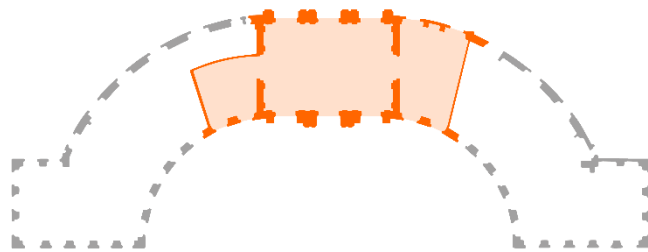


Nadine Raddatz



Orangerie Digital

**Virtuelle Rekonstruktion und Erschließung der
Erlanger Filialgemäldegalerie (1906-1934)**

Publiziert auf ART-Dok. Publikationsplattform Kunst- und Bildwissenschaften
Volltextserver von arthistoricum.net – Fachinformationsdienst Kunst, Fotografie und Design,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2023.

Diese Publikation ist auf der Webseite von ART-Dok <https://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/>
dauerhaft frei verfügbar (Open Access)

DOI: <https://doi.org/10.11588/artdok.00006999>

Inhaltsverzeichnis

Vorwort zur elektronischen Publikation	2
Abkürzungsverzeichnis	3
1 Einleitung	4
1.1 Orangeriegebäude.....	4
1.2 Quellenlage und Forschungsstand	7
1.3 Forschungsfrage	10
2 Entwicklung der Erlanger Filialgemäldegalerie	11
2.1 Phasen der Entwicklung der Galerie	11
2.1.1 Planungsphase und Eröffnung	11
2.1.2 Veränderungen vor und während des Ersten Weltkrieges.....	19
2.1.3 Die letzten Jahre der Galerie.....	29
2.2 Über Zweck und Ordnung der Sammlung.....	41
2.2.1 Nutzung der Galerie für Lehrzwecke.....	41
2.2.2 Einteilung der Werke in Schulen	43
3 Datenbank und virtuelle Rekonstruktion	50
3.1 Intention und Ziele	53
3.2 Aufbau des WissKI <i>Orangerie Digital</i> (Stand 2017).....	55
3.2.1 Der virtuelle Rundgang.....	56
3.2.2 Der Objektkatalog	61
3.2.3 Historische Dokumente.....	62
3.3 Schwierigkeiten und Herausforderungen (Stand 2017).....	63
4 Fazit	67
5 Anhang	69
5.1 Quellenangaben und Literaturverzeichnis.....	69
5.1.1 Archivalien.....	69
5.1.2 Literaturangaben.....	70
5.1.3 Verwendete Websites	72
5.2 Abbildungsverzeichnis mit Nachweis.....	73
5.2.1 Historische Dokumente.....	73
5.2.2 Fotografische Abbildungen der Orangerie von Innen und Außen	80
5.2.3 WissKI <i>Orangerie Digital</i> – Screenshots (Stand 2017).....	84
5.2.4 Rekonstruktion der Ausstellung von 1906	90
5.3 WissKI	97
5.3.1 Beschreibung der Felder der einzelnen Objektmasken (Stand 2017).....	97
5.3.2 Domänenontologie für WissKI <i>Orangerie Digital</i> (Stand 2017)	105
5.3.3 Pathbuilder des WissKI <i>Orangerie Digital</i> (Stand 2017).....	106

Vorwort zur elektronischen Publikation

Die vorliegende Publikation ist eine leicht überarbeitete Fassung meiner am 18. Juli 2017 an der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg eingereichten Masterarbeit mit dem Titel *Orangerie Digital – Virtuelle Rekonstruktion und Erschließung der Erlanger Filialgemäldegalerie (1906-1934) in der virtuellen Forschungsumgebung WissKI*. Betreut wurde die Arbeit von Prof. Dr. Heidrun Stein-Kecks; Zweitgutachter war Prof. Dr. Günther Görz.

Die Arbeit basiert auf dem Forschungsstand von 2017. Der Textteil zur Erarbeitung und Gestaltung der Datenbank in der wissenschaftlichen Kommunikationsinfrastruktur WissKI wurde der Vollständigkeit halber in dieser Arbeit belassen, obwohl die Datenstruktur des WissKI und die Internetpräsentation des Projektes heute nicht mehr wie hier beschrieben existieren. Durch die im Abbildungsverzeichnis zu sehenden Screenshots der damaligen Website und der im Anhang aufgelisteten Ontologie des WissKI lässt sich der Zustand von 2017 nachvollziehen.

In einem auf diese Arbeit aufbauendem Projekt wurde sowohl die Ontologie vom WissKI als auch die Web-Präsentation grundlegend überarbeitet und neu aufgesetzt. Die seit 2020 online zugängliche Plattform *Orangerie Digital* (orangerie-digital.wisski.data.fau.de) zeigt, dass bereits mit dieser Arbeit angestrebte Ziel. Der dort zu sehende 360°-Rundgang ist das Ergebnis der hier erarbeiteten Rekonstruktion und wurde von Bavarian Health/ercas3D Software Solution GmbH Erlangen mit meiner Mithilfe realisiert. Der Umfang des Objektkatalog der Werke und ergänzenden Dokumente zeigt noch den Stand von 2017. Die Texte auf der Website wurden von Studierenden des Instituts für Kunstgeschichte Erlangen erweitert und teilweise neu aufgesetzt.

Nadine Raddatz, September 2023

Abkürzungsverzeichnis

BStGS	Bayerische Staatsgemäldesammlungen
CIDOC	International Commitee for Documentation (frz.: Comité international pour la documentation)
CRM	Conceptual Reference Model
GVE	Gemeinnütziger Verein Erlangen
KVE	Kunstverein Erlangen
OWL	Ontologie Web Language
RDF	Resource Description Framework
Senat	(Kgl.) akademischer Senat der Universität Erlangen
StadtAE	Stadtarchiv Erlangen
SoSe	Sommersemester
StMKS	Kgl. Bayerisches Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten
StMUK	Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus
UAE	Universitätsarchiv Erlangen
VA	Verwaltungsausschuss
VV	(Personen- und) Vorlesungs-Verzeichnis der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen(-Nürnberg)
ZGD	Zentralgemäldegalerie-Direktion

1 Einleitung

Ziel des Projektes *Orangerie Digital* ist es, die Erlanger Filialgemäldegalerie wieder zum Leben zu erwecken. Diese für Lehrzwecke angelegte Sammlung befand sich von 1906 bis 1934 im Wassersaal der Orangerie und dessen Nebenräumen und präsentierte ausgewählte Werke aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Mit Hilfe von Quellenmaterial wurde eine virtuelle Rekonstruktion angestrebt, die die Ausstellungssituation von 1906 wiederherstellen möchte. Zusätzlich wurden die Daten der einzelnen Werke, welche im Laufe der Zeit in der Galerie ausgestellt waren, in einem Online-Objektkatalog gesammelt. Beides wurde in der virtuellen Forschungsumgebung WissKI, einer wissenschaftlichen Kommunikationsinfrastruktur für das Weltkulturerbe, erfasst.

1.1 Orangeriegebäude

Baugeschichte und Architektur

Im Jahr 1703 kaufte der Markgraf Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth (1644–1712) das neu fertiggestellte Erlanger Schloss und das östlich daran angrenzende Gelände für seine dritte Ehefrau, die Elisabeth Sophie (1674–1748).¹ Die Orangerie wurde als Teil einer Gartenanlage für das Schloss von Architekt Gottfried von Gedeler geplant und in den Jahren von 1705 bis 1706 errichtet.² Eines der Vorbilder für die Architektur, war das Pomeranzenhaus des Berliner Schlosses, errichtet 1685 von Architekt Johann Adolf Nering.³ Die Verbindung nach Berlin, lässt sich auch daher erklären, dass Gedeler zuvor dort tätig war und die Dynastie, welcher Markgräfin Elisabeth Sophie entstammt, aus jener Stadt kommt.⁴ Als weitere Vorgängerbauten zählen die Orangerie des Schlosses Seehof bei Bamberg von 1686 und die Orangerie des Schönbornschlosses in Gaibach, welches unmittelbar vor der Erlanger Orangerie im Jahre 1699 erbaut wurde.⁵

¹ Vgl. Karl MÖSENER: Die Orangerie und das Orangerieparterre in Erlangen als Orte des Herrscherlobs. In: Rainald Becker u. Iris von Dorn (Hrsgg.): Marktgraf Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth 1644-1712. Politik – Repräsentation – Kultur (Tagungsband). Bayreuth 2014, S. 173-212, hier S. 174.

² Vgl. MÖSENER 2014, S. 174.

³ Vgl. MÖSENER 2014, S. 174.

⁴ Vgl. Karl MÖSENER: Zum Typus und zur Gestalt der Erlanger Orangerie. In: Jan Thorleiv Bunsen (Hrsg.): 300 Jahre Erlanger Orangerie. Ein markgräflicher Hesperidengarten. Erlangen 2006, S. 9-14, hier S. 10 – vgl. MÖSENER 2014, S. 174.

⁵ Vgl. MÖSENER 2014, S. 178 – vgl. MÖSENER 2006, S. 11.

In seiner Einführung in die Gemäldegalerie von 1906 bezeichnet Heinrich Bulle das Gebäude als „das zweifellos wertvollste architektonische Monument aus der Markgrafenzeit“⁶. Als Orangerie diente der Bau vornehmlich zur Überwinterung empfindlicher Orangenbäume. Der Erlanger Bau ist jedoch mehr als das. Er nimmt eine Brückenfunktion zwischen Nutzgebäude und sogenannter „Maison de Plaisance“ ein.⁷ Die Wasserbecken und versteckten Spritzenanlagen, welche dem Hauptsaal – genannt Wassersaal – namensgebend waren, sowie weitere für die Botanik unbrauchbare Nebenräume in den Seitenflügeln weisen darauf hin, dass jenes Gebäude auch ein Ort des Amusements war.⁸

Der Grundriss der Orangerie ist dem sogenannten ‚teatro-Typus‘ entlehnt:⁹ Der querrrechteckige Hauptsaal ist im Osten und Westen von konkav einschwingenden, viertelkreisförmigen Seitenflügeln flankiert, an deren Ende sich jeweils ein Eckpavillon absetzt ([Abb. 1.1](#)). Gegenüber der Orangerie, im Süden, sollte ein Bau mit korrespondierendem Grundriss entstehen, wie der – wenn auch spiegelverkehrte – Grundriss von Paul Decker von 1711 ([Abb. 1.1](#)) zeigt. Im Aufriss sollte sich dieser Bau nur durch einen Glockenturm absetzen: die Konkordienkirche ([Abb. 1.2](#)).¹⁰ Die Seitenflügel dieser Schlosskirche, welche ebenfalls Zitrusfrüchte beherbergen sollten, wurden nie ausgeführt.¹¹ Die Kirche wurde bereits 1743 profanisiert und im Zuge des Übergangs an die Universität Erlangen Mitte des 19. Jahrhunderts als Geologisch-mineralogisches Institut neu gebaut.¹² Die Orangerie und die Konkordienkirche sollten zusammen mit dem Schloss ein geschlossenes Platz- bzw. Gartenensemble bilden, in welchem der Hugenottenbrunnen den Mittelpunkt bildet.

Eine weitere Besonderheit ist die allegorische und ikonologische Ausschmückung des Innen- und Außenbaus der Orangerie sowie des Schlossgartens.¹³ Das hierdurch ausgedrückte Herrscherlob auf die Regentschaft der Markgrafen ist bereits ausführlich bei Karl Möseneder erläutert.¹⁴

⁶ Heinrich BULLE: Einführung in die Kgl. Gemäldegalerie Erlangen. Erlangen 1906, S. 4.

⁷ Vgl. MÖSENER 2014, S. 177.

⁸ Vgl. MÖSENER 2014, S. 177.

⁹ Vgl. MÖSENER 2006, S. 11.

¹⁰ Vgl. MÖSENER 2014, S. 178-179.

¹¹ Vgl. Volkmar GREISELMAYER: Art. „Konkordienkirche“. In: Erlanger Stadtleikon. Nürnberg 2002, S. 431-432, hier S. 431.

¹² Vgl. GREISELMAYER 2002, S. 431.

¹³ Vgl. MÖSENER 2014, S. 175-177.

¹⁴ Vgl. Karl MÖSENER: Die Orangerie und das Orangerieparterre in Erlangen als Orte des Herrscherlobs. In: Rainald Becker u. Iris von Dorn (Hrsgg.): Marktgraf Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth 1644-1712. Politik – Repräsentation – Kultur. Bayreuth 2014, S. 173-212.

Nutzung der Orangerie

Die Erlanger Orangerie hat eine bewegte Nutzungsgeschichte hinter sich, welche erst nach der markgräflichen Zeit richtig Fahrt aufnahm. Nach dem Tod der Markgrafenwitwe Sophie Caroline im Jahre 1818 ging das Gebäude am 8. Oktober desselben Jahres nach Ministerialverfügung zusammen mit weiteren markgräflichen Bauten in den Besitz der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen über.¹⁵ Sophie Caroline hatte noch von 1814 bis zu ihrem Tod in der Orangerie Unterkunft bezogen, nachdem das Schloss im Vorjahr fast bis auf die Grundmauern heruntergebrannt und somit unbewohnbar geworden war.¹⁶

Nach einem Umbau wurde zunächst von 1826 bis 1863 das anatomische Institut in der Orangerie untergebracht.¹⁷ Hierbei wurde der Wassersaal zu einer Art ‚Theatrum Anatomicum‘ umgebaut.¹⁸ Überdies wurden diverse Sammlungen, so etwa die Zootomische Präparatesammlung in den Seitenflügeln aufbewahrt.¹⁹ 1865 erhielt das anatomische Seminar einen Neubau und das pharmazeutische Institut zog im ehemaligen Markgrafenbau ein.²⁰ Gleichfalls wurden weitere Sammlungen und Seminarräume anderer Fächer in den Räumlichkeiten untergebracht.²¹ Nachdem das pharmazeutische Institut ebenfalls einen Neubau erhielt, zog dieses 1897 aus der Orangerie aus.²² Zu jenem Zeitpunkt hatte die Zeit bereits sichtlich Spuren am Gebäude hinterlassen, sodass eine Grundsanie rung vonnöten war.

1897 stand die Orangerie kurz vor dem Abriss, nachdem auf dessen Gelände ein neues chemisches Institut errichtet werden sollte.²³ Dem tatkräftigen Einsatz des Universitätsarchitekten Friedrich Scharff und einer Bürgerinitiative ist es zu verdanken, dass das barocke Kleinod vor der Zerstörung bewahrt wurde.²⁴ 1899 wurde dann, gefördert durch staatliche Mittel, mit der Sanierung begonnen.²⁵ Im Zuge dieser Baumaßnahmen wurde am Ostflügel für das ab dahin dort ansässige Institut für

¹⁵ Vgl. Clemens WACHTER: Die Orangerie als Institutsgebäude der Friedrich-Alexander-Universität. In: Jan Thorleiv Bunsen (Hrsg.): 300 Jahre Erlanger Orangerie. Ein markgräflicher Hesperidengarten. Erlangen 2006, S. 15-21, hier S. 15.

¹⁶ Vgl. WACHTER 2006, S. 15.

¹⁷ Vgl. WACHTER 2006, S. 15-16.

¹⁸ Vgl. Theodor KOLDE: Die Universität Erlangen unter dem Hause Wittelsbach 1810 bis 1910. Festschrift zur Jahrhundertfeier der Verbindung der Friderico-Alexandrina mit der Krone Bayern. Erlangen/Leipzig/Deichert 1910 (Nachdr. Erlangen 1991), S. 473.

¹⁹ Vgl. WACHTER 2006, S. 15.

²⁰ Vgl. WACHTER 2006, S. 16.

²¹ Vgl. WACHTER 2006, S. 16.

²² Vgl. WACHTER 2006, S. 16.

²³ Vgl. WACHTER 2006, S. 16.

²⁴ Vgl. SCHÖCK u. WACHTER 2012, S. 29-30 – vgl. KOLDE 1910, S. 471.

²⁵ Vgl. WACHTER 2006, S. 17.

Kirchenmusik ein Orgelraum angefügt.²⁶ Bereits ab 1903 wurden die Räumlichkeiten der Orangerie für Ausstellungen aus dem Universitätsbesitz genutzt.²⁷ In jener Zeit äußerte sich auch der Wunsch einer eigenen Erlanger Galerie. 1906 fand dann die Eröffnung der Erlanger Filialgemäldegalerie statt. Das erst 1914 gegründete kunstgeschichtliche Seminar bezog ab dato ebenfalls die Räumlichkeiten der Orangerie und teilt sich diese bis heute mit dem Institut für Kirchenmusik.

Zur nächsten Jahrhundertwende zeigte sich erneut die Dringlichkeit einer Restaurierung des Gebäudes. 2012 wurde diese ca. drei Jahre andauernden Bauarbeiten abgeschlossen und so erstrahlt das Gebäude heute wieder in seinem Glanz aus der markgräflichen Zeit.²⁸ Anders als bei früheren Sanierungen wurde hierbei auch die alte Farbgestaltung nachempfunden.

1.2 Quellenlage und Forschungsstand

Die Schriften zur Erlanger Filialgemäldegalerie

Eine der Grundlagen für diese Arbeit bilden die vier Schriften, welche zur Zeit des Bestehens der Filialgemäldegalerie über ihren Bestand veröffentlicht wurden. An erster Stelle steht hier der erste Bestandskatalog des Kunsthistorikers und Direktors der Königlich Bayerischen Zentralgemäldegalerie München, Franz von Reber (1834–1919), von 1906.²⁹ Er listet sämtliche Werke unterteilt in geografische Schulen auf. Dabei dokumentiert er neben Künstler, Titel, Maßen, Material, Jahreszahl und einer Notiz zur Herkunft des Werkes, jeweils eine stichpunktartige Beschreibung des Werkes und eine kurz umrissene Biografie des Künstlers.

Ebenfalls 1906 erschien die Einführung des klassischen Archäologen Heinrich Bulle (1867–1945),³⁰ erster Konservator der Sammlung. Er schreibt einen Führer durch die Räumlichkeiten der Sammlung, die sowohl für das interessierte Laienpublikum als auch für Studierende und Fachleute gedacht war. Neben einer Gesamteinschätzung der Galerie ordnet Bulle einzelne Werke in einen kunsthistorischen Kontext ein und erläutert deren

²⁶ Vgl. WACHTER 2006, S. 18.

²⁷ Vgl. KOLDE 1910, S. 473-474.

²⁸ Vgl. Doris OSTERTAG: Sanierung und Umbau der Orangerie. Eine Baumaßnahme des Freistaats unter der Leitung des Staatlichen Bauamts Erlangen-Nürnberg. In: Clemens Wachter u. Heiner Stix (Red.): Die Erlanger Orangerie. Restaurierung eines barocken Kleinods. Erlangen 2012, S. 92-109, hier S. 93.

²⁹ Vgl. Franz von REBER: Katalog der K. Gemälde-Galerie in Erlangen. Amtliche Ausgabe. München 1906.

³⁰ Vgl. Heinrich BULLE: Einführung in die Kgl. Gemäldegalerie Erlangen. Erlangen 1906.

Epochenrelevanz. Dabei widmet er sich den Werken mit sehr unterschiedlicher Intensität und nimmt auch subjektive Wertungen vor.

Im Jahr 1913 verfasste Reber einen weiteren Text zur Erlanger Filialgemäldegalerie,³¹ welcher als Teil einer Art Gesamtübersicht über die bayerischen Filialgemäldegalerien diente. Er nimmt Bezug auf den Ist-Stand der Sammlung, erwähnt jedoch nicht jedes Werk, welches sich zum Zeitpunkt 1913 in Erlangen befunden haben muss.

Als letztes sei der Aufsatz des Kunsthistorikers und langjährigen Konservators der Sammlung, Friedrich Haack (1868–1935), genannt³², der fast 10 Jahre später im Universitätskalender erschien. Haack beschreibt die Situation der Sammlung im Jahre 1921. Bei der Einschätzung der Werke wird Haack im Gegensatz zu Reber sehr subjektiv.

Greiselmayers Aufsatz

Die erste größere Aufarbeitung der Geschichte der Erlanger Filialgemäldegalerie leistet Volkmar Greiselmayer in einem Aufsatz von 1993³³, welchen er in leicht abgeänderter Form im selben Jahr noch ein weiteres Mal in einem Sammelband veröffentlichte.³⁴ Greiselmayer ist vor allem die Zuordnung der Werke aus dem ersten Bestandskatalog von Franz von Reber aus dem Jahre 1906 zu den Hängeplänen von 1905 zu verdanken. Sie dienten bereits einem nicht veröffentlichten Vorgängerprojekt von Franziska Köhler als Grundlage zur virtuellen Rekonstruktion der Ausstellungssituation von 1906 und sollen auch in diesem Projekt einen Ausgangspunkt bilden. Dabei bleiben bei Greiselmayer noch einige Fragen zur Hängung offen. Sein Aufsatz beschäftigt sich primär mit der Geschichte der Galerie und nebengeordnet mit deren Werken. Als Quellen dienten Greiselmayer die Verwaltungsakten der Universität Erlangen über die königliche Filialgemäldegalerie³⁵ sowie korrespondierende Akten aus der Registratur der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München³⁶.

³¹ Vgl. Franz von REBER: Von den Bayerischen Filialgemäldegalerien. D, Erlangen. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 3 (1913), S. 188-199.

³² Vgl. Friedrich HAACK: Die Erlanger Gemälde-Galerie. In: Erlanger Universitäts-Kalender. Erlangen 1921/22, S. 5-17.

³³ Vgl. Volkmar GREISELMAYER: Die Filialgemäldegalerie bei der Universität Erlangen. Zur Geschichte der „Kleinen Pinakothek“ in der Orangerie. In: Erlanger Bausteine (41), Erlangen 1993[a], S. 223-262.

³⁴ Vgl. Volkmar GREISELMAYER: Die Filialgemäldegalerie bei der Universität Erlangen. In: Die Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 1743-1993. Geschichte einer deutschen Hochschule. Ausst. Kat. Erlangen 1993[b], S. 639-646.

³⁵ Vgl. Universitätsarchiv Erlangen, Akta der Königlichen Universität Erlangen, Universitäts-Gemäldesammlung, 1903-1913 (Signatur: A1/14 Nr. 48) und Akten der K. Filialgemäldegalerie, 1914 ff. (Signatur A1/14 Nr. 49), künftig: UAE, A1/14 Nr. 48 bzw. A1/14 Nr. 49.

³⁶ Vgl. Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Registratur, Akt 45/2, Erlangen, Filialgalerie 1903 ff. (Archiv-Nr. 2255), künftig: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

Archivalien

Diese Archivalien wurden für die vorliegende Arbeit intensiv aufgearbeitet. Den Nachweis zum Bestand der Erlanger Filialgemäldegalerie bilden neben diesen Verwaltungsakten unter anderem auch die Personalakte von Friedrich Haack sowie weitere Bestände des Universitätsarchivs Erlangen. Die Korrespondenzen zwischen der Universität Erlangen und der Königlich Bayerischen Zentralgemäldegalerie in München (heute Bayerische Staatsgemäldesammlungen) sollen Aufschluss über die Werke der Sammlung und ihren Hin- und Abtransport geben. Zusätzlich dienen historische Bauakten dem besseren Verständnis der architektonischen Veränderungen der Galerie.

Das Vorgänger-Projekt

Ausgangspunkt für das Projekt *Orangerie Digital* war eine frühere Erarbeitung des Bestandes der Erlanger Filialgemäldegalerie von Franziska Köhler. Ihre Ergebnisse wurden jedoch nicht veröffentlicht. Ziel ihrer Arbeit war es, einen Katalog der Sammlung zu erstellen. Dieser war in einer digitalen Anwendung eingebunden, in welcher die Ausstellungssituation der Filialgemäldegalerie von 1906 visualisiert wurde und Metadaten zu einzelnen Werken der Ausstellung aufrufbar waren. Ergänzende Texte veranschaulichten das Projekt. Grundlage von Köhlers Arbeit waren die vier Texte von Reber, Bulle und Haack sowie der Aufsatz von Greismayer. Als Vorlage für die dreidimensionale Rekonstruktion dienten eins zu eins Rebers Hängepläne von 1905. Das verwendete Programm, in welchem die Ergebnisse präsentiert wurden, ist heute leider nicht mehr nutzbar und seine Struktur somit nur noch theoretisch erhalten. Dies war der Impuls für die Nutzung einer neuen, flexibleren Datenstruktur, welche für Langzeitarchivierung geeignet ist und auch der Anstoß, die Geschichte der Erlanger Gemäldegalerie noch einmal neu zu erzählen.

Weitere Quellen

Durch die Nutzung von WissKI kann diesem Ziel nähergekommen werden. Diese virtuelle Forschungsumgebung baut auf dem sogenannten CIDOC-Standard auf. Dies ist ein Standard für XML-Daten für Museen, der bereits international Anwendung findet und eine Möglichkeit schafft, die Daten semantisch miteinander zu verknüpfen. WissKI ist eine virtuelle Plattform zum Austausch und zur Präsentation von Forschungsdaten, sowohl in Text- als auch in Bildform.

Der virtuelle Bestandskatalog der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München ist eine weitere Quelle zu den Metadaten der Kunstwerke. Dieser seit April 2017 online zugängliche Objektkatalog³⁷ dient vor allem der ersten, groben Befüllung der Datenbank *Orangerie Digital*. Zusätzlich sollen Werkverzeichnisse der jeweiligen Künstler die Informationen abschließend ergänzen und verdichten.

Die Personen- und Vorlesungsverzeichnisse der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg dienten ebenfalls als Quelle: Zum einen geben sie Aufschluss über die Nutzung der Galerie, zum anderen sind sie ein geschichtliches Zeugnis über diese.

1.3 Forschungsfrage

Auf Basis des geschilderten Forschungsstandes ergibt sich für diese Arbeit folgende Fragestellung: Wie hat sich die Sammlung der Erlanger Filialgemäldegalerie zusammengesetzt und im Laufe der Zeit verändert und wie lässt sich dies anhand einer virtuellen Rekonstruktion und eines digitalen Objektkataloges in WissKI veranschaulichen? Im Fokus soll dabei die Präsentation der Ergebnisse zur Untersuchung der Hängung der Ausstellung stehen. Die Arbeit selbst gliedert sich in zwei Hauptteile.

Der erste Teil beschäftigt sich mit der Geschichte der Sammlung, wobei auf den Sinn und Zweck ihrer Einrichtung als Lehrsammlung eingegangen wird. Dieser Teil gliedert sich in die einzelnen Phasen der Entwicklung der Erlanger Filialgemäldegalerie. Ein Exkurs soll das Prinzip der Hängung von Kunstwerken nach Schulen kurz erörtern.

Im zweiten Teil der Arbeit steht die digitale Aufbereitung der Daten in WissKI im Fokus sowie schließlich die Präsentation der Forschungsergebnisse. Nach einer kurzen Erläuterung zu WissKI selbst sowie Intention und Zielen, wird die Organisation des WissKI *Orangerie Digital* erklärt: von der Domänenontologie bis zu den Pfadstrukturen für die einzelnen Felder der Objektmasken. Zusätzlich wird der Aufbau der online zugänglichen Website erläutert sowie die Einbettung der virtuellen Rekonstruktion der Ausstellung von 1906.

Abschließend wird in diesem zweiten Teil auf die Schwierigkeiten in Bezug auf digitale Datenverarbeitung für die Bildwissenschaften eingegangen. Neben der Klärung von Bildrechten und Darlegung der Autorenschaft muss die Website selbst gestaltet werden.

³⁷ www.sammlung.pinakothek.de .

2 Entwicklung der Erlanger Filialgemäldegalerie

Der erste Hauptteil dieser Arbeit beschäftigt sich mit den geschichtlichen und insbesondere kulturgeschichtlichen Hintergründen der „kleinen Pinakothek“ Erlangen. Zusätzlich werden die Nutzung der Galerie zu Lehrzwecken und die Hängung der Kunstwerke nach Schulen sowie die Ursprünge dieses Hängekonzepts untersucht. Die Entwicklung der Erlanger Filialgemäldegalerie kann in drei Phasen gegliedert werden:

1. Planung bis Eröffnung (ca. 1903–1906)
2. Veränderungen vor und während des Ersten Weltkrieges (ca. 1906–1918)
3. Nachkriegszeit bis zur Auflösung (ca. 1918–1934)

2.1 Phasen der Entwicklung der Galerie

2.1.1 Planungsphase und Eröffnung

Die Initiatoren

Die Idee der Gründung einer eigenen Erlanger Galerie stammt aus den Reihen der Philosophischen bzw. Theologischen Fakultät. Im Januar 1903 richtet sich Theodor von Kolde (1850–1913) an den Senat der Universität Erlangen. Er bittet diesen, eine Immediateingabe zu machen, also ein Schreiben an den Prinzregenten Luitpold von Bayern, *Rector Magnificentissimus*, aufzusetzen, in welchem dieser um die Zustimmung zu einer Erlanger Universitätssammlung gebeten wird.³⁸ Koldes Anliegen war es, dass sich der Prinzregent gegenüber dem Königlich Bayerischen Staatsministerium als Fürsprecher für eine Kunstgalerie in Erlangen einsetzt.³⁹ Mit dieser sehr forschenden Herangehensweise initiierte Kolde letztendlich die Errichtung der Filialgemäldegalerie. Jenes Schreiben an den Senat ist auch die erste schriftliche Erwähnung dieses Vorhabens in den Akten der Friedrich-Alexander-Universität zur Filialgemäldegalerie.

Die Gründung ist ferner eng verbunden mit dem damaligen Professor für Archäologie, Heinrich Bulle (1867–1945). Dicht aufeinander folgende Initiativen Koldes an den Senat und Bulles an die Direktoren in München sowie spätere Absprachen der beiden zu konkreten Inhalten der Gemäldesammlung lassen einen privaten Austausch zur Galerie

³⁸ Vgl. Brief von Theodor von KOLDE an den Kgl. Akademischen Senat der Universität Erlangen (künftig: Senat), 21.01.1903. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

³⁹ Vgl. Brief von Theodor von KOLDE an den Senat, 21.01.1903. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

vermuten. Quellen, die diese Vermutung bestätigen, konnten jedoch bisher noch nicht gefunden werden.

Erste Verhandlungen mit München

Bulle richtet sich bereits im Februar 1903 an die Direktion der Neuen Pinakothek, namentlich August Holmberg.⁴⁰ Er schlägt vor, man könne ungenutzte Werke aus den Depots zusammentragen. Bulle erhält jedoch keine direkte Zusage. Holmberg berichtet, „[i]m Depot zu Schleißheim dürfte wohl kaum mehr etwas zu finden sein, was für eine kleinere Galerie passen würde.“⁴¹ Bei der neuen und alten Pinakothek gäbe es zwar Werke, doch der Prinzregent würde deren Übersendung wohl nicht zustimmen.⁴² Dennoch verspricht Holmberg Bulle die Unterstützung Münchens für das Vorhaben.⁴³

Gegenüber dem Senat der Erlanger Universität äußert Bulle auf Grund seiner Nachforschungen nun drei mögliche Quellen für die Beschaffung von Bildwerken für die Galerie:⁴⁴

- 1.) Abgabe von überschüssigen Werken aus den Depots oder der Ausstellung der Alten und Neuen Pinakothek sowie aus Schleißheim.
- 2.) Werke aus dem Privatbesitz des Prinzregenten.
- 3.) Neuanschaffungen, welche jährlich aus dem bayerischen Staatsfond gekauft würden und „vielfach der neuen Pinakothek eine grosse Last sind, weil sie keinen Platz dafür ha[be].“⁴⁵

Im Juni 1903 richtet der Senat schließlich eine offizielle Anfrage an das Königlich Bayerische Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten und fragt an, ob Bilder aus Staatsbesitz für eine Erlanger Gemäldegalerie benutzt werden dürfen.⁴⁶ Die Idee stößt in München auf Zustimmung. Jedoch sei die Frage, woher die Bilder genommen werden können, noch immer nicht geklärt und die entsprechenden Räume müssten zunächst noch hergerichtet werden.⁴⁷ Unmittelbar nach dieser

⁴⁰ Brief von August HOLMBERG, Direktion der Königlichen Neuen Pinakothek, an Heinrich Bulle, 14.02.1903. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁴¹ Ebd.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Vgl. ebd.

⁴⁴ Diese Auflistung: vgl. Heinrich BULLE an Prorektor Müller, Universität Erlangen, 15.02.1903. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Vgl. (Abschrift) Brief vom Senat an das K. Staatsministerium des Innern für Kirchen- und Schulangelegenheiten (künftig: StMKS), 27.06.1903. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁴⁷ Vgl. (Abschrift) Brief von Staatsminister Dr. von WEHNER, StMKS, an die K. B. Zentral-Gemäldegalerie-Direktion (künftig: ZGD) München, 15.07.1903. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

Zustimmung macht sich Franz von Reber (1834–1919), Direktor der Zentralgemäldegalerie München (heute Bayerische Staatsgemäldesammlungen), daran die Filialgemäldegalerien des Landes abzusuchen sowie in der Neuen Pinakothek in München nach möglichen Werken zu suchen.⁴⁸

Grundriss der Orangerie als Galerie

Im [Kapitel 1.1](#) wurde bereits die Vorgeschichte der Orangerie geschildert. 1897 zog das pharmazeutische Institut aus den Räumlichkeiten der Orangerie aus und das Gebäude war zu diesem Zeitpunkt stark baufällig. Der Abriss Ende des 19. Jahrhunderts stark baufälligen Gebäudes konnte, wie bereits erwähnt, durch den Einsatz des Universitätsarchitekten Friedrich Scharff verhindert werden. Ab 1899 wurde nun mit der Sanierung des Baukörpers begonnen, welche aus Mitteln des Bayerischen Staates subventioniert werden konnte.⁴⁹ Nachdem die Restaurierung vorangeschritten war, bringt bereits am 30. April 1900 der Oberbibliothekar und Direktor der Erlanger Kupferstichsammlung, Dr. Markus Zucker, den Vorschlag den Wassersaal für Ausstellungen seiner Sammlung zu verwenden.⁵⁰ Erst knapp drei Jahre später, am 8. Januar 1903, wird dies vom Kultusministerium genehmigt.⁵¹ Als Kolde nun den Vorschlag einer eigenen Erlanger Galerie brachte und die Orangerie als Gebäude dafür dienen sollte, gab es umso mehr Gründe dafür, die Restaurierung weiter voranzutreiben und die Orangerie durch Ausstellungen auch der Öffentlichkeit zugänglich zu machen.

Zu dieser Zeit wurde der Universitätsarchitekt Scharff mit der Vermessung des Orangeriegebäudes und der Anfertigung erster Pläne beauftragt.⁵² Zwar wurde von den Initiatoren zunächst nur der Wassersaal vorgeschlagen, es stellt sich jedoch schnell heraus, dass dieser wegen seiner großzügigen Durchfensterung nur wenig Wandhängefläche bietet. So schlagen Scharff und der Senat der Universität Erlangen die zusätzliche Nutzung von zwei Nebenräumen des Wassersaals im Westflügel der Orangerie sowie den Einzug von vier Holzwänden zwischen den Wandpfeilern im Wassersaal vor.⁵³ Scharffs Grundrissplan vom Juli 1903 ([Abb. 1.3](#)) ist der erste Plan zur Galerie überhaupt, welcher sich in den Akten zur Filialgemäldegalerie befindet. Der Plan

⁴⁸ Vgl. Brief von Franz von REBER, ZGD München, an das StMKS, 08.07.1903. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

⁴⁹ Vgl. SCHÖCK u. WACHTER 2012, S. 30.

⁵⁰ Vgl. KOLDE 1910, S. 473.

⁵¹ Vgl. KOLDE 1910, S. 474.

⁵² Vgl. (Abschrift) Brief des StMKS an die ZGD München, 15.07.1903. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁵³ Vgl. Brief von Karl MÜLLER, vom Senat, an die ZGD München, 26.08.1903. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

erfüllt die vom Staatsministerium gewünschte Vermessung der Orangerie. Die im Plan rot markierten, im Wassersaal zu errichtenden vier Scherwände haben dabei jeweils die Maße 3,25 x 3,60 m (Höhe x Breite). Zusätzlich schlägt Scharff eine weitere Wand mit den Maßen 3,25 x 2,67 m vor, die im östlichen Türbogen eingestellt werden soll; ebenfalls rot markiert im Plan.

Um die Frage nach der Ausstellungsfläche abschließend klären zu können, macht sich Reber im Dezember 1903 selbst vor Ort in Erlangen ein Bild von den Räumlichkeiten und trifft den Architekten Scharff.⁵⁴ Daraufhin entwirft Scharff in Absprache mit Reber einen weiteren Plan der Galerie im Januar 1904 ([Abb. 1.4](#)), in dem nun auch Räume im Ostflügel der Orangerie zum Vorschlag gebracht werden.⁵⁵ Sprach der Senat im ersten Antrag, als nur der Wassersaal vorgeschlagen wurde, noch von einigen Dutzend Werken, konnte die Anzahl der zu hängenden Gemälde somit deutlich erhöht werden.⁵⁶ Es sind wieder die Wandflächenmaße angegeben. Im Plan ([Abb. 1.4](#)) sind die für den Umbau abzureißenden Wände gelb und die neu zu errichtenden rot markiert. Außerdem wird die Position von Fenster und Tür im sog. „Neben-Zimmer I“, im Westflügel, getauscht. Ebenfalls 1904 entwirft Scharff einen Aufrissplan ([Abb. 1.5](#)) einer der hölzernen Scherwände, die im Wassersaal aufgestellt werden sollen. Hier lässt sich gut das Bestreben des Architekten erkennen, diese Wände der übrigen Architektur des Raumes anzupassen. Letztlich standen für die Galerie somit knapp 250 m² Wandfläche in der Orangerie zur Verfügung.

