuelle, spätere Auswertung der Arbeiten liefern. Die Archivalien könnten so selbst zu einer Art von Mikro-Archiven, zu Trägermedien von kulturellen und/oder politischen Entwicklungen werden.

Die Strukturierung der Sammlung ist einem bekannten Essay der Open Source-Bewegung entlehnt: „The Cathedral and the Bazaar“¹¹ aus dem Jahr 1997. Darin diskutiert Eric S. Raymond die Vor- und Nachteile von Open Source-Entwicklungsmethoden. Er vergleicht das klassische Modell eines quelloffenen Softwareprojekts mit dem Bau einer Kathedrale, der unter der Schirmherrschaft einer

leitenden Person mit Bauplan steht, die verschiedene Aufgabenbereiche verteilt und überwacht. Alternativ zu dieser Methode beschreibt er das Prinzip des „Bazaars“, bei dem viele Menschen ihre Waren feilbieten. Wer sich für eine Ware interessiert, holt sich diese, verarbeitet sie weiter und bietet sie wieder an. In diesem Szenario gibt es statt einer leitenden eine koordinierende Person, welche die Einhaltung der Regeln, wie zum Beispiel dass weiterverarbeitete Produkte wieder auf dem Markt angeboten werden, überwacht. Die Struktur des OSA konstituiert sich in diesem beschriebenen Prinzip des „Bazaars“, in dem der/die aktuelle Leiter*in des Archivs die Funktion „des Marktwächters/der Marktwächterin“ einnimmt. Raymond spricht in diesem Essay auch davon, dass man nie sagen könne, eine Software sei fertig, da es immer Weiterentwicklungspotenzial gebe. Deshalb betrachtet er die Softwareindustrie auch als Dienstleistungs- und nicht als Fertigungsindustrie. Auch das OSA darf nicht als Fertigungsstätte von archivarischer Kunst betrachtet werden, da der Entwicklungsprozess der Archivalien und der Sammlung selbst, wie bei anderen Sammlungen auch, nie abgeschlossen sein wird. Vielmehr soll die Wahrnehmung des OSA die einer Plattform zur Generierung von Wissen und Geschichte sein. Wie kann eine solche „quelloffene“ Arbeit an



Abb. 4: Detailsicht der Installation, Dominik Bais, 2018, Archiv der AdBK München, Foto: Dominik Bais

¹⁰ Open Knowledge Foundation 2015.

¹¹ Raymond 2001.

Archivalien denn überhaupt erfolgen? Nun spielt die Verortung der Sammlung innerhalb einer Kunstakademie in vielerlei Hinsicht eine entscheidende Rolle für das Projekt, denn die Sammlungen an Kunsthochschulen vereinen diverse Besonderheiten, zum Beispiel dass sie meist für Lern- und Lehrzwecke angelegt wurden. Mit Abgüssen, Modellen, Präparaten u. a. wurde über Generationen hinweg künstlerisch gearbeitet. Eine weitere Besonderheit von Sammlungen an Kunsthochschulen stellt die Aufnahme von künstlerischen Werken dar. Diese Arbeiten von Studierenden und Lehrenden reflektieren zum einen die Lehre der jeweiligen Kunsthochschule, aber auch kulturelle und politische Verhältnisse der jeweiligen Zeit und Gesellschaft. Dieses Potenzial von künstlerischer Arbeit als zeitdokumentierender Tätigkeit ist im Archiv der Münchner Kunstakademie überall sichtbar. Wichtigster Beweggrund der Verortung des Projekts in einer Kunsthochschule ist die gemeinsame Sprache der Sammlung und der Kunstschaffenden. Was in der digitalen Open Source-Bewegung das Programmieren ist, wurde für das OSA mit „künstlerisches, ästhetisches Arbeiten“ übersetzt. Obwohl es viele diverse Programmiersprachen gibt, so konstituiert sich die Open Source Community durch die Informatik. In diesem Sinne soll das OSA durch die Kunst konstituiert werden, denn zum einen sind künstlerische Prozesse denen des Programmierens nicht sehr fern, und zum anderen scheint das Vordringen und Offenlegen der „Quelle“ oder des „Wesens“ eines Materials, Dings oder Inhalts der künstlerischen Praxis immanent. Ästhetische Praxis erweist sich als die Programmiersprache des OpenSource Archive.