Im Zuge der Errichtung der Galerie forderte die Zentralgemäldegalerie München die Anbringung von Gittern vor den Fenstern und Türen, um die Sammlung zu sichern.⁵⁷ Der Architekt Scharff arbeitete einen Plan für zusammenschiebbare Gitter aus, welche bei Öffnung in den Türleibungen ‚verschwinden‘ können.⁵⁸ Auf einer Fotografie ([Abb. 2.3](#)) von ca. 1909, welche die Gartenseite der Orangerie von außen zeigt, sind diese Gitter in geschlossenem Zustand erkennbar.

⁵⁴ Vgl. Brief von REBER an Prorektor Allfeld, Universität Erlangen, 25.12.1903. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁵⁵ Vgl. Brief des Prorektorats der kgl. Universität Erlangen an die ZGD München, 07.01.1904. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

⁵⁶ Vgl. Briefentwurf vom Senat an das StMKS, Mai 1903. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁵⁷ Vgl. Brief von Universitätsarchitekten Friedrich SCHARFF an Reber, 11.08.1905. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

⁵⁸ Vgl. Brief von Universitätsarchitekten (gez. i. A. Georg LICHTENEBER) an den Verwaltungsausschuss der K. Universität Erlangen (künftig: VA), 26.08.1904. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

Werkauswahl für die Galerie

Im Vorfeld der Zusammenstellung der Galerie korrespondierten die Universität und das Bayerische Staatsministerium über die Kunstwerke. Von Anfang an wurde klargestellt, dass keine großen Meisterwerke nach Erlangen kommen sollten. So spricht der Staatsminister Dr. Anton von Wehner 1903 davon, man könne „aus staatlichen Beständen eine kleine, für Unterrichtszwecke noch geeignete Kollektion von freilich nicht galleriefähigen [sic!] Bildern zusammenstellen.“⁵⁹ Im Schreiben des Senates der Universität Erlangen, in welchem um die Überweisung von Bildern gebeten wird, versucht dieser die Ansprüche an die Werkauswahl gering zu halten, wenn von für den Staat „entbehrliche[n]“⁶⁰ Werken gesprochen wird. In der Anfrage von 1903 wird nichtdestotrotz eine „sachverständig ausgewählte kleine Zahl von Gemälden verschiedener Zeiten und Schulen“⁶¹ gefordert, um den Bedürfnissen der Universität nach einer für Lehrzwecke benutzbaren Galerie nachzukommen.

Die Ambitionen Erlangens für die Gemäldegalerie werden in der Immediateingabe sichtbar, welche als offizielles Gesuch an das Staatsministerium gesandt wurde. Ziel sei zum einen „bei den Studierenden das ästhetische Interesse anzuregen“⁶² und zum anderen „Sinn und Verständnis für neuere Kunst [zu] wecken“⁶³. Prorektor Leonhard Gerlach schreibt 1904, dass durch die Einrichtung der Filialgemäldegalerie „unsere jungen [K]ommilitonen die Gelegenheit zu kunstgeschichtlichen Studien gegeben“⁶⁴ würden und „hierfür benötigtes Anschauungsmaterial“⁶⁵ zur Verfügung gestellt werde.

Im Jahr 1904 beginnt Reber mit der Zusammenstellung der Werke für die Ausstellung. Hierzu sind Verhandlungen über Gemälde aus dem Depot der Galerie in Schleißheim sowie eine weitere mit der Königlichen Galerie-Kommission der Pinakotheken München schriftlich belegt.⁶⁶ Da die Kabinette der Alten Pinakothek ohnehin als zu überfüllt

⁵⁹ Aktennotiz von MÜLLER über sein Gespräch mit Kultusminister Wehner am 19.05.1905 auf dem Brief von MÜLLER an den Senat, 03.06.1903. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁶⁰ Briefentwurf vom Senat an das StMKS, Mai 1903. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁶¹ Ebd.

⁶² Brief vom Senat an das StMKS, 27.06.1903. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Brief von Prorektor Leonhard GERLACH an Franz von Reber zu dessen 70. Geburtstag, 14.11.1904. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁶⁵ Ebd.

⁶⁶ Vgl. Brief vom Konservatorium der königl. Gemäldegalerie Schleißheim [hier: Franz von REBER] an die ZGD München, 30.10.1905. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255. – vgl. Mitteilung des K. b. Galerieconservatoriums Schleißheim an die ZGD München, 21.10.1905. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255 – vgl. Brief von REBER, ZGD München, an die K. Galerie-Kommission, 25.11.1904. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

empfundener wurden, sollten „geringwertige Stücke“⁶⁷ aus diesen entfernt und für die Sammlung in Erlangen genutzt werden. Reber erstellte daher ein „Verzeichnis jener Gemälde, welche zur Entfernung aus den Kabinetten der Alten Pinakothek eventuell für die zu gründende Erlanger Universitäts-galerie in Vorschlag gebracht werden.“⁶⁸ Reber listet hier 107 Werke auf, von denen einige von der Galerie Kommission München gestrichen wurden, da es sich um Königliches Hausgut handelt.⁶⁹ Viele der genannten Werke sollten dennoch tatsächlich in die Erlanger Galerie gelangen. Ein Schreiben vom Konservatorium der Königlichen Gemäldegalerie Schleißheim an Reber zeugt von jenen Bildern, die nach Erlangen geschickt werden konnten.⁷⁰

Mit Hilfe der Wandflächenvermessung aus Scharffs Grund- und Aufrissen (vgl. [Abb. 1.4](#) und [1.5](#)) fertigte Reber 1905 Hängepläne ([Abb. 1.7 - 1.14](#)) der einzelnen Wände der Galerie an. In Zusammenhang dieser Pläne erstellte Reber ein Verzeichnis der Gemälde, das in überarbeiteter Form als Katalog von 1906 für die Erlanger Filialgemäldegalerie übernommen wurde. Dabei wurden analog der Kabinettaufteilung der Alten Pinakothek und der damals üblichen Hängung die Werke nach Schulen bzw. Ländern getrennt gehängt. Im westlichen Nebenraum fanden die Deutschen und Altniederländer Platz. Der Wassersaal zeigte Flamen und Holländer und im östlichen Nebensaal wurden Italiener ausgestellt. In [Kapitel 2.2.2](#) wird diese Aufteilung näher erörtert. Insgesamt befanden sich laut Katalog 121 Bildwerke in der Galerie.⁷¹

Plastiken im Wassersaal

Neben der sogenannten Flachwache für die Ausstellung kam im Laufe der Planung auch der Wunsch nach plastischen Werken auf. Im Juli 1905 richtet sich Kolde an den Senat und schlägt vor, in den vier Wandnischen des Wassersaals Gipsabgüsse von Statuen (vgl. Kat.-Nr. [122](#), [123](#), [124](#), [125](#)) einzustellen.⁷² Bulle und Kolde beschlossen, dass diese Werke aus der Renaissance stammen müssen, um die Sammlung optimal zu

⁶⁷ Brief von REBER, ZGD München, an die K. Galerie-Kommission München, 25.11.1904. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

⁶⁸ Verzeichnis jener Gemälde, welche zur Entfernung aus den Kabinetten der Alten Pinakothek, eventuell für die zu gründende Erlanger Universitäts-galerie in Vorschlag gebracht werden [sic!], o. D. [1904], Briefbeigabe eines Schreibens von Reber an die Mitglieder der K. Galerie-Kommission München, 25.11.1904. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

⁶⁹ Vgl. ebd.

⁷⁰ Vgl. Brief von REBER an die ZGD München, 30.10.1905. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

⁷¹ Der Objektkatalog ist unter folgender URL aufrufbar:
orangerie.wisski.data.fau.de/wisski_views/b8bc5a167ac0abf2f4d09d3d20e897d8.

⁷² Vgl. Brief von KOLDE an den Senat, 18.07.1905. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

ergänzen.⁷³ Damit die Gipsabgüsse im Wassersaal platziert werden konnten, war eine weitere Umbaumaßnahme im Orangeriegebäude nötig. In den Nischen waren zu jenem Zeitpunkt Öfen zur Beheizung eingelassen. Dies ist im Grundrissplan der Orangerie von 1903 zu erkennen ([Abb. 1.3](#)). Reber schlug nun vor, diese einfach zu verkleiden und als Sockel für die zwischen 1,32 m bis 1,74 m großen Gipsstatuen zu verwenden.⁷⁴ Auf einer Fotografie des Wassersaals von 1925 ([Abb. 2.7](#)) lassen sich zwei dieser Sockelverkleidungen erkennen. Zur Raummitte hin wurde ein Gitter in die Verkleidung eingelassen, sodass die Öfen weiterhin verwendet werden konnten.

Während Ende Juli 1905 noch von einer geplanten Fertigstellung der Galerie zum 4. November des Jahres gesprochen wird,⁷⁵ kommt es anscheinend zu leichten Verzögerungen.

Eröffnung der Galerie

Am 27. Dezember 1905 kommen die Gemälde aus München per Möbelspediteur in Erlangen an.⁷⁶ Reber scheint als Kurier mitgefahren zu sein und bittet die Erlanger Universität um zwei Helfer sowie jemanden mit Erfahrung im Aufhängen von Bildern.⁷⁷ Dies lässt vermuten, dass er direkt am 27. Dezember 1905 mit der Hängung begann.

Laut Theodor von Kolde und Ernst Deuerlein wird die Erlanger Filialgemäldegalerie am Sonntag, den 14. Januar 1906, eröffnet.⁷⁸ Greiselmayer geht fälschlicherweise von einer Eröffnung der Galerie am Samstag, dem 13. Januar 1906 aus, da an diesem Tag in den lokalen Zeitungen die vorläufige Besuchsordnung der Galerie veröffentlicht worden ist.⁷⁹

Bereits während der Planungsphase wird Heinrich Bulle von der Universität als Konservator der Sammlung vorgeschlagen.⁸⁰ Am 6. April 1906 wird Bulle offiziell vom Staatsministerium in dieses Amt gesetzt.⁸¹

Zur Eröffnung der Galerie werden administrative Angelegenheiten geklärt. Eine Satzung, eine Aufsichtsordnung und eine Besuchsordnung regeln die Zuständigkeiten. In der

⁷³ Vgl. Brief von KOLDE an den Senat, 18.07.1905. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁷⁴ Vgl. Brief des VA Erlangen [hier: GERLACH] an den Senat, 28.07.1905. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁷⁵ Vgl. ebd.

⁷⁶ Vgl. Brief von REBER an Prorektor Varnhagen, Universität Erlangen, 17.12.1905. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁷⁷ Vgl. ebd.

⁷⁸ Vgl. KOLDE 1910, S. 475 – vgl. Ernst DEUERLEIN: Geschichte der Universität Erlangen in zeitlicher Übersicht. Erlangen 1927, S. 80.

⁷⁹ Vgl. GREISELMAYER, 1993a, S. 227.

⁸⁰ Vgl. Brief von GEIGER, 2. Dekan der philosophischen Fakultät, an den Senat, 17.08.1904. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁸¹ Vgl. Brief des StMKS an den Senat, 06.04.1906. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

Ministerialentschließung des Bayerischen Staatsministeriums zur Eröffnung der Galerie an die Universität Erlangen, das im Namen des Prinzregenten Luitpold von Bayern geschrieben wird, werden die Ressorts geklärt.⁸² Im Auftrag des akademischen Senates ist der Verwaltungsausschuss der Universität Erlangen für die Sammlung verantwortlich.⁸³ Die Zentralgemäldedirektion in München ist diesem jedoch übergeordnet.⁸⁴ Die Kosten für Rahmungen und Etikettierung sowie den Druck des Kataloges übernimmt demnach die Direktion in München.⁸⁵ Die Universität Erlangen wird jedoch mit der Aufsicht der Galerie betraut und muss dafür Personal einstellen.⁸⁶ Die Beaufsichtigung übernimmt Georg Rosenzweig, Hausmeister der Orangerie und Schlossgärtner.⁸⁷ Wie Anträge und Abrechnungen belegen, vertritt dessen Frau ihn gelegentlich bei der Arbeit.⁸⁸ In den Verwaltungsakten der Universität befindet sich Korrespondenz dazu, dass Frau Rosenzweig für die Jahre 1906, 1908, 1909 und 1911 jeweils aus den Erübrigungen des Immatrikulationsfonds rückwirkend mit 50 Mark für die Aufsichtsvertretung bezahlt wurde.⁸⁹ Zu den Jahren 1907 und 1910 liegen keine Hinweise in den Akten vor.

Die Öffnung der Galerie für das Publikum wurde zunächst auf sonntags von 11 bis 13 Uhr gelegt.⁹⁰ Dabei sollte geprüft werden, ob sich diese Zeiten rentieren.⁹¹ Laut einer Besucherbilanz von Bulle aus dem Frühjahr 1907 hat sich „[d]ie bisherige Besuchszeit [...] demnach bewährt und darf als ausreichend betrachtet werden“⁹². Es waren im Jahr 1906 insgesamt 2.655 Besucher in der Ausstellung.⁹³ Wie die Besuchsordnung angibt, ist es gegen Aufpreis möglich die Sammlung auch außerhalb der Öffnungszeiten

⁸² Vgl. (Abschrift) Ministerialentschluss zur Errichtung der Filialgemäldegalerie im Namen von Prinz Luitpold, vom StMKS an die ZGD München, 10.12.1905. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁸³ Vgl. *Satzungen für die K. Filial-Gemäldegalerie Erlangen*. In: UAE, A1/14 Nr. 48, hier § 3, online unter: orangerie.wisski.data.fau.de/wisski/navigate/1002/view.

⁸⁴ Vgl. ebd., § 2.

⁸⁵ Vgl. (Abschrift) Ministerialentschluss zur Errichtung der Filialgemäldegalerie im Namen von Prinz Luitpold, vom StMKS an die ZGD München, 10.12.1905. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁸⁶ Vgl. ebd.

⁸⁷ Vgl. Antrag von Prorektor VARNHAGEN an den VA Erlangen, 16.03.1906. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁸⁸ Vgl. Brief des StMKS an den Senat, 21.11.1906. In: UAE, A1/14 Nr. 48, hier wird noch von einer „einmaligen“ Zuwendung gesprochen.

⁸⁹ Vgl. UAE, A1/14 Nr. 48 und UAE, A1/14 Nr. 49.

⁹⁰ Vgl. (Abschrift) Ministerialentschluss zur Errichtung der Filialgemäldegalerie im Namen von Prinz Luitpold, vom StMKS an die ZGD München, 10.12.1905. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁹¹ Vgl. ebd.

⁹² Brief der Kgl. Filialgemäldegalerie Erlangen (Heinrich BULLE) an den Senat, 17.05.1907. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁹³ Vgl. ebd.

aufzusuchen.⁹⁴ Nach Angaben Bulles wird davon im Jahr 1906 wenig Gebrauch gemacht: Nur 122 Personen nehmen dies in Anspruch.⁹⁵

Gemäß Theodor von Kolde wurden in der Erlanger Filialgemäldegalerie auch „periodische Ausstellungen von Handzeichnungen, Kupferstichen und Holzschnitten alter Meister veranstaltet.“⁹⁶ Damit konnten nicht nur weitere kunsthistorische Epochen und Materialien gezeigt werden, sondern es kam auch zur regelmäßigen Abwechslung von Werken in der Orangerie.

2.1.2 Veränderungen vor und während des Ersten Weltkrieges

Erweiterung der Galerie

Bereits im September 1906, als Franz von Reber die Galerie in Erlangen besucht, plant er mit dem Universitätsarchitekten eine Vergrößerung dieser.⁹⁷ In einem Grundrissplan Scharffs vom 21. Dezember 1906 ([Abb. 1.6](#)) ist dargestellt, dass im Westflügel zwei weitere große Säle anschließen und die Zeichensäle der Galerie in die Eckpavillons des Westflügels verlagert werden sollen. Hierfür muss das Bauamt, welches seit der Renovierung der Orangerie dort untergebracht war, verlegt und anderswo untergebracht werden.⁹⁸

Im Januar 1907 gibt Staatsminister Wehner positive Rückmeldung auf die Anfrage des Senats der Universität Erlangen nach einer Erweiterung.⁹⁹ Hierbei nennt er explizit, es ständen Werke aus der Neuen Pinakothek zur Verfügung.¹⁰⁰ Von Seiten des Staatsministeriums gäbe es jedoch Bedenken, ob der Westflügel der Orangerie dafür genutzt und ausgebaut werden kann.¹⁰¹ Heinrich Bulle habe das Staatsministerium dennoch überzeugen können, den Ausbau durchzuführen.¹⁰² Knapp zwei Monate später bittet der Senat der Universität Erlangen in einem offiziellen Schreiben das Staatsministerium um Zuschüsse von bis zu 12.000 Mark für eine geplante Erweiterung

⁹⁴ Vgl. *Besuchs-Ordnung für die Königl. Filialgemäldegalerie Erlangen*, Juli 1906. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255, online aufrufbar unter: orangerie.wisski.data.fau.de/wisski/navigate/80/view.

⁹⁵ Vgl. Brief von BULLE an den Senat, 17.05.1907. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁹⁶ KOLDE 1910, S. 475.

⁹⁷ Vgl. Brief von Friedrich SCHARFF an den VA Erlangen, 22.09.1906. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁹⁸ Vgl. Brief vom StMKS an den Senat, 04.01.1907. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

⁹⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁰ Vgl. ebd.

¹⁰¹ Vgl. ebd.

¹⁰² Vgl. ebd.

der Filialgemäldegalerie in der Orangerie.¹⁰³ Dabei waren bereits 3.500 Mark im Vorjahr für Umbaumaßnahmen der Orangerie zugesichert, jedoch noch nicht ausgezahlt worden.¹⁰⁴

Für etwa zwei Jahre scheint das Projekt auf Eis zu liegen. In dieser Zeit gibt es eine personelle Veränderung in der Galerie. Durch die Berufung Heinrich Bulles 1908 nach Würzburg wird der Lehrauftrag für Kunstgeschichte an den Archäologen Ludwig Curtius übertragen.¹⁰⁵ Er soll "bis zur Errichtung der noch nicht eingestellten, aber wieder zu erbittenden Professur für neuere Kunstgeschichte die Stelle eines Konservators der Filial-Gemäldegalerie interimistisch [...] übernehmen"¹⁰⁶. Die explizit ausgeschriebene Stelle für *neuere* Kunstgeschichte zeigt ferner das Interesse der Erlanger Universität für neuere Meister und somit die Notwendigkeit diese in der Galerie vertreten zu sehen. Im Frühjahr 1909 wird Curtius offiziell mit dem Posten der Lehrstuhlleitung und der des Konservators bekleidet.¹⁰⁷

Im Februar 1909 wird der Förderantrag abermals gestellt.¹⁰⁸ Die Notwendigkeit des Ausbaus wird erneut begründet und der ungemeine Mehrwert der Galerie für die Stadt und die Universität ausgesprochen, da die „Stadt Erlangen selber keinerlei Kunstsammlungen besitzt und auch sonst durch ihren Charakter so außerordentlich wenig geistige und künstlerische Anregung bietet.“¹⁰⁹ In jenem Antrag wird abermals erwähnt, dass Reber Werke neuerer Meister versprochen hatte, ebenso wie Wehner.

Die 1909 von Hugo von Tschudi begonnene Neusortierung der Alten Pinakothek scheint im Januar 1910 abgeschlossen. Von Seiten der Direktion der Staatlichen Galerien in München heißt es, man habe nun einige Werke für die Erlanger Galerie.¹¹⁰ Jetzt sei es nötig, die Wandmaße der neuen Räume zu schicken.¹¹¹ Dieser Bitte kommt der Universitätsarchitekt bereits einen Monat später nach und legt auch eine

¹⁰³ Vgl. Aktenvermerk auf einem Briefentwurf des VA Erlangen an das StMKS, Erlangen, 06.03.1907. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹⁰⁴ Vgl. ebd.

¹⁰⁵ Vgl. Brief des StMKS an den Senat, 03.02.1909. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹⁰⁶ Brief des VA Erlangen an den Senat, 12.11.1908. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹⁰⁷ Vgl. Brief des StMKS an den Senat, 03.02.1909. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹⁰⁸ Vgl. Briefentwurf vom VA Erlangen an den Senat, für einen Brief an das StMKS, 03.02.1909. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Vgl. Brief von Heinz BRAUNE von den K. B. Direktion der bay. Staatlichen Galerien (ehemals ZGD, künftig: BStGS), Alte Pinakothek, an [Ludwig Curtius], 10.02.1910. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹¹¹ Vgl. ebd.

Kostenaufstellung für den Umbau fest.¹¹² Es ist davon auszugehen, dass bald darauf mit dem Umbau begonnen wurde.

In einem offiziellen Schreiben des Staatsministeriums auf Geheiß des Prinzregenten werden schließlich im Juni 1911 zahlreiche Werke in Aussicht gestellt, welche jedoch erst nach Fertigstellung der Umbaumaßnahmen nach Erlangen geschickt werden.¹¹³ Im November 1911 berichtet das Bauamt Erlangen, dass die Erweiterung der Galerie abgeschlossen ist und die Räume bezugsfertig sind.¹¹⁴ Mit einem kleinen Festakt übergibt das Staatsministerium am 21. Juni 1912 die Kunstwerke dem Konservator der Sammlung, Ludwig Curtius.¹¹⁵

Veränderung in der Sammlung

Durch die Erweiterung der Orangerie bekam die Sammlung zwar neue Werke, jedoch kam es bereits in den Jahren davor zum Austausch von Bildern. Dies wurde meist von München angeordnet und ohne große Absprache mit Erlangen veranlasst. Am Anfang dieser vielen Veränderungen im Bestand der Erlanger Sammlung stand jedoch zunächst ein Zuwachs.

1907 wird in der Kanzleibibliothek in Bayreuth ein Bildnis des Joachim von Brandenburg (Kat.-Nr. [7126](#)) ‚entdeckt‘.¹¹⁶ Nachdem es von der Zentralgemäldegalerie in München begutachtet und dort, nach Vorlage von Eduard Flehsig, fälschlicherweise als ein Werk Lukas Cranachs des Jüngeren identifiziert wird, wird das Gemälde im Frühjahr 1908 auf Geheiß des Staatsministeriums nach Erlangen geschickt.¹¹⁷ Dort unternimmt der Konservator Heinrich Bulle nach eigenen Angaben eine erste kleine Veränderung in der Hängung, um für das Werk Platz zu schaffen.¹¹⁸ Da es sich um ein Kunstwerk eines deutschen Meisters handelt, ist anzunehmen, dass es im westlichen Nebenraum des Wassersaals untergebracht wurde. Es ist denkbar, dass das Portrait auf Wand Nummer 3, im Westflügel, Platz gefunden hat (mehr dazu in [Kapitel 3.2.1](#)).

¹¹² Vgl. Brief des Kgl. Universitätsbauamtes an den VA Erlangen, 25.02.1910. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹¹³ Vgl. Brief von Staatsminister WEHNER an den Senat, 12.06.1911. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹¹⁴ Vgl. Brief von Friedrich SCHMIDT, Bauamt der Universität Erlangen, an den VA Erlangen, 22.11.1911. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹¹⁵ Vgl. Protokoll vom 21.06.1912 zur feierlichen Übergabe der neuen Gemälde aus München an den Konservator der Erlanger Filialgemäldegalerie, Ludwig Curtius. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹¹⁶ Vgl. Brief des StMKS an den Senat, 13.03.1908. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹¹⁷ Vgl. Gutachten der BStGS vom 27.12.1907. In: UAE, A1/14 Nr. 48 – vgl. Eduard FLEHSIG: Cranachstudien. 1. Teil. Leipzig 1900, S. 273.

¹¹⁸ Vgl. Brief von BULLE, Konservator der Filialgemäldegalerie Erlangen, an den Senat, 18.03.1908. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

Im Juli 1909 wird Hugo von Tschudi (1851–1911) Direktor der staatlichen Gemäldesammlungen in München.¹¹⁹ Zusammen mit seinem Assistenten Heinz Braune wollte er die bayerischen Galerien großflächig neugestalten.¹²⁰ Besonders die Reorganisation der Münchner Pinakotheken lag ihm dabei am Herzen.¹²¹ Dies weckte in Erlangen die Hoffnung, dort aussortierte Werke zu erhalten. Doch es kam anders.

Ohne eine weitere Begründung fordert von Tschudi bereits Ende 1909 die Kat.-Nr. [13](#) und [41](#) aus Erlangen zurück.¹²² Die zum Zeitpunkt der Eröffnung der Erlanger Galerie noch als eine Dürer-Kopie und ein Werkstattbild Rubens bezeichneten Bilder gehörten mit zu den besten Werken der Sammlung. Der Senat ist über die Entnahme entrüstet, da man zum einen nicht im Vorfeld darüber informiert worden ist und man zum anderen zu jenem Zeitpunkt nicht davon ausging, dass München jederzeit die Gemälde der vor nicht allzu langer Zeit gegründeten Galerie zurückfordern könnte und würde.¹²³ Von Tschudi stellt zwar Ersatz in Aussicht und meint, dass dieser mehr als nur entschädigen werde,¹²⁴ aber in Erlangen war man davon nicht überzeugt.

Ende 1910 werden für Erlangen dann acht Gemälde aus der Alten Pinakothek und eines aus Burghausen versprochen.¹²⁵ Bei fünf dieser Bilder handelt es sich um einen Altar von Bartholomäus Bruyn dem Älteren, genauer um die Mitteltafel und die beiden Seitenflügel, jeweils mit abgesägter Rückseite. Zwei weitere Bilder, Familienportraits, gehören zum Umkreis von Bruyn. Die letzten beiden aus der Alten Pinakothek versprochenen Werke sind ein „Christus“ und eine „Kreuzabnahme“ eines Nachfolgers Rogier van der Weydens. Im selben Schreiben werden aber sogleich sechs weitere Werke zurückgefordert (Kat.-Nr. [5](#), [6](#), [19](#), [115](#), [119](#), [126](#)). Darunter auch der Cranach (Kat.-Nr. [126](#)), welcher erst zwei Jahre zuvor nach Erlangen kam. Besonders über diesen Umstand ärgert sich Curtius. Daher will er das Portrait zunächst nicht zurückschicken und hinterfragt auch warum es ausgerechnet nach München soll.¹²⁶ Erst Ende Januar schickt er den Cranach nach München und bemerkt gegenüber der

¹¹⁹ Vgl. Alexis JOACHIMIDES: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940. Dresden 2001, S. 159.

¹²⁰ Vgl. JOACHIMIDES 2001, S. 159-160.

¹²¹ Vgl. JOACHIMIDES 2001, S. 146.

¹²² Vgl. Brief von Ludwig CURTIUS an den VA Erlangen, 19.12.1909. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹²³ Vgl. Aktenvermerk auf dem Brief von Ludwig CURTIUS an den VA Erlangen, 19.12.1909. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹²⁴ Vgl. Brief von Hugo von TSCHUDI, Direktion BStGS, an den VA Erlangen, 18.01.1910. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹²⁵ Vgl. Brief von HOLMBERG, Direktion BStGS, an den VA Erlangen, 01.12.1910. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹²⁶ Vgl. Brief von CURTIUS an den VA Erlangen, 13.12.1910. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

Universität Erlangen, dass die im Dezember 1910 in Aussicht gestellten Gemälde „in keiner Hinsicht Ersatz für die Verlorenen“¹²⁷ sind.

Im Mai 1911 wird mit der Kat.-Nr. [21](#) ein weiteres Prachtstück von Hugo von Tschudi zurückverlangt.¹²⁸ Im Juni desselben Jahres werden in einem offiziellen Schreiben des Staatsministeriums auf Geheiß des Prinzregenten 33 Gemälde aus der Alten Pinakothek und eines aus Burghausen in Aussicht gestellt.¹²⁹ Doch wieder werden gute Gemälde dafür eingefordert: die Kat.-Nr. [2](#) und [3](#). Im Jahr 1911 schrumpft somit der Bestand von ursprünglich 121 Gemälden bei Eröffnung auf 111 und erreicht damit bis dato einen Tiefststand.

Dem Konservator Ludwig Curtius war an der Sammlung viel gelegen. Dies zeigen seine steten Bemühungen um die Galerie. Doch während seiner Amtszeit muss er zusehen, wie der Galerie nach und nach die besseren Werke entzogen werden. Daher äußert er noch im Jahr 1911 den Wunsch, in München bei der Auswahl der Werke für Erlangen dabei sein zu dürfen, damit die Ansprüche der Erlanger Galerie als Lehrsammlung auch erfüllt werden.¹³⁰ Sein Anliegen wird mehr oder minder grob, kurz und bündig abgelehnt.¹³¹ Curtius, welcher sich im Schriftverkehr der Verwaltungsakten in München und Erlangen im Allgemeinen sehr resolut zeigt, gibt nicht so leicht nach und schreibt, „wir [lassen] uns nicht so ohne weiteres erdrücken“¹³² und sind bereit „so gut wir vermögen, für unser ‚ideales‘ Recht zu streiten.“¹³³ Er droht sogar damit, sein Amt als Konservator niederzulegen.¹³⁴ Dem Senat der Universität Erlangen gegenüber äußert er, er sieht sich „außer Stande für eine glückliche Weiterentwicklung der Galerie zu sorgen“¹³⁵ und „habe keine Lust nur als Einpacker guter Bilder, als Auspacker schlechter [s]eine Zeit zu verlieren.“¹³⁶

Heinz Braune entschuldigt sich daraufhin im Namen der staatlichen Gemäldesammlungen Münchens bei Curtius, beharrt aber auf der Endgültigkeit der

¹²⁷ Aktenvermerk von CURTIUS am 06.02.1911 zum Brief der BStGS an den VA Erlangen vom 31.12.1910. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹²⁸ Vgl. Brief von TSCHUDI, Direktion BStGS, an den VA Erlangen, 13.05.1911. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹²⁹ Vgl. Brief von Staatsminister WEHNER an den Senat, 12.06.1911. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹³⁰ Vgl. Brief von CURTIUS an Herrn Doktor [wohl Heinz BRAUNE], Erlangen, 18.11.1911. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

¹³¹ Vgl. Brief von Heinz BRAUNE, Direktion Alte Pinakothek an [Ludwig CURTIUS], 20.11.1911. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹³² Brief von CURTIUS an [BRAUNE], 24.11.1911. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

¹³³ Ebd.

¹³⁴ Vgl. Brief von REBER an [Ludwig CURTIUS], 21.11.1911. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255 – vgl. Brief von CURTIUS an [BRAUNE], 24.11.1911. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

¹³⁵ Brief von CURTIUS an Prorektor Binder, Universität Erlangen, 21.11.1911. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹³⁶ Ebd.

Bilderauswahl.¹³⁷ Er beruft sich auf die Satzung der Erlanger Filialgemäldegalerie, in welcher München als „Oberleitung“¹³⁸ angegeben ist. Pro forma wird Curtius dennoch eingeladen nach München zu kommen und beim Einpacken der Gemälde dabei zu sein.

Sein Kündigungsgesuch zieht Curtius zwar infolgedessen zurück, seinen Unmut gegenüber der Münchner Gemäldesammlung behält er jedoch bei. Er geht auch davon aus, dass sich der Umstand des Entnehmens von guten Stücken und der Ersatz mit zweitrangiger Ware wohl in den nächsten Jahren noch häufen wird.¹³⁹

Im November 1911 formuliert Curtius gegenüber der Direktion der Staatlichen Galerien München noch einmal die Wünsche Erlangens für die Filialgemäldegalerie:¹⁴⁰ Die theologische Fakultät wünscht sich einen Cranach oder Bilder aus dessen Umfeld. Außerdem werden ‚fränkische Schulbilder‘ als „Studienobjekte“ gesucht. Eine Auswahl von Werken des 19. Jahrhunderts fehle auch in Erlangen. Abschließend äußert Curtius, dass man sich „[e]ine Auswahl von brauchbaren Bildern als Beispiele für kunstgeschichtliche Vorlesung“¹⁴¹ wünscht. All diese Äußerungen lassen wieder die Haltung Erlangens für eine als Lehrsammlung gedachte Galerie erkennen. Ein Zweck, welcher bereits in den Gründungsjahren von Theodor von Kolde und Bulle formuliert und von Franz von Reber ausgeführt wurde. Durch die Entnahme der Hauptwerke aus der Galerie war diese Prämisse nun gefährdet.

Ein Jahr später schließlich, im Juni 1912, gelangen dann im Zuge der Erweiterung der Galerie 33 Werke aus der Alten Pinakothek und eine Dürer-Kopie aus Burghausen (Kat.-Nr. 127-160) mit einem Festakt in die Galerie.¹⁴² Quantitativ bedeutet dies einen gewaltigen Zuwachs für die Sammlung. Die Wünsche Erlangens konnten aber kaum erfüllt werden. Dennoch konnten einige Lücken geschlossen und der kunsthistorische Wert der Sammlung wieder gesteigert werden. Durch die Madonna des Meisters des Marienlebens (Kat.-Nr. [127](#)) – zweifellos eines der besten Stücke unter den neuen Werken – wurde die Kölner Schule vertreten und die genrehaften Gemälde von Gerard Dou (Kat.-Nr. [142](#), [143](#), [144](#)) und Frans van Mieris (Kat.-Nr. [145](#), [146](#), [147](#)) zeigten Einblicke in die holländischen Kleinmeister. Mit den Landschaften eines

¹³⁷ Vgl. Briefentwurf von BRAUNE, Direktion BStGS, Alte Pinakothek, an [CURTIUS], 22.11.1911. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

¹³⁸ Satzungen für die K. Filial-Gemäldegalerie Erlangen. In: UAE, A1/14 Nr. 48, hier § 2.

¹³⁹ Vgl. mehrere Aktennotizen von CURTIUS in den Verwaltungsakten der Universität zur Erlanger Filialgemäldegalerie aus den Jahren 1909-1911. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

¹⁴⁰ Vgl. Brief von CURTIUS an [BRAUNE], 24.11.1911. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

¹⁴¹ Vgl. Brief von CURTIUS an [BRAUNE], 24.11.1911. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

¹⁴² Vgl. Protokoll vom 21.06.1912 zur feierlichen Übergabe der neuen Gemälde aus München an den Konservator der Erlanger Filialgemäldegalerie Ludwig Curtius, Erlangen. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

Nachahmers Claude Lorrains (Kat.-Nr. [155](#) und [156](#)) und der Kopie eines Portraits nach Nicolas Poussin (Kat.-Nr. [157](#)) wurden nun auch französische Kunst gezeigt. Zwei italienische Fresko-Fragmente (Kat.-Nr. [153](#) und [154](#)) sowie Kopien nach Rogier van der Weyden (Kat.-Nr. [136](#) und [137](#)) und Albrecht Dürer (Kat.-Nr. [159](#) und [160](#)) konnten den Kanon stimmig erweitern.

Die ursprünglich von Reber und Staatsminister Wehner in Aussicht gestellten Werke neuerer Meister wurden jedoch gar nicht berücksichtigt. 1912 umfasste die Galerie mit 145 Werken wohl ihren Höchststand, sofern nicht weitere in den Akten nicht vermerkte Veränderungen stattfanden.

Friedrich Haack als neuer Konservator der Galerie

Erst zum Sommersemester 1914 wird die Einrichtung eines Seminars für neuere Kunstgeschichte an der Universität Erlangen genehmigt, welches „in den im Orangeriegebäude verfügbaren Räumen unterzubringen ist.“¹⁴³ Als Vorstand des Seminars wird Friedrich Haack eingesetzt, welcher somit zum 1. April 1914 auch den Posten des Konservators innehat.¹⁴⁴

Zu seinem Amtsantritt erhält Haack laut den Verwaltungsakten je ein Verzeichnis der Gemälde, Plastiken und Möbel des Orangeriegebäudes sowie zwei fotografische Abzüge.¹⁴⁵ Bei Letzteren könnte es sich um jene als Postkartenmotiv herausgegebenen Fotografien aus dem Wassersaal handeln, welche wohl unmittelbar nach Eröffnung der Galerie 1906 entstanden ([Abb. 2.1](#) und [2.2](#)). Haack wird noch im Mai 1914 aufgefordert, die Verzeichnisse mit den Beständen abzugleichen.¹⁴⁶ Dazu sollte es jedoch nicht sofort kommen, da Haack im Spätsommer 1914 in den Ersten Weltkrieg zieht.¹⁴⁷ Auf dem Schriftstück wurde vermerkt, dass der Antrag im Herbst erneut vorgelegt werden soll.¹⁴⁸ Haacks Kriegsdienst dauerte jedoch an und so wurde der Aktenvermerk letztlich bis zum Jahr 1919 jährlich erweitert. Haack kommt erst während des Sommersemesters 1919 aus

¹⁴³ Brief von Staatsminister Eugen von KNILLING an den Senat, 21.03.1914. In: UAE, A1/14 Nr. 49.

¹⁴⁴ Vgl. ebd.

¹⁴⁵ Vgl. Protokoll zur Übergabe der Erlanger Filialgemäldegalerie an Friedrich Haack, 07.05.1914. In: UAE, A1/14 Nr. 49.

¹⁴⁶ Vgl. Briefentwurf von LUCHS, Prorektorat der Universität Erlangen, an den Konservator der K. Filialgemäldegalerie Friedrich HAACK, 09.05.1914. In: UAE, A1/14 Nr. 49.

¹⁴⁷ Vgl. Brief des Leiters der Philosophischen Fakultät an den Senat, 14.10.1914. In: UAE, A2/1 Nr. H 57.

¹⁴⁸ Vgl. Aktennotiz auf dem Briefentwurf von LUCHS, Prorektorat der Universität Erlangen, an den Konservator der K. Filialgemäldegalerie Friedrich HAACK, Erlangen, 09.05.1914. In: UAE, A1/14 Nr. 49.

dem Krieg zurück.¹⁴⁹ Anschließend war er noch für zwei Semester im Polizeidienst in Tallinn tätig.¹⁵⁰ Besagter Antrag wird im Frühjahr 1920 erneut an den Konservator gestellt.

Auswirkung des Ersten Weltkrieges

Der Erste Weltkrieg hatte noch weitere Folgen für die Erlanger Galerie. Einem Bericht der Direktion der Staatlichen Galerien vom 11. und 12. Juni 1915 zufolge wurde die Galerie in die Obhut des Schlossobergärtners Rosenzweigs gegeben, welcher sich bisher schon um Reinigung und Aufsicht gekümmert hatte.¹⁵¹ Sein Auftrag war es ferner, die Galerie für das Jahr 1915 geschlossen zu halten. Zudem wird die „Galerie seit Ausbruch des Krieges als Depot für Gipsabgüsse verwendet.“¹⁵² Es ist denkbar, dass die Galerie somit schon seit 1914 nicht mehr wie gewohnt genutzt wurde. Wie regelmäßig die Galerie während den Kriegsjahren geöffnet war, ist aufgrund der dünnen Quellenlage nicht abschließend beurteilbar.

Laut den Vorlesungsverzeichnissen der Universität Erlangen war die Gemäldegalerie aufgrund des Krieges vom Wintersemester 1916/17 bis zum Sommersemester 1919 geschlossen.¹⁵³ Mit Ausnahme des Wintersemesters 1916/17 sind dies auch Semester, in denen Haack im Vorlesungsverzeichnis als „im Felde“ markiert ist.¹⁵⁴

Die Frau des Schlossgärtners Rosenzweig erbittet jedoch für das Jahr 1917 wieder einen kleinen Zuschuss aus den Erübrigungen des Universitätsfonds für ihre Dienste, da sie laut eigenen Angaben ihren Mann mehr als gewöhnlich vertreten habe müssen.¹⁵⁵ Hinter diesem Antrag ist in den Akten vermerkt, dass die Galerie geschlossen war.¹⁵⁶ Die Akten belegen nicht, ob Frau Rosenzweig nun entlohnt wurde.

Auch in finanzieller Hinsicht bedeutete der Erste Weltkrieg einen Einschnitt für die Galerie. Infolge des Krieges mussten an einigen Stellen der Universität Abstriche gemacht werden. Für die Engpässe bei der Filialgemäldegalerie war aber wohl eher eine

¹⁴⁹ Vgl. Vorlesungs-Verzeichnis der Bayer. Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen (künftig: VV). Sommersemester (künftig: SoSe) 1919, S. 20.

¹⁵⁰ Vgl. Art. „Haack, Friedrich“. In: Reichshandbuch der deutschen Gesellschaft. Das Handbuch der Persönlichkeiten in Wort und Bild. 2 Bde. 1. Bd.: A-K. Berlin 1930, S. 623 – vgl. Brief von HAACK an Rektor Erwin Riezler, 30.04.1925. In: UAE, A2/1 Nr. H 57.

¹⁵¹ Vgl. Bericht über die im Auftrag der K. Direktion am 11. und 12. Juni 1915 unternommene Dienstreise nach Erlangen und Bamberg. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Vgl. VV, Wintersemester (künftig: WiSe) 1916/17 bis SoSe 1919.

¹⁵⁴ Vgl. ebd.

¹⁵⁵ Vgl. Brief des Prorektors KÜBLER an den Senat, 05.01.1918. In: UAE, A1/14 Nr. 49.

¹⁵⁶ Vgl. Aktennotiz auf dem Brief von KÜBLER an den Senat, 05.01.1918. In: UAE, A1/14 Nr. 49.

bürokratische Hürde verantwortlich. Dies ist einem Feldpostbrief von Haack an Prorektor Bernhard Kübler zu entnehmen.¹⁵⁷ Haack habe den Etat, welcher ihm für das kunstgeschichtliche Seminar und die Gemäldegalerie jährlich zur Verfügung steht, bisher nicht genutzt, da er vor habe „für den Fall da[ss] [er] den Krieg überleben sollte, in aller Ruhe u[nd] unter Berücksichtigung des Seminars [...] die Gemäldegalerie“¹⁵⁸ neu auszustatten. Ob die Gelder wirklich gestrichen wurden, ist weder in Haacks Personalakte noch in den Verwaltungsakten der Filialgemäldegalerie festgehalten. In jenem Schreiben scheint es jedoch, als sei dies bereits geschehen.

Noch während des Ersten Weltkrieges – jedoch mit Erlangen als Absendeort – richtet sich Haack 1916 an die Münchner Direktion mit dem Anliegen der Neugestaltung der Erlanger Galerie. Er habe einem Aufsatz in den Kunstchroniken¹⁵⁹ entnommen, dass die Münchner Sammlung umgestaltet werden solle und bittet nun, dabei auch die Interessen Erlangens zu beachten.¹⁶⁰ Er betont noch einmal Rebers Vorsatz einer Galerie für Lehrzwecke und kritisiert, dass von Tschudi seinerzeit die Sammlung ihrer besten Stücke beraubt habe, wodurch „sowohl die Galerie an sich entwertet als auch ihre Brauchbarkeit im Sinne des Unterrichts nicht unwesentlich herabgesetzt“¹⁶¹ worden sei. Noch immer sei viel Platz durch die neu geschaffenen Räume in der Orangerie vorhanden; daher fordert er „charakteristische Beispiele möglichst vieler verschiedener Schulen, [...] gerade auch des 19. J[ahrhunderts] bis zur Gegenwart“¹⁶². Er bekundet zudem Interesse an Plastiken. Haacks Hinweis auf die Räumlichkeiten lässt vermuten, dass nach 1912 nicht alle neu geschaffenen Räume im Westflügel mit Gemälden bestückt wurden.

Der Kunstverein Erlangen in der Orangerie

Der 1904 gegründete Kunstverein Erlangen bestand zunächst als besondere Abteilung des eingetragenen Gemeinnützigen Vereins Erlangen (GVE).¹⁶³ Friedrich Haack tritt ca. 1910

¹⁵⁷ Vgl. Feldpostbrief von HAACK an Prorektor Kübler, aus: Ligat in der livländischen Schweiz, 19.03.1918. In: UAE, A2/1 H 57.

¹⁵⁸ Ebd.

¹⁵⁹ Vgl. Umgestaltung Münchner Sammlungen. In: Kunstchronik 1915/16 N. F. 18 Jg. 22.

¹⁶⁰ Vgl. Brief von HAACK, Seminar für Neuere Kunstgeschichte, an Friedrich Dörnhöffer, Direktion BStGS, 06.03.1916. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Vgl. Erich EBERLEIN: Die Gründung und Eintragung des Kunstvereins 1904. In: Helmut Hauser u. a. (Red.): FS 100 Jahre Kunstverein. Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte aus der Vergangenheit und Gegenwart. Erlangen/Jena 2004, S. 14-18, hier S. 14-15.

in den Verein ein und wird Vorstandsmitglied des bis dahin noch nicht selbstständigen Kunstvereins Erlangen.¹⁶⁴

Im Mai 1914 stellt er in seiner Funktion als Mitvorsitzender des Vereins an den Senat die Anfrage, ob die in der Orangerie „neuhergerichteten leerstehenden West Räume [sic!]“¹⁶⁵ für eine Ausstellung des Vereins genutzt werden können. Zudem soll einer der Zeichensäle der Galerie als Packraum für die Ausstellung genutzt werden.¹⁶⁶ Haack glaubt nicht daran, so schreibt er weiter, dass München noch neue Werke schicken werde, auch wenn dies einmal in Aussicht gestellt worden sei.¹⁶⁷ Die Ausstellung des Kunstvereins könnte aber den Wünschen der Universität nach zeitgenössischer Kunst nachkommen und so sich beide Sammlungen gegenseitig bereichern.¹⁶⁸ Es wären zur Umsetzung nur kleinere bauliche Veränderungen notwendig: Man könne einfach „von den Eingangsräumen, der Garderobe, je eine feste Tür nach Osten zur Gem[älde]-Gal[erie] u[nd] nach Westen zur Kunstaussstellung“¹⁶⁹ anbringen. Haacks Antrag wird von Seiten der Universität stattgegeben.¹⁷⁰ Die Kosten und Haftung müsse aber der Kunstverein übernehmen.¹⁷¹

Weder den Verwaltungsakten der Filialgemäldegalerie Erlangen noch den Akten des Erlanger Kunstvereins ist jedoch zu entnehmen, ob wirklich eine Ausstellung des Erlanger Kunstvereins während des Ersten Weltkrieges in der Orangerie stattfand.¹⁷²

¹⁶⁴ Vgl. EBERLEIN 2004, S. 15.

¹⁶⁵ Brief von HAACK, Kunst-Verein Erlangen (künftig: KVE) im Gemeinnützigen Verein e. V. Erlangen (künftig: GVE), an den VA Erlangen, 29.05.1914. In: UAE, A1/14 Nr. 49.

¹⁶⁶ Vgl. ebd.

¹⁶⁷ Vgl. ebd.

¹⁶⁸ Vgl. Brief von HAACK, Kunst-Verein Erlangen (künftig: KVE) im Gemeinnützigen Verein e. V. Erlangen (künftig: GVE), an den VA Erlangen, 29.05.1914. In: UAE, A1/14 Nr. 49.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Vgl. Brief des VA Erlangen an HAACK, GVE, 25.06.1914. In: UAE, A1/14 Nr. 49.

¹⁷¹ Vgl. ebd.

¹⁷² Vgl. hierzu UAE, A1/14 Nr. 49, Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255 und Stadtarchiv Erlangen, Sammelmappe zum KVE aus den Jahren 1904-1926 (StadtAE, 32.84.T.8).

2.1.3 Die letzten Jahre der Galerie

Für die letzte Phase der Erlanger Filialgemäldegalerie werden die Akten und Aufzeichnungen dünner und weisen für manche Zeiträume große Lücken auf. In den vorangegangenen Jahren haben vor allem die Kriegsjahre von 1914 bis 1918 an der Galerie gezehrt. Überdies mag der Tod Franz von Rebers im Jahre 1919, welcher sich stets für die Erlanger Galerie eingesetzt hat, Folgen für die Sammlung gehabt haben. Noch bei der Bilderübergabe 1912 hatte er sich für die Galerie eingesetzt. In den Jahren nach dem Ersten Weltkrieg nun deutet sich mehr und mehr das Ende der Galerie an, bis diese 1934 aufgelöst wird.

Haacks Bericht über den Bestand der Gemälde von 1920

Wie bereits im vorherigen Kapitel erwähnt, kam Konservator Friedrich Haack erst Ende 1919 aus dem Ersten Weltkrieg zurück. Bei seinem Amtsantritt im Mai 1914 erhielt er die Aufgabe, die Vollständigkeit des Bestandes der Galerie zu überprüfen. Im Januar 1920 kann er schließlich dieser Aufgabe nachkommen:¹⁷³ Seine Inventur stimmt im weitesten Sinne mit dem überein, was die Akten im Universitätsarchiv Erlangen und der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München sagen. Es ist anzunehmen, dass Haack diese Akten auch zur Verfügung standen. Bei seiner Amtsübergabe wurden ihm neben den Verzeichnissen der Gemälde, Plastiken und Möbeln in der Orangerie auch ein Bündel von Akten und Korrespondenz übergeben.¹⁷⁴

In seinem Bericht nennt Haack nur wenige Abweichungen:¹⁷⁵ Zunächst bestätigt er, dass unter von Tschudi elf Werke nach München gegangen sind, darunter auch der erst 1908 nach Erlangen gekommene Cranach (Kat.-Nr. [126](#)). Des Weiteren fehlen zwei Gemälde, welche in Rebers handschriftlichem Verzeichnis und den Hängeplänen von 1905 aufgeführt wurden. Dabei handelt es sich je um ein Bildnis von Johann Heinz Tischbein dem Älteren und Johann Georg Ziesenis;¹⁷⁶ beide nur vermutliche Zuschreibungen. Die Portraits werden weder in Bulles Einführung zur Galerie noch in den Akten erwähnt. Es ist davon auszugehen, dass die zwei Bildnisse nie in Erlangen

¹⁷³ Vgl. Antwort von HAACK auf dem Brief von Prorektor Busch an Haack, als Konservator der Gemäldegalerie, 31.01.1920. In: UAE, A1/14 Nr. 49.

¹⁷⁴ Vgl. Protokoll der Übergabe des Postens des Konservators der Filialgemäldegalerie, Erlangen, 07.05.1914. In: UAE, A1/14 Nr. 49; es wird von einem Heft mit Akten gesprochen, welches neben den drei Heften der Verzeichnisse übergeben wird.

¹⁷⁵ Vgl. Antwort von HAACK auf dem Briefbogen von Prorektor Busch an Haack, 31.01.1920. In: UAE, A1/14 Nr. 49.

¹⁷⁶ Vgl. handschriftliches Verzeichnis *Deutsche und altniederländische Maler* von Franz von Reber, wohl 1905, hier S. 7. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

waren. Zu diesem Schluss kommt auch Haack. Ein Werk von Adriaen van der Werff sei in jenem handschriftlichen Verzeichnis als „Krönung Mariens“ vermerkt, jedoch findet sich an seiner Statt eine „Heimsuchung“ (Kat.-Nr. [183](#)) desselben Künstlers. Auch die Überführung der Gemälde 1912 durch einen Ministerialbeschluss von 1911 führt Haack an. Jedoch bemerkt er, dass sich bei den französischen Werken ein anderes als das erwähnte seither in der Galerie befindet. Statt eines Gemäldes von Pierre Subleyras¹⁷⁷ wurde ein Portrait von Nicolas Poussin überführt (Kat.-Nr. [157](#)). Weiter schreibt er, dass neben diesem alle restlichen 32 Kunstwerke, wie im Ministerialbeschluss vermerkt, in Erlangen hängen; dabei erwähnt er jedoch die Dürer-Kopie (Kat.-Nr. [160](#)) aus Burghausen, welche ebenfalls 1912 geschickt wurde, nicht. Ob diese 1912 nach Erlangen geschickt wurden, ist somit unklar.

Abschließend kündigt Haack in seinem Bericht an, dass er im kommenden Sommersemester 1920 einen Katalog über den aktuellen Bestand der Sammlung aufsetzen möchte.

Haacks Beitrag zur Galerie von 1921/22

Ergebnis dieses Vorhabens ist wohl Haacks Beitrag zur Erlanger Gemäldegalerie im Universitätskalender 1921/22.¹⁷⁸ Genau wie Reber und Bulle, ordnet Haack die Galerie in seinem Text nach Schulen. Allerdings gibt er nicht alle Werke namentlich an. Ebenso schafft er es, fast allen Schulen einen „deutschen“ Kern beizumessen. In seinen Ausführungen zu den einzelnen Werken und Künstlern geht er stark wertend vor. Auch bei Haacks Text ist anzunehmen, dass er nicht alle Gemälde, die sich zu jener Zeit in der Galerie befunden haben, aufführt und sein Beitrag somit kein kompletter Katalog ist.

Bemerkenswert scheint die Erwähnung der Spanischen Schule, welche jedoch „nur durch ein einziges größeres Gemälde vertreten“¹⁷⁹ ist: zwei Kartenspielende Knaben von Pedro Nuñez de Villavicencio (Kat.-Nr. [167x](#)). Haack schreibt, er habe selbst für diesen Zuwachs gesorgt durch eine Leihgabe aus Erlangen.¹⁸⁰ Es handelt sich somit nicht um ein Gemälde aus den Beständen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen und folglich nicht um ein Werk, das zur Filialgemäldegalerie gehört. Eine Fotografie, die von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München 1922 gemacht wurde ([Abb. 2.5](#)), zeigt

¹⁷⁷ Inventarnummer 1206 bei den BStGS; im Online-Katalog der Pinakotheken unter www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/Or4DwZoGpE.

¹⁷⁸ Vgl. HAACK 1921/22, S. 5-17.

¹⁷⁹ HAACK 1921/22, S. 5.

¹⁸⁰ Vgl. HAACK 1921/22, S. 5.

einen Blick in den westlichen Nebenraum; genauer die linke Hälfte der Wand Nummer 5 auf dem Ausstellungsplan ([Abb. 3.2](#)). Dort steht in der Bildmitte, auf der Seitenkante, ein Bild zweier kartenspielender Knaben. Dabei könnte es sich um das von Haack im Katalog erwähnte Gemälde von Pedro Nuñez de Villavicencio handeln. Es ist unklar, ob es sich bei Haacks Zuschreibung wirklich um ein Original oder um eine Kopie bzw. ein Werk nach der Art des Künstlers handelt. Das Werk konnte bisher nicht in der Literatur zu Villavicencio ausfindig gemacht werden.

Moderne Kunst in der Galerie

Im Laufe der 1920er Jahre kamen durch Haacks Wirken auch Künstler des 20. Jahrhunderts in die Galerie. Wie Haack im Jahre 1928 dem Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in einem langen Brief über den Bestand und die mögliche Zukunft der Erlanger Sammlung berichtet, kaufte er einen Adolf Schinnerer für die Galerie und bekam noch eine weitere Leihgabe vom Künstler selbst.¹⁸¹ Zudem habe er auch „mehrere“ Leihgaben des 1916 verstorbenen Künstlers Hans Barthelmess für die Galerie bekommen können.¹⁸²

Der Kontakt zu den Künstlern kam vermutlich durch den Erlanger Kunstverein zustande, dessen 1. Vorsitzender Haack seit 1920 war. 1924 organisierte Haack eine Gedächtnisausstellung für den verstorbenen Hans Barthelmess und 1927 eine große Ausstellung mit knapp 400 Werken von Adolf Schinnerer, jeweils in der Orangerie.¹⁸³

1920 beantragt Haack zudem, dass Bücher und Radierungen, die aus dem Etat der Filialgemäldegalerie gekauft wurden, ab sofort in der Orangerie untergebracht werden.¹⁸⁴ Bisher sind sie im Kupferstichkabinett in der Universitätsbibliothek gelagert worden.¹⁸⁵ Unter diesen Kunstwerken befanden sich 20 Radierungen von Barthelmess sowie 15 Radierungen und zwei Gemälde von Schinnerer.¹⁸⁶ Der Verwaltungsausschuss stimmt

¹⁸¹ Vgl. Brief von HAACK an Friedrich Dörnhöffer, Generaldirektor der BStGS, 21.03.1928. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

¹⁸² Vgl. Brief von HAACK an Dörnhöffer, 21.03.1928. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

¹⁸³ Vgl. Helmut HAUNSTEIN: Ausstellungen des Kunstvereins Erlangen (Verzeichnis). In: Ders. u. a. (Red.): FS 100 Jahre Kunstverein Erlangen 1904-2004. Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte aus Vergangenheit und Gegenwart. Erlangen/Jena 2004, S. 185-335, hier S. 191 – vgl. Erlanger Neueste Nachrichten (1927) Nr. 278. 27.11.1927, S. 5. (In: StadtAE, 32.84.T.8).

¹⁸⁴ Vgl. Brief von HAACK, Seminar für Neuere Kunstgeschichte, an den VA Erlangen, 19.10.1920. In: UAE, A1/14 Nr. 49.

¹⁸⁵ Vgl. ebd.

¹⁸⁶ Vgl. Brief von HAACK, Seminar für Neuere Kunstgeschichte, an den VA Erlangen, 19.10.1920. In: UAE, A1/14 Nr. 49.

der Überführung der Kunstwerke zu und so ist anzunehmen, dass diese auch in der Orangerie ausgestellt wurden.¹⁸⁷

Seit April 1920 fanden durch Haacks Einsatz jährlich fast zehn Ausstellungen des Erlanger Kunstvereins in den Räumen der Orangerie statt.¹⁸⁸ Darunter auch eine jährliche Weihnachtsausstellung, in der vor allem zeitgenössische Künstler aus der Region ausstellten.¹⁸⁹

Friedrich Haack ist es somit zu verdanken, dass der Wunsch der Universität und seiner selbst, auch zeitgenössische Kunst in der Galerie zu zeigen, erfüllt wurde.

Die Freilegung des Wassersaals

Eine große Veränderung für die Erlanger Filialgemäldegalerie sollte ein Antrag des Archäologieprofessors Ernst Buschor bedeuten. Dieser richtet 1919 ein Gesuch an den akademischen Senat der Universität, in dem er um die Freiräumung des Wassersaals bittet:¹⁹⁰ Zum einen ist die Grünanlage zwischen Orangerie und Hugentottenbrunnen in den letzten Jahren derart zugewachsen, dass der Blick auf die Gartenfassade der Orangerie versperrt sei ([Abb. 2.4](#))¹⁹¹, zum anderen stören die Scherwände im Wassersaal den Durchblick durch diesen. Buschor begründet, dass es im Interesse der ursprünglichen Planung des Gartenensembles lag, dass ungehindert von der Nordseite durch den Wassersaal hinüber zum Hugentottenbrunnen geschaut werden könne. Es leide nicht nur die Architektur des Gebäudes unter dem Zustand, sondern er sehe es auch als seine Pflicht als kulturinteressierter und -engagierter Bürger, den Originalzustand dieses Platzes wiederherzustellen.

Zunächst wird Haack um eine Stellungnahme gebeten. Er äußert dazu, dass „nach [s]einer Überzeugung [...] die künstlerische Bedeutung des Raumes größer als die darin untergebrachten Gemälde“¹⁹² sei. Er macht den Vorschlag, die Gemälde in den „östlich anstoßenden, jetzt freien Saal, früher großem nationalökonomischen Seminarraum“¹⁹³, unterzubringen. Ferner denke er nicht, dass es nötig ist, München über die Umhängung der Werke zu informieren: „So viel Freiheit, ein paar Bilder umzuhängen, sollte doch der

¹⁸⁷ Vgl. Beschluss des VA Erlangen zu HAACKS Antrag, 26.10.1920. In: UAE, A1/14 Nr. 49.

¹⁸⁸ Vgl. HAUNSTEIN 2004, S. 185-196.

¹⁸⁹ Vgl. EBERLEIN 2004, S. 16.

¹⁹⁰ Dieser Absatz: vgl. Brief von Ernst BUSCHOR an den Senat, 08.12.1919. In: UAE, A1/12 Nr. 9.

¹⁹¹ Jene Fotopostkarte hatte Buschor seinem Schreiben angehängt.

¹⁹² Stellungnahme von HAACK zu Buschors Antrag, 02.01.1920. In: UAE, A1/12 Nr. 9.

¹⁹³ Ebd.

Konservator auch einer Filial-Gemäldegalerie besitzen!“¹⁹⁴ Besonders diesem Punkt stimmt der Verwaltungsausschuss der Universität jedoch nicht zu und man einigt sich, dass Haack jegliche Umgestaltungen persönlich zu vertreten habe.¹⁹⁵ Diese prononcierte Haltung Haacks sollte auch noch in späteren Fällen, bei der Umhängung von Bildern der Galerie für Ausstellungen des Erlanger Kunstvereins für Konfrontation mit München sorgen.

Im Zuge der Ausführungen von Buschors Antrag werden auch die Grünanlagen vor der Orangerie neu strukturiert und letztendlich radikal vereinfacht: die Blumenbeete und einige Bäume wurden entfernt.¹⁹⁶ Die Verhandlungen über die Restrukturierung dauerten bis 1925 an.¹⁹⁷

Bauakten zur Orangerie ist zu entnehmen, dass Generaldirektor Friedrich Dornhöffer trotzdem vom Verwaltungsausschuss informiert wurde und die Aufstellung der Gemälde in einem Nachbarraum wünscht.¹⁹⁸ Ob dabei der von Haack vorgeschlagene Raum benutzt wurde, ist nicht in den Akten vermerkt. Mit einem Entschluss des Verwaltungsausschusses vom 14. Februar 1920 wurde schließlich verfügt, dass die Scherwände im Wassersaal zu entfernen sind.¹⁹⁹ Es ist anzunehmen, dass dies im Laufe des Jahres 1921 geschieht, denn erst im August 1921 legt das Bauamt einen Kostenvoranschlag für den Umbau vor.²⁰⁰ Die Entfernung der Wände bedeutete auf alle Fälle eine große Restrukturierung der Ausstellung. Denn zur Eröffnung 1906 hingen allein 75 der damals 121 Werke im Wassersaal an den Scherwänden.

Auf der bereits erwähnten Fotografie der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen von 1922 ([Abb. 2.5](#)) ist im Hintergrund zu sehen, dass zu jenem Zeitraum der Wassersaal bereits geräumt worden ist: es sind keine Scherwände mehr sichtbar. Lediglich eine Grafikkvitrine ist noch zu sehen. Vermutlich werden im Wassersaal weiterhin Grafiken gezeigt, sodass der Saal doch noch als Ausstellungsfläche dient.

¹⁹⁴ Stellungnahme von HAACK zu Buschors Antrag, 02.01.1920. In: UAE, A1/12 Nr. 9.

¹⁹⁵ Vgl. Aktennotiz ebd. – vgl. Briefentwurf des VA Erlangen an Haack, 14.02.1920. In: UAE, A1/12 Nr. 9.

¹⁹⁶ Vgl. Diskussion in den Unterlagen zum Buschor-Antrag (UAE, A1/12 Nr. 9) von 1920 bis 1925.

¹⁹⁷ Vgl. Briefentwurf von Rektor HABELWANDER an das Staatsministerium für Unterricht und Kultus München (künftig: StMUK), 04.03.1925. In: UAE, A1/12 Nr. 9.

¹⁹⁸ Vgl. Brief des Universitätsbauamtes (LICHTWARK) an den VA Erlangen, 08.08.1921. In: UAE, A1/12 Nr. 15.

¹⁹⁹ Vgl. ebd.

²⁰⁰ Vgl. ebd.

Eine weitere Fotografie von ca. 1925²⁰¹ ([Abb. 2.8](#)) zeigt einen fast leeren Wassersaal, bis auf die Gipsstatue von Verrocchio (Kat.-Nr. [1124](#)), welche immer noch in der Wandnische steht. Auf dieser Aufnahme ist nun ein Blick in den östlichen Nebenraum der Galerie möglich, welcher stark abgedunkelt scheint: es lassen sich immer noch dichtgereiht Bilder an den Wänden erkennen. Entsprechend zeigt eine weitere Fotografie des Wassersaals von 1925 ([Abb. 2.7](#)), dass auch der Sangallo (Kat.-Nr. [1123](#)) und der Donatello (Kat.-Nr. [1122](#)) nach wie vor im Wassersaal sind und der östliche Nebenraum immer noch von der Filialgemäldegalerie genutzt wird.

Der Zustand der Galerie

Die zusätzliche Nutzung der Orangerie durch den Kunstverein Erlangen für eigene Ausstellungen wurde in München nicht gerne gesehen, besonders wenn dadurch die Filialgemäldegalerie beeinflusst wurde.

Im März 1928 schreibt Generaldirektor Dörnhöffer einen leicht empörten Brief an Haack.²⁰² Sein Kollege Ernst Buchner sei kurz zuvor in der Galerie gewesen und habe festgestellt, dass ein Großteil der Bilder abgehängt worden ist. Dörnhöffer schreibt, „[m]an könnte daraus den Eindruck gewinnen, dass in Erlangen kein allzu gro[ß]er Wert auf die Sammlung gelegt wird.“²⁰³ Die Bilder sind vermutlich für die Ausstellung des Nürnberger Albrecht-Dürer-Vereins abgehängt worden, welche in der Orangerie am 22. Januar 1928 eröffnet und vom Gemeinnützigen Verein Erlangen organisiert worden ist.²⁰⁴ Ferner kündigt Dörnhöffer in seinem Schreiben an, im Sommer 1928 die Galerie neuorganisieren zu wollen.²⁰⁵ Ihm war selbst bei seinem letzten Besuch aufgefallen, dass alles etwas zusammengewürfelt erschien.²⁰⁶ Er bemängelt jedoch, dass die Raumsituation auch nicht optimal sei.²⁰⁷

Haack antwortet darauf mit einem sechsseitigen Brief über den Zustand der Galerie:²⁰⁸ Für die Abhängung der Werke entschuldigt er sich gleich eingangs und versichert, dass sie längst wieder hingen. Überdies äußert er sich kritisch über die Räume und schreibt, dass sie sich in einem „abscheulichen Zustand“²⁰⁹ befänden. Ohne eine Trockenlegung

²⁰¹ Vgl. GREISELMAYER 1993a, S. 239, Anm. 55a.

²⁰² Vgl. Brief von DÖRNHÖFFER an Haack, 13.03.1928. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Vgl. Brief von A. FLEISCHMANN, GVE, an den Senat, 15.01.1928. In: UAE, A1/14 Nr. 49.

²⁰⁵ Vgl. Brief von DÖRNHÖFFER an Haack, 13.03.1928. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²⁰⁶ Vgl. ebd.

²⁰⁷ Vgl. ebd.

²⁰⁸ Dieser Absatz: vgl. Brief von HAACK an Dörnhöffer, 21.03.1928. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²⁰⁹ Brief von HAACK an Dörnhöffer, 21.03.1928. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

und die Installation einer Zentralheizung sei an eine Zukunft für die Galerie kaum zu denken. Da in Erlangen aber das Geld fehlt, fragt er an, ob Dörnhöffer nicht beim bayerischen Amt für Denkmalpflege um eine Förderung für die Orangerie bitten könne. Soweit in den Akten ersichtlich, ist dies nicht geschehen. Haack zeigt sich jedoch optimistisch für eine Neugestaltung der Sammlung und formuliert noch einmal seine Wünsche und die der Universität, welche sich weitgehend mit denen von Curtius von 1911 decken. Haack betont auch wieder, dass es sich um eine Lehrsammlung handelt und daher möglichst viele Schulen in einer gewissen Quantität vertreten sein sollten. Haack schreibt weiter, dass im Wassersaal auch wieder fahrbare Staffeleiwände eingestellt werden könnten. Es sei auch immer noch ein großer Saal in der Orangerie leer, in welchem ca. 30 mittelgroße Gemälde Platz finden würden. In jenem Saal könnten auch noch 2 Scherwände eingezogen werden. Bei dem beschriebenen Raum könnte es sich um einen im Zuge der Erweiterung im Westflügel entstandenen Saal handeln, welcher schon 1912 nicht vollständig gefüllt wurde (siehe [Kapitel 2.1.2](#)). Greiselmayer bezweifelt dies, nennt jedoch nicht, warum er diese Schlüsse zieht.²¹⁰

Baulicher Zustand des Gebäudes und konservatorische Bedingungen

Bereits 1920 hatte Haack die Universität auf den schlechten baulichen Zustand der Orangerie aufmerksam gemacht, welche stark unter der Witterung leide.²¹¹ So wird 1927 über von der Attika herunterstützende Teile berichtet.²¹²

Im April 1930 informiert Haack über den Zustand der Werke in der Galerie nach einer Prüfung eines Restaurators aus dem Germanischen Nationalmuseum Nürnberg.²¹³ Sie seien fast alle noch in gutem Zustand, jedoch müssten sie entstaubt und etwas restauriert werden. Vier Werke seien jedoch stärker beschädigt, wovon eines eine sofortige Handlung bedürfe. Auf der „Heiligen Brigitta“ von Bartholomäus Zeitblom (Kat.-Nr. [139](#)) seien große Blasen entstanden, welche gelegt werden müssen. Bereits im Mai 1929 spricht Rektor Franz Köhler von jenem Werk, welches nach Absprache mit der Direktion in München zur Restauration nach Nürnberg gegeben wurde.²¹⁴

²¹⁰ Vgl. GREISELMAYER 1993a, S. 233.

²¹¹ Vgl. Stellungnahme von HAACK zu Buschors Antrag, 02.01.1920. In: UAE, A1/12 Nr. 9.

²¹² Vgl. Brief von HAACK an Rektor Hell, 06.07.1927. In: UAE, A1/12 Nr. 15.

²¹³ Vgl. Brief von HAACK an [Dörnhöffer], 15.04.1930. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²¹⁴ Vgl. Brief von Rektor KÖHLER an das StMUK, 16.05.1929. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

Die Akten des Universitäts-Rentenamts Erlangen zur Filialgemäldegalerie bestätigen die außerordentliche Kälte im Winter von 1928 auf 1929.²¹⁵ In den Monaten Januar bis März 1929 musste „ständig mit sämtlichen vorhandenen Gasöfen geheizt werden“²¹⁶.

Auch dieser Vorfall zeigt, dass die Orangerie keine idealen konservatorischen Bedingungen für die Gemälde aufwies. Der barocke Bau war durch den Verschleiß der Jahre nicht mehr der optimale Raum für eine Galerie. Überdies waren die Werke ob der hohen Fenster sowohl im Winter als auch im Sommer stärker der Witterung ausgesetzt.

Veränderungen der Sammlung

In den 1920er und 1930er Jahren erfährt die Galerie wieder vereinzelt Verluste und Neuzugänge. Gleichfalls entsteht der Eindruck, dass dies zum Teil weniger dokumentiert wurde, als es bisher geschehen war. Generell gibt es keine Dokumente in den Akten zur Erlanger Filialgemäldegalerie des Universitätsarchivs oder der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen aus den Jahren 1921 bis 1927, bis auf einen Brief von 1924 über die Sicherheitsbedingungen der Galerie.²¹⁷ Dabei finden in jenen Jahren auch wieder zahlreiche Ausstellungen des Erlanger Kunstvereins in der Orangerie statt.²¹⁸ Es wäre denkbar, dass hierfür abermals zeitweise Bilder der Galerie abgehängt werden mussten. Der Austausch von Kunstwerken aus der Filialgemäldegalerie ist erst gegen Ende der 20er wieder in den Akten belegt.

Im März 1928 wird die Madonna des Meisters des Marienlebens (Kat.-Nr. [1127](#)) zurückgefordert,²¹⁹ welche 1912 in die Sammlung kam. Diesen Weggang beklagt Haack stark, da dadurch der einzige Vertreter der Kölner Schule für die Galerie verloren geht.²²⁰

Kurz darauf wurden bereits „zwei kleinere Gemälde“²²¹ von Dörnhöffers Assistenten Ernst Buchner nach München mitgenommen. Es wird jedoch nirgends genauer belegt, um welche Werke es sich handelt. Es könnte sich dabei um Werke holländischer Meister handeln, nachdem als Ersatz ein van Dyck und ein holländisches Bildnis versprochen werden, welche sich Haack auch für Erlangen gewünscht hatte.²²²

²¹⁵ Vgl. Schreiben von HAACK an Rektor Köhler, 06.04.1929. In: UAE, F3/1 Nr. 150.

²¹⁶ Schreiben von HAACK an Rektor Köhler, 06.04.1929. In: UAE, F3/1 Nr. 150.

²¹⁷ Vgl. Brief vom StMUK an den VA Erlangen, 06.08.1924. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²¹⁸ Vgl. HAUNSTEIN 2004, S. 187-192.

²¹⁹ Vgl. Brief von DÖRNHÖFFER an Haack, 13.03.1928. In: BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²²⁰ Vgl. Brief von HAACK an Dörnhöffer, 21.03.1928. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²²¹ Brief von HAACK an Dörnhöffer, 21.03.1928. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²²² Vgl. Brief von HAACK an Dörnhöffer, 21.03.1928. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

Ab Juli 1928 werden ein Landschafts- und ein Genrebild (Kat.-Nr. [118](#) und [179](#)) für eine Ausstellung des Münchner Kunstvereins ausgeliehen, welche Station in München, Nürnberg und Speyer haben soll.²²³ Im Herbst sollen die Werke wieder zurückkommen. Auch hier fehlt ein Eintrag in den Akten, ob die Gemälde tatsächlich zurückgebracht wurden.

Einem Schreiben des Rektors Franz Köhler vom Mai 1929 ist zu entnehmen, dass Dörnhöffer nicht wie angekündigt im vorangegangenen Sommer der geplanten Neugestaltung nachgegangen ist.²²⁴ Erneut wird von einem leerstehenden Saal berichtet. Diesmal, dass mit je einer Scherwand links und rechts ca. 40 mittelgroße Werke Platz fänden.

Am 21. Januar 1930 besucht Dörnhöffer Erlangen, um mit der Universität über neue Leihgaben aus den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zu verhandeln.²²⁵ Bereits wenige Wochen später kündigt der Konservator der Alten Pinakothek München Peltzer den Zugang von drei Werken an: eine bereits versprochene Grisaille von Anthonis van Dyck (Kat.-Nr. [161](#)), ein Seestück von Jan Peeters (Kat.-Nr. [162](#)) und ein Bildnis einer älteren Frau nach der Art des Johannes Cornelisz Verspronk (Kat.-Nr. [163](#)), welches aus der Galerie Schleißheim kam.²²⁶ Gleichzeitig fordert er jedoch zwei Gemälde von Gerard Dou (Kat.-Nr. [142](#) und [144](#)) zurück. Peltzer betont dabei, dass das letzte Werk von Dou, die Gemälde von Frans van Mieris und von Gottfried Schalcken die „holländischen Kleinmeister“²²⁷ zur Genüge vertreten. Nur fünf Tage nach Peltzers Schreiben meldet sich Dörnhöffer persönlich und fordert nun alle drei Werke von Dou (Kat.-Nr. [142](#), [143](#), [144](#)) sowie eines von van Mieris (Kat.-Nr. [145](#)) zurück.²²⁸

Erst ein halbes Jahr zuvor hatte Dörnhöffer Haack beauftragt, von einigen Werken der Galerie eine Beschreibung und Vermessung vorzunehmen, darunter auch sämtlich Werke von Gerard Dou.²²⁹ Wieder einmal pickte sich München die besseren Werke der Galerie nach eingängiger Prüfung. Diesmal sogar durch Mithilfe von Haack selbst. Dörnhöffers

²²³ Vgl. Brief von Konservator FEICHTMAYR an die „Verwaltung der Staatlichen Galerien Erlangen“, 26.06.1928. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²²⁴ Vgl. Brief von Rektor KÖHLER an das StMUK, 16.05.1929. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²²⁵ Vgl. Brief von Konservator PELTZER an Haack über die Anreise Dörnhöffers, 18.01.1930. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²²⁶ Vgl. Brief von Konservator PELTZER an Haack, 05.02.1930. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²²⁷ Brief von Konservator PELTZER an Haack, 05.02.1930. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²²⁸ Vgl. Brief von DÖRNHÖFFER an Haack, 10.02.1930. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²²⁹ Vgl. Brief von DÖRNHÖFFER an Haack, 02.09.1929. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

zuvor noch formuliertes Anliegen, mehr Struktur in die Sammlung zu bringen, hatte er somit auch verworfen.