Das OSA ist als ergebnisoffenes Experiment angelegt, daher lässt sich ein möglicher Erkenntnisgewinn nur erahnen. Das erhoffte Potenzial der Sammlung orientiert sich an der Annahme Derridas, dass der archivierbare Inhalt durch die technische Struktur des archivierenden Archivs bestimmt wird und den archivierbaren Inhalt so schon in seiner Entstehung und in seiner Beziehung zur Zukunft strukturiert. Die These des Experiments ist, Prozesse wie Geschichtsschreibung durch einen radikalen Umbau der technischen Struktur der archivierenden Sammlung zu beeinflussen. Konkret formuliert ist das Ziel des OSA, eine Demokratisierung dieser zukunftsbestimmenden Prozesse wie Geschichtsnarration durch das Öffnen von geschlossenen Räumen und durch einen demokratischen und kollektiven Zugang zu den Archivierungsprozessen der Sammlung mit den Mitteln der Ästhetik zu erreichen. Die Forschung in Richtung einer „Technologie des Gemeinsamen“ könnte neue Herangehensweisen und Methoden für die Speicherung von Informationen, die kulturelle Produktion sowie soziale und politische Praktiken hervorbringen.¹²

Um ein offenes und demokratisches Arbeiten im Archiv zu ermöglichen, wurden im Paragraphen 11 des Vertrags ein paar Soll-Vorschriften vereinbart. Die Soll-Vorschrift ist eine Rechtsnorm, durch die dem Archiv ein begrenztes Ermessen eingeräumt wird. Das Archiv kann also in Ausnahmefällen von der vorgesehenen Vorschrift abweichen. Da diese Ausnahme jedoch formuliert werden muss, ist in diesem Fall ein stetiger Reflexionsmoment impliziert, ob und warum eine Vorschrift nicht eingehalten werden konnte. Vor allem wenn die Vorschrift gar nicht erfüllbar oder utopisch ist. So soll zum Beispiel das

12 Derrida 1997; Berry 2008.

Archiv laut § 11 (j) „RepräsentantIn eines entgrenzten Werkbegriffs“ sein. Andere Vorschriften aus dem Paragraphen dagegen sind ganz konkret: „(b) dieses Archiv [soll] den Wertbegriff der Kunst marktunabhängig definieren“, offen interpretierbar: „(c) dieses Archiv [soll] keine Denkmäler errichten“ oder metaphorisch formuliert: „(d) dieses Archiv [soll] niemanden diskriminieren“.¹³

Das Projekt OpenSource Archive steckt noch in der Anfangsphase, jedoch werden immer mehr Kunstwerke gestiftet, und immer mehr Kunstschaffende zeigen Interesse, im Archiv künstlerisch zu arbeiten. In naher Zukunft könnte das Experiment anhand von Begriffen wie „Kollektives Gedächtnis“, „Autorschaft“ oder „Kollektive Arbeit“ befragt werden, und Fragestellungen könnten entwickelt werden, die für die anderen Sammlungsbestände des Archivs ebenso wichtig sind. Archive sind durch ihre informationsspeichernde Tätigkeit zukunftsprägende Institutionen und somit gesellschaftliche Essenzen. Eine aktive Gestaltung der Strukturen unserer Archive hätte das Potenzial einer Mitbestimmung an unserer Zukunft. Dabei soll das OpenSource Archive nicht als Alternative für herkömmliche Archivierungsstrategien gesehen werden, sondern als Experiment zur Generierung von Erkenntnis, um eine solche Gestaltung dieser Strukturen zu schaffen. Vor allem Fragen nach den Prozessen der Speicherung von Informationen sind in unserer gegenwärtigen Zeit mit Big Data und digitaler Überwachung essenziell und deren Beantwortung zukunftsentscheidend. Der Wunsch nach einer Mitbestimmung an diesen Speicherungsprozessen ist groß und nur durch die Öffnung geschlossener Räume möglich.