Haack unternimmt den Versuch, die Kunstwerke zurückzufordern.²³⁰ Hierauf erhält er eine positive Rückmeldung. Neben einem Werk von Dou (Kat.-Nr. [143](#)) werden im Juli 1930 noch drei weitere neue Werke für Erlangen angekündigt: ein „Pferdestall“ von Benno Adam (Kat.-Nr. [164](#)), eine Grisaille der „Bekehrung des Paulus“ aus dem Atelier Rubens (Kat.-Nr. [165](#)) und die „Raucherin“ von Gillis van Tilborgh (Kat.-Nr. [166](#)).²³¹ Ob diese Gemälde den Weg nach Erlangen tatsächlich angetreten haben, ist nicht mehr dokumentiert.

Das Ende der Filialgemäldegalerie

Von da an stockt der Briefwechsel zwischen München und Erlangen wieder. Dies mag vermutlich an Haacks sich verschlechterndem Zustand liegen. Er ist aus gesundheitlichen Gründen immer weniger in der Lage, seiner Lehrverpflichtung nachzukommen. Dies ist seiner Personalakte bei der Universität Erlangen zu entnehmen.²³² Er verspricht jedoch, seinen Pflichten als Konservator weiter nachzugehen und nur seine Lehrtätigkeit einzuschränken.²³³ Dennoch gibt es bei der Gemäldegalerie keine weiteren Veränderungen bis 1933.

Die Machtübernahme der Nationalsozialisten hatte auch für das Erlanger Kunstleben seine Folgen. In den Sommermonaten des Jahres 1933 wurde die Orangerie benutzt, um die sogenannte ‚Mannheimer Schreckenskammer‘ zu zeigen.²³⁴ Organisiert wurde die Ausstellung durch den Erlanger Kunstverein auf Initiative des Vorsitzenden Hermann Müller.²³⁵ Es wurden unter anderem Kunstwerke von Max Beckmann, Emil Nolde und Marc Chagall gezeigt;²³⁶ also jene expressionistische Künstler, welche 1937 in München in der Ausstellung ‚Entartete Kunst‘ zu sehen sein sollten.

²³⁰ Vgl. Brief von HAACK an [Peltzer], 22.02.1930. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²³¹ Vgl. Brief von PELTZER an Haack, 17.06.1930. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²³² Vgl. Brief von HAACK an Rektor Haßelwander, 30.04.1925. In: UAE, A2/1 Nr. H 57.

²³³ Vgl. ebd.

²³⁴ Vgl. Rechnungsbeleg des KVE für eine Anzeige in der *Fränkischen Tageszeitung*, 22.08.1933; dabei die Anzeige mit folgendem Text: „Kunstaussstellung in d. Orangerie ab Sonntag, 23. Juli 1933 vorm. ½ 11 Uhr ‚Mannheimer Schreckenskammer‘ („Kunstpflge“ nach dem Weltkrieg)“. In: StadtAE, 32.84.T.13.

²³⁵ Vgl. Johann Adam STUPP: „Hinter unzerstörten Fassaden“. Kunst und Künstler in Erlangen 1945-55. In: Helmut Haunstein u. a. (Red.): FS 100 Jahre Kunstverein. Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte aus der Vergangenheit und Gegenwart. Erlangen/Jena 2004, S. 29-58, hier S. 32.

²³⁶ Vgl. STUPP 2004, S. 32-33.

Zum 1. Dezember 1933 wird Friedrich Haack in den Ruhestand versetzt.²³⁷ Erst zwei Monate später wird rückwirkend Alfred Stange als Lehrstuhlleitung für neuere Kunstgeschichte und Konservator der Gemäldesammlung eingesetzt.²³⁸ Dieser scheint kein großes Interesse mehr an der Sammlung zu haben und ist mitverantwortlich für deren Auflösung. Der erste Nachweis von ihm in den Akten der Filialgemäldegalerie bezieht sich schon auf jenes Ereignis, welches das Ende der Galerie bedeuten sollte.

Der Kunstverein Erlangen plant für die Wintermonate von 1933 auf 1934 eine Ausstellung der deutschen Kunstgesellschaft in den Räumlichkeiten der Orangerie.²³⁹ Dafür sollen die Bilder abgehängt werden. Im Bericht des Generaldirektors der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, Ernst Buchner, vom Oktober 1933, ob die Werke abgehängt werden dürfen, schreibt dieser, dass es wohl das Beste sei, wenn sie nach München kämen, da sie „zudem dringend einer genauen, längere Zeit beanspruchenden Untersuchung und Reinigung in den Werkstätten der Alten Pinakothek bedürfen“²⁴⁰. Haack hatte bereits 1930 auf den restaurierungsbedürftigen Zustand der Kunstwerke hingewiesen.

Zwar ist davon auszugehen, dass die Werke für jene Ausstellung abgehängt wurden, jedoch ist einem Schreiben Alfred Stanges vom 6. Februar 1934 zu entnehmen, dass der Transport nach München noch nicht erfolgt war. Er bittet darum, „die Gemälde der Erlanger Galerie möglichst bald abholen zu lassen.“²⁴¹ Den Akten der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen ist weiter zu entnehmen, dass am 15. bzw. 16. Februar 1934 alle Werke abgeholt werden.²⁴² Gleichzeitig beraten Buchner und Stange zwar noch über eine neue Zusammenstellung der Galerie mit „Deutsche[r] Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts“²⁴³. Hierzu scheint es jedoch nicht gekommen zu sein. Für das Wintersemester 1935/36 ist Stange im Vorlesungsverzeichnis der Universität dennoch als Konservator der Gemäldegalerie angegeben.²⁴⁴

Zum Sommersemester 1936 wird Rudolf Kömstedt Leiter des Lehrstuhls für Kunstgeschichte und anscheinend auch Konservator der Gemäldegalerie.²⁴⁵ 1937 bittet

²³⁷ Vgl. Brief vom StMUK an Rektor Reinmüller, 14.11.1933. In: UAE, A2/1 Nr. H 57.

²³⁸ Vgl. Brief vom StMUK an Rektor Reinmüller, 08.02.1934. In: UAE, A2/1 Nr. H 57.

²³⁹ Vgl. Brief von Staatsminister FISCHER an Rektor Reinmüller (Abdruck für die Direktion der BStGS München), 16.11.1933. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²⁴⁰ Ebd.

²⁴¹ Brief von Alfred STANGE an Ernst Buchner, 06.02.1934. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²⁴² Vgl. Brief von BUCHNER an Stange, 10.02.1934. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ Vgl. VV WiSe 1935/36 u. SoSe 1936, S. 20.

²⁴⁵ Vgl. VV WiSe 1936/37 u. SoSe 1937, S. 21 u. 25.

er die Direktion der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen erneut um Leihgaben aus Staatsbesitz.²⁴⁶ Diesem Schreiben ist weiter zu entnehmen, dass sich zu jenem Zeitpunkt in Erlangen keine Filialgemäldegalerie mehr befindet. Nach 1934 enthalten die Akten zur Erlanger Filialgemäldegalerie im Universitätsarchiv und bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen nur noch vereinzelte Unterlagen.

1944 wird die Orangerie noch einmal für Ausstellungszwecke der Nationalsozialisten benutzt. Im Juli wird dort für vier Wochen eine Ausstellung im Rahmen des Kreistages der NSDAP veranstaltet.²⁴⁷ Ein Schreiben mit Betreff „Universitätsgemälde“ vom Kunstverein Erlangen an den Syndikus der Universität verrät, dass sich zu jenem Zeitpunkt Bilder in der Orangerie befinden: Es wird um die Räumung der Orangerie gebeten. Die zum „überwiegenden Teil künstlerisch wertlos[en]“²⁴⁸ Bilder werden im Geologisch-mineralogischem Institut zwischengelagert. Über ihren weiteren Verbleib gibt es in den Akten keine Auskünfte. Bei den Gemälden scheint es sich jedoch nicht um Werke aus dem Besitz der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen zu handeln. Zumindest ist dies nicht in den Akten des Archivs vermerkt.

Nach dem Krieg unternimmt Rudolf Kömstedt wieder einen Versuch der Neugründung der Erlanger Filialgemäldegalerie.²⁴⁹ Sein Nachfolger Karl Oettinger versucht 1958 dasselbe.²⁵⁰ Beide Versuche bleiben vergebens. Somit bedeutete die Zurücksendung der Werke 1934 durch Alfred Stange das endgültige Aus für die Filialgalerie.

In den Vorlesungsverzeichnissen der Universität wird die Gemäldegalerie auch noch bis weit nach dem zweiten Weltkrieg als Anstalt der Universität Erlangen aufgelistet. Bis zu seiner Emeritierung 1954 ist Kömstedt stets als Konservator einer „Gemäldesammlung“ in der Orangerie und als Vorstand des Kunstgeschichtlichen Seminars eingetragen.²⁵¹

²⁴⁶ Vgl. Brief von Rudolf KÖMSTEDT an Buchner, 09.09.1937. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²⁴⁷ Vgl. Verwaltungsakte Nr. 908, Verhandlung des VA Erlangen mit dem Bauamtsdirektor Joseph Groß, 08.05.1944. In: UAE, A1/14 Nr. 49.

²⁴⁸ Brief von GROß (Universitäts-Bauamt) an den Rektor der Universität Erlangen, 13.05.1944. In: UAE, A1/14 Nr. 49.

²⁴⁹ Vgl. Brief von Rektor Eduard BRENNER der Kömstedts Anliegen an den Generaldirektor der BStGS, E. Hanfstaengl, weiterleitet, 07.09.1945. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²⁵⁰ Vgl. Brief von Karl OETTINGER an Generaldirektor der BStGS, Kurt Martin, 20.06.1958. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²⁵¹ Vgl. VV SoSe 1936 bis VV WiSe 1953/54 – vgl. Art. „Kömstedt, Rudolf Heinrich Franz“. In: Die Professoren und Dozenten der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen 1743-1960. Bd. 3: Philosophische Fakultät. Naturwissenschaftliche Fakultät (= Erlanger Forschungen, Sonderreihe 13). Erlangen 2009, S. 112-113, hier S. 113.

2.2 Über Zweck und Ordnung der Sammlung

Die Kunstwerke in der Erlanger Gemäldegalerie wurden nach einem gewissen Schema gehängt, um ihrem Lehrcharakter nachzukommen. Dies soll hier näher untersucht werden. Dabei wird in einem kurzen Exkurs die Ordnung von Bildern in musealen Einrichtungen und deren Ursprung untersucht. Zudem fand die Galerie auch im universitären Stundenplan Verwendung.

2.2.1 Nutzung der Galerie für Lehrzwecke

Als Theodor von Kolde sich 1903 an den Senat wendet, lautet der Betreff seines Schreibens bezeichnenderweise „Bewilligung einer Universitätsgemäldesammlung“.²⁵² Schon in dieser ersten offiziellen Überlegung zur Errichtung einer Galerie bildet die Lehre einen Grundgedanken. Der Senat richtet kurz darauf einen Brief an das Bayerische Staatsministerium. Hier wird als Begründung zur Errichtung einer Erlanger Galerie in erster Linie argumentiert, dadurch bei den Studierenden ein Verständnis für Kultur und Ästhetik anzuregen.²⁵³

Für das Konzept der Ausstellung 1906 ist Franz von Reber verantwortlich. In seiner Einleitung zum 1906 erschienenen Katalog erklärt er, dass es sich „namentlich um ein Lehrmittel der Universität“²⁵⁴ handle. Bulle schreibt ebenfalls einleitend in seiner Einführung zur Galerie, dass die Sammlung durch das Wirken Franz von Rebers „dem Lehr- und Lernbedürfnis entgegen“²⁵⁵ komme. Dieses Anliegen sollte sich auch bei den weiteren Konservatoren der Sammlung nicht ändern, wie in [Kapitel 2.1](#) bereits geschildert wurde.

Es ist anzunehmen, dass die Galerie nach der Gründung des kunstgeschichtlichen Seminars und dessen Einzug in das Orangeriegebäude zum Sommersemester 1914 vermehrt für die universitäre Lehre Verwendung fand.

Zusätzlich ist denkbar, dass die Zeichensäle, welche sich im Westen an die Galerieräume anschließen (vgl. [Abb. 1.6](#)), explizit so positioniert wurden, damit beispielsweise Bilder nach dem Original abgezeichnet werden konnten. Dies kann jedoch mit Blick auf die Vorlesungsverzeichnisse der Universität nicht exakt belegt werden. Hieraus geht nur

²⁵² Vgl. Brief von KOLDE an den Senat, 21.01.1903. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

²⁵³ Brief des Senats an das StMKS, 27.06.1903. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

²⁵⁴ REBER 1906, Vorrede (unpaginiert).

²⁵⁵ BULLE 1906, S. 3.

hervor, dass ein Universitäts-Zeichenlehrer eingestellt wurde, der „Studien [nach] Anleitung [...] der Natur“²⁵⁶ in diversen Mal- und Zeichentechniken in den Zeichensälen der Orangerie gab.

Anhand der Vorlesungsverzeichnisse der Universität Erlangen ist zudem zu erkennen, dass die Galerie auch tatsächlich in der Lehre eingesetzt wurde. Friedrich Haack, lange Jahre alleiniger Dozent für neuere Kunstgeschichte, nutzt als Einziger die Gemäldesammlung explizit im Unterricht. Vom Sommersemester 1906 bis zum Sommersemester 1932 gibt er dort regelmäßig Betrachtungs-Übungen für Anfänger.²⁵⁷ Zusätzlich bot er in manchen Jahren Einführungen in die Geschichte der Malerei sowohl als Überblicksvorlesung als auch Vertiefungen in bestimmte Epochen der Kunstgeschichte. Außerdem bietet er bereits 1911 und verstärkt in den frühen 1920er Jahren Rundgänge durch die Erlanger Filialgemäldegalerie an, welche auch öffentlich zugänglich sind.²⁵⁸

Laut einer Stellungnahme Haacks aus dem Jahre 1920, in der er seine Tätigkeiten für die Universität auflistet, erwähnt er, er „führe [...] sowohl die Studierenden der Universität als sonstige Gesellschaften durch die Galerie“²⁵⁹ und „habe [s]ich auch dem Volksbildungsbund für etwa gewünschte Führungen zur Verfügung gestellt.“²⁶⁰

Während die Kurse im Vorlesungsverzeichnis sehr allgemein gehalten sind, gibt es zu manchen, explizitere Informationen zu deren Inhalt. In einem Gesuch eines Studenten, welcher Fotografien von Werken der Filialgemäldegalerie machen möchte, erwähnt dieser, es sei für „Seminarübungen“, die Haack im Wintersemester 1907/1908 veranstaltete.²⁶¹ Bei der Übung handelte es sich um eine Betrachtung von Originalen sowohl in der Gemäldegalerie als auch im Kupferstichkabinett der Universitätsbibliothek.²⁶² Die für die Fotografien ausgewählten Werke (Kat. [113](#), [119](#) und [120](#)) behandeln unterschiedliche religiöse Darstellungen, stets mit Maria im Zentrum. Vermutlich könnte das Seminar dies zum Inhalt gehabt haben.

²⁵⁶ VV SoSe 1906, S. 22.

²⁵⁷ Vgl. VV SoSe 1906 bis SoSe 1932.

²⁵⁸ Vgl. VV SoSe 1911, S. 22 – vgl. VV SoSe 1920, S. 23 – vgl. VV SoSe 1921, S. 21 – vgl. VV SoSe 1923, S. 18.

²⁵⁹ Brief von HAACK an Prorektor Busch und den Senat, 17.08.1920. In: UAE, A2/1 Nr. H 57.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Vgl. Brief von Student Hanns Martin SAUERMANN an den VA Erlangen, 29.01.1908. In: UAE, A1/14 Nr. 48.

²⁶² Vgl. VV WiSe 1907/08, S. 20.

Ein weiteres Zeugnis der Nutzung stammt wieder von Haack. In einem Schreiben an die Münchner Bayerische Staatsgemäldesammlung 1930 bittet er um die Rücksendung von den nach München gebrachten Bildern (Kat.-Nr. [142](#), [143](#), [144](#), [145](#)), da er im kommenden Sommersemester ein Seminar in der Sammlung vor jenen Werken abhalten möchte.²⁶³ Dabei handelt es sich um holländische Kleinmeister, Werke von Frans van Mieris und Gerard Dou. Laut dem Vorlesungsverzeichnis des Sommersemesters 1930 wollte er einen Kurs über „Ausgewählte Werke aus der Geschichte der Malerei vom 14. bis zum 20. Jahrhundert, mit Uebungen für Anfänger, in der Gemäldegalerie und im Seminar“²⁶⁴ halten.

2.2.2 Einteilung der Werke in Schulen

Rebers Katalog und die Hängung der Erlanger Galerie

In Rebers Katalog werden die Kunstwerke in vier Abteilungen auf die drei Räume der Galerie aufgeteilt. Darunter erfolgt die Auflistung der Künstler alphabetisch nach Nachnamen. Im westlichen Nebenraum, von Reber „I. Saal“²⁶⁵ genannt, befinden sich „Deutsche und altniederländische Maler“²⁶⁶. Im Wassersaal, als „II. Saal“²⁶⁷ bezeichnet, folgen dann zunächst „Vlämische Maler“²⁶⁸ und „Holländische Maler“²⁶⁹, im Katalog getrennt sortiert. Faktisch wurden diese jedoch schon in Rebers Hängeplänen von 1905 und in der endgültigen Umsetzung der Ausstellung im Wassersaal gemischt. Im „III. Saal“²⁷⁰, dem östlichen Nebensaal, sind schließlich „Italienische Maler“²⁷¹ untergebracht. Auf der letzten Seite des Katalogs werden noch „Italienische Bildhauer“²⁷², deren Abgüsse sich im „II. Saal“²⁷³ befinden, angegliedert. Rebers Nummerierung der Räume bestimmt die Leserichtung der Ausstellung.

In seinem Vorwort erklärt Reber, dass aufgrund des vorhandenen Bildermaterials und des begrenzten Platzes keine weitere Unterteilung möglich sei und sich dennoch

²⁶³ Vgl. Brief von HAACK an die Direktion der BStGS, 08.04.1930. In: Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255.

²⁶⁴ VV SoSe 1930, S. 18.

²⁶⁵ REBER 1906, S. 1.

²⁶⁶ REBER 1906, S. 1.

²⁶⁷ REBER 1906, S. 7.

²⁶⁸ REBER 1906, S. 7.

²⁶⁹ REBER 1906, S. 11.

²⁷⁰ REBER 1906, S. 19.

²⁷¹ REBER 1906, S. 19.

²⁷² REBER 1906, S. 24.

²⁷³ REBER 1906, S. 24.

Durchmischungen der einzelnen Abteilungen eingestellt haben.²⁷⁴ So etwa, dass die deutschen und altniederländischen Meister zusammen in einem Kapitel erfasst werden. Rebers Hängepläne von 1905 zeigen, dass die Hängung der Werke nicht nur ob der Herkunft des Künstlers geschah, sondern auch ob des Bildformates und einzelner Symmetrien.

Rebers Katalog der Alten Pinakothek von 1904

Bei der Betrachtung der Einteilung des Kataloges der Alten Pinakothek, welcher 1904 ebenfalls von Reber herausgebracht wurde, zeigt sich ein diverseres und vielschichtigeres Bild der Einteilung von Werken nach Schulen. Wie in der Einleitung erläutert, ist die für den Katalog gewählte Einteilung der Ordnung der Bilder der einzelnen Raumaufteilung und -abfolge nachempfunden.²⁷⁵ Dabei folgen nacheinander nachkommende große Kategorien:

- Niederrheinische und altniederländische Schule
- Oberdeutsche Schulen
- Holländische Meister
- Flämische Meister
- Italienische Schulen und Meister
- Spanische Meister
- Französische Meister
- Spätere Deutsche

Bemerkenswert ist, dass unter diesen Gruppen die weitere Aufgliederung nicht stringent ist. Während die ersten beiden Kategorien weiter in regionale ‚Meister‘ aufgeteilt werden (z. B. Schwäbische Meister, Fränkische Meister, etc.), werden die Holländer nach Genre, Landschaft, etc. sortiert, die Flamen zunächst chronologisch nach Künstlern und dann ebenfalls weiter nach Genre, Landschaft, etc.. Die Italiener werden systematisch chronologisch und geografisch gegliedert; hier nutzt Reber auch Epocheneinteilungen wie ‚Quattrocentisten‘ und ‚Cinquecentisten‘. Die Spanier, Franzosen und späteren Deutschen werden dann wieder nur chronologisch nach einzelnen Künstlern sortiert. Auch wenn Reber hier eine größere Auswahl an Werken und mehr Platz hatte, erfolgt die Unterteilung nach Schulen auf unterschiedlich ausführliche Weise. Sein hier

²⁷⁴ Vgl. REBER 1906, S. Vorwort (unpaginiert).

²⁷⁵ Vgl. Franz von REBER: Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München. Illustr. Ausg. München [1904], S. XXV-XXIV.

gewähltes Schema zeigt, dass sich einige Künstler nur schwerlich in einzelne Schubladen einsortieren lassen. Reber nennt in seinem Vorwort zu jenem Katalog die Ordnung der Bildwerke als „von Haus aus kunsthistorisch beabsichtigt[...]“²⁷⁶ und eine zunächst angestrebte alphabetische Auflistung des Katalogs nach Künstlern sei „unhaltbar“²⁷⁷, denn der Katalog sollte analog der Anordnung der Bilder erfolgen.

Ursprünge der Ordnung von Werken nach Schulen

Doch woher kommt jene Einteilung von Werken nach Schulen bzw. Zuschreibungen zum Umfeld diverser Meister? Diese Ordnung ist eng mit der Errichtung der ersten öffentlichen kunsthistorischen Sammlungen im 18. Jahrhundert verbunden. Die Funktion von Kunstmuseen wird vermehrt ab der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts auch theoretisch untersucht.²⁷⁸ Vor allem die didaktische Aufgabe von musealen Einrichtungen wird diskutiert. Ausgangspunkt dieser Überlegungen war, dass Kunstmuseen einen Überblick über die Entwicklung der Kunstgeschichte geben sollen. Somit baut jener Diskurs auf den der Kunstgeschichtsschreibung selbst auf.

Giorgio Vasari und Anfänge der Kunstgeschichtsschreibung

Der Künstler und Biograf Giorgio Vasari (1511–1574) wird häufig als ‚Vater der Kunstgeschichte‘ bezeichnet. Das Traktat *Le vite dei più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani da Cimabue insino a' tempi* ist dabei maßgeblicher Auslöser für diese Titulierung. 1550 erscheint die erste, 1568 eine zweite, überarbeitete Fassung. Zwar verwendet Vasari nicht ausdrücklich den Begriff der Schulen, doch das von diesem Begriff ausgehende stark normativ geprägte Kunstgeschichtsbild lässt sich aus den *Viten* und deren Rezeption ableiten.

Wie Julian Kliemann in seinem Kommentar zu den *Viten* erklärt, spielte die „Idee eines Museums eine wesentliche Rolle beim Zustandekommen der *Viten*“²⁷⁹. Vasari schreibt in seinem Vorwort, dass er den Anstoß für die *Viten* bei einem Tischgespräch mit Bischof Paolo Giovio im Hause des Kardinal Farnese bekam.²⁸⁰ Nachdem Giovio von seinem

²⁷⁶ REBER [1904], S. XXV.

²⁷⁷ REBER [1904], S. XXVI.

²⁷⁸ Vgl. Kristina KRATZ-KESSEMEIER, Andrea MEYER und Bénédicte SAVOY (Hrsgg.): *Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950*. Berlin 2010, S. 13.

²⁷⁹ Julian KLIEMANN: *Giorgio Vasari: Kunstgeschichtliche Perspektiven*. In: Peter Ganz u. a. (Hrsgg.): *Kunst und Kunsttheorie 1400 - 1900 (= Wolfenbütteler Forschungen 48)*. Wiesbaden 1991, S. 29-74, hier S. 32.

²⁸⁰ Vgl. KLIEMANN 1991, S. 31; dort übersetzt aus: Giorgio VASARI: *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori, et architettori, scritte, e di nuovo ampliate da M. Giorgio Vasari Pit. Et Archit. Aretino. Co' ritratti loro et con le nuove vite dal 1550 insino al 1567*. EA Florenz 1568, S. 966.

„Museum“ erzählt, in dem Künstler von Cimabue bis in seine Zeit beherbergt sind und dass er ein Traktat darüber wünscht, wird Vasari um seine Meinung dazu gebeten.²⁸¹ Vasari antwortet darauf, dass Giovio jemand vom Fach beistehen sollte, „so daß jedem Ding sein Platz angewiesen und gesagt wird, wie es in Wahrheit sei“²⁸². Der Auslöser des Textes war also eine Katalogisierung und Einordnung einer Sammlung.

Die *Viten* enthalten nicht nur Künstlerbiografien, wie der Name zunächst suggeriert. Vielmehr schafft Vasari zwischen jeder der Einzelpositionen der Künstler Bindeglieder. Statt einer einfachen chronologischen Aneinanderreihung der Biografien äußert er sich kritisch über deren Werke und Handeln und ordnet sie letztlich in einen kunsthistorischen Kontext ein. Vasari schildert, dass die Kunst in seiner Zeit mit Michelangelo und Raffael ihren Höhepunkt gefunden hat und eine Wiedergeburt (ital. = *rinascita*) der Künste stattfand. Am Anfang dieser Entwicklung stehen bei ihm Cimabue und Giotto. In seiner Behandlung der einzelnen Künstler wird der Prozess in drei Stufen vom Aufstieg bis hin zum Höhepunkt dargestellt:²⁸³

1. *primi lumi* (= erstes Licht)
2. *augumento* (= Wachstum)
3. *perfezzione* (= Perfektionierung)

Dieses bereits aus der Antike stammende Geschichtsmodell macht sich Vasari für seine Zeit zu nutzen. Julian Kliemann schreibt in einem Kommentar zu den *Viten*, dass Vasaris Verdienst „die Anwendung d[ieser] aus der Antike stammenden Lehre“²⁸⁴ ist und Vasari „den jeweiligen Entwicklungsstand der Kunst sowohl zum Wertmaßstab als auch zum historischen Ordnungsprinzip machte“²⁸⁵. Vasaris Denkansatz ist vorbildhaft für die humanistische Denkweise der Zeit, in der er lebte.

In der Erstausgabe der *Viten* werden die Künstler noch primär chronologisch sortiert, entsprechend ihren Lebensdaten und den Entwicklungsstufen. In der zweiten Fassung werden Künstler nach dem benutzten Material ergänzt bzw. ihnen mehr Platz eingeräumt. Hierfür braucht Vasari ein neues Ordnungsprinzip dieser Künstler, welches dem Schulbegriff zu entsprechen scheint. Kliemann fasst hierzu zusammen:

²⁸¹ Vgl. ebd.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Vgl. KLIEMANN 1991, S. 35.

²⁸⁴ KLIEMANN 1991, S. 35-36.

²⁸⁵ KLIEMANN 1991, S. 36.

„Wo keine thematischen, durch eine gemeinsame Technik veranlaßten „Längsschnitte“ möglich waren, gruppiert Vasari Künstler nach dem Gesichtspunkt der nationalen bzw. regionalen oder lokalen Zusammengehörigkeit; so finden sich Abschnitte über italienische und flämische Künstler, über Friulaner, die Oberitaliener, die Veroneser etc.“²⁸⁶

Vasaris stark subjektive Wertung und die Tatsache, dass lediglich von ihm für Wert befundene Kunst in seine Kunstgeschichtsschreibung Eingang gefunden hat, wurde im kunsthistorischen Diskurs bereits ausgiebig behandelt. Nicht nur die Ordnung nach dem geografischen Ursprungsort der Künstler, sondern auch die Ordnung von Kunst überhaupt sowie die Notwendigkeit solcher Prinzipien für das Verständnis von Kunst bekommt bei Vasari eine wichtige Rolle.

Christian Mechel und die Notwendigkeit der Einteilung der Werke für Museen

Einer der ersten Kataloge eines öffentlich zugänglichen Museums, der nicht nur die Einteilung nach Schulen, sondern auch deren Notwendigkeit für das moderne Museum thematisiert, wurde vom Schweizer Kupferstecher und Verleger Christian von Mechel (1737–1817) geschrieben. Für die in den Jahren 1779 bis 1781 neuerrichtete Kaiserlich-Königliche Gemäldegalerie im Lustschloss Belvedere in Wien veröffentlichte Mechel 1783 ein Verzeichnis der Gemälde.²⁸⁷ In der Einleitung dieses Textes erläutert er die Funktion des Museums und dessen Gliederung. Dabei stellt er insbesondere heraus, dass eine solche Einrichtung „mehr zum Unterricht als zum Vergnügen“²⁸⁸ gedacht ist und daher „Werke aller Arten und Zeiten“²⁸⁹ gezeigt werden. Neben einer Ordnung der gesamten Galerie sollen auch deren Teile als solche lehrreich und verständlich sein. Dieser somit didaktische Ansatz des Aufbaus eines Museums zeichnet Mechels Werk aus. Über die Einteilung der Bildwerke nach Schulen schreibt Mechel:

„Bey den Schulen-Eintheilungen aber ist man der eingeführtem Gewohnheit gefolget, nach der nicht sowohl der Geburtort als die Manier und der Styl einen Meister in eine Schule setzt [sic!]“²⁹⁰

²⁸⁶ KLIEMANN 1991, S. 54.

²⁸⁷ Vgl. Christian von MECHEL: Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien (nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung. Wien 1783, S. XI-XXII), kommentiert von Bertram Pflüger. In: Kristina Kratz-Kessemeier, Andrea Meyer und Bénédicte Savoy (Hrsgg.): Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950. Berlin 2010, S. 19-25, hier S. 24.

²⁸⁸ MECHEL 1783, S. 19.

²⁸⁹ MECHEL 1783, S. 19.

²⁹⁰ MECHEL 1783, S. 22.

Mechel knüpft hier an die schon durch Vasari geprägte Ordnung an. Erst durch diese Aufteilung ist es möglich, die Werke vergleichend zu betrachten. Nur wer dies praktiziert, kann, so Mechel, zum Kunstkenner werden.²⁹¹ Anders als noch Vasari bemerkt Mechel, dass es dafür nötig ist, nicht nur die guten und besten Werke hervorzuheben, sondern gezielt Kontraste zu zeigen.²⁹² Erst durch dieses Spannungsverhältnis können die guten Werke als solche wahrgenommen werden.

In seinem Verzeichnis führt Mechel folgende Schulen auf:²⁹³

- Italienische Schule, welche sich in venezianisch, römisch, florentinisch, bolognesisch und lombardisch gliedert
- Niederländische Schule, nach Meistern sortiert
- Altniederländische Schule
- „[T]eutsche“ Schule

In dieser letzten, deutschen Schule, erfolgt die weitere Untergliederung chronologisch nach der Aufeinanderfolge der herrschenden Könige und somit Kunstförderer. So untergliedert er weiter zwischen Carl IV. und Max I., Rudolph II. und zuletzt der Zeit in der er selbst lebt.²⁹⁴ Abschließend erklärt Mechel, dass es einige Künstler gibt, welche anders zugeordnet werden müssten, ginge man nur auf ihren Geburtsort oder nur auf ihren Wirkungsort ein.²⁹⁵ Zudem wurden die französischen Meister bei der Schule der Niederländer mit eingeordnet, da nicht genügend französische Werke für eine eigene Abteilung zusammen kamen.²⁹⁶ In Mechels Katalog zeigt sich, dass Pragmatismus neben der geografischen Verortung des Künstlers eine Rolle gespielt hat. Dennoch beschreibt er bereits die Notwendigkeit einer Einteilung von Künstlern nach Schulen um der Sammlung einen Lehrcharakter zu geben.

Schlussbetrachtung zur Erlanger Einteilung

Reber, welcher 1856 in München promovierte, war zur Zeit der Konzeption der Erlanger Sammlung bereits 71 Jahre alt und dementsprechend vermutlich noch einer älteren Tradition behaftet, als er die Auswahl der Werke bzw. deren Hängung vornahm. Wie Reber in seinem Vorwort erklärt, wurde die Auswahl so getroffen, dass „Wertloses

²⁹¹ Vgl. MECHEL 1783, S. 19.

²⁹² Vgl. MECHEL 1783, S. 19.

²⁹³ Vgl. MECHEL 1783, S. 20-21.

²⁹⁴ Vgl. MECHEL 1783, S. 21.

²⁹⁵ Vgl. MECHEL 1783, S. 22.

²⁹⁶ Vgl. MECHEL 1783, S. 22.

ferngehalten, möglichst Vielseitigkeit angestrebt und da, wo erstklassige Originale nicht zur Verfügung standen, dafür Schulbilder oder alte Kopien dafür eingeschaltet“²⁹⁷. Man war sich bei der Errichtung bewusst, dass wohl nicht die besten Werke nach Erlangen kommen können. Dagegen gab es einige Werke, die im Kanon nicht fehlen durften, um laut Reber eben jenes Bild, jenen Überblick über die Kunstgeschichte zu bieten, weshalb die Wahl auf Kopien fiel. Dabei sei wie bereits in [Kapitel 2.1.1](#) erwähnt, dass Reber durchaus auch andere Werke zunächst in Augenschein genommen hatte, welche ihm jedoch von der Gemäldekommission der Alten Pinakothek verweigert wurden. Letztendlich gilt hier das Prinzip, welches seit der ersten Öffnung der Kunstmuseen im 18. Jahrhundert festgehalten wurde: Die Einteilung erfolgt, um eine Form der Gliederung zu haben und dem Betrachter Struktur zu geben.

Das schließlich von Reber präsentierte Ergebnis, in der Ausstellung und der Katalog, stellen eine Kompromisslösung dar. Zum einen war der Platz in der Orangerie auf drei Räume beschränkt; zum anderen war die Auswahl der zur Verfügung stehenden Werke begrenzt. In der Ausstellung wiederum war neben der Schule nicht zuletzt das Format des Gemäldes ausschlaggebend für dessen Position (vgl. die Hängepläne von Franz von Reber: [Abb. 1.7 - 1.14](#)).

Es sei jedoch interessanterweise anzumerken, dass die Kataloge ähnlich wie die Sammlungsabteilungen der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München bzw. der Pinakotheken noch heute nach dieser mittlerweile veralteten Schuleinteilung benannt werden.

²⁹⁷ REBER 1906, Vorwort (unpaginiert).

3 Datenbank und virtuelle Rekonstruktion

Für die digitale Aufbereitung der Daten wurde die virtuelle Forschungsumgebung WissKI verwendet. Neben der Erfassung der Kunstwerke, welche im Laufe der Jahre in der Galerie waren, ähnlich einem Katalog, dient diese Plattform auch der visuellen Aufbereitung und Rekonstruktion der Ausstellung der Erlanger Filialgemäldegalerie in der Orangerie von 1906. Ergänzt werden diese Daten mit der Einbettung von historischen Dokumenten, welche die Geschichte und Entwicklung der Galerie und der Orangerie belegen. Für das Projekt *Orangerie Digital* musste zunächst die Plattform WissKI für die Forschungsfrage angepasst werden.

Die virtuelle Forschungsumgebung WissKI²⁹⁸

Die Wissenschaftliche Kommunikationsinfrastruktur, kurz WissKI²⁹⁹, ist ein von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) gefördertes Projekt, welches in Zusammenarbeit des Lehrstuhls Informatik 8 – künstliche Intelligenz – der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg (ab 2012 Arbeitsgruppe Digital Humanities), der Abteilung für Kulturinformatik des Germanischen Nationalmuseums Nürnberg und der Biodiversitätsinformatik des Zoologischen Forschungsmuseums Alexander Koenig in Bonn entwickelt wurde. WissKI ist eine virtuelle Forschungsumgebung und ein Content-Management-System (CMS) für das kulturelle Erbe auf der Basis der Formalsprache OWL (Ontology Web Language)³⁰⁰ bzw. auf RDF (Resource Description Framework)³⁰¹, welches auf der Ontologie CIDOC CRM (Conceptual Reference Model) aufbaut. Diese Internettechnologien nutzende Plattform ist in ihrer Präsentation ähnlich strukturiert wie ein Wiki. WissKI nutzt das CMS (Content Management System) Drupal. WissKI ist eine Open-Source-Anwendung.

Das CIDOC CRM³⁰² ist ein ISO-zertifizierter, internationaler Standard, der für die Strukturierung von Daten des kulturellen Erbes vom International Committee of Documentation (CIDOC) und dem International Council of Museums (ICOM) entwickelt

²⁹⁸ Dieser Abschnitt: vgl. wiss-ki.eu – vgl. Martin SCHOLZ u. Günther GÖRZ: WissKI: A Virtual Research Environment for Cultural Heritage. Conference Page. ECAI 2012 – vgl. Georg HOHMANN u. Mark FICHTNER: Chancen und Herausforderungen in der praktischen Anwendung von Ontologien für das Kulturerbe. In: Caroline Y. Robertson-von Trotha u. Ralf H. Schneider (Hrsgg.): Digitales Kulturerbe. Bewahrung und Zugänglichkeit in der wissenschaftlichen Praxis. Karlsruhe 2015, S. 115-128.

²⁹⁹ wiss-ki.eu.

³⁰⁰ www.w3.org/TR/owl2-overview.

³⁰¹ www.w3.org/TR/WD-rdf-syntax-971002.

³⁰² www.cidoc-crm.org.

wurde.³⁰³ Ziel des Standards ist es, den Datenaustausch und die Integration von verschiedenartigen Quellen im Bereich des kulturellen Erbes zu ermöglichen. Dies bildet die Grundlage für die semantischen Annotationen. Das CIDOC CRM ist eine Domänenontologie bzw. Referenzontologie für den Wissenschaftsbereich des kulturellen Erbes. Es schafft eine Grundlagensprache, die nicht nur von Menschen, sondern von Maschinen lesbar ist. Alles kann im CIDOC CRM in Konzepte aufgeteilt werden, welche sich in eine Begriffshierarchie von Entitäten (vgl. Fig. 1) einordnen lassen.

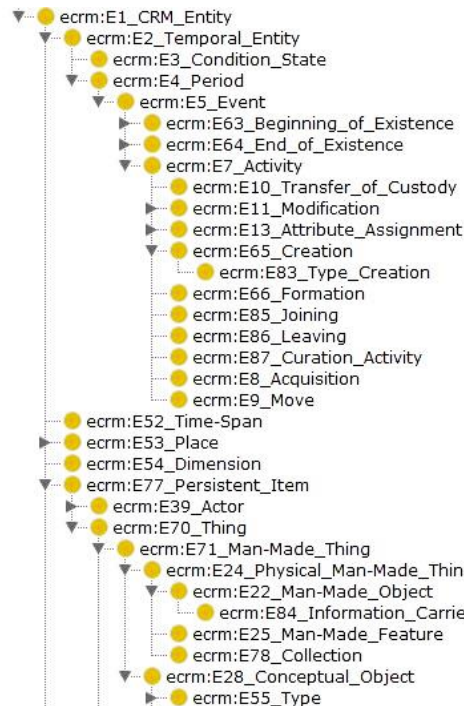


Fig. 1: Ausschnitt aus dem Hierarchiebaum der Anwendungsontologie von WissKI (Ansicht aus protégé³⁰⁴)

Das CIDOC CRM ist ereignisorientiert. Das heißt, dass sich alles in der Datenbank ausgehend von einem Ereignis erfassen lässt (vgl. Fig. 2). Ein Kunstwerk beispielsweise hatte das Ereignis seiner Entstehung: die Herstellung. Dies geschah zu einem gewissen Zeitpunkt: der Datierung des Kunstwerks. An der Herstellung war eine gewisse Person beteiligt: der Künstler. Schließlich geschah diese Herstellung an einem bestimmten Ort usw. Das CIDOC CRM bietet einen Begriffskatalog mit festgesetzten Regeln, welcher auf bestimmte Objekte angepasst werden kann. Diese semantische Anreicherung der Daten ist nötig, um trotz der abstrakten Ebene der digitalen Speicherung von Daten über ein Objekt dem realen Objekt so nahe wie möglich zu kommen.

³⁰³ Dieser Absatz: vgl. Nick CROFTS u. a.: Definition of the CIDOC Conceptual Reference Model. Version 5.0.4, o. O. (November) 2011, S. i.

³⁰⁴ protege.stanford.edu.

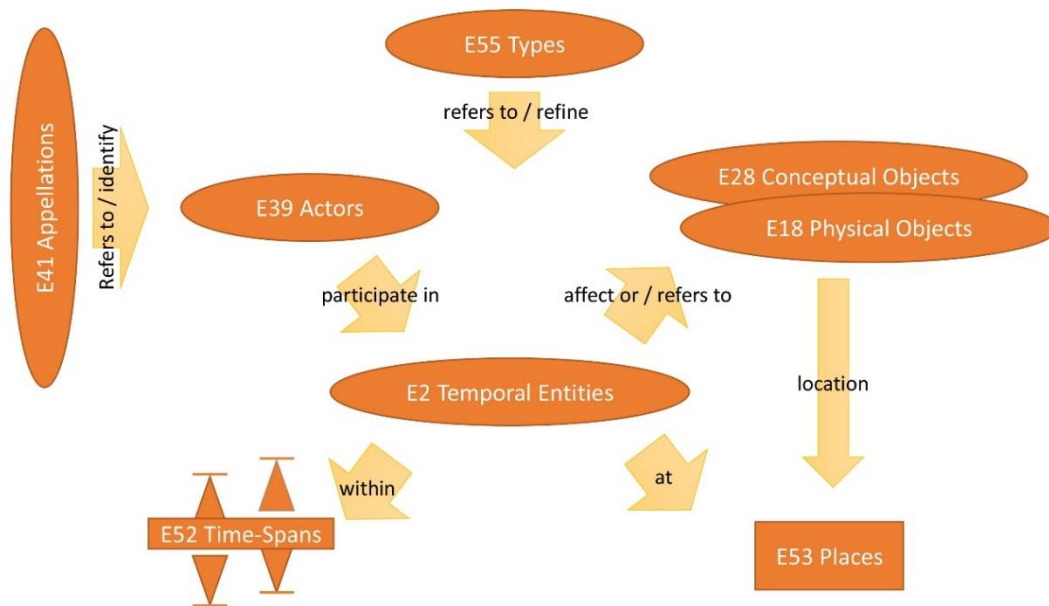


Fig. 2: Oberklassen und Beziehungen in der Referenzontologie CIDOC CRM

Neben den Entitäten werden Eigenschaften (properties) festgelegt. Manche Eigenschaften lassen sich nur mit bestimmten Entitäten verbinden.

Damit dieses Conceptual Reference Model für WissKI angewendet werden konnte, wurde das sog. Erlangen CRM entwickelt, welches das CIDOC CRM in der Formalsprache OWL (Ontology Web Language) umsetzt. Mit Hilfe dieses Modells können nun Pfade angelegt werden, um einzelne Forschungsdaten hinterlegen zu können. Die Daten werden dabei in RDF-Tripeln gespeichert, welche analog zum Satzbau immer aus Subjekt, Prädikat und Objekt bestehen, also z.B.:

Subjekt	Prädikat	Objekt
Kunstwerk	hat den Titel	Titel
E84_Information_Carrier	P102_has_title	E35_Title
Entity	Property	Entity

Mittels dieser Pfade, zusammengesetzt aus Ketten von Entitäten und Eigenschaften, können die Informationen nicht nur für Menschen, sondern auch für Maschinen lesbar gemacht werden. Die Einbettung der Forschungsergebnisse kann dabei in WissKI nicht nur feldbasiert (mit Hilfe von modellierten Pfaden auf Grundlage des CRM), sondern auch textbasiert über Freitextfelder geschehen. Diese Freitextfelder können wieder mit Orten, Personen, Objekten und Zeitpunkten annotiert werden, sodass auch diese semantisch erschlossen werden können.

3.1 Intention und Ziele

Wie in [Kapitel 1.3](#) in der Forschungsfrage formuliert, ist das Ziel des Projektes *Orangerie Digital*, die Geschichte der ehemaligen Erlanger Filialgemäldegalerie zu erschließen und zu visualisieren – die Galerie also virtuell wieder zum Leben zu erwecken. Dabei sollte eine Plattform genutzt werden, die den Export und Import von Daten in unterschiedliche weitere Formate ermöglicht oder einem aktuellen Standard entspricht, damit die Daten langfristig gesichert sind.

Bereits im Sommer 2015 gab es am Institut für Kunstgeschichte der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg ein Seminar, das sich mit diesem Thema beschäftigte. Es sollte eine Datenbankstruktur in WissKI geschaffen und eine virtuelle Rekonstruktion der Ausstellung von 1906 erstellt werden. In der Diskussion zwischen Studierenden und Dozenten der Informatik und Kunstgeschichte konnten die Herausforderungen der Erstellung einer Datenbank in WissKI angegangen werden. Im Rahmen des Seminars konnten bereits ein paar Probleme gelöst werden.

Die endgültige Forschungsfrage konnte aus diesem Seminar erwachsen. Die Idee der visuellen Präsentation der virtuellen Rekonstruktion bekam die Autorin dieser Arbeit bereits während des Seminars und sie war ein wichtiger Punkt in der Website-Gestaltung. Ziel war es hier, eine einfach umsetzbare Lösung dafür zu finden, einerseits die Ausstellung von 1906 zu zeigen und mit den Metadaten der Werke anzureichern sowie andererseits einen ergänzenden Katalog bereitzustellen.

Nachdem das Projekt von der Autorin Ende 2016 wiederaufgenommen wurde, mussten die Objektmasken zu den einzelnen Datensätzen, wie beispielsweise zu einem Kunstwerk, auf die neu gefundene Fragestellung angepasst bzw. ausgebaut werden. Letztendlich wurden zahlreiche Pfade, mit denen die Daten in den Objektmasken hinterlegt sind, neu modelliert. Im Fortschreiten des Projekts und durch immer neue Forschungsergebnisse zu den einzelnen Objekten, konnte die Datenbank mehr und mehr optimiert werden.

Ein Ziel des Projektes ist es, auch interessierten Laien einen Zugang zur Ausstellung von 1906 und dem Katalog der Sammlung zu ermöglichen. Gleichzeitig können vertiefte Zusatzinformationen abgerufen werden, gerade durch die Verknüpfung der Informationen, wodurch das WissKI selbst einen Beitrag zur Forschung leisten und anderen Wissenschaftler*innen als Rechercheplattform dienen kann. Ziel war es hier, auch die Möglichkeiten des Semantic Web zu nutzen, sodass die Datenbank *Orangerie*

Digital nicht alleinsteht, sondern mit anderen Datenbanken und Internetplattformen vernetzt ist. Die Endanwendung soll sich den Benutzer*innen gut erschließen. Sie soll nicht zu komplex gestaltet sein und gleichzeitig die Möglichkeit bieten, weiter zu forschen.

Ein weiteres Anliegen beim *WissKI Orangerie Digital* ist es, den Nutzer*innen mehrere Zugangsmöglichkeiten zur Galerie zu bieten: beispielsweise über einen virtuellen Rundgang, welcher nicht nur die räumliche Situation in der Orangerie veranschaulichen soll, sondern auch das Hängeprinzip von Ausstellungen um 1900 zeigen kann. Dabei ist eine Herausforderung die dreidimensionale Raumwirkung zu erzeugen und eine Kontinuität zu erreichen, wie sie durch einen leibhaftigen Ausstellungsbesuch möglich ist. Gleichzeitig soll die virtuelle Ausstellung etwas bieten, was eine reale Ausstellung so nicht ohne weiteres kann. Die Objekte in der Ausstellung werden mit detaillierten Zusatzinformationen versehen. Dies geschieht durch die Verknüpfung mit dem Objektkatalog.

Der Objektkatalog sämtlicher (bekannter) Werke, welche sich in der Galerie befunden haben, bildet den Hintergrund für die virtuelle Ausstellung. Zusätzlich werden hier die Werke erfassen, welche erst nach 1906 in die Sammlung kamen. Ergänzt werden diese Datensätze mit historischen Dokumenten (Fotografien, Akten, Architekturpläne, Skizzen), welche zum Teil mittels Verlinkungen in Bezug zu den Objekten der Sammlung gesetzt werden. Die Absicht hierbei ist es, die Objekte im Kontext der Galerie so gut wie möglich ganzheitlich zu erschließen.

Die Entscheidung, nicht einfach nur einen Online-Objektkatalog zu erstellen, rührt daher, da mit einem solchen die Situation der Filialgemäldegalerie nicht abschließend veranschaulicht werden kann. Gerade die Situation von 1906 und die Hängung nach Schulen kann kaum besser und einfacher aufgezeigt werden, als mit dem Versuch, eben jene Situation wieder bildlich herzustellen. Auch Aspekte wie die fast schon Petersburger Hängung, da die Gemälde so dicht auf den Wänden gedrängt gehängt wurden, und die sich architektonisch treffend in den Wassersaal einpassenden Scherwände lassen sich besser bildlich darstellen. Idealerweise kann mit dem *WissKI Orangerie Digital* auch wieder der alte Lehrzweck der Erlanger Filialgemäldegalerie aufgegriffen werden, wenn die Website Studierenden zur Lehre dienen kann.

3.2 Aufbau des WissKI Orangerie Digital (Stand 2017)

Der Aufbau der Internetplattform soll es ermöglichen, Nutzer*innen die Inhalte benutzerfreundlich und leicht zugänglich zu präsentieren. Es wurde daher darauf geachtet, einleitende Texte für die Seiten zu geben und diese optisch intuitiv anzulegen. Neben Seiten zum Projekt und der ‚Find‘- und ‚Navigate‘-Funktion gibt es über die Startseite folgende weitere Zugänge:

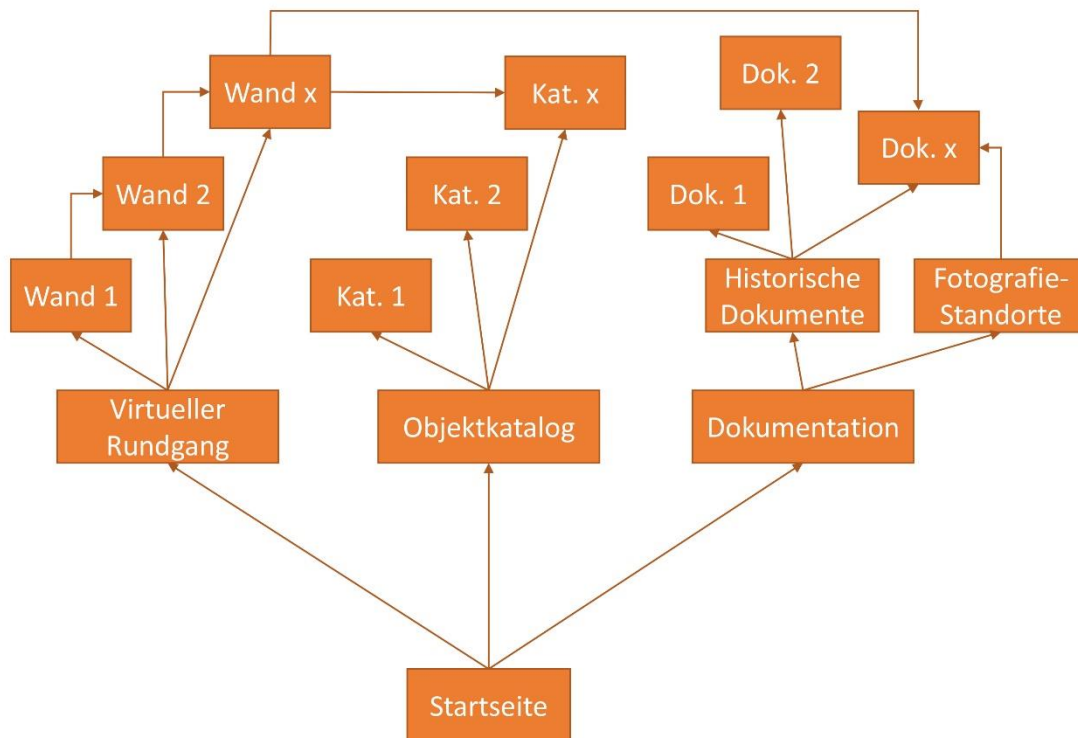


Fig. 3: Grobes Schema der Seitenfolge auf dem WissKI Orangerie Digital

Die Startseite der Website ([Abb. 3.1](#)) schildert zunächst einen kurzen Abriss über das Projekt *Orangerie Digital*, was die Nutzer*innen auf dieser Website erwartet und wie sie von hier aus weiterkommen. Dabei werden drei Zugangsmöglichkeiten geboten (vgl. Fig. 3):

1. Der Einstieg durch den virtuellen Rundgang der Ausstellung von 1906
2. Der direkte Zugang zu den Kunstwerken durch den Objektkatalog
3. Einblick in historische Dokumente, die Aufschluss über die Geschichte der Galerie und der Orangerie geben

3.2.1 Der virtuelle Rundgang

Der virtuelle Rundgang zeigt eine Rekonstruktion der Ausstellung der Erlanger Filialgemäldegalerie von 1906. Diese Rekonstruktion bildet das Kernstück der Präsentation der Forschungsergebnisse. Hier fließt die Auswertung heterogener Quellen zur Geschichte der Galerie zusammen. Eingangs sei gesagt, dass die hier vorgeschlagene Rekonstruktion eine Interpretation der Quellen ist. Nur wenige Werke sind in historischen Fotografien von 1906 genau zuordbar. Der Rest wurde anhand von schriftlichen Belegen zur Hängung, den Hängeplänen und zugunsten einer allgemeinen, symmetrischen Positionierung der Werke ergänzt.

Der Aufbau des Modells

Wie im [Kapitel 2.1](#) deutlich gemacht wurde, gibt es ein paar Leerstellen in der Dokumentation der Entwicklung der Galerie. Die Eröffnungsausstellung von Franz von Reber 1906 ist im Gegensatz zu späteren Hängungen besser belegt, nicht zuletzt durch Rebers Hängepläne von 1905. Daher wurde hier nur die Rekonstruktion dieser Ausstellung von 1906 angestrebt. Doch auch die Quellen zur Situation von 1906 sind sehr verschieden und variieren in ihrer Genauigkeit und Detailtiefe. Sie reichen von Plänen zu Grund- und Aufriss der Galerie, den Hängeplänen der Ausstellung, Fotografien aus der Ausstellung, Verzeichnissen über die Werke bis hin zu Beschreibungen der Hängung.

Generell ist davon auszugehen, dass die im Katalog zur Gemäldegalerie von Franz von Reber von 1906 erwähnte Schulenaufteilung eingehalten wurde, sodass der westliche Nebenraum die deutschen und altniederländischen Meister zeigt, der Wassersaal die flämischen und holländischen und der östliche Nebenraum die Italiener. Während in den beiden Nebenräumen wenig Spielraum für andere Anordnungen geboten ist, reichen die Varianten auf den Scherwänden im Wassersaal sehr weit. Im Folgenden wird die im Modell getroffene Entscheidung genauer erläutert.

Ausgangsmaterial für die virtuelle Rekonstruktion ist zunächst der Grundrissplan von Friedrich Scharff vom 7. Januar 1904 ([Abb. 1.4](#)). Der Plan zeigt die räumliche Struktur der Galerie, das heißt die Position und Ausrichtung der Wände. Des Weiteren enthält er die Flächenmaße der einzelnen Wände: Die Wandfläche auf den Scherwänden im Wassersaal beträgt 3,60 x 3,25 m. Die Nebenräume haben eine Höhe der zu behängenden Fläche von der Holzvertäfelung³⁰⁵ bis zur Decke von jeweils 4,70 m. Anhand des

³⁰⁵ Wie den Bauplänen und den Fotografien der Innenräume zu entnehmen, waren die Wände bis zu einer bestimmten Höhe vertäfelt. Die Werke hingen direkt über dieser Vertäfelung.

Grundrisses sind die Wände wie im nachfolgenden Plan (Fig. 4) nummeriert. Die Wandabfolge wurde von Volkmar Greiselmayer übernommen.³⁰⁶

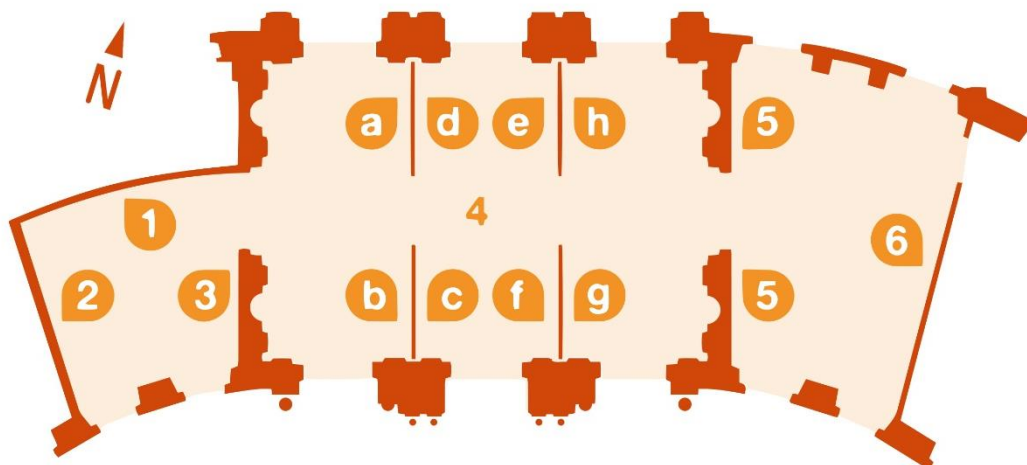


Fig. 4: Schematischer Raumplan der Ausstellung der Erlanger Filialgemäldegalerie in der Orangerie von 1906

Nachdem der Grundriss steht, geht es nun an die Platzierung der Werke. Grundlage bilden hier zunächst Rebers Hängepläne von 1905. Diese fertigte der Kunsthistoriker anhand von Wandmaßen der Orangerie und den ihm bekannten Bildmaßen der Gemälde an. Er zeichnete Wand- und Gemäldeskizzen (vgl. [Abb. 1.7 -1.14](#)), wobei er bei den Gemälden wohl vom Bildmaß und nicht vom Rahmenmaß ausging.

Auf Wand Nummer 3 dieses Hängeplans ([Abb. 1.8](#)) werden jedoch ein Tischbein und ein Ziesenis gezeigt. Beide tauchen weder in Rebers Katalog von 1906 noch in Bulles Einführung von 1906 auf. Auch Haack schreibt in seiner Bestandsaufnahme von 1920, dass diese beiden Werke niemals nach Erlangen gekommen sind. Stattdessen hängt der Cranach-Altar (Kat.-Nr. [78](#), [78a](#), [78b](#), [79](#) und [710](#)) an Wand 3 ([Abb. 4.3](#)) mit zwei in den Plänen nicht geplanten Flügelhälften: die abgesägten Außenflügel (Kat.-Nr. 9 und 10) wurden auch ausgestellt. Doch wie genau nun die Aufteilung an Wand 3 war, kann nur spekuliert werden.

Beim Nebeneinander hängen der Gemälde im Model fiel auf, dass einige Maße im Hängeplan wohl falsch berechnet wurden bzw. die Größe des Rahmens nicht beachtet wurde. So musste „Der heilige Rochus als Almosenspender“ (Kat.-Nr. [798](#)) an Wand 6 ([Abb. 4.13](#)) sogar an eine ganz andere Stelle rutschen als dies in den Hängeplänen ([Abb. 1.14](#)) skizziert wurde. In den Plänen wurde das Gemälde mittig auf die Wand, oberhalb

³⁰⁶ Vgl. GREISELMAYER 1993a, S. 255.

des Carlo Dolci (Kat.-Nr. [299](#)) positioniert. In der Ausstellung wanderte das Bild ganz nach links, über die Tür auf Wand 6.

Die Fotografien sind neben den Hängeplänen, die Rebers Planung offenbaren, eine wichtige Quelle. Es existieren zwar nur wenige Fotos aus der Galerie und speziell von der Situation um 1906, aber sie veranschaulichen, wie Rebers Konzept in die Praxis umgesetzt wurde. Die beiden Fotografien ([Abb. 2.1](#) und [2.2](#)), welche den Wassersaal von innen zeigen, wurden wohl spätestens 1909 gemacht. Auf der einen Fotografie ([Abb. 2.1](#)) ist die Rubenskopie „Waldinneres“ (Kat.-Nr. [241](#)) zu erkennen, welche Ende 1909 von München zurückgefordert wurde. Die Aufnahme muss also davor entstanden sein. Aller Wahrscheinlichkeit nach zeigen die zwei Fotografien den Zustand bei der Eröffnung. Es ist jeweils ein kleiner Ausschnitt der Wände 4 c, f, g und h sowie ein vager Einblick in die Nebenräume (dort Wand 1 und 6) zu sehen. Diese Einblicke zeigen, dass teilweise die endgültige Hängung nicht der geplanten entspricht (vgl. Wand 6, [Abb. 4.13](#)), teilweise jedoch exakt übernommen wurde (vgl. Wand 1, [Abb. 4.1](#)). Dies mag pragmatische Gründe gehabt haben. Die Werke hatten mit Rahmen ein anderes Maß oder wurden vermutlich aus ästhetischen Gründen umgehängt.

Anhand dieser Fotografien wurden nun im Modell zunächst die darauf identifizierbaren Gemälde platziert und anschließend alle weiteren ergänzt. Fazit der Hängepläne und Fotografien ist, dass generell viel Wert auf Symmetrie gelegt wurde. Manche Werke werden in Rebers Katalog als Paar ausgeschrieben oder in den Hängeplänen als gegeneinander ersetzbar gezeigt. Die vier Stilleben von Peter Jacob Horemans (Kat.-Nr. [237](#), [238](#), [239](#), [240](#)) sind im Plan nur als „Horemans“, jeweils aus dem Depot in Schleißheim stammend, bezeichnet (siehe [Abb. 1.12](#)). Im Katalog von 1906 werden die Kat.-Nr. 37 und 38 sowie 39 und 40 jeweils als Pendent beschrieben.³⁰⁷ Auf einer der Fotografien von 1906 ([Abb. 2.2](#)) sind nun Kat.-Nr. 39 und 40 auf zwei verschiedenen Wänden zu sehen. Analog dazu wurden vermutlich auch die anderen beiden, Kat.-Nr. 37 und 38, getrennt und somit im Modell auf die zwei nebeneinander befindlichen Wände verteilt (vgl. [Abb. 4.10](#) und [4.11](#)).

Während Greiselmayer sich bei der Zuordnung der Hängepläne zu Wand 4a/b bzw. Wand 4e/f ist, nicht sicher war,³⁰⁸ konnte diese Frage nun mittels der historischen Fotografien gelöst werden. Es wurde somit genau andersherum als in Greiselmayers Aufsatz

³⁰⁷ Vgl. REBER 1906, S. 8-9.

³⁰⁸ Vgl. GREISELMAYER 1993a, S. 243 u. 245.

aufgelistet gelöst (vgl. [Abb. 4.4](#) und [4.5](#) sowie [4.8](#) und [4.9](#)).³⁰⁹ Betrachtet man die Galerie als Ganzes, ergeben sich wiederkehrende Muster in den Blickachsen. Wird beispielweise von Osten nach Westen durch den Wassersaal geblickt, so befindet sich jeweils ein großes Gemälde in der Mitte jeder Scherwand.

Bulles Einführung von 1906 ist eine weitere Quelle, die die tatsächliche Hängung dokumentiert. Bulle scheint in seiner Einleitung die Werke in der Reihenfolge zu beschreiben, wie sie in der Galerie angeordnet waren. Dies wird noch einmal von Haack bestätigt. Allerdings erwähnt Bulle nur wenige Werke. Noch weniger gibt er an, wo genau ein Gemälde im Wassersaal hing. Trotzdem konnte das Modell durch seine Angaben weiter vervollständigt werden.

Für alle weiteren Werke wurde versucht, das Konzept, welches sich im Hängeplan erkennen lässt, weiterzuführen. Gerade im Wassersaal wurden jedoch manche Werke an eine andere Scherwand gehängt als im Plan angegeben. Es wurde nach möglichen Paaren für eine symmetrische Hängung gesucht, gemäß der oben erwähnten Blickachsen. Bei Wand 2, 3 und 5 wurde sich größtenteils nur auf Rebers Hängeplan verlassen.

Auch wenn die Galerie im Laufe der Jahre einige Veränderungen durchlaufen hat, kann davon ausgegangen werden, dass manche Wände noch lange in ihrem Zustand wie bei der ersten Hängung bestanden. Wand 6 ist sowohl ausschnitthaft auf der Fotografie von 1906 ([Abb. 2.2](#)), einer Bestandsaufnahme der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen von 1922 ([Abb. 2.6](#)) als auch auf einer Ausstellungsfotografie von 1925 ([Abb. 2.7](#)) zu sehen. Die Kat.-Nr. [198](#), [103](#), [104](#), [109](#), [110](#), [111](#), [114](#) und [118](#) haben vermutlich über den gesamten Zeitraum von 1906 bis 1925 an derselben Position gehangen.

Im Ergebnis dieser Arbeit wurde die Rekonstruktion modelliert basierend auf tatsächlich belegbaren Zuständen, eine kritische Hinterfragung der Quellen und deren Interpretation. Durch das Erstellen des Modells konnten am Ende zu manchen Werken neue Informationen herausgefunden werden. So wurden zum Beispiel die Bildgröße zu Kat.-Nr. [1](#) und [109](#) korrigiert, wie sie auch bis 2017 noch in den Bestandskatalogen der Bayerischen Staatsgemäldesammlung angegeben waren.

³⁰⁹ Vgl. GREISELMAYER 1993, S. 243 u. 245.

Die „3D“-Rekonstruktion (Stand 2017)

Im Rahmen dieses Projektes war es bisher nicht möglich, ein tatsächlich digitales, dreidimensionales Modell der Ausstellung zu erstellen.³¹⁰ Vielmehr konnte dankenswerterweise auf Abbildungen aus der 3D-Rekonstruktion von Franziska Köhler, entwickelt unter Mithilfe von Patrick McCue, zurückgegriffen werden. Diese Abbildungen spiegeln den dreidimensionalen Raumeindruck in der Orangerie wider. Die Abbildungen mussten jedoch stark bearbeitet werden, da neue Erkenntnisse zur Hängung vorliegen. Köhler bildete primär eins zu eins die Hängepläne ab und wies die Wände 4 a/b bzw. e/f genau andersherum zu. Aus pragmatischen Gründen wurden die Abbildungen mittels eines Bildbearbeitungsprogramms dem Forschungsstand angepasst. Dabei mussten Gemälde getauscht, fehlende Plastiken eingesetzt und Bildmaße angepasst werden. Wo vorhanden, wurden Farabbildungen der Gemälde eingesetzt.

Einbindung der Rekonstruktion in die Website

Wie eingangs im [Kapitel 3.2](#) erwähnt, ist der virtuelle Rundgang eine der Zugangsmöglichkeiten von der Startseite aus. Die Folgeseite, auf die man durch Verlinkung landet, beschreibt zunächst die Seite ([Abb. 3.2](#)). Dabei wird in erster Linie auf die Benutzung des Rundgangs der virtuellen Ausstellung eingegangen. Ein großer Grundrissplan mit den Wandnummern leitet wieder durch Verlinkung im Bild zu den einzelnen Wänden in der Ausstellung. Beifolgend wird auf der Seite knapp erklärt, was zu dieser Rekonstruktion geführt hat und dass es sich dabei um eine mögliche Interpretation der Quellen handelt.

Durch Anklicken der Wandnummer 1 kann der Rundgang der Reihe nach begonnen werden, so wie es vermutlich auch 1906 angedacht war. Auf der jeweiligen Wandseite, hier beispielhaft zunächst Nummer 1 ([Abb. 3.3](#)), wurde die entsprechende Abbildung der Rekonstruktion eingepflegt. Auch hier ist das Bild wieder annotiert, sodass die Nutzer*innen von diesem aus auf die weiteren Seiten bzw. zu den Objekten gelangen. Jede dieser Wandseiten ist zunächst wie folgt aufgebaut: Die Seite ist oben mit Position in der Orangerie und Namen versehen. Kernstück bildet darunter die Abbildung aus dem 3D-Modell. Auf der Abbildung befindet sich unten links ein kleiner Grundriss, welcher farbig anzeigt, auf welcher Wand man sich befindet. Dies soll helfen, den Raumeindruck

³¹⁰ Dies wurde im Nachgang dieser Arbeit angegangen und konnte bis 2020 mit Hilfe von Bavarian Health/ercas3D Software Solution GmbH Erlangen realisiert werden, wie im Vorwort dieser Publikation erwähnt.

zu unterstützen und den Überblick zu bewahren. Unten mittig befinden sich jeweils ein Kreissymbol, mit welchem man wieder zurück zur Grundrissplanübersicht, also zur Startseite des virtuellen Rundgangs gelangen kann, sowie zwei Pfeile, mit denen man vor und zurück durch die Wände der Galerie navigieren kann. Durch das Hintereinanderschalten der Wände soll der Eindruck eines Rundgangs entstehen.

Mittels eines Mouseovers erhalten die Nutzer*innen Kurzinformationen zu den Navigationspfeilen und zu den Kunstwerken. Bei Letzteren erscheint jeweils ein Informationskasten mit einer Abbildungsminiatur sowie Katalognummer und Titel des Werkes. Durch Anklicken des Kunstwerks gelangt man in den Datensatz des jeweiligen Werkes. Folgt man auf der letzten Wand, Nummer 6, auf dem Link ‚weiter‘, erreicht man das Ende des Rundgangs. Hier erscheint ein Informationstext, welcher zum Objektkatalog und den Werken, die nach 1906 in die Sammlung kamen, bzw. zur Dokumentation der Sammlung und des Gebäudes weiterleitet.

3.2.2 Der Objektkatalog

Im Objektkatalog ([Abb. 3.4](#)), sind sämtliche Kunstwerke gesammelt, welche für das Projekt erfasst wurden. Einleitend dazu wird die Seitenansicht wieder erklärt. So wurde bei den Katalognummern 1 bis 125 die Nummerierung aus dem ersten Katalog von Franz von Reber von 1906 belassen. Alle weiteren Katalognummern wurden eigenständig nach Eingang der Werke in die Galerie vergeben. Die Katalognummern mit dem Suffix x kennzeichnen Werke, welche zwar in der Filialgemäldegalerie waren, jedoch nicht aus dem bayerischen Staatsbesitz stammen. Hierunter zählen nur zwei Werke, von denen eines näher bezeichnet werden konnte. Da einige Gemälde aus der Erlanger Filialgemäldegalerie Kopien nach Originalen sind, wurden, sofern diese eindeutig auszumachen waren, die entsprechenden Originale ebenfalls im Objektkatalog erfasst; jedoch ohne Katalognummern. Die Werke im Objektkatalog sind nach Katalognummern sortiert. In der Ansicht sind neben einer Abbildung des Werkes die Katalognummer, die Künstler*innen (bzw. nach denen kopiert wurde) und der Titel des Werkes zu finden.

Pfadmodellierung für die ‚Kunstwerke‘

Um die Daten in der virtuellen Forschungsumgebung einpflegen zu können, war es zunächst nötig, eine Pfadstruktur zu modellieren. Hierfür müssen alle Daten über das CIDOC CRM beschrieben und in Relation gesetzt werden. Das *Orangerie Digital* WissKI

enthält knapp 180 Kunstwerke. Da dies eine geringe Menge an Datensätzen ist, wurde bei der Pfadmodellierung darauf geachtet, die Felder in den Objektmasken diesem begrenzten Umfang insofern anzupassen, dass nur Felder modelliert wurden, die eine Signifikanz für alle Objekte besitzen.

Neben grundlegenden Informationen wie Titel, Künstler, Maße, Datierung und Material waren die Inventar- und Katalognummern wichtig. Außerdem sollte, wo möglich, ein Abriss der Provenienz eingebunden werden können. In jedem Fall soll der Eintritt und Austritt eines Werkes in die Galerie dokumentieren werden. Eine signifikante Menge an Kunstwerken ist entweder eine Kopie nach einem Originalwerk oder der Art eines bekannten Künstlers nachempfunden. So war es nötig, auch dies in der Datenbank-Struktur abzubilden.

Jede Objektmaske für Kunstwerke ist zunächst in drei Teile gegliedert. Von links nach rechts kommen zunächst ein Textblock mit Freitextfeldern, ein Informationskasten mit Metadaten und eine oder mehrere Abbildungen ([Abb. 3.5](#)). Eine genaue Auflistung der Felder für die Objektmaske ‚Kunstwerk‘ sowie Datensätzen zu weiteren Akteuren (z.B. ‚Künstler‘, ‚Dargestellte‘ oder ‚Sammlung‘) findet sich im Anhang unter [5.3.1](#). Ebenfalls für die Ausstellung von 1906 relevant sind die ‚Schulen‘, zu denen auch jeweils ein Datensatz mit einem einführenden Text zur Schule vorhanden ist.

Neben der feldbasierten Eingabe gibt es in der Objektmaske ‚Kunstwerk‘ auch Freitextfelder. In diesen sind Schlüsselworte wie Orte, Personen, andere Kunstwerke und Zeiträume als solche annotiert und verlinken somit auf entsprechende andere Datensätze. Ebenso wird, wo möglich bzw. nötig, auf andere Online-Nachschlagewerke verwiesen, z.B. Wikipedia³¹¹, ökumenisches Heiligenlexikon³¹² oder Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte (RDK)³¹³.

3.2.3 Historische Dokumente

Zur Vertiefung in die Geschichte der Galerie und der Orangerie besteht die Möglichkeit, mehr durch historische Dokumente und Quellen zur Rekonstruktion zu erfahren. Die darauffolgende Seite ([Abb. 3.6](#)) bietet wieder einen einleitenden Text sowie einen kurzen Abriss zur Geschichte der Orangerie. Über das Feld „zu den Objekten“ gelangt man zum

³¹¹ www.wikipedia.de.

³¹² www.heiligenlexikon.de.

³¹³ www.rdklabor.de/wiki/Hauptseite.

Katalog mit den einzelnen Datensätzen der Dokumente ([Abb. 3.8](#)). Darunter befinden sich historische Fotografien, Grund- und Aufrisspläne, Rebers Hängepläne mit Greiselmayers Notizen, Akten zur Filialgemäldegalerie und Grafiken, die die Orangerie und den Schlossgarten zeigen.