Literatur

Bais, Dominik: *Gründungsvertrag OpenSource Archive, 2018; Archiv der AdBK München.*

Berry, David M.: *Copy, Rip, Burn – The Politics of Copyleft and Open Source, 2008, https://tovarna.org/files0/active/2/8454-copy_rip_burn_the.pdf, letzter Zugriff: 9.12.2019.*

Derrida, Jacques: *Dem Archiv verschrieben: Eine Freudsche Impression. Übers. von Hans-Dieter Gondel und Hans Naumann. Berlin 1997.*

Open Knowledge Foundation: *Open-Definition Version 2.1, 2015, <http://opendefinition.org/od/2.0/de/>, letzter Zugriff: 28.11.2019.*

Open Source Initiative: *The Open Source Definition, 2007, <https://opensource.org/docs/osd>, letzter Zugriff: 3.12.2019.*

Raymond, Eric S.: *The Cathedral and the Bazaar: Musings on Linux and Open Source by an Accidental Revolutionary. Rev. ed., Beijing/Cambridge/Farnham u. a. 2001.*

Rechtslexikon.net: *Soll-Vorschrift, 2014, <http://www.rechtslexikon.net/d/soll-vorschrift/soll-vorschrift.htm>, letzter Zugriff: 11.12.2019.*

Scharf, Julia: *Das Archiv ist die Kunst – Verfahren der textuellen Selbstreproduktion im Moskauer Konzeptualismus, 2006, <https://www.forschungsstelle.uni-bremen.de/UserFiles/file/06-Publikationen/Arbeitspapiere/fsoAP78.pdf>, letzter Zugriff: 15.10.2019.*

Spielhagen, Johannes: *Die „Open“-Bewegung CC BY-SA 3.0, 2016, <https://handbuch-digitalisierung.de/die-open-bewegung/>, letzter Zugriff: 9.12.2019.*

Swartz, Aaron: *Guerilla Open Access Manifesto, 2008, <https://openaccessmanifesto.wordpress.com/manifest-des-guerilla-open-access/>, letzter Zugriff: 28.1.2020.*

¹³ Rechtslexikon 2014; Gründungsvertrag OpenSource Archive, 2018.

VERZEICHNIS DER AUTOR*INNEN

Prof. Dr. m Albert, Professor für Künstleranatomie, Ungarische Akademie der Bildenden Künste, Budapest

Dominik Bais, bildender Künstler und Filmemacher

Julia Blume, Kustodin der Sammlungen und Dozentin am Institut für Theorie der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig (HGB Leipzig)

Dr. Anastasia Dittmann, wissenschaftliche Mitarbeiterin am Archiv der Universität der Künste Berlin (UdK Berlin)

Dr. Martina Dlugaczyk, wissenschaftliche Mitarbeiterin Bischöfliches Generalvikariat (BGV) Bistum Münster

Jakob Fuchs, Dipl. Rest., von Februar 2017 bis Januar 2020 wissenschaftlicher Mitarbeiter im BMBF-Projekt „Körper und Malerei“, Hochschule für Bildende Künste Dresden (HfBK Dresden)

Dr. Simone Fugger von dem Rech, Archivarin und Kustodin der HfBK Dresden; Teilprojektleiterin im BMBF-Projekt „Körper und Malerei“, Hochschule für Bildende Künste Dresden (HfBK Dresden)