Zu diesen Datensätzen sei gesagt, dass in einem vorangegangenen Projekt Laura Albers das WissKI *Orangerie Digital* nutzte, um einen Wikipedia-Eintrag zur Orangerie³¹⁴ zu schreiben. Der kurze Abriss der Geschichte der Orangerie sowie einige Datensätze der Dokumentation wurden von ihr geschrieben und sind durch „Autor: *Laura Albers*“ mit ihrer Autorenschaft gekennzeichnet (siehe [Abb. 3.6](#)).

Da für die Erstellung der virtuellen Rekonstruktion und zum Verständnis der Entwicklung der Erlanger Filialgemäldegalerie die Fotografien und ihr Aufnahmestandpunkt in der Orangerie von Bedeutung waren, wurde versucht, diese ebenfalls in der Dokumentation zu zeigen. Die Seite „Position der Fotografie“ ([Abb. 3.7](#)) erklärt wieder kurz diese Seite und ermöglicht dann durch Anklicken des entsprechenden Aufnahmekegels die Weiterleitung zur dazugehörigen Fotografie.

Die Datensätze zu den Dokumenten über die Sammlung und das Gebäude sind in drei Teile gegliedert (siehe [Abb. 3.9](#)). Eine Auflistung und Beschreibung der Felder der Objektmaske ‚historisches Dokument‘ befindet sich im Anhang ([Kapitel 5.3.1](#)).

3.3 Schwierigkeiten und Herausforderungen (Stand 2017)

Im Laufe des Projekts ergaben sich einige Schwierigkeiten bzw. Herausforderungen. Diese reichen von der Frage nach dem Umgang mit Leerstellen, Usability, Deklaration von Rechten, die Herausforderungen beim Umgang mit der virtuellen Forschungsumgebung WissKI bis hin zur Langzeitarchivierung. Im Folgenden sollen einige dieser Schwierigkeiten und Herausforderungen, die sich beim Projekt *Orangerie Digital* ergaben, beleuchtet werden.

Umgang mit Leerstellen

Ein Ziel des Projektes ist die Visualisierung der Erlanger Filialgemäldegalerie und ihrer Entwicklung. Im Online-Objektkatalog und der virtuellen Rekonstruktion in der Webanwendung mag schnell der Eindruck einer runden und abgeschlossenen Sache

³¹⁴ [de.wikipedia.org/wiki/Orangerie_\(Erlangen\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Orangerie_(Erlangen)).

entstehen. Dabei bietet das gewählte Modell nur eine Interpretation für die Ausstellung der Filialgemäldegalerie von 1906.

In [Kapitel 2](#) und [3.2.1](#) wurde bereits auf Leerstellen eingegangen. Trotz dieses Bewusstseins muss in der Präsentation der Ergebnisse in der Webanwendung mit diesen Leerstellen umgegangen werden. Dies erwies sich gerade im virtuellen Rundgang als schwierig und konnte nur durch einen einleitenden Text angerissen werden. Für einen zukünftigen Ausbau des Projektes oder ähnliche Projekte ist zu überlegen, wie die Tiefe und Detailgetreue der Quellen, die zu einem Ergebnis führten, mitvisualisiert werden können. Letztendlich geht es auch darum, den Nutzer*innen diese Unschärfe in der Quellenlage transparent zu machen.

Usability

Während der Erstellung der Web-Präsentation wurde darauf geachtet, Zugangsmöglichkeiten sowohl für interessierte Laien als auch Fachpublikum zu schaffen. Ob und wie diese Möglichkeiten genutzt werden und Anwendung finden, bleibt jedoch offen. Zudem stellt sich die Frage, ob ein Spagat zwischen den unterschiedlichen Endnutzern und eine Orientierung an deren Interessen überhaupt möglich und nötig ist. Die einen sollen nicht über-, die anderen nicht unterfordert werden. Solche Aspekte hängen auch stark vom Design der Webanwendung ab. In der Ergebnispräsentation wurde darauf geachtet, die Inhalte einfach und verständlich zugänglich zu machen. Es wurde versucht dies, im besten Wissen und Gewissen umzusetzen, jedoch würde sich eine professionelle Überarbeitung des Designs lohnen. Der Deutsche Museumsbund nennt in seinem Leitfaden für Museen, welcher auch auf Internetseiten Anwendung findet, als ein wichtiges Kriterium Barrierefreiheit.³¹⁵ Dabei geht es darum, nicht nur körperlich beeinträchtigten Menschen, sondern auch jenen mit unterschiedlichen Bildungshintergründen und eingeschränkter Technikaffinität den Zugang zu erleichtern. Wie sich dies konkret umsetzen lässt, wurde im Rahmen des Projektes noch nicht bearbeitet.

WissKI als Herausforderung

Während der Modellierung der Pfade für die Datenbank stellte sich heraus, dass dies nur unter Anleitung eines Experten geschehen konnte. Zwar bietet das CIDOC CRM einen

³¹⁵ Vgl. Deutscher Museumsbund (Hrsg.): Das inklusive Museum – Ein Leitfaden zu Barrierefreiheit und Inklusion. Berlin 2013, S. 17-18.

Rahmen, welche Möglichkeiten der Feldermodellierung möglich sind, aber es gibt derzeit kein Handbuch zu WissKI. Denn die Pfadmodellierung allein reicht nicht aus, um eine funktionierende Datenbank zu erschaffen. Für das *Orangerie Digital* WissKI mussten neue Unterklassen in der Ontologie angelegt werden, deren Einbindung mit Schwierigkeiten verbunden war. Die endgültige Umsetzung der Pfade wäre ohne Mithilfe von Fachkundigen nicht möglich gewesen; namentlich v. a. Martin Scholz sowie Peggy Große und Sarah Wagner.

Bei der Erarbeitung der möglichen und nötigen Pfade gab es vorab viele theoretische Fragen zu klären. So mussten viele Probleme oder Fragestellungen, die sich den Geisteswissenschaftler*innen stellten, neu überlegt und hinterfragt werden. Es stellte sich heraus, dass manche Informationen, für das System der Datenbank zunächst nicht relevant waren. In manchen Fällen konnte keine optimale Lösung gefunden bzw. musste ein Kompromiss eingegangen werden. Beispielsweise ist die Festlegung eines Herstellers des Objekts, also eines Künstlers, der dieses geschaffen hat für das System erstmal absolut. Jedoch entsprechen viele Zuschreibungen nur einer temporären Meinung und können sich im Laufe der Zeit durch neue Erkenntnisse noch ändern

Langzeitarchivierung

Auf technischer Ebene stellt sich die Frage, ob das eingangs angestrebte Ziel der Langzeitarchivierung erreicht werden kann. Wie Silke Baumann in ihrer Arbeit über Langzeitarchivierung bei virtuellen Forschungsumgebungen schildert, liegen derzeit noch keine international geltenden Standards für die digitale Langzeitarchivierung vor.³¹⁶ Jedoch wurden einige Vorschläge für allgemeine Datenarchivierung von verschiedenen Stellen bereits vorgeschlagen. Ein wichtiger Punkt dabei ist stets die Möglichkeit des Exports und Imports der Daten auch in andere Systeme.³¹⁷ Durch die Speicherung der Daten in RDF-Tripel und die Möglichkeit der XML-Speicherung kann WissKI diesen Zielen nahekomen. Dennoch bleibt offen, inwiefern die Anwendungsontologie in Zukunft allgemein verständlich ist, sodass die Bedeutung der Daten nicht verloren geht. Zwar ist das CIDOM CRM, auf welchem das Erlangen CRM aufbaut, das in WissKI Anwendung findet und für die Ontologie verwendet wird, standardisiert und ISO-

³¹⁶ Vgl. Silke BAUMANN: Langzeitarchivierung innerhalb virtueller Forschungsumgebungen im Bereich Digital Humanities (= Berliner Handreichungen zur Bibliotheks- und Informationswissenschaft 353). Berlin 2014, S. 22.

³¹⁷ Vgl. BAUMANN 2014, S. 23 u. 27- 29.

genormt, aber ob die Daten somit immer wieder für neue Systeme übersetzbar sind, bleibt fraglich.

Eine sichere Langzeitarchivierung kann nur dann gewährleistet werden, wenn diese in unterschiedlichen Medien und Datenformaten erhalten und regelmäßig erneuert wird. Hier stellt sich die Frage nach der Datenpflege und -bereinigung. Damit die Informationen aktuell und auf dem neusten Stand der Wissenschaft bleiben, müssten sie fortlaufend aktualisiert werden. Da dies jedoch nicht automatisiert erfolgt muss davon ausgegangen werden, dass die Daten irgendwann überholt sein werden.

4 Fazit

Die kleine Stadt Erlangen profitierte enorm von der Errichtung ihrer eigenen Filialgemäldegalerie, die trotz ihrer bescheidenen Größe eine gute kunsthistorische Übersicht bot. Sie verfügte über einige herausragende Werke, viele Nachbildungen berühmter Kunstwerke und einige weitere, weniger bekannte Stücke. Obwohl die Galerie sogar vergrößert wurde, litt sie unter dem Wechsel des Personals in der Bayerischen Zentralgemäldegalerie München und den Folgen des Ersten Weltkrieges. Das Orangeriegebäude erwies sich zudem im Laufe der Jahre als ungeeignet für die Galerie. Letztlich sorgte das sinkende Interesse an der Galerie sowohl in München als auch in Erlangen zu ihrer Schließung.

Die Galerie war für die Lehre an der Erlanger Universität von nicht unwesentlicher Bedeutung, obwohl sie nur 28 Jahre lang bestand. Das trotz begrenzter Mittel in ihr umgesetztes Prinzip, der Ordnung der Gemälde nach Schulen, gibt in Retrospektive einen Einblick in die Kunstgeschichtsschreibung und Ausstellungskonzeption um 1900. Dieses heute veraltete Prinzip versuchte damals, dem Lehrcharakter der Gemäldegalerie gerecht zu werden.

Die digitale Rekonstruktion der Erlanger Filialgemäldegalerie wurde mit der virtuellen Forschungsumgebung WissKI umgesetzt und kann nun wieder ein Lehrmittel für die Kunstgeschichte an der Erlanger Universität sein. Die virtuelle Ausstellung von 1906, der Objektkatalog und ein zusätzlicher Katalog mit Quellen wurden auf der Wissensplattform eingerichtet. Dabei gab es einige Probleme, die zum Zeitpunkt dieser Arbeit noch nicht vollständig gelöst werden konnten.

Es lässt sich festhalten, dass sich einige Zusammenhänge in der Gemäldegalerie von 1906 erst durch ihre virtuelle Rekonstruktion wirklich erschließen lassen, womit die Notwendigkeit dieser Arbeit begründet ist. Die eingangs gestellte Frage nach der Geschichte der Filialgemäldegalerie und die Möglichkeit ihrer Visualisierung und Online-Zugänglichmachung konnte somit beantwortet werden. Wenn auch manche Fragen in der digitalen Umsetzung noch von zukünftigen Projekten zu klären sind.

Besonders durch das Zusammenbringen der unterschiedlichen Quellen zur Galerie konnte ein lebhaftes Bild ihrer Zeit entstehen und neue Erkenntnisse gewonnen werden. Durch die Rekonstruktion konnten Fragen, die Greiselmayer in seinem Aufsatz noch offen ließ, beantwortet werden.

Für eine Weiterführung des Projektes ist zu überlegen, ein tatsächliches, dreidimensional begehbare Modell zu erstellen, in welchem, eventuell durch farbliche Markierung ersichtlich ist, wann welches Bild aus der Galerie verschwand oder auch wie sich der Baukörper der Galerie im Laufe der Zeit gewandelt hat. Möglich wäre auch die Einbindung einer Gamification, wodurch Nutzer selbst Kurator spielen können und die unterschiedlichen Zeitzustände der Galerie hängen können.

Zunächst aber müssen noch einige Schritte hin zu einer Onlinestellung der Website erfolgen. Gerade für die Einbindung andernorts unter Creative-Commons-Lizenzen zur Verfügung stehender Abbildungen wäre es hilfreich, auch für die Abbildungen im *WissKI Orangerie Digital* die Lizenzen kenntlich zu machen sowie ein eigenes Feld in den Objektdatensätzen für die Rechte zu modellieren.

Alles in allem zeigte sich während des Projektes, welche neuen Chancen die digitale Aufbereitung von Forschungsergebnissen trotz aller damit verbundenen Schwierigkeiten, bietet. Diese Arbeit soll somit einen Beitrag zu den Digital Humanities leisten.

5 Anhang

5.1 Quellenangaben und Literaturverzeichnis

5.1.1 Archivalien

Reg. BStGS, 45/2 Nr. 2255 =

Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Registratur, Akt 45/2, Erlangen, Filialgalerie 1903–[1958]. (Archiv-Nr. 2255).

StadtAE, 32.84.T.8 =

Stadtarchiv Erlangen, Sammelmappe zum Kunstverein Erlangen im Gemeinnützigen Verein Erlangen, 1904-1926.

StadtAE, 32.84.T.13 =

Stadtarchiv Erlangen, Kunstverein Erlangen Rechnungsbelege, 1932-1939.

UAE, A1/12 Nr. 9 =

Universitätsarchiv Erlangen, Das Orangerie Gebäude und seine Umgebung. Anträge "Buschor" vom 8.12.1919, 1919-1925.

UAE, A1/12 Nr. 15 =

Universitätsarchiv Erlangen, Besondere Akten: Baulicher Zustand des Orangeriegebäudes, 1920-1927.

UAE, A1/14 Nr. 48 =

Universitätsarchiv Erlangen, Akta der Königlichen Universität Erlangen, Universitäts-Gemäldesammlung, 1903-1913.

UAE, A1/14 Nr. 49 =

Universitätsarchiv Erlangen, Akten der K. Filialgemäldegalerie, 1914–[1944].

UAE, A2/1 Nr. H 57 =

Universitätsarchiv Erlangen, Personal-Akten für den außerordentlichen Professor der neueren Kunstgeschichte Dr. phil. Friedrich Haack, 1900-1935.

UAE, F3/1 Nr. 150 =

Universitätsarchiv Erlangen, Akten des Universitäts-Rentamts Erlangen, Betreff: Gemäldegalerie, 1933-1952.

Außerdem:

VV SoSe 1906 - VV WiSe 1953/54 =

(Personen-) und Vorlesungsverzeichnisse der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg vom Sommersemester 1906 bis Wintersemester 1953/54.

5.1.2 Literaturangaben

- Art. „Haack, Friedrich“. In: Reichshandbuch der deutschen Gesellschaft. Das Handbuch der Persönlichkeiten in Wort und Bild. 2 Bde. 1. Bd.: A-K. Berlin 1930, S. 623.
- Art. „Kömstedt, Rudolf Heinrich Franz“. In: Die Professoren und Dozenten der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen 1743-1960. Bd. 3: Philosophische Fakultät. Naturwissenschaftliche Fakultät (= Erlanger Forschungen, Sonderreihe 13). Erlangen 2009, S. 112-113.
- BAUMANN, Silke: Langzeitarchivierung innerhalb virtueller Forschungsumgebungen im Bereich Digital Humanities (= Berliner Handreichungen zur Bibliotheks- und Informationswissenschaft 353). Berlin 2014.
- BULLE, Heinrich: Einführung in die Kgl. Gemäldegalerie Erlangen. Erlangen 1906.
- CROFTS, Nick u. a.: Definition of the CIDOC Conceptual Reference Model. Version 5.0.4, o. O. (November) 2011.
- DEUERLEIN, Ernst: Geschichte der Universität Erlangen in zeitlicher Übersicht. Erlangen 1927.
- Deutscher Museumsbund (Hrsg.): Das inklusive Museum – Ein Leitfaden zu Barrierefreiheit und Inklusion. Berlin 2013.
- EBERLEIN, Erich: Die Gründung und Eintragung des Kunstvereins 1904. In: Hauser, Helmut u. a. (Red.): FS 100 Jahre Kunstverein. Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte aus der Vergangenheit und Gegenwart. Erlangen/Jena 2004, S. 14-18.
- FLECHSIG, Eduard: Cranachstudien. 1. Teil. Leipzig 1900
- GREISELMAYER, Volkmar: Art. „Konkordienkirche“. In: Erlanger Stadtlexikon. Nürnberg 2002, S. 431-432.
- GREISELMAYER, Volkmar: Die Filialgemäldegalerie bei der Universität Erlangen. Zur Geschichte der „Kleinen Pinakothek“ in der Orangerie. In: Erlanger Bausteine (41), Erlangen 1993, S. 223-262. (Greisemayer 1993a)
- GREISELMAYER, Volkmar: Die Filialgemäldegalerie bei der Universität Erlangen. In: Die Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg 1743-1993. Geschichte einer deutschen Hochschule. Ausst. Kat. Erlangen 1993, S. 639-646. (Greisemayer 1993b)
- HAACK, Friedrich: Die Erlanger Gemälde-Galerie. In: Erlanger Universitäts-Kalender. Erlangen 1921/22, S. 5-17.
- HAUNSTEIN, Helmut: Ausstellungen des Kunstvereins Erlangen (Verzeichnis). In: Ders. u. a. (Red.): FS 100 Jahre Kunstverein Erlangen 1904-2004. Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte aus Vergangenheit und Gegenwart. Erlangen/Jena 2004, S. 185-335.
- HOHMANN, Georg u. FICHTNER, Mark: Chancen und Herausforderungen in der praktischen Anwendung von Ontologien für das Kulturerbe. In: Robertson-von Trotha, Caroline Y. u. Schneider, Ralf H. (Hrsgg.): Digitales Kulturerbe.

Bewahrung und Zugänglichkeit in der wissenschaftlichen Praxis. Karlsruhe 2015, S. 115-128.

- JOACHIMIDES, Alexis: Die Museumsreformbewegung in Deutschland und die Entstehung des modernen Museums 1880-1940. Dresden 2001.
- KLIEMANN, Julian: Giorgio Vasari: Kunstgeschichtliche Perspektiven. In: Ganz, Peter u. a. (Hrsgg.): Kunst und Kunsttheorie 1400 - 1900 (= Wolfenbütteler Forschungen 48). Wiesbaden 1991, S. 29-74.
- KOLDE, Theodor: Die Universität Erlangen unter dem Hause Wittelsbach 1810 bis 1910. Festschrift zur Jahrhundertfeier der Verbindung der Friderico-Alexandrina mit der Krone Bayern. Erlangen/Leipzig/Deichert 1910 (Nachdr. Erlangen 1991).
- KRATZ-KESSEMEIER, Kristina / MEYER, Andrea / SAVOY, Bénédicte (Hrsgg.): Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950. Berlin 2010.
- MECHEL, Christian von: Verzeichniß der Gemälde der Kaiserlich Königlichen Bilder Gallerie in Wien (nach der von ihm auf Allerhöchsten Befehl im Jahre 1781 gemachten neuen Einrichtung. Wien 1783, S. XI-XXII), kommentiert von Bertram Pflüger. In: Kratz-Kessemeier, Kristina / Meyer, Andrea / Savoy, Bénédicte (Hrsgg.): Museumsgeschichte. Kommentierte Quellentexte 1750-1950. Berlin 2010, S. 19-25.
- MÖSENER, Karl: Die Orangerie und das Orangerieparterre in Erlangen als Orte des Herrscherlobs. In: Becker, Rainald u. Dorn, Iris von (Hrsgg.): Marktgraf Christian Ernst von Brandenburg-Bayreuth 1644-1712. Politik – Repräsentation – Kultur (Tagungsband). Bayreuth 2014, S. 173-212.
- MÖSENER, Karl: Zum Typus und zur Gestalt der Erlanger Orangerie. In: Bunsen, Jan Thorleiv (Hrsg.): 300 Jahre Erlanger Orangerie. Ein markgräflicher Hesperidengarten. Erlangen 2006, S. 9-14.
- OSTERTAG, Doris: Sanierung und Umbau der Orangerie. Eine Baumaßnahme des Freistaats unter der Leitung des Staatlichen Bauamts Erlangen-Nürnberg. In: Wachter, Clemens u. Stix, Heiner (Red.): Die Erlanger Orangerie. Restaurierung eines barocken Kleinods. Erlangen 2012, S. 92-109.
- REBER, Franz von: Katalog der Gemälde-Sammlung der Kgl. Älteren Pinakothek in München. Illustr. Ausg. München [1904].
- REBER, Franz von: Katalog der K. Gemälde-Galerie in Erlangen. Amtliche Ausgabe. München 1906.
- REBER, Franz von: Von den Bayerischen Filialgemäldegalerien. D, Erlangen. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst 3 (1913), S. 188-199.
- SCHÖCK, Thomas A. H. u. WACHTER, Clemens: Zur Nutzungsgeschichte der Erlanger Orangerie und ihres Wassersaals. In: Wachter, Clemens u. Stix, Heiner (Red.): Die Erlanger Orangerie. Restaurierung eines barocken Kleinods. Erlangen 2012, S. 18-47.

- SCHOLZ, Martin u. GÖRZ, Günther: WissKI: A Virtual Research Environment for Cultural Heritage. Conference Page. European Conference on Artificial Intelligence (ECAI), Montpellier 2012.
- STUPP, Johann Adam: „Hinter unzerstörten Fassaden“. Kunst und Künstler in Erlangen 1945-55. In: Haunstein, Helmut u. a. (Red.): FS 100 Jahre Kunstverein. Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte aus der Vergangenheit und Gegenwart. Erlangen/Jena 2004, S. 29-58.
- WACHTER, Clemens: Die Orangerie als Institutsgebäude der Friedrich-Alexander-Universität. In Bunsen, Jan Thorleiv (Hrsg.): 300 Jahre Erlanger Orangerie. Ein markgräflicher Hesperidengarten. Erlangen 2006, S. 15-21.

5.1.3 Verwendete Websites

Alle Websites wurden am 08.09.2023 noch einmal überprüft, ob sie noch zutreffend sind. Somit gilt dieses Datum als Stand des letzten Aufrufs der Seiten.

www.sammlung.pinakothek.de

www.wikipedia.de

www.heiligenlexikon.de

www.rdklabor.de/wiki/Hauptseite

wiss-ki.eu

www.w3.org/TR/owl2-overview

www.w3.org/TR/WD-rdf-syntax-971002

www.cidoc-crm.org

protege.stanford.edu

5.2 Abbildungsverzeichnis mit Nachweis

5.2.1 Historische Dokumente

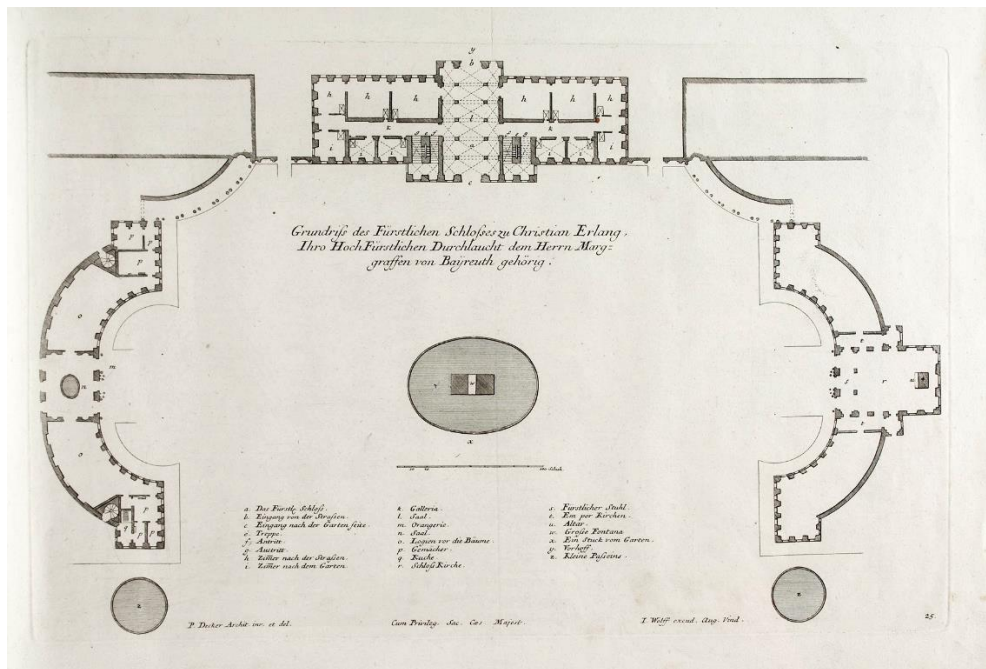


Abb. 1.1: Paul Decker, Grundriß des Schlosses, der Orangerie und der Schlosskirche, 1711, Kupferstich; aus: Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Graphische Sammlung, 2 Rar. A033 Taf. 25, URL: orangerie.wisski.data.fau.de/wisski/navigate/109/view.



Abb. 1.2: Bernard Christian Anckermann, Fassade der Kirche und der Orangerie, um 1712, Kupferstich; aus: Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg, Graphische Sammlung, SgIER A 26 3, URL: orangerie.wisski.data.fau.de/wisski/navigate/84/view.

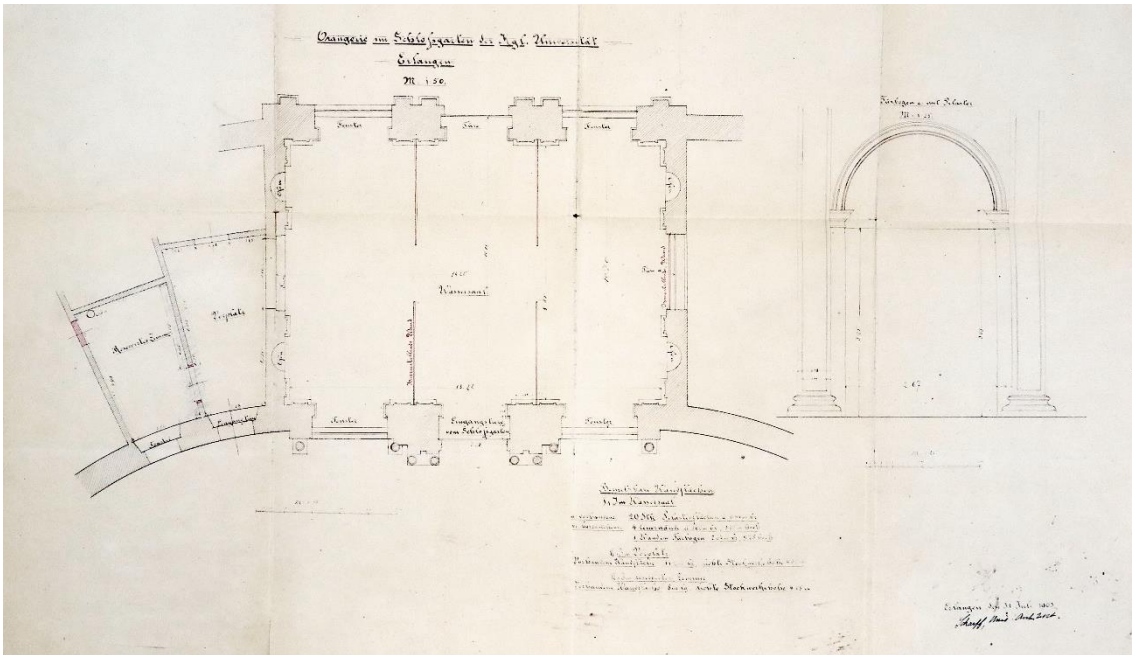


Abb. 1.3: Friedrich Scharff, Orangerie im Schloßgarten der Kgl. Universität Erlangen, 31.03.1903, Architekturzeichnung; aus: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Registratur, Akt 45/2, Erlangen, Filialgalerie 1903 ff. (Archiv-Nr. 2255).

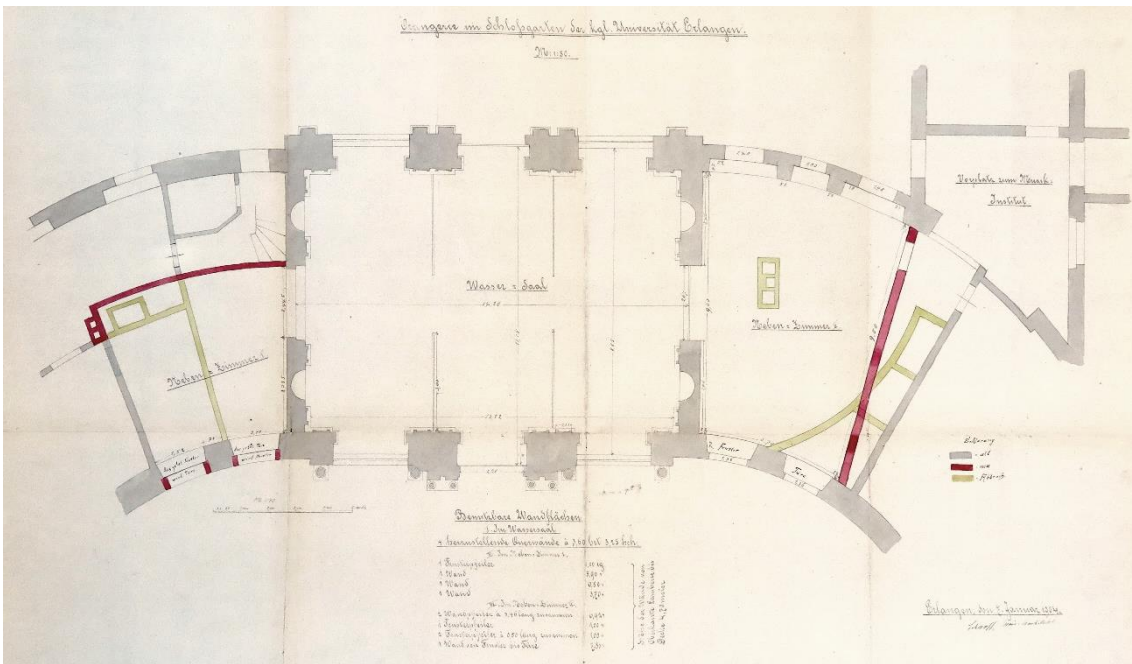


Abb. 1.4: Friedrich Scharff, Orangerie im Schloßgarten der Kgl. Universität Erlangen, 07.01.1904, Architekturzeichnung, koloriert; aus: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Registratur, Akt 45/2, Erlangen, Filialgalerie 1903 ff. (Archiv-Nr. 2255), URL: orangerie.wisski.data.fau.de/wisski/navigate/110/view.

Zimmer I. Deutsche und Altniederländer
Nord - Wand.

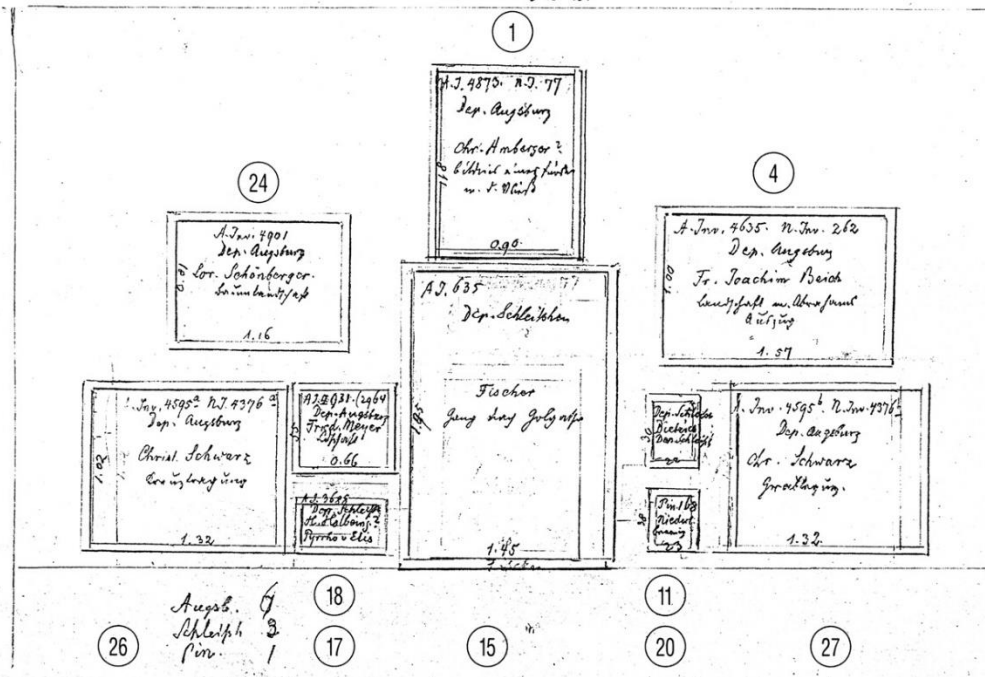


Abb. 1.7: Franz von Reber, Hängeplan: Zimmer I, Nord-Westwand, Deutsche und Altniederländer [Kat.-Nr. von Greiselmayer], 1905, Bleistift; aus: Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, Registratur, Akt 45/2, Erlangen, Filialgalerie 1903 ff. (Archiv-Nr. 2255); abgebildet in: Greiselmayer 1993a, S. 241, URL: orangerie.wiswiki.data.fau.de/wiswiki/navigate/114/view.

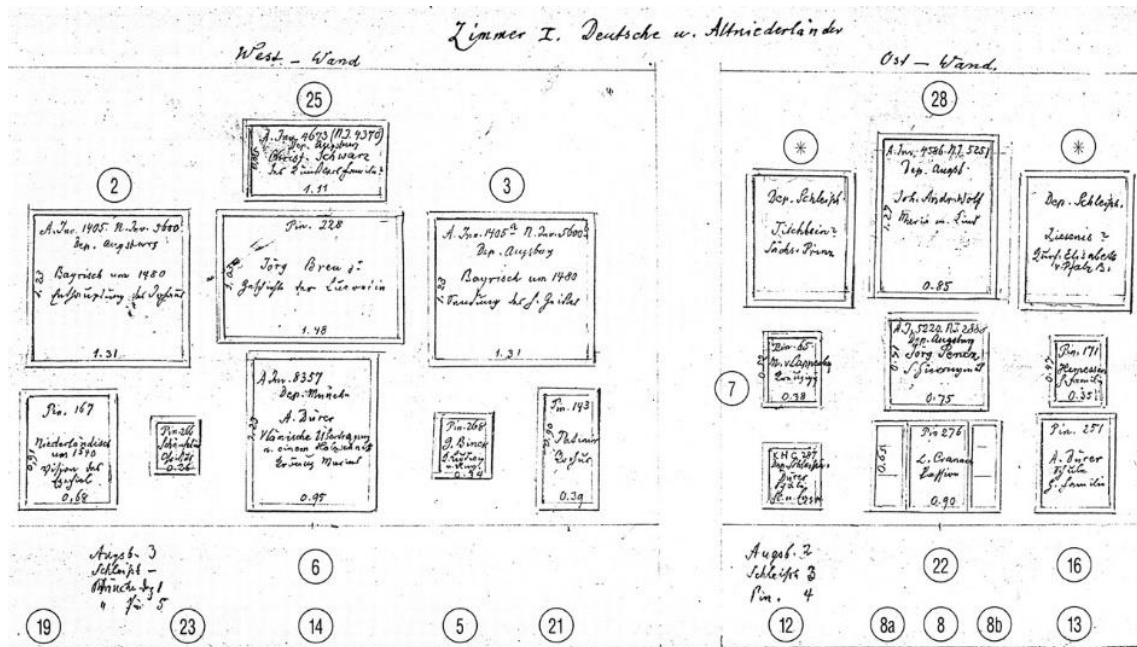


Abb. 1.8: Franz von Reber, Hängepläne: Zimmer I, West-Wand / Ost-Wand, Deutsche und Altniederländer [Kat.-Nr. von Greiselmayer], 1905, Bleistift; aus: Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, Registratur, Akt 45/2, Erlangen, Filialgalerie 1903 ff. (Archiv-Nr. 2255); abgebildet in: Greiselmayer 1993a, S. 242, URL: orangerie.wiswiki.data.fau.de/wiswiki/navigate/115/view.

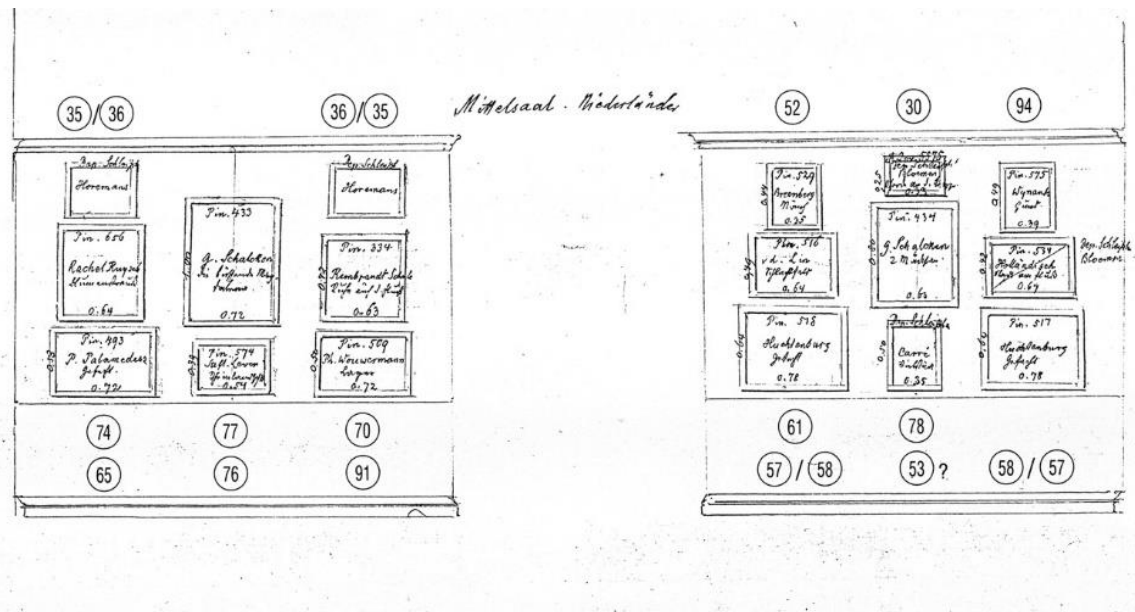


Abb. 1.11: Franz von Reber, Hängeplan: Mittelsaal, Niederländer [Kat.-Nr. von Greiselmayer], 1905, Bleistift; aus: Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, Registratur, Akt 45/2, Erlangen, Filialgalerie 1903 ff. (Archiv-Nr. 2255); abgebildet in: Greiselmayer 1993a, S. 243, URL: orangerie.wisski.data.fau.de/wisski/navigate/118/view.