Dr. Julia Hamelmann, wissenschaftliche Mitarbeiterin im Hochschularchiv der Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle

Prof. Dr. Christoph Herm, Prof. Dr. Christoph Herm, Professor für Archäometrie und naturwissenschaftliche Forschung in der Konservierung/Restaurierung, Studiengang Kunsttechnologie, Konservierung und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut; Teilprojektleiter im BMBF-Projekt „Körper und Malerei“, Hochschule für Bildende Künste Dresden (HfBK Dresden)

Dr. Janine Kaden, Chemikerin, von Okt. 2018 bis Juli 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin im BMBF-Projekt „Körper und Malerei“, Hochschule für Bildende Künste Dresden (HfBK Dresden)

Claudia Koch, Kuratorin an der Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste Wien

Dr. Sandra König, wissenschaftliche Mitarbeiterin im Projekt „Burg gestaltet! Qualitätspakt Lehre“ mit einem Schwerpunkt der Koordination von Datenbanken, Burg Giebichenstein Kunsthochschule Halle

Prof. Dr. Kristin Marek, Professorin für Allgemeine Kunstgeschichte, Hochschule für Bildende Künste Dresden (HfBK Dresden)

Prof. Dr. Angela Matyssek, Professorin für Kunstgeschichte und -theorie der Moderne und Gegenwart, Hochschule für Bildende Künste Dresden (HfBK Dresden)

Prof. Dipl.-Rest. Ivo Mohrmann, Professor für Kunsttechnologie, Strahlenuntersuchung und Fotografie, Studiengang Kunsttechnologie, Konservierung und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut; Teilprojektleiter im BMBF-Projekt „Körper und Malerei“, Hochschule für Bildende Künste Dresden (HfBK Dresden)

Dr. Sandra Mühlenberend, von Februar 2017 bis Januar 2020 Leiterin und Koordinatorin des BMBF-Projekts „Körper und Malerei“ an der Hochschule für Bildende Künste Dresden (HfBK Dresden)

Franziska Müller-Reissmann, Leiterin des Material-Archivs der Zürcher Hochschule der Künste (ZHdK)

Esther Rapoport, Dipl. Rest., von November 2017 bis Juli 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin im BMBF-Projekt „Körper und Malerei“, Hochschule für Bildende Künste Dresden (HfBK Dresden)

Kathleen Rosenthal, von Februar 2017 bis Mai 2019 wissenschaftliche Mitarbeiterin im BMBF-Projekt „Körper und Malerei“, Hochschule für Bildende Künste Dresden (HfBK Dresden)

Frederike Schmäschke, akademische Mitarbeiterin, Mittlere und Neuere Kunstgeschichte, Fachgruppe Kunstwissenschaften-Restaurierung, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (ABK Stuttgart)

Caroline Sternberg, Leiterin des Archivs der Akademie der Bildenden Künste München (AdbK München)

Alice Thomine-Berrada, Leitende Kustodin an der cole des Beaux-Arts Paris

IMPRESSUM

Sammlungen an Kunsthochschulen.
Speichern und Vermitteln

Herausgeberin: Sandra Mühlenberend
Redaktion: Sandra Mühlenberend
Lektorat: Martina Buder
Satz und Layout: Quantumdesign.de
Erschienen: Juni 2020

Der Tagungsband beruht auf der gleichnamigen Tagung (6. bis 8. 11. 2019) und entstand im Rahmen des Projektes „Körper und Malerei. Erschließung, Erforschung und Nutzung der Anatomischen Lehrsammlung und der Gemäldesammlung der Hochschule für Bildende Künste Dresden“.

Bildrechte sind von den Autor*innen geprüft und freigegeben.

Abbildung Cover: Material-Musterkasten aus der Lehrsammlung des Studiengangs Kunsttechnologie, Konservierung und Restaurierung von Kunst- und Kulturgut der HfBK Dresden, Foto: Sandra Mühlenberend