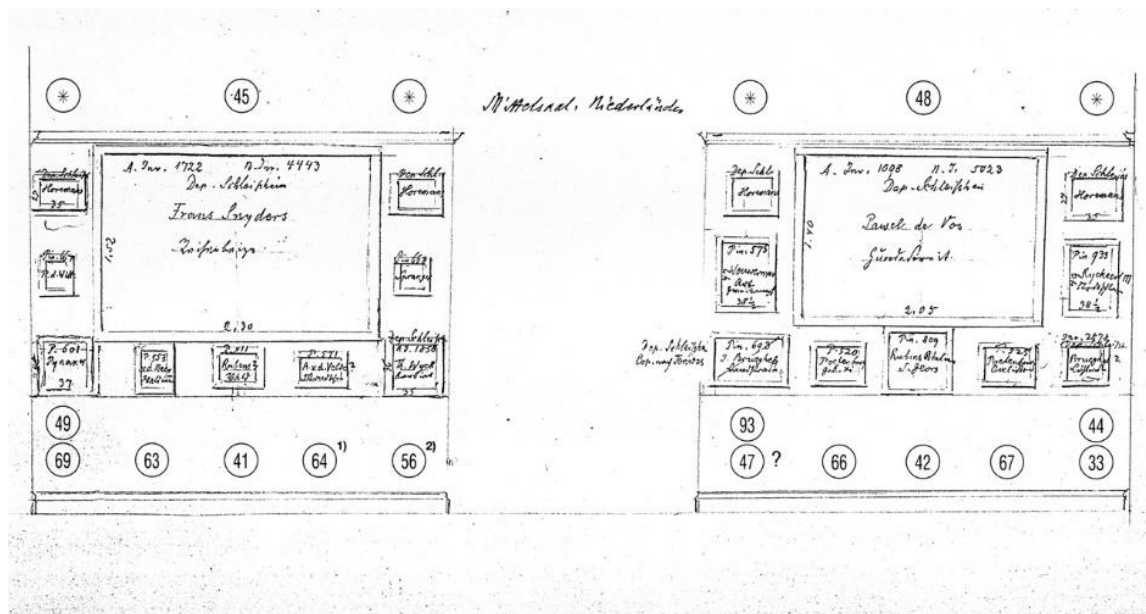


Abb. 1.12: Franz von Reber, Hängeplan: Mittelsaal, Niederländer [Kat.-Nr. von Greiselmayer], 1905, Bleistift; aus: Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, Registratur, Akt 45/2, Erlangen, Filialgalerie 1903 ff. (Archiv-Nr. 2255); abgebildet in: Greiselmayer 1993a, S. 246, URL: orangerie.wisski.data.fau.de/wisski/navigate/993/view.

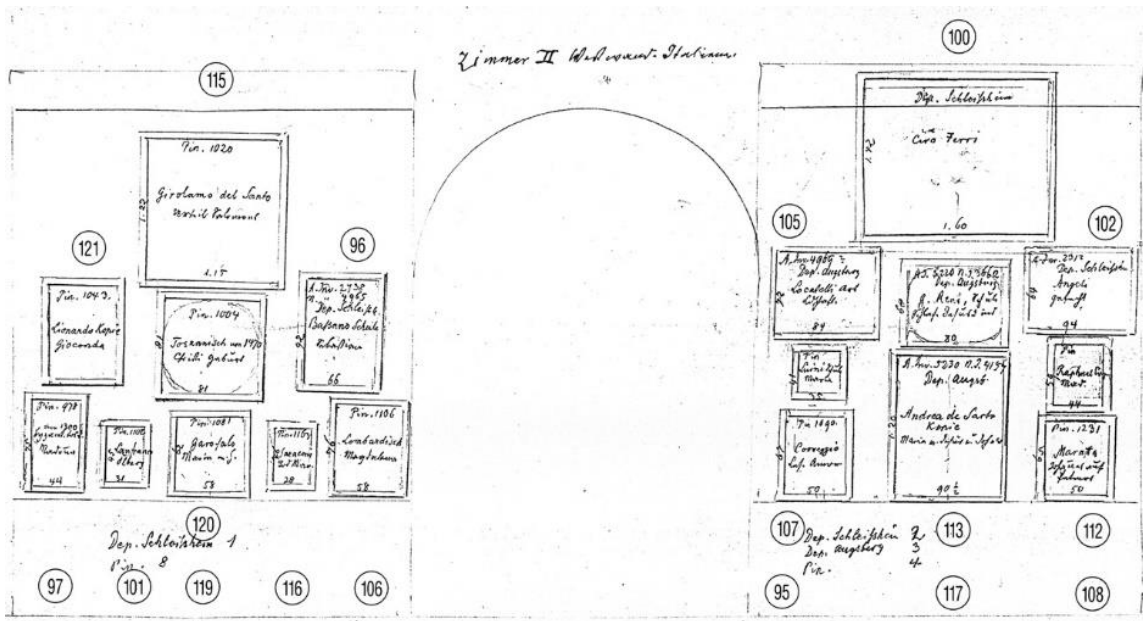


Abb. 1.13: Franz von Reber, Hängeplan: Zimmer II, Westwand, Italiener [Kat.-Nr. von Greiselmayer], 1905, Bleistift; aus: Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, Registratur, Akt 45/2, Erlangen, Filialgalerie 1903 ff. (Archiv-Nr. 2255); abgebildet in: Greiselmayer 1993a, S. 247, URL: orangerie.wisski.data.fau.de/wisski/navigate/994/view.

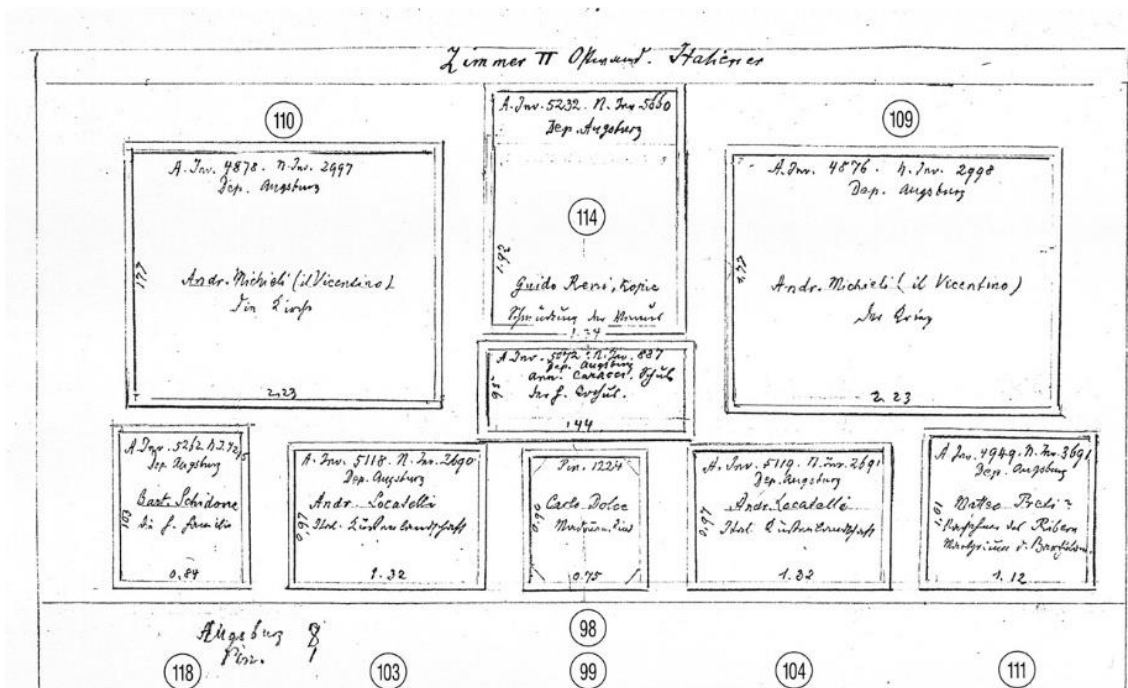


Abb. 1.14: Franz von Reber, Hängeplan: Zimmer II, Ostwand, Italiener [Kat.-Nr. von Greiselmayer], 1905, Bleistift; aus: Bayerischen Staatsgemäldesammlungen München, Registratur, Akt 45/2, Erlangen, Filialgalerie 1903 ff. (Archiv-Nr. 2255); abgebildet in: Greiselmayer 1993a, S. 248, URL: orangerie.wisski.data.fau.de/wisski/navigate/995/view.

5.2.2 Fotografische Abbildungen der Orangerie von Innen und Außen



Abb. 2.1: Kgl. Gemäldegalerie Erlangen [Wassersaal, Blick von Osten nach Westen], zw. 1906-1909, Fotopostkarte; aus: Heimat- und Geschichtsverein Erlangen, Postkartensammlung zur Orangerie; URL: orangerie.wiswi.data.fau.de/wiswi/navigate/996/view.



Abb. 2.2: Kgl. Gemäldegalerie Erlangen [Wassersaal, Blick von Westen nach Osten], zw. 1906-1909, Fotopostkarte; aus: Heimat- und Geschichtsverein Erlangen, Postkartensammlung zur Orangerie; URL: orangerie.wiswi.data.fau.de/wiswi/navigate/997/view.



Abb. 2.3: Außenansicht der Orangerie vom Schlossgarten aus [Blick von Südwest nach Nordost], ca. 1909, Fotografie; aus: Universitätsbibliothek Erlangen, Sammlung Erlangensia, R.kl.6; URL: orangerie.wisski.data.fau.de/wisski/navigate/79/view.

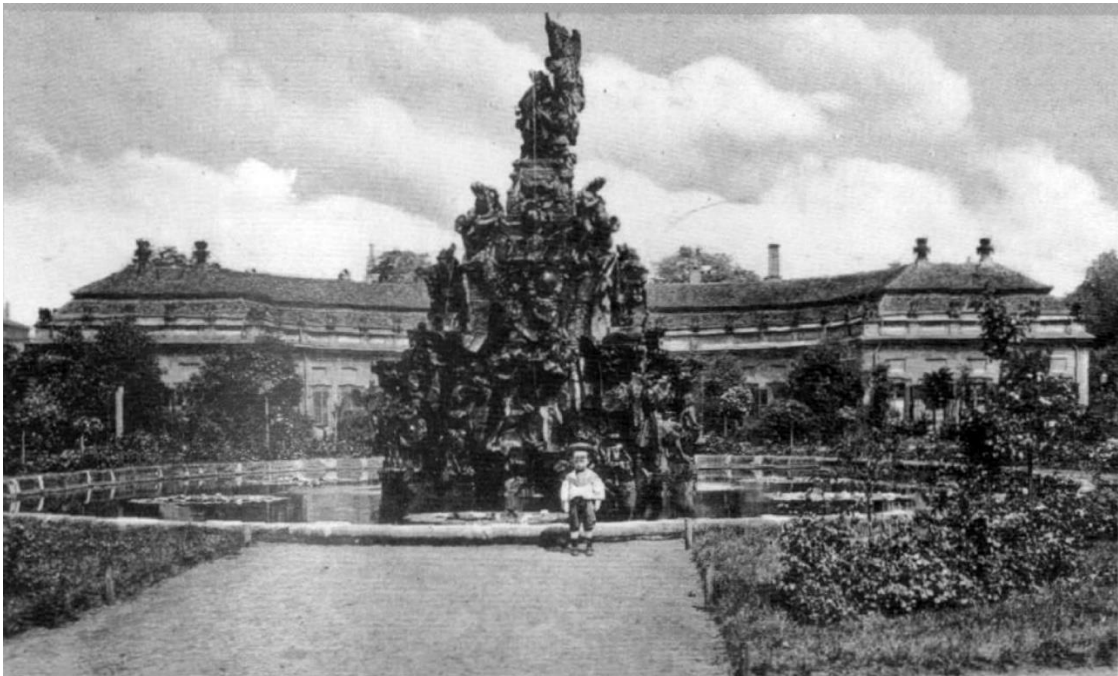


Abb. 2.4: Huguenottenbrunnen im Schlossgarten, vor der Orangerie [Blick von Süden nach Norden], um 1915; Fotokostkarte; aus: Universitätsarchiv Erlangen, A1/12 Nr. 9; URL: orangerie.wisski.data.fau.de/wisski/navigate/113/view.



Abb. 2.5: Erlangen - Staatsgalerie [östl. Nebenraum, Blick von Osten nach Westen], 1922, Fotografie; aus: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Fotothek, Negativ-Nr. 22/334; URL: orangerie.wisski.data.fau.de/wisski/navigate/81/view.



Abb. 2.6: Erlangen - Staatsgalerie [östl. Nebenraum, Blick von Westen nach Osten], 1922, Fotografie; aus: Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, Fotothek, Negativ-Nr. 22/344; URL: orangerie.wisski.data.fau.de/wisski/navigate/82/view.



Abb. 2.7: Ausstellung im Wassersaal der Orangerie [Blick von Westen nach Osten], 1925, Fotografie; aus: Stadtarchiv Erlangen, VI.T.b.343; URL: orangerie.wisski.data.fau.de/wisski/navigate/78/view.



Abb. 2.8: Wassersaal der Orangerie [Blick von Osten nach Westen], ca. 1925, Fotopostkarte; aus: Heimat- und Geschichtsverein Erlangen, Postkartensammlung zur Orangerie; URL: orangerie.wisski.data.fau.de/wisski/navigate/1004/view.

5.2.3 WissKI Orangerie Digital – Screenshots (Stand 2017)

Die hier zusehenden Screenshots stammen aus dem WissKI von 2017. Da dieses grundlegend überarbeitet wurde, sieht die seit 2020 online stehende Website und 3D-Rekonstruktion anders aus. Die Screenshots dokumentieren somit den Zustand zum Zeitpunkt der Erstfassung dieser Arbeit 2017.

The screenshot shows the homepage of the 'WissKI Orangerie Digital' website. At the top left is the logo 'WissKI Orangerie Digital'. On the top right, there are navigation links: 'Home', 'About', 'Logout', and 'Pathbuilder', along with buttons for 'Create', 'Navigate', and 'Find'. The main heading reads 'Die Erlanger Filialgalerie (1906 - 1934) und ihre virtuelle Rekonstruktion'. Below this, there is a sub-menu with 'View', 'Merge', 'Edit', 'Revisions', 'Access control', 'Grant', and 'Devel'. The main text area contains an introductory paragraph about the project's goal to revive the gallery's life, followed by a paragraph about the 'virtuellen Rundgang' (virtual tour) and another about the 'Objektkatalog' (object catalog). To the right of the text is a search box with the label 'Search this site:' and a 'Search' button. Below the text, there are three columns: 'Virtueller Rundgang' with a photo of the gallery interior, 'Objektkatalog (1906-1934)' with a portrait painting, and 'Dokumentation' with an architectural floor plan. At the bottom, a footer in orange contains contact information: 'Maintained by: Inhalt: Nadine Raddatz, Betreuung: Prof. Dr. Günther Görz, Dipl.-Ing. Martin Scholz, Prof. Dr. Heidrun Stein-Kecks, Arbeitsgruppe Digital Humanities, FAU Erlangen-Nürnberg. Powered by: WissKI, Erlangen CRM.'

Abb. 3.1: Startseite

Virtuelle Ausstellung - Rundgang

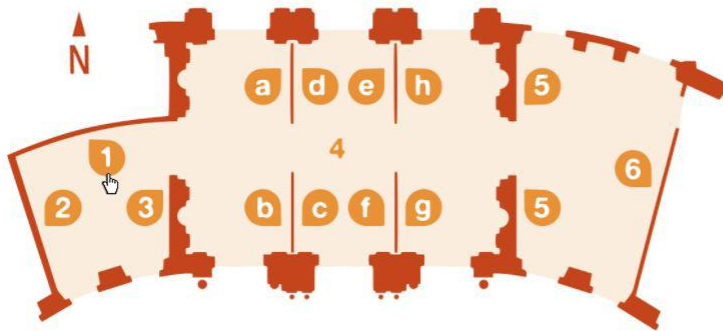
[View](#) [Merge](#) [Edit](#) [Revisions](#) [Access control](#) [Grant](#) [Devel](#)

Virtuelle Rekonstruktion der Hängung der Filialgaldegalerie in der Orangerie im Jahr 1906

Willkommen zum Rundgang durch die Erlanger Filialgaldegalerie. Hier soll die Galerie wieder zum Leben erweckt werden. Durch Klicken auf die einzelnen Raumnummern im Grundrissplan gelangen Sie zu den einzelnen Wänden in der Ausstellung. An jeder Wand haben Sie die Möglichkeit eine Wand vor oder zurück zugehen oder zurück zum Grundrissplan zuzugelen und durch Klick auf ein Kunstwerk mehr über dieses zu erfahren.

Viel Spaß beim Erkunden der Galerie

Hier geht es zur Ausstellung:



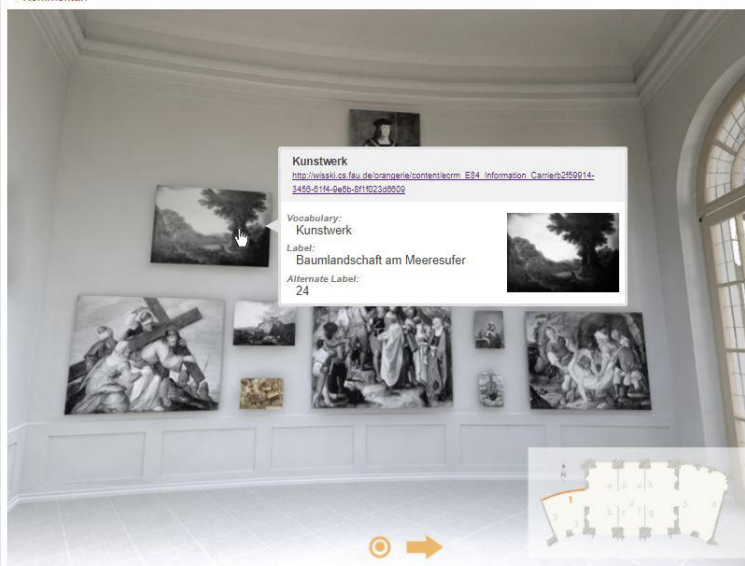
Die hier gezeigte Rekonstruktion ist eine modellhafte Überlegung zur Anordnung der Bilder 1906. Als Ausgangspunkt dienten Hängepläne von etwa 1905, welche von Franz von Reber vorab für die Galerie angefertigt wurden. Wie die wenigen historischen Fotografien aus der Filialgaldegalerie belegen, entsprach der Plan nicht immer der wirklichen Umsetzung. (Mehr zu den Hängeplänen, Fotografien und weiteren Unterlagen sind in der [Dokumentation](#) zu finden). Die hier gezeigte virtuelle Rekonstruktion muss nicht der tatsächlichen Situation entsprechen.

Abb. 3.2: Seite 'Virtuelle Ausstellung - Rundgang'

Westraum, Wand 1

[View](#) [Create and Link Text](#) [Delete](#) [Edit Form](#) [Graph](#) [Merge](#) [Network](#) [Paths](#) [Triples](#) [XML](#) [Devel](#)

▼ **Kommentar:**



▼ **Wand der Galerie**

Bezeichnung
Westraum, Wand 1
ausgewählte Kunstwerke
Beweinung Christi
Fürstenbildnis: Ferdinand I.
Bildnis eines jungen Fürsten (Kaiser Maximilian? Ferdinand?)
Ideallandschaft
Der Marktschreier
Kreuztragung Christi
Der Philosoph Pyrrhon in stürmischer See
Landschaft mit Felsenschlo
Baumlandschaft am Meeresufer
Kreuztragung Christi
Grablegung Christi

Abb. 3.3: Beispielseite im Rundgang 'Westraum, Wand 1'

Kunstwerk

Der Objektkatalog enthält alle identifizierbaren Werke die sich in der Filialgalerie Erlangen befinden haben. Der Katalog ist nach den Katalognummern sortiert. Dabei entsprechen die Nummern 1 bis 125 denen aus dem ersten Katalog von Franz von Reber von 1906. Alle weiteren Katalognummern wurden fortlaufend nach Eingang der Werke in die Galerie vergeben.

Viele Werke sind Kopien nach Originalen. Daher sind auch die Originale als Vergleichsbeispiele mit erfasst.

Hits 1 - 20 of 183:

 1 Amberger, Christoph, Fürstenbildnis.	 2 Gleismüller, Sigmund, Das Gastmahl des.	 3 Gleismüller, Sigmund, Die Ausweisung des.	 4 Beich, Franz Joachim, Ideallandschaft.	 5 Beham, Barthel, Pfalzgraf Johann III., Administrator von.	 6 Breu, Jörg, d. Ä., Geschichte der Lucretia.	 7 Baegert, Jan, Kalvarienberg.
 8 Cranach, Lukas, d. Ä., Kreuzigungsstriptychon.	 8a Cranach, Lukas, d. Ä., Kreuzigungsstriptychon.	 8b Cranach, Lukas, d. Ä., Kreuzigungsstriptychon.	 9 Cranach, Lukas, d. Ä., Schmerzensmann, Christus als.	 10 Cranach, Lukas, d. Ä., Schmerzensmutter.	 11 Dietrich, Christian Wilhelm Ernst, Der Marktschreier.	 12, Ruhe auf der Flucht nach Ägypten.
 13 Meister der Ansbacher Kelterbilder, Heilige Familie.	 14 Dürer, Albrecht, Himmelfahrt Mariae.	 15 Fischer, Johann Georg, Kreuztragung Christi.	 16 Hemessen, Jan Sanders van, Heilige Familie mit.	 17 Petrarca-Meister, Der Philosoph Pyrrhon in stürmischer See.	 18 Meyer, Georg Friedrich, Landschaft mit Felsenschloß.	

Search this site:

Search

There are currently 1 user

and 0 guests online.

Online users

• Raddatz

1 2 3 4 5 6 7 8 9 next › last »

Abb. 3.4: Objektkatalog-Übersicht, 'Kunstwerk'

6 Breu, Jörg, d. Ä., Historienzyklus: Selbstmord der Lucretia

View Create and Link Text Delete Edit Form Graph Merge Network Paths Triples XML Devel

▼ **Beschreibung:**

In mehreren gleichzeitig dargestellten Szenen erzählt **Breu** die Geschichte der **Lukretia**. Die Szenen spielen in einer stark räumlichen Renaissance-Architektur ab. Im Hintergrund links liegt **Lukretia** im Bett, nach (oder kurz vor) ihrer Vergewaltigung durch den römischen Heerführer **Sextus Tarquinius**. Im Vordergrund links begeht sie den Selbstmord vor Vater, Ehemann und zwei weiteren Männern. Rechts liegt sie bereits tot am Boden. Die Männer über ihr schören Rache. Im Hintergrund ist der ausgelöste Aufstand zu sehen. Es ist das **Pantheon**, die **Trajanssäule** und die **Rostra** erkennbar, alles Baudenkmalen in **Rom**. Der Aufstand des Volkes führte letztlich zum Ende des römischen Königstums. Das Bild ist Teil eines Historienzyklus des **Herzog Wilhelm IV.** von Bayern.

[Goto] [Edit]

▼ **Inschrift:**

Bezeichnet links über dem Gesims: ‚jb [ligiert] 1528‘
Darunter: HOC • OPVS • / FECIT • IEGORIVS / PREW • DE • AVG‘
Am rechten Pfeiler von späterer Hand: ‚BURGKMAIR‘

[Goto] [Edit]

→ **Erweiterte Beschreibung:**

→ **Archivalien:**

▼ **Kommentar Reber 1906:**

„Die Geschichte der **Lukretia**. Links die bedrängte Heroine im Begriff sich zu erdolchen. Rechts Schwur der Rächer vor der Leiche. Im Hintergrund Ausblick auf das Forum, wo Brutus das Volk aufreizt. Oben die Wappen Bayerns und Badens und auf einer Tafel: 15b 28 Hoc opus fecit Jeogrivus Prew de Aug. [...] Zu dem von **Herzog Wilhelm IV.** bestellten Geschichtszyklus gehörig, 1632 von den Schweden entführt, 1895 aus der Galerie C. Ekman in Finspong zurückerworben.“ - (S. 2)

[Goto] [Edit]

▼ **Kommentar Bulle 1906:**

„Ein sehr interessantes Bild, das den Einfluß der italienischen Kunst auf Deutschland erkennen läßt, ist die Geschichte der **Lucretia** von **Jörg Preu** oder **Breu d. J.** aus Augsburg, einem Schüler des großen **Hans Burgkmair**. Das Bild hat seine Schicksale gehabt. Es ist um 1525 als Teil eines großen Zyklus von Geschichts- und Schlachtenbildern gemalt im Auftrag des **Herzogs Wilhelm IV.** von Bayern und seiner Gemahlin **Jakoba von Baden**; das bayerische und badische Wappen findet sich als

▼ **Kunstwerk**

Katalog-Nr.
6

▼ **Titelangaben**

Titel
Historienzyklus: Selbstmord der Lucretia

Nachweis
BSIGS

Bezeichnung
Gemälde

Inv.-Nr. (BSIGS)
7969

Sammlung
Alte Pinakothek, München
momentaner Eigentümer
Bayerische Staatsgemäldesammlungen,
München

▼ **Herstellung**

Künstler
Breu, Jörg, d. Ä.

Datierung
1528

Material / Technik / Bildträger
Öl auf Fichtenholz

Kopie nach (Titel)
Geschichte der Lucretia (Skizze)

Höhe x Breite x Tiefe
103,5 x 148,5 cm

Standort in der Orangerie
Westraum, Wand 2

Schule
Deutsche Maler

▼ **Provenienz**

Zeitpunkt
1895

Vorbesitzer
Sammlung K. Ekman, Schloss Finspong
(Schweden)

neuer Besitzer
Alte Pinakothek, München

▼ **Provenienz**

Zeitpunkt
1906

Vorbesitzer
Alte Pinakothek, München

neuer Besitzer
Filialgemäldegalerie Erlangen

▼ **Provenienz**

Zeitpunkt
1910

Vorbesitzer
Filialgemäldegalerie Erlangen




Image 1: Abbildung aus dem Online Objektkatalog der Pinakothek München: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/bookmark/artwork/Qm45CQay4N>, © Bayerische Staatsgemäldesammlungen München

→ Exif Metadata

Abb. 3.5: Beispiel Objektdatensatz 'Kunstwerk' [Ausschnitt]

Dokumentation zur Sammlung und zum Gebäude

View Merge Edit Revisions Access control Grant Devel

Um die Entstehung und Entwicklung der Erlanger Filialgemäldegalerie zu veranschaulichen, werden hier einige Fotografien, Skizzen und Dokumente gesammelt.

Neben den Hängepläne von Franz von Reber von ca. 1905, sowie Grund- und Aufrissen des Orangeriegebäudes, dienten historische Fotografien zur Rekonstruktion der Sammlung.

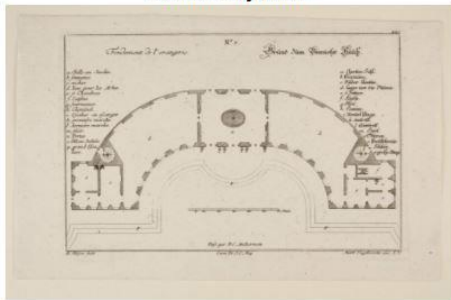
Geschichte der Orangerie:

Der Markgraf Christian Ernst schenkte seiner Gemahlin Elisabeth Sophie 1703 das kürzlich fertiggestellte Schloss. Die Orangerie wurde wenig später, 1704-1706, im Auftrag der Markgräfin als Teil der Erlanger Schlossanlage errichtet. Sie stellt aufgrund der „teatro“-Form, die sich im ovalen Grundriss äußert, ihrer Anordnung im gesamten Schlossensemble und ihrer Doppelfunktion als Gewächshaus und „Maison de plaisir“ ein bedeutendes architekturhistorisches Baudenkmal dar.

Im Jahr 1818, nach dem Tod der Markgräfinwitwe Sophie Caroline ging die Orangerie in den Besitz der Friedrich-Alexander-Universität über und wurde Sitz unterschiedlicher Fakultäten, Büros und Ämter. Seit dem Jahr 1914 befindet sich, neben dem Institut für Kirchenmusik, das kunsthistorische Seminar in ihren Räumen.

Autor: Laura Albers

zu den Objekten



Fotografien der Filialgemäldegalerie

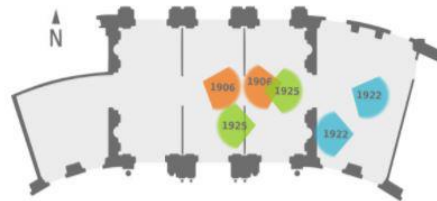


Abb. 3.615: Seite 'Dokumentation zur Sammlung und zum Gebäude'

Position der Fotografien

View Merge Edit Revisions Access control Grant Devel

Mehrere historische Fotografien zeigen die Erlanger Filialgemäldegalerie. Um diese einordnen zu können, ist der Aufnahmestandpunkt der Fotografie von Bedeutung.

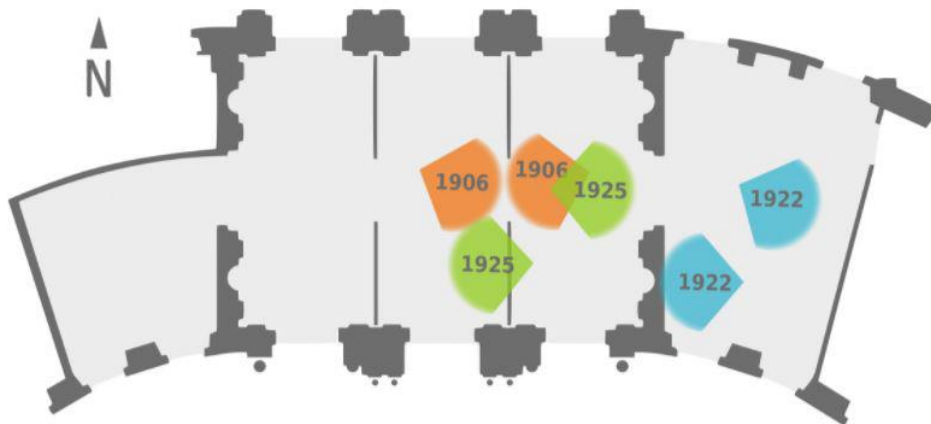
















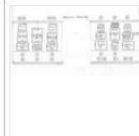
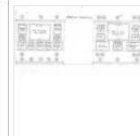
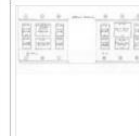



Abb. 3.7: Seite 'Position der Fotografien'

historisches Dokument

Hits 1 - 20 of 32:

1 2 next › last »

Abb. 3.8: Katalog-Übersicht 'historisches Dokument'

Erlangen - Staatsgalerie (1)

View Create and Link Text Delete Edit Form Graph Merge Network Paths Triples XML Devel

▼ **Beschreibung:**

Anfang der 1920er Jahre wurden die Filialgemäldegalerien der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen überprüft und teilweise fotografiert. Zwei Aufnahmen wurden von einem östlichen Nebenraum des Wassersaal der Orangerie gemacht und zeigen Gemälde der Erlanger Galerie. Ob einige der Werke abgenommen und nur für die Aufnahme auf den Boden gestellt wurden oder ob die Fotografie die tatsächliche Situation der Galerie ist unklar.

Der Durchblick durch die Tür in den Wassersaal zeigt, dass dort keine Scherwände mehr eingestellt sind. Diese wurden 1921 entfernt. Vor dem Fenster rechts ist jedoch eine Schauvitrine zu erkennen, in der vermutlich Grafiken ausgestellt wurden.

Während die sieben an der Wand hängenden Werke noch mit ihren Katalognummern aus Rebers Katalog von 1906 beschildert sind, kann dies auch bei den beiden am Boden aufgestellten Portraits angenommen, jedoch nicht erkannt werden. Das große Gemälde, welches auf der Seitenkante steht zeigt jedoch kein Werk, das ursprünglich aus dem Bayerischen Staatsbesitz stammt. Bei dem Werk handelt es sich vermutlich um das von Friedrich Haack in seiner Schrift über die Erlanger Filialgalerie von 1921/22 erwähnte spanische Gemälde von *zwei Kartenspielenden Knaben* von Pedro Nuñez de Villavicencio. Das Werk gelangte durch Haacks Mithilfe als Leihgabe aus Erlangen in die Sammlung.

folgende Werke sind von links oben bis rechts unten zu sehen:

1. Reihe: 102, 101, 105
2. Reihe: 121, 116, 107, 106
3. Reihe: 71, 167x, 43

[Goto] [Edit]

▼ historisches Dokument

Titel
Erlangen - Staatsgalerie (1)

▼ Herstellung

Autor
Bayerische Staatsgemäldesammlungen
München

Datierung
1922

Technik/Art
Fotografie

Abbildungsnachweis

Bayerische Staatsgemäldesammlungen
München, Fotothek, Negativ-Nr. 22/334; ©
Bayerische Staatsgemäldesammlungen
München



Abb. 3.916: Beispiel Objektdatensatz 'historisches Dokument'

5.2.4 Rekonstruktion der Ausstellung von 1906

Die hier verwendeten Abbildungen des dreidimensionalen Orangerie-Modells stammen ursprünglich aus einer 3D-Rekonstruktion von Franziska Köhler (2011). Für die virtuelle Rekonstruktion dieser Arbeit wurden diese 2017 grundlegend neugestaltet von der Autorin des vorliegenden Textes. Dabei wurde vor allem die Positionierung und Maße der Kunstwerke dem Forschungsstand dieser Arbeit angepasst. Zusätzlich ist jeder Raum mit einem Grundrissplan mit Lage der Wand und einer Navigationsleiste versehen. Soweit vorhanden wurden Farbabbildungen der Kunstwerke verwendet.

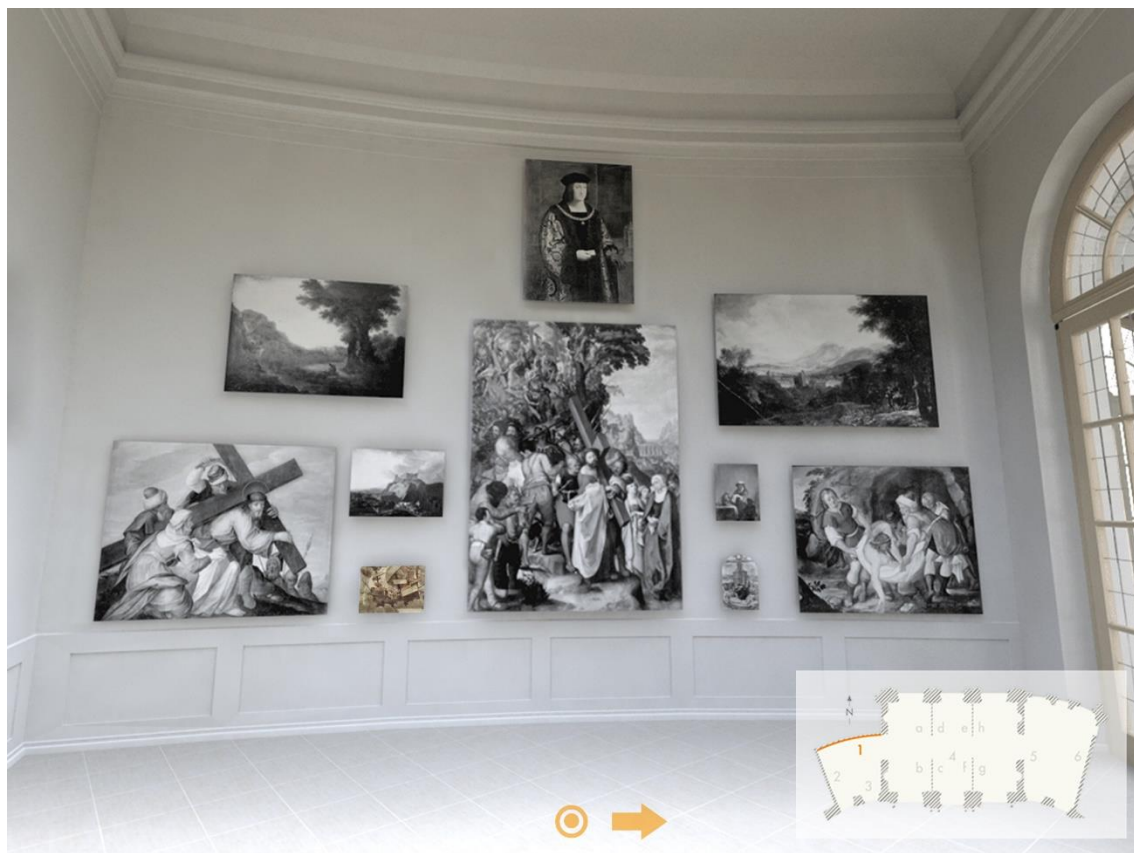


Abb. 4.1: Westraum, Wand 1

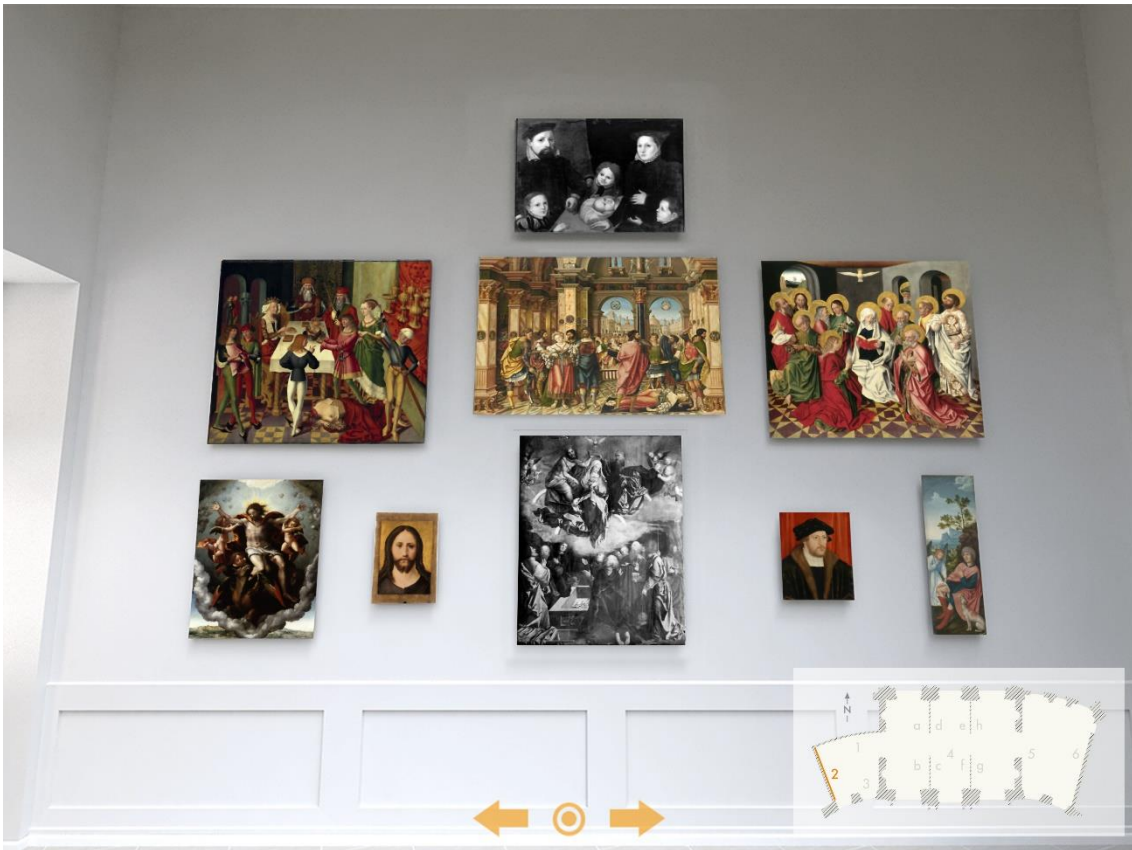


Abb. 4.2: Westraum, Wand 2



Abb. 4.3: Westraum, Wand 3



Abb. 4.4: Wassersaal, Wand 4a



Abb. 4.517: Wassersaal, Wand 4b



Abb. 4.6: Wassersaal, Wand 4c

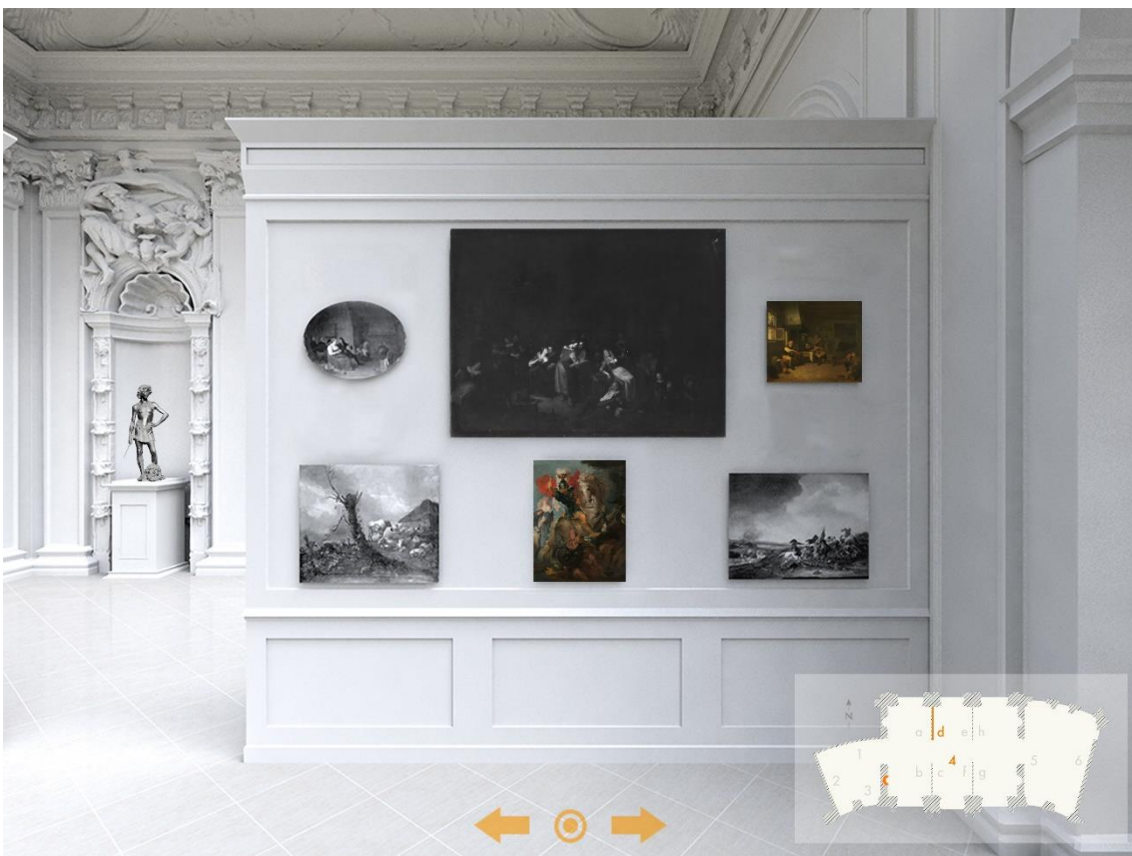


Abb. 4.7: Wassersaal, Wand 4d



Abb. 4.8: Wassersaal, Wand 4e



Abb. 4.9: Wassersaal, Wand 4f



Abb. 4.10: Wassersaal, Wand 4g



Abb. 4.11: Wassersaal, Wand 4h



Abb. 4.12: Ostraum, Wand 5 [Auf dem Grundrissplan wird hier die falsche Wand angezeigt.]

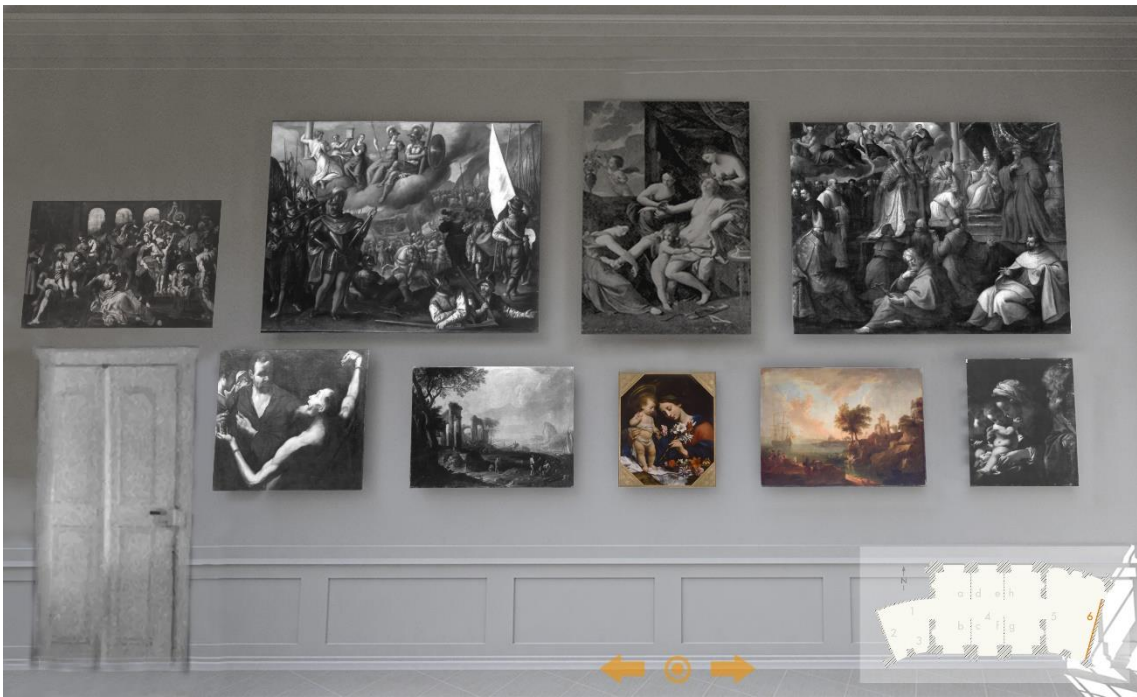


Abb. 4.13: Ostraum, Wand 6

5.3 WissKI

5.3.1 Beschreibung der Felder der einzelnen Objektmasken (Stand 2017)

Kunstwerk:	
Katalog-Nr.	Ordnungsnummer des Kunstwerks im Online-Katalog; 1-125 vom Reber Katalog 1906 entnommen; ab 126 fortlaufend nach Eingang in die Sammlung vergeben; Katalog-Nr. mit Suffix „x“ bezeichnet Werke, die nicht aus der BStGS stammen, aber Teil der Galerie waren; dieses Feld muss nicht für jedes Kunstwerk ausgefüllt werden; nur für Kunstwerke, die in der Galerie hingen.
Titelangaben:	Duplizierbare Gruppe für den Titel; manche Kunstwerke haben in unterschiedlichen Sammlungen, in denen sie verwahrt wurden oder in der Literatur verschiedene Titel bekommen.
Titel	Vergebener Titel des Kunstwerkes; es wird darauf geachtet z.B. „Heilige“ auszuschreiben.
Nachweis	Nachweis welche Institution oder Quelle diesen Titel vergeben hat; häufig BStGS (=Bayerische Staatsgemäldesammlungen).
präferiert	Dieser Titel erscheint im Objektkatalog und oben in der Objektmaske „Kunstwerk“; nur bei mehr als einer Gruppe „Titelangabe“ zu vergeben.
Bezeichnung	Gemälde oder Plastik
Inventar-Nr. (BStGS)	Inventarnummer, die das Kunstwerk bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen hat oder hatte; Inventar-Nr. mit Präfix „ex“ bezeichnen Objekte, die nicht mehr Teil der BStGS sind; dieses Feld ist nur für Kunstwerke zu vergeben, die in der Filialgemäldegalerie Erlangen waren.

Inventar-Nr. (aktuell)	Aktuelle Inventarnummer, sofern diese nicht mit der „Inventar-Nr. (BStGS)“ übereinstimmt; Inventarnummer, die von der Sammlung vergeben wurde, in der sich das Kunstwerk befindet; sofern vorhanden für jedes Kunstwerk zu vergeben.
Sammlung	Sammlung, in der sich das Kunstwerk aktuell befindet = verwahrende Sammlung / Besitzer; verlinkt zum Datensatz dieser Sammlung
momentaner Eigentümer	Eigentümer des Kunstwerkes = Institution, die die Verwahrungsrechte innehat; muss sich nicht mit Sammlung decken (z.B. bei Dauerleihgaben der BStGS in einer anderen Sammlung).
Herstellung:	Gruppe, unter der alle Informationen erfasst werden, die die Herstellung und Beschaffenheit des Kunstwerkes betreffen
Künstler	Hersteller des Kunstwerkes in der Schreibweise „Nachname, Vorname“; verlinkt zum Personendatensatz des Künstlers
Künstler (Art des/kopiert nach)	Künstler, von welchem kopiert wurde bzw. Künstler der Werkstatt, in der das Kunstwerk geschaffen wurde bzw. Künstler dessen Machart nachgeahmt wurde; historisch bedingt: früher wurden häufig unbekanntere Künstler oder Werke unbekannter Künstler der Art eines großen Künstlers zugeschrieben; verlinkt zum Personendatensatz des Künstlers
Datierung	Herstellungszeitraum bzw. -zeitpunkt
Material/Technik/Bildträger	Feld, das die Herstellungsart zusammenfasst bzw. sich auf das verwendete Material bezieht, z.B. „Holz“, „Öl auf Leinwand“, „Fresko“
Kommentar	Textfeld, in dem Kommentare zur Herstellung des Kunstwerkes festgehalten werden, z.B. „Werkstatt

	Peter Paul Rubens“, „abgesägte Rückseite von Kat.-Nr. X“ oder abweichende Angaben zur Herstellung des Objektes
Kopie nach (Titel)	Sofern zutreffend, Titel des Werkes, welches kopiert wurde; hier wird somit eine Verknüpfung zu jenem Kunstwerk geschaffen
Höhe x Breite x Tiefe	Bildmaße des Kunstwerkes; in den meisten Fällen sind nur Höhe und Breite bekannt; auch zu den Plastiken sind nur Höhen bekannt
Standort in der Orangerie	Raum und Wand, an der das Kunstwerk in der Ausstellung der Filialgemäldegalerie von 1906 hing, z.B. „Wassersaal, Wand 4a“
Schule	Schule, in die das Kunstwerk in von Rebers Katalog von 1906 eingeordnet wurde, z.B. „altdeutsche Maler“ oder „italienische Bildhauer“; trifft nur auf Kunstwerke zu, die sich in der Ausstellung von 1906 befunden haben; Zuordnung ist historisch bedingt und heute teilweise nicht mehr akkurat; verlinkt zum Datensatz bzw. der Einführungsseite der jeweiligen Schule
Abbildung:	Duplizierbare Gruppe für die im Datensatz verwendeten Abbildungen samt Untertitel
Bild-URI (= Bild-Uniform Resource Identifier)	Link zur Abbildung auf dem Datenserver; in der Anzeige der Objektmaske erscheint hier eine Miniatur der Abbildung; durch Klick auf diese gelangt man zur Vollbildansicht
Abbildungsnachweis	Nachweis, woher das Bild übernommen wurde, gegebenenfalls mit Weblink; hier auch das Copyright © zur Abbildung; diese Angaben erscheinen direkt unter der jeweiligen Abbildung; gegebenenfalls hier auch weitere Untertitel zur Abbildung, z.B. „Gesamtansicht des Altars“

Provenienz:	Informationen darüber, wann das Kunstwerk von einer in eine andere Sammlung wechselte, z.B. Eintritt in die BStGS oder wann das Kunstwerk in der Filialgemäldegalerie war; duplizierbare Gruppe, jede Einheit beschreibt nur ein Akzessionsereignis
Zeitpunkt	Zeitpunkt, an dem das Kunstwerk seinen Besitzer wechselte
Vorbesitzer	Institution/Personengruppe, welche das Kunstwerk davor besaß
Neuer Besitzer	Institution/Personengruppe, welche das Kunstwerk nach dem Besitzerwechsel besaß
Kommentar	Textfeld für zusätzlich Angaben zur Provenienz; hier auch Angaben wie z.B. „verschollen“
Beschreibung [Freitext]	Kurze Beschreibung in einfachen Worten mit ca. 600 Zeichen, hier wurde sich nach den Standards des Deutschen Museumsbundes orientiert; analog einem Text, wie er in einer Ausstellung zu lesen wäre
Erweiterte Beschreibung [Freitext]	Ausführlichere Beschreibung zum Kunstwerk; hier auch Details zur Objektgeschichte bzw. früheren Künstlerzuschreibungen
Inschrift [Freitext]	Position und Inhalt von Aufschriften im Kunstwerk, hier auch Signatur
Literaturhinweise [Freitext]	Quellen, in denen das Kunstwerk erwähnt wird bzw. die zum Generieren der Texte und Informationen gedient haben; Zotero-Links zur vollständigen Bibliografieangabe
Kommentar Reber 1906 [Freitext]	Eintrag zum Kunstwerk mit Seitenangabe aus: Franz von Reber: Katalog der K. Gemälde-Galerie in Erlangen. München 1906

Kommentar Bulle 1906 [Freitext]	Eintrag zum Kunstwerk mit Seitenangabe aus: Heinrich Bulle: Einführung in die Kgl. Gemäldegalerie Erlangen. Erlangen 1906
Kommentar Reber 1913 [Freitext]	Eintrag zum Kunstwerk mit Seitenangabe aus: Franz von Reber: Von den Bayerischen Filialgalerien. (D.) Erlangen. In: Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst. 3 (1913), S. 188-199
Kommentar Haack 1921/22 [Freitext]	Eintrag zum Kunstwerk mit Seitenangabe aus: Friedrich Haack: Die Erlanger Gemäldegalerie. In: Erlanger Universitäts-Kalender 1921/22, S. 5-17

Weitere Datensätze

Künstler:	
für alle Personen, die in der Objektmaske ‚Kunstwerk‘ bei ‚Künstler‘ oder ‚Künstler (Art des/kopiert nach)‘ eingetragen wurden	
Name	Nachname, Vorname des Künstlers
Geburtsdatum	Jahr in dem der Künstler geboren wurde
Todesdatum	Jahr in dem der Künstler gestorben ist
Wirkungsdaten	Falls Geburt- und oder Sterbedatum nicht bekannt sind, wird hier der Zeitraum angegeben, in dem die Aktivität des Künstlers belegt werden kann
Biografische Links	Links mit weiterführenden Informationen zum Künstler, z.B. DNB (=Deutsch Nationalbibliothek), NDB oder ADB (=Neue oder Allgemeine Deutsche Biografie), Wikipedia, u.a.
Hergestellte Gemälde	Wird automatisch als Rückschluss ausgefüllt, wenn ein Kunstwerk von einem Künstler geschaffen ist; hier werden alle Werke aus der Datenbank aufgelistet, die von diesem Künstler geschaffen wurden.

Beeinflusste Werke	Wird automatisch als Rückschluss ausgefüllt; hier alle Werke bei denen der Künstler unter „Künstler (Art des/kopiert nach)“ angegeben wurde
Biografie [Freitext]	Gegebenenfalls kurze Biografie zum Künstler in einem Freitextfeld, hier wieder Annotationen zu anderen Personen, Orten, Kunstwerken, Institutionen, etc. möglich

Dargestellte:	
Personen, die in Kunstwerken dargestellt werden; hier auch biblische Personen	
Name	Name der Dargestellten Person z.B. „Jesus“, „Heilige Brigitta“, „Kurfürst Joachim I. Nestor von Brandenburg“
Links	Links zu Websites mit mehr Informationen zur dargestellten Person, z.B. Wikipedia, ökumenisches Heiligenlexikon, RDK
Darstellende Kunstwerke	Wird automatisch als Rückschluss ausgefüllt; Kunstwerke (aus dem Objektkatalog von <i>Orangerie Digital</i>), die den Dargestellten zeigen
Kommentar [Freitext]	Gegebenenfalls Kurzinformationen zum Dargestellten

Sammlung:	
z.B. „Alte Pinakothek, München“, „Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg“ (um weitere Untergliederungen des Begriffs zu vermeiden wurde hier eine sehr grobe Definition von Sammlung angewendet, die sich auch die Institution als solche beschränkt)	
Kurztitel	Name der Institution in der Schreibweise „Institution, Ort“
Ort	Ort an dem sich die Institution befindet, meistens eine Stadt
Adresse	Adresse der Institution
Website	Website der Institution
Verwahrte Kunstwerke	Wird automatisch als Rückschluss von dem Feld „Sammlung“ unter „Kunstwerke“ ausgefüllt; Kunstwerke, die sich in der Sammlung befinden

Schule:	
Regionale Schule, in die die Kunstwerke in der Ausstellung von 1906 eingeteilt wurden	
Bezeichnung	Name dieser Schule, z.B. „Altdeutsche Maler“, „Italienische Bildhauer“
Bild-URI	Abbildung, die zeigt, wo in der Galerie 1906 Bilder dieser Schule zu finden waren.
Wände	Wände, auf denen Kunstwerke dieser Schule hingen; hier wird auf die Wand im virtuellen Rundgang verlinkt
Kunstwerke	Wird automatisch als Rückschluss vom Feld „Schule“ unter „Kunstwerk“ ausgefüllt; Auflistung aller Kunstwerke, die dieser Schule zugewiesen wurden

Einführung [Freitext]	Kurze Einführung zu dieser Schule: Welche Regionen dort hineinzählen, welche Zeitspanne von den Kunstwerken dieser Schule umfasst wird bzw. kunsthistorische Einordnung
-----------------------	---

Felder der Objektmaske „historisches Dokument“

Historisches Dokument:	
Titel	Titel des Dokuments, teilweise bereits vorher vorhanden, teils selbst vergeben
Herstellung:	
Autor	Hersteller des Dokuments; duplizierbar wenn Objekt von mehreren Autoren stammt
Datierung	Zeitpunkt der Herstellung
Technik	Allgemeiner Bildträger oder Machart des Dokuments (z.B. Fotografie, Schriftstück, Zeichnung, etc.)
Abbildungsnachweis	Quelle der Abbildung bzw. Aufbewahrungsort und Rechteinweis des Dokuments
Bild URI	Einbindung einer Abbildung des Dokuments
Beschreibung [Freitext]	Beschreibung des Dokuments und dessen Relevanz für die Filialgemäldegalerie
Inscription [Freitext]	(optional) Transkription von Texten auf dem Dokument

5.3.2 Domänenontologie für WissKI *Orangerie Digital* (Stand 2017)

Entität	Scope note
Raum (Subklasse von E53_Place)	Eine Wand in der Filialgemäldegalerie in der Orangerie Erlangen.
Dargestellte (Subklasse von E21_Person)	Eine Person, die in einem Kunstwerk (E84) dargestellt ist.
Kuenstler (Subklasse von E21_Person)	Eine Person, die ein Kunstwerk (E84) geschaffen hat.
Schule (Subklasse von E55_Type)	Beschreibt die im Katalog von Franz von Reber von 1906 festgelegte Einteilung der Kunstwerke in Schulen nach Ländern.
Invnr (Subklasse von E42_Identifier)	Jedes Kunstwerk hat eine Inventarnummer. Es wird die Inventarnummer beschrieben, welche von den Bayerischen Staatsgemälde­sammlungen vergeben wurde. In manchen Fällen beschreibt dies eine alte Inventarnummer. Besitzt die Nummer das Präfix ex, bedeutet dies, dass das Kunstwerk nicht mehr Eigentum der Bayerischen Staatsgemälde­sammlungen ist.
Invnr_andere_Institution (Subklasse von E42_Identifier)	Die Inventarnummer ist abhängig von der Sammlung, in welcher sich das Kunstwerk befindet. Es wird die aktuelle Inventarnummer beschrieben, die für das Kunstwerk von der besitzenden Sammlung vergeben wurde.
Invnr_Katalog (Subklasse von E42_Identifier)	Beschreibt die Katalognummern der Kunstwerke in der Erlanger Filialgemäldegalerie; zunächst ausgehend vom Katalog von Franz von Reber von 1906 (Nr. 1-125) und danach fortlaufend nach Eingang in die Galerie.
Eigenschaften	Scope note
hat_praeferierten_Titel (Subeigenschaft von P102_has title)	Hervorhebung eines Titels, wenn ein Kunstwerk (E84) mehrere Titel zugewiesen bekommen hat.

5.3.3 Pathbuilder des WissKI *Orangerie Digital* (Stand 2017)

Menu item	Path
Kunstwerk	Group [ecrm:E84_Information_Carrier]
> Katalog-Nr.	ecrm:E84_Information_Carrier-> ecrm:P1_is_identified_by -> o:Invnr_Katalog
> Titelangaben	Group [ecrm:E84_Information_Carrier-> ecrm:P102_has_title -> ecrm:E35_Title]
>> Titel	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P102_has_title -> ecrm:E35_Title
>> Nachweis	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P102_has_title -> ecrm:E35_Title -> ecrm:P70i_is_documented_in -> ecrm:E31_Document -> ecrm:P1_is_identified_by -> ecrm:E41_Appellation
>> präfertierte	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P102_has_title -> ecrm:E35_Title -> ecrm:P2_has_type -> ecrm:E55_Type -> ecrm:P1_is_identified_by -> ecrm:E41_Appellation
> Bezeichnung	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P1_is_identified_by -> ecrm:E41_Appellation
> Inventar-Nr. (BStGS)	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P48_has_preferred_identifier -> o:Invnr
> Inventar-Nr. (aktuell)	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P128_carries -> o:Invnr_andere_Institution
> Sammlung	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P50_has_current_keeper -> ecrm:E40_Legal_Body -> ecrm:P131_is_identified_by -> ecrm:E82_Actor_Appellation
> momentaner Eigentümer	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P52_has_current_owner -> ecrm:E40_Legal_Body -> ecrm:P131_is_identified_by -> ecrm:E82_Actor_Appellation
> Herstellung	Group [ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P108i_was_produced_by -> ecrm:E12_Production]
>> Künstler	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P108i_was_produced_by -> ecrm:E12_Production - > ecrm:P14_carried_out_by -> o:Kuenstler -> ecrm:P131_is_identified_by -> ecrm:E82_Actor_Appellation
>> Künstler (Art des/kopiert nach)	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P108i_was_produced_by -> ecrm:E12_Production - > ecrm:P15_was_influenced_by -> o:Kuenstler -> ecrm:P131_is_identified_by -> ecrm:E82_Actor_Appellation

>> Datierung	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P108i_was_produced_by -> ecrm:E12_Production -> ecrm:P4_has_time-span -> ecrm:E52_Time-Span -> ecrm:P78_is_identified_by -> ecrm:E49_Time_Appellation
>> Material/Technik/ Bildträger	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P108i_was_produced_by -> ecrm:E12_Production -> ecrm:P32_used_general_technique -> ecrm:E57_Material -> ecrm:P149_is_identified_by -> ecrm:E75_Conceptual_Object_Appellation
>> Kommentar	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P108i_was_produced_by -> ecrm:E12_Production
>> Kopie nach (Titel)	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P108i_was_produced_by -> ecrm:E12_Production
> Höhe x Breite x Tiefe	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P43_has_dimension -> ecrm:E54_Dimension
> Standort in der Orangerie	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P53_has_former_or_current_location -> o:Raum -> ecrm:P87_is_identified_by -> ecrm:E46_Section_Definition
> Schule	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P2_has_type -> o:Schule -> ecrm:P149_is_identified_by -> ecrm:E75_Conceptual_Object_Appellation
> Provenienz	Group [ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P30i_custody_transferred_through -> ecrm:E10_Transfer_of_Custody
>> Zeitpunkt	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P30i_custody_transferred_through -> ecrm:E10_Transfer_of_Custody -> ecrm:P4_has_time- span -> ecrm:E52_Time-Span -> ecrm:P78_is_identified_by -> ecrm:E49_Time_Appellation
>> Vorbesitzer	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P30i_custody_transferred_through -> ecrm:E10_Transfer_of_Custody -> ecrm:P28_custody_surrendered_by -> ecrm:E40_Legal_Body -> ecrm:P131_is_identified_by -> ecrm:E82_Actor_Appellation
>> neuer Besitzer	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P30i_custody_transferred_through -> ecrm:E10_Transfer_of_Custody -> ecrm:P29_custody_received_by -> ecrm:E40_Legal_Body -> ecrm:P131_is_identified_by -> ecrm:E82_Actor_Appellation

>> Kommentar	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P30i_custody_transferred_through -> ecrm:E10_Transfer_of_Custody -> ecrm:P129i_is_subject_of -> ecrm:E31_Document
> Abbildung	Group [ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P138i_has_representation -> ecrm:E38_Image]
>> Bild-URI	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P138i_has_representation -> ecrm:E38_Image -> ecrm:P1_is_identified_by -> ecrm:E41_Appellation
>> Abbildungsnachweis	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P138i_has_representation -> ecrm:E38_Image -> ecrm:P129i_is_subject_of -> ecrm:E33_Linguistic_Object
> Beschreibung	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P129i_is_subject_of -> ecrm:E33_Linguistic_Object
> Inschrift	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P65_shows_visual_item -> ecrm:E34_Inscription
> Erweiterte Beschreibung	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P129i_is_subject_of -> o:Erweiterte_Beschreibung
> Archivalien	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P70i_is_documented_in -> o:Archivalie
> Literaturhinweise	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P70i_is_documented_in -> ecrm:E31_Document
> Kommentar Reber 1906	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P70i_is_documented_in -> o:Katalogeintrag_Reber_1906
> Kommentar Bulle 1906	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P70i_is_documented_in -> o:Katalogeintrag_Bulle_1906
> Kommentar Reber 1913	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P70i_is_documented_in -> o:Katalogeintrag_Reber_1913
> Kommentar Haack 1921/22	ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P70i_is_documented_in -> o:Katalogeintrag_Haack_1921
> präferierter Titel	ecrm:E84_Information_Carrier -> o:hat_praeferierten_Titel -> ecrm:E35_Title
Kommentar	Group [ecrm:E33_Linguistic_Object]
> Text	ecrm:E33_Linguistic_Object
> kommentiert	ecrm:E33_Linguistic_Object -> ecrm:P129_is_about -> ecrm:E84_Information_Carrier -> o:hat_praeferierten_Titel -> ecrm:E35_Title

Künstler	Group [o:Kuenstler]
> Name	o:Kuenstler -> ecrm:P131_is_identified_by -> ecrm:E82_Actor_Appellation
> Geburtsdatum	o:Kuenstler -> ecrm:P98i_was_born -> ecrm:E67_Birth -> ecrm:P4_has_time-span -> ecrm:E52_Time-Span -> ecrm:P78_is_identified_by -> ecrm:E49_Time_Appellation
> Todesdatum	o:Kuenstler -> ecrm:P100i_died_in -> ecrm:E69_Death -> ecrm:P4_has_time-span -> ecrm:E52_Time-Span -> ecrm:P78_is_identified_by -> ecrm:E49_Time_Appellation
> Wirkungsdaten	o:Kuenstler -> ecrm:P14i_performed -> ecrm:E7_Activity -> ecrm:P4_has_time-span -> ecrm:E52_Time-Span
> Biografische Links	o:Kuenstler -> ecrm:P70i_is_documented_in -> ecrm:E31_Document -> ecrm:P1_is_identified_by -> ecrm:E41_Appellation
> hergestellte Kunstwerke	o:Kuenstler -> ecrm:P14i_performed -> ecrm:E12_Production -> ecrm:P108_has_produced -> ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P102_has_title -> ecrm:E35_Title
> beeinflusste Kunstwerke	o:Kuenstler -> ecrm:P15i_influenced -> ecrm:E12_Production -> ecrm:P108_has_produced -> ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P102_has_title -> ecrm:E35_Title
> Biografie	o:Kuenstler -> ecrm:P129i_is_subject_of -> ecrm:E33_Linguistic_Object
Dargestellte	Group [o:Dargestellte]
> Name	o:Dargestellte -> ecrm:P131_is_identified_by -> ecrm:E82_Actor_Appellation
> weiterführende Links	o:Dargestellte -> ecrm:P70i_is_documented_in -> ecrm:E31_Document -> ecrm:P1_is_identified_by -> ecrm:E41_Appellation
> darstellende Kunstwerke	o:Dargestellte -> ecrm:P62i_is_depicted_by -> ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P102_has_title -> ecrm:E35_Title
> Kommentar	o:Dargestellte -> ecrm:P129i_is_subject_of -> ecrm:E33_Linguistic_Object
Sammlung	Group [ecrm:E40_Legal_Body]
> Kurztitel	ecrm:E40_Legal_Body -> ecrm:P131_is_identified_by -> ecrm:E82_Actor_Appellation

> Ort	ecrm:E40_Legal_Body -> ecrm:P74_has_current_or_former_residence -> ecrm:E53_Place -> ecrm:P87_is_identified_by -> ecrm:E44_Place_Appellation
> Adresse	ecrm:E40_Legal_Body -> ecrm:P76_has_contact_point - > ecrm:E45_Address
> Website	ecrm:E40_Legal_Body -> ecrm:P76_has_contact_point - > ecrm:E51_Contact_Point
> Information	ecrm:E40_Legal_Body -> ecrm:P129i_is_subject_of -> ecrm:E33_Linguistic_Object
> verwahrte Kunstwerke	ecrm:E40_Legal_Body -> ecrm:P50i_is_current_keeper_of -> ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P102_has_title -> ecrm:E35_Title
Wand der Galerie	Group [o:Raum]
> Bezeichnung	o:Raum -> ecrm:P87_is_identified_by -> ecrm:E46_Section_Definition
> ausgestellte Kunstwerke	o:Raum -> ecrm:P53i_is_former_or_current_location_of -> ecrm:E84_Information_Carrier -> o:hat_praeferierten_Titel -> ecrm:E35_Title
> Kommentar	o:Raum -> ecrm:P129i_is_subject_of -> ecrm:E33_Linguistic_Object
Schule	Group [o:Schule]
> Bezeichnung	o:Schule -> ecrm:P149_is_identified_by -> ecrm:E75_Conceptual_Object_Appellation
> Wände	o:Schule -> ecrm:P2i_is_type_of -> ecrm:E84_Information_Carrier -> ecrm:P53_has_former_or_current_location -> o:Raum -> ecrm:P87_is_identified_by -> ecrm:E46_Section_Definition
> Kunstwerke	o:Schule -> ecrm:P2i_is_type_of -> ecrm:E84_Information_Carrier -> o:hat_praeferierten_Titel -> ecrm:E35_Title
> Bild-URI	o:Schule -> ecrm:P138i_has_representation -> ecrm:E38_Image -> ecrm:P1_is_identified_by -> ecrm:E41_Appellation
> Einführung	o:Schule -> ecrm:P129i_is_subject_of -> ecrm:E33_Linguistic_Object
Material	Group [ecrm:E57_Material]
> Bezeichnung	ecrm:E57_Material -> ecrm:P149_is_identified_by -> ecrm:E75_Conceptual_Object_Appellation

> Künstler	ecrm:E57_Material -> ecrm:P32i_was_technique_of -> ecrm:E12_Production -> ecrm:P14_carried_out_by -> o:Kuenstler -> ecrm:P131_is_identified_by -> ecrm:E82_Actor_Appellation
> Kunstwerke	ecrm:E57_Material -> ecrm:P32i_was_technique_of -> ecrm:E12_Production -> ecrm:P108_has_produced -> ecrm:E84_Information_Carrier -> o:hat_praeferierten_Titel -> ecrm:E35_Title
Zeitangabe	Group [ecrm:E52_Time-Span]
> Bezeichnung	ecrm:E52_Time-Span -> ecrm:P78_is_identified_by -> ecrm:E49_Time_Appellation
> maximale Ausdehnung	ecrm:E52_Time-Span
Ort	Group [ecrm:E53_Place]
> Name	ecrm:E53_Place -> ecrm:P87_is_identified_by -> ecrm:E44_Place_Appellation
> Kommentar	ecrm:E53_Place -> ecrm:P129i_is_subject_of -> ecrm:E33_Linguistic_Object
Erweiterte Beschreibung	Group [o:Erweiterte_Beschreibung]
> Titel	o:Erweiterte_Beschreibung -> ecrm:P102_has_title -> ecrm:E35_Title
> Text	o:Erweiterte_Beschreibung
Archivalien	Group [o:Archivalie]
> Text	o:Archivalie
Kommentar Reber 1906	Group [o:Katalogeintrag_Reber_1906]
> Text	o:Katalogeintrag_Reber_1906
Kommentar Bulle 1906	Group [o:Katalogeintrag_Bulle_1906]
> Text	o:Katalogeintrag_Bulle_1906
Kommentar Reber 1913	Group [o:Katalogeintrag_Reber_1913]
> Text	o:Katalogeintrag_Reber_1913
Kommentar Haack 1921	Group [o:Katalogeintrag_Haack_1921]
> Text	o:Katalogeintrag_Haack_1921
historisches Dokument	Group [ecrm:E36_Visual_Item]
> Titel	ecrm:E36_Visual_Item -> ecrm:P102_has_title -> ecrm:E35_Title
> Herstellung	Group [ecrm:E36_Visual_Item -> ecrm:P94i_was_created_by -> ecrm:E65_Creation]
>> Autor	ecrm:E36_Visual_Item -> ecrm:P94i_was_created_by -> ecrm:E65_Creation -> ecrm:P14_carried_out_by -> ecrm:E21_Person -> ecrm:P1_is_identified_by -> ecrm:E41_Appellation

>> Datierung	ecrm:E36_Visual_Item -> ecrm:P94i_was_created_by -> ecrm:E65_Creation -> ecrm:P4_has_time-span -> ecrm:E52_Time-Span -> ecrm:P78_is_identified_by -> ecrm:E49_Time_Appellation
>> Technik/Art	ecrm:E36_Visual_Item -> ecrm:P94i_was_created_by -> ecrm:E65_Creation -> ecrm:P32_used_general_technique -> ecrm:E55_Type -> ecrm:P149_is_identified_by -> ecrm:E75_Conceptual_Object_Appellation
> Abbildungsnachweis	ecrm:E36_Visual_Item -> ecrm:P70i_is_documented_in - > ecrm:E31_Document -> ecrm:P1_is_identified_by -> ecrm:E41_Appellation
> Bild URI	ecrm:E36_Visual_Item -> ecrm:P138i_has_representation -> ecrm:E38_Image -> ecrm:P1_is_identified_by -> ecrm:E41_Appellation
> Beschreibung	ecrm:E36_Visual_Item -> ecrm:P129i_is_subject_of -> ecrm:E33_Linguistic_Object
> Inschrift/Transkript	ecrm:E36_Visual_Item -> ecrm:P67i_is_referred_to_by - > ecrm:E34_Inscription